شناخت

Shinakht

Shinakht is a persian word which means knowledge

Print ISSN: 2008-7322 Online ISSN: 2588-7203

A Nietzschean Reading of Romanticism: Aesthetics of Loss (Case Study of the Novel Life is Elsewhere by Milan Kundera)

Aref Danyali [1]

[1] Ph.D. of Philosophy, Tehran University, Iran, Tehran. Email: aref_danyali@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 15 November 2023
Received in revised form: 03 January 2024
Accepted: 29 February 2024
Published Online: 10 March 2024

Keywords:
Kundera, Nietzsche, Romanticism, Tragic, pessimism

ABSTRACT

This paper is a critique of Romanticism as aesthetics of Loss. As a case study, this paper addresses *Life is Elsewhere* by Milan Kundera. Nietzsche says that an abundant life is a major cause of the tragic pain (strong pessimism), but a sense of Loss results in Romantic aesthetics (week pessimism). A Romantic poet has been chosen as a prophet who has access to a transcendent truth: a truth going far beyond ordinary limits; he is a person who is immature because he used to live in ideal place (womb). The Lyrical age, according to Kundera, is youth, and this novel is an epic of immaturity. The lyric poetry is an ideal form for self-expression, a poetry that prays emotions per se. Actions have been replaced by enthusiasm. In practice this means that poetry retreated into the soul. The current study has already described the crisis of Romanticism as an excess of subjective interiority. A poet goes so far as to say Reality is reduced to the aesthetic object. An action is the conditioned domain, but passion aims at the unconditioned. Poetry is always separate from the reality. These inward explorations do not coincide with the external world. This article focuses on a young poet, Jaromil, who aimed at the unconditioned, yet his last attempt ended in failure, falling under the spell of metaphors.

Cite this article: Danyali, Aref (2024). A Nietzschean Reading of Romanticism: aesthetics of Loss (Case Study of the Novel Life is Elsewhere by Milan Kundera). *Shinakht*, 16(89), 125-147.
http://doi.org/10.48308/KJ.2024.233782.1205

Copyright © The Author(s). This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Published by Shahid Beheshti University.
http://doi.org/10.48308/KJ.2024.233782.1205

شناخت
Shinakht
Print ISSN: 2008-7322 Online ISSN: 2588-7203

خوانش نیچه‌ای از رمانتیسیسم: زیبایی‌شناسیِ فقدان (مطالعهٔ موردی: رمان زندگی جای دیگری است اثرِ میلان کوندرا)

عارف دانیالی ✉[1]

[1] دکترای فلسفه، گروه فلسفه دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. رایانامه: aref_danyali@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۲۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۰/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۲۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۱۲/۲۰

کلیدواژه‌ها:
احترام، قانون اخلاقی، نگاه، صدا، سوپرایگو

چکیده

هدف اصلی مطالعهٔ حاضر نقد رمانتیسیسم به‌مثابهٔ زیبایی‌شناسیِ فقدان است. مطالعهٔ موردیِ پژوهش حاضر رمان زندگی جای دیگری است اثر میلان کوندرا است. نیچه معتقد است که رنجِ تراژیک ناشی از غنای زندگی است (بدبینی نیرومندانه)، اما رمانتیسیسم زیبایی‌شناسیِ فقدان و سترونیِ زندگی است (بدبینی ضعیفانه). شاعرِ رمانتیک «برگزیده»ای است که به حقیقتِ متعالی دسترسی دارد، حقیقتی که آلوده به این زندگیِ روزمره نیست. او جوانی است که نمی‌خواهد از مکانِ مثالی (زهدان مادر) دور شود و به همین دلیل همیشه بی‌تجربه و نابالغ باقی می‌ماند. به اعتقاد کوندرا، سنِ تغزلی جوانی است و این رمان حماسهٔ نابالغان است. شعرِ غنایی فرمِ ایدئال اوست: شعری که حدیث نفسِ شاعر است، نوازش احساسات به‌مثابهٔ احساسات است. شاعر به‌جایِ کُنش، به‌جایِ جهان، فقط از نوازشِ نفس می‌گوید. همین افراط در درون‌بودگیِ سوبژکتیو به بحران رمانتیسیسم منجر شد. برای انسانِ تغزّلی جهان تا آنجا «واقعیت» دارد که بتواند به اُبژهٔ زیباشناسی تقلیل یابد. قلمرو واقعیت عرصهٔ امر مشروط است، اما حوزهٔ شعر حوزهٔ امر مطلق و نامشروط است. به همین دلیل است که همواره میان شعر و زندگی فاصله وجود دارد و جهان بیرون و درون بر یکدیگر منطبق نمی‌شوند. یارومیل (شخصیت رمان) خواهانِ امر نامشروط است اما شکست می‌خورد. استعاره‌ها او را طلسم کرده بودند.

استناد: دانیالی، عارف. (۱۴۰۲). خوانش نیچه‌ای از رمانتیسیسم: زیبایی‌شناسیِ فقدان (مطالعهٔ موردی: رمان زندگی جای دیگری است اثرِ میلان کوندرا). شناخت، ۱۶(۸۹)، ۱۲۵-۱۴۷

DOI: http://doi.org/10.48308/KJ.2024.233782.1205

ناشر: دانشگاه شهید بهشتی

© نویسندگان

مقدمه

تأثیر جنبش رمانتیسیسم بر اندیشه و فرهنگ اروپایی انکارناشدنی است. شاید نتوان متفکر بزرگی را یافت که رگه‌هایی از روح رمانتیسیسم در کالبد او حلول نکرده باشد. از گوته و روسو و شلینگ و شوپنهاور تا هایدگر همگی متأثر از روح رمانتیسیسم بوده‌اند. بزرگ‌ترین تحول اجتماعی-سیاسی تاریخ اروپا، یعنی انقلاب فرانسه، معلول اندیشه‌های انقلابی رمانتیسیسم بود. به قول گوته، رمانتیسیسم ایمان به شور و هیجان انسانی دربرابرِ منطق سرد بود، ایمانی که نیروهای رهایی‌بخش فردی را، که در ذهنیت کلاسیسیسم دربند بود، آزاد کرد. رمانتیسیسم تمنای روح اروپایی به بازگشت به خلوص و سادگی و اصالتِ شاعرانهٔ زندگی بود. چند قرن بعد از ظهور رمانتیسیسم، هانا آرنت نوشت که با مرگ هایدگر آخرین متفکر رمانتیک اروپایی درگذشت. حتی برخی از مفسران معتقدند که نیچه متفکری رمانتیک است. آن‌ها به شباهت‌های میان اندیشهٔ نیچه و جنبش رمانتیسیسم اشاره می‌کنند: تأکید بر فردگرایی و شهود و احساسات و طغیان علیه عقل‌گرایی و عصر روشنگری. بنابراین، هرگز نمی‌توان سویه‌های نجات‌بخش رمانتیسیسم را کتمان کرد. اما نمی‌توان منکر شد که هر شکلی از زندگی وجهی بیمارگونه دارد. مقالهٔ حاضر بر سویه‌های بیمارگون رمانتیسیسم متمرکز است.

نگارنده معتقد است که نیچه، به‌رغم تأثیراتش از رمانتیسیسم، منتقد بزرگ سویه‌های بیمارگون آن است. نیچه خود را نخستین فیلسوفِ تراژیک یا «آخرین شاگردِ دیونوسیوسِ فیلسوف» (نیچه، ۱۳۸۲: ۱۷۳) معرفی کرده است. نیچه به دنبال هنری است که سرچشمهٔ رمانتیک نداشته باشد. رمانتیسیسم به‌زعمِ او آن بیماری‌ای است که تمام ذهن و احساس اروپایی را تسخیر کرده است. او پادزهرِ هنرمند رمانتیسیسم را در یونان باستان یافت: هنر تراژیک.

نیچه همواره نگرش تراژیک را دربرابرِ نگرش رمانتیک نهاده و به ستایش آن پرداخته است. تقابل روح تراژیک با روح رمانتیک تقابلِ «بدبینیِ نیرومندانه» دربرابرِ «بدبینیِ ضعیفانه» است که نیچه در کتاب زایش تراژدی بدان می‌پردازد. انسانِ تراژیک سالم و قوی است، اما انسان رمانتیک ضعیف و بیمار است. نیچه معتقد بود که آنچه روسو و شوپنهاور را بیمار کرده همان رسوب عناصر رمانتیک در اعماقِ فکرِ آن‌هاست. اساساً نیچه تاریخ متافیزیک را تاریخ غلبهٔ بدبینی ضعیفانه (انسان رمانتیک) بر بدبینیِ نیرومندانه (انسان تراژیک) می‌داند: تاریخِ حذفِ دیونوسیوس توسط آپولون.

پرسشِ اساسی مقالهٔ حاضر این است که چگونه زیبایی‌شناسیِ رمانتیسیسم از بطنِ انکار یا کناره‌گیری از زندگی (بدبینی ضعیفانه) پدید آمده است؟ می‌کوشم، ازطریقِ خوانشِ نیچه‌ای از رمان زندگی جای دیگری است (اثر میلان کوندرا) به این پرسش پاسخ دهم. به‌نظر می‌رسد که یارومیل، قهرمانِ رمان کوندرا، به همان بیماری مهلکِ رمانتیسیسم دچار شده است.

در مقالهٔ حاضر نشان داده می‌شود که چگونه قهرمان داستان (یارومیل) با درغلتیدن در نوعی زیبایی‌شناسیِ رمانتیک به انسانی بیمار تبدیل می‌شود که از لمس زندگی و دیگران، از تماس با واقعیت، ناتوان است، زیبایی‌شناسی‌ای که محکوم به سقوط در سیاستی تمامیت‌خواهانه است و یگانه دستاوردش شعرِ فقدان است.

اگرچه کوندرا در رمان حاضر هیچ اشاره‌ای به نیچه نمی‌کند، اما طنین نیچه‌ای در جای‌جایِ سطور رمان حاضر به گوش می‌رسد. بی‌شک، این رمان اثری مهم است که به‌نحوی همه‌جانبه به نقد رمانتیسیسم پرداخته است. شاید بتوان گفت که روح نووالیس یا کولریج در قرن بیستم بازگشته و در جسم یارومیل (قهرمان رمان کوندرا) حلول کرده است.

هدف مقالهٔ حاضر نشان‌دادنِ این نکته است که چگونه آن چیزهایی که نیچه به «سویه‌های بیمارگونِ رمانتیسیسم» تعبیر می‌کند باعث سقوط و تباهیِ قهرمان رمانِ کوندرا می‌شود.

نیچه: دردِ رمانتیک یا دردِ تراژیک؟

نیچه در کتاب حکمتِ شادان (نیچه، ۱۳۷۷الف: ۳۶۶) دردمندان را به دو گروه تقسیم می‌کند: گروه نخست همان دردمندان تراژیک هستند. دردِ آن‌ها ناشی از غنای سرشار زندگی است. همان‌گونه که نیچه در کتاب زایش تراژدی تأکید می‌کند، آن‌ها با شورِ دیونوسیوسی با دهشتِ هستی مواجه می‌شوند و سرنوشت خویش را با تمامِ تناقضاتش در آغوش می‌کشند. درمقابل، گروه دوم دردمندانِ رمانتیک هستند، آنان که از فقر و عدمِ‌زندگی رنج می‌کشند و به دنبالِ مخدری هستند که آن‌ها را از امواج سهمگینِ هستی در امان نگه‌دارد. هنر و معرفتِ رمانتیسیسم این داروی مخدّر را در اختیار آن بیماران قرار می‌دهد: نوعی اطمینان و قطعیت در آسوده‌ماندن از خطراتِ زندگی. به‌عبارتِ‌دیگر، رنجِ تراژیک ناشی از سلامتی نیروی کثیر و سرشار زندگی است، اما رنجِ رمانتیک معلول بیماری و ناتوانی است.

انسانِ تراژیک نمایندهٔ جهانِ دیونوسیوسی است: خدای باروری و شادی که زندگی را از بطن درد بیرون کشیده است. به‌عبارتِ‌دیگر، بدبینی او قوی‌تر و سالم‌ترش ساخته است، به او نیروی مبارزه‌کردن و خطرکردن بخشیده است:

> او [هنرمندِ تراژیک] به هرآنچه پرسش‌انگیز است و ترسناک آری می‌گوید. او دیونوسیوسی است. (نیچه، ۱۳۸۲: ۵۱)

انسان تراژیک نیک می‌داند که

> درست همین تضادهاست که آدمی را به‌سویِ زندگی می‌کشد. (نیچه، ۱۳۸۰: ۱۲۷)

انسان تراژیک رنج را دلیلی ضدّ زندگی نمی‌داند و هرچه بیشتر با تنش‌ها و دهشت‌های هستی مواجه می‌شود، فرصتی برای نشان‌دادنِ چیرگی و آزمونِ توان‌خواهی می‌یابد. به تعبیر نیچه،

> چه رنج‌ها که این قوم نبرده تا بتواند به این اندازه زیبا شود. (نیچه، ۱۳۸۵: ۱۶۵)

اما دربرابرِ این «بدبینیِ نیرومندانه»، انسانِ رمانتیک (بدبینی ضعیفانه) درکی از قدرتِ زایشگرِ دردها ندارد و در مواجهه با دردها ضعیف و منفعل است. انسانِ رمانتیک وجودِ درد را نشانهٔ ناعادلانه‌بودنِ زندگی می‌داند (رنج وسیلهٔ اتهام‌زدن به زندگی است)، از اینجا و اکنون فاصله می‌گیرد و، با فرافکنیِ خیالی، بهشتی دور از زمین یا عصر معصومیتی در گذشته‌ای دور می‌سازد که در آن از این زخم‌ها و تنش‌ها خبری نیست. او به دنبال توجیهی استعلایی برای این زندگی

پُر از رنج است (خدایی لازم است تا زندگی را نجات دهد). نتیجهٔ این استعلاگرایی آن است که، به نام وضعیتِ مثالی و امر نامشروط، زندگی را نفی می‌کند. درنهایت، او «خواستِ نیستی» را عظیم‌تر از خواستِ این زندگی می‌داند (Pfeffer, 1972: 46). اما برای انسانِ تراژیک، هستی به‌نحوِ درون‌ماندگار سرشار و متکثر است و به هیچ توجیهی بیرون از خویش نیاز ندارد.

بنابراین، نیچه معتقد است که وقتی می‌خواهید به داوری درموردِ ارزش‌های زیبایی‌شناختی بپردازید، باید به تفکیک میان این دو گروه توجه کنید:

> آیا کمبود و فقر باعث آفرینش این زیبایی شده است یا وفور و سیری؟ (نیچه، ۱۳۷۷: ۳۶۸)

از دید نیچه هر فلسفه و زیبایی‌شناسی خاستگاه بیولوژیک دارد. یعنی هرکس بر قامت‌های نیازهای زیستی خود لباسی از اخلاقیات، فلسفه‌ها و زیبایی‌شناسی‌ها می‌پوشاند و این نیازهای زیستی و مزاجی خود را همچون آرمان و ارزش‌های والای معرفتی و اخلاقی بالا می‌کشد. پس هربار باید از خود پرسید که آیا تمامِ این فلسفه‌ها و هنرها تأویلی ساده از خلجان‌های تن یا تحقیر آن نبوده‌اند؟ به گفتهٔ نیچه،

> هنگامی یک ملت رو به نابودی می‌رود که از نظر فیزیولوژی رو به تباهی رود. (نیچه، ۱۳۸۲: ۶۷)

از دید نیچه، رمانتیسیسم می‌خواهد موقعیت‌های تراژیک زندگی را به‌صورتی غیرتراژیک حل‌وفصل کند. به زبان نیچه‌ای، آپولون بی‌اعتنا به بنیان‌های دیونوسیوسیِ جهان می‌خواهد نظم و زیبایی بیافریند. اگر زیستنِ تراژیک نیاز به عزمِ دلیرانهٔ درسطح‌ماندن است یا همان «ایمان به تمامِ المپ ظواهر» (نیچه، ۱۳۸۲ : ۲۹)، اگر «تأییدِ متکثر و چندگانه جوهرِ تراژیک است» (دلوز، ۱۳۹۰: ۳۴)، انسانِ رمانتیک، به نامِ رفتن به اعماق، از کثرتِ اشکال و الوان و اصواتِ زندگی (آشوبِ دیونوسیوسی) چشم می‌پوشد و با نوعی افلاطون‌گراییِ بیمارشده و به نام خلوصِ هستیِ ناب از وفور زندگی پا پس می‌کشد. به‌زعمِ نیچه، خواست رمانتیک می‌تواند تمنای مردی درمانده باشد که به‌شدت رنج می‌کشد و با شکنجه‌های بی‌رحمانه دست‌به‌گریبان است و می‌خواهد مُهرِ طبیعتِ آزردهٔ خویش را به هرآنچه که شخصی و خاصِ اوست به‌صورتِ قانونی عام و گریزناپذیر بزند. این شکلِ آخرِ نیاز به جاودان‌ساختن همان بدبینیِ رمانتیک در رساترین شکل خود است. براین‌اساس، ابدیتِ رمانتیسیسم به قیمت قربانی‌کردنِ زندگی‌هاست. درمقابل،

> دیونوسیوس همهٔ آن چیزهایی را که به چشم می‌آیند تأیید می‌کند، حتی تلخ‌ترین رنج‌ها را. (دلوز، ۱۳۹۰: ۳۴)

نیچه فرد مسیحی را «رمانتیکِ بالفطره» می‌نامد. زیرا همان‌طور که در کتاب تبارشناختی اخلاقی نشان می‌دهد، ارزش‌های مسیحی نیز معلول افسردگی و خستگی از زندگی شاد و زایشگر است: نوعی آسودن در عدم. به همین دلیل، دیونوسیوس را دربرابرِ مسیح می‌نهد. او سؤالی که درموردِ هنرِ رمانتیک مطرح کرده اینجا نیز دوباره درموردِ ارزش‌های مسیحی پیش می‌کشد: آیا این اخلاقیات

> نشانهٔ بیچارگی‌اند و بی‌نوایی و تبهگنیِ زندگی یا، به‌عکس، نمایانندهٔ سرشاری و نیرو و خواستِ زندگی و دلیری‌اند و بی‌چون‌وچرایی و آینده‌داریِ زندگی؟ (نیچه، ۱۳۸۰: ۱۶)

این بایدها و نبایدها، خوب‌ها و بدها، محصول کدامِ زندگی‌ها و بدن‌ها هستند؟ هر شکلی از زندگی ارزش‌های ویژهٔ خود را طلب می‌کند. بیماران به چیزهایی دست می‌یازند که زندگیِ بیمارگون و بدنِ علیلشان را توجیه کند و، درمقابل، آن‌که تنی نیرومند و زندگی‌ای سرشار دارد همواره از ارزش‌های زندگیِ پهلوانی و مبارزه‌جویانه حمایت می‌کند. به عقیدهٔ فوکو، نیچه زهد مسیحی را نوعی خستگی و ناتوانی و کین‌توزی می‌دانست که لباس ارزش و والایی به تن کرده است (Foucault, 1998: 377).

انسانِ رمانتیک کسی است که می‌خواهد از فقر و سترونی شعر بیافریند. و این عبارت دیگری از اصطلاح معروف نیچه‌ای است: نیهیلیسمِ منفعل. از این منظر، مسیحیت و رمانتیسیسم به یک میزان مصداقی برای آن هستند: مصداقی از زیبایی‌شناسیِ فقدان.

تولّدِ انسان رمانتیک: یک بیمارِ روبه‌مرگ

چه چیزی باعث بیماریِ یارومیل (شخصیتِ شاعرِ رمان زندگی جای دیگری است) می‌شود؟ بی‌گمان رسوب انسان رمانتیک در اعماق وجودِ یارومیل او را به چنین سرنوشتی می‌کشاند. زندگی رمانتیک چگونه است که یارومیل را بیمار و تباه کرده است؟

۱. خاستگاه انسانِ مثالی

بسیاری از اشعار رمانتیک در ستایش مکان‌های دوردستی سروده می‌شود که تجسدِ مکانی مثالی‌اند که در آن همه‌چیز در موزونی و خلوص تعیّن می‌یابند. «شرق» از سرزمین‌هایی است که همواره در کلمات شاعران رمانتیک همچون حسرت و تمنا ظاهر می‌شود. ناگفته پیداست که آنجا نه «شرق جغرافیایی»، بلکه «شرق مثالی» است: زادگاه روشنایی و خلوص و معصومیت، قلمرو خالی از تنش و تعارض.

در رمان زندگی جای دیگری است، قهرمانِ داستان، یارومیلِ شاعر، در چنین مکان مثالی ظاهر می‌شود. شاعر متولد می‌شود در شفاف‌ترین نورِ روز، در فراخ‌ترین مکان‌ها، آنجا که زمین و آسمان به هم می‌رسند. بدین‌سان، این انسانِ تغزّلی از همان آغاز تولد از انسانِ توده‌ای (انسانِ همگانی) فاصله می‌گیرد و در جایگاهی فراتر و نابرابر می‌ایستد.

مطابق انسان‌شناسیِ رمانتیک، آدم‌ها شغل‌های خود را انتخاب می‌کنند، اما شاعر «یک برگزیده» است:

> وقتی یک شاعر به کسی نسبت شاعر بودن می‌دهد، با این فرق می‌کند که ما مهندسی را مهندس یا دهقانی را دهقان خطاب کنیم، چون دهقان کسی است که روی زمین کار می‌کند، درحالی‌که شاعر کسی نیست که شعر می‌نویسد، بلکه کسی است که برای نوشتنِ شعر برگزیده شده است. (کوندرا، ۱۳۹۷: ۲۴۴)

او شاعر است یعنی او برگزیده است. به قول کولریج (شاعر رمانتیک انگلیسی)، نبوغ «موهبت» است، نه استعداد که بتوان آن را به عمل آورد. رمانتیسیسم نقطهٔ مقابلِ کلاسیسیسم است که شعر را، همچون «فن»، موضوع آموزش و یادگیری می‌داند و هرکس ازطریقِ کارآموزی می‌تواند بدان دسترسی یابد. اما نزد رمانتیک‌ها شعر حوزهٔ عملِ انسانِ استثنایی است نه قلمرو دسترسیِ همگانی. شاعر در تماس با چیزهایی قرار می‌گیرد که دیگران از درک آن عاجزند. او چیزی را احساس می‌کند که دیگران (آنان که برگزیده نشده‌اند) احساس نمی‌کنند: یگانه کسی که قدرتِ جذب عمیق‌ترین ژرفای زیبایی‌ها را دارد. آنان چنان سرمست و مفتونِ حقیقتِ این داستانِ اسطوره‌ای، که خود ساخته بودند، شدند که ازآن‌پس همه‌چیز را به‌شکلی تازه و دیگرگون دیدند. دیگر نتوانستند به جهان روزمره، جهانِ مردمِ عادی، بازگردند.

شکاف عظیمی میان قلمرو شعر و قلمرو عمومی وجود دارد. در هایدگر نیز این رگه‌های رمانتیک حاضر است. ریچارد رورتی همین شیفتگی هایدگر به توهمِ پیامبرگونهٔ شاعران غنایی را به نقد می‌کشد:

> ژانر موردعلاقهٔ هایدگر شعر غنایی[1] است: قهرمانش هولدرلین است نه رابله یا سروانتس. از نظر هایدگر، به‌سببِ وجودِ متفکر و شاعر است که وجود سایرِ انسان‌ها معنا می‌یابد. هرجا متفکر و شاعری باشد، آنجا حیات انسانی توجیه می‌شود، زیرا در همان جاست که چیزی کاملاً دیگرگون زندگی انسان را لمس می‌کند و خود نیز لمس می‌شود. هرجا شاعر یا متفکری نباشد، خراب‌آباد گسترش می‌یابد. (رورتی، ۱۳۸۳: ۲۰۵)

بدین‌ترتیب، از دید هایدگر، شاعر غنایی در تماس با جهانِ نخستین و سرچشمه‌های وجود قادر است که منجیِ تاریخ شود و گذشته را هم جمع‌بندی کند. اما انسانِ عامی/توده‌ای به جهانِ پراکندهٔ سایه‌ها و اشباح دسترسی دارد و از تماس با آن «واقعیت نهایی»، آن «جوهر باطنیِ چیزها»، محروم است. ازاین‌رو، شاعران رمانتیکی همچون شلی از مابعدالطبیعهٔ مبتنی بر تخیل صحبت می‌کنند که تنها کلیدِ ورود به آن شعر است و دیگران از آن محروم‌اند: استعداد خاصی برای بصیرت‌یافتن به واقعیتِ غایی یا راهیابی به نظمی فوقِ‌طبیعی که دنیای مألوف صرفاً بازتابی ناقص از آن است (باوره، ۱۳۸۳: ۷۴). این سیمای اُلوهی شاعرِ رمانتیک را فراسوی آدمیان معمولی می‌نهد یا، به تعبیر نیچه، از «اُلمپ ظواهر» دور می‌کند. اما این «فراسو نشستن» تعبیرِ دیگری از همان «جداافتادن» از واقعیتِ انسانی است. خطرِ رمانتیسیسم در همین جاست: شاعر از مکان‌هایی صحبت می‌کند که دیگران از آن غایب‌اند و، درنتیجه، ارتباط و مفاهمه با سایرِ انسان‌ها ناممکن می‌شود. این‌گونه، شاعر به موجودی فهم‌ناپذیر و هیولاوش تبدیل می‌شود که با امر عادی و روزمره بیگانه است.

شاعرِ رمانتیک در جست‌وجوی مکان‌های مثالی سر از ناکجا درآورد. آن روستایی که گوته در رنج‌های وِرتر جوان از آن سخن می‌گوید، در هیچ‌کجای جهان وجود ندارد. جاذبهٔ زندگی روستایی، آن زندگیِ بدوی که هنوز چندان از طبیعت دور نیفتاده، همیشه رمانتیک‌ها را مسحور خویش کرده است. روسو در کتاب امیل می‌خواهد کودک را در

[1] Lyricism

همزیستی با آن طبیعت بدوی‌اش پرورش دهد. هرآنچه مورد نیازِ امیل است طبیعت در اختیار او نهاده است. زرق‌وبرق‌های زندگیِ شهری تجملاتی زاید است که طبیعتِ نیک را فاسد می‌کند. هرچه او از پاریس دورتر باشد، سعادتمندتر است (روسو، ۱۴۰۱: ۳۳۱). این میل رمانتیک‌ها به انسانِ طبیعی یا روحِ روستایی تعبیری دیگر است از بازگشت به کودکیِ نوع بشر. گویی در طلیعهٔ جهان، آدمی در بهشتی گمشده به سر می‌برد، اما مدنیت به‌معنای هبوط از آن بود. از دید آن‌ها، کودکان و نوباوگان هنوز بیشتر به آن بهشتِ ازدست‌رفته نزدیک‌اند. جوانان روستایی کمتر به پلشتی‌های شهرِ هبوط‌کرده (آن پاریسِ گنه‌آلود) آلوده شده‌اند.

نیچه این تصویر از انسان در کتابِ امیل روسو را به چالش می‌کشد، زیرا هیچ‌جایی در آموزشِ امیل وجود ندارد که نیروهای دیونوسیوسیِ رازآمیز و تاریکِ طبیعت را تصدیق کند (Ansell-Pearson, 1996: 25). نیچه، برخلافِ روسو، معتقد است که چیزی به نام انسان طبیعی، این یکتایی انسان با طبیعت، همچون بهشتی زمینی در دروازه‌های هر فرهنگی وجود نداشته است (تنها عصری رمانتیک است که می‌تواند چنین خیالی بپروراند)، بلکه انسان طبیعت را بعد از مبارزه‌ای طولانی با هیولاها و تیتان‌ها، بعد از غلبه بر مغاکِ دهشتناکِ هستی، به چنگ آورده است (نیچه، ۱۳۸۵: ۳۹). درواقع، به تعبیر نیچه، رمانتیسیسم می‌کوشد، با انکار تنش‌ها و تضادهای طبیعت، رنج‌های تراژیک را به‌شکلی غیرتراژیک حل کند. آنچه در آخر (بعد از چیرگی) به دست آمده، در اول نهاده و پیش‌فرض گرفته است. آن طبیعتی که روسو با عنوان «وضع بدوی» از آن سخن گفته هرگز وجود نداشته است.

۲. واپس‌روی به کودک‌منشی و بی‌تجربگیِ جوانی

شمایلِ رمانتیسیسم برساختهٔ جوانانِ پُرشور و طغیانگری است که از هر چیز سنتی و قراردادی، از هر چیز کلاسیک و تثبیت‌شده در درازای زمان، بیزار هستند. این پندار که جوانی سرشتی خلاق و بارور و روبه‌پیشرفت دارد برای کلاسیسیسم و تااندازه‌ای فرهنگ‌های پیشین غریب و بیگانه است. در فرهنگ کلاسیک، جوانان افرادی هستند که بدون مراقبت و ارشادِ پیران به بیراهه و خطا می‌افتند. سقراط پیری بود که مخاطب فلسفه‌اش جوانان بودند. لذا، مقولهٔ جوانی با مفهوم احتیاط و مراقبت ملازم است نه با مقولهٔ اعتماد و یقین و خلاقیت. برای کلاسیک‌ها، معیار زیبایی و حقیقت همان چیزهایی بود که قدما یا پیرانِ خردمندی همچون افلاطون و ارسطو و هومر به ما آموخته و در آزمون روزگار و تجاربِ سده‌های طولانی سربلند بیرون آمده‌اند. برای نخستین‌بار در تاریخ، این رمانتیک‌ها بودند که جوانی و تازگی را در مرتبتی بالاتر از کهن‌سالی و تجربه نهادند و به ستایش آن پرداختند (نک. هاوزر، ۱۳۷۲: ۱۵۳).

یارومیل، شخصیت رمان کوندرا، جوانی است که می‌خواهد برای همیشه جوان بماند. می‌خواهد در جوار آن معصومیت نخستین زندگی کند. اساساً انسانِ رمانتیسیسم از بلوغ و پختگی در وحشت است. انسانِ بالغ خانه را ترک می‌کند تا با جهان مواجه شود و زندگی مستقل خود را بسازد. اما مکانِ مثالیِ آن جهانِ نخستین که انسانِ رمانتیست به دنبال آن است، همان «زهدان مادر» است. آنجا که کودک-مادر یکی شده‌اند، «آنچه تصور می‌کنی» بر «آنچه هست» منطبق می‌شود. شاعر همواره به دنبال تکرارِ آن تجربهٔ نخستین و ماقبلِ هبوط، آن بهشتِ وحدت و تطابق است. ازاین‌رو،

شاعر رمانتیک همیشه به گذشته‌ای پناه می‌برد که در آن هیچ کشمکشی میان پندار و واقعیت، خود و جهان، رؤیا و صدق، شعر و زندگی وجود نداشت. اما چون چنین جهانی در عالم واقع ممکن نیست، احساس بی‌خانمانی یا، به قول نووالیس، «دردِ خانه» تا آخرین دقیقهٔ زندگی با شاعرِ رمانتیک باقی می‌ماند: او همیشه در راه خانه است، رهسپار آن خلوص بدوی که اکنون از دست رفته است:

> حسرت بهشت گُمشده، بهشتی که در دورهٔ کودکی گوشه‌ای از آن را می‌بینیم، یکی از برترین موضوع‌های ایشان است... نووالیس می‌گفت که «برای بررسیِ طبیعت به سادگی و زودباوری کودک نیاز هست». (الکساندر، ۱۳۸۳: ۲۰۴)

کودکی که در ارتباط با سرچشمه‌های نخستین زندگی باقی مانده است، کودکی که هیچ‌گاه خانه را ترک نمی‌کند. انفعالِ رمانتیسیسم از همین جا آغاز می‌شود. شاعر از مواجهه با واقعیت، از آشوب‌های دیونوسیوسی، طفره می‌رود و به جهان‌های موازی پناه می‌برد:

> غزل‌سرایی کوششی است برای مقابله با این وضعیت: انسان مطرود از چهارچوبِ محافظِ دوران کودکی میل دارد وارد دنیا شود اما، درعینِ‌حال، چون می‌ترسد، به‌وسیلهٔ شعرهایش دنیایی مصنوعی می‌سازد، دنیای جایگزینی. (کوندرا، ۱۳۹۷: ۲۲۵)

تجربهٔ خود را جایگزین تجربهٔ جهان می‌کند. در این دنیای جایگزین/جهانِ شعر، او می‌تواند با قدرتِ فانتزی تمام کارهایی را که در بیرون دشوار است انجام دهد. این جایگزینی، این عقب‌نشستن از عالمِ واقع، در حکمِ واپس‌روی به زهدان مادر است:

> آدم تا وقتی بزرگ نشده، تا مدت‌ها در آرزوی یگانگی و امنیت دنیایی است که در درون مادرش به حد کمال به او اعطا شده. (کوندرا، ۱۳۹۷: ۲۲۵)

این بازگشت به زهدان همان طفره‌رفتن از مواجهه با دهشتِ هستی در زندگیِ تراژیک است.
یارومیل در شعاعِ زیبایی مادر خانه کرده، مسحور افسونِ آن شده و وابسته باقی مانده است:

> درواقع هیچ‌وقت از هیچ زنی خوشم نیامد، به غیر از تو، مامان. تو از همهٔ آن‌ها زیباتری. (کوندرا، ۱۳۹۷: ۳۲۰)

مادر کسی است که تمامِ سرکشی‌ها و طغیان‌های آن زنِ دیونوسیوسی را در خود کُشته است. یارومیل در تمنای زن اثیری است.

جوانان از فانتزی/مادر تغذیه می‌کنند و سرزمینی می‌سازند پر از غنا و نور و انرژی و صدا. تغزّل‌گرایی جوانان طریقی است برای اتصالِ امر تاریخی با فانتزی. بدین‌ترتیب،

> تاریخ هم چیز وحشتناکی است: غالباً درنهایت به زمین بازی‌ای برای ناپخته‌ها و نارسیده‌ها تبدیل می‌شود - برای نرون جوان، ناپلئون جوان. (کوندرا، ۱۳۹۶: ۱۳۴)

ازاین‌روست که کوندرا در مصاحبه‌ای می‌گوید که جوانی چیز وحشتناکی است:

> بالاتر از هر چیز، وحشت دوران استالین ازسویِ جوانان حمایت می‌شد. به‌خاطرِ اینکه جوانان استالینیسم را طغیانی علیه جهان قدیم می‌دیدند و چیزهای ازاین‌قبیل. اندک‌اندک این مسئله مرا بدان‌سو سوق داد که نه‌تنها از ترور و وحشت پرسش کنم، بلکه پرسش از جوانی[1] را مطرح کنم. بااین‌اوصاف، من هیچ‌گاه آن شیفتگی‌ای که مردم نسبت به جوانی دارند نداشته‌ام، حتی وقتی که خودم جوان بودم. (Weiss & Kundera, 1986: 409)

کوندرا معتقد است که جوان شاید بتواند شعرهای تغزّلی بسیاری بسراید ولی از نوشتنِ رمان ناتوان خواهد بود. شعر تغزّلی/غنایی از نفسِ خود سخن‌گفتن است. به قول هگل،

> موضوع مرکزی و حقیقیِ شعر غنایی، شخصیتِ ملموسِ شعری یعنی خودِ شاعر است. (نک. Strauss, 2005: 193)

به‌عبارتِ‌دیگر، شعرِ غنایی در بی‌خبری از محیط ساخته می‌شود، اما رمان از جهان می‌گوید و جوان تجربهٔ چندانی از جهان ندارد. آن‌ها که از وفور زندگی و وسعت و پختگیِ تجربه حظ برده‌اند می‌توانند رمانی ژرف بنویسند. بیهوده نیست که رمانتیک‌ها آزمونِ رمان را به‌نفعِ شعر کنار نهادند و چندان التفاتی بدان نشان ندادند. بدگمانیِ کوندرا نسبت به جوانی ریشه در بیزاری از تغزّل‌گرایی[2] دارد که محصولِ نفوسِ خام و بی‌تجربه است، کسانی که فقط احساسات خود را لمس می‌کنند.

۳. خودبسندگیِ احساسات: زایدشدنِ کُنش

شاعر برای کارهایش، نیازی به اثبات هیچ‌چیز ندارد. تنها دلیلش شدت احساسات اوست. زندگی شاعر «خالی از حادثه» است، اما دنیای احساسات و رؤیاهایش -که در شعر خلاصه می‌شود- جایگزین اعمال و ماجراهایی می‌شود که از او دریغ شده است.

دانسته‌های شاعر از این دنیا اندک است، اما کلماتی که از او بیرون می‌ریزد مجموعهٔ زیبایی تشکیل می‌دهد، متبلور و یکپارچه. هرقدر، جهانِ بیرون فقیر و سترون و تهی است جهانِ درون غنی و سرشار است. یارومیل نیازی نمی‌بیند که از نجوای با نفس خویش فرا رود. همین تراکمِ احساسات در اعماقِ جان برای خود بس است. تنها سرمایهٔ وجودی او عاطفه و احساس است:

---

[1] the question of youth
[2] Lyricism

> یارومیل به‌هیچ‌وجه نگران کارگرانِ درحالِ‌اعتصابِ مارسی نبود، اما وقتی شعری دربارهٔ عشق و علاقه‌اش نسبت به آن‌ها می‌نوشت، واقعاً احساساتی می‌شد و به‌واسطهٔ این احساس، کلماتش را –که به‌این‌ترتیب تبدیل به واقعیتی از گوشت و خون می‌شدند– با سخاوت آبیاری می‌کرد. (کوندرا، ۱۳۹۷: ۲۱۸)

چه فریبی بزرگ‌تر از اینکه «احساس» برجایِ «کنش» بنشیند، «اشک» به‌جایِ «تصمیم»! تقدیس ذهنیت و احساساتِ خویشتن، نشستنِ کلمات برجای واقعیت، خودشیفتگی است نه دیگرخواهی. بدین‌ترتیب، انسانِ تغزّلی با تراژیک‌ترین مصایب بشری مواجه می‌شود، بدون آنکه ملزم به «خطرکردن» یا اتخاذ کنشی مخاطره‌آمیز باشد. و این چیزی نیست جز تباهیِ رنج و زایدشدنِ کنش.

یارومیل، این انسانِ رمانتیک، مدام در چرخهٔ بازتولید احساسات در دَوَران است، بدون آنکه لحظه‌ای کوتاه بتواند از این چرخه خارج شود و با واقعیت اتصال پیدا کند. اما مسئله این است که مادام که آدمی در حال تقلید و تکرارِ احساسات خویش است، دیگر آن‌ها احساس نیستند، بلکه «نمایشی از احساس» هستند. انسانِ احساساتی موجودی بی‌جهان است که فقدان جهان را احساس نمی‌کند. احساسات برای او فی‌نفسه ارزشِ هستی‌شناختی دارد و به‌تنهایی برای زندگی کافی است. نظام حقوقی نیز احساسات متهم را در نظر می‌گیرد: اگر تو کسی را به‌خاطرِ پول بکشی، عذری نداری. اما اگر به‌سببِ عشق باشد، هیئت منصفه با تو همدردی می‌کند.

معنای «عمل[1]» جایی بیرون از خودش، در احساسات شدید، جاسازی شده است. هرقدر احساسات تشدید می‌شوند، «عمل» رقیق‌تر می‌شود، در پشتِ عاطفه محو می‌شود و تماس با واقعیت اهمیت خود را از دست می‌دهد. هرقدر واقعیت سترون‌تر می‌شود، احساسات جلو می‌آید و جانی دوچندان می‌گیرد. محتوای عمل چیزی جز احساس نیست:

> فعالیتِ سوژه صرفاً جان‌بخشیِ خیالی به تأثر خود اوست. رمانتیک تنها با تأثر خود واکنش نشان می‌دهد. فعالیت او پژواک عاطفی فعالیتی است که الزاماً مال او نیست. (اشمیت، ۱۳۹۳: ۱۳۴)

برای او تأثر لزوماً «تأثر از چیزی» نیست، بلکه تأثر به‌عنوانِ رخدادی درونی، به‌خودیِ‌خود، جالب بود. انسان رمانتیک کسی است که این وارونگیِ رابطهٔ احساس و واقعیت را به رسمیت شناخته است. این وارونه‌سازی کوششی است برای غلبه بر تقابل ذهن و عین در تجربه‌ای شخصی. انفعالِ انسانِ تغزّلی از همین جاست: معلوم است که احساس فعالیت نیست، ذهن عین نیست، شعر کُنش نیست. در اینجا نیز سرنوشت رمانتیسیسم رخ می‌نماید:

---

[1] action

> رمانتیک قصد انجام کاری را جز تجربه و عبارت‌پردازی از این تجربه در قالبی به‌لحاظِ احساس اثرگذار ندارد. به همین دلیل، در رابطه با رمانتیک، استدلالات و استنتاجات تبدیل به شمایل پُرهیبتِ وضعیت‌های احساسیِ ردوقبول می‌شوند. (اشمیت، ۱۳۹۳: ۱۴۱)

تقدیسِ «احساسات به مثابهٔ احساسات» میراث بزرگِ رمانتیسیسمِ اروپایی است. رمانتیک‌ها معتقد بودند آنچه انسان را به هیجان می‌آورد همان موتور محرکهٔ اوست. بنابراین، هرگونه جنبش هنریِ مترقی باید از منابع بی‌پایان هیجانات بهره گیرد. ما در خشم‌ها و هیجاناتمان است که به یکدیگر نزدیک می‌شویم و همبسته و شریک می‌گردیم (Stauffer, 2005: 19-21). تأکید بر نیروی تحول‌بخشِ احساسات و هیجانات همان چیزی است که دل‌بستگی جنبش رمانتیسیسم به انقلاب فرانسه را عیان می‌سازد. مگر نه اینکه خشم و هیجاناتی ازاین‌دست روح انقلاب و عصیان را در مردمانِ دربند بیدار می‌سازد و فاعلیتِ ارادهٔ آن‌ها را تشدید می‌کنند؟ خشم‌ها و احساساتی که خلاق و آفرینش‌گر هستند و جهانی دیگرگون را به روی تو می‌گشایند. به قول گوته در رنج‌های ورتر جوان:

> ملتی که در زیر یوغ تحمل‌ناپذیر فرمانروایی خودکام می‌نالد، آیا وقتی که بالاخره به جوش آمد و زنجیره‌های بندگی‌اش را پاره کرد، انصاف است اسمِ این حرکت او را ضعف بگذاریم؟ و آدمی که از وحشتِ آتش، آتشی که خانهٔ او را طعمهٔ زبانه‌هایش کرده، همهٔ نیرویش را به کار می‌بندد و به‌آسانی بارهایی را جابه‌جا می‌کند که بسا در شرایطی خونسردانه نمی‌توانست از جا تکانشان بدهد، یا کسی که در خشم از توهینی که دیده با شش نفر درمی‌افتد و دماغشان را به خاک می‌مالد، آیا رواست که این آدم‌ها را ضعیف بخوانیم؟ تازه اگر سخت‌کوشی قدرت به حساب می‌آید، پس عزیز من، چرا تلاشِ مایه‌گرفته از احساسات را برخلاف آن بنامیم. (گوته، ۱۳۹۹: ۶۸)

در نقل قول فوق، گوته می‌کوشد به نقدها پاسخ دهد و این احساساتی‌گریِ رمانتیک را مشروط به تشدید کُنشگری کند. همین مشروط‌شدنِ احساسات بیانگرِ اعترافی جدی است: احساسات فی‌نفسه نمی‌توانند واجد ارزش باشند، مگر آنکه از خویشتن فرا روند. همان‌گونه که لوکاچ تأکید می‌کند، هر کُنشی نوعی محدودسازی و مقیدسازی است. پیش‌شرطِ هر کنشی آن است که از بخشی از احساسات و رؤیاها و تخیلات خود دست بکشی و بدانی جهان واقعی نمی‌تواند با جهانِ احساسی یکی شمرده شود. درنتیجه، تعهد به کنش به‌معنای فاصله‌گیریِ نسبی از جهان درون و دست‌شستن از بسیاری چیزهاست.

۴. تقلیل زندگی به اُبژهٔ علایق زیبایی‌شناختی

نووالیس، به‌جایِ تمرکز بر تعریفِ رمانتیسیسم، از شیوهٔ رمانتیک‌کردنِ زندگی سخن می‌گوید. نووالیس رمانتیسیسم را آرمان و سیاستی برای کل زندگی می‌سازد. در این گرایش بنیادین، زندگی را باید به اُبژه‌ای زیبایی‌شناختی یا اثری شاعرانه مبدل ساخت. اما این تبدیل زندگی به اثری زیبایی‌شناختی به چه معناست؟ از دید نووالیس، این رمانتیک‌کردنِ زندگی

> پیش از همه، به‌معنیِ ساده‌کردن و یگانه‌کردنِ زندگی، آزادکردن آن از دیالکتیک دردزایِ هر وجود تاریخی، بیرون‌کردن همهٔ تضادهای لاینحل آن، و تخفیف مخالفتی است که زندگی با همهٔ رؤیاها و تخیلات ارضاکنندهٔ رمانتیک دارد. (هاوزر، ۱۳۷۲: ۱۳۸)

پر واضح است که این سرزمینِ لبریز از هماهنگی و وحدت، این قلمرو بدون تنش‌ها و تعارض‌ها (فقدان سمپتوم) و معلق میان آسمان و زمین در هیچ‌جا یافت نمی‌شود جز زهدان مادر یا باغ عدن. تطبیقِ کُنش با شعر به‌معنای استحالهٔ شرایط عینی در جوهرِ شعر و نیز واپس‌نشستن از آمیزش با جهان است.

چگونه کُنش، به‌جایِ تماس با جهان، در جوهرِ شعر مستحیل می‌شود؟ در شعر، هر چیزی ممکن است: سودای امر محال. به بیان نوالیس:

> همهٔ پیشامدهای زندگی ما موادی هستند که از آن می‌توانیم هرآنچه که بخواهیم، بسازیم. هر چیزی عضو نخست زنجیره‌ای بی‌نهایت است... آغازِ یک نوول بی‌انتها. (به نقل از: اشمیت، ۱۳۹۳: ۱۲۲)

جهان و انسان‌ها مواد خامی هستند که تحت جادوی شعر به هر شکلی درمی‌آیند. تاریخ و کیهان و انسانیت تنها در خدمت خلاقیتِ منِ رمانتیک است. به‌عبارتِ‌دیگر، شاعر رمانتیک، جهان را در فرم‌ها و صورت‌ها تحلیل می‌بَرَد و این فرم‌های بدون محتوا می‌توانند هر محتوایی را به خود بپذیرند: جهانِ عاری از جوهر و جسمانیت. در آنارشی رمانتیک، هرکس می‌تواند دنیای خود را تشکیل دهد، با هر نوع سیاست و حکومتی همراه شود، هر کلام و هر آوایی را به ظرفی برای امکان‌های بی‌نهایت تعالی دهد و هر وضعیت و رویدادی را به شیوه‌ای رمانتیک دگرگون سازد. بدین‌طریق،

> رمانتیک‌ها هر اندیشه‌ای را به یک مکالمهٔ اجتماعی و هر آنی را به لحظه‌ای تاریخی تبدیل می‌کنند. (اشمیت، ۱۳۹۳: ۱۱۲)

«تجربه» تابعِ شعر شد نه شعر تابع تجربه. مرزهای جغرافیایی جابه‌جا می‌شوند و از شکست‌ها پیروزی‌ها ساخته می‌شوند. واقعیت به هر شکلی می‌تواند درآید، اگر احساسات دست‌کاری شود. روزی یارومیل از سوراخ کلید به حمام‌کردنِ ماگدا (خدمتکار خانه) خیره شده بود. دست‌هایش عرق کرده. به نَفَس‌نَفَس‌زدن افتاده در هنگام نگاه‌کردن. کاملاً خود را باخته بود. وضعیتِ شرم‌زده و تحقیرآمیزی بود. اما بعد شروع کرد به نوشتنِ شعر یا به شعر درآوردنِ آن تجربه (خیره‌شدن به ماگدا در حمام). اکنون در سرزمینِ شعر

> اینجا «این بالا» در شعر، او کاملاً در بالای این ماجرا قرار داشت. داستان سوراخ کلید و بی‌عرضگی‌اش، فقط سکویی بود که او حالا می‌توانست از بالای آن پرواز کند. او دیگر تابع آنچه تجربه کرده بود نبود، اما آنچه تجربه کرده بود تابع آنچه نوشته بود شد. (کوندرا، ۱۳۹۷: ۶۰-۶۱)

یارومیل از دستپاچگی‌اش فانتزی‌ای ساخته بود شایستهٔ به‌یادآوردن. جاذبهٔ فانتزی در همین است: من نمی‌خواهم چیزها را آن‌گونه که اتفاق افتاده به یاد آورم، بلکه می‌خواهم آن‌گونه که دوست دارم به یاد آورم. فانتزی صحنه‌ای خیالی است که سوژه در آن قهرمانِ داستان است. ازطریقِ آن، امیالِ واپس‌زده دوباره به روی صحنه می‌آیند و خود را نمایش می‌دهند. یارومیل که در مواجهه با امرِ واقع یک ناتوانِ جنسی است اکنون در قلمرو شعر، برفراز آن، به پرواز درآمده، آن را در برگرفته و سیراب شده است. شعر فانتزیِ شکست‌خوردگان است برای عبور از بن‌بستِ میل، برای تصاحبِ ماگدا. در شعر، به نیروی فانتزی، میل با واقعیت (سکسوالیته با ماگدا) منطبق می‌شود، عدم تقارن از بین می‌رود، مقاربتِ میلِ یارومیل با میلِ ماگدا ممکن می‌شود. شعر میل را از تاریکی بیرون آورده، موانع را کنار زده و به خواست آن پاسخ داده بود.

یارومیل با رمانتیزه‌کردنِ زندگی، با حذف تناقض‌ها و تعارض‌ها، شکست را به پیروزی تبدیل می‌کند. برای او، واقعیت تا آنجا اهمیت دارد که موقعیت‌هایی را فراهم آورد که او بتواند تخیلاتِ زیبایی‌شناسانهٔ خود را اِعمال کند. همان‌گونه که ماگدا همچون مادهٔ خامی است که تخیلِ یارومیل از او مصنوعِ زیبایی‌شناختی‌ای می‌سازد که تجسمِ ایدهٔ خیالیِ اوست. هر چیزی را می‌توان واقعی دانست اگر که به موقعیتی برای تجربه‌ای احساسی تبدیل شود. بدین‌گونه، زندگیِ کسالت‌بار به اُبژه‌ای خواستنی و جهان به چیزی در حدّ موقعیتی برای بازی آزاد تخیلِ فرد تبدیل می‌شود:

> جهان بیرونی و واقعیت تاریخی تنها تا آنجا اهمیت دارند که -به اصطلاح نوالیسی- آغازگرِ نوولی باشند. واقعیت بدیهی، به‌طورِ عینی در زمینهٔ تاریخی، سیاسی، حقوقی یا اخلاقیِ آن بررسی نمی‌شود. به‌عکس، واقعیت اُبژهٔ علایق زیباشناختی و احساسی است، چیزی که با آن شور و شوق رمانتیک شعله‌ور می‌شود. (اشمیت، ۱۳۹۳: ۱۲۳)

یارومیل تماشاگرِ حالات خویش است نه خیره به ماگدا در حمام! در اینجا شعرِ غنایی نمودی از نارسیسیسمِ متافیزیکی است: تقلیلِ هستی به تخیلِ من. آدم‌ها و اشیا برای شاعرِ رمانتیک (انسان تغزلی) چیزی جز موقعیتی زیباشناسانه نیستند. یارومیل واقعیت را دست‌نخورده باقی گذاشته است: مناقشات عملی و عینیِ جهان واقعی به‌لحاظِ زیبایی‌شناختی عبارت‌پردازی می‌شوند و به هماهنگیِ والای ارضاکننده انتقال می‌یابند. بدین‌ترتیب، «عمل» تقلیل می‌یابد به تأملاتِ زیبایی‌شناختی. به زبان لوکاچ، این همان راهی بود که رمانتیسیسمِ قرن هجدهم در پیش گرفت، راهی که تقدیر خویش را فقط در قلمرو آثار ادبی تحقق بخشید و سرنوشت را به امری شاعرانه مبدل ساخت:

> ازآنجاکه پیشرفت عینی و بیرونی تصورناپذیر بود، همهٔ نیروها متوجه زندگی درونی شد و «دیار شاعران و متفکران»، از لحاظ عمق و ظرافت و قدرتِ حیات درونی‌اش، همهٔ سرزمین‌های دیگر را به‌سرعت پشت سر گذاشت. (لوکاچ، ۱۳۸۳: ۲)

بدین‌سان، پراکسیس انقلابی به زیبایی‌شناسی شاعرانه تقلیل یافت.

برای رمانتیک‌ها مهم نیست که شخصیت تاریخی تا چه حد مشروعیت و اعتبار سیاسی دارد، مهم نیست چه کارها و خدماتِ اجتماعی انجام داده، مهم این است که زندگیِ آن شخصیت چقدر ظرفیتِ شاعرانه‌شدن دارد و چقدر می‌توان به کنش‌های معمولی و جزییِ او معنایی مسیحانه و رسالت تاریخی نسبت داد. به‌عبارتِ‌دیگر، تاریخ تا جایی مورد وثوق است که به سطحِ شعر ارتقا یابد. سیاست باید شعر شود. ناپلئون که شخصیتی تاریخی است برای رمانتیک‌ها هیچ اهمیتی ندارد. ناپلئون جایی در تاریخ جاودانه می‌شود که از زندگی‌اش شعر ساختند، همان‌گونه که قدرت استالین در مصادرهٔ استعاره‌ها بود. مسئلهٔ مهم قابلیت تبدیل تاریخ به شعر است. رمانتیک‌ترین استعاره‌ها را تاریخ به ناپلئون بخشید. زندگیِ آدم‌های عادی قابلیت آن را نداشتند که به اثرِ زیبایی‌شناختی/استعاری تبدیل شوند. هالهٔ زیبایی‌شناختیِ ناپلئون او را از هرگونه نقد عملکرد سیاسی مصون می‌دارد، زیرا ناپلئون کسی بود که خصیصه‌های شاعر و هنرمند را به قلمروهای سیاست و جنگ انتقال داد: نبوغ، خلاقیت، تخیّل. (Baibridge, 2005: 454). آدم‌ها از مرگ نمی‌ترسند، از مسخرگی در تاریخ می‌ترسند. اینکه چگونه به یاد آورده شوی. آخرین تصویری که از تو برجا می‌ماند و تو در قاب آن عکس ابدی می‌شوی کدام است؟ این‌گونه است که آن بخش‌هایی از تاریخ رستگار می‌شوند که نزد الههٔ شعر گرامی داشته شوند.

برای رمانتیسیسم، «دین» نیز چیزی بیش از «اُبژهٔ زیبایی‌شناختی» نیست. دل‌بستگی رمانتیک‌های سدهٔ هجدهم به مسیحیت به‌معنای بازگشت به مسیحیتِ تاریخیِ قرون‌وسطا یا همان دینِ نهادینِ کلیسا نبود. در نظر آن‌ها، مسیحیت همچون زیبایی‌شناسی و اشراقِ شخصی اهمیت داشت: تمرکز بر عناصرِ شورانگیز و شاعرانهٔ مسیحیت. اهمیت رمانتیسیسم در کشف شباهت ژرف حالات شاعرانه با مکاشفات مذهبی بود. به‌عبارتِ‌دیگر، برای رمانتیک‌ها مسیحیت جاذبه داشت چون قابلیتِ تبدیل‌شدن به هنر را داشت. در اینجا با نوعی انحصارزدایی از دین مواجهیم. هرقدر گرایش‌های مسیحی در رمانتیک‌ها تشدید می‌شد، بیشتر از نهادِ کلیسا و مراجع دینی دور می‌شدند: انتقال مسیحیت از حوزهٔ الهیات و کلام به قلمرو زیبایی‌شناسی و شعر. اما این شیفتگی به شاعرانگیِ مسیح به‌معنای تاریخ‌زدایی از آن بود: آن جوهرِ شعری با مسیحیتِ موجود و محقق در تاریخ هیچ نسبتی نداشت. مسیح و ناپلئون به‌مددِ شاعرانگی از تقدیر انسان‌های معمولی فرا رفتند و به حقیقتی جاویدان تبدیل شدند.

معجزهٔ زبان شاعرانه همین است: تو می‌توانی در تاریخ هیچ کارِ بزرگی نکنی اما به‌مددِ شعر جاودانه شوی. مسیح و ناپلئون چیزی داشتند که انسان‌های معمولی از آن محروم بودند: هالهٔ زیبایی. استعاره‌ها آن‌ها را برکشیده بودند: افسون زبان.

۵. افسون زبان: بازی با استعاره‌ها و کلماتِ سُکرآورِ موزون

رمانتیسیسمِ قرن هجدهم همواره شعر را بر رمان و سایر ژانرهای ادبی ترجیح داده است. به تعبیر دقیق‌تر، نزد آن‌ها، شعر فراژانری است که تمامی نیروهای خلاق ذهن انسانی را به غلیان درمی‌آورد و با هم متحد می‌سازد. دراین‌میان، شعرِ

تغزّلی/غنایی[1]، به‌عنوانِ بزرگ‌ترین دستاورد جنبش رمانتیسیسم، جوهرهٔ فشردهٔ تمامِ هنرهاست و شاعر انسانی کامل است که توانسته تمامِ نیروهای آفرینش‌گر را در خود جمع آورد و فعلیت بخشد.

یارومیل نخستین‌بار در کودکی به اِعجازِ شعر پی بُرد. کودک یک بار مرتکب خطایی شد و با بابابزرگ تندی کرد، با این جملهٔ مطنطن و قافیه‌دار: «بابابزرگِ شکم‌گنده نون منو دزدیده». برخلافِ دفعات پیشین که یارومیل کوچولو به‌خاطرِ اشتباهاتش تنبیه می‌شد، این بار فقط با خنده، به‌نوعی، تشویق شد. چه چیزی یارومیل را از تنبیه نجات داد؟

> این قافیه بود که یارومیل را از کتک نجات داد و از همین جا بود که او برای اولین‌بار به قدرت سحرآمیز شعر پی بُرد. (کوندرا، ۱۳۹۷: ۱۴)

این‌چنین یارومیل از کودکی می‌آموزد که چگونه شعر یا تغزل می‌تواند در نفسِ عمل/واقعیت دست‌کاری[2] کند و از آن چیزی دیگرگون بسازد. به تعبیر نوالیس (شاعر بزرگ رمانتیست)، «شعر شکلِ ویژهٔ کُنشِ ذهن بشر است» (به نقل از لوکاچ، ۱۳۸۳: ۸).

از آن زمان، یارومیل در سایهٔ سُکرآورِ شعر دراز کشید و آرام به خواب رفت. زندگی‌اش امتداد خواب‌هایش شد، تداوم شعرهایش:

> استخوان، گل‌های سرخ، تابوت، زخم، تمام این‌ها در شعر تبدیل به یک باله می‌شوند و شعر و خواننده رقصانِ این باله هستند. مسلماً آن‌هایی که می‌رقصند نمی‌توانند رقص را نفی کنند. آدمی به‌واسطهٔ شعر موافقتش را با هستی اعلام می‌کند و قافیه و وزن از بی‌رحم‌ترین وسیله‌های ابراز این موافقت به شمار می‌آیند. (کوندرا، ۱۳۹۷: ۱۹۷)

یارومیل به رقص درآمده بود در شعرهایش، به هماهنگی با جهان رسیده بود.

وردزورث در مقدمه‌ای که بر ترانه‌های غنایی نوشت بر اهمیت و جاذبهٔ «وزن» در برانگیختنِ شور و خلسه پافشاری می‌کند و معتقد است که

> توصیفِ منظوم صدها بار و توصیفِ منثور فقط یک بار خوانده می‌شود. (وردزورث، ۱۳۸۳: ۵۳).

بعدها که یارومیل بزرگ شد و به انقلاب پیوست و عاشق دختر موقرمز شد، دانست که عشق و جوانی و انقلاب به خونی تازه در رگان خود نیاز دارند، به شعری پُر از قافیه:

> قافیه و وزن از یک توانایی جادویی برخوردارند: دنیای بی‌شکلی که در یک شعر قافیه‌دار محصور است ناگهان شفاف و منظم و روشن و زیبا می‌شود. اگر در شعری، کلمهٔ مرگ درست در جایی قرار بگیرد که در بیت قبلیِ آن صدای همسرایان طنین افکنده باشد، مرگ تبدیل به یک عنصر

[1] Lyric poem
[2] manipulation

> خوش‌آهنگِ منظم می‌شود. و حتی اگر شعر علیه مرگ اعتراض کند، خودبه‌خود مرگ موجه می‌شود، یا حداقل به‌صورتِ موضوع زیبایی برای یک اعتراض درمی‌آید. (کوندرا، ۱۳۹۷: ۱۹۷)

مگر نه اینکه ریتم موزونِ قافیه‌ها، در همسازیِ چکاچکِ پوتین‌ها، طنینی نشئه‌آمیز دارد؟ آن حرکات چابکِ انقلابیون به ورزیدگی موزونِ شعر نیاز داشت. گام‌های «نثر» بیش از اندازه آهسته و خسته بود و نمی‌توانست پابه‌پای آن‌ها همراهی‌شان کند. ترنّمِ موزونِ شعر: از خون غزل ساختن، از خشونت عرفان. تمام هنرِ سیاست امروزه در اداره‌کردن پولیس نیست، در «ابداع کلمات قصار» است. مگر نه اینکه مردم به «کلمات زیبا»، به استعاره‌هایی که از دهان کاندیدا خارج می‌شود، رأی می‌دهند؟ سیاست بدون افسونِ شعر عقیم است. شاعر استعاره‌ها را می‌سازد، بعد شیفتهٔ آن‌ها می‌شود و دیگر طاقتِ خلاصی از آن‌ها را ندارد. این‌گونه در افسونِ زیبایی استعاره‌های خودساخته گیر می‌افتد و نمی‌تواند از واقعیت تمیزشان دهد.

انقلاب‌ها برای تثبیت خویشتن ناگزیرند که زبان و، به‌طورِ مشخص، نمادها و استعاره‌ها را به گروگان بگیرند:

> کمونیسم ساختارهای زیبایی‌شناختیِ کارآمد و ساختارهای اقتصادیِ معیوب را برمی‌سازد. این آن چیزی است که حضور قوی و بادوامش را تقویت می‌کند. ماحصلِ این رویکرد معیوب‌بودنِ کالاها اما انبوه‌سازیِ معانیِ نمادین است... جامعه یک اثرِ شاعرانه است که استعاره‌ها، نه سرمایه، را بازتولید می‌کند... اقتصاد سیاسی یک اقتصاد وانمودگر[1] است... درواقع، اقتصاد سیاسی نشانه‌ها و علامت‌های چنین جامعه‌ای را تولید می‌کند... کارکردن ازطریقِ استعاره‌ها و اشکالِ گفتار بدان خاطر است که اشکال زندگی را بیافرینند. نشانه‌های حقیقیِ کمونیسم انبوه‌سازیِ کلمات و نمادها است. اقتصاد سیاسیِ کمونیسم بر نشانه‌های حقیقی سرپوش می‌نهد. (Ivanova, 2010: 210)

بدین معنا، نویسندگان علیه قدرتی سیاسی نمی‌جنگند، بلکه از «مقاومت زبان» پشتیبانی می‌کنند.

در چنین وضعیتی، یکی از اشکال مقاومتِ سیاسی «افسون‌زدایی از زبان» است. به تعبیر نیچه، آگاهی به استعاره‌بودنِ استعاره‌ها آگاهی به فاصلهٔ میان انسان و جهان است: شکاف شعر و عمل. اما یارومیل، این شاعرِ انقلاب، می‌خواهد با استعاره‌هایش زندگی کند، زیرا انقلاب هیچ‌گونه فاصله، شکاف و کناره‌گیری را تحمل نمی‌کند. انقلاب از تو می‌خواهد که در آن مستغرق شوی. انسانِ انقلابی نمی‌تواند فکر کند. او فقط مجذوب می‌شود. فقط می‌خواهد به امواج خروشان تاریخ بپیوندد: تغزل‌گرایی نوعی سرمستی است و انسان برایِ اینکه آسان‌تر با جهان یکی شود، سرمست می‌شود. انقلاب «پیوستن» می‌خواهد، نه مداقه‌کردن. برای مداقه‌کردن، فکرکردن، به پرسش کشیدن، باید فاصله گرفت و فاصله‌گیری از نظر انقلابیون بزرگ‌ترینِ گناهان است.

---

[1] a simulative economy

ازاین‌روست که کوندرا ما را هشدار می‌دهد که توتالیتاریسم را به سویهٔ شیطانی‌اش تقلیل ندهیم. ازقضا توتالیتاریسم آنجا دوام و استمرار می‌یابد که بُعدی فرشته‌گون یابد و به زیبایی و شعر بدل می‌شود، آنجا که بیش از هر چیز به «خانهٔ شیشه‌ای» برتون شباهت دارد تا گولاگ‌های سیبری (Finkielkraut & Kundera, 1999: 40). تشبیه جامعه به «خانهٔ شیشه‌ای» تشبیه زیبایی است اما پیامدهای سیاسیِ فاجعه‌باری دارد. قدرتِ انقلاب‌ها در قدرتِ استعاره‌های آن‌هاست. ازاین‌رو، انقلابیون همواره شاعران، این سازندگان استعاره‌های بزرگ، را در کنار خویشتن حفظ می‌کنند.

۶. فراروی از امر مشروط به امر مطلق

شاعرِ رمانتیک از نامتناهی می‌نویسد اما هرچه واقعی است متناهی است. بدین معنا، اشتیاق به نامتناهی و امر بیکران چیزی نیست جز سرخوردگی از واقعیتِ اینجا و اکنون، واپس‌نشستن از کنش. هر کنشی نوعی تحدید است. هیچ کنشی بدون دست‌شستن از چیزی ممکن نیست و هرآن‌کس که به کنش می‌پردازد هرگز نمی‌تواند مالک کلیت باشد. قلب او می‌خواهد «مطلق» را لمس کند اما مطلق یک انتزاع است و هیچ‌جا یافت نمی‌شود و زیرِ این آسمان همه‌چیز مشروط و کرانمند است. احساسات مطلق نمی‌توانند به کنش مطلق منجر شوند، همان‌گونه که شعر و هنر نمی‌تواند بی‌واسطه به کنش تبدیل شود، زیرا هرچه نفسِ ناب در وسوسهٔ امر نامشروط است، ارادهٔ معطوف به عمل محکوم به مرزبندی و حدگذاری است (لوکاچ، ۱۳۸۳: ۱۲).

شاعر (یارومیل) از دختر موقرمز می‌خواهد که وعدهٔ مطلق بدهد. اینکه بدون یارومیل خواهد مُرد. فقط در این‌صورت می‌تواند پذیرای عشق او باشد. «مرگ» برای یارومیل زیباست، چون مطلق/بی‌مرز است. دختر موقرمز باید به‌آرامی در محلولِ عشق دراز بکشد،

> هرگز جای دیگری نباشد به‌جز در این آبسنگِ عشق، هرگز -حتی فقط با یک نفر- سعی نکند از این آبسنگ خارج شود، تماماً به زیرِ سطح تفکرات و صحبت‌های یارومیل فرو برود، در دنیای او فرو برود، و حتی کوچک‌ترین قسمتی از بدن یا روحش در دنیای دیگری نباشد. (کوندرا، ۱۳۹۷: ۲۱۵)

وقتی دختر موقرمز از خانواده‌اش، مخصوصاً برادرش، حرف می‌زد، یارومیل حس می‌کرد او دارد از آبسنگ عشق خارج می‌شود، از دایرهٔ تغزّلی او. دختر موقرمز باید به مدار بازگردد، باید قول بدهد که هیچ مازادی از او، بیرون از شعرِ زندگیِ یارومیل، باقی نخواهد ماند. اشک‌های دختر موقرمز شاهدی بودند برای اشباع‌شدن از مطلقی که یارومیل تصویرش می‌کرد. دختر می‌خواهد در دریاچهٔ شاعر غرق شود، منحل شود. اما یارومیل

> چون متوجه می‌شود که «وعدهٔ مرگ» ازسویِ دختر صرفاً نوعی استعاره است، دچار خشم می‌شود. (کوندرا، ۱۳۹۷: ۲۶۶)

خودآگاهی به استعاره‌بودنِ عشق بر جدایی شعر و عمل، شکاف تغزّل و واقعیت دلالت می‌کند، اینکه «مطلق» در عمل به چنگ نمی‌آید. و این برای شاعر پذیرفتنی نبود. انقلاب این جدایی و شکاف را از بین برده بود، شعر را از انزوا بیرون آورده، استعاره‌ها را زندگی بخشیده، جسم‌دار کرده بود. آنچه برای دختر استعاره بود برای یارومیل عینِ واقعیت بود. انقلاب دقیقه‌ای است که استعاره و واقعیت یکی می‌شوند. انقلاب از تو «مطلق» را می‌خواهد و مطلق تنها ازطریقِ شعر واقعیت می‌یابد. دختر موقرمز هنوز فرسنگ‌ها از آن انسانِ تغزلیِ عصر انقلاب دور بود، از آن انسانِ آینده، آن غایت و پایانِ تاریخ که در او شعر و عمل به وحدت رسیده‌اند.

دختر موقرمز باید به‌خاطرِ چنین آینده‌ای قربانی شود، همچون لکّه‌ای محو شود. آینده‌ای که استعاره‌ای بیش نیست. غایاتِ تاریخ چنان عظیم‌اند که هرچیز را بدل به «وسیله‌ای صِرف» برای تحقق خود می‌کند. بدین معنا، دخترِ مو قرمز، بزرگ‌ترینِ عشق‌ها، هم در پیشگاه یارومیل وسیله‌ای بیش نیستند. یارومیل

> دوست‌دخترش را به پلیس تحویل می‌دهد، نه به این دلیل که یارومیل شیطان است، برعکس، چون او فرشته است. عمل او اصیل‌ترین شکل تعالیِ تغزّلی است: او در آرزوی فراروی از خویشتن است، خودش را با چیزی اینهمان می‌سازد که بزرگ‌تر از اوست. (Finkielkraut & Kundera, 1999: 40)

«اینهمان‌شدن با چیزی بزرگ‌تر از خویشتن» فقط ازطریقِ شعر ممکن می‌شد. این همان چیزی بود که، از دید یارومیل، عصر انقلاب را شایستهٔ شعری بزرگ می‌کرد. حلّالِ شعر همه‌چیز را می‌شست و با خود می‌بُرد. یارومیل تصور می‌کرد که انقلاب از عشق معنایی دیگر ساخته است. دیگر عشق راهی برای گریز، فاصله‌گرفتن از جهان و رسیدن به تفرّد نیست، برعکس، در جهان سوسیالیسم، عشق یعنی پیوستن به تکالیف اجتماعی و وحدت با مطلق (یکی‌شدن با خانوادهٔ جهانی). اما دخترِ موقرمز از این انحلال در امر مطلق طفره رفته، از مدار خارج شده، هنوز اندکی «فرد» باقی مانده بود و این برای یارومیل تحمل‌ناپذیر و خلاف مسیرِ تاریخ بود. برای شاعر، انسانِ مطلق استعاره نیست، واقعیتِ تاریخیِ محض است.

یارومیل خیال می‌کرد آن عشق مطلق و ناب در روز ازل وجود داشته و ما، بعد از هبوط از آن جهان مثالی، وحدت با مطلق را از دست‌داده‌ایم. او نوستالژیِ آن «وحدتِ ازدست‌رفته» را داشت: وحدتی خیالی که سبب می‌شد تمامِ زنانی را که روبه‌رویش در کوچه در حال قدم‌زدن بودند نبیند و حس نکند. یارومیل این‌گونه وجودِ آن دخترِ موقرمز را از دست داد تا به آن زن اثیری (آن زنانگی مطلق) برسد.

یارومیل در جست‌وجوی تصاحب ابدیت و مطلق بود، در تمنای امر ناب و اصیل. اما هیچ‌یک از چیزهایی که به بشر تعلق دارد نمی‌تواند اصل یا مطلق باشد. ویکتور هوگو، آن شاعر تغزلی، وقتی دید نامزدش در پیاده‌رو گِل‌آلود دامنش را بالا زده و ساق‌پایش در معرض دید عابران قرار گرفته، خشمناک شد. ویکتور هوگو می‌خواست دختر در بهشت یگانگی و هماهنگیِ او، در دریاچهٔ صاف و سایهٔ درختانش، آسوده گیرد و باهم از نظرها دور شوند. همان رؤیای رمانتیسیسم:

> آنان جهانی متجانس و ارگانیک آفریدند که از درون وحدت و انسجام یافته بود و سپس آن را با جهان واقعی یکی شمردند. بدین‌ترتیب، جهانِ آنان خصلتی فرشته‌گون یافت، جهانی معلق میان آسمان و زمین که با پرتوی اثیری می‌درخشید. ولی نتیجهٔ این کار ازدست‌رفتنِ آن تنش خوفناکی بود که همواره میان شعر و زندگی برقرار بود و سرچشمهٔ قدرت‌های واقعی و خلاق هر دو آن‌هاست. (لوکاچ، ۱۳۸۳: ۱۱-۱۲)

رمانتیسیسم و ویکتور هوگو نمی‌دانستند که همیشه پسماندی از امر واقع، مثل ساق پای دختر، از آب دریاچه، از زیر سایهٔ درخت بیرون خواهد زد. همیشه سویه‌هایی از شورِ دیونوسیوسی از انتظام آپولونی می‌گریزد. آن‌ها نمی‌توانند هیچ مطلقی، هیچ جوهری، از دختر بسازند، جز در استعاره‌هایشان. اما استعاره جوهر نیست. شعر جهان نیست. جهانِ واقعی، قلمروِ کردارهای مشروط است. ویکتور هوگو و یارومیل «تمامیتِ دختر» را می‌خواستند تصاحب کنند. همچون شعری که می‌خواهد جهان را احاطه کند. و این جست‌وجوی امرِ محال است: پَرِش از ورای مغاک ناممکن است.

نتیجه‌گیری

نیچه بدبینیِ نیرومندانهٔ انسانِ تراژیک را دربرابرِ بدبینیِ ضعیفانهٔ انسانِ رمانتیک نهاد. انسانِ تراژیک «مغاکِ در پسِ هر بُن» (همان اساسِ دیونوسیوسی جهان) را می‌دید. او کُنشِ حقیقی را آن کنشِ تراژیکی می‌دانست که از اصطکاکِ تضادها و تنش‌هایِ هستی شعله‌ور شده بود. او نیک می‌داند که هرآنچه او را نکُشد قوی‌ترش می‌سازد. ازاین‌رو، دربرابرِ مغاک و آشوبِ دیونوسیوسیِ جهان عقب نمی‌نشیند، بلکه از آن منبعی برای نیرومندی خود می‌سازد.

اما یارومیل، این شاعر رمانتیک، هنوز به «خلوص مطلقی» چسبیده که بیگانه با جهان ماست. جهان بیرون که قلمروِ امور مشروط و محدود است (جهانِ تضادهای دیونوسیوسی-آپولونی) چگونه می‌تواند با جهانِ درون (قلمرو امر نامشروط) یکی شود؟ او زمانی می‌توانست به زندگی وفادار بماند که امر مشروط را پذیرا باشد: کُنشگری یعنی مشروط و مقیدکردن. روحِ نامتناهی نمی‌تواند در جسمِ متناهی خانه کند. بنابراین، میان سوژه و اُبژه مغاکی عبورناپذیر سر باز می‌کند.

یارومیل، دور از جهان، در گهوارهٔ شعرِ خویشتن به خواب رفته و نجواهایش صرفاً لالایی مادری برای کودکش بود (او چیزی از ویرانگری‌های دیونوسیوس نشنیده است). شاعر در زبان جادو شده است. او صداهای دیگر را نشنید. آدم‌های دیگر را ندید. به دام خودشیفتگیِ عاطفیِ درون لغزید. تنها استعاره‌ها و بازی‌های زبانی برایش باقی ماند. تمامِ آن جنگ‌هایی که ناپلئون (این شمایل رمانتیسیسم) با شمشیر نتوانست فتح کند اکنون رمانتیسیسم به نیروی قلم/زبان گشوده بود. رمان کوندرا دربارهٔ جهانی است که به نیروی زبان و استعاره‌ها تسخیر شده است. جهانی که پراکسیس انقلابی به زیبایی‌شناسیِ شاعرانه تقلیل یافته است.

شعرِ رمانتیسیسم، هرچه بیشتر دارای جوهر شعری است که بیشترین فاصله را از واقعیت بگیرد، شعری که از روح ناب یا تمامیتِ درون پدید آمده است: جهانِ بیرون چیزی نیست جز انعکاس بیکرانگیِ جهانِ درون، سایه‌ای رنگ‌باخته از آن. پدیده‌های عینی یا واقعیتِ موجود فاقد جوهر هستند. بزرگ‌ترین دستاورد آن «شعرِ فقدان» است. همین افراط در درون‌بودگیِ سوبژکتیو موجب بحرانِ رمانتیسیسم شد. با این درک از شاعرانگی می‌توان دریافت که شعر نزد رمانتیک‌ها بیشترین فاصلهٔ ممکن را با رمان دارد، زیرا رمان در گشودگی به جهان خارج (جهان اشیا و انسان‌ها) ممکن می‌شود. رمان همواره فرد را به «بیرون از خویش» فرا می‌بَرَد، اما شعر تغزّلی راهی معکوس را می‌پیماید: واقعیت را به «نفس» فرو می‌کاهد و بدین‌سان هرچه بیشتر فرد را در خویشتن غرق می‌کند، کنش را ناممکن می‌کند. براین‌اساس، هرقدر گرایش رمان با روح دموکراسی و دیگرخواهی هم‌راستاست، شعر تغزلی به‌سویِ نوعی خودمحوری و مطلق‌گرایی متمایل است.

سرنوشتِ یارومیل همان پایان غم‌انگیز انسانِ رمانتیک (شاعر تغزلی) بود. تقدیر آنانی که روزگاری می‌خواستند جهان را به تسخیر خود درآورند:

> خواستِ واقعیت به خواستِ «نمود» ختم شد. رمانتیک‌ها تلاش کرده بودند تا واقعیتِ دنیا را فراچنگ آورند، تمام دنیا را به‌یک‌باره، تمامیت کیهان را، درعوض نصیبِ آنان فرانمودها و بازجذب‌ها، امتدادها و فشردگی‌ها بود... آنان در مخزنی تنگ نشسته‌اند، هیاکل شگفت‌انگیز می‌بینند و آن‌ها را دنیا می‌پندارند. (اشمیت، ۱۳۹۳: ۱۱۶)

وقتی کسی بیمار شده، باید پرسید: او چگونه زندگی کرده که چنین نزار و بیمار است؟ شکستِ یارومیل شکست یک شخص نبود و ربطی به روان‌شناسیِ فردی او نداشت. برعکس، شکستِ شعر در قلمروِ سیاست بود، اینکه همیشه میان شعر و واقعیت، امرِ مطلق و امرِ مشروط، احساسات و کنش، زیبایی‌شناسی و سیاست، دیونوسیوس و آپولون فاصله است. خطای بنیادین یارومیل آن بود که می‌خواست پراکسیس انقلابی را به زیبایی‌شناسی تقلیل دهد. غفلت از روحِ دیونوسیوسیِ جهان باعث سقوط او شد: آنکه از هیولا بی‌خبر است روزی اسیر آن خواهد شد.

References

Schmitt, Carl (2014), *Politische Romantik*, Translated by Soheil Saffari, Tehran: Negah-e Moaser (In Persian)

Alexander, Maxim (2004), "German Romantics," Translated by Abdollah Tavakkol, in *Organon*, Vol. 2, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance Press (In Persian)

Bawre, Morris (2004), "Romantic Imagination," Translated by Farhid Shirazian, in *Organon*, Vol. 2, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance Press (In Persian)

Deleuze, Gilles (2011), *Nietzsche and Philosophy*, Translated by Leyla Kouchakmanesh, Tehran: Rokhdad-e Now (In Persian)

Rorty, Richard (2004), "Heidegger and Kundra and Dikens," Translated by Yousef Abazari, in *Organon*, Vol. 1, Ministry of Culture and Islamic Guidance Press (In Persian)

Rousseau, Jean-Jacques (2022), *Emile*, Translated by Gholamhossein Zirakzadeh, Tehran: Nahid (In Persian)

Hauser, Arnold (1993), *The Social History of Art*, Translated by Amin Moayyed, Chapakhsh (In Persian)

Kundera, Milan (2017), *The Joke*, Translated by Forough Pouryavari, Illuminators and Women's Studies (In Persian)

Kundera, Milan (2017), *Life is Elsewhere*, Translated by Pantea Mohajer Kangarlou, Tehran: Farhang-e Nashr-e Now

Goethe, Johann Wolfgang von (2020), *The Sorrows of Young Werther*, Translated by Mahmoud Haddadi, Tehran: Mahi (In Persian)

Lukács, György (2004), "On Romantic Philosophy of Life," Translated by Morad Farhadpour, in *Organon*, Vol. 2, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance Press (In Persian)

Nietzsche, Friedrich (1998), *Die frohliche wissenschaft*, Translated by Jamal AleAhmad & Saeed Kamran & Hamed Fouladvand, Tehran: Jami (In Persian)

Nietzsche, Friedrich (2001), *Zur Genealogie der Moral*, Translated by Daryoush Ashouri, Tehran: Agah (In Persian)

Nietzsche, Friedrich (2003), *Götzendämmerung*, Translated by Daryoush Ashouri, Tehran: Agah (In Persian)

Wordsworth, William (2004), "Parts of Lyrical Ballads," Translated by Hossein Payandeh, in *Organon* (Vol. 2), Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance Press (In Persian)

Ansell-pearson, Keith (1996), *Nietzsche Contra Rousseau*, New York: Cambridge University Press

Baibridge, Simon (2005), "*Napoleon and European Romanticism*," in: *A Companion to European Romanticism,* Edited by Michael Ferber, UK: Blackwell Publishing

Finkielkraut, Alain & Kundera, Milan (1999), "*Milan Kundera Interview*," *Critical Essays on Milan Kundera*, edited by: Peter Petro, New York: G. K. Hall & Co

Foucault (1998n), "Nietzsche, Genealogy, History," Translated by Rubert Hurley and others, in: *Aesthetics, Method, and Epistemology, Edited by* James D. Faubion , the New Press

Ivanova, Velichka (2010), "Literature in the 'other' Europe Before and After the Transition: The Work of Blaga Dimitrova and Milan Kundera," *Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, 18: 2, 205-221

Pfeffer, Rose (1972), *Nietzsche: Disciple of Dionysus*, Lewisburg: Bucknell University Press

Stauffer, Andrew (2005), *Anger, Revolution and Romanticism*, USA: Cambridge University Press

Strauss, Jonathan (2005), "The Poetry of Loss: Lamartine, Musset, and Nerval," in: *A Companion to European Romanticism,* Edited by Michael Ferber, UK: Blackwell Publishing

Weiss, Jason & Kundera, Milan (1986), "An Interview with Milan Kundera," *New England Review and Bread Loaf Quarterly*, 8(3): 405-410, Published by Middlebury College publications, Stable