

کولریج:
نمایشنامه‌ی *ندامت* و شرق همچون بیگانه‌ای عقل‌گریز
بهزاد قادری

چکیده

کولریج، شاعر و زیباشناس قرن نوزدهم، در زمینه‌های ادبی از سرآمدان ادبیات انگلیس به‌شمار می‌رود. سوای دغدغه‌های او درباره‌ی اصول کلی ادبیات که، به همراه دیگر نظریه‌پردازان دوران رمانتیسیسم، مرزهای تازه‌ای برای آفرینش ادبی گشود، دیدگاه‌های او در باره‌ی ادبیات نمایشی و تئاتر به ژرف‌اندیشی بیشتری نیاز دارد.

او به عنوان فیلسوف و سیاستمدار اصلاح‌طلب و محافظه‌کار، از اندیشه‌های تندروهایی چون جکوبین‌ها که می‌خواستند انگلیس را به سوی خیزشی همانند انقلاب فرانسه بکشانند، هراس داشت و، به همین دلیل، بر اهمیت نمایشنامه و تئاتر به عنوان ابزاری برای رویارویی با خطر انقلاب در جزیره تأکید می‌کرد.

این مقاله تلاش می‌کند نمایشنامه‌ی *ندامت* کولریج را با تأکید بر لایه‌های پنهان گفت‌وگوهای ملی‌گرای کولریج و در چارچوب دغدغه‌های سیاسی-اجتماعی او بررسی کند. کولریج انقلاب را پدیده‌ای نابخردانه و اصلاح را روندی خردمندانه می‌دانست؛ اما این مقاله، با توجه به حضور و شیوه‌ی پروراندن دو قوم مسیحی و مسلمان در متن نمایشنامه، کولریج را اندیشمندی می‌شناسد که این اثرش به شیوه تفکر حاکم بر اذهان انگلیسی‌ها در باره شرق دامن زده است، زیرا او در این نمایشنامه خردورزی و گرایش به اصلاحات را ویژگی اروپاییان اما عقل‌گریزی و گرایش به انقلاب را ویژگی مسلمانان دانسته است. همچنین، این مقاله مدعی است که کولریج برای نشان‌دادن نابخردی انقلاب فرانسه در اروپا، فرانسه‌ی انقلابی را دشمن یا «دیگر» اروپا دانسته اما نکته مهم این است که او برای این کار از استعاره‌ی مسلمانان نابخرد و شورشی استفاده کرده است.

کلیدواژگان: کولریج، انقلاب فرانسه، اسلام، مسیحیت، *ندامت*

انقلاب فرانسه یک اصل مهم را در اروپا بر کرسی نشاند و آن در هم‌شکستن نظام‌های سلطه‌ی دیرین و برپایی اصل دگرگونی به عنوان شالوده‌ی قدرت نوین در نهادهای اجتماعی بود. نظام‌های سلطه‌ی دیرین دستگاه‌های بسته‌ای بودند که تاب نقد را نداشتند؛ انقلاب فرانسه به این نظام‌ها آموخت که باید همچون دستگاه‌های باز و پویا باشند و بپذیرند که آنچه دگرگون نمی‌شود دگرگونی است.

در این راستا، در اروپا دست‌کم دو شیوه‌ی کار در میان فیلسوفان اجتماعی و نظریه‌پردازان سیاسی بیش از دیگر شیوه‌ها رواج یافت. یک گروه که بازنگری در ارزش‌های نظام‌های دیرین را محافظه‌کاری و صورتکی برای سرپانگاهداشتن نظام‌های کهنه‌ی قدرت می‌پنداشتند، انقلاب را چاره‌ساز می‌دانستند. دسته‌ای نیز در برابر اینان قد علم کردند و انقلاب را ویرانگر شالوده‌های مدنی و نوعی بازگشت به طبیعت، توحش و در نتیجه، تأخیری ویرانگر در بهبود گام‌به‌گام نهادهای سیاسی-اجتماعی می‌دانستند. اینان بهترین راه دگرگونی‌های اجتماعی را اصلاحات می‌دانستند، چراکه، به نظر اینان، توحش و توان انسان آن قدرها نیست که بتواند از عهده‌ی دگرگونی‌های بنیادین برآید. در این گفتار، به نگرش ساموئل تایلر کولریچ به انقلاب و هراس او از شایع شدن آن در انگلیس و راهکارهای مبارزه با آن می‌پردازیم. او نمایشنامه و تئاتر را ابزاری برای آموزش مردم با هدف دوری جستن از انقلاب می‌دانست. در این گفتار نمایشنامه‌نویس/مت او را در چارچوب این دو گفتار بررسی و به یکی از لایه‌های پنهان این اثر، یعنی اسلام به عنوان 'دیگری' یا نقطه مقابل نظریه‌ی دگرگونی‌های گام‌به‌گام یا اصلاح، اشاره می‌کنیم.

2- بحث و بررسی

در انگلیس، ادmond بورک (1729-1797) و کولریچ (1772-1834)، اولی فیلسوف و دولتمرد عضو حزب محافظه‌کار در مجلس عوام و دومی فیلسوف، منتقد، نمایشنامه‌نویس و شاعر قرن نوزدهم از شمار محافظه‌کاران انگلستانند که سخت‌نگران انقلاب بودند. بورک در سپیده‌دم انقلاب فرانسه (1789) کتابی نوشت به نام *تأملاتی در باره‌ی انقلاب در فرانسه* (1790) و در آن نگرانی‌اش از انقلاب را این‌گونه بیان کرد:

با در نظر گرفتن کلیه شرایط، انقلاب فرانسه شگفت‌انگیزترین چیزی است که تاکنون در جهان رخ داده است. چیزهای خارق‌العاده‌ای از آن منتج شده است، که در بیشتر مواقع از راه‌های بسیار پیاوه و مضحک، در حالات بسیار مضحک و آشکارا از راه‌های بسیار نکوهیده حاصل آمده‌اند. در این هرج و مرج سرخوش اما خونین، در این آشفتنه‌بازار انواع تبهکاری که آمیخته به انواع سبکسری‌هاست، همه چیز غیر طبیعی جلوه می‌کند. اگر نگاهی به این صحنه‌ی تراژی-کمیک هولناک بیندازیم، متناقض‌ترین حالات الزاماً پیروزمی‌شوند و گاه در ذهن با هم درمی‌آمیزند: حالات متناوبی چون تحقیر و حقارت، اشک و لبخند، سرکوفت و وحشت (بورک، بند 15).

حدود ده سال پس از انقلاب، کولریج در شعر "فرانسه: قصیده" (1798) و درست در سالی که فرانسه مردم نواحی سویس‌نشین را سرکوب می‌کرد، دلوپسی و سرخوردگی از انقلاب فرانسه را این‌گونه بیان کرد:

ای فرانسه، که خدا را ریشخند می‌کنی، ای خطاپیشه، کوردل،
ای مهد ملی‌پرستی آن هم با ترفندهای مرگبار!
این است لاف و گزاف، ای پرچمدار بشریت؟
که با شاهان در شهوت پلشت سلطه‌دمساز شوی،
در شکارگاه‌ها غریو بکشی، و در صید جنایتکارانه سهیم شوی؛
تا معبد آزادی را با غنیمت‌هایی که از آزادگان ربوده‌ای بیالایی؛ تا بفریبی و خیانت-
کنی؟ (کولریج، 1986،)

کولریج، پس از ادموند بورک، از سرشناس‌ترین چهره‌های طرفدار سیاست محافظه‌کاری انگلیس است.¹ او مستقیماً بر سیاست محافظه‌کاری انگلیس تأثیر گذاشت چراکه بنیامین دیزرائیلی (1804-81) که بعدها نخست‌وزیر بریتانیا شد (1868 و 1874-80) از شاگردان کولریج و پیرو مکتب محافظه‌کاری او بود و وینستن چرچیل (1874-1965) نیز در مکتب دیزرائیلی سیاست آموخت.

کولریج به نظام طبقاتی اعتقاد داشت و نظم حاکم بر این طبقات را ضامن ثبات اجتماعی می‌دانست، و حق رأی را مختص طبقه ممتاز و اشراف میدانست که در چارچوب قوانین و مجلس باید به حق عمل می‌کردند. کولریج با مردم‌سالاری مخالف بود و هنگامی که جناح مخالف در مجلس لایحه‌ی حق رأی طبقات پایین جامعه را تصویب کرد، او علیه دخالت مشتکی «ولگرد بی سر و پا» در سیاست سخن گفت.

راهکار کولریج در برابر تمایلات انقلابی چه بود؟ او در برابر کردار و کنش جکوبین‌های طرفدار انقلاب، استتیک را پیشنهاد کرد. به همین دلیل، نمایشنامه‌های او از فلسفه سیاسی‌اش الهام‌گرفته‌اند، سیاستی که به بهترین شکل در این سخن کولریج نهفته است: «آرام کردن

و رهبري خيزش سهمگين مردم‌سالاري؛ نظارت بر هيأت ناپايدار دولت؛ و عقيم گذاشتن اهداف يك‌سويهی فرقه‌گرایی" (كوک، 1979، 145) است. اين محافظه‌كار بنيادگرا بر اين باور است که آموزش بر 'عمل' مقدم است؛ بنابراین، تئوري که او مي‌خواست شالوده اش را بریزد، بايد معيارهايي را پيشنهاد مي‌کرد که بتواند مردم را به راهي سواي انقلاب (فرانسه) بکشاند.

متون نمايشي کولريچ بيشتتر بر 'ندامت' و 'همدردي' تأکيد مي‌کردند و اين کار بيشتتر بدان دليل بود که او می‌خواست بيننده را به وادي کار و ايجاد ذهنيت براي بازيافت واپس-گرايانهی موقعيتي آشوبزده بکشاند. در هر يك از متون نمايشي او زلزله اي در ارکان نظم پي می‌آید، زلزله‌اي که استعاره‌ايست براي انقلاب فرانسه، و در هر متن نيز در برابر اين زلزله سدي برپا می‌شود تا فرد به خود آید، پشيمان شود و دوباره با جامعه آشتي کند. تلاش کولريچ در اين متون آن است که 'جهش' به سمت آینده را به‌تأخي اندازد و بيشتتر بر 'درنگ' و کنش گند در زمان حال تأکيد کند.

کولريچ مي‌خواست «ذوق و سليقه»ی جامعه را بپيراييد و با اين کار شوق زندگي را به سمت-وسوهاي ویژه‌اي بکشاند: او به اصلاحات در چارچوب نظام موجود مي‌انديشيد؛ انقلاب را سم کشنده‌ای می‌دانست و قصدداشت از تئاتر پادزهری در برابر انقلاب بسازد. اما چگونه تئوري؟ او در هيأت سياستمداري مصلحت‌اندیش مي‌خواست تئوري بيافریند که در خدمت موازين اخلاقي محافظه‌کاران باشد. کولريچ گمان مي‌کرد براي اثبات حقانيت فلسفه سياسي اش بايد صحنه‌ی تئاتر را به سکويي براي ملي‌گرایی، وحدت و رواج خوي زنانه!² در میان ملت تبديل کند. او، براي مبارزه با مردم‌سالاری که برخاسته از انقلاب فرانسه بود، تئاتر را بهترين وسيله مي‌دانست و به همين جهت ابتدا با همکاری ساوئی (1774-1843) نوشتن نمايشنامه سقوط ريبسپير (1974) را آغاز کرد که ناتمام ماند. او و ساوئی با برصحنه‌کشيدن منظر سياسي و سياستمداران انقلاب فرانسه و نشان دادن ماهيت آنها، سرآن داشتند که روحیه‌ی قهرماني-گري آنان را کمرنگ جلوه دهند. هرچند رمانتيك‌ها انسان را کودک و قهرمان طبيعت می‌شناختند، فلسفه‌ی سياسي آنان به آنها اجازه نمي‌داد که در نمايشنامه‌هايشان محو تماشايشي قهرمانانشان شوند. کولريچ و ساوئی فکرمي‌کردند چهره‌هاي قهرمان انقلاب فرانسه را بايد چنان بر صحنه بياورند که دیدگاه‌هاي آرمانی‌شان در عالم واقع به‌تباهي بينجامد. آن‌گاه، تماشاگر، بيش از آن که متوجه چهره‌ی قهرمان شود، به آن اموري چشم مي‌دوزد که نخست به يك فرد صلاحيت‌هاي قهرمان شدن را مي‌بخشد اما سپس اين صلاحيت ها را از او مي‌گيرد و او را "از رهبري فعال در دنيا" محروم مي‌کند. پس از سقوط ريبسپير، نوبت به

زاپولیا (1817) رسید، و در آخرین مرحله، سخن پایانی خود را در *ندامت*، که بازنویسی زاپولیا بود، بر زبان آورد.

کولریچ به دنبال تئاتری بود که بر 'کردار' استوار نباشد. او تئاتر را بهترین آزمایشگاه برای برتری دادن به شنیدن و دیدن می‌دانست. تا انسان به تفاوت‌های موجود میان حواس آگاه-شود و به او بفهماند که پاره‌ای از آن‌ها بر پاره‌ی دیگر برتری دارند. این سخن، به گونه‌ای، یادآور زیبایی‌شناسی کانت است که چشم و گوش را از حواس دیگر برتر می‌دانست زیرا حواس دیگر مشروط و وابسته‌اند، چرا که، بر خلاف چشم و گوش، تأثیراتی که سایر حواس می‌پذیرند دست دوم یا به واسطه‌اند.

پس درامی که کولریچ در پی آن بود سر آن داشت که با کم رنگ جلوه‌دادن عمل جسمانی و جایگزین کردن آن با عمل ذهنی، اموری را که مردم مسلم می‌انگاشتند در بوت‌هی آزمایش محک‌بزنند. به نظر کولریچ، این کار با ایجاد 'تاخیر' -- یعنی کش‌دادن کردار -- شدنی بود. در تئاتر، شنیدن و دیدن برانگیزنده‌ی دو فرایند مفهومی و ادراکی‌اند و این هر دو بیشتر به زبان و روایت وابسته‌اند تا به عمل یا حرکت جسمانی.

اینک ببینیم او با نوشتن نمایشنامه‌ی *ندامت* چه در سر می‌پروراند. اما پیش از این بهتر است به پیرنگ نمایشنامه‌ی *ندامت* بپردازیم. در یکی از ولایات اسپانیا و در دوران تفتیش عقاید و سرکوبی مسلمانان، فرمانروای پیری دو پسر دارد به نام‌های الور و اردونیو. در قصر آنان دخترک یتیمی به نام ترزا که پدرشان او را به فرزندخواندگی گرفته به سر می‌برد. این دختر و الور، برادر بزرگتر، به هم دل‌می‌بندند. اردونیو می‌داند با وجود برادر هوشمند و زیرکش برای او، چه در نردبان قدرت و چه در دل ترزا، جایی وجود ندارد. پس با پیشکار مسلمانش، ایزیدور، نقشه قتل الور را طراحی می‌کند و انجام آن را بر عهده‌ی او می‌گذارد. ایزیدور در هنگام اجرای نقشه که باید در دریا عملی می‌شده موفق نمی‌شود و الور می‌گریزد و برای مدتی از شهر خویش دور می‌ماند. او پس از چند سال دوری از زادگاهش و با این خیال که برادر غاصب او ترزا را به همسری گرفته، پنهانی و در لباس مبدل و با هیأت جادوگری مسلمان پا به ساحل می‌گذارد و برای خودش سرپناه موقتی درست می‌کند (در واقع، نمایشنامه با بازگشت الور در هیأت مبدل آغاز می‌شود). از سوی دیگر، اردونیو که از ربودن دل ترزا مأیوس شده است، با دیدن این غریبه جادوگر از او کمک می‌طلبد. اردونیو که نتوانسته برادرش الور را در هیأت این غریبه بازشناسد، از او می‌خواهد به نحوی ترزا و پدرش را متقاعد کند که برادرش الور مرده است. اردونیو از الور گردن‌آویزی در دست دارد که نقش چهره‌ی ترزا بر آن حک شده، گردن‌آویزی که پیشتر ترزا به الور داده بود و اینک در چنگ او ردونیوست. او

از این غریبه می‌خواهد به قصر آنان برود و در مراسمی شبیه احضار روح و برای اثبات آن که الور مرده‌است، از این گردن‌آویز استفاده کند تا ترزا، مایوس از زنده بودن الور، به ازدواج با وی تن‌دهد. الور که بدین‌گونه از وفاداری ترزا باخبر می‌شود، با دلی شاد به قصر می‌رود، اما چنان عمل می‌کند که ترزا پیش از اجرای صحنه احضار روح به این صحنه-گردانی شك و سپس صحنه را ترك می‌کند. بدین ترتیب، نقشه‌ی اردونیو سبب می‌شود که دست خود او روشن شود. اردونیو که متوجه می‌شود پیشکار مسلمانش که وی مدت‌ها پیش مأموریت قتل برادرش را بر عهده او گذاشته‌بود، چنین نکرده، او را می‌کشد. الور موفق می‌شود در اردونیو ندامت بوجود آورد اما عاقبت اردونیو توسط همسر پیشکار مسلمانش، الحضره، به‌قتل می‌رسد. نمایشنامه با سخنان آتشین این زن مسلمان به‌پایان می‌رسد.

برای آن‌که نمایشنامه موقعیتی بحرانی داشته‌باشد، ماجرا در اسپانیا و در دوران فیلیپ دوم (98-1556) و چنان‌که دستور صحنه می‌گوید، «در پایان جنگ‌های داخلی علیه مسلمانان، و در گرم‌گرم سرکوبی آنان... اندکی پس از صدور حکمی که فرجام مرگ را برای پوشیدن لباس مسلمانان تعیین کرده‌بود» (کولریچ، 1962، 819) رخ می‌دهد. الور، در لباس مسلمانان و مسلح به هنر نقاشی که هم نقش رنج او را می‌زند و هم ابزار او برای آموزش زیبایی‌شناسی به خطاکاران و زنده‌کردن روح عدالت در آن‌هاست، پا بر ساحل دیار خودش می‌گذارد. همان‌طور که الحضره به ترزا اشاره می‌کند، الور «لباس مسلمانان را نیز بر تن دارد،/ انگار بخواهد فرمان شاه را نادیده‌انگارد» (پ. 1، ص. 2، 51-250). الحضره که الور را در لباس مسلمانان می‌بیند، وی را به عنوان فردی ستم‌دیده و رانده‌شده می‌شناسد و، بنابراین، چنین هیأتی را نوعی تعهد سیاسی و ایدئولوژیکی تلقی می‌کند؛ خیزش یا کودتای او در پایان نمایشنامه نیز بدان جهت است که وی گمان می‌کند الور در قصر نفوذ کرده و روزگار دادخواهی مسلمانان فرار سیده‌است.

کولریچ برای مبارزه با روحیه درام‌نویسی ژاکوبینیست‌ها در این نمایشنامه از هر نوع قهرمانی‌گری که دربرگیرنده‌ی رویارویی‌های جسمانی باشد دوری می‌کند و به جای آن، از همان آغاز، رویارویی اندیشه‌ها بر آن سایه‌می‌اندازد. الور به‌دنبال انتقام نیست؛ او چون هنرمندان کارآمد باور دارد که بر انگیختن دو-دیدي و نشان‌دادن امور به گونه‌ای نسبی در بیننده شعله‌ی سرکش انتقام‌های رایج را فرومی‌نشانند.

با این حساب، کولریچ از همان ابتدا تلاش می‌کند توجه بیننده را از عمل به سوی ماهیت عمل بکشاند زیرا 'قهرمان' نمایش با پیش‌کشیدن دو جنبه از عمل کسی که اینک دشمن اوست، تماشاگر را در کار داورِی دربارهِ 'ضد قهرمان' بر سر دو راهی می‌گذارد.

بطور کلی، نمایشنامه‌ی *ندامت* بر پاشنه این دو باور می‌چرخد. از یک سو، باور الور به قدرت جادویی نقاشی است که، در نزد او، ندایی است برای دگرگونی فکر؛ از سوی دیگر، باور اردونیو و پدرش است که سرسختانه می‌کوشند گوناگونی انگاره‌ها را نادیده‌بگیرند و تمامی آن‌ها را به انگاره‌ی خود تبدیل‌کنند.

الحضره، زن مسلمان پرشوری است که منتقدان دوران کولریچ را به شگفت آورده‌بود. آنان نمی‌توانستند چهره‌پردازی زنی با چنین نیرو و اراده‌ای برای کردار و کنش (که از دید آنان ویژگی‌های مردانه بودند) را در نمایشنامه‌نویسی بپذیرند. حضور این زن در نمایشنامه، با آمدن الور، به عنوان برانگیزنده‌ی میل دگرگونی در این زن، پویایی تازه‌ای می‌یابد. او الور را که در لباس مبدل است به عنوان رهبر آینده‌ی مسلمانان می‌پندارد: «اگر شما همانی که می‌نمایید باشید،/ برادران ستم‌دیده‌ی شما به چنین رهبری نیاز دارند» (پ. 2، ص. 2، 4-3). از سوی دیگر، خود الور نیز که دچار این توهم است که ترزا با اردونیو ازدواج کرده‌است، در پاسخ به الحضره، به خیال خام او در باره آینده‌ای بهتر دامن می‌زند:

... در آینده،

درست مثل عدسی‌ای که چشم‌پزشکان تجویز کنند،

لکه‌ها و رنگ‌های مخدوش گذشته‌ای محو

گردمی‌آیند و ای راستین می‌یابند،

و زندگی تصویر راستین خود را از سر می‌گیرد

تا یا هر اس به دل‌ها اندازد یا پاداش دهد.

(پ. 2، ص. 2، 14-10)

در این بخش الور با زبانی استعاری به مشغله‌ی خودش، یعنی روشن کردن ذهن برادرش و باز یافتن ترزا اشاره می‌کند؛ اما الحضره این را نویدی برای خیزش مسلمانان در برابر فشار دوران تفتیش عقاید تعبیر می‌کند. این بخش از این حیث جالب است که یک هنرمند با سودای شیرینی که در باره‌ی 'شدن' دارد، کس دیگری را گمراه یا هذیانی می‌کند.

اگر باید الور را نسخه عملی نامه‌هایی در باره‌ی آموزش‌پرورش زیبایی‌شناسی انسان بدانیم، یعنی شیوه‌ی عمل روشنگرانه‌ای که برخاسته از شیوه‌ی کار روزگار روشنگری است، نباید چنین بیندیشیم که کولریچ از تضادهای موجود در چنین شیوه‌ی تفکری به راحتی می‌گذرد. الور چنان در برنامه‌ی رهایی‌بخشی خودش غرق است که به جوانب حضور و تأثیر خودش بر دیگرانی که بازی خطرناک او را جدی می‌گیرند چندان توجهی ندارد. هیأت مبدل او به عنوان مسلمانی جادوگر، که به اعتراف خودش «تنها به عنوان لکه ننگی بر چهره‌ی اوست»³ (پ. 5،

ص. 1، 82) هیزمی است برای آتش جنگ داخلی. گفتگوی الحضرة با او در این زن امید پایداری و مبارزه را شعله‌ور می‌کند.

اما رستگاری اردونیو با آن چیزی که الور می‌خواست آن را ریشه‌کن کند همزمان می‌شود: و آن حس خونخواهی و قصاص است. الحضرة نیروهای مسلمان را بسیج کرده است تا انتقام خون شوهرش را که به دست اردونیو به قتل رسیده بگیرد. او موفق می‌شود اردونیو را که به سراغ الور به سردابه می‌رود بکشد. روش کار الحضرة برای ما بسیار اهمیت دارد. او برای پیروزی بر ستمگر درست نقطه مقابل الور است. الور می‌کوشید که با آرامش و گام‌به‌گام در اندیشه‌ی اردونیو تغییر ایجاد کند؛ الحضرة طرفدار خشونت است. او پس از آن که با دشمنه- ای اردونیو را می‌کشد، سخنان آتشینی بر زبان می‌آورد که شنیدنی است:

خداوندا تو را سپاس می‌گویم!

تو خردمندانه چنین مقدر داشته‌ای

که باز هم خشونت را با خشونت چاره‌کنیم

آن لحظه‌ی زبونی، که بی‌توجه به زندگی آدم،

از او انسان ستمکشی می‌سازد، او را ارباب ستمگر نیز می‌کند ...

اگر یکصد آدم شکست‌خورده را می‌شناختم، که دل به یأس نسپرده‌بودند،

لشکری می‌ساختم تا بنیان تمامی پادشاهی‌های جهان را ویران کنند؛

بنیان‌های دیرپای شرارت با خاک یکسان می‌شدند، زمین از زیر پای آنان ناله‌کنان

شانه‌خالی می‌کرد؛ برج و باروی آدم‌های ستمگر فرو می‌ریخت،

معبدها و برج‌های سربه‌فلكشان در هم می‌ریخت،

و هر آنچه که روح زندگی است و زنده است،

برای زندگی پیشگام سرود تازه‌ای ساز می‌کرد،

چنان زندگی‌ای که پیروزمند بود و باز هم پیروزی‌های دیگری در پیش داشت!

(پ. 5، ص. 1، 79-265).

آیا باید خطابه‌ی پایانی الحضرة را که نوعی مبارزه‌طلبی و چالش با ستمگر است به عنوان باوری خود-بسندۀ بدانیم یا به عنوان فریبی که سرچشمه‌اش الور در لباس مسلمانان است؟ درست است که در پایان نمایشنامه باز شناخت و آشتی رخ می‌دهد، اما کولریج که همیشه طرفدار آن بود که «ذهن به نتیجه‌ای نرسد... [و] در حالت حیرانی بماند» (جکسون، 1970، 205) -- چیزی که هزلت آن را خطای او می‌نامد -- باز هم پایان نمایشنامه‌اش را برای خواننده باز می‌گذارد تا درباره‌ی راه‌حل‌های سیاسی گروهی خشونت‌بار و شیوه‌های فردی

برخاسته از قوه‌ی تخیل بیندیشد و نیز به پیامدهای خطرناک پیوند سست بین هنر و ستمکش توجه‌کند. کولریج به الحضره اجازه‌می‌دهد سلطه‌ی نظم حاکم را در هم‌بشکند و به بانگی رسا فریاد دادخواهی سردهد، اما آیا او نسخه 'غریبه' ای قناس نیست که گفتمان سلطه‌گری معمولاً آن را غیر عقلانی، خشن و مهارنشده‌ی نشان‌داده‌است؟ شیلر بر این باور بود که با هنر می‌توان جامعه را از زوال نجات‌داد. هنرمند با ساخته‌ی هنری‌اش و با برانگیختن میل 'بازی' در خواننده یا بیننده، قوه‌ی تخیل او را تقویت‌می‌کند و همین به جامعه‌ای با انسان‌های فرهیخته‌تر می‌انجامد. الور که به عنوان هنرمند-جادوگر بر ساحل پا می‌گذارد فکر می‌کند با زنده‌کردن قوه‌ی تخیل برادرش است که می‌تواند نیکی و خوبی را در او زنده‌کند. اما الحضره ترفندهای او را بازنمی‌شناسد و به همین دلیل او را با مسلمانی شورشی اشتباه‌می‌گیرد و همین سبب شورش او در پایان نمایشنامه می‌شود. آیا کولریج الحضره را به صورت قربانی الور و آموزش زیبایی‌شناختی او (و شیلر) نشان می‌دهد یا به او به عنوان فردی نگاه می‌کند که هنوز و همچنان در بیرون از چارچوب فرهنگی-اجتماعی غرب قرار دارد؟ آیا متن کولریج الحضره را مظلوم نشان می‌دهد و یا خشونت و انقلاب را از گفتمان شرق و مسلمانان می‌داند؟ کولریج متن نمایشنامه‌ی خویش را چنان سامان می‌دهد که هر دوی این خوانش‌ها پابرجا بمانند.

اما از يك نکته نمی‌توان چشم‌پوشید: گفتیم که کولریج از انقلاب بیزار و هراسان بود. خروش ناپلئون در دل قاره‌ی اروپا برای جزیره‌ی او پیام‌آور بی‌ثباتی و از هم‌گسیختن شیرازه‌ی کارها بود. او سربرداشتن قلدری چون ناپلئون را نتیجه‌ی انقلاب فرانسه می‌دانست؛ این حرکتی ناموزون، غیر عقلانی و ناشیانه بود. یکی از متون نانوشته‌ی *ندامت* همین پیش‌کشیدن انقلاب یا اصلاح است. به همین دلیل در این نمایشنامه نمی‌توان از نقش الحضره به سادگی گذشت. منتقدان روزگار کولریج مانده بودند که چرا کولریج چنین زن پرجوش و خروشی را نقش زده‌بود. گفتیم که کولریج شور و بلوا و به اصطلاح 'هیستریک' بودن را به زنان نسبت می‌داد، در حالی که چهره‌های مرد نمایشنامه‌ی او، بویژه الور، با دوری‌جستن از عمل خشونت-بار حالتی 'زنانه'! به خود می‌گیرد. با این حساب به‌نظر می‌رسد الحضره بدل الور باشد. الور برای ایجاد دگرگونی یا فرهنگ‌سازی از سیاست گام‌به‌گام پیروی می‌کند. او می‌خواهد با هنرش به آرامی بر وضعیت پیروز شود. اما الحضره به شورش و کودتا می‌اندیشید. گویی کولریج می‌خواهد با پیوند دادن شورش و نابسامانی با خشم زنانه و نیروهای غیر عقلانی که معمولاً ملیت‌گرایان آن را در دشمن یا 'غریبه'ی فرضی خود نقش می‌زنند، از الحضره برساختی کاریکاتورگونه از انقلاب فرانسه ارائه‌دهد تا بدین‌وسیله هموطنانش را در برابر تغییرات ناگهانی و مهارنشده‌ی بیمه‌کند.

کولریج، بر خلاف شلی و بایرن، شیفته‌ی فرهنگ یونان نبود؛ او بیشتر شیفته‌ی فرهنگ عبری-مسیحی اروپا بود. اما او از احساسات ضدعثمانی در اروپای آن زمان به خوبی آگاه بود زیرا مسلمانان عثمانی آن روزگار بر یونان چنگ انداخته بودند و این برای اروپاییان چندان خوشایند نبود. از طرفی، شاعر محبوب او، شکسپیر، نیز در آثار خودش، بویژه در *اتللو*، تصویر چندان جالبی از مسلمانان ارائه داده بود. بنابراین، کولریج در نمایشنامه‌ی *ندامت با یک تیر دو نشان می‌زند*: نخست آن که انقلاب را با خوی دمدمی زنانه یکی می‌داند؛ دوم آن که این دمدمی بودن و نامعقول بودن را به اسلام و مسلمانان نسبت می‌دهد. در ادبیات اروپا این رشته سر دراز دارد و رویارویی‌های امروز ما با غرب نیازمند شناخت گفتمان‌های پنهان ادبیات آنان و نیز ادبیات خودمان است.

Bibliography

- Burke, Edmund. (1909-14). *Reflections on the French Revolution*. The Harvard Classics. Harvard Classics Online Library. 10 Sept. 2006
<http://www.bartleby.com/24/3/1.html>
- Coleridge, S. T. (1986). "France: An Ode". In *The Norton Anthology of English Literature*. 5th edn. New York: Norton.
- . *Remorse* (1813). In *The Dramatic Works of S. T. Coleridge*. Ed. Derwent Coleridge London:Edward Moxon, 1857.
- . (1962). *The Complete Poetical Works of S. T. Coleridge*, 2 vols., ed. Ernest Hartely Coleridge (Oxford: At The Clarendon Press, 1962), II, 819.
- Cooke, Catharine. (1979). *Coleridge* London: Routledge and Kegan Paul.
- De Jackson, J. R. ed. (1970). *Coleridge: The Critical Heritage*. London: Routledge and Kegan Paul.

¹ ناگفته نماند که او، وردزورث و ویلیام ساوئی در جوانی تمایلات سوسیالیستی داشتند و از انقلاب فرانسه حمایت می‌کردند. در همین دوران کولریج به همراه ساوئی طرح آرمانشهری را ریخته بودند که باید آن را در آمریکای شمالی به اجرا درمی‌آوردند. اما پس از انحراف انقلاب فرانسه، کولریج دوباره به نظام سلطنتی و کلیسای انگلیس روی آورد. پس از آن وی به بررسی دلایل شکست انقلاب فرانسه پرداخت و عقلی‌گری انتزاعی قرن هجدهم را مسئول این نابسامانی دانست و به جای آن و برای

درامان‌ماندن مردم از این گونه 'توحش'ها، به فلسفه‌ی ارگانیک(اندامواره) آلمان روی آورد.

² در قرون وسطی کلیسا با تئاتر میانه‌ی خوبی نداشت از جمله به این خاطر که آدم‌ها(بویژه مردان) با نقش‌پذیری و تغییر نقش خو و خصلت زنانه می‌یابند. در دوران انقلاب فرانسه زنان در خیابان‌های پاریس همچون افرادی سرکش و عاصی عمل می‌کردند و این به مذاق ادموند بورك و کولریچ خوش نمی‌آمد، چراکه این را حرکتی نمایشی در راستای اعلام وجود و آمادگی برای برعهده‌گرفتن نقش‌های اجتماعی برای زنان می‌دانستند. کولریچ قبول داشت که تئاتر نرم‌خویی را در انسان تقویت می‌کند؛ پس او می‌خواست به گونه‌ای تئاتر دامن بزند که در آن زنان همان نقش آدم‌های مطیع و سربه‌راه را بازی‌کنند و مردان هم چنان رفتارکنند که با خو و خصلت‌هایی که به زنان نسبت می‌دادند موجوداتی آرام و نه پرجوش و خروش جلوه‌کنند. او بدین وسیله می‌خواست در ملت انگلیس میل سرکشی و انقلاب را مهار کند.

³ حکایت اضطراب کولریچ در باره حضور مسلمانان در اروپا مقال دیگری را می‌طلبد. آنچه که در اینجا شایان گفتن است اینست که وی گامی فراتر می‌رود و آشوب و انقلاب -- بویژه انقلاب فرانسه -- را که هر دو، به نظر او، مطرود و غیرعقلانی‌اند در هیأت مسلمانان ارائه می‌دهد و، بدین وسیله، در بینندگان انگلیسی روزگار خودش بیزاری از هر دو را تقویت می‌کند.