Archive of SID.ir

فصلنامه اجتماعیات در ادب فارسی
سال دوم/ شماره مسلسل دوم/ بهار ۱۴۰۲ / صفحات: ۶۸-۵۷

تراژدی و موقعیت‌های اجتماعی تولید کننده آن در ایران

محمدحسین دلال رحمانی
دانش‌آموخته دکتری جامعه‌شناسی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۳/۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۳/۲۸

چکیده

تراژدی هم گونه ادبی و هم نوعی رویکرد به زندگی محسوب می‌شود که پایانی فاجعه بار را روایت می‌کند. هگل و لوکاچ تراژدی را نشانگر لحظه جدایی انسان از جهان می‌دانند. به همین جهت در جهان فاقد چنین تعارضی، تراژدی وجود ندارد. مقاله حاضر استدلال می‌کند که به جهت حضور در مشیت الهی، عقلانیت قرون میانی در ایران فاقد رویکرد تراژیک بود. سپس با نگاهی به رویکرد گلدمن که معتقد به وجود رابطه میان فرم ادبی-اندیشگانی و ساختار اجتماعی بود، نشان می‌دهد که تناقض‌ها و تنش‌های درونی جایگاه اجتماعی روشنفکران به مثابه نخستین تولید کنندگان رویکرد تراژیک در ایران، نقشی کلیدی در صورت‌بندی چنین فرمی در ادبیات داستانی داشته و بر اساس فراز و فرودهایش، گونه‌های متفاوت از روایت تراژیک را پدید آورده است. می‌توان ابتدا نوعی تراژدی ناشی از شکست از مانع بیرونی را تشخیص داد که نسبت روشنفکر امیدوار به تغییر و خواهان حمایت اجتماعی را باز می‌نمود. اما پس از شکست‌های اولیه روشنفکران، تراژدی روایت سوژه به جان خود افتاده‌ای شد که خویش را مقصر ناکامی می‌شمرد. هم‌زمان الگویی از تراژدی هستی شناختی ظاهر شد که امکان رستگاری را ناممکن می‌دید. با تداوم شکست‌های تاریخی، اساس خواست تغییر به مثابه امر تراژدی آفرین فهمیده شد. در نتیجه الگویی از زیستن فاقد خیال رهایی روایت شد که تراژدی تکرار بود و نیز الگویی که نتیجه انحراف میل تغییر از ساحت واقعی به ساحت نمادین بود که در قالب تراژدی پسامدرن نمودار گشت.

مقدمه

تراژدی بیشتر به مثابه یک گونه ادبی شناخته می‌شود، هر چند که می‌تواند نوعی رویکرد نیز باشد که مشخصاً با شکل‌های خاصی از مناسبات اجتماعی و الگوهای معرفتی همخوانی دارد. هم از این رو، تحلیل فراز و فرود تراژدی در یک حوزه تمدنی، می‌تواند تصویری از تحولات اجتماعی و فرهنگی آن باشد. این نوشتار در تلاش است تا نگاهی کوتاه به تراژدی در ایران پسااسلامی داشته باشد و بر لحظه ظهور و بسط این رویکرد تأمل کند.

پیشینه نظری

بحث نظری درباره تراژدی را می‌توان از آثار افلاطون آغاز کرد. از نظر او، تراژدی باید منشأ جداگانه خیر و شر را بازنماید تا خدا را آن‌گونه که هست روایت کند (شاپوری، ۱۳۹۶: ۸۵). نزد او تراژدی مانند بقیه گونه‌های شعر، گونه‌ای تقلید بود و به جهت فاصله‌اش از حقیقت، جایی در آرمان‌شهر نداشت. شاید همین رویکرد سبب شد که ارسطو به جای تأکید بر خصایص تراژدی، فواید آن را برای جامعه برجسته سازد: تراژدی «شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد» (ارسطو، ۱۳۸۷: ۱۲۱). بنابراین در حالی که افلاطون، تراژدی را به سبب دوری از حقیقت طرد می‌کرد، ارسطو تلاش داشت تا فواید اخلاقی و اجتماعی آن را برشمارد تا امکان نظری ضرورت آن را فراهم آورد.

*نویسنده مسئول: mhdr2010@yahoo.com

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

پس از یونانیان، مهم‌ترین مباحث درباره تراژدی در آثار هگل صورت‌بندی شد. او تراژدی و حماسه را به دو دوره متمایز حرکت روح نسبت داد. برای هگل، حماسه اصیل(حماسه یونانی) متعلق به زمانی است که روح هنوز خود را در خانه می‌بیند(جیمز، ۱۳۹۵: ۴۷). تراژدی به لحاظ تاریخی پس از عصر حماسه قرار می‌گیرد. هگل تراژدی را گونه‌ای درام می‌داند که تقابل دو امر اخلاقی را روایت می‌کند. لوکاچ همین ایده را دنبال می‌کند. از نظر او خصیصه عصر حماسه، فقدان امری درونی است. در وحدت عصر باستان، روح در جستجوی خود نیست(لوکاچ، ۱۳۸۱: ۱۶؛ پارکینسون، ۱۳۷۵: ۲۲۸). انسان هنوز در تقابل با جهان قرار ندارد. تراژدی بیانگر نخستین شکاف‌ها در این وحدت نخستین است. این شکاف برسازنده رمان است. از نظر لوکاچ تراژدی در رمان تداوم یافته، در حالی که حماسه در دنیای قدیم متوقف شده است (لوکاچ،۱۳۸۱: ۲۹). از نظر او، هر رمان واقعی، لزوماً تراژیک خواهد بود.

به طور کلی تراژدی بر پایان فاجعه بار زندگی تأکید دارد، امری که مشخصاً در رویکردهای نظری درباره تراژدی قابل مشاهده است. در ادبیات، تراژدی فرمی از روایت است که پایانی فاجعه بار دارد. رویکرد تراژیک فراتر رفتن از رنج و تبدیل کردن آن به وجه نهایی زندگی است. به همین جهت گلدمن آن را نشانه بحران در رابطه انسان و جامعه یا عرصه معنوی او می‌داند. گلدمن در اثر مشهورش، خدای پنهان، به جای تمرکز بر تراژدی به مثابه یک گونه ادبی، رویکرد تراژیک را موضوع بررسی خود قرار داد. از نظر او دیدگاه تراژیک یکی از ساختارهای معنادار جهان است که می‌تواند جوهر چندین پدید ادبی، فلسفی، ایدئولوژیک و الهیاتی را در پژوهش او فهم پذیر سازد (۲۰۱۳: ix). بنابراین او تلاش کرد نسبت میان یک موقعیت در ساختار اجتماعی (ژانسیستها در دربار فرانسه) را با نوعی جهان‌نگری خاص(رویکرد تراژیک) و فرم ادبی آن (تراژدی)، برقرار سازد. بخش‌های اصلی نوشتار حاضر، ایده گلدمن درباره نسبت میان ساختار اجتماعی و فرم ادبی را راهنمای خود قرار داده است.

تراژدی پژوهی در ایران

تراژدی پژوهی در ایران به دو دسته عمده تقسیم می‌شود: نخست مجموعه‌ای از آثار نظری که به ترجمه و مقایسه آثار غربی پرداخته اند و دسته‌ای دیگر که مجموعه‌ای از متون کهن و معاصر را ذیل مفهوم تراژدی قرار داده و بررسی کرده اند. تقریباً هیچ اثری وجود ندارد که به تاریخ تراژدی در ایران توجه کرده باشد که این موضوع قابل تأملی است. این نوشتار تلاش می‌کند که راهگشای این مسیر باشد.

امتناع تراژدی در قرون میانی

در مقابل تراژدی، رویکردی حماسی وجود دارد که روایتگر لحظه تطابق ذهن و عین است، لحظه‌ای که در آن، خدایان در تعارض قرار ندارند و انسان در راستای خواست آن‌ها، کامیاب می‌شود. می‌توان دو عصر حماسی متمایز را از هم تفکیک کرد: عصر حماسی ذهنی و عصر حماسی عینی. عصر حماسی ذهنی را احتمالاً می‌باید نتیجه رویکرد تراژیک دانست و به عنوان تلاشی برای نفی زیست رنج آلود روزمره فهمید. می‌توان استدلال کرد که با ظهور زبان که ریشه انفکاک میان ذهن و عین بود، خواستِ انسانی چیزی ورای امکانات روزمره شد. ظهور خیال آغاز امر تراژیک بود. بدین سان، هیچ عصر حماسی پیش از تراژدی وجود نداشت. رنج، آنگاه که از تجربه بلا واسطه به نوعی رویکرد بدل شد، امر متضاد خود را پدید آورد و به همین جهت است که حماسه و تراژدی، تاریخی یکسان دارند.

عصر حماسی عینی، نتیجه نوعی تحول تاریخی در فهم جهان بود. در این تلقی امکان رویکرد تراژیک به محاق رفت و تصویری از رابطه ناگسستنی انسان با امر کلی جانشین آن شد. اگر تراژدی را تقابل میان انسان و خدا در نظر بگیریم(تقابل جز با کل)، شرایط امتناع رویکرد تراژیک را در الگوهای فکری وحدانی خواهیم یافت؛ جایی که قادر متعال، پیشاپیش هرگونه تعارض بنیادین را ناممکن ساخته و در پس هر تعارضی، خیری پنهانی را سامان داده است. هم از این رو، هرگونه فهم وحدانی همواره سوژه‌ای تفسیرگر پدید می‌آورد که از تجربه دست اول رنج به فهم یا ایمان

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

به خیر پنهان نائل می‌شود. این سوژه هیچ‌گاه نمی‌تواند گرفتار رویکردی تراژیک شود، چرا که در تصویر کلی تر، هر رنجی بخشی از خیر نهایی است. در وجوه کرانی چنین رویکردی، الگوهایی از وحدت وجود دارد که در عرفان قرون میانی صورت‌بندی شده است:

«بایزید بسطامی... فرمود: سی سال آنچه حق فرموده آن کردم، اکنون سی سال است که آنچه من می‌گویم حق آن می‌کند»(سپهسالار، ۱۳۲۵: ۶۱). سپهسالار در توضیح می‌آورد که سالک می‌تواند چنان اراده خود را در بستر اراده خداوند تحلیل برد که خواست او، همان خواست خداوند باشد. در این مسیر تعارضی وجود ندارد که تراژدی حول آن ممکن شود.

لوکاچ در توصیف عصر حماسی یونانی، تعابیری دارد که می‌تواند به خوبی برای فهم قرون میانی تمدن اسلامی به کار آید: «گرایش روح در چنین مأوا و جایگاهی پذیرش منفعلانه معنایی پیشاپیش کامل است. جهان معنا را می‌توان درک کرد و با یک نگاه دریافت. فقط کافی است در این جهان مکانی را بیابیم که از پیش برای هر فرد مقدر شده است... این جهان همگن است و حتی تمایز میان «من» و «تو» نمی‌تواند خللی در این همگنی پدید آورد» (لوکاچ، ۱۳۸۱: ۱۹). در این وضعیت، هیچ تروما‌ی واقعی وجود ندارد که بنیانی برای اثر تراژیک فراهم آورد. این وضعیت قرابتی دارد با دنیای مسیحی که به تعبیر یاسپرس فاقد هرگونه تراژدی اصیل است (زیرا که در نمایشنامه‌های مسیحی راز رستگاری، پایه و چهارچوب طرح نمایش است) (پاسپرس، ۱۳۹۸: ۳۰). لوکاچ در مقاله «متافیزیک تراژدی» تجربه عرفانی را از تجربه تراژیک متفاوت می‌داند. در حالی که تجربه عرفانی تسلیم و پذیرش کل است، تجربه تراژیک به معنای مبارزه است. در نهایت، عارف جذب کل می‌شود، در حالی که شخصیت تراژیک در برخورد با کل خرد می‌شود و از میان می‌رود (لوکاچ، ۱۳۸۱: ۴۳).

این تمایز، امکانی برای فهم فرهنگ قرون میانی تمدن اسلامی پدید می‌آورد. در لحظه‌ای که سوژه بخشی از کلیت خواست خداوندی است، شر و رنج نیز بخشی از بازی رستگاری نهایی فهمیده می‌شود. پس سوژه به جای آنکه ویران شود به کلیت می‌پیوندد. به همین جهت هر روایت اصیل تراژیک در این دوره دارای دو ویژگی است: نخست آنکه بازمانده عصر غیر توحیدی(پیشااسلامی) است و دوم اینکه همواره با تفاسیری درون گفتمان حماسی صورت‌بندی می‌شود. برای نمونه می‌توان به تراژدی رستم و سهراب و رستم و اسفندیار اشاره کرد. در مورد اول، فردوسی در مقدمه داستان، مرگ سهراب را در چارچوب تقدیر الهی تعبیر می‌کند و اعتراض بر آن را غیرقابل قبول می‌داند (اگر مرگ داد است بیداد چیست/ ز داد این همه بانگ و فریاد چیست؟)؛ بنابراین جایی برای تقابل میان سوژه و خواست خدایان وجود ندارد که فهم تراژیک را سامان دهد. همین امر در داستان رستم و اسفندیار قابل مشاهده است. در این تراژدی تصویری از فهم غیر وحدانی وجود دارد که رستم را میان دو امر اخلاقی متعارض گرفتار می‌سازد: پذیرش فرمان شاه که او را دست بسته می‌خواهد یا رعایت شئون پهلوانی که اجازه خوار شدن او را نمی‌دهد. در اینجا هیچ کلیتی وجود ندارد و تعارض تعهد به شاه و خصایص پهلوانی، آنگاه که با هیچ یک از تلاش‌های رستم برطرف نمی‌شود، به فاجعه (مرگ اسفندیار و بر باد رفتن دودمان رستم) می‌انجامد.

روشن است که این روایت به دوران پیش از اسلام تعلق دارد؛ اما آنگاه که در این دوره روایت می‌شود به سرعت با رویکرد حماسی انطباق می‌یابد. روایت سهروردی از این داستان، نمونه مناسبی است. او ابتدا محور داستان را از رستم به اسفندیار تغییر می‌دهد و سپس کشته شدن او را ناشی از مواجهه با حقیقت(تصویر سیمرغ) روایت می‌کند (سهروردی، ۱۳۷۶: ۱۶-۱۷). در این تعبیر، مرگ رهایی است و دیگر نمی‌تواند تراژیک باشد(ن.ک: پرهام، ۱۳۷۷: ۱۵۱).

فقدان تراژدی در قرون میانی یک استثنا دارد و آن فهم شاه اسماعیل صفوی از جنگ چالدران است که می‌تواند به عنوان یکی از مهم‌ترین سطوح ظهور منطق تراژیک در تاریخ ایران در نظر گرفته شود. لحظه‌ای که در آن، اخلاق صوفی در مقابل نیروی صلب واقعیت بیرونی، عقب نشست و خِرد عیاروار شاه اسماعیل به جنون کشیده شد. او که خود را

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

قهرمان حماسه غلبه امر قدسی می‌فهمید، یک‌باره به نخستین کسی در تاریخ ایران بدل شد که توانست در آستانه مشاهده فروپاشی امر کهن قرار گیرد. شاه اسماعیل پرچم‌دار عصر ظهوری بود که در پایان هزاره هجری، التهابی عظیم پدید آورده بود. او که تا پیش از چالدران طعم شکست را نچشیده بود، یکسره در دنیایی حماسی می‌زیست که در آن ذهن و عین بر هم انطباق داشت. شکست چالدران، علی رغم جوانمردی او، فاجعه‌ای بود که جایی در دستگاه فکری قرون میانی نداشت. این شکست از منطق تراژدی‌های پیشین بی بهره بود، چرا که اساساً نمی‌توانست خواست خدایان باشد. اگر شاه-صوفی آن‌گونه که خود و پیروانش می‌پنداشتند برگزیده خداوند بود و جوانمردانه و خالصانه در راستای اهداف خداوند جنگیده بود، چرا می‌بایست به چنین شکستی دچار می‌شد؟ آن پیوند عمیق میان شاه و خداوند، که گاه شاه را تا مرتبه الوهیت پیش می‌برد، نمی‌توانست او را در منطق تقدیر قرار دهد و خیری ناشناخته را در شکست چالدران تعبیه کند. جنون شاه هم از آن رو بود که امکانی برای مواجهه با واقعیت شکست از عثمانیان در دستگاه فکری او وجود نداشت. به همین جهت می‌توان مرگ شاه اسماعیل در جنون را نتیجه فهم غیر حماسی او از چالدران دانست که نمایشگر جدایی ذهن از عین در دنیای جدید بود. رخدادِ نادیده گرفته شدهٔ بیرون افتادنِ چالدران از منطقِ حماسه نزد شاه صوفی جوان، شاید روای مهم‌ترین هستی غیر حماسی ثبت شده‌ای باشد که نخستین بارقه‌های سوژه مدرن را در خود داشت. ناتوانی شاه در تحلیل شکست چالدران، اولین شخصیت تراژیک تاریخی ایران را پدید آورد که به گنگ خواب دیده‌ای می‌مانست که امکانی برای روایت خویش نداشت.

ظهور تروما و فروپاشی تلقی حماسی

ظهور موقعیت اجتماعی جدید: تاریخ سلسله‌های حاکم بر ایران، سرشار از پیروزی‌ها و شکست‌های نظامی بود. اما شکست از روسیه در ابتدای عصر قاجار به مسأله ای بنیادی برای ایران بدل شد. این امر بیش از هر چیز ناشی از وجود گفتمانی رقیب برای تحلیل شرایط بود. گرچه هنوز تلاش‌هایی برای فهم وضعیت درون گفتمان حماسی در جریان بود، رویکردی یکسره مادی گرا از خلال نظم تازه‌ای از گفتار که عموماً به واسطه مواجهه با غرب صورت‌بندی می‌شد، به توضیح شرایط پرداخت. در این تلقی تازه، آنچه رخ داده بود، شکست «ما» از دول مترقی به دلیل عقب افتادن از قافله تمدن بود که می‌بایست با اصلاحات جدید به سرعت جبران می‌شد. اصحاب این گفتار، نوعی روایت تراژیک را بسط می‌دادند تا به تهییج مخاطبان خود برای پذیرش اصلاحات نائل شوند: «ای ایران، کو آن شوکت و سعادت تو...؟»(آخوند زاده، ۱۳۵۶: ۱۶). «صد و پنجاه رعیت ایران در مهیب‌ترین اسیری می‌نالند»(ملکم،۱۳۸۱: ۱۶۳). «این دولت علیه ... مالک افغانستان و گرجستان و سیستان و... بود؛ و اکنون... به این حقارت رسیده»(دبیرالملک، ۱۳۹۰: ۳۹۴). این روایت مشخصاً برآمده از منافع موقعیت آنان بود. اصلاحات می‌بایست به واسطه مشاوره آنان انجام می‌گرفت: «دیدیم ذات اقدس همایون شاهنشاهی بر تخت خود نشسته‌اند و به‌جز ما هیچ‌کس حضور ندارد بعد از دقیقه [ای] تأمل بیک آهنگ قوی فرمودند شما را برای مهم معظمی خواسته‌ام. دولت ایران مملو اغتشاش بوده رای همایون به رفع اغتشاش قرار گرفت از امروز اختیار حکمرانی را بدو جزو علیحده منقسم می‌داریم اجرای حکم ما بر عهده وزراست، تعیین شرایط اجرا را بر عهده شما می‌گذارم»(ملکم، ۱۳۲۷ :۲۲). این روایت رؤیای ملکم خان است که خود را در کنار سلطان می‌بیند، امری که به مثابه خواست این موقعیت اجتماعی نوظهور، تا انتهای عصر پهلوی تداوم می‌یابد. تراژدی این عصر را باید بر مبنای این موقعیت اجتماعی و میل نهایی آن فهمید.

تعارض برسازنده تراژدی موقت: برای روشنفکران، تعارضی میان قدرت سیاسی و حقیقت پدید آمده بود. این تعارض پیش از مشروطه نیز وجود داشت با این تفاوت که آنجا، هنوز انطباق آن‌ها ضروری نبود. در دوران پیشامدرن، قدرت می‌توانست حامی حقیقت باشد. مثلاً به مدارس دینی یا خانقاه‌ها مستمری بپردازد و یا از روحانیون حمایت کند. در این دوره که قدرت سیاسی عمیقاً با توان نظامی پیوند یافته بود، بنیان مشروعیت سیاسی سلطنت اسلامی اساساً بر پایه «تغلب» استوار بود (فیرحی، ۱۳۷۸ :۲۱۰). حتی در عصر صفوی نیز همین الگو باقی ماند (ن.ک: فیرحی، ۱۳۹۱:

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

۳۹۹). و نظریه سلطنت مأذون و نیز حاکمیت دوگانه، تحولی بنیادین در این عرصه نبود. در عصر صفوی نیز سلطان به واسطه زور و اقتدار خود نیابت شمشیر امام زمان را به دست می‌آورد (طباطبایی فر، ۱۳۸۴: ۱۶۲). اما در عصر قاجار پرسشی به حوزه فقه سیاسی وارد شد که کامل تازه بود: «تصدی امور حوزه عمومی با کیست؟»(همان:۱۷۵). این پرسش در پی ایجاد نسبتی میان قدرت سیاسی و حقیقت بود و در این راستا تصویر تازه‌ای از نظم چیزها را طرح می‌کرد. اگر تنها بخشی از فقها، تصدی امور عمومی را طلب می‌کردند، در میان روشنفکران کسی نبود که مدعی حضور در این عرصه نباشد. اساساً موقعیت روشنفکر در نسبت با چنین رؤیایی (رؤیای ملکم) ممکن شده بود و هم از این رو، خواهان حضور در قدرت سیاسی بود. او به واسطه انحصار دانش مدرن(حقیقت)، دخالت در مناسبات سیاسی را به مثابه حق مشروع خود قلمداد می‌کرد. در حالی که این امر برای دیگر بازیگران چندان پذیرفته نبود. به همین جهت، این موقعیت اجتماعی نوعی احساس محرومیت را حمل می‌کرد که می‌توانست بنیان روایت تراژیک شود. اگر این گروه اجتماعی، از حق خود در این دنیا محروم شده بود، پس شاید زندگی جایی برای کامیابی نبود، یا لااقل تا زمانی که این محرومیت ادامه می‌یافت، زیستن امری تراژیک بود. بنابراین نوعی تراژدی موقت وجود داشت که روزی به پایان می‌رسید: نوعی تراژدی درون منطق حماسی. روشنفکران به جهت رویکرد عرفی خود، امکان فهم این وضعیت را درون منطق خواست الهی نداشتند و این تمایز آن‌ها با فقهایی بود که در خواست قدرت با آنان شریک بودند. در نتیجه، نوعی رویکرد تراژیک با چنین موقعیت اجتماعی (روشنفکر طرد شده از قدرت) پیوند خورد و با اقتضاهای متفاوت تاریخی، صورت‌بندی‌های متنوعی یافت.

این رویکرد تراژیک عرفی، در نهایت در قالب رمان روایت شد. رمان به دلیل دو خصیصه درونی برای روایت چنین وضعیتی کاملاً مناسب بود: نخست آنکه الگوهای شناخته شده رمان در آن دوره، به شدت عرفی بودند و از سوی دیگر، چنانکه لوکاچ به درستی تشخیص می‌داد، رمان اساساً برای روایت امر تراژیک سامان یافته بود. تأسیس رمان در ایران هم از این رو، به دست این موقعیت اجتماعی نوظهور انجام شد.

تراژدی مشروطه

تراژدی در عصر مشروطه روایت مواجهه با مانعی بیرونی است که سبب ناکامی سوژه می‌شود. این شکست جایی در منطق حماسی ندارد. در جهانی که خواست تغییرناپذیر خدایان از آن خارج شده است، ناکامی سوژه به جهت موانع مادی است که می‌بایست تغییر یابند. به همین سبب، پیروزی سوژه در این مواجهه، ستایش توان انسانی است و شکست در آن، تقبیح موانع قابل تغییری است که بی جهت در مقابل انسان ایستاده اند. بنابراین تفاوت تراژدی مشروطه با نوع کهن آن، در تغییر نسبت سوژه با مانع است. در تراژدی مشروطه، گرچه مانع موقت و قابل عبور است، سوژه در مواجهه با آن شکست می‌خورد. این امر ادبیات مدرن را خصیصه‌ای انقلابی می‌بخشد که می‌تواند آن را به ابزاری برای تغییر بدل کند. پایان بندی تراژیک، فرمی ادبی بود که ماهیت پلید شرایط موجود را بازمی‌نمود و مخاطب را به تغییر شرایط فرامی‌خواند. چنین فرمی تا انقلاب مشروطه، صورت‌بندی مواجههٔ ناکام با مانع موقت بود. اما پس از پیروزی مشروطه، روایت شکست سوژه ایرانی در به ثمر رساندن برخی از اهداف مشروطه نیز بود، چنانکه در سه *تابلو* مریم عشقی، سرنوشتِ شومِ مریم که همزاد مشروطه است، چیزی جز مرثیه‌ای بر ناکامی مشروطه خواهان نیست.

مانع بیرونی در متون این دوره عموماً استبداد بود که به ناکامی سوژه می‌انجامید. خرافه پرستی، سنت‌گرایی، دخالت بیگانه و مواردی از این دست، همدستان مانع اصلی یعنی استبداد حاکم دانسته می‌شدند. تراژدی‌های عاشقانه به مثابه نتیجه نفیِ سنتیِ انتخابِ فردی جوانان، انتقادی بنیادی به ماهیت محدود کننده سنت‌های موجود داشت. ماهیت انقلابی چنین عشقی، در نفی گذشته و سنت‌های اجتماعی محدود کننده و تأیید اهمیت تمایلات فردی در امر ازدواج بود. عشق عصر مشروطه، تنانه و فردگرا بود و در تقابل با خواست پدر به مثابه نشانگانی از اقتدار امر کهن قرار می‌گرفت. در حالی که استعاره شاه به مثابه پدر ملت در حال گسترش بود(توکلی طرقی، ۱۳۹۵: ۹۶)، نقد اقتدار

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

سنت‌گرایانه پدر و تلاش برای تثبیت حقوق فرزندان در انتخاب آینده خود، هم‌زمان نقدی سیاسی نیز محسوب می‌شد. بنابراین محدود کردن قدرت شاه در عرصه سیاسی، تناظری با خواست محدودیت برای اقتدار پدرانه در خانواده داشت. این‌گونه بود که عشق به ملت و زن، در توازی با هم پیش می‌رفت و در نقطه ای یکسان به بحران می‌رسید: نفی خواست فرد-ملت به واسطه اقتدار سنتی پدر-شاه. بهترین شکل چنین توازی را می‌توان در «عروسی مهرانگیز»(۱۲۸۷) مشاهده کرد. در این اثر، پیوندی میان شکست‌های عاشقانه و مبارزات آزادی طلبانه برقرار می‌شود که با هدف برانگیختن احساسات مخاطب برای مبارزه علیه مانع موقت و در این موارد، استبداد سیاسی ظاهر شده است. عاشقانه‌های تراژیک، در پیوند با محتوای سیاسی شان، موجب می‌شدند که خواننده استبداد را به عنوان مانعی که «هر دو سطح از سعادت را تهدید می‌کند» بفهمند (نجم آبادی، ۲۰۰۵: ۱۶۹).

چنین عشقی را می‌توان در *پریوش ناکام* (۱۳۰۸) و *تهران مخوف* (۱۳۰۱) نیز یافت. در حالی که پایان تراژیک «عروسی مهرانگیز»، انتقاد شدیدی به نظام استبدادی بود که علاوه بر جنایت‌های معمول خویش، مانع از وصال دو معشوق نیز می‌شد؛ *پریوش ناکام* و *تهران مخوف* منتقد نظام پدر سالاری بودند که عشق رهایی بخش را قربانی منافع طبقاتی می‌کرد. در تمام این موارد، عشق می‌توانست وجهی رهایی بخش داشته باشد، اگر در تقابل با مانع موقت، مغلوب نمی‌شد. ناکامی در عشق، موقعیتی تراژیک می‌آفرید که برای نمونه در رمان مشفق کاظمی قابل رؤیت بود. *تهران مخوف* زندگی دختری (مهین) را روایت می‌کرد که به واسطه خواست پدر به ازدواجی ناخواسته تن می‌داد: «اولاً... شوهر خوبی هم برایت در نظر گرفته‌ام و ثانیاً به‌وسیله وصلت تو خودم استفاده بکنم مثلاً وکیل بشوم...»(مشفق کاظمی، ۱۳۴۷: ۳۸). تراژدی در چنین اثری، روایت ناکامی در عشق بود. لحظه‌ای که عشق کنار نهاده می‌شد، آنگاه که پدرسالاری، منافع اقتصادی یا برخی مناسبات اخلاقی در مقابل عشق می‌ایستادند، فاجعه آغاز می‌شد. تفاوت این ادبیات با داستان عصر پهلوی در آن بود که عشق به سبب مانعی بیرونی، فارغ از اراده سوژه به ناکامی کشیده می‌شد؛ حال آنکه قهرمان داستان عصر پهلوی، در ناکامی خویش مقصر بود. سوژه عصر پهلوی، ناکامی خویش را بر عهده می‌گرفت، حال آنکه سوژه مشروطه همواره مانعی بیرونی داشت که شکست را به آن استناد دهد. در حالی که عشق مهرانگیز، پریوش یا گلتاج در *عروسی مهرانگیز* (۱۲۸۷)، *پریوش ناکام* (۱۳۰۸) و *گل آقا-گل تاج*(۱۳۰۴) به جهت استبداد سیاسی، اقتدار پدر و فساد حاکمان سیاسی به مخاطره می‌افتاد، *داش آکل* (۱۳۱۱)، با سخن نگفتن درباره عشق «مرجان»، نقشی در ناکامی خویش داشت. این نقش در رمان مشروطه، سابقه نداشت. تراژدی داش آکل، از همان نفی عشق مایه می‌گرفت. بر این اساس، در این داستان و برخی از دیگر آثار عصر پهلوی، تراژدی حاصل نفی عشق، نفی خیال وصال و نفی امکان تغییر شرایط بود. گویی آن مانع بیرونی، راهی به درون یافته بود و حالا جایی درون سوژه جای گرفته بود. هم از این روست که سوژه به جان خویش افتاده‌ای ظاهر شد که گناهش، نفی خیال رهایی یا ناتوانی درونی برای غلبه بر مانع بود.

تراژدی عصر پهلوی

فرم روایی سوژه در مقابل مانع بیرونی، در عصر پهلوی تداوم یافت و برای نمونه در آثاری مانند *از رنجی که می‌بریم* (۱۳۲۶) قابل مشاهده بود. اما هم‌زمان الگویی از روایت سوژه در مقابل مانع درونی نیز در حال گسترش بود و مشخصاً در آثار چوبک و هدایت روایت می‌شد. هم‌زمان الگوهای بینابینی نیز در دانشور و علوی قابل مشاهده بود.

سوژه در مقابل مانع درونی، تصویری از موقعیت تازه روشنفکران پس از انقلاب مشروطه بود. حتی پیش از گسترش استبداد پهلوی، احساسی درباره شکست مشروطه ظاهر شده بود. روایت پردازی شکست و احساس گناه در آثار این دوره و برای نمونه در مستزاد (از ماست که بر ماست) ملک الشعرای بهار قابل مشاهده است. این صورت‌بندی که نشانگر احساس شکست مشروطه خواهان بود، به مثابه میراثی برای روشنفکران بعد باقی ماند و به خوبی در آثار ادبی آن‌ها تبلور یافت. یکی از مهم‌ترین نمونه‌های نخستین این آثار، *اسرار شب*(۱۳۰۴) به قلم خلیلی است:« «من مرد نبرد

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

بودم. اکنون چه شده است که این‌قدر ضعیف و عاجز گشته‌ام که توحش را بر تمدن ترجیح می‌دهم. آن عزم کوه گداز چه شد؟ کجا رفت آن اراده آهنین ملی؟ دریغ، مرض و یاس از حیات چنان مرا افسرده کرده است که همه چیز را زشت و ناگوار می‌بینم»(خلیلی، ۱۳۹۵: ۱۳).

یک‌باره تکنیک‌هایی رواج یافت که راوی حال درونی سوژه باشد و او را به مثابه بیماری ناتوان بازنماید. ناتوانی دردناکی که نه تنها در *بوف کور* (۱۳۰۹)، *زنده به گور* (۱۳۰۹) و *سنگ صبور* (۱۳۴۵) قابل مشاهده بود؛ در آثار نویسندگانی که هنوز سوژه قهرمان را روایت می‌کردند نیز حضور داشت. در این آثار سوژه قهرمان، تنها در روایت سوژه‌ای درگیر با خود امکان روایت داشت. در *چشم‌هایش* (۱۳۳۱) و *سووشون* (۱۳۴۸)، زری و فرنگیس، سوژه‌های خودسرزنشگری بودند که قهرمانانی چون یوسف و استاد ماکان را روایت می‌کردند. در رمانِ نخست، به سیاق گونه‌های قدیمی تر، مرگ استاد ماکان و عشق بی سرانجام فرنگیس، تصویر تراژیکی است که از سویی مانع موقت را تقبیح می‌کند و از سوی دیگر با هدف تحریک احساسات خواننده جهت تغییر شرایط صورت‌بندی شده است. آنچه این رمان را متفاوت می‌کند، شخصیت فرنگیس است که سوژه‌ای از خویش بیزار و خود سرزنشگر است؛ سوژه‌ای که خصایص درونی‌اش را به مثابه مانعی برای تحقق آرمان‌ها در نظر می‌گیرد و از همین نظر، با شخصیت «زری» در «سووشون» شباهت دارد.

فرم تراژدیِ عصر پهلوی را باید در تداوم فهمی مشاهده کرد که ایمان به پروژه روشنفکرانه را دنبال می‌کند؛ اما در پس از شکست‌های نخستین، خود را مقصر می‌داند. تراژدیِ مدرن عصر پهلوی، حاصل شکلی از سوژه همیشه مؤمنی است که از امکان رهایی، امکان انطباق عین و ذهن، امکان ساخت جهانی اخلاقی بر مبنای خواستی انسانی ناامید شده است و در حالی که هنوز، آرمان رهایی در او باقی است، آرمان دستیابی به کلیتی که در آن غلبه بر تقابل‌های دوگانه عین و ذهن، و خواست و اخلاق رخ داده باشد؛ به مرگ، می‌اندیشد به جایی که این تعارضات یکسره از میان می‌روند. صورت‌بندی این گونه روایی، با تصلب مانع موقت یا با چیزی که می‌توان از آن به تراکم شکست یاد کرد، پیوند دارد. به تعبیر دیگر، چنین روایت‌هایی در روزگاری سامان می‌یابد که مانع، چنان مستحکم شده است که عبور ناپذیر می‌نماید. در این صورت، مرگ نتیجه تعویقِ رهاییِ نهایی است. لحظه‌ای که سوژه از رهایی ناامید می‌شود، لحظه‌ای که احساس می‌کند توان لازم را نداشته است، سرافکنده و شرمگین به جان خویش می‌افتد و در نهایت با مرگ از خود انتقام می‌گیرد.

الگوی دیگری از تراژدی مدرن در این دوره، روایتگر مرگ به تعویق افتاده امر کهن بود. در این آثار تراژدی نه مرگ امر گذشته، بلکه تداوم آن در لحظه حال بود. گذشته به مثابه یک هستی سرطانی روایت می‌شد که بی جهت دوام آورده بود و می‌بایست از میان می‌رفت. نمونه وارترین شکل چنین تراژدی ای، *شازده احتجاب* گلشیری(۱۳۴۸) و *مردی در قفس* چوبک (۱۳۲۴) است؛ اما نمونه‌هایی در آثار هدایت و ساعدی نیز وجود دارد. این شکل تراژیک را می‌توان انشعابی از گونه پیشین دانست و تداوم آن را تا عصر پساانقلابی پی گرفت(برای نمونه داستان *همان گونه که داشتم می‌مردم* در مجموعه «غریبه در بخار نمک» به قلم احمد آرام (۱۳۸۰).

هم‌زمان شکل دیگری از تراژدی نیز در حال ظهور بود. در حالی که در تمامی موارد پیشین، تراژدی امری موقت بود و بنیانی هستی شناختی نداشت(تراژدی درون منطق حماسی)، به زودی پایان بندی تراژیک به خدمت رویکردهای ضد مدرن نیز درآمد. در این حالت، ایمان به امکان رهایی از دست رفت و پایان بندی تراژیک به جای ارجاع به بحرانی موقت، بنیانی هستی شناختی یافت. اینجا، تراژدی درون منطقی حماسی قرار نداشت. به تعبیر دیگر، زندگی انسان نهایتاً فاجعه بار بود و حتی پس از غلبه بر تمامی موانع موجود نمی‌توانست به سعادت دست یابد.

این رویکرد، جایگاه تاریخی روشنفکر را به مخاطره می‌انداخت. اگر مانعی نبود که امکان غلبه بر آن وجود داشته باشد، اگر راهی به رهایی وجود نداشت و اگر روشنفکران، امکانی به گشایش فرصت رستگاری نداشتند، در حالی که هنوز فلسفه وجودی‌شان رهایی مردم بود؛ بحرانی عمیق، هستی آن‌ها را فرامی‌گرفت.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

در نتیجه این تحول، الگوی دیگری از روایت تراژیک در مقابل تراژدی‌های انقلابی ظاهر شد. داستان «س.گ.ل.ل» که برای اولین بار در مجموعه *سایه روشن* (۱۳۱۲) در آمد، داستان روزگاری را روایت می‌کرد که در آن تمامی وعده‌های ادیان به واسطه علم تحقق یافته بود، انسان از تمام مشکلات رها شده، اما تنهایی و جستجوی معنا برای زندگی هنوز ادامه دارد. هیچ خوشبختی پس از غلبه بر موانع وجود ندارد، چرا که انسان محکوم به رنج است. این تصویر ایمان به رستگاریِ نهاییِ روشنفکران، پس از اتمام پروژه توسعه را نفی می‌کند و اساس آن را به چالش می‌کشد. این امر به خوبی تناقضی را نشان می‌دهد که از همان آغاز در این طرح وجود داشت. در واقع، ایده روشنفکرانه ترقی ملی، از اساس خودویرانگر بود و ناگزیر به مرگ و نیستی می‌انجامید. آنگاه که موقعیت روشنفکران به مثابه کارگزاران رهایی بخش تعریف می‌شد، موقعیت روشنفکر، تنها تا پیش از پیروزی نهایی، تا لحظه غلبه بر مانع موقت امکان تداوم داشت. لحظه از میان رفتن مانع موقت، لحظه فروپاشی این موقعیت اجتماعی بود و آینده او را سرشار از بی فایدگی و بی معنایی می‌کرد. رستگاری، بیرون از سرنوشت روشنفکران قرار داشت و از این رو نوعی هراس عمیق وجود داشت که در آثار هدایت نمود می‌یافت. این هراس، مرگ را به مثابه راه حل نهایی پیش کشید: اگر سرنوشت محتوم، فقدان رستگاری است و اگر پایان پروژه ترقی ملی که نیازمند فداکاری‌های بسیار است از میان رفتن کسانی است که آن را پرورانده اند، چرا نباید پیشاپیش به این سرنوشت گریز ناپذیر پیوست و به آغوش مرگ پناه برد؟ این ایده که برآمده از یک موقعیت اجتماعی ویژه است با عمومیت بخشیدن به خود، معتقد به موانع بنیادی(هستی شناختی) در مقابل رستگاری بشر شد. بنابراین تداوم منطقی سیر اندیشگانی روشنفکر-نویسنده مدرن توانست به ضد خود بدل شود. اما از آنجا که هیچ اندیشه‌ای لزوماً تا انتها اندیشیده نمی‌شود و به نهایت منطقی خود نمی‌رسد، عقلانیت روشنفکر مدرن، می‌توانست در بی توجهی به سرنوشت محتوم خویش، از اعتقاد به موانع هستی شناختی اجتناب کند و در آرمان زیستن در دنیایی متعال به مسیر خویش ادامه دهد.

دو رویکرد تراژیک پیش گفته، تطابق نسبی با دو گرایش مدرن و ضد مدرن در ادبیات این دوره داشتند. در حالی که فرض مانع موقت، ایده‌ای مدرن بود، فهم مانع به مثابه امر اجتناب ناپذیر، خصایصی ضد مدرن داشت. آنچه در هر دو رویکرد مشترک بود، خیال رهایی بود که به تراژدی می‌انجامید. همزمان این دو رویکرد در نسبتی با موقعیت‌های متفاوت روشنفکرانه قرار داشتند. در حالی که روشنفکران نزدیک به قدرت یا متمایل به آن (برای مثال روشنفکر نویسندگان حزبی)، بر موقت بودن مانع تأکید داشتند، روزگار عسرت و انزوا، ایده دوم را در نویسندگان، منزوی، مستقل و دور از قدرت تقویت می‌کرد. هم از این روست که می‌توان دو رویکرد مذکور را به مثابه دو قرائت ایدئولوژیک از منطق گفتمانی یک دوره خاص دانست که مشخصاً در فرم‌های تراژیک ظاهر شده‌اند.

تراژدی در ادبیات پساانقلابی

در حالی که روشنفکران خود را از اصحاب انقلاب ۵۷ می‌دانستند، به زودی روشن شد که جایی برای روشنفکران عرفی در آینده سیاسی وجود ندارد. به زودی عقلانیت حماسی اسلام فقاهتی، رویکرد تراژیک روشنفکران را پس زد. طرد دوباره آن‌ها از عرصه قدرت، با گسترش سواد عمومی و نیز بسط آموزش عالی همراه شد. با گسترش سطح تحصیلات، روشنفکران دیگر یک قشر غیر طبقاتی نبودند بلکه هر چه بیشتر به سخنگوی طبقاتی بدل می‌شدند. آن‌ها از سویی خاطره شکست‌های تاریخی را به همراه داشتند و از سوی دیگر با آرمان‌های تازه‌ای پیوند می‌خوردند که در نسبت با بسط موقعیت طبقه متوسط بود. گرایش آن‌ها به دموکراسی بیش از آنکه ناشی از پیشرفت نظام فکری‌ای آن‌ها باشد، با این تغییر پایگاه اجتماعی و احساس قرار گرفتن در اکثریت مرتبط بود. این دو تغییر اساسی، یعنی (۱)تراکم شکست و مواجهه با برآمدن امید دوباره از خلال فرایندهای دموکراتیک و (۲) تغییر پایگاه اجتماعی روشنفکر-نویسندگان به تغییراتی بنیادین در ماهیت روایت تراژیک منجر شد.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

نخست الگویی از تراژدی ظاهر شد که نتیجه تغییر نخست بود. ابتدا مجموعه‌ای از آثار پدید آمدند که در آن‌ها خیال ورزی به فاجعه منجر می‌شد. *همنوایی شبانه ارکستر چوبها* از قاسمی(۱۳۷۵)، *کهن دژ* از مندنی پور(۱۳۷۷)، *دیوان سومنات* از خسروی(۱۳۷۷)، *طلسم* از پروین روح(۱۳۸۰)، «امپراتور کلمات» از اکبرپور(۱۳۸۲)، «رود راوی» از خسروی(۱۳۸۲) و *روز به خیر آقای نویسنده* از حکیمی(۱۳۸۳) دارای خط داستانی مشابهی هستند. در تمامی این آثار، خیال ورزی شخصیت داستانی، یا جادویی که در اختیار دارد، در نهایت به نابودی او منجر می‌شود(ن.ک: دلال رحمانی، ۱۳۹۸). حتی در *سمفونی مردگان*(۱۳۶۸) تلقی مشابهی وجود دارد: «یوسف هر روز روی ایوان محو تماشای چتربازها می‌شد و ساعت‌ها آنجا می‌ماند... به اتاق پدر رفت. چتر سیاه و بزرگ پدر را برداشت و با چند تکه طناب خود را به چتر متصل کرد، بر لبه بام ایستاد و پرواز کرد... همه واقعه به همین شکل بود که مادر سال‌های سال به بچه‌هایش می‌گفت برادر بزرگشان پرواز کرده که به این روز افتاده. چیزی شده بین آدم و حیوان. مرده و زنده. یک تکه گوشت. یک جانور که مدام می‌بلعد»(معروفی، ۱۳۸۰: ۱۱۱). آیدین، که جوانی کتاب‌خوان و شاعر است بعدها فکر می‌کند که همه مسیرها از همان‌جا تغییر کرد(همان:۱۱۳). بدین ترتیب، روایت مرگ و بدبختی در سمفونی مردگان، به خواست پرواز پسر بزرگ‌تر خانواده مرتبط می‌شود. همین رویکرد مشخصاً در رمان دیگر معروفی، *سال بلوا*(۱۳۷۲)، قابل مشاهده است. بار دیگر رؤیا، فاجعه می‌آفریند: «بعدها به مادرم گفتم وقتی خدا بخواهد مورچه‌ای را نابود کند، دو بال به او می‌دهد تا پرواز کند آن وقت پرندگان شکارش می‌کنند» (معروفی، ۱۴۰۰: ۳۲۳).

چنین داستان‌هایی را می‌توان به مثابه واکنش دفاعی روشنفکر شکست خورده‌ای ارزیابی کرد که در ناخودآگاه خویش از برآمدن امید رهایی دوباره هراس دارد، امیدی که بعدها در قالب تلاشی دموکراتیک خودنمایی کرد. بنابراین نوعی تناقض بنیادی میان ایدئولوژی دموکراسی خواه این گروه اجتماعی که مبلغ خیال رهایی از خلال رأی عمومی بود، با هراس ناخودآگاه حامل تروماهای تاریخی شکست که هرگونه خیال را فاجعه‌آمیز می‌دید، وجود داشت. این تناقض که برآمده از تراکم شکست این گروه اجتماعی بود، در فرم تراژدی خیال در ادبیات نمود می‌یافت. این امر را می‌توان، پروژه سترون سازی خیال نامید.

تراژدی خیال بیشتر متعلق به نویسندگان فرهیخته تری بود که عموماً به واسطه تبار روشنفکرانه، نسبتی با خیال رهایی داشتند. در حالی که بسط نظام آموزشی و گسترش شهرنشینی، نویسندگانی را پدید می‌آورد که اساساً فاقد چنان خیالی بودند. آن‌ها به معنای دقیق کلمه، فقط نویسنده بودند. چنین نویسندگانی که سخنگویان طبقه متوسط جدید محسوب می‌شدند، روایت تراژیک تازه‌ای از زندگی عرضه کردند. این روایت که مشخصاً ناشی از گسترش طبقه متوسط شهر نشین بود، روایت نفرین تکرار بود که در ادبیات آپارتمانی بسط می‌یافت. گویی اگر پروژه ادبی دهه ۷۰ و ۸۰ سترون‌سازی خیال بود، ادبیات آپارتمانی در دهه ۸۰ و ابتدای دهه ۹۰، تداوم منطقی آن و الگویی از خیال سترون شد.

ادبیات آپارتمانی، روایتگر لحظه اکنون است و عموماً فاقد حس نوستالوژیک یا آینده گرایی است. فقدان رویکردی تاریخی(بی زمانی) در ادبیات آپارتمانی، تصویری صلب از لحظه کنونی برمی‌سازد که خود را تغییرناپذیر نشان می‌دهد. زندگی پیش از لحظهٔ آغاز داستان، به همان روال پیش می‌رفته و پس از آن نیز همان‌گونه خواهد بود. هیچ تغییری چنان بنیادی نیست که گسستی در زندگی فراهم آورد: «نور اتاق بغل روی صورتش می‌افتاد و می‌دیدم که وسط دو ابرویش چین افتاده و چه غم‌انگیز در غفلت خوابش برده، انگار فردا واقعاً روز دیگری است»(توانگر، ۱۳۹۱: ۲۷). اما فردا روز دیگری نیست، هیچ تغییری در آینده رخ نخواهد داد و اساساً بهتر است که رخ ندهد. «روز متفاوت»، شرور و خطرناک است و بهتر است «زودتر از آنکه اتفاق تازه‌ای بیفتد» به زندگی روزمره بازگشت[۲](کشاورز، ۱۳۹۴: ۱۹). به همین جهت، این ادبیات ماجراگریز است، گره افکنی نمی‌کند و روایتگر هیچ بحرانی نیست. فقدان ماجرا، تصویرگر انتظار آینده‌ای مانند گذشته است، موقعیتی که آرزوی هیچ رخدادی توان ایجاد تغییری معنادار را در آن ندارد. آثار زویا پیرزاد و فریبا وفی به خوبی در این قالب می‌گنجند.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

سوژه گرفتار در تکرار، نه تنها در ادبیات آپارتمانی، که در اشکال نخبه گرایانه تر نیز روایت شده است. حتی ممکن است ادبیات آپارتمانی را روایت عوامانه همان ویژگی‌هایی دانست که به الگوی نخبگانی روایت تکرار منجرشده بود. روایت چرخه‌های تکرار فاجعه، در داستان‌هایی چون *هاویه آخر*، *پلکان* و *مرثیه‌ای برای ژاله و قاتلش* قابل مشاهده است. در چنین داستان‌هایی به جای گشودگی نهایی، به جای روایت تکرار زندگی کسالت بار، روایتی از تکرار بی پایان فاجعه وجود دارد. در *هاویه آخر*(۱۳۷۰)، روایت کشتی شکسته‌ای را می‌شنویم که به قایقی می‌رسد و برای نجات خود، انگشتان غریقی را قطع می‌کند که می‌خواهد بر قایق سوار شود. او نجات می‌یابد اما همیشه در آن لحظه تراژیک باقی می‌ماند: «در این سال‌ها انگشتانم دوباره می‌رویند... روییده می‌شوند که قطع شوند»(خسروی،۱۳۷۰: ۱۲۲). در داستان دوم نیز، روایت عشق تکرار می‌شود و هر بار به جدایی می‌انجامد و در داستان سوم، روایت قتلی سیاسی در یک روزنامه تکرار می‌شود و هر بار فاجعه قتل رخ می‌دهد. این آثار، فاجعه را هنوز به مثابه یک اتفاق نادر روایت می‌کنند که به تکرار افتاده است و بنابراین هنوز رمقی از امید به لحظه بیرون از فاجعه را در خود دارند. آن‌ها لحظه تراژیک را طبیعی نمی‌سازند، روایت را واقعیت تغییر ناپذیر زیستن روزمره معرفی نمی‌کنند و هنوز می‌توانند به وضعیتی که راهی به تغییر آن ندارند، معترض باشند. اما چنانکه آمد ادبیات آپارتمانی، گرفتاری در تکرار روزمره و فقدان راهی به رهایی را به مثابه پاسخ نهایی طرح می‌کند و از این منظر، سوژه رام شده‌ای را به تصویر می‌کشد که به زنجیر خود خو کرده (خیال ورزی را فراموش کرده است).

در این آثار، هیچ راهی برای گریز از فاجعه و تکرار وجود نداشت، فاجعه چون رخدادی ناگزیر بر شخصیت‌های داستانی نازل می‌شد، بی آنکه از اقدامات آن‌ها اثر پذیرد. فاجعه نسبتی با امر پیشین نداشت، چرا که در هر روایت تازه، تغییری در مناسبات پیشین رخ می‌داد، اما فاجعه هر بار چون بار قبل، بی کم و کاست ظاهر می‌شد. تکرار هر روزِ روزِ واقعه و توالی بی کم و کاست فاجعه‌ای یکسان، علی رغم تنوع روایت‌ها، آن را به تیر غیبی مانند می‌کرد که انگشت تصادفی شوم آن را می‌چکاند، بی آنکه پیوندی با لحظات پیش از خود داشته باشد. اگر فاجعه چنین بی مهابا و فارغ از اراده و اقدامات کنشگران ظاهر می‌شد، چرا رستگاری نتواند به همین سان، ظاهر شود؟ چنین استدلالی سوژه را در انتظار معجزه قرار می‌داد که در ادبیات این دوره نمود دارد (مثلاً بنگرید به «مادر» در مجموعه داستانی *دیوانه مهتاب*(۱۳۸۶) به قلم حمید رضا نجفی).

شکل دیگر تراژدی در ادبیات این دوره، روایتگر سوژه در تقاطع نیروهای غیرعقلانی است که به فاجعه ختم می‌شود. الگوی نمونه وار چنین آثاری، ادبیات پسامدرن است. در این مورد، مجموعه داستان *شانس مردن* از پژک صفری(۱۳۸۰) نمونه مناسبی است. نویسنده مجموعه‌ای از دنیاهای منعطف را در مجموعه داستانی برمی‌سازد که در نهایت، به نابودی و فقدان می‌انجامند. داستان نخستِ مجموعه، با عنوان *توی پرانتز* چنین تصویری دارد: «درست در همین موقع گنجشک توی باغچه زبان درآورد که نشست داخل مرسدس و مرسدس از پارکینگ حیاط خارج شد... آدم بلند شد... دستش را دراز کرد تا سیم تلویزیون را از پریز بکشد، اما دیوار کش آمد و پریز از دست او دور شد»(صفری، ۱۳۸۰: ۱۷). اکثر داستان‌های این مجموعه، چنین هستند، دیدگاه‌های عقل سلیم مدام کنار نهاده می‌شوند، راوی و نویسنده با شخصیت‌های داستانی خود مواجه می‌گردند، به درون ذهن هم می‌روند(همان: ۱۹ -۲۰)، همدیگر را می‌کشند(همان، ۲۷)، اما عموماً رستگار نمی‌شوند، نجات نمی‌یابند و به خوشبختی نمی‌رسند. در چنین داستان‌هایی، در حالی که هر چیزی ممکن می‌شود، خوشبختی و رستگاری و به طور کلی هرگونه فرض رهایی کماکان ناممکن می‌ماند. حتی دنیای دیگرگونی که از این خیال برمی‌خیزد، به همان سان دردناک، سرکوبگر و تراژیک است که زندگی «واقعی» در ادبیات دوران پیشین. به همین جهت، پایان دردناک داستان‌های صفری، به جای آنکه ستایشگر گشودگیِ دنیای منعطف و سیال خیال و آزادی گسترده نویسنده و سوژگان متن باشد، روایتگر مرگ، نیستی، نابودی، شکست و فقدان است. هم از این رو، سرخوشی بازی گوشانه نویسنده، نه تنها رهایی بخش نیست، بلکه ویرانگر (یا خود ویرانگر) است. این شکست در ساحت خیال، هم ارز با شکستی است که در ادبیات واقع‌گرا روایت شده است. شکستی بنیادین

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

که تصوری از امکان دیگرگونگی ندارد و این، همان سترونی خیال است. بنابراین اگر نمونه‌هایی از این ادبیات، روایتگر سترون سازی خیال هستند، گونه‌های دیگری از آن، روایتگر خیال سترون اند. با این حال تفاوتی میان ادبیات آپارتمانی و پسامدرن وجود دارد. در حالی که گونه نخست، فاقد هر گونه خیال است، ادبیات پسامدرن، خیال ورزی انحرافی است. در واقع، این ادبیات مشخصاً حامل اثر تراکم شکستی است که هرگونه امکان تغییر در ساحت واقعی زندگی را ناممکن کرده و در نتیجه حد نهایی تحول خواهی به سطح امر نمادین و بازی در عرصه کلام انحراف یافته است.

نتیجه گیری

ظهور تراژدی در ایران، به معنای تحولی عمیق در بنیان‌های فکری این سرزمین بود. ظهور تراژدی، لحظه جدایی ذهن از عین در منطقی عرفی بود، جایی که ناکامی، امکان تفسیر ذیل مشیت الهی را از دست داده بود. اکنون خیال رهایی وجهی عرفی یافته بود و به تعویق افتادن یا ناممکن شدنش، بنیان روایت تراژیک بود. از مشروطه تا اکنون، تراژدی روایت چگونگی مواجهه سوژه با خیالی تحقق نیافته بود؛ مواجهه با مانع درونی، مانع بیرونی، مانع هستی شناختی، و سپس طرد خیال، فراموش کردن آن و در نهایت لحظه انحراف. از این منظر، ادبیات داستانی، تصویری از حیات فکری یا به تعبیر دیگر، تاریخ معاصر ناخودآگاه جمعی بخشی از جامعه ایران است که با بررسی آن امکان فهم بهتر هستی معاصر فراهم می‌شود. حتی اگر این امر نتواند راهی به تغییر بگشاید، فهم تاریخمند بودن تلقی تراژیک می‌تواند تلخی زیستن معاصر را کاهش دهد.

منابع

- آخوند زاده، میرزا فتحعلی (۱۳۵۶). تمثیلات و شش نمایشنامه دیگر. ترجمه محمد جعفر قراچه داغی. تهران: خوارزمی.
- ارسطو (۱۳۸۷). فن شعر. ترجمه عبدالحسین زرین کوب. تهران: امیرکبیر.
- اسکندری، یحیی میرزا (۱۳۹۵). عروسی مهرانگیز. در «مشروطیت ایران و رمان فارسی(جلد ۲)».گردآوری مسعود کوهستانی نژاد. تهران: انتشارات دنیای اقتصاد. صص ۷-۹۵.
- پارکینسون، جی (۱۳۷۵). لوکاچ و جامعه شناسی ادبیات. ترجمه هاله لاجوردی. ارغنون ۹-۱۰. صص ۲۲۱ تا ۲۳۸.
- پرهام، باقر (۱۳۷۷). با نگاه فردوسی. تهران: مرکز.
- توانگر، فرشته (۱۳۹۱). کانادا جای تو نیست. تهران: چشمه.
- توکلی طرقی، محمد (۱۳۸۱). تجدد بومی و بازاندیشی تاریخ (ویراست دوم)، تهران: پردیس دانش.
- جیمز، دیوید (۱۳۹۵). زیبایی شناسی هگل. ترجمه عبدالله سالاروند. تهران: نقش جهان.
- خسروی، ابوتراب (۱۳۷۰). هاویه، شیراز: نوید.
- خسروی، ابوتراب (۱۳۸۰). دیوان سومنات، تهران: نشر مرکز.
- خلیلی، عباس (۱۳۹۵). اسرار شب. در «مشروطیت ایران و رمان فارسی(جلد ۵)».گردآوری مسعود کوهستانی نژاد. تهران: انتشارات دنیای اقتصاد. صص ۷- ۶۹.
- دبیرالملک فراهانی، میرزا محمدحسین (۱۳۹۴). رساله ای در اصلاح دولت. در «تاریخ اندیشه جدید در ایران» به کوشش فرامرز معتمد دزفولی. تهران: شیرازه. صص ۳۹۰-۴۱۰.
- دلال رحمانی، محمدحسین (۱۳۹۸). دست کشیدن از رویا، تراکم شکست طبقه متوسط جدید و بحران کنشگری در ادبیات پس از انقلاب. در «فرهنگ بحران؛ جستارهایی درباره نسبت فرهنگ و فاجعه». به کوشش آرش حیدری. تهران: سازمان انتشارات جهاد دانشگاهی.صص ۱۶۱-۱۷۶.
- سپهسالار، فریدون (۱۳۲۵). رساله فریدون بن احمد سپهسالار در احوال مولانا جلال الدین مولوی. با تصحیح سعید نفیسی. تهران: اقبال.
- سهروردی، شهاب الدین (۱۳۷۶). عقل سرخ. شرح و تفسیر مهران سلگی. تهران: مولف.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

- شاپوری، سعید (۱۳۹۶). تراژدی در آثار افلاطون. تهران: افراز.
- صفری، پژک (۱۳۸۰). شانس مردن. تهران: نیم نگاه.
- طباطبایی فر، سید حسین (۱۳۸۴). نظام سلطانی از دیدگاه اندیشه سیاسی شیعه. تهران: نی.
- فیرحی، داود (۱۳۷۸). قدرت، دانش و مشروعیت در اسلام. تهران: نی.
- فیرحی، داود (۱۳۹۱). تاریخ تحول دولت در اسلام. قم: دانشگاه علوم انسانی مفید.
- لوکاچ، جرج (۱۳۸۱). نظریه رمان. ترجمه حسن مرتضوی. تهران: نشر قصه.
- لوکاچ، گئورگ (۱۳۷۷). «متافیزیک تراژدی». ترجمه مراد فرهادپور. در کتاب سروش (مجموعه مقالات ۳/ تراژدی). تهران: سروش.
- مشفق کاظمی، مرتضی (۱۳۴۷). تهران مخوف. تهران: انتشارات ارغنون.
- معروفی، عباس (۱۳۸۰). سمفونی مردگان. تهران: ققنوس.
- معروفی، عباس (۱۴۰۰). سال بلوا. تهران: ققنوس.
- ملکم (۱۳۲۷). مجموعه آثار میرزا ملکم خان. تدوین و تنظیم محمد محیط طباطبایی. تهران: انتشارات علمی.
- ملکم (۱۳۸۱). رساله های میرزا ملکم خان. به کوشش حجت الله اصیل. تهران: نی.
- یاسپرس، کارل (۱۳۹۸). تراژدی کافی نیست. ترجمع البرز حیدرپور. مرکز: تهران.
- Goldman, Lucien (2013). The Hidden God. Translated by Philip Thody. Routledge: London.
- Najmabadi, Afsaneh, (2005). Women with mustaches and men without beards: gender and sexual anxieties of Iranian modernity. California: University of California Press.

پی نوشت

[1] در این شرایط امکان اندیشیدن به بحران از میان می‌رود و امر تروماتیک از بازسازی بنیادی آگاهی بازمی ماند. به تعبیر دیگر، شرایط امتناع تراژدی همان شرایط «امتناع اندیشه» است. به همین جهت است که لوکاچ هم فلسفه و هم تراژدی را متعلق به عصر پساحماسه می‌داند. (لوکاچ، ۱۳۸۱: ۱۶). به تعبیر دیگر، تراژدی و فلسفه هم‌زمان ظهور می‌کنند.

Archive of SID.ir