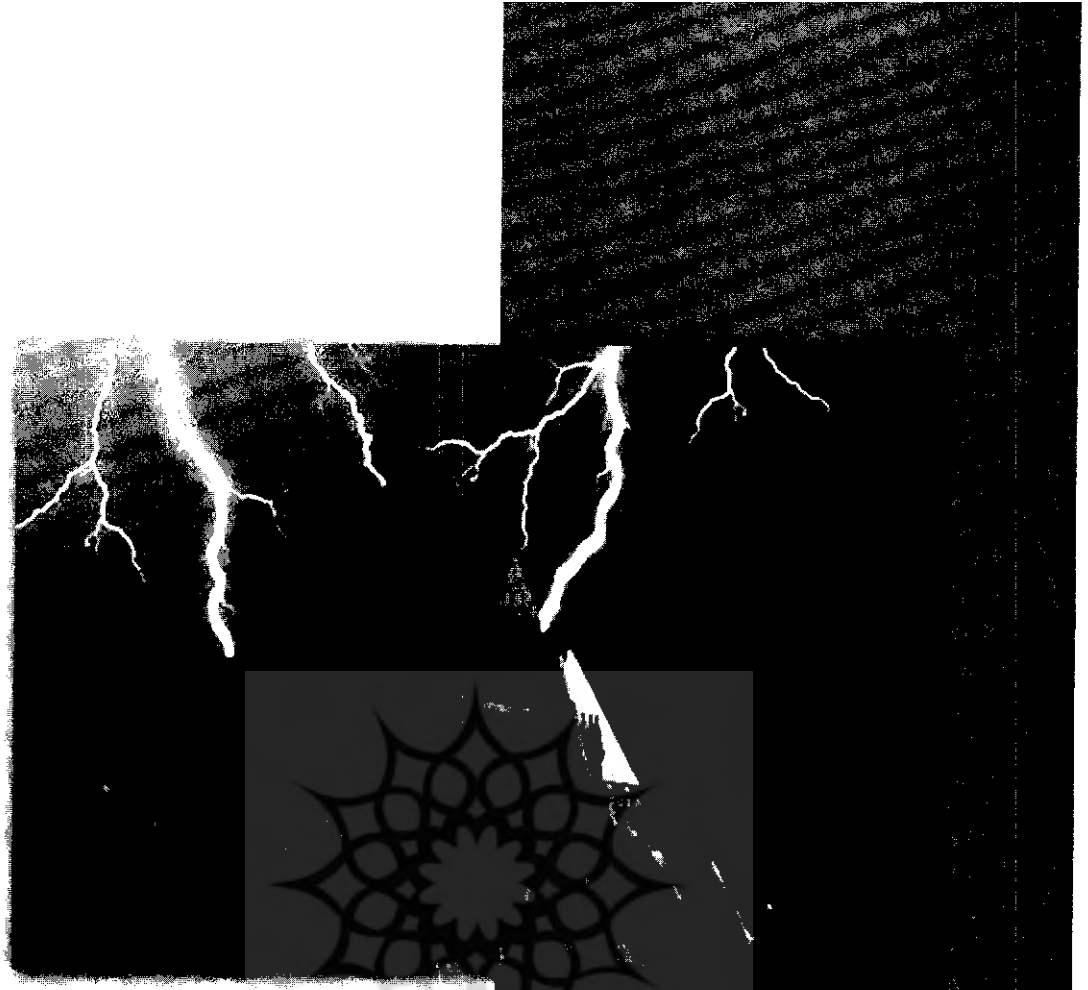

۱۸۴۸: تجاوز به عقلانیت

ژوزه ب. مانلیئون
ترجمه‌ی شهریار وقفی‌پور

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱۸۴۸، در مزرعه‌ی *فاکس* در ایالت نیویورک، اولین پرده‌های معنویت‌گرایی مدرن اجرا شد. همان‌سال، آن‌طرف اقیانوس آرام، مارکس و انگلس ***مانیفست کمونیستی*** را منتشر کردند، با این جمله‌ی آغازین که امروز ورد زبان‌ها است: «شبحی اروپا را فرا می‌گیرد ـ شبح کمونیسم». این زبان مرموزگرایی (esotericism) دو پیشامد ظاهراً نامرتبط را به یکدیگر پیوند می‌دهد. در آن هنگام که مارکس تصویری از امری فانتاستیک را اقتباس کرد تا پدیده‌ی سیاسی عینی‌ای را توصیف کند، از گفتار غالب سود می‌برد در عین آن‌که در کار ساخت استعاره‌ای فرهنگی هم بود؛ او به گرایش جدیدی در فرهنگ بورژوازی ارجاع می‌داد و در عین حال منبع بنیادین نگرش مذکور را هم روشن می‌ساخت. بنابراین از این منظر، جمله‌ی آغازین ***مانیفست کمونیستی*** گستره‌ای را آشکار می‌کند که در آن، عالم خیالی امر فانتاستیک، از یک‌طرف با مسائل عینی و انضمامی شکل می‌گرفت و از طرف دیگر به همان مسائل شکل می‌بخشید. مارکس و انگلس نام سیاسی مشخصی به این ناعقلانیت عطا کردند، چرا که متضمن نفی نظام بورژوازی بود؛ آن‌ها به این اشباحی که عالم خیال را انباشته بودند، فضا و زمانی عینی را نسبت دادند. شبح (Phantom) این‌جا و اکنون یا فی‌المجلس (hic et nunc) حضور داشت، در اعصار کنونی و درون محدوده‌های جغرافیایی جوامع «پیشرفته»ی اروپایی. به ناگاه، آن امر حاشیه‌ای که غیریّت یا دیگربودگی در اولین هجوم‌هایش با آن همراه بود، با واژگان برنامه‌ای که علناً هویت حقیقی هیولا را اعلام کرد فرو نشست. در داستان **مرگ سرخ** (۱۸۴۲) اثر ادگار آلن‌پو، شاهزاده پراسپرو از خودش در مقابل طاعونی محافظت می‌کند که دورادور قصرش را فراگرفته است. او این کار را با افراشتن دیوارهایی می‌کند که سربازان مسلح از آن مراقبت می‌کنند و صورت مهمانانش را با نقاب لبخندهای وارونه می‌پوشاند. به احتمال زیاد شاهزاده پراسپرو ادامه دهنده‌ی اعتقاد گوتیک به تهدیدات جانبی است و بنا به همین اعتقاد عمل کرده است؛ با این حال، سرآخر در میان مهمانانش به حضور آزارنده‌ی نقاب مرگ پی می‌برد، اما در ضمن پس از آن درمی‌یابد که در پس نقاب مرگ سرخ، در واقع، خود مرگ سرخ قرار دارد.

با این‌حال، حتی اگر ***مانیفست*** بدون هر گونه نقابی چارچوب منازعه را توصیف می‌کرد، حتی اگر پراسپرو اثبات می‌کرد که اختیار کردن نقاب ناعقلانیت خودش نشانه‌ای از ناعقلانیت است، فرهنگ بورژوازی به سعی خود برای به تعویق انداختن کشف حجاب از حقیقت برهنه ادامه می‌داد، و تمامی عناصری را که در وجود این حقیقت ماندگار است، به سویه‌ی یک مانع ایدئولوژیکی تقویت‌شده پرتاب می‌کرد. در طول قرن نوزدهم، اروپا چهره‌ی خودش را طوری تصویر می‌کرد انگار از طاعونِ هراس‌هایِ مبهمی رنج می‌برد که به تخیّل، رنگی از مزاحمت‌های پر رنگ و لعاب اما غیردقیق زده است. [...]

در تحلیل نهایی، فصل مشترک تمامی این هراس‌ها پیش‌کشیدن این موضوع بود که نظام اجتماعی در خطر است، هر چند که تجربه‌ی زندگی روزمره حضور چنین تهدیدی را نشان ندهد. «محکِ» تجربیِ واقعیتِ اجتماعی برای زدودن باورهایی که در فرهنگ بورژوازی ریشه‌دار بودند، کفایت نمی‌کرد. هر جا که بود، چه راین‌لند و چه انگلیس، نوعی احتمال عینی و مستقیم تخریب نظام وجود داشت، چرا که این صحنه‌ی توسعه‌ی جامعه‌ی صنعتی، خطر گرایشی به نظم و نظام را آشکار می‌کرد، گرایشی به

خود نظام و نه واکنشی به تهدیدات بی‌واسطه: «در دهه‌ی ۱۸۴۰ پیش‌بینی‌کنندگان و حرفه‌ای‌های بزرگ انقلاب، درست مثل طبقات متوسط اروپایی فکر می‌کردند که شکل کلی مسائل اجتماعی آینده‌شان را در باران و دود لانکشایر و پاریس تشخیص می‌دهند» (هابز باوم: ۱۹۷۵، ۱۱).

تخریب به‌عنوان جزئی وجودی یا انتولوژیکال به نظام وصل شده بود، و می‌توانست خود را به اشکال غیرقابل‌اعتماد یا باورناپذیر تجسد ببخشد، با این حال همیشه حاضر بود و بر آینده و بهروزی‌ای سایه می‌انداخت که عالم آسوده‌ی امر بورژوایی از آن خبر می‌داد.

دوران صنفی جدید در تقابل با درک عصر کلاسیک، بذرهای تخریب را ـ که عصر گوتیگ همیشه آن را برخاسته از حاشیه‌های نظام تصویر می‌کرد ـ به‌عنوان امری درک کرد که درون ساختمان‌ها و مقدمات این دوران کاشته شده است. عموماً داستان *فروریختن خانه‌ی آشر* (۱۸۳۹) نوشته‌ی ادگار آلن‌پو، به‌عنوان بازنمایی زوال عقل قرائت شده است؛ لیکن خانه‌ی آشر در عین حال که مکان است، تجسد دودمانی است که رادریک و مادلین آخرین نمایندگان آنند: «وجه تسمیه‌ی خانه‌ی آشر، ـ نام‌گذاری‌ای که انگار در ذهن روستاییانی که این نام را به‌کار می‌بردند، هم شامل خانواده می‌شد و هم عمارت خانوادگی».

از همین رو، از همان آغاز، متن همسانی میان خانه و صاحبان آن را پی می‌ریزد؛ بنابراین، ترک روی دیوار که راوی از بدو ورودش بدان اشاره می‌کند، با شکاف درون ذهن رادریک معادل است و پیشاپیش خبر از فروریختن نهایی و مضاعف عمارت و قهرمانان داستان می‌دهد. آن‌طور که راوی خیلی زود پی می‌برد، علل مشکلات آشر، جزئی درونی از وجود اوست: «[رادریک آشر]، کم و بیش به چیزی وارد می‌شد که خود ماهیت بیماری‌اش قلمداد می‌کرد. گفت که این نوعی شرّ سازنده و خانوادگی است». از این رو، خانه قصر عقلانیت است که ناعقلانیت در آن خانه کرده، به همان صورت که ذهن عقلانی فرد توسط جنون ضایع شود.

این توصیف ژنتیکی احتمال بررسی حداقل دو شیوه‌ی تفسیر [داستان] را پیش می‌نهد. از یک طرف، کشیده شدن به جنونی ارثی از سفری به بدویت حکایت دارد، از کشف جنون در ریشه‌ی روان «انسان»؛ از این منظر، [داستان] دال بر بازگشتی زمانی به حالت پیش از متمدن شدن است. از طرف دیگر، پو با یکسان ساختن فرد با خانه، به عمارت ارزشی سمبولیک می‌بخشد: این‌که ناعقلانیت به عقلانیت قدرتی بیش از حد بخشیده است. بنابراین فروریزش اصول و مقدمات قابل‌توجیه معرفت‌شناسی بورژوازی را نیز پیش می‌کشد؛ و از این منظر، به نقش ناعقلانیت در شکل بخشیدن به آینده‌ی جامعه اشاره می‌کند، و از همین رو مقوله‌ای اجتماعی و سیاسی را آشکار می‌سازد. در این‌جا نیز مانند تولیدات گوتیگ، احضار بدویت و «رو به‌سوی پس داشتن» خبر از شکل چیزهایی می‌دهد که در راهند. اینک مسأله دقیقاً در مستقر ساختن و توصیف آن اشکالْ خانه کرده بود، در مقرر ساختن خیال‌پردازی و تصویرسازی درخور.

در طول قرن هیجدهم، ناعقلانیت در حواشی مناطق شهری پرسه می‌زد، در حالی‌که بخش‌های غیرتولیدی را به‌کار می‌گرفت، مهاجران روستایی را لمس می‌کرد و در کل به جمعیت فقیر رو نشان می‌داد ـ جمعیتی که اعضایش بیگانه و بی‌اهمیت لحاظ می‌شدند، بنا به گفته‌ی تأییدآمیز لویی‌شوالیه «به‌عنوان کسانی‌که به شهر تعلق نداشتند، کسانی‌که مظنون به هر جرمی، به هر شرّی، به هر بیماری مسری‌ای و هر خشونتی بودند» (شوالیه: ۱۹۷۳، ۳۶۵)، آن‌هم به شکل بحثی این‌همان‌گویانه که جرم را تهدیدی بیرونی به‌شمار می‌آورد و از هر بیگانه‌ای مجرمی بالقوه می‌ساخت. مردم خیابانی قرن نوزدهم از مقوله‌ای متفاوت بودند: اگرچه هنوز نماینده‌ی توحش بودند، ولی به شهر تعلق داشتند. اوژن سو *اسرار پاریس* (۱۸۴۳-۱۸۴۲) را با برانگیختن توجه خوانندگان به این واقعیت آغاز کرد که توحش‌ها و سبعیت‌هایی که او در حال نمایش آن‌ها است، به سرزمین‌های دور تعلق ندارند، بلکه در «میان خودمان» دیده می‌شوند. *اسرار لندن* (۱۸۴۸-۱۸۴۵) رینولدز در مورد تصویر کردن وحشیانه زندگی «پست» انگلیسی همین الگو را

پیش گرفت. در واقع، آن‌طور که گرایش ادبیات گوتیک بازتولید صحنه‌های قرون وسطایی «رو به پس» بود، منظره‌ی جدید ادبیات عامه‌پسند، به‌ویژه پس از ۱۸۴۸، «سرزمین ناشناس» (bas-fonds) شد.

این درونی کردن هیولائیت توسط فرهنگ غالب هم‌چنان در قسمت اعظم قرن نوزدهم، نوعی دو پهلویگی و تزلزل را حفظ کرد، انگار تخیل اجتماعی تردید داشت و نمی‌توانست تصمیم بگیرد ناعقلانیت را به چه چیزی نسبت دهد: به غیریّتِ کاملاً مبدل یا به مبهم ساختن خطوط تفکیک‌کننده‌ی میان نفس (خود) و دیگری. از نظر تامس پلینت، در کتابش با نام *جنایت در انگلستان* (۱۸۵۱)، استعاراتِ خطر بی‌شک به سرچشمه‌ای درونی اشاره دارند، سرچشمه‌ای که مثل سرطان در کل اجتماع اشاعه می‌یابد: «طبقه‌ی جنایتکار در [جامعه] زندگی می‌کند و با آن جفت و جور می‌شود، به‌عبارت بهتر، با طبقات مولد... [طبقه‌ی جنایتکار] زخمی حامل بیماری را در دل هر مکانی که گرد آید، می‌سازد» (هیمل‌فارب: ۱۹۸۵، ۳۸۷). از طرف دیگر، برای سن ـ مارک ژیراردن، تصویر حومه هم‌چنان حضور داشت. او در Journal dès debats (دفترچه‌ی حوادث) ۸ دسامبر ۱۸۳۱ چنین چیزی نوشته است: «هر تولیدکننده‌ای در کارگاهش زندگی می‌کند؛ مثل زارعان مستعمراتی در میان برده‌گانشان، یکی در برابر صدها تن؛ و سقوط لیون نوعی طغیان سن دومینگو است... وحشی‌هایی که جامعه را تهدید می‌کنند نه در کاکاسو هستند نه در استپ‌های تارتاری؛ بلکه در حومه‌های شهرهای صنعتی ما هستند» (هابزباوم: ۱۹۶۲، ۲۳۸). این تصویر ممتاز هر کجا که بود، چه در دل شهر چه در حومه، به هر حال همراهِ آن دو عنصر مشترک ظاهر شدند آن هم به‌عنوان تجسم‌بخش بازنمایی اجتماعی جدید از تهدید: اول، تأکید بر نزدیکی و شاخصه‌ی درونی ناعقلانیت؛ دوم، ارتباط محکمی میان خطر و طبقات کارگر.

[...]

بی‌شک رؤیای عقلانیت بود که هیولاها را ایجاد می‌کرد. این ناسازه که در انتهای قرن هیجدهم صرفاً نشانه‌ای از لکه‌ای در بصیرت بورژوایی بود، اینک خبر از امکان واقعی نوعی تباهی می‌داد. عصر صنعتی جدید، نفی خاص خودش را ایجاد کرد. مارکس و انگلس برنامه‌ی سیاسی کاملی را از این مقدمه‌ی منطقی بیرون کشیدند و بر اساس شرایط مادی و هم‌چنین بر اساس تصاویرِ تناقضْ شرح و بسطش دادند: «توسعه‌ی صنعت مدرن، از همین رو، از زیر پاهای خویش همان شالوده‌ای را می‌بُرَد که بورژوازی بر آن اساس، محصولات را تولید و از آن خود می‌کند. بنابراین آن‌چه بورژوازی تولید می‌کند، بیش از هر چیز، قبرکن‌های خود اوست» (مارکس و انگلس: ۱۹۶۸، ۴۶).

از همین رو مخلوق فرانکشتین صرفاً نوعی فرافکنی روان‌شناختی نیست، بلکه در ضمن، همان‌طور که فرانکو مورتی (۱۹۸۳) نشان داده است، تجسّد تولید صنعتی است: او ساخته شده بود، عیناً به‌عنوان نتیجه‌ی پیشرفت‌های علمی و مادی. فیلم‌های [فرانکشتین] تصویر هیولایی را به ما ارائه داده‌اند که با تصویری پرولتاریایی می‌خوانند، تصویری که با توصیف مضمر در رمان نمی‌خواند. چنین دگرگونی‌ای ـ که فی‌نفسه آشکارکننده‌ی ادراک هیولائیت در طول دهه‌های اول قرن بیستم است ـ بعضاً به این دلیل کهن بود که خود کتاب شلی پیشاپیش به این مسأله اشاره‌ای تلویحی داشت. هیولای فرانکشتین در طول کشورهای اروپایی مسافرت کرد، آن هم نه صرفاً در حالی‌که ردّ تجاوزات ناپلئونی را پی می‌گرفت بلکه در عین حال تجسم‌بخش هجوم‌های صنعت‌گرایی به عالم «هارمونیک یا هم‌آهنگ» روستاییان و ماهی‌گیران بود، و با صرف حضور خود هراس و آشوب (کائوس) می‌پراکند. پاسخ و واکنشی که مزاحمت هیولا در مردم برمی‌انگیخت حاکی از گرایش‌های خاص به صنعتی شدن است، به‌ویژه پاسخ جنبش لودیت*، که در طول اولین دهه‌ی قرن نوزدهم، به نقطه‌ی اوج خود رسید. بنا به اشاره‌ی ریچارد اسل، آسیاهای

* Luddite Movement: جنبشی که کارگران در انگلستان (۱۶-۱۸۱۱) به راه انداختند و دستگاه‌های مکانیکی را داغان می‌کردند. به این تصور که دستگاه‌های مذکور باعث بی‌کاری آن‌ها می‌شود.

«ناشناخته و شیطانی» انقلاب صنعتی، در رمان شلی، بی‌هیچ صدایی می‌چرخند (اسل، ۱۹۷۷، ۷۱).

از نظر اِس. اِل. ورنادو، «در واقع مری شلی این موضوع را پیش می‌کشد که بخشی از ماهیت شیطانی هیولا نتیجه‌ی نقص‌ها و دررفتگی‌های اقتصادی و اخلاقی در جامعه است» (ورنادو: ۱۹۸۱، ۶۵). اگر عقلانیت موجد هیولاها بود، پس به سهولت قابل‌درک است که نوعی حس قصور در میان آن‌هایی که متعلق به فرهنگ غالبند، بروز پیدا کرده باشد. هنری می‌هیو بر این مطلب پای می‌فشرد که: «اگر فروشندگان دوره‌گرد لندن به‌ویژه به «طبقات خطرناک» متعلق باشند، خطر چنین بدنه‌ای مطمئناً نوعی شرّ ساخته‌ی خودمان است... نگران آنم که به دیگران این احساس را بدهم، چنان‌که به خودم این احساس را می‌دهم، که ما در این موارد دسته‌های مقصّریم» (هیمل‌فارب: ۱۹۸۵، ۳۲۷؛ تأکید از من است). چنین تأییدی پیش از اثر می‌هیو پی‌ریخته شده بود و عملاً جزئی از این باور همگانی را شکل می‌داد. روزنامه‌ی *نیویورک هرالد* روز ۱۲ آوریل ۱۸۳۶، به جنایت مشهور رابینسن جوئت با این یادداشت سردبیری اشاره کرد که: «اینک مسأله‌ی عمومی بیش از گناه فردی خاص اهمیت دارد: این مسأله با گناه نظامی از جامعه سر و کار دارد ـ رذالت حالتی از اخلاقیات ـ قساوت سازمان‌هایی که به چنین رسوایی‌ای [خانه‌های فساد] مجوز می‌دهند که در هر مکان عمومی و متداولی در شهر ما پا بگیرند» (شیلر: ۱۹۸۱، ۵۹). ویکتور فرانکشتین نیز حقیقتی مشابه را کشف کرد. اگر رمان شلی، از یک طرف، جای تردیدی نسبت به جرم هیولا باقی نمی‌گذارد، چرا که او مردم بی‌گناه را می‌کشد؛ از طرف دیگر، هیولائیت او دیگر نمی‌توانست به طرز ماهرانه‌ای به علل بیرونی نسبت داده شود و می‌باید پای خود فرانکشتین هم به میان کشیده می‌شد: «آن‌ها چگونه می‌توانستند، تک‌تک و همگی، به من نفرت بورزند و مرا از جهان جدا کنند، آیا از افعال غیرمقدس و جرم‌های من که ریشه‌شان در من بود، خبر داشتند!» (شلی: ۱۹۶۵، ۱۷۶).

این درونی کردن غیریّت، این الحاق نهایی غیرعقلانیت درون معیارهای عقلانیت، حاکی از آن است که نه تنها هیولائیت «واقعی» بود، بلکه هیولائیت عملاً نقش عقلانیت را شکل بخشید. وجود هیولاها از این نظر ممکن بود که «ما»، خود، هیولا بودیم. ویکتور و مخلوقش، نماینده‌ی علم و پیشرفت، و فرافکنی جنایت و تخریب، همگی جزئی از وحدت ساده‌ای بودند که در تعادلی متزلزل قرار داشتند. کشتن نهایی هیولا الزاماً به معنای مرگ دکتر [فرانکشتین] بود. آن دو نظام واحدی را بازمی‌نمودند که در آن خیر و شر با هم آمیخته بودند، که در آن تفکیک مشخصه‌ها و خصائل دشوار بود: «من [ویکتور] مثل روح بدی سرگردان بودم، چرا که من شریک‌جرم افعال رذیلانه‌ای بودم که فراتر از معنای رعب‌انگیز بود، و از آن هنگام بسیار، خیلی بسیار گذشته بود (خودم را این‌گونه توجیه می‌کردم). ولی قلب من از محبت و عشق به فضیلت لبریز بود. من زندگی را با نیت‌های نیک آغاز کرده بودم... و حالا همه بر باد شد» (همان، ۸۶). «وقتی من [هیولا] فهرست وحشت‌آور گناهانم را مرور می‌کنم، نمی‌توانم باور کنم که من همان مخلوقی هستم که افکارش با برداشت‌های والا و متعالی از زیبایی و شکوه خیر انباشته بود. اما حالا این‌گونه است؛ فرشته‌ی هبوط کرده، شیطانی خبیث می‌شود» (همان، ۱۰ـ۲۰۹). شیطان فرشته‌ای هبوط کرده است؛ انسان‌ها موجوداتی بافضیلت و در عین حال رذلند، باشکوه و در عین حال پست. چنین تصویری از ناعقلانیت، پس از رانده شدن از تاریخ، لزوماً حس گیجی و دو پهلویگی را ایجاد کرد. قطب‌بندی قدیمی میان خیر و شر که در قصه‌های گوتیگ مؤثر و کارا بود بر اثر درونی کردن پیشرفته‌ی امر شیطانی ناپدید شد. در نتیجه‌ی این فرایند، نوعی بی‌اطمینانی معرفت‌شناختی در اندیشه‌ی بورژوایی سر برآورد، بحرانی که از طریق امر فانتاستیک بسط و توسعه یافت و اهلی آن شد، و آن‌طور که رزمری جکسن (۱۹۸۱) نشان می‌دهد، این همان بحرانی است که غالباً در بازنمایی هنری به شکل جنون، توهمات یا چندپارگی‌ها سوژه ظاهر شد. این بی‌اطمینانی به دو پارگی‌ای مجال بیان داد که نمایندگان این دوران با آن مواجه بودند. آن‌ها، نظیر ویکتور،

به انتخاب میان خوشبختی مخلوقات‌شان و حمایت از گونه‌ی خویش کشانده شدند ـ یعنی میان پذیرش عواقب اصول فلسفی خویش و دفاع از منافع طبقه‌شان مجبور به انتخاب شدند.

این انتخاب بر کل طیف و پیوستار سیاسی بورژوازی تأثیر گذاشت. حتی لیبرالیسم هم ابزار دفاعی نظری صریحی نداشت که با آن بتواند با پیشامد مذکور رودررو شود. از نظر هابزباوم، تمامی انقلاب‌های ۱۸۴۸ «در واقع یا به تقریب بلاواسطه، انقلاب‌های اجتماعی مردم فقیر کارگر بودند. از همین رو، آن‌ها لیبرال‌های میانه‌رویی را به وحشت انداختند که به قدرت و استیلا رسیده بودند و حتی برخی از سیاستمداران رادیکال‌تر نیز همراه آن‌ها به سلک حامیان رژیم‌های کهن درآمدند» (هابزباوم: ۱۹۷۵، ۱۰). از همین‌رو، ایجاد صلح و نظام از طریق طرح‌ها و لوایح سرکوبگرِ «غیر قابل توجیه»، به توسعه‌ی نهایی نظریات دموکراتیک ترجیح داده شد، چراکه در آن زمان نظریات مذکور به معنای تجاوز و حمله به سازمان اجتماعی ـ اقتصادی بورژوازی بود.

اگر پیش‌تر قید و بند و محدودیت حالتی بود که وجه مشخصه‌ی جامعه‌ی پیشا صنعتی به‌شمار می‌رفت، اینک بی‌اطمینانی بود که گرایش به ناعقلانیت را تعریف می‌کرد. بی‌شک فضا و مکان ناعقلانیت را دیگر به دشواری می‌شد مشخص کرد، و محدوده‌ی آن از زندان تا مجراهای فاضلاب کشیده می‌شد و در عین حال شالوده‌های نظام را سست می‌کرد. اما مشخصاً چیزی که ادراک بورژوایی را لکه‌دار کرد این واقعیت بود که ناعقلانیت مسلّح به یک گفتار شده بود ـ واقعیتی که فی‌نفسه متناقض بود، چراکه گفتار، بنا به تعریف، تلویحاً به معنای گفتار عقلانیت است. هابزباوم مدعی است که «مؤثرترین و قدرتمندترین نقادی از جامعه‌ی بورژوایی آن نقادی‌هایی نبودند که به شیوه‌ای این‌همان‌گویانه و *ماتقدّم* (a priari) آن را رد کردند (و همراه با جامعه‌ی بورژوایی، سنت‌های علم و عقل‌گرایی کلاسیک قرن هفدهم را نیز به کناری نهادند»، بلکه آن‌هایی بودند که «سنت‌های اندیشه‌ی سنتی این جامعه را به نتایج و استنتاجات ضد بورژوایی کشاندند» (هابزباوم: ۱۹۶۲، ۳۱۰). مارکس و انگلس این نوع انتقاد را در نوشته‌های خود توضیح دادند و ادعای ریشه داشتن حرف‌های‌شان در علم را پیش کشیدند. در ۱۸۴۸، همراه با ***مانیفست کمونیستی***، یک برنامه‌ی سیاسی «نامعقول» با جنبشی انقلابی همخوان شد که از طریق آوای مصادره‌شده‌ای از عقلانیت، پیشاپیش پایان عقلانیت را اعلام می‌کرد: «اسلحه‌هایی که بورژوازی با آن فئودالیسم را سرنگون کرد، اینک علیه خود بورژوازی نشانه رفته‌اند. اما بورژوازی نه تنها اسلحه‌هایی را ساخته است که برایش مرگ را به ارمغان می‌آورند، بلکه انسان‌هایی را هم به‌وجود آورده است که آن اسلحه‌ها را به دست گیرند؛ یعنی طبقه‌ی کارگر مدرن، پرولتاریا» (مارکس و انگلس: ۱۹۶۸، ۴۱).

اینک نبردهای خیابانی در قاب منازعه‌ای دیگر قرار می‌گرفت: چالشی فلسفی از درون چارچوب گفتار غالب سر برآورده بود. طی دوره‌ای چند دهه‌ای، آن‌چه از بقیه دور و مجزا نگه داشته شده بود، سکوت خود را شکست و از درون، صدای خاص خودش را ایجاد کرد. از همین رو، عقلانیت خودش را در مکانی یافت که پیش‌تر به ناعقلانیت نسبت می‌داد. رمبو بعدتر در همین قرن بر این نکته پافشرده که «من دیگری است»، و بدین‌گونه بحران هویتی را بیان کرد که اندک اندک دشواری تشخیص میان بدل از مرجعش را تشدید می‌کرد.

[...]

فرایند درونی کردنی که کلیات آن را ترسیم کرده‌ام، مشخصات امر فانتاستیک را در طول دو سوم اول قرن نوزدهم شکل بخشید. در شروع قرن بیستم، این فرایند به تولیدی فرهنگی منجر شد که در آن ناعقلانیت از عقلانیت قابل‌تشخیص نبود و در آن، واقعیت به‌عنوان امر غیرقابل‌درک ارائه می‌شد. در این میان، دو نظام مذکور [یعنی عقلانیت و غیرعقلانیت] با همدیگر هم‌زیستی و هم‌پوشانی داشتند، و در آن حال که هر چه بیش‌تر به یکدیگر نزدیک می‌شدند، اعتبار همدیگر را به زیرسؤال می‌بردند، با این حال سر آخر غیرقابل تمییز می‌ماندند. ناعقلانیت به فضای نظم و نظام نفوذ کرده بود و خود را

به‌عنوان بدیل یا آلترناتیو ارائه می‌کرد.

نـاسازه‌ی بازنمایی کـه ادبـیات فـانتاستیک آغـازین را احاطه کرده بود، حالا منزلتِ کاملِ تناقضی معرفت‌شناختی را به‌دست آورد. واقعیت، آن‌طـور کـه روابـط پـیشاصنعتیِ تولید تعریف می‌کرد، به‌گونه‌ای نخوت‌آمیز تفوق خـود را تأیید می‌کرد اما اکنون این تفوق را سایه‌هایی تحلیل بردند که در پافشاری واقعیت به پیشرفت نـهفته بـودند. ادبـیات ایـن نـاسازه را شـرح و بسـط داد و بـرای عـموم ایـن احـتمال مشـوش‌کننده را پـیش کشـید کـه واقـعیت، ذاتـی مسأله‌دار به همراه شماری لایه‌ی حتی مـتناقض بـا دلالتِ منطقی است.

ژان بابتیست بارونین ادبیات فانتاستیک ایـن دوره را le fantastique réaliste (فانتاستیک رئالیستی) می‌نامد چراکه تجسدات ماوراءالطبیعی‌اش درون مؤلفه‌های واقعیت ظاهر می‌شوند و به نوعی سرچشمه‌ی درونی دارند. در آثار مریمه (Mérimée)، تـبیینات عـقلانی دقـیقاً هـمپای تـبیینات غیرعقلانی معتبرند؛ در آثار بـالزاک، امر مـاوراءالطـبیعی همواره در چارچوبی رئالیستی ریشه دارد و همیشه در این قاب ظاهر می‌شود. حتی اوژن سو نیز در این اصول شریک است؛ او نیز بنا به گفته‌ی بارونین، نوآوری و هنرش در این واقعیت است که او در کار «ایجاد تـعادل مـیان اسـطوره‌ی فانتاستیک و واقعیت بود ـ واقعیتی انضمامی، قابل لمس و معمولی» (بارونین: ۱۹۷۸، ۸۸). به‌عبارت دیگر، بارونـین به بیانی هنری اشاره می‌کند که دو مجموعه از جهان‌بینی‌های متضاد را، به یک حد، پذیرفتنی نشان می‌دهد. این دوپارگی موجد نوعی تعمق و پژوهش درون نفس بود، پژوهشی هم در سطوح اجتماعی و هم در سطوح فردی، که پیچیدگی و دشواری فهم «من» را آشکار می‌ساخت. وقتی بازمانده‌های نظام اقتصادی قدیم که رژیم کهن[1] ایجادش کرده بود، از بین رفت؛ وقتی آن‌چه به لحاظ سنتی دیگری نـامیده مـی‌شد حذف گردید، هرگونه تناقض، هرگونه به پرسش کشـیدن چارچوب‌های جدید واقعیت الزاماً به تردید در نفس منجر می‌شد. چگونه می‌توان تصویر دوران احیا[2] را با بـرداشت تسـاوی‌طلبانه‌ی روشـنگری آشتی داد؟ مسأله‌ی بـینش و شناخت صفحات ادبیات فانتاستیک، بـا کـناره‌های مـبهم، سایه‌ها و بی‌اطمینانی‌هایش را فراگرفت.

احتمالاً پـو مـهم‌ترین نـماینده‌ی ایـن دوره از ادبـیات فانتاستیک باشد. مشخصه‌ی نـوشته‌های او مـنازعه مـیان نیروهای قطبی‌شده بود و میان عوالم متفاوت گذر می‌کرد، در حالی که نشانه‌های زندان و خیابان‌های باز، صحنه‌های رمزی عارفانه و پیش‌زمینه‌های معاصر را بازتولید می‌کردند. در آثار پو، عقلانیت به‌عنوان فرمانروای مطلق حقیقت ظاهر نمی‌شد، و تضمینی نبود که مانند داستان‌های گوتیگ، سر آخر به نظم بازگردد. ایـن نـویسنده‌ی امـریکایی الگـوهای شناختیِ پذیرفته‌شده را به‌کار مـی‌گرفت تـا اتکـا بـه ذهـن عقلانی را به‌عنوان «خالق عالم از هیچ» به سخره بگیرد، از نـظر کـارول بکـر: راویـان غـیرقابل‌اعـتماد یـا مـجنون، ناسازگاری‌های مضمونی و بی‌اطـمینانی‌های مشـابهی کـه قصه‌های پو را انباشته، تحلیل‌بَرَنده‌ی همان چیزی بودند که روشن‌ترین بازنمایی گفتار عـقلانیت بـودند ـ یـعنی خـود نوشتار. این تحلیل بردنِ گفتارِ اصیلِ مؤلف درگربه‌ی سیاه به صراحت توضیح داده می‌شوند: «در مورد این وحشی‌ترین، و با این حال معمولی‌ترین روایتی که در پی قلمی کردن آنم، نه امید دارم باورش کنند نه چنین چیزی می‌طلبم. چه دیوانه خواهم بود اگـر بـه آن امـید بـندم، آن هـم جـایی‌که خـود احساسات من تمامی آثار خودشان را رد می‌کنند. بـا ایـن حال، من مجنون نیستم ـ و از آن مطمئن‌تر ایـن‌که خـواب نمی‌بینم... شاید بعد از این، هوشی سرشار مایه‌ای را بیابد که این واقعه‌ی عجیب را به واقعه‌ای دم‌دستی بـدل کـند ـ ذهنی آرام‌تر، منطقی‌تر و بسیار خون‌سردتر از ذهن خود من» (پیدمن: ۱۹۸۱، ۱۴۰).

با این حال، پا به پای گسترش روایت، حـال و هـوا و نمایش معقول وقایع غیرمعقول این مفروضات را بی‌اعتبار می‌کنند. و خواننده در این دام می‌افتد که احتمال بروز این وقایع را قبول کند. نتیجه‌ی نهایی این ترفندها دشوار شدن تشخیص و جداکردن دو نظامی است که (مـثل قـصه‌های گوتیگ) از یکدیگر جدا نباشند، بلکه با یکدیگر همپوشانی داشته باشند.

در ادبیات گوتیگ هیولا همواره چهره‌ای قابل‌تشخیص باقی می‌ماند. درست است که زمانی سایه‌هایی وجود داشتند که به جای نمایش هیولائیت، آن را القا می‌کردند؛ لیکن در نهایت همه‌ی چهره‌های فراری به‌نوعی عینیت می‌یافتند، نوعی تعریف که آن‌ها را در این جهان یا دیگری جا می‌انداخت. لیکن در این دوره از ادبیات فانتاستیک، هیولائیت جایگاه‌ها و بدن‌ها را تعویض می‌کرد بدون آنکه مشخصاً تصویرش را به آن‌ها الحاق کند: هیولای حقیقی کیست، ویکتور یا مخلوقش؟ در *آشر*، مادین، چهره‌ی سفید بیگانه و مبهم در قلب عمارت، خواهر دوقلوی رادریک است، و از همین رو بار دیگر، نظیر مورد فرانکشتین، ایده‌ی امر تضاعف را پیش می‌کشد. با در نظر گرفتن این اغتشاش، این تضاعف هویت‌ها، هیولائیت چگونه تصویر می‌شد؟ خصلت‌هایش چه‌ها بودند؟

هیولا دو گرایش را بر خود می‌بست. از یک طرف، در تصویرپردازی ادبی به‌عنوان چهره‌ای مبهم و غیردقیق ظاهر می‌شد. در مورد مخلوق فرانکشتین چیزهای بسیار کمی معلوم است. جز این‌که خیلی بزرگ بود، خیلی زشت و لباس‌هایی (لباس‌های دکتر) را می‌پوشید که برایش خیلی کوچک بودند. از طرف دیگر به‌عنوان موجود بشری بهنجاری نمایش داده می‌شد. برای نمونه در مورد خون‌آشام پولیدوری، چهره، صحبت کردن یا لباس پوشیدنش انحرافی از معیارهای نجیب‌زاده‌ها را نشان نمی‌داد. کارمیلا و بسیاری از هیولاهای لوفانو (Le Fanu) از دیگر اعضای جامعه غیرقابل‌تشخیص بودند مگر از روی نابهنجارهایی ناچیز مثلاً رنگ‌پریدگی یا دندان‌های تیز. با این حال رفتار و مشی اخلاقی‌شان هیولائیت آن‌ها را آشکار می‌کرد. در کل، هیولا صرفاً به‌عنوان انحرافی از تصویر انسانی ارائه می‌شد، به‌عنوان تحریفی فیزیکی یا روان‌شناختی از هنجارهای بورژوایی. از این منظر، تصویر هیولا چندان از برداشتی که فرهنگ غالب بر طبقات پایین تحمیل می‌کرد، متفاوت نبود. همان‌طور که آرتور هاردینگ به گونه‌ای کنایی درباره‌ی زندگی‌اش در دنیای تبهکارانه‌ی ایست‌اند می‌گفت: «کل آن‌چیزی که نشانه‌ی فقر شما بود برای آن‌هایی که اختیار مؤسسات خیریه را داشتند، کاملاً آشنا بود... اگر فقیر نبودید باید فقیر به‌نظر می‌آمدید. لباس‌هایی که می‌پوشیدید باید به تن‌تان زار می‌زد... اما باید تمیز می‌بودید» (سموئل: ۱۹۸۱، ۲۴). مهم‌تر از همه، این معیارهای بورژوایی مذکر بودند که بهنجاری و حتی انسانیت را تعریف می‌کردند. از همین رو، مردم خیابان «نقیضه (پارودی)های مرد بورژوا» به‌شمار می‌آمدند (هیمل‌فارب: ۱۹۸۵، ۳۹۱) و از فقرا، در کل «طوری صحبت می‌شد انگار اصلاً درست و حسابی آدم نیستند» (هابزباوم: ۱۹۶۲، ۲۳۶).

وقتی ویلیام درو از مدرسه‌ای نیمه‌خراب [در لندن ۱۸۵۱] بازدید کرد، به‌شدت تحت تأثیر ساکنان آن قرار گرفت: «بیش‌تر دانش‌آموزان بچه‌هایی بین شش تا پانزده سال بودند؛ اما متوجه شدم بعضی از آن‌ها زنان و مردانی سالخورده بودند ـ چیزهایی که تقریباً آن‌قدر وحشتناک بودند که نمی‌شد نزدیک‌شان شد، انگار نه انگار که آدم بودند» (درو: ۱۸۵۲، ۱۷۱). در طول قرن نوزدهم علناً به بیگانگی و چیزوارگی طبقه‌ی کارگر اشاره می‌شد. طبقه‌ی پرولتاریا با از دست دادن انسانیتش به عالم ناعقلانیت وارد شد؛ و در آن‌جا به تهدید و خطر بدل گشت. این ناسازه برخاسته از ماهیت سازمان اجتماعی و اقتصادی بود. هیولای فرانکشتین گفت: «من بداندیشم چون بی‌نوایم». و البته این *بی‌نوایان* محصول مستقیم جامعه بودند. پرودون مکرراً این ایده را در سخن‌رانی‌هایش به‌کار برد. «وقتی طبقه‌ی کارگر را گیج و مبهوت کرده باشند آن هم با تقسیم کار نامربوط، با خدمت به ماشین‌ها، با آموزش تاریک اندیشانه؛ وقتی دستمزدهای پایین مأیوسش کرده باشند، بیکاری بی‌اخلاقش کرده و انحصار به فقر و گرسنگی کشانده باشدش... خب گدایی می‌کند، دزدی، کلاه‌برداری، سرقت و جنایت» (شوالیه: ۱۹۷۳، ۲۶۹).

از این رو دو موضع مذکور درون طبقه‌ی غالب با هم‌دیگر تطابق یافتند. حال چه از روی ماهیت (nature) [منافع طبقاتی] چه از روی آموزش (nurture) [انسان‌دوستانه]، چه از نظر محافظه‌کاران، چه از نظر مترقّیان، چه برای محکوم کردن چه برای توجیه کردن،

طبقات «پایین» مقوله‌ای هیولایی (گدایان، قاتلان و کارگردان بدنام) را شکل بخشیدند که ذاتاً به جامعه‌ی بورژوایی چسبیده بودند و از گذران و حال و روز آن جدایی‌ناپذیر بودند. این مقوله، که ساخته‌ی دست عقل با کمک تصویر خودش و درعین حال با نفی تصویر خودش بود، در جهان ساکن شده بود، آن هم به مثابه انعکاس درهم نظام بورژوایی. انقلاب‌های ۱۸۴۸ از این چنین ناسازه‌هایی نقاب برداشتند.

اما این انعکاس درهم ـ فقرا به مثابه کاریکاتور آن‌طور که در اشاره‌ی هاروینگ مضمر بود ـ شباهت نهایی فقرا و ثروتمندان را نشان می‌داد. از همین رو فرهنگ غالب خصائلی را برگزید که تفاوت اجتماعی را مشخص سازند و در عین حال توجیهش کنند. چزاره لامبروسو، در طول نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم، در مطالعاتش در باب روان‌شناسی جرم‌شناختی، تیپ مجرم را با مشخصات خاصی توصیف می‌کند که غالباً اشاره‌ی تلویحی به تمایزات نژادی دارند. اگرچه لامبروسو یافته‌های «علمی»اش را به مجرمان محدود کرده است؛ آن‌طور که کارلتن هیز نشان می‌دهد (هیز: ۱۹۶۳، ۱۱۶) مصداق این مشخصات در کاربرد روزمره و در گزارش‌ها و در مقالات طبقه‌ی کارگر بود. این ویژگی‌ها در تصویر هیولاهای ادبیات فانتاستیک نیز ظاهر شده بودند: حرکات مکرر دست و صورت هنگام صحبت کردن و زیر و زرنگی میمون‌وار (هیولای فرانکشتین با آن‌که دهه‌ها پیش خلق شده بود با چنین مشخصاتی توصیف می‌شد؛ و «میمون قاتل خیابان مورگ بود»[۳])، گوش‌های نوک‌تیز و دندان‌های تیز (خون‌آشام)، بدن‌های پرمو (گرگ‌نماها) و غیره.

بنابراین تحریف‌ها مکانیزم جدیدی در ادبیات فانتاستیک بودند که با آن‌ها مرزهای میان امر واقعی و امر غیرواقعی به‌طرز قاطعی مبهم و کم‌رنگ شدند. با این حال، تحریف، بنا به ماهیت خویش، نه فقط به کار تصویر هیولائیت آمد، بلکه قرابت و در دسترس بودن آن تصاویر و ناعقلانیت را هم آشکار ساخت. همان‌طور که حواشی هنجار در «دیگری» تشخیص داده شدند، نشانه‌های هیولائیت در «نفس» یا «خود» نیز کشف شدند. از همین رو، غریب نیست که بازنمایی‌ها و نمایندگان ادبیات فانتاستیک، برخی گرایش‌های درون‌نگرانه را نیز از آن خود کردند. همان‌گونه که رزمری جکسن تأکید می‌کند، ادبیات فانتاستیک «اندک اندک به سمت درون متوجه شد تا با مسائل روان‌شناختی درگیر شود و به‌کار داستانی کردن بی‌یقینی و کشمکش‌های سوژه‌ی فردی در ارتباط با موقعیت‌های دشوار اجتماعی آید» (جکسن: ۱۹۸۱، ۹۷).

از این منظر، ورود به دنیای درونی آشر تمامی مشخصات اکتشاف در عرصه‌ی ناخودآگاه را داراست: راوی به خانه وارد می‌شود و از راهروهای هزارتووار آن پایین می‌رود تا این‌که دست‌آخر، تصویر تنش مستقر می‌شود: چهره‌ی شبح‌وار مادلین. البته، مطالعه‌ی نظام‌مند و علمی روان تا اواخر قرن مدوّن نشد، با این حال زمینه‌های کشف منابع ناعقلانیت درون نفس، پیشاپیش گذارده شده بود.

زمانی‌که از ماهیت درونی و شایع هیولائیت پرده برداشته شد، حتی عمارت (خانه) نیز نمی‌توانست سرپناهی ایمن باشد. شاهزاده پراسپرو قادر نبود مانع از هجوم مرگ شود و تیک‌تاک ممتد ساعت، بقایای آینده‌ای ناگزیر بود. تجاوز به عقلانیت، کل طیف زندگی بورژوایی را فراگرفت و همان‌طور که به گوشه‌های دور می‌رسید، در مقوله‌ی نفس یا خود و تصاویری شک کرد که قرار بود جایگزین رژیم کهن شوند. از تبعید و حبس تا ابهام و بی‌یقینی؛ از حاشیه‌ای بودن تا تحریف؛ از تصدیق تا امر بدیل: ناعقلانیت درونی شده بود و، در این فرایند، دگرگونی‌ای در معرفت‌شناسی غالب در حال آشکار شدن بود. ❑

◄ پی‌نوشت‌ها:

۱. ancien régime: نظام حکومتی فرانسه قبل از انقلاب کبیر.

۲. Restoration: زمانه‌ی بازگشت نظام پادشاهی به انگلستان.

۳. اشاره به داستان قتل‌های خیابان مورگ اثر ادگار آلن‌پو.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی