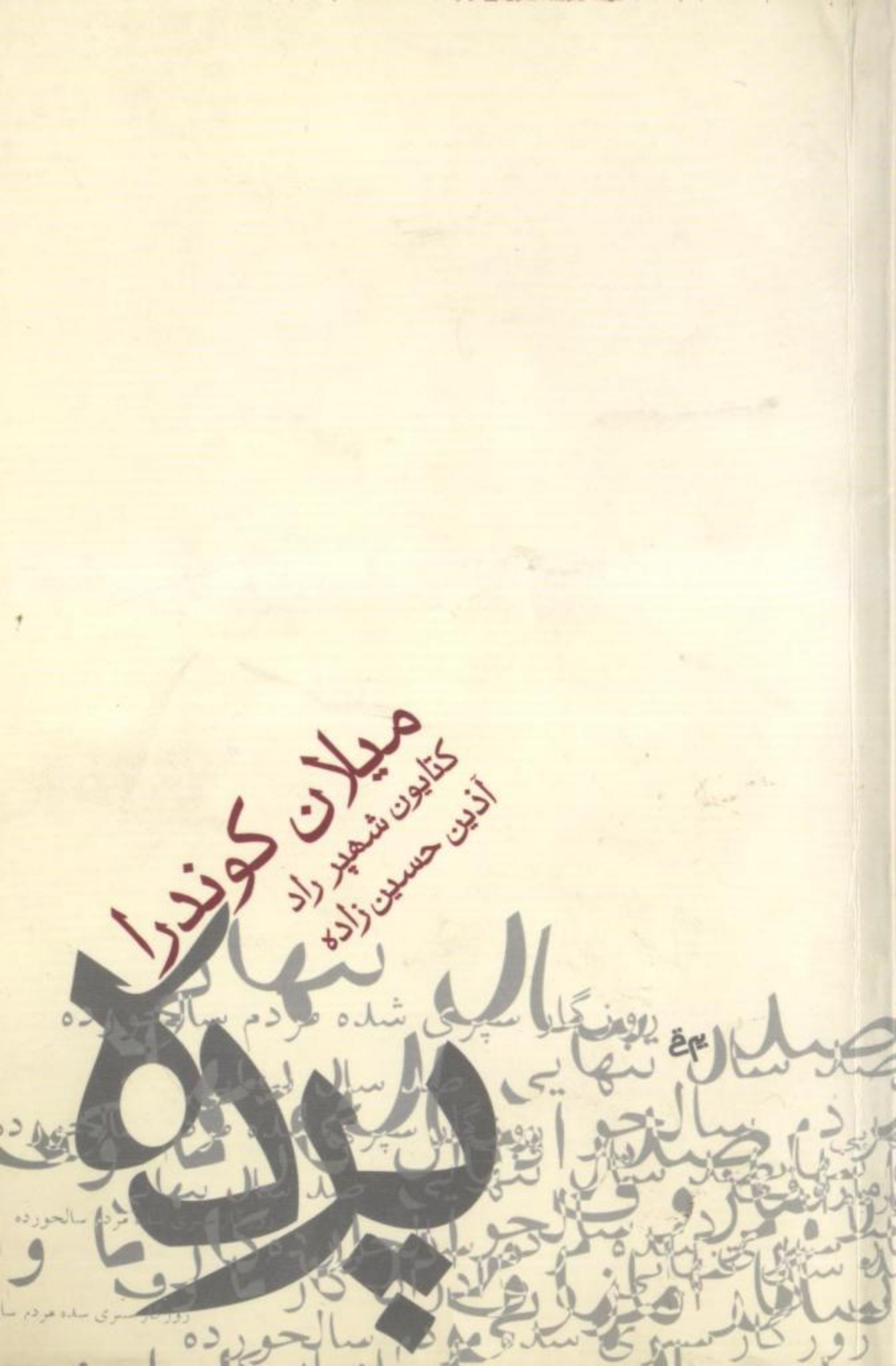
میلان کوندرا

کتابون شهپر راد

آذین حسین زاده

بزک



پـرده

جستاری در هفت بخش

میلان کوندرا

ترجمهٔ

کتایون شهپرراد ـ آذین حسین‌زاده

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Le Rideau

Milan Kundera

Gallimard

کوندرا، میلان، ۱۹۲۹ - م
Kundera, Milan

پرده: جستاری در هفت بخش / میلان کوندرا؛ ترجمهٔ کتایون شهپرراد، آذین حسین‌زاده. ـ تهران: نشرقطره، ۱۳۸۴.

۲۰۰ ص. ـ (سلسله انتشارات نشرقطره؛ ۶۴۱. هنر و ادبیات جهان؛ ۱۱۱)

فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.

عنوان اصلی: Le Rideau: essai en sept parties

۱. ادبیات ـ تاریخ و نقد. الف. راد، شهپر، مترجم. ب. حسین‌زاده، آذین، ۱۳۴۶- ، مترجم. ج. عنوان.

۴ پ ۹ ک / ۸۶ PN ۸۰۹

کتابخانهٔ ملی ایران ۸۴-۳۸۰۶۲م

شابک: ۶ ـ ۵۲۳ ـ ۳۴۱ ـ ۹۶۴ ISBN: 964-341-523-6

نشرقطره

پرده

میلان کوندرا

ترجمهٔ کتایون شهپرراد ـ آذین حسین‌زاده

چاپ اول: ۱۳۸۵

لیتوگرافی: گلشید

چاپ: سارنگ

تیراژ: ۱۱۰۰ نسخه

بها: ۲۰۰۰ تومان

حق چاپ برای نشرقطره محفوظ است.

آدرس: خیابان فاطمی، خیابان ششم، پلاک ۹ ـ دورنگار: ۸۸۹۶۸۹۹۶

تلفن: ۸۸۹۵۶۵۳۷ و ۸۸۹۵۲۸۳۵ و ۳ـ۸۸۹۷۳۳۵۱

صندوق پستی ۳۸۳ ـ ۱۳۱۴۵

Printed in The Islamic Republic of Iran

فهرست

بخش نخست: آگاهی از تداوم ۹

آگاهی از تداوم ۱۱

تاریخ و ارزش ۱۲

نظریهٔ رمان ۱۵

بیچاره آلونسو کیجادا ۱۷

استبداد story ۱۹

در جستجوی زمان حال ۲۲

معانی متعدد واژهٔ «تاریخ» ۲۵

زیبایی ناگهانی تراکم حیات ۲۷

قدرت چیزی که پیش‌پاافتاده است ۳۰

زیبایی مرگ ۳۲

شرم از تکرار ۳۸

بخش دوم: *Die weltliteratur* ۴۱

حداکثرِ تنوع در حداقل فضا ۴۳

نابرابری علاج‌ناپذیر ۴۴

Die Weltliteratur ۴۷

بومی‌گرایی کوچک‌ها ۵۰

بومی‌گرایی بزرگ‌ها ۵۳
انسان شرقی ۵۶
اروپای مرکزی ۵۸
راه‌های متضاد انقلاب مدرنیست ۶۱
سحابی بزرگ من ۶۳
کیچ و عامی‌گری ۶۵
تجددگرایانِ ضدتجدد ۷۰
بخش سوم: نفوذ تا عمق چیزها ۷۳
نفوذ در عمق چیزها ۷۵
اشتباهی ازبین‌نرفتنی ۷۸
موقعیت‌ها ۸۰
چیزی که تنها رمان می‌تواند بگوید ۸۴
رمان‌هایی که می‌اندیشند ۸۶
دیگر بر مرزهای غیرحقیقت‌نمایی نظارتی نمی‌شود ۹۰
انشتین و کارل روسمن ۹۲
در ستایش جک ۹۴
تاریخ رمان از منظر کارگاه گومبرووبچ ۹۶
قاره‌ای دیگر ۱۰۰
پل نقره‌ای ۱۰۲
بخش چهارم: رمان‌نویس کیست؟ ۱۰۵
برای فهمیدن باید مقایسه کرد ۱۰۷
شاعر و رمان‌نویس ۱۰۸
تاریخ یک تغییر ۱۰۹
پرتو ملایم کمیک ۱۱۰
پرده پاره می‌شود ۱۱۲
بلندنامی ۱۱۳
آلبرتینم را کشتند ۱۱۴
رأی مارسل پروست ۱۱۶
اخلاق اساسی ۱۱۷
مطالعه وقت‌گیر است و زندگی کوتاه ۱۱۸
پسر کوچک و مادربزرگش ۱۱۹
رأی سروانتس ۱۲۱
بخش پنجم: زیبایی‌شناسی و وجود ۱۲۳
زیبایی‌شناسی و وجود ۱۲۵
کنش و حرکت ۱۲۷
خنده‌ندان‌ها ۱۲۹
طنز ۱۳۱
و اگر تراژیک رهایمان کرده‌باشد ۱۳۳
فراری از جنگ ۱۳۵
زنجیرهٔ تراژیک ۱۳۷
جهنم ۱۳۹
بخش ششم: پردهٔ پاره ۱۴۱
بیچاره آلونسو کیجادا ۱۴۳
پردهٔ پاره ۱۴۴
پردهٔ پارهٔ تراژیک ۱۴۸
پری ۱۵۱
سقوط تا ژرفای تیرهٔ لطیفه ۱۵۳
دیوان‌سالاری به‌زعم ستیفتر ۱۵۶
دنیای تجاوزشدهٔ قصر و روستا ۱۵۹
مفهوم وجودی دنیای دیوان‌سالاری‌شده ۱۶۱
سال‌های عمر، پنهان پشت پرده ۱۶۵
آزادی صبح، آزادی عصر ۱۶۹
بخش هفتم: رمان، حافظه، فراموشی ۱۷۳
آمِلی ۱۷۵
فراموشی‌ای که پاک می‌کند، حافظه‌ای که تغییر شکل می‌دهد ۱۷۶
رمان، آرمان‌شهر دنیایی که فراموشی نمی‌شناسد ۱۷۷

ترکیب ۱۸۱
تولدی فراموش‌شده ۱۸۴
فراموشی فراموش‌ناشدنی ۱۸۷
اروپای فراموش‌شده ۱۸۹
رمان، سفر از خلال قرن‌ها و قاره‌ها ۱۹۰
تئاتر حافظه ۱۹۳
آگاهی از تداوم ۱۹۵
جاودانگی ۱۹۹

بخش نخست

آگاهی از تداوم

آگاهی از تداوم

حکایتی دربارهٔ پدرم که موسیقی‌دان بود نقل می‌کنند. می‌گویند با دوستانش جایی بود، و صدای قطعه‌ای موسیقی از رادیو یا گرامافون به‌گوش می‌رسید. دوستانش که همگی یا موسیقی‌دان بودند و یا نوازنده بلافاصله می‌فهمند که این قطعه همان سمفونی شمارهٔ ۹ بتهون است. از پدرم می‌پرسند: «می‌دانی این قطعه چیست؟» او هم بعد از مدتی فکرکردن جواب می‌دهد: «شبیه کارهای بتهون است». دوستانش سعی می‌کنند جلوی خندهٔ خودشان را بگیرند. پدرم نفهمیده بود این سمفونی شمارهٔ ۹ است. می‌پرسند: «مطمئنی؟» جواب می‌دهد: «بله، و مربوط به اواخر عمر بتهون است!» ــ از کجا فهمیدی که مال اواخر زندگی‌اش است؟ و بعد پدرم توجه‌شان را به تناسب موسیقایی‌ای جلب می‌کند که امکان نداشت بتهون در دوران جوانی به آن دست یافته باشد.

این حکایت البته واقعیت ندارد و بیشتر از سر شیطنت ابداع شده است، اما همین حکایت می‌تواند به ما بفهماند که منظور از آگاهی از استمرار تاریخ ــ یعنی یکی از نشانه‌هایی که براساس آن انسان متعلق به تمدّن ما (یا تمدّنی که در گذشته از آنِ ما بود) می‌تواند خود را از باقی زمان‌ها متمایز نشان دهد ــ چیست. درنظر ما همه‌چیز شکل یک

داستان را دارد، شکل سلسله‌ای کم‌وبیش منطقی از رخدادها، رفتارها و نشانه‌ها. جوان که بودم، خیلی خوب و بی‌آنکه به خودم فشاری بیاورم، تاریخ و ترتیب دقیق نگارش کتاب‌های نویسندگان مورد علاقه‌ام را حفظ کرده بودم. ممکن نیست بشود ادعا کرد که آپولینر کتاب الکل را بعد از خط‌نگارها نوشته است، چون اگر چنین می‌بود او شاعری دیگر می‌شد و اثرش نیز اثری دیگر می‌بود! من تک‌تک آثار پیکاسو را دوست دارم، اما مجموعهٔ آثارش را هم که نشان از طی مسیری طولانی دارد و من تمامی مقاطعش را از حفظ هستم دوست دارم. این پرسش‌های همیشگی و معروف ماوراءالطبیعی: آغازمان کجاست؟ انجام‌مان کجاست؟ در حوزهٔ هنر، مفهومی عینی و روشن دارند و پرسش‌هایی نیستند که نتوان برایشان جوابی پیدا کرد.

تاریخ و ارزش

تصور کنید موسیقی‌دان معاصری سوناتی را نوشته باشد که از نظر شکل، هارمونی و ملودی به سونات‌های بتهون شبیه باشد. حتی تصور کنید که این سونات به‌قدری ماهرانه نوشته شده باشد که اگر به‌واقع از آن بتهون بود، به‌عنوان بخشی از شاه‌کارهای او درنظر گرفته می‌شد. با وجود این، هراندازه که خوب نیز تهیه شده باشد، چون توسط یکی از معاصران تدوین شده است، به‌نظر مضحک جلوه خواهد کرد. حداکثر این است که از نویسنده‌اش به‌دلیل مهارتی که در تقلید از خود نشان داده است قدردانی می‌کنند.

آخر چرا! با شنیدن سونات بتهون احساسات زیبایی‌شناختی‌مان برانگیخته می‌شود و با شنیدن سوناتی دیگر، با همین سبک و سیاق،

چون توسط موسیقی‌دانی معاصر تدوین شده است، هیچ احساسی نداریم! مگر نه اینکه این حداعلای دورویی است؟ یعنی احساس زیبایی، به‌جای آنکه فی‌البداهه ایجاد شود و از حسّیات‌مان نشأت گرفته باشد، بر اندیشه استوار است و برمبنای آگاهی از زمان عمل می‌کند؟

چاره‌ای هم نیست: آگاهی از تاریخ به‌قدری با ادراک هنری‌مان درهم آمیخته‌است که این ناهمخوانی از لحاظ زمانی (اثری از بتهون که امروز تدوین شده است) بی بروبرگرد (و حتی بدون احساس تزویر) مضحک، تقلّبی، بی‌ادبانه و حتی وحشت‌آور جلوه می‌کند. آگاهی ما از مقولهٔ استمرار چنان قوی است که در درک هرگونه اثر هنریی دخیل می‌شود:

ژان میکاروفسکی، بنیان‌گذار زیبایی‌شناختیِ ساختاری در سال ۱۹۳۲ در پراگ نوشت: «تنها چیزی که می‌تواند به تحول تاریخی مفهوم ببخشد توجه به ارزش زیبایی‌شناختی عینی است.» به‌بیان دیگر، اگر ارزش زیبایی‌شناختی وجود نداشته باشد، تاریخ هنر چیزی نخواهد بود جز انباری عظیم از آثار گوناگون که روند زمانمندی‌اش از هرگونه معنا و مفهومی تهی خواهد بود. و برعکس: تنها در حوزهٔ تحول تاریخی یک هنر است که ارزش زیبایی‌شناختی ملموس و محسوس می‌شود.

اما حالا که هر ملتی، هر مقطعی از تاریخ و هر طبقه‌ای از اجتماع سلایق خاص خود را دارد از چه ارزش زیبایی‌شناختی عینیی می‌شود صحبت کرد؟ از دیدگاه جامعه‌شناختی، تاریخ یک هنرِ به‌خصوص، به‌تنهایی، معنایی ندارد و بخشی از تاریخ جامعه به‌شمار می‌رود؛ درست مثل تاریخ لباس‌ها، تاریخ آیین‌ها و مراسم کفن‌ودفن و زفاف، و

همین‌طور تاریخ ورزش‌ها و اعیاد. نوع ادبی رمان، کم‌وبیش به همین ترتیب، در مدخلی که دیدرو و آلامبر در دایرةالمعارف خود به آن اختصاص داده‌اند تعریف شده است. نویسندهٔ این متن، شوالیه دوژوکور، رمان را نوعی می‌داند که از گسترشی فراوان («کم‌وبیش همه آن را می‌خوانند») و تأثیری اخلاقی (گاه مفید و گاه مضرّ) برخوردار است، اما اضافه می‌کند که رمان هیچ ارزشی ندارد که به‌معنای واقعی تنها از آنِ خودش باشد؛ اصلاً، او از هیچ‌یک از رمان‌نویسانی که ما امروز تحسینشان می‌کنیم نامی نمی‌برد: نه رابله، نه سروانتس، نه کودو، نه گریملشوسن، نه دفو، نه سوییفت، نه سمولت، نه لوساژ و نه ابه‌پروست؛ برای شوالیه دوژوکور، رمان نه هنر است و نه تاریخ مستقلی دارد.

رابله و سروانتس. اینکه دایرةالمعارف به نامشان اشاره نکرده‌باشد به هیچ‌وجه خجالت‌آور نیست؛ برای رابله چندان اهمیتی نداشت که رمان‌نویس باشد یا نه، و سروانتس هم در فکر نوشتن مؤخره‌ای بود هجوآمیز بر ادبیات فانتاستیک قرن قبل از خودش؛ نه رابله و نه سروانتس هیچ‌کدام درپی آن نبودند تا خود را به‌منزلهٔ یکی از «بنیان‌گذاران» جابزنند. تنها بعدها بود که کم‌کم پرداختن به نوع رمان کاری کرد تا آن‌ها از چنین جایگاهی برخوردارشوند. این جایگاه تنها به این دلیل به آنان تعلق نگرفت که نخستین افرادی بودند که به این نوع پرداختند (قبل از سروانتس هم رمان‌نویسان فراوانی وجودداشتند) بلکه برای این بود که آثارشان بهتر از آثار باقی رمان‌نویسان، به دلیل وجود این هنر نوین حماسی اشاره می‌کرد؛ برای این بود که آثارشان برای آیندگان بازگوی نخستین ارزش‌های بزرگ نوع رمان بود؛ و، تنها پس از تجلی نوعی ارزش، آن هم ارزش ویژه و ارزش زیبایی‌شناختی

در رمان بود که رمان‌های گوناگون به دلیل تسلسلشان همچون تاریخ جلوه‌گر شدند.

نظریهٔ رمان

فیلدینگ از زمرهٔ نخستین رمان‌نویسانی بود که توانست درمورد بوطیقایی رمان اندیشه کند؛ هرکدام از هجده بخش تام‌جونز با فصلی آغاز می‌شود که به بیان نوعی نظریهٔ رمان می‌پردازد (نظریه‌ای سبک و خوشایند؛ چه، اینگونه است که رمان‌نویس اقدام به نظریه‌پردازی می‌کند: با حفظ حسودانهٔ زبان خود و با گریز از شیوهٔ سخن‌گویی بزرگان، و چنان این کار را می‌کند که توگویی از طاعون گریزان است).

فیلدینگ رمانش را در سال ۱۷۴۹، یعنی دو قرن بعد از گارگانتوا و پانتاگروئل و یک قرن‌ونیم بعد از دون‌کیشوت نوشته است؛ باوجوداین، و هرچند خود را ملهم از رابله و سروانتس معرفی می‌کند، رمان برایش اثری نوین محسوب می‌شود، تا بدان‌جاکه او خود را «کاشف گستره‌ای جدید در سرزمین ادبیات می‌پندارد...». این گسترهٔ جدید به حدی نو است که حتی هنوز اسمی نیز برایش انتخاب نشده‌است! دقیق‌تر بگوییم، در زبان انگلیسی با دو نام novel و romance به آن اشاره می‌کنند، اما فیلدینگ از استفاده از این اسامی اجتناب می‌ورزد، چون هنوز زمان چندانی از کشف این پهنه نمی‌گذرد که تمامش با «مجموعه‌ای از رمان‌های احمقانه و وحشتناک (a swarm of foolish novels and monstruous romances)» پر می‌شود. فیلدینگ، چون نمی‌خواهد در همان گروهی قرارگیرد که مورد تنفرش بودند، با وسواس فراوان از کاربرد واژهٔ «رمان» پرهیز می‌کند و با عبارتی

کم‌وبیش پیچیده، اما حقیقتاً صحیح و به‌جا، این هنر نو را «نوشتاری نثری ـ طنزی ـ حماسی» می‌نامد.

او تلاش می‌کند تا این هنر را، یعنی دلیل وجودی‌اش را، تبیین و حوزهٔ واقعیتی را که روشن می‌کند و می‌کاود و دربرمی‌گیرد مشخص کند: «خوراکی که ما در اینجا دراختیار خواننده قرار می‌دهیم چیزی نیست مگر طبیعت انسانی.» این نکته از هر لحاظ بدیهی به نظرمی‌رسد؛ درآن زمان رمان جایی بود که در آن با داستان‌های جذاب و سرگرم‌کننده و پندآموز مواجه می‌شدند، نه چیزی بیشتر از آن؛ هیچکس تا آن موقع برای رمان هدفی تا به این اندازه گسترده و همچنین پرتکلّف و جدّی، یعنی بررسی طبیعتِ انسانی درنظرنگرفته‌بود؛ هیچکس تا آن روز مقام رمان را تا حد مقوله‌ای درباب تأمل بر انسان بالا نبرده‌بود.

فیلدینگ در تام‌جونز، درمیانهٔ روایت داستان، ناگهان مکث می‌کند تا بگوید که یکی از شخصیت‌هایش او را به‌شدّت متحیّر کرده است؛ رفتار این شخصیت به نظر فیلدینگ «غیرقابل توصیف‌ترین خزئفلاتی است که تاکنون به اندیشهٔ موجود شگفتی که انسان می‌نامندش خطورکرده است»؛ درواقع، شگفتی دربرابر آنچه در «موجود شگفتی که انسان می‌نامندش» «وصف‌ناپذیر» جلوه می‌کند باعث می‌شود تا زمینه برای ابداع فراهم شود و فیلدینگ رمان بنویسد. ابداع (که در انگلیسی به آن *invention* می‌گویند) به واژهٔ کلیدی فیلدینگ بدل می‌شود؛ بدین‌ترتیب که او به ریشهٔ لاتین کلمه استناد می‌کند که معنای اکتشاف می‌دهد؛ رمان‌نویس با ابداع رمانش جنبه‌ای از طبیعت انسانی را کشف می‌کند که تاکنون ناشناخته و پنهان باقی مانده‌بود؛ بدین ترتیب، ابداع در حوزهٔ رمان، در وهلهٔ نخست، کنشی است دالّ بر

شناخت که فیلدینگ آن را اینگونه تبیین و تعریف می‌کند: «کنکاشی سریع و باریک‌بینانه در جوهر حقیقی هرآنچه موضوع دید ما قرارمی‌گیرد.» (جملهٔ جالب توجهی است: آنچه از صفت «سریع» استنباط می‌شود این است که منظور کنشِ شناختیِ ویژه‌ای است که پیش‌ادراکی در آن از نقشی اساسی برخورداراست.)

حال ببینیم شکل این نوشتهٔ نثری ـ طنزی ـ حماسی چگونه است؟ فیلدینگ مدعی است که: «چون بانی این گسترهٔ جدید در حوزهٔ ادبیاتم، برای تبیین قوانین این حوزه اختیار تام دارم.» و پیشاپیش از هنجارهایی که مزدورهای ادبیات، یعنی همان نقدنویسان ادبی، می‌خواهند به او تحمیل کنند پرهیز می‌کند؛ رمان برای او به دلیل علت وجودی‌اش، به‌دلیل آن بخشی از واقعیت که باید کشفش کند معنا دارد و این، به‌نظر من، نکتهٔ خیلی مهمّی است. درعوض، شکل رمان بازگویی آزادیی است که کسی نمی‌تواند محدودش کند و تحوّلش همیشه شگفت‌زده‌مان خواهدکرد.

بیچاره آلونسو کیجادا

آلونسو کیجادای بیچاره خواست تا مقام شخصیتش را تا حد شخصیتِ افسانه‌ایِ شوالیه‌ای سرگردان بالا ببرد. اما درکلّ حوزهٔ تاریخ ادبیات، سروانتس توانست دقیقاً عکس این کار بکند. او مقام شخصیتی افسانه‌ای را به دنیایی پست، یعنی دنیای پیش‌پاافتادهٔ نثر تنزّل‌داد. نثر؛ این کلمه تنها مترادف زبان غیرشعری نیست، بلکه خصلت عینی، روزمرّه و جسمی زندگی را نیز تداعی می‌کند. اینکه بگوییم هنر رمان هنر نثر است چندان بدیهی نیست. این کلمه بیانگر

مفهوم عمیق این هنر است. این فکر به ذهن هومر خطور نمی‌کند که ببیند آیا آشیل یا آژاکس بعد از بی‌شمار نبردهای تن‌به‌تنشان همچنان دندان‌های سالمی دارند یا نه. درعوض، دندان‌ها به مشکل دائمی دون‌کیشوت و سانچو بدل می‌شوند: یا درد می‌کنند و یا افتاده‌اند. «سانچو، بدان که حتی الماس هم نمی‌تواند جای دندان را بگیرد.»

اما نثر، تنها به وجه دردناک یا پست زندگی توجه ندارد، بلکه بازگوی زیبایی است که تا حال کسی به آن توجه نداشته است. این زیبایی همان زیبایی احساسات ساده است. مثلاً، آن دوستی محبت‌آمیز و خودمانیی که سانچو نسبت به دون‌کیشوت دارد. دون‌کیشوت سانچو را به‌خاطر فرزی و چابکی توأم با پرچانگی‌اش سرزنش می‌کند و بهانه می‌آورد که در هیچ‌کدام از کتاب‌های شوالیه‌ای هیچ میرآخوری به خودش اجازه نمی‌دهد تا با چنین لحنی با آقایش حرف بزند. معلوم است که نه: محبت سانچو به دون‌کیشوت یکی از این کشف‌های سروانتسی زیبایی نوین دنیای نثر است: «... حتی بچه‌ای کوچک هم قادر است وسط ظهر به او بباوراند که شب است: و به خاطر همین ساده‌لوحی است که من او را مثل جان خودم دوست دارم و تمام این کارهای عجیب و غریبش باعث نمی‌شود تا ترکش کنم» با چنین الفاظی است که سانچو دربارهٔ دون‌کیشوت سخن می‌گوید.

مرگ دون‌کیشوت هم از آنجایی بسیار رقت‌انگیز است که، مثل نثر، پیش‌پاافتاده است، یعنی عاری از هرگونه هیجان والاست. دون‌کیشوت، از قبل، وصیت‌نامه‌اش را دیکته کرده است. دوران احتضارش سه روز طول می‌کشد و در این مدّت کسانی که دوستش دارند با او هستند: بااین‌همه، «این مطلب باعث نمی‌شود که خواهرزاده‌اش غذا نخورد و ندیمه‌اش چیزی ننوشد و سانچو

خوش‌خلقی نکند. چون، اینکه قرار است ارثیه‌ای نصیب آدم شود اندوهی را که انسان به هنگام مواجهه با مرگ باید حس کند کم‌رنگ و یا محو می‌کند».

دون‌کیشوت برای سانچو توضیح می‌دهد که هومر و ویرژیل شخصیت‌ها را «آنگونه که بودند توصیف نمی‌کردند، بلکه آنطور که باید باشند وصف می‌کردند تا الگوی تقوا و درستکاری نسل‌های آینده باشند». اما دون‌کیشوت همه چیز هست مگر الگو. شخصیت‌های رمان از ما نمی‌خواهند که به خاطر صفات پسندیده‌ای که دارند تحسینشان کنیم، بلکه می‌خواهند درکشان کنیم و این نکته‌ای است از هر حیث متفاوت. قهرمانان حماسی پیروز می‌شوند و اگر هم شکست بخورند تا آخرین نفس عظمتشان را حفظ می‌کنند. دون‌کیشوت شکست می‌خورد و هیچ عظمتی هم ندارد. چون، از همان اول، همه چیز واضح و روشن است: زندگی انسان به همین شکلی که هست یک شکست است. دربرابر این شکست گریزناپذیر، تنها کاری که می‌توانیم بکنیم این است که این زندگی را درک کنیم. و این همان دلیل وجودی هنر رمان است.

استبداد story

تام جونز کودکی است سرراهی؛ او در قصری، دور از شهر، جایی که لرد آلورثی او را در حمایت خود گرفته و تربیتش را عهده‌دار شده است زندگی می‌کند؛ در جوانی دلباختهٔ سوفی، دختر یکی از همسایگان ثروتمند خود می‌شود و هنگامی که راز این عشق برملا می‌شود (انتهای بخش شش) دشمنانش چنان ناجوان‌مردانه به او افترا

می‌زنند که لرد آلورثی خشمگین می‌شود و او را از خود می‌راند؛ اینگونه است که دوران طولانی سرگردانی تام آغاز می‌شود (ما را به یاد رمان‌های «ماجراجویانهٔ اسپانیولی» می‌اندازد که در آن شخصیتی واحد، یعنی همان فرد «ماجراجو»، با ماجراهای مختلف و هربار نیز با شخصیت‌هایی گوناگون مواجه می‌شود) و تنها در اواخر رمان (فصل هفده و هجده) است که داستان به پیرنگ اصلی بازمی‌گردد: پس از طوفانی از واقعیت‌ها که یکی پس از دیگری آشکار می‌شود، معمای اصلی تام برملا می‌شود: او فرزند نامشروع خواهر بسیار عزیز آلورثی است که مدت‌ها پیش مرده است؛ تام بر مشکلات فائق می‌آید و در آخرین فصل رمان با سوفی محبوبش ازدواج می‌کند.

وقتی فیلدینگ از آزادی عملش در حوزهٔ شکل رمان صحبت می‌کند، دروهلهٔ نخست، درپی آن است تا مخالفتش را با تنزّل رمان به سلسله‌ای علت و معلولی مرکّب از کنش‌ها، اعمال و گفته‌هایی که انگلیسی‌ها آن را story می‌نامند و مدعی‌اند که مفهوم و جوهر رمان را شکل می‌دهد، نشان دهد؛ او برخلاف قدرت استبدادی story تلاش می‌کند تا، به‌ویژه، از حق ایجاد وقفه در روایت دفاع کند، آن هم هر وقت و هر جا که بخواهد؛ او این کار را از طریق دخیل‌کردن تفاسیر و عقاید خود یا، به تعبیردیگر، با استطراد[1] انجام‌می‌دهد. بااین‌حال، او هم از نوع ادبی story استفاده می‌کند؛ توگویی، این نوع، یگانه راهی است که می‌تواند ضامن انسجام ترکیبی باشد که ابتدا را به انتها پیوند می‌زند. به‌این ترتیب است که داستان تام جونز را (هرچند همراه با ریزخندی طنزگونه و درخفا) با نوای خوش «happy and» مراسم عروسی به پایان می‌رساند.

۱. دور شدن نویسنده از موضوع اصلی و سپس دنبال کردن آن (فرهنگ سخن، مدخل: استطراد)

اگر بخواهیم به رمان تریستام شاندی نیز که پانزده سال بعد نوشته شده است از همین زاویه نگاه کنیم می‌بینیم که این داستان نخستین اثری است که اساس story را به‌نحوی بنیادین و کامل درهم می‌ریزد. درحالی‌که فیلدینگ، برای اجتناب از درگیری در سلسله‌ای طولانی از وقایع علت‌ومعلولی، همه جا اندکی به استطراد و حواشی امکان تجلی می‌دهد، استرن به‌کلّی از story را کنار می‌گذارد؛ رمان او چیزی نیست مگر استطرادی مکرّر، قطعه‌ای منفرد و مشتمل بر بخش‌های گوناگون که انسجامش، به‌عمد، شکننده، آن هم به‌واقع شکننده است و تنها بر چند شخصیت اصلی و کنش‌های کوچک و خردشان که پیش‌پاافتادگی‌اش مایهٔ خنده است استواراست.

آدم دلّش می‌خواهد استرن را با بزرگ‌ترین انقلابیون شکل رمان در قرن بیستم قیاس کند؛ کاملاً هم به‌جاست، با این تفاوت که استرن «شاعر ملعونی» به حساب نمی‌آمد؛ مردم زیادی او را ستایش می‌کردند؛ او کار استطراد را با لبخند و خنده و مسخرگی به انجام می‌رساند. اصلاً، کسی او را به سبب سختی یا بی‌معنایی شماتت نمی‌کرد؛ اگر چیزی آزاردهنده بود، سبکی و جلفی‌اش بود و، از همه مهم‌تر، «بی‌معنایی» زنندهٔ موضوعاتی که برمی‌گزید.

آنانی که او را به بی‌معنایی محکوم می‌کردند از واژهٔ درستی استفاده می‌کردند. اما این حرف فیلدینگ را فراموش نکنیم: «خوراکی که ما در اینجا در اختیار خواننده قرار می‌دهیم چیزی نیست جز طبیعت انسانی». اما آیا کنش‌های بزرگ دراماتیک حقیقتاً بهترین شیوه برای درک «طبیعت انسانی» محسوب می‌شوند؟ آیا این کنش‌ها مانع نمی‌شوند تا زندگی را آنطور که هست ببینیم؟ آیا یکی از بزرگ‌ترین مشکلات ما دقیقاً همین بی‌معنایی نیست؟ آیا همین بی‌معنایی نیست

که قراراست سهم ما شود؟ و اگر چنین است، این قسمت و نصیب را باید به دیدهٔ بخت و اقبال نگریست یا بدبختی؟ آیا مایهٔ شرمساری است یا، برعکس، مایهٔ امید، مایهٔ رهایی، مایهٔ عشق و گوشه‌ای چون مأواگاه؟

این‌قبیل پرسش‌ها غیرمنتظره و تحریک‌آمیز بودند. و این شکل و قالب تریستام شاندی بود که امکان طرح چنین پرسش‌هایی را فراهم آورد. در هنر رمان، اکتشافات وجودی و دگرگونی‌های شکلی تفکیک‌ناپذیرند.

در جستجوی زمان حال

دون‌کیشوت در حال احتضار است، اما «این باعث نمی‌شود که خواهرزاده‌اش غذا نخورد و ندیمه‌اش چیزی ننوشد و سانچو خوش‌خلقی نکند». این جمله، برای لحظه‌ای کوتاه، پرده از روی چیزی کنار می‌زند که پیش‌پاافتادگی زندگی را در خود نهان می‌کند. اما اگر بخواهیم این وجههٔ پیش‌پاافتاده را بهتر بررسی کنیم چه؟ آن هم در تمامی جزئیاتش؟ هر ثانیه‌اش را؟ خوش‌خلقی سانچو چگونه آشکار می‌شود؟ آیا پرحرف است؟ آیا با دو زن دیگر حرف می‌زند؟ از چه چیزی؟ آیا مدام در کنار تخت اربابش ایستاده‌است؟

بر اساس تعریف، راوی آن‌چیزی را که رخ داده‌است بازگو می‌کند. اما هر رخداد کوچکی، به مجرد آنکه جزئی از گذشته می‌شود، ویژگی عینی خود را از دست می‌دهد و به سایه‌ای مبهم بدل می‌شود. روایت نوعی خاطره و، بر همین اساس، نوعی خلاصه، اختصار و انتزاع است. چهرهٔ حقیقی زندگی، یعنی نثر پیش‌پاافتادهٔ زندگی، تنها در زمان حال یافت می‌شود. اما چگونه می‌توان رخدادهای گذشته را نقل کرد و

وجههٔ زمان حالی را که از دست داده‌اند به آن‌ها بازگرداند؟ هنر رمان راه‌حل را یافته است: با نمایش گذشته از طریق «صحنه»ها. صحنه، حتی اگر از لحاظ دستوری به گذشته نقل شود، از دیدگاه هستی‌شناختی، به زمان حال تعلق دارد: ما صحنه را می‌بینیم و می‌شنویم؛ صحنه، دربرابر ما، همین‌جا و در همین لحظه به وقوع می‌پیوندد.

خوانندگان فیلدینگ، وقتی آثارش را می‌خواندند، به «شنوندگانی» بدل می‌شدند که محسور مردی با استعداد شده‌اند، مردی که قادر است با آنچه نقل می‌کند آنان را مدام چشم‌انتظار شنیدن باقی داستان نگه‌دارد. بالزاک، حدود هشتاد سال بعد، خوانندگان را به «تماشاچیانی» بدل کرد که در مقابل صفحهٔ نمایش نشسته‌اند (آن هم صفحهٔ نمایش سینما، قبل از آنکه سینما پدید آید)، جایی که جادوی او به‌عنوان رمان‌نویس کاری می‌کرد تا خواننده صحنه‌هایی را ببیند و توان چشم‌برداشتن از آن‌ها را نداشته‌باشد.

فیلدینگ داستان‌های غیرممکن و باورنکردنی نمی‌گفت؛ با وجود این، چندان درپی حقیقت‌نمایی آنچه نقل می‌کرد نبود؛ او نمی‌خواست خوانندگانش را با توهّم واقعیت سحر کند، بلکه می‌خواست آنان را با جادوی افسانه‌گویی خویش، با ریزبینی‌های غیرمنتظره و با خلق شرایط غافلگیرکننده جذب کند. اما، وقتی جادوی رمان به بازگویی دیداری و شنیداری صحنه‌ها رسید، حقیقت‌نمایی به اصلی‌ترین قواعد بدل شد: شرطی گریزناپذیر که تنها و تنها با توجه به آن خواننده می‌توانست آنچه را می‌بیند باورکند.

فیلدینگ چندان در پی ترسیم زندگی روزمره نبود (او گمان هم نمی‌کرد که روزی مسایل پیش‌پاافتاده به یکی از موضوعات اصلی نوع ادبی رمان بدل شود)؛ ادای این را هم درنمی‌آورد که با میکروفون‌های

مخفی به افکاری که در مغز شخصیت‌هایش می‌گذرد گوش می‌دهد (از بیرون به آنان می‌نگریست و، در مورد روانشان، پیش‌فرض‌هایی روشن و، بسیاری از اوقات، جالب مطرح می‌کرد)؛ توصیفات خسته‌اش می‌کرد و نه به وجههٔ ظاهری قهرمانانش بها می‌داد (نمی‌شود فهمید که چشم‌های تام چه رنگی است) و نه به پس‌زمینهٔ تاریخی رمان؛ روایتش به‌راحتی در فضای بالای صحنه‌ها شناور بود، صحنه‌هایی که در آن‌ها تنها به بیان مقاطعی که دانستنش برای آگاهی از پیرنگ و اندیشهٔ رمان الزامی است اشاره می‌شد؛ آن لندنی که سرنوشت تام در آن رقم می‌خورد، بیشتر به‌نقطه‌ای شبیه بود که بر روی نقشه علامت خورده است، نه کلان‌شهری واقعی: خیابان‌ها، میدان‌گاه‌ها و قصرها نه توصیف شده بودند و نه حتی نامی از آن‌ها برده شده بود.

قرن نوزدهم در حالی که آغاز شد که طی دهه‌های گوناگون شعله‌های آتش به‌کرّات تمامی اروپا را زیروزبر کرده است. و اینگونه بود که در حیات بشریت چیزی اساسی و برای مدتی مدید دستخوش تغییر شد: تاریخ به تجربهٔ تک‌تک انسان‌ها بدل شد؛ انسان دریافت که در همان جهانی که در آن زاده شده است نمی‌میرد؛ زنگ تاریخ با صدای بلند فرا رسیدن ساعت را خبرداد؛ آن هم درهمه جا، حتی در درون رمان‌ها که زمانشان بلافاصله شمارش و تعیین می‌شد. شکل هر شیء کوچکی، هر صندلیی، هر دامنی، با نابودی (تغییرشکل) آتی‌اش همراه شد. بدین‌ترتیب، انسان به عصر توصیف پانهاد. (توصیف: ترحّم برای آنچه گذراست؛ نجات آنچه قابل نابودی‌است). پاریس بالزاک شباهتی به لندن فیلدینگ ندارد؛ میدان‌ها نام دارند، خانه‌ها رنگ و هوای خود را دارند، خیابان‌ها هم بوها و سروصداهای خود را؛ این پاریس، درحقیقت، پاریس در لحظه‌ای خاص است، پاریسی که نه به قبل و نه به

بعد هیچ شباهتی ندارد. و هر صحنه‌ای از رمان (شده حتی به دلیل شکل یک صندلی و یا برش یک لباس) رنگی از تاریخ را دارد که، به مجرد خروج از تاریکی، به‌نحوی بی‌وقفه چهرهٔ جهان را دگرگون و بازهم دگرگون می‌کند.

کهکشانی جدید، در آسمان، برفراز راه رمان که به قرن بزرگ، قرن عمومیت‌یافتن و قرن قدرتمندی‌اش گام نهاده گسترده شده است؛ بدین‌ترتیب، «انگاره‌ای مبنی بر آنچه رمان است» شکل می‌گیرد و بر هنر رمان تا فلوبر و تولستوی و پروست سایه می‌اندازد؛ این انگاره کاری می‌کند که رمان‌های قرون پیشین تا حدودی به فراموشی سپرده شوند (نکتهٔ باورنکردنی: زولا هیچوقت ارتباطات خطرناک[1] را نخوانده‌است!) و تغییرشکل‌های آتی رمان با دشواری توأم شود.

معانی متعدد واژهٔ «تاریخ»

«تاریخ آلمان»، «تاریخ فرانسه»: در این دو عبارت مضاف‌الیه متفاوت است، درحالی‌که مفهوم تاریخ تغییری نمی‌کند. «تاریخ انسان»، «تاریخ فنون»، «تاریخ این یا آن هنر»: نه تنها مضاف‌الیه متفاوت است، بلکه واژهٔ تاریخ هم هربار از معنایی مستقل برخوردار است.

پزشکی نامی به اسم الف شیوه‌ای استثنایی برای درمان یکی از بیماری‌ها کشف می‌کند. اما ده سال بعد، پزشکی دیگر به نام «ب» شیوه‌ای دیگر را که کامل‌تر و مؤثرتر از شیوهٔ نخست است پیشنهاد می‌کند، چنان که شیوهٔ نخست (هرچند استثنایی بود) به‌فراموشی سپرده می‌شود. تاریخ علم از خصوصیتی به نام پیشرفت

---

۱. نام رمانی از شودرلوس دولاکلو Choderlos de Laclos (۱۷۴۱-۱۸۰۳)

برخوردار است.

اگر این مطلب را در زمینهٔ هنر نیز مصداق دهیم می‌بینیم که مفهوم تاریخ هیچ ارتباطی با پیشرفت ندارد؛ دراین‌صورت، تاریخ تداعی‌گر کمال و بهبود و تعالی نیست؛ بلکه به سفری شبیه می‌شود برای کشف سرزمین‌های ناشناخته با هدف درجشان بر روی نقشه. دغدغهٔ رمان‌نویس این نیست که کارش را از پیشینیانش بهتر انجام دهد، بلکه این است که آنچه را آنان ندیده‌اند ببیند و آنچه را آنان نگفته‌اند بگوید. بوطیقای فلوبر سبب کم‌اعتبارشدن بوطیقای بالزاک نیست، به‌همان نسبت که اهمیت کشف قطب شمال لطمه‌ای به اهمیت کشف امریکا وارد نمی‌آورد.

تاریخ فنون، تنها کمی به انسان و آزادی‌اش مرتبط است؛ این تاریخ از آنجایی که از منطق خاص خودش تبعیت می‌کند، نمی‌تواند با آنچه پیش از این بوده و با آنچه در آینده خواهد بود تفاوتی داشته باشد؛ به‌این‌ترتیب، این تاریخ وجهه‌ای غیرانسانی دارد؛ اگر ادیسون لامپ روشنایی را کشف نمی‌کرد، یکی دیگر این کار را می‌کرد. اما اگر فکر جنون‌آمیز نوشتن رمان بدون story به ذهن لورانس استرن خطور نکرده بود کسی این کار را به جای او انجام نمی‌داد و تاریخ رمان به چیزی که ما امروز شاهد آنیم بدل نمی‌شد.

«تاریخ رمان، برخلاف تاریخ صِرف، تنها باید به پیروزی‌ها اشاره کند؛ برای اینکه، شکست‌ها مترادف پیروزی شخص دیگری نیستند.» این جملهٔ درخشان ژولین‌گراک از آنجا ناشی شده است که تاریخ ادبیات «برخلاف تاریخ صِرف»، تاریخ وقوع رخدادها نیست، بلکه تاریخ ارزش‌هاست. تاریخ فرانسه بدون اشاره به نبرد واترلو قابل‌فهم نیست؛ اما واترلوی نویسندگان کوچک و حتی بزرگ تنها در فراموشی است که معنا می‌یابد.

تاریخ «صِرف»، تاریخ بشریت، تاریخ چیزهایی است که دیگر اینجا و، به‌نحوی مستقیم، در زندگی ما دخیل نیستند. تاریخ هنر، از آنجایی که تاریخ ارزش‌هاست، پس تاریخ چیزهایی است که وجودشان برای ما الزامی است و همیشه حضور دارند و میان ما هستند؛ ما می‌توانیم در اجرایی واحد، هم به موسیقی مونته‌وردی گوش دهیم و هم به موسیقی استراوینسکی.

و ارزش‌های متعدد آثار هنری، از آنجایی که همیشه همراه ما هستند، همواره مورد شک قرار می‌گیرند و از آن‌ها دفاع و در موردشان داوری و بازهم داوری می‌شود. اما چگونه باید این ارزش‌ها را داوری کرد؟ برای این کار در حوزهٔ هنر معیار دقیقی وجود ندارد. هر داوریِ زیبایی‌شناختیی حکم نوعی شرطبندی فردی را دارد؛ اما شرطبندیی که صرفاً جنبهٔ شخصی ندارد و با دیگر داوری‌ها مقابله می‌کند و تلاش می‌کند تا موجودیت خود را توجیه کند و، به‌تبع آن، به نوعی داوری بی‌طرفانه دست یابد. در ضمیر جمعی، تاریخ رمان، در طول تمامی راهی که از رابله تا به امروز پیموده است، خود را درگیر و دستخوش دگرگونی مداومی می‌بیند که یک‌سویش توانایی است و سوی دیگرش ناتوانی، یک‌سویش هوش است و سوی دیگرش حماقت، و بالاتر از همه نیز فراموشی است که بی‌وقفه گورستان عظیمش را بسط و توسعه می‌دهد؛ یعنی همان جایی را که ارزش‌های دست‌کم گرفته شده، بد شناخته شده و یا فراموش شده درکنار ضدارزش‌ها قرارمی‌گیرد. این بی‌عدالتیِ اجتناب‌ناپذیر باعث می‌شود تا تاریخ هنر عمیقاً انسانی باشد.

زیبایی ناگهانی تراکم حیات

در رمان‌های داستایوفسکی، ساعت مدام وقت را اعلام می‌کند: اولین جملهٔ احمق این است: «ساعت تقریباً نه صبح بود»؛ دراین‌لحظه،

تنها برحسب تصادف، (بله، رمان با تصادفی بزرگ شروع می‌شود!) سه شخصیت، میشکین، روگوجین و لِبِدف که پیش از این هیچوقت همدیگر را ندیده بودند در کوپهٔ قطار با هم روبه‌رو می‌شوند؛ درحین مکالمهٔ میان این سه تن است که شخصیت اصلی رمان، ناستاسیا فیلیپوونا، معرفی می‌شود. ساعت یازده است، میشکین با ژنرال اپانتشین تماس می‌گیرد، ساعت دوازده‌ونیم است، با همسر ژنرال و سه دخترش ناهار می‌خورد؛ باز هم در مکالمه‌ها ناستاسیا فیلیپوونا ظاهر می‌شود: معلوم می‌شود که توسکی نامی که پیش از این او را نشانده بود از او می‌خواهد تا به هرقیمت که شده با گانیا، منشی اپانتشین ازدواج کند، و اینکه آن شب به‌مناسبت جشنی که برای بیست‌وپنجمین سالگرد تولدش برپا شده است، ناستاسیا باید این خبر را به همه اعلام کند. ناهار تمام می‌شود، گانیا میشکین را به آپارتمان خانوادگی‌اش می‌برد و به‌نحوی غیرمنتظره سروکلهٔ فیلیپوونا پیدا می‌شود و، کمی بعد، بازهم به همان اندازه غیرمنتظره، روگوجین، مست، به همراه دوستان دیگرش که آن‌ها هم همگی مستند از راه می‌رسند (تمامی صحنه‌های داستایوفسکی با ضرباهنگ ورود غیرمنتظرهٔ اشخاص همراه است). شب‌نشینی در خانهٔ ناستاسیا با هیجان توأم است: توسکی با بی‌صبری درانتظار اعلام خبر عروسی است، میشکین و روگوجین هر دو به ناستاسیا اظهارعشق می‌کنند و به‌علاوه روگوجین به ناستاسیا یک دستهٔ صدهزار روبلی هم می‌دهد که او آن را به درون بخاری‌دیواری می‌اندازد. شب‌نشینی دیروقت به پایان می‌رسد و، به همراه آن، اولین فصل از فصول چهارگانهٔ رمان نیز خاتمه می‌یابد: در حدود دویست‌وپنجاه صفحه، تنها به پانزده ساعت از یک روز به همراه چهار دکور اصلی اشاره شده است: قطار، خانهٔ اپانتشین، آپارتمان گانیا و

آپارتمان ناستاسیا.

پیش از این، چنین تراکمی از رخدادها، در زمان و مکانی تا به این اندازه محدود، تنها در حوزهٔ نمایش قابل‌تصور بود. در پسِ تلاش به‌منظور نمایشی‌کردن بیش از حد کنش‌ها (گانیا به میشکین سیلی می‌زند، واریا به صورت گانیا تف می‌کند، روگوجین و میشکین به یک زن، در یک زمان، اظهارعشق می‌کنند) تمامی چیزهایی که به زندگی روزمره مربوط است از بین می‌رود. بوطیقای رمان در آثار اسکات و بالزاک و داستایوفسکی اینگونه است؛ رمان‌نویس می‌خواهد همه چیز را از خلال صحنه‌ها تعریف کند؛ اما توصیف صحنه زیاد جا می‌گیرد؛ الزام ایجاد و تثبیت هیجانِ حاکم بر رمان کاری می‌کند تا تراکم کنش ایجادشود؛ و تناقض هم از همین امر ناشی می‌شود: رمان‌نویس درتلاش است تا به‌تمامی حقیقت‌نمایی نثر پیش‌پاافتادهٔ زندگی وفادارباشد، اما صحنه چنان از رخدادها و تصادف‌ها انباشته است که هم جنبهٔ پیش‌پاافتادگی‌اش را از دست می‌دهد و هم جنبهٔ حقیقت‌نمایی‌اش را.

با وجود این، من در این تلاش برای نمایشی‌کردن صحنه، نه الزامی فنی را مشاهده می‌کنم و نه حتی کمبود و نقصانی را. چه، این تراکم رخدادها، به‌رغم آنچه ممکن است در آن استثنایی و یا به‌زحمت باورکردنی جلوه کند، در وهلهٔ نخست، به‌شدت مجذوب‌کننده است! وقتی در زندگی خودمان چنین واقعه‌ای رخ می‌دهد از هرحیث شگفت‌زده می‌شویم، و کیست که بتواند منکر این حرف شود؟ چنین رخدادی باعث خوشحالی‌مان می‌شود! فراموش نشدنی می‌شود! در صحنه‌های بالزاک یا داستایوفسکی (یعنی آخرین مرید بزرگ بالزاک در شکل رمان) بازتابی از زیبایی‌ای استثنایی به‌چشم می‌خورد؛ این

زیبایی، هرچند حقیقتاً نادر است، اما بی‌تردید واقعی است و هر کسی در طول زندگی شخصی‌اش با آن مواجه شده است (یا لااقل ازکنار آن گذر کرده است).

حالا می‌رسیم به بوهمیا[1] در دوران جوانی من: دوستانم در آنجا می‌گفتند که، در زندگی یک مرد، هیچ تجربه‌ای بهتر از معاشقه با سه زن در طول تنها یک شبانه روز نیست. نه اینکه منظورشان نتیجهٔ مکانیکی حاصل از همخوابگی با چند زن درآنِ واحد باشد، بلکه به این امر به دیدهٔ ماجرایی فردی می‌نگریستند که از استفادهٔ به‌موقع از کنار هم قرارگرفتن غیرمنتظرهٔ شرایط، عوامل غافلگیرکننده و همچنین دلبری‌های ناگهانی حاصل می‌شود. این «یک شبانه‌روز با سه زن»، که بسیار هم نادر است و به رؤیا می‌ماند، جاذبه‌ای خیره‌کننده داشت که، امروز می‌فهمم، تنها به چندکسب تجربهٔ جنسی و ورزش‌گونه محدود نمی‌شد، بلکه زیبایی حماسی سلسله‌ای از برخوردها و آشنایی‌ها بود که در آن‌ها هر زن، در پس‌زمینهٔ زن قبل از خودش، بیش‌ازپیش منحصر به‌فرد جلوه می‌کرد، و سه پیکر به سه نت موسیقایی بلندی شبیه می‌شدند که هریک بر سازی متفاوت اجرا و، درنهایت، با هم هم‌نوا می‌شدند. زیبایی منحصر به فردی بود، زیبایی ناگهانی تراکم حیات.

قدرت چیزی که پیش‌پاافتاده است

در سال ۱۸۷۹، برای چاپ دوم تعلیم عشق (چاپ اول در سال ۱۸۶۹ صورت‌گرفت) فلوبر در پاراگراف‌بندی کتاب تغییراتی را اعمال کرد: او هرگز یک پاراگراف را به چند پاراگراف تقسیم نکرد، اما در بسیاری

۱. Bohême نام ایالتی در چک‌اسلواکی سابق.

موارد پاراگراف‌ها را به هم متصل کرد. این کار برای من نشان‌گر نیت عمیق زیبایی‌شناختی اوست؛ او می‌خواست با این کار از رمان نمایش‌زدایی کند؛ غیرنمایشی‌اش کند («غیربالزاکی»اش کند)؛ کنش، حرکت و یا عکس‌العملی را در مجموعه‌ای گسترده‌تر دخیل کند؛ آن‌ها را در آب جاری زندگی روزمره حل کند.

روزمره. روزمره تنها دل‌زدگی، پیش‌پاافتادگی، تکرار و پستی نیست؛ زیبایی هم هست؛ مثلاً، جادوی فضاها و محیط‌های مختلف؛ هر کسی به‌طریقی در زندگی شخصی‌اش با این جادو آشناست: صدای موسیقی ملایمی که از خانهٔ همسایه به گوش می‌رسد؛ بادی که پنجره را به‌آرامی می‌لرزاند؛ صدای یکنواخت استادی که دانشجو، درحالی که گرفتار اندوه عشق است، بی آنکه آن را بشنود، به آن گوش می‌دهد؛ این شرایط پیش‌پاافتاده تأثیری به‌واقع منحصر به‌فرد بر رخدادی شخصی برجای می‌گذارند و باعث می‌شوند تا، به‌این‌ترتیب، این واقعه به رخدادی تاریخ‌دار و فراموش‌نشدنی بدل شود.

اما، فلوبر در تحلیل مسایل پیش‌پاافتادهٔ زندگی روزمره از این هم پیشتر می‌رود. ساعت یازده صبح است، اِما سر قرارش در کلیسا حاضر می‌شود و بی‌آنکه حرفی بزند نامه‌ای را به لئون که تا پیش از این عشقی افلاطونی به او احساس می‌کرد می‌دهد مبنی براینکه دیگر نمی‌خواهد همدیگر را ببینند. بعد دور می‌شود، زانو می‌زند و شروع می‌کند به دعاخواندن؛ وقتی بلند می‌شود، راهنمایی آنجاست که به آن دو پیشنهاد می‌کند تا کلیسا را به اتفاق بازدید کنند. اِما برای آنکه قرارملاقاتشان را مخفی کند می‌پذیرد و، به این ترتیب، اِما و لئون ناگزیر دربرابر قبری می‌ایستند و ناچار می‌شوند تا به تندیس مرگ که بر اسبی سوار است بنگرند و از قبری به قبر دیگر و از تندیسی به تندیس دیگر بروند و به

سخنرانی راهنما که فلوبر آن را عیناً، به‌رغم بلاهت و طولانی‌بودنش، بازگو می‌کند گوش‌دهند. لئون عصبانی می‌شود و چون نمی‌تواند این وضع را تحمل کند بازدید را قطع می‌کند و دست اِما را می‌گیرد و او را به میدان بیرون کلیسا می‌برد و کالسکه‌ای را صدا می‌زند و صحنهٔ معروف شروع می‌شود؛ صحنه‌ای که طی آن نه چیزی می‌بینیم و نه چیزی می‌شنویم، مگر صدای مردی را که گه‌گاه به‌گوش می‌رسد و به کالسکه‌چی دستور می‌دهد تا مسیری جدید را پیش‌بگیرد تا، به‌این‌ترتیب، راه طولانی‌تر شود و صحنهٔ معاشقه تمام نشود.

یکی از شَهَوی‌ترین صحنه‌های ادبیات با مطلبی کاملاً پیش‌پاافتاده آغاز می‌شود: یعنی حضور شخصی مردم‌آزار، اما بی‌خطر، و سماجتش در حرف‌زدن. در نمایش، کنش بزرگ تنها از کنش بزرگ دیگری می‌تواند حاصل شود. و تنها رمان توانسته است به قدرت بزرگ و شگرف مسایل پیش‌پاافتاده پی ببرد.

زیبایی مرگ

چرا آناکارنینا خودکشی می‌کند؟ همه‌چیز به‌ظاهر روشن است: سال‌هاست افرادی که پیرامونش هستند به او پشت کرده‌اند؛ از جدایی از سرژ، فرزندش، در رنج است؛ درست است که ورونسکی دوستش دارد، اما آنا بازهم از عشقش نگران است؛ از این امر خسته است، به شدت هیجان‌زده است، به‌نحوی بیمارگونه و (بی‌دلیل) حسادت می‌ورزد؛ احساس می‌کند که در دام افتاده‌است.

بله، همهٔ این‌ها درست؛ ولی مگر موقعی که در دام می‌افتیم خودکشی می‌کنیم؟ این همه آدم به زندگی در دام عادت کرده‌اند!

خودکشی آنا، حتی اگر به عمق اندوهش نیز پی برده باشیم، بازهم به معما شبیه است.

وقتی اودیپ این واقعیت دردناک را درمی‌یابد که کیست، هنگامی که می‌بیند یوکاستا به دار آویخته شده است، خودش را کور می‌کند؛ از بدو تولد، الزامی مبتنی بر علت‌ومعلول او را با اطمینانی ریاضی‌وار به‌سوی این گره‌گشایی تراژیک سوق داد. اما در فصل هفتم رمان، و درحالی که هیچ رخداد استثنایی دیگری رخ نمی‌دهد، آنا برای نخستین بار به مرگ خودش فکر می‌کند؛ جمعه است، دو روز پیش از خودکشی آنا؛ او، خسته از مشاجره‌ای که با ورونسکی داشت، ناگهان به یاد جمله‌ای می‌افتد که چندی پس از زایمانش از سر هیجان بر زبان آورده بود: «چرا من نمردم؟» و مدت زیادی به این مسئله فکر می‌کند. (خاطرنشان کنیم: این خود آنا نیست که به‌منظور احتراز از دام به فکر مرگ می‌افتد؛ بلکه خاطره‌ای او را آرام‌آرام به این سو می‌کشاند.)

روز بعد، شنبه، برای دومین بار به فکر مرگ می‌افتد: به خودش می‌گوید که «تنها راه تنبیه ورونسکی و برانگیختن مجدد عشقش» خودکشی است (پس خودکشی راهی برای گریز از دام نیست، بلکه انتقامی است در راه عشق)؛ برای اینکه خوابش ببرد داروی خواب‌آور می‌خورد و در رؤیایی سرشار از احساسات در زمینهٔ مرگ خودش فرومی‌رود؛ در خیال خود، ورونسکی را تصور می‌کند که سرگشته است و روی پیکر او خم شده است؛ بعد، چون می‌فهمد که مرگش رؤیایی بیش نبوده است، از زنده بودنش به‌شدت احساس شعف می‌کند: «نه، نه، هر چیزی بهتر از مرگ است! من او را دوست دارم، او هم مرا دوست دارد، ما پیش از این هم شاهد چنین صحنه‌هایی بوده‌ایم، و همه چیز خود به خود درست شده است.»

روز بعد، یکشنبه، روز مرگ آنا است. صبح، یک بار دیگر با هم جروبحث می‌کنند و ورونسکی تازه برای دیدن مادرش عازم ویلای او نزدیک مسکو شده است که آنا برایش پیغام می‌فرستد: «اشتباه کردم؛ برگرد، باید برای هم توضیح بدهیم. تو را به‌خدا برگرد، می‌ترسم!» بعد تصمیم می‌گیرد به دیدن خواهر شوهرش، دالی، برود تا با او درددل کند. سوار درشکه می‌شود، می‌نشیند و اجازه می‌دهد تا افکار، به فراغ بال، از ذهنش گذرکند. مسئله تعمقی منطقی نیست، بلکه فعالیت غیرقابل کنترل مغز است، هنگامی که همه چیز به هم می‌ریزد، هنگامی که مقاطع کوچک اندیشه‌ها و تأملات و خاطرات درهم می‌آمیزد. درشکه که درحال پیش‌رفتن است به مکانی آرمانی برای پرداختن به اینگونه افکار مسکوت بدل می‌شود، زیرا جهان بیرون که بی‌وقفه از برابر دیدگانش درحال گذر است، افکارش را تغذیه می‌کند: «دفترِکار و مغازه. دندان‌پزشک. بله، همه‌چیز را برای دالی تعریف می‌کنم. سخت است همه چیز را گفتن، اما این کار را می‌کنم.»

(استاندال از قطع صدا درمیانهٔ یک صحنه بسیار خوشش می‌آید: بدین ترتیب که دیگر مکالمه‌ها را نمی‌شنویم و، به‌جای آن، سیر اندیشه‌های یکی از شخصیت‌های داستان را پی می‌گیریم؛ این اندیشه‌ها همیشه روندی کاملاً منطقی و مختصر و مفید دارند و استاندال از خلال آن‌ها ما را با شیوه‌ای که قهرمانش با استناد به آن به بررسی اوضاع و احوال پیرامون می‌پردازد و برخورد خود را مشخص می‌نماید آشنا می‌کند. اما، تک‌گفتار مسکوت آنا به هیچ‌وجه منطقی نیست، حتی می‌توان گفت که فکرکردن هم نیست، بلکه سیلانی است از تمامی چیزهایی که در مقطعی خاص به ذهنش خطورکرده است. تولستوی با این شیوه کاری را می‌کند که جویس پنجاه سال بعد، به

نحوی نظام‌مندتر، در اولیس انجام می‌دهد و ما به آن تک‌گفتار درونی می‌گوییم. تولستوی و جویس درگیر اندیشه‌ای واحد بودند: اینکه آنچه را در ذهن شخصیتی، در لحظهٔ حال، می‌گذرد دریابند؛ چیزی را که ثانیه‌ای بعد برای همیشه به فراموشی سپرده می‌شود. اما تفاوتی نیز وجود دارد: تولستوی با تک‌گفتار درونی‌اش، همچون جویس که بعدها این کار را می‌کند، به بررسی یک روز معمولی، عادی و پیش‌پاافتاده نمی‌پردازد، بلکه برعکس، درجستجوی لحظه‌های پراهمیت زندگی قهرمان زن داستان خود است. و این کار بسیار دشوارتر است، چه، هر چه شرایط حادتر، استثنایی‌تر و وخیم‌تر باشد، شخصی که آن را نقل می‌کند بیشتر تمایل دارد تا بر خصلت عینی‌اش سرپوش بنهد و پیش‌پاافتادگی غیرمنطقی‌اش را به دست فراموشی بسپارد و منطق اجتناب‌ناپذیر و سادهٔ تراژدی را جایگزینش کند. پس بررسی تولستوی از پیش‌پاافتادگی یک خودکشی نشان‌گر کاردانی فراوان اوست؛ (اکتشافی که در تاریخ رمان بی‌سابقه است و بی‌سابقه نیز باقی خواهدماند.)

وقتی آنا به خانهٔ دالی می‌رسد از گفتن هر حرفی عاجز است. خیلی زود او را ترک می‌کند و سوار درشکه می‌شود و راه می‌افتد؛ و دومین تک‌گفتار درونی آغاز می‌شود: صحنه‌های خیابان، دیدن چیزهای مختلف و تداعی معانی. وقتی به خانه می‌رسد، تلگراف ورونسکی را می‌بیند که گفته در خارج از شهر پیش مادرش است و قبل از ساعت ده شب برنمی‌گردد. آنا انتظار داشت تا ورونسکی در پاسخ به فریاد طلبِ کمکش («تو را به خدا برگرد، می‌ترسم») جوابی به همان اندازه از روی هیجان بدهد و چون نمی‌دانست که ورونسکی پیغامش را دریافت نکرده است دلشکسته می‌شود؛ تصمیم می‌گیرد تا سوار قطار شود و

پیش او برود؛ یک بار دیگر سوار درشکه می‌شود و سومین دور تک‌گفتار درونی آغاز می‌شود: صحنه‌های خیابان، گدایی که دست کودکی را در دست دارد، «چطور فکر می‌کند که می‌تواند ترحم برانگیز باشد؟ مگر ما همه خلق نشده‌ایم تا از هم متنفر باشیم و همدیگر را عذاب بدهیم؟... اینجا را باش! بچه مدرسه‌ای‌ها مشغول بازی‌اند... سرژ کوچولوی من!...»

از درشکه پایین می‌آید و سوار قطار می‌شود؛ در آنجا، نیرویی جدید به نام کراهت وارد صحنه می‌شود؛ آنا از پنجرهٔ کوپه زنی را بر روی سکو می‌بیند که «بدقواره» است؛ «در ذهنش آن زن را برهنه می‌کند تا از شدت زشتی‌اش وحشت کند...»؛ پشت سر زن، دختری جوان راه می‌رود که «شیرین درحال خنده است و اطوار می‌آید و پرمدعا جلوه می‌کند». مردی ظاهر می‌شود، «کثیف و زشت با کلاه کاسکتی بر سر». سرانجام، زوجی مقابلش می‌نشیند؛ «حالش را به‌هم می‌زنند»؛ مرد برای زنش «چیزهای ابلهانه تعریف می‌کند». مغز آنا از هرگونه اندیشهٔ خردباورانه‌ای تهی است؛ ادراک زیبایی‌شناختی‌اش به شدت تحریک می‌شود؛ نیم ساعت پیش از آنکه با دنیا وداع کند، شاهد وداع زیبایی با دنیاست.

قطار می‌ایستد، آنا روی سکو قدم می‌گذارد. در این لحظه پیغام دیگری از ورونسکی می‌رسد که باردیگر بر بازگشتش رأس ساعت ده شب تأکید می‌کند. آنا میان جمعیت راه می‌رود و حواسش از هر سو مورد هجوم ابتذال و کراهت و لئامت قرار می‌گیرد. ناگهان، «به یاد مردی می‌افتد که روز نخستین ملاقاتش با ورونسکی زیر قطار رفته‌بود و می‌فهمد که چه راهی برایش باقی مانده‌است.» و تنها در این لحظه است که تصمیم می‌گیرد تا خودکشی کند.

(«مرد له‌شده»‌ای که آنا به یاد می‌آورد یکی از کارگران راه‌آهن بود که درست در لحظه‌ای که آنا ورونسکی را برای نخستین بار در زندگی‌اش می‌بیند زیر چرخ‌های قطار می‌افتد. معنای این تقارن چیست؟ معنای این چهارچوبی که داستان عشقش را درمیان گرفته است، با مقولهٔ مرگی واحد برای دو نفر در ایستگاه قطار؟ آیا این نوعی دستکاری بوطیقایی به شیوهٔ تولستوی است، آیا این شیوه‌ای است که تولستوی با آن با نمادها بازی می‌کند؟

بیایید یک بار دیگر شرایط را بررسی کنیم: آنا برای دیدار مجدد ورونسکی به ایستگاه قطار رفته بود، نه برای خودکشی؛ وقتی روی سکو می‌ایستد، به ناگاه خاطره‌ای به یادش می‌آید، و با موقعیتی غیرمنتظره مواجه می‌شود که با استفاده از آن می‌تواند به داستان عشقش شکلی کامل و زیبا بدهد؛ اینکه، با استفاده از صحنهٔ ایستگاه قطار و همان مقولهٔ مردن زیر چرخ‌ها، ابتدای داستان را به انتهای آن پیوند بزند؛ زیرا، انسان بی‌آنکه بداند تحت‌تأثیر جاذبهٔ زیبایی است، و آنا که از زشتی هستی به‌شدت خسته شده، بیش از پیش به زیبایی حساس شده است.)

آنا از چند پله پایین می‌آید و خود را نزدیک ریل‌ها می‌یابد. قطار باری نزدیک می‌شود. «احساسی وجودش را دربر می‌گیرد، شبیه آنچه در گذشته، هنگام شنا و وقتی می‌خواست در آب شیرجه بزند حس می‌کرد...»

(جمله‌ای معجزه‌آسا! در عرض یک ثانیه، آخرین ثانیهٔ عمرش، نهایت وخامت اوضاع با خاطره‌ای شیرین، خوشایند و ساده همراه می‌شود! حتی در لحظهٔ رقت‌انگیز مرگ هم آنا از مسیر تراژیک سوفوکل کاملاً به‌دور است. او جادهٔ نثر پیش‌پاافتاده، یعنی جایی را که

زشتی و زیبایی همبر می‌شوند، جایی را که خرد تسلیم نابخردی می‌شود، جایی را که معما معما باقی می‌ماند ترک نمی‌کند.)

«سرش را در شانه هایش فرو می‌کند و دست‌ها را پیش می‌آورد و زیر واگن می‌افتد.»

شرم از تکرار

در یکی از نخستین سفرهایم به پراگ، پس از فروپاشی رژیم کمونیستی در سال ۱۹۸۹، دوستی که همیشه همان‌جا زندگی کرده بود به من گفت: ما به مردی مثل بالزاک نیازداریم. چون چیزهایی که تو اینجا می‌بینی، احیای جامعه‌ای سرمایه‌داری است، با تمامی دستاوردهای خشن و ابلهانه‌اش، با شیادان و تازه‌به‌دوران رسیده‌هایش. حماقت تجاری جایگزین حماقت ایدئولوژیکی شده است. اما چیزی که این تجربهٔ جدید را منحصر به‌فرد می‌کند این است که گذشته را در خاطره‌اش کاملاً تازه نگه‌می‌دارد، این است که هر دو تجربه درهم آمیخته‌اند و تاریخ، در معنای گسترده‌اش، مثل دوران بالزاک، بازنمای درهم‌وبرهمی باورنکردنی اوضاع است. بعد، داستان پیرمردی را برایم تعریف کرد که پیش از این از اعضای عالی‌رتبهٔ حزب بود و دخترش را، حدود بیست و پنج سال پیش، به پسر خانواده‌ای بورژوا و معروف داد که اموالش را دولت متصرف شده بود، و بلافاصله بعد از ازدواج (به‌عنوان هدیهٔ عروسی) شغل مهمی هم برایش دست‌وپا کرد؛ امروز، این عضو عالیرتبه، در تنهایی، آخرین سال‌های عمرش را سپری می‌کند؛ خانوادهٔ دامادش داریی‌شان را که پیش از این اموال ملی اعلام شده بود بازپس گرفته است و دختر هم از داشتن

پدری کمونیست شرمسار است و درخفا به دیدارش می‌رود. دوستم می‌خندد و می‌گوید: تصورش را بکن! موبه‌مو مثل داستان باباگوریو است! مردی که در زمان حکومت وحشت قدرتمند بود توانست کاری کند تا دو دخترش با «دشمنان اقشار» ازدواج کنند؛ دخترانی که پس از بازگشت پادشاه به سلطنت دیگر نمی‌خواهند نامی از او بر زبان بیاورند، تا آنجا که حتی پدر بدبخت نمی‌تواند دخترانش را در ملأعام ببیند.

دو نفری مدت‌ها به این مسئله خندیدیم.اما امروز، می‌خواهم کمی در این باره تأمل کنم. اصلاً چرا خندیدیم؟ آیا این عضو سابق سالخوردهٔ حزب تا به این اندازه خنده‌دار بود؟ خنده‌دار به این دلیل که زندگی‌اش تکرار زندگی شخصی دیگر بود؟ ولی او که چیزی را تکرار نکرده بود! تاریخ بود که باردیگر تکرار می‌شد. و لازمهٔ تکرار، کنارگذاشتن شرم و هوش و سلیقه بود. این بدسلیقگی تاریخ بود که ما را به خنده وامی‌داشت.

این امر باعث شد تا باردیگر به یاد حرف‌های دوستم بیفتم. آیا راست است که مردم بوهمیا، در عصر حاضر، به شخصی مثل بالزاک نیازدارند؟ شاید. شاید برای چک‌ها خواندن رمانی دربارهٔ احیای حکومت سرمایه‌داری در کشورشان روشن‌کننده باشد، رمانی بزرگ در چند جلد با تعداد زیادی شخصیت که به شیوهٔ بالزاک نوشته شده باشد. اما هیچ رمان‌نویسی که برای کارش ارزش قائل باشد دست به چنین کاری نخواهد زد. خنده‌دار است کسی داستانی دیگر شبیه به کمدی انسانی بنویسد. چون امکان دارد که تاریخ، درمعنای گسترده‌اش، (تاریخ بشریت) کج‌سلیقگی کند و تکرارشود، اما تاریخ هنر تحمل تکرار را ندارد. کار هنر این نیست که، مثل آیینه‌ای بزرگ، همه چیز،

تمامی وقایع و گوناگونی‌ها و تکرارهای پایان‌ناپذیر تاریخ را ضبط کند. به هنر نباید به دیدهٔ خنیاگری نگریست که کوره‌راه‌های تاریخ را با تکرار مداوم ترانه‌هایش درمی‌نوردد. هنر آمده است تا تاریخ خاص خودش را ایجاد کند. آنچه روزی از اروپا باقی می‌ماند تاریخ تکراری‌اش نیست که، به‌خودی‌خود، از هرگونه ارزشی تهی است. یگانه چیزی که بخت و اقبال ماندن را دارد، تاریخ هنر است.

بخش دوم

Die weltliteratur

حداکثرِ تنوع در حداقل فضا

شخص اروپایی، طرفدار ملی‌گرایی باشد یا جهان‌وطنی، ریشه‌دار باشد یا نباشد، به هرترتیب هویتش به‌نحوی اساسی با ملتش مرتبط است؛ مقولهٔ ملت در اروپا، به‌ظاهر، خیلی بیشتر از باقی نقاط دنیا پیچیده و حاد و، به هرتعبیر، متفاوت است. ویژگی دیگری را نیز باید به‌این مطلب افزود: در جوار ملت‌های بزرگ در اروپا، ملت‌های کوچکی نیز وجود دارند که بسیاری، طی دو قرن اخیر، تازه به استقلال سیاسی دست یافته (یا آن را بازیافته‌اند). شاید وجود همین ملت‌هاست که به من فهماند که تنوع فرهنگی بزرگ‌ترین ارزش اروپا محسوب می‌شود. در دوره‌ای که روسیهٔ بزرگ می‌خواست سرزمین کوچک مرا بر اساس الگوهای خودش تغییر شکل دهد، تصویر من از اروپای آرمانی اینگونه بود: حداکثر تنوع در حداقل فضا؛ امروز دیگر روس‌ها بر سرزمین مادری من حکم‌فرما نیستند، اما این آرمان بیش از پیش در معرض خطر است.

تمامی ملت‌های اروپایی سرنوشتی مشترک دارند، اما هرکدام به‌نحوی و با اتکا به تجارب خاص خود این سرنوشت را تجربه

می‌کنند. به همین دلیل هم تاریخ هرکدام از هنرهای اروپایی (نقاشی، رمان، موسیقی و غیره) به مسابقهٔ دو امدادی شبیه است؛ مسابقه‌ای که درطی آن کشورهای مختلف نشانهٔ واحدی را دست‌به‌دست می‌کنند. چندآوایی در موسیقی ابتدا در فرانسه نضج می‌گیرد، در ایتالیا دنبال می‌شود، در هلند به‌نحوی حیرت‌انگیز پیچیده می‌شود و در آلمان، در آثار باخ، به اوج می‌رسد؛ درپی شکوفایی رمان قرن هجدهم در انگلستان، رمان فرانسه نیز به عرصه می‌رسد و پس از آن نوبت رمان روسی فرا می‌رسد و سپس رمان اسکاندیناوی و همین‌طور تا آخر... پویایی و دَمِ پردوام تاریخ هنرهای گوناگون در اروپا، بدون درنظرگرفتن نقش ملت‌ها که تجربه‌های گوناگونشان منبع پایان‌ناپذیری از الهامات به‌شمار می‌رود، ناممکن است.

به‌عنوان مثال، ایسلند. در قرون سیزده و چهارده میلادی، در این سرزمین، اثری ادبی متجاوز بر چندین هزار صفحه نوشته شد که به آن ساگا[1] می‌گفتند. نه فرانسوی‌ها و نه انگلیسی‌ها در آن دوران اثری در قالب نثر شبیه به این، اما به زبان ملی‌شان، ننوشته‌اند! لطفاً در این مورد بیشتر فکر کنید: اولین گنجینهٔ بزرگ نثر، در اروپا، در کوچک‌ترین کشور اروپا به‌عرصه رسید، کشوری که حتی همین امروز هم کمتر از سیصدهزار نفر جمعیت دارد.

نابرابری علاج‌ناپذیر

نام مونیخ به نماد تسلیم دربرابر هیتلر بدل شده است. اما بیایید کمی دقیق شویم: در مونیخ، در زمستان ۱۹۳۸، چهار کشور قدرتمند آلمان،

1. sagas

ایتالیا، فرانسه و انگلستان، بر سر سرنوشت کشور کوچکی به تفاهم رسیدند، تا بدانجا که حتی حق حرف زدن را هم از او سلب کردند. در جایی دیگر، در اتاقی دورافتاده، دو سیاست‌مدار اهل چک تمام شب را انتظارکشیدند تا صبح روز بعد آنان را از راهروهایی طولانی عبور دهند و در تالاری مقابل چامبرلن و دالادیه ببرند که، خسته و فرسوده و خواب‌آلود و خمیازه‌کشان، خبر اعدامشان را به آنان ابلاغ کنند.

«سرزمینی دوردست که چیز زیادی در باره‌اش نمی‌دانیم (*a far away country of which we know little.*)». این کلمات شگرفی که چامبرلن تلاش کرد تا با استفاده از آن قربانی‌کردن چکسلواکی را توجیه کند کلمات درستی بودند. در اروپا، یک طرف کشورهای بزرگ قراردارند و طرف دیگر کشورهای کوچک؛ برخی ملت‌ها در تالارهای گفتگو گردهم می‌آیند و برخی دیگر تمام شب را در پستوها انتظار می‌کشند.

چیزی که سبب تمیز ملت‌های کوچک از بزرگ می‌شود، معیار جمعیت نیست؛ چیزی مهم‌تر از این است: موجودیت ملت‌های کوچک به چشمشان امری حتمی و بدیهی نیست، بلکه همیشه سؤال‌برانگیز است، همیشه درگرو چیزی است، همیشه با خطر توأم است؛ ملت‌های کوچک، در برابر تاریخ، در معنای گسترده‌اش، همیشه حالت دفاعی دارند؛ تاریخ نیرویی است که از آن‌ها برتر است و چندان جدی تلقی‌شان نمی‌کند و حتی آن‌ها را نمی‌بیند. (گومبروویچ می‌گوید: «تنها با قرارگرفتن در برابر تاریخ در معنای گسترده‌اش است که می‌توانیم در برابر تاریخ معاصر مقاومت کنیم.»)

جمعیت لهستانی‌ها به اندازهٔ اسپانیولی‌هاست. اما اسپانیا کشور قدرتمند کهنی است که هیچ‌وقت در طول تاریخش مورد تهدید

قرارنگرفته‌است، حال آن که تاریخ، در معنای گسترده‌اش، به لهستانی‌ها آموخته است که معنای «نبودن» چیست. لهستانی‌ها پس از آنکه حقوقشان پایمال شد بیش از یک قرن در راهروهای مرگ انتظارکشیدند. اولین جملهٔ سرود ملی لهستان این است: «لهستان هنوز نابود نشده‌است» و حدود پنجاه سال پیش، ویتولد گومبروویچ، در نامه‌ای که برای سزلاو میلوش نوشت، جمله‌ای را آورد که امکان نداشت به فکر هیچ شخص اسپانیولی خطور کند: «اگر در صد سال آینده زبان ما همچنان زنده باشد...»

بیایید فرض کنیم که ساگاهای ایسلندی به زبان انگلیسی نوشته شده بودند. به‌این‌ترتیب، اسامی قهرمانان داستان برای ما به اندازهٔ تریستان و یا دون‌کیشوت آشنا جلوه می‌کرد؛ ویژگی‌های زیبایی‌شناختی منحصر به فرد این ساگاها هم که بین گاه‌شماری و افسانه در نوسان است، باعث مطرح‌شدن نظریات متعدد می‌شد؛ و بحث بر سر این در می‌گرفت که آیا باید یا نباید به آن‌ها به دیدهٔ اولین رمان‌های اروپایی نگریست. البته منظورم این نیست که ما این ساگاها را از یاد برده‌ایم؛ چرا که بعد از سال‌ها بی‌توجهی، امروز در بسیاری از دانشگاه‌های دنیا در مورد آن‌ها تحقیق می‌شود؛ اما این ساگاها به گروه «ادبیات باستانی» تعلق دارند و تأثیری بر ادبیات زندهٔ امروز باقی نگذاشته‌اند.

از آنجایی که فرانسویان عادت ندارند تا بین حکومت و ملت تمایز قایل شوند، در بسیاری از اوقات می‌شنوم که کافکا را نویسنده‌ای اهل چک معرفی می‌کنند (واقعیت هم این است که او از سال ۱۹۱۸ به بعد شهروند چکسلواکی شد). تردیدی نیست که این مطلب بی‌معناست. باید یادآور شویم که کافکا تنها به زبان آلمانی می‌نوشت و بی‌هیچ ظنّی خود را آلمانی می‌پنداشت. با این حال، لحظه‌ای تصور کنیم که او

کتاب‌هایش را به زبان چک نوشته باشد. امروز، چه کسی او را می‌شناخت؟ ماکس براود برای تحمیل او به ضمیر ادبی جهان، باید مدت بیست سال و آن هم با کمک نویسندگان آلمانی، تمام سعی و کوشش خود را صرف این کار می‌کرد! حتی اگر ناشری از پراگ کار چاپ کتاب‌های کافکای فرضی اهل چک ما را انجام می‌داد، هیچ‌یک از هم‌وطنانش (یعنی هیچ‌یک از اهالی چک) آن اندازه قدرت نداشت تا نوشته‌های شگفت‌انگیز او را که به زبان سرزمینی دوردست (*of which we know little*) نوشته شده بود به دنیا بشناساند. نه، باور کنید، هیچ‌کس، هیچ‌کس امروز، اگر کافکا اهل چک بود، او را نمی‌شناخت.

کتاب *Ferdydurke* نوشتهٔ گومبروویچ به زبان لهستانی در سال ۱۹۳۸ منتشر شد. این کتاب پانزده سال انتظار کشید تا سرانجام توسط ناشری فرانسوی خوانده، اما رد شد. و سال‌های دراز دیگری نیز طول کشید تا فرانسویان توانستند سرانجام این کتاب را در بازارنشر فرانسه بیابند.

Die Weltliteratur[1]

اثر هنری را در دو زمینهٔ اصلی می‌توان مورد بررسی قرار داد: یا از دیدگاه تاریخ ملی اثر (که زمینهٔ کوچک می‌نامیمش)، یا تاریخ فراملی اثر (که از آن باعنوان زمینهٔ بزرگ یادمی‌کنیم). ما عادت کرده‌ایم تا موسیقی را به‌نحوی کاملاً طبیعی در زمینهٔ بزرگ جای دهیم: این که بدانیم زبان ملی رولان دولاسوس و یا باخ چه بوده است اهمیت چندانی برای موسیقی‌شناس ندارد؛ برعکس، رمان، از آنجایی که با زبان مرتبط است،

---

۱. ادبیات جهانی

در تمامی دانشگاه‌های جهان کم‌وبیش صرفاً در زمینهٔ کوچک ملی مورد بررسی قرارمی‌گیرد. اروپا موفق نشده است تا به ادبیاتش به دیدهٔ مجموعهٔ تاریخیِ منسجمی بنگرد و من هم مدام این مطلب را تکرار می‌کنم که شکست روشنفکری و جبران‌ناپذیر اروپا از همین امر ناشی می‌شود. چه، برای ماندگاری در تاریخ رمان: استرن در مقابل رابله واکنش نشان داد، و همین استرن الهام‌بخش دیدرو بود، فیلدینگ هم مدام خود را متأثر از سروانتس معرفی کرد، استاندال خود را با فیلدینگ سنجید، سنّت فلوبر بود که در آثار جویس پی‌گرفته شد، و بروخ از طریق تأمل بر آثار جویس بود که به بوطیقای رمان خودش امکان بروز داد، کافکا بود که به گارسیامارکز فهماند که می‌شود از سنّت فراتر رفت و «نوع دیگری نوشت».

چیزی را که گفتم، گوته برای اولین بار به صورت فرمول بیان کرد: «ادبیات ملی امروز معنای چندان مهمی ندارد و ما وارد عصر ادبیات جهانی شده‌ایم (*Die Weltliteratur*) وظیفهٔ تک‌تک ماست که این تحول را تسریع کنیم.» این هم از، به قول معروف، وصیت‌نامهٔ گوته. باز هم وصیت‌نامه‌ای که به آن عمل نشد. چرا که هر جزوه‌ای را که باز کنید، به هر جُنگی که رجوع کنید، می‌بینید که ادبیات جهانی را «مجموعه‌ای از ادبیات‌های ملی» درنظر گرفته‌اند. مثل تاریخی از ادبیات‌های مختلف. ادبیات‌ها، به صورت جمع!

و این درحالی است که هیچکس رابله را بهتر از فردی روس، یعنی باختین، که هموطنانش او را جدی نگرفتند نشناخته‌است؛ داستایوفسکی را یک فرانسوی، ژید، شناخته است؛ ایبسن را یک ایرلندی، به نام ب. شاو؛ جیمز جویس را یک اتریشی به نام هرمان بروخ؛ اهمیت جهانیِ نسل نویسندگان امریکای شمالی، همینگوی،

فالکنر، دوسپاسوس، در وهلهٔ نخست توسط فرانسویان آشکار شد (فالکنر در سال ۱۹۴۶ در واکنش به این که کسی صدایش را در کشورش نمی‌شنود گفت: «من در فرانسه سردمدار جنبشی ادبی هستم.») این چند نمونه را نباید چند استثنا در قاعده درنظرگرفت؛ نه، این‌ها خودِ قاعده هستند: اگر بیننده کمی از لحاظ جغرافیایی از زمینهٔ ملی فاصله بگیرد می‌تواند زمینهٔ بزرگ Weltliteratur را که تنها راه عیان‌ساختن ارزش‌های زیبایی‌شناختی یک رمان محسوب می‌شود بهتر درک کند. این ارزش‌ها یا همان جنبه‌هایی از حیات هستند که تاکنون ناشناخته باقی مانده‌اند و تنها رمان توان نشان‌دادن آن‌ها را دارد، یا اشکال جدیدی هستند که رمان توانسته است بیابد.

آیا منظورم این است که می‌توانیم در مورد رمانی، بی آنکه زبان اصلی‌اش را بلد باشیم، داوری کنیم؟ معلوم است که بله، و این دقیقاً همان چیزی است که می‌خواهم بگویم! ژید روسی بلد نبود، ب. شاو نروژی نمی‌دانست، سارتر هم دوس پاسوس را به زبان اصلی نخوانده بود. اگر کتاب‌های ویتولد گومبرورویچ و دانیلو کیس تنها به داوری اشخاصی که زبان لهستانی و صرب ـ کروات بلد بودند وابسته بود تازگی بنیادین زیبایی‌شناختی‌شان هیچگاه آشکار نمی‌شد.

(پس اساتید ادبیات خارجی چه؟ مگر نه اینکه رسالت کاملاً طبیعی آن‌ها این است که آثار را در زمینهٔ Weltliteratur بررسی کنند؟ اما به آن‌ها هم امیدی نیست. آن‌ها برای اینکه مهارت و استادی خودشان را نشان دهند، با سماجت تمام به زمینهٔ کوچک ملی ادبیاتی که تدریس می‌کنند پایبند مانده‌اند. این قبیل اساتید نظریات و سلایق و پیش‌داوری‌های این زمینهٔ کوچک را معیار اصلی کار خود قرار می‌دهند. پس هیچ امیدی نیست: اثر هنری در دانشگاه‌های خارج است که بیش از پیش در تاروپود مرزوبوم و زادگاهش گرفتار می‌شود.)

بومی‌گرایی کوچک‌ها

چگونه می‌شود بومی‌گرایی را تعریف کرد؟ از طریق ناتوانی (یا عدم‌تمایل) به اینکه بخواهیم فرهنگ خودمان را جزئی از زمینهٔ بزرگ فرض‌کنیم. دو نوع بومی‌گرایی وجود دارد: بومی‌گرایی ملت‌های بزرگ و بومی‌گرایی ملت‌های کوچک. ملت‌های بزرگ دربرابر نظریهٔ گوته‌ای ادبیات جهانی مقاومت می‌کنند، به این دلیل که ادبیاتشان به نظرشان آن اندازه غنی هست که نیازی نباشد تا به آنچه در جاهای دیگر نوشته می‌شود توجه کنند. کازیمیر براندیز این مطلب را در کارنامه، پاریس ۱۹۸۷ ـ ۱۹۸۵ اینگونه بیان می‌کند: «دانشجوی فرانسوی از نظر شناخت فرهنگ جهانی نسبت به دانشجوی لهستانی با کمبودهای بیشتری مواجه است، اما می‌تواند به خودش چنین اجازه‌ای را بدهد، به این دلیل که فرهنگش کم‌وبیش تمامی جنبه‌ها و امکانات و مراحل تحول جهانی را در خود نهان دارد.»

اما کشورهای کوچک، به دلایلی دقیقاً برعکس، در برابر نفوذ زمینهٔ بزرگ مقاومت می‌کنند: آنان ارزشی بسیار زیاد برای فرهنگ جهانی قائلند، اما این فرهنگ برایشان چیزی «خارجی» با خود دارد، مثل آسمان بالای سرشان است، برایشان دوردست است و دست‌نیافتنی، واقعیتی آرمانی و رؤیایی که ارتباط چندانی با ادبیات ملی‌شان ندارد. ملت کوچک به نویسنده‌اش القا کرده است که تنها به حوزهٔ همان ملت تعلق دارد. فراتربردن نگاه خود از حدود و مرزهای کشور، و پیوستن به هم‌قطاران خود در گسترهٔ فراملی هنر، به‌نظر حرکتی پرمدعا می‌آید و داخل آدم حساب‌نکردن هنرمندان هم‌وطن خود. و از آنجایی که ملت‌های کوچک عموماً مقاطعی را پشت سر می‌نهند که در آن‌ها

حیاتشان در معرض خطر قرارمی‌گیرد، خیلی راحت این حرکت خود را از دیدگاه اخلاقی توجیه می‌کنند.

فرانتز کافکا در روزنگار به همین نکته اشاره می‌کند؛ او از دیدگاه ادبیاتی بزرگ، یعنی ادبیات آلمان، به ادبیات ایدیش و ادبیات چک نگاه می‌کند؛ او می‌گوید که یک ملت کوچک برای نویسندگانش احترام فراوانی قائل است، چون برایش «دربرابر دنیای متخاصم پیرامون» غرورآفرینی می‌کنند؛ ادبیات برای ملت کوچک بیشتر جنبهٔ «مسئله‌ای مردمی» را دارد تا «مسئله‌ای ادبی» را؛ و این همخونی شگرف میان ادبیات و مردمش باعث می‌شود تا در سرزمینش «روند گسترش ادبیات که با شعارهای سیاسی توأم شده است تسهیل شود». سپس به این نتیجهٔ غافلگیرکننده می‌رسد که:«آنچه در بطن ادبیات بزرگ بی‌اهمیت جلوه می‌کند و حکم زیرزمینی را می‌یابد که وجودش برای بنا صددرصد الزامی نیست، در ادبیات کوچک اهمیت خود را عیان می‌سازد؛ چیزی که آنجا ازدحامی گذرا ایجاد می‌کند، در اینجا تنها وقفه‌ای در زندگی و یا مرگ پدید می‌آورد.»

این کلمات اخیر مرا به یاد آواز کُری می‌اندازد که سمتانا (در سال ۱۸۶۴) با این ابیات نوشته است: «لذت ببر، لذت ببر، ای کلاغ دَله، برایت غذایی خوش تهیه می‌بینند: قرار است از خائنی به وطن طعام کنی...» چگونه است که موسیقی‌دانی به این بزرگی این گفتار پلید و خونین را برزبان آورده است؟ آیا نتیجهٔ خام‌گویی‌های دوران جوانی اوست؟ این‌طور نیست؛ در زمان گفتن این ابیات او چهل سال داشت. اصلاً در آن دوران «خائن بودن به وطن» چه معنایی داشت؟ گسیل تعدادی کماندو برای سربریدن هم‌وطنان؟ نه: خائن به کسی می‌گفتند که چک باشد و پراگ را به قصد وین ترک کند و در آنجا با سرخوشی

تمام به زندگی به سبک‌وسیاق آلمان تن‌در دهد. همانگونه که کافکا هم گفته است، «چیزی که آنجا ازدحامی گذرا ایجاد می‌کند، در اینجا تنها وقفه‌ای در زندگی و یا مرگ پدید می‌آورد».

احساس تملک ملت در قبال هنرمندانش همچون تروریسم در زمینهٔ کوچک متجلی می‌شود؛ تروریسمی که تمامی ارزش و معنای یک اثر را به نقشی که آن اثر در سرزمین خود دارد محدود می‌کند.

به سراغ نسخه‌های درس کمپوزیسیون موسیقی ونسان دندی در مدرسهٔ شولا کانتروم پاریس رفتم؛ حوالی سال‌های نخست قرن بیستم، نسل بزرگی از موسیقی‌دانان فرانسوی در این مدرسه آموزش دیدند. دراین نسخه‌ها مطالبی دربارهٔ سمتانا و دوراک، به ویژه در مورد دو کواتور با زه سمتانا وجود دارد. از مطالعهٔ این نسخه‌ها چه چیزی دستگیرمان می‌شود؟ چیزی که بارها به اشکال مختلف به آن‌ها اشاره شده است: این موسیقی با «ظاهر عامیانه‌اش» از «ترانه‌ها و رقص‌های ملی» ملهم شده است. مزخرف است. هم بی‌معناست و هم مضحک. مضحک به این دلیل که رد پای آوازهای عامیانه را در آثار بسیاری از بزرگان ازجمله هایدن و شوپن و لیزت و برامز نیز می‌توان مشاهده کرد؛ بی‌معنا به این دلیل که اتفاقاً دو کواتور سمتانا اعترافی موسیقایی هستند که از آن شخصی‌تر نمی‌توان سراغ کرد و پس از حادثهٔ ناگواری که برای سمتانا روی داد ــ به تازگی شنوایی‌اش را از دست داده بود ــ نوشته‌شد. کواتورهای او (که فوق‌العاده‌اند!) همان‌گونه که می‌گفت: «دَوَران موسیقی در سر انسانی بودند که به تازگی کر شده است.» چگونه ممکن است ونسان دندی تا این اندازه در این مورد مرتکب اشتباه شده باشد؟ به‌احتمال فراوان، از آنجایی که این موسیقی را نمی‌شناخت، چیزی راکه شنیده بود تکرارمی‌کرد. قضاوت

او نتیجهٔ تصوری بود که جامعهٔ چک از این دو موسیقی‌دان داشت؛ این جامعه به‌منظور بهره‌برداری سیاسی از افتخار این دو موسیقی‌دان (برای نشان‌دادن غرور خود «در برابر دنیای متخاصم پیرامون»، تکه‌های از موسیقی فولکلور را در موسیقی این دو جُسته و از آن پرچمی ملی دوخته بود تا برفراز آثارشان به اهتزاز درآورد. دنیا هم تنها از سر ادب (یا دغل‌بازی) این تفسیر را پذیرفته بود.

بومی‌گرایی بزرگ‌ها

پس بومی‌گرایی بزرگ‌ها چیست؟ تعریف، همان تعریف قبلی است: ناتوانی (یا عدم‌تمایل) به اینکه بخواهیم فرهنگ خود را جزئی از زمینهٔ بزرگ فرض‌کنیم. چند سال پیش، قبل از به آخررسیدن قرن اخیر، روزنامه‌ای پاریسی با استفاده از حدود سی شخصیت متعلق به مجموعه‌ای از روشنفکران، مربوط به همان زمان، شامل چند روزنامه‌نگار و تاریخ‌نگار و جامعه‌شناس و ناشر و تعدادی نویسنده، تحققی را به‌عمل آورد. هریک از آنان باید، بر حَسب اولویت، نام ده کتاب برجستهٔ تاریخ فرانسه را قید می‌کرد؛ از این سی فهرست ده کتابی، دستچینی مشتمل بر یکصد جلدکتاب تهیه شد؛ هرچند پرسشی که مطرح شده بود («کتاب‌هایی که فرانسه را فرانسه کرده‌اند کدام‌ها هستند؟») ممکن بود تفسیرهای متعددی را درپی داشته باشد، اما نتیجهٔ کار به ما امکان می‌داد تا تصوری درست از آنچه نخبگان روشنفکر فرانسوی معاصر از کتاب‌های مهم کشورشان دارند در ذهن خود تریسم کنیم.

در این مسابقه، بینوایان ویکتورهوگو پیروز از میدان درآمد.

نویسندهٔ خارجی از چنین چیزی متعجب می‌شود. چون او که هیچ‌وقت این کتاب را نه برای خودش مهم تصور کرده است و نه برای تاریخ ادبیات، ناگهان درمی‌یابد که ادبیات فرانسه که تا به این حد بدان علاقه‌مند است، ادبیاتی نیست که در فرانسه به آن علاقه‌مندند. خاطرات جنگ نوشتهٔ دوگل مقام یازدهم مسابقه را به‌خود اختصاص داد. ممکن نیست در خارج از فرانسه برای کتاب یک دولت‌مرد، یک نظامی چنین ارزشی قائل شوند. اما این تنها نکتهٔ گیج‌کننده نیست، مسئله این است که بزرگ‌ترین شاه‌کارهای ادبی در رتبه‌های بعدی جای گرفته‌اند! رابله چهاردهم شده است! رابله بعد از دوگل! در این مورد به متنی که یکی از برجسته‌ترین دانشگاهیان فرانسوی نوشته است اشاره می‌کنم که گفته‌است در ادبیات کشورش به پایه‌گذاری همچون دانته برای ایتالیایی‌ها، یا شکسپیر برای انگلیسی‌ها نیاز هست... می‌بینید؟ رابله از دیدگاه هم‌وطنانش پایه‌گذار نیست! بااین‌حال، از دیدگاه کم‌وبیش تمامی رمان‌نویسان بزرگ معاصر، رابله، درکنار سروانتس، پایه‌گذار هنری مهم به نام رمان است!

و اما رمان قرون هجدهم و نوزدهم، این مایه‌های افتخار فرانسه کجا هستند؟ سرخ و سیاه، بیست‌ودوم؛ مادام بوواری، بیست‌وپنجم؛ ژرمینال، سی‌ودوم؛ کمدی انسانی، سی‌وچهارم (فکرش را بکنید؛ کمدی انسانی، که بدون آن ادبیات اروپا بی‌معنا می‌شد!)؛ روابط خطرناک، پنجاهم؛ بووار و پکوشه‌ی بدبخت هم مثل دو شاگرد مدرسهٔ تنبل در آخرین ردیف جای گرفته‌اند. و شاه‌کارهایی هم هستند که اصلاً نامی از آن‌ها در بین صد کتاب برتر نیست: صومعهٔ پارم؛ تعلیم عشق؛ ژاک تقدیرگرا (اصلاً، تنها در محدودهٔ زمینهٔ بزرگ *Weltliteratur* است که نوآوری‌های بی‌مانند این رمان قابل درک می‌شود).

و رمان‌های قرن بیستم؟ در جستجوی زمان ازدست‌رفته، مقام هفتم. بیگانه‌ی کامو، بیست‌ودوم. بعد چه؟ خیلی کم، چیزی اندک از آنچه ما تحت‌عنوان ادبیات مدرن می‌شناسیم، و از شعر مدرن هم هیچ نشانی نیست. توگویی تأثیر شگرف فرانسه بر هنر مدرن اصلاً وجود خارجی نداشته‌است! توگویی، به‌عنوان مثال، آپولینر (که در این دستچین غایب است!) الهام‌بخش تمامی یک دوره از شعر اروپا نبوده است!

از این عجیب‌تر هم هست: از بکت و یونسکو خبری نیست! چه تعداد نمایش‌نامه‌نویس در قرن اخیر نیرو و درخشش این دو را داشته‌اند؟ یک نفر؟ دو نفر؟ بیشتر از این نیست. حالا یک خاطره: آزادی در زندگی فرهنگی در چکسلواکی کمونیستی مرهون نمایش‌هایی بود که در سال‌های نخست دههٔ شصت زاده شد. در همین تماشاخانه‌ها بود که من برای اولین بار با یکی از آثار یونسکو آشنا شدم؛ فراموشم نمی‌شود؛ انفجار تخیّل، فوران روحیه‌ای که احترام نمی‌شناخت. اغلب گفته‌ام که بهار پراگ، هشت سال قبل از ۱۹۶۸، با نمایش‌هایی که از یونسکو در تئاتر کوچک Sur la balustrade به روی صحنه رفت آغاز شد.

ممکن است به من اعتراض کنند که این دستچین، بیش از آنکه وجههٔ بومی‌گرایی داشته باشد، بیانگر جهت‌گیری روشنفکریِ نوینی است که می‌خواهد تا معیارهای زیبایی‌شناختی هرچه کمتر مطرح شوند: آنانی که به بینوایان رأی داده‌اند به اهمیت این کتاب در تاریخ رمان توجهی نداشتند، بلکه بازتاب اجتماعی آن، در فرانسه، مدّنظرشان بوده است. خوب این بدیهی است، اما این نکته هم تنها بیانگر این است که بی‌توجهی به ارزش‌های زیبایی‌شناختی تمامی فرهنگ‌ها را، به‌نحوی تهدیدآمیز، به‌سوی بومی‌گرایی سوق می‌دهد.

فرانسه صرفاً سرزمینی نیست که فرانسویان در آن زندگی می‌کنند، بلکه جایی است که دیگران نیز به او می‌نگرند و از او الهام می‌گیرند. و براساس ارزش‌های (زیبایی‌شناختی، فلسفی) است که فردی به کتاب‌هایی که در خارج از سرزمینش خلق می‌شود نگاه می‌کند. بازهم می‌بینیم که قاعده تکرار می‌شود: این ارزش‌ها از دیدگاه زمینهٔ کوچک، هرچند که زمینهٔ کوچک اما مغرور ملتی بزرگ باشد، بازهم قابل درک نیست.

انسان شرقی

در سال‌های هفتاد، سرزمینم را به قصد فرانسه ترک کردم و درآنجا، در کمال شگفتی، دریافتم که «مهاجری از اروپای شرقی» محسوب می‌شوم. واقعیت این بود که برای فرانسویان، کشور من بخشی از اروپای شرقی به‌شمار می‌رفت. و من با شور و حرارت زیاد تلاش می‌کردم تا حقیقت فاجعه‌آمیز موقعیت جدیدمان را همه جا تشریح کنم: ما که از هویت ملی محروم بودیم، نه تنها ضمیمهٔ کشوری دیگر، بلکه دنیایی دیگر شده بودیم، دنیایی که به آن اروپای شرقی می‌گفتند، دنیایی که در گذشتهٔ باستانی بیزانس ریشه داشت و مشکلات تاریخی و چهرهٔ معماری خاص خود و همچنین مذهب خاص خود (ارتودکس)، الفبای خاص خود (سیریلیک و منبعث از رسم‌الخط یونانی) و کمونیسم خاص خود را داشت (اینکه کمونیسم اروپای مرکزی بدون استیلای روسیه چگونه می‌توانست باشد، نه کسی این را می‌داند و نه خواهد دانست، اما به هیچ وجه نمی‌توانست به آنچه ما تجربه کردیم شباهتی داشته باشد).

کم‌کم دریافتم که من از *a far away country of which we know little* آمده‌ام. افرادی که پیرامونم بودند اهمیت فراوانی برای سیاست قائل بودند، اما اطلاعات بسیار ناچیزی از جغرافی داشتند و ما را «اشتراکی» می‌دیدند، نه «ضمیمه‌شده». اصلاً مگر نه اینکه اهالی چک از گذشته‌های خیلی دور به همان «دنیای اسلاو» روس‌ها تعلق داشتند؟ من توضیح می‌دادم که درست است که بین ملت‌های اسلاو از لحاظ زبان‌شناختی حسن اشتراک وجود دارد، اما چیزی به اسم فرهنگ اسلاو یا جهان اسلاو وجود ندارد: تاریخ مردم چک، مثل تاریخ مردم لهستان، مردم اسلوواکی، مردم کرووواسی و یا اسلوونی (و مسلماً مجارها که به هیچ‌وجه اسلاو نیستند) تاریخی کاملاً غربی است: گوتیک؛ عصر نوزایی؛ باروک؛ رابطهٔ تنگاتنگ با دنیای ژرمن، نبرد کاتولیسیسم با اصلاحات. این تاریخ هیچ ارتباطی با تاریخ روسیه ندارد که کشوری دوردست و همچون دنیایی دیگر بود. تنها لهستانی‌ها بودند که در همسایگی روس‌ها زندگی می‌کردند، همسایگی‌ای که به نبرد برای زنده ماندن شبیه بود.

اما تلاش‌هایم برای توضیح بی‌ثمر بود: انگارهٔ «دنیای اسلاو» به باوری همگانی و از بین نرفتنی در تاریخ جهانی بدل شده است. کتاب تاریخ جهان چاپ ارزشمند انتشارات پلیاد را بازکردم: در فصل دنیای اسلاو، یان هاوس، این بزرگ‌مرد روحانی اهل چک، از همتای انگلیسی‌اش، ویکلیف (که مریدش بود) و همچنین همتای آلمانی‌اش لوتر (که به هاوس به دیدهٔ مرشد و بزرگ خود می‌نگریست) جدا و ناگزیر می‌شود تا، پس از کشته‌شدن، به‌نحوی تأثرآور در کنار ایوان دژخیم ــ یعنی شخصی که حتی نمی‌خواست با او هم‌کلام نیز شود ــ جای گیرد.

هیچ‌چیز نمی‌تواند جای تجربهٔ شخصی را بگیرد: حوالی سال‌های آخر دههٔ هفتاد یکی از برجسته‌ترین متخصصان اسلاو، نسخه‌ای از مقدمه‌ای را که برای چاپ یک از رمان‌هایم نوشته بود برایم فرستاد که در آن مرا مدام با داستایوفسکی و گوگل و بونین و پاسترناک و ماندلستام و نوادگان روسی‌اش قیاس کرده بود (البته جای غرور داشت، برای اینکه در آن هنگام کسی با من بد نبود). من وحشت کردم و کار چاپ را به‌تعویق انداختم. نه به این دلیل که از این بزرگان روس بدم می‌آمد، برعکس، همهٔ این افراد را ستایش می‌کنم، مسئله این بود که اگر با آنان همراه می‌شدم آدم دیگری می‌شدم. هیچوقت آن هراس شگفتی را که نوشتهٔ این متخصص اسلاو در من ایجاد کرد فراموش نمی‌کنم: اینکه مرا از زمینه‌ای که در آن بودم به زمینه‌ای دیگر ببرند که به من تعلق نداشت برایم مثل تبعید بود.

اروپای مرکزی

بین زمینهٔ بزرگ جهانی و زمینهٔ کوچک ملی می‌توان پله‌ای متصور شد که شاید بتوان آن را زمینهٔ وسطا نامید. بین سوئد و دنیا، این پله همان اسکاندیناوی است. برای کوکلمبیا، این دنیا همان امریکای لاتین است. برای مجارستان و لهستان چطور؟ در جریان مهاجرتم تلاش کردم تا پاسخی برای این پرسش پیدا کنم و عنوان یکی از نوشته‌هایم به‌اختصار آن را بیان کرد: غربِ ربوده شده یا تراژدی اروپای مرکزی.

اروپای مرکزی. منظور چیست؟ مجموعه‌ای از ملت‌های کوچک که بین دو ابرقدرت روسیه و آلمان قراردارند. کرانهٔ شرقی دنیای غرب. بسیار خوب، اما این ملت‌ها کدامند؟ سه کشور ناحیهٔ بالتیک جزء این

ملت‌ها هستند؟ پس رومانی چه، که از لحاظ کلیسای ارتودکس به شرق رفته است و از لحاظ زبان به غرب؟ و اتریش، که مدت‌ها به‌عنوان مرکز این مجموعه به‌شمار می‌رفت؟ نویسندگان اتریشی تنها در زمینهٔ آلمانی مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرند و دلشان نمی‌خواهد (من هم اگر جایشان بودم دلم نمی‌خواست) که به این دنیای پیچیدهٔ چندزبانی اروپای مرکزی اسناد داده شوند. آیا همهٔ این ملت‌ها به روشنی علاقهٔ خود را مبنی بر ایجاد مجموعه‌ای مشترک، آن هم به‌نحوی دائمی بیان کرده‌اند؟ اصلاً این‌طور نیست. درطی چند قرن، اکثر این ملت‌ها به حکومتی بزرگ تعلق داشتند که به آن امپراتوری هابزبورگ می‌گفتند، اما درنهایت همگی مصمم شدند تا از آن جدا شوند.

تمامی این مسایل باعث می‌شود تا تأثیر مفهومی به نام اروپای مرکزی نسبی و ویژگی محو و مبهمش نمایان شود، اما در آنِ واحد همین مسائل به روشن شدن این مفهوم نیز کمک می‌کنند. آیا درست است که مرزهای اروپای مرکزی را نمی‌توان برای مدتی طولانی و با اطمینان ترسیم کرد؟ معلوم است! این ملت‌ها هیچ‌وقت نه بر سرنوشت خود و نه بر مرزهایشان حاکم نبوده‌اند. این ملت‌ها به‌ندرت در تاریخ، در معنای گسترده‌اش، نقش فاعلی داشته‌اند و بیشتر تابع بوده‌اند. این ملت‌ها اگر به هم نزدیک هم بودند دست خودشان نبود، این نزدیکی به‌دلیل احساس قرابت هم نبود، نزدیکی زبان هم مطرح نبود، بلکه دلیلش تجربه‌های مشترکشان بود، موقعیت‌های تاریخی مشترکشان بود که آنان را، در ادوار گوناگون، در اشکال مختلف و با مرزهایی که همیشه دستخوش تغییر می‌شد و هیچگاه ثابت نمی‌ماند به هم نزدیک می‌کرد.

اروپای مرکزی را نمی‌توان تا حد Mittel-europa (من هیچ‌وقت از این عبارت استفاده نمی‌کنم) تنزل داد، تنها افرادی از این نام‌گذاری استفاده می‌کنند که حتی در زبان‌های غیرژرمانیک هم تنها از پنجرهٔ وین به اروپا می‌نگرند؛ این اروپا سرزمینی چندمرکزی است و در صورتی که از ورشو یا بوداپست و یا زاگرب به آن بنگریم خواهیم دید که هربار وجهه‌ای متفاوت دارد. اما از هر زاویه‌ای که به آن بنگریم، تاریخ مشترکش آشکار می‌شود؛ از پنجرهٔ چک که بنگریم، در آنجا، در اواسط قرون چهاردهم میلادی، شاهد تشکیل نخستین دانشگاه اروپای مرکزی در پراگ هستیم؛ در قرن پانزدهم، در همانجا، شاهد بروز انقلاب منبعث از اندیشه‌های هاوس هستیم که دورهٔ اصلاحات را نوید می‌داد؛ در قرن شانزدهم، باز هم در همانجا، امپراتوری هابزبورگ اندک‌اندک از بوهمیا، از مجارستان و از اتریش شکل گرفت؛ در همانجا، شاهد بروز جنگ‌هایی هستیم که مدت دویست سال از غرب در برابر هجوم ترک‌ها محافظت کرد؛ در همانجا، می‌بینیم که جنبش ضد ـ اصلاحات شکل می‌گیرد، همراه با شکوفایی هنر باروک که باعث پدیدارشدن انسجام و یکپارچگی در ساختار معماری، در تمامی این سرزمین وسیع می‌شود و تا کشورهای بالتیک امتداد می‌یابد.

در قرن نوزدهم، حس وطن‌پرستی تمامی این ملت‌ها که نمی‌خواستند تا زیرگروهی از آلمان محسوب شوند بیدار می‌شود. حتی اتریشی‌ها هم به‌رغم جایگاه برتری که در امپراتوری بزرگ داشتند، نمی‌توانستند از انتخاب بین هویت اتریشی و تعلق به آلمان بزرگی که در آن حل می‌شدند فرارکنند. یکی از مشکلات اساسی اروپا، یعنی مشکل ملت‌های کوچک، در هیچ‌کجای دیگر تا این حد شفاف و متمرکز و مثال‌زدنی مطرح نشده است.

در قرن بیستم، بعد از جنگ جهانی ۱۹۱۴، تعداد زیادی حکومت مستقل از ویرانه‌های امپراتوری بزرگ هابزبورگ سربرآورد و تمامی آن‌ها، به‌جز اتریش، سی سال بعد تحت سلطهٔ روس‌ها درآمد: این مطلبی است که تاکنون به هیچ وجه در تمام تاریخ اروپای مرکزی سابقه نداشته است! و اینگونه بود که سلسله‌ای از انقلاب‌های ضدشوروی در لهستان، در مجارستان، به نحوی خون‌بار، سپس در چکسلواکی و یک بار دیگر، اما این بار به نحوی طولانی‌تر و پرقدرت‌تر، در لهستان روی داد؛ من، در اروپای نیمهٔ دوم قرن بیستم، چیزی را زیباتر از این سلسلهٔ طلایی انقلاب‌ها که مدت چهل سال امپراتوری شرق را به تحلیل برد و آن را حکومت‌ناپذیر کرد و ناقوس مرگ استیلایش را به صدا درآورد سراغ ندارم.

راه‌های متضاد انقلاب مدرنیست

گمان نمی‌کنم که در دانشگاه‌ها درسی به نام «تاریخ اروپای مرکزی» به‌عنوان یکی از گرایش‌ها تدریس شود؛ در دنیای مردگان، یان هاوس هنوز هم در همان هوای اسلاو ایوان‌دژخیم نفس می‌کشد! آیا حتی خود من هم اگر تحت‌تأثیر وقایع سیاسی نبودم که در سرزمین مادریم رخ داد، هیچ‌وقت با چنین وسواسی از این مفهوم استفاده می‌کردم؟ مسلم است که نه! برخی واژه‌ها هستند که، در پس هاله‌ها، ناپیدا می‌مانند و با مساعد شدن شرایط به‌یاری‌مان می‌شتابند. مفهوم اروپای مرکزی، تنها با استناد به تعریفی که از آن شده است، نشان می‌دهد که دروغ یالتا[1]، یعنی همان معامله‌ای که بر اساسش سه کشور پیروز جنگ

1. Yalta

جهانی مرزهای هزارسالهٔ بین اروپای شرقی و غربی را چندصد کیلومتر به سمت غرب تغییر دادند چیست.

مفهوم اروپای مرکزی یک‌بار دیگر به کمکم آمد، آن هم بنابه‌دلایلی که هیچ ارتباطی با سیاست نداشت؛ این اتفاق هنگامی روی داد که با شگفتی دریافتم که بین درک من از واژه‌های «رمان»، «هنر مدرن» و «رمان مدرن» و درک دوستان فرانسویم از این واژه‌ها تفاوت وجود دارد. مسئله عدم تفاهم نبود، مسئله تنهاو تنها این بود که بین دو سنّتی که ما در آن پرورش یافته بودیم تفاوت وجود داشت. نگاه کوتاهی به تاریخ انداختم و دیدم که دو فرهنگ ما، مثل دو فرض متضاد و کم‌وبیش متقارن است. فرانسه محل تجلّی کلاسیسیسم، خردگرایی، اندیشهٔ ضدهنجار، و سپس، در قرن نوزدهم، عصر طلایی رمان است. اروپای مرکزی محل بروز هنر باروکی است که به جذبه اعتقاد داشت، سپس در قرن نوزدهم نوبت چکامه‌های اخلاقی بیدرمیر[1] فرا رسید و شعر بزرگ رومانتیک و تعداد اندکی هم رمان برجسته. نیروی بی‌همتای اروپای مرکزی در موسیقی این ناحیه ریشه داشت که از هایدن تا شونبرگ و از لیسزت تا بارتوک، به‌تنهایی و به‌مدت دو قرن، تمامی گرایش‌های اعظم موسیقی اروپایی را شامل می‌شد؛ اروپای مرکزی زیر بار سنگین موسیقی افتخار آفرینش شانه خم کرده بود.

پس هنر مدرن، این طوفان شگفت‌انگیز سه دههٔ نخست قرن بیستم چه بود؟ انقلابی بنیادین علیه زیبایی‌شناسی گذشته؛ البته این کاملاً بدیهی است، اما مسئله این بود که گذشته‌ها یکسان نبود؛ هنر مدرن فرانسه با ضد ـ خردگرایی، ضد ـ کلاسیسیسم، ضد ـ واقع‌گرایی و ضد ـ

1. Biedermeir

طبیعت‌گرایی بازنمای شورش بزرگ غنایی افرادی چون بودلر و رمبو بود. این هنر، نقاشی و، بیش از هرچیز، شعر، یعنی هنر ارجحش را، بهترین مکان برای تجلی خود تشخیص‌داد. برعکس، رمان، به‌دلیل محدود بودن به قالب‌های از پیش تعیین شده، از مد افتاده تلقی و مضمون‌زدایی شد (به‌ویژه توسط سوررئالیست‌ها). در اروپای مرکزی، شرایط متفاوت بود؛ تقابل با سنّت جذبه، رمانتیک، احساس‌گرایی و موسیقایی باعث شد تا مدرنیسمِ تعدادی نابغه، شاید منحصر به فردترینشان، به سمت هنری سوق پیدا کند که حوزهٔ تحلیل و روشن‌گری و طنز، یعنی همان حوزهٔ رمان است.

سحابی بزرگ من

در انسان بی‌قابلیت (۱۹۴۱-۱۹۳۰) اثر روبر موزیل، کلاریس و والتر، «افسارگسیخته، همچون دو لوکوموتیوی که دوش‌به‌دوش هم پیش‌می‌روند» به‌اتفاق درحال نواختن پیانو هستند. «هریک از آن‌ها بر صندلی کوچک خود نشسته است، نه از چیزی دلخور هستند و نه عاشق و نه غمگین، یا اگر هم هستند هر یک مشکل خود را دارد...» و تنها «سلطهٔ موسیقی است که آن دو را به هم پیوند می‌دهد [...] چیزی است شبیه به آنچه به هنگام بروز ترس‌های دسته‌جمعی بزرگ روی می‌دهد، جایی که صدها نفری که تا چند لحظه پیش کاملاً بی‌اعتنا بودند، حرکاتی شبیه به هم انجام می‌دهند، مثل هم فریادهای احمقانه می‌کشند، همگی چشم‌ها و دهانشان را مثل هم گشادمی‌کنند...» هر دو نفر «همان فوران پریشان، همان حرکات توأم با هیجان هستی درون را برای زبان ابدی نشان می‌دهند، که به واسطهٔ آن تمامی انسان‌ها

می‌توانند به هم پیوند بخورند، همان اضطراب گنگ زیرزمین‌های جسمانی روح را.»

این نگاه طنزآلود تنها متوجه موسیقی نیست، بلکه به ژرفا می‌رود، به جوهر غنایی موسیقی، به این لذتی که هم اعیاد و جشن‌ها و هم قتل‌عام‌ها را تغذیه و افراد را به گله‌ای هیجان‌زده تبدیل می‌کند؛ موزیل با اشاره به این تحریک ضد ـ غنایی مرا به یاد کافکا می‌اندازد که در رمان‌هایش نفرت خود را از هرگونه حرکت آمیخته به هیجانی ابراز می‌دارد (و این نکته‌ای است که باعث می‌شود تا با اکسپرسیونیست‌های آلمان کاملاً تفاوت داشته باشد) و امریکارا، همانگونه که خودش هم می‌گوید، در تقابل با «سبک لبریز از احساسات» بنویسد؛ کافکا هم با این کارش مرا به یاد هرمان بروخ می‌اندازد که به «روح اپرا» و به‌ویژه اپرای واگنر (که تا این اندازه محبوب بودلر و یا پروست بود) حساسیت داشت و به آن به‌عنوان الگوی کیچ[1] نگاه‌می‌کرد (خودش

۱. kitsch: برای این واژه ریشه‌های مختلفی پیشنهاد شده است، اما شاید پرمعناترین آن‌ها مخالف «شیک» و یا «بنجل‌پرستی» یا «عامی» باشد. کیچ مضمونی است فلسفی، زاییدهٔ بدسلیقگی قشر تازه‌به‌دوران‌رسیده در دادن وجههٔ هنری و بعد زیبایی به آنچه هنری و یا زیبا نیست. نظیر استفاده از گل‌های مصنوعی در سرزمینی که گل‌های طبیعی در آن به‌فور یافت می‌شود، یا استفادهٔ تزئینی از درخت‌های پلاستیکی (شبیه درخت نارگیل) در مکان‌هایی که از لحاظ جغرافیایی امکان رویش طبیعی چنین درختی در آن‌ها وجود ندارد. به‌این‌ترتیب، کیچ مجموعه‌ای است از آنچه، در مقطعی خاص از زمان، درنظر «عوام» «شیک» جلوه می‌کند و بعد هم از بین می‌رود. از بارزه‌های کیچ این است که همیشه «انبوه و لبریز» است. به‌این معنا که هوادار کیچ تلاش می‌کند تا هرآنچه به نظرش شیک جلوه می‌کند درکنار هم بیاورد (مثل خانه‌ای که در آن هم فرش ایرانی هست و هم فرش خارجی و هم سماور نفتی و هم شومینه و هم تابلوفرش ناپولئون و هم گل‌مصنوعی و...) برای اطلاعات بیشتر در این زمینه نک. به پایان نامهٔ کارشناسی ارشد رقیه حقیقت‌خواه، سبکی و سنگینی در بارهستی میلان‌کوندرا، دانشگاه تبریز، ۱۳۸۳.

می‌گفت «کیچی توأم با نبوغ»)؛ و بازهم بروخ با این کارش مرا به یاد ویتولد گومبروویچ می‌اندازد که در نوشتهٔ مشهورش، علیه شاعران، هم نسبت به رمانتیسم ادبیات لهستانی که ریشه‌کن کردنش ناممکن است واکنش نشان می‌دهد و هم به شعر، به‌عنوان الههٔ دست‌نیافتنی مدرنیسم غربی.

کافکا، موزیل، بروخ، گومبروویچ... آیا این‌ها گروه، مکتب، یا جنبشی خاص را شکل می‌دادند؟ نه؛ چون آدم‌های گوشه‌نشینی بودند. بارها اینان را «سحابی رمان‌نویسان بزرگ اروپای مرکزی» نامیده‌ام و واقعیت هم این است که پیرامون هر یک از آن‌ها را، درست همچون ستاره‌های یک سحابی، خلأ فراگرفته بود و از هم دور بودند. ارزش آنان هنگامی برایم صدچندان می‌شد که می‌دیدم آثارشان جهت‌گیری زیبایی‌شناختی مشترکی دارد: همگی شاعران رمان بودند، بدین معنا که شکل و تازگی رمان بود که مجذوبشان می‌کرد؛ همگی دربند بار تک‌تک واژه‌ها و جملات بودند؛ و مجذوب تخیّلی که می‌خواست از مرزهای «واقع‌گرایی» فراتر رود؛ با این همه، نسبت به هرگونه جذابیت غنایی کاملاً بی‌اعتنا بودند و نمی‌خواستند تا رمان را به اعترافی شخصی تبدیل کنند؛ از هرگونه تزئین بیش‌ازاندازهٔ نثر واهمه داشتند و به‌تمامی بر دنیای واقعیات تکیه می‌کردند. همگی آنان به رمان به دیدهٔ شعر بزرگ ضد ـ غنایی نگاه می‌کردند.

کیچ و عامی‌گری

واژهٔ کیچ در نیمهٔ قرن نوزدهم در آلمان پدیدار شده است و به زایدات شیرین، اما دل‌به‌هم‌زنندهٔ عصر بزرگ رمانتیک اشاره دارد. البته

امکان دارد که هرمان بروخ که به رابطهٔ عکس این مطلب از لحاظ کمّی باور داشت بیشتر به حقیقت نزدیک باشد: به‌نظر او، سبک قالب در قرن نوزدهم (در آلمان و در اروپای مرکزی) همان کیچ بود که تعدادی اندک از آثار بزرگ رمانتیک، درست همچون پدیده‌هایی استثنایی، از دل آن سربرآورد. آنانی که با استبداد کهن کیچ (استبداد خوانندگان تِنُر در اپرا) آشنایند همیشه از پنهان‌کردن واقعیت در پسِ توری صورتی‌رنگ ناخشنود می‌شوند؛ از عیان‌کردن بی‌محابا و مداوم احساسات قلبی که دستخوش احساسات شده است نیز، و همین‌طور از «نانی که انگار روی آن عطر ریخته‌اند» (موزل)؛ از مدت‌ها پیش، کیچ به مقوله‌ای آشکار در اروپای مرکزی بدل شده است و تصویری است از حداعلای معضل زیبایی‌شناختی.

من گمان نمی‌کنم که مدرنیست‌های فرانسه از آنجایی که تجربه‌ای طولانی از کیچ نداشتند، یعنی صرفاً به این دلیل که نفرتشان از کیچ مجال بروز و توسعه پیدا نکرد، خودشان را درگیر وسوسهٔ احساسات‌گرایی و تکلف کردند. تنها در سال ۱۹۶۰، یعنی صد سال پس از پیدایش کیچ در آلمان، بود که این واژه در فرانسه برای نخستین بار مورد استفاده قرارگرفت؛ در سال ۱۹۶۶، مترجم فرانسهٔ جستارهای هرمان بروخ، و سپس در سال ۱۹۷۴ مترجم فرانسهٔ متون هانا آرنت ناچار شدند تا واژهٔ کیچ را با استفاده از «هنر بنجل» ترجمه کنند و با این کارشان اندیشه‌های نویسندگانی را که ترجمه کرده بودند غیرقابل فهم کردند.

یک‌بار دیگر لوسین لوون اثر استاندال و مکالمات درون سالن‌های ادبی را مرورکردم؛ بر کلماتی مختلف که کلیدواژهٔ رفتارهای گوناگون حضار بود تأمل کردم؛ تفاخر؛ عامی‌گری؛ حال‌وهوا («این مشروب

اسیدی که همه چیز را می‌خورد»)؛ مسخره؛ نزاکت («نزاکت بی‌نهایت و احساسات هیچ»)؛ پایبندی به اعتقادات. و از خودم پرسیدم کدام واژه بیش از باقی کلمات بازگوی قباحت زیبایی‌شناختی است که واژهٔ کیچ در ذهنم ایجاد می‌کند. سرانجام به این نتیجه رسیدم که این واژه «عامی» و «عامی‌گری» است. «آقای پواریه از آن عوامی بود که ظاهراً به حرکات پست و خودمانی‌اش بسیار می‌بالید؛ درست مثل خوکی که از سر لذت، آن هم لذتی که می‌تواند برای بیننده مشمئزکننده باشد، در گل می‌غلتد...»

تنفر از عامی‌گری درست همچون امروز، در سالن‌های آن هنگام نیز مشاهده می‌شد. بیایید یکبار دیگر به ریشهٔ این واژه اشاره کنیم: vulgaire (یا همان عامی‌گری) از vulgus به معنای مردمی یا عامیانه می‌آید؛ چیزی عامی است که بابِ پسندِ مردم باشد؛ فرد دموکرات، یا چپی یا مبارز حقوق بشر ناگزیر است مردم را دوست داشته باشد؛ اما می‌تواند به‌نحوی خودخواهانه از تمامی چیزهایی که به نظرش عامی جلوه می‌کند ابراز تنفرکند.

آلبر کامو، بعد از اینکه از طرف سارتر تکفیر سیاسی شد و پس از دریافت جایزهٔ نوبل که حسادت و تنفر بسیاری را برانگیخت، دیگر خودش را بین قشر روشنفکر پاریس راحت احساس نمی‌کرد. برایم گفته‌اند که آنچه بیش از هرچیز آزارش می‌داد انگ‌های عامی‌گرایی‌ای بود که به شخصیتش چسبیده‌بود: اینکه والدینش فقیر بودند، مادرش بی‌سواد بود؛ اینکه پاسیاهی[1] است که با پاسیاه‌های دیگر، یعنی افرادی که سطح پایین (و درنتیجه پست) هستند احساس همدردی می‌کند؛

---

۱. لقب فرانسویانی که در الجزایر متولد می‌شدند.

اینکه جستارهای فلسفی‌اش از سر تفنن نوشته شده است؛ و دیگر ادامه نمی‌دهم. با خواندن مقاله‌هایی که به این هتک‌حرمت اختصاص‌داشت با این کلمات برخورد کردم: آلبر کامو «فردی است دهاتی که لباس مهمانی‌اش را برتن کرده است... مردی عامی که دستکش به دست دارد و درحالی که هنوز کلاه از سر برنداشته است برای نخستین بار به سالن می‌آید. باقی حضار از او رو برمی‌گردانند، چون می‌دانند با چه جور آدمی سروکار دارند.» منظورشان کاملاً واضح است: آلبرکامو نه تنها نمی‌دانست چه جور باید فکرکند (بلد نبود، دربارهٔ پیشرفت، درست حرف بزند و با فرانسویان الجزایر همدلی می‌کرد) بلکه از همه بدتر، رفتارش در سالن‌ها مناسب نبود (در معنای اصلی یا فرعی)؛ آلبرکامو عامی بود.

ممکن نیست در فرانسه با تقبیح زیبایی‌شناختی سخت‌گیرانه‌تر از این روبه‌رو شویم. این تقبیح گاهی اوقات قابل توجیه است، اما گاهی گریبان بسیاری از بزرگان نظیر رابله را هم می‌گیرد. فلوبر هم به همین ترتیب. بارِبی اورویلی می‌گوید «ویژگی اصلی تعلیم عشق پیش از هرچیز عامی‌بودنش است. به نظر ما در دنیا به اندازهٔ کافی روح عامی، روحیهٔ عامی و چیزهای عامی وجود دارد و دلیلی نمی‌بینیم که بر تعداد این بی‌شمار عامی‌گری‌های نفرت‌انگیز چیزی بیفزاییم.»

یاد نخستین هفته‌های مهاجرتم می‌افتم. استالینسیم، به اجماع، از سوی همگان تکفیر شده بود و همه کم‌کم می‌فهمیدند که اشغال کشورم توسط روسیه چه عواقب ناخوشایندی دربرداشت و مردم که به من نگاه می‌کردند هاله‌ای از اندوه توأم با احترام پیرامونم مشاهده می‌کردند. یادم می‌آید در کافه‌ای روبه‌روی روشنفکری پاریسی که بسیار یاری و حمایتم کرده بود نشسته بودم. اولین باری بود که در

پاریس با هم بودیم و در فضای پیرامون کلمات سنگینی شناور بود: فشار، گولاگ، آزادی، پشت‌پازدن به سرزمین مادری، شجاعت، مقاومت، حکومت خودکامه، وحشت از پلیس. برای از بین بردن حالت کیچ از صورت موهوم این واژه‌ها، توضیح دادم که درست است تحت تعقیب بودن، یا اینکه پلیس در خانهٔ آدم میکروفون مخفی گذاشته باشد چیز ناخوشایندی است، اما درعوض این کار ما را با هنر دلچسب گول‌زدن آشنا کرده بود. من و یکی از دوستانم خانه و همچنین ناممان را با هم عوض کرده بودیم؛ او که مردی بسیار زن‌باره بود و کاملاً به وجود میکروفون‌ها بی‌اعتنا، بیشترین معاشرت‌های عاشقانه‌اش را در خانهٔ من انجام داد. از آنجایی که دشوارترین لحظات ماجرای عاشقانه لحظهٔ جدایی است، مهاجرت من برای او بسیار مغتنم بود. روزی دخترها و خانم‌ها می‌بینند که درِ خانهٔ من بسته است و نامم هم روی در نیست و این درحالی بود که من داشتم از پاریس برای هفت خانمی که تا آن روز ندیده بودمشان به اسم خودم کارت پستال وداع می‌فرستادم.

می‌خواستم با این کار دوستی را که برایم عزیز بود خندانده‌باشم؛ اما او صورتش غمگین شد و جمله‌ای که گفت مثل تیغ گیوتین بود: «اصلاً هم خنده‌دار نیست.»

ما همچنان با هم دوست باقی ماندیم، اما همدیگر را دوست نداشتیم. خاطرهٔ اولین رویارویی پس از آن ماجرا کمکم کرد تا بهتر دلیل کدورت ضمنی طولانی مدتمان را درک کنم: چیزی که بین ما فاصله انداخته بود نتیجهٔ دو برخورد زیبایی‌شناختی متفاوت بود: شخصی که به کیچ حساسیت داشت دربرابر شخصی قرار گرفته بود که از عامی‌بازی بدش می‌آمد.

تجددگرایانِ ضدتجدد

آرتور رمبو نوشته است: «باید کاملاً متجدد بود.» حدود شصت سال بعد، گومبروویچ چندان به این امر اطمینان نداشت. در *Ferdydurke* (که در لهستان در سال ۱۹۳۸ به چاپ رسید) خانوادهٔ لوژون در انقیاد یک «دخترِدبیرستانی مدرن» هستند؛ این دختر عاشق تلفن است؛ از نویسندگان کلاسیک خوشش نمی‌آید؛ در حضور آقایی که به خانه‌شان آمده‌است «تنها کاری که می‌کند این است که او را نگاه می‌کند و درحالی‌که پیچ‌گوشتیی را که در دست راست دارد بین دندان‌هایش فرومی‌کند، با بی‌میلی تمام با دست چپ با او دست می‌دهد.»

مادرش هم متجدد است؛ او عضو «انجمن حمایت از نوزادان» است؛ با مجازات اعدام مخالف و طرفدار آزادی‌های اخلاقی است؛ «آشکارا و با حالتی چابک به سمت دستشویی می‌رود و با حالتی فاخرتر از آنجا خارج می‌شود؛ همچنان که سنش بالاتر می‌رود تجدد برایش حیاتی‌تر می‌شود، چون تنها چیزی است که می‌تواند جای جوانی ازدست‌رفته‌اش را بگیرد.

و پدر؟ او هم متجدد است؛ فکر خاصی ندارد، اما هر کاری می‌کند تا همسر و دخترش از او خوششان بیاید.

گومبروویچ در این کتاب به تحول بنیادینی که در قرن بیستم روی‌داد توجه دارد: تا آن هنگام، بشریت به دو دسته تقسیم می‌شد، کسانی که با «به حالت قدیمی ماندن» موافق بودند و کسانی که می‌خواستند آن را تغییردهند؛ اما سرعت‌گرفتن حرکت تاریخ بر این مسئله تأثیرنهاد؛ در حالی که پیش ازاین انسان در حال‌وهوایی از جامعه زندگی می‌کرد که خیلی آرام تغییر می‌کرد، ناگهان لحظه‌ای فرارسید که

حس کرد که تاریخ هم مثل پله‌برقی زیر پاهایش به حرکت درآمده است: «به حالت قدیمی ماندن» به جنبش درآمده بود! به ناگاه، موافقت با «به حالت قدیمی ماندن» به منزلهٔ موافقت با تاریخی شد که در جنبش بود. سرآخر اینکه، آدمی می‌توانست درآن واحد هم پیشرفت‌گرا باشد و هم محافظه‌کار، هم اخلاق‌گرا باشد و هم انقلابی!

آلبر کامو از سوی سارتر و هوادارنش به‌عنوان مرتجع مورد حمله قرارگرفت؛ او هم در جوابشان جملهٔ معروفی گفت و آن‌ها را اشخاصی خطاب کرد که «صندلی‌شان را در مسیر حرکت تاریخ قرار داده‌اند»؛ آلبرکامو درست دیده بود، منتها نمی‌دانست که این صندلیِ ارزشمند خودش هم روی چرخ است و از چندی پیش همه او را به جلو هل می‌دهند، دختر دبیرستانی‌های متجدد، مادرانشان، پدرانشان، و همینطور تمامی آنانی که برای منحل‌کردن مجازات اعدام مبارزه می‌کنند، تمامی اعضای انجمن حمایت از نوزادان و مسلماً تمامی سیاست‌مردانی که همزمان با پیش‌راندن صندلی، چهرهٔ خندانشان را به سوی جمعیتی می‌چرخانند که پشت سرشان می‌دود و همچون او می‌خندد و خوب می‌داند صرفاً کسی که از متجددبودنش حظ می‌برد واقعاً متجدد است.

و اینگونه است که بخشی از وارثان رمبو به این مطلب شگفت پی می‌برند که امروز، تنها تجددگراییِ واقعی همان تجددگراییِ ضدتجدد است.

بخش سوم

نفوذ تا عمق چیزها

نفوذ در عمق چیزها

سنت بوو[1] در نقدی که از مادام بوواری می‌نویسد می‌گوید: «ایرادی که به کتابش می‌گیرم این است که مضمون خوبی بیش‌ازاندازه غایب است». او می‌پرسد چرا در این رمان «حتی یک شخصیت هم وجود ندارد که قادر باشد تا خواننده را از طریق رؤیت یک صحنهٔ خوب تسکین دهد و آرامش کند.» سپس راهی را که باید نویسندهٔ تازه‌کار درپیش گیرد نشان می‌دهد و می‌گوید: «در یکی از دورافتاده‌ترین نقاط یکی از شهرستان‌های مرکزی فرانسه، با زنی آشنا شدم که هنوز جوان بود و هوشی سرشار و قلبی پرشور و حرارت داشت و احساس ملال می‌کرد؛ به این دلیل که به‌رغم ازدواج‌کردن، مادر نشده بود و اینکه فرزندی نداشته باشد تا دوستش بدارد و تربیتش کند باعث شده بود تا از خودش بپرسد با این مازاد قوای روحی و احساسش چه‌کار کند؟... برای همین به نیکوکاری فعال بدل شده بود... شروع کرد به سوادآموختن و دادن درس‌های اخلاق به بچه‌های روستایشان که عموماً در نقاطی پراکنده و دور از هم زندگی می‌کردند... این نوع

---

1. Saint-Beuve

روحیات در زندگی روستایی و شهرستانی یافت می‌شود: پس چرا آن‌ها را هم نشان ندهیم؟ این‌کار باعث اعتلا است، تسکین‌بخش است و دیدگاه ما هم از انسانیت، با این کار، تکمیل می‌شود» (تأکید بر واژه‌های اصلی کار خود من است).

خیلی دلم می‌خواهد کمی سربه‌سر این درس اخلاق بگذارم که ناخودآگاه مرا به یاد کلمات تشویق‌کننده و تربیتی «واقع‌گرایی سوسیالیستی» دوران قدیم می‌اندازد. امّا، گذشته از خاطرات، آیا واقعاً بی‌جاست اگر برجسته‌ترین منتقد فرانسهٔ آن دوره، نویسنده‌ای جوان را تشویق کند، تا با استفاده از صحنه‌ای خوب، خوانندگانش را که مثل همگی ما ارزش کمی دوستی و محبت را دارند اعتلا دهد و آرامشان کند؟ ژرژ ساند هم، حدود بیست سال بعد، در نامه‌ای خطاب به فلوبر چیزی شبیه به همین را می‌گوید: چرا «احساسی» را که به شخصیت‌هایش دارد پنهان می‌کند؟ چرا در رمانش به «نظریهٔ شخصی‌اش» اشاره‌ای نمی‌کند؟ چرا برای خوانندگانش حزن و اندوه به ارمغان می‌آورد، حال آنکه ساند ترجیح می‌دهد تا آن‌ها را «آرامش بخشد». او، خیلی دوستانه، این نکته را یادآور می‌شود که: «هنر تنها به نقدکردن و هجوکردن محدود نمی‌شود.»

فلوبر به او جواب می‌دهد که به هیچ وجه، نه درپی نقد بوده است و نه درپی هجو. می‌گوید که او رمان‌هایش را برای این نمی‌نویسد که داوری‌هایش را با خوانندگانش درمیان بگذارد. بلکه پای‌بند چیز دیگری است: «من همیشه تلاش کرده‌ام تا در عمق چیزها نفوذ کنم...» جوابش هم به‌روشنی بازگوی همین مطلب است: دلیل اصلی این عدم‌تفاهم، خصلت شخص فلوبر نیست (اینکه خوب است یا بد، بی‌اعتناست یا هم‌درد) بلکه مسئله این است که رمان چیست.

نقاشی و موسیقی، طی قرون متمادی، در خدمت کلیسا بودند، امّا این امر باعث نشده است تا به زیبایی‌شان لطمه‌ای وارد بیاید. امّا اینکه رمان را به خدمت یکی از صاحبان قدرت درآوریم، حال هراندازه شریف هم باشد، این کار برای یک رمان‌نویس واقعی ناشدنی است. واقعاً بی‌معناست اگر بخواهیم با استفاده از رمان درپی مجیزگویی دولت و یا حتی ارتش باشیم! با وجود این، ولادیمیر هولا که به‌شدت تحت‌تأثیر آنانی بود که در سال ۱۹۴۵ سرزمینش را آزاد کردند، اشعاری بسیار زیبا و فراموش‌نشدنی درقالب کتابی باعنوان سربازان ارتش سرخ چاپ کرد. من می‌توانم تابلویی زیبا از فرانس هال که در آن «زنی نیکوکار»، درحالی که کودکانی که «درس اخلاق» از او می‌گیرند گردش را فراگرفته‌اند، در ذهن خودم تجسم کنم؛ امّا قهرمان‌سازی از این زن نیکوکار با هدف «اعتلا» و الگوبرداری از او برای خوانندگان کاری است که تنها از عهدهٔ رمان‌نویسی ابله برمی‌آید. چون نباید این نکته را فراموش کرد که: هنرهای متفاوت مثل هم نیستند و هرکدام از دریچه‌ای مجزا به دنیا نگاه می‌کنند. بین این دریچه‌ها، تنها یکی مختص رمان است.

گفتم مختص: چون رمان برای من «یک نوع ادبی» و شاخه‌ای بین شاخه‌های درختی واحد نیست. اگر نپذیریم که رمان الههٔ الهام‌بخش مختص خود را دارد، اگر رمان را هنری منفک و مستقل تصور نکنیم، چیزی از رمان درک نکرده‌ایم. رمان تاریخ پیدایش خاص خود را دارد (که در لحظه‌ای که تنها به خودش تعلق دارد واقع شده است)؛ رمان تاریخ خاص خود را دارد که با ضرباهنگ مقاطعی که تنها به خودش تعلق دارد موزون شده است (گذر از شعر به نثر در حوزهٔ تحول ادبیات دراماتیک که بسیار نیز مهم است معادلی در تاریخ تحول رمان ندارد؛

تاریخچه‌های مختص این دو هنر از نظر زمانی همخوان نیستند)؛ رمان اخلاق خاص خود را دارد (هرمان بروخ می‌گوید: تنها اخلاق رمان همان ایجاد شناخت است؛ رمانی که نتواند بخشی از حیات را که تاکنون ناشناخته باقی مانده بود کشف کند، ضداخلاقی است؛ بنابراین، «نفوذ در عمق چیزها» و دادن الگوی خوب دو نیت کاملاً متفاوت و متنافر هستند)؛ رمان رابطهٔ خاص خود را با «من» نویسنده دارد (برای شنیدن صدای پنهان «عمق چیزها» که به‌سختی به گوش می‌رسد، رمان‌نویس، برخلاف شاعر و یا موسیقی‌دان، باید بداند چگونه می‌تواند جلوی فریادهای روح خود را بگیرد)؛ رمان دورهٔ زایش خاص خود را دارد (نگارش یک رمان دوره‌ای خاص از زندگی نویسنده را به خود اختصاص می‌دهد؛ نویسنده‌ای که در انتهای کار، همان آدم ابتدای کار نیست)؛ رمان به دنیایی فراتر از دنیای زبان خود راه‌بازمی‌کند (از هنگامی‌که اروپا قافیه را به ضرباهنگ اضافه کرد، دیگر نمی‌توان زیبایی یک قطعه شعر را در زبانی دیگر ایجاد کرد؛ برعکس، ترجمهٔ وفادار یک متن منثور، هرچند کاری دشوار، امّا ممکن است؛ در دنیای رمان چیزی به نام حدومرز دولت و کشور وجود ندارد؛ رمان‌نویسان برجسته‌ای که خود را مرید رابله می‌دانستند، کم‌وبیش همگی از طریق ترجمه با آثار او آشنا شدند).

اشتباهی ازبین‌نرفتنی

بلافاصله پس از وقوع جنگ جهانی دوم بود که گروهی از روشنفکران برجستهٔ فرانسوی واژهٔ «اگزیستانسیالیسم» را بر سر زبان‌ها انداختند و با این کار، نه تنها در حوزهٔ فلسفه، بلکه در حوزهٔ

نمایش و رمان نیز راهی نو را رهمنون شدند. سارتر که نظریه‌پرداز نمایش‌های شخص خودش بود، با توجه به درک فراوانش از بیان تئاتری، «نمایش کارکترها» را در نقطهٔ مقابل «نمایش موقعیت‌ها» قرارداد. در سال ۱۹۴۶، سارتر در توضیح جهت‌گیری‌اش گفت: «هدف ما کنکاش تمامی موقعیت‌هایی است که می‌تواند به‌نحوی در زمینهٔ تجربیات انسانی مشترک باشد»، موقعیت‌هایی که اصلی‌ترین جنبه‌های سرنوشت انسانی را روشن و شفاف جلوه می‌دهد.

کیست که از خودش سؤال نکرده باشد که اگر من در جایی دیگر، در سرزمینی دیگر و در زمانی دیگر متولّد می‌شدم سرنوشتم چگونه می‌بود؟ این سؤال در بطن خود به یکی از رایج‌ترین توهمات انسانی اشاره دارد، توهمی که باعث می‌شود تا موقعیت زندگی خودمان را به مثابه دکوری ساده و حالتی محتمل و قابل تغییر فرض کنیم که از خلال آن «من»مان به‌نحوی مستقل و پایدار جلوه‌گر می‌شود. وه که چه عالیست تصور باقی زندگی‌ها، ده‌ها زندگی محتمل دیگر! امّا رؤیابافی کافی است! ما همگی نومیدانه به تاریخ و محل تولّدمان میخکوب شده‌ایم. «من»مان در خارج از موقعیت واقعی و منحصر به‌فرد زندگی‌مان قابل درک نیست و تنها در همین موقعیت است که معنی و مفهوم می‌یابد. ژوزف ک.، اگر دو ناشناس روزی صبح به دیدارش نمی‌آمدند تا به او بگویند که او را متهم تشخیص داده‌اند، با آنی که ما می‌شناسیمش کاملاً متفاوت می‌شد.

شخصیت درخشان سارتر و همچنین جایگاه دوگانه‌اش به‌عنوان فیلسوف و نویسنده، تأکیدی است بر این باور که جهت‌گیری وجودی[1]

---

۱. اگزیستانسیل.

نمایش و رمان در قرن بیستم مدیون تأثیر فلسفه‌ای مشخص است. و این همان اشتباه ازبین‌نرفتنی است، اشتباه‌ترین اشتباهات، اینکه بپنداریم رابطهٔ میان فلسفه و ادبیات رابطه‌ای یک سویه است و «متخصصان روایت» اگر نیاز به انگاره‌ای دارند، باید این انگاره را از «متخصصان اندیشه» وام بگیرند. حال آنکه گردشی که باعث شد تا هنر رمان به گونه‌ای ناپیدا از جذابیت‌های روان‌شناختی (تحلیل کاراکترها) روی بگرداند و به سمت تحلیل وجودی (تحلیل موقعیت‌هایی که روشنگر اصلی‌ترین جنبه‌های سرنوشت انسانی است) سوق یابد بیست یا سی سال قبل از آنکه اگزیستانسیالیسم به‌عنوان الگو اروپا را فرابگیرد جلوه‌گر شد؛ و این کار نه از طریق فیلسوف‌ها، بلکه به دلیل منطق تحول خود هنر رمان صورت پذیرفت.

موقعیت‌ها

سه رمان فرانتز کافکا، سه برداشت از موقعیتی واحدند: انسان، نه با انسانی دیگر، بلکه با دنیایی که به اداره‌ای عظیم بدل شده است درمی‌افتد. در رمان نخست (۱۹۱۲) این انسان کارل روسمن نام دارد و دنیای مورد بحث هم امریکاست. در رمان دوم (۱۹۱۷) این انسان ژوزف ک. نام دارد و دنیای موردنظر نیز دادگاه بزرگی است که او را متهم می‌کند. در رمان سوم (۱۹۲۲)، انسان ک. نام دارد و دنیا هم روستایی است که قصری بر آن حکومت می‌کند.

اگر کافکا از روان‌شناسی روی برمی‌گرداند و به تحلیل موقعیت می‌پردازد، به این معنی نیست که شخصیت‌هایش از لحاظ روان‌شناختی به اندازهٔ کافی توانمند نیستند، بلکه مفهومش این است

که مسئلهٔ روان‌شناسی در درجهٔ دوم اهمیت قراردارد: اینکه ک. دوران کودکیِ خوب یا ناگواری را پشت‌سر گذاشته است، اینکه بچهٔ لوس مادرش بوده یا در پرورشگاه بزرگ شده است و اینکه در زندگی‌اش عشق بزرگی را تجربه کرده است یا نه، نه تغییری در سرنوشتش پدید می‌آورد و نه دگرگونیی در رفتارش. با تکیه بر این تغییر مسئله، با استناد به این نحوهٔ متفاوت در تحلیل زندگی انسان و براساس نگرشی نوین به هویت فرد است که کافکا خود را، نه تنها از ادبیات گذشته، بلکه از معاصرانی همچون جویس و پروست هم متمایز می‌کند.

هرمان بروخ در نامه‌ای در تشریح بوطیقای خوابگردها (که حدفاصل ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۲ نوشته است) می‌گوید: «رمانی است مبتنی بر فلسفهٔ شناخت، نه رمانی روان‌شناختی»؛ هر کدام از رمان‌های این مجموعهٔ سه جلدی، ۱۹۸۸ ـ پازنوف یا رمانتیسم، ۱۹۰۳ ـ اچ یا هرج‌ومرج، ۱۹۱۸ ـ هوگنو یا رئالیسم (تاریخ‌ها جزئی از عنوان‌ها هستند) پانزده سال قبل از رمان بعدی نوشته شده است و در مکانی متفاوت روی می‌دهد و شخصیتی متفاوت نیز دارد. چیزی که از این سه رمان (هرگز جدا از هم چاپ نشده‌اند) اثری واحد می‌سازد وجود موقعیتی واحد است، همان موقعیت فرا ـ فردی روند تاریخی‌ای که بروخ آن را «اضمحلال ارزش‌ها» می‌نامد و هر یک از شخصیت‌ها در برابر آن رفتار و کردار خاص خود را بروز می‌دهد: ابتدا پازنوف، به ارزش‌هایی که درست زیر چشمش کم‌کم رنگ می‌بازند پای‌بند است؛ کمی بعد، اچ خود را محسور نیاز به ارزش‌ها می‌بیند، امّا نمی‌داند چگونه می‌شود آن‌ها را تشخیص داد؛ درنهایت، هوگنو، کاملاً به دنیای تهی از ارزش‌ها عادت می‌کند.

برایم سخت است که یاروسلاو هازک را زیرگروه رمان‌نویسانی

تلقی کنم که در «تاریخ شخصی رمان» خودم بدانان به مثابه بنیان‌گذار مدرنیسم در حوزهٔ رمان نگاه می‌کنم؛ چون مدرن بودن یا نبودن برای هازک پشیزی ارزش نداشته‌است؛ هازک نویسنده‌ای مردمی بود و اینگونه مردمی‌بودن دیگر امروزه رایج نیست، او نویسنده‌ای سرگردان بود، نویسنده‌ای ماجراجو که از مجامع ادبی نفرت داشت و مجامع ادبی هم از او متنفر بودند، نویسندهٔ تنها یک رمان که بلافاصله در اقصی‌نقاط جهان مخاطبان فراوانی پیدا کرد. صرف‌نظر از این مطالب، آنچه برایم مهم است این است که رمان سرباز رشید شویک (که حدفاصل سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۳ نوشته شد) همان گرایش زیبایی‌شناختی رمان‌های کافکا (هر دو نویسنده در دوره‌ای معاصر در یک شهر زندگی کردند) یا بروخ را در خود نهان دارد.

شویک، در زیر نگاه تمسخرآمیز اهالی پراگ، درحالی که دو چوب زیر بغلش را با حالتی خصمانه به هوا بلند کرده است و در صندلی چرخدارش در خیابان‌های پراگ به‌پیش رانده می‌شود، و در همان حالی که توسط شورای استیناف احضار شده است، فریاد می‌کشد: «پیش به سوی بلگراد!». ماجرا در روزی اتفاق می‌افتد که امپراتوری اتریش ـ مجارستان به صربستان اعلام جنگ می‌دهد و با این کار جنگ جهانی سال ۱۹۱۴ را آغاز می‌کند (جنگی که برای بروخ به‌منزلهٔ فروپاشی تمامی ارزش‌ها و زمان پایانی مجموعهٔ سه قسمتی‌اش محسوب می‌شود). شویک برای اینکه بتواند بدون احساس خطر در این دنیا زندگی کند چنان در زمینهٔ الحاقش به ارتش و میهن و امپراتور زیاده‌روی می‌کند که کسی قادر نیست بفهمد آیا شویک احمق است یا دلقک‌بازی درمی‌آورد. هازک هم این مطلب را برایمان روشن نمی‌کند؛ ما هیچوقت نمی‌فهمیم که شویک موقع ابراز حرف‌های احمقانهٔ

کلیشه‌ای‌اش به چه چیزی فکر می‌کند و اتفاقاً همین ندانستن باعث می‌شود تا ما مجذوب شویم. روی تابلوهای بزرگ تبلیغاتی کافه‌های پراگ، شویک همیشه شخصی خیکی و کوتاه‌قد تصویر شده است، امّا این تصویر نتیجهٔ کار تصویرپرداز مشهور کتاب است که او را این‌چنین تصور می‌کرده است و خود هازک حتی یک کلمه هم دربارهٔ شکل ظاهری شویک صحبتی نکرده است. ما نمی‌دانیم از چه خانواده‌ای است. هیچوقت او را همراه یک زن نمی‌بینیم. آیا از زنان رویگردان است؟ آیا روابطش را مخفی نگه می‌دارد؟ پاسخی وجود ندارد! امّا نکتهٔ مهم‌تری هم هست: اصلاً سؤالی مطرح نمی‌شود! منظورم این است که برای ما اصلاً اهمیتی ندارد که آیا شویک از زن‌ها خوشش می‌آید یا نه!

و این تحولی است زیبایی‌شناختی که هم پنهان است و هم بنیادین: برای اینکه شخصیتی «زنده»، «قوی» و از لحاظ هنری «موفق» ترسیم شود نیازی نیست که تمامی اطلاعات ممکن در موردش ارائه شود؛ الزامی برای القای این امر نیست که او مثل من و شما واقعی است؛ برای اینکه شخصیت قوی و فراموش‌نشدنی شود کافی است تا تمامی فضای موقعیتی را که رمان‌نویس برایش آفریده است پر کند. (در این فضای جدید زیباشناختی، رمان‌نویس گه‌گاه بدش نمی‌آید تا این نکته را هم یادآور شود که هیچ چیز از آنچه نقل می‌کند واقعی نیست و همه چیز زاییدهٔ ذهن اوست ـ مثل فلینی که در انتهای *E la nave va*[1] تمامی وقایع پشت‌صحنه و سازوکارهای نمایش مبتنی بر توهّمش را به ما نشان می‌دهد.)

---

۱. و کشتی می‌رود، فیلمی از فدریکو فلینی، محصول سال ۱۹۸۳

چیزی که تنها رمان می‌تواند بگوید

ماجرای مرد بی‌قابلیت در وین اتفاق می‌افتد، امّا تا جایی که یادم می‌آید تنها دو یا سه بار به نام این شهر در رمان اشاره شده است. مثل چیزی که در مورد لندن و رمان فیلدینگ گفتیم، نه اشاره‌ای به موقعیت جغرافیایی شهر وین شده است و نه توصیفی از آن ارائه شده. پس آن شهر بی‌نامی که ملاقات مهم اولریش و خواهرش، آگات، در آن رخ می‌دهد کجاست؟ نمی‌شود فهمید؛ نام این شهر در زبان چک «برنو» و در زبان آلمانی «برون» است؛ من خودم این شهر را از طریق اشاره‌هایی جزئی بازشناختم. چون در همانجا به دنیا آمدم. این را گفتم، ولی خیلی زود پشیمان شدم که برخلاف خواست موزیل عمل کرده‌ام؛ خواست؟ کدام خواست؟ آیا او می‌خواست چیزی را از ما پنهان کند؟ البته که نه؛ خواست او صرفاً خواستی زیباشناختی بود: او می‌خواست صرفاً بر چیزهای اصلی تکیه کند؛ او نمی‌خواست توجه خواننده را به جزئیات جغرافیایی بیهوده جلب کند.

اغلب می‌بینیم که مفهوم مدرنیسم در تلاش هر یک از هنرها برای نزدیک‌تر شدن به ویژگی و ذات خود آن هنر نهفته است. بدین ترتیب، شعر غنایی هرچیزی را که مربوط به معانی بیان، تعلیم و تربیت و آرایه‌ها بود کنار گذاشت تا بتواند چشمهٔ زلال تفنّن شاعرانه را جاری کند. نقاشی هم دغدغه‌های مستندسازی و تقلیدی‌اش و هرآنچه قابلیت «بیان» به وسیله‌ای دیگر را داشت کنارگذاشت (مثل عکاسی). پس رمان چه؟ رمان هم دیگر نمی‌خواهد تا نقشش به ترسیم دوره‌ای تاریخی یا توصیفی از جامعه و یا دفاع از یک جهانبینی محدود شود؛ رمان می‌خواهد صرفاً در خدمت «چیزی باشد که تنها رمان می‌تواند بگوید».

یاد یکی از داستان‌های کوتاه کنزابورو اوئه به اسم قومی که بع‌بع می‌کند (۱۹۵۸) افتادم. دسته‌ای سرباز مست که به ارتشی خارجی تعلق دارند سوار یک اتوبوس شب‌رو می‌شوند که پر از مسافر ژاپنی است. سربازها شروع می‌کنند به آزار و اذیت یکی از سرنشینان که پسری دانشجوست. او را مجبور می‌کنند تا شلوارش را دربیاورد و نشیمن‌گاهش را به همه نشان بدهد. دانشجو می‌بیند که باقی مسافران، به‌زور، جلوی خنده‌شان را گرفته‌اند. امّا سربازان به این یکتا قربانی اکتفا نمی‌کنند و نیمی از مسافران را مجبور می‌کنند تا مثل او برهنه شوند. اتوبوس می‌ایستد، سربازان پیاده می‌شوند و «شلوار از پا درآورده‌ها» فرصت می‌یابند تا بار دیگر شلوارشان را بپوشند. بقیهٔ مسافران از حالت انفعال خارج می‌شوند و تحقیرشدگان را تشویق می‌کنند تا رفتار ناشایست سربازان خارجی را به پلیس اطلاع دهند. یکی از آن‌ها که معلم است پاپی جوان دانشجو می‌شود: با او پیاده می‌شود، تا خانه همراهی‌اش می‌کند، نامش را می‌پرسد تا ماجرای تحقیر شدنش را برای همه بگوید و خارجی‌ها را متهم کند. سرانجام این ماجرا با نفرتی که بین این دو شخصیت اوج می‌گیرد به انتها می‌رسد. داستان فوق‌العاده‌ای است از بزدلی، شرم و فضولی توأم با سادیسم فردی که می‌خواهد ادای عشق به عدالت را در بیاورد... امّا من راجع به این داستان کوتاه صحبت کردم تا بپرسم این سربازان خارجی چه کسانی هستند؟ معلوم است: امریکایی‌هایی هستند که بعد از جنگ، ژاپن را اشغال کرده‌اند. اگر نویسنده با ذکر نام از مسافران «ژاپنی» حرف می‌زند چرا از ملیت سربازان چیزی نمی‌گوید؟ آیا سانسور سیاسی است؟ نوعی سبک است؟ نه! فرض کنید در طول تمام این داستان مسافران ژاپنی با سربازان امریکایی درگیر شده باشند! اگر این کلمه

به‌وضوح ادا می‌شد، مقام داستان کوتاه ما تا حد متنی سیاسی تنزل می‌یافت و به متنی برای محکومیت اشغالگران بدل می‌شد. کافی است از این صفت چشم‌پوشی شود تا جنبهٔ سیاسی در هاله‌ای از ابهام فرورود و توجه همه به معمای اصلی مورد نظر رمان‌نویس، یعنی معمای وجودی انسان، معطوف شود.

چراکه تاریخ با جنبش‌ها، جنگ‌ها، انقلاب‌ها و ضدانقلاب‌ها و تحقیرشدن برخی ملت‌ها برای رمان‌نویس به‌عنوان تاریخ، یعنی به‌عنوان موضوعی که باید به‌تصویر کشیده، افشا و یا تفسیر شود، جذابیتی ندارد؛ رمان‌نویس فرّاش تاریخ‌نگاران نیست؛ اگر تاریخ برایش جذابیتی دارد به این دلیل است که تاریخ مثل نورافکنی عمل می‌کند که گرداگرد حیات انسان در چرخش است و نور خود را بر این حیات و رخدادهای غیرمنتظره‌اش می‌تاباند؛ رخدادهایی که در دوران آرامش، وقتی که تاریخ ساکن است به‌وقوع نمی‌پیوندد و نامرئی و ناشناخته باقی می‌ماند.

رمان‌هایی که می‌اندیشند

مگر نه اینکه بایسته‌ای که رمان‌نویس را برآن می‌دارد تا بر «اصل متمرکز شود» (بر «آنچه تنها رمان می‌تواند بگوید») صحّه‌ای است بر گفتهٔ آنانی که معتقدند درج اندیشه‌های شخصی نویسنده با شکل رمان تنافر دارد؟ اگر رمان‌نویسی به تمهیداتی متوصل شود که از آنِ خود او نیست و بیشتر به فضلا و فیلسوف‌ها تعلق دارد این کار او نشانه‌ای نیست مبنی بر ناتوانی‌اش در رمان‌نویسی، آن هم رمان‌نویسی ناب، نشانه‌ای دال بر ناتوانی هنری؟ علاوه بر این: آیا اظهارنظرهای

نویسنده، در صورت درج در رمان، باعث نمی‌شود تا کنش شخصیت‌ها به تشریح سادهٔ عقاید و نظریات شخص نویسنده منتهی شود؟ از سوی دیگر: هنر رمان، عطف به جنبهٔ نسبی‌ای که برای حقایق انسانی قائل است، ایجاب نمی‌کند تا نظر نویسنده پنهان بماند و هرگونه داوری صرفاً به عهدهٔ خواننده گذارده شود؟

پاسخ موزیل و بروخ در این مورد از هر حیث واضح است: نویسندگان، چنان از دروازه‌ای کاملاً گشوده، اندیشه‌هایشان را به حوزهٔ رمان وارد کردند، که کسی تا آن هنگام نتوانسته بود چنین کند. جستاری که اضمحلال ارزش‌ها نام دارد و در خوابگردها گنجانده شده است (ده فصل پراکنده در سومین جلد مجموعهٔ سه جلدی) سلسله‌ای است از تحلیل‌ها و اظهارنظرها و کلمات قصار در مورد موقعیت معنوی اروپا در طول سه دهه؛ ممکن نیست بتوان اثبات کرد که این جستار با شکل رمان تنافر دارد، چون دیواری که زندگی سه شخصیت داستان پس از برخورد با آن نابود می‌شود از طریق همین جستار است که روشن می‌شود، همین جستار است که از سه رمان داستانی واحد پدید می‌آورد. هر چقدر بر این نکته تأکید کنم باز هم کافی نیست: درج اندیشهٔ روشنفکرانه‌ای تا به این اندازه سخت‌گیرانه در رمان و ایجاد بخشی اجتناب‌ناپذیر از آن در ترکیب داستان، آن هم این‌قدر زیبا و دلنواز، یکی از جسورانه‌ترین ابتکاراتی است که رمان‌نویسی در عصر هنر مدرن به‌کار بسته است.

امّا به‌نظر من مطلب مهم‌تری هم هست: برای این دو فرد اهل وین، اظهارنظر دیگر جنبهٔ عنصری را ندارد که استثنایی باشد و به ایجاد وقفه بیانجامد؛ مشکل می‌توان به این کار استطراد گفت، زیرا در این رمان‌هایی که می‌اندیشند اظهارنظر مطلبی است که همواره به چشم

می‌خورد، حتی وقتی رمان‌نویس کنشی را تعریف می‌کند، و یا وقتی به توصیف چهره‌ای می‌پردازد. تولستوی یا جویس جمله‌هایی را که از ذهن آناکارنینا یا مالی‌بلوم می‌گذشتند به گوش ما رساندند؛ موزیل به ما گفت که وقتی برای مدتی طولانی به لئون فیشل و توانایی‌های جنسی‌اش نگاه می‌کند چه در ذهنش می‌گذرد:

«اتاق‌خواب‌های زناشویی وقتی نوری روشنشان نمی‌کند، مرد را در موقعیت هنرپیشه‌ای قرار می‌دهد که باید دربرابر تماشاچیانی نامرئی نقش جذاب، ولی کمی کهنه‌شدهٔ قهرمانی را بازی کند که یادآور شیری غرّان است. امّا سال‌ها می‌شد که تماشاچیان ناپیدای لئون در برابر بازی او نه کف کوچکی زده و نه کوچکترین نشانه‌ای از نارضایتی از خود ابراز کرده بودند، و باید گفت این‌جور چیزها می‌تواند قوی‌ترین اعصاب‌ها را هم داغان کند. صبح‌ها، وقت صبحانه، کلمانتین مثل جسدی یخ‌زده خشک بود و لئون آنقدر به این موضوع حساس که هرلحظه امکان داشت تن‌لرزه بگیرد. دخترشان، ژردا، هربار متوجه این موضوع می‌شد و، از همان زمان، به زندگی زناشویی با وحشت و بی‌میلی تلخی نگریست، درست مثل دعوای گربه‌ها در تاریکی شب.»

اینگونه است که موزیل به «عمق چیزها»، یعنی به «عمق جماع» زوج فیشل نفوذ می‌کند. در این چند خط، هیچ اثری از استعاره، استعاره‌ای که بیندیشد دیده نمی‌شود، و موزیل زندگی زناشویی زمان حال و گذشتهٔ زن و شوهر و حتی زندگی آیندهٔ دختر این دو را ترسیم می‌کند.

باید بر این نکته تأکید کرد که اظهارنظر رمانی، آنگونه که بروخ و موزیل آن را وارد حوزهٔ زیبایی‌شناسی رمان مدرن کرده‌اند، هیچ ربطی به اظهارنظر یک دانشمند یا یک فیلسوف ندارد؛ حتی می‌توانم بگویم که این اظهارنظر از سر عمد، غیرفلسفی، و حتی ضدفلسفی است، به

این معنی که، با جسارت تمام، مستقل از هرگونه نظام فکریِ ازپیش‌تعیین‌شده‌ای عمل می‌کند؛ این اظهارنظر داوری نمی‌کند؛ حقایقش را اعلام نمی‌کند؛ فقط سؤال می‌کند، حیرت می‌کند و به کند و کاو می‌پردازد؛ این اظهارنظر آشکال گوناگونی به خود می‌گیرد: استعاری، هجوآمیز، فرضی، غلوآمیز، موجزانه، خنده‌دار، تحریک‌آمیز، تفنّنی؛ و به خصوص آنکه: هیچگاه از حلقهٔ جادویی زندگی شخصیت‌ها پا فراتر نمی‌گذارد؛ این زندگی شخصیت‌هاست که این اظهارنظر را تغذیه و آن را توجیه می‌کند.

اولریش در دفتر کنت‌لینسدورف که وزیر است حضور دارد، روزی که تظاهراتی بزرگ در جریان است. تظاهرات؟ علیه چه چیزی؟ این اطلاعات در اختیار خواننده قرار گرفته است، امّا جنبه‌ای فرعی دارد؛ آنچه مهم است خود پدیدهٔ تظاهرات است: تظاهرات در خیابان چه معنایی دارد؟ این فعالیت جمعیی که یکی از نشانه‌های قرن بیستم است یعنی چه؟ اولریش مات و مبهوت از پنجره به تظاهرکنندگان نگاه می‌کند؛ وقتی تظاهرکنندگان به پای کاخ می‌رسند صورت‌هاشان را که خشمناک است بالا می‌گیرند، مردان عصاهایشان را به هوا بلند می‌کنند، امّا «چند قدم دورتر، سر یک پیچ، در جایی که به‌نظر می‌رسید تظاهرات در پشت صحنه گم می‌شود، بیشتر تظاهرکنندگان آرایش صورتشان را پاک می‌کنند. اینکه درغیاب تماشاچی همچنان قیافهٔ تهدیدآمیز به خود بگیرند بیهوده به‌نظر می‌رسید!» در پرتو این استعاره، تظاهرکنندگان مردانی خشمگین نیستند، بلکه بازیگران خشم هستند! به‌مجرد اتمام نمایش، با عجله «گریم» صورت خود را پاک می‌کنند! خیلی پیش از آنکه متخصصانِ سیاست «جامعهٔ نمایش‌باز» را به یکی از مضامین مورد علاقه‌شان تبدیل کنند، این جامعه به وسیلهٔ یک رمان‌نویس و از طریق

«نفوذ سریع وهوشمندانهٔ او» (فیلدینگ) به جوهر یک موقعیت مورد تحلیل و بررسی موشکافانه قرارگرفته‌بود.

مرد بی‌قابلیت دایرةالمعارفی بی‌همتا و وجودی (Existenciel) دربارهٔ دوران خود است؛ هربار می‌خواهم این کتاب را دوباره بخوانم یکی از صفحاتش را به‌صورت اتفاقی باز می‌کنم، بدون آنکه برایم مهم باشد که چه اتفاقی قبل از آن افتاده و چه اتفاقی در شرف وقوع است؛ در اینجا، هرچند چیزی به نام story وجود دارد، امّا این story به آرامی و بی سروصدا پیش می‌رود، بی آنکه بخواهد تمام توجه خواننده را به خود جلب کند؛ هریک از فصل‌ها، به خودی خود، نوعی غافلگیری و اکتشاف به شمار می‌رود. حضور دائم اظهارنظر باعث نشده‌است تا رمان از خصلت رمان بودنش فاصله بگیرد؛ اظهارنظر شکل رمان را غنا می‌بخشد و حوزهٔ آنچه را تنها رمان می تواند کشف کند و بگوید تا حد زیادی گسترده می‌کند.

دیگر بر مرزهای غیرحقیقت‌نمایی نظارتی نمی‌شود

دو ستارهٔ تابناک بر فراز آسمان رمان قرن بیستم درخشیده‌اند: یکی سوررئالیسم و ندای سحرانگیزش برای همجوشی رؤیا و واقعیت، و دیگری ستارهٔ اگزیستانسیالیسم. کافکا خیلی زود از دنیا رفت و نتوانست با نویسندگان این دو مکتب و برنامه‌هایشان آشنا شود؛ با وجود این، و این خیلی جالب است، رمان‌هایی که نوشت تجلی بارزه‌های این دو مکتب بودند و نکتهٔ جالب‌تر اینکه رمان‌هایش این دو گرایش را به هم پیوند می‌زنند و در دورنمایی واحد در برابر دید ما قرارمی‌دهند.

وقتی بالزاک یا فلوبر یا پروست می‌خواهند رفتار فردی را در محیط اجتماعی مشخصی نشان دهند هرگونه فرارفتن از حقیقت‌نمایی نابه‌جا می‌شود و ازنظر زیبایی‌شناختی ناهمخوان جلوه می‌کند؛ امّا وقتی رمان‌نویس دوربینش را بر مطلبی وجودی تنظیم می‌کند، اجبار خلق دنیای حقیقت‌نما، برای خواننده دیگر، به‌عنوان قاعده و امری الزامی، مطرح نیست. نویسنده می‌تواند به خود اجازه دهد تا نسبت به مجموعه اطلاعات، توصیف‌ها و انگیزش‌هایی که باید به آنچه او تعریف می‌کند جلوه‌ای واقعی بدهد بی‌اعتنا باشد. و، در مواقعی خاص، می‌تواند اینگونه تشخیص دهد که قراردادن شخصیت‌ها در دنیایی سراسر غیرحقیقت‌نما به نفعش تمام خواهدشد.

بعد از آنکه کافکا از مرز غیرحقیقت‌نمایی گذر کرد این مرز بی‌نگهبان و بی‌گمرکچی و برای همیشه باز باقی ماند. این لحظه، مقطع مهمی در تاریخ رمان محسوب می‌شد و برای اینکه دربارهٔ مفهومش دچار اشتباه‌نشویم یادآور می‌شوم که رمانتیک‌های آلمانی در قرن نوزدهم را نمی‌توان به‌عنوان پیشگامان این تغییر معرفی کرد. تخیّل شگفت‌انگیز نزد رمانتیک‌های آلمانی در جستجوی دستیابی به مفهوم دیگری بود. تخیل آن‌ها به زندگی واقعی پشت کرده بود و درپی رسیدن به زندگی دیگری بود؛ این تخیل چندان دربند هنر رمان نویسی نبود؛ کافکا رمانتیک نبود، نوالیس، تیک، آرنیم، ا.ت.ه. هافمن نویسندگان محبوب کافکا نبودند؛ این بروتون بود که عاشق آرنیم بود، نه کافکا؛ کافکا وقتی جوان بود به همراه دوستش، برُود، آثار فلوبر را با اشتیاق فراوان و به زبان فرانسه خواند و مورد بررسی و مطالعه قرارداد. این فلوبر، یعنی استاد مشاهده و دقت، بود که سرمشق کافکا شد.

هرچه واقعیتی را با دقت بیشتر و با سماجت بیشتر نظاره کنیم بیشتر

می‌فهمیم که این واقعیت مطابق با انگاره‌ای نیست که همگان از آن در ذهن خود متصورند؛ این واقعیت زیر نگاه دقیق کافکا بیش از پیش ضدعقلایی و، به تبع آن، غیرعقلایی و، بنابراین، غیرحقیقت‌نما جلوه می‌کند. این نگاه حریص که به دقت بر دنیای واقعی دوخته شده است باعث شد تا کافکا و دیگر رمان‌نویسان بعد از او از مرزهای حقیقت‌نمایی فراتر روند.

انشتین و کارل روسمن

نمی‌دانم برای اشاره به این داستان‌های کمیک بسیار کوتاه از چه کلمه‌ای استفاده کنم: جک، لطیفه، داستان خنده‌دار؛ به‌هرترتیب، من خودم خیلی از این نوع داستان‌ها استفاده بردم، چون پراگ پایتخت این‌طور داستان‌هاست. جک سیاسی. جک در مورد یهودی‌ها. جک دربارهٔ دهاتی‌ها و همین‌طور پزشک‌ها. و نوعی حیرت‌آور از جک در مورد استادهای گیجی که نمی‌دانم چرا همیشه چتر به همراه دارند.

انشتین کلاس درسش را در دانشگاه پراگ تمام کرده و آمادهٔ رفتن بود (بله، او مدتی در پراگ درس داد). یکی گفت: «استاد چترتان را بردارید، باران می‌بارد!» انشتین متفکرانه به چترش در گوشهٔ کلاس نگاه کرد و به دانشجو گفت: «می‌دانید دوست من، بیشتر وقت‌ها چترم را فراموش می‌کنم، برای همین هم دو تا چتر دارم. یکی در خانه و آن یکی در دانشگاه. البته همانطور که شما می‌گویید می‌توانم آن را بردارم، چون باران می‌بارد. ولی این‌طوری دو تا چتر در خانه خواهم داشت و در دانشگاه بی‌چتر خواهم ماند.» بعد از گفتن این حرف‌ها بی آنکه چتر را بردارد بیرون می‌رود، زیر باران.

کتاب امریکا، نوشتهٔ کافکا هم با مضمونی اینچنینی، دربارهٔ چتری که هم زیاد جا می‌گیرد و هم دست‌وپاگیر است و مدام هم گم می‌شود، شروع می‌شود؛ کارل روسمن که چمدانی سنگین دارد، در میان فشار جمعیت، از کشتیی در اسکلهٔ نیویورک پیاده می‌شود. ناگهان به‌یاد چترش می‌افتد که در کشتی جا مانده است. چمدانش را به مرد جوانی می‌دهد که در طول سفر با او آشنا شده است و چون راه برگشت پر از جمعیت است، از پله‌ای که نمی‌شناسد پایین می‌رود و در راهروها گم می‌شود؛ سرانجام، درِ کابینی را می‌زند؛ مردی که مسئول بار است در کابین است و خیلی زود سر صحبت را با او باز می‌کند و از بالادستی‌هایش شکایت می‌کند؛ چون گفتگو میانشان کمی به درازا می‌کشد، کارل را دعوت می‌کند تا برای راحتی بیشتر روی تخت‌خواب بنشیند.

چنین وضعیتی از لحاظ روان‌شناختی ممکن نیست رخ دهد! واقعیت این است که آنچه برایمان نقل می‌شود حقیقت ندارد! جکی است که بی‌تردید در انتهایش کارل نه چمدانی خواهد داشت و نه چتری! بله، جک است؛ با این تفاوت که کافکا این جک را آنطور که معمولاً جک‌ها را تعریف می‌کنند تعریف نمی‌کند؛ مدت‌ها تشریحش می‌کند، با جزئیات کامل، و هر حرکتی را توصیف می‌کند تا کارش، از لحاظ روان‌شناختی، قابل قبول باشد؛ کارل با دشواری از تخت بالا می‌رود و با حالتی معذب، به‌خاطر دست‌وپاچلفتی بودنش، لبخند می‌زند؛ بعد از آنکه به تفصیل دربارهٔ تحقیرشدن‌های مسئول بار صحبت می‌کنند، کارل ناگهان با روشن‌بینی غافلگیرکننده‌ای به خودش می‌گوید که «کاش به جای ایستادن و نصیحت‌کردن این مرد به دنبال چمدانش می‌رفت...». کافکا در اینجا بر غیرحقیقت‌نمایی نقابی از

حقیقت‌نمایی می‌زند و این امر باعث می‌شود تا این رمان (و تمام رمان‌هایش) از جاذبهٔ سحرآمیز بی‌همتایی برخوردار شود.

در ستایش جک

جک، لطیفه، داستان خنده‌دار؛ این‌ها بهترین گواه هستند که معنای دقیق واقعیت و تخیّلی که در حوزهٔ غیرحقیقت‌نمایی جای دارد، می‌توانند زوجی کامل را تشکیل دهند. پانورژ هیچ زنی را که شایستهٔ ازدواج باشد نمی‌شناسد؛ با وجوداین، با توجه به روحیهٔ منطقی، نظری، نظام‌مند و آینده‌نگرش، تصمیم می‌گیرد تا، یک بار برای همیشه، برای مشکل اساسی زندگی‌اش چاره‌ای بیاندیشد: آیا اصلاً باید ازدواج کند یا نه؟ از متخصصی به متخصص دیگر می‌رود، از فیلسوف به حقوق‌دان، از پیشگو به طالع‌بین، از شاعر به روحانی، تا، به‌این‌ترتیب، پس از جستجویی طولانی، دریابد که پاسخی برای این اصلی‌ترین پرسش‌ها وجود ندارد. تمام سه کتاب به بیان این فعالیت غیرحقیقت‌نمایانه و این جکی اختصاص دارد که به سفری طولانی و مسخره تبدیل می‌شود، سفری که درحقیقت به ذکر نام و قابلیت تمامی علوم عصر رابله می‌پردازد. (و مرا به یاد این نکته می‌اندازد که، سیصد سال بعد، بووار و پکوشه هم به جکی طولانی می‌ماند که علوم عصر خود مرور می‌کند.)

سروانتس وقتی بخش دوم دون‌کیشوت را نوشت که بخش اول سال‌ها پیش منتشر و شناخته شده بود. این امر باعث شد تا فکری خارق‌العاده به ذهنش خطور کند: شخصیت‌هایی که دون‌کیشوت می‌بیند او را قهرمان زندهٔ کتابی می‌بینند که پیش از این خوانده‌اند؛ این

شخصیت‌ها با او از ماجراجویی‌های گذشته‌اش صحبت می‌کنند و به او فرصت می‌دهند تا تصویر ادبی خودش را تفسیر کند. بدیهی است که این امر ناممکن است! این کار چیزی جز تفنّن نیست! جک است!

سپس رخدادی غیرمنتظره سروانتس را تکان می‌دهد: نویسنده‌ای دیگر، شخصی ناشناس، با انتشار ماجراهای دون‌کیشوتِ خودش از او پیشی می‌گیرد. سروانتس خشمگین می‌شود و در صفحات بخشی که در حال نگارشش بود به او دشنام می‌دهد. امّا بلافاصله از این ماجرای کثیف استفاده می‌کند تا با تکیه بر آن چیز جدیدی خلق کند: دون‌کیشوت و سانچو، پس از پشت‌سرنهادن تمامی دردسرهایشان، خسته و غمگین، در حال بازگشت به روستای خود هستند که در راه با شخصیت منفور داستان‌نویسی دزد به نام آلوارو روبه‌رو می‌شوند؛ آلوارو از شنیدن نام آن‌ها حیرت می‌کند، چون او دون‌کیشوت دیگر و سانچوی دیگری را می‌شناخت! مواجه‌شدن آن‌ها در صفحات آخر رمان اتفاق می‌افتد: مواجههٔ گیج‌کنندهٔ شخصیت‌ها با شبح خودشان؛ آخرین گواه بر اینکه همه چیز نیرنگ است؛ اندوه روشن و رنگ‌پریدهٔ آخرین جک، جک خداحافظی.

در کتاب *Ferdydurkee* اثر گومبرو ویچ، استاد پیمکو تصمیم می‌گیرد تا ژوژو را که در اصل سی‌سال دارد، به نوجوانی شانزده ساله بدل کند و او را روی نیمکت دبیرستان بنشاند، شاگرد مدرسه‌ای متوسط بین بقیهٔ شاگرد مدرسه‌ای‌های متوسط. این موقعیت مضحک باعث می‌شود تا پرسشی به‌واقع عمیق مطرح شود: شخص بزرگسالی که همه ناخودآگاه به‌عنوان یک نوجوان مخاطبش قرار می‌دهند آیا سرانجام حس سن واقعی‌اش را از یادخواهد برد؟ به عبارت دقیق‌تر: آیا این مردِ نُه انسانی بدل خواهد شد که دیگران می‌بینند و مخاطب قرار می‌دهند یا قادر

خواهد بود تا، به رغم همه چیز و همه کس، هویتش را حفظ کند؟

پایه‌گذاری رمان براساس حکایتی لطیفه‌گون باعث می‌شود تا خوانندگان گومبروویچ این کار او را حرکتی تحریک‌آمیز از سوی شخصی مدرنیست تصور کنند. و همین طور هم هست: حرکتی تحریک‌آمیز است. امّا این حرکت ریشه در گذشته‌های خیلی دور دارد. دوره‌ای که هنر رمان نه به هویّتش اطمینان داشت و نه به نامش، و فیلیدنگ آن را نوشتهٔ نثر ـ طنزی ـ حماسه‌ای (prosaï-comi-épique) نام نهاده بود؛ این نکته را باید همیشه مدّنظر قرارداد: کمیک همواره یکی از سه فرشتهٔ اسطوره‌ایی است که بر گهوارهٔ رمان ناظرند.

تاریخ رمان از منظر کارگاه گومبروویچ

رمان‌نویسی که دربارهٔ هنر رمان صحبت می‌کند، استادی نیست که بر کرسی تدریس نشسته باشد و در این مورد سخنرانی کند. باید او را بیشتر به منزلهٔ نقّاشی تصور کرد که در کارگاه نقاشی‌اش، یعنی جایی که تابلوهای روی دیوار از هرسو به شما می‌نگرند، از شما پذیرایی می‌کند. رمان‌نویس از خودش می‌گوید و، بیشتر، از دیگران، از رمان‌هایی که دوست دارد و همواره به‌نحوی ناپیدا درآثارش حضور دارند. براساس معیارهای ارزشی خودش، تمام گذشتهٔ تاریخ رمان را ترسیم می‌کند و با این کار به شما امکان می‌دهد تا با بوطیقای رمان او آشنا شوید، بوطیقایی که فقط مال خود اوست و طبیعی است که با بوطیقای دیگر نویسندگان متفاوت باشد. به‌این‌ترتیب، شما، حیرت‌زده، اینگونه احساس خواهید کرد که به زیرزمین تاریخ، در معنای گسترده‌اش، نفوذ می‌کنید، جایی که آیندهٔ رمان، با تکیه

برمجادلات و رودررویی‌ها و تضادها، درحال رقم‌خوردن، ایجاد و شکل‌گیری است.

در سال ۱۹۵۳، ویتولد گومبروویچ در سال نخست روزنگار خود (تا شانزده سال پس از این تاریخ، یعنی تا هنگام مرگ به نوشتن این روزنگار ادامه داد) به نامهٔ یکی از خوانندگانش اشاره می‌کند: «لطفاً حرف‌های خودتان را تفسیر نکنید! فقط بنویسید! جای تأسف است که تسلیم خواسته‌تان می‌شوید و برای کتاب‌هایتان پیش‌گفتار می‌نویسید، پیش‌گفتار و حتی گاه تفسیر!» و گومبروویچ هم در جواب می‌گوید: «تا هر وقت که بشود، و بخواهد» به این رویه ادامه خواهد داد، چون نویسنده‌ای که نتواند دربارهٔ کتاب‌هایش حرف بزند «نویسندهٔ کاملی نیست». بیایید کمی در کارگاه گومبروویچ توقف کنیم. فهرستی که می‌بینید نام علاقمندی‌ها و بی‌میلی‌های گومبروویچ، یعنی «برداشت شخصی او از تاریخ رمان است.»

بیشتر از همه، از رابله خوشش می‌آید. (تاریخ نگارش کتاب‌هایی که در مورد گارگانتوا و پانتاگروئل تحریر شده است مقارن با هنگامی است که رمان اروپا اندک‌اندک زاده می‌شود و هنوز از هرگونه هنجاری به‌دور است؛ این کتاب‌ها به محتملاتی که تاریخ آیندهٔ رمان به آنان جامهٔ عمل خواهدپوشاند یا از آنان رویگردان خواهد شد می‌پردازد، امّا بر این نکته نیز تأکید می‌شود که همگی آن‌ها منبع الهام‌های گوناگونی خواهند بود نظیر: سیر و سیاحت در ناممکن‌ها، تحریکات ذهنی، آزادی در شکل. علاقهٔ بی‌حدوحصر گومبروویچ به رابله بیانگر درک او از مدرنیسم است: او منکر سنت رمان نمی‌شود و حتی از آن دفاع هم می‌کند؛ امّا از کلّ آن دفاع می‌کند، و توجهی خاص به لحظهٔ اعجاب‌آور پیدایشش دارد.)

گومبروویچ به بالزاک توجه چندانی ندارد. (از اینکه بوطیقای بالزاک،

مقارن این دوره، به‌عنوان الگوی هنجارگونهٔ نوع رمان مدّنظر قرارمی‌گیرد رویگردان است.)

بودلر را دوست دارد. (انقلاب شعر مدرن را می‌پذیرد.)

محسور پروست نیست. (به چهارراه می‌ماند: پروست به انتهای سفری باشکوه رسیده است، سفری که مستعمل شده است؛ امّا گومبروویچ، به‌دلیل علاقه به نویی، کاری از عهده‌اش برنمی‌آید جز اینکه راهی دیگر را انتخاب کند.)

کم‌وبیش با هیچکدام از رمان‌نویسان معاصر احساس نزدیکی نمی‌کند. (رمان‌نویسان عموماً کمبودهایی باورنکردنی در مطالعاتشان دارند: گومبروویچ نه آثار بروخ را خوانده است و نه آثار موزیل را؛ و چون از تمجیدگران بی‌مایهٔ کافکا به‌شدت دلخور است، علاقهٔ خاصی به این نویسنده ندارد؛ با ادبیات امریکای لاتین هیچ احساس قرابتی نمی‌کند؛ بورخس را مسخره می‌کند، چون به‌نظرش بیش از حد پرمدعاست و هنگامی‌که خودش در آرژانتین اقامت می‌کند چنان گوشه‌گیری می‌کند که تنها ارنستو ساباتو است که بین بزرگان به او توجه می‌کند؛ او هم جواب این توجه را می‌دهد.)

از ادبیات قرن نوزدهم لهستان خوشش نمی‌آید. (به‌نظرش بیش از اندازه رمانتیک است.)

در کلّ، چندان از ادبیات لهستان حرفی نمی‌زند. (فکر می‌کند که هموطنانش او را دوست ندارند؛ با این حال، این حرف‌نزدن به‌مثابه بغض و کینه نیست، بلکه بازگوی وحشتش از دربندشدن در حلقهٔ زمینهٔ کوچک است. در مورد شاعر لهستانی، تووییم[1]، می‌گوید: «هر یک از اشعارش گواهی است بر اینکه خارق‌العاده است، امّا اگر از ما بپرسند که

1. Tuwimm

تووییم با استفاده از کدام عنصر مختص خودش شعر جهانی را غنا بخشیده است چیزی برای جواب نخواهیم داشت.»

از آوانگارد دهه‌های بیست و سی خوشش می‌آید. (به جهان‌بینی «پیشرفت‌گرا» و همین‌طور «مدرنیسمِ پیش‌به‌سوی مدرن» بدبین است، امّا با عطش جستجوی اشکال جدید و آزادی تخیّلش موافق است. به نویسنده‌ای جوان توصیه می‌کند: «اول باید بیست صفحه نوشت، بی‌آنکه دربند عقل و اندیشه بود، بعد باید این بیست صفحه را با نقدی ریزبینانه خواند، اساسی‌ترین چیزها را نگه‌داشت و، به همین ترتیب، کار را ادامه‌داد.» کارش شبیه کسی است که بخواهد روی گاری رمان، اسبی وحشی به نام «مستی» را در کنار اسبی اهلی به نام «روشن‌بینی» ببندد.)

از ادبیات متعهد متنفر است. (نکتهٔ قابل تحسین: چندان با نویسندگانی که ادبیات را در خدمت مبارزات ضداستعماری درآورده‌اند وارد بحث نمی‌شود. الگوی هنر متعهد برای او که نویسنده‌ای ممنوع‌القلم در سرزمین خودش، لهستان، بود ادبیاتی است که در زیر لوای ضدکمونیسم فعالیت می‌کند. از سال‌های نخست نگارش روزنگار، دیدگاه مانوی این ادبیات[1] و ساده‌انگاری‌هایش را شماتت می‌کند.)

از آوانگارد سال‌های پنجاه و شصت فرانسه، به‌ویژه «رمان نو» و «نقد نو» خوشش نمی‌آید (رولان بارت). به رمان نو می‌گوید: «ضعیف است. یکنواخت است... خودبین است... خودارضایی می‌کند...». و به نقد نو می‌گوید: «هرچه فاضلانه‌تر، ابلهانه‌تر!» دوراهی‌ای که آوانگاردهای

۱. اینکه ادبیات دیدگاهی دوگانه داشته باشد و چیزی را یا به طور مطلق خوب بداند و یا بد.

جدید نویسندگان را در برابر آن قرار می‌دهند گومبروویچ را آزار می‌دهد: یا باید مدرنیسم، به سبک و سیاق آنان، را بپذیریم (مدرنیسمی که، به‌نظر گومبروویچ، به زبان حرفه‌ای، دانشگاهی و نظری نزدیک است و توان برقراری ارتباط با واقعیت را ندارد) یا هنر قراردادیی را که تا ابد می‌خواهد همان چیزهای همیشگی را تولید کند. حال آنکه مدرنیسم برای گومبروویچ معنای دیگری دارد و مترادف کشف‌های نوین و پیشروی بر مسیری است که از گذشتگان به ما به ارث رسیده است. آن هم تا هنگامی که امکانش فراهم است. تا هنگامی که میراث مسیر رمان هنوز دراختیار ماست.)

قاره‌ای دیگر

سه ماه از اشغال چکسلواکی به دست ارتش روسیه می‌گذشت؛ روسیه هنوز نتوانسته بود تا بر جامعهٔ چک که به‌رغم ترس و وحشت همگانی، آزادانه به حیاتش ادامه می‌داد (چند ماه به درازا کشید) کاملاً مسلط شود؛ انجمن نویسندگان که متهم به انجام فعالیت‌های ضدانقلابی بود، هنوز مجامعش را حفظ کرده بود و نشریاتش را منتشر می‌کرد و مهمانانش را پذیرا می‌شد. در این هنگام بود که به دعوت این انجمن، سه رمان‌نویس امریکای لاتین، خولیو کورتازار، گابریل گارسیا مارکز و کارلوس فوئنتس به پراگ آمدند. آمدنشان بی‌سروصدا بود، به‌عنوان سه نویسنده به پراگ آمده بودند. آمده بودند تا ببینند. بفهمند. آمده بودند تا به همقطاران اهل چکشان دلگرمی بدهند. هفته‌ای فراموش‌نشدنی را با آنان سپری کردم. با هم دوست شدیم. و درست پس از رفتن آن‌ها بود که توانستم نسخه‌ای از ترجمهٔ چک

صدسال تنهایی را بخوانم.

به یاد تهمت‌هایی افتادم که سوررئالیسم به هنر رمان زده بود، اینکه ضدادبی است، اینکه در را به روی تخیل آزادانه بسته است. حال آنکه رمان گارسیا مارکز چیزی جز تخیل آزاد نیست. یکی از برجسته‌ترین آثار شاعرانه‌ای که تا به حال خوانده‌ام. در هر جملهٔ منفردی جرقه‌ای از تفنّن وجود دارد، هر جمله‌ای باعث غافلگیری است، باعث اعجاب: پاسخی کوبنده به انزجاری که از رمان در بیانیهٔ سوررئالیسم ابراز شده بود (و در عین حال تکریمی فوق‌العاده از سوررئالیسم، از الهامش و از تأثیرش که در کل قرن محسوس بود).

این امر همچنین گواهی است بر اینکه شعر و ادبیات غنایی دو مفهوم برابر نیستند، بلکه مفاهیمی هستند که باید جدا از هم مدنظر قرارگیرند. چراکه شعر گارسیا مارکز هیچ ارتباطی با غنایی بودن ندارد، نویسنده اعترافات خود را بیان نمی‌کند، روحش را برهنه نمی‌کند، او تنها محسور دنیای عینیی است که خلق کرده است، دنیایی که همه چیز در آن، در آنِ واحد، واقعی، غیرحقیقت‌نما و سحرآمیز است.

و نکته‌ای دیگر: تمامی رمان‌های بزرگ قرن نوزدهم از صحنه به مثابه اصلی‌ترین عامل ترکیب داستان استفاده کردند. رمان گارسیا مارکز راهی خلاف این را طی می‌کند: در صدسال تنهایی چیزی به‌عنوان صحنه وجود ندارد! تمامی صحنه‌ها در سیلان سرمست روایت حل شده‌اند. من هیچ نمونهٔ دیگری با این سبک نمی‌شناسم. انگار که رمان قرن‌ها به عقب برگشته‌است، به سوی راویی که چیزی را وصف نمی‌کند، راویی که تنها روایت می‌کند، امّا طوری آزادانه و با تفنّن این کار را می‌کند که نمونه‌اش در تاریخ یافت نمی‌شود.

پل نقره‌ای

چند سال پس از دیدار رمان‌نویسان امریکای لاتین در پراگ به پاریس نقل‌مکان کردم و از قضا کارلوس فوئنتس در آن زمان سفیر مکزیک بود. من در شهر رِن زندگی می‌کردم و در طول اقامت‌های کوتاه مدتم در پاریس پیش او، در یکی از اتاق‌های زیرشیروانی سفارتش می‌ماندم، و با او صبحانه‌هایی می‌خوردم که به بحث‌های بی‌پایان می‌انجامید. خیلی زود، اروپای مرکزیم را در همسایگی غیرمنتظرهٔ امریکای لاتین دیدم: دو مرز غرب که در دو منتهاالیه جای‌داشتند؛ دو سرزمین وامانده، تحقیرشده، رهاشده، دو سرزمین طرد شده؛ و این‌ها دو قسمتی از جهان بودند که تجربهٔ آسیب‌رسان باروک بر آن‌ها بیشترین تأثیر راگذاشته بود. می‌گویم آسیب‌رسان، چرا که باروک به‌عنوان هنر فاتحان، به امریکای لاتین رسید و به سرزمین من از طریق جریان‌های ضداصلاحاتی گام نهاد، جریان‌هایی که با خون و خون‌ریزی توأم بود، و این باعث شد تا مارکس برود پراگ را «شهر پلیدی» بخواند؛ دیدم که این دو قسمت از جهان با تلفیق اسرارآمیز پلیدی و زیبایی آشنا شده‌اند.

گپ می‌زدیم و پلی نقره‌ای، سبک و لرزان و درخشان، همچون رنگین‌کمانی برفراز قرن، بین اروپای مرکزی کوچک من و امریکای لاتین پهناور، شکل می‌گرفت؛ پلی که مجسمه‌های پرجذبهٔ ماتیاس برون در پراگ را به کلیساهای مجنون و پریشان مکزیک متصل می‌کرد.

و دیدم که بین دو سرزمین مادری ما قرابت دیگری هم هست: هر دو سرزمین نقشی کلیدی در تحول رمان قرن بیستم ایفاکردند: ابتدا، رمان‌نویسان اروپای مرکزی سال‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ (کارلوس از کتاب

خوابگردهای بروخ به‌عنوان بزرگترین رمان قرن یاد می‌کرد)؛ و سپس، بیست یا سی سال بعد، رمان‌نویسان امریکای لاتین، یعنی معاصران من.

روزی، رمان‌های ارنستو ساباتو راکشف کردم؛ او در رمان فرشتهٔ موت (۱۹۷۴) که مثل رمان‌های پیش‌ازاینِ دو نویسندهٔ بزرگ اهل وین پر از اظهارنظراست، دقیقاً این چنین می‌گوید: «در دنیای مدرن که فلسفه رهایش کرده و چندصد تخصص علمی مثله‌اش کرده‌اند، رمان به‌عنوان آخرین رصدخانه‌ای است که می‌شود به کمک آن زندگی بشر را به صورت یک کل درنظر آورد».

پنجاه سال قبل از او، در آن طرف کرهٔ زمین (پل نقره‌ای مدام بر بالای سرم به لرزه درمی‌آمد)، بروخی که کتاب خوابگردها را نوشت و موزیلی که کتاب مرد بی‌قابلیت را، دقیقاً همین اندیشه را در سر داشتند. در عصری که سوررئالیست‌ها به شعر به منزلهٔ عالی‌ترین هنرها می‌نگریستند موزیل و بروخ رمان را شایستهٔ چنین جایگاهی می‌پنداشتند.

بخش چهارم

رمان‌نویس کیست؟

برای فهمیدن باید مقایسه کرد

وقتی هرمان بروخ می‌خواهد جایگاه شخصیتی را مشخص کند، اول به رفتارهای اساسی‌اش می‌پردازد و سپس اندک‌اندک به باقی ویژگی‌هایش. از غیرعینی‌ها به عینی‌ها می‌رسد. اچ، قهرمان دومین جلد از رمان خوابگردهاست. بروخ می‌گوید که ذاتاً عصیانگر است. عصیانگر چیست؟ و بروخ ادامه می‌دهد که بهترین راه برای فهمیدن یک پدیده مقایسه کردن آن است. بروخ شخصیت عصیانگر را با جانی مقایسه می‌کند. جانی کیست؟ محافظه‌کاری است که روی قواعد، آنگونه که هستند، حساب می‌کند و چون دزدی‌ها و کلاهبرداری‌هایش را نوعی حرفه تلقی می‌کند که از او شهروندی مثل دیگر شهروندان می‌سازد، می‌خواهد تا خود را در چهارچوب قواعد جای دهد. حال آنکه عصیانگر، درست برعکس، قواعد جاری را درهم می‌شکند تا آن را در انقیاد خود درآورد. اچ جانی نیست، عصیانگر است. بروخ می‌گوید که عصیانگری‌اش شبیه لوتر است. حالا چرا از اچ حرف می‌زنم؟ این رمان‌نویس است که برایم اهمیت دارد! او را با چه کسی می‌شود مقایسه کرد؟

شاعر و رمان‌نویس

رمان‌نویس را با چه کسی می‌شود مقایسه کرد؟ با شاعر غنایی. محتوای اشعار غنایی، به‌نظر هگل، شخصیت خود شاعر است؛ او رشتهٔ سخن را به جهان درونی‌اش می‌سپارد تا، به‌این‌ترتیب، احساسات و عواطفش را با خواننده درمیان بگذارد. حتی اگر به مضامینی «غیرشخصی» بپردازد که از چهارچوب زندگی خودش نیز بیرون است، «شاعر بزرگ غنایی خیلی زود از این مضامین فاصله می‌گیرد تا، درنهایت، به پرتره خودش برسد (stellt sich selber dar)».

موسیقی و شعر مزیتی نسبت به نقاشی دارند: این مزیت، به‌زعم هگل، همان وجههٔ غنایی است (das Lyrische). و ادامه می‌دهد که در غنایی‌بودن، موسیقی می‌تواند حتی از شعر نیز سبقت بگیرد، چراکه موسیقی این توان را دارد تا به مخفیانه‌ترین هیجانات دنیای درون که از دسترس کلام خارج است بپردازد. بنابراین، هنری وجود دارد، یعنی همان هنر موسیقی، که از شعرِ غنایی غنایی‌تراست. می‌توان اینگونه استنباط کرد که مفهوم غنایی‌بودن تنها به گرایشی در ادبیات (شعر غنایی) محدود نمی‌شود، بلکه از نوعی «حال و هوا» حکایت می‌کند و، از این دیدگاه، شاعر غنایی نمونه‌ای است بارز از انسانی که شیفتهٔ روح خود شده است و می‌خواهد تا ندایش را به گوش همه برساند.

از مدت‌ها پیش، «جوانی» برای من بازنمای سن غنایی‌بودن محسوب می‌شود، یعنی سنی که در آن فرد، کم‌وبیش، به تمامی بر خود متمرکز شده است و قادر نیست تا جهان پیرامونش را ببیند و بفهمد و روشن‌بینانه دربارهٔ آن قضاوت کند. اگر فرض را بر این گفته‌ها بگذاریم (که الزاماً جنبهٔ طرح دارد، امّا به‌عنوان طرح، به‌نظرم درست می‌آید)

گذر از خامی به پختگی همان فراتررفتن از غنایی‌بودن است. اگر به پیدایش یک رمان‌نویس به دیدهٔ شکل‌گیری یک حکایت الگو، به دیدهٔ شکل‌گیری یک «اسطوره» بنگریم، این‌شکل‌گیری به صورت تاریخ یک تغییر جلوه‌گر خواهد شد؛ سائول به پل تبدیل می‌شود[1]؛ خاستگاه رمان‌نویس، همان ویرانه‌های جهان غنایی خود اوست.

تاریخ یک تغییر

کتاب مادام بوواری، چاپ انتشارات کتاب‌های جیبی[2] سال ۱۹۷۲ را از کتابخانه‌ام بیرون می‌آوردم. دو پیشگفتار وجود دارد، یکی از نویسنده‌ای به نام هانری دومونترلان، و دیگری از منتقدی به نام موریس باردش. هر دو حسن‌سلیقه نشان داده‌اند و در پستوی این رمان جاخوش کرده‌اند و تلاش می‌کنند تا خود را کم‌علاقه نشان دهند: مونترلان: «نه روح دارد... و نه اندیشه‌ای نو... و نه سروری در نوشتار، و نه کنکاشی ژرف و ناگهانی در اعماق روح انسان، نه یافته‌ای در زمینهٔ انشا، نه اصالت و نه شوخی و خنده: فلوبر آنچنان از نبوغ تهی است که باورش ناممکن است.» و ادامه می‌دهد که البته می‌توانیم چیزی از او یاد بگیریم، ولی به شرط آنکه ارزشی بیش از آنچه سزاوارش است برایش قائل نشویم و این نکته را هم مدنظر قراردهیم که فلوبر «از همان خمیرهٔ راسین و سنت‌سیمون و شاتوبریان و میشله نیست».

باردش هم این رأی را می‌پذیرد و تولّد و شکل‌گیری فلوبرِ

---

۱. نقل است که پل قدیس (یا پاولوس قدیس) ابتدا سائول نام داشت که نامی است یهودی. روزی هنگام سفر از بیت‌المقدّس به دمشق، مسیح بر او ظاهر می‌شود و سائول نام خود را تغییر می‌دهد و به مسیحیت می‌گرود.

۲. در فرانسه. Livre de Poche

رمان‌نویس را اینگونه شرح می‌دهد: در سپتامبر سال ۱۸۴۸، در حالی که بیست‌وهفت سال داشت، برای جمعی کوچک ازدوستانش، نسخه‌ای دست‌نوشته از وسوسهٔ آنتونیوس قدیس، یعنی همان «برجسته‌ترین نثر رمانتیکش» را می‌خواند، همان کتابی که فلوبر (هنوز از باردش نقل می‌کنم) «تمام وجود و تمام بلندپروازی‌ها» و «تمام اندیشه‌های بزرگش» را در آن گنجانده بود. همگی به اتفاق او را محکوم می‌کنند و به او توصیه می‌کنند تا این «طیران رمانتیک»، این «هیجانات بزرگ غنایی» را دور بیندازد. فلوبر هم حرفشان را می‌پذیرد و سه سال بعد، در سپتامبر ۱۸۵۱، دست‌به‌کار نوشتن مادام بوواری می‌شود. باردش می‌گوید این کار را «بی‌آنکه لذتی از آن ببرد» انجام داد، درست همچون «عقوبتی» که «بی‌وقفه در نامه‌هایش از آن شکوه و شکایت می‌کرد»: «بوواری خسته‌ام می‌کند، بوواری حوصله‌ام را سر می‌برد، پیش‌پاافتادگی موضوع حالم را به‌هم می‌زند» و غیره.

به‌نظرم چندان محتمل نیست که فلوبر تنها به خاطر جلب رضایت دوستان و برخلاف میل باطنی‌اش «پا بر تمامی وجودش گذاشته و بلندپروازی‌هایش را سرکوب کرده‌باشد». نه، چیزی که باردش نقل می‌کند داستان فردی نیست که خودش را نابود می‌کند. داستان یک تغییر است. فلوبر سی سال دارد، لحظه‌ای مناسب برای پاره‌کردن پیلهٔ غنایی‌اش. اینکه بعدها شکایت کند که شخصیت‌هایش حقیرند بهایی است که باید برای مواردی که به‌شدت شیفته‌شان شده است بپردازد، یعنی برای هنر رمان و حوزهٔ کنکاشش، نثر پیش‌پاافتادهٔ زندگی.

پرتو ملایم کمیک

فردریک، شخصیت رمان تعلیم عشق، پس از یک شب‌نشینی مجلل، در جوار مادام آرنو که دلباخته‌اش نیز هست، سرمست و مدهوش از

آینده‌ای که در انتظارش است به خانه برمی‌گردد و مقابل آینه‌ای می‌ایستد. نقل می‌کنم: «خودش را زیبا دید ـ و یک دقیقه‌ای به خودش نگاه کرد.»

«یک دقیقه.» تمام عظمت صحنه، در این مقیاس مشخص از زمان، نهفته است. می‌ایستد، به خودش نگاه می‌کند و خودش را زیبا می‌بیند. یک دقیقهٔ تمام. بی آنکه تکان بخورد. عاشق است، چنان مفتون خودش شده است که دیگر به کسی که دوستش دارد فکر نمی‌کند. در آیینه به خودش نگاه می‌کند. امّا خودش را نمی‌بیند که در آینه به خودش می‌نگرد (آنطور که فلوبر می‌بیند). دربند «من» غنایی‌اش شده است و نمی‌فهمد که پرتو ملایمی از کمیک بر او و عشقش پرتوافکن شده است.

تغییر برای ضدغنایی‌شدن تجربه‌ای اساسی در زندگی رمان‌نویس محسوب می‌شود؛ از آنجایی که از خودش دور افتاده است خودش را غریب حس می‌کند و شگفت‌زده است از اینکه می‌بیند دیگر آن شخصی نیست که پیش از این می‌پنداشت. بعد از این تجربه، می‌فهمد که هیچ انسانی آن کسی که فکر می‌کند نیست، که این سوءتفاهم عمومیت دارد، اساسی است و پرتو ملایم کمیک را روی تمامی افراد می‌اندازد (مثلاً روی فردریک که مقابل آیینه ایستاده است). (این پرتو کمیک که به ناگاه کشف می‌شود، پاداش مخفیانه و ارزشمند تغییری است که در او رخ داده‌است).

اِما بوواری، تقریباً در انتهای داستان، هنگامی که لئون رهایش کرده و بانکدارها هم جوابش کرده‌اند سوار دلیجان می‌شود. جلوی درکه باز است، مردی فقیر «در حال کشیدن ناله‌هایی خفه» است. در این لحظه، اِما از بالای شانه‌های مرد، سکّه‌ای پنج فرانکی برایش می‌اندازد. این

سکّه تمام دارایی اوست. «برایش زیبا بود که سکّه را این‌طوری بیندازد».

واقعاً تمام دارایی‌اش بود. به انتهای راه رسیده بود. آخرین جمله‌ای را که ایرانیک کردم بازگوی چیزی است که فلوبر دید، امّا اِما از آن بی‌اطلاع بود: او صرفاً کاری سخاوتمندانه انجام نداد، بلکه خوشش آمد که این کار را بکند؛ حتی در این لحظات اوج ناامیدی، فراموش نکرد که حرکتش را، از سر بی‌گناهی، برای خودش خوب جلوه دهد تا، به‌این‌ترتیب، خودش را زیبا کند. از این لحظه به بعد، پرتو ملایمی از طعن با او همراه می‌شود، حتی هنگامی که به سوی مرگی که چندان هم از او دور نیست گام برمی‌دارد.

پرده پاره می‌شود

پرده‌ای سحرآمیز، با تار و پودی از جنس افسانه، مقابل جهان گسترده شده بود. سروانتس دون‌کیشوت را راهی کرد و این پرده را پاره کرد. دنیا در برابر دیدگان شوالیهٔ سرگردان قرارگرفت، با تمامی برهنگی کمیک نثرش.

همچون زنی که، برای رفتن سر نخستین قرار ملاقات، خودش را آرایش می‌کند، دنیا هم وقتی در لحظهٔ تولّدمان به سوی ما می‌شتابد، بزک‌کرده و نقاب‌زده و از پیش تفسیر شده است. و سازش‌گران یگانه کسانی نیستند که مفتونش می‌شوند؛ عصیانگران، که تنها در اندیشهٔ مقابله با همه‌کس و همه‌چیز هستند، متوجه نیستند که خودشان تا چه اندازه پیرو و فرمان‌بردارند؛ آنان تنها در برابر چیزی که بنابه تفسیرشان (پیش‌تفسیرشان) شایستهٔ مقابله است عصیان می‌کنند.

دلاکروا، صحنهٔ تابلوی مشهورش، آزادی در حال هدایت مردم، را از

روی پردهٔ پیش‌تفسیری کپی کرده است: زنی جوان، برفراز یک سنگر، با چهره‌ای جدی و سینه‌هایی نمایان که بیشتر باعث ایجاد ترس است؛ در کنار او، پسرکی دماغو با تپانچه‌ای در دست. هرچقدر هم که از این تابلو خوشم نیاید، امّا طرد آن از حوزهٔ برجسته‌ترین آثار نقاشی کار ابلهانه‌ای است.

امّا رمانی که به اینگونه حرکات و ژست‌های کلیشه‌ای، این نوع نمادهای قدیمی، بپردازد از تاریخ رمان طرد خواهد شد. چرا که سروانتس با پاره‌کردن پردهٔ پیش‌تفسیری بود که این هنر نو را به راه انداخت؛ حرکت نابودکنندهٔ او در هر رمانی که شایستهٔ این نام باشد بازتاب پیدا می‌کند و امتداد می‌یابد؛ و این نشانه‌ای است برای شناسایی هویت هنر رمان.

بلندنامی

یونسکو در قطعه‌ای که علیه هوگو سروده است و *Hugoliade* نام دارد، در حالی خودش بیست‌وشش سال دارد و هنوز در رومانی زندگی می‌کند، می‌نویسد: «ویژگی زندگی‌نامهٔ مردان مشهور این است که خواسته‌اند مشهور شوند. ویژگی زندگی‌نامهٔ تمامی انسان‌ها این است که نخواسته‌اند و به فکر این هم نبوده‌اند که مشهور شوند... انسان مشهور نفرت‌انگیز است...»

سعی می‌کنم تا این واژه‌ها را تشریح کنم: آدمی هنگامی مشهور می‌شود که تعداد آنانی که او را می‌شناسند از تعداد آنانی که او آن‌ها را می‌شناسد بسیار بیشتر می‌شود. شهرتی که فردی جراح را محظوظ می‌کند بلندنامی نیست: این مردم نیستند که او را تحسین می‌کنند، بلکه

جمع بیماران و همقطارانش هستند که این کار را می‌کنند. این جراح در تعادل زندگی می‌کند. امّا بلندنامی نوعی عدم‌تعادل است. شغل‌هایی هستند که الزاماً بلندنامی به دنبال دارند: سیاست‌مداران، مانکن‌ها، ورزشکاران، هنرمندان.

بلندنامی هنرمندان بدترین نوع بلندنامی است، چراکه با انگارهٔ نامیرایی توأم است. و این دامی مهلک است، چون ادعای به‌شدّت خودبزرگ‌بینانهٔ زندگی پس از مرگ از شرافت هنرمند تفکیک‌ناپذیر است. هر رمانی که با عشق نوشته شده باشد، به‌نحوی کاملاً طبیعی، مدعی ارزش‌های زیبایی‌شناختی با دوام است، یعنی ارزش‌هایی که قادرند تا پس از مرگ نویسنده نیز پابرجا باقی بمانند. در صورتی که نوشتن با این بلندپروازی همراه نباشد، این کار نوعی بی‌شرمی است: چون اگر یک لوله‌کش متوسط، که نه حرفه‌ای است و نه تازه‌کار، به درد مردم می‌خورد، رمان‌نویس متوسطی که آگاهانه دست به کار نگارش کتاب‌های گذرا، معمولی، کلیشه‌ای و به تبع آن، بی‌ارزش و، به تبع آن، جاگیر، پس آزاردهنده می‌شود شخصیتی حقیر است. و این حکایت از طالع بد رمان‌نویس دارد: شرافت رمان‌نویس در گرو اتکای شرم‌آور او به خودبزرگ‌بینی‌اش است.

آلبرتینم را کشتند

ایوان بلاتنی[1] که ده سال زودتر از من متولّد شد (و سال‌هاست که مرده است) شاعری است که از سن چهارده‌سالگی به او علاقه داشتم. در یکی از مجموعه اشعارش، بیتی مدام تکرار می‌شد که نام زنی نیز در

1. Ivan Blatny

آن بود: «Albertinko, ty» یعنی «آلبرتین، تو». مسلم است که منظور اشاره به نام آلبرتینِ پروست است. این نام برای من که نوجوان بودم، محسورکننده‌ترین نام‌های زنانه بود.

از پروست تنها چیزی که می‌دانستم پشتِ‌جلد بیست‌تایی کتاب بود باعنوان درجستجوی زمان ازدست‌رفته که به زبان چک ترجمه شده و در کتابخانهٔ یکی از دوستانم ردیف شده بود. با کمک بلاتنی و «Albertinko, ty»ی او، روزی سرگرم خواندن این کتاب‌ها شدم. وقتی به کتاب در سایهٔ دخترکان شاداب[1] رسیدم، آلبرتین پروست با آلبرتین شاعر من درهم آمیخت.

شاعران چک عاشق آثار پروست بودند. امّا از زندگی‌اش اطلاعی نداشتند. ایوان بلاتنی هم چیزی از شرح‌حال پروست نمی‌دانست. خود من هم تقریباً خیلی دیر امتیاز این بی‌خبری را از دست دادم و فهمیدم که الگوی شخصیت آلبرتین در رمان پروست، یکی از عشق‌هایش، یعنی یک مرد بوده است.

این حرف‌ها دیگر چیست؟ آلبرتین چه ملهم از یک مرد باشد و چه از یک زن، درهرحال آلبرتین است و بس. رمان حاصل حرکتی کیمیاگرانه است که زنی را به مرد، مردی را به زن، گل را به طلا و اتفاقی ناچیز را به یک درام تبدیل می‌کند. همین کیمیاگری والاست که نیروی هر رمان‌نویس، راز و شکوه هنرش را تشکیل می‌دهد! کاری نمی‌شود کرد! هر چقدر هم آلبرتین در ذهن من زنی فراموش‌ناشدنی باشد، از وقتی یواشکی به من گفته‌اند که الگوی این شخصیت یک مرد بوده است این خبرِ به‌دردنخور مثل ویروسی که در نرم‌افزار رایانه‌ای

۱. این عنوان ترجمه‌ای است که مهدی سحابی از این کتاب ارائه کرده است. نام اصلی آن *Les jeunes filles en fleurs* به معنای دختران شاداب است.

جا خوش کند، در ذهنم جای گرفت. بین من و آلبرتین نرینه‌ای جا خوش کرد، و چهرهٔ او را محو و مبهم کرد. زنانگی‌اش را خدشه‌دار کرد. لحظه‌ای او را با سینه‌های زیبا می‌بینم و بعد با سینه‌ای تخت و گاهی نیز با یک سبیل، روییده بر پوست لطیف صورتش.

آلبرتین من را کشته‌اند. یاد این جملهٔ فلوبر می‌افتم: «هنرمند باید حرفش را به آیندگانی بباوراند که خود او در دورانشان زنده نخواهد بود.» باید معنی این جمله را خوب درک کنیم: چیزی که رمان‌نویس، در وهلهٔ اول، می‌خواهد از آن حفاظت کند وجود خودش نیست، بلکه وجود آلبرتین و مادام آرنو است.

رأی مارسل پروست

در کتاب در جستجوی زمان ازدست‌رفته، پروست خیلی صریح و آشکار صحبت می‌کند: «در این رمان... حتی یک اتفاق هم نیست که خیالی نباشد،... حتی یک شخصیت هم نیست که کلیدی باشد.» گرچه رمان پروست رابطهٔ تنگاتنگی با زندگی نویسنده‌اش دارد، امّا این کتاب، بی هیچگونه تردیدی، از مرزهای حوزهٔ اتوبیوگرافیک شخص نویسنده فراتر است؛ پروست به‌هیچ وجه قصد نوشتن اتوبیوگرافی ندارد؛ او این کتاب را برای صحبت از زندگی خودش ننوشته است، بلکه این کار را کرده تا زندگی خوانندگان را پیش چشم خودشان روشن کند: «... هر خواننده، موقع خواندن، خوانندهٔ وجود خودش است. کتابِ نویسنده صرفاً ابزاری است که در اختیار خواننده قرارمی‌گیرد تا او بتواند در آن چیزی را تشخیص دهد که اگر این کتاب نبود شاید هیچوقت آن را در وجود خودش نمی‌دید. اینکه خواننده

آنچه را در کتاب می‌خواند در وجود خودش هم بازبیابد دلیل حقیقی‌بودن آن کتاب است...» این جملات پروست تنها به تبیین مفهوم رمان مارسل پروست نمی‌پردازد؛ این جملات تعریف جامعی است از هنر رمان.

اخلاق اساسی

باردِش نظرش را دربارهٔ مادام بوواری این‌چنین به‌اختصار بیان می‌کند: «فلوبر نتوانسته است نویسنده شود! و مگر نه اینکه بسیاری از تحسین‌کنندگان فلوبر وقتی آثارش را می‌خوانند اینگونه داوری می‌کنند که: وای! اگر مکاتبات‌اش را خوانده بودید می‌فهمیدید که چه شاه‌کاری است! فلوبر چه انسان شگفت‌انگیزی بوده است!»

من هم اغلب مکاتبات فلوبر را می‌خوانم، چون دوست دارم بدانم دربارهٔ هنر خودش و هنر دیگران چه نظری داشته است. با این همه، مکاتبات یک نویسنده، هراندازه خیره‌کننده باشد، نه شاه‌کار است و نه اثر. برای اینکه اثر، تمای چیزهایی که نویسنده نوشته است، یعنی نامه و یادداشت و روزنگار و مقاله نیست. اثر، حاصل کاری است طولانی در باب طرحی زیباشناختی.

من از این هم فراتر می‌روم: اثر، چیزی است که رمان‌نویس موقع ارایهٔ بیلانی از کار خود، باید آن را تأیید کند. برای اینکه زندگی کوتاه است، خواندن وقت زیادی می‌گیرد و ادبیات به‌دلیل تولید انبوه و غیرعقلانی در حال خودکشی است. هر رمان‌نویسی باید کار را از خودش شروع کند، یعنی هر چیزی را که فرعی است حذف کند و برای خودش و دیگران مُبلِغ اخلاقی باشد که تنها متوجه مسائل اساسی است.

امّا دراین بین، تنها نویسندگان، یعنی صدها و هزاران نویسنده نیستند که مطرح‌اند، بلکه پژوهشگران یا، به تعبیردیگر، لشکر پژوهشگرانی مطرح‌اند که اخلاقی متفاوت را با آنچه گفته شد پی می‌گیرند و هرچه راکه به دستشان می‌رسد جمع می‌کنند تا به هدف نهایی‌شان، یعنی **همه‌چیز** برسند. همه‌چیز یعنی تلی از چرک‌نویس، پاراگرف‌هایی خط‌خطی، فصل‌هایی که نویسنده دور انداخته، امّا پژوهشگران در چاپ‌های به‌اصطلاح انتقادی خود منتشرکرده و نام موذیانهٔ «بدل»[1] را بر آن گذاشته‌اند، و این یعنی اگر بپذیریم که کلمات هنوز معنایی دارند، بنابراین تمام چیزهایی که نویسنده نوشته است برای او ارزشی یکسان دارند و به یک اندازه مورد تأیید او هستند.

اخلاقِ اساس‌گرا جایش را به اخلاقِ بایگانی داده‌است (آرمانِ بایگانی: تساوی دلنشینی که در یک گور عظیم دسته‌جمعی حکم‌فرماست.)

مطالعه وقت‌گیر است و زندگی کوتاه

با دوستی فرانسوی که نویسنده‌است صحبت کردم؛ اصرار کردم که آثار گومبرووویچ را بخواند. کمی بعد، وقتی همدیگر را دیدیم متوجه شدم که دلگیر است: «حرفتان راگوش کردم، امّا راستش را بخواهید دلیل اصرارتان را نفهمیدم. ـ کدام اثرش را خواندید؟ ـ تسخیرشدگان را! ـ خدای من! آخر چرا تسخیرشدگان را؟»

تسخیرشدگان به صورت کتاب پس از مرگ گومبرووویچ منتشر شد. این کتاب رمانی است عامه‌پسند که گومبرووویچ آن را وقتی جوان بود به

1. variante

صورت پاورقی و با اسم مستعار در یکی از روزنامه‌های لهستان قبل از جنگ چاپ کرد. او هیچوقت این رمان را در قالب کتاب به چاپ نرساند، هیچ‌وقت هم قصد انجام این کار را نداشت. در اواخر عمر گومبرووویچ، کتابی از مصاحبهٔ طولانی‌اش با دومینیک دورو باعنوان وصیت‌نامه منتشر شد. گومبرووویچ در این مصاحبه به تفسیر کلّ آثارش پرداخت. **کلّ آثارش**. یکی پس از دیگری. یک کلمه هم راجع به تسخیرشدگان صحبت نکرد!

به دوست فرانسوی‌ام گفتم: «باید *Ferdydurke* را می‌خواندی، یا زشت‌انگاری را.»

خیلی غمگین نگاهم کرد. «دوست من، زندگی برایم وقت زیادی باقی نگذاشته است. زمانی راکه باید برای نویسندهٔ شما صرف می‌کردم صرف کردم.»

پسر کوچک و مادربزرگش

استراوینسکی دوستی طولانی‌اش را با رهبر ارکستر، آنسرمت، که می‌خواست قطعاتی از باله‌اش به نام ورق‌بازی را «حذف کند» برای همیشه به‌هم زد. کمی بعد، خود استراوینسکی سمفونی برای سازهای بادی‌اش را اصلاح کرد و تغییرات زیادی در آن پدید آورد. وقتی آنسرمت این خبر را شنید عصبانی شد؛ آنسرمت از «اصلاحات» خوشش نمی‌آمد و نظرش این بود که استراوینسکی حق ندارد تا چیزهایی راکه نوشته است «تغییر» دهد.

جوابی که استراوینسکی داد، چه در مورد اول و چه در مورد دوم، به یک اندازه کوبنده بود: دوست عزیز، این مسئله به شما ربطی ندارد.

فکر نکنید که در برابر آثار من می‌توانید همان رفتاری را داشته باشید که در اتاق خوابتان دارید! چون چیزی که نویسنده خلق کرده است نه به پدرش تعلق دارد، نه به مادرش، نه به ملّتش و نه به بشریّت. چیزی که نویسنده خلق کرده است فقط مال خود اوست، می‌تواند هر وقت که خواست و، اگر خواست، آن را منتشر کند. می‌تواند تغییرش دهد، تصحیحش کند، درازش کند، کوتاهش کند، توی توالت بیندازدش و سیفون را هم بکشد، بدون اینکه مجبور باشد تا به احدی دربارهٔ کارهایش توضیح دهد!

نوزده‌ساله بودم که در زادگاهم، دانشگاهیِ جوانی نطقی همگانی ایراد کرد؛ ماه‌های نخستین انقلاب کمونیستی بود و او هم، به تبعیت از حال و هوای زمانه، دربارهٔ مسئولیت اجتماعی هنر صحبت کرد. بعد از پایان سخنرانی، بحث درگرفت؛ یادم می‌آید که شاعری به نام ژوزف کینار (از هم‌نسلان بلاتنی که از قضا او هم سال‌هاست که مرده است) در پاسخ به گفته‌های آن جوان دانشگاهی حکایتی را نقل کرد: پسری جوان مادربزرگ پیر و نابینایش را به گردش برده است. در خیابانی راه می‌روند و پسرک هرازگاه می‌گوید: «مادربزرگ، مواظب باش، یک ریشهٔ درخت اینجاست!» پیرزن چون فکر می‌کند که در جنگل راه می‌رود می‌پرد و می‌جهد. عابران پسر کوچک را شماتت می‌کنند: «پسرم، چرا این‌طوری با مادربزرگت رفتار می‌کنی؟!» و پسرک هم در جواب می‌گوید: «مادربزرگ خودم است! هر جور که دلم بخواهد با او رفتار می‌کنم!» و کینار نتیجه می‌گیرد که: «حالا حکایت من و شعرم است!» من هیچوقت این نمایشِ حقوق نویسنده را که در برابر دیدگان بدبینِ انقلاب نوپای آن هنگام اجرا شد فراموش نخواهم‌کرد.

رأی سروانتس

سروانتس بارها در رمانش به ذکر کتاب‌هایی می‌پردازد که دربارهٔ شوالیه‌ها نوشته شده بود. او همیشه عنوان کتاب‌ها را کامل ذکر می‌کند، امّا لزومی نمی‌بیند که به نام نویسندگان هم اشاره کند. در آن زمان، احترام به نویسنده و حقوقش هنوز چندان رایج نبود.

یادآور شویم: پیش از آنکه او دومین بخش از رمانش را تمام کند، نویسنده‌ای دیگر که تا آن هنگام ناشناس بود از او سبقت گرفت و با اسمی مستعار ادامهٔ ماجراهای دون‌کیشوت را آنگونه که خودش می‌خواست منتشر کرد. سروانتس هم همان کاری را کرد که نویسنده‌ای امروزی در چنین شرایطی می‌کند: عصبانی شد؛ با خشونت تمام با این دزدی ادبی مخالفت کرد و مغرورانه چنین گفت: «دون‌کیشوت تنها برای من به دنیا آمده است و من هم تنها برای او به دنیا آمده‌ام. او حرکت کرد و من نوشتم. او و من مقوله‌ای واحد هستیم...»

از زمان سروانتس به بعد، حدّ و حدود نخستین و بنیادین رمان شکل گرفت: رمان، آفرینشی یکتا و منفرد و تقلیدناپذیر است که تنها به قوهٔ تخیل یک نویسنده وابسته است. دون‌کیشوت، قبل از آنکه نوشته شود، به ذهن هیچکس خطور نکرده بود؛ دون‌کیشوت همان واقعهٔ غیرمنتظره بود؛ و بدون جذابیت واقعهٔ غیرمنتظره، هیچ‌یک از شخصیت‌های بزرگ رمان (و هیچ رمان بزرگی) از آن به بعد قابل قبول نخواهد بود.

تولّد هنر رمان با شکل‌گیری باور حقوق نویسنده و دفاع جانانه‌اش پیوند خورده است. رمان‌نویس یگانه ارباب اثرش محسوب می‌شود؛ او خود اثرش است. البته همیشه اینگونه نبوده است. و همیشه هم اینگونه نخواهدبود. امّا در این صورت، هنر رمان، یعنی میراث سروانتس، دیگر وجود نخواهد داشت.

بخش پنجم

زیبایی‌شناسی و وجود

زیبایی‌شناسی و وجود

کجا می‌توان عمیق‌ترین دلیلی را یافت که باعث می‌شود تا آدمیان نسبت به هم احساس جاذبه یا دافعه کنند، با هم دوست باشند و یا نباشند؟ کلاریس و والتر در کتاب مرد بی‌قابلیت دوستان قدیمی اولریش هستند. اولین باری که در صحنهٔ رمان حاضر می‌شوند، لحظه‌ای است که اولریش وارد خانه‌شان می‌شود و می‌بیند که آن دو، به‌اتفاق، مشغول نواختن پیانو هستند. پیانو، «این بت پاکوتاه و پوزه‌پهن، حاصل ادغام دو نژاد بولدوگ و باسه»، این «بلندگوی» وحشتناک «که روح از خلالش همچون گوزنی آمادهٔ جفت‌گیری فریادهایش را در کلّ جهان سرمی‌دهد»، این پیانو، منفورترین چیزها در چشم اولریش است.

این استعاره روشن‌گر عدم‌تفاهم غیرقابل‌حلی است که بین اولریش و آن دو نفر وجود دارد؛ عدم‌تفاهمی که به‌نظر دل‌بخواهی و غیرقابل توجیه جلوه می‌کند، چراکه نه پای منافع مشترک درمیان است و نه سیاست و نه جهانبینی و نه مذهب؛ اگر درک این عدم‌تفاهم تا این اندازه دشوار به‌نظر می‌رسد دلیلش این است که ریشه‌هایش بسیار عمیق‌اند و

تا ژرفای بنیاد زیبایی‌شناختی شخصیت‌ها نفوذ می‌کنند؛ فراموش نکنیم که هگل می‌گفت موسیقی غنایی‌ترین هنرهاست؛ حتی غنایی‌تر از خود شعر غنایی. در تمام طول رمان، اولریش با حال و هوای غنایی دوستانش در تضاد می‌ماند؛ کمی بعد، کلاریس کم‌کم هوادار موس‌بروگر می‌شود، قاتلی محکوم به اعدام که جامعهٔ محفلی درپی آن است تا با اثبات جنون و، به تبع آن، بی‌گناهی‌اش نجاتش دهد. «موس‌بروگر عین موسیقی می‌ماند.» این جمله‌ای است که کلاریس همه جا تکرار می‌کند، و با این حکم غیرمنطقی (این حکم عمداً غیرمنطقی است، چراکه شایستهٔ ذهن غنایی این است که از طریق جمله‌های غیرمنطقی خودش را ادا کند)، روحش فریادهای دلسوزانه‌ای را در سراسر جهان می‌پراکند. اولریش در برابر این فریادها بی‌اعتناست. نه اینکه طرفدار حکم اعدام برای یک مجنون باشد، بلکه به این دلیل که تحمل خل‌بازی‌های غنایی طرفداران او را ندارد.

مفاهیم زیبایی‌شناختی تنها وقتی توجهم را جلب کرد که توانستم ریشه‌های وجودیشان را ببینم؛ یعنی وقتی فهمیدم که این‌ها مفاهیمی وجودی هستند؛ زیرا همیشه آدم‌های ساده و یا مشکل‌پسند، باهوش و یا احمق، در طول زندگی با چیزهای زیبا و زشت و والا و خنده‌دار و تراژیک و غنایی و دراماتیک و ماجراجویانه و پرفعل‌وانفعال و تزکیه‌آمیز و یا، اگر نخواهیم تا این اندازه از مفاهیم فلسفی استفاده کنیم، با چیزهای خنده‌ندانی[1] و کیچ و عامی مواجهند. تمام این مفاهیم حوزه‌هایی هستند که ما را به نمودهای گوناگونی از وجود رهنمون می‌شوند که از هیچ طریق دیگری نمی‌توان به آن‌ها راه‌جست.

۱. agelastique نگاه کنید به زیرنویس agelaste.

کنش و حرکت

هنر حماسی بر حرکت و کنش استوار است، و بهترین جامعه‌ای که کنش‌وحرکت توانست آزادانه در آن مطرح شود جامعهٔ عصر قهرمانی یونان بود؛ این همان چیزی است که هگل می‌گوید و آن را در ایلیاد نشان می‌دهد: درست است که آگاممنون اولین پادشاه است، امّا باقی پادشاهان و شاهزادگان آزادانه گردش حلقه زده‌اند و، همگی مثل آشیل، آزادند تا از نبرد کناره بگیرند. مردم هم به میل خودشان با شاهزادگانشان همراه شده‌اند؛ هیچ قانونی برای مجبورکردنشان وجود ندارد؛ صرفاً خواسته‌های درونی، مفهوم افتخار و احترام و فروتنی دربرابر قوی‌ترها و شگفتی از بابت رؤیت شجاعت یک قهرمان و مواردی از این دست است که رفتار آدمیان را تبیین می‌کرد. آزادی برای شرکت در نبرد و یا آزادی برای فرار از یک نبرد گواهی است مبنی بر اینکه تک‌تک افراد مستقلند. به‌این‌ترتیب، کنش‌وحرکت از جنبه‌ای شخصی برخوردار شده و به همین سبب نیز شکلی شاعرانه داشت.

هگل دربرابر این دنیای کهن، یعنی مهد حماسه، به جامعهٔ معاصر خودش اشاره می‌کند که حکومت و دولت دارد و قانون اساسی و قانون مدنی و قانون قضایی و نظام اداری مستحکم و وزارت‌خانه و پلیس و مواردی از این دست...؛ این جامعه اصول اخلاقی‌اش را بر فرد تحمیل می‌کند و رفتار فرد نیز، بیش از آنکه نتیجهٔ شخصیت خود او باشد، حاصل خواست‌های بی‌نام‌ونشانی است که از بیرون بر او تحمیل شده است. در چنین جهانی است که رمان متولّد می‌شود. رمان هم، مثل حماسه در گذشته، بر کنش‌وحرکت استوار است. امّا در یک رمان، کنش‌وحرکت به مسئله بدل می‌شود، مسئله‌ای چندگانه: اگر

کنش‌وحرکت صرفاً نتیجهٔ فرمانبرداری است، آیا می‌توان آن را همچنان کنش‌وحرکت نامید؟ و چطور می‌شود کنش‌وحرکت را از اعمال تکراری و از روی عادت تمیز داد؟ و معنای دقیق آزادی در دنیای مدرن و دیوان‌سالاری‌شدهٔ امروز که در آن توانایی دست‌به‌کارشدن بسیار اندک شده است چیست؟

جیمز جویس و کافکا تا آنجا که می‌شد شکافته‌اند. میکروسکوپ عظیم جویس، به‌نحوی اغراق‌آمیز، حرکات کوچک و جزئی روزمره را بزرگ می‌کند و، به‌این‌ترتیب، روزی کاملاً معمولی از شخصیتی مثل بلوم را به اودیسه‌ای مدرن بدل می‌کند. ک. که به‌عنوان مساح به کار گمارده شده است، در روستایی ساکن می‌شود و حاضر است تا برای به‌دست آوردن حق زندگی در این مکان با هر چیزی مبارزه کند؛ امّا نتیجهٔ مبارزه‌اش چندان چشمگیر نیست: او پس از تحمل دردسرهای فراوان، تنها موفق می‌شود تا حرف‌هایش را به‌گوش شهردار روستا که قدرتی هم ندارد برساند، و بعد از او هم به گوش کارمندی جزء که در حال چرت‌زدن است؛ همین؛ قصر کافکا در کنار اودیسهٔ مدرن جیمز جویس، به ایلیادی مدرن شبیه است. اودیسه و ایلیادی که بر مبنای روی دیگر دنیای حماسی که روی اصلی‌اش دیگر قابل دسترسی نیست تدوین شده است.

صدوپنجاه سال پیش از این، لورانس استرن به همین ویژگی سؤال‌برانگیز و تناقض‌گونه از کنش‌وحرکت پرداخته است؛ در تریستام‌شاندی تنها کنش‌ها و حرکاتی جزئی مشاهده می‌شود؛ پدر شاندی در طول چندین فصل از کتاب تلاش می‌کند تا با دست چپ دستمالش را از جیب راستش درآورد و در همان حال با دست راست کلاه‌گیسش را از سرش بردارد؛ دکتر سلوپ هم در طول چندین فصل

از کتاب در حال بازکردن گره‌های بیشمار و بسیار سفت کیفی است که در آن وسایل جراحی لازم برای به‌دنیاآوردن تریستام گذاشته شده است. این فقدان کنش‌وحرکت (یا کوچک‌نگاری کنش‌وحرکت) را لورانس استرن با لبخندی پاک و معصومانه به تصویر می‌کشد (لبخندی که نه کافکا و نه جویس با آن آشنا نیستند و در کل تاریخ رمان بی‌همتا باقی می‌ماند). به‌نظرم می‌شود در این لبخند نشانه‌ای از حزن و اندوهی بنیادین را رؤیت کرد، به این معنا که کسی که عمل می‌کند در پی دستیابی به پیروزی است؛ و کسی که پیروز می‌شود برای دیگری حزن و اندوه به‌بار می‌آورد؛ اجتناب از کنش‌وحرکت یگانه راه برای دستیابی به صلح و آرامش است.

خنده‌ندان‌ها[1]

آدم‌های دوروبر پاستور یوریک، یکی از شخصیت‌های تریستام شاندی، همگی «ادای جدی‌بودن را درمی‌آورند» و او این کارشان را دلیل «پدرسوختگی»شان می‌داند؛ رفتاری که شبیه جامه‌ای است که «نادانی و حماقت را از دید بقیه پنهان می‌کند». او، تا جایی که می‌تواند، تلاش می‌کند تا با استفاده از تفسیرهای «شوخ و طنزآمیز» با این مسئله مبارزه کند. این «شیوهٔ غیرمحتاطانه در شوخی و تمسخر» خطرآفرین می‌شود؛ «هر ده کلمهٔ بامزه‌ای که می‌گوید باعث می‌شود تا صدتا دشمن پیدا کند»، تا آنجا که، سرانجام، روزی چون دیگر توان مقاومت دربرابر انتقام‌جویی خنده‌ندان‌ها را ندارد، «شمشیرش را زمین می‌اندازد» و با

---

۱. agelastes واژه‌ای است که رابله ابداع کرده است و منظورش اشخاصی است که بلد نیستند بخندند.

«دلی شکسته» جان می‌دهد. بله، لورانس‌استرن موقع نقل داستان یوریک از واژهٔ خنده‌ندان استفاده می‌کند. این واژه‌سازی ابداعی است که رابله آن را از زبان یونانی اقتباس کرده است تا با آن به اشخاصی اشاره کند که بلد نیستند بخندند. رابله از خنده‌ندان‌ها وحشت داشت، چون همانطور که خودش هم می‌گوید، نزدیک بود به خاطر آن‌ها حتی دیگر یک کلمه هم ننویسد. داستان یوریک سلامی است برادرانه که استرن پس از دو قرن برای استادش می‌فرستد.

افرادی وجود دارند که من هوششان را تحسین می‌کنم و برای شرافتشان احترام فراوان قائلم، امّا در کنارشان معذبم: مثلاً حرف‌هایم را سانسور می‌کنم، تا بد فهمیده نشوند و خودم هم وقیح جلوه‌نکنم، برای اینکه آنان را با گفتن حرفی نسنجیده نرنجانم. این دسته افراد نمی‌توانند راحت با کمیک کنار بیایند. من از این بابت سرزنششان نمی‌کنم: خنده‌ندانی در عمق جانشان نفوذ کرده است و کاری هم از عهده‌شان ساخته نیست. ولی من هم، به نوبهٔ‌خودم، کاری از عهده‌ام برنمی‌آید و، بدون اینکه از آن‌ها متنفر باشم، سعی می‌کنم از آن‌ها فاصله بگیرم. من نمی‌خواهم به سرنوشت یوریک دچار شوم.

هر مقولهٔ زیبایی‌شناختیی (و خنده‌ندانی هم یکی از این مقوله‌هاست) باعث بروز مسئله‌ای بی‌پایان می‌شود. کسانی که پیش‌ازاین به رابله اتهامات ایدئولوژیکی (مذهبی) می‌زدند، این کار را، نه به‌خاطر اعتقاد به باورهایی انتزاعی، بلکه به‌دلیل مسئلهٔ عمیق‌تری انجام می‌دادند. مسئلهٔ اصلی، عدم‌تفاهمی زیبایی‌شناختی بود که تاب تحملش را نداشتند: این آدم‌ها از ته دل با آنچه غیرجدی است مخالف بودند؛ و از افتضاح ناشی از یک خندهٔ نابه‌جا خشمگین‌شان می‌کرد. چون اگر خنده‌ندان‌ها درپی این هستند تا هر شوخی‌ای را نوعی

بی‌احترامی به مقدّسات تلقی کنند، به این دلیل است که هر شوخی‌ای واقعاً توهین به مقدّسات هم هست! بین کمیک و مقدّسات همیشه ناسازگاری وجود دارد، و تنها چیزی که می‌شود از خود پرسید این است که این مقدّسات کجا شروع می‌شوند و کجا خاتمه می‌یابند. آیا فقط مختص مکان‌های مقدّسند؟ یا اینکه دامنه‌شان گسترده‌تر است و مثلاً چیزهایی را هم که ما به نام ارزش‌های بزرگ لائیک، مادر بودن، عشق، وطن‌پرستی و یا شرافت انسانی می‌شناسیم دربرمی‌گیرد؟ اشخاصی که زندگی برایشان مقدّس است همگی، بی‌بروبرگرد، با هرگونه شوخی‌ای با عصبانیت برخورد می‌کنند، عصبانیتی که ممکن است آشکار و یا پنهان باشد، چراکه در هرگونه شوخی چیزی کمیک وجود دارد که فی‌الذاته به مثابه بی‌احترامی به ویژگی مقدّس زندگی محسوب می‌شود.

کمیک را نمی‌شود بدون فهمیدن خنده‌ندان‌ها درک کرد. این وجود خنده‌ندان‌هاست که به کمیک امکان می‌دهد تا به همهٔ ابعادش دست پیدا کند، باعث می‌شود تا حالت شرطبندی پیدا کند، حالتی مخاطره‌آمیز، و جوهر دراماتیکش را آشکار سازد.

طنز

در دون‌کیشوت صدای خنده‌ای به گوش می‌رسد که انگار دقیقاً از حکایات لطیفه‌گون قرون وسطا به ما رسیده است: به شوالیه‌ای که تاس ریش‌تراشی به‌جای کلاه‌خود بر سر دارد می‌خندند، به ملازمی که سیلی می‌خورد می‌خندند. امّا جدای این وجههٔ کمیک، که اغلب کلیشه‌ای و بسیار شقاوت‌آمیز است، سروانتس ما را با طعم کمیکی دیگر آشنا

می‌کند که بسیار ظریف‌تر است:

نجیب‌زاده‌ای روستایی و باصفا، دون‌کیشوت را به خانهٔ خود دعوت می‌کند؛ او در آنجا به‌همراه فرزندش که شاعر است زندگی می‌کند. پسر که از پدر تیزبین‌تر است، بلافاصله تشخیص می‌دهد که این مهمان دیوانه است و ترجیح می‌دهد تا آشکارا فاصله‌اش را با او حفظ کند. کمی بعد، دون‌کیشوت از پسر دعوت می‌کند تا اشعارش را برای او بخواند؛ پسر هم شتابزده اطاعت می‌کند و دون‌کیشوت هم با جملاتی غرّا استعداد شاعر جوان را می‌ستاید؛ پسر که خوشحال و خوشنود و محو هوش و درایت مهمان شده است فوراً فراموش می‌کند که او دیوانه است؛ حالا سؤال اینجاست که دیوانهٔ حقیقی کیست؟ دیوانه‌ای که از شخصیت تیزبین تمجید می‌کند یا تیزبینی که تمجید دیوانه را باور می‌کند؟ ما در اینجا به فضای کمیکی متفاوت وارد می‌شویم که بسیار باریک‌بین‌تر و ارزشمندتر است. ما از این نمی‌خندیم که کسی مضحکه شده است، یا مورد تمسخر واقع شده است، یا حتی تحقیر شده است، برای این می‌خندیم که واقعیتی به ناگاه آشکار می‌شود، دوپهلو بودنش را به ما نشان می‌دهد، و مسائل معنای ظاهری‌شان را از دست می‌دهند و می‌فهمیم انسانی که دربرابر ماست آن‌چیزی نیست که خودش فکر می‌کند. این همان طنز است (همان طنزی که برای اوکتاویو پاز «بزرگترین اختراع» عصر مدرن محسوب می‌شود و ما آن را مدیون سروانتس هستیم).

طنز جرقه‌ای نیست که، به‌نحوی گذرا، به هنگام گره‌گشایی کمیک موقعیتی یا قصه‌ای، بدرخشد تا ما را بخنداند. بارقهٔ ناچیز نور این جرقه بر تمامی گسترهٔ زندگی ما پرتوافکن می‌شود. بیایید درست مثل اینکه بخواهیم فیلمی را دوباره ببینیم، برای بار دوم به صحنه‌ای که نقل

کردم دقت کنیم: مرد نیک‌سرشت و نجیب‌زادهٔ روستایی، دون‌کیشوت را به قصر خود می‌برد و او را به پسرش معرفی می‌کند؛ پسر عجولانه به مهمانِ عجیب‌وغریب می‌فهماند که از او برتر است و او را حقیر می‌داند. امّا این بار دیگر ما خبرداریم: ما، پیش از این، با سرور و وجد ناشی از خودشیفتگی شاعر جوان، هنگامی‌که دون‌کیشوت از شعر او تمجید می‌کند، آشنا شده‌ایم؛ وقتی دوباره به شروع صحنه دقت می‌کنیم می‌بینیم که رفتار آن پسر برایمان بلافاصله وجهه‌ای تکبّرآمیز می‌گیرد، وجهه‌ای که با سنّ و سالش ناهمخوان است، یعنی در اینجا کمیک از همان ابتدای کار آغاز شده است. مرد بزرگسالی که سرد و گرم روزگار چشیده و با «طبیعت آدمی» آشناست، به دنیای پیرامون خود این‌چنین نگاه می‌کند (یعنی جوری که انگار قراراست حلقه‌ای فیلم را برای بار چندم ببیند) و مدت‌هاست که دیگر جدّیت آدمیان را جدی نمی‌گیرد.

و اگر تراژیک رهایمان کرده‌باشد

کرئون، پس از پشت‌سرنهادن تجربیاتی تلخ، فهمید آنانی که مسئول شهر هستند موظفند تا امیال شخصی‌شان را مهارکنند؛ از آنجایی که به این استدلال خود ایمان داشت، با آنتیگونی که از وظایف نه‌چندان غیرقانونی‌تر فرد دفاع می‌کرد، وارد نبردی سهمناک شد. کرئون انعطاف‌ناپذیر بود و آنتیگون مرد و او هم که طاقت تحمل بار گناهی را که مرتکب شده بود نداشت آرزو کرد که دیگر «هیچ فردایی را نبیند». هگل نظریهٔ ارزشمندش را دربارهٔ تراژیک از آنتیگون الهام گرفته است: دو شخصیت متخاصم با هم درگیر می‌شوند، هر یک به حقیقتی مقطعی و نسبی وابسته‌است، حقیقتی که اگر، به‌صورت محض، مدنظر

قرارگیرد کاملاً توجیه‌پذیر است. هر یک از این دوشخصیت حاضر است تا جانش را فدای این حقیقت کند، امّا این کار تنها از طریق نابودی کامل شخص رقیب ممکن است. به‌این‌ترتیب است که هر دو، در آنِ واحد، هم صادقند و هم مقصّر. مقصّربودن، به‌نظر هگل، از خصایص برجستهٔ شخصیت‌های بزرگ تراژیک است. اذعان واقعی به قصور باعث می‌شود تا راه برای مصالحه‌ها و آشتی‌های آتی هموار شود.

خلاص‌کردن درگیری‌های بزرگ بشری از قید تفسیر ساده‌لوحانهٔ نبرد بین نیکی و شرّ، و درک آن در پرتو مقوله‌ای تراژیک، یکی از مهم‌ترین دستاوردهای عالم اندیشه به‌شمار می‌رود؛ این کار باعث شد تا نسبی‌بودن گریزناپذیر و خطرآفرین حقایق بشری آشکار شود؛ باعث شد تا این نیاز احساس شود که باید به رقیب هم حق داد. امّا وجود دیدگاه مانوی[1] در اخلاق مطلبی است که نمی‌توان آن را از میان برد: یادم می‌آید که بلافاصله پس از جنگ، برداشتی از آنتیگون را در پراگ دیدم؛ نویسنده کاری کرده بود که مضمون تراژیک در تراژدی کشته شود، به این معنی که کرئون را به‌صورت شخصیت فاشیستی درآورده‌بود که قهرمان زنی را که از آزادی دفاع می‌کرد نابود می‌کند.

این نوع به‌روزکردن‌های سیاسیِ آنتیگون، پس از بروز جنگ جهانی، بسیار رایج بود. هیتلر، نه تنها باعث بروز وحشتی شرم‌آور دراروپا شده بود، بلکه، با جبر و زور، اروپا را از معنای تراژیک محروم کرده بود. تمام تاریخ سیاسی دوران معاصر، به تبعیت از مبارزه علیه نازیسم، از آن هنگام به بعد، به مثابه نبردی بین خوبی و بدی دیده و تجربه شد. نبردها، جنگ‌های داخلی، انقلاب‌ها، ضدانقلاب‌ها،

۱. این که بپندارم همه چیز یا، به‌طور مطلق، خوب است یا بد.

مبارزات ملی، شورش‌ها و سرکوبشان، همگی زیرنظر داورانی تشنهٔ مجازات، از حوزهٔ تراژیک طرد و بیرون رانده شدند. آیا این نوعی حرکت ارتجاعی است؟ سقوطی دوباره به مرحلهٔ پیش ـ تراژیک بشریت؟ اگر چنین است، چه چیزی رجعت کرده است؟ خود تاریخ، در معنای گسترده‌اش، هنگامی که بازیچهٔ دست جنایتکاران می‌شود؟ یا شیوهٔ ما در درک تاریخ؟ من اغلب می‌گویم: تراژیک رهایمان کرده است؛ و احتمالاً مجازات حقیقی نیز همین است.

فراری از جنگ

هومر دلایلی را که، براساس آن، یونانیان شهر تروآ را محاصره کردند زیر سؤال نمی‌برد. امّا وقتی ائوریپید، بعد از گذشت چندین قرن، به همین جنگ نگاه می‌کند، می‌بینیم که چندان علاقه‌ای به هلن نشان نمی‌دهد و به عدم‌تناسب بین ارزش این زن و هزاران جانی که برای او هلاک شده است اشاره می‌کند. در اُورست، آپولون را اینگونه به‌سخن وامی‌دارد: «خدایان تنها از آنجایی خواسته‌اند که هلن تا این اندازه زیبا شود که یونانیان و اهالی تروآ را به نبرد با هم وادارند و از طریق قتل‌عامشان کاری کنند تا زمین از بار میرایان کثیری که آزارش می‌دهند برهاند.» ناگهان، همه چیز روشن می‌شود: مشهورترینِ جنگ‌ها درپی هیچ آرمانی نبوده است؛ تنها هدف موردنظر، قتل‌عام بود؛ امّا اگر چنین است، آیا بازهم می‌شود از تراژیک صحبت کرد؟

از مردم بپرسید دلیل اصلی بروز جنگ جهانی ۱۹۱۴ چیست؟ هیچکس نمی‌تواند جواب بدهد، حتی اگر این کشتار عظیم بنیاد قرنی باشد که به‌تازگی به‌انتها رسیده‌است، ریشهٔ اصلی تمامی دردها و

رنج‌های آن. کاش می‌شد لااقل به ما می‌گفتند که اروپایی‌ها همدیگر را کشتند تا از حیثیت یک قرمساق دفاع کنند!

اثوریپید نمی‌توانست تا آنجا پیش رود که بگوید جنگ تروآ کمیک است. امّا یکی از رمان‌ها این کار را کرده است. سرباز شویک در رمان هازک خود را آنقدر نسبت به اهداف جنگ غریبه احساس می‌کند که حتی با آن مخالفت هم نمی‌کند؛ اصلاً این اهداف را نمی‌شناسد؛ درپی این هم نیست که آن‌ها را بشناسد. جنگ چیز وحشتناکی است، امّا شویک آن را جدی نمی‌گیرد. آدم چیزی را که معنایی ندارد جدی نمی‌گیرد.

لحظاتی هست که تاریخ و اهداف بزرگ و قهرمانانش ممکن است به‌نظرمان سبُک و حتی کمیک جلوه کنند، امّا دشوار است، غیرانسانی است، فراتر از توان انسان است که مدام به آن به‌همین دید بنگریم. شاید فراریان از جنگ قادر به انجام چنین کاری باشند. شویک فراری است. نه به معنای حقوقی کلمه (کسی که ارتش را غیرقانونی ترک می‌کند) بلکه به معنای بی‌اعتنایی کاملش به نبرد بزرگ جمعی. از هر زاویه‌ای که نگاه کنیم، سیاسی، قضایی، اخلاقی، آدمِ فراری شخصیتی منفور، محکوم و درشمار بزدل‌ها و خیانت‌کاران است. امّا نگاه رمان‌نویس آن را نوع دیگری می‌بیند: فراری شخصی است که نمی‌خواهد برای جنگ‌های معاصرانش معنایی درنظر بگیرد. شخصی است که نمی‌خواهد به این کشتارها بُعدی تراژیک بدهد. شخصی که نمی‌خواهد مثل فردی لوده و مسخره در کمدی تاریخ شرکت کند. دیدگاه او از وقایع عموماً روشن است، خیلی روشن، امّا همین دیدگاه کاری می‌کند که در موقعیتی دشوار گرفتار شود: یعنی کاری می‌کند که پیوندش با همراهانش گسسته شود؛ از انسانیت دور شود.

(در طول جنگ جهانی ۱۹۱۴، همهٔ چک‌ها خود را نسبت به اهدافی که امپراتوری هابزبورگ، با تکیه بر آن، آنان را راهی نبرد کرده بود بیگانه احساس می‌کردند؛ پس شویک، در جمع فراریان، فراری استثنایی محسوب می‌شد: فراری‌ای که خود را خوشوقت حس می‌کرد. وقتی به یاد شهرت عظیمی می‌افتم که هنوز هم در کشورش دارد، به این فکر می‌افتم که این قبیل موقعیت‌های جمعی بزرگ، نادر، کم‌وبیش پنهان، که با دیگران درمیان گذاشته نمی‌شود، می‌تواند از آنچنان قدرتی برخوردار باشد که حتی دلیل وجود ملتی را توجیه کند.)

زنجیرهٔ تراژیک

یک کنش، هراندازه هم معصومانه باشد، هیچوقت تنها نمی‌ماند. این کنش، به‌عنوان عکس‌العمل، بروز کنشی دیگر را سبب می‌شود و سلسله‌ای از حوادث را پدیدمی‌آورد. مسئولیت انسان دربرابر کنشی که این‌چنین تا بی‌نهایت، در تحولی بی‌حساب و عظیم، گسترش می‌یابد، کجا تمام می‌شود؟ اودیپ، در نطقی که در انتهای اودیپ‌شاه می‌کند، آنانی را نفرین می‌کند که در گذشته او را نجات دادند، وقتی کودکی بود که والدینش می‌خواستند تا به‌هرترتیب از دستش خلاص شوند؛ او نیک‌خواهی کورکورانه‌ای را نفرین می‌کند که به بروز کنش پلیدی منجر شد که کلام از بیانش قاصر است؛ او همان سلسله کنش‌هایی را لعن می‌کند که در آن شریف‌بودن نیّتِ اولیه هیچ نقشی ایفا نمی‌کند؛ او همان سلسلهٔ تمام نشدنی‌ای را نفرین می‌کند که تمامی انسان‌ها را به هم مرتبط می‌کند و، از آن، بشریتی واحد و تراژیک می‌سازد.

آیا اودیپ گناه‌کار است؟ این واژه که از اصطلاحات قضایی اقتباس

شده است در این مورد هیچ معنایی ندارد. در انتهای اودیپ‌شاه، او خودش را با سوزن‌های جامهٔ یوکاسته که خود را به‌دار آویخته است کور می‌کند. آیا این کار او نشانه‌ای است دال بر این که می‌خواسته عدالت را در مورد خودش اعمال کند؟ نیّتش این بوده که خودش را مجازات کند؟ یا اینکه کارش بیشتر به فریاد ناامیدی شبیه است؟ اینکه دیگر مسائل وحشتناکی را که خود عامل و هدفش بوده است نبیند؟ پس میل به عدالت مطرح نیست، بلکه صحبت از تمایل به عدم است؟ در اودیپ در کولون، آخرین قطعه‌ای که از سوفوکل به دست ما رسیده است، اودیپ که دیگر نابیناست، در برابر دیدگان آنتیگون که همراهی و تأییدش می‌کند، با حرارت تمام از خودش، دربرابر اتهاماتی که کرئون به او وارد می‌کند، دفاع می‌کند و تبرئهٔ خود را خواستار می‌شود.

از آنجایی که فرصتی داشتم تا، در گذشته، نگاهی دقیق به سیاستمداران کمونیست بیندازم، دیدم، در کمال شگفتی، که، اغلب، از واقعیت‌های مأخوذ از کنش‌های خودشان خیلی انتقاد می‌کنند، کنش‌هایی که می‌دیدند در برابر چشمانشان به سلسله‌ای غیرقابل کنترل از نتایج منجر می‌شود. حالا لابد شما می‌گویید اگر تا این اندازه تیزبین بودند پس چرا در را نبستند و پی کارشان نرفتند؟ به دلیل فرصت‌جویی؟ یا عشق به قدرت؟ یا ترس؟ شاید. امّا نمی‌شود منکر شد که لااقل چند نفری بودند که، براساس مسئولیتی که حس می‌کردند، حرکتی را که در گذشته در دنیا به راه انداخته بودند و نمی‌خواستند منکر شوند که خود مسببش بوده‌اند، برعهده گرفتند و هنوز هم امید آن را داشتند تا بتوانند تصحیحش کنند، بر آن مسلط شوند، و معنایی به آن ببخشند. هرچه بیشتر مشخصی می‌شد که این امید وهم‌آمیز است، جنبهٔ تراژیک وجود سیاستمداران کمونیست هم بیشتر آشکار می‌شد.

جهنم

در فصل دهم زنگ‌ها برای که به‌صدا درمی‌آید، همینگوی داستان روزی را نقل می‌کند که جمهوری‌خواهان (که همینگوی، هم به‌عنوان نویسنده و هم به‌عنوان شخصی عادی، با آن‌ها احساس قرابت می‌کند) شهر کوچکی را که تا پیش از این، در دست فاشیست‌ها بود آزاد می‌کنند. بی آنکه محاکمه‌ای در کار باشد، بیست نفری را محکوم می‌کنند و آنان را به‌سوی میدانی هدایت می‌کنند که، در این اثنا، مردانی مسلح به خرمن‌کوب و چنگک و داس در آن جمع شده‌اند تا گناه‌کاران را اعدام کنند. گناه‌کاران؟ اکثر آنان افرادی هستند که تنها می‌شد به‌دلیل تعلق منفعلانه به حزب فاشیست شماتتشان کرد، تا بدانجا که جلادان، یعنی مردمی ساده که محکومین را خوب می‌شناختند و از آن‌ها نفرتی نداشتند، ابتدا خجالت می‌کشند و نمی‌توانند دست‌به‌کار شوند؛ تنها تحت تأثیر الکل و، کمی بعد، خون است که تهییج می‌شوند و کار چنان می‌شود که این صحنه (توصیف موبه‌مویش حدود یک دهم حجم رمان را به خود اختصاص می‌دهد!) به هجومی وحشتناک و پرقساوت بدل می‌شود، صحنه‌ای که در آن همه چیز جهنم می‌شود.

بینش‌های زیباشناختی مدام به سؤال تبدیل می‌شود؛ از خودم می‌پرسم آیا تاریخ بُعدی تراژیک دارد؟ جور دیگر بپرسیم: آیا مفهوم تراژیک معنایی خارج از حیطهٔ سرنوشت فردی دارد؟ وقتی تاریخ، تودهٔ مردم، نظامیان و رنج‌ها و کینه‌جویی‌هایشان را به جنبش وامی‌دارد، دیگر نمی‌شود نیات فردی را تشخیص داد؛ تراژدی، تمام‌وکمال، در سرریز مواد متعفنی که دنیا را در خود غرق می‌کند مدفون شده است.

حداکثر این است که تراژیک مدفون زیر آوار وحشت‌ها را در نخستین هیجانات اشخاصی جستجو کنیم که شجاعت این را دارند تا زندگی خود را برای دستیابی به حقیقت به‌خطر بیندازند.

امّا وحشت‌هایی هم وجود دارد که هیچ کاوش باستان‌شناسی‌ای نمی‌تواند در زیر آن‌ها به کوچکترین نشانه‌ای از تراژیک برسد؛ مثلاً قتل‌عام‌هایی که برای پول صورت می‌گیرد؛ و یا بدتر: برای یک توهّم؛ بازهم بدتر: برای یک حماقت.

جهنم (جهنم روی زمین) به‌خودیِ‌خود تراژیک نیست؛ جهنم، وحشتی است که در آن هیچ اثری از تراژیک وجودندارد.

بخش ششم

پردهٔ پاره

بیچاره آلونسو کیجادا

نجیب‌زاده‌ای روستایی به نام آلونسو کیجادا تصمیم گرفته است تا شوالیه‌ای سرگردان شود و نامش را دون‌کیشوت دولامانچه گذاشته است. چطور می‌شود هویّتش را تشخیص داد؟ او همان کسی است که نیست.

از مردی ریش‌تراش، تاس ریش‌تراشی مسی‌اش را، به گمان اینکه کلاهخود است، می‌دزدد. کمی بعد، دست بر قضا، مرد ریش‌تراش به همان میخانه‌ای وارد می‌شود که دون‌کیشوت به همراه بانویی در آنجاست؛ تاسش را می‌بیند و می‌خواهد آن را پس بگیرد. امّا، دون‌کیشوت با سماجت تمام نمی‌خواهد باور کند که این تاس است، نه کلاهخود. ناگهان، شیء‌ای تا این اندازه ساده مسئله‌ساز می‌شود. چطور می‌شود اثبات کرد که تاس ریش‌تراشی‌ای که روی سر کسی است کلاهخود نیست؟ بانوی شیطانی که همراه دون‌کیشوت است از این ماجرا خوشش می‌آید و تنها راه دست‌یافتن به واقعیت را نشان می‌دهد: رأی‌گیری پنهانی! همهٔ حضار در این رأی‌گیری شرکت می‌کنند و نتیجهٔ کار هم کاملاً روشن است: شیء را کلاهخود تشخیص می‌دهند! به این

می‌گویند لطیفهٔ هستی‌شناختی!

دون‌کیشوت عاشق دولسینه است. هیچوقت او را ندیده، یا اگر هم دیده بسیار گذرا بوده است. عاشق است، امّا، همانطور که خودش هم می‌گوید «چون شوالیه‌های سرگردان باید عاشق باشند او هم ناگزیر عاشق است». ادبیات روایی از قرن‌ها پیش با بی‌وفایی و خیانت و دلشکستگی‌های عاشقانه آشنا بوده است. امّا، برای سروانتس، این عاشق نیست که زیر سؤال می‌رود، بلکه عشق است، مفهوم خود عشق است که سؤال برانگیز می‌شود. چون چطور می‌شود از عشق صحبت کرد، وقتی آدم زنی را که دوست دارد ندیده است؟ آیا تنها دلیل این است که آدم می‌خواسته عاشق شود؟ یا شاید هم می‌خواسته از دیگران تقلید کند؟ این سؤال شامل همهٔ ما می‌شود: اگر از کودکی، نمونه‌هایی که از عشق دیدیم ما را دعوت نمی‌کردند تا از آن‌ها تبعیت کنیم، آیا امروز می‌دانستیم عشق یعنی چه؟

نجیب‌زاده‌ای بیچاره و روستایی به نام آلونسو کیجادا تاریخ هنر رمان را با طرح سه پرسش اساسی گشود: هویّت یک فرد یعنی چه؟ حقیقت چیست؟ عشق چیست؟

پردهٔ پاره

یک بار دیگر، بعد از وقایع سال ۱۹۸۹، به پراگ سفر کردم. از کتابخانهٔ یکی از دوستانم، دست بر قضا، کتابی از ژارومیر جان، رمان‌نویس اهل چک سال‌های بین دو جنگ جهانی را بیرون کشیدم. مدت‌ها بود که این رمان دیگر به فراموشی سپرده شده بود؛ اسم کتاب هیولای انفجاری بود و من آن را همان روز برای اولین بار خواندم.

حوالی سال‌های ۱۹۳۲ نوشته شده بود و داستانی را نقل می‌کرد که بیست سال قبل اتفاق افتاده بود، طی نخستین سال‌های اعلان جمهوری چکسلواکی در ۱۹۱۸. آقای انگلبرت که مشاور جنگل‌بانی در زمان پادشاهی دوران هابزبورگ بود، به پراگ نقل‌مکان می‌کند تا دوران بازنشستگی‌اش را در آنجا سپری کند؛ امّا، پس از مواجهه با مدرنیتهٔ خشن دولت جوان و تازه‌کار، هر روز از روز قبل مأیوس‌تر می‌شود. موقعیتی است که همگان خوب با آن آشنایند. امّا، نکته‌ای هست که در این میان تازگی دارد: وحشت دنیای مدرن، و بیچارگی آقای انگلبرت، قدرت پول و ناآگاهی تازه‌به‌دوران‌رسیده‌ها نیست، بلکه صداست؛ نه اینکه صدای قدیمی رعد و یا ضربات چکش، بلکه صدای‌های تازهٔ موتورها، به‌ویژه اتومبیل‌ها و موتورسیکلت‌ها: «هیولاهای انفجاری».

بیچاره آقای انگلبرت: اول در ویلایی در یکی از محله‌های خوب ساکن می‌شود؛ در آنجاست که اتومبیل‌ها برای اولین بار او را با مشکلی مواجه می‌کنند که تمام زندگی‌اش را به فراری بی‌سرانجام بدل می‌کند. به محله‌ای دیگر نقل‌مکان می‌کند، خوشحال از اینکه اتومبیل‌ها اجازهٔ تردد در خیابان او را ندارند. امّا، نمی‌داند که این ممنوعیت موقتی است و شبی، هنگامی که صدای غرمب‌غرمب اتومبیل‌های انفجاری را زیر پنجره‌اش می‌شنود، اوقاتش حسابی تلخ می‌شود. از آن به بعد، پنبه در گوش‌هایش می‌گذارد و به تخت می‌رود و می‌فهمد که «خواب یکی از اساسی‌ترین تمایلات بشری است و مرگ ناشی از بی‌خوابی بی‌تردید ناگوارترین مرگ‌هاست». تلاش می‌کند تا آرامش را در اقامتگاه‌های روستایی بیابد (بی‌نتیجه است) و یا در شهرستان‌ها، نزد همکاران قدیمی (بی‌نتیجه است) و، دستِ‌آخر هم، شب‌هایش را در قطارهایی سپری می‌کند که صدای قدیمی و ملایمشان او را، که دیگر به مردی

می‌ماند که در زندگی تحت‌تعقیب قرار گرفته است، به خوابی به‌نسبت آرام فرومی‌برد.

وقتی جان رمانش را می‌نوشت، نسبت ماشین‌ها به آدم‌ها در پراگ یک به صد، و یا چه می‌دانم، حتّی یک به هزار بود. و دقیقاً وقتی پدیدهٔ صدا (صدای موتورها) نادر بود، از هرحیث چیزی تازه و شگفت‌آور محسوب می‌شد. می‌شود نتیجه‌ای کلی گرفت: بُعد وجودی یک پدیدهٔ اجتماعی هنگامی ملموس‌تر است که در ابتدای کار باشد، نه در انتهای کار و، به‌نسبت، از آنچه بعدها بدان بدل خواهد شد بسیار ضعیف‌تر باشد. نیچه به این نکته اشاره می‌کند که، در قرن شانزدهم، کلیسای آلمان از کلیسای تمامی جهان درستکارتر بود و، به‌همین‌سبب، اصلاحات مذهبی درآنجا صورت گرفت، چون تنها «ابتدای فساد است که قابل تحمل نیست». دیوان‌سالاری در دورهٔ کافکا، در قیاس با امروز، به کودکی بی‌گناه شبیه است، باوجوداین، این کافکا بود که برای اولین بار به بُعد وحشتناکش پی برد، بُعدی که از آن هنگام دیگر عادی شده است و توجه کسی را جلب نمی‌کند. در سال‌های شصت قرن بیستم، فیلسوف‌هایی بلندمرتبه، «جامعهٔ مصرفی» را مورد انتقاد قرار دادند؛ انتقادی که با گذر ایام چنان جنبهٔ کاریکاتورگونه‌ای به خود گرفت که دیگر واقعیت لوث شد و امروز اشاره به آن آزاردهنده جلوه می‌کند. چراکه باید اصل اساسی دیگری را هم مدنظر قرارداد: درحالی که واقعیت هیچ ابایی از تکرارشدن ندارد، در عوض اندیشه، دربرابر تکرار واقعیت، همیشه مسکوت می‌ماند.

در سال ۱۹۲۰، آقای انگلبرت هنوز از شنیدن صدای ناهنجار «موتورهای انفجاری» متعجب است؛ امّا، نسل‌های آتی این صدا را طبیعی می‌بینند؛ صدا، پس از آنکه آقای انگلبرت را وحشت‌زده و

سپس بیمار کرد، کم‌کم باعث شد تا زندگی انسانی‌اش دستخوش تغییر و تحول شود؛ صدا، با توجه به حضور همه‌جانبه و مداومش، باعث شد تا او نیاز به صدارا به‌عنوان یک الزام قبول کند و، با این کار، رابطه‌اش با طبیعت، با استراحت، با خوشی، با زیبایی، با موسیقی (که دیگر به دلیل بن‌مایهٔ صدایی مستمرش، ویژگی هنری‌اش را از دست داده بود) و حتّی با گفتار (که دیگر مثل قدیم نبود و جایگاه ممتازش را در دنیای اصوات از دست داده بود) دگرگون شود. این امر در تاریخ حیات به تغییری بسیار ژرف و مداوم اشاره داشت، تغییری که هیچ جنگی، هیچ انقلابی، توان ایجاد موردی مشابه آن را نداشت؛ تغییری که ژارومیر جان آن را با فروتنی تمام احساس، و سپس آغازش را تشریح کرد.

گفتم «فروتن»، چون جان از آن رمان‌نویس‌هایی بود که به «پیش‌پاافتاده» معروفند؛ با این همه، بزرگ یا کوچک، او رمان‌نویس حقیقت بود؛ او حقایقی راکه روی پردهٔ پیش‌تفسیری نقش شده بود کپی نمی‌کرد؛ او هم مثل سروانتس شجاعت نشان داد و پرده را پاره کرد؛ بیایید آقای انگلبرت را از رمان جان بیرون بکشیم و او را شخصیتی حقیقی تصور کنیم که در حال نوشتن زندگی‌نامهٔ خودش است؛ نه، چنین اثری هیچ شباهتی به رمان جان نخواهد داشت! چون آقای انگلبرت هم، مثل اکثر هم‌نوعانش، عادت کرده است تا در مورد زندگی، براساس آنچه روی پردهٔ آویخته دربرابر دنیا خوانده می‌شود، داوری کند؛ او می‌داند که پدیدهٔ صدا، هراندازه هم که برایش ناهنجار باشد، ارزشش را ندارد تا به آن بپردازد. درعوض، آزادی، استقلال، دموکراسی، و یا، از دیدگاهی دیگر، سرمایه‌داری، استعمار و نابرابری ارزشش را دارد، بله، صدها بار هم ارزش دارد؛ این‌ها مفاهیم مهمی هستند که می‌توانند سرنوشتی را معنادار کنند، بدبختی را ارزشمند

نشان دهند! به‌همین سبب هم، در زندگی‌نامهٔ خودش که پنبه در گوش آن را می‌نویسد، جایگاهی مهم برای استقلال بازیافتهٔ میهنش درنظرمی‌گیرد و خودخواهی تازه از راه رسیده‌ها را سخت مورد مؤاخذه قرار می‌دهد؛ «هیولاهای انفجاری» را هم به انتهای صفحه می‌برد و اگر از آن نامی می‌برد تنها به این دلیل است که، درکل، موجب خنده است.

پردهٔ پارهٔ تراژیک

یکبار دیگر هم می‌خواهم به شخصیت آلونسو کیجادا اشاره کنم؛ ببینم چگونه یابویش را سوار می‌شود و درپی نبردهای بزرگ می‌رود. او آماده است تا زندگی‌اش را برای آرمانی شریف به‌خطر اندازد، امّا، تراژدی او را پس می‌زند. چون از همان بدو پیدایش، نوع ادبی رمان به تراژدی بدبین بود؛ به ارزشی که برای چیزهای بزرگ و فاخر قائل بود؛ به خاستگاهش که نمایش بود؛ به اینکه نثر پیش‌پاافتادهٔ زندگی را نادیده می‌گرفت. بیچاره آلونسو کیجادا. همه چیز، پیرامون وجود غمگین او، به کمدی تبدیل می‌شود.

احتمالاً هیچ رمان‌نویسی به اندازهٔ ویکتور هوگو، در کتاب نودوسه (۱۸۷۴) که دربارهٔ انقلاب کبیر فرانسه نوشته شده، مجذوب هیجانات تراژیک نشده است. سه شخصیت اصلی داستان او، بزک‌کرده و ملبس به جامه‌های فاخر، انگار همین الان صحنهٔ نمایش را ترک کرده و به رمان وارد شده‌اند: مارکی‌دو لانتناک، سروجان فدای نظام سلطنتی می‌کند؛ سیموردن، شخصیت برجستهٔ انقلاب هم چندان، به‌نسبت او، کم‌اعتقادتر به حقیقت انقلاب نیست؛ و، سرانجام، برادرزادهٔ لانتناک، گووِن، آریستوکراتی است که تحت‌تأثیر سیموردن به یکی از

ژنرال‌های بزرگ انقلاب بدل می‌شود.

آخر داستان این‌طوری است: لانتناک، در کشاکش نبردی بسیار وحشتناک در قصری که توسط ارتش انقلابیون محاصره شده است، موفق می‌شود تا از طریق دالانی مخفی فرارکند. سپس، درحالی که دیگر از دست محاصره‌کنندگان خلاص شده است، قصر را از دور نظاره می‌کند که به‌آتش کشیده شده است و صدای گریهٔ ناامیدانهٔ مادری به‌گوشش می‌رسد. در این لحظه، به‌یاد می‌آورد که سه فرزند خانواده‌ای جمهورخواه در پشت دری آهنی که کلیدش در جیب اوست اسیرند. پیش از این، صدها مرده دیده بود، مرد، زن، پیر، و هیچوقت خم به ابرو نیاورده بود. امّا، مرگ کودک نه، هیچوقت، هیچوقت نمی‌توانست اجازهٔ چنین کاری را بدهد! بنابراین، یکبار دیگر وارد دالان زیرزمینی می‌شود و دربرابر دیدگان حیرت‌زدهٔ دشمن، کودکان را از دام آتش می‌رهاند. امّا، خودش دستگیر، و به مرگ محکوم می‌شود. وقتی گووِن از ماجرای قهرمانانهٔ عمویش خبردار می‌شود، باورهای اخلاقی‌اش متزلزل می‌شود: آیا کسی که جانش را برای نجات کودکان به خطر می‌اندازد سزاوار عفو نیست؟ به لانتناک کمک می‌کند تا فرارکند، هرچند می‌داند که با این کار باعث محکومیت خودش خواهد شد. و همین هم می‌شود، سیموردن که به باورهای آشتی‌ناپذیر انقلاب وفادار است، گووِنی را که درست مثل فرزند خودش دوست دارد به تیغ گیوتین می‌سپرد. برای گووِن این محکومیت به مرگ کاملاً موجه است و با آرامش تمام آن را می‌پذیرد. لحظه‌ای که تیغ گیوتین پایین می‌آید، سیموردن، این انقلابی بزرگ، تیری در قلب خود خالی می‌کند.

چیزی که از این شخصیت‌ها بازیگر تراژدی می‌سازد، این است که هویّتشان، از هر لحاظ، با آنچه برایش حاضرند بمیرند، و می‌میرند، همخوان است. تعلیم عشق که پنج سال قبل از نگارش رمان هوگو نوشته

شده است (۱۸۶۹) و او هم به جریان انقلاب (۱۸۴۸) می‌پردازد، در دنیایی سیر می‌کند که کاملاً در نقطهٔ مقابل تراژیک جای دارد؛ شخصیت‌ها باورهای خاص خودشان را دارند، امّا، این باورها سطحی است، بی‌وزن است، الزامی نیست؛ شخصیت‌ها باورها را به‌سادگی تغییر می‌دهند، نه به‌دلیل تأمل و بازبینی ذهنی دقیق در موردشان، بلکه درست مثل عوض‌کردن یک کراوات، اینکه دیگر از رنگش خوششان نمی‌آید. دلوریه، به‌مجرد اینکه می‌فهمد که فردریک پانزده هزار فرانکی را که وعده داده بود به او نمی‌دهد، بلافاصله «حس دوستیش نسبت به او از بین می‌رود... نفرت از پولدارها سراسر وجودش را دربرمی‌گیرد. هوادار سِنِکال می‌شود و تصمیم می‌گیرد تا در خدمت عقاید او باشد». بعد از اینکه مادام آرنو به‌دلیل پارسایی‌اش فردریک را مأیوس کرد، فردریک «هم مثل لوریه دلش می‌خواست تا غوغایی جهانی دربگیرد...».

سنکال، این پرشوروحال‌ترینِ انقلابی‌ها، «این انسان دموکرات»، «رفیق خلق»، مدیر کارخانه می‌شود و با کارگرانش بدرفتاری می‌کند. فردریک به او می‌گوید: «به‌عنوان فردی دموکرات بیش‌ازحد سخت‌گیرید!» سنکال درجواب می‌گوید: «دموکراسی این نیست که به فردیت انسان‌ها اجازهٔ هرزگی بدهی. دموکراسی این است که زیر پوشش قانون همه با هم برابر باشند، یعنی تقسیم کار، نظم». در طی حوادث روزهای سال ۱۸۴۸ بازهم انقلابی می‌شود و کمی بعد سلاح برمی‌دارد و همین انقلاب را سرکوب می‌کند. امّا، نباید به او به دید آدمی فرصت‌طلب نگریست که هر لحظه حاضر است تا مثل مار پوست عوض کند. انقلابی باشد یا ضدانقلابی، درهرحال همیشه همانی است که بود. چون ــ و این یکی از دستاوردهای بزرگ فلوبر است ــ چیزی که رفتاری سیاسی بر پایه‌اش استوار است، عقیده (چیزی که به شدت

شکننده است و به حباب می‌ماند) نیست، بلکه چیزی است که جنبهٔ عقلانی و همچنین استحکامش از عقیده کمتر است: به‌عنوان نمونه، برای شخصیتی مثل سنکال، وابستگی کهن‌باورانه به نظم و نفرت کهن‌باورانه به فرد است (همانطور که خودش می‌گوید به: «امکان هرزگی دادن به فرد»).

چیزی برای فلوبر غریب‌تر از این نیست که این افراد را از لحاظ اخلاقی داوری کند؛ عدم ایمان کافی باعث نمی‌شود تا فردریک و یا دلوریه محکوم‌شدنی و یا ناخوشایند جلوه کنند؛ اصلاً این دو شخصیت نه بزدل هستند و نه بی‌شرم و اکثر مواقع نیاز به انجام حرکتی شجاعانه را در وجود خود حس می‌کنند؛ روز انقلاب، بین خیل جمعیت، فردریک با مشاهدهٔ مردی که در کنارش از ناحیهٔ پهلو مورد اصابت گلوله قرارمی‌گیرد، «خشمگین، به پیش می‌رود...». امّا، این‌ها هیجاناتی زودگذر است که هیچ‌وقت به رفتاری ثابت و پایدار بدل نمی‌شود.

تنها شخصی که بین آن‌ها خود را به خاطر آرمانش به کشتن می‌دهد دوساردیه است که ساده‌لوح‌ترین آدم‌هاست. امّا، در رمان از جایگاهی ثانوی برخوردار است. در تراژدی، سرنوشت تراژیک در جایگاه نخست اهمیت قراردارد. در رمان فلوبر، گذر آنی تراژیک که به جرقه‌ای زودگذر می‌ماند، در پس‌زمینهٔ داستان رخ می‌دهد.

پری

لرد آلورثی دو معلم سرخانه استخدام کرده است تا کار تربیت و تعلیم تام‌جونز جوان را به‌عهده بگیرند: یکی از آن‌ها که سکوار نام دارد، مردی است مدرن و پذیرای اندیشه‌های آزادی‌خواهانه، علم و فلسفه؛ دیگری، پدر روحانی تواکوم، محافظه‌کاری است که تنها

مذهب برایش حکم حقیقت را دارد؛ این دو مرد باسوادند، امّا، درعین‌حال هم بدجنسند و هم کم‌هوش. هر دو طرح نخستینی هستند از دو شخصیت منفور مادام بوواری، یعنی اومهٔ داروساز و بورنیزین کشیش. اولی شیفتهٔ علم و پیشرفت است و دومی جانمازآبکش.

درست است که فیلدینگ نسبت به نقش حماقت در زندگی بسیار حساس است، امّا، به حماقت به‌دیدهٔ موردی استثنایی، یا اتفاقی و یا یک نقصان (منفور یا کمیک) می‌نگرد که نمی‌تواند تغییر عمیقی در دیدگاهش نسبت به جهان ایجاد کند. برای فلوبر، حماقت به گونه‌ای دیگر است؛ استثنا و یا تصادف و نقصان نیست؛ به تعبیری، می‌توان گفت که پدیده‌ای کمّی نیست، اینگونه نیست که بگوییم چند مولکول هوش و ذکاوت با نقصان مواجه شده‌اند و می‌شود با تعلیم و تربیت آن‌ها را درست کرد؛ حماقت برای فلوبر درمان‌ناشدنی است؛ حماقت همه جا هست، چه در اندیشهٔ احمق‌ها و چه در تفکر نابغه‌ها، حماقت جزئی تفکیک‌ناپذیر از «طبیعت انسانی» است.

مطلبی را که سنت ـ بوو در مورد مادام بوواری گفته‌بود یادآور می‌شویم: «خوبی مقوله‌ای است که بیش‌ازاندازه غایب است». چطور شد! پس شارل بوواری چه؟ مگر نه اینکه وجودش را وقف همسر و بیمارانش می‌کرد؟ مگر نه اینکه از هرگونه خودخواهی تهی بود؟ آیا او قهرمان نیست؟ شهید راه خوبی و نیکی؟ چطور می‌شود این نکته را فراموش کرد که او همان کسی است که پس از مرگ اِمابوواری و اطلاع از بی‌وفایی‌هایش، به جای آنکه خشمگین شود احساس اندوهی عمیق و ژرف وجودش را فرامی گیرد؟ چطور می‌شود عمل جراحی ناشیانه‌ای را که روی پای چلاق هیپولیت، این اسطبل‌بان ساده، انجام داد فراموش کرد؟ تمامی الهه‌های خوبی بال‌هایشان را برفراز سرش گسترده بودند، نیکوکاری، سخاوت، عشق به پیشرفت! همه تحسینش

کردند، حتّی اِما که تحت‌تأثیر خوبی شارل، منقلب شد و او را درآغوش گرفت! چند روز بعد، معلوم می‌شود که عمل جراحی بی‌فایده بوده است و هیپولیت هم، بعد از تحمل دردهای فراوان، درنهایت، یک پایش قطع می‌شود. شارل مأیوس و درمانده و، به‌نحوی ترحم‌آمیز، از سوی اطرافیانش طرد می‌شود. این شخصیت که به‌نحوی باورنکردنی خوب و نیکوکار، امّا، واقعی است بی‌تردید خیلی بیشتر از زن نیکوکار و فعال شهرستانی‌ای که احساسات سنت ـ بوو را برانگیخته‌بود شایستهٔ همدردی است.

نه، این حرف که جای خوبی بیش از اندازه در مادام بوواری خالی است حرف درستی نیست؛ مشکل جای دیگری است: حماقت است که بیش از حد حضور دارد؛ به‌خاطر حماقت است که شارل نمی‌تواند برای آن «نمایش خوبی» که سنت ـ بوو دلش می‌خواست ببیند مثمرثمر باشد. امّا، قصد فلوبر ساختن «نمایش‌های خوب» نیست؛ او می‌خواهد «به عمق چیزها» برسد. و در عمق چیزها، در عمق تمام چیزهای انسانی، و همه جا، فلوبر شاهد رقص پَری مهربان حماقت است. این پَریِ تودار، به‌نحوی شگفت، هم با خوبی کنار می‌آید و هم با بدی، هم با دانایی و هم با نادانی، هم با اِما و هم با شارل، هم با شما و هم با من. فلوبر این فرشته را وارد مجلس رقص معماهای بزرگ وجود انسان کرده است.

سقوط تا ژرفای تیرهٔ لطیفه

وقتی فلوبر طرح کتاب بووار و پکوشه را با تورگنیف درمیان می‌گذارد، تورگنیف به او توصیهٔ اکید می‌کند که ماجرا را خلاصه تعریف کند. این توصیهٔ خوب یک استاد پیر است. زیرا به نظر او این

داستان تأثیر کمیکش را تنها درصورتی می‌تواند حفظ کند که درقالب حکایتی کوتاه عرضه‌شود. اگر دراز بشود، یکنواخت و کسل کننده و حتّی کاملاً بی‌معنی به‌نظر خواهد رسید. امّا، فلوبر بر طرح خودش پافشاری می‌کند؛ و برای تورگنیف توضیح می‌دهد: «اگر (این موضوع) خلاصه و مختصر و مفید ارایه شود، نتیجهٔ کار به عملی تفنّنی شبیه خواهد شد، عملی کم‌وبیش ظریف، که نه تأثیرگذار است و نه حقیقت‌نما. امّا، اگر موضوع را با جزئیات و با بسط موضوع تعریف کنم، مثل این است که خودم ماجرای داستانم را باور می‌کنم، و دراین صورت می‌توان کاری جدی و حتّی وحشتناک خلق کرد». ماجرای نوشتن کتاب محاکمه به دست کافکا، بر همین نوع شرطبندی هنری استوار است. فصل اول (همانی که کافکا برای دوستانش خواند و آن‌ها هم خیلی خوششان آمد) می‌تواند در قالب یک داستان کوتاه خنده‌دار، یا لطیفه، عرضه شود (که البته هم کاملاً به‌جاست): شخصی به نام ک.، روزی صبح، وقتی هنوز در تخت‌خوابش دراز کشیده است، می‌بیند که دو نفر از راه می‌رسند و او را غافلگیر و به او اعلام می‌کنند که باید دستگیرش کنند، بدون هیچ دلیل خاصی. این دو نفر صبحانهٔ ک. را می‌خورند و در اتاق‌خوابش چنان بی‌شرمانه رفتار می‌کنند که ک. که هنوز لباس‌خواب بر تن دارد، خجالت می‌کشد و دست‌وپایش را گم‌می‌کند و نمی‌داند چه‌کار کند. اگر بعدها کافکا در ادامهٔ این فصل فصل‌های دیگری، یکی سیاه‌تر از دیگری، را اضافه نمی‌کرد، امروز کسی تعجب نمی‌کرد که چرا دوستانش از شنیدن آن فصل نخست آنقدر خندیدند. امّا، کافکا نمی‌خواست (در اینجا از کلمات فلوبر استفاده می‌کنم) «چیزی تفنّنی و کم‌وبیش ظریف» بنویسد، می‌خواست «تأثیر» این موقعیت خنده‌دار را بیشتر کند، می‌خواست با «جزئیات»

بیشتر آن را «بسط» دهد، می‌خواست بر حقیقت‌نمایی‌اش پافشاری کند تا بتواند وانمود کند که «این داستان را خودش هم باور می‌کند» و از آن «چیزی جدی و حتّی وحشتناک بیافریند». کافکا می‌خواست تا ژرفای تیرهٔ یک لطیفه پیش رود.

بووار و پکوشه، دو بازنشسته‌ای که تصمیم گرفته‌اند تا تمامی علوم را فرا بگیرند، در آنِ واحد هم شخصیت‌های یک لطیفه هستند و هم شخصیت‌های یک راز؛ آنان نه تنها دانششان از افراد پیرامونشان بیشتر است، بلکه از تمامی خوانندگانی هم که داستانشان را می‌خوانند بیشتر اطلاعات دارند. آن‌ها با کنش‌ها و نظریاتی که مربوط به آنان است و حتّی با استدلالی که این نظریات را رد می‌کند آشنایند. آیا مغزشان مغز طوطی است و تنها چیزهایی را که یاد گرفته‌اند تکرار می‌کنند؟ حتّی این هم نیست؛ اغلب اوقات درکی خوب و غافلگیرکننده از مسائل دارند و وقتی خود را از افرادی که با آنان نشست‌وبرخاست می‌کنند برتر حس می‌کنند، وقتی از حماقتشان خشمگین می‌شوند و تاب تحملش را ندارد، ما به آنان حق می‌دهیم. با این وصف، هیچکس شک نمی‌کند که این دو احمقند. چرا به‌نظرمان احمق می‌آیند؟ سعی کنید چارچوب حماقتشان را تبیین کنید! اصلاً سعی کنید خود حماقت را تبیین کنید! این حماقت چیست؟ عقل قادر است تا جنبهٔ پلیدی را که دغلبازانه درپس نقاب دروغی زیبا پنهان شده است آشکار کند. امّا، عقل دربرابر حماقت ناتوان است. حماقت چیزی برای آشکار شدن ندارد. حماقت نقابی برچهره ندارد. حماقت هست، همین جاست، با معصومیت تمام. صادقانه. عریان. و غیرقابل تبیین.

به‌یاد سه شخصیت هوگو می‌افتم، لانتناک، سیموردن و گوون؛ سه شخصیت درستکار که چیزی نمی‌توانست آنان را از راه راست

منحرف کند؛ و از خودم می‌پرسم: آیا چیزی که باعث می‌شود تا در اندیشه‌ای که دارند ثابت‌قدم باشند، بی‌آنکه تردیدی به دل راه دهند، بی آنکه لحظه‌ای شک کنند، حماقت نیست؟ حماقتی آمیخته با غرور و درخور ستایش، محکم و زیبا، چونان تندیسی مرمرین؟ حماقتی که وفادارانه همراهی‌شان می‌کند، همانطور که پیش‌ازاین یکی از الهه‌های المپ قهرمانانش را، تا پای مرگ، همراهی می‌کرد؟

بله، نظر من این است. حماقت به هیچ‌وجه عظمت قهرمان تراژیک را زائل نمی‌کند. حماقت از «طبیعت انسانی» تفکیک‌ناپذیر است، همیشه و همه جا با انسان هست: چه در تاریک‌وروشن اتاق‌خواب‌ها و چه بر روی صحنهٔ پرنور تاریخ، درمعنای گسترده‌اش.

دیوان‌سالاری به‌زعم ستیفتر

می‌خواهم بدانم چه کسی برای اولین بار معنای وجودی دیوان‌سالاری را کشف کرد. به‌احتمال زیاد، آدالبر ستیفتر. اگر در دورانی خاص از زندگی‌ام، اروپای مرکزی به عامل اصلی تشویش‌های ذهنی‌ام بدل نشده بود، هیچ معلوم نبود که با دقت به مطالعهٔ آثار این نویسندهٔ کهنسال اتریشی بپردازم؛ نویسنده‌ای که در نگاه اول با طولانی‌بودن کارهایش، با گرایشش به مسائل تربیتی و همچنین اخلاق‌گرایی و پارسایی‌اش، به نظرم غریبه می‌آمد. با این حال، او نویسندهٔ کلیدی اروپای مرکزی قرن بیستم است، ثمرهٔ خالص این دوره و بازنمای روحیهٔ عاشقانه و پاک حاکم بر آن که Biedermier[1]

۱. سبکی که در ابتدا در هنرهای تزئینی کاربرد داشت، بعد در نقاشی و مجسمه‌سازی و ←

نامگذاری‌اش کرده‌اند! مهم‌ترین رمان ستیفتر آخرفصل نام دارد که در سال ۱۸۵۷ نوشته شده است؛ این رمان به همان اندازه که حجیم است، ساده هم هست: مردی جوان به نام هنریش، موقعی که برای گردش به کوهستان رفته است، با آمدن ابرهایی که حکایت از وقوع رعدوبرق دارند غافلگیر می‌شود. به اقامتگاه شخصی می‌رود که آریستوکراتی است کهنسال به نام ریزاک؛ پیرمرد از او به گرمی پذیرایی می‌کند و با او دوست می‌شود. قصر پیرمرد نام زیبایی دارد: «خانهٔ گل‌های سرخ» و هنریش بعدها مرتب به آنجا می‌آید، یک بار یا دوبار در سال؛ سال نهم، با دخترخواندهٔ ریزاک ازدواج می‌کند و رمان با این ماجرا تمام می‌شود.

رمان تنها هنگامی معنای عمیقش را برای خواننده آشکار می‌کند که می‌بینیم، درانتهای کار، روزی ریزاک و هنریش روبه‌روی هم می‌نشینند و پیرمرد داستان زندگی‌اش را برای او نقل می‌کند. این داستان از دو بعد اساسی برخوردار است: یکی خصوصی و دیگری عمومی. من می‌خواهم روی بعد دوم تأمل کنم: ریزاک، پیش‌ازاین، از زمرهٔ کارمندان ارشد بود. روزی وقتی دید که کارکردن در نظام اداری با روحیات و سلایق و گرایش‌هایش ناسازگار است، کارش را رها کرد و در کوهستان در «خانهٔ گل‌های سرخ» ساکن شد تا، به‌این‌ترتیب، همانطور که دلش می‌خواست با طبیعت و روستاییان زندگی کند و از سیاست و همچنین از روند تاریخ دور باشد.

کناره‌گیری‌اش از دیوان‌سالاری به دلیل باورهای سیاسی و فلسفی‌اش نبود، بلکه به این دلیل بود که از ناتوانی‌هایش آگاهی داشت،

← موسیقی ادامه یافت. این نامگذاری براساس دو شخصیتی که در ادبیات دوران ۱۸۱۸ تا ۱۸۴۸ در داستان‌های هجوآمیز آلمان، اتریش و اروپای شمالی ایفای نقش می‌کردند صورت گرفته است. این دو نماد ارزش‌های اخلاقی کهنهٔ بورژوازی محسوب می‌شوند.

حتّی از اینکه نمی‌تواند کارمند باشد. کارمند بودن یعنی چه؟ ریزاک این مسئله را برای هنریش شرح می‌دهد و تا آنجایی که من می‌دانم این نخستین (و باشکوه‌ترین) تعریف «پدیده‌شناختی» از دیوان‌سالاری است:

دیوان‌سالاری تا وقتی که قصد بسط و توسعه دارد باید تعداد بیشتر و بیشتری کارمند استخدام کند و بدیهی است که بین این افراد، تعدادی، ناگزیر، بد و تعدادی هم خیلی بد هستند. پس باید نظامی ابداع می‌شد که اجازه دهد تا کارهای لازم به‌نحوی اجرا شود که توانایی‌های نابرابر کارمندان باعث بروز ضعف در کارها و یا تباه‌کردنشان نشود. ریزاک در ادامهٔ صحبت‌هایش می‌گوید: «روشن‌تر بگویم، مجموعهٔ منظم و آرمانی‌ای که به ساعت شبیه است باید به‌نحوی ساخته می‌شد که بتواند، اگر قطعات خوبش را با قطعات بد و قطعات بدش را با قطعات خوب جایگزین می‌کردیم، بازهم درست به کارش ادامه دهد. بدیهی است که چنین ساعتی اصلاً وجود ندارد. امّا، دیوان‌سالاری تنها در چنین شرایطی می‌توانست به حیاتش ادامه دهد، در غیراین‌صورت، عطف به تحولی که شاهدش بود، باید نابود می‌شد.» بنابراین از کارمند نمی‌خواهند که مسائل مربوط به نظام دیوان‌سالارنه‌ای را که درآن کار می‌کند درک کند، از او می‌خواهند تا با همّت تمام، و بی آنکه بفهمد و یا حتّی تلاشی برای فهمیدن این نکته کند که در دفتر بغل‌دستی چه اتفاقی می‌افتد، به کارها برسد.

ریزاک دیوان‌سالاری را نقد نمی‌کند، تنها توضیح می‌دهد که چرا او، با توجه به خلق‌وخویش، نمی‌تواند زندگی‌اش را وقف آن کند. چیزی که مانع شد تا کارمند باقی بماند ناتوانی‌اش در اطاعت‌کردن و کارکردن برای رسیدن به اهدافی بود که از افق دید او خارجند. و همچنین

احترامش برای چیزهای مختلف، آنطور که هستند.

(die Ehrfurcht vor den Dingen wie sie sich sind)، احترامی چنان ژرف که باعث می‌شد تا حتّی درحین مذاکرات از آنچه مقامات بالاترش از او می‌خواستند دفاع نکند، بلکه از آنچه «چیزها برای خودشان ایجاب می‌کردند» دفاع کند.

برای اینکه ریزاک انسانی عینی است؛ او تشنهٔ زندگی‌ای است که در آن تنها به کارهایی بپردازد که لزومشان را می‌تواند درک کند؛ تشنهٔ جایی که بتواند با انسان‌هایی معاشرت کند که بداند نامشان چیست، شغلشان چیست، خانه‌شان کجاست، بچه‌هایشان چه کسانی هستند؛ جایی که حتّی زمان هم می‌تواند عطف به جنبهٔ عینی‌اش، یعنی صبح و ظهر و خورشید و باران و طوفان و شب، مدام قابل لمس و لذت‌بردن باشد.

کناره‌گیری ریزاک از دیوان‌سالاری یکی از فراموش‌نشدنی‌ترین گسست‌های انسان با دنیای مدرن است. گسستی که به یک اندازه هم بنیادین و هم دلپذیر است و متناسب با فضای پاک و عاشقانهٔ اثر رمانیِ عجیبِ عصرِ Biedermeier.

دنیای تجاوزشدهٔ قصر و روستا

ماکس وبر اولین جامعه‌شناسی بود که به‌نظرش بارزهٔ اصلی «سرمایه‌داری و جامعهٔ مدرن به‌طور کلّ»، بیش از هرچیز، «خردگرایانه کردنِ دیوان‌سالاری» بود. به‌نظر او، انقلاب سوسیالیستی (که در دوران او طرحی بیش نبود) نه خطرناک بود و نه نجات‌بخش. این انقلاب به‌نظر او تنها بیهوده بود. چون نمی‌توانست مشکل اصلی

مدرنیته، یعنی دیوان‌سالاری‌شدن (bürokratisierung) زندگی اجتماعی را، حل کند؛ دیوان‌سالاری‌ای که به‌زعم او بی‌آنکه راه‌حلی برایش وجود داشته باشد، ادامه می‌یافت، حال نظام تملک ابزار تولید هرچه می‌خواست باشد.

وِبر نظریاتش را دربارهٔ دیوان‌سالاری در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۰۵ تا هنگام مرگش در سال ۱۹۲۰ عرضه کرد. خیلی دلم می‌خواهد که نشان دهم رمان‌نویسی مثل آدالبر ستیفتر وجود داشته که ۵۰ سال قبل از این جامعه‌شناس بزرگ از اهمیت اساسی دیوان‌سالاری آگاهی داشته است. بااین‌حال، به خودم اجازه نمی‌دهم وارد مجادلهٔ بین هنر و علم دربارهٔ تقدم اکتشافاتشان شود. چون هدف هنر و علم یکی نیست. وبر تحلیل جامعه‌شناختی، تاریخی و سیاسی از پدیدهٔ دیوان‌سالاری ارائه کرده است. حال آنکه ستیفتر پرسش دیگر را مطرح کرده است: زندگی در دنیای دیوان‌سالاری‌شده چه مفهوم ملموسی برای انسان دارد؟ این دنیای دیوان‌سالاری‌شده چگونه زندگی شخص را تغییر می‌دهد؟

حدود ۶۰ سال بعد از نگارش کتاب آخر فصل، کافکا که او هم اهل اروپای مرکزی بود کتاب قصر را نوشت. به‌نظر ستیفتر، دنیای قصر و روستا واحه‌ای بود که ریزاک پیر بدانجا گریخته بود تا از شرّ شغل کارمندی عالیرتبه‌اش رها شود و بتواند سرانجام به زندگی آرامی در کنار همسایه‌ها، حیوانات، درختان و «چیزهایی که به همان شکلی که هستند بودند» دست یابد. این دنیا که ستیفتر (و مریدانش) در باقی آثار منثورش هم بدان‌ها اشاره کرده‌اند، برای اروپای مرکزی به نماد زندگی پاک و آرمانی بدل شده است. و همین دنیا، یعنی قصری با روستایی آرام است که کافکا ــ که خودش هم خوانندهٔ آثار ستیفتر بوده است ــ آن را مورد هجوم ادارات، لشکری از کارمندان و سیلی از پرونده

قرار می‌دهد! کافکا با قساوت تمام، به نماد مقدس زندگی آرام غیردیوان‌سالاری تجاوز، و مفهومی کاملاً متناقض را به آن تحمیل می‌کند: مفهوم پیروزی کامل شکل اکمل دیوان‌سالاری را.

مفهوم وجودی دنیای دیوان‌سالاری شده

مدت‌هاست که عصیان به‌شیوهٔ ریزاک که زندگی کارمندی‌اش را ترک کرد دیگر امکان‌پذیر نیست. دیوان‌سالاری همه‌جا حضوردارد و در هیچ‌جایی نمی‌توان از شرّ آن در امان بود؛ هیچ‌جا نمی‌توان «خانهٔ گل‌سرخی» یافت تا بشود در آن در تماسی صمیمی با «چیزهایی که به همان شکلی که هستند بودند» زیست. ما پل‌های بازگشت را شکستیم و از دنیای ستیفتر وارد دنیای کافکا شدیم.

آن وقت‌ها، موقعی که پدر و مادرم به تعطیلات می‌رفتند بلیط‌های قطارشان را ده دقیقه پیش از حرکت در ایستگاه می‌خریدند؛ در مسافرخانه‌ای روستایی می‌ماندند و روز آخر هزینهٔ اقامتشان را نقداً به صاحب مسافرخانه پرداخت می‌کردند؛ آنان هنوز در دنیای ستیفتر زندگی می‌کردند.

امّا، تعطیلات من در جهانی دیگر سپری می‌شود: دو ماه قبل از سفر، در آژانس مسافرتی برای تهیهٔ بلیط در صف می‌ایستم؛ در آنجا خانم دیوان‌سالاری به کارم رسیدگی و به دفتر ایرفرانس تلفن می‌کند؛ در آن دفتر، دیوان‌سالاران دیگری که هیچ‌وقت تماسی با آن‌ها نخواهم داشت جایی را در هواپیما برایم تعیین می‌کنند و اسمم را در فهرست مسافران در قالب یک شماره ثبت می‌کنند؛ اتاقم را هم از قبل رزرو می‌کنم و برای این کار به پذیرش هتل زنگ می‌زنم و پذیرش هم درخواستم را

در کامپیوترش ثبت، و مسئولان ادارهٔ کوچکش را از این درخواست مطلع می‌کند. روزی که قرار است عازم سفر شوم، دیوان‌سالاران یکی از اصناف، بعد از جرّوبحثی که با دیوان‌سالاران شرکت ایرفرانس دارند، اعتصاب به‌راه می‌اندازد. بعد از چند تماس تلفنی، ایرفرانس پول بلیطم را پس می‌دهد و معذرت‌خواهی هم نمی‌کند (هیچ‌کس هیچ‌وقت از ک. معذرت‌خواهی نمی‌کرد؛ اداره فراتر از حوزهٔ ادب و نزاکت است) و من هم بلیط قطار می‌خرم؛ در طول تعطیلاتم پول همه چیز را با کارت بانکی می‌دهم. تک‌تک شام‌هایی که می‌خورم در بانکی در پاریس ثبت می‌شود و به‌این‌ترتیب دیوان‌سالاران دیگری می‌توانند به این اطلاعات دسترسی پیدا کنند. مثلاً، دیوان‌سالاران ادارهٔ مالیات و یا در صورتی که متهم به قتل باشم، دیوان‌سالاران پلیس. به‌خاطر تعطیلات حقیر آدمی مثل من، فوجی از دیوان‌سالاران به تکاپو می‌افتند و خودم هم به دیوان‌سالار زندگی خودم تبدیل می‌شوم (انواع و اقسام فرم‌ها را پر می‌کنم، نامهٔ ادعای خسارت می‌فرستم، و مدارکی را در بایگانی شخصی خودم ردیف می‌کنم). بین زندگی من و زندگی پدر و مادرم تفاوت فاحشی وجود دارد؛ دیوان‌سالاری در تمام تاروپود زندگی من نفوذ کرده است. «تا به حال ک. هیچ‌وقت و هیچ‌جا ندیده‌بود که زندگی و اداره تا این حد درهم تنیده شده باشد، آنقدر درهم‌تنیده که آدم بعضی اوقات حس می‌کرد که اداره و زندگی جایشان را با هم عوض کرده‌اند» (قصر). تمامی مفاهیم وجود، به ناگاه، تغییر معنی می‌دهند:

مفهوم آزادی: هیچ نهادی مانع نمی‌شود تا ک. که مسّاح است کاری را که می‌خواهد انجام ندهد؛ امّا، ک. با تمام آزادیی که دارد، واقعاً چه کار می‌تواند بکند؟ یک شهروند با تمام حقوقی که دارد، چه تغییری در

محیط پیرامونش می‌تواند ایجاد کند، در پارکینگی که برایش در زیر خانه می‌سازند، در بلندگویی که جلوی پنجرهٔ اتاقش نصب کرده‌اند و هوار می‌کشد؟ آزادی او نه تنها محدود، بلکه به‌همان اندازه ناتوان و ناکارآمد هم هست.

مفهوم زندگی خصوصی: هیچکس نمی‌تواند مانع عشقبازی ک. و فریدا شود، حتّی اگر این فریدا معشوقهٔ کلام (Klamm)، ارباب قدرت باشد؛ بااین‌حال، ک. مدام از سوی عوامل قصر تحت‌نظر است و دفعات عشقبازی‌اش دقیقاً شمارش و ثبت می‌شود؛ دو دستیاری که در اختیارش گذاشته‌اند کارشان همین است. وقتی ک. از مزاحمت این دو شکایت می‌کند فریدا به اعتراض می‌گوید: «آخر عزیزم، تو چه لجی با این دستیارها داری؟ ما که چیزی برای قایم کردن از آن‌ها نداریم.» هیچ‌کس نمی‌تواند به حق ما مبنی بر داشتن زندگی خصوصی معترض شود، امّا، این زندگی دیگر آن‌چیزی که قبلاً بود نیست: هیچ رمز و رازی در آن نیست؛ هرجا که باشیم، ردی از ما در کامپیوتر باقی می‌ماند؛ فریدا می‌گوید «ما چیزی برای قایم‌کردن از آن‌ها نداریم»؛ ما دیگر حتّی بر داشتن راز هم اصراری نداریم؛ زندگی خصوصی دیگر ایجاب نمی‌کند که حتماً خصوصی باشد.

مفهوم زمان: وقتی فردی دربرابر فرد دیگری می‌ایستد، دو زمانِ برابر با هم رودررو شده‌اند؛ دو زمان محدود از حیاتی که تمام‌شدنی است. امّا، امروز ما دیگر رودرروی هم نمی‌ایستیم، بلکه رودرروی نظام اداری می‌ایستیم؛ نظامی که وجودش نه جوانی می‌شناسد و نه پیری، نه خستگی و نه مرگ و خارج از حوزهٔ زمان انسانی جای دارد: انسان و نظام اداری در دو زمان متفاوت زندگی می‌کنند. در روزنامه داستان صنعتگر خرده‌پایی را می‌خوانم که چون بدهکارش بدهی‌اش را به او پرداخت نکرده بود ورشکست شد. مرد صنعتگر خودش را بی‌گناه می‌داند و

تصمیم می‌گیرد تا در برابر قانون از خودش دفاع کند؛ امّا، بلافاصله تصمیمش عوض می‌شود. برای اینکه نوبت رسیدگی به پرونده‌اش حداقل چهار سال دیگر است؛ روند رسیدگی طولانی است و زندگی او کوتاه. این داستان مرا به‌یاد بلوک دلال در محاکمه‌ی کافکا می‌اندازد: پنج سال و نیم است که کار رسیدگی به پرونده‌اش شروع شده است، امّا، از رأی نهایی خبری نیست؛ در این بین، او ناچار شده است تا کار و حرفه‌اش را رها کند، «چون اگر آدم بخواهد به دادگاهش برسد دیگر وقت رسیدن به کارهای دیگر را ندارد» (محاکمه)؛ چیزی که باعث می‌شود تا ک. درهم شکسته شود ستم و بیداد نیست، بلکه زمان غیرانسانی حاکم بر قصر است؛ مرد تقاضای برقراری جلسهٔ محاکمه می‌کند، امّا، قصر جلسات را به تعویق می‌اندازد؛ دعوای حقوقی تداوم پیدا می‌کند و زندگی به انتها می‌رسد.

سپس، ماجرا: در قدیم، مفهومی که از این کلمه استنباط می‌شد ستودن زندگی، به‌عنوان نماد آزادی، بود؛ تصمیمی فردی و جسورانه باعث می‌شد تا سلسله‌ای از کنش‌ها، به‌نحوی غافلگیرانه، به‌وقوع بپیوندد، کنش‌هایی که همگی آزادانه و سنجیده بودند. امّا، این نگرش به آزادی با آنچه ک. تجربه کرد متفاوت‌است. ک. از آنجایی به روستا می‌آید که درپی عدم هماهنگی بین دو دفتر اداری در قصر، احضاریه‌ای برای او، به‌اشتباه، ارسال می‌شود؛ بنابراین، ماجرای او نتیجهٔ خواست شخصی‌اش نبود، بلکه اشتباهی اداری باعث بروز آن شد، ماجرایی که از دیدگاه هستی‌شناختی هیچ ارتباطی با ماجرای دون‌کیشوت و راستینیاک[1] ندارد. اشتباهات، به دلیل وسعت دستگاه اداری، از لحاظ آماری اجتناب‌ناپذیرند؛ استفاده از کامپیوتر باعث می‌شود تا این

۱. از قهرمانان رمان بالزاک.

اشتباهات چندان قابل ره‌گیری نباشند و جبرانشان هم دشوار باشد. در زندگی ماکه همه‌چیزش پیشاپیش طرح‌ریزی و تدوین شده است، تنها اتفاق غیرمنتظره این است که اشتباهی از سوی دستگاه اداری سربزند و منجر به بروز نتایجی دور از انتظار شود. اشتباه اداری به یگانه شعر (شعر سیاه) دوران ما بدل شده است.

مفهوم نبرد همطراز مفهوم ماجراست: وقتی ک. از دعوایش با قصر صحبت می‌کند، اغلب از کلمهٔ نبرد استفاده می‌کند. امّا، این نبرد چیست؟ نبرد ک. عبارت است از چند دیدار بیهوده با دیوان‌سالاران و انتظاری طولانی. دعوای تن‌به‌تنی درکار نیست؛ حریفان ما جسم ندارند: شرکت‌های بیمه، تأمین‌اجتماعی، اتاق بازرگانی، دادگستری، ادارهٔ مالیات، کلانتری، فرمانداری، شهرداری. ما با سپری‌کردن ساعت‌ها و ساعت‌ها وقت، در دفترها، اتاق‌های انتظار و بایگانی‌هاست که به نبرد می‌پردازیم. در پایان نبرد، چه چیزی درانتظارمان است؟ پیروزی؟ گاهی چنین است. امّا، پیروزی چیست؟ آنطور که ماکس برووود تعریف کرده است، کافکا چنین پایانی را برای قصر درنظرگرفته بود: ک. بعد تحمل تمام دردسرها، از خستگی جان می‌دهد. او در بستر مرگ دراز کشیده است و در همان لحظه، (عین کلمات برووود را نقل می‌کنم): «حکمی از قصر می‌رسد که بر اساس آن ک. اجازهٔ اقامت در قصر را ندارد، بااین‌حال، به او اجازه داده می‌شود تا به‌خاطر برخی شرایط فرعی در آنجا بماند و کار کند».

سال‌های عمر، پنهان پشت پرده

به رمان‌هایی فکر می‌کنم که به‌خاطر دارم، و سعی می‌کنم تا بفهمم قهرماناشان دقیقاً چه سن و سالی دارند. خیلی عجیب است، امّا، همهٔ

این قهرمانان جوان‌تر از آن‌چیزی هستند که در حافظهٔ من باقی مانده است. دلیلش هم این است که این شخصیت‌ها در چشم نویسندگانشان بیشتر نمایان‌گر موقعیت کلّی نوع بشر محسوب می‌شدند و نه موقعیت خاص سنی مشخص. فابریس دلدونگو در پایان ماجراهای زندگی‌اش، وقتی فهمید که دیگر دلش نمی‌خواهد در دنیایی که پیشتر در آن زندگی می‌کرد زندگی کند راهی صومعه شد. من همیشه از این پایان ماجرا خیلی خوشم آمده‌است. منتها مشکل اینجاست که فابریس هنوز خیلی جوان است. مردی به سن او هرچقدر هم که به‌طرز دردناکی از زندگی دلزده شده باشد، مگر چقدر می‌تواند زندگی در صومعه را تحمل کند؟ استاندال چاره‌ای برای این مشکل اندیشیده است و می‌نویسد که فابریس بعد از یک سال اقامت در صومعه جان‌سپرد. میشکین ۲۶ سال، روگوجین ۲۷ سال، ناستاسیا فیلیپوفنا ۲۵ سال و آگلایا تنها ۲۰ سال دارند. و دقیقاً همین آگلایا، یعنی جوانترین زن داستان است که در پایان کتاب با اقدامات نسنجیده‌اش زندگی بقیه را تباه می‌کند. با این همه، به خامی این شخصیت‌ها توجه چندانی نمی‌شود. داستایوفسکی ماجرای اندوه‌بار مردم را تعریف می‌کند، نه ماجرای اندوه‌بار جوانان را. سیوران که اهل رومانی بود، در سن ۲۶ سالگی، یعنی در سال ۱۹۳۷، در پاریس ساکن شد. ده سال بعد، اولین کتابش را که به فرانسه نوشته بود به‌چاپ رساند و به یکی از نویسندگان بزرگ فرانسوی عصر خود بدل شد. در سال‌های ۱۹۹۰، اروپا که در سال‌های گذشته نسبت به نازیسم نوپا این همه تساهل به‌خرج داده بود، خشمگنانه و جسورانه به سایه‌های نازیسم حمله‌ور شد. وقت تسویه‌حساب با گذشته فرا رسیده بود و نظریات فاشیستی سیوران جوان در زمانی که او هنوز در رومانی زندگی می‌کرد ناگهان به موضوع روز بدل شد. سیوران در سال ۱۹۹۵

وقتی ۹۴ سال داشت درگذشت. یکی از روزنامه‌های بزرگ پاریس را باز می‌کنم: دو صفحه مقاله دربارهٔ مرگ سیوران نوشته شده است. یک کلمه از آثارش صحبت نمی‌شود؛ بحث تنها دربارهٔ دوران جوانی اوست که در رومانی سپری شده است، و این مقطع از زندگی‌اش باعث شده است تا نویسندگان مقاله‌ها یا احساس دلزدگی کنند، یا شیفته شوند و یا به‌خشم آیند. این مقاله‌نویس‌ها، بر جنازهٔ نویسندهٔ بزرگ فرانسوی لباس محلی رومانی پوشاندند و مجبورش کردند تا در تابوت دستش را بلند کند و سلامی فاشیستی بدهد.

کمی بعد، متنی از سیوران خواندم که در ۳۸ سالگی، یعنی در سال ۱۹۴۹ نوشته‌بود: «... حتّی نمی‌توانستم به گذشته‌ام فکر کنم؛ و حالا وقتی به آن فکر می‌کنم انگار که آن سال‌ها مال شخص دیگری است. و من همان شخص دیگر را نفی می‌کنم، منِ واقعی‌ام جای دیگری است. در هزار فرسخی از آنچه در گذشته بوده‌ام.» چند سطر آن طرف‌تر خواندم: «وقتی... به هذیان منِ خودم در آن زمان فکر می‌کنم... انگار دارم به وسوسه‌های دائمی شخصی که نمی‌شناسمش نگاه می‌کنم. و وقتی می‌بینم که این شخص بیگانه خود من بوده‌ام، حیرت می‌کنم».

آنچه در این متن برایم جالب است تعجب مردی است که نمی‌تواند بین «من» کنونی‌اش و «من» سابقش ارتباط برقرارکند. مردی که دربرابر معمای هویّتش شگفت‌زده است. امّا، از خودتان بپرسید آیا این تعجب واقعی است؟ البته که هست! همهٔ آدم‌ها در زندگی‌شان با شکل عادی این تعجب مواجه شده‌اند: مثلاً از خودتان پرسیده‌اید، چطور شد من این جریان فلسفی (عقیدتی، هنری، سیاسی) را جدی گرفتم؟ یا (در مواردی پیش‌پاافتاده‌تر) از خودتان می‌پرسید چطور شد که من عاشق زنی به این اندازه احمق (یا مردی تا این حد کودن) شده‌ام؟ امّا، اگر برای

بسیاری از مردم، جوانی زودگذر است و این سرگشتگی‌ها، بی آنکه ردی از خود باقی بگذارند، فراموش می‌شوند، جوانیِ سیوران مثل سنگ، سخت شده است؛ آدم نمی‌تواند با لبخندی به یک اندازه ملاطفت‌آمیز، هم به معشوق ابله بخندد و هم به فاشیسم.

سیوران، حیرت‌زده به سال‌های زندگی گذشته‌اش نگاه کرد و به خشم آمد (در همان متن ۱۹۴۹ می‌خوانیم): «بدبختی مال جوانان است. این جوان‌ها هستند که نظریه‌های نابردبارانه (intolérance) را ترویج می‌کنند و به مرحلهٔ عمل درمی‌آورند؛ این جوان‌ها هستند که به خون و فریاد و جنجال و توحّش نیاز دارند. وقتی من جوان بودم همهٔ اروپا به جوانان بها می‌داد؛ همهٔ اروپا جوانان را به پرداختن به سیاست و مسائل حکومتی ترغیب می‌کرد».

اشخاصی مثل فابریس دلدونگو، آگلایا، ناستاسیا، میشکین... چقدر در اطرافم زیادند! همه در ابتدای سفر، در ناشناخته‌اند؛ تردیدی نیست که همگی سرگردانند؛ امّا، سرگردانی‌شان از نوع خاصی است: سرگردانند، امّا، نمی‌دانند که سرگردانند؛ چون، بی‌تجربگی‌شان مضاعف است: نه دنیا را می‌شناسند و نه خودشان را؛ وقتی به سن بزرگسالی رسیدند و از دوران جوانی فاصله گرفتند می‌فهمند که سرگردانی‌شان واقعاً سرگردانی بوده است؛ حتّی از این هم بیشتر: آن‌ها تنها با فاصله گرفتن از آن دوران می‌توانند بفهمند که سرگردانی اصلاً چیست. در حال حاضر، چون نمی‌دانند آیندگان چگونه به جوانی ازدست‌رفته‌شان خواهند نگریست، از اعتقاداتشان با خشونت دفاع می‌کنند؛ این خشونت در فرد بالغی که پیش از این تجربه‌اندوزی کرده است و می‌داند که باورهای انسانی تا چه اندازه شکننده است بسیار ضعیف‌تر است.

خشمی که سیوران علیه دوران جوانی حس می‌کند، مسئله‌ای بدیهی را آشکار می‌سازد: دنیا، از هر منظری که ــ حدفاصل بین تولد و مرگ ــ بدان نگریسته‌شود متفاوت جلوه می‌کند و رفتارهای شخصی که دربارهٔ این فاصله تأمل می‌کند دستخوش تغییر می‌شود؛ هیچ‌کس نمی‌تواند دیگری را درک کند، مگر اینکه پیش از هرچیز سنش را بداند. البته، این مسئله به قدری بدیهی است، به قدری بدیهی است که خدا می‌داند! امّا، این تنها شبه‌بدیهیات یک ایدئولوژی است که در نگاه اول به‌چشم می‌آید. امری که بدیهی و مربوط به مسائل وجودی باشد، هرچقدر بدیهی‌تر باشد کمتر به چشم می‌آید. سال‌های عمر پشت پرده پنهان می‌شود.

آزادی صبح، آزادی عصر

وقتی پیکاسو اولین تابلوی کوبیستش را کشید ۲۶ سال داشت: در سرتاسر جهان، چندین نقاش هم‌نسلش به او پیوستند و از او پیروی کردند. اگر در آن زمان، نقاشی ۶۰ ساله با تعجیل فراوان به او ملحق می‌شد تا از مکتب کوبیسم پیروی کند، به‌نظر همه مضحک و مسخره جلوه‌می‌کرد (و حق هم داشتند!). زیرا آزادی یک جوان و آزادی یک شخص مسن پهنه‌هایی هستند که هیچوقت با هم تلاقی نمی‌کنند.

«به‌هنگام جوانی درصورتی قوی هستی که همراهانی داشته باشی و، وقت پیری، تنها که باشی قوی هستی». این جمله را گوته (گوتهٔ پیر) در یک هجویه آورده است. درواقع، وقتی جوان‌ترها عقاید رایج و اَشکال جاافتاده را مورد هجوم قرار می‌دهند دوست دارند دسته‌جمعی کار کنند؛ وقتی دورَن و ماتیس در ابتدای قرن بیستم هفته‌هایی متمادی

را در سواحل کلیور سپری می‌کردند، تابلوهایی که می‌کشیدند شبیه به هم و متأثر از زیبایی‌شناسی مکتب فوویسم بود. بااین‌حال، هیچکدام خود را نسل بعد از دیگری به‌شمار نمی‌آورد و واقعیت هم این بود که هیچیک از آندو این‌چنین نبودند.

در سال ۱۹۲۴، سوررئالیست‌ها، در محفلی، از سرِ خوشی گردهم آمدند و در مرگ آناتول‌فرانس مرثیه‌ای هجوآمیز سرودند که جنبهٔ بلاهتش فراموش‌ناشدنی است. اِلوآر که در آن زمان ۲۹ ساله بود نوشت: «ای جنازه! ما از امثال تو خوشمان نمی‌آید.» آندره بروتون که ۲۸ سال داشت نوشت: «با مرگ آناتول‌فرانس، بخشی از لئامت نوع بشر است که از میان ما رخت برمی‌بندد. جشن بادا! روز به‌خاک‌سپاری خدعه و نیرنگ و سنت‌گرایی و وطن‌پرستی و فرصت‌طلبی و بدبینی و واقعگرایی و بددلی!» آراگون که ۲۷ سال داشت نوشت: «این یکی که الان سقط شده است... دود شود! چیز زیادی از زندگی یک انسان باقی نمانده است. نفرت‌انگیز است موقعی که فکر می‌کنیم این یکی هم، هرچه باشد، روزی برای خودش آدمی بوده است.»

به‌یاد کلماتی می‌افتم که سیوران دربارهٔ جوان‌ها و نیازشان «به خون و فریاد و جنجال...» گفته‌بود؛ امّا، باید بلافاصله اضافه کنم، این شاعران جوانی که بر جنازهٔ رمان‌نویسی بزرگ ادرارمی‌کردند، خودشان همچنان شاعرانی واقعی و تحسین‌برانگیز باقی مانده بودند. نبوغ و حماقتشان از یک‌جا سرچشمه می‌گرفت؛ آن‌ها با خشونت تمام (و با حالتی کاملاً غنایی) به گذشته هجوم بردند و با همین خشونت (غنایی) هم می‌خواستند تا برای آینده جان‌فشانی کنند؛ آنان خود را وکیل آینده می‌پنداشتند و می‌دیدند که، همین آینده، ادرار دسته‌جمعی و سرخوشانه‌شان را تمجید و تحسین می‌کند!

سپس زمان پیری پیکاسو فرا رسید. پیکاسو تنها شد. اطرافیانش رهایش کردند. تاریخ نقاشی هم که در این فاصله خط‌سیرش را تغییر داده بود رهایش کرد. او بدون اینکه افسوس بخورد، و صرفاً از سر لذت (هیچ‌وقت نقاشی‌اش تا این اندازه از خوش‌خلقی سرشار نبود)، در خانهٔ هنرش مستقر شد؛ می‌دانست که چیزهای جدید تنها در پیش‌رو و بر جادهٔ اصلی نیست، بلکه همه جا هست: هم در چپ و هم در راست و هم در بالا و هم در پایین و هم در پشت سر... در همهٔ جهت‌های ممکنِ دنیای غیرقابل تقلیدی که تنها به خود او تعلق داشت (چون از آن به بعد دیگر هیچ‌کس از پیکاسو تقلید نکرد: جوان‌ها از جوان‌ها تقلید می‌کنند؛ امّا، پیرها از پیرها تقلید نمی‌کنند).

برای یک هنرمندِ جوانِ نوآور، جلب‌توجه مردم و اینکه کاری کند تا مردم دوستش داشته باشند آسان نیست؛ امّا، با گذشت زمان، با الهام‌گرفتن از آزادیِ ناشی از نزدیک‌شدن غروب زندگی، باردیگر سبکش را تغییر می‌دهد و آن چهره‌ای را که مردم می‌شناختند کنار می‌گذارد؛ مردم دیگر چندان مشتاق نیستند تا از او پیروی کنند. فدریکو فلینی که به نهاد جوان سینمای ایتالیا وابسته بود (همان سینمای بزرگی که الان دیگر وجود ندارد) تا مدت‌ها مورد تحسین همگان بود. آخرین فیلمش، آمارکور (۱۹۷۳)، فیلمی بود که زیبایی غنایی‌اش مورد پسند همگان واقع‌شد. پس از آن، قدرت خیالپردازی‌اش از این هم فراتر رفت و نگاهش تیزتر و باریک‌بینانه‌تر شد؛ شعرش ضدغنایی شد و مدرنیسمش هم ضدمدرن؛ هفت فیلمی راکه در ۱۵ سال آخر عمرش ساخت تصویری است رام‌نشدنی از دنیایی که ما در آن زندگی می‌کنیم: کازانووا (تصویری که به طرح آشکارشدن مسائل جنسی توجه دارد و تا مرز سخره پیش رفته‌است)؛ پرووادورکسترا *Prova d'orchestra*؛ شهرِ

زنان؛ و قایق می‌رود (خداحافظی با اروپا که کشتی‌اش به سوی نیستی می‌رود، درحالی که آوازهای اپرا همراهی‌اش می‌کند)؛ جینجر و فرِد؛ *Intervista* (خداحافظی بزرگ با سینما، با هنر مدرن و خلاصه با کل هنر)؛ صدای ماه (خداحافظی واپسین). در طول آخرین سال‌های عمر فلینی، محافل و مطبوعات و مردم (و حتّی تولیدکنندگان) که از زیبایی‌شناسی سختگیرانهٔ فلینی و نگاه ناکامی که او بر جهان معاصر می‌انداخت دلگیر شده بودند به او پشت کردند؛ فلینی که خود را مدیون کسی نمی‌دید، از «بی‌مسئولیتی شادی‌بخش» (عین کلمات خود فلینی را نقل می‌کنم) آزادی‌ای بهره‌مند شد که تا به حال طعمش را نچشیده‌بود.

بتهوون در ده سال آخر عمرش دیگر هیچ انتظاری، نه از شهر وین دارد و نه از طبقهٔ اشرافش و نه از موسیقی‌دانانی که هنوز او را محترم می‌شمرند، امّا، دیگر به موسیقی‌اش گوش نمی‌دهند؛ خود بتهوون هم به موسیقی آن‌ها گوش نمی‌دهد؛ شاید به این دلیل که دیگر گوشش نمی‌شنود؛ او در آن لحظات در اوج هنرش است؛ سونات‌ها و کواتورهایش بی‌نظیر است؛ ساختار پیچیدهٔ این قطعات از کلاسیسیزم فاصله گرفته است، امّا، هنوز به ارتجال سادهٔ رمانتیک‌های جوان نزدیک نشده است؛ در تحول موسیقی، بتهوون مسیری را برگزیده است که هیچ‌کس دنباله‌اش را پی نمی‌گیرد؛ او دیگر نه مریدی دارد و نه جانشینی؛ آثار مرتبط با آزادی ناشی از نزدیک‌شدن غروب زندگی‌اش به معجزه می‌ماند، به جزیره‌ای میان دریا.

بخش هفتم

رمان، حافظه، فراموشی

آمِلی

حتّی اگر زمانی فرا برسد که دیگر کسی رمان‌های فلوبر را نخواند، جملهٔ «مادام بوواری خود من هستم» از حافظه‌ها پاک نخواهدشد. این جملهٔ معروف را فلوبر هیچ‌وقت به‌صورت مکتوب ادا نکرده است؛ ما آن را مدیون دوشیزه آملی بوسکه هستیم که رمان‌نویس متوسطی بود و محبتش را نسبت به دوستش فلوبر با نوشتن دو مقالهٔ به‌شدت احمقانه دربارهٔ کتاب تعلیم عشق و لگدمال کردنش نشان داد. این خانم آملی خبری به‌واقع ارزشمند را به کسی می‌دهد که نامش برایمان آشکار نیست: ماجرا از این قرار است که روزی آملی از فلوبر می‌پرسد چه زنی الهام‌بخش شخصیت اِمابوواری بوده است؟ و گویا فلوبر جواب داده است که مادام بوواری خود من هستم! شخص ناشناس که خیلی از شنیدن این خبر حیرت کرده بود آن را به شخصی به نام دشرم انتقال داد. این شخص هم که به‌نوبهٔ خودش بسیار حیرت کرده بود آن را همه جا پخش کرد. حجم وسیع تفسیرها در مورد این جمله ــ که در سندیتش اطمینان نیست ــ به‌خوبی گویای بیهودگی نظریهٔ ادبی است؛ و اینکه وقتی دربرابر اثر هنری احساس ناتوانی کند مطالبی کلیشه‌وار را دربارهٔ

روان‌شناسی نویسنده‌اش تا ابد غرغره می‌کند. این تلنبار تفسیرها چیزهای زیادی را هم دربارهٔ آنچه ما حافظه می‌نامیم به ما می‌آموزد.

فراموشی‌ای که پاک می‌کند،
حافظه‌ای که تغییرشکل می‌دهد.

به‌یاد روزی افتادم که بیست سال بعد از گرفتن دیپلم متوسطه همکلاسی‌های دوران دبیرستانم را دیدم: ژ. با خوشحالی رو به من کرد و گفت: «هنوز هم یادم نرفته که تو چه‌جوری به دبیر ریاضی گفتی: گندت بزنن، آقای معلم!» امّا، من از طنین کلمهٔ گند در زبان چک همیشه به‌شدت متنفر بودم و اطمینان داشتم که هیچوقت این کلمه را به‌زبان نیاورده‌ام. باوجوداین، همهٔ اطرافیانم قاه‌قاه خندیدند و وانمود کردند که این جملهٔ درخشانم را به‌یاد دارند. من که فهمیدم انکارم کسی را مجاب نمی‌کند، با فروتنی لبخندی زدم و اعتراضی نکردم، چون در کمال خجالت باید بگویم که خوشم آمده بود که تبدیل به قهرمانی شده‌ام که روزی حرف مستهجنی را به آن دبیر لعنتی زده است.

همهٔ ما چنین تجربیاتی داشته‌ایم. فردی جمله‌ای را که شما در یک گفتگو برزبان آورده‌اید تکرار می‌کند. شما هم می‌فهمید که این جمله اصلاً جملهٔ شما نبوده است؛ بهترین اتفاقی که ممکن است بیفتد این است که کلمات شما را به‌شدت ساده و، برخی اوقات، معکوس کنند (مثل وقتی که کنایه‌هایتان را جدی می‌گیرند) و خیلی وقت‌ها هم پیش می‌آید که حرفی را که به شما نسبت می‌دهند هیچ ربطی به گفته‌ها و یا افکارتان ندارد. ولی شما نه، باید متعجب شوید و نه عصبانی؛ چرا که این نکته کاملاً آشکار است: دو نیرو وجود دارد که انسان را از گذشته

(حتّی از چند ثانیه قبل) منفک می‌کند؛ این دو نیرو خیلی زود دست‌به‌کار می‌شوند و با هم همکاری می‌کنند: یکی، نیروی فراموشی (پاک می‌کند) و دیگری نیروی حافظه (که تغییرشکل می‌دهد).

این امر از هر حیث بدیهیِ بدیهی است، امّا، قبولش دشوار است؛ چون وقتی به عمق این امر بدیهی فکر می‌کنیم، از خودمان می‌پرسیم پس آن شهادت‌هایی که تاریخ‌نگاری بر آن استوار است چه می‌شود؟ پس یقین ما دربارهٔ گذشته چه می‌شود؟ و خود تاریخ در معنای عام؟ همان تاریخی که هر روز با اطمینان تمام، با خوش‌باوری و با ارتجال، به آن استناد می‌کنیم؟ در پس حاشیهٔ باریک چیزهای غیرقابل انکار (هیچ شکی نیست که ناپولئون در جنگ واترلو شکست خورد)، فضایی لایتناهی گسترده‌است که همان فضای چیزهای تقریبی است، فضای چیزهای ساختگی، چیزهای تغییرشکل‌یافته، ساده‌شده، اغراق‌شده، بد فهمیده‌شده، فضایی لایتناهی از غیرحقیقت‌هایی که در هم می‌آمیزند و مثل موش‌ها تکثیر می‌شوند و به نامیرایی می‌رسند.

رمان، آرمان‌شهر دنیایی که فراموشی نمی‌شناسد

فعالیت مداوم «فراموشی» باعث می‌شود تا هر یک از اعمالمان جنبه‌ای شبح‌گونه، غیرواقعی و محو و مبهم داشته باشد. پریروز ناهار چی خوردیم؟ دیروز دوستم چی گفت؟ و حتّی: سه ثانیه پیش به چه چیزی فکر کردم؟ تمام این چیزها فراموش می‌شوند و (آنچه هزاربار بدتر است!) لیاقتی هم بیشتر از این ندارند. در مقابلِ دنیای واقعی ما که ذاتاً گذرا و شایستهٔ فراموشی است، آثار هنری به‌سان دنیایی دیگر قد برافراشته‌است؛ دنیایی آرمانی و مستحکم که در آن تک‌تک جزئیات

اهمیت و مفهوم خاص خود را داراست. دنیایی که هرآنچه در آن هست، هر کلمه و هر جمله شایستهٔ آن است که فراموش‌ناشدنی باشد و به‌همین شکل هم آفریده شده است.

بااین‌حال، خود درک هنر از سیطرهٔ فراموشی جان سالم به‌در نمی‌برد. با این تفاوت که در مقابله با فراموشی، هرکدام از هنرها، در وضعیتی متفاوت قرارمی‌گیرند. از این دیدگاه، شعر جایگاه ویژه‌ای خواهد داشت. کسی که قطعه شعری از بودلر می‌خواند نمی‌تواند حتّی یک کلمه از آن را نادیده بگیرد. اگر از آن شعر خوشش بیاید آن را چندین بار و شاید به صدای بلند بخواند. اگر عاشق آن شعر شد آن را از بر خواهد کرد. شعر غنایی قلعهٔ حافظه است.

در عوض، رمان در رویارویی با فراموشی قصری است که برج و باروی درست و حسابی ندارد. اگر در یک ساعت کتابخوانی بتوانم بیست صفحه کتاب بخوانم برای خواندن یک رمان ۴۰۰ صفحه‌ای باید ۲۰ ساعت، مثلاً یک هفته، وقت صرف کنم. به‌ندرت اتفاق می‌افتد که آدم یک هفتهٔ تمام وقت آزاد پیدا کند. بیشتر این امکان وجود دارد که در فاصلهٔ جلسات قرائت، وقفه‌های چندروزه به‌وجود بیاید. وقفه‌هایی که در آن فراموشی فوراً دست‌به‌کار می‌شود. امّا، فراموشی تنها در وقفه‌ها وارد عمل نمی‌شود، بلکه به صورتی مستمر و مداوم در قرائت سهیم است، بی آنکه لحظه‌ای دست از کار بشوید؛ وقتی صفحه‌ای را ورق می‌زنم، آنچه را خوانده‌ام فوراً فراموش می‌کنم؛ از آنچه خوانده‌ام تنها خلاصه‌ای در ذهن نگه می‌دارم که برای فهمیدن آنچه در ادامهٔ آن صفحه می‌آید لازم است. در این میان، تمام جزئیات، مشاهدات کوچک و جملات درخشان به‌همین زودی محو شده است. پس از گذشت سال‌ها، شاید روزی هوس کنم راجع به این رمان با دوستی

صحبت کنم؛ در این صورت، هم خودم و هم دوستم، خواهیم فهمید که حافظه‌هایمان از کتاب خوانده‌شده تنها قطعاتی را به‌خاطر سپرده است و برای هرکداممان دو کتاب کاملاً متفاوت ایجاد کرده است.

با این همه، رمان‌نویس رمانش را جوری می‌نویسد که انگار قطعه شعری را سروده است. نگاهش بکنید! از دیدن ترکیبی که در جلوی رویش شکل می‌گیرد حیرت کرده است: کوچکترین جزئیات برایش مهم است، هرکدام از این جزئیات را به عبارتی موسیقایی بدل می‌کند و به دفعات آن را، درست شبیه آنچه در فوگ[1] اتفاق می‌افتد، تکرار می‌کند و تغییر شکل می‌دهد و یا اشاراتی مبهم به آن می‌کند. به‌همین خاطر اطمینان دارد که نیمهٔ دوم رمانش زیباتر و مستحکم‌تر از نیمهٔ نخست خواهد بود؛ چون هر چه بیشتر در تالارهای این قصر پیش رویم، پژواک‌های جمله‌هایی که پیش از این ادا شده بود، مضمون‌هایی که قبلاً ارائه شده بود، بیشتر تکثیر می‌یابند و در قالب آکوردهایی با هم تلفیق و در هر سو طنین‌انداز می‌شوند.

به‌یاد آخرین صفحات تعلیم عشق می‌افتم: فردریک که مدت‌هاست لاس‌زدن‌هایش را با تاریخ کنار گذاشته و مادام آرنو را برای آخرین بار دیده است، خود را در کنار دلوریه، دوست دوران جوانیش، می‌یابد. هر دو اندوه‌زده، یاد روزی می‌افتند که برای اولین بار به روسپی‌خانه رفته بودند: فردریک در آن هنگام ۱۵ سال داشت و دلوریه ۱۸ سال؛ هر دو مثل دو مرد عاشق، هرکدام با دسته گلی بزرگ در دست، وارد روسپی‌خانه شدند؛ دخترها می‌خندند، فردریک که از زور خجالت دست‌وپایش را گم کرده است، فرار می‌کند و دلوریه هم به دنبالش راه

---

۱. fugue: قطعه‌ای موسیقایی که بخش‌های متفاوتش پشت سر هم ردیف می‌شود، امّا، مایهٔ اصلی آن یکی است.

فرار را در پیش می‌گیرد. خاطرهٔ زیبایی است، چون یادآور دوستی قدیمی‌شان است؛ دوستی‌ای که، هرچند بارها در آن خیانت کرده‌اند، امّا، پس از گذشت ۳۰ سال همچنان برایشان ارزشمند است، شاید عزیزترین دارایی‌هایشان باشد، حتّی اگر این ارزش دیگر مال خودشان نباشد! فردریک می‌گوید «این بهترین چیزی بود که از سر گذراندیم»، دلوریه هم همین جمله را تکرار می‌کند و این جملهٔ پایانی رمان و تعلیم عشق این دو نفر است.

پایان این رمان طرفداران زیادی پیدا نکرد. خیلی‌ها آن را پست و عامی تصور کردند. پست و عامی؟ واقعاً؟ من می‌توانم برای چنین قضاوتی پاسخی مناسب‌تر ارائه کنم: تمام‌کردن یک رمان با یک جملهٔ موسیقایی جدید از نظر ترکیب و کمپوزیسیون کار اشتباهی است؛ به این می‌ماند که آهنگساز در آخرین نت‌های یک سمفونی به جای اینکه به مضمون اصلی بازگردد ناگهان ملودی جدیدی را وارد کار کند.

بله! این برهانی که اشاره کردم قانع‌کننده‌تر است، امّا، ماجرا اینجاست که جملهٔ موسیقایی سرزدن به روسپی‌خانه جملهٔ جدیدی نیست؛ این جمله به صورت «ناگهانی» ظاهر نمی‌شود؛ این جمله در ابتدای رمان، در پایان فصل دوم بخش نخست هم دیده می‌شود؛ فردریک و دلوریه در عنفوان جوانی روز خوبی را با هم سپری کردند (تمام این فصل از دوستی آن‌ها صحبت می‌کند) و وقتی از هم خداحافظی می‌کنند هر دو به سوی «ساحل چپ می‌نگرند، جایی که از پنجرهٔ خانه‌ای پست، نوری درحال درخشیدن بود». در این لحظه دلوریه، با ادا و اطوار فراوان کلاهش را از سر برمی‌دارد و چند جملهٔ مرموز را با طمطراق ادا می‌کند. «این اشاره به ماجرایی مشترک هر دو را سرمست کرد، در خیابان‌ها با صدای بلند می‌خندیدند.» بااین‌حال،

فلوبر چیزی از این «ماجرای مشترک» به ما نمی‌گوید و تعریف آن را به انتهای رمان موکول می‌کند تا پژواک خنده‌ای سرخوشانه (همان خنده‌ای که «خیلی بلند، در خیابان‌ها» طنین‌انداز بود) به اندوه جمله‌های پایانی رمان بپیوندد و تک‌آکوردی ظریف اجرا کند.

امّا، اگر در تمام مدتی که فلوبر در حال نوشتن رمان بود، طنین این خندهٔ زیبای دوستی را مدام می‌شنید، خوانندهٔ رمان خیلی زود آن را فراموش می‌کند و وقتی به پایان داستان می‌رسد یادآوری روزی که آن دو به روسپی‌خانه رفتند هیچ خاطره‌ای را در ذهنش بیدار نمی‌کند؛ خواننده هیچ موسیقی‌ای از اجرای آن آکورد ظریف نمی‌شنود.

در مقابله با این فراموشی ویرانگر، رمان‌نویس چه باید بکند؟ به آن اعتنایی نمی‌کند و رمانش را مثل قصری فراموش‌ناشدنی و ویران‌نشدنی بنا می‌کند، هرچند می‌داند که خواننده‌اش با حواس‌پرتی و به سرعت و با فراموش‌کاری آن را طی خواهد کرد، بی آنکه در آن تأمل کند.

ترکیب

آنا کارنینا از دو خط روایی مرکّب شده است: خط روایی آنا (ماجرای غمگین زنا و خودکشی او) و خط روایی لوین (زندگی کم‌وبیش خوشبخت یک زوج). در انتهای بخش هفتم، آنا خودکشی می‌کند. سپس نوبت به فصل آخر، یعنی هشتم می‌رسد که تنها و تنها به لوین تعلق دارد. و این تخطّی آشکار از قواعد جاری است؛ چرا که برای خوانندگان، مرگ قهرمان زن داستان تنها راه خاتمه‌یافتن یک رمان است. حال آنکه در بخش هشتم، قهرمان زن داستان دیگر حضور

ندارد؛ تنها چیزی که از داستان او برجای مانده است پژواکی است که دور و دورتر می‌شود، گام‌های آهستهٔ خاطره‌ای که محو می‌شود؛ و این زیباست؛ و واقعی؛ تنها ورونسکی است که مأیوس است و به صربستان می‌رود تا در جنگ دربرابر عثمانی‌ها به استقبال مرگ برود؛ حتّی عظمت این حرکت او هم بعدی نسبی می‌یابد: بخش هشتم کم‌وبیش به کلی در مزرعهٔ لوین رخ‌می‌دهد و لوین در حین گفتگوها به‌دفعات جنون اسلاو ـ پرستانهٔ داوطلبان اعزام به جبههٔ جنگ عیله صرب‌ها را مسخره می‌کند؛ وانگهی، مقولهٔ جنگ خیلی کمتر از تفکر در مورد انسان و خدا ذهن لوین را به خود مشغول می‌کند؛ این گونه افکار به‌تناوب درحالی که در مزرعه مشغول کار است به ذهنش هجوم می‌آورد و با نثر پیش‌پاافتاده و روزمرهٔ زندگی‌اش درهم می‌آمیزد و زندگی روزمره‌اش حکم فراموشی‌ای را دارد که درتلاش است تا چهرهٔ عشق ناکامش را پنهان کند.

تولستوی داستان آنا را در گسترهٔ عظیم جهانی جای می‌دهد که داستان این شخصیت، درنهایت، در وسعت زمانی‌اش که آن هم در انقیاد فراموشی است، حل خواهد شد؛ و با این کار از گرایش بنیادین هنر رمان تبعیت می‌کند. چراکه روایت، آنگونه که از بدو تاریخ وجود داشت، هنگامی به رمان بدل شد که نویسنده دیگر به یک story ساده اکتفا نکرد و پنجره‌ها راکاملاً بر روی دنیای پیرامون گشود. اینگونه بود که به story اول storiesهای دیگر، بخش‌های دیگر، توصیفات دیگر، مشاهدات دیگر و تأملات دیگری هم اضافه شد و نویسنده خود را با مادهٔ اولیه‌ای کاملاً پیچیده و ناهمگون مواجه دید و ناگزیر شد تا درست مثل یک معمار به حک شکلی خاص در آن اقدام کند؛ به‌این‌ترتیب، برای هنر رمان، از همان بدو پیدایشش، ترکیب (معماری) از اهمیتی

بنیادین برخوردارشد.

این اهمیت استثنایی ترکیب، یکی از نشانه‌هایی است که خبر از پیدایش نوع رمان می‌دهد و باعث می‌شود تا از باقی هنرهای ادبی، قطعات نمایشی (آزادی معماری ـ ترکیب آن‌ها کاملاً به مدت یک نمایش و همچنین الزام جلب بی‌وقفهٔ توجه بیننده محدود است) و همچنین شعر متمایز شود. آیا حیرت‌انگیز نیست که بودلر، بودلر بی‌همتا، از همان نظام عروض[1] و همان شکلی استفاده کرده باشد که خیل عظیمی از شعرای قبل و بعد از او مورد استفاده قرارداده‌اند؟ امّا، هنر شاعر همین است: ویژگی او از خلال قدرت تخیلش آشکار می‌شود، نه از طریق معماری کلی اثرش؛ درعوض، زیبایی رمان از معماری‌اش قابل تفکیک نیست؛ گفتم زیبایی، چراکه به ترکیب نباید صرفاً به دیدهٔ توانایی و احاطه بر فن نگریست؛ ترکیب در درون خود ویژگی سبک یک نویسنده را نیز به همراه دارد (تمام رمان‌های داستایوفسکی از اصل ترکیبی واحد و مشترکی تبعیت می‌کنند)؛ و نشان هویّت تک‌تک رمان‌ها محسوب می‌شود (هرکدام از رمان‌های داستایوفسکی، در بطن این اصل مشترک، از معماری خاص خود که تقلیدناپذیر هم هست برخوردارند). اهمیت ترکیب، به‌احتمال فراوان، در رمان‌های بزرگ قرن بیستم مشهودتر است: اولیس که مجموعه‌ای است از سبک‌های مختلف؛ *ferdydurke* که داستان پیکارسکش[2] با استفاده از دو قسمت واسطه‌ای مسخره‌آمیز، که هیچ ارتباطی نیز با ماجرای اصلی رمان ندارند، به سه بخش تقسیم شده است؛ جلد سوم خوابگردها که در مجموعه‌ای واحد، پنج نوع ادبی مختلف را

---

۱. ابیات دوازده هجایی و قطعه‌شعرهای چهارده‌بیتی.

2. Picaresque

گنجانده‌است (رمان، داستان‌کوتاه، گزارش، شعر و جستار)؛ نخل‌های وحشی، اثر فالکنر، از دو داستان کاملاً مجزا که با هم بی‌ارتباط باقی می‌مانند مرکب شده است؛ و مثال‌هایی دیگر و دیگر...

موقعی که روزی تاریخ رمان به انتها برسد، سرنوشت رمان‌های بزرگی که برجای خواهندماند چه خواهدبود؟ برخی از این رمان‌ها قابل تعریف‌کردن و، به‌تبع آن، قابل تبدیل به شکل‌های دیگر نیستند (مثل پانتاگروئل، مثل تریستام شاندی، مثل اولیس). این رمان‌ها همانگونه که هستند، یا به حیات خود ادامه می‌دهند و یا از بین می‌روند. رمان‌های دیگر، با توجه به storyشان، قابل تعریف کردنند (مثل آناکارنینا، مثل ابله، مثل محاکمه) و به‌همین‌دلیل هم می‌شود آن‌ها را به آثار سینمایی و یا تلویزیونی و یا نمایشی و حتّی داستان‌های مصور تبدیل کرد. امّا، این نامیرایی «توهمی» بیش نیست! چون برای اینکه بتوان از رمان نمایش ساخت باید اول ترکیبش را شکست؛ باید آن را به یک story ساده تبدیل کرد؛ باید شکلش را ازیادبرد. امّا، اگر اثر هنری را از شکلش جدا کنیم چه چیزی از آن باقی خواهد ماند؟ درپی این هستیم تا با تبدیل یک رمان بزرگ به باقی انواع ــ نمایشی، سینمایی و... ــ باعث شویم تا حیاتش استمرار بیشتری پیداکند، امّا، تنهاکاری که می‌کنیم این است که مقبره‌ای می‌سازیم که بر سنگنوشته‌اش نام کسی حک شده است که دیگر در درون آن نیست.

تولدی فراموش شده

امروز، دیگر چه‌کسی اشغال چکسلواکی توسط ارتش روسیه را در اوت ۱۹۶۸ به‌یاد دارد. این واقعه در زندگی من در حکم فاجعه بود.

بااین‌حال، اگر خاطرات آن دورانم را بنویسم، چیز چندانی دستگیرم نمی‌شود و خاطراتم سرشار از اشتباهات و دروغ‌های ناخواسته خواهدبود. امّا، درکنار حافظهٔ مشحون از واقعیت، حافظهٔ دیگری هم هست: به‌نظرم رسید که سرزمین کوچکم از آخرین بازمانده‌های استقلالش محروم و برای همیشه توسط دنیایی عظیم و بیگانه بلعیده شد؛ به‌نظرم رسید که شاهد آغاز احتضار سرزمینم هستم؛ البته، برداشت من از آن موقعیت اشتباه بود؛ امّا، به‌رغم این اشتباه (یا بهتر است بگویم به‌مدد این اشتباه) تجربه‌ای بزرگ در حافظهٔ وجودی‌ام نقش بست: از آن زمان چیزی را درک کردم که هیچ فرانسوی و هیچ امریکایی‌ای قادر به درکش نیست؛ من می‌دانم که شاهد مرگ ملت خود بودن چه معنایی برای انسان دارد.

چون محو و مفتون تصویر مرگ سرزمینم شده بودم، به زایشش فکرکردم، دقیق‌تر بگویم به زایش دومینش، به عصر نوزایی، بعد از قرن هفدهم و هجدهم، هنگامی که زبان چک (این زبان در گذشته زبان بزرگ یان هاوس و کمنیوس بود) که از کتاب‌ها و مدارس و ادارت برچیده شده بود درکنار زبان آلمانی همچون گویشی خانگی به زحمت به حیات خود ادامه می‌داد؛ به‌یاد نویسندگان و هنرمندان چک قرن نوزدهم افتادم که در مدت‌زمانی بسیار کوتاه ملتی خواب‌رفته را بیدار کرده بودند؛ به‌یاد بدریک سمتانا افتادم که حتّی بلد نبود زبان چکی را درست بنویسد، که یادداشت‌های روزانه‌اش را به زبان آلمانی می‌نوشت و با این همه، نمادین‌ترین شخصیت ملتش محسوب می‌شد. چک‌ها در آن زمان در موقعیتی استثنایی قرارگرفتند: چون همگی دوزبانه بودند، می‌توانستند بین دو زبان یکی را انتخاب کنند: متولد شوند یا نشوند؛ باشند یا نباشند. یکی از آنان، یعنی هوبرت گوردن

شوئر جسارت آن را یافت تا بی‌آنکه حاشیه برود به اصل مطلب اشاره کند: «اگر ما توان معنوی‌مان را با فرهنگ ملتی بزرگ تلفیق کنیم که در سطحی بسیار بالاتر از فرهنگ نوپای چکی قراردارد، آیا برای بشریت مثمرثمرتر نخواهیم بود؟» بااین‌حال، چک‌ها فرهنگ نوپای خودشان را به فرهنگ پختهٔ آلمانی‌ها ترجیح دادند.

سعی کردم تا مردم کشورم را درک کنم. چرا جاذبهٔ وطن‌پرستی برای آن‌ها از چنین قدرت سحری برخوردار بود؟ آیا این جادو حاصل لطف سفری بود در دنیای ناشناخته؟ یا اندوه از دست‌رفتن گذشته‌ای پرافتخار؟ یا دست‌ودل‌بازی شرافتمندانه‌ای که ضعیف را بر قوی ترجیح داده بود؟ یا اینکه لذت تعلق‌داشتن به یک گروه از یاران که می‌خواستند حریصانه دنیایی جدید را از هیچ بیافرینند؟ کسانی که می‌خواستند تا نه تنها یک شعر، یک نمایش و یک حزب سیاسی خلق‌کنند، بلکه می‌خواستند ملتی را بیافرینند، حتّی اگر زبانش نیمه‌مرده باشد؟ من که از این دوره تنها سه یا چهار نسل فاصله داشتم، با تعجب دیدم که نمی‌توانم خودم را به‌جای نیاکانم فرض کنم و در تخیلم موقعیت عینی‌ای را که آنان تجربه کرده بودند متصورشوم.

سربازان روس در خیابان‌ها در آمدوشد بودند، از تصور اینکه نیرویی ویرانگر می‌توانست مانع شود که ما آنچه بودیم باشیم، وحشت کرده بودم. و در عین‌حال، درکمال حیرت می‌دیدم که نمی‌دانم چرا و چگونه به آنچه هستیم تبدیل شده‌ایم؛ حتّی مطمئن نبودم که اگر یک قرن پیش در موقعیت نیاکانم قرارداشتم چک‌بودن را انتخاب می‌کردم یا نه. دلیلش این نبود که اطلاعات درستی از وقایع تاریخی نداشتم، من نیاز به شناختی دیگر داشتم؛ همان شناختی که به قول فلوبر در «عمق یک موقعیت تاریخی نفوذ می‌کند و محتوای انسانی آن را درمی‌یابد».

شاید یک رمان، یک رمان بزرگ، می‌توانست به من بفهماند که چک‌ها در آن زمان چگونه آن انتخاب را تجربه کردند. امّا، چنین رمانی هیچگاه نوشته‌نشد. بعضی وقت‌ها، فقدان یک رمان بزرگ جبران‌ناپذیراست.

فراموشی فراموش‌ناشدنی

چند ماه پس از آنکه سرزمین کوچک گروگان‌گرفته‌شده‌ام را برای همیشه ترک کردم، به مارتینیک رفتم. شاید می‌خواستم برای مدتی هم که شده از موقعیتم به‌عنوان مهاجر فرارکنم. ولی ممکن نبود: در آن زمان، نسبت به سرنوشت کشورهای کوچک خیلی حساس بودم. در مارتینیک همه‌چیز مرا به‌یاد بوهمیای خودم می‌انداخت؛ به‌خصوص که ملاقاتم با مارتینیک در زمانی روی داد که این کشور با شیفتگی تمام در جستجوی شناخت هویّتش بود.

من آن وقت از این جزیره چه می‌دانستم؟ هیچ. مگر اسم امه‌سِزر که در سن هفده سالگی با اشعارش آشنا شده بودم. این اشعار بلافاصله بعد از جنگ در یک مجلهٔ چک آوانگارد به زبان چکی ترجمه و چاپ شده بود. درنظر من، مارتینیک جزیرهٔ امه‌سزر بود. و درواقع، وقتی پایم را به آنجا گذاشتم به‌همین شکل هم در برابر چشمانم ظاهر شد. در آن هنگام، امه‌سزر شهردار فوردوفرانس بود. هر روز در نزدیکی شهرداری جمعیتی را می‌دیدم که برای دیدن امه‌سزر آمده بودند. کسانی که آمده بودند تا با او حرف بزنند، درددل و مشورت کنند. اطمینان دارم که دیگر چنین برخورد صمیمانه و نزدیکی را بین مردم و نماینده‌شان در جایی سراغ نخواهم کرد.

اینکه شاعری بنیان‌گذار ملت و فرهنگی باشد، چیز جدیدی نیست.

نظیر آن را در اروپای مرکزی خودم دیده‌ام؛ آدم‌هایی مثل آدام میکیویچ در لهستان، ساندور پتوفی در مجارستان، کارل هینک ماشا در بوهمیا. امّا، ماشا شاعر ملعونی بود، میکیویچ تبعیدی بود و پتوفی انقلابی جوانی که در طی نبردی در سال ۱۸۴۹ کشته شد. آنان امکان تجربه‌ای مثل تجربهٔ امه‌سزر را نیافتند: یعنی، هموطنانشان به هیچکدامشان ابرازعلاقه نکردند. به‌علاوه، سزر شاعر رمانتیک قرن نوزدهمی نبود، شاعر مدرنی بود، وارث رمبو و دوست سوررئالیست‌ها. اگر ادبیات کشورهای کوچک اروپای مرکزی در فرهنگ رمانتیسم ریشه دارد، فرهنگ مارتینیک (و تمام سرزمین‌های آنتیل) زاییدهٔ زیبایی‌شناسی هنر مدرن است (و این شگفت‌زده‌ام می‌کرد!).

این یکی از شعرهای امه‌سزر جوان بود که آغازگر ماجرا شد و دفتر بازگشت به سرزمین مادری (۱۹۳۹) نام داشت؛ بازگشت یک کاکاسیاه به یکی از جزایر آنتیلی متعلق به کاکاسیاه‌ها؛ بی هیچ نشانی از رمانتیسم؛ بی هیچ ردی از آرمان‌گرایی (سزر نه از سیاه‌ها، بلکه از سرعمد، از کاکاسیاه‌ها حرف می‌زند)، شعر به صورتی ناگهانی این سؤال را مطرح می‌کند: ما که هستیم؟ خدای من! این سیاه‌پوست‌های آنتیلی واقعاً کی هستند؟ آنان در قرن هفدهم از افریقا به آنجا رانده شدند؛ امّا، دقیقاً از کجای افریقا؟ از چه قبیله‌ای بودند؟ زبانشان چه بود؟ گذشته فراموش شد. گذشته زیر تیغ گیوتین رفت. از پس سفری طولانی در چال کشتی‌ها، در میان جنازه‌ها، فریادها، درمیان خون و خودکشی و جنایت بود که گذشته زیر گیوتین رفت؛ پس از عبور از این جهنم دیگر چیزی باقی نماند؛ هیچ چیز، مگر فراموشی: فراموشی بنیادی و بنیان‌گذار.

ضربهٔ فراموش‌ناشدنیِ فراموشی جزیرهٔ بردگان را به صحنهٔ رؤیاها تبدیل کرده بود؛ زیرا اهالی مارتینیک تنها از طریق رؤیا بود که توانستند

وجودشان را تخیل کنند و حافظهٔ وجودی‌شان را بیافرینند؛ ضربهٔ فراموش‌ناشدنیِ فراموشی کاری کرده بود که نقال‌ها و قصه‌گویان مردمی، به مقام شاعران هویّت برسند (پاتریک شاموآزو به پاس این شعرای هویّت بود که اثرش به نام سولیبوی خارق‌العاده را نوشت) و میراث والای شفاهی این شعرا را با تفنّن‌ها و دیوانگی‌هایش به رمان‌نویسان واگذارکنند. من این رمان‌نویس‌ها را دوست داشتم؛ با آن‌ها به‌طرز شگفتی احساس نزدیکی می‌کردم (نه تنها رمان‌نویسان مارتینیک، بلکه رمان‌نویس‌هایی از هایتی مثل رنه‌دپتر که مثل من مهاجر بود، و یا ژاک استفن آلکسیس که در سال ۱۹۶۱ اعدام شد، مثل اولین عشق ادبی من، ولادیسلاو وانکورا که او هم بیست سال قبل از آلکسیس در پراگ اعدام شد)؛ رمان‌هایشان خیلی منحصر به‌فرد (رؤیا، جادو و تفنّن نقشی استثنایی در این آثار بازی می‌کرد) و مهم بود؛ نه تنها برای جزایری که در آن زندگی می‌کردند، بلکه (این اتفاق به‌ندرت رخ می‌دهد و من می‌خواهم بر آن تأکید کنم) برای هنر مدرن رمان، برای Weltliteratur.

اروپای فراموش‌شده

پس ما در اروپا که هستیم؟

به‌یاد جمله‌ای می‌افتم که فردریش شلگل در واپسین سال‌های قرن هجدهم نوشت: «انقلاب فرانسه، ویلهلم میستر، اثر گوته و همچنین ویسنشافتسلهر[1] اثر فیشت بزرگ‌ترین گرایش‌های عصر ما محسوب می‌شوند (*die grösten Tendenzen des Zeitalters*).» معنی اروپا در آن

1. Wissenschaftslehre

زمان عبارت بود از: اینکه به یک رمان و یک کتاب فلسفی به‌دیدهٔ یک واقعهٔ عظیم سیاسی نگریسته‌شود؛ همان اروپایی که با دکارت و سروانتس متولدشد: اروپای عصر مدرن.

به‌زحمت می‌توان متصور شد که کسی ۳۰ سال پیش (به‌عنوان نمونه) نوشته باشد: استعمارزدایی، انتقاد هایدگر از فنون و فیلم‌های فلینی نمایانگر مهم‌ترین گرایشات عصر ما هستند. این طرز اندیشه دیگر با روح زمان ما تناسب ندارد.

امروز چه؟ چه کسی جرأت می‌کند برای یک اثر فرهنگی (هنر یا اندیشه) و (به‌عنوان مثال) از بین‌رفتن کمونیسم در اروپا به یک اندازه ارزش قائل شود؟

آیا اثری با این درجهٔ اهمیت وجود ندارد؟

یا شاید ما توان تشخیص چنین اثری را از دست داده‌ایم؟

چنین پرسش‌هایی بی‌مفهومند. اروپای عصر مدرن دیگر وجود ندارد. اروپایی که ما در آن زندگی می‌کنیم دیگر هویّتش را در آیینهٔ فلسفه و هنرهایش نمی‌جوید.

پس آن آیینه کجاست؟ کجا می‌توانیم در جستجوی چهرهٔ خود باشیم؟

رمان، سفر از خلال قرن‌ها و قاره‌ها

چنگ و سایه (۱۹۷۹)، رمان آلیو کارپانتیه، از سه بخش تشکیل شده است. ماجرای بخش اول در ابتدای قرن نوزدهم و در شیلی رخ‌می‌دهد و کسی که قرار است در آینده پاپ پیِ نهم[1] شود در آنجا زندگی می‌کند.

1. pape Pie IX

این شخص که معتقد است کشف قارهٔ جدید باشکوه‌ترین واقعهٔ مسیحیت عصر جدید بوده است، تصمیم می‌گیرد تا زندگی‌اش را وقف این کند که کریستف‌کولومب، به‌عنوان قدیس، به‌رسمیت شناخته شود.

بخش دوم، ما را سه قرن به عقب‌تر می‌برد: خود کریستف کولومب ماجرای باورنکردنی کشف امریکا را برایمان تعریف می‌کند. در بخش سوم، کریستف کولومب تقریباً چهار قرن پس از مرگش، به‌شکل نامرئی، شاهدهٔ صحنهٔ دادگاه مذهبی‌ای است که پس از بحثی بسیار عالمانه و به‌همان اندازه پرتفنّن (ما درست در همان عصری هستیم که پس از کافکا، مرز غیرحقیقت‌نمایی دیگر تحت کنترل نیست) قدیس شدنش را منکر می‌شود.

بدین‌ترتیب، منظورکردن چندین دورهٔ تاریخی در ترکیبی واحد، یکی از امکاناتی است که در گذشته غیرقابل‌تصور بود و امروز در دسترس هنر رمان قرن بیستم قراردارد، هنری که توانست در این قرن از حدومرز شیفتگی نسبت به روان‌شناسی‌های فردی پافراتر گذارد و به مسائل وجودی انسان، آن هم در معنای گسترده، عام و فرا ـ فردی این کلمه بپردازد؛ باردیگر به کتاب خوابگردهای هرمان بروخ استناد می‌کنم تا نشان دهم زندگی اروپاییان که دستخوش سیلاب «افول ارزش‌ها» شده است در سه دورهٔ تاریخی متفاوت با مکث و وقفه مواجه می‌شود؛ این سه دوره حکم سه پله را دارد که با پایین‌رفتن از آن‌ها، اروپا تا فروپاشی نهایی فرهنگ و همچنین علت وجودی‌اش تنزّل می‌یابد. بروخ راهی تازه درپیش چشم رمان گشود. آیا اثر کارپانتیه هم در همین خط‌سیر حرکت می‌کند؟ البته. هیچ رمان‌نویس بزرگی قادر نیست از مسیر تاریخ رمان خارج شود. امّا، در پس این تشابه بین رمان کارپانتیه و بروخ، نیت‌های متفاوتی نهان شده است.

کارپانتیه با رودررو قراردادن دوره‌های متفاوت تاریخی، درپی آن نیست تا معمای «احتضاری عظیم» را حل کند؛ کارپانتیه اروپایی نیست؛ در صفحهٔ ساعت او (ساعت جزایر آنتیل و سراسر امریکای لاتین) عقربه‌ها تا ساعت دوازده نیمه‌شب فاصلهٔ زیادی دارند. کارپانتیه از خودش نمی‌پرسد: «چرا باید نابود شویم؟» بلکه می‌خواهد بداند: «چرا باید متولد می‌شدیم؟»

چرا باید متولد می‌شدیم؟ ما که هستیم؟ سرزمین ما، *terra nostra*ی ما کجاست؟ اگر به‌مدد حافظه‌ای که تنها به کاویدن درون روان‌ها می‌پردازد بخواهیم معمای هویّت را حل کنیم، چیز زیادی دستگیرمان نخواهدشد؛ بروخ می‌گفت برای فهمیدن باید مقایسه کرد؛ باید هویّت را در آزمون رودررویی قرارداد؛ باید انقلاب فرانسه را (مثل کاری که کارپانتیه در کتاب عصر روشنگری، ۱۹۵۸، کرد) رودرروی انقلاب مشابهش در آنتیل قرارداد (گیوتین پاریس رودرروی گیوتین گوادلوپ)؛ باید یک استعمارگر مکزیکی قرن هجدهم (در کتاب کنسرت باروک کارپانتیه، ۱۹۷۴) در ایتالیا با هندل، ویوالدی و اسکارلاتی (و حتّی با استراوینسکی و آرمسترانگ در واپسین ساعت‌های میخوارگی‌های شبانه) احساس قرابت کند و بتواند صحنه‌ای از رویارویی شگفت‌انگیز امریکای لاتین و اروپا را پیش چشم ما به‌تصویرکشد. باید عشق یک کارگر و یک فاحشه، در یک‌چشم برهم‌زدن (۱۹۵۹) اثر ژاک استفن آلکسیس، در فاحشه‌خانه‌ای درکشور هایتی رخ دهد که زمینه‌اش دنیایی کاملاً بیگانه باشد، یعنی دنیای مشتریانی که دریانوردان امریکای شمالی هستند؛ چون رویارویی فتوحات انگلیسی و اسپانیولیِ قارهٔ امریکا در تمامی فضا موج‌می‌زند. «هَریِت‌خانم، چشمانت را بازکن و به‌یاد بیاور که ما سرخپوستانمان را

قتل‌عام کردیم و هیچ‌وقت جرأت نکردیم تا با زنان سرخپوست همبستر شویم تا لااقل به این طریق کشوری دورگه داشته باشیم»؛ این جمله‌ای است که یکی از شخصیت‌های اصلی رمان کارلوس فوئنتس (گرینگوی پیر، ۱۹۸۳) ادا می‌کند؛ این شخص پیرمردی است از اهالی امریکای شمالی که در انقلاب مکزیک راه گم کرده است؛ با این کلمات، اختلاف بین دو امریکا را درمی‌یابد و درعین‌حال، از دو کهن‌الگوی متنافر خشونت یاد می‌کند: یکی خشونتی که در تحقیر ریشه دارد (درپی آن است تا از فاصلهٔ دور و بی‌آنکه به دشمن نزدیک شود و یا حتّی ببیندش، او را از پای درآورد) و خشونتی که مدام از برخوردی نزدیک با دشمن استمرار می‌یابد (خشونتی که درپی آن است تا به‌هنگام کشتن دشمن، راست در چشم او نگاه کند)...

اشتیاق به رودررو کردن نزد تمامی این رمان‌نویس‌ها در آنِ‌واحد بازگوی نیاز به هوا، به فضا و به تنفس است: نیاز به اَشکال تازه؛ به‌یاد *Terra nostra* (۱۹۷۵) اثر فوئنتس می‌افتم؛ این سفر عظیم از خلال قرن‌ها و قاره‌ها؛ دراین رمان، شخصیت‌های واحدی را می‌بینیم که به‌کمک تفنّن سرمستانهٔ نویسنده، در دوران‌های مختلف و بی‌آنکه نامشان تغییر کند، از نو جان می‌گیرند؛ حضورشان ضامن انسجام ترکیبی است که در تاریخ اَشکال رمان به‌نحوی باورنکردنی در مرز نهایی اَشکال ممکن، قد برمی‌افرازد.

تئاتر حافظه

در کتاب *Terra nostra*، شخصیت دانشمندی هست، دیوانه، که آزمایشگاه عجیبی دارد؛ این آزمایشگاه «تئاتر حافظه» است و در آن

دستگاه قرون‌وسطایی شگفت‌انگیزی وجوددارد که قادر است تمام رخدادها را نمایش بدهد، چه آن‌هایی را که واقعاً رخ داده‌اند و چه آن‌هایی را که امکان داشت رخ بدهند؛ به‌نظر این دانشمند، درکنار «حافظهٔ علمی»، چیزی به اسم «حافظهٔ شاعر» وجود دارد که با استفاده از «کنارهم‌قراردادن» تاریخ واقعی و اتفاق‌هایی که ممکن بود رخ‌دهند، مجموعه‌ای را می‌سازد که در آن «شناخت کامل از گذشته‌ای کامل» حاصل می‌آید. فوئنتس در کتاب *Terra nostra* شخصیت‌های تاریخی اسپانیا، پادشاهان و ملکه‌ها را به‌تصویر می‌کشد، امّا، ماجراهایشان با آنچه واقعاً رخ داده است شباهتی ندارد، انگار که در این اثر، فوئنتس از شخصیت دانشمند دیوانه‌اش الهام گرفته است؛ چیزی که فوئنتس بر صفحهٔ نمایش «تئاتر حافظه‌اش» نشان می‌دهد تاریخ اسپانیا نیست؛ برداشتی است تفنّن‌آمیز با مضمون تاریخ اسپانیا.

این کار مرا یاد بخشی از کتاب سومین هانری (۱۹۷۴) اثر کازیمیرز براندیس می‌اندازد که خیلی خنده‌دار است: مهاجری لهستانی در دانشگاهی امریکایی تاریخ ادبیات کشور خودش، یعنی لهستان، را درس می‌دهد؛ چون می‌داند که کسی چیزی از این مبحث نمی‌داند، از سر تفنّن، تاریخ ادبیاتی من‌درآوردی را ارائه می‌کند که در آن صحبت از نویسندگان و آثاری است که هیچ‌وقت وجود نداشته‌اند. در پایان سال دانشگاهی، در کمال ناامیدی، متوجه می‌شود که این تاریخ خیالی تفاوت بنیادینی با تاریخ ادبیات واقعی لهستان ندارد و می‌فهمد که حرف‌های من‌درآوردی‌اش چیزهایی نبودند که نتوانند رخ دهند؛ می‌فهمد که دروغ‌هایش بازتاب وفادارانه‌ای است از مفهوم و جوهر ادبیات لهستان.

روبر موزیل هم به نوبهٔ خود «تئاتر حافظهٔ» خودش را داشت.

موزیل در این تئاتر شاهد فعالیت نهاد نیرومندی در شهر وین بود که «فعالیت‌های موازی» نام داشت. این نهاد در حال تدارک سالگرد تولد امپراتور، برای سال ۱۹۱۴ بود و می‌خواست به این جشن حال‌وهوای جشنی بزرگ، درمقیاس اروپا، را بدهد تا از صلح دفاع کند (بله! بازهم یک شوخی بزرگ و تلخ!). تمام ماجراهای کتاب مرد بی‌قابلیت که حجمی بالغ بر ۲۰۰۰ صفحه دارد، حول محور همین نهاد مهم روشنفکرانه، سیاسی، دیپلوماتیک و محفلی دور می‌زند؛ نهادی که هیچ‌وقت وجود خارجی نداشته است.

موزیل که اسرار حیات انسان مدرن شگفت‌زده‌اش می‌کرد، فکر می‌کرد که وقایع تاریخی (عین کلمات او را نقل می‌کنم) Vertauschbar (یعنی قابل جایگزینی و تبادل) هستند؛ چرا که تاریخ جنگ‌ها، اسامی فاتحان و مغلوبان، فعالیت‌های گوناگون سیاسی، همگی حاصل سلسله‌ای از جایگزینی‌ها و تبادلات هستند که حدومرزش را نیروهایی بزرگ، امّا، پنهان تعیین می‌کنند. در بسیاری از موارد، این نیروها به‌شیوه‌ای بسیار آشکارتر در آثار ادبی جلوه‌گر می‌شوند: یعنی وقتی نویسنده، به‌جای آنچه، حسب بر قضا، در عالم واقعیت رخ داده است، برداشتی متفاوت ارائه کند.

آگاهی از تداوم

می‌گویی که آن‌ها از تو متنفرند؟ وقتی می‌گویی «آن‌ها» منظورت چیست؟ چون، هرکدام به‌نحوی متفاوت از دیگری از تو متنفر است و مطمئن باش که درمیانشان کسانی هم هستند که دوستت دارند. دستور زبان می‌تواند به کمک شعبده‌بازی تعداد زیادی از افراد را به کلّیتی

واحد، فاعلی واحد و یا موضوعی واحد تبدیل کند که نامش «ما» یا «آن‌ها» است. امّا، این کلیت، به‌عنوان واقعیتی عینی و ملموس، وجود خارجی ندارد. آدیِ پیر، درجمع خانوادهٔ بزرگش، می‌میرد. فالکنر (در رمان وقتی جان می‌دهم، ۱۹۳۰) سفر طولانی آدی را تعریف می‌کند. آدی در تابوت دراز کشیده‌است و به‌سوی گورستانی، در نقطه‌ای دورافتاده از امریکا، می‌رود. شخصیت اصلی این رمان، یک گروه، یک خانواده است. ماجرا هم جسد آن‌ها و سفر آن‌هاست. امّا، فالکنر از طریق شکل خاص رمان، دروغ‌بازی صیغهٔ جمع را برملا می‌کند: چون در اینجا نه یک راوی، بلکه خود شخصیت‌ها هستند (۱۵ نفر) که (در طول ۶۰ فصل کوتاه) هرکدام به‌شیوهٔ خود، این آناباز[1] را روایت می‌کنند.

گرایش به نابودی حیلهٔ دستوری صیغهٔ جمع و، به‌همراه آن، نابودی قدرت منحصر به‌فرد راوی، یعنی گرایشی که در این رمان فالکنر تا به‌این‌حد آشکار است، به‌صورت جوانه‌ای در دل هنر رمان نهفته است؛ یعنی به‌صورت امکانی که، از همان آغاز پیدایش رمان، وجود داشت و بعدها در رمان‌های نامه‌نگاری[2] که در قرن هجدهم بسیار رایج شد، به‌صورتی تقریباً برنامه‌ریزی‌شده، مشاهده شد. این قالب از همان ابتدای کار رابطهٔ غالب و مغلوبی بین story و شخصیت‌ها را برهم‌زد. از آن هنگام به بعد، منطق story نبود که به‌تنهایی تصمیم می‌گرفت که چه

۱. یا آناباسیس، یا بازگشت ده هزار نفری، داستان منثور پیکار کوروش کوچک نوشتهٔ گزنوفون که در آن مؤلف بازگشت ده هزار سرباز مزدور یونانی را پس از نبرد کوناکا شرح می‌دهد. در اینجا منظور سفر دسته‌جمعی از تابوت به گورستان است.

۲. رمان‌هایی که در آن‌ها داستان اصلی از خلال نامه‌هایی که بین قهرمانان رد و بدل می‌شود برای خواننده بازگو می‌شود.

شخصیتی در چه لحظه‌ای باید وارد صحنهٔ رمان شود. این‌بار شخصیت‌ها از بند می‌رستند و از آزادی کلام برخوردار می‌شدند و سررشتهٔ کار را به‌دست می‌گرفتند. چون، بنابر تعریف، «نامه» در حکمِ اعترافات کسی است که تنها از آن چیزهایی که دلش می‌خواهد حرف می‌زند؛ شخص نامه‌نویس می‌تواند آزادانه هذیان بگوید و از موضوعی به موضوع دیگر بپرد.

وقتی به قالب رمان نامه‌نگاری و امکانات گسترده‌اش فکر می‌کنم تعجب می‌کنم؛ و هرچه بیشتر فکر می‌کنم بیشتر می‌فهمم که از این امکانات آن‌طور که باید و شاید استفاده نشده‌است. حتّی می‌توانم به‌جرأت بگویم که کسی به این امکانات توجه نکرده است: وای که نویسنده می‌توانست با چه حالت طبیعی‌ای در مجموعه‌ای شگفت‌انگیز همه نوع استطراد، بخش‌بندی، اظهارنظر و یا خاطره را بگنجاند و درعین‌حال برداشت‌ها و تفسیرهای گوناگون از رخدادی واحد را با هم رودررو کند! افسوس! رمان نامه‌نگاری نویسندگانی مثل ریچاردسون و روسو را داشت، ولی کسی مثل لورانس استرن به سراغش نرفت. استرن از آزادی‌های این قالب صرف‌نظر کرد، برای اینکه محو قدرت خودکامهٔ story شده بود. اینجاست که به‌یاد دانشمند دیوانهٔ فوئنتس می‌افتم و به خودم می‌گویم که تاریخ یک هنر («گذشتهٔ تمام‌وکمال» یک هنر) نه‌تنها شامل چیزهایی است که این هنر خلق کرده است، بلکه شامل چیزهایی است که می‌توانست خلق کند. این تاریخ، هم دربرگیرندهٔ تمام آثار انجام یافته است و هم شامل آثار ممکن و شکل‌نگرفته؛ امّا، بگذریم؛ دربین رمان‌های نامه‌نگاری کتاب مهمی هست که در مقابل گذر زمان مقاومت کرده است. این کتاب روابط خطرناک (۱۷۸۲) نام دارد، اثر شودرلوس دولاکلو. موقعی که کتاب

وقتی جان می‌دهم را می‌خوانم، به‌یاد این رمان می‌افتم.

آنچه از قرابت این دو اثر به‌چشم می‌آید، این نیست که یکی بر دیگری تأثیر گذاشته است، بلکه این است که هر دو رمان متعلق به تاریخ هنری واحد و متوجه مسئله‌ای واحدند؛ مسئله‌ای که تاریخ رمان امکان پرداختن به آن را در اختیارشان قرار داده است: هر دو رمان به مسئلهٔ قدرت افراطی راوی اشاره دارند؛ هر دو کتاب که با فاصلهٔ زمانی زیادی از هم نوشته شده‌اند مایلند تا این قدرت را درهم شکنند و راوی را از تختش به‌زیر کشند. اگر پیش از خواندن کتاب فالکنر، کتاب روابط خطرناک را خوانده‌باشیم، می‌بینیم که شکل غیرمتعارف رمان وقتی جان می‌دهم چه مفهوم عمیقی دارد. و، به‌همین‌ترتیب، با خواندن رمان فالکنر متوجه می‌شویم که لاکلو از چه جسارت هنری عظیمی برخوردار بوده و چگونه توانسته است، به یک story، از زاویه‌های متعدد بنگرد و کاری کند که رمانش کارناوالی باشد از حقیقت‌های فردی و از نسبی‌بودن بی‌بروبرگرد هرکدام از این حقیقت‌ها.

این جمله را می‌شود دربارهٔ همهٔ رمان‌ها گفت: تاریخ مشترک رمان‌ها روابطی متقابل بینشان ایجاد می‌کند که به روشن شدن مفهومشان منجرمی‌شود، درخششان را تداوم می‌بخشد و از آن‌ها، دربرابر فراموشی، محافظت می‌کند. چه چیزی از فرانسوا رابله باقی می‌ماند اگر استرن، دیدرو، گومبرویچ، وانکورا، گراس، گادا، فوئنتس، گارسیاماکز، کیس، گوئی‌تی سولو و شاموآزو در رمان هایشان پژواک دیوانگی‌های رابله را بازتاب نمی‌دادند؟ در پرتو *Terra nostra* (۱۹۷۵) است که خوابگردها (۱۹۳۲-۱۹۲۹) تأثیر نوآوری زیبایی‌شناختی‌اش را تماماً آشکار می‌کند؛ نوآوری زیبایی‌شناختی‌ای که در زمان چاپ این کتاب به‌زحمت قابل رؤیت بود. و اولیس! تنها کسی قادر به درک این

رمان است که با اشتیاق کهنهٔ هنر رمان برای معمای لحظهٔ حاضر، برای غنای نهفته در یک ثانیهٔ عمر، و برای فاجعهٔ وجودی بی‌معنایی، آشنا باشد. اگر کتاب اولیس را در خارج از زمینهٔ تاریخ رمان قراردهیم، این کتاب به یک شیطنت و یا جنون غیرقابل‌درک فردی دیوانه تبدیل می‌شود. آثار هنری، اگر از تاریخ این آثار کنده‌شوند، چیز زیادی از آن‌ها باقی نمی‌ماند.

جاودانگی

در زمان‌های گذشته، در طول ادوار متمادی، هنر درپی چیزهای جدید نبود، بلکه از اینکه تکرار را زیبا می‌کند و سنت را تحکیم می‌بخشد و ثبات یک زندگی جمعی را تأمین می‌نماید احساس غرور می‌کرد؛ در آن زمان، رقص و موسیقی، تنها در قالب آیین اجتماعی، دعاها و جشن‌ها ممکن بودند. امّا، در یکی از روزهای قرن دوازدهم، یکی از نوازندگان کلیسا در پاریس فکری به ذهنش خطور کرد و به ملودیِ آواز گرِگوریَن، که از قرن‌ها پیش تغییری در آن پدید نیامده‌بود، صدایی را به‌عنوان کونترپوان[1] اضافه کرد. ملودی اصلی تغییری نکرده بود، به گذشته‌ای دوردست تعلق داشت، امّا، صدایی که به‌صورت کونترپوان اضافه شده بود بدعتی بود که راه را برای بدعت‌های دیگر باز می‌کرد، یعنی برای کونترپوان‌های سه، چهار و شش صدایی؛ برای شکل‌های چندآوایی‌ای که بیش‌ازپیش پیچیده و غافلگیرکننده می‌شدند. از آنجایی که آهنگسازان، دیگر به تقلید از

۱. Contrepoint در موسیقی، هنر ترکیب ملودی‌هایی که هریک از آن‌ها استقلال دارد، به‌نحوی که مجموعهٔ آن‌ها واحد متجانسی را تشکیل دهد.

گذشته نمی‌پرداختند، از گمنامی به‌در آمدند و نامشان مثل چراغ‌هایی که طول مسیری را روشن می‌کند، راهی را که به سوی دوردست‌ها بازمی‌شد روشن‌کرد. موسیقی که پروبالش را گشوده بود برای چندین قرن به تاریخ موسیقی تبدیل شد.

تمام هنرهای اروپا، هرکدام در زمان مقتضی، پروبال گشودند و به تاریخِ خودِ آن هنرها تبدیل شدند. معجزهٔ بزرگ اروپا هنرش نبود، بلکه هنری بود که به تاریخ بدل شده بود.

افسوس، معجزه‌ها پایدار نیستند؛ هر کسی که پروبال بگشاید روزی به‌زمین خواهد نشست. با دلهره، به روزی می‌اندیشم که هنر دیگر به‌جستجوی ناگفته‌ها نخواهدپرداخت و، رام و سربه‌زیر، در خدمت زندگی جمعی در خواهد آمد. زندگی‌ای که از هنر می‌خواهد تا تکرار را زیبا جلوه‌دهد و به فرد کمک کند تا آرام و شاد، خودش را به جزئی از یکدستی وجود بدل کند.

چون تاریخ هنر میراست. یاوه‌گویی هنر، امّا، جاودانه است.