میلان کوندرا

وصایای تحریف‌شده

کاوه باسمنجی

وصایای تحریف شده

میلان کوندرا

ترجمهٔ کاوه باسمنجی

انتشارات روشنگران و مطالعات زنان

۱۳۷۷

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Milan Kundera, Testaments Betrayed,
Harper Collins Publishers, New York, 1993

وصایای تحریف شده

- نویسنده: میلان کوندرا
- مترجم: کاوه باسمنجی
- چاپ یکم: اسفند ۱۳۷۶
- چاپ دوم: فروردین ۱۳۷۷
- تعداد: ۳۰۰۰ جلد
- طرح روی جلد: علی‌رضا امکچی
- لیتوگرافی: زر گرافیک
- چاپ: اسلامیه

انتشارات روشنگران و مطالعات زنان ـ تهران، صندوق پستی ۵۸۱۷ ـ ۱۵۸۷۵

شابک: ۶ ـ ۷۸ ـ ۵۵۱۲ ـ ۹۶۴ ISBN 964 - 5512 - 78 - 6

سخنی با خواننده

«وصایای تحریف‌شده» مقاله‌ای است عمیق و اندیشه‌برانگیز از یکی از استادان داستان‌نویسی قرن بیستم. این کتاب خود چونان رمانی نوشته شده: شخصیت‌ها در فصل‌های مختلف به‌تناوب پدیدار می‌شوند، همچنان که مایه‌های اصلی فکری مؤلف نیز. کوندرا در این کتاب، به گرامی‌داشتِ هنر رمان می‌پردازد، از هنگام زایش آن با نفحه‌ای از طنز ـ که نمونه‌هایی عالی از آثار رابله و سروانتس به دست می‌دهد، تا شکوفایی آن در طی قرن‌های بعدی. کوندرا خویشاوندیِ رمزآلودِ میان رمان و موسیقی، و تحول موازی (اما نه همگام) این دو هنر در غرب را پیش می‌نهد، و از منطقِ ویژهٔ رمان در برخورد با وجودِ انسانی سخن می گوید.

هنرِ ترجمه، موضوعِ یکی از فصل‌های کتاب است. کوندرا مدافع سرسخت حقوق اخلاقی هنرمند و احترام به آثار هنری و خواسته‌های آفرینندهٔ آن است. خیانت به این حقوق و خواسته‌ها ـ که اغلب هم به دستِ ستایشگرانِ پرشور رخ می‌دهد ـ یکی از مایه‌های کلیدیِ کتاب است. برای نمونه، کوندرا به بازخوانی آثار کافکا می‌پردازد و از تحریفِ شیوهٔ نویسندگی کافکا به دستِ دوست و وصیّ ادبی او، «ماکس‌برود»، و نیز مترجمان آثار کافکا،شکوه می‌کند.او نشان می‌دهد که چگونه یکی از دوستان استراوینسکی کوشید تا موسیقیِ او را تحریف کند، و چگونه یک زندگی‌نامه‌نویس امریکایی، زندگی ارنست همینگوی را با آثار او عوضی گرفته‌است.

«وصایای تحریف‌شده»، کتابی است سرشار از اندیشه‌هایی نو در بارهٔ دوران کنونی و چگونگی تحول فرهنگ و انسان غربی. در عین حال، کتابی شخصی نیز هست که در آن از تجربهٔ تبعید ـ هم خودِ کوندرا، هم هنرمندان بزرگی چون جوزف کنراد و نابوکوف، استراوینسکی و گومبروویتس ـ و از تلوّن داوری‌های اخلاقی در بارهٔ هنر و هنرمندان ـ از سلین تا مایاکوفسکی ـ سخن می‌رود.

این کتاب، نه تنها به درک انگاره‌های بدیع کوندرا در بارهٔ هنر رمان یاری می‌رساند، که چشم‌اندازی نو از چگونگی تطور اندیشهٔ غربی و بحران هویت انسان غربی نیز پیش چشم می‌گشاید. کوندرا ژرف‌کاوی در فلسفهٔ وجودی رمان و برداشت خود از آن را با نمونه‌هایی که از آثارِ ادبی می‌آورد، مصوّر می‌سازد: آنجا که مثلا به نقدِ رویکردِ توماس مان به اساطیرِ توراتی، یا تحلیلِ ریزنگرانهٔ جمله‌ای از کافکا می‌پردازد، این نمونه‌های مختلف را به مثابه ابزاری برای پیش‌بردِ نگرش ویژهٔ خود به هنر رمان، به کار می‌گیرد.

کوندرا نویسنده‌ای است که سال‌ها در اختناق کمونیستی زیسته، تبعید شده و سرانجام در فرانسه مأوا کرده، و دیدگاه‌ها و نوشتارهایش از این گونه‌گونی‌ها لبریز و در حال دگرگونی بوده است. انسانی است «غربی» که با نگاهی غربی به همه چیز می‌نگرد، اما در عین حال، از جایگاه کنونی انسان غربی دلزده و نگران است: «در حالی که آزادیِ اندیشه ـ آزادیِ کلام، رفتار، شوخی، تأمل، عقاید خطرناک، ستیزه‌جویی‌های روشنفکری ـ زیرِ چشمانِ تیزبینِ عرف عمومی، تحلیل می‌رود، آزادی امیال هرچه بیشتر می‌شود. شدت عمل در برابر گناه‌های فکری را موعظه می‌کنند؛ بخشایش جرایم مرتکب شده در جذبهٔ احساسی را موعظه می‌کنند...»

دریافت‌ها و داوری‌های نویسنده در جاهایی ممکن است نه با فکر خوانندهٔ فارسی زبان، که اساسا با دیگر اندیشه‌ورزان غربی نیز ناهمخوان باشد. بر همین

قرار، چاپِ کتاب حاضر به معنای موافقت ناشر با تمامی بخش‌های آن نیست؛ بلکه هدف، آشناییِ خوانندهٔ خردمند ایرانی است با نگرشِ یک هنرمندِ غربی به یک هنرِ اصالتا غربی، یعنی رمان. چرا که بی‌تردید، رمان برای نویسندگانِ ما هنوز عرصه‌ای نوگشوده است، و تنها با بررسی و نقد پیشگامان این هنر و برکشیدنِ دانسته‌ها و رویکردهای سودمند و کارآمد آنهاست که می‌تواند به سوی پختگی رهنمون شود.

فهرست

روزی که پانورژ دیگر آدم‌ها را نمی‌خنداند ۹
سایهٔ اخته‌گر گارتای قدیس ۳۱
بداهه‌گویی در گرامی‌داشتِ استراوینسکی ۴۹
یک جمله ۸۹
در جستجوی حال از دست رفته ۱۰۹
آثار و عنکبوت‌ها ۱۳۳
راه‌هایی در مه ۱۶۳
دوست عزیزم، در خانهٔ خودت نیستی ۲۰۳

فصل اول

روزی که پانورژ دیگر آدم‌ها را نمی‌خنداند

مادام **گرانگوسیه‌ی** آبستن، زیادی سیرابی خورد، و ناچار شدند به او مسهل بدهند؛ مسهل چنان نیرومند بود که جفت در رفت، جنینِ **گارگانتوا** به درون یکی از رگ‌ها لغزید، در بدن زن بالا رفت، و از گوش مادرش بیرون آمد. کتابِ **رابله**، از همان آغاز، دست خود را رو می‌کند: داستانی که اینجا گفته می‌شود جدی نیست: یعنی که، از گفته‌های حقیقی (علمی یا اسطوره‌ای) در اینجا خبری نیست؛ قولی داده نشده که چیزها همان گونه که در واقعیت هستند، توصیف شوند.

دورانِ رابله، دورانی خجسته بود: رمان که به مثابهٔ پروانه‌ای پر می‌کشد، تکه‌های پیله‌اش را بر پشت خود دارد، **پانتاگروئل** با پیکر عظیم‌اش هنوز به گذشتهٔ داستان‌های خیالی تعلق دارد؛ حال آن که **پانورژ** از قلمروِ هنوز ناشناختهٔ آیندهٔ رمان می‌آید.

لحظهٔ خارق‌العادهٔ زایش هنری نو، غنایی شگفت‌انگیز به کتاب رابله می‌بخشد؛ این کتاب همه چیز دارد: پذیرفتنی و نپذیرفتنی، تشبیه، هجو، غول‌ها و آدم‌های عادی، نکته‌ها، تأملات، سفرهای واقعی و خیالی، مباحثات عالمانه،

گریزهایی به زبان‌آوریِ ناب لفظی؛ رمان‌نویسِ امروزی، با میراثِ قرن نوزدهمی‌اش، حسرتی غبطه‌آمیز نسبت به کیهان ناهمگنِ متعالیِ آن رمان‌نویس‌های نخستین، و آزادیِ شادی‌بخشی که با آن می‌زیستند، حس می‌کند...

زناشوییِ عناصر غیرجدی و دهشتناک: این صحنه از ***کتاب چهارم*** رابله را تماشا کنید: در دریای آزاد، قایق پانتاگروئل به یک کشتی پر از سوداگران گوسفند بر می‌خورد؛ یکی از آنها که می‌بیند پانورژ مغزیِ شلوار ندارد و عینک‌اش را به کلاه بسته، به خویشتن اجازهٔ درشت‌گویی می‌دهد و او را پاانداز می‌خواند. پانورژ به‌تندی تلافی می‌کند: گوسفندی از آن مرد می‌خرد و به دریایش می‌اندازد؛ و چون سرشتِ گوسفندان، پیروی از جلودار است، همهٔ گوسفندان شروع می‌کنند به پریدن در آب. سوداگران دهشت‌زده، به پشم و شاخ گوسفندان می‌آویزند و خودشان نیز با آنها به دریا افکنده می‌شوند. پانورژ، پارویی بر می‌دارد، نه برای نجات دادن آنها، که برای جلوگیری از بازگشت‌شان به کشتی؛ با کلامی شیوا، پندشان می‌دهد، فلاکت‌های این جهان و سودمندی‌ها و خوشی‌های جهان دیگر را برمی‌شمارد، و اعلام می‌کند که مردگان خوشبخت‌تر از زندگان‌اند. با این همه، آرزو می‌کند که اگر به دلیلی خوش‌تر دارند در میان انسان‌ها به زندگی ادامه دهند، همچون یونس به نهنگی بر بخورند. پس از به انجام رسیدن غرقِ همه، **فررژانِ** نیک‌سرشت به پانورژ شادباش می‌گوید، تنها از این روی دلخور است که چرا او پیشکی به سوداگر پول پرداخته، و بدین ترتیب، پول را دور ریخته است. پانورژ می‌گوید: «به خدا سوگند که بابت پولم، دست‌کم به اندازهٔ پنجاه هزار فرانک کیف کردم!»

صحنه غیرواقعی است، ناممکن است؛ اما آیا دست‌کم نتیجه‌ای اخلاقی دارد؟ آیا رابله، تنگ‌چشمیِ سوداگران را می‌نکوهد، و کیفر دیدنِ آنهاست که

باید خرسندمان کند؟ یا منظورش این است که ما را از سنگدلی پانورژ برنجاند؟ یا در مقام یک ضدکشیشِ خوب، احمقانه بودنِ کلیشه‌های مذهبی را که پانورژ بازگو می‌کند، به سخره می‌گیرد؟ حدس بزنید! هر پاسخی یک تلهٔ انفجاری است.

اوکتاویو پاز می‌گوید: «در **هومر و ویرژیل** هیچ طنزی نیست، **آریوستو** انگار که سایه‌ای از آن به دست می‌دهد، اما تا پیش از **سروانتس**، طنز شکل نمی‌گیرد...» و ادامه می‌دهد که «طنز، اختراع بزرگ روحِ مدرن است.»

اندیشه‌ای بنیادی: طنز یک کشف باستانی انسانی نیست؛ اختراعی است هم‌پیوند با زایشِ رمان. از این روی که طنز خنده نیست، سُخره نیست، هجو نیست، بلکه گونهٔ ویژه‌ای از کُمدی است که به گفتهٔ پاز (و این، کلیدِ درک جوهر طنز است)، «هر آنچه را که لمس می‌کند، مبهم می‌گرداند». کسانی که نتوانند از منظرهٔ پانورژ که می‌گذارد سوداگران گوسفند غرق شوند، در حالی که خود در ستایش جهان دیگر برای‌شان آواز می‌خواند لذت ببرند، هرگز از هنر رمان هیچ نخواهند فهمید.

قلمرویی که در آن، داوری اخلاقی معلق می‌شود

اگر از من بپرسند معمول‌ترین عامل بدفهمی میان من و خوانندگان‌ام چیست، بی‌درنگ خواهم گفت: طنز. تازه به فرانسه آمده بودم و هنوز اصلا خوشی زیر دلم نزده بود. هنگامی که یک پروفسور نام‌آور طب، به سبب آن که کتاب **مهمانی وداع** مرا می‌ستود خواستار دیدارم شد، به خود بالیدم. به نظر او، رمان من پیش‌گویانه بوده؛ شخصیتی به نام **اسکرتا**، پزشکی است که در یک چشمهٔ آب معدنی، زنانِ ظاهراً نازا را محرمانه با تزریق سرنگ ویژه‌ای که حاوی نطفهٔ خود اوست درمان می‌کند؛ و در ترسیم این شخصیت، من انگشت بر

موضوع مهم آینده زده‌بوده‌ام. پروفسور مرا به همایشی در بارهٔ تلقیح مصنوعی دعوت می‌کند. ورق کاغذی از جیبش درمی‌آورد و پیش‌نویس سخنرانی خودش را برایم می‌خواند. نطفهٔ اهدایی باید بی‌نام باشد، رایگان باشد و انگیزهٔ اهدایش، عشقی سه سویه (در اینجا نگاهش را به چشمان‌ام می‌دوزد): عشق به زهدانی ناشناس که می‌خواهد وظیفه‌اش را به انجام رساند؛ عشق اهداکننده به فردیت خویشتن، دِینی که از طریق اهدای نطفه جاودانی می‌شود؛ و سوم، عشق به زن و مردی که به سبب بی‌باری، رنج می‌کشند. بعد دوباره نگاهش را به چشمان‌ام می‌دوزد: با آن که کتاب‌ام را بسیار می‌ستاید، یک انتقاد به آن دارد: من نتوانسته‌ام زیبایی اخلاقیِ اهدای نطفه را با قدرت کافی بیان کنم. از خویشتن دفاع می‌کنم: این یک رمان کُمیک است! پزشک داستان من، خل وضع است! نباید این اندازه جدی بگیریدش! با بدگمانی می‌گوید: «پس داستان‌های شما را نباید جدی گرفت؟» درمانده شده‌ام، و ناگهان در می‌یابم: توضیح دادن هیچ چیز به اندازهٔ طنز، دشوار نیست.

در ***کتاب چهارم***، توفانی در دریا رخ می‌دهد. همه روی عرشه می‌روند تا کشتی را نجات دهند. همه به جز پانورژ، که از ترس فلج شده و تنها ناله می‌کند: مویه‌های پرآب و تاب او، چند صفحه ادامه می‌یابد. هنگامی که توفان فرو می‌خوابد، شجاعت او باز می‌گردد؛ سرِ همه داد می‌زند و به سبب تنبلی، نکوهش‌شان می‌کند. و عجیب هم همین است: نه تنها این ترسو، این دروغگو، این شیاد، اصلا ما را نمی‌رنجاند، که در اوجِ یاوه‌گویی‌های اوست که بیشتر از همیشه دوست‌اش می‌داریم. در این قطعه‌هاست که کتاب رابله، به وجه کامل و بنیادی، ***رمان می‌شود***: یعنی ***قلمرویی که در آن، داوریِ اخلاقی معلق می‌شود.***

به تعلیق درآوردن داوری اخلاقی، به معنای غیراخلاقی بودنِ رمان نیست؛ ***اخلاقیتِ*** آن است. اخلاقیتی که در برابر خوی نابودنشدنیِ انسان به داوریِ

فوری، به داوریِ بی‌وقفه، به داوریِ همگان، می‌ایستد؛ در برابر داوریِ پیش از فهم، داوری در غیاب فهم، می‌ایستد.

از دیدگاه خِرد رمان، این اشتیاقِ برافروخته به داوری، نفرت‌انگیزترین حماقت و زیانبارترین شرّ است. نه آن که رمان‌نویس به‌کلّی منکر مشروعیت داوری اخلاقی باشد، بلکه در رمان، جایی به آن نمی‌دهد. اگر دوست دارید می‌توانید پانورژ را به ترس متهم کنید، می‌توانید **اِمابواری** را، **راستینیاک** را، متهم کنید. بسته به میل شماست؛ رمان‌نویس کاری به این کارها ندارد.

خلقِ سرزمینی خیالی که در آن، داوریِ اخلاقی معلق می‌شود، حرکتی بود با اهمیتی عظیم: تنها در آنجا بود که شخصیت‌های رمان می‌توانستند تکامل یابند، یعنی افرادی که نه به عنوان تابعی از یک حقیقتِ از پیش موجود، نه به عنوان نمادهایی از خیر یا شر، نه به عنوان نمونه‌هایی از قوانین عینیِ متنازع، بلکه به عنوان وجودهایی خودآنگیخته که ریشه در اخلاقیتِ خودشان، در قوانینِ خودشان دارند، فهمیده می‌شوند. جامعهٔ غربی عادتاً خود را به عنوان جامعهٔ حقوق بشر می‌نمایاند؛ اما پیش از آن که بشر می‌توانست حقوقی داشته‌باشد، باید خود را به عنوان یک فرد تثبیت می‌کرد؛ خود را فرد می‌دانست و دیگران نیز فرد می‌دانستندش ؛ این امر بدون تجربهٔ درازِ هنرِ اروپایی و به‌ویژه هنر رمان ـ که به خواننده می‌آموزد دربارهٔ دیگران کنجکاو باشد و بکوشد حقایقی را که از حقایق پذیرفتهٔ خود او متفاوت‌اند، درک کند ـ نمی‌توانست رخ دهد. از این دیدگاه **ئی.ام. سیوران** به درستی جامعهٔ اروپا را «جامعهٔ رمان» می‌خواند و از اروپاییان به عنوان «فرزندان رمان» یاد می‌کند.

تقدس زدایی

برداشتن خدایان از جهان، یکی از پدیده‌های مشخصهٔ عصر جدید است.

برداشتن خدایان به معنای الحاد نیست؛ بلکه بر موقعیتی دلالت دارد که در آن، فرد، یعنی خودِ اندیشمند، جایگزین خدا به عنوان پایهٔ همه چیزها می‌شود؛ انسان می‌تواند همچنان ایمان‌اش را حفظ کند، در کلیسا زانو بزند، بر بستر خویش نیایش کند، اما پرهیزگاری او از آن پس، تنها به کیهانِ ذهنی خودش تعلق دارد. **هایدگر** با توضیح این مطلب، نتیجه می‌گیرد: «و بدین سان، خدایان در نهایتْ رفتند. خلاء پدید آمده از این غیبت را، کاوش تاریخی و روان‌شناختی در اسطوره‌ها پر می‌کند.»

کاوش تاریخی و روان‌شناختی در اسطوره‌ها، در متون مقدسه، به این معناست: دنیوی کردن آنها، تقدس‌زدایی از آنها.

واژهٔ «دنیوی کردن» (پروفاناسیون)، از لفظ لاتینِ **پروفانوم** می‌آید، یعنی مکانی در جلوی پرستشگاه، در بیرون پرستشگاه. در نتیجه، تقدس‌زدایی یعنی بیرون آوردن مقدسات از پرستشگاه، به فضای بیرون مذهب. در جایی که خنده، حاکمِ نادیدنیِ فضای رمان باشد، تقدس‌زدایی به وسیلهٔ رمان، بدترین در نوع خویش است، زیرا مذهب و طنز، ناسازگارند.

چهارگانهٔ **توماس مان** به نام ***یوسف و برادران‌اش*** که در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۲۶ و ۱۹۴۲ نوشته شده، یک «کاوش تاریخی و روان‌شناختی» عالی در متون مقدسه است، متونی که هنگام بازگویی به لحن متبسم و فوق‌العاده ملال آورِ رمان، بی‌درنگ تقدس‌شان را از دست می‌دهند: یهوه که در تورات به درازای تمامی ابدیت وجود دارد، در کتابِ مان به آفریدهٔ انسان، ساختهٔ دست ابراهیم، بدل می‌شود، که او را به عنوان خداوندگاری که نخست برتر است و سپس بی‌همتا، از میان آشوبِ چندخدایی، بیرون می‌کشد. یهوه که درمی‌یابد وجود خویش را مدیون کیست، فریاد می‌زند: «باورنکردنی است که این خاکبازِ بی‌دست و پا، چه خوب مرا می‌شناسد! از صدقه سر او، دارم نامی دست و پا

می‌کنم! حقاً او را روغن مقدس خواهم مالید!» اما پیش از هر چیز، مان تأکید می‌کند که رمان‌اش، اثری طنزآمیز است. الواح مقدسه ما را به خنده می‌اندازند! مثلا در داستان یوسف و همسر فرعون: زن که از فرط دلدادگی دیوانه شده، زبان خویشتن را گاز می‌گیرد، و پس از آن، جمله‌های اغواگرانه‌اش را مانند کودکی نوک زبانی تلفظ می‌کند: «با من بتاب، با من بتاب». در این حال، یوسف به مدت سه سال آزگار، هر روز با شکیبایی برای او توضیح می‌دهد که آمیزش آن دو ممنوع است. در روز سرنوشت، آن دو در خانه تنهایند؛ زن دوباره شروع می‌کند به گفتن این که «با من بتاب ، با من بتاب» و یوسف دوباره با شکیبایی و نکته به نکته توضیح می‌دهد که چرا آن دو نباید درآمیزند، اما همچنان که توضیح می‌دهد، برانگیخته می‌شود، برانگیخته‌تر، خدای من، چنان برانگیخته می‌شود که همسر فرعون از دیدن‌اش دیوانه می‌شود؛ جامه یوسف را بر تن او می‌درد، و هنگامی که یوسف، هنوز برانگیخته، می‌گریزد، زن ـ عقل‌باخته، درمانده، خشمگین ـ ناله می‌کند و فریاد کمک برمی‌آورد، و یوسف را به زنا متهم می‌کند.

رمانِ مان از بزرگداشتی جهانی برخوردار شد؛ و این شاهدی بود بر آن که تقدس‌زدایی دیگر توهین تلقی نمی‌شد، بلکه از آن پس به صورت عنصری از رفتار معمول درآمد. در طول عصر جدید، بی‌ایمانی جنبهٔ عناد و تحریک‌آمیز بودن‌اش را از دست داد، و ایمان نیز به نوبت خود، قطعیتِ تبلیغی و نامُداراگرِ پیشین خویش را وانهاد. ضربهٔ استالینیسم، نقش تعیین کننده را در این تحول ایفا کرد: استالینیسم در تلاش خود برای زدودنِ کاملِ حافظهٔ مسیحی، به وجهِ وحشیانه‌ای روشن ساخت که همهٔ ما ـ مؤمنان و ملحدان، کفرگویان و پرستندگان ـ به یک فرهنگ واحد تعلق داریم که ریشه در گذشتهٔ مسیحی‌مان دارد، و بدون آن، تنها سایه‌هایی بدون جسم خواهیم بود، مباحثه‌گرانی بدون واژگان، و بی‌مایه از نظر معنوی.

من یک ملحد بار آمدم، و از این امر خرسند نیز بودم، تا آن روزی که، در سیاه‌ترین سال‌های کمونیسم، دیدم که مسیحیان آزار می‌بینند. در یک لحظه، الحادِ تحریک‌آمیز و تعصب‌آلودِ نوجوانی‌ام همچون حماقتی کودکانه، ناپدید شد. دوستانِ مؤمن‌ام را درک کردم، و زیر تأثیر همبستگی و احساس، گاه همراه آنان به عشای ربانی می‌رفتم. اما هرگز متقاعد نشدم که خدا به مفهوم وجودی که تقدیر ما را رقم می‌زند، در کار هست. در هر صورت، در بارهٔ او چه می‌توانستم بدانم؟ آیا دوستان مؤمن‌ام یقین داشتند که یقین دارند؟ با این احساس غریب و شادی‌آمیز در کلیسا نشسته بودم که بی‌ایمانیِ من و ایمان آنان، به‌وجهی شگفت، به هم نزدیک‌اند.

چاهِ گذشته‌ها

فرد چیست؟ هویت او در کجا غنوده است؟ همهٔ رمان‌ها می‌کوشند به این پرسش‌ها پاسخ دهند. نفْس، به طور دقیق، به چه وسیله‌ای تعریف می‌شود؟ شخصیت به چه وسیله‌ای تعریف می‌شود؟ به وسیلهٔ اعمالش؟ اما فعل همیشه از فاعل خویش دور می‌شود و تقریباً همیشه به او بازمی‌گردد. پس به وسیلهٔ حیات ذهنی‌اش؟ به وسیلهٔ اندیشه‌هایش، احساس‌های پنهانی‌اش؟ اما آیا انسان قادر به درک خویشتن هست؟ آیا اندیشه‌های پوشیده‌اش می‌تواند کلیدی برای درک شخصیت‌اش باشد؟ یا این که انسان را، بینش او از جهان، عقایدش، با ***ولتانشاونگ***[1] خود تعریف می‌کند؟ این، زیبایی‌شناسیِ **داستایفسکی** است: شخصیت‌های او ریشه در جهان‌بینیِ شخصیِ بسیار متمایزی دارند که مطابق آن، با منطقی نرمش‌ناپذیر، عمل می‌کنند.

از سوی دیگر، برای **تولستوی**، جهان‌بینیِ شخصی، پایه‌ای برای هویت

1- Weltanschauung

شخصی به شمار نمی‌آید: «**استپان آراکادیوویچ**، رویکردها و عقاید خویش را برمی‌گزید، نه رویکردها و عقاید خود به سراغ او می‌آمدند، درست همان گونه که او مدل کلاه و جامه‌اش را برنمی‌گزید، بلکه آنچه را که مردم می‌پوشیدند، تقلید می‌کرد» (***آنا کارنینا***). اما اگر اندیشهٔ شخصی، پایه‌ای برای هویت شخصی نیست (اگر اهمیتی بیش از یک کلاه ندارد)، پس آن پایه را کجا خواهیم یافت؟

توماس مان برای این کاوش بی‌پایان، سهمی بس بزرگ عرضه کرد: ما فکر می‌کنیم که عمل می‌کنیم، فکر می‌کنیم که می‌اندیشیم، اما دیگری یا دیگرانی در ما هستند که عمل می‌کنند: یعنی این که عادات دیرپا، کهن‌الگوهایی بدل شده به اسطوره‌هایی که از نسلی به نسل بعد منتقل شده‌اند ـ قدرت اغواگر عظیمی را حمل می‌کنند و ما را (به گفتهٔ مان) از «چاه گذشته‌ها» اداره می‌کنند.

توماس مان: «آیا "خویشتنِ" یک انسان در درونِ مرزهای ناپدیدار جسمی‌اش، محدود و ممهور می‌شود؟ آیا بسیاری از عناصر تشکیل‌دهندهٔ او، از کیهانی بیرون از او و پیش از او نمی‌آیند؟... تمایز میان ذهن به طور عام و ذهن‌فردی،مردمان‌را در گذشته‌چندان به‌خود مشغول نمی‌داشت که امروز...» و باز: «ممکن است پدیده‌ای را ببینیم که وسوسه شویم آن را به عنوان تقلید یا تداوم توصیف کنیم، برداشتی از زندگی که در آن، نقش هر شخص، تجدید حیات اَشکالی مفروض و مشخص، و طرح‌های اسطوره‌ایِ مشخص پدید آمده به وسیله پیشینیان است، و پدید آوردن امکان تناسخ آنها.»

درگیری میان یعقوب و برادرش یوشع، تنها بازآفرینی رقابتی دیرین میان هابیل و برادرش قابیل است، میان آن که محبوب خداست و آن که مطرود و حسود است. این کشاکش، این «طرح اسطوره‌ای که به وسیلهٔ پیشینیان پدیدآمده»، تجسّدِ نوین خویش را در سرنوشت یوسف پسر یعقوب می‌یابد که خود یکی از مقرّبان است. یعقوب، که حس دیرینی از نکوهیدگی محبوب، او را

برانگیخته، یوسف را می‌فرستد تا با برادران حسودش تجدید پیوند کند (حرکتی محکوم به ناکامی: آنها یوسف را در چاه خواهند انداخت).

حتی رنج، این واکنشِ ظاهراً مهارناپذیر، تنها «تقلید و تداوم» است: هنگامی که رمان، خبر گریستن یعقوب در مرگ یوسف را به ما می‌دهد، مان می‌گوید: «این روش معمول سخن گفتن او نبود... نوح پیش‌ترها زبانی مشابه و قابل مقایسه را در بارهٔ توفان به کار برده بود، و یعقوب آن را اقتباس می‌کرد... نومیدی او با دستورهایی بیان می‌شد که کمابیش کهن بودند... هرچند این امر نباید کمترین شائبه‌ای در مورد خودانگیختگیِ یعقوب پدید آورد». نکتهٔ مهم: تقلید به معنای عدم اصالت نیست، چرا که فرد، راهی جز تقلیدِ آنچه پیش‌تر روی داده، ندارد؛ هر اندازه هم که صادق باشد، تناسخی بیش نیست؛ هر اندازه هم که راستگو باشد، چیزی جز مجموع پیشنهادها و نیازهایی که از چاه گذشته‌ها برون می‌تراوند، نیست.

وجود همزمانِ دوره‌های مختلف تاریخی در رمان

به آن هنگام می‌اندیشم که داشتم نوشتنِ **شوخی** را آغاز می‌کردم: از همان آغاز، و بسیار خودْآنگیخته، می‌دانستم که رمان از طریق شخصیت **یاروسلاو**، نگاه خود را به ژرفای گذشته (گذشتهٔ هنر مردمی) خواهد افکند و این که «من» شخصیت‌ام در این نگاه، آشکار خواهد شد. در واقع، هر چهار قهرمانِ داستان، به همین طریق آفریده شده‌اند: چهار کیهانِ کمونیستیِ شخصی، که به چهار گذشتهٔ اروپایی پیوند خورده‌اند: **لودویک**: کمونیستی که از سرشتِ نیش‌دارِ **ولتری** سرچشمه می‌گیرد؛ یاروسلاو: کمونیسم به مثابهٔ میل به بازسازی گذشته‌ای پدرسالار که در فولکلور حفظ شده؛ **کوستکا**: آرمانْ‌شهری کمونیستی که به انجیل پیوند زده شده؛ **هلنا**: کمونیسم به عنوان سرچشمهٔ اشتیاق در یک

انسانِ عاطفی[1]. گونه فروپاشیِ کمونیسم، که به معنای فرو ریختن چهار سنّتِ باستانی اروپایی نیز هست.

در **شوخی**، گذشته تنها به عنوان نمایی از ذهنیتِ شخصیت‌ها، یا به صورت گریزهایی نوشتاری، پدیدار می‌شود؛ بعدها بر آن شدم که گذشته را مستقیم روی صحنه بیاورم. در ***زندگی جایی دیگر است***، زندگیِ یک شاعرِ جوانِ هم‌روزگار خودمان را در برابر پس‌زمینهٔ کّل تاریخ شعر اروپا قرار دادم تا گام‌های خود او، با گام‌های **رمبو**، **کیتز**، و **لرمونتوف** درآمیزد. و در ***جاودانگی***، این آمیزش دوران‌های مختلفِ تاریخی را پیش‌تر بردم.

در مقامِ نویسنده‌ای جوان در پراگ، من از واژهٔ «نسل» ـ که بوی گلّه می‌داد و حالم را به هم‌می‌زد ـ بیزار بودم. احساس متصل بودن به دیگران، بعدتر به سراغ‌ام آمد، زمانی که در فرانسه، ***تِرا نوسترا*** اثر **کارلوس فوئنتس** را خواندم. چگونه ممکن بود کسی از قاره‌ای دیگر، کسی با چنان تجربه و پیشینهٔ متفاوتی از من، همان دل‌مشغولیِ زیبایی‌شناختی را داشته باشد که دوران‌های مختلف تاریخی را دریک زمان گرد هم آورد، دل‌مشغولی‌ای که تا آن زمان، به‌خامی می‌اندیشیدم تنها از آنِ من است؟

بدون نگاه کردن به درون چاه گذشته‌ها، درکِ ماهیت ***ترا نوسترا***، ***ترا نوسترای*** مکزیک، ناممکن است. نه به روش یک تاریخ‌دان، یعنی مشاهدهٔ بروز گاه‌شمارانهٔ رخدادها، بلکه به منظور دریافتن این که: **جوهر چکیدهٔ تِرای** مکزیکی برای یک انسان چه مفهومی دارد؟ فوئنتس این جوهر را در شکل رمانی رویاگونه دریافت که در آن، دوران‌های مختلف تاریخی به درونِ نوعی ابَرتاریخِ شاعرانه و خواب‌گزارانه تابانده می‌شوند؛ او بدین طریق چیزی تقریباً

1- Homo sentimentalis

درک‌ناپذیر و در هر حال ناشناخته برای ادبیات آن زمان، ارائه داد.

بعدتر، همان حسِ خویشاوندیِ زیبایی‌شناختیِ پنهان را در ***لافِت اَونیز*** اثر **فیلیپ سولر** یافتم، رمان عجیبی که داستان‌اش در زمان خود ما اتفاق می‌افتد، اما دکورِ صحنه‌ای است برای **واتو**، **سزان**، **مونه**، **تی سین**، **پیکاسو**، **استاندال** ـ برای نمایش اندیشه‌ها و هنر ایشان.

وجود همزمانِ دوره‌های مختلف، مسئله‌ای فنی پیش روی رمان‌نویس می‌نهد: چگونه باید آنها را پیوند داد، بی‌آن که رمان، وحدت خود را از دست بدهد؟

فوئنتس راه‌حلی خیالی یافت: در آثار او، شخصیت‌ها به عنوان وجودِ تناسخ یافتهٔ خودشان، از دوره‌ای به دورهٔ دیگر می‌روند.

در کتاب سولر و کتاب من، پیوند، چیزی خیالی نیست. در کار سولر، تابلوها و کتاب‌هایی که شخصیت‌ها می‌بینند و می‌خوانند، به صورت پنجره‌هایی رو به گذشته عمل می‌کنند. در کار من، مایه‌ها و موتیف‌های عادی، پلی میان گذشته و حال می‌زنند. آیا می‌توان خویشاوندیِ زیبایی‌شناختیِ پنهانی را (که درک نشده و درک نشدنی است) از طریق تأثیر یکی بر دیگری توضیح داد؟ نه. یا تأثیری که همگی در معرض‌اش بوده‌ایم؟ نمی‌توانم بفهمم چنین تأثیری چه می‌تواند باشد. یا شاید همهٔ ما هوای تاریخی یکسانی را تنفس کرده‌ایم؟ آیا تاریخ رمان، با منطقِ خودش، نقشی یکسان به همهٔ ما واگذار کرده است؟

تاریخ رمان به عنوان انتقامی از خود تاریخ

تاریخ. آیا هنوز می‌توانیم به این مرجعِ منسوخ تکیه کنیم؟ آنچه می‌خواهم بگویم، بیانیه‌ای کاملا شخصی است: در مقام یک رمان‌نویس، همیشه خود را درون تاریخ حس کرده‌ام، یعنی که، در نیمه‌راه یک جاده، در گفتگو با آنان که

پیش از من رفته‌اند و حتی شاید (اما کمتر) با آنها که خواهند آمد. البته دارم از تاریخِ رمان سخن می‌گویم، نه از تاریخی دیگر؛ و به گونه‌ای که آن را می‌بینم، از آن سخن می‌گویم: این ربطی به منطق ابَرانسانی **هگل** ندارد؛ نه از پیش مقدّر است، نه یکسان با مفهوم پیشرفت؛ تماماً انسانی است، ساختهٔ دست انسان‌ها، **برخی** انسان‌ها، و از این رو، قابل مقایسه با یک فرد هنرمند است، هنرمندی که گاه کارش ملال‌آور است و گاه شگفت‌انگیز، زمانی نبوغ به کار می‌بندد و زمانی دیگر نه، و اغلب هم فرصت‌ها را از دست می‌دهد.

در اینجا دارم اعلامِ سر و کار داشتن با تاریخ رمانْ می‌کنم، زمانی که همهٔ رمان‌هایم نفرت از تاریخ را تنفس می‌کنند، نفرت از آن نیروی دشمنانه و ناانسانی که ـ دعوت نشده و ناخواسته ـ از بیرون بر زندگی‌های ما حمله می‌آورد و نابودشان می‌کند. اما در این رویکردِ دوگانه، تناقضی نیست، چرا که تاریخ انسانیت و تاریخ رمان، دو چیز بسیار متفاوت‌اند. تعیین اولی با انسان نیست، چون نیروی بیگانه‌ای که انسان نمی‌تواند مهارش کند، چیرگی می‌یابد، در حالی که تاریخ رمان (یا موسیقی یا نقاشی) زادهٔ آزادی انسان است، زادهٔ آفریده‌های تماماً شخصی او، انتخاب‌های خود او. معنای تاریخ یک هنر، در تقابل با معنای خود تاریخ است. تاریخِ یک هنر، به دلیل ماهیت شخصی‌اش، انتقامی انسانی است علیه بی‌شخصیتیِ تاریخِ انسانیت.

ماهیت شخصی تاریخ رمان؟ اما اگر بنا باشد چنین تاریخی در طول قرن‌ها، تمامیتی را تشکیل دهد، آیا باید به وسیلهٔ معنایی مشترک و پایدار ـ و در نتیجه به وسیلهٔ تعریفی فراشخصی ـ وحدت یابد؟ نه. به باور من، حتی این معنای مشترک نیز هنوز شخصی است، انسانی است: چرا که در طول تاریخ، معنای این یا آن هنر (رمان چیست ؟) به همراه معنای تحول آن (از کجا آمده و به کجا می‌رود؟) پیوسته به وسیلهٔ هر هنرمند، به وسیلهٔ هر اثر نو، تعریف و باز تعریف

می‌شود. معنای تاریخ رمان، خودِ جستجو برای چنین معنایی است، آفرینش و بازآفرینی ابدی آن، که همیشه با عطف به ماسبق، تمامی گذشتهٔ رمان را در بر می‌گیرد: مطمئناً رابله هرگز ***گارگانتوا ـ پانتاگروئل*** خویش را رمان نخواند. رمان هم **نبود**؛ به‌تدریج رمان **شد**، زمانی که رمان‌نویس‌های بعدی (**اشترن** ، **دیدرو**، **بالزاک**، **فلوبر**، **وانکورا**، **گومبروویتس** ،**کیس**، **شاماواسو**) از آن الهام گرفتند، آشکارا از آن اقتباس کردند، و بدین طریق آن را به صورت جزئی از تاریخ رمان درآوردند، یا شاید، از آن اثر به عنوان نخستین سنگ بنای تاریخ رمان یاد کردند.

با این حال، عبارتِ «پایان تاریخ» هرگز در من اضطراب یا ناخشنودی برنیانگیخته‌است. «چه شیرین می‌بود اگر می‌شد هیولایی را که زندگی‌های کوتاه ما را چون سیمانِ لازم برای بناهای بیهوده‌اش می‌بلعد، فراموش کرد. چه شیرین می‌بود اگر می‌شد تاریخ را فراموش کرد!» (***زندگی جایی دیگر است***). اگر بنا باشد تاریخْ پایان پذیرد (هرچند نمی‌توانم «پایان»ی را که فیلسوفان دوست دارند از آن سخن بگویند، به وجهی ملموس تصور کنم)، پس چه بهتر که زودتر چنین شود! اما همین عبارت، هنگامی که در بارهٔ هنر به کار می‌رود، وحشت‌ام را برمی‌انگیزد؛ آن پایان را به‌خوبی می‌توانم مجسم کنم، چراکه بیشتر رمان‌هایی که امروزه تولید می‌شوند، بیرون از تاریخ رمان جای دارند: اعترافاتِ رمان‌وار شده، روزنامه‌نگاریِ رمان‌وار شده، تسویه‌حساب‌های رمان‌وار شده، خودْزندگی‌نامه‌های رمان‌وار شده، بی‌خِردی‌های رمان‌وار شده، عیب‌جویی‌های رمان‌وار شده، بحث‌های سیاسیِ رمان‌وار شده، مرگ‌های رمان‌وار شدهٔ شوهران، مرگ‌های رمان‌وار شدهٔ پدران، مرگ‌های رمان‌وار شدهٔ مادران، ازالهٔ بکارت‌های رمان‌وارشده، زایمان‌های رمان‌وار شده ـ رمان‌هایی تا بی‌نهایت، تا انتهای زمان، رمان‌هایی که هیچ حرف نویی نمی‌زنند، هیچ بلندپروازی زیبایی‌شناختی ندارند، هیچ تغییری در فهم ما از انسان یا قالب رمان نمی‌دهند، هر یک شبیه دیگری‌اند،

بامداد کاملا قابل مصرف‌اند و شامگاه کاملا قابل دورانداختن.

از دیدگاه من، آثار بزرگ تنها در درون تاریخ هنر خود، و به عنوان **سهیم** در آن تاریخ، می‌توانند زاده شوند. تنها در درون تاریخ است که می‌توانیم ببینیم چه چیز تازه است و چه چیزی تکراری؛ کشفْ کدام است و تقلیدْ کدام؛ به دیگر گفته، تنها در درون تاریخ است که یک اثر می‌تواند به عنوان ***ارزشی*** قابل شناسایی و داوری وجود داشته باشد. به نظر من، برای هنر هیچ چیز بدتر از بیرون افتادن از تاریخ خودش نیست، چراکه این، سقوطی است به درون آشوبی که در آن ارزش‌های زیبایی‌شناختی دیگر درک نمی‌شوند.

بداهه‌پردازی و تصنیف

هنگام نوشتن ***دون کیشوت***، برای سروانتس اهمیتی نداشت که شخصیت قهرمان‌اش را در طول راه تغییردهد. آزادی‌ای که رابله، سروانتس، دیدرو و اشترن، ما را با آن مسحور می‌کنند، با بداهه‌پردازی سر و کار دارد. هنرِ تصنیف پیچیده و ریزه‌کارانه، تا نیمهٔ نخست قرن نوزدهم، هنوز نیازی مبرم نشده بود. قالب رمان به هنگام شکل‌گیری‌اش در آن زمان، با کارکردی که در محدودهٔ تنگی از زمان متمرکز بود، در چهارراهی که بسیاری داستان‌ها با بسیاری شخصیت‌ها تلاقی می‌کردند، نیازمند طرحی به‌دقت محاسبه شده از خطوط داستانی و صحنه‌ها بود: در نتیجه، رمان‌نویس پیش از آغاز به نوشتن، طرح رمان را می‌نوشت و باز می‌نوشت، محاسبه می‌کرد و باز محاسبه می‌کرد، طراحی می‌کرد و باز طراحی می‌کرد، چنان که تا پیش از آن هرگز سابقه نداشت. کافی است تنها یادداشت‌های ***تسخیرشدگان*** داستایفسکی را تورق کنیم: در هفت جلد دفترچه‌ای که ۴۰۰ صفحه از نسخهٔ **پلیاد** را تشکیل می‌دهند (خودِ رمان ۷۵۰

صفحه است) موتیف‌ها در جستجوی شخصیت‌هایند، شخصیت‌ها در جستجوی موتیف‌هایند، شخصیت‌ها برای کسب جایگاه قهرمان در رقابت‌اند؛ **استاوروگین** باید ازدواج کند، اما ـ داستایفسکی می‌پرسد ـ «با چه کسی ؟»، می‌کوشد پی در پی او را به ازدواج سه زن مختلف درآورد، و به همین ترتیب. (محالْ‌نمایی [پارادوکسی] که تنها یکی می‌نماید: هرچه ماشین‌های ساخت رمان محاسبه‌تر شده باشد، شخصیت‌ها واقعی‌تر و طبیعی‌تر از کار درمی‌آیند. این پیش‌داوری که تفکرِ ساختارگرا عنصری را «ناواقعگرا» می‌خواند که کیفیتِ «زندهٔ» شخصیت‌ها را مُثله می‌کند، تنها خامْ‌طبعیِ احساساتیِ کسانی است که هرگز هنر را درک نکرده‌اند.)

در عصر ما، رمان‌نویسی که نوستالژیِ هنرِ استادانِ قدیم رمان را داشته باشد، نمی‌تواند ریسمان را از آنجایی که بریده بود گره بزند، یا نمی‌تواند از فراز تجربهٔ عظیم قرن نوزدهم بپرد؛ اگر بخواهد آزادی سبک‌بارِ رابله یا اشترن را تداعی کند، باید آن را با مقتضیات تصنیف پیوند بزند.

نخستین باری که ***ژاک تقدیرگرا*** را خواندم به یاد می‌آورم؛ از غنای ناهمگن جسورانه‌اش به وجد آمده بودم، آنجا که عقیده‌ها با نکته‌ها درمی‌آمیزند، آنجا که یک داستان، دیگری را در خود جای می‌دهد؛ شادمان از آزادی تصنیفی که به کُل، نسبت به قانونِ وحدت عمل بی‌اعتناست، از خویش پرسیدم: آیا این بی‌نظمیِ باشکوه، نتیجهٔ ساختاری ستودنی است که به زیرکیْ محاسبه شده، یا زاییدهٔ خلسهٔ ناشی از بداهه‌پردازی محض؟ بی‌تردید، بداهه‌پردازی است که در اینجا حاکم است؛ اما پرسشی که خودْانگیخته پرسیدم، نشان‌ام داد که توانی شگفت از معماری در درون چنین بداهه‌پردازی مدهوشانه‌ای هست، توان آفرینش

ساختاری پیچیده و غنی که در عین حال به همان اندازه محاسبه شده، صیقل خورده و از پیش اندیشیده شده است که حتی افراطی‌ترین تخیلِ معمارانهٔ به کار رفته در ساختمانِ یک کلیسا نیز الزاماً چنان از پیش اندیشیده نیست؛ آیا چنین نیّت معمارانه‌ای سبب می‌شود رمان، گیرایی آزادانه‌اش را از دست بدهد؟ کیفیت بازی‌گونه‌اش را از دست بدهد؟ اما مگر یک بازی واقعاً چیست؟ هر بازی بر قوانینی متکی است، و هر چه این قوانین سخت‌تر باشد، بازی، بازی‌تر است. برخلاف شطرنج باز، هنرمند قوانین خودش را برای خویشتن ابداع می‌کند؛ بنابراین، هنگامی که بدون قانون، بداهه‌پردازی می‌کند، هیچ آزادتر از زمانی نیست که دارد نظام قوانین خاص خود را پدید می‌آورد.

اما پیوند دادن آزادیِ رابله و دیدرو با مقتضیات تصنیف، مسائلی پیش روی رمان‌نویس قرن بیستمی می‌نهد که متفاوت از مشغله‌های ذهنی بالزاک یا داستایفسکی است. برای نمونه: سومین و آخرین کتابی که رمان ***خوابگردها*** اثر **هرمان بروک** را تشکیل می‌دهند، جریانی «چندنوایی» است که از پنج «صدا» تشکیل شده، پنج خط تماماً مستقل: یک عمل مشترک و شخصیت‌هایی یکسان، این خط‌ها را به هم نمی‌پیوندد، و هریک از نظر قالب، ماهیتی کاملا متفاوت دارد (رمان = A، گزارش = B، داستان کوتاه = C، شعر = D، مقاله =E). در هشتادوهشت فصل کتاب، این پنج خط، به ترتیب غریب زیر تغییر می‌کنند:

A-A-A-B-A-B-A-C-A-A-D-E-C-A-B-D-C- D- A- E-A-A- B-
E-C- A- D- B-B- A- E- A- A- E- A- B- D- C- B- B- D- A- B- E-
A- A-B- A- D- A -C- B- D- A- E- B- A- D- A- B- D- E- A- C-
A- C- A-D- B- A- A- D- A- A- D- D- D- B- A- A- C- D- E- B-
A- B- D-B-A-E.

آن چیست که بروک را واداشته تا دقیقاً این ترتیب را برگزیند، و نه دیگری را؟ چه چیزی او را واداشته دقیقاً خط B را در فصل چهارم برگزیند، و نه Cیا D را؟ نه منطق شخصیت‌ها، نه منطق اعمال، چراکه هیچ عمل مشترکی میان این پنج خط وجود ندارد. معیارهای دیگری راهنمای او بوده: جاذبه‌ای که از همسایگی شگفت‌انگیز قالب‌های متفاوت (نظم، روایت، گزیده‌گویی، و تأملات فلسفی) ناشی می‌شود؛ تباین میان احساس‌های متفاوتی که بر فصل‌های مختلف کتاب حاکم‌اند؛ تنوع در طول فصل‌های مختلف؛ و سرانجام، تکامل پرسش‌های وجودیِ یکسان که در پنج خط ـ انگار که در پنج آینه ـ منعکس می‌شوند.

به دلیلِ نبود اصطلاحی بهتر، بگذارید این معیارها را **موسیقایی** بخوانیم و نتیجه بگیریم: قرن نوزدهم در هنر تصنیف به استادی رسید، اما قرن خود ما، موسیقی را وارد این هنر کرد.

رمان اروپایی

برای تعریف دقیق هنری که در باره‌اش بحث می‌کنم، آن را ***رمان اروپایی*** می‌خوانم؛ منظورم از این عبارت نه فقط رمان‌های آفریده شده در اروپا به دست اروپاییان، که رمان‌هایی نیز هست که به تاریخی تعلق دارند که با سپیده‌دمِ عصر جدید در اروپا آغاز شد. البته رمان‌های دیگری نیز هستند، رمان چینی، رمان ژاپنی، رمان یونان باستان، اما اینها را هیچ خط تحولیِ پیوسته‌ای، به آن کسب و کار تاریخی که با رابله و سروانتس آغاز شد، پیوند نمی‌دهد.

اگر می‌گویم ***رمان اروپایی***، نه فقط برای آن است که آن را از رمانِ مثلا چینی متمایز سازم، که همچنین می‌خواهم اشاره کنم که تاریخِ آن، فراملیتی است؛ که رمان فرانسوی، رمان انگلیسی و رمان مجار، در موقعیتی نیستند که بتوانند تاریخ‌های خودساختهٔ خویش را بیافرینند، بلکه جملگی بخشی از یک تاریخ

مشترک فراملیتی‌اند که می‌تواند تنها زمینهٔ ممکن را برای آشکار ساختن جهتِ رمان، و نیز ارزش آثاری خاص، فراهم آورد.

در مراحل متفاوت این تحول، همانند مسابقه دو امدادی، ملت‌های متفاوتی پیشتاز بوده‌اند: نخست ایتالیا با **بوکاچیو**، پیشگام بزرگ، سپس فرانسه با رابله؛ و اسپانیا با سروانتس و رمان اوباش (**پیکارِسک**)[1] رمان انگلیسی در قرن هیجدهم، و بعد، در آستانهٔ پایان قرن، آلمان با **گوته**؛ قرن نوزدهم که تقریباً به تمامی به فرانسه تعلق داشت، به همراه رمان روسی در ثلث آخر قرن، و بی‌درنگ پس از آن، ورود رمان اسکاندیناویایی. بعد، قرن بیستم و ماجرای اروپای مرکزی‌اش با **کافکا**، **موسیل**، بروک و گومبروویتس ...

اگر اروپا تنها یک ملت بود، فکر نمی‌کنم که تاریخ رمان‌اش می‌توانست با چنان سرزندگی، چنان قدرت و چنان تنوعی به مدت چهار قرن دوام آورد. موقعیت‌های دائماً نوین تاریخی (در محتوای نوین وجودی‌اش) بود که در فرانسه، سپس در روسیه، و بعد در جاهای دیگر، سر برآورد و هنر رمان را استمرار بخشید، منابع نوین الهام به همراه آورد و راه‌حل‌های زیبایی‌شناختیِ نوین فراروی نهاد. چنان است که گویی تاریخ رمان در طول سفر خود، به بخش‌های متفاوت اروپا گام نهاد، یکی پس از دیگری، بر ویژگی‌های هر یک صحه گذاشت، و در عین حال، آنها را در آگاهی اروپایی مشترکی تلفیق کرد.

در قرن خود ما، برای نخستین بار، پیشگامان مهم رمان اروپایی، در بیرون از اروپا پدیدار می‌شوند: نخست در آمریکای شمالی، در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰، و سپس، در دهه ۱۹۶۰، در آمریکای لاتین. با همهٔ لذتی که رمان‌نویس آنتیلیِ فرانسه زبان، پاتریک شامواسو، به من بخشید، ترجیح می‌دهم به طور عام‌تر از ***رمان زیر مدار سی‌وپنج درجه***، از ***رمان جنوب*** سخن بگویم: فرهنگ عظیم

1- picaresque

نوینی از رمان‌نویسی که شاخصه‌اش: ترکیب حسی خارق‌العاده از واقعیت با تخیلی بی‌کران است که همهٔ قواعد عقلانیت را می‌شکند.

بی آن که بدانم این تخیل از کجا می‌آید، از آن به وجد می‌آیم. از کافکا می‌آید؟ یقیناً، در قرن ما، کافکاست که باورنکردنی‌ها را در هنر رمان مشروعیت بخشید. با این همه، تخیل کافکا، از آنِ **گارسیامارکز** متفاوت است. چنین می‌نماید که این تخیل جوشان، ریشه در فرهنگ بسیار ویژهٔ جنوب دارد؛ برای نمونه در فرهنگ شفاهیِ هنوز زنده‌اش (شامواسو از داستان‌سرایان **کرئوله** الهام می‌گرفت)، یا چنان که فوئنتس دوست می‌دارد به یاد آورد، در **باروک** آمریکای لاتین، که از آنِ اروپا، بارآورتر و «وحشی»تر است.

کلیدی دیگر برای این تخیل: ***گرمسیرشدن رمان*** ... («فرهنگ زیاده روی» اصطلاحی عالی است). روند حرکت رمان در آخرین مراحل مدرنیسم: در اروپا: آنچه عادی است، تا نهایت‌اش دنبال شده؛ تخیل پیچیدهٔ خاکستری بر خاکستری؛ بیرون از اروپا: گردآمدن خارق‌العاده‌ترین رخدادها با رنگ بر رنگ. خطرها: در اروپا، ملال خاکستری؛ بیرون از اروپا، یکنواختیِ مناظر زیبا.)

رمان‌های آفریده شده در زیر مدار سی‌وپنج درجه، هرچند اندکی با ذائقهٔ اروپایی بیگانه‌اند، ادامهٔ تاریخ رمان اروپایی، ادامهٔ قالب و روح آن، و حتی به وجه شگفت‌انگیزی به سرچشمه‌های نخستین آن، نزدیک‌اند؛ امروز در هیچ کجای دیگر، ابلهِ پیر رابله‌ای، به اندازهٔ آثار این نویسندگان غیراروپایی، شادمانه جولان نمی‌دهد.

روزی که پانورژ دیگر آدم‌ها را نمی‌خنداند

که بار دیگر برای آخرین بار مرا به پانورژ بازمی‌گرداند. در ***پانتاگروئل***، او دلباختهٔ زنی می‌شود و مصمم است او را به هر بهایی به دست آورد. در کلیسا،

حین آیین عشای ربانی (واقعاً که چه کفرگویی‌ای)، زنَک را با واژه‌های ناپسند جنون‌آمیزی صدا می‌زند (چنان «تجاوز کلامی»‌ای در آمریکای امروز، کیفر سنگینی برایش می‌داشت) و هنگامی که زن حاضر نمی‌شود به او گوش کند، با ریختنِ عضو زایشیِ خُرد شدهٔ یک ماده‌سگِ فهل بر جامهٔ زن، از او انتقام می‌کشد.

هنگامی که زن از کلیسا بیرون می‌آید، تمامی سگ‌های پیرامون (رابله می‌گوید که ششصدهزاروچهارده تایند) به سویش می‌شتابند و بر او پیشاب می‌کنند. به یاد دارم که در بیست سالگی، در یک خوابگاه کارگری می‌زیستم و ترجمهٔ رابله به زبان چِک، زیر بسترم بود. کارگران در بارهٔ این کتاب قطور کنجکاوی می‌کردند و گهگاه ناچار بودم داستان را برای‌شان بخوانم. خیلی زود آن را از بَر کردند. هرچند این کارگران مردمی با ذهنیت نسبتاً محافظه کارِ رعیتیْ بودند، در خنده‌هاشان ردّی از محکومیت آن واژه‌های زشت و آن مردم‌آزاریِ پیشابی نبود؛ آنها پانورژ را می‌ستودند، چنان که نام او را بر یکی از همکاران‌شان نهادند؛ نه، نه روی یک آدم زن‌باره، که روی جوانی که به پاسِ خامی و پاکدامنی اغراق‌آمیزش شناخته شده بود، جوانی که خجالت می‌کشید برهنه زیر دوش آب دیده شود. می‌توانم فریادهاشان را بشنوم، انگار که همین دیروز بود: «پانورک» ـ تلفظ نام او به زبان چِک ـ «برو زیردوش! و گرنه با شاش سگ می‌شوییمات!»

هنوز می‌توانم آن خندهٔ سرخوشانه را بشنوم، خنده‌ای که کم‌رویِ یک رفیقْ را به مسخره می‌گرفت. اما در عین حال، محبتی شگفت‌انگیز به او ابراز می‌کرد. آنها از ناسزاهایی که پانورژ در کلیسا می‌گوید لذت می‌بردند، امابه همان اندازه از کیفری که پاکدامنی زن بر سر او آورد، و با خوشی بسیار، از کیفردیدن خود زن به وسیلهٔ پیشاب سگ‌ها، کیف می‌کردند. دوستان سابق من با چه کسی یا چیزی همدردی می‌کردند؟ با کم‌رویی؟ با پُررویی؟ با پانورژ؟ با زنَک؟ یا با سگ‌هایی

که از افتخارِ غبطه‌انگیزِ پیشاب کردن بر زنی زیباروی بهره‌منداند؟

طنز: جرقه‌ای آسمانی که دنیا را در ابهامِ اخلاقی‌اش و انسان را در ناتوانی عمیق‌اش در داوری دیگران، آشکار می‌سازد؛ طنز: نسبیّت مدهوش‌کنندهٔ چیزهای انسانی؛ لذتی عمیق، برخاسته از این یقین که یقینی در کار نیست.

اما اوکتاویو پاز را به یاد آوریم. «طنز، اختراعِ بزرگِ روحِ مدرن است.» همیشه با ما نبوده، همیشه نیز با ما نخواهد بود.

با دلی سنگین، روزی را تصور می‌کنم که پانورژ دیگر آدم‌ها را نمی‌خنداند.

فصل دوم

سایهٔ اخته‌گر گارتای قدیس

۱

تصویر کافکا، چنان که این روزها مرسوم است، در اصلْ از یک رمان می‌آید. **ماکس برود** این رمان را بی‌درنگ پس از مرگ کافکا نوشت و در سال ۱۹۲۶ منتشر کرد. برود توی بحرِ عنواناش: ***پادشاهی افسون شدهٔ عشق***[1]. این رمانِ کلیدی، یک ***رمان آکلف*** است، یعنی رمانی کلیددار. قهرمان آن، نویسنده‌ای آلمانی به نام **نووی** در پراگ، به وجه مشخصی تصویر خویشْ‌ستودهٔ **برود** است (که زنان دلباخته‌اش هستند و ادیبان بدو حسد می‌ورزند). نووی/برود با همسر مردی روی هم می‌ریزد که با دسیسه‌هایی بسیار ماهرانه و خباثت‌آمیز، ترتیبی می‌دهد تا او چهار سال به زندان بیافتد. بی‌درنگ به درون داستانی می‌غلتیم که با غیرمحتمل‌ترین اتفاق‌ها سرهم بندی شده (شخصیت‌ها به طور کاملا اتفاقی در یک کشتی که در دریا سفر می‌کند، یا در خیابانی در **حیفا**، یا در خیابانی در وین، به هم می‌رسند)، شاهد کشمکش میان خیر (نووی و معشوقه‌اش) و شَر (شوهر

1- Zauberreich der Liebe

آن زن، که چنان بی‌سروپاست که لیاقت سبزشدن دوشاخ روی سرش را دارد، و یک منتقد ادبی که به وجهی نظام‌یافته، کتاب‌های عالی نووی را می‌کوبد) هستیم، از برگشت‌های ملودراماتیک به درد می‌آییم (قهرمان زن، خودش را می‌کشد، چرا که تحمل زندگی پاره‌شده میان فاسق و شوهر را ندارد)، روح حساسِ نووی/برود را که منظماً غش می‌کند، می‌ستاییم.

اگر به پاس شخصیت **گارتا** نبود، این رمان پیش از آن که نوشته شود، فراموش شده بود. زیرا که گارتا، دوست صمیمی نووی، تصویری از کافکاست. بدون این کلید، شخصیت گارتا بی‌مزه‌ترین شخصیت کل تاریخ ادبیات می‌بود: او به عنوان «قدیسی در زمان ما» توصیف می‌شود، اما حتی در بارهٔ حواریونِ این وجودِ مقدس، چیز زیادی در نمی‌یابیم، جز آن که گهگاه وقتی که نووی/برود گرفتار دردسرهای عشقی می‌شود، از دوست‌اش رهنمود می‌خواهد، و دوست‌اش که قدیسی است بی‌تجربه در این امور، از دادن رهنمود ناتوان است.

چه محالْ‌نمای شگفت‌انگیزی: تمامی تصویر کافکا و تمامی سرنوشت آثار پس از مرگْ زاده‌شدهٔ او، نخستین بار در این رمانِ ساده‌لوحانه، در این آشغال، در این ملغمهٔ کارتون ـ رمان، زاده شده و به تماشا نهاده شده، رمانی که از نظر زیبایی‌شناختی، دقیقاً در قطب مخالف هنر کافکا جای می‌گیرد.

۲

نقل قول‌هایی از رمان: گارتا «قدیسی در زمان ما بود، قدیسی راستین»، «شاید برترین ویژگی او این بود که چنان مستقل و آزاد بود، چنان قدیسانه در برابر تمامی اسطوره‌شناخت‌ها، خردگرا بود، هرچند خود نیز در ژرفای باطن، شبیه انسان بود، خودش هم تقریباً شخصیتی اسطوره‌شناختی بود.» «او می‌خواست در

پاکی مطلق زندگی کند، یا شاید نمی‌توانست جور دیگری زندگی کند...»

واژه‌های «قدیس»، «قدیسانه»، «اسطوره‌شناختی» و «پاکی» ربطی به فن بیان ندارند؛ باید آنها را به معنای خودشان گرفت: «از میان تمامی خردمندان و پیامبرانی که بر زمین گام نهاده‌اند، او آرام‌ترین‌شان بود... شاید او فاقد یک چیز بود: اعتماد به نفس. اگر آن را داشت، راهنمای بشریت می‌شد. نه، او راهنما نبود. او نه با مردم سخن می‌گفت و نه با مریدان، همچون بودا، عیسی و موسی. او بدان روش سخن نمی‌گفت. او خاموش می‌ماند. آیا این بدان سبب بود که ژرفای بیشتری را در درون راز بزرگ می‌دید که آن سه تن؟ زیرا آنچه بر گردن گرفت، از آنچه بودا می‌خواست نیز دشوارتربود؟ برای آن که اگر کامیاب می‌شد، نتیجه تشنج‌آفرین می‌شد»؟

و باز «جملگی بنیان‌گذاران مذاهب به خویشتن اطمینان داشتند. اما تنها یکی از ایشان ـ که به احتمال غالب، صدیق‌ترینِ همهٔ آنهاست ـ **لائوتسه**، به میان سایه‌ها خزید. گارتا نیز یقیناً همان سان کرد.»

گارتا به عنوان کسی که چیز می‌نویسد، نشان داده شده. نووی «توافق کرده بود که پیشکارِ ادبی گارتا باشد ـ گارتا از او خواسته بود که چنین کند، اما با این شرطِ غیرعادی که «همه چیز باید نابود شود.» نووی «دلیلِ این آخرین آرزو را فهمید. گارتا مذهبی نو نمی‌آورد، او می‌خواست تنها ***ایمان‌اش را زندگی کند***... او نهایت تلاش را از خویشتن طلب می‌کرد؛ از آنجا که کامیاب نشده بود، نوشته‌هایش (که تنها پله‌هایی بودند برای صعود تا بلندی‌ها) ارزشی برای او نداشتند.»

با این‌همه، نووی/برود نمی‌خواست از آرزوی دوست‌اش پیروی‌کند، چرا که از دیدگاه او، نوشته‌های گارتا «حتی به عنوان تلاش، به عنوان فقط طرح، احساسی از چیزی جایگزین‌نشدنی برای انسانیتِ سرگردان به‌ارمغان می‌آورند.»

۳

اگر به پاس **برود** نبود، امروز کافکا را نمی‌شناختیم. درست پس از مرگ کافکا، برود ترتیب انتشار سه رمان دوست‌اش را داد. هیچ اتفاقی نیافتاد. پس، برود دریافت که برای مطرح کردن آثار کافکا باید به نبردی واقعی و طولانی بپردازد. مطرح کردن یک مجموعهٔ آثار، یعنی منتشر کردن‌اش، تفسیر کردن‌اش. برود، آتشِ سنگین توپخانه را گشود: مقدمه‌هایی برای ***محاکمه*** (۱۹۲۵)، برای ***قصر*** (۱۹۲۶)، برای ***آمریکا*** (۱۹۲۷)، برای «توصیف یک تکاپو» (۱۹۳۶)، برای خاطرات و نامه‌ها (۱۹۳۷)، برای قصه‌ها (۱۹۴۶)، برای ***گفتگوها*** اثر **گوستاو یانوش** (۱۹۵۲)؛ سپس دراماتیزه کردن ***قصر*** (۱۹۳۵) و ***آمریکا*** (۱۹۵۷)؛ اما بالاتر از همه، چهار کتاب تفسیر مهم (خوب به عنوان‌ها توجه کنید!): ***فرانتس کافکا: یک زندگی‌نامه*** (۱۹۳۷)، ***باورها و تعالیم فرانتس کافکا*** (۱۹۴۶)، ***فرانتس کافکا، آن‌که راه را نشان می‌دهد*** (۱۹۵۱)، و ***یأس و رستگاری در آثار فرانتس کافکا*** (۱۹۵۹).

در تمامی این متن‌ها، تصویری که در ***پادشاهی افسون شدهٔ عشق*** ارائه شده، تایید و تکمیل می‌شود: کافکا بیش از هر چیز متفکری مذهبی است، der religiöse Denker. راست است که او «هیچ‌گاه به شکلی نظام یافته، فلسفه و جهان‌بینی مذهبی خود را عرضه نکرد. با این همه می‌توانیم بنیادهایی روشن را از آثار او، به‌ویژه از گزین‌گفته‌هایش، ولی همچنین از اشعارش، نامه‌هایش، خاطرات‌اش و نیز از شیوهٔ زندگی‌اش (بیش از هر چیز، از این آخری) به دست آوریم...»

بعدتر: اهمیت راستین کافکا را نمی‌توان دریافت «مگر دو جریان در آثار او تشخیص داده شود: (۱) گزین‌گفته‌ها، (۲) نوشته‌های روایی (رمان‌ها، قصه‌ها، قطعه‌ها).

«کافکا در تمثیل‌هایش، واژهٔ مثبتی [das positive Wort] را که به نوع بشر اطلاق می‌کند، توضیح می‌دهد، یک باور، یک فراخوان عبوسانه خطاب به هر فرد برای تغییر دادن زندگی خویش.»

در رمان‌ها و قصه‌هایش «کافکا کیفر دهشتناکی را برمی‌شمارد که در انتظار کسانی است که نمی‌خواهند واژه [das wort] را بشنوند و راه درستکاری را بپیمایند.»

به سلسله مراتب توجه کنید: در رأس: زندگی کافکا به عنوان سرمشقی که باید پیروی شود؛ در میانه: گزین‌گفته‌ها، یعنی تمامی قطعه‌های مکاشفه‌وار «فلسفی» خاطرات‌اش؛ در پایین : آثار روایی.

برود روشنفکری برجسته بود با پشتکاری استثنایی؛ مرد سخاوتمندی که آماده بود برای دیگران بجنگد؛ دلبستگی‌اش به کافکا صمیمانه و بی‌چشمداشت بود. تنها مشکل، گرایش هنری‌اش بود: مردی که به اندیشه‌ها اهمیت می‌داد، اما از شیدایی نسبت به فُرم، چیزی نمی‌دانست؛ رمان‌هایش (بیست تایی رمان نوشت) به طرز غم‌انگیزی عادی‌اند؛ و بیش از هرچیز: چیزی از هنر مدرن نمی‌فهمید.

چرا به رغم همهٔ اینها، کافکا این اندازه به او دلبستگی داشت؟ خودتان بگویید ـ آیا اگر بهترین دوست شما، شوقِ سرودن اشعار بی‌ارزش داشته باشد، دست از دوستیِ او می‌شویید؟

اما اگر کسی که اشعار بی‌ارزش می‌سراید، شروع به انتشار آثار دوست شاعرش کند، کار خطرناک می‌شود. تصور کنید با نفوذترین مفسّر آثار پیکاسو، نقاشی می‌بود که حتی امپرسیونیست‌ها را نیز درک نمی‌کرد. چنین کسی در بارهٔ تابلوهای پیکاسو چه می‌گفت؟ احتمالاً همان چیزی که برود در بارهٔ رمان‌های کافکا گفت: این که توصیف‌کنندهٔ «کیفر دهشتناکی هستند که در انتظار کسانی است که... راه درستکاری را نمی‌پیمایند.»

۴

ماکس برود، تصویر کافکا و آثارش را پدید آورد؛ او در عین حال **کافکولوژی** را پدید آورد. شاید کافکولوژیست‌ها از پدرِ فکریِ خود فاصله گرفته باشند، اما هرگز سرزمینی را که برود، نقشه‌اش را برای‌شان کشیده، ترک نمی‌گویند. کافکولوژی به رغمِ شمار نجومیِ متن‌هایش، همچنان به تشریح ریزه‌کارانهٔ گونه‌های نامحدودی از همان بحث و از همان گمانه‌پردازی ادامه می‌دهد که به وجه فزاینده‌ای، از آثار کافکا می‌گسلد و از خودش تغذیه می‌کند. کافکولوژی از طریق بی‌شمارْ پیش‌درآمدها، پس درآمدها، یادداشت‌ها، زندگی‌نامه‌ها و تک‌نگاری‌ها، سخنرانی‌ها و پایان‌نامه‌های دانشگاهی، تصویر ویژهٔ خود از کافکا را به وجود می‌آورد و پایدار می‌سازد، تا آنجا که نویسنده‌ای که خوانندگان او را به نام کافکا می‌شناسند دیگر کافکا نیست، که کافکای کافکولوژی شده است.

همهٔ آنچه در بارهٔ کافکا نوشته شده، کافکولوژی نیست. پس چگونه باید کافکولوژی را تعریف کرد؟ با یک همانْ‌گویی (توتولوژی): کافکولوژی، برهانی است برای کافکولوژیزه کردن کافکا. برای جایگزین ساختن کافکا با کافکای کافکولوژیزه شده:

۱) به پیروی از سرمشق برود، کافکولوژیْ آثار کافکا را نه در **زمینهٔ گستردهٔ** تاریخ ادبیات (تاریخ رمان اروپایی)، که تقریباً به طور انحصاری در **محدودهٔ تنگ** زندگی‌نامه، بررسی می‌کند. **بویسفر و آلبره** در تک نگاری خویش، مخالفت **پروست** را با تفسیر زندگی‌نامه‌ایِ هنر، باز می‌گویند، اما تنها برای این که بگویند کافکا از این قاعده مستثناست، چرا که «کتاب‌هایش از شخص او جداشدنی نیستند. قهرمان کتاب‌های او، چه **یوزف ک.** خوانده شود، چه **روهان**،

سامسا، مسّاح، بِندمان، یوزفین آوازه خوان، نقاش گرسنگی، هنرمند بندباز، کسی جز خود کافکا نیست.» زندگی‌نامه، کلید اصلی درک معنای اثر است. بدتر از آن: تنها معنای اثر، به مثابهٔ کلیدی برای درک زندگی‌نامه است.

۲) به پیروی از سرمشق برود، ***زندگی‌نامه*** کافکا در دستان کافکولوژیست‌ها بدل به ***شرح حال قدیسان*** می‌شود؛ از قبیل آن گزافه‌گویی فراموش نشدنی که پایان‌بخشِ سخنان **رومان کارست** در همایش مشهور سال ۱۹۶۳ کافکا در چکسلواکی بود: «فرانتس کافکا برای ما زیست و برای ما رنج کشید!» گونه‌هایی مختلف از شرح حال قدیسان: مذهبی و غیرمذهبی؛ کافکا، شهید تنهایی خویش؛ چپ‌گرا ـ حضور «ثابت قدم» کافکا در گردهمایی‌های آنارشیستی و «علاقهٔ وافر او به انقلاب ۱۹۱۷» (براساس اظهارنظری مبهم از جنون اساطیرزدگی، که بسیار نقل شده، اما هرگز تایید نشده است). هر کلیسایی، انجیلِ مخدوش خود را دارد: ***گفتگوهایی با کافکا*** اثر گوستاو یانوش. هر قدیسی، نمایش فداکارانهٔ خود را دارد: خواست کافکا به نابود کردن آثارش.

۳) به پیروی از سرمشق برود، ***کافکولوژی به طریقی نظام‌یافته، کافکا را از قلمرو زیبایی‌شناسی بیرون می‌راند***: یا به عنوان یک «متفکر مذهبی» و جز آن، یا در سمت چپ طیف، به عنوان معترضی علیه هنر، که «کتابخانهٔ آرمانی‌اش تنها در برگیرندهٔ نوشته‌های مهندسان یا مکانیک‌ها، و حقوق‌دانان پرسروصدا می‌بود» (در کتاب **دلوز و گواتاری**). کافکولوژی در بررسیِ ارتباط کافکا با **کی‌یرکه‌گارد،** با **نیچه** و با عالمانِ الهی، خستگی‌ناپذیر است، اما رمان‌نویس‌ها و شاعران را نادیده می‌گیرد. حتی **کامو** نیز در مقاله‌اش، با اصطلاحاتی در بارهٔ کافکا بحث می‌کند که برای بررسی کار یک فیلسوف کاربرد دارد، نه یک رمان‌نویس. نوشته‌های خصوصی کافکا به همان چشمی دیده می‌شوند که رمان‌هایش؛ با این تفاوت که نوشته‌های خصوصی به وجهی چشمگیر ترجیح داده شده‌اند: مقالهٔ

کافکا را که **روزه گارودی** زمانی که هنوز مارکسیست بود نوشت، به طور اتفاقی در نظر بگیرید: پنجاه‌وچهار بار به نامه‌های کافکا اشاره می‌کند، چهل‌وپنج بار به خاطرات کافکا؛ سی‌وپنج بار به ***گفتگوهای*** یانوش؛ بیست بار به قصه‌ها؛ پنج بار به ***محاکمه***، چهار بار به **قصر**، نه حتی یک بار به ***آمریکا***.

۴) به پیروی از سرمشق برود، ***کافکولوژی، وجود هنر مدرن را نادیده می‌گیرد***؛ چنان که گویی کافکا متعلق به نسل نوآوران بزرگ نیست ـ کسانی چون **استراوینسکی، وبرن، بارتوک، آپولینار، موسیل، جویس، پیکاسو، و براک**، که جملگی همانند او، در فاصلهٔ سالهای ۱۸۸۰ و ۱۸۸۳ به دنیا آمده‌اند. هنگامی که در دههٔ ۱۹۵۰، کسی به تشابه آثار کافکا و **بکت** اشاره کرد، برود بی‌درنگ اعتراض کرد: گارتای قدیس را با چنان انحطاطی چه کار!

۵) کافکولوژی نقد ادبی نیست (ارزش اثر را نمی‌سنجد، جنبه‌های پیش‌ترْ ناشناختهٔ وجود را که اثری نمایان می‌سازد، نوآوری‌های زیبایی‌شناختی را که اثر از طریق آن بر تحول هنر موثر افتاده، و نظایر آن را بررسی نمی‌کند)؛ ***کافکولوژی، تأویل است***. با این وصف، کافکولوژی تنها می‌تواند شاهد نمادگزینی در رمان‌های کافکا باشد. نمادهایی که مذهبی‌اند (برود: قصر= عظمت خداوند؛ مساح = **پارسیفالی** نوین در جستجوی خدا، و غیره)؛ نمادهایی که روان‌کاوانه‌اند، اگزیستانسیالیستی‌اند، مارکسیستی‌اند (مساح = نمادی از انقلاب، چرا که به توزیعِ دوبارهٔ زمین می‌پردازد)؛ نمادهایی که سیاسی‌اند (***محاکمهٔ اورسن ولز***)؛ کافکولوژی در رمان‌های کافکا به دنبال دنیایی واقعی که به وسیلهٔ تخیلی عظیم دگرگون شده نمی‌گردد؛ در عوض، پیام‌های مذهبی را کشف می‌کند، نکات فلسفی را رمزگشایی می‌کند.

۵

«گارتا قدیسی در زمان ما بود، قدیسی راستین.» اما مگر قدیس می‌تواند به روسپی‌خانه‌ها برود؟ هنگامی که برود، خاطرات کافکا را منتشر ساخت، آنها را تا اندازه‌ای سانسور کرد؛ نه تنها هر اشاره‌ای به روسپی‌ها را، که هر آنچه را که نشانی از آمیزش داشت، حذف کرد. کافکولوژی همواره در بارهٔ توان جنسی موضوع خود ابراز تردید کرده، و از بحث در بارهٔ مظلومیت ناتوانی جنسی او لذت می‌برد. بدین ترتیب کافکا از دیر زمانی پیش بدل شد به قدیسِ نگهبان روانْ‌پریشان، افسردگان، بی‌اشتهایان، حقیران؛ قدیسِ نگهبان خل‌وضع‌ها، بانوان ادب‌پرور مسخره، و هیستریک‌ها (در فیلم اورسن‌ولز، ک. زوزه‌ای هیستریک سر می‌دهد، در حالی که رمان‌های کافکا در سرتاسر تاریخ ادبیات، کمترین هیستری را دارند).

زندگی‌نامه‌نگاران از زندگی جنسیِ خصوصیِ همسران خودشان هیچ نمی‌دانند، اما می‌پندارند که از همه چیز در بارهٔ استاندال یا **فالکنر** خبر دارند. در مورد کافکا، چیزی نخواهم گفت، جز این: زندگیِ اروتیکِ (نه چندان آسانِ) زمان او، هیچ شباهتی به زندگی ما نداشت: در آن روزگار، دختران پیش از روابطی نداشتند؛ و این برای یک مرد مجرد، تنها دو راه ممکن باقی می‌نهاد: زنان متأهل از خانواده‌های خوب، یا زنان آسان‌یاب از طبقات پایین: شاگرد مغازه‌ها، خدمتکارها، و البته روسپیان.

تخیلِ رمان‌های برود، از منبعِ نخست الهام می‌گرفت؛ و نوع اروتیسم آنها نیز از همین ناشی می‌شد: پرشور، رمانتیک (حاوی اغفال‌های دراماتیک، خودکشی‌ها و حسادت‌های آسیب شناسانه)، و غیرجنسی. «زنان به خطا باور دارند که یک مرد خوب تنها به تملک جسمانی آنان می‌اندیشد. تملک جنسی

تنها یک نماد است و بسیار کم اهمیت‌تر از این احساس که: این زن دوست‌ام دارد، و بنابراین تماماً خویشتن را بر من عرضه می‌دارد. تمامی عشق مرد در پی به دست آوردن حسن نیت و مهربانی زن است.» (***پادشاهی افسون شدهٔ عشق***).

به عکس، تخیل اروتیک در رمان‌های کافکا تقریباً به طور انحصاری از منبع دوم مایه می‌گیرد: «از کنار روسپی‌خانه گذشتم، انگار که خانهٔ محبوب بود» (خاطرات، ۱۹۱۰، جملهٔ سانسور شده از سوی برود).

رمان‌های قرن نوزدهم با همهٔ استادی خود در تحلیل تمامی راهبردهای عشق، جنسیت و عمل آمیزش را پنهان می‌داشتند. در دهه‌های نخست قرن حاضر، عمل جنسی از میان غبارهای شوریدگی رمانتیک سر برآورد. کافکا (مطمئناً به همراه جویس) یکی از نخستین کسانی بود که این مسئله را در رمان‌هایش پرده‌گشایی کرد. او آمیزش را نه به عنوان زمینِ بازیِ حلقهٔ کوچکی از خوشگذرانان (به شیوهٔ قرن هیجدهم)، که به صورت واقعیتی معمول و اساسی در زندگی همهٔ انسان‌ها، آشکار ساخت. کافکا جنبهٔ **وجودی** آمیزش را آشکار کرد: آمیزش در کشاکش با عشق؛ غرابتِ عشق به عنوان شرط و مقتضای آمیزش؛ ماهیت مبهم آمیزش؛ آن جنبه‌هایی که هیجان‌انگیز و در عین حال بیزارکننده‌اند؛ مبتذل بودنِ دهشتناک این عمل، که به هیچ روی از قدرتِ خوفناک آن نمی‌کاهد، و غیره.

برود، رمانتیک بود. به عکس، در بُنِ رمان‌های کافکا، پادْرمانتیسمی عمیق تشخیص می‌دهم؛ چیزی که همه‌جا خود را نشان می‌دهد: در شیوه‌ای که کافکا جامعه را می‌بیند، نیز در شیوه‌ای که جمله‌ای را می‌سازد؛ اما سرچشمهٔ این پادْرمانتیسم، ممکن است در دیدگاه کافکا از آمیزش نهفته باشد.

۶

کارل روسمانِ جوان (قهرمان رمان ***آمریکا***) به دلیل ماجرای جنسی ناخجسته‌ای که با کلفتی داشته ـ «کلفتی که او را اغفال کرده و از او بچه‌دار شده بود» ـ از خانه طرد و به آمریکا رانده می‌شود. پیش از آمیزش، دختر فریاد می‌زند: «کارل، آه، کارلِ من! [...] کارل نمی‌توانست چیزی ببیند و در میان همهٔ آن بالش‌های گرمی که دخترک ظاهراً برای او انباشته بود، احساس ناراحتی می‌کرد [...]» بعد دختر «او را تکان داد، به صدای قلب‌اش گوش داد، [و از او خواست] به همان روش به صدای قلب او گوش کند.» بعد دختر «[... به چنان روش مهوّعی با او برخورد کرد] که سر و گردن کارل از لای بالش‌ها بیرون زد.» اما بعد «[...] کارل حس کرد که او جزیی از خودش است، و شاید از این رو بود که مغلوب نیازی شدید شد.»

این آمیزش مختصر، علت همهٔ چیزهای بعدی است که در رمان رخ می‌دهد. پی بردن به این که سرنوشت ما را چیزی چنین مبتذل تعیین می‌کند، نومیدکننده است. اما هر مکاشفه‌ای از یک ابتذال نامنتظر، منبعی برای تُمدی نیز هست. کافکا نخستین کسی بود که جنبهٔ تُمیک این اندوه را توصیف کرد.

جنبهٔ تُمیک آمیزش: اندیشه‌ای که هم برای منزّه‌گرایان و هم برای نوخوشگذرانان، ناپذیرفتنی است. به **دی.اچ. لارنس** می‌اندیشم، آن سخنورِ عشق، آن مبشّر آمیزش، که در ***دلدادهٔ بانو چترلی*** کوشید آمیزش را با تغزّلی کردن آن، اعادهٔ حیثیت کند. اما آمیزش تغزلی، حتی از احساسات‌گرایی تغزلی قرن پیش نیز مسخره‌تر است.

گوهرِ اروتیک رمان ***آمریکا***، **برونلدا** است. این زن، ***فدریکو فلینی*** را مسحور کرده بود. زمانی دراز، فلینی در آرزوی ساختن فیلمی براساس ***آمریکا*** بود، و در

فیلم ***اینترویستای*** او، صحنه‌ای هست که طرح اولیهٔ او را برای این هدفِ رویایی نشان می‌دهد: دسته‌ای از نامزدهای باورنکردنی برای بازی در نقش برونلدا پدیدار می‌شوند، زنانی که فلینی با شعف فراوان و مشهورش برگزیده بود. (اما دوباره بگویم: آن شعف فراوان، همانند شعفِ کافکاست. چرا که کافکا برای ما ***رنج نکشید!*** برای ما ***لذت چشید!***)

برونلدا، آوازه خوانِ پیشین، «زنی بسیار شکننده»، با «نقرس پاهایش». برونلدا با دستان گوشتالوی کوچک‌اش و غبغب دوطبقه‌اش، «چاق به وجهی اندازه ناشدنی.» برونلدا، نشسته با پاهای گشوده، «در نهایتِ تقلا، پس از چندین بار کوشیدن و درنگ‌های پی در پی برای آسودن»، خم شده «تا بند جوراب‌هایش را سفت کند.» برونلدا که جامه‌اش را بالا می‌کشد تا با لبه‌اش، چشمان اشکبار **رابینسن** را خشک کند. برونلدایی که نمی‌تواند از دو سه پله بالا برود، و باید کول‌اش کند ـ منظره‌ای که چنان بر رابینسن اثر می‌گذارد که بقیهٔ زندگی‌اش آه خواهد کشید: «خدای من! خدای من! چقدر زیبا بود! چه زنی!» برونلدا، برهنه ایستاده در تشت حمام، در آن حال که **دلامارش** سراپایش را می‌شوید، می‌نالد و شِکوه می‌کند. برونلدا خوابیده در همان تشت، مشت‌هایش را وحشیانه بر آب می‌کوبد. برونلدایی که دو مرد باید دو ساعت وقت بگذارند تا او را از پله‌ها پایین ببرند و در گاری بگذارند؛ گاری‌ای که بعد، کارل آن را از میان شهر به مکانی مرموز ـ شاید یک روسپی‌خانه ـ می‌راند. برونلدا در این گاری دستی، با شالی که چنان سراپایش را پوشانده که یک پاسبان او را با باری از کیسه‌های سیب‌زمینی اشتباه می‌گیرد.

آنچه در این تابلوی زشتیِ عظیم، تازگی دارد، این است که اغواکننده‌است؛ اغواکننده به وجهی بیمارگون ؛ اغواکننده به وجهی مسخره، اما باز اغواکننده؛ برونلدا هیولایی جنسی است در مرز میان چندش‌آوری و برانگیزندگی، و

فریادهای ستایش‌آمیز مردان، تنها کُمیک نیست (کُمیک که مطمئناً هست، زیرا که سکس، کُمیک است!»، بلکه در عین حال، تماماً حقیقی است. شگفت‌آور نیست که برود، این پرستشگرِ رمانتیکِ زنان، که برایش آمیزش نه واقعیت، که «نمادی از احساس» است، نتواند هیچ حقیقتی در برونلدا ببیند، نه حتی سایه‌ای کمرنگ از تجربهٔ واقعی در او ببیند، بلکه تنها این توصیف را که «کیفر دهشتناکی ... که در انتظار کسانی است که راه درستکاری را نمی‌پیمایند.»

۷

نخستین صحنهٔ اروتیکی که کافکا نوشت، در فصل سوم **قصر** است: عمل عشق‌ورزی میان ک. و فریدا. هنوز یک ساعت از نخستین باری که آن «موطلایی کوچکِ معمولی» را دیده نمی‌گذرد که او را در پشت نوشگاه، «در میان چاله‌های پر از آبجو و کثافت‌های دیگری که کف زمین را پوشانده» در آغوش گرفته است. کثافت: چیزی که از آمیزش، از جوهرهٔ آمیزش، جدانشدنی است.

اما بی‌درنگ پس از آن، در همان پاراگراف، کافکا نوای شاعرانگیِ آمیزش سرمی‌دهد: ««آنجا ساعت‌ها سپری می‌شد، ساعت‌هایی از نفس‌های مشترک، از تپش‌های مشترک دل‌ها، ساعت‌هایی که در آن ک. پیوسته این احساس را داشت که به بیراهه می‌رود، یا به درون جهانی غریب، بیش از هرکس دیگری پیش از خودْ پیش‌رفته، جهانی غریب که در آن حتی هوا نیز در خودش، هیچ عنصری از هوای بومی او را نداشت، جایی که آدم باید از غرابت خفه شود و جایی که در میانهٔ وسوسه‌های پوچ، آدم هیچ نمی‌توانست بکند جز همچنان رفتن، همچنان بیراهه رفتن.»

درازای زمان آمیزش، به استعاره‌ای برای گام زدن در زیر آسمانی از غرابت

بدل می‌شود. و بااین همه، این گام زدن، زشتی نیست؛ به عکس، جذب‌مان می‌کند، دعوت‌مان می‌کند که پیش‌تر برویم، مدهوش‌مان می‌کند: زیبایی است.

چند سطر پایین‌تر: «بی‌اندازه شادمان بود که فریدا را در دست‌های خود دارد؛ شادمانی‌اش دلهره‌آمیز هم بود، چرا که به نظرش می‌آمد که اگر فریدا ترک‌اش کند، هر آنچه را که دارد از دست خواهد داد.» پس، آیا این عشق است؟ نه، اصلا، عشق نیست؛ اگر کسی از هر آنچه که داشته محروم و بی‌نصیب شود، آنگاه زنِ ریزهٔ کوچکی که خوب هم نمی‌شناسدش، زنی که در میان چاله‌های پر از آبجو در آغوش کشیده، بدل به کل جهان می‌شود ـ هیچ ربطی به عشق ندارد.

۸

در ***مانیفست سورئالیسم***، **آندره برتون** با درشتی از هنر رمان سخن می‌گوید. شِکوه می‌کند که رمان به وجهی درمان‌ناپذیر، اسیر اعتدال و ابتذال و همهٔ چیزهای ضدشاعرانه است. توصیف‌های رمان و روان‌شناسیِ کسالت‌آورِ آن را به سخره می‌گیرد. در پیِ این انتقاد از رمان، بی‌درنگ، ستایشی از رویا می‌آید. بعد با این جمله کار را تمام می‌کند: «من به همجوشیِ نهاییِ این دو حالت ـ رویا و واقعیت ـ که به ظاهر این قدر متناقض‌اند، باور دارم، همجوشی‌ای که حاصل‌اش نوعی واقعیت مطلق، و ـ اگر بتوان چنین گفت ـ یک فراواقعیت است.»

محال‌نما: «همجوشیِ رویا و واقعیت» که سورئالیست‌ها از آن داد سخن می‌دادند ـ بی‌آن که عملاً بدانند چگونه آن را در یک اثر ادبی بزرگ پدید آورند ـ پیش‌تر رخ داده بود، آن هم درست در همان ژانری که خوار می‌شمردندش: در رمان‌های کافکا، که طی دههٔ پیش از آن نوشته شده بود.

دادن توصیف، تعریف یا نامی از آن نوع تخیلی که کافکا ما را با آن جادو می‌کند، دشوار است. «همجوشی رویا و واقعیت» ـ عبارتی که کافکا البته هرگز نشنید ـ روشنگر است. همچنان‌که جملهٔ دیگری که سورئالیست‌ها گرامی می‌دارند، یعنی گفتهٔ **لوترامون** در بارهٔ زیباییِ برخورد یک چتر با یک چرخ خیاطی: هر چه چیزها از هم بیگانه‌تر باشند، نوری که از تماس آنها برمی‌جهد جادویی‌تر خواهد بود. من خوش دارم این را شاعرانگیِ غافلگیری بخوانم؛ یا زیبایی در هیئت غافلگیری دائمی. یا اگر بخواهیم اندیشهٔ **سرنوشت** را به عنوان معیار ارزشی به کار بریم: سرنوشت تخیل، سرنوشت برخوردهای نامنتظر. صحنه‌ای که از آمیزش ک. و فریدا نقل کردم، نمونه‌ای از این سرنوشت‌گیج‌کننده است: این قطعهٔ کوتاه که به‌زحمت یک صفحه را پر می‌کند، در بر گیرندهٔ سه اکتشافِ کاملا وجودی است (مثلث وجودی آمیزش) که در توالی سریع‌شان، غافلگیرکننده‌اند. کثافت؛ زیباییِ تیره و مدهوش‌کنندهٔ غرابت؛ و اشتیاق برانگیزنده و دلهره‌آمیز.

سرتاپای فصل سوم، گردابی از نامنتظرهاست: در طول زمانی به‌نسبت کوتاه، رخدادها از پی هم می‌آیند: نخستین برخورد میان ک. و فریدا در مهمانخانه؛ دیالوگ اغفال‌کننده که به طرزی خارق‌العاده واقع‌گرایانه است و به سبب وجود یک شخص سوم (**الگا**)، تغییر ظاهر داده است؛ موتیفِ سوراخی در دیوار (که موتیفی مستعمل است، اما از عقلانی بودنِ تجربی، دور می‌شود)، سوراخی که از میان آن، ک. می‌تواند **کُلام** را ببیند که پشت میز خوابیده است؛ جمع خدمتکارانی که با الگا می‌رقصند؛ بی‌رحمیِ شگفت‌آور فریدا، که با شلاقی آنها را می‌تاراند، و ترس شگفت‌انگیز آنها که از او اطاعت می‌کنند؛ مهمانخانه‌دار که هنگام ورودش، ک. زیر نوشگاه دراز می‌کشد و پنهان می‌شود؛ ورود فریدا، که ک. را روی زمین می‌بیند و از بودن او چیزی به مهمانخانه‌دار نمی‌گوید (و در همان حال سینهٔ ک.

را عاشقانه با پایش نوازش می‌کند)؛ عمل عشق‌ورزی که با صدای **کلام** که پشت در، بیدار شده، قطع می‌شود؛ رفتار شگفت‌انگیز و شجاعانهٔ فریدا که خطاب به کلام فریاد می‌زند: «من با مسّاح مشغولم!»؛ و بعد، فراتر از همهٔ اینها (و اینجاست که عقلانی بودنِ تجربی یک‌سره رها می‌شود): بر فراز آنان، روی پیشخوانِ نوشگاه، دو دستیار نشسته‌اند: آنها این زوج را در تمام مدت نگاه می‌کرده‌اند.

۹

دو دستیار ***قصر***، احتمالا بزرگترین یافتهٔ شاعرانهٔ کافکا، و معجزهٔ خیال‌پردازی او هستند: وجود آنها نه تنها بی‌نهایت بهت‌آور است، که همچنین سرشار از معناست: جفتی حق‌السکوت بگیر و مزاحم و بیمارگونه‌اند؛ اما در عین حال نمایندهٔ کلِ «مدرنیتهٔ» تهدیدآمیزِ جهانِ قصرند: پلیس‌اند، خبرچین‌اند، ***پاپاراتسی***‌اند: عوامل نابودی کاملِ زندگیِ خصوصی؛ دلقک‌های بی‌گناهی که در طول نمایش، در صحنه وول می‌زنند؛ اما در عین حال چشم‌چرانانی هرزه‌اند که حضورشان کلِ رمان را از رایحهٔ جنسیِ آشفتگیِ کُمیکِ کافکاوارِ کثیفی می‌آکند.

اما بالاتر از هر چیز، اختراع این دو دستیار، به سان اهرمی است که داستان را به درون قلمرویی می‌راند که در آن هر چیزی در آن واحد به وجهی غریب واقعی و ناواقعی، ممکن و ناممکن است. فصل دوازدهم : ک.، فریدا، و دو دستیار، در کلاس درسی که به اتاق خواب تبدیل‌اش کرده‌اند، اردو می‌زنند. آموزگار و دانش‌آموزان درست هنگامی وارد می‌شوند که گروه چهار نفرهٔ باورنکردنی، دارد آرایش بامدادی‌اش را آغاز می‌کند: پشتِ پتوهایی که از میله‌های پارالل آویخته‌اند، جامه عوض می‌کنند. کودکان ـ شادمان، شگفت‌زده، کنجکاو (خودشان هم چشم‌چران‌اند) ـ تماشای‌شان می‌کنند. این چیزی بیش از

برخورد یک چتر با یک چرخ خیاطی است. برخورد بی‌نهایت ناهمگونِ دو فضاست: یک کلاس درس با یک اتاق خواب مشکوک.

این صحنه با شاعرانگی کُمیک عظیم‌اش (صحنه‌ای که باید در صدر هر فهرستی از گزیدهٔ نمونه‌های مدرنیسم در رمان بیاید) در دورهٔ پیش از کافکا اندیشیدنی نبود. به کُل، نااندیشیدنی بود. بر این نکته تأکید می‌کنم تا ماهیت کاملا ریشه‌ایِ انقلابِ زیبایی‌شناختیِ کافکا را روشن سازم. به یاد دارم که بیست سال پیش، **گابریل گارسیا مارکز** به من گفت: «کافکا بود که به من نشان داد **جور دیگری** هم می‌توان نوشت.» «جور دیگر» یعنی: شکستن سدِ پذیرفتنی‌ها. نه برای فرار از جهان واقعی (آن چنان که رمانتیک‌ها می‌کردند) بلکه برای درک بهتر آن.

زیرا که درک جهان واقعی، بخشی از تعریف رمان است: اما چگونه می‌توان هم آن را درک کرد و هم به بازی افسون‌کنندهٔ خیال پرداخت؟ چگونه می‌توان در تحلیل جهان، جدی بود و در عین حال، از آزادی غیرمسئولانهٔ خیال‌پردازیِ تفنّنی برخوردار شد؟ چگونه باید این دو منظور ناسازگار را نزد هم آورد؟ کافکا توانست این معمای عظیم را حل کند. او در دیوار پذیرفتنی‌ها شکاف انداخت؛ شکافی که از میان‌اش، بسیاری دیگر او را دنبال کردند، هریک به روش خویشتن: فلینی، مارکز، فوئنتس ... و دیگران و دیگران.

مرده‌شور گارتای قدیس را ببرد! سایهٔ اخته‌کنندهٔ او، چشم ما را از دیدن یکی از بزرگ‌ترین شاعرانِ رمانِ همهٔ اعصار بازداشته است.

فصل سوم

بداهه‌گویی در گرامی‌داشتِ استراوینسکی

فراخوان گذشته

در یک سخنرانی رادیویی در ۱۹۳۱، **شوئنبرگ** از استادانِ خود می‌گوید:

«in erster Linie Bach und Mozart, in zweiter Beethoven, Wagner», Brahms.

«در جای نخست، **باخ و موتسارت**؛ در جای دوم، **بتهوون، واگنر، برامس**.»

او سپس به ایجاز و اختصار، مشخص می‌کند که از هریک از این پنج آهنگ‌ساز چه آموخته است.

میان اشاره به باخ و دیگران، تفاوتی بسیار بزرگ هست: برای نمونه، از موتسارت در بارهٔ «هنرِ نامساوی بودنِ درازای فرازها» یا «هنر آفریدن اندیشه‌های ثانوی» را می‌آموزد، یعنی مهارتی تماماً انفرادی که تنها به موتسارت تعلق دارد. در باخ، اصولی را کشف می‌کند که قرن‌ها پیش از باخ نیز در سرتاسر موسیقی کاربرد داشته‌اند: نخست، «هنرِ ابداع گروه‌هایی از نت‌ها به طریقی که هماوایی ویژهٔ خود را به وجود آورند»؛ و دوم «هنرِ آفرینش کُلِ، از یک هستهٔ واحد ـ «die Kunst alles aus einem zu erzeugen»

این دو جمله که فشردهٔ درسی است که شوئنبرگ از باخ (و از پیشینیان او) آموخت، می‌تواند برای توصیف کلِ انقلابِ دوازده‌مایه‌ای به کار آید: برخلاف موسیقی کلاسیک و موسیقی رمانتیک، که بر مبنای تغییر تِم‌های موسیقایی متفاوتی که یکی پس از دیگری پدیدار می‌شوند بنا نهاده می‌شود، یک فیوگِ باخ و یک تصنیفِ دوازده مایه‌ای، هر دو از آغاز تا پایان، از هستهٔ واحدی سرچشمه می‌گیرند که هم ملودی است و هم، هماوایی.

بیست‌وسه سال بعد، هنگامی که **رونالد مانوئل** از **استراوینسکی** می‌پرسد: «این روزها علایق عمدهٔ شما چیست ؟» او پاسخ می‌دهد: «**گیلام دوماشو، هاینریش ایساک، دوفن، پروتن و وبرن**». این نخستین باری است که یک آهنگ‌ساز با چنین قطعیتی، اهمیتِ عظیمِ موسیقیِ سده‌های دوازدهم، چهاردهم و پانزدهم را اذعان می‌دارد و آن را به موسیقی مدرن (موسیقی وبرن) ربط می‌دهد.

چند سال پس از آن، **گلن گولد** کنسرتی برای دانشجویان هنرکدهٔ موسیقی مسکو اجرا می‌کند؛ او پس از اجرای قطعاتی از وبرن، شوئنبرگ و **کرنک**، سخنان کوتاهی را برای نیوشندگان می‌گوید: «بزرگ‌ترین ستایشی که از این موسیقی می‌توانم بکنم، این است که اصولی که در آن یافت می‌شوند جدید نیستند و دست‌کم پانصد سال از عمرشان می‌گذرد.»؛ پس از آن، سه فیوگِ باخ را اجرا می‌کند. این کنسرت، برانگیزشی به دقت سنجیده شده بود: رئالیسم سوسیالیستی که در آن زمان دکترین رسمی در روسیه بود، به نام موسیقی سنتی با مدرنیسم می‌جنگید؛ گلن گولد می‌خواست نشان دهد که ریشه‌های موسیقی مدرن (که در روسیهٔ کمونیست ممنوع بود) بسیار ژرف‌تر از موسیقی رسمی رئالیسم سوسیالیستی (که در واقع چیزی نبود جز نگهداریِ مصنوعیِ رمانتیسم در موسیقی) است.

دو نیمه

تاریخ موسیقی اروپا (اگر آغاز آن را نخستین تجربه‌های چندنوایی بگیریم) حدود هزار سال قدمت دارد. تاریخ رمان اروپایی (اگر آغاز آن را آثار رابله و سروانتس بگیریم) حدود چهارصد سال قدمت دارد. هنگامی که این دو تاریخ را در نظر می‌گیرم، نمی‌توانم از این احساس رها شوم که آنها از نظر ضرباهنگ تکامل، به دو نیمهٔ یک بازی فوتبال شباهت دارند. خاموشی‌ها یا وقفه‌های میان دو نیمه، در تاریخ موسیقی و تاریخ رمان، همزمان نیستند. در تاریخ موسیقی، این وقفه بخش بزرگی از قرن هیجدهم را دربرمی‌گیرد (نقطهٔ اوج نمادین نیمهٔ نخست، در **هنرِ فیوگ** باخ پدیدار می‌شود، و آغاز نیمهٔ دوم در آثار آهنگ‌سازان کلاسیک اولیه)؛ وقفه در تاریخ رمان کمی بعدتر می‌آید: در فاصلهٔ میان قرن‌های هیجدهم و نوزدهم ـ یعنی میان **لاکلوس** و **استرن** از یک سو، و میان **اسکات** و **بالزاک** از سوی دیگر. این ناهمزمانی نشان می‌دهد که ژرف‌ترین علل حاکم بر ضرباهنگ تاریخ هنرها، نه جامعه‌شناختی یا سیاسی، که زیبایی‌شناختی‌اند: گره خورده با سرشت ذاتی هر هنر؛ انگار که ـ برای مثال ـ هنر رمان حاوی دو پتانسیل متفاوت (دو راه متفاوت برای رمان شدن) بوده که همزمان و به طور موازی نمی‌توانسته‌اند تحقق یابند، بلکه تنها به ترتیب، یکی پس از دیگری، امکان تحقق داشته‌اند.

استعارهٔ دو نیمهٔ یک بازی مدتی پیش در جریان گفتگو با دوستی که اصلا ادعای فضل ندارد، به ذهن‌ام آمد؛ مشاهده‌ای عادی و ابتدایی است و به وجهی خام، آشکار: وقتی پای موسیقی و رمان به میان می‌آید، همگی ما در زیبایی‌شناسی نیمهٔ دوم برمی‌آییم. فهمِ عشای ربانیِ **اوکگهم** یا هنر فیوگ باخ برای یک دوستدار عادی موسیقی همان اندازه دشوار است که فهم موسیقی وبرن. رمان‌های قرن هیجدهم هر اندازه هم که داستان‌شان افسون‌کننده باشد، با

قالب خود، خواننده را مرعوب می‌کنند، تا جایی که اقتباس‌های سینمایی از آنها (که الزاماً هم جوهره و هم قالب‌شان را تغییر می‌دهد) از متون مکتوب، معروف‌ترند. آثار نام‌آورترین رمان‌نویس قرن هیجدهم، **ساموئل ریچاردسن** را نمی‌توان در کتابفروشی‌ها یافت. عملاً فراموش شده‌اند. اما به عکس، خواندنِ بالزاک ـ هر چند که اُمَلی به نظر آید ـ هنوز آسان است؛ قالب کارش درک‌پذیر است، برای خواننده آشناست، و حتی مهم‌تر از آن، برای خواننده دقیقاً سرمشقِ قالبِ رمان است.

شکاف میان زیباشناسی‌های این دو نیمه، انبوهی از بدفهمی‌ها پدید می‌آورد. **ولادیمیر نابوکوف** در کتابی که در بارهٔ سروانتس نوشته، تصویری از دون کیشوت ارائه می‌دهد که به وجهی تحریک‌آمیز، منفی است: بیش از اندازه ارزش‌گذاری شده، خام، تکراری، سرشار از بی‌رحمی‌های تحمل‌ناپذیر و نپذیرفتنی، با آن «بی‌رحمی چندش آور»ی که این کتاب را «یکی از تلخ‌ترین و سبعانه‌ترین کتاب‌هایی که تاکنون نوشته شده» می‌گرداند؛ بیچاره **سانچو**، از یک دعوا به دعوای دیگر، دست‌کم پنج بار همهٔ دندان‌هایش را ازدست می‌دهد. آری، نابوکوف راست می‌گوید: سانچو بیش از اندازه دندان از دست می‌دهد، ولی ما در دنیای **زولا** نیستیم، یعنی جایی که یک عمل بی‌رحمانه، با توصیفی دقیق و جزء به جزء، تبدیل به سندِ دقیق واقعیت اجتماعی می‌شود؛ با سروانتس، ما در دنیایی هستیم که به وسیلهٔ افسون‌های جادوییِ داستان‌سرایی آفریده شده است که ابداع می‌کند، مبالغه می‌کند، خود را به دست تخیلات‌اش و زیاده‌روی‌هایش می‌سپارد؛ سیصد دندان شکستهٔ پانچو را نمی‌توان به جد گرفت، نه بیشتر از هر چیز دیگری در این رمان. «خانم، دخترتان را یک غلتک راهسازی زیر گرفت!» «باشد، باشد، من الان توی حمامم. از زیر در بیندازیدش تو.» آیا باید علیه این لطیفهٔ چِک که مربوط به دوران کودکی من است، به اتهام بی‌رحمی اقامهٔ دعوی

کنیم؟ روح غیرجدی بود که کارِ عظیم و اساسیِ سروانتس را زنده نگه می‌داشت، روحی که بعدتر به وسیلهٔ زیبایی‌شناسیِ رمانتیکِ نیمهٔ دوم و نیاز آن به پذیرفتنی بودن، فهم‌ناپذیر شد.

نیمهٔ دوم نه تنها نیمهٔ نخست را در محاق برد، که آن را **سرکوب** کرد؛ نیمهٔ نخست بدل به وجدان معذّب رمان، و به‌ویژه موسیقی، شده‌است. آثار باخ شناخته‌شده‌ترین نمونه است: شهرت باخ در زمان حیاتش؛ فراموش شدن باخ پس از مرگ‌اش (نیم قرن فراموشی)؛ یا کشف دوباره و کُندِ باخ در طول قرن نوزدهم. تنها بتهوون در اواخر حیاتش (یعنی هفتاد سال پس از مرگ باخ) موفق شد تجربهٔ باخ را در زیبایی‌شناسی نوین موسیقی (تلاش‌های مکررش برای گنجاندن فیوگ در سونات) تلفیق کند، در حالی که پس از بتهوون، هر چه رمانتیک‌ها بیشتر باخ را پرستیدند، در تفکر ساختاری خود، هر چه بیشتر از باخ دور افتادند. برای دسترس‌پذیرتر ساختن باخ، آنها تجربهٔ باخ را ذهنی و احساسی کردند (پیکربندی‌های مشهور **بوسونی**)؛ بعد، در واکنش به رمانتیزه‌سازی، اشتیاقی به بازگرداندن موسیقی باخ همچنان که در زمان خودش نواخته می‌شد، پدید آمد، که منجر به اجراهایی بسیار بی‌روح شد. به نظر من، موسیقی باخ پس از گذر از میان برهوتِ فراموشی، هنوز چهره‌ای نیمه‌پنهان دارد.

تاریخ به عنوان چشم‌اندازی که از میان مه پدیدار می‌شود

به عوضِ بحث در بارهٔ فراموش شدن باخ، می‌توانم این مفهوم را بچرخانم و بگویم: باخ نخستین آهنگ‌ساز بزرگی است که با ثقلِ عظیم آثارش، شنوندگان را مجبور کرد به موسیقی او گوش دهند، هرچند که این موسیقی همان هنگام نیز به گذشته تعلق داشت. این پدیده‌ای بی‌سابقه است، چرا که تا پیش از قرن نوزدهم، مردم تقریباً به طور انحصاری با موسیقی معاصر می‌زیستند. آنهاهیچ تماس

زنده‌ای با گذشتهٔ موسیقایی نداشتند: حتی اگر نوازندگان، موسیقی دوران‌های گذشته را مطالعه کرده‌بودند (که امری نادر بود) عادت به اجرای همگانی آن نداشتند. در طول قرن نوزدهم، موسیقی گذشته آغاز به تجدید حیات، نواخته شدن در کنار موسیقی معاصر، و یافتن حضوری هرچه بیشتر کرد، تا جایی که در قرن بیستم، توازن میان حال و گذشته معکوس شد: مخاطبان، موسیقی زمان‌های گذشته را بسیار بیشتر از موسیقی معاصر خود می‌شنیدند، و امروزه موسیقی معاصر تقریباً از تالارهای کنسرت ناپدید شده است.

بدین ترتیب، باخ نخستین آهنگ‌سازی بود که جایگاه خود را در حافظهٔ نسل‌های بعدی تثبیت کرد؛ با او، اروپای قرن نوزدهم نه تنها بخش مهمی از گذشتهٔ موسیقی را کشف کرد، که **تاریخ** موسیقی را نیز کشف کرد. اروپا می‌دید که باخ فقط هر گذشته‌ای نیست، بلکه گذشته‌ای است که تفاوتی ریشه‌ای از حال دارد؛ بدین ترتیب، عصر موسیقی به وجهی ناگهانی (و برای نخستین بار) آشکار شد، نه صرفاً به عنوان مجموعه‌ای از آثار، که به عنوان مجموعه‌ای از تغییرات، دوران‌ها، زیبایی‌شناسی‌های متغیر.

اغلب باخ را در سالِ مرگش مجسم می‌کنم، درست در میانهٔ قرن هیجدهم، که با چشمانی غبارآلود، سر برروی **هنر فیوگ** خم کرده، تصنیفی که جهت‌گیری زیبایی‌شناختیِ آن، نمایانگر باستانی‌ترین گرایش در مجموعهٔ آثار باخ (که جهت‌گیری‌های بسیاری را در برمی‌گیرد) است، گرایشی که با زمان خویش بیگانه است، و در همان هنگام نیز کاملا از چندنوایی روی گردانده و به سبکی ساده، و حتی ساده انگارانه، روی کرده‌است که اغلب به مرز سبُکی و تنبلی می‌رسد.

در نتیجه، جایگاه تاریخی آثار باخ، آنچه را که نسل‌های بعدی آغاز به فراموشی کرده بودند، آشکار می‌سازد ـ این که تاریخ الزاماً مسیری نیست که

روبه بالا حرکت کند (رو به غنی‌تر، فرهیخته‌تر)، این که نیازهای هنر ممکن است در تقابل با نیازهای زمان (این یا آن مدرنیته) باشند، و این که نو (بی‌همتا، تقلیدناپذیر، پیش‌تر ناگفته) ممکن است در جهتی جز آن که همگان پیشرفت را می‌بینند، نهفته باشد؛ در واقع، آینده‌ای که باخ می‌توانست در هنرِ معاصران و شاگردان‌اش ببیند، لابد در نظر او فروپاشی می‌نمود. هنگامی که در اواخر حیات‌اش منحصراً کار خود را بر چندنواییِ ناب متمرکز ساخت، داشت به پسندِ زمان خویش و پسران خودش که آهنگ‌ساز بودند، پشت می‌کرد؛ حالتی بود حاکی از نفی تاریخ، ردِّ ضمنی آینده. باخ: چهارراه خارق‌العاده‌ای از روندها و موضوع‌ها در موسیقی. چند صدسال پیش از او، چهارراه مشابه دیگری در آثار **مونته‌وردی** پدیدار می‌شود: این، مکانِ دیدار دو زیبایی‌شناسیِ متقابل است (مونته وردی آنها را ***پریما پراتیکا*** و ***سکوندا پراتیکا*** می‌خواند، یکی مبتنی بر چندنواییِ آزموده شده، دیگری، بیانی برنامه‌دار، مبتنی بر تک نوایی)، و بدین ترتیب، حرکت از نیمهٔ نخست به نیمهٔ دوم را پیش‌گویی می‌کند.

چهارراه خارق‌العادهٔ دیگری از روندهای تاریخی: آثار استراوینسکی. تاریخ هزار سالهٔ موسیقی، که درطول قرن نوزدهم به آهستگی از میان غبارهای فراموشی سر برمی‌آورد، ناگهان در حوالی میانهٔ قرن خود ما (دویست سال پس از مرگ باخ) چون چشم‌اندازی غرق در نور، در گسترهٔ کامل خویش، آشکارا پدیدار شد؛ لحظه‌ای بی‌همتا که در آن سراسر تاریخ موسیقی به تمام حاضر است، به تمام دسترس‌پذیر و موجود است (به لطف پژوهش‌های تاریخی، رادیو، و صفحه‌های ضبط شده)، به تمام برای وارسیِ معنایش گشوده‌است؛ ظاهراً این لحظهٔ گرامی‌داشتِ دوباره، یادوارهٔ خویش را در موسیقی استراوینسکی می‌یابد.

داوری احساس‌ها

استراوینسکی در ***رخدادنامهٔ زندگی من*** (۱۹۳۵) می‌گوید که موسیقی «به کل از بیان هر چیزی ناتوان است: احساس، رفتار، یا حالت روان‌شناختی.» این اظهار نظر (که مطمئناً مبالغه‌آمیز است، زیرا چگونه می‌توان منکر توانایی موسیقی در برانگیختن احساس شد؟) چند سطر پایین‌تر، تشریح و تذهیب می‌شود: استراوینسکی می‌گوید که علت وجودی موسیقی، در گنجایش آن برای بیان احساس نهفته نیست. جالب است که این رویکرد، چه رنجشی برانگیخت.

اعتقاد مخالف استراوینسکی به این که ***علتِ وجودی*** موسیقی، بیان احساس است، احتمالاً همیشه وجود داشته، اما در قرن هیجدهم است که حاکمیت، پذیرش عام و خودآشکاری می‌یابد؛ **ژان ژاک روسو** این موضوع را با سادگی عریانی بیان می‌دارد: موسیقی نیز مانند هر هنر دیگری جهان واقعی را تقلید می‌کند، اما به روشی ویژه: موسیقی «مستقیماً نمایانگر چیزها نیست، بلکه همان انگیزش‌هایی را در روح برمی‌انگیزد که هنگام دیدن چیزها حس می‌کنیم.» این امر نیازمند ساختاری مشخص در آثار موسیقی است. روسو: «همهٔ موسیقی را می‌توان تنها از این سه چیز تصنیف کرد: نغمه یا آواز، هماهنگی یا هم‌آوایی، موومان یا تمپو.» من تأکید می‌کنم: هماهنگی ***یا*** هم‌آوایی؛ یعنی این که هر چیز دیگری فرع بر نغمه است: نغمه است که اصل اساسی است، و هماهنگی تنها هم‌آوایی است، و «توان بسیار اندکی بر دلِ انسان دارد.»

دکترین رئالیسم سوسیالیستی که دو قرن بعد، به مدت بیش از نیم قرن موسیقی روسی را خفه کرد، بر همین موضوع تأکید داشت. آهنگ‌سازانِ «فرمالیست» به اتهام بی‌توجهی به نغمه، نکوهیده می‌شدند (ایدئولوگ اصلی، **ژدانف** از این ناخرسند بود که موسیقیِ فرمالیست‌ها را نمی‌شد پس از بیرون آمدن از تالار کنسرت، باسوت نواخت)؛ به آنها پند داده می‌شد که «سراسر طیف

احساس‌های انسانی» را بیان کنند (موسیقی مدرن، از **دبوسی** به بعد، به سبب ناتوانی از این کار، تقبیح می‌شد)؛ توانایی موسیقی در بیان احساس‌هایی که واقعیت در انسان برمی‌انگیزد، بدان «واقع‌گرایی» می‌بخشد (درست همان گونه که روسو می‌گفت). (رئالیسم سوسیالیستی در موسیقی: اصول نیمهٔ دوم که به دُگم‌هایی برای سدکردن راه مدرنیسم بدل شده‌اند.)

مطمئناً جدی‌ترین و شدیدترین انتقاد از استراوینسکی، نقد **تئودور آدورنو** در کتاب ***فلسفهٔ موسیقی مدرن*** است: آدورنو موقعیت موسیقی را چنان تصویر می‌کند که انگار جبههٔ نبردی سیاسی است: شوئنبرگ قهرمان مثبت، نمایندهٔ پیشرفت (هرچند، پیشرفتی که می‌توان تراژیک خواندش، در زمانی که پیشرفت به آخر آمده)، و استراوینسکی قهرمان منفی، نماینده حفظ وضع موجود. خودداری استراوینسکی از دیدن اعترافِ ذهنی به مثابهٔ علت وجودی موسیقی، هدف اصلی انتقاد آدورنو است؛ این «شوریدگی ضد روان‌شناختی» به گفتهٔ او «گونه‌ای» «بی‌تفاوتی به دنیاست»؛ اشتیاق استراوینسکی به عینی ساختن موسیقی، گونه‌ای همرایی منفعلانه با جامعهٔ سرمایه‌داری است که ذهنیت‌گرایی آدمی را در هم می‌کوبد؛ چرا که «موسیقی استراوینسکی، ذوب شدن فرد را جشن می‌گیرد»، به کمتر از این هم راضی نیست.

ارنست آنسرمت، موسیقی‌دان و رهبری عالی، و یکی از برجسته‌ترین اجراکنندگان آثار استراوینسکی («یکی از وفادارترین و ازخودگذشته‌ترین دوستان من»، به گفتهٔ استراوینسکی در کتاب ***رخدادنامهٔ زندگی من***) بعدتر به یکی از سرسخت‌ترین منتقدان او بدل شد؛ اعتراض‌های او، بنیادی‌اند و به «علت وجودی موسیقی»، مربوط می‌شوند. آنسرمت می‌گوید که «فعالیتِ عاطفی نهفته در دل‌های آدمیان است ... که همواره منبع موسیقی بوده.»؛ «جوهر اخلاقی» موسیقی در بیانِ آن «فعالیتِ عاطفی» نهفته است؛ اما در مورد استراوینسکی، که

«از سرمایه‌گذاریِ شخصِ خویشتن در بیانِ موسیقایی خودداری می‌کند»، موسیقی دیگر بیانی از اخلاقیات انسانی نیست»؛ از این رو، برای نمونه، «***عشای ربانی*** او، بیانِ عشای ربانی نیست، که ***تصویرشدهٔ*** آن است، چیزی که می‌توانست به وسیلهٔ یک موسیقی‌دان غیرمذهبی نیز تصنیف شده بوده باشد» و در نتیجه، تنها یک «مذهبی‌گریِ حاضری» به دست می‌دهد. با برهنه‌کردنِ این چنینیِ علتِ وجودیِ موسیقی (یعنی با جایگزینی تصویرسازی‌های مذهبی به جای اعلان‌های مذهبی)، استراوینسکی در تعهد اخلاقی خود، به تمام، ناکام می‌ماند.

این خشم برای چیست؟ آیا مرده‌ریگِ قرنِ پیش است، رمانتیسمی در درونِ ما، که بر بارزترین و جدی‌ترین نفیِ خویش برمی‌آشوبد؟ آیا استراوینسکی، نیازی وجودی را که در درونِ همهٔ ما نهفته است، هتک کرده؟ نیاز به بهتر دانستنِ چشمان اشک آلود از چشمان خشک؛ دستِ نهاده بر قلب از دستِ نهاده در جیب؛ ایمان از اشک؛ شیدایی از آرامش؛ ایمان از دانش ؟

آنسرمت، انتقاد از موسیقی را به انتقاد از مصّنف آن می‌کشاند: اگر که استراوینسکی «موسیقی خویش را کنشی از بیانِ خویشتن نساخت، و نکوشید هم که چنین کند، از سرِ اختیار نبود، بلکه زاییدهٔ گونه‌ای محدودیت در سرشت او بود. گونه‌ای نبودِ اختیار در فعالیت عاطفی‌اش (فقرِ قلبی‌اش به کنار، قلبی که آن قدر فقیر خواهد ماند تا چیزی را دوست بدارد.)»

لعنت! آنسرمت، این وفادارترین دوست، از فقرِ قلبی استراوینسکی چه می‌دانست؟ این ازخودگذشته‌ترین دوست، از گنجایش استراوینسکی برای عشق چه می‌دانست؟ و این یقین کامل را از کجا آورد که قلب، اخلاقاً برتر از مغز است؟ مگر کارهای ناپسند همان اندازه به کمک قلب انجام نمی‌گیرند که بدون کمک آن؟ مگر متعصبان نیستند که از فراوانی «فعالیت عاطفی» لاف می‌زنند؟ آیا

هیچ‌گاه از این تفتیش عقیدهٔ عاطفیِ بی‌مغز، از این قلمروِ دهشتِ قلب، رهایی خواهیم یافت؟

چه چیز سطحی است و چه چیز ژرف؟

سپاهیانِ قلب، بر استراوینسکی حمله می‌آورند، یا این که برای نجات موسیقی او، می‌کوشند آن را از اندیشه‌های «خطا»ی مصنّفش، جدا سازند. این عزمِ بزرگمنشانه به «نجات» موسیقی آهنگ‌سازانی که دلی کوچک داشته‌اند، اغلب در ارتباط با موسیقی‌دانان نیمه اول، از جمله باخ، رخ می‌دهد: «مقلّدانِ قرن دوازدهمی، که از تحولِ زبان موسیقی **وحشت کرده بودند**» ـ یعنی استراوینسکی و خودداری او از دنباله‌روی مکتب دوازده‌مایه‌ای ـ «و آنان که باور داشتند می‌توانند **سترونی خویش** را از طریق آنچه «بازگشت به باخ» می‌خواندند احیا کنند، در بارهٔ موسیقی باخ عمیقاً در اشتباه‌اند؛ آنها آنقدر گستاخ بودند که موسیقی باخ را به صورت موسیقی‌ای «عینی» و مطلق، بدون هیچ معنایی جز معنای موسیقایی محض، ارائه دادند... تنها اجراهای مکانیکی، در دوره‌ای مشخص از ناب‌گراییِ **شکست خورده**، می‌تواند چنین بنمایاند که موسیقی باخ، ذهنی و بیانی نیست.» من بر واژه‌هایی تأکید نهاده‌ام که کیفیتِ شوریدهٔ این نوشتهٔ سال ۱۹۶۳ **آنتوان گُله** را نشان می‌دهند.

از قضا به مقاله‌ای کوتاه از موسیقی‌شناس دیگری برخوردم که به **کلمان ژانکن**، موسیقی‌دان بزرگ هم دورهٔ رابله، و آثار به اصطلاح توصیفی او مربوط می‌شود، مانند «Le Chant des oiseaux» («آواز پرنده») یا «Le Caquet des Femmes» (گپ زنانه)؛ عزم به «نجات»، اینجا نیز همان است (اینجا نیز حروف خمیده از من است): «بااین‌همه، این قطعه‌ها نسبتاً **سطحی** باقی می‌مانند. ژانکن هنرمندی بسیار کامل‌تر از آن است که کسانی

تصدیق کنند، چرا که ***استعدادهای تصویری*** انکارناپذیر او به کنار، آثار او ***شاعرانگی لطیفیِ*** را نشان می‌دهد، ***شوقی نافذ را در بیان احساس‌ها***... او شاعری نازک‌خیال است، حساس به زیبایی‌های طبیعت؛ او همچنین ***ستایشگر بی‌همتای جنس زن*** است، و در بزرگداشت آن، ***مایه‌های لطافت، تحسین و احترام می‌آفریند...***»

به واژگان توجه کنید: قطب‌های خوب و بد، با صفت «سطحی» و متضادِ فهمیده‌شده‌اش، «ژرف»، نامیده شده‌اند. اما به‌راستی تصنیف‌های «توصیفی» ژانکن، سطحی‌اند؟ در این چند اثر، ژانکن به وسیلهٔ ابزارهای موسیقایی (آوازِ همسرایان)، صداهای غیرموسیقایی (آواز پرنده، گپ زدن زنان، همهمهٔ خیابان‌ها، صداهای شکار یا نبرد، و جز آن) را گرته‌برداری می‌کند؛ این «توصیف»، به صورت چندنوایی عمل می‌کند. پیوندِ تقلیدِ «طبیعت‌گرایانه» (که طنین‌های نوین شگفت‌انگیزی در دسترس ژانکن می‌نهد) با چندنوایی استادانه، یعنی پیوندی میان دو نهایتِ تقریباً ناسازگار، مسحورکننده است: این، هنری است که زیبا، سرزنده، لذتبخش، و سرشار از طنز است.

واما: دقیقاً همین واژه‌های «زیبا»، «سرزنده»، «لذت‌بخش» و «طنز»اند که از سوی قلمبه‌گویانِ عاطفی، در نقطهٔ مقابلِ ژرف، قرار می‌گیرند. اما چه چیز ژرف است و چه چیز سطحی؟ برای منتقدِ ژانکن، سطحی عبارت است از «استعدادهای تصویری» و «توصیف»؛ ژرف عبارت است از «شوق نافذ در بیان احساس‌ها» و «مایه‌های لطافت، تحسین و احترام» برای جنس زن. بدین ترتیب «ژرف» چیزی است که احساس‌ها را لمس می‌کند. اما می‌توان «ژرف» را به طریقی دیگر نیز تعریف کرد: «ژرف» چیزی است که آنچه را که جوهری است، لمس می‌کند. مسئله‌ای که ژانکن در تصنیف‌هایش طرح می‌کند، مسئله هستی‌شناختیِ اساسی موسیقی است: مسئله رابطهٔ میان صدا و صوتِ موسیقایی.

موسیقی و صدا

هنگامی که انسان (از طریق خواندن یا نواختن ساز) صوتی موسیقایی آفرید، جهانِ شنوایی را به دو بخشِ به‌شدت متمایز، تقسیم کرد: بخش اصوات مصنوعی و بخش اصوات طبیعی. ژانکن در موسیقی خویش، در پیِ کنار هم نهادن این دو بود. بدین ترتیب او در میانهٔ قرن شانزدهم، چیزی را پیش‌گویی می‌کرد که در قرن بیستم مثلا به وسیلهٔ **یاناچک** (مطالعات‌اش در زبان گفتاری)، **بارتوک**، یا به طریقی بسیار نظام یافته، **مسیان** (در آثاری که از آواز پرندگان الهام گرفته) عملی می‌شد.

هنر ژانکن به یاد می‌آورد که یک عالَم شنوایی در بیرون از روانِ انسان هست، عالمی که نه تنها از اصوات طبیعی، که نیز از صدای گفتگو و آوازِ آدمیان، و بخشیدنِ جانِ صوتی به زندگی هر روزه ـ و همچنین مناسبت‌های شادمانه ـ ترکیب یافته است. او به یادِ ما می‌آورد که آهنگ‌ساز می‌تواند قالب موسیقایی ارزشمندی به این عالم «عینی» ببخشد.

یکی از اصیل‌ترین تصنیف‌های یاناچک: ***آن هفتاد هزار*** (۱۹۰۹): قطعه‌ای برای همسرایانِ مرد، در بارهٔ سرنوشت معدن‌کاران **سیلسی**. نیمهٔ دوم اثر (که باید در هر گزیده‌ای از موسیقی مدرن گنجانده شود) عبارت است از انفجار فریادهای جمعیت، فریادهایی که در خیزشی مسحورکننده، به هم می‌پیوندند: تصنیفی که (به رغم بارِ احساسیِ شگفت‌آورِ نمایشی‌اش) به وجهی غریب به همسرایی‌های عاشقانه (madrigal)ای نزدیک می‌شود که در عصرِ ژانکن، فریادهای خیابانی پاریس و لندن را به موسیقی تبدیل کرده بود.

به Le Noces استراوینسکی می‌اندیشم (که در فاصلهٔ **۱۹۱۴ و ۱۹۲۳** نوشته شده): ***تصویرسازی‌ای*** (اصطلاحی که آنسرمت به شکل تحقیرآمیز به کار می‌برد، در واقع کاملا مناسب است) از یک عروسی روستایی؛ آوازها،

سروصداها، حرف‌ها، فریادها، فراخوان‌ها، تک گویی‌ها وشوخی‌ها را می‌شنویم (تلاطمی از صداها که پیشاهنگ‌اش یاناچک بوده)، به همراه یک همنوازی (چهار پیانو و سازهای کوبه‌ای) با درشتی مسحورکننده (که مبشر بارتوک است). و به سوییتِ پیانوی بارتوک به نام ***بیرونِ درها*** (۱۹۲۶)، قسمت چهارم، می‌اندیشم: اصوات طبیعی (به گوش من، صدای قورباغه‌هایی در برکه) موتیف‌های ملودیک کمیاب و شگفتی را به فکر بارتوک می‌اندازند؛ بعد در درون این صداهای جانوری، یک ترانهٔ مردمی در می‌آمیزد که هرچند دستکار انسان است، در همان جایگاه اصوات قورباغه‌ای قرار می‌گیرد؛ دروغ نیست، آن ترانه‌ای نیست که از نظر رمانتیک‌ها «فعالیت عاطفی» روح آهنگ‌ساز را نشان دهد؛ نغمه‌ای است که همچون صدایی در میان صداهای دیگر، از بیرون می‌آید.

و همچنین به سومین کنسرتو پیانوی ***آداجیوی*** بارتوک می‌اندیشم (اثری از دورهٔ واپسین، دورهٔ غمگین، دورهٔ آمریکاییِ او). تِم ابَرذهنی که به وجه نامشخصی اندوه‌بار است، با تم دومی که این یکی ابرعینی است، جا عوض می‌کند (تم دوم اتفاقاً یادآور قسمت چهارم سوییت ***بیرونِ درهاست***): انگار که اندوهِ روحی می‌تواند در بی‌احساسیِ طبیعت، تسکین بجوید.

و من می‌گویم، البته: «تسکین در بی‌احساسیِ طبیعت.» چرا که بی‌احساسی، تسکین‌بخش است ؛ دنیای بی‌احساس، دنیای بیرون از زندگی انسان است؛ ابدیت است؛ «دریایی است که همراه با خورشید، خاموش شده» (رمبو). سال‌های دیگری را به خاطر می‌آورم که در اوایل اشغال روس‌ها، در **بوهمیا** می‌زیستم. آن هنگام دلباختهٔ **وارس** و **خناکیس** شدم: آن تصاویر دنیاهای اصوات که عینی ـ اما ناموجود ـ بودند، با من از جهانی سخن می‌گفتند که از ذهنیت انسانی آزاد بودند، مهاجم و دست‌وپاگیر؛ از زیبایی شیرین ناانسانی‌ای سخن می‌گفتند که پیش یا پس از گام نهادن نوع بشر در جهان، حاکم بود.

ملودی

به آوای چندنواییِ دوصدا از مکتب قرن دوازدهمی **نوتردام** در پاریس گوش می‌دهم: در لایهٔ زیرین با ارزش‌های تقویت شدهٔ نت‌ها، مانند یک cantus firmus، یک آوای باستانی **گریگوری** هست (آوایی که ریشه در گذشته‌ای به یاد نیامدنی و احتمالاً غیراروپایی دارد)؛ برفراز آن، با ارزش نت‌های کوتاه‌تر، ملودیِ هم‌آواییِ چندنوایی گشوده می‌شود. در این هماغوشیِ دو ملودی که به دو عصر مختلف تعلق دارند (قرن‌ها دور از یکدیگر) چیزی شگفت‌انگیز هست: مثل وجودِ همزمانِ واقعیت و قصه؛ اینجا زایش موسیقی اروپایی به عنوان هنر است: نغمه‌ای آفریده شده که با نغمه‌ای دیگر، بسیار قدیمی، ترکیب می‌شود، نغمه‌ای که سرچشمه‌اش تقریباً ناشناخته است: پس این نغمهٔ نو به عنوان چیزی ثانوی و فرعی وجود دارد، برای ***خدمتگزاری*** وجود دارد؛ این صدا هرچند «ثانوی» است، تمامی قوهٔ ابداع و کارِ موسیقی‌دان قرون وسطایی را به دوش می‌کشد، در حالی که نغمه‌ای که همراهی‌اش می‌کند، به شکلی تغییر نیافته، از مجموعه‌ای باستانی برگرفته شده است.

این تصنیفِ چندنواییِ کهن، مرا به وجد می‌آورد: ملودیِ نو در لایهٔ بالایی، ممتد، بی‌پایان و ***از بر نکردنی*** است؛ محصول یک ***الهام ناگهانی*** نیست؛ به عنوان بیان مستقیم یک حالت ذهنی پدید نیامده؛ کیفیتِ ***تذهیب*** را داراست، کار تزئینیِ یک «صنعتگر» است، کاری که انجام نشده تا به هنرمند امکان گشودنِ روح‌اش (به اصطلاح آنسرمت، «فعالیت عاطفی»اش) را بدهد، بلکه به او امکان می‌دهد، با تمامی فروتنی، یک آیین مذهبی را زینت بخشد.

و احساس من این است که تا پیش از باخ، هنر ملودی، کیفیتی را که آهنگ‌سازان چندنوایی اولیه به آن داده بودند، حفظ کرده‌بود. به کنسرتو ویولنِ نی ـ ماژورِ آداجیوی باخ، گوش می‌دهم. مانند گونه‌ای ***کانتوس فیرموس***، ارکستر

سازهای بم، تِمی بسیار ساده را می‌نوازد که به‌سادگی می‌توان از برکرد، و چندین بار تکرار می‌شود، در حالی که ملودیِ ویولن (نقطهٔ کانونی چالش ملودیک آهنگ‌ساز) بر فراز آن سیر می‌کند، ملودی‌ای که از ***کانتوس فیرموس*** ارکستر (که به‌هرحال نسبت‌به‌آن، فرعی است) به وجهی مقایسه‌ناپذیر درازتر است، متنوع‌تر است، و غنی‌تر است، زیباست، مسحورکننده و در عین حال گریزنده است، از بر نکردنی است، و برای ما کودکان نیمهٔ دوم، به نحوی اعلا، باستانی است.

در سپیده دم موسیقی کلاسیک، وضع عوض می‌شود. تصنیف، ماهیتِ چندنوایی‌خود را ازدست‌می‌دهد؛در طنطنهٔ ملودی‌های همنوا، استقلالِ صداهای منفردِ مختلف ناپدید می‌شود، و این ناپدیدی، با اهمیت یافتنِ نوآوری بزرگ نیمهٔ دوم ـ ارکستر سمفونیک با انبوهیِ صدایش ـ بیشتر ناپدید می‌شود؛ ملودی که«ثانوی» و «فرعی»بود، به‌محور اصلی تصنیف بدل‌می‌شود و ساختار موسیقایی را زیر سلطه می‌گیرد، ساختاری که اتفاقاً دچار استحاله‌ای کامل می‌شود.

آنگاه مشخصهٔ ملودی نیز تغییر می‌کند: دیگر خطی دراز نیست که از میان سراسر یک قطعه می‌گذرد؛ بلکه می‌تواند تا حد فرازی متشکل از چند گام کاهش یابد؛ فرازی که بسیار بیانگر و متمرکز است و بنابراین می‌تواند به آسانی از بر شود، می‌تواند احساسی مستقیم را ثبت (یا تحریک) کند (بیش از هر زمان دیگر، موسیقی کارکرد بیانی بزرگی می‌یابد: ثبت و «توصیف» همهٔ احساس‌ها و نوانس‌های آنها). بدین سبب است که مخاطبان امروزی، لقب «ملودی‌سرایان بزرگ» را به آهنگ‌سازان نیمهٔ دوم ـ به موتسارت، به شوپن ـ می‌دهند، اما به‌ندرت این اصطلاح را به باخ یا **ویوالدی** ـ و حتی کمتر از آن به **ژانکن دوپره** یا **پالسترینا** ـ اطلاق می‌کنند: مفهوم کنونی ملودی (آنچه که ملودی‌ای زیبا را تشکیل می‌دهد) به وسیلهٔ زیبایی‌شناسی کلاسیک شکل گرفت.

اما حقیقت این نیست که باخ کمتر از موتسارت، ملودیک است؛ تنها این که

ملودی او متفاوت است. **هنر فیوگ**: ملودیِ معروف هسته‌ای است که از آن (به گفتهٔ شوئنبرگ) همه چیز آفریده می‌شود؛ اما این گنجینهٔ ملودیکِ **هنرفیوگ** نیست؛ گنجینه در تمامی ملودی‌هایی است که از این تم برمی‌خیزند، و نیز از کونترپوانِ آن. من همنوازی (ارکستراسیون) و تفسیر ضبط شدهٔ **هرمان شرکن** را بسیار دوست می‌دارم؛ برای نمونه، **کونتراپونکتوس ۴**، **چهارمین تَکْ فیوگ**: او این قطعه را با نیمی از سرعت معمول به پایان می‌برد (باخ، گام قطعه را تجویز نکرده بود)؛ بی‌درنگ، با آن گام آهسته، تمامی زیبایی ملودیک نامشکوک آن، آشکار می‌شود. این ***بازملودی سازی*** باخ، هیچ ربطی به ***رمانتیک سازی*** ندارد (در کار شرکن، هیچ روباتو یاآکورد افزوده شده‌ای نیست)؛ آنچه می‌شنوم، ملودیِ موثقِ نیمهٔ نخست است، گریزنده، از بَر نشدنی، کاهش‌ناپذیر به یک فراز کوتاه، ملودی‌ای (درهم‌آمیزی‌ای از ملودی‌ها) که با شفافیت تشخیص ناپذیرش، مرا جادو می‌کند. شنیدن‌اش بدون احساس ژرف، ناممکن است. اما احساسی ضرورتاً متفاوت از احساسی که یک شبانهٔ شوپن برمی‌انگیزد.

انگار که در پسِ هنرِ ملودی، دو نیّتِ ممکن، متضاد با یکدیگر، بوده باشند: انگار که یک فیوگ باخ، با انگیختن ما به اندیشیدن در زیبایی وجودی که بیرون از ذهنیت است، می‌کوشیده ما را وادارد حالت‌های‌مان، شوریدگی‌ها و دردهای‌مان، خودمان را فراموش کنیم؛ و انگار که از سوی دیگر، ملودی رمانتیک می‌کوشیده ما را در خویش فرو ببرد، ما را وادارد تا نفْس را با شدتی وحشتناک حس کنیم و هر آنچه را که در بیرون است، از یاد ببریم.

آثار بزرگ مدرنیسم به عنوان اعادهٔ حیثیت از نیمهٔ نخست

رمان‌نویسان بزرگ دورهٔ پس از **پروست** ـ به ویژه کافکا، موسیل، بروک، گومبرورویتس، یا در نسل خودم، فوئنتس را در نظر دارم ـ حساسیت بسیاری به

زیبایی‌شناسیِ تقریباً فراموش شدهٔ رمانِ پیش از قرن نوزدهم داشتند: آنها تأملات رساله‌وار را در هنرِ رمان جای دادند؛ نگارش را آزادتر ساختند؛ حقِ گریز زدن را اعاده کردند؛ نفحهٔ غیرجدی و بازیگوشانه را در رمان دمیدند؛ دُگم‌های رئالیسم روان‌شناختی را در آفرینش شخصیت‌ها نفی کردند، بی‌آن که (مانند بالزاک) بکوشند با tatcivil رقابت کنند، با سوابق دولتی شهروندان؛ و بالاتر از هرچیز: از دادن هر تعهدی به خواننده مبنی بر ارائه توهمی از واقعیت، خودداری کردند: تعهدی که در طول نیمهٔ دوم دوره رمان، حاکمیت مطلق داشت.

منظور از این اعادهٔ حیثیت از اصول رمان‌نویسی نیمهٔ نخست، بازگشت به این یا آن سبکِ منسوخ نیست؛ همچنین، ردّی ساده‌انگارانه بر رمان قرن نوزدهم نیز نیست؛ منظور از اعاده حیثیت، عام‌تر است: ***تعریف دوباره***، و ***گسترده کردنِ*** نفْسِ مفهومِ رمان؛ ایستادگی در برابر ***کاهندگی*** مشخصهٔ زیبایی‌شناسی قرن نوزدهمیِ رمان، دادنِ ***کلِ*** تجربهٔ تاریخی رمان به آن، به عنوان خاستگاه.

منظورم این نیست که مشابهتی ساده‌انگارانه میان رمان و موسیقی پیش نهم، چرا که موضوع‌های ساختاری این دوهنر قابل مقایسه نیستند؛ اما موقعیت تاریخی آنها مشابه است: همانند رمان نویسان‌بزرگ، موسیقی‌دانان بزرگ مدرن (هم استراوینسکی و هم شوئنبرگ) نیز مصمم بودند ***تمامی*** قرن‌های موسیقی را به احاطه درآورند، مقیاس ارزش‌های ***کلِ*** تاریخ آن را دوباره بیاندیشند و دوباره بسازند؛ برای این کار، باید موسیقی را از خلسهٔ نیمهٔ دوم رها می‌ساختند (به هرحال، اصطلاح «نوکلاسیسم» که معمولا به استراوینسکی چسبانده می‌شود، گمراه‌کننده است، زیرا تعیین‌کننده‌ترین کاوش‌های او در گذشته، به اعصاری پیش‌تر از عصر کلاسیک بازمی‌گردند)؛ احتیاط‌کاری آنها نیز از اینجا ناشی می‌شود: در مورد فنون تصنیفی که با سونات آغاز می‌شوند؛ در مورد چیرگی

ملودی؛ در مورد مردم‌فریبیِ صوتیِ همنوازی سمفونیک؛ اما آنچه بیش از همه، از این رویکرد ناشی می‌شود: خودداری آنها از تلقی علت وجودی موسیقی ***منحصراً*** به عنوان تعهدی به زندگی احساسی، رویکردی که در قرن نوزدهم به همان اندازه الزام‌آور شد که نیاز به پذیرفتنی بودن در رمان.

هرچند این گرایش به بازخوانی و باز ارزیابیِ کل تاریخ موسیقی در میان همهٔ مدرنیست‌های بزرگ مشترک است (اگر که، به باور من، نشانهٔ تمایز هنر مدرن بزرگ و مهملات مدرنیستی باشد)، بااین‌همه، استراوینسکی است که آن را روشن‌تر (و باید بیافزایم که اغراق‌آمیزتر) از هرکس، بیان می‌دارد. این امر، به هرحال، کانونِ حملاتِ خوارشمرندگانِ اوست: ایشان تلاش استراوینسکی را برای ریشه دواندن در کل تاریخ موسیقی، التقاط‌گرایی، نبودِ اصالت و ناتوانی از ابداع، تلقی می‌کنند. آنسرمت می‌گوید که «گونه‌گونیِ باورنکردنیِ روش‌هایِ سبْکیِ او... به دلیل نبودِ سبک است.» و آدورنو، به طعنه: تنها منبع الهام موسیقی استراوینسکی، موسیقی است. موسیقی او، «موسیقی در بارهٔ موسیقی» است.

داوری‌های بیدادگرانه: چرا که هر چند استراوینسکی، برخلاف همهٔ آهنگ‌سازان پیش یا پس از خود، برای یافتن الهام به کل گسترهٔ موسیقی روی آورد، این امر به هیچ روی از اصالت هنر او نمی‌کاهد. و تنها منظورم این نیست که‌ویژگی‌های شخصی یکسانی‌همیشه در پس تغییر سبک‌های او دیده می‌شوند. منظورم این است که دقیقاً آوارگی او در میان تاریخ موسیقی ـ «التقاطِ» آگاهانه، هدفمند، عظیم‌و بی‌همتای او ـ است که اصالتِ تام و مقایسه‌ناپذیر او را می‌سازد.

وقت سوم (یا اضافی)

اما برجستگیِ استراوینسکی در عزم او بر احاطهٔ کل گسترهٔ موسیقی چیست؟ منظور چیست؟

در جوانی، بی‌درنگ پاسخ می‌دادم: به چشم من، استراوینسکی یکی از آن چهره‌هایی بود که در را به روی فاصله‌هایی گشود که برای من بی‌کرانه بود. می‌اندیشیدم که او می‌خواست تمامی نیروها و ابزارهایی را فراخواند و بسیج کند که برای تاریخ موسیقی، برای ***سفر بی‌کرانه‌ای که هنرِ مدرن است***، موجودند.

سفر بی‌کرانه‌ای که هنر مدرن است؟ از آن هنگام، این احساس را از دست داده‌ام. سفر، سفری کوتاه بود. به همین دلیل است که در استعاره‌ام در بارهٔ دو نیمهٔ بازیِ تاریخ موسیقی، تصورم از موسیقی مدرن تنها به مثابهٔ یک قطعهٔ پایانی بوده، مؤخره‌ای بر تاریخ موسیقی، جشنی که نشانگر پایانِ ماجراست ، آسمانی آتشین در پایان روز.

اکنون درنگ می‌کنم: هرچند راست است که دوران موسیقی مدرن بسیار کوتاه بوده، هرچند تنها یک یا دو نسل به درازا کشیده، و از این روی بیش از مؤخره‌ای نبوده است، اما به دلیلِ زیبایی عظیم خویش، زیبایی‌شناسیِ تماماً نوین خویش، آیا سزاوار نیست عصر کاملی برای خویش، ***یک وقت سوم (یا اضافی)*** شمرده شود؟ آیا نباید استعاره‌ام را در بارهٔ تاریخ موسیقی و تاریخ رمان تغییر دهم؟ نباید بگویم که طی سه دوره رخ دادند؟

آری، استعاره‌ام را تغییر می‌دهم، و با اشتیاق کامل هم چنین می‌کنم. چرا که عشقی ژرف و پرشور به وقت سوم دارم، آن «آسمان آتشین در پایان روز»، آن دوره‌ای که باور دارم خودم بخشی از آنام، هرچند که بخشی از چیزی باشم که هم اکنون به آخر آمده باشد.

امابه پرسش‌ام بازگردم: برجستگی استراوینسکی در عزم او بر احاطهٔ کل گسترهٔ موسیقی چیست؟ منظور چیست؟

تصویری هست که رهایم نمی‌کند: بنا به یک باور مردمی، هر کس در لحظهٔ مرگ، سراسر زندگی‌اش را پیش چشم می‌بیند. در آثار استراوینسکی، موسیقی

اروپایی، تاریخ هزار ساله‌اش را به خاطر می‌آورد؛ این واپسین رویا، پیش از آن که به خوابی ابدی و بی‌رویا فرو رود.

گرته‌برداری تفننی

بگذارید دو چیز را از هم متمایز کنیم: در یک سو: روند همگانی بازیافت اصول فراموش شدهٔ موسیقی گذشته، روندی که در میان تمامی آثار استراوینسکی نخست با **چایکوفسکی**، بعد با **پرگوله‌سی**، و بعد با **گسوالدو** و ... ادامه می‌دهد؛ این «گفتگوهای مستقیم»، گرته‌برداری‌هایی از این یا آن اثر قدیمی، به این یا آن سبک ویژه، روشی خاص استراوینسکی است که عملاً در هیچ یک از آهنگ‌سازان هم‌روزگار او نمی‌یابیم (ولی آن را در **پیکاسو** می‌یابیم).

آدورنو، گرته‌برداری‌های استراوینسکی را چنین تفسیر می‌کند (بر واژه‌های کلیدی تأکید نهاده‌ام): «این نت‌ها» ـ نت‌های ناهمخوان، بیگانه با هارمونی، که استراوینسکی مثلاً در **پولچینلا** به کار می‌برد ـ «بدل به نشانه‌هایی از ابراز **خشونت** آهنگ‌ساز نسبت به لحن می‌شوند، و این **خشونت** است که ما را از آنها خشنود می‌گرداند، ***این به اصطلاح در هم کوبیدن، این از هم گسیختنِ زندگی موسیقایی***. گرچه ناهمخوانی، ممکن است در اصل بیانِ **رنج ذهنی** بوده باشد، میزان درشتی آن تغییر می‌کند و بدل به نشانهٔ یک ***قید اجتماعی*** می‌شود که نمایندهٔ آن، آهنگ‌ساز سبک‌آفرینِ ماست. آثار او هیچ مصالحی ندارند جز نشانه‌های این ***قید***، الزامی بیرون از موضوع، که هیچ وجه مشترکی با آن ندارد، و تنها از بیرون تحمیل می‌شود. شاید تأثیر گستردهٔ این آثار استراوینسکی تا اندازهٔ زیادی به دلیلِ این واقعیت باشد که این آثار به طور غیرعمدی، و زیر لعاب زیبایی گرایی، ***به روش خاص خود، چیزی را به مردمان آموختند که بزودی به وجهی رَوشمند، در سطح سیاسی، آنان را فراگرفت.»***

بار دیگر خلاصه کنیم: ناهمخوانی موجّه است، اگر که بیانگر «رنج ذهنی» باشد، اما در استراوینسکی (که همچنان که می‌دانیم، اخلاقاً گناهکار است که هیچ گاه از رنج‌هایش سخن نمی‌گوید) همین ناهمخوانی، نشانهٔ سبعیّت است؛ تشابهی (که جرقهٔ درخشانی از اندیشهٔ آدورنو است) با سبعیّت سیاسی ارائه می‌شود: آکوردهای ناهمخوانِ افزوده شده به موسیقی پرگوله‌سی، پیش‌گویی‌کننده (و در نتیجه زمینه ساز) سرکوب سیاسی آینده است (که در این زمینهٔ ویژهٔ تاریخی، می‌تواند یک معنا داشته باشد: فاشیسم).

من نیز تجربهٔ خاص خود را در گرته‌برداری آزاد از یک اثر متعلق به گذشته داشته‌ام. در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ زمانی که هنوز در پراگ بودم، آغاز به نوشتن واریاسیونی از ***ژاک تقدیرگرا*** برای تئاتر کردم. با توجه به این که برای من، **دیدرو** تجسم ذهنی آزاد، خودگرا و نقّاد بود، در آن زمان دلبستگی‌ام به او را به عنوان نوعی اشتیاق به غرب تجربه کردم (در چشم من، اشغال کشورم به دست روس‌ها، نمایانگر غربی‌زدایی تحمیلی بود). اما معنای چیزها پیوسته تغییر می‌کند: امروز می‌توانم بگویم که دیدرو برای من تجسم نیمهٔ نخست هنر رمان بود و نمایشنامهٔ من اصول مختلفی را گرامی می‌داشت که برای رمان‌نویسان قدیم بخوبی شناخته شده بود و برای من نیز گرامی: (۱) آزادیِ نشئه‌آورِ تصنیف ؛ (۲) پیوستگی دائمی داستان‌های خوشی‌جویانه و تأملاتِ فلسفی؛ (۳) ماهیتِ غیرجدی، دگرگونه‌نمایانه، هجوآمیز و تکان‌دهندهٔ این تأملات. قواعد بازی، روشن بود: آنچه نوشتم، ***اقتباس*** از دیدرو نبود، نمایشنامهٔ خود من بود، ***واریاسیونی*** از دیدرو بود، گرامی‌داشت دیدرو از سوی من بود: من رمان او را به تمام باز نوشتم؛ داستان‌های عاشقانه از او گرفته شده‌اند، اما اندیشه‌هایِ پسِ دیالوگ‌ها عمدتاً از من‌اند؛ هرکس می‌تواند در آن بی‌درنگ سطرهایی را ببیند که جاری شدن‌شان از قلم دیدرو، تصورناپذیر است؛ قرن هیجدهم خوشبینانه بود،

دوران من چنین نیست، خودم بسیار کمتر چنینم، در نمایشنامهٔ من، **ارباب** و ژاک در زیاده‌روی‌های سیاهی غوطه‌ور می‌شوند که در عصر روشنگری، بسختی قابل تصور می‌بود.

پس از کسب آن تجربهٔ کوچک خودم، تنها می‌توانم آن نظرها در بارهٔ سبعیت و خشونت استراوینسکی را احمقانه بخوانم. او مرشد قدیمی‌اش را دوست می‌داشت، چنان که من مرشد خویش را. شاید او در افزودن ناهمخوانی‌های قرن بیستمی به نغمه‌های قرن هیجدهم، تصور می‌کرد که خواهد توانست مرشدش را در آن فراسو، شگفت‌زده کند، که خواهد توانست چیزی مهم در بارهٔ خودمان به او بگوید، که حتی خواهد توانست او را شادمان سازد. نیاز داشت بدو خطاب کند، با او سخن گوید. گرته‌برداری تفننی از یک اثر قدیمی برای او مانند روشی برای برقراری ارتباط میان قرن‌ها بود.

گرته‌برداری تفننی به روش کافکا

رمانی غریب است این ***آمریکای*** کافکا: در واقع، چرا باید این نویسندهٔ جوان بیست و نه ساله، صحنهٔ نخستین رمان‌اش را در قاره‌ای قرار دهد که هرگز بر آن پای نگذاشته؟ این گزینش، نیتی آشکار را نشان می‌دهد: رئالیسمْ ننوشتن؛ حتی بهتر از آن: ننوشتن اثری جدی. حتی نکوشید نادانی‌اش را با پژوهش بپوشاند؛ اندیشهٔ خویشتن را از آمریکا، از روی متون دست دوم، از روی باسمه‌های عامه‌پسند، اختراع کرد، و در حقیقت، تصویری که رمان از آمریکا به دست می‌دهد (تعمداً) از کلیشه‌ها تشکیل شده: منبع اصلی الهام برای شخصیت‌ها و طرح داستان (همچنان که در خاطرات‌اش تصدیق کرده) **دیکنز** است، به‌ویژه ***دیوید کاپرفیلد*** (کافکا نخستین فصل ***آمریکا*** را «تقلید محض از دیکنز» توصیف می‌کند): موتیف‌هایی خاص را از آن بر می‌گیرد (و آنها را فهرست می‌کند:

«حکایت چمدان، پسربچه‌ای که همه را خوشحال می‌کند و در دل همه جا می‌کند، نوکری‌ها، دخترلربای خانهٔ روستایی، زیستگاه کثیف»)؛ و از شخصیت‌هایش مایه می‌گیرد (کارل، هزلی دوست داشتنی از دیوید کاپرفیلد است) و به ویژه از محیطی که همهٔ رمان‌های دیکنز در آن غوطه می‌خورند: احساسی‌گرایی، تمایز خام میان چهره‌های خیر و شر. آدورنو، موسیقی استراوینسکی را «موسیقی در بارهٔ موسیقی» می‌خواند؛ ***آمریکای*** کافکا «ادبیاتی در بارهٔ ادبیات» است، و در محدودهٔ ژانر، حتی اثری کلاسیک، و شاید بَدوی.

صفحهٔ نخست رمان: در بندرگاه نیویورک، کارل می‌خواهد از کشتی پیاده شود که پی می‌برد چترش را جا گذاشته. وقتی دنبال چترش می‌رود، چمدان‌اش را (چمدان سنگینی که همهٔ دارایی‌اش در آن است) با ساده‌لوحی‌ای که به‌سختی باورکردنی است ، به یک بیگانه می‌سپارد: البته، هم چمدان و هم چتر را از دست می‌دهد. از نخستین سطرها، درونْمایهٔ هزل متفنّنانه، دنیایی خیالی پدید می‌آورد که در آن هیچ چیز کاملا پذیرفتنی نیست، و همه چیز اندکی مضحک است.

غیرواقعی بودن قلعهٔ کافکا ـ که روی هیچ نقشه‌ای در هیچ کجا وجود ندارد ـ هیچ کمتر از غیرواقعی بودن آمریکایی نیست که به صورت تصویری کلیشه‌ای از تمدن نوین عظمتْستایی و ماشین، ارائه می‌شود. در خانهٔ عموی سناتورش، کارل به میزی برمی‌خورد که ماشینی به‌غایت پیچیده است، با صد کشو که به صد دکمهٔ فشاری وصل شده‌اند، وسیله‌ای که در آنِ واحد، کاربردی و کاملا به‌دردنخور است، در آن واحد، یک شگفتی فنی است و چیزی مزخرف. من در این رمان، ده تا از چنین اشیایی را شمردم، جملگی شگفت‌انگیز، سرگرم‌کننده و ناپذیرفتنی، از میز عمو، خانهٔ چهل تو مانندِ روستایی، و **هتل آکسیدنتال** (با معماری هیولاوار و پیچیده‌اش و سازمان دیوان‌سالاری شیطانی‌اش) گرفته تا تماشاخانهٔ **اوکلاهما**، که آن نیز دیوانی عظیم و درک‌ناپذیر است. بنابراین، از

طریق بازی هزل‌آلود (بازی با کلیشه‌ها) است که کافکا نخست بزرگ‌ترین مایه‌اش را طرح می‌کند، مایهٔ سازمان اجتماعی هزار تویی که در آن، انسان راه خویش را گم می‌کند و به سوی تباهی پیش می‌رود. (به بیان وراثتی: ساز و کارِ کُمیک میز عمو، نیای دیوان‌سالاری دهشتناک قصر است.)

کافکا توانست این مایه را، در عین سادگی‌اش، به کار گیرد، نه به وسیلهٔ رمانی واقع‌گرایانه که در گونه‌ای **مطالعهٔ زولایی** از جامعه پاگرفته باشد، که تنها از طریق آن ابزار ظاهراً سبُکسرانهٔ «ادبیات در باره ادبیات» که تمامی آزادی مورد نیاز تخیل‌اش را بدان ارزانی داشت (آزادی برای اغراق‌ها، برای گزافه‌گویی‌ها، برای نامحتمل‌ها، آزادی برای ابداع‌های تفننی.)

بی احساسی در نقاب سبُکی لبریز از احساس

در **آمریکا**، چندین صحنه هست که به وجهی توضیح‌ناپذیر، مبالغه در احساساتی‌گری است. پایان فصل نخست: کارل آماده شده تا با عمویش برود، کوره‌چی عقب مانده، و در کابین ناخدا، تنهاست. بعد کارل (برعبارت‌های کلیدی تأکید می‌نهم) «نزد کوره‌چی رفت، دست راست او را از کمربندش بیرون کشید و ***آن را به‌نرمی در دست خود نگه داشت*** ... کارل ***انگشتانش را در میان انگشتان کوره‌چی پس و پیش کرد***، در حالی که کوره‌چی با چشمانی درخشان به پیرامون می‌نگریست، ***انگار که سعادتی بزرگ بر او فرود آمده باشد، اما سعادتی که کسی نمی‌توانست غبطه‌اش را بخورد***.

«"حالا باید آمادهٔ دفاع از خودت بشوی، پاسخ آری و نه بدهی، وگر نه، این آدم‌ها نمی‌فهمند حقیقت چیست. باید به من قول بدهی آنچه را که به تو می‌گویم انجام بدهی، چون من می‌ترسم، و برای ترسم دلیل هم دارم، که دیگر نتوانم کمک‌ات کنم". و بعد کارل ***زد زیر گریه، و دست کوره‌چی را بوسید***، آن

دستِ چاک چاک و تقریباً بی رگ و پی را گرفت و ***به‌گونه‌اش فشرد، چون گنجینه‌ای که به‌زودی از دست‌اش می‌داد.*** اما عموی سناتورش در کنارش بود و او را ***تنها با اندک‌ترین اجبار***، از آنجا دور کرد.»

نمونه‌ای دیگر: آخر شبی در خانهٔ روستایی **پولاندر**، کارل به تفصیل توضیح می‌دهد که چرا می‌خواهد به خانهٔ عمویش بازگردد. «در طول سخنانِ دراز کارل، آقای پولاندر به دقت گوش داده بود، اغلب، به‌ویژه زمانی که نام عمو **یاکوب** برده می‌شد... ***کارل را به خودش می‌فشرد...»***

رفتارهای احساساتی شخصیت‌ها نه تنها غلو شده‌اند، که بی‌ربط‌اند. کارل بیش از یک ساعت نیست که با کوره‌چی آشنا شده و هیچ دلیلی ندارد که دلبستگی مهرآمیزی به او داشته باشد. و اگر بیاندیشیم که مرد جوان، با خامْ‌طبعی، زیر تأثیر چشم‌انداز یک دوستی مردانه قرار گرفته، شگفت‌زده‌تر می‌شویم وقتی که لحظه‌ای بعد، به آسانیِ تمام و بی‌هیچ ایستادگی، می‌گذارد او را از دوست تازه‌اش دور کنند.

در آن صحنهٔ شامگاهی، پولاندر به‌خوبی می‌داند که عمو به تازگی کارل را از خانه‌اش بیرون انداخته؛ به این دلیل است که او را به مهربانی در آغوش می‌گیرد. بااین‌همه، هنگامی که در حضور پولاندر، کارل نامهٔ عمویش را می‌خواند و از سرنوشت غم‌انگیز خودش آگاه می‌شود، پولاندر هیچ احساس دیگری به او نشان نمی‌دهد و هیچ کمکی به او نمی‌کند.

در ***آمریکای*** کافکا، خود را در کیهانی از احساس‌ها می‌یابیم که بی‌ربط‌اند، نابجایند، غلوشده‌اند، اندازه‌ناپذیرند، یا ـ به‌عکس ـ به وجه غریبی جای‌شان خالی است. کافکا در خاطراتش، مشخصه‌های رمان‌های دیکنز را چنین برمی‌شمرد: «بی احساسی در نقاب سبُکی لبریز از احساس.» همین است معنای راستینِ این تئاترِ احساس‌هایی که خودنمایانه نشان داده می‌شوند و بی‌درنگ از

یاد می‌روند، تئاتری که رمانِ کافکاست. هدفِ این «نقد احساسی‌گری» (نقدی تلویحی، هزل آمیز، مضحک، و هرگز پرخاشجو) نه تنها دیکنز، که به طور کلی رمانتیسم است، وارثان رمانتیسم، هم‌روزگارانِ کافکا، به‌ویژه اکسپرسیونیست‌ها، با فرقهٔ هیستری و دیوانگی‌شان؛ هدف‌اش ***کلّ کلیسایِ مقدسِ دل*** است؛ و دیگر بار، آن دو هنرمندِ ظاهراً بسیار متفاوت را نزد هم می‌آورد: کافکا و استراوینسکی را.

پسربچه‌ای در جذبه

مسلماً نمی‌توان گفت که موسیقی (همهٔ موسیقی‌ها) از بیان احساس ناتوان است؛ موسیقی عصر رمانتیک، به وجهی موثق و مشروع، بیانگر است؛ اما حتی در بارهٔ این موسیقی هم می‌توان گفت که: ***ارزش*** آن ربطی به شدتِ احساسی که برمی‌انگیزد، ندارد. چرا که موسیقی می‌تواند بدون هیچ **هنر** موسیقایی، احساس‌ها را برانگیزد. کودکی‌ام را به یاد می‌آورم: پشت پیانو می‌نشستم و خود را در بداهه‌نوازی‌هایی پرشور می‌افکندم که برای نواختن‌شان به چیزی نیاز نداشتم جز یک آکورد سی ـ مینور و یک آکورد اف ـ مینور تابع آن، که به آهنگ بلند فورتیسیمو، بارها و بارها تکرار می‌شد.

این دو آکورد و آن موتیف ملودیک ابتدایی که به طور بی‌پایان تکرار می‌شد، سبب می‌شد احساسی را تجربه کنم که هرگز از شنیدن هیچ قطعه‌ای از شوپن یا بتهوون به من دست نداده است. (یک بار، پدر موسیقی‌دان‌ام در نهایت خشم ـ هیچ‌گاه او را پیش و پس از آن، چنان خشمگین ندیدم ـ به درون اتاق شتافت، مرا از روی چهارپایهٔ پیانو بلند کرد و با تنفری که به دشواری می‌توانست مهار کند، مرا به اتاق پذیرایی برد و زیر میز گذاشت.)

آنچه در طی آن بداهه‌نوازی‌ها تجربه می‌کردم، **جذبه بود**. جذبه چیست؟

پسربچه‌ای که روی کلیدهای پیانو می‌کوبد، اشتیاقی (یا اندوهی یا خوشی‌ای) را حس می‌کند، و این احساس به چنان اوجی از شدت می‌رسد که تحمل‌ناپذیر می‌شود: پسربچه به درون حالتی از کوری و کری می‌گریزد که در آن همه چیز ـ حتی خودش هم ـ فراموش می‌شود. احساس از طریق جذبه به رفع خویش می‌رسد، و در نتیجه، به نفی خویش (به فراموشی خویش).

چنان که ریشه‌شناسیِ واژهٔ یونانی نشان می‌دهد، جذبه یعنی «بیرون از خویش بودن»: عملِ ترک گفتنِ جایگاهِ خویش (stasis). «بیرون از خویش» بودن به معنای بیرون بودن از لحظهٔ حال ـ مانند آدمِ خیال‌پردازی که به گذشته یا آینده می‌گریزد ـ نیست. کاملاً به‌عکس: جذبه یعنی همسانیِ مطلق با لحظهٔ حال، فراموشی کامل گذشته و آینده. اگر آینده و گذشته را حذف کنیم، لحظهٔ حال در فضای خالی می‌ایستد، بیرون از زندگی و گاه‌شمار آن، بیرون از زمان و مستقل از آن (به این دلیل است که جذبه را می‌توان به ابدیت مانند کرد، چرا که ابدیت نیز نفی زمان است).

تصویر آواییِ احساس را می‌توانیم در ملودی رمانتیک یک لید ببینیم: منظور از درازای آن ظاهراً پایدار نگه داشتن احساس، ساختن آن، و زمینه سازی برای لذت‌جویی آهسته از آن است. اما در مقابل، جذبه را نمی‌توان در یک ملودی بازتاباند، چرا که ملودی زیر فشار جذبه نمی‌تواند رشتهٔ نت‌ها را در یک فراز ملودیک ـ هر چند هم کوتاه ـ حفظ کند؛ تصویر آوایی جذبه، فریاد است (یا: موتیف ملودیک بسیار کوتاهی که تقلید از یک فریاد باشد).

نمونهٔ کلاسیک جذبه، لحظهٔ نهایی رابطهٔ جسمی است. به زمانی بیاندیشید که قرص ضدبارداری وجود نداشت. اغلب اتفاق می‌افتاد که در لحظهٔ اوج، عاشق فراموش می‌کرد باز ایستد، و زن را مادر می‌ساخت، گرچه چند لحظه پیش‌تر، عزم‌اش را استوار کرده بود که بی‌نهایت محتاط باشد. آن لحظهٔ جذبه

سبب می‌شد هم عزم‌اش (گذشتهٔ بی‌درنگ‌اش) و هم منافع‌اش (آینده‌اش) را از یاد ببرد.

بدین ترتیب، کفهٔ لحظهٔ جذبه بر کفهٔ طفل ناخواسته می‌چربید؛ و از آنجا که طفل ناخواسته احتمالا تمامی طول عمر عاشق را از حضور ناخواستهٔ خویش می‌انباشت، می‌توان گفت که یک لحظه جذبه، بر تمامی طول عمر می‌چربید. طول عمر عاشق از همان موضع کِهتری با لحظهٔ جذبه روبرو می‌شد که هر چیزِ محدودی با نامحدود روبرو می‌شود. انسان در آرزوی جاودانگی است، اما همهٔ آنچه می‌تواند به دست آورد، تقلیدی از آن است: لحظهٔ جذبه.

روزی از جوانی‌ام را به یاد می‌آورم: در خودروی دوست‌ام نشسته بودم؛ مردم روبروی ما از خیابان می‌گذشتند. کسی را دیدم که از او بدم می‌آمد. به دوست‌ام نشان‌اش دادم: «زیرش بگیر!» البته این تنها یک شوخی لفظی بود، اما دوست‌ام در حال سرخوشی شدید، پایش را بر گاز فشرد. مردک ترسید، لغزید، افتاد. دوست‌ام خودرو را درست به‌موقع نگه داشت. مردک آسیب ندیده بود، اما مردم گرد ما جمع شدند و (می‌شد فهمید چرا) تهدید به کشتن‌مان کردند. اما دوست من ماهیتاً قاتل نبود. واژه‌های من او را به جذبه‌ای آنی برده بود (در واقع، یکی از عجیب‌ترین‌شان: جذبهٔ یک شوخی.)

خو گرفته‌ایم که مفهوم جذبه را به لحظه‌های عظیمِ رمزآلود ربط دهیم. اما چیزی به عنوان جذبهٔ هر روزه، عادی و مبتذل هم هست: جذبهٔ خشم، جذبهٔ سرعت در پشت فرمان، جذبهٔ صدای گوشخراش، جذبه در ورزشگاه فوتبال. زندگی، تلاش دائمی سنگینی است برای آن که از چشم خویشتن گم نشویم، برای آن که استوار در خویشتن بمانیم، در ***جایگاه*** خویش بمانیم. اگر تنها لحظه‌ای از خویشتن پا برون نهیم، بر آستانهٔ قلمرو مرگ خواهیم بود.

سرخوشی و جذبه

هیچ نمی‌دانم آدورنو هرگز از گوش دادن به موسیقی استراوینسکی کمترین لذتی برد یا نه. لذت؟ با معیارهای آدورنو، موسیقی استراوینسکی تنها یک گونه لذت ارائه می‌کند: «لذت منحرفانهٔ محرومیت»؛ چراکه تمامی آنچه این موسیقی به انجام می‌رساند، «محروم» کردن خویش است از همه چیز: از بیانگری؛ از طنطنهٔ ارکستری؛ از صناعت گسترش گرا؛ این موسیقی با افکندن «نگاهی نفرت‌آلود» به فرم‌های کهنه، آنها را تغییر شکل می‌دهد؛ «مقلد» است و عاجز از ابداع؛ تنها «دگرگونه نمایی می‌کند»، «کاریکاتور می‌سازد»، «هزل می‌کند»؛ این موسیقی تنها نفی است، نه فقط نفیِ موسیقی قرن نوزدهم، بلکه موسیقی به طور کلی (به گفتهٔ آدورنو، «موسیقی استراوینسکی، موسیقی‌ای است که موسیقی از آن کنار نهاده شده»).

عجیب است، عجیب است. و اما سرخوشی‌ای که از این موسیقی می‌تراود چه؟

نمایشگاه پیکاسو در پراگ را در میانهٔ دههٔ شصت به یاد می‌آورم. یک تابلو با من مانده است. مرد و زنی دارند هندوانه می‌خورند: زن نشسته، مرد روی زمین خوابیده و پاهایش را به حالتی از خوشی بیان‌نشدنی، رو به آسمان بلند کرده. و کلِ صحنه با چنان بی‌خیالیِ دلپذیری نقاشی شده که من به فکر افتادم هنرمند در هنگام نقاشی آن، لابد همان لذتی را می‌برده که آن مرد با پاهای به هوا بلند کرده‌اش.

سرخوشیِ نقاش از نقاشیِ مردی که پاهایش را به هوا بلند کرده، سرخوشی مضاعفی است: سرخوشیِ اندیشیدن به سرخوشی (با لبخند) است. این لبخند است که مرا جلب می‌کند. در سرخوشیِ مردی که پاهایش را به هوا بلند کرده، نقاش، ته‌رنگی شگفت‌انگیز از کُمدی می‌بیند و از آن به وجد می‌آید. لبخند

خودش، او را به سوی ابداعی شادمانه و بی‌خیال می‌راند، درست همان سان بی‌خیال که حالت مردی که پاهایش را به هوا بلند کرده. پس، سرخوشی‌ای که از آن سخن می‌گویم، نشان طنز برخود دارد؛ این است آن چیزی که از سرخوشی اعصار دیگر هنر، متفاوت‌اش می‌کند، برای نمونه از سرخوشیِ رمانتیکِ ***تریستانِ واگنر***، یا از سرخوشیِ چکامه‌وارِ **فیلمون و بوسیس**. (آیا فقدان مرگبارِ طنز است که چنان دافعه‌ای در آدورنو نسبت به موسیقیِ استراوینسکی پدید می‌آورد؟)

بتهوون «غزلی برای خوشی» را نوشت، اما این خوشیِ بتهوون، مراسمی است که باید در آن بایستیم و با احترام، توجه کنیم. روندوها و مینوئت‌های سمفونی‌های کلاسیک، به یک معنا دعوتی است به رقص، اما سرخوشی‌ای که من از آن سخن می‌گویم و بدان عشق می‌ورزم، خود را به عنوان سرِخوشی ناشی از عملِ گروهیِ رقص نشان نمی‌دهد. برای همین است که هیچ پولکا(polka)یی مرا شادمان نمی‌کند، مگر «پولکای سیرک» استراوینسکی، که برای رقصیدن ما نوشته نشده، بلکه برای آن که به آن گوش بدهیم، با پاهای به هوا بلند کرده.

آثاری در هنر مدرن هستند که سرخوشی بی‌همتایی در بودن، کشف کرده‌اند، سرخوشی‌ای که در بی‌تابیِ خلسه‌آورِ تخیلْ متجلی است، در لذتِ ابداع، لذت غافلگیر کردن ـ و حتی تکان دادن ـ به وسیلهٔ ابداع، متجلی است. می‌توان فهرست بلندبالایی از آثار هنری نوشت که با این سرخوشی در آمیخته‌اند: در کنار استراوینسکی (***پتروشکا***، *Les Noces*، ***رنار***، ***کاپریچو*** برای پیانو و ارکستر، کنسرتو ویولن، و غیره و غیره): همهٔ آثار **میرو**؛ تابلوهای **کِلِه**، **دوفی**، **دوبوفه**؛ برخی از نوشته‌های **آپولینر**؛ آثار متأخر یاناچک (***نغمه‌های کودکستان***، ***شش نوازی برای سازهای بادی***، ***اپرای روباه کوچک نیرنگ باز***)؛ برخی آثار **میلود**، و برخی آثار **پولنک**: *Les Mamelles de Tiresias*، اپرای کُمیک او برمبنای

متنی از آپولینر، که در روزهای پایانی جنگ نوشته شده و از سوی کسانی تقبیح شد که می‌اندیشیدند بزرگ‌داشتِ **رهایی** با قطعه‌ای شاد، فضاحت‌آمیز است؛ و در واقع، عصرِ سرخوشی (آن سرخوشیِ کمیابی که طنز، به درخشش می‌آوردش) به پایان آمده بود؛ پس از جنگ دوم جهانی، تنها استادان بسیار قدیمی، **ماتیس** و پیکاسو توانستند به رغم روح زمانه، سرخوشی را در آثارشان زنده نگه دارند.

در این فهرست آثار بزرگ سرخوشی، نمی‌توانم بر موسیقی جاز چشم بپوشم.

کلِ گنجینهٔ جاز، متشکل از واریاسیون‌هایی روی شمار نسبتاً اندکی از ملودی‌هاست. چنین است که در سراسر موسیقی جاز، پیوسته چشم‌مان به لبخندی می‌افتد که میان ملودی اولیه و شاخ و برگ پردازی‌های آن لغزیده است. استادان بزرگ جاز نیز همانند استراوینسکی، از هنرِ ***گرته‌برداریِ متقنّنانه*** لذت می‌بردند، و برداشت‌های خود را نه تنها از آوازهای سیاهان، که از باخ، از موتسارت و از شوپن، تصنیف می‌کردند: **الینگتن** از **چایکوفسکی** و **گریگ** گرته‌برداری می‌کند، و برای **سوییتِ یوویسِ** خویش، گونه‌ای از یک پولکای روستایی را تصنیف می‌کند که در جوهره‌اش، ***پتروشکا*** را به یاد می‌آورد. لبخند نه تنها به وجهی نادیدنی در فضایی که الینگتن را از «چهره‌پردازی» او از گریگ جدا می‌سازد حضور دارد، که در چهره‌های موسیقی‌دانان قدیمی **دیکسی‌لند** کاملا دیده می‌شود: لحظهٔ تک‌نوازیِ او که فرا می‌رسد (که همیشه تا اندازه‌ای بداهه‌نوازی است ـ یعنی که همیشه چند غافلگیری به همراه می‌آورد)، نوازنده کمی به جلو گام برمی‌دارد، بعد کار را به نوازنده‌ای دیگر می‌سپارد و خویشتن را به لذتِ نیوشیدن (لذتِ غافلگیری‌های دیگر) می‌سپارد.

در کنسرت‌های جاز، مردم دست می‌زنند. دست زدن یعنی: به‌دقت به آنچه

نواخته‌ای گوش داده‌ام و دارم سپاسم را اعلام می‌کنم. موسیقی موسوم به «راک»، وضع را عوض می‌کند. واقعیتی مهم: در کنسرت‌های راک، مردم دست نمی‌زنند. در اینجا دست زدن تقریباً در حکم کفرگویی است و بنابراین، تاکید بر فاصلهٔ حساس میان شخصی که می‌نوازد و شخصی که گوش می‌دهد؛ ما برای داوری و ارزیابی به اینجا نیامده‌ایم، برای تسلیم شدن به موسیقی آمده‌ایم، برای آن که به همراه نوازندگان جیغ بزنیم، با آنها یکی شویم؛ اینجا آمده‌ایم تا همان‌دانی جستجو کنیم، نه لذت؛ طغیان، نه لذت. اینجا ما به جذبه می‌رویم: ضرب موسیقی نیرومند و پایدار است، موتیف‌های ملودیک، کوتاه‌اند و بی‌پایان تکرار می‌شوند، هیچ تضاد پویایی در کار نیست، همه چیز **فورتیسیمو** است، آواز به بالاترین دامنه می‌گراید و شبیه جیغ می‌شود. اینجا دیگر در آن مکان‌های شبانه‌ای نیستیم که موسیقی، دو دلداده را در محرمانگی می‌پیچید؛ اینجا در تالارهای بزرگ، در ورزشگاه‌ها هستیم، همه فشرده شده به یکدیگر، و اگر داریم در باشگاهی می‌رقصیم، هیچ زوجی در کار نیست؛ هرکس حرکت‌هایش را برای خویشتن و همراه و همزمان با کل جمعیت انجام می‌دهد. موسیقی، تک تک افراد را به یک پیکرهٔ جمعی واحد بدل می‌کند: اینجا سخن گفتن از فردگرایی و لذت‌جویی، تنها یکی از خود جادوگری‌های عصرماست که (به هرحال همانند هر عصر دیگری) می‌خواهد خود را متفاوت از آنچه هست، ببیند.

زیبایی مفتضحانهٔ شَر

آنچه در آدورنو مرا می‌آزارد، روش مدارِ کوتاهِ اوست که با سهولتی هولناک، آثار هنری را به علت‌ها، پیامدها یا معانیِ سیاسی (جامعه‌شناختی) ربط می‌دهد؛ در نتیجه، اندیشه‌هایی بی‌نهایت متنوع (دانشِ موسیقاییِ آدورنو ستایش‌انگیز است) به نتیجه‌گیری‌هایی بی‌نهایت سخیف منجر می‌شوند؛ در واقع، با فرض

این که گرایش‌های سیاسی هر عصر، قابل کاهش به تنها دو گرایش متعارف باشند، نتیجه آن می‌شود که یک اثر هنری در پایان یا مترقی طبقه‌بندی می‌شود، یا مرتجع؛ و از آنجا که ارتجاعْ شَر است، تفتیش عقاید می‌تواند سیر محاکمه را آغاز کند.

Le Sacre du printemps: بالهای که در پایانش، دختری جوان قربانی می‌شود، چرا که باید بمیرد تا بهار بازگردد. به نظر آدورنو: استراوینسکی طرفِ ددمنشی را می‌گیرد؛ «موسیقی او نه با قربانی، که بیشتر با عنصرِ ویرانگر، همان‌دانی می‌کند.» (من می‌پرسم: چرا فعلِ «همان‌دانی»؟ آدورنو از کجامی‌داند که استراوینسکی دارد با چیزی «همان‌دانی» می‌کند یا نه؟ چرا نگفته «رنگ آمیزی» یا «چهره‌پردازی»، «نشان دادن»، «نمایاندن»؟ پاسخ: زیرا تنها ***همان‌دانیِ*** با شَر است که نکوهیدنی است، و در نتیجه، توجیه کنندهٔ محاکمه.)

من همواره عمیقاً و شدیداً از آنهایی که در یک اثر هنری به دنبال **موضع** (سیاسی، فلسفی، مذهبی، هرچه) می‌گردند تا ***تلاش برای دانستن***، فهمیدن، دریافتنِ این یا آن جنبه از واقعیت، نفرت داشته‌ام. تا پیش از استراوینسکی، موسیقی هرگز قادر نبوده به آیین‌های ددمنشانه، فُرمی سزاوار ببخشد. نمی‌توانستیم چنین آیین‌هایی را به شکل موسیقایی تصور کنیم. یعنی که: نمی‌توانستیم زیباییِ‌دد منشانه را تصور کنیم. آنچه ددمنشانه است، بدونِ زیبایی خویش، درک‌ناپذیر می‌ماند. (تأکید می‌کنم: شناختِ هر پدیده‌ای عمیقاً نیازمند درک زیبایی عملی یا بالقوهٔ آن است.) گفتنِ این که آیینی خونین دارای اندازه‌ای از زیبایی است، رسوایی است، تحمل‌ناپذیر است، نپذیرفتنی است. و با این همه، اگر این رسوایی را درک نکنیم، اگر به کُنه آن نرسیم، نخواهیم توانست چیز زیادی در بارهٔ انسان بدانیم. استراوینسکی به آیین ددمنشی، فُرمی موسیقایی می‌دهد که نیرومند و متقاعدکننده است، اما دروغ نمی‌گوید: به آخرین بخش

Sacre («رقص خدا») گوش دهید: وحشت را محو نمی‌کند. وحشت همان جاست. تنها نشان داده شده؟ تقبیح نشده؟ اما اگر تقبیح می‌شد، از زیبایی‌اش عاری می‌شد، در نفرت‌انگیز بودنش نشان داده می‌شد ـ تقلب می‌بود، ساده‌سازی می‌بود. ساده سازی؟ قطعه‌ای «پروپاگاند» می‌بود. **به دلیلِ** زیباییِ آن است که قتل دختر، چنان دهشتناک است.

استراوینسکی درست همچنان که چهره‌ای از عشای ربانی و چهره‌ای از بازار **شروو تاید (پتروشکا)** پرداخته بود، اینجا نیز چهره‌ای از جذبهٔ وحشیانه پرداخت. جاذبهٔ این کار از آن رو هر چه بیشتر می‌شود که استراوینسکی همواره، و صریحاً، خود را هم‌رزمِ اصل **آپولونیایی** و دشمن اصل **دیونیسیایی** اعلام کرده بود: Le Sacre du printemps (به ویژه رقص‌های آیینی آن) چهره‌پردازی آپولونیاییِ جذبهٔ دیونیسیایی است: در این چهره‌پردازی، عناصر جذبه‌ای (ضرباهنگِ کوبندهٔ پرخاشگرانه، موتیف‌های ملودیک بسیار کوتاه و کم‌شمار که بارها تکرار می‌شوند، اما هرگز گسترش نمی‌یابند، و چون جیغ به گوش می‌رسند)، به هنری عظیم و تذهیب یافته استحاله می‌شوند (برای نمونه، به رغم کیفیت پرخاشگرانه، ضرباهنگ از طریق تغییر سریعِ گام‌ها با نشانه‌های زمانی متفاوت، چنان پیچیده می‌شود که ضربی تصنعی، غیرواقعی و کاملاً استیلیزه پدید می‌آورد)؛ با این‌همه، زیباییِ آپولونیایی این چهره‌پردازی ددمنشانه، دهشتِ آن را گنگ نمی‌گرداند؛ ما را وا می‌دارد ببینیم که در عمقِ جذبه، تنها ضرباهنگ درشت، ضربه‌های تندِ سازهای کوبه‌ای، کرختی بی‌نهایت، و مرگ هست.

کوچ ریاضی

زندگی یک مهاجر ـ موضوعی ریاضی: **یوزف تئودور کنراد کورزنیووسکی** (که به نام **جوزف کنراد** معروف است) هفده سال در لهستان (و در روسیه، به

همراه خانوادهٔ تبعیدی‌اش) زیست، و بقیهٔ عمرش ـ پنجاه سال ـ در انگلستان (یا در کشتی‌های انگلیسی). بدین ترتیب توانست زبان انگلیسی را به عنوان زبان نوشتن‌اش، و نیز دست‌مایه‌های انگلیسی را، به کار گیرد. تنها حساسیت او به چیزهای روسی (آه، **آندره ژید** بیچاره که نمی‌توانست بیزاری گیج‌کنندهٔ کنراد را از داستایفسکی بفهمد!) رگه‌ای از لهستانی بودن‌اش را حفظ می‌کند.

بوهوسلاو مارتینو تا سن سی‌ودو سالگی در **بوهم** زیست، بعد سی و شش سال در فرانسه، سوئیس، آمریکا و باز در سوئیس. نوستالژی کشور کهن همواره در آثارش پژواک می‌یافت، و خودش را همیشه آهنگ‌سازی چِک می‌خواند. بااین‌همه، پس از جنگ، تمامی دعوت‌های به خانه را رد کرد، و به خواست صریح خودش، در سوئیس به خاک سپرده شد. بیست سال پس از مرگ او، در ۱۹۷۹ عوامل سرزمین مادری‌اش با نادیده گرفتن واپسین آرزوی او، موفق شدند جسدش را بربایند و عبوسانه در زیرخاک بومی‌اش دفن کنند.

گومبرورویتس سی و پنج سال در لهستان، بیست و سه سال در آرژانتین و شش سال در فرانسه زیست. با این همه کتاب‌هایش را تنها می‌توانست به زبان لهستانی بنویسد، و شخصیت‌های رمان‌هایش نیز لهستانی‌اند. در ۱۹۶۴ هنگام اقامت در برلن، به لهستان دعوت می‌شود. دل دل می‌کند، و سرآخر، پاسخ منفی می‌دهد. جسدش در **ونس**، در جنوب فرانسه مدفون است.

ولادیمیر نابوکوف بیست سال در روسیه زیست، بیست و یک سال در اروپا (در انگلستان، آلمان و فرانسه)، بیست سال درآمریکا، شانزده سال در سوئیس. انگلیسی را زبان نوشتن خود ساخت، اما با قوتی کمتر، دست‌مایه‌های آمریکایی را به کار گرفت؛ و شخصیت‌های روسی بسیاری در رمان‌هایش هستند. بااین‌همه، با قاطعیت و پافشاری، خود را شهروند و نویسنده‌ای آمریکایی می‌خواند. پیکر او در **مونترو** سوئیس مدفون است.

کازیمیرز براندیس شصت و پنج سال در لهستان زیست، و پس از کودتای **یاروزلسکی** در ۱۹۸۱ به پاریس کوچ کرد. او تنها به زبان لهستانی، در بارهٔ دست‌مایه‌های لهستانی می‌نویسد، و باآن‌که از سال ۱۹۸۹ به بعد، دیگر دلیلی سیاسی برای ماندن در خارج ندارد، به لهستان بازنمی‌گردد (که لذت دیدار گهگاه او را برای من فراهم می‌آورد).

این تماشای گذرا، اگر یک چیز را آشکار کند، مسئلهٔ هنری مهاجران است: تکه‌هایی از زندگی که از نظر عددی برابرند، از نظر وزن نابرابرند، بسته به آن که سال‌های جوانی را تشکیل دهند یا سال‌های پختگی را. سال‌های پختگی ممکن است هم برای زندگی و هم برای فعالیت خلاقه، غنی‌تر و مهم‌تر باشند، اما روان ناآگاه، حافظه، زبان، و تمامی زیرساخت خلاقیت، در سال‌های نخستین شکل می‌گیرند؛ این موضوع برای یک پزشک مشکل نمی‌آفریند، اما برای یک رمان‌نویس یا موسیقی‌دان، ترک گفتنِ جایی که تخیل‌اش، مشغله‌های ذهنی‌اش، و در نتیجه دست‌مایه‌های بنیادین‌اش بدان پیوسته‌اند، می‌تواند گونه‌ای ازهم‌گسیختگی ایجاد کند. او باید تمامی توان‌هایش، تمامی ترفندهای هنرمندانه‌اش را بسیج کند تا معایب چنین وضعی را به مزایا بدل سازد.

مهاجرت از دیدگاه ناب شخصی نیز دشوار است: مردمان عموماً به دردِ نوستالژی می‌اندیشند، اما آنچه بدتر است دردِ بیگانگی است: فرآیندی که در طی آن، آنچه صمیمی بوده، بیگانه می‌شود. این بیگانگی را نه در قبال کشور جدید حس می‌کنیم: در آنجا، فرآیند واژگونه است: آنچه بیگانه بوده، اندک اندک آشنا و دوست‌داشتنی می‌شود. نوعِ تکان‌دهنده و گیج‌کنندهٔ بیگانگی هیچ‌گاه در مورد زنی ناشناس که می‌کوشیم با او رابطه ایجاد کنیم رخ نمی‌دهد، بلکه در مورد آن زنی اتفاق می‌افتد که زمانی به ما تعلق داشته. تنها بازگشت به سرزمین بومی پس از غیبتی دراز است که می‌تواند بیگانگی عظیم دنیا و وجود را آشکار سازد.

اغلب به گومبروویتس در برلن می‌اندیشم. به خودداری او از دیدار دوبارهٔ لهستان. بی‌اطمینانی به رژیم کمونیستی که هنوز در لهستان حاکم بود؟ گمان نمی‌کنم: کمونیسم لهستانی، همان هنگام داشت از هم می‌پاشید، انسان‌های فرهیخته تقریباً جملگی مخالف حکومت بودند و آماده بودند تا دیدار گومبروویتس را به یک جشن پیروزی بدل سازند. دلایل راستین خودداری او تنها می‌توانسته‌اند دلایل وجودی باشند. و بیان‌ناپذیر. بیان‌ناپذیر به دلیل خصوصی بودن بیش از اندازه. بیان‌ناپذیر، نیز از این رو که برای دیگران بیش از اندازه جریحه‌دارکننده بوده‌اند. برخی چیزها را تنها می‌توانیم ناگفته بگذاریم.

خانهٔ استراوینسکی

زندگی استراوینسکی به سه دوره با درازایی تقریباً برابر تقسیم می‌شود: روسیه: بیست و هفت سال؛ فرانسه و بخش فرانسوی سوئیس: بیست و نه سال؛ آمریکا: سی و دو سال.

وداع با روسیه در چند مرحله انجام شد: ابتدا استراوینسکی در فرانسه است (شروع در سال ۱۹۱۰)، انگار که برای یک سفر مطالعاتی طولانی. این سال‌ها اتفاقاً روسی‌ترین سال‌های کار خلاقهٔ اویند: **پتروشکا**، **ژوژدولیکی** (که براساس اثری از **بالمونت**، شاعر روس نوشته شده)، *Le Sacre du printemps*، **پریباوتکی** و آغاز *Le Noces*. بعد جنگ پیش می‌آید و تماس با روسیه دشوار می‌شود؛ با این همه، او هنوز آهنگ‌سازی روس باقی مانده، با **رنار** و *Historie du soldat* که از اشعار عامیانهٔ زادگاهش الهام گرفته؛ تنها پس از انقلاب است که درمی‌یابد زادگاهش را از دست داده، احتمالاً برای همیشه: کوچ راستین آغاز می‌شود.

مهاجرت : اقامتی اجباری در خارج برای کسی که زادگاهش را تنها میهن

خویش می‌داند. اما مهاجرت ادامه می‌یابد و وفاداریِ تازه‌ای شکل می‌گیرد؛ این بار وفاداری به سرزمین نو؛ اینجاست که گسست رخ می‌دهد. اندک اندک استراوینسکی از دست‌مایه‌های روسی دست می‌شوید. در ۱۹۲۲ ***ماورا*** را می‌نویسد (اپرای کُمیک براساس اثر **پوشکین**)؛ بعد، در ۱۹۲۸ La Baiser de la f e، که یادآوری چایکوفسکی است؛ و از آن پس، گذشته از چند استثنای حاشیه‌ای، هرگز بدانها بازنمی‌گردد. وقتی که استراوینسکی در ۱۹۷۱ می‌میرد، همسرش **ورا** مطابق با خواستهٔ او، پیشنهاد دولت شوروی را برای خاک‌سپاری او در روسیه رد می‌کند و جسدش را به گورستان ونیز می‌برد.

بی‌تردید استراوینسکی مانند همهٔ دیگران، زخم مهاجرت خویش را در درون داشت؛ بی‌تردید، تحول هنری او مسیری متفاوت می‌پیمود اگر که می‌توانست همان جا که زاده شده بود، بماند. در واقع، آغاز سفر او از میان تاریخ موسیقی تقریباً با لحظه‌ای همزمان می‌شود که کشور زادگاهش دیگر برای او وجود ندارد؛ با درک این که هیچ کشوری نمی‌تواند جای زادگاهش را بگیرد، تنها موطن‌اش را در موسیقی می‌یابد؛ این تنها انگارهٔ ظریف شاعرانهٔ من نیست، می‌اندیشم که روشی کاملاً ملموس است: تنها موطن‌اش، تنها خانه‌اش، موسیقی بود، تمامی موسیقی، کار همهٔ موسیقی‌دانان، خودِ تاریخ موسیقی؛ آنجا بود که تصمیم گرفت خویشتن را تثبیت کند، ریشه بدواند، زندگی کند؛ آنجا بود که در نهایت، تنها هم‌رزمان‌اش را یافت، تنها محرمان‌اش را، تنها همسایگان‌اش را، از **پروتن** تا وبرن؛ با آنها بود که گفتگویی دراز را آغاز کرد، گفتگویی که تنها با مرگش به پایان آمد.

هرآنچه می‌توانست کرد تا احساس کند آنجا در خانه است: در تک تک اتاق‌های آن بنا ماند، هر گوشه را لمس کرد، بر هر تکه از اثاث دست کشید؛ از موسیقی عامیانهٔ باستان به سوی پرگوله‌سی رفت (که ***پولچینلا*** (۱۹۱۹) را به او

داد)، به سوی دیگر استادان **باروک**، استادانی که بدون آنها Apollon Musag te (۱۹۲۸) تصورناپذیر می‌بود؛ به سوی چایکوفسکی، کسی که ملودی‌هایش را در La Baiser de la F e (۱۹۲۸) گرته‌برداری می‌کند، به سوی باخ، پدرخواندهٔ کنسرتو برای پیانو و سازهای بادی (۱۹۲۴) و کنسرتو ویولنِ (۱۹۳۱) او، باخی که واریاسیون‌های کورال‌اش روی "Vom Himmel hoch" را در ۱۹۵۶ ترتیب داد، به سوی جازی که در ***رگتایم برای یازده ساز*** (۱۹۱۸)، در ***موسیقی پیانو - رگ*** (۱۹۱۹)، در ***پیش‌درآمد برای گروه جاز*** (۱۹۳۷) و در ***کنسرتو آبنوس*** (۱۹۴۵) گرامی‌اش داشت، به سوی پروتن و تنی دیگر از نواگرایان، که الهام‌بخش ***سمفونی مزامیر*** (۱۹۳۰) و به‌ویژه اثر ستایش‌انگیز او ***عشای ربانی*** (۱۹۴۸) بودند، به سوی **مونته وردی**، که در ۱۹۵۷ آثارش را مطالعه کرد، به سوی **گسوالدو** که در ۱۹۵۹ از madrigalهایش گرته برداشت، به سوی **هوگوولف** که دو آوازش را تنظیم کرد (۱۹۶۸) و به سوی نظام دوازده نتی، که در آغاز در باره‌اش محتاط بود، اما نهایتاً پس از مرگ شوئنبرگ (۱۹۵۱) در آن، اتاقی دیگر در درون خانه‌اش یافت.

مخالفان او، یعنی مدافعان موسیقی به عنوان بیان احساس‌ها، که از «فعالیت عاطفی» تحمل‌ناپذیر محتاطانه‌اش بر آشفته و به «فقردل» متهم‌اش کردند، خودشان آن اندازه دل نداشتند که احساس‌هایی زخمی را بفهمند که در پس سرگردانی او در میان تاریخ موسیقی نهفته بود.

اما جای شگفتی نیست: هیچ‌کس غیرحساس‌تر از عامهٔ احساس‌گرا نیست. به یاد آورید: «بی‌احساسی در نقاب سبْکی لبریز از احساس.»

فصل چهارم

یک جمله

در «سایهٔ اخته‌گر گارتای قدیس»، یکی از آن جمله‌های کافکا را نقل کردم که انگار چکیدهٔ تمامی اصالتِ شاعرانگی رُمانی او است: جمله‌ای در فصل سوم ***قصر*** که در آن، کافکا آمیزش ک. و فریدا را توصیف می‌کند. برای نشان دادنِ دقیقِ زیباییِ خاصِ هنرِ کافکا، به جای استفاده از ترجمه‌های موجود فرانسوی، برآن شدم وفادارانه‌ترین ترجمهٔ ممکن را خودم بداهه‌نویسی کنم. تفاوت‌های میان یک جملهٔ کافکایی و بازتاب‌های آن در آینهٔ ترجمه‌ها، اکنون مرا به نکات زیر رهنمون شده‌اند:

ترجمه‌ها

بگذارید ترجمه‌ها را مرور کنیم. نخستین ترجمه، کار **الکساندر ویالات**، سال ۱۹۳۸:

«ساعت‌ها در آنجا گذشت، ساعت‌هایی از نفس‌های درهم‌آمیخته، تپش‌های مشترک دل، ساعت‌هایی که در آن ک. هرگز از تجربه کردن این احساس باز نایستاد که دارد گم می‌شود، که چنان دور رفته است که هیچ موجودی پیش‌تر از

او چنان راه دوری را نرفته بوده؛ خارج، در کشوری که حتی هوایش هیچ‌یک از عناصر هوای بومیِ او را نداشت، جایی که آدم باید از تبعید خفه شود، و جایی که همهٔ آنچه از دست آدم برمی‌آید، در میان وسوسه‌های جنون‌آمیز، ادامهٔ راه رفتن، ادامهٔ گم شدن بود.»

دانسته شده بود که ویالات، کافکا را کمی بیش از اندازه آزاد ترجمه کرده بوده؛ برای همین، ناشر کتاب، یعنی **گالیمار** تصمیم گرفت ترجمه‌های او را برای چاپ سالانهٔ ۱۹۷۶ رمان‌های کافکا در مجموعهٔ **پلیاد**، اصلاح کند.اما ورثهٔ ویالات اعتراض کردند، و در نتیجه، راه‌حلی بی‌سابقه به میان آمد: رمان‌های کافکا با همان ترجمهٔ عیبناکِ ویالات منتشر شدند، اما ویراستار کتاب، **کلود داوید**، اصلاحات خود را به شکل شمار شگفت‌آوری از یادداشت‌ها بدان افزود، چنان‌که خواننده برای بازسازی ترجمه‌ای «خوب» در ذهن خویش، پیوسته باید ورق بزند و به یادداشت‌ها نگاه کند. ترکیب ترجمهٔ ویالات با اصلاحات آخر کتاب، عملاً ترجمهٔ فرانسوی دومی پدید می‌آورد که برای آسانی کار، این نسخه را نسخهٔ «داوید» می‌خوانم:

«ساعت‌ها در آنجا گذشت، ساعت‌هایی از نفس‌های درهم‌آمیخته ، تپش‌های یکی شدهٔ دل‌ها: ساعت‌هایی که در آن ک. هرگز از تجربه کردن این احساس باز نایستاد که دارد گمراه می‌شود، که دارد بیش از آنچه هر انسان دیگری پیش از او پیش رفته، پیش می‌رود؛ او در کشوری بیگانه بود، جایی که دیگر حتی هوا نیز چیز مشترکی با هوای سرزمین بومی او نداشت؛ بیگانگی این کشور، خفه‌اش کرد، بااین همه، در میان وسوسه‌های دیوانه‌وارش، آدم تنها می‌توانست باز هم دورتر برود، بازهم گمراه‌تر شود.»

بارنار لورتولاری سزاوار گرامی‌داشتِ بزرگی است از آن رو که عمیقاً از ترجمه‌های موجود کافکا ناخشنود بود و خودْ رمان‌های کافکا را دوباره ترجمه

کرد. ترجمهٔ او از **قصر** مربوط به سال ۱۹۸۴ است:

«آنجا ساعت‌ها گذشت، ساعت‌هایی از تنفس درهم آمیخته، از دل‌هایی که با هم می‌تپیدند، ساعت‌هایی که در آن ک. احساس دائمی بیراهه رفتن را داشت، یا پیش‌تر رفتن از هرانسانی به درون سرزمین‌های بیگانه، جایی که حتی خود هوا عنصری نداشت که آدم بتواند در موطن‌اش بیابد؛ جایی که آدم فقط می‌تواند از زور بیگانگی خفه شود، اما بی‌هیچ توانی برای انجام دادن کاری دیگر، در هنگامهٔ این وسوسه‌های پوچ، جز ادامه دادن و بیشتر بیراهه رفتن.»

اکنون، اصل جمله به آلمانی:

"Dort vergingen Stunden, Stunden gemeinsamen Atems, gemeinsamen Herzschlags, Stunden, in denen K. immerfort das Gefühl hatte, er verirre sich oder er sei so weit in der Fremde, wie vor ihm noch kein Mensch, einer Fremde, in der selbst die Luft keinen Bestandteil der Heimatluft habe, in der man vor Fremdheit ersticken müsse und in deren unsinnigen Verlockungen man doch nichts tun könne als weiter gehen, weiter sich verirren."

که ترجمهٔ دقیق آن چنین است:

«آنجا ساعت‌ها سپری می‌شد، ساعت‌هایی از نفس‌های مشترک، از تپش‌های مشترک دل‌ها، ساعت‌هایی که در آن ک. پیوسته این احساس را داشت که به بیراهه می‌رود، یا درون جهانی غریب، بیش از هرکس دیگری پیش از خودْ پیش رفته، جهانی غریب که در آن حتی هوا نیز در خودش، هیچ عنصری از هوای بومی او را نداشت، جایی که آدم باید از غرابت خفه شود و جایی که در میانهٔ وسوسه‌های پوچ، آدم هیچ نمی‌توانست بکند جز همچنان رفتن، همچنان بیراهه رفتن.»

استعاره

کل جمله، یک استعارهٔ دراز است. هیچ چیز بیش از ترجمهٔ یک استعاره نیازمند دقت مترجم نیست. در اینجاست که به مغزِ اصالتِ شاعرانهٔ نویسنده می‌نگریم. نخستین خطای ویالات، بافعل «s'enfoncer» («فروشدن» یا «راندن به درون») رخ می‌دهد: در اثرِ کافکا، ک. کشانده نمی‌شود، او «هست». واژهٔ s'enfoncer شکل استعاره را تغییر می‌دهد و آن را به وجهی بیش از اندازه مرئی به عمل واقعی (مردی که مشغول عشق‌ورزی باشد، عمل فرو شدن یا راندن به درون را انجام می‌دهد) می‌پیوندد، و در نتیجه، استعاره را از ***سطح انتزاع*** آن محروم می‌کند (ماهیت **وجودیِ** استعارهٔ کافکا: در پی القای ـ جسمی یا مرئیِ ـ عملِ عشق‌ورزی نیست). داوید، به هنگام اصلاح ترجمهٔ ویالات، همان فعلِ s'enfoncer را نگه می‌دارد. و حتی لورتولاری (وفادارترین مترجم) از فعل «بودن» دوری می‌جوید، و آن را با «s'avancer dans» («پیش‌رَوی به درون») جایگزین می‌کند.

در کافکا، ک. به هنگام عشق ورزی «in der Fremde» («در جایی غریب») است؛ کافکا دوباره واژهٔ Fremde را به کار می‌برد، و بار سوم مشتق آن «Fremdheit» («غرابت») را: در هوای جاهای غریب، آدم از غرابت خفه می‌شود. هر سهٔ این مترجمان، از تکرار سه‌بارهٔ واژه به زحمت افتاده‌اند: برای همین است که ویالات، این واژه را تنها یک بار به کار می‌برد و به جای «غرابت»، واژهٔ دیگری به کار می‌برد: «آنجا که آدم باید از تبعید بمیرد». اما کافکا هرگز نامی از تبعید نمی‌برد. تبعید و غرابت دو مفهوم متفاوت‌اند. هنگام عشق‌ورزی، ک. از خانهٔ خود ***دور رانده*** نشده، ***محروم*** نشده (و بنابراین نباید به حالش افسوس خورد)؛ او در جایی است که با ارادهٔ خودش آنجاست، آنجاست برای آن که **جرئت** کرده آنجا باشد. واژهٔ «تبعید» هاله‌ای از شهید شدن، از زجرکشیدن، به

استعاره می‌بخشد ـ و آن را احساسات‌زده و ملودرام‌وار می‌کند.

ویالات و داوید، واژهٔ «*gehen*» («*aller*» فرانسه ـ «رفتن») را «*marcher*» «گام زدن» ترجمه کرده‌اند. وقتی که aller می‌شود marcher، بیان‌پذیریِ مقایسه افزایش می‌یابد و استعاره اندکی مضحک می‌شود (کسی که عشق می‌ورزد، می‌شود یک «عابر»). این جنبهٔ مضحک، در اصل، بد نیست (خود من به استعاره‌های مضحک خیلی علاقه دارم و اغلب ناچار می‌شوم از آنها در برابر مترجمان آثارم دفاع کنم)، اما تأثیر مضحکْ یقیناً چیزی نبوده که کافکا در اینجا خواسته باشد.

واژهٔ «Fremde» تنها واژهٔ این جمله است که ترجمهٔ سادهٔ تحت‌اللفظی را به فرانسه برنمی‌تابد. در واقع به آلمانی «Fremde» تنها به معنای «کشور بیگانه» نیست، که همچنین ـ کلی‌تر، انتزاعی‌تر ـ به معنای هر چیزی است که غریب باشد، «واقعیتی غریب، جهانی غریب». وقتی که «in der Fremde» را «á L' tranger» ترجمه کنیم، چنان است که گویی کافکا واژهٔ «Ausland» («خارج») را به کار برده باشد. وسوسهٔ تلاش برای دست‌یابی به دقت بیانیِ بیشتر از طریق ترجمهٔ واژه «Fremde» به یک اصطلاح دو واژه‌ایِ فرانسه، به چشم من درک‌ناپذیر است، اما در هریک از راه‌حل‌های عملی، استعاره دوباره ارزش انتزاعی را که در کافکا دارد از دست می‌دهد و کیفیت «توریستی» آن به جای تخفیف، تشدید می‌شود.

استعاره به عنوان تعریف پدیدار شناختی

این اندیشه که کافکا از استعاره بیزار بود، باید تصحیح شود: او از ***نوعی خاص*** از استعاره بیزار بود، اما همو یکی از آفرینندگان بزرگ گونه‌ای استعاره است که من آن را ***وجودی*** یا ***پدیدارشناختی*** می‌خوانم. هنگامی که **ورلن**

می‌نویسد: «امید چون پَرِ کاهی در کاهدان سوسو می‌زند»، این پروازِ فوق‌العاده تغزلیِ خیال است. اما چنین چیزی در نثر کافکا تصورناپذیر است. چرا که کافکا مطمئناً تغزلی سازیِ نثر را در رمان دوست نمی‌داشت.

تخیل استعاری کافکا غنایی کمتر از آنِ ورلن یا **ریلکه** نداشت، اما این تخیل، تغزلی نبود: نیروی پیشرانه‌اش، تنها خواستِ رمزگشایی، درک و فهم معنای اعمال شخصیت‌ها، و معنای موقعیت‌هایی بود که شخصیت‌ها خود را در آن می‌یافتند.

بگذارید صحنهٔ آمیزش دیگری را به یاد آوریم، آمیزش میان **اِش** و **بانو هنتی‌ین** در ***خوابگردهای بروک***: «دهانِ جوینده‌اش [...] چون پوزهٔ جانوری که به شیشه پنجره فشرده شود، [...]، و اِش خشمگین شد، چرا که زن، روح‌اش را در پس دندان‌های محکم‌اش محبوس نگاه داشته بود تا نگذارد او مالک‌اش شود.»

واژه‌های «پوزهٔ جانور» و «شیشهٔ پنجره» قرار نیست در اینجا یک تصویر دیدنیِ قیاسی از آن صحنه پدید آورند، بلکه بناست به **موقعیتِ وجودیِ** اِش بپردازند، که حتی در هنگامهٔ آمیزش عاشقانه، به وجهی توضیح‌ناپذیر، (انگار که به وسیلهٔ شیشهٔ پنجره) از معشوق جدا مانده و نمی‌تواند روح او را (که محبوسی در پس دندان‌های محکم است) به دست آورد. موقعیتی که درک‌اش دشوار است، یا شاید جزبه استعاره، درک‌ناپذیر باشد.

در آغاز فصل چهارم **قصر**، آمیزش دومِ ک. و فریدا هست؛ این ماجرا نیز با یک جملهٔ واحد (یک جمله ـ استعاره) بیان شده است: «زن در جستجوی چیزی بود و مرد در جستجوی چیزی بود، دیوانه وار، در حال شکلک درآوردن، در حال جستجو، [...]؛ همچنان‌که سگ‌ها بر زمین پنجه می‌کشند، [...] با سرخوردگی‌ای درمان‌ناپذیر [...] هر یک گهگاه [...]»

درست همان‌گونه که کلیدواژه‌های آمیزش نخست، «غریب» و «غرابت» بودند، اینجا کلیدواژه‌ها «جستجو» و «پنجه کشیدن»اند. این واژه‌ها، تصویری دیدنی از آنچه رخ می‌دهد را بیان نمی‌کنند، بلکه موقعیت وجودیِ توضیح‌ناپذیری را شرح می‌دهند. هنگامی که داوید، در ترجمهٔ فرانسوی‌اش، قطعهٔ بالا را چنین ارائه می‌دهد: «همان‌گونه که سگ‌ها نومیدانه ***چنگال‌هاشان*** را در زمین ***فرو می‌کنند***، [...]»، نه تنها نادقیق است (کافکا نه از چنگال سخن می‌گوید و نه از ناخن‌هایی که فرو می‌روند) بلکه استعاره را از قلمروِ وجودی به قلمروِ توصیفِ بصری منتقل می‌کند؛ و با این کار، خود را در زیباشناسی‌ای متفاوت از آنِ کافکا جای می‌دهد.

(این تباینِ زیبایی‌شناختی در آخرین پارهٔ جمله هرچه آشکارتر است: کافکا می‌گوید: «هریک گهگاه [...]»؛ در ترجمهٔ داوید، این مشاهدهٔ دقیق و خنثی، به استعاره‌ای اکسپرسیونیستی بدل می‌شود: «هریک چهرهٔ دیگری را با ***ضربه‌های*** زبان، ***به شلاق می‌بست.***»)

مشاهداتی در مترادف گزینیِ نظام‌مند

نیاز به کاربرد واژه‌ای دیگر به جای واژهٔ آشکارتر، ساده‌تر و خنثی‌تر (تجربه کردن به جای داشتن؛ گام زدن به جای رفتن؛ به شلاق بستن به جای کشیدن) را می‌توان ***واکنشِ مترادف‌گزینی*** خواند ـ واکنشی که تقریباً در همهٔ مترجمان هست. داشتن ذخیره‌ای بزرگ از مترادف‌ها، نشانه‌ای از ذوق «خوش سبْک» است؛ اگر در یک پاراگراف از متن اصلی، واژهٔ «اندوه» دوبار تکرار شده باشد، مترجم، آزرده از تکرار (که حمله‌ای بر زیباییِ اجباری در سبک قلمداد می‌شود) وسوسه خواهد شد که دومین مورد را «مالیخولیا» ترجمه کند.اما این همه‌اش نیست: این نیاز به مترادف‌گزینی چنان ژرف در روح مترجم جای گرفته که همان

بارِ نخست نیز مترادف برخواهد گزید: اگر متن اصلی گفته باشد «مالیخولیا»، او خواهد گفت «اندوه»، و اگر متن اصلی گفته باشد «اندوه» او خواهد گفت «مالیخولیا».

با این همه، بی هیچ طعنه‌ای اذعان می‌کنیم: وضع مترجم بی‌نهایت حساس است: باید به نویسنده وفادار باشد، و در همان حال، خودش باشد؛ چه باید کرد؟ او (آگاهانه یا ناآگاهانه) می‌خواهد از خلاقیت خودش در متن مایه بگذارد؛ گویی که بخواهد به خودش جرئت بدهد، واژه‌ای را برمی‌گزیند که آشکارا به نویسنده خیانت نمی‌کند، اما بااین همه، برخاسته از ابتکار خود مترجم است. این نکته را همین الان که دارم ترجمهٔ متن کوچکی از خودم را می‌خوانم، در می‌یابم: من می‌نویسم «مؤلف» و مترجم، آن را «نویسنده» ترجمه می‌کند؛ من می‌نویسم «نویسنده»، و او آن را «رمان‌نویس» ترجمه می‌کند؛ من می‌نویسم «رمان‌نویس»، و او آن را «مؤلف» ترجمه می‌کند؛ آنجا که می‌گویم «نظم»، او می‌گوید «شعر»؛ آنجاکه می‌گویم «شعر» او می‌گوید «اشعار». کافکا می‌گوید «رفتن»، مترجمان می‌گویند «گام زدن». کافکا می‌گوید «هیچ عنصری»، مترجمان می‌گویند «هیچ یک از عناصر»، «دیگر هیچ»، «نه حتی یک عنصر». این روش مترادف‌گزینی، معصومانه به نظر می‌آید، اما کیفیت نظام‌مندِ آن به وجهی گریزناپذیر، مفهوم اولیه را مخدوش می‌کند. و از این گذشته، که چه بشود؟ چرا وقتی که مؤلف می‌گوید «gehen»، نگوییم «رفتن»؟ آه، ای مترجمان، ما را مترادعنف نکنید!

غنای واژگان

بگذارید به واژه‌های جمله نگاه‌کنیم: *vergehen* (گذشت ـ از ریشهٔ *gehen* به معنی رفتن)؛ *haben* (داشتن)؛ *sich verirren* (بیراهه رفتن)؛ *sein* (بودن)؛ *ersticken müssen haben* (باید خفه شد)؛ *tun können* (می‌توان کرد)؛

sich Verirren ؛Gehen. پس کافکا ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین واژه‌ها را می‌گزیند: رفتن (دوبار)، داشتن (دوبار)، بیراهه رفتن (دوبار)، بودن، کردن، خفه شدن، باید، و غیره.

مترجمان مایل‌اند واژگان را غنا بخشند: «هرگز از تجربه کردن، باز نایستاد» (به جای «داشت»)؛ «فروشدن»، «پیش رفتن»، «فرارفتن» (به جای «بودن»)، «گام برداشتن» (به جای «رفتن»)؛ «دریافتن» (به جای «داشتن»).

(چه وحشتی که واژه‌های «بودن» و «داشتن» در مترجمان جهان برنمی‌انگیزند! هرچه بتوانند می‌کنند که این واژه‌ها را با واژه‌هایی که به نظرشان کمتر عادی می‌رسد، عوض کنند.)

این گرایش از دیدگاه روان‌شناسی نیز فهمیدنی است: مترجم بابت چه چیزی می‌تواند اعتبار به دست آورد؟ وفاداری به سبک مؤلف؟ این دقیقاً چیزی است که خوانندگان ساکن در کشور مترجم، به هیچ روشی نمی‌توانند داوری کنند. از سوی دیگر، همگان خودبه‌خود، غنای واژگان را به عنوان یک ارزش، هنرنمایی، و سندِ استادی و شایستگی مترجم می‌بینند.

اما غنای واژگان به خودی خودْ ارزش نیست. گسترهٔ واژگان بستگی به نیّت زیبایی‌شناختی حاکم بر اثر دارد. واژگانِ کارلوس فوئنتس از نظر غنا تقریباً گیج‌کننده است. زیبایی نثر فوئنتس با غنا گره خورده، زیبایی نثر **همینگوی** با محدود بودن واژگان.

واژگان کافکا نیز نسبتاً محدود است. این محدودیت را غالباً به عنوان یکی از نمادهای رهبانیّتِ کافکا شمرده‌اند. به عنوان ضدِّ زیبایی‌شناسی‌گرایی او. به عنوان بی تفاوتی‌اش نسبت به زیبایی. یا به عنوان بهایی که زبانِ آلمانیِ پراگی پرداخته، یعنی زبانی که از ریشه‌های مردمی‌اش گسسته و دارد می‌پژمرد. هیچ‌کس نمی‌خواست بپذیرد که برهنگیِ واژگان، بیانگر ***نیّتِ زیبایی‌شناختیِ*** کافکاست، که این یکی از نشانه‌های متمایز ***زیبایی*** نثر اوست.

نظری کلی دربارهٔ مسئلهٔ مرجعیت

برای مترجم، بالاترین مرجع باید **سبک شخصی مؤلف** باشد. اما بیشتر مترجمان از مرجع دیگری پیروی می‌کنند: **نوع متعارفِ** «فرانسهٔ خوب» (یا انگلیسی خوب، آلمانی خوب، و غیره)، یعنی فرانسه‌ای (یا آلمانی‌ای و غیره) که در مدرسه می‌آموزیم. مترجم، خود را سفیرِ مرجعِ خویش در کشور مؤلف بیگانه می‌بیند. خطا اینجاست: هر مؤلفِ ارزشمندی، از «سبک خوب» **سرپیچی می‌کند**، و اصالت هنر او (و در نتیجه علت وجودی آن) در این سرپیچی نهفته است.

تلاش نخست مترجم باید در درک این سرپیچی باشد. این کار هنگامی که سرپیچی مؤلف آشکار باشد، دشوار نیست، مثلاً با آثار رابله، یا جویس، یا سلین. اما مؤلفانی هستند که سرپیچی‌شان از «سبک خوبْ» زیرکانه، پوشیده، محتاطانه و به‌سختی دیدنی است؛ در چنین مواردی، درک آن آسان نیست. و در چنین مواردی، درک آن مهم‌تر است.

تکرار

Stunden (ساعت‌ها) سه بار پدیدار می‌شود ـ تکراری که در هرسه ترجمه حفظ شده است؛

gemeinsamen (مشترک) دوبار ـ تکراری که در هرسه ترجمه حذف شده است؛

sich verirren (بیراهه رفتن) دوبار ـ تکراری که در هرسه ترجمه حفظ شده است؛

die Fremde (غریب) دوبار، و بعد یک بار die Fremdheit (غرابت) ـ در ویالات: «á l' tranger» (خارج) یک بار، جایگزینی «غرابت» با «تبعید»؛ در

داوید و لورتولاری: یک بار «بیگانه» (به عنوان صفت) و یک بار «بیگانگی»؛

die Luft (هوا) دوبار ـ تکراری که در هرسه ترجمه حفظ شده است؛

haben (داشتن) دوبار ـ تکراری که تنها در یکی از ترجمه‌ها هست؛

weiter (فراتر) دوبار ـ این تکرار در ویالات جای خود را بـه واژهٔ «ادامـه» داده؛ در داوید به تکرارِ (ضعیفِ) واژهٔ «باز»؛ در لوتولاری، تکرارْ نـاپدید شـده است؛

gehen, vergehen (رفتن، گذشت) ـ این تکرار (که حقاً حفظاش دشـوار است) در هرسه ترجمه ناپدید شده است.

در کل می‌بینیم که مترجمان (به پیروی از آموزگاران مدرسه‌شان) گرایش به محدودکردن تکرار دارند.

معنای بیانی تکرار

دوبـار die Fremde، یک بـار die Fremdheit: مـؤلف بـا ایـن تکـرار، اصطلاحی را با کیفیتِ یک مفهوم کلیدی وارد متن خویش می‌کند. اگر مـؤلف رشتهٔ فکری درازی را از این واژه بگسترد، تکرار واژه از دیدگاه بیانی و مـنطقی لازم است. تصور کنید که مترجمِ آثار **هایدگر**، برای پرهیز از تکرار، «das Sein» را یک بار «بودن» ترجمه کند، سپس «وجود»، بعد «زندگی»، سپس باز «حـیات بشری» و سرانجام «حضور». بی‌دانستنِ آن که آیا هایدگر دارد از چیزی واحد با نام‌های متفاوت سخن می‌گوید یا از چیزهایی متفاوت، به جای یک متن منطقی دقیق، با یک آش شله‌قلمکار روبروییم. نثر یک رمان (البته از رمان‌هایی سخن می‌گویم که شایستهٔ این نام، باشند) نیازمند همان دقت است (بویژه در قطعات مداقه‌گونه یا استعاری).

نظری دیگر در بارهٔ لزوم حفظ تکرارها

کمی بعدتر از همان صفحه از رمان **قصر**:

"...Stimme nach Freida gerufen wurde. ' Freida'; sagte K. in Freidas Ohr und gab so den Ruf weiter."

معنای تحت‌اللفظی چنین است: «... صدایی فریدا را فراخواند. ک. در گوش فریدا گفت «فریدا»، و بدین ترتیب ندا را به او رساند.»

مترجمان فرانسوی می‌خواهند از تکرار سه بارهٔ نام فریدا پرهیز کنند:

ویالات: ک. در گوش **دخترک** گفت: «فریدا!»، و بدین ترتیب ...»

داوید: ک. در گوش **همراهش** گفت: «فریدا»، و بدین ترتیب ...»

واژه‌هایی که جای نام فریدا را گرفته‌اند چقدر دروغین می‌نمایند! توجه داشته باشید که در متن **قصر**، ک. هرگز چیزی جز ک. نیست. در دیالوگ‌ها، دیگران ممکن است او را «مساح» یا شاید چیزهایی دیگر بخوانند، اما خود کافکا، راوی، هرگز از او با واژه‌های «بیگانه»، «نوآمده»، «مرد جوان» یا هرچیز دیگر یاد نمی‌کند. نه تنها او، که همهٔ شخصیت‌ها در آثار کافکا همیشه تنها یک نام واحد، یک مسمّای واحد، دارند.

بنابراین، فریدا فریداست؛ نه عاشق، نه معشوق، نه همراه، نه دخترک، نه خدمتکار، نه روسپی، نه زن جوان، نه دختر، نه دوست، نه دوست دختر. فریدا.

اهمیت ملودیک تکرار

لحظه‌هایی هست که در آن، نثر کافکا پر می‌کشد و بدل به آواز می‌شود. دو جمله‌ای که بررسی کرده‌ام، چنین‌اند. (توجه داشته باشید که این هر دو جمله‌ای که از زیبایی استثنایی برخوردارند، توصیف‌هایی از کار عشق‌ورزی‌اند؛ این امر صدبار بیش از تمامی پژوهش‌های زندگی‌نامه‌نگاران در بارهٔ اهمیت اروتیسم

برای کافکا، سخن می‌گوید: اما بگذارید ادامه دهیم.) نثر کافکا با دو بال پر می‌کشد: شدت تخیل استعاری و به چنگ آوردن ملودی.

در اینجا زیبایی ملودیک، وابسته به تکرار واژه‌هاست؛ جمله چنین آغاز می‌شود:

«Dort vergingen Stunden, Stunden gemeinsamen Atems, gemeinsamen Herzschlags, Stunden...»

(«آنجا ساعت‌ها سپری می‌شد، ساعت‌هایی از نفس‌های مشترک، از تپش‌های مشترک دل‌ها، ساعت‌هایی ... ») در نُه واژه، پنج تکرار. در میانهٔ جمله: تکرار واژهٔ «Fremde» («غربت») و واژهٔ «Fremdheit» («غرابت»). و در پایان جمله، باز هم تکراری دیگر:

«... weiter gehen, weiter sich verirren» («... همچنان رفتن، همچنان بیراهه رفتن»).

این تکرارهای چندگانه، ضرب را آهسته می‌کنند و آهنگی اشتیاق‌انگیز به جمله می‌دهند.

در جملهٔ دیگر، یعنی آمیزش دوم ک.، همین اصل تکرار را می‌یابیم: فعل «جستن» چهار بار تکرار شده، واژهٔ «چیزی» دوبار، واژهٔ «بدن» دوبار، واژهٔ «پنجه» دوبار، و نباید حرفِ ربطِ «و» را از یاد ببریم که به رغم تمامی قواعد زیبایی نحوی، چهار بار تکرار شده است.

در متن آلمانی، جمله چنین آغاز می‌شود: «Sie suchte etwas und er suchte etwas...» ویالات چیزی کاملاً متفاوت می‌گوید: «او داشت چیزی را می‌جست و دوباره داشت چیزی را می‌جست...» داوید خطای او را اصلاح می‌کند: «او داشت چیزی را می‌جست و ک. نیز، به نوبهٔ خود.» چقدر عجیب: ترجیحْ گفتنِ «و ک. نیز، به نوبهٔ خود» به جای ترجمهٔ تحت اللفظیِ تکرار زیبا و سادهٔ کافکا: «او داشت چیزی را می‌جست و ک. داشت چیزی را می‌جست ...»

مهارت در تکرار

تکرار، مهارت می‌خواهد. چرا که مطمئناً برخی تکرارها بد و ناپسندند (مثل موقعی که در توصیف ناهار، واژه‌های «صندلی»، «چنگال» و مانند آنها، سه بار در دو جمله پدیدار شوند). قاعده: یک واژه به این دلیل تکرار می‌شود که مهم است، به این دلیل که نویسنده می‌خواهد صدای آن نیز مانند معنایش در سراپای پاراگراف، یا صفحه، طنین‌انداز شود.

گریز: نمونه‌ای از زیبایی تکرار

قصهٔ بسیار کوتاه (دو صفحه‌ای) همینگوی به نام «یک نویسنده می‌نویسد»، به سه بخش تقسیم شده است: ۱) پاراگرافی کوتاه که توصیف‌کنندهٔ زنی است که «پیوسته، بدون نیاز به خط زدن یا دوباره نوشتن چیزی»، نامه‌ای می‌نویسد؛ ۲) خودِ نامه، که در آن، زن از بیماری آمیزشی شوهرش می‌گوید؛ ۳) تک‌گویی درونی که در پی می‌آید:

«به خودش گفت شاید او بتواند به من بگوید چه کاری درست است. شاید بتواند بگوید. در عکسِ توی روزنامه، جوری افتاده که انگار می‌داند. حسابی زرنگ به نظر می‌آید. هرروز به یکی می‌گوید که چه کند. لابد می‌داند. می‌خواهم هرکاری را که درست است بکنم. اما چه مدت درازی است. مدت درازی است. و مدت درازی بوده. خدای من، مدت درازی بوده. می‌دانم که باید هرجا می‌فرستادندش می‌رفت، اما نمی‌دانم چرا مرض گرفت. وای، خدایا، کاش که نگرفته بود. برایم مهم نیست چه کار کرده که مرض گرفته. اما خدایا، کاش که نگرفته بود. انگار که لازم نبوده حتماً مرض بگیرد. نمی‌دانم چه کنم. خدایا، کاش که هیچ مرضی نگرفته بود. نمی‌دانم برای چه رفته مرض گرفته.»

ملودیِ خلسه‌آورِ این قطعه، تماماً مبتنی بر تکرارهاست. این تکرارها وسیله (مانند وزن در شعر) نیستند، بلکه از دلِ زبان محاورهٔ هر روزه، زبانی بسیار

صیقل نخورده، بیرون می‌آیند.

افزون بر آن: به نظر من، این داستانِ بسیار کوتاه، نمونه‌ای بی‌همتا در تاریخ نثر تخیلی است که در آن، نیّت موسیقایی، اصلِ نخستین است: بدون این ملودی، متنْ علت وجودی خود را از دست می‌دهد.

نفَس

کافکا به گفتهٔ خودش، داستان بلند «داوری» را تنها در یک شب و بدون گسست نوشت، یعنی که با سرعتی خارق‌العاده، خود را به دست تخیلی عملا مهارناپذیر رها کرد. سرعت، که بعداً به روش برنامه‌ایِ سورئالیستها بدل شد («نوشتن خودکار»).

ـ آزادسازیِ نیمهٔ‌خودآگاه از سرپرستیِ عقل، و منفجرکردن تخیل ـ تقریباً همان نقش را در کافکا ایفا کرد.

تخیلِ کافکایی، برانگیخته از چنین «سرعت روشمند»ی، چون رودی پیش می‌رود، چون رودی خواب‌گونه که تا پایان فصل، هیچ آرامشی نمی‌یابد. این نفَسِ بلندِ تخیل ، در ماهیتِ نحوْ بازتاب می‌یابد: در رمان‌های کافکا، با غیبت تقریبی دو نقطه (:) ـ مگر برای کارِ عادی نشان دادن دیالوگ‌ها ـ و شمارِ استثناتاً اندکی از نقطه ـ ویرگول (؛) روبروییم. دست‌نوشته‌ها (ویرایش انتقادی: فیشر، ۱۹۸۲) نشان می‌دهند که حتی ویرگول‌هایی که ظاهراً براساس قواعد نحو باید به کار برده شوند، اغلب جا افتاده‌اند. متن‌ها به پاراگراف هایی بسیار اندک تقسیم شده‌اند. این ***گرایش به کمترینه‌سازیِ بخش‌بندی*** ـ پاراگراف‌های اندک، مکث‌های نیرومندِ اندک (هنگام بازخوانی دست نوشته، کافکا اغلب نقطه‌ها را نیز به ویرگول بدل می‌کرد)، نشانه‌هایی اندک برای تأکید بر سازمان منطقی متن (دو نقطه‌ها، نقطه ـ ویرگول‌ها) ـ با سبک کافکا همروح است؛ در عین حال، حمله‌ای دائمی است بر «سبک آلمانی خوب » (و نیز «سبک خوب» همهٔ

زبان‌هایی که آثار کافکا به آنها ترجمه می‌شود).

کافکا هیچ نسخهٔ قطعی از **قصر** برای چاپ تهیه نکرد، و منطقاً می‌توان تصور کرد که کماکان در متن نسخه‌ها ـ و از جمله در نشانه‌گذاری ـ دستکاری و اصلاح می‌کرد. بنابراین خیلی تعجب نمی‌کنم (و روشن است که خشنود هم نیستم) اگر ماکس برود، به عنوان نخستین ویراستار کافکا، **گهگاه** پاراگرافی را تورفتگی داده باشد یا نقطه ـ ویرگولی افزوده باشد تا خواندنِ متن را آسان‌تر سازد. در عمل، حتی در ویراش برود، **هویت کلی** نحوِ کافکا هنوز آشکارا دیده می‌شود، و رمان، نفَس بلند بزرگ خویش را حفظ می‌کند.

بیایید به آن جمله از فصل سوم باز گردیم: جمله‌ای نسبتاً دراز است، با ویرگول اما بدون نقطه ـ ویرگول (در دست‌نوشته و ویرایش‌های آلمانی). بنابراین آنچه که بیش از همه مرا در ترجمهٔ ویالات از این جمله می‌آزارد، نقطه ـ ویرگولِ افزوده شده است. این نقطه ـ ویرگول، نشانگر پایان یک قطعهٔ منطقی است، وقفه‌ای است که شخص را به پایین آوردن صدا و مکثی کوتاه فرا می‌خواند. این وقفه (هرچند از دیدگاه قواعد نحو درست است) نفَسِ کافکا را خفه می‌کند.

بعد داوید حتی جمله را به سه بخش تقسیم می‌کند، با **دو** نقطه ـ ویرگول. با دانستن این که در سرتاسر فصل سوم (بنا به دست‌نوشته) کافکا تنها یک نقطه ـ ویرگول به کار برده، این دو نقطه ـ ویرگولِ داوید، هرچه بی‌ربط‌تر می‌نماید. در ویرایشِ ماکس برود، سیزده نقطه ـ ویرگول هست. ویالات به سی‌ویک مورد می‌رسد. لورتولاری بیست‌وهشت تا، به علاوهٔ سه تا دونقطه.

ظاهرِ تیپوگرافیکی

می‌توانید پرواز بلند و خلسه‌آور نثر کافکا را در ظاهرِ تیپوگرافیکی متنْ **ببینید**، که اغلب یک پاراگراف یکهٔ «بی پایان» است که تا صفحه‌ها ادامه می‌یابد و

حتی قطعات درازی از دیالوگ‌ها را در خود جای می‌دهد. در دست‌نوشتهٔ کافکا، فصل سوم تنها به دو پاراگراف دراز تقسیم شده‌است. در ویرایشِ برود، چهار پاراگراف هست. در ترجمهٔ ویالات، نَود تا. در ترجمهٔ لورتولاری، نودوپنج تا. نسخه‌های فرانسوی رمان‌های کافکا مورد بخش‌بندی‌ای قرار گرفته‌اند که از خودشان نیست: پاراگراف‌هایی بسیار پرشمارتر، و در نتیجه بسیارکوتاه‌تر، که سازمانی منطقی‌تر و عقلانی‌تر را از متنْ مانندهسازی می‌کنند و با نمایشی ساختن متن، تبادل دیالوگ‌ها را به‌تندی از آن جدا می‌کنند.

تا آنجا که من می‌دانم، بخش‌بندیِ اصلیِ متن‌های کافکا در ترجمه به هیچ زبان دیگری تغییر نیافته است. چرا مترجمان فرانسوی (همگی، یکرای) چنین کرده‌اند؟ حتما دلیلی برای این کار داشته‌اند. نسخهٔ چاپ **پلیاد** از رمان‌های کافکا، حاوی بیش از پانصد صفحه یادداشت است. اما حتی یک جمله در توضیح دلیل این کار نیست.

و سرانجام، نظری در بارهٔ نوع حروف، درشت و ریز

کافکا اصرار داشت که کتاب‌هایش با حروف بسیار درشت چاپ شوند. این موضوع را امروزه با لبخند ناشی از هوس‌های مردان بزرگ، به یاد می‌آورند. اما دلیلی برای خنده نیست؛ خواستهٔ کافکا موجه، منطقی، جدی، مربوط به زیبایی‌شناسی او، یا به طور دقیق‌تر، به روش او در بخش‌بندی نثر بود.

مؤلفی که متن خود را به پاراگراف‌های کوتاه بسیار تقسیم کند، بر حروف درشت پای نخواهد فشرد: صفحه‌ای حاوی بخش‌های فراوان را نسبتاً آسان می‌توان خواند.

در عوض، خواندن متنی که در پاراگرافی بی‌پایان موج می‌زند، خیلی کمتر آسان است. چشم، جایی برای ایست یا آسایش نمی‌یابد، ردّ سطرها به‌آسانی گم می‌شود. چنین متنی برای آن که با لذت خوانده شود (یعنی بدون خسته کردن

چشم) باید با حروف نسبتاً درشت چاپ شود که خواندن را آسان سازند و به شخص اجازه دهند هر زمان باز ایستد و زیبایی جمله‌ها را درک کند.

ویرایش جلدْکاغذیِ آلمانیِ **قصر** را مرور می‌کنم: بر صفحه‌ای کوچک، سی‌ونه سطر وحشتناک در هم فشرده از «پاراگرافی بی‌پایان»: قابل خواندن نیست؛ یا فقط به عنوان ***اطلاعات*** قابل خواندن است؛ یا به عنوان ***سند***؛ در هرحال نه به عنوان متنی برای درک زیبایی‌شناسی. در پیوستی چهل صفحه‌ای: تمامی قطعه‌هایی که کافکا از رمانش حذف کرده‌بود. خواستهٔ (کاملاً موجه و بر مبنای منطق زیبایی‌شناختی) کافکا را برای چاپ متن‌اش با حروف درشت به چیزی نمی‌گیرند و در عوضْ تمامی جمله‌هایی را که (کاملاً موجه و برمبنای منطق زیباشناختی) تصمیم گرفته بود نابود کند، صید می‌کنند. در این بی‌تفاوتی به خواسته‌های زیبایی‌شناختیِ مؤلف، تمامیِ اندوهِ سرنوشت آثار کافکا پس از مرگ او منعکس است.

Des heures passèrent là, des heures d'haleines mêlées, de battements de coeur communs, des heures durant lesquelles K. ne cessa d'éprouver l'impression qu'il se perdait, qu'il s'était enfoncé si loin que nul être avant lui n'avait fait plus de chemin; à l'étranger, dans un pays où l'air même n'avait plus rien des éléments de l'air natal, où l'on devait étouffer d'exil et où l'on ne pouvait plus rien faire, au milieu d'insanes séductions, que continuer à marcher, que continuer à se perdre.

—Alexandre Vialatte

Des heures passèrent là, des heures d'haleines mêlées, de battements de coeur confondus, des heures durant lesquelles K. ne cessa d'éprouver l'impression qu'il s'égarait, qu'il s'en-

fonçait plus loin qu'aucun être avant lui; il était dans un pays étranger, où l'air même n'avait plus rien de commun avec l'air du pays natal; l'étrangeté de ce pays faisait suffoquer et pourtant, parmi de folles séductions, on ne pouvait que marcher toujours plus loin, s'égarer toujours plus avant.

—Claude David

Là passèrent des heures, des heures de respirations mêlées, de coeurs battant ensemble, des heures durant lesquelles K. avait le sentiment constant de s'égarer, ou bien de s'être avancé plus loin que jamais aucun homme dans des contrées étrangères, où l'air lui-même n'avait pas un seul élément qu'on retrouvât dans l'air du pays natal, où l'on ne pouvait qu'étouffer à force d'étrangeté, sans pouvoir pourtant faire autre chose, au milieu de ces séductions insensées, que de continuer et de s'égarer davantage.

—Bernard Lortholary

Là, s'en allaient des heures, des heures d'haleines communes, de battements de coeur communs, des heures durant lesquelles K. avait sans cesse le sentiment qu'il s'égarait, ou bien qu'il était plus loin dans le monde étranger qu'aucun être avant lui, dans un monde étranger où l'air même n'avait aucun élément de l'air natal, où l'on devait étouffer d'étrangeté et où l'on ne pouvait rien faire, au milieu de séductions insensées, que continuer à aller, que continuer à s'égarer.

—Milan Kundera

فصل پنجم

در جستجوی حال از دست رفته

۱

در میانهٔ اسپانیا، جایی میان بارسلون و مادرید، دو نفر در نوشگاه یک ایستگاه کوچک راه‌آهن نشسته‌اند: یک مرد آمریکایی و یک دختر. ما از آنها هیچ نمی‌دانیم جز آن که منتظر قطاری به مقصد مادرید هستند، یعنی جایی که دختر قرار است زیرعمل جراحی - یقیناً (هرچند این واژه هیچ گاه بیان نمی‌شود) سقط جنین - برود. نمی‌دانیم آن دو کی‌اند، چند ساله‌اند، دلباختهٔ یکدیگرند یا نه؛ از دلایلی که آنها را به این تصمیم واداشته، چیزی نمی‌دانیم. دیالوگ آنها، هرچند با دقتی فوق‌العاده ارائه شده، هیچ درکی از انگیزه‌ها یا گذشتهٔ آنها به دست ما نمی‌دهد.

دختر برافروخته است و مرد می‌کوشد آرام‌اش کند: «جیگ، واقعاً عمل خیلی ساده‌ای است. راست‌اش اصلاً عمل نیست.» و بعد: «من با تو می‌آیم و تمام مدت پیش‌ات می‌مانم...» و بعد: «بعدش کارها درست می‌شود، مثل سابق.»

هنگامی که کوچک‌ترین آشفتگی در دختر احساس می‌کند، می‌گوید: «خوب، اگر نمی‌خواهی، مجبور نیستی. اگر خودت نمی‌خواهی، من هم نمی‌خواهم.» و نهایتاً دوباره: «باید بفهمی که اگر خودت نمی‌خواهی، من هم نمی‌خواهم این کار را بکنی. اگر برایت مهم است، من کاملاً آماده‌ام با آن کنار بیایم.»

در پسِ پاسخ‌های دختر، می‌توان وسواس‌های اخلاقی‌اش را حس کرد. به چشم‌انداز می‌نگرد و می‌گوید: «می‌توانستیم همه‌اش را داشته باشیم. می‌توانستیم همه چیز داشته باشیم، اما هر روز داریم بدترش می‌کنیم.»

مرد می‌کوشد آرام‌اش کند: «ما می‌توانیم همه چیز داشته باشیم ...»

«نه ... وقتی که از تو گرفتندش، دیگر نمی‌توانی پس‌اش بگیری.»

و هنگامی که مرد دوباره به او اطمینان می‌دهد که عمل جراحی بی‌خطر است، دختر می‌گوید: «الان یک کاری برایم می‌کنی؟»

«هرکاری برایت می‌کنم.»

«می‌شود لطفاً لطفاً لطفاً لطفاً لطفاً لطفاً لطفاً دیگر حرف نزنی؟»

مرد می‌گوید: «اما من نمی‌خواهم این کار را بکنی. اصلاً برایم مهم نیست.»

دختر می‌گوید: «جیغ می‌کشم ها.»

در این لحظه، تنش به اوج خود می‌رسد. مرد برمی‌خیزد تا چمدان‌هاشان را به سوی دیگر ایستگاه ببرد، و هنگامی که باز می‌گردد: «حالت بهتر است؟» «حالم خوب است. چیزی‌ام نیست. حالم خوب است.» و اینها آخرین سطرهای داستان معروف «تپه‌هایی شبیه فیل‌های سفید» ارنست همینگوی است.

۲

چیز عجیب در بارهٔ این داستان پنج صفحه‌ای این است که از روی دیالوگ‌ها می‌توانیم هر تعداد داستان که بخواهیم تصور کنیم: مرد متأهل است و دارد معشوقه‌اش را وادار به سقط جنین می‌کند تا از دستِ زن‌اش در امان باشد؛ مجرد است و سقط جنین را برای این می‌خواهد که می‌ترسد زندگی‌اش به هم بریزد؛ اما این هم ممکن است که او مجرد است و بی‌خودخواهی ، مشکلاتی را پیش‌بینی می‌کند که بچه برای دختر پدید خواهد آورد؛ شاید - هر چیزی قابل تصور است- مرد بیماری خطرناکی دارد و نگرانِ تنها رهاکردن دختر با یک بچه است؛ حتی می‌توانیم تصور کنیم که پدرِ بچه، مرد دیگری است که دختر، او را ترک گفته تا با این مرد برود، و این مرد به او توصیه می‌کند که بچه را بیاندازد، اما آماده است که اگر دختر حاضر به این کار نشود، خودش نقش پدر را به عهده گیرد. و دختر؟ او ممکن است برای راضی ساختن دلداده‌اش موافقت کرده باشد که بچه را بیاندازد؛ یا شاید خودش در این کار پیشگام شده، اما با نزدیک شدن موعد، جرئت‌اش را از دست می‌دهد و احساس گناه می‌کند، و مقاومت کلامی آخرینی را به پا می‌کند که هدف از آن، بیشتر وجدان خودش است تا همراهش. در واقع تا ابد می‌توان موقعیت‌هایی ابداع کرد که امکان دارد در پس دیالوگ‌ها نهفته باشند.

در بارهٔ ماهیت شخصیت‌ها نیز گسترهٔ انتخابْ به همان بزرگی است: مرد می‌تواند حساس، پرعاطفه، و دلسوز باشد؛ می‌تواند خودخواه، دغل‌باز و دورو باشد. دختر می‌تواند بیش از اندازه حساس، ظریف و عمیقاً اخلاقی باشد؛ می‌تواند هوس‌باز، متظاهر و علاقه‌مند به صحنه سازی‌های هیستریک باشد.

انگیزه‌های واقعی نهفته در پس رفتار آنها را، این مسئله مبهم‌تر می‌کند که

دیالوگ‌ها هیچ نشانی از چگونگی بیان حرف‌ها ندارند: تند؟ آهسته؟ طعنه‌آمیز، مهرآمیز، خشک، پرخاشجو، دلزده؟ مرد می‌گوید: «می‌دانی که دوستت دارم.» دختر پاسخ می‌دهد: «می‌دانم.» اما معنی آن «می‌دانم» چیست؟ آیا به‌راستی از عشقِ مرد مطمئن است؟ یا دارد به طعنه سخن می‌گوید؟ و مفهوم این طعنه چیست؟ که دختر، عشقِ مرد را باور ندارد؟ یا این که عشق مرد، دیگر برایش اهمیتی ندارد؟

گذشته از دیالوگ، داستانْ تنها چند توصیفِ لازم را در بر دارد: توصیف‌هایی که به اندازهٔ تزئینات صحنهٔ نمایش، کم‌شمارند. تنها یک توصیف از این قاعدهٔ حداکثرِ صرفه، می‌گریزد: توصیفِ تپه‌های سفیدی که تا افق ادامه دارند؛ توصیفی که چندبار باز می‌گردد، به همراه یک استعاره (دقیق‌تر بگوییم: یک تشبیه)، تنها مورد این‌چنینی در سراپای داستان. همینگوی دلباختهٔ استعاره نبود. همچنین، این استعاره نیز از آنِ راوی نیست، بلکه از آنِ دختر است؛ این دختر است که وقتی به تپه‌ها خیره می‌شود، می‌گوید: «شکل فیل‌های سفیدند.»

مرد در حالی که آبجویش را فرو می‌دهد، پاسخ می‌گوید: «من که تا حالا فیل سفید ندیده‌ام.»

«نه، نمی‌توانی دیده باشی.»

مرد می‌گوید: «می‌توانستم دیده باشم. چون تو می‌گویی که نمی‌توانم دیده باشم، که دلیل نمی‌شود.»

در این چهار سطر دیالوگ، شخصیت‌ها تفاوت میان خود، در واقع تقابل میان خود، را آشکار می‌کنند: مرد نسبت به ابداع شاعرانهٔ دختر، مقداری پرهیز نشان می‌دهد («من که تا حالا ندیده‌ام»)، دختر بی‌درنگ واکنش نشان می‌دهد، ظاهراً رنجیده از او برای بی‌احساس بودن‌اش («نمی‌توانی دیده باشی»)، و مرد (که انگار از قبل با این رنجیدگی آشناست و به آن حساسیت دارد) از خود دفاع

می‌کند («می‌توانستم دیده باشم»).

بعدتر، وقتی که مرد، دختر را از عشق خویش مطمئن می‌کند، دختر می‌گوید: «اما اگر این کار را بکنم، بعدش دوباره خوب است که بگویم چیزها مثل فیل‌های سفیدند، آن وقت خوش‌ات می‌آید؟»

«خیلی هم خوش‌ام می‌آید. الان هم خیلی خوش‌ام می‌آید، اما نمی‌توانم درست در باره‌اش فکر کنم.»

پس آیا این رویکرد متفاوت به استعاره، دست‌کم شخصیتِ آن دو را متمایز می‌کند؟ دخترْ نازک‌خیال و شاعرگونه، مردْ دارای ذهنی سطحی؟ بسیار خوب، می‌توانیم دختر را شاعرگونه‌تر از مرد ببینیم. اما این هم ممکن است که استعاره‌یابی او را ادا و اطوار و تصنع بدانیم: او که می‌خواهد مبتکر و خلاق باشد و ستوده شود، اندک ذوق شعر خود را به رخ می‌کشد. اگر موضوع از این قرار باشد، محتوای اخلاقی و عاطفی گفته‌هایش در بارهٔ این که پس از سقط جنین، دنیا دیگر از آن ایشان نخواهد بود را می‌توان به علاقه‌اش به خودنمایی شاعرانه نسبت داد تا به نومیدی واقعی زنی که مادری‌اش را از کف می‌دهد.

نه، هیچ چیز در بارهٔ آنچه که اصلا در پس این دیالوگ ساده و پیش‌پاافتاده نهفته است، روشن نیست. هر مردی می‌تواند همان چیزهایی را بگوید که این مرد می‌گوید، و هر زنی می‌تواند مثل این زن حرف بزند. چه مردی عاشق زنی باشد چه نه، چه دروغ بگوید چه راست، همان چیز را خواهد گفت. گویی که این دیالوگ از آغاز آفرینش اینجا منتظر بوده تا زوج‌هایی بی‌شمار ادایش کنند، فارغ از روان‌شناسی تک‌تک‌شان.

از آنجا که دیگر چیزی نمانده که حل و فصل کنند، داوری اخلاقی در بارهٔ این شخصیت‌ها، ناممکن است؛ همچنان‌که در ایستگاه قطار نشسته‌اند، در بارهٔ همه چیز با قطعیت تصمیم گرفته شده؛ پیش‌تر دلایل‌شان را هزار بار بیان

کرده‌اند؛ پیش‌تر هزار بار بحث‌هاشان را کرده‌اند؛ اکنون مشاجرهٔ قدیمی (بحث قبلی، نمایش قبلی) تنها از میان دیالوگی سوسو می‌زند که در آن دیگر هیچ چیز در خطر نیست، و واژه‌ها تنها واژه‌اند.

۳

هر چند داستانْ بی‌نهایت ***انتزاعی*** است و موقعیتی شِبهِ‌کهنْ‌الگویی را توصیف می‌کند، در عین حال بی‌نهایت ***ملموس*** است، و می‌کوشد سطحِ دیدنی و شنیدنیِ یک موقعیت، و به‌ویژه دیالوگ، را ثبت کند.

بکوشید گفتگویی از زندگی خود را -گفتگویی مشاجره‌آمیز یا مهرآمیز - بازسازی کنید. ارزشمندترین و مهم‌ترین موقعیت‌ها تماماً از دست رفته‌اند. حس انتزاعی آنها باقی است (نظر من این بود، نظر او این بود، من پرخاش کردم، او دفاع کرد)، شاید هم یکی دو مورد از جزئیات، اما استحکامِ دیداری-شنیداریِ موقعیت در تمامیِ پیوستگی‌اش از دست رفته است.

و نه تنها از دست رفته، که حتی شگفت‌زده نیستیم که از دست رفته. تسلیم از دست رفتنِ لمس‌پذیریِ حال، شده‌ایم. بی‌درنگ لحظهٔ حال را به انتزاعِ آن بدل می‌کنیم. کافی است ماجرایی را که چند ساعت پیش تجربه کرده‌ایم به یاد آوریم: گفتگو در حد یک خلاصهٔ کوتاه، فشرده می‌شود، صحنه به چند نمای کلی. این حتی در مورد نیرومندترین خاطره‌ها هم که بر ذهن عمیقاً تأثیر می‌نهند -از قبیل آسیبِ روانی - مصداق دارد: چنان از قدرتِ خاطره‌ها گیج می‌شویم که نمی‌فهمیم محتواشان چه مایه نمادین و حقیر است.

هنگامی که واقعیتی را مطالعه، بحث یا تحلیل می‌کنیم، آن را چنان‌که در ذهن‌مان ، در حافظه‌مان، پدیدار می‌شود، تحلیل می‌کنیم. واقعیت را تنها در زمان

گذشته می‌شناسیم. آن را در حال، در لحظه‌ای که دارد رخ می‌دهد، هنگامی که **هست** ، نمی‌شناسیم. لحظهٔ حال شبیه خاطرهٔ آن نیست. یادآوری، نفیِ فراموشی نیست. یادآوری، گونه‌ای از فراموشی است.

می‌توانیم با پشتکار، خاطرات‌مان را بنویسیم و هر رخدادی را ثبت کنیم. اما یک روز با خواندن آن، خواهیم دید که حتی یک تصویر ملموس را نمی‌توانیم به یاد آوریم. بدتر از آن: این که تخیل‌مان از یاری رساندن به حافظه و بازسازی آنچه از یاد رفته، ناتوان است. حال - ملموس بودن حال - به عنوان پدیده‌ای برای ملاحظه، به عنوان یک ***ساختار***، برای ما سرزمینی بیگانه است؛ بنابراین، نه می‌توانیم در حافظهٔ خویش بدان بیاویزیم، نه آن را به کمک تخیل، بازسازی کنیم. می‌میریم بی آن که بدانیم چه زیسته‌ایم.

۴

به گمان من، نیاز به ایستادگی در برابر از دست رفتن واقعیت گذرای حال، برای رمان تنها در نقطه‌ای مشخص از تحول آن پدید آمد. در آثار **بوکاچیو**، داستانْ نمونه‌ای است از انتزاعی که گذشته به هنگام یادآوری، به آن بدل می‌شود: بدون صحنه‌های ملموس، تقریباً بدون دیالوگ، گونه‌ای خلاصه‌نویسی، روایتی است که جوهرهٔ رخداد، رشتهٔ علت و معلولی یک داستان را به مامی‌دهد. رمان‌نویس‌هایی که پس از بوکاچیو آمدند داستان‌سرایان خوبی بودند، اما ثبت ملموس بودن لحظهٔ حال برای‌شان نه موضوعیت داشت و نه هدف بود. داستانی می‌گفتند، بی آن که لزوماً آن را در صحنه‌های ملموس جستجو کنند.

در آغاز قرن نوزدهم، صحنه بدل به ***پایهٔ*** عنصرِ تصنیف رمان (سرمشقِ ذوق رمان‌نویس) می‌شود. رمان‌های اسکات، بالزاک و داستایفسکی به صورت

رشته‌ای از صحنه‌هایی به‌دقت تشریح شده‌اند، با آرایش‌شان، با دیالوگ‌هاشان، با اعمال‌شان؛ هرچه که به این رشته از صحنه‌ها مربوط نباشد، ثانوی و حتی زائد دانسته می‌شود و حس می‌شود. رمان چون فیلم‌نامه‌ای بسیار غنی است.

هنگامی که صحنه بدل به عنصر اساسی رمان می‌شود، موضوعِ واقعیت بدان‌سان که در حال رخ می‌دهد، به طور بالقوه پیش کشیده می‌شود. می‌گویم «به طور بالقوه»، چرا که در بالزاک یا در داستایفسکی، آنچه که الهام‌بخش هنرِ صحنه‌پردازی است، بیشتر شیدایی نسبت به درام است تا شیدایی نسبت به لمس‌پذیری، بیشتر تئاتری است تا واقعی. در واقع، زیبایی‌شناسی تازهٔ رمان (زیبایی شناسی زاییده شده از این «نیمهٔ دوم» تاریخ رمان) در ماهیت ***تئاتری*** ساخت آن آشکار است: ساخت است که الف) بر یک طرح (در برابر ساخت «**پیکارسک**» یعنی رشته‌ای از طرح‌های متفاوت) متمرکز است؛ ب) بر تداوم شخصیت‌ها تأکید دارد (رها کردن شخصیت‌ها در میانهٔ داستان، که در آثار سروانتس عادی بود، اکنون نقص شمرده می‌شود)؛ پ) بر گسترهٔ محدودی از زمان تمرکز دارد (حتی اگر میان آغاز و پایان رمان، زمانی دراز بگذرد، خودِ کنش، طی چند روزِ ویژه گشوده می‌شود؛ برای نمونه، ***تسخیرشدگان***، چند ماه را دربرمی‌گیرد، اما تمامی کنش بسیار پیچیدهٔ آن در دو روز، سپس سه روز، و بعد دو روز، و سرانجام پنج روز رخ می‌دهد).

در این ساختِ بالزاکی یا داستایفسکیایی، منحصراً از طریق صحنه‌هاست که تمامی پیچیدگی طرح، تمامی غنای اندیشه (دیالوگ‌های عظیم اندیشگی در آثار داستایفسکی)، تمامی روان‌شناسی شخصیت‌ها، باید به‌روشنی بیان شود؛ برای این است که صحنه، همانند یک نمایش، به شکلی ساختگی متمرکز و متراکم می‌شود (چندین برخورد در یک صحنهٔ واحد)، و با شدت منطقی غیرطبیعی‌ای گسترش می‌یابد (تا تعارض منافع و شهوات را ظاهر کند)؛ برای بیان هرآنچه که

ضروری است (ضروری برای درک‌پذیر بودن کنش و معنای آن)، باید از هرآنچه «غیرضروری» است، یعنی هر آنچه پیش‌پاافتاده، معمولی و هر روزه است، هرآنچه اتفاقی است، یا تنها حالت محیط است، چشم‌پوشی کرد.

فلوبر («گرامی‌ترین و پرافتخارترین استاد ما»، چنان‌که همینگوی در نامه‌ای به فالکنر نوشت) بود که رمان را از تئاتری‌گری جدا کرد. در رمان‌های او، شخصیت‌ها در صحنه‌ای همیشگی دیدار می‌کنند که (با تفاوت‌اش، با بی‌ملاحظه‌گی‌اش، اما در عین حال با حالت‌ها و طلسم‌های جادویی‌ای که وضعی را زیبا و به یادماندنی می‌سازند) دائماً خلوتشان را بر هم می‌زند. **راما و لئون** در کلیسا قرارِ دیدار دارند، اما یک راهنما به آنها پیله می‌کند و گفتگوی خصوصی آنها را با وراجی روده‌درازانه و احمقانهٔ خود قطع می‌کند. **هانری دومونترلان** در پیش‌گفتار خود بر ***مادام بواری*** نسبت به ماهیتِ روش‌شناختیِ این شیوهٔ وارد کردنِ موتیفی متناقض به یک صحنه، اظهارنظری طعنه‌آمیز می‌کند، اما طعنهٔ او نابجاست؛ چرا که این شیوه، ربطی به ***ادا و اطوار هنرمندانه*** ندارد؛ موضوع، ***کشفی*** است که می‌توان ***وجودشناختی***‌اش خواند: کشفِ ساختارِ لحظهٔ حال؛ کشفِ همزیستی همیشگیِ عناصرِ مبتذل و دراماتیک که وجه مشخصهٔ زندگی ماست.

ضبط لمس‌پذیری لحظهٔ حال، یکی از روندهای پیوسته‌ای بوده که از زمان فلوبر، مشخصهٔ تحول رمان بوده است: این روند در ***اولیس*** **جیمزجویس** است که به نقطهٔ اوج، به شکوه خود، می‌رسد، داستانی در هشتصد صفحه که هیجده ساعت از زندگی را وصف می‌کند؛ **بلوم** همراه با **مک کوی** در خیابان می‌ایستد: در یک ثانیه، میان دو سطر پی در پی از دیالوگ، شماری بی‌پایان از چیزها رخ می‌دهد: دیالوگ درونیِ بلوم؛ وضع ظاهری‌اش (دست‌اش را در جیب می‌کند و پاکت نامه‌ای عاشقانه را لمس می‌کند)؛ هر آنچه که می‌بیند (زنی سوار درشکه‌ای

می‌شود و لحظه‌ای پایش را در معرض دید می‌گذارد)؛ هرآنچه که می‌شنود، هرآنچه که حس می‌کند. در کار جویس، یک لحظه از حال بدل به ابدیتی کوچک می‌شود.

۵

شیدایی نسبت به عنصر لمس‌پذیر، در حماسه و در هنرهای نمایشی توان متفاوتی دارد: شاهد این امر، بستگی نامتشابه این دو هنر به نثر است. حماسه در سده‌های شانزدهم و هفدهم، نظم را کنار نهاد و بدین ترتیب به هنری نو بدل شد: رمان. ادبیات نمایشی بسیار دیرتر و آهسته‌تر، از نظم به نثر روی آورد. اپرا از آن هم دیرتر، در هنگام چرخش قرن، با **شارپنتیر** (***لوئیس***، ۱۹۰۰)، **دبوسی** (***Pelléas et Mélisande***، ۱۹۰۲، هرچند این اثر با نثری بسیار استیلیزه و شاعرانه نوشته شده)، و با **یاناچک** (***ینوفا***، نوشته شده در فاصلهٔ ۱۸۹۶ و ۱۹۰۳). این آخری، آفرینندهٔ چیزی است که به نظر من مهم‌ترین زیبایی‌شناسی اپرا در عهد هنر مدرن است. می‌گویم «به نظرمن»، زیرا نمی‌خواهم علاقهٔ شخصی‌ام را به او پنهان کنم. بااین‌همه، گمان نمی‌کنم برخطا باشم، چرا که دستاورد یاناچک عظیم بود: او دنیای نوینی از اپرا را کشف کرد: دنیای نثر. نمی‌خواهم بگویم این، کارِ تنها بود (**برگ و وزغ**، ۱۹۵۹، که اتفاقاً یاناچک از پیشگامان پرشورش بود، و حتی **پولنکِ** ***La Voix humaine*** ۱۹۵۰ کاری مشابه کرده‌اند)، اما او راهش را با استواری ویژه‌ای به مدت سی سال دنبال کرد، و پنج اثر عمد پدیدآورد که تاکنون پاییده‌اند: ینوفا؛ ***کاتیا کابانووا***، ۱۹۲۱؛ ***روباه کوچک نیرنگ‌باز***، ۱۹۲۴؛ ***ماجرای ماکروپولوس***، ۱۹۲۶؛ ***از خانهٔ مردگان***، ۱۹۲۸.

گفتم که او **دنیای** نثر را کشف کرد، زیرا که نثر تنها شکلی از ادای سخن که متمایز از نظم باشد، نیست؛ نثر در عین حال جنبه‌ای از واقعیت است، جنبهٔ هر روزه، ملموس و لحظه‌ایِ آن، و متضادِ اسطوره است. این امر ریشه در ژرف‌ترین اعتقاد هر رمان‌نویس دارد: هیچ چیز به این شدت، به صورتِ نثرِ زندگی، تغییر چهره نداده است؛ هر انسانی به وجهی بی‌پایان در پی استحالهٔ زندگی خویش به اسطوره است - در پی استنساخ آن به نظم است، در پی پیچیدن آن در نظم (نظم بد) است. اگر رمان یک هنر باشد و نه فقط یک «ژانر ادبی»، دلیل‌اش این است که کشف نثرْ ***رسالتِ وجودشناختیِ*** آن است، رسالتی که هیچ هنری جز رمان نمی‌تواند به تمام ایفا کند.

در مسیر رمان به سوی رازِ نثر، به درون زیباییِ نثر (چرا که رمان به مثابهٔ هنر، نثر را به عنوان زیبایی کشف می‌کند)، **فلوبر** کاری سترگ کرد. در تاریخ اپرا، نیم قرن بعد، یاناچک به همان انقلاب فلوبری دست زد. اما در حالی که این امر را در رمانْ کاملاً طبیعی می‌یابیم (انگار که صحنهٔ میان **اما و رودلف** در پیش‌زمینهٔ نمایشگاه کشاورزی، به شکل امکانی تقریباً گریزناپذیر، در ژن‌های رمان رمزگذاری شده باشد)، در اپرا بسی بیشتر تکان دهنده، متهورانه و نامنتظر است: نثر، اصل ناواقعگرایی و استیلیزگیِ بی‌نهایت را که از نفْسِ جوهرِ اپرا جدایی‌ناپذیر می‌نمود، نقض می‌کند.

مدرنیست‌های بزرگ به اندازه‌ای که در اپرا سیر کردند، اغلب مسیر استیلیزگیِ بنیادین بیشتری از پیشینیان قرن نوزدهمی خود را پیش گرفتند. **هونگر** به مضامین افسانه‌ای یا توراتی روی آورد، و بعد به آنها شکلی بخشید که میان اپرا و آواز مذهبی (اوراتوریو) نوسان می‌کند؛ موضوعِ تنها اپرای بارتوک، حکایتی نمادین است؛ شوئنبرگ دو اپرا نوشت: یکی تمثیلی است، دیگری موقعیتی بحرانی را در مرز دیوانگی به نمایش در می‌آورد. تمامی اپراهای

استراوینسکی روی متون منثور نوشته شده‌اند و بی‌نهایت استیلیزه‌اند. بنابراین، یاناچک نه تنها به سنت اپرا پشت کرد، که در خلاف جهت روند غالب اپرای مدرن گام نهاد.

۶

یک طرح مشهور: مردی کوتاه قد و سبیلو، با موی سفید انبوه، دفتر اپرا به دست، راه می‌رود و گفتگوهایی را که در خیابان می‌شنود به زبان نت‌های موسیقی یادداشت می‌کند. شیدایی همین بود: جایْ دادنِ واژگان زنده در بیان موسیقایی؛ صدها نمونه از چنین «الحانِ زبانِ محاوره» را برجای نهاد. از دید هم‌روزگاران‌اش، این مشغلهٔ عجیب، او را در بهترین حالت، در زمرهٔ نامتعارف‌ها جای می‌داد، و در بدترین حالت، در زمرهٔ خام‌اندیشانی که نمی‌فهمیدند که موسیقی، چیزی آفریدنی است، نه تقلید طبیعت‌گرایانهٔ زندگی.

اما پرسش این نیست که آیا باید از زندگی تقلید کرد یا نه. پرسش این است: آیا موسیقی‌دان باید وجودِ دنیایی از صدا را در بیرون از موسیقی بپذیرد و آن را مطالعه کند؟ مطالعاتِ یاناچک در زبان محاوره، می‌تواند دو جنبه از موسیقی او را روشن سازد:

۱) ***اصالت ملودیک او***: در اواخر نهضت رمانتیک، غنای ملودیک موسیقی اروپایی ظاهراً داشت به پایان می‌رسید (در واقع، برای ترکیب‌های هفت یا دوازده نتی، حدی ریاضی هست)؛ دانش دقیق از الحانی که نه از موسیقی، که از دنیای عینی واژه‌ها می‌آیند، به یاناچک امکان دسترسی به منبع الهامی متفاوت، منبعی متفاوت از تخیل ملودیک را داد؛ در نتیجه، ملودی‌های او (شاید او آخرین ملودیست بزرگ در تاریخ موسیقی باشد) شخصیتی بسیار مشخص دارند و

بی‌درنگ قابل شناسایی‌اند:

الف) برخلافِ ***ماکسیمِ*** استراوینسکی («با میان پرده‌هایت **ناخوانا** باش، با آنها چون دلار رفتار کن»)، ملودی‌های یاناچک حاوی میان پرده‌هایی‌اند به شکلی غیرعادی بزرگ، که تا آن زمان در یک ملودی «زیبا»، تصورناپذیر بود؛

ب) ملودی‌ها بسیار موجز، فشرده و تقریباً گسترش ناپذیرند، و با فنونی که تا آن هنگام معمول بود قابل درازشدن و شاخ و برگ گرفتن نیستند، و اگر فنون معمول بر آنها اعمال شود، بی‌درنگْ تصنعی، دروغین و «فریب‌آمیز» می‌شوند؛ یعنی که: ملودی‌های او به روش خاص خود تکامل می‌یابند: یا تکرار می‌شوند (پافشارانه تکرار می‌شوند) یا چون واژه به کار می‌آیند: برای نمونه، هرچه پیش برویم ***تشدید*** می‌شوند (به همان گونه که شخصی پافشاری یا خواهش می‌کند)، و غیره؛

۲) ***جهت‌گیری روان‌شناختی او***: آنچه بیش از هرچیز یاناچک را در پژوهش‌هایش در زبان محاوره جلب می‌کرد، نه ضرباهنگ خاص زبان (زبان چک) بود، نه عروض آن (در اپراهای یاناچک، از برخوانی در کار نیست)، بلکه تأثیر وضع متغیر روان‌شناختی گوینده بر لحن سخن؛ او در پی درک ***علم معانی ملودی‌ها*** بود (بدین ترتیب، چنین می‌نماید که او در نقطهٔ مقابل استراوینسکی بود که برای موسیقی، ظرفیت بیانی قائل نبود؛ برای یاناچک، تنها آن نتی که بیان باشد، احساس باشد، حق بودن دارد)؛ با مطالعهٔ ارتباط میان یک لحن و یک احساس، یاناچک موسیقی‌دان، شفافیت روان‌شناختی بی‌همتایی به دست آورد: یک ***شوریدگی روان‌شناختی*** حقیقی (به یاد آورید که آدورنو از «شوریدگی ضدّروان‌شناختی» استراوینسکی سخن می‌گفت) وجه مشخصهٔ تمامی کارهایش شد؛ به همین دلیل، به طور خاص به اپرا روی کرد؛ چرا که در اپرا، توانایی «تعریف احساس‌ها به شکل موسیقایی» بهتر از هرجای دیگر قابل تحقق و آزمایش بود.

۷

در زندگی واقعی، یک گفتگو، در لمس‌پذیری لحظهٔ حال، چیست؟ نمی‌دانیم. همهٔ آنچه می‌دانیم این است که دیالوگ‌های روی صحنه، در رمان، یا حتی در رادیو، شبیه گفتگوی واقعی نیستند. مطمئناً این یکی از دغدغه‌های هنری همینگوی بود: ضبط ساختار گفتگوی واقعی. بیایید بکوشیم این ساختار را با مقایسهٔ آن با ساختار دیالوگ تئاتری، تعریف کنیم:

الف) در ***تئاتر***: داستان در دیالوگ و از طریق دیالوگ بازگو می‌شود؛ پس دیالوگ تماماً بر کنش، بر معنای آن و محتوای آن تمرکز دارد؛ در ***زندگی واقعی***: دیالوگ در محاصرهٔ روزمرّگی‌ای است که آن را قطع می‌کند، کُند می‌گرداند، بر تکاملش اثر می‌گذارد، مسیرش را تغییر می‌دهد، و آن را بی‌نظام و نامنطقی می‌کند؛

ب) در ***تئاتر***: دیالوگ باید فهم‌پذیرترین و روشن‌ترین مفهوم کشاکش دراماتیک و شخصیت‌ها را به مخاطب بدهد؛ در ***زندگی واقعی***: افرادی که گفتگو می‌کنند یکدیگر را می‌شناسند و از موضوع گفتگوی خود آگاه‌اند؛ برای همین، گفتگوی‌شان هیچ‌گاه کاملا برای شخص ثالث، فهم‌پذیر نیست؛ دیالوگ، چیستان‌گونه باقی می‌ماند، چون روکشی نازک از گفته‌ها که عظمت ناگفته‌ها را می‌پوشاند.

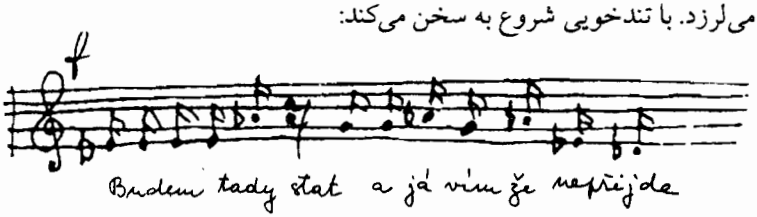
پ) در ***تئاتر***: زمان محدود اجرا، نهایت صرفه در واژه‌های دیالوگ را ایجاب می‌کند؛ در ***زندگی واقعی***: شخصیت‌ها به موضوعی که پیش‌تر بدان پرداخته‌اند باز می‌گردند، حرف‌هاشان را تکرار می‌کنند، آنچه را پیش‌تر گفته‌اند تصحیح می‌کنند و غیره؛ این تکرارها و ناهنجاری‌ها، دل‌مشغولی‌های شخصیت‌ها را آشکار می‌سازد و ملودی ویژه‌ای به دیالوگ می‌بخشد.

همینگوی نه تنها می‌دانست چگونه ساختار دیالوگ واقعی را ضبط کند، که از چگونگی کاربرد آن برای آفرینش **فُرم** نیز آگاه بود- فُرمی ساده، شفاف، زلال و زیبا، چنان‌که در «تپه‌هایی شبیه فیل‌های سفید» می‌بینیم: دیالوگ میان مرد آمریکایی و دختر، نرم و آهسته و با گفته‌هایی بی‌اهمیت آغاز می‌شود؛ تکرار همان واژه‌ها، همان عبارت پردازی‌ها در سراسر داستان، وحدتی ملودیک به آن می‌بخشد (این ملودی سازی دیالوگ است که در آثار همینگوی این اندازه چشمگیر و خلسه‌آور است)؛ دخالت زنی که نوشابه می‌آورد، تنش را تخفیف می‌دهد، تنشی که بااین‌همه، همچنان اوج می‌گیرد، نزدیک پایانْ داستان به نقطهٔ بحرانی می‌رسد («لطفاً لطفاً»)، و بعد، با واژه‌های پایانی، آرام می‌گیرد.

۸

«۱۵ فوریه، عصرهنگام. نورشفق در ساعت ۶، نزدیک ایستگاه راه‌آهن. دو زن جوان منتظر کسی هستند.

«در پیاده رو، زن درشت‌اندام‌تر، با گونه‌های گل‌گون، پالتویی سرخ به تن، می‌لرزد. با تندخویی شروع به سخن می‌کند:



"اینجا معطل شده‌ایم. مطمئن‌ام که نمی‌آید".

«همراهش، رنگ پریده، دامنی ارزان به پا، تُت آخر را با پژواکی افسرده، محزون و پراحساس، قطع می‌کند:

"مهم نیست ".

«و او همان‌جا ماند، نیمی عصیانگر، نیمی منتظر.»

این آغاز یکی از متن‌هایی است که یاناچک به همراه نُت‌های موسیقی‌اش، در یک مجلهٔ چک، منتشر می‌کرد.

تصور کنید که جملهٔ «اینجا معطل شده‌ایم. مطمئن‌ام که نمی‌آید» سطری از داستانی است که هنرپیشه‌ای به صدای بلند برای مخاطبان می‌خواند. احتمالاً در لحن‌اش حالتی ساختگی خواهیم یافت. او جمله را به گونه‌ای بیان می‌کند که آدم در حافظه‌اش می‌تواند به یاد آورد؛ یا تنها به گونه‌ای می‌خواند که شنوندگان‌اش را برانگیزد. اما این جمله در موقعیتی واقعی چگونه ادا می‌شود؟ **حقیقت ملودیک** این جمله چیست؟ حقیقت ملودیک لحظه‌ای ناپدید شده چیست؟

جستجو به دنبال حال ناپدید شده؛ جستجو به دنبال حقیقت ملودیک لحظه؛ میل به غافلگیرکردن و گیرانداختنِ این حقیقتِ گذرا؛ و از این طریق، میل به درون‌کاویِ رازِ بی‌واسطه‌ای که پیوسته از زندگی ما می‌گریزد و از این رو بدل به چیزی می‌شود که کمترین آگاهی را از آن داریم. این، به گمان من، معنای وجودشناختیِ مطالعاتِ یاناچک در زبان محاوره، و شاید معنای وجودشناختی تمامی موسیقی او باشد.

پردهٔ دوم **ینوفا**: ینوفا که به سبب تب زایمان، چند روزی در بستر خوابیده بوده، برمی‌خیزد و در می‌یابد که کودک نوزادش مرده است. واکنش او نامنتظر است: «پس، مرده. پس فرشتهٔ کوچکی شده.» این عبارت‌ها را آرام و با تعجبی

غریب، بدون فریاد، بدون حرکات دست و صورت می‌خواند، انگار که فلج شده. منحنی ملودیک چندبار اوج می‌گیرد، اما بی‌درنگ فرو می‌افتد، انگار که آن نیز فلج شده؛ قطعه‌ای زیبا و برانگیزنده است، بی‌آن که **دقت** خود را از دست دهد.

نوواک، پرنفوذترین آهنگ‌ساز چک آن دوره، این صحنه را به سخره گرفت: «گویی نیوفا دارد برای مردن طوطی‌اش مویه می‌کند.» همه چیز همان جاست، در آن طعنهٔ ابلهانه. معلوم است که زنی را که تازه از مرگ فرزندش باخبرشده، این گونه تصور نمی‌کنیم! اما چگونگی تصور ما از یک رخداد، ربط چندانی به چگونگی ***بودن*** همان رخداد در هنگام رخ دادن‌اش ندارد.

یاناچک نخستین اپراهای خود را بر نمایش‌نامه‌های «واقع‌گرا» بنیاد نهاد؛ در زمان او، این کار به خودی خود، قراردادها را به هم ریخت؛ اما به دلیل عطشی که به لمس‌پذیری داشت، چیزی نگذشت که حتی فرم درامِ منثور، به نظرش ساختگی رسید: و بنابراین، متن دو تا از جسورانه‌ترین اپراهایش را خودش نوشت، یکی ***روباه کوچک نیرنگ‌باز***، براساس یک پاورقی روزنامه‌ای، دیگری ***از خانهٔ مردگان*** براساس کارِ داستایفسکی - نه بر پایهٔ یکی از رمان‌های او (خطرِ افتادن به دامِ مایه‌های غیرطبیعی و تئاتری، در آثار داستایفسکی بیشتر از هر جای دیگر است!) - که بر پایهٔ «رپرتاژ» او در بارهٔ اردوگاه زندانیان سیبری.

یاناچک نیز همانند فلوبر، شیفتهٔ همزیستیِ بارهای مختلف عاطفی در یک صحنهٔ واحد بود (او شیفتگی فلوبری را نسبت به «موتیف‌های متضاد» حس می‌کرد)؛ در نتیجه، ارکستر او، به جای تأکید بر محتوای عاطفی واژه‌ها، اغلب آنها را نقض می‌کند. در ***روباه کوچک نیرنگ باز*** صحنه‌ای هست که همیشه برایم تأثیرگذاری ویژه‌ای داشته: در یک مهمان‌خانهٔ جنگلی، یک شکاربان، یک مدیر مدرسهٔ روستایی، و همسر مهمان‌خانه‌دار مشغول غیبت‌اند: دوستان غایب‌شان

را به یاد می‌آورند و در بارهٔ مهمان‌خانه‌دار که آن روز به شهر رفته، حرف می‌زنند، در بارهٔ کشیش دهستان، که خانه‌اش را عوض کرده، در بارهٔ زنی که مدیرمدرسه دلباخته‌اش بوده، و به‌تازگی با کسی دیگر ازدواج کرده. مکالمه کاملا پیش پا افتاده است (پیش از یاناچک، هرگز وضعی چنان غیردراماتیک و چنان عادی بر صحنهٔ اپرا نرفته بود)، اما ارکستر سرشار است از شوری تقریباً تحمل‌ناپذیر، چنان‌که این صحنه به یکی از زیباترین مرثیه‌هایی بدل می‌شود که در طول اعصار در بارهٔ گذراییِ زمان نوشته شده.

۹

چهارده سال آزگار، آدمی به اسم **کووارروویچ** که رهبر ارکستر و آهنگ‌سازی مادون متوسط بود و مدیر اپرای بزرگ، ***ینوفا*** را رد می‌کرد. هر چند سرانجام تسلیم شد (در سال ۱۹۱۶، او بود که نخستین اجرای اپرا را رهبری کرد)، اما بر دیدگاهش نسبت به یاناچک به عنوان یک هنرمند تفننی، پایدار ماند و تغییرات زیادی در متن داد، در ارکستراسیون بازنگری کرد و حتی بسیاری چیزها را حذف کرد.

یاناچک برنیاشوبید؟ یقیناً، اما همچنان‌که می‌دانیم، همه چیز به توازن قدرت بستگی دارد. و یاناچک، طرفِ ضعیف‌تر بود. شصت و دو ساله بود و هنوز ناشناخته. اگر زیادی می‌جنگید، شاید باید ده سال برای نخستین اجرای اپرایش منتظر می‌ماند. از این گذشته ، حتی پشتیبانان او، سرخوش از کامیابیِ نامنتظرِ استادشان، همرای بودند که: کووارروویچ معرکه کرد! برای نمونه، صحنهٔ آخر!

صحنه آخر: پس از آن که جسد فرزند نامشروع ینوفا که غرق شده، پیدا می‌شود، پس از آن که نامادری به جنایتش اعتراف کرده و پلیس او را برده، ینوفا

و **لاکا** تنها مانده‌اند. لاکا، مردی که ینوفا دیگری را به او ترجیح می‌داد، اما هنوز او را دوست می‌دارد، تصمیم می‌گیرد با ینوفا بماند. تمامی آنچه پیش روی این زوج گسترده، فلاکت و شرم‌ساری و تبعید است. حالتی فوق‌العاده: وادادهٔ اندوهگین، و بااین‌همهٔ درخشان، از عاطفه‌ای عظیم. چنگ و سازهای زهی، طنین نرم ارکستر؛ درام بزرگ به پایان می‌آید، نامنتظر، با آوازی، صمیمی و برانگیزنده.

اما مگر می‌شود اپرا بدین گونه پایان گیرد؟ کووارووویچ آن را به اوجی راستین از عشق تبدیل کرد. چه‌کسی جرئت داشت به یک اوج، اعتراض کند؟ از این گذشته، اوجْ چیز ساده‌ای است: سازهای برنجی را می‌افزایند تا با تقلید همنوایی، ملودی را ادامه دهند. روشی موثر که هزاران بار آزموده و تأیید شده است. کووارووویچ کارش را خوب بلد بود.

یاناچک که از سوی همگنان چک‌اش تحقیر شده بود، از سوی ماکس برود، به استواری و وفاداری پشتیبانی شد. اما هنگامی که برود، متن ***رویاه کوچک نیرنگ باز*** را خواند، از پایان آن خرسند نشد. آخرین واژه‌های اپرا: شوخی قورباغهٔ کوچکی که تته پته کنان به شکاربان می‌گوید: «چیزی که ف - ف - فکر می‌کنی می‌بینی، من نیستم. پِ- پِ- پدربزرگ من است.» برود در نامه‌ای اعتراض کرد که: «پایان اپرا با قورباغه غیرممکن است.»

(«*Mit dem Frosch zu schliessen, ist unmöglich*»)، و به عنوان سطرِ پایانی، سخنی عبوسانه را پیشنهاد کرد که شکاربان باید می‌خواند: چیزی در بارهٔ نوزایی طبیعت، قدرت ابدی جوانی: اوجی دیگر.

اما این بار، یاناچک پیروی نکرد. اکنون که بیرون از کشورش شناخته شده بود، دیگر ضعیف نبود. هنگام نخستین اجرای ***از خانهٔ مردگان***، دوباره ضعیف شده بود؛ مرده بود. پایان اپرا، استادانه است: قهرمان از زندان آزاد می‌شود.

محکومان فریاد می‌زنند: «آزادی ! آزادی !» بعد، فرمانده فریاد می‌زند: «برگردید سر کارتان!» و اینها واژه‌های پایانی اپراست، که با ضرباهنگ وحشیانهٔ کار اجباری و صفیر بریده بریدهٔ زنجیر، به انجام می‌آید. نخستین اجرای این اپرا پس از مرگ یاناچک را، یکی از شاگردان‌اش رهبری کرد (هم او، دست نوشتهٔ ناتمام متن را برای انتشار آماده ساخت). او صفحه‌های آخر را کمی دست‌کاری کرد: در نتیجه، فریادِ «آزادی! آزادی!» در پایان، باز می‌گردد، در حالی که مؤخرهٔ درازِ سرهم‌بندی شده‌ای گسترش یافته، مؤخره‌ای شادمانه، یک اوج (باز هم اوجی دیگر). این افزوده‌ای نیست که از طریق تکرار، نیّت مصنّف را پیش‌تر ببرد؛ که نفی نیّت اوست؛ دروغی فرجامین که حقیقتِ اپرا را نفی می‌کند.

۱۰

زندگی‌نامهٔ همینگوی را که در سال ۱۹۸۵ منتشر شده، باز می‌کنم: نوشتهٔ **جفری مایرز**، پروفسور ادبیات یکی از دانشگاه‌های آمریکا. قطعهٔ مربوط به «تپه‌هایی شبیه فیل‌های سفید» را می‌خوانم. نخستین چیزی که می‌آموزم: این قصه «ممکن است ... نمایانگرِ واکنش همینگوی به دومین آبستنی **هدلی** [همسر نخست او] باشد.» ادامهٔ این مقاله در زیر آمده است، همراه با توضیحات خود من با حروف خمیده و در میان دو قلاب:

«مقایسهٔ تپه‌ها با فیل‌های سفید - یعنی جانورانی خیالی که نماد چیزهای بی‌فایده، مثل کودکی ناخواسته‌اند - نقشی حساس در معنای قصه دارد [***این مقایسه، که تا حدودی هم تحمیلی است، مقایسهٔ فیل‌های سفید با کودکان ناخواسته، نه از آنِ همینگوی، که از آنِ پروفسور است؛ این مقایسه برای زمینه سازیِ تفسیرِ احساساتگرایانهٔ قصه، لازم است***]. این تشبیه بدل به کانونی

برای مجادله می‌شود، و تقابلی میان زنِ خیال‌پرداز، که از دیدن چشم‌اندازْ برانگیخته شده، و مردِ سطحی‌نگر که با دیدگاه او همراهی نمی‌کند... درونْمایهٔ قصه، از میان رشته‌ای از قطب‌بندی‌ها سربر می‌آورد: طبیعی در برابر غیرطبیعی، غریزی در برابر عقلانی، پنداری در برابر گفتاری، حیاتی در برابر بیمارگونه **[نیّت پروفسور آشکار می‌شود: *تبدیل زن به قطب مثبت اخلاقی، و مرد به قطب منفی اخلاقی*]**. مردِ خودخواه **[*هیچ دلیلی برای خودخواه خواندن مرد در دست نیست*]**، ناآگاه از احساس‌های زن **[*هیچ دلیلی برای این گفته در دست نیست*]** می‌کوشد به زور او را وادار به سقط جنین کند... تا آن که بتوانند درست مثل قبل بشوند... زن که این کار را به طرز وحشتناکی غیرطبیعی می‌یابد، از کشتن بچه **[*با توجه به این که بچه هنوز زاده نشده، زن نمی‌تواند او را بکشد*]** و آسیب دیدن خودش، وحشت می‌کند. هر آنچه که مرد می‌گوید دروغ است **[*نه: هر آنچه که مرد می‌گوید، حرف‌های تسکین‌دهندهٔ عادی است، تنها حرف‌های ممکن در چنان وضعی*]**؛ هر آنچه که زن می‌گوید، طعنه‌آمیز است **[*بسیاری توجیهات دیگر برای گفته‌های دختر هست*]**. مرد، زن را وامی‌دارد که با عمل جراحی موافقت کند **[*«اگر خودت نمی‌خواهی، من هم نمی‌خواهم» این را دوبار می‌گوید، و هیچ چیزی در کار نیست که نشان بدهد مرد ناصادق است*]** تا عشق‌اش را باز یابد **[*هیچ چیزی در کار نیست که نشان بدهد زن از عشق مرد برخوردار است یا آن را از دست داده*]**، اما خودِ این واقعیت که مرد می‌تواند از او بخواهد چنان کاری را بکند، به این معناست که زن دیگر هرگز نمی‌تواند او را دوست بدارد **[*هیچ راهی نیست که بتوان دانست پس از صحنهٔ ایستگاه راه‌آهن، چه روی خواهد داد*]**. زن به این نوع خودنابودی رضا می‌دهد **[*نابودی یک جنین و نابودی یک زن، یکسان نیستند*]**، پس از آن که به گونه‌ای از گسستگی خویشتن می‌رسد که در مرد زیرزمینیِ داستایفسکی و یوزف ك. کافکا

تصویر شده و منعکس کنندهٔ رویکرد مرد به اوست: «پس این کار را می‌کنم، چون اهمیتی به خودم نمی‌دهم.» [***اندیشیدن در بارهٔ رویکردِ کسی دیگر، گسستگی نیست؛ در غیر این صورت، همهٔ بچه‌هایی که از پدر و مادرشان پیروی می‌کنند باید مانند یوزف ک. از هم گسسته می‌بودند***]. بعد، گام‌زنان از مرد دور می‌شود و ... در طبیعت، آرامش می‌یابد: در گندم‌زارها، درختان، رود، و تپه‌های فراسو. تفکر آرام‌بخش او [***ما از احساس‌هایی که تماشای طبیعت در دختر برمی‌انگیزد، هیچ نمی‌دانیم؛ اما در هرحال این احساس‌ها آرام‌بخش نیستند، چراکه آنچه بی‌درنگ پس از آن می‌گوید، سخنانی تلخ است***] به هنگامی که نگاهش را در جستجوی کمک به تپه‌ها می‌اندازد، یادآور آیهٔ ۱۲۱ انجیل است [***هرچه سبْک همینگوی صاف و ساده است، سبک مفسّر او خودنمایانه است***]. اما روحیهٔ او از دستِ گفته‌های پافشارانهٔ مرد به هم می‌ریزد [***بیایید قصه را به‌دقت بخوانیم: پس از دوریِ کوتاه مدتِ دختر، این مردِ آمریکایی نیست که اول حرف می‌زند و دعوا را ادامه می‌دهد، بلکه دختر است؛ مرد در پی دعوا نیست، تنها می‌خواهد دختر را آرام کند***] و او را تا آستانهٔ فروپاشی پیش می‌برد. به پژواک **شاه لیر** که می‌گوید: «هرگز، هرگز، هرگز، هرگز»، دختر با پریشانی التماس می‌کند: «می‌شود لطفاً لطفاً لطفاً لطفاً لطفاً لطفاً لطفاً لطفاً دیگر حرف نزنی؟» [***یادآوری شکسپیر به همان اندازه بی معناست که یادآوری داستایفسکی و کافکا***].

بگذارید این فشرده را فشرده کنیم:

۱) در تفسیر پروفسور آمریکایی، قصهٔ کوتاه بدل به درس اخلاق می‌شود: شخصیت‌ها بر پایهٔ رویکردشان به سقط جنین -که پیشاپیش، شَرْ قلمداد شده - داوری می‌شوند: درنتیجه، زن («خیال‌پرداز» و «برانگیخته از چشم‌انداز») نماد

آنچه طبیعی، زنده، غریزی، پنداری است؛ مرد («خودخواه»، «سطحی‌نگر») نماد آنچه ساختگی، عقلانی، حرّافانه، ناسالم (توجه کنید که اتفاقاً در مباحثات اخلاقی مدرن، عقلانی بودن نشانهٔ شر است و غریزی بودن نشانهٔ خیر)؛

۲) ارتباط میان قصه و زندگی‌نامهٔ مؤلف، چنین القا می‌کند که شخصیت منفی و غیراخلاقی، خودِ همینگوی است که به واسطهٔ قصه‌اش دارد گونه‌ای اعتراف می‌کند؛ در این صورت، دیالوگ‌ها تمامی کیفیت معماوار خود را از دست می‌دهند، شخصیت‌ها بری از رمز و رازند، و برای هرکس که زندگی‌نامهٔ همینگوی را خوانده باشد، کاملاً مشخص و روشن‌اند.

۳) ماهیت اصیل زیبایی‌شناختی قصه (نبود روان‌شناسی‌گری، پنهان کردنِ عمدیِ گذشتهٔ شخصیت‌ها، سرشتِ غیر دراماتیک آن و غیره) در نظر گرفته نشده، و بدتر از آن، ***نابود*** شده است؛

۴) بر پایهٔ مفروضات اساسی قصه (مرد و زنی به سوی سقط جنین می‌روند)، پروفسور قصهٔ خاص خود را اختراع می‌کند: مردی ***خودخواه*** در کارِ وادارکردن ***همسر خود*** به سقط جنین است؛ زن از شوهرش ***بیزار*** است و ***هرگز نخواهد توانست دوست‌اش بدارد***؛

۵) این قصهٔ دوم، سراپا سطحی و کلیشه‌ای است؛ بااین همه، از آنجا که پی در پی با داستایفسکی، کافکا، انجیل و شکسپیر مقایسه شده (پروفسور موفق شده در یک پاراگراف، بزرگ‌ترین مراجع تمامی اعصار را گرد آورد)، جایگاه خود را به عنوان اثری بزرگ حفظ می‌کند و در نتیجه، به رغم فقر اخلاقی مؤلفش، علاقهٔ پروفسور را به آن توجیه می‌کند.

۱۱

این چنین است که تفسیرهای متظاهرانه، آثار هنری را می‌کُشند. چهل سال پیش از آن که پروفسور آمریکایی، معنای اخلاق‌گرایانهٔ خود را بر قصه تحمیل کند، «تپه‌هایی شبیه فیل‌های سفید» زیر نام «Paradis perdu» به فرانسه منتشر شد، عنوانی که هیچ ربطی به همینگوی ندارد (این قصه در هیچ زبان دیگری با این عنوان نیامده) و همان معنا را القا می‌کند (بهشت گمشده: معصومیت پیش از سقط جنین، سعادتِ مادر شدنِ اجباری، و غیره و غیره).

تفسیر متظاهرانه در واقع، نقصِ شخصیِ یک پروفسور آمریکایی یا یک رهبر ارکستر آغاز قرن بیستم در پراگ نیست (بسیاری از آهنگ‌سازان پس از او، تغییراتی را که در ***ینوفا*** داده، تأیید کرده‌اند)؛ فریبی است که از وجدان جمعی بیرون می‌تراود؛ فرمانی است از کارگرانِ فراطبیعی، یک دستور اجتماعی پایدار است؛ یک جبر. این جبر، تنها هنر را نشانه نرفته، بلکه بیشتر، خودِ واقعیت را هدف گرفته است. کارکردِ آن، متضادِ کاری است که فلوبر، یاناچک، جویس و همینگوی کرده‌اند. نقابی از چیزهای عادی بر لحظهٔ حال می‌افکند تا چهرهٔ آنچه واقعی است، ناپدید شود.

تا هرگز نفهمید چگونه زیسته‌اند.

فصل ششم

آثار و عنکبوت‌ها

۱

«من می‌اندیشم». نیچه، این جملهٔ دیکته شده به وسیلهٔ این قرارداد را که «هر فعلی باید فاعلی داشته باشد» مورد تشکیک قرار داد. او گفت که در واقع، «اندیشه هنگامی می‌آید که «خود» بخواهد، نه هنگامی که «من» بخواهم‌اش؛ بنابراین، گفتنِ این که فاعلِ «من» برای فعلِ «می‌اندیشم» ضروری است، تحریف واقعیت است.» اندیشه «از بیرون، از بالا یا پایین، به سراغ فیلسوف می‌آید، مانند رخدادها یا آذرخش‌هایی که رو به سوی او دارند.» اندیشه، ناگهانی می‌آید. چرا که نیچه دوستدار «روشن بینی‌ای است که جرقه‌وار می‌شتابد»، او دانشمندانی را به سخره می‌گیرد که اندیشه برای‌شان انگار «فعالیتی کُند و افتان و خیزان ـ چیزی مانند جان کندن ـ است، و اغلب ارزشی همپایهٔ عرقی که این قهرمان ـ دانشمندها می‌ریزند، دارد، اما هیچ شبیه آن چیز سبُک و آسمانی نیست که خویشاوندی بس نزدیکی با رقص و شادمانی سرخوشانه دارد».

نیچه جایی دیگر می‌نویسد که فیلسوف «نباید از طریق زمینه‌چینی‌های

قیاسی و دیالکتیکی، چیزها و اندیشه‌هایی را که از راهی دیگر بـه آنـها رسـیده است ، قلب کند... آن راه واقعی را که اندیشه‌ها از طریق آن به سوی‌مان می‌آیند، نه باید پنهان داریم و نه ضایع کنیم. ژرف‌ترین و جاودانه‌ترین کتاب‌ها همواره چیزی از کیفیت موجز و تند **پاسکال** را خواهند داشت.»

ما نباید «آن راه واقعی را که اندیشه‌ها از طریق آن به سوی‌مان می‌آیند ضایع کنیم»: من این نهی را چشمگیر می‌یابم؛ و در می‌یابم که، از ***سپیده‌دم*** بـه بـعد، تمامی فصل‌های تمامی کتاب‌های پاسکال، ***تـنها در یک پـاراگـراف*** نـوشته شده‌اند. چنین است که اندیشه باید یک‌نفَس بیان شود؛ باید بـه هـمان طـریقی دریافته شود که هنگام شتافتن به سوی فیلسوف، پدیدار شده، چابک و رقصان.

۲

عزمِ نیچه به صیانت از «راه واقعی»ای که اندیشه‌هایش از آن طریق به سویش می‌آمدند، از یکی دیگر از نهی‌های او، جدایی‌ناپذیر است، نـهی‌ای کـه مـرا بـه اندازهٔ نهی نخستین، مسحور کند: ایستادگی در برابر وسوسهٔ تبدیل اندیشه‌های شخص به یک نظام. نظام‌های فلسفی «این روزها در موقعیتی پریشان و سُست ایستاده‌اند. یعنی اگر اصلا ایستاده باشند.» آماج حمله، خشک‌اندیشیِ گریزناپذیر نظام‌سازیِ اندیشه، و به همان اندازه، شکل این خشک‌اندیشی است: «کاری که نظام‌سازان می‌کنند: در تلاش برای ***پُرکردنِ نظام خویش*** و جمع و جور کردن افقی که آن را احاطه کرده، باید بکوشند ***نقاط ضعف‌شان را به همان شـیوه‌ای ارائه دهند که نقاط قوت‌شان را.***»

حروف خمیدهٔ بالا از من‌اند: رساله‌ای فلسفی که نـظامی را شـرح مـی‌دهد، محکوم به در بر داشتنِ قطعاتی ضعیف است؛ نه بـه ایـن دلیـل کـه فـیلسوف

بی‌استعداد است، بلکه بدین سبب که شکلِ رساله چنین ایجاب می‌کند؛ زیرا فیلسوف پیش از رسیدن به اندیشه‌های نوآورانه‌اش، باید آنچه را که دیگران در بارهٔ مسئله گفته‌اند بازگو کند، آنها را رد کند، راه‌حل‌های دیگر پیشنهاد کند، بهترینِ آنها را برگزیند، و برای آن دلیل اقامه کند ـ دلیلی غافلگیرکننده در کنار دلیل آشکار، و غیره ـ و خواننده مشتاق است صفحه‌ها را رد کند و به قلب موضوع، به اندیشهٔ نوین فیلسوف، برسد. **هگل** در ***زیبایی‌شناسی***‌اش، تصویری از هنر به ما می‌دهد که ترکیبی عالی است؛ ما از این دید دورِ بلندنگرانه و عقاب‌گونه مسحور می‌شویم؛ اما خود متن اصلاً مسحورکننده نیست، ما را قادر نمی‌کند اندیشه را به همان جذابیتی ببینیم که هنگام شتافتن به سوی فیلسوف بود. هگل در تلاش برای پرکردن نظام خویش، همهٔ جزئیات را، گوشه به گوشه، سانتیمتر به سانتیمتر، توضیح می‌دهد، چنان که ***زیبایی‌شناسی‌اش*** به همکاری یک عقاب با صدها عنکبوت قهرمان می‌ماند که برای پوشاندن همهٔ شکاف‌ها، تار می‌تنند.

۳

برای **آندره برتون** (در ***مانیفست سورئالیسم***)، رمان یک «***ژانر فروتر***» است؛ سبْک آن «اطلاعات ناب و ساده» است؛ ماهیت اطلاعات ارائه شده «به وجه نالازمی، مشخص» است («کوچک ترین درنگی در بارهٔ هیچ یک از شخصیت‌ها نمی‌توانم بکنم: مثلا این که آیا باید بور باشد؟ اسم‌اش چه باید باشد؟...) و توصیف‌ها؛ «هیچ چیز مانند تهی بودن این قطعه‌ها نیست؛ اینها چیزی جز انبوهی از تصویرهای بر هم انباشته نیستند.» پاراگرافی از ***جنایت و مکافات*** به عنوان نمونه در پی می‌آید، توصیفی از اتاق **راسکولنیکوف**، همراه با این اظهارنظرِ

برتون: «برخی خواهند گفت که این تصویر آکادمیک در اینجا مناسب است، که در این نقطه از رمان، مؤلف دلایلی دارد که حال مرا بگیرد.» اما برتون این دلایل را ناموجه می‌یابد، چرا که: «من لحظه‌های پوچ زندگی‌ام را ثبت نمی‌کنم.» بعد، روان‌شناسی: توضیحاتی مفصل، که از پیشْ ما را از همه چیز آگاه می‌کنند: «این قهرمان، که کنش‌ها و واکنش‌هایش به شکلی ستودنی، قابل پیش‌بینی‌اند، نباید محاسباتی را که در باره‌اش شده، باطل کند ـ هرچند به نظر برسد که چنین خواهد کرد.»

نباید این نقد را هر اندازه هم که جانب‌دارانه باشد، نادیده گرفت؛ چرا که به‌دقت، رویگردانیِ هنر مدرن را از رمان، بیان می‌کند. تکرار کنیم: داده‌ها؛ توصیف‌ها؛ توجه بی‌دلیل به لحظه‌های پوچ وجود؛ روان‌شناسیِ‌ای که هر حرکتِ قهرمان را قابل پیش‌بینی می‌گرداند؛ به طور خلاصه، همهٔ شِکوه‌ها را در یکی فشرده کنیم: نبودِ شاعرانگی است که رمان را برای برتون، بدل به ژانری فروتر می‌کند. مُرادم از شاعرانگی، آن چیزی است که سورئالیست‌ها و کلِ هنر مدرن، آن را ستوده‌اند ـ نه شعر به عنوان ژانری ادبی، نوشته‌ای منظوم، بلکه به عنوان مفهومی خاص از زیبایی، به عنوان انفجار شگفتی‌ها، لحظه‌ای متعالی از زندگی، احساس تغلیظ شده، طراوت بینش، غافلگیری مسحورکننده. برای برتون، رمان ***ناشاعرانگی*** به تمام معناست.

۴

فیوگ: مایه‌ای یکّه، زنجیره‌ای از ملودی‌ها را در کونترپوان به راه می‌اندازد، جریانی که در طول مسیر دراز خود، همان ویژگی را، همان ضربان ریتمیک را، یک تمامیت واحد را حفظ می‌کند. پس از باخ ، در دوران کلاسیک موسیقی،

همه چیز دگرگون می‌شود: مایهٔ ملودیک، خودبسنده و کوتاه می‌شود؛ ایجازِ آن، تصنیف‌های تک‌مایه‌ای را تقریباً ناممکن می‌گرداند؛ برای ساختن ***اثری در ابعاد عظیم*** (یعنی که: سازمان‌دهیِ معمارانهٔ مجموعه‌ای پرحجم)، آهنگ‌ساز باید مایه‌ای را پس از مایهٔ دیگر بیاورد: بدین ترتیب، هنری نو از تصنیف زاده می‌شود که، به عنوان یک نمونه، به سونات ختم می‌شود، یعنی شکلِ غالبِ دوره‌های کلاسیک و رمانتیک.

دنبال کردن مایه‌ای با مایهٔ دیگر، مستلزم قطعات میانی، یا به تعبیر **سزار فرانک**، ***پل‌هایی*** بود. واژهٔ «پل» تصریح می‌کند که در یک آهنگ، برخی قطعات به خودی خود چشمگیرند (مایه‌ها) و برخی دیگر از قطعه‌ها برای تسهیل کار آنها وجود دارند و از شدت یا اهمیتی همسنگ برخوردار نیستند. هنگام گوش دادن به بتهوون، آدم این احساس را دارد که سطح شدت، پیوسته تغییر می‌کند: در زمان‌های مختلف، چیزی دارد می‌آید، بعد می‌رسد، بعد می‌رود و چیزی دیگر در راه است.

تناقضی ذاتی در موسیقی «نیمهٔ دوم» (موسیقی کلاسیک و رمانتیک): این موسیقی، علت وجودی خود را توانایی بیان احساس‌ها می‌داند، اما در عین حال، به ظریف‌کاری بر پل‌ها، مؤخره‌ها و بخش‌های گسترشی خود می‌پردازد که جملگی تنها مقتضای شکل بوده‌اند، یعنی بازماندهٔ مهارتی که تماماً غیرشخصی است، آموختنی است، و در دوری جستن از دستورهای موسیقایی پیش پا افتاده یا معمول (که حتی در آثار بزرگ‌ترین آهنگ‌سازان، موتسارت یا بتهوون نیز ظاهر می‌شود، اما در آثار هم‌روزگاران کِهترشان فراوان است) دشواری دارد. در نتیجه، همیشه خطر قطع ارتباط میان الهام و تکنیک در کار است؛ ***دوپارگی*** میان آنچه خودْانگیخته است و آنچه صیقل خورده؛ میان مادهٔ خامی که می‌خواهد احساس را مستقیم بیان کند، و نوع تکامل یافتهٔ فنی آن که به موسیقی درآمده؛

میان مایه‌ها و **ملاط** (اصطلاحی تحقیرآمیز، اما بسیار عینی: زیرا که برای «پرکردن» فاصلهٔ زمانی میان مایه‌ها به صورت افقی، و پرکردن فاصلهٔ زمانی صدای ارکستر به صورت عمودی، لازم است).

داستانی در بارهٔ **موسورگسکی** هست که می‌گوید هنگام نواختن یک سمفونی **شوپن** با پیانو، درست پیش از بخش تکمیلی، دست از نواختن کشید و فریاد زد: «ریاضیات موسیقایی از اینجا شروع می‌شود!» این جنبه بود ـ این جنبهٔ طراحی شده، فضل‌فروشانه، روشنفکرانه، آکادمیک و الهام‌نشده ـ که **دبوسی** را واداشت بگوید که پس از بتهوون، سمفونی‌ها به «کاری مطالعه شده و خشک» بدل شدند، و موسیقی **برامس** و **چایکوفسکی** «بر سر به دست آوردن حق انحصار ملالْ رقابت می‌کنند.»

۵

این دوپارگی ذاتی، موسیقی کلاسیک یا رمانتیک را فروتر از موسیقی دوران‌های دیگر نمی‌کند؛ هنرِ هر دورانی، مشکلات ساختاری خود را دارد؛ این است آنچه هنرمند را به جستجوی راه‌حل‌های نو می‌کشاند و از این طریق، تحول در شکل را به راه می‌اندازد. و موسیقیِ نیمهٔ دوم، به این مسئله آگاه بود. بتهوون: او شدت بیانی بی‌سابقه را در موسیقی دمید، و در همان حال، بیش از هر کس دیگر، تکنیک تصنیفی سونات را صیقل داد: بنابراین، لابد آن دوپارگی را به سنگینی حس می‌کرده است؛ برای چیرگی بر آن (نه این که همواره کامیاب شده باشد)، راهبردهایی مختلف ابداع کرد:

ـ برای نمونه، بخشیدن بیانگری تکان‌دهنده‌ای ـ یک گام، یک مدولاسیون، یک آرپژ، یک مؤخره ـ به مصالح موسیقایی غیر از مایه‌ها.

ـ یا(برای نمونه) دادنِ بُعدی دیگر به شکل واریاسیون، که پیش از او معمولاً تنها ذوقی، و نسبتاً دلبخواه، بود: مانند مانکن لباسی که هر بار با جامه‌ای نو، در انظار می‌خرامد؛ بتهوون، قالب را با این ملاحظات، پشت و رو کرد: امکان‌های ملودیک، ریتمیک و هارمونیک پنهان در یک مایه چه‌هایند؟ در تغییر صدای یک مایه بدون خدشه آوردن به جوهر آن، تا کجا می‌توان پیش رفت؟ و در واقع، این جوهر چیست؟ در طرح کردنِ موسیقایی این پرسش‌ها، بتهوون به چیزی جز آن که شکل سوناتْ در دسترس می‌نهاد، نیاز نداشت، نه به پل، نه به بخش تکمیلی، نه به ملاط؛ او حتی یک لحظه نیز از آنچه برایش ضروری بود، به بیرون از رازِ مایه، پای ننهاد.

جالب خواهد بود اگر تمامی موسیقی قرن نوزدهم را به عنوان تلاشی دائمی برای چیرگی بر دوپارگی ساختاری آن، مطالعه کنیم. در این ارتباط، آنچه که من ***راهبرد شوپن*** می‌خوانم، به ذهن می‌آید. درست همچنان‌که **چخوف** هرگز رمان ننوشت، شوپن نیز از ***تصنیفِ با ابعاد عظیم*** اکراه داشت و تقریباً فقط مجموعهٔ قطعات کوتاه می‌نوشت (مازورکاها، پولونای‌ها، شبانه‌ها، و غیره). (برخی قاعده‌ها، استثنا را ثابت می‌کنند: کنسرتوهای پیانوی او ضعیف‌اند.) این برخلاف روح حاکم بر زمان او بود که آفرینش یک سمفونی، یک کنسرتو، یا یک کوارتت را معیاری اجباری برای اهمیتِ یک آهنگ‌ساز می‌شمرد. اما شوپن درست در گذشتن از کنار این معیار بود که مجموعه‌ای از آثار را ـ شاید به‌تنهایی در عصر خویش ـ پدید آورد که اصلا کهنه نشده و تقریباً بی‌استثنا، ***کاملاً*** زنده خواهد ماند. از دیدگاه من، ***راهبرد شوپن*** بیان می‌کند که چرا در آثار **شومان، شوبرت، دوراک** و برامس، قطعات کوتاه‌تر و کم طنطنه‌تر، زیباتر (اغلب ***بسیار*** زیباتر) از سمفونی‌ها و کنسرتوها به گوش می‌آیند. چرا که (مشاهده‌ای پراهمیت) دوپارگی ذاتیِ موسیقیِ نیمهٔ دوم، تنها برای ***تصنیف‌هایی با ابعاد عظیم*** دشواری آفرین است.

۶

چرا برتون در نقد هنر رمان، به ضعف‌های آن یا به نفْس جوهریِ آن می‌تازد؟ نخست توجه کنیم که او به زیبایی‌شناسی رمانی می‌تازد که در آغاز قرن نوزدهم، با بالزاک، به وجود آمد. در آن زمان، رمان در اوج جوشش خود بود و برای نخستین بار، خود را به عنوان نیروی اجتماعی عظیمی مطرح می‌کرد؛ رمان مسلح به توان فریبندگی تقریباً هیپنوتیزم‌کنندهٔ خود، پیشگام هنر سینما بود: صحنه‌های رمان بر پردهٔ ذهن خواننده چنان شبیه زندگی‌اند که او ممکن است این صحنه‌ها را با صحنه‌های زندگی خودش اشتباه بگیرد؛ رمان‌نویس برای شیفتن خواننده‌اش ، مجموعه‌ای کامل از ***وسایلِ ایجادِ توهّمِ واقعیت*** را در اختیار دارد؛ اما این وسایل برای رمان، دوپارگی‌ی ساختاری همانند دوپارگی موجود در موسیقی کلاسیک و رمانتیک پدید می‌آورد:

از آنجا که منطق عِلّیِ بی‌نقص است که رخدادها را متقاعدکننده می‌سازد، هیچ‌یک از حلقه‌های زنجیر را نمی‌توان حذف کرد (هر اندازه هم که به خودی خود، بی‌جاذبه باشند)؛

از آنجا که شخصیت‌ها باید «زنده» به نظر آیند، بیشترین داده‌های ممکن در بارهٔ آنها باید گزارش شوند (هر اندازه هم که بی‌اهمیت باشند)؛ و بعد، تاریخ هم هست: گام آهستهٔ تاریخ، آن را تقریباً نادیدنی می‌کرد، بعد شتاب گرفت و ناگهان (تجربهٔ بزرگ بالزاک اینجاست)، در طول زندگیِ آدم‌ها، **همه چیز** در پیرامون آنها در حال تغییر است ـ خیابان‌هایی که در آن راه می‌روند، اثاث درون خانه‌شان، نهادهایی که در کنارشان زندگی می‌کنند؛ **پس‌زمینهٔ** زندگی بشری، دیگر صحنه‌ایِ بی محرک و از پیش تعیین شده نیست؛ تغییرپذیر می‌شود، نگاهِ امروز، فردا محکوم به رفتنِ است، و بنابراین، دریافتن آن، نقاشی کردن آن، مهم است

(فارغ از این که این تصاویر گذشت زمان چه اندازه خسته‌کننده می‌توانند بود).

پس‌زمینه: هنر نقاشی، آن را در دورهٔ رنسانس کشف کرد، در کنار پرسپکتیو، که تصویر را تقسیم می‌کرد به آنچه در جلو است و آنچه در پشت. این امر، مشکل ویژهٔ شکلیِ نقاشی را پدید آورد: مثلاً پرتره: چهره، توجه و علاقه‌ای بیش از پیکر، و باز هم بیشتر از پرده‌های پشت سر، برمی‌انگیزد. این کاملاً عادی است، این طریقی است که ما دنیای پیرامون‌مان را می‌بینیم، اما با همهٔ اینها، آنچه در زندگی عادی است، با مقتضیاتِ شکلیِ هنر سازگاری ندارد: در نقاشی، ناترازی میان نواحی مرجح و آن نواحی که پیشاپیشْ ثانوی شمرده شده‌اند، باید جبران می‌شد، درمان می‌شد، به ترازمندی بازمی‌گشت. یا این که به وجهی ریشه‌ای کنار نهاده می‌شد، از طریق زیبایی‌شناسی نوینی که آن دوپارگی را از میان بردارد.

۷

پس از سال ۱۹۴۸، در طول سال‌های انقلاب کمونیستی در سرزمین مادری‌ام، من کوریِ تغزّلی را در دوران وحشت می‌دیدم، دورانی که برایم، دوران «سلطهٔ شاعر در کنار دژخیم» بود (***زندگی جایی دیگر است***). در آن هنگام، در بارهٔ **مایاکوفسکی** می‌اندیشیدم؛ نبوغ او همانند پلیس **دزرژینسکی**، از انقلاب روسیه جدایی‌ناپذیر بود. تغزل‌گرایی، تغزل سازی، تغزل‌گویی و اشتیاق تغزلی، بخشی یک‌پارچه از آنچه‌اند که دنیای توتالیتر خوانده می‌شود؛ چنین دنیایی الزاماً **گولاگ**‌ای که می‌شناسیم نیست؛ گولاگی است که دیوارهای بیرونی‌اش را اشعار پوشانده‌اند و مردمان در برابرش می‌رقصند.

برای من، تغزل سازیِ وحشت، ضربه‌ای سهمناک‌تر از خودِ وحشت بود. مرا برای همیشه در برابر تمامی وسوسه‌های تغزلی ایمن کرد. تنها چیزی که عمیقاً و

شدیداً می‌خواستم، دیدی شفاف و بی‌توهّم بود. این را سرانجام در هنر رمان یافتم. به همین دلیل است که برای منْ رمان‌نویس بودن بیش از کارکردن در یک «ژانر ادبی» به عوض ژانری دیگر بود؛ موضعی که از همسویی با هر سیاست، مذهب، جهان‌بینی، دکترینِ اخلاقی، یا هر گروهی، بَری باشد؛ یک ***ناهمان‌دانیِ*** اندیشیده شده، لجوجانه و خشمگنانه، که نه به عنوان گریز یا انفعال، که به عنوان مقاومت، نفی، عصیان، شکل گرفت. در نتیجه، سر از چند گفتگوی غریب در آوردم: «آقای کوندرا، شما کمونیست هستید؟» «نه، رمان‌نویس‌ام.» «شما مخالف‌اید؟» «نه، رمان‌نویس‌ام.» «چپی هستید یا راستی ؟» «هیچکدام، رمان‌نویس‌ام.»

از اوان جوانی، دلباختهٔ هنر مدرن بوده‌ام- نقاشی‌اش، موسیقی‌اش، شعرش. اما مشخصهٔ هنر مدرن، «روح تغزلی»اش بود، توهماتش از پیشرفت، جهان‌بینی مبتنی بر انقلاب دوگانه‌اش، یعنی انقلاب زیبایی‌شناختی و سیاسی، و من اندک اندک از این همه روگردان شدم. بااین‌همه، بدبینی‌ام به ***روحِ*** هنر آوانگارد هرگز نتوانست کوچک‌ترین خدشه‌ای بر عشق من به ***آثار*** هنری مدرن وارد آورد. این آثار را دوست می‌داشتم، و بیشتر هم دوست‌شان می‌داشتم از آن رو که نخستین قربانیان آزار استالینیستی بودند؛ در **شوخی**، **چِنِک** به جرم دوست داشتنِ نقاشی‌های سبْکِ کوبیسم، به هنگ انضباطی فرستاده می‌شود؛ آن هنگام چنین بود: انقلاب به این نتیجه رسیده بود که دشمن ایدئولوژیک شماره یک‌اش، هنر مدرن است؛ حتی به رغم این که مدرنیست‌های بیچاره تنها می‌خواستند در ستایش انقلاب داد سخن بدهند؛ هیچ‌گاه **کنستانتین بیبل** را از یاد نمی‌برم: شاعری عالی (آه ، چقدر از اشعارش را از برداشتم!) که به عنوان کمونیستی پرشور، پس از ۱۹۴۸ شروع کرد به نوشتن اشعار تبلیغی، اشعاری چنان متوسط که به یک اندازه نگران‌کننده و نومیدکننده بودند؛ اندکی پس از آن، خودش را از

پنجره روی سنگ‌فرشی در پراگ انداخت و مُرد؛ در این وجودِ ظریف، من هنر مدرن را خیانت شده، هتک ناموس شده، شهید شده، کشته شده و خودْ ویران شده می‌دیدم.

بدین ترتیب، وفاداری من به هنر مدرن به همان اندازه پرشور بود که عشقم به ضدتغزل‌گرایی رمان. ارزش‌های شاعرانهٔ گرامی برای برتون، گرامی برای تمامی هنر مدرن (شدت، چگالی ، تخیل بیکران، تحقیر «لحظات پوچ زندگی») را من تنها در قلمرو توهم‌نزدهٔ رمان جستجو می‌کردم. اما این امر، آنها را برایم هرچه مهم‌تر می‌ساخت. این شاید توضیح دهد که چرا حساسیت ویژه‌ای به آن گونه از ملال داشتم که دبوسی را هنگام گوش دادن به سمفونی‌های برامس یا چایکوفسکی می‌آزرد؛ حساسیت به خِر خِر عنکبوت‌های در حال کار. و شاید توضیح دهد که چرا مدت‌ها نسبت به هنر بالزاکْ کَر بودم و چرا رمان‌نویسی که به‌ویژه می‌ستودم، رابله بود.

۸

دوپارگی میان مایه‌ها و پل‌ها، میان پیش‌زمینه و پس‌زمینه، برای رابله ناشناخته است. او به چابکی از موضوعی ژرف به سیاههٔ روش‌هایی می‌جهد که گارگانتوای کوچک برای پاک کردن ماتحتش ابداع کرده بود، و با این همه، از دیدگاه زیبایی‌شناختی، همهٔ این عناصر، خواه سبُکسرانه و خواه عمیق، در اثر او اهمیتی برابر دارند و به من لذتی برابر می‌بخشند. این بود آنچه در بارهٔ رابله و رمان‌نویس‌های نخستین، مرا به وجد می‌آورد: آنها از چیزی سخن می‌گویند که مسحورشان می‌کند، و هنگامی که این مسحورشدن باز می‌ایستد، آنها نیز بازمی‌ایستند. آزادیِ آنها در تصنیف، مرا به رویا می‌برد: رویای نوشتن بدون کارْ

گذاشتنِ تعلیق، بدون ساختن طرح و پذیرفتنی ساختنِ آن، نوشتنْ بدون توصیف یک دوره، یک محیط، یک شهر؛ کنار نهادن همه اینها و چسبیدن به تنها آنچه ضروری است؛ یعنی که: آفریدن اثری که در آن دلیلی برای وجود پل‌ها و ملاط در کار نیست و درآن، رمان‌نویس هرگز ناچار نخواهد بود ـ به سبب فُرم و الزامات آن ـ حتی یک سر سوزن از آنچه برایش مهم است و آنچه مسحورش می‌کند، منحرف شود.

هنر مدرن: طغیانی علیه تقلیدِ واقعیت، به نام قوانینِ خودمختارِ هنر. یکی از نخستین مقتضیات عملی این خودمختاری: این که تمامی لحظات، تمامی ذرات یک اثر، اهمیت زیبایی‌شناختیِ برابر داشته باشند.

امپرسیونیسم: فهم چشم‌انداز به سادگیِ پدیده‌ای بصری، چنان‌که انسانی که در چشم‌انداز هست، ارزشی بیش از یک بوته ندارد. نقاشان کوبیست و آبستره، با حذف بُعد سوم، از این هم فراتر رفتند، بعدی که به وجهی گریزناپذیر، تابلو را به سطوحی با اهمیت‌های متفاوت تقسیم می‌کرد.

در موسیقی، همین روند به سوی برابریِ زیبایی‌شناختیِ تمامی لحظاتِ یک آهنگ: ساتی، که سادگی‌اش، تنها ردّ تحریک‌آمیزِ فصاحتِ موسیقاییِ موروثی است. دبوسیِ افسونگر، شکنجه‌گرِ عنکبوت‌های فضل فروش. یاناچک که هر نُتی را که دورنینداختنی نباشد، دور می‌اندازد. استراوینسکی، که از میراث‌های رمانتیک و کلاسیک روی برمی‌تابد و سرمشق‌هایش را در میان استادان نیمهٔ نخست تاریخ موسیقی می‌جوید. وبرن، که به تک‌مایگیِ خاص خود (یعنی مایه‌ای دوازده نتی) باز می‌گردد، و به ایجازی دست می‌یابد که پیش از او در تصور کسی نمی‌گنجید.

و رمان: به پرسش درآوردنِ شعار معروف بالزاک «رمان باید با ثبت احوال رقابت کند»؛ این پرسیدن، هیچ شبیه لاف‌زنیِ آوانگاردیست‌هایی نیست که مدرن بودن خود را به رژه می‌گذارند تا احمق‌ها ببینندش؛ بلکه تنها(محتاطانه)،

دستگاهِ ساختِ توهمِ واقعیت را بی‌فایده (یا تقریباً بی‌فایده، اختیاری، بی‌اهمیت) می‌گرداند. ملاحظه‌ای مختصر در این باب:

اگر بنا باشد شخصیتی «با ثبت احوال رقابت کند»، باید نامی واقعی داشته باشد. از بالزاک تا پروست، شخصیت بی‌نام تصورناپذیر است. اما **ژاک**، قهرمان **دیدرو**، نام خانوادگی ندارد، و استادش نه نام نخست دارد و نه نام خانوادگی. پانورژ نام نخست است یا نام خانوادگی؟ نام‌های نخست بدون نام خانوادگی، نام‌های خانوادگی بدون نام نخست، نام نیستند، که ***نشانه***‌اند. قهرمان ***محاکمه***، **یوزف کافمن** یا **کرامر** یا **کوهل** نیست، که یوزف ک. است. قهرمان ***قصر*** حتی نام نخست‌اش را از دست می‌دهد و باید به یک حرف بسنده کند. ***بی‌گناهان بروک***: یکی از قهرمان‌ها با حرف آ، مشخص می‌شود. در ***خوابگردها***، **راش** و **یوژنائو** نام نخست ندارند. **اولریش**، قهرمانِ ***مرد بی‌مایه***، نام خانوادگی ندارد. من خود در داستان‌های نخستم، از روی غریزه، از نامیدن شخصیت‌ها خودداری می‌کردم. در ***زندگی جایی دیگر است***، قهرمانْ تنها نامِ نخست دارد، مادرش تنها به نام «مامان» شناخته می‌شود، دوست دخترش به نام «سرخ مو» و دلباختهٔ او به نام «مرد میانه‌سال». آیا این کار، ادا درآوردن بود؟ در آن هنگام، با خودانگیختگی‌ای کار کردم که معنایش را بعدها دریافتم: داشتم از زیبایی‌شناختی «دورهٔ سوم (یا اضافی)» پیروی می‌کردم: نمی‌خواستم خوانندگان‌ام را وادارم بیاندیشند که شخصیت‌هایم واقعی‌اند و سابقهٔ خانوادگی رسمی دارند.

۹

توماس مان: *کوه جادو*. قطعه‌ای بسیار دراز در بارهٔ شخصیت‌ها، گذشته‌هاشان، چگونگی جامه‌هاشان، چگونگی حرف زدن‌شان (با همهٔ گیرهای زبانی‌شان) و غیره؛ توصیفِ بسیار ریزِ زندگی در آسایشگاه؛ توصیف لحظهٔ

تاریخی (سال‌های درست پیش از جنگ ۱۹۱۴): برای نمونه، رسوم اجتماعی آن زمان: تبِ نوظهور عکاسی، جنون شُکلات، طراحی با چشم بسته، اسپرانتو، فال ورق، گوش دادن به حبس صوت، جلسات احضار روح (مان که رمان‌نویسی حقیقی است، ویژگی‌های یک عصر را با رسومی مشخص می‌سازد که به‌زودی متروک خواهند ماند و تاریخ‌نگاری عادی، آنها را از قلم می‌اندازد). دیالوگِ بسیار مطول، هرگاه که از چند مایهٔ انگشت‌شمارِ اصلی جدا می‌شود، کارکردِ آگاهی دهندهٔ خود را آشکار می‌سازد، و در مانْ حتی رویاها نیز توصیفی‌اند: قهرمان جوان ، **هانس کاستورپ**، پس از نخستین روز ماندن در آسایشگاه، به خواب می‌رود؛ در رویای بسیار بسیار معمولی او، همهٔ رخدادهای روز به شکلی اندکی معوج، باز پدیدار می‌شوند. این بسیار دور از برتون است که رویا برایش چشمه‌ای است جوشان از تخیلِ آزاد شده. اینجا رویا تنها یک کارکرد دارد: آشنا ساختن خواننده با محیط، تأییدِ توهمِ او از واقعیت.

بدین ترتیب، **پس‌زمینه‌ای** گسترده با وسواس بسیار رسم می‌شود که در برابر آن، سرنوشتِ هانس کاستورپ و پیکارِ ایدئولوژیکی میان دو مسلول، یعنی **ستمبرینی** و **نفتا**، به بازی درمی‌آید. یکی از این دو، فراماسون و دموکرات است، دیگری ژوزوئیت و خودکامه، و هر دو دچار بیماری‌ای درمان‌ناپذیر. طعنهٔ آرامِ مان، حقیقت‌های این دو مرد فرهیخته را جانی دوباره می‌بخشد؛ جدال آنها برنده‌ای ندارد. اما طعنهٔ رمان فراتر می‌رود و در صحنه‌ای به اوج می‌رسد که هر یک از آن دو، در احاطهٔ مخاطبان اندک خویش و مدهوش از منطق خلل‌ناپذیر خود، به افراط کشیده می‌شوند، تا جایی که دیگر هیچ کس نمی‌تواند بگوید کدام‌شان نمایندهٔ پیشرفت است و کدام سنت، کدام منطق و کدام بی‌خردی، کدام روح و کدام جسم. در طول چندین صفحه، شاهد سردرگمی عظیمی هستیم که درآن، واژه‌ها معنی خویش را از دست می‌دهند، و مباحثه از آن رو خشن‌تر است

که موضع‌ها قابل عوض شدن‌اند. دویست صفحه‌ای بعد، در پایان رمان (جنگ به‌زودی آغاز خواهد شد)، همهٔ بیماران آسایشگاه به حالت تحریک‌پذیری بی‌دلیل و نفرتی توضیح ناپذیر دچار می‌شوند؛ بعد ستمبرینی به نفتا توهین می‌کند، و این دو آدم از کار افتاده می‌روند تا دوئل کنند، دوئلی که به خودکشی یکی از آنها خواهد انجامید؛ و ما ناگهان درمی‌یابیم که آنچه انسان‌ها را در برابر یکدیگر قرار می‌دهد، نه ضدیت آشتی‌ناپذیر ایدئولوژیکی، که پرخاشگریِ فراتر از منطق است، نیرویی گنگ و ناشناخته که اندیشه‌ها برایش تنها حکم یک پرده، یک نقاب، یک بهانه را دارند. بدین ترتیب، این «رمان اندیشه‌ها»ی باشکوه (به‌ویژه برای خواننده‌ای در پایان قرن ما) دوباره‌پُرسیِ وحشتناکِ اندیشه‌هاست، بدرودی بزرگ با دورانی که به اندیشه‌ها و قدرت آنها در ادارهٔ جهان، باور داشت.

مان و موسیل. به رغم نزدیکی زادروز آنها، زیبایی‌شناسی‌شان به دو عصر متفاوت از تاریخ رمان تعلق دارد. هردو، رمان‌نویسانی‌اند با اندیشه‌ورزی‌ای عظیم. در رمانِ مان، اندیشه‌ورزی عمدتاً خود را دیالوگ میان اندیشه‌ها که در برابر پس‌زمینهٔ ***یک رمان توصیفی*** اتفاق می‌افتد، نشان می‌دهد. در ***مرد بی‌مایه***، اندیشه‌ورزی هر لحظه آشکار است، حاکم بلامنازع است؛ برخلاف رمانِ مان، رمانِ موسیل، ***رمانی فکری*** است. اینجا نیز رخدادها در محیطی ملموس (وین) و در لحظه‌ای مشخص (همان دورهٔ ***کوه جادو***: درست پیش از جنگ ۱۹۱۴) روی می‌دهند، اما در حالی که در داستان مان، شهر **داوس** با جزئییات توصیف شده، در داستان موسیل به‌ندرت از وین نام برده می‌شود، مؤلف حاضر نیست ظاهر خیابان‌ها، میدان‌ها و پارک‌های شهر را توصیف کند (یعنی که به «دستگاه ساخت توهم واقعیت» بی اعتناست). ما در امپراتوری اتریش ـ مجارستان هستیم، اما این امپراتوری به شکلی نظام‌مند، با لقبی طعنه‌آمیز خوانده می‌شود: **کاکانیا**. کاکانیا:

امپراتوریِ نامشخص شده، عام شده، کاهش یافته به چند موقعیت پایه، امپراتوری استحاله شده به نسخه‌ای طعنه‌آمیز از امپراتوری. این کاکانیا برای رمان، **پس زمینه** نیست از آن سان که داوس برای مان بود، یکی از خودِ ***مایه‌های*** رمان است؛ کاکانیا توصیف نمی‌شود، تحلیل و اندیشیده می‌شود.

مان توضیح داد که ساختار ***کوه جادو*** موسیقایی است، از مایه‌هایی ساخته شده که همانند مایه‌های یک سمفونی گسترش می‌یابند، باز می‌گردند، تلاقی می‌کنند، و رمان را در مسیرش همراهی می‌کنند. این درست است، اما باید توجه داشت که یک مایه در کارِ مان، درست همان چیزی را مشخص نمی‌کند که در موسیل. نخست آن که در مان، مایه‌ها (زمان، تن، بیماری، مرگ و غیره) در برابر یک ***پس‌زمینهٔ غیرتماتیکِ*** گسترده (توصیف مکان، زمان، رسوم، مردم) گسترش می‌یابد، کم و بیش مانند مایه‌های سونات که در موسیقی‌ای جز مایه، تکامل می‌یابد ـ پل‌ها و گذارها. دیگر آن که این مایه‌ها به شدت جنبهٔ ***«همه‌دانی»*** (یعنی که چندنظامی) دارند؛ به دیگر گفته: مان از هر ابزاری که شاخه‌های گوناگون دانش در دسترسش می‌گذارد، بهره می‌گیرد ـ جامعه‌شناسی، علوم سیاسی، پزشکی، گیاه‌شناسی، فیزیک، شیمی ـ تا این یا آن مایه را آشکار سازد؛ که با این همگانی‌سازیِ دانش، می‌کوشد پایهٔ آموزشی محکمی برای تحلیل مایه‌ها بیافریند؛ از دیدگاه من، در مواردی پرشمار و قطعاتی بس دراز، این کار، رمان او را از ضرورت‌ها منحرف می‌کند ـ زیرا به یاد بیاوریم که ضرورت برای یک رمان، تنها آن چیزی است که رمان می‌تواند بگوید.

در موسیل، تحلیل مایه، موضوعی دیگراست: نخست این که جنبهٔ چندنظامی ندارد؛ رمان‌نویس در مقام دانشمند، پزشک، روان‌شناس، یا تاریخ‌دان نیست، او ***موقعیت‌هایی انسانی*** را تحلیل می‌کند که نه بخشی از یک زمینهٔ علمی، که تنها بخشی از زندگی‌اند. بروک و موسیل، نقش تاریخی رمان را پس از دوران

رئالیسم روان‌شناختی، می‌دیدند: اگر فلسفهٔ اروپایی نتوانسته معنای زندگی بشر، و «متافیزیک ملموس» او را دریابد، پس این رمان است که تقدیر نهایی‌اش، پرکردن این فضای خالی است (فلسفهٔ اگزیستانسیالیستیِ این امر را با برهان خُلف ثابت کرده است؛ چرا که تحلیلِ وجود نمی‌تواند به یک نظام بدل شود؛ وجود نمی‌تواند سیستمی شود، و هایدگر که عاشق شعر بود، در بی‌اعتنایی‌اش به رمان، بر خطا رفته بود، چرا که رمان حاوی بزرگ‌ترین گنجینهٔ خِردِ وجودی است).

دوم این که در کارهای موسیل، برخلاف مان، **همه چیز بدل به مایه می‌شود** (یعنی پرسشی وجودی). اگر همه چیز بدل به مایه شود، پس‌زمینه ناپدید می‌شود، و همانند یک تابلوی کوبیستی، چیزی جز پیش‌زمینه در کار نیست. این محو پس‌زمینه است که از دیدگاه من، انقلاب ساختاریِ دستکارِ موسیل است. تغییرات بزرگ اغلب ظاهری ناسرزده دارند. در واقع، تأملات طولانی و ضرباهنگ کُند جمله‌ها، حسی از نگارش «سنتی» به **مرد بی‌مایه** می‌بخشند. دگرگونیِ گاه‌شمار در کار نیست. تک‌گویی درونیِ جویس‌وار، در کار نیست. نقض نشانه‌گذاری در کار نیست. محو شخصیت یا عمل در کار نیست. بیش از دو هزار صفحه، داستانِ عادیِ روشنفکر جوانی به نام اولریش را دنبال می‌کنیم که با چندین معشوقه و چند دوست دیدار می‌کند، و برای سازمانی کار می‌کند که به یک اندازه موقر است و مضحک (اینجاست که رمان، تقریباً به شکلی نامحسوس، از پذیرفتنی‌ها دور می‌شود و به بازی بدل می‌شود)، سازمانی که هدف‌اش، برگزاریِ جشن سالگرد امپراتور است، «جشنوارهٔ بزرگ صلح» که برای سال ۱۹۱۸ طرح شده (و این بمب خنده‌داری است که زیر پایه‌های کتاب لغزانده شده). هر موقعیت کوچکی انگار که در جا منجمد شده (این ضرباهنگ غریباً کُند، از مواردی است که موسیل گهگاه جویس را تداعی می‌کند)، تا نگاهی

خیره و طولانی در آن نفوذ کند و ببیند که چه معنایی دارد، و چگونه باید آن را فهمید و کُنه‌اش را دید.

در ***کوه جادو***، مان سال‌های پیش از جنگ ۱۹۱۴ را به مهمانی بدرودِ پرشکوهی برای قرن نوزدهم، که برای همیشه رفته بود، بدل کرد. ***مرد بی‌مایه*** که در همان سال‌ها رخ می‌دهد، موقعیت‌های انسانی سال‌های آینده را بررسی می‌کند: آن ***دوران نهایی*** عصر جدید را که در سال ۱۹۱۴ آغاز شد و چنین می‌نماید که امروز پیش چشمان ما، رو به پایان می‌رود. در واقع، همه چیز همان هنگام در کاکانیای موسیل بود: چیرگیِ تکنولوژیِ افسارگسیخته‌ای که آدم‌ها را به آمار بدل می‌کند (رمان در خیابانی آغاز می‌شود که تصادفی در آن روی داده؛ مردی روی زمین افتاده، و زن و مرد رهگذری با ذکر شمار سالانهٔ حوادث خیابانی، در بارهٔ حادثه نظر می‌دهند)؛ سرعت به عنوان ارزشِ برترینِ دنیایی که دچار نشئهٔ تکنولوژی است؛ دیوان‌سالاری کور و فراگیر (اداره‌های موسیل، شباهت زیادی به اداره‌های کافکا دارند)؛ سترونیِ مضحک ایدئولوژی‌هایی که هیچ نمی‌فهمند و هیچ رهنمونی پیش نمی‌نهند (عصر پرشکوه ستمبرینی و نفتا به پایان رسیده است)؛ روزنامه‌نگاری، وارث آنچه که فرهنگ خوانده می‌شد؛ همدستانِ مدرنیته؛ همبستگی با جنایتکاران به مثابهٔ جلوهٔ رمزآلودِ کیشِ حقوقِ بشر (شخصیت‌های ***کلاریسه*** و ***موسبروگر***)؛ کودک‌دوستی و کودک‌سالاری (***هانس‌سپ***، فاشیستی پیش از تولدِ واژهٔ فاشیسم، که ایدئولوژی‌اش بر پایهٔ ستایش کودکِ درونِ ماست).

۱۰

هنگامی که در آغاز دههٔ ۱۹۷۰، ***مهمانی وداع*** را به پایان بردم، فکر می‌کردم که دوران کاری‌ام به عنوان نویسنده به آخر رسیده. کشورم در اشغال روس‌ها بود

و من و همسرم دغدغه‌های دیگری داشتیم. تنها پس از گذشت یک سال از اقامت‌مان در فرانسه (و به لطف فرانسه) بود که پس از وقفه‌ای شش ساله، بدون شوریدگی، دوباره آغاز به نوشتن کردم. مرعوب بودم، و برای بازیابی جایگاهم، بر آن شدم خود را به کاری که پیش‌تر انجام داده بودم، گره بزنم: یعنی نوشتن نوعی جلد دومِ ***عشق‌های خنده دار***. چه پسرفتی! آن داستان‌های کوتاه، بیست سال پیش مرا در راه نویسندگی انداخته بودند. خوشبختانه پس از نوشتن دو یا سه تا از این «عشق‌های خنده‌دار ۲» دیدم که دارم چیزی کاملاً متفاوت می‌نویسم: نه مجموعه‌ای از قصه‌ها، که یک رمان (رمانی که بعدتر، ***کتاب خنده و فراموشی*** نام گرفت)؛ رمانی در هفت بخش مستقل بود، اما چنان به یکدیگر پیوسته ، که اگر هریک به تنهایی خوانده می‌شد، تا اندازهٔ زیادی معنایش را از دست می‌داد.

بی‌درنگ، هر تردیدی که هنوز در بارهٔ هنر رمان داشتم، ناپدید شد: با دادنِ ماهیتِ داستانِ کوتاه به هر بخش، کلِّ صناعتِ ظاهراً گریزناپذیرِ تصنیفِ رمانِ بزرگْ‌مقیاس را نالازم کردم. در طرح خود، به ***استراتژی قدیمی شوپن*** رسیدم؛ استراتژیِ ***تصنیف در مقیاس کوچک*** که نیازی به قطعات غیرتماتیک ندارد. (آیا این بدان معناست که قصه، شکلِ کوتاهِ رمان است؟ آری. هیچ تفاوت هستی‌شناختی‌ای میان قصه و رمان در کار نیست، تفاوتی مانند آنچه میان رمان و شعر، یا رمان و تئاتر، هست.) اگر این هفت تصنیف کوچک و مستقل، هیچ کنش مشترکی ندارند، چگونه به یکدیگر پیوسته‌اند؟ همهٔ آنچه که آنها را به یکدیگر می‌پیوندد و رمان‌شان می‌سازد، این است که جملگی با مایه‌های یکسان سروکار دارند. هنگام کار، به استراتژی قدیمی دیگری رسیدم: ***استراتژی واریاسیون بتهوون***؛ این رویکرد به من امکان داد در تماس مستقیم و ناگسیخته با برخی پرسش‌های وجودی بمانم، پرسش‌هایی که مرا مسحور می‌کنند، پرسش‌هایی که این رمان در قالب واریاسیون، از زاویه‌های گوناگون، پیاپی در آنها کاوش می‌کند.

کاوش زنجیروارِ مایه‌ها، منطقی دارد که پیوند میان بخش‌ها را تعیین می‌کند. برای نمونه: بخش نخست («نامه‌های گمشده»)، مایهٔ انسان و تاریخ را در شکلِ بنیادی‌اش پیش می‌نهد: انسان با تاریخ تصادف می‌کند و لِه می‌شود. در بخش دوم («مامان») این مایه وارونه می‌شود: برای مامان، ورود تانک‌های روسی در مقایسه با گلابی‌های باغش («تانک‌ها رفتنی‌اند، گلابی‌هاابدی‌اند»). بخش ششم («فرشته‌ها») که در آن **تامینا**، قهرمان داستان، غرق می‌شود، چون پایانِ تراژیکِ رمان می‌نماید؛ با این همه، رمان نه در آنجا، که در بخش بعدی پایان می‌گیرد، بخشی که نه تند است، نه دراماتیک، نه تراژیک؛ بلکه زندگی عشقیِ شخصیتی جدید به نام **یان** را شرح می‌دهد.

مایهٔ تاریخ در اینجا به ایجاز و برای آخرین بار پدیدار می‌شود: «یان دوستانی داشت که مانند خودش، زادگاه‌شان را ترک گفته بودند و تمامی وقت‌شان را صرف مبارزه برای آزادیِ از دست رفتهٔ آن کرده بودند. همهٔ آنها گاه حس کرده بودند که بندی که آنها را به کشورشان می‌پیوندد توهمی بیش نیست، و تنها عادتی دیرپا آنها را آمادهٔ مردن برای چیزی که اهمیتی بدان نمی‌دادند، نگه می‌داشت»؛ این، لمسِ آن **مرز** متافیزیکی است (مرز: مایهٔ دیگری که در طول زمان عمل آمده است) که فراتر از آن، همه چیز معنایش را از دست می‌دهد. جزیره‌ای که زندگی غمبار تامینا در آن به پایان می‌رسد، زیر سلطهٔ ***خندهٔ*** (مایه دیگر) فرشته‌هاست، حال آن که بخش هفتم، مشحون از پژواک «خندهٔ شیطان» است که همه چیز (همه چیز: تاریخ، سکس، تراژدی‌ها) را بدل به دود می‌کند. تنها در آن هنگام است که رشتهٔ مایه‌ها به انجام خویش نزدیک می‌شود، و کتاب می‌تواند پایان گیرد.

۱۱

نیچه در شش کتاب دوران پختگی‌اش (***سپیده‌دم؛ انسانی؛ زیاده انسانی؛ دانش شادمانه؛ فراسوی نیک و بد؛ تبارنامهٔ اخلاق؛ سایه روشنِ بت‌ها***) همواره در حال پی‌گیری، تکمیل، ریزه‌کاری، تأیید و پالایشِ یک کهن‌الگوی نگارشی است. اصول آن: واحد بنیادی کتاب، بخش است؛ طول آن از یک جمله تا چندین صفحه متغیر است؛ بخش، بی‌استثنا از یک پاراگراف یکّه تشکیل می‌شود؛ پاراگراف‌ها همیشه شماره‌گذاری شده‌اند، در ***انسانی، زیاده انسانی و دانش شادمانه***، پاراگراف‌ها هم شماره‌گذاری شده‌اند و هم در کنارشان، عنوان آنها آمده است. شمارِ مشخصی از بخش‌ها، یک فصل را پدید می‌آورند، و شمارِ مشخصی از فصل‌ها، یک کتاب را. کتاب براساس مایه‌ای اصلی ساخته می‌شود (فراسوی نیک و بد، دانش شادمانه، تبارنامهٔ اخلاق و غیره)؛ فصل‌های مختلف، به مایه‌های برخاسته از مایهٔ اصلی می‌پردازند (این فصل‌ها یا عنوانی دارند، مانند فصل‌های ***انسانی، زیاده انسانی، فراسوی نیک و بد، سایه روشن بت‌ها***، یا فقط شماره دارند). شمار مشخصی از این مایه‌های برگرفته، آرایشی عمودی می‌گیرند (که در آن، هر فصل عمدتاً به بحث در بارهٔ مایهٔ طرح شده به وسیلهٔ عنوان فصل می‌پردازد)، در حالی که مایه‌های دیگر، به شکل افقی در طول کتاب قرار می‌گیرند. این روش، اثری را پدید می‌آورد که در یک زمان هم از حداکثر تفکیک برخوردار است (به چندین واحد نسبتاً جداگانه تقسیم شده) و هم از حداکثر یگانگی (مایهٔ واحدی پیوسته پدیدار می‌شود). این کار در عین حال، اثر را از ضرباهنگی خارق‌العاده بهره‌مند می‌سازد که مبتنی بر تناوب بخش‌های کوتاه و بلند است: برای نمونه، فصل چهارم ***فراسوی نیک و بد*** منحصراً از تمثیل‌هایی کوتاه (مانند گونه‌ای **دیورتیسمان** یا **اسکرتسو**) تشکیل شده است.

اما فراتر از همه: این، گونه‌ای از تصنیف است که نیازی به ملاط، به قطعات انتقالی، به قطعات ضعیف ندارد، و در آن، تنش هیچ گاه سستی نمی‌پذیرد، زیرا تمامی آنچه می‌یابیم، اندیشه‌هایی است که «از بیرون، از بالا یا پایین، مانند رخدادها یا آذرخش‌ها» به سوی‌مان می‌شتابند.

۱۲

اگر اندیشهٔ یک فیلسوف چنین سخت با ساختار شکلیِ متن او پیوسته باشد، آیا اندیشهٔ او می‌تواند بیرون از متن وجود داشته باشد؟ آیا اندیشهٔ نیچه را می‌توان از متن نیچه بر کشید؟ یقیناً نه. اندیشه، بیان و تصنیف، جدایی‌ناپذیرند. آیا آنچه برای نیچه معتبر است، به طور کلی هم معتبر است؟ یعنی که: آیا می‌توانیم بگوییم که اندیشهٔ (معنای) یک اثر همواره، و اصولا، از شیوهٔ تصنیف آن جدانشدنی است؟

غریب این که نه، نمی‌توانیم چنین بگوییم. در موسیقی، مدتی دراز، اصالت یک آهنگ‌ساز منحصراً تشکیل می‌شد از قوهٔ ابتکار ملودیک ـ هارمونیک او، که آن را اصطلاحاً در طرح‌هایی تصنیفی به کار می‌بست که از سوی خودش تعیین نمی‌شد، بلکه کمابیش از پیش تثبیت شده بود: عشای ربانی، سوییت‌های باروک، کنسرتوهای باروک، و جز آن. بخش‌های مختلف اینها بنا به نظمی که سنت تعیین می‌کرد، آرایش می‌یافت، چنان‌که برای نمونه، سوییت‌ها، با نظمی ساعت‌وار، همیشه با رقصی تند به پایان می‌آمدند، و مانند آن.

سی و دو سونات پیانویی بتهوون که تقریباً سراسر حیات خلاق او را از بیست وپنج سالگی در برمی‌گیرند، نمایانگر تحولی عظیم‌اند که در طول آن، چگونگی تصنیفِ سونات دگرگون می‌شود. سونات‌های آغازین، هنوز از تفکر

تصنیفی **هایدن** و موتسارت فراتر نمی‌روند؛ ***الگرو*** در قالب سونات؛ ***لی‌ید*** با ضربی کند؛ ***مینوئت*** یا ***اسکرتسو*** با ضربی تندتر؛ ***روندو*** با ضربی تند.

معایب چنین روش تصنیفی بی‌درنگ آشکار می‌شود: مهم‌ترین، دراماتیک‌ترین و درازترین موومان، اولینِ آنهاست؛ در نتیجه، رشتهٔ موومان‌ها، پس‌رونده است، از سنگین‌ترین به سبک‌ترین؛ افزون بر این، تا پیش از بتهوون، سونات هنوز در نیمه راه میانِ مجموعه‌ای از قطعات (در آن زمان، معمولا در کنسرت‌ها، موومان‌های جداگانه نواخته می‌شدند) و تصنیفی تقسیم‌ناپذیر و واحد بود. با تحولِ سی و دو سونات بتهوون، او به‌تدریج طرح کهنهٔ تصنیف را با طرحی جایگزین کرد که متمرکز (اغلب کاهش یافته تا سه یا حتی دو موومان)، دراماتیک‌تر (مرکز ثقل اثر، به موومان آخر منتقل می‌شود)، و یکدست‌تر (عمدتاً به وسیلهٔ یک حالت عاطفی پایدار) بود. اما معنای واقعی این تحول (که آن را عملاً به یک ***انقلاب*** بدل کرد) در جایگزینی یک طرح نارضایت‌بخش با طرحی دیگر و بهتر نبود. بلکه در ***متلاشی کردن خودِ اصلِ طرحِ از پیش تعیین شده برای تصنیف*** نهفته بود.

در واقع، سازگاری کلی با طرحِ از پیش تجویز شدهٔ سونات یا سمفونی، تا اندازه‌ای ابلهانه است. همهٔ سمفونی‌سازان بزرگ، از جمله هایدن و موتسارت، شومان و برامس را مجسم کنید که در ***آداجیوهای***‌شان می‌گویند، و بعد آغاز آخرین موومان، به کودکانی خردسال بدل می‌شوند و به حیاط مدرسه می‌روند تا برقصند، بچرخند و بجهند که: پایان شب سیه سپید است. این چیزی است که می‌توانیم «حماقت موسیقی» بخوانیم. بتهوون دریافت که تنها راه گریز از این کار، ***منفرد ساختن بنیانیِ تصنیف*** است.

این اندیشه، نخستین بندِ وصیت‌نامهٔ هنری بتهوون خطاب به همهٔ هنرها و همهٔ هنرمندان است، و من آن را این گونه بیان می‌کنم: تصنیف (سازمانِ

ساختاریِ یک اثر)نباید به عنوان قالبی از پیشْ موجودْ تلقی شود که به مؤلفی وام داده می‌شود تا آن را از ابداعات خود، پُر کند؛ خودِ تصنیف باید یک ابداع باشد، ابداعی که تمامی اصالتِ مؤلف را به کار گیرد.

نمی‌توانم بگویم این پیام چه اندازه جدی شنیده شد و فهمیده شد. اما بتهوون تمامی پیامدهای آن را به گونه‌ای پرشکوه، در سونات‌های آخر خویش به کار گرفت، سونات‌هایی که هریک به شکلی یکتاو بی‌سابقه تصنیف شده‌اند.

۱۳

سونات **اُپوس ۱۱۱**؛ تنها دو موومان دارد: نخستین موومان که دراماتیک است، کمابیش به شکل کلاسیک در قالب سونات کار شده؛ سونات دوم که ماهیتی ژرف اندیشانه دارد، در قالب واریاسیون نوشته شده (قالبی که تا پیش از بتهوون، در سونات نسبتاً نامعمول است): بازیِ تضادها و تفاوت‌ها میان واریاسیون‌های منفرد در کار نیست، تنها تشدیدی هست که نوانس تازه‌ای به واریاسیون پیشین می‌دهد و به این موومان دراز، وحدت لحنی استثنایی می‌بخشد.

هرچه هریک از موومان‌ها یکدست‌تر است، به همان اندازه با دیگری تفاوت دارد. درازای نامتناسب: موومان نخست (بنا به ثبت **شنابل**): ۸:۱۴؛ دومی: ۱۷:۴۲. بدین ترتیب، دومین نیمهٔ سونات، بیش از دو برابر درازتر از اولی است (موردی بی‌سابقه در تاریخ سونات)! افزون بر این: موومان نخست دراماتیک است، دومی تأمل‌انگیز و آرام. حال ممکن است آغاز دراماتیک و پایانی با چنان تأمل طولانی، در تناقض با تمامی اصول معماری به نظر آید و سونات را به از دست رفتن همهٔ تنش دراماتیکی محکوم کند که پیش‌تر برای بتهوون بسیار

گرامی بود. اما درست همین هم پیوندی این دو موومان است که شیواست، گویاست، و به ***ظاهرِ معنایی*** سونات بدل می‌شود، به حالت استعاری آن، که تصویر زندگی‌ای سخت و کوتاه را برمی‌انگیزد، و آواز تمنای بی‌پایانی که از پی آن می‌آید. این حالت استعاری که درک آن فراتر از توان واژه‌هاست، و بااین‌همه نیرومند و مبرم است، دو موومان را وحدت می‌بخشد. وحدتی تقلید ناپذیر. (تصنیفِ غیر شخصیِ یک سمفونی موتسارت را می‌توان به آشکالی بی‌پایان تقلید کرد؛ تصنیفِ سونات اپوس ۱۱۱ چنان شخصی است که تقلید از آن در حکم جعل خواهد بود.)

اپوس ۱۱۱ مرا به اندیشیدن در بارهٔ ***نخل‌های وحشی فالکنر*** وا می‌دارد. در این کتاب، یک داستان عشقی با داستان یک مجرم فراری جا عوض می‌کند، داستان‌هایی که هیچ چیز مشترکی ندارند، نه شخصیتی و نه حتی بستگی قابل تشخیصی در موتیف‌ها یا مایه‌ها. تصنیفی که نمی‌تواند به عنوان الگویی برای رمان‌نویسی دیگر به کار رود؛ تنها یک بار می‌تواند وجود داشته باشد؛ دلخواه است، توصیه نشدنی است، توجیه ناپذیر است؛ توجیه ناپذیر است، زیرا در پس آن می‌توان es muss sein را شنید که هر توجهی را زاید می‌گرداند.

۱۴

نیچه با خودداری از پذیرش نظام‌ها، تغییراتی ژرف در چگونگی کار فلسفه پدید آورد: به تعریف **هانا آرنت**، اندیشهٔ نیچه، ***اندیشهٔ آزمایشی*** است. نخستین انگیختار او، خرد کردن همهٔ چیزهای صُلب است، بی‌ارزش کردن نظام‌های پذیرفته شدهٔ معمول، گشودن شکاف‌هایی برای رسوخ به ناشناخته‌ها؛ نیچه گفت که فیلسوف آینده، ***آزمایشگری*** خواهد بود که آزاد است در جهت‌های

مختلفی پیش رود که ـ می‌توان فهمید ـ ممکن است با یکدیگر در تعارض آیند.

هر چند من وجود اندیشه‌ای نیرومند را در رمان دوست می‌دارم، این بدان معنا نیست که دوستدار رمان فلسفی‌ام، یعنی بردگی رمان در دست یک فلسفه، «قصه‌سازی» اندیشه‌های اخلاقی یا سیاسی. اندیشهٔ رمانی (آن چنان که از زمان رابله شناخته است) خودبه‌خود همواره غیرنظام‌مند است؛ بی‌آیین است؛ شبیه اندیشهٔ نیچه است؛ آزمایشی است؛ در تمامی نظام‌های عقیدتی پیرامون ما شکاف می‌افکند؛ تمامی خطوط فکری را (به ویژه از طریق شخصیت‌هایش) با تلاش برای دنبال کردن هریک از خطوط تا انتهای آن، کاوش می‌کند. و در بارهٔ اندیشهٔ نظام‌مند، این هم هست که: شخصی که می‌اندیشد، تحریک به نظام‌سازی می‌شود؛ این وسوسه‌ای ابدی است (برای من هم، حتی در نوشتن همین کتاب)؛ وسوسهٔ تشریح تمامی پیامدهای اندیشه‌هایش؛ پیش‌دستی کردن در برابر هر اعتراضی و مجاب کردن‌شان از پیش؛ و بدین ترتیب، سنگربندی اندیشه‌های خویش. اما کسی که می‌اندیشد نباید دیگران را به پذیرش باور خویش ترغیب کند؛ زیرا این کار است که او را در راه منتهی به یک نظام قرار می‌دهد؛ در راهِ اسفبارِ «مردِ باور»؛ لقبی که سیاستمداران دوست می‌دارند خود را بدان بخوانند؛ اما باور چیست؟ اندیشه‌ای است که به ایستْ رسیده، دَلَمه بسته، و «مرد باور» مردی محدود است؛ اندیشهٔ آزمایشی نه در جستجوی ترغیب، که در پی الهام‌بخشی‌است؛ الهام بخشیدن به اندیشه‌ای دیگر، به جنبش در آوردن اندیشه؛ از این رو است که رمان‌نویس باید به روشی نظام‌مند، اندیشهٔ خود را نظام‌زدایی کند، و به سنگری که خودش پیرامون اندیشه‌هایش به پا کرده، لگد بزند.

۱۵

کناره‌جوییِ نیچه از اندیشهٔ نظام‌مند، پیامدی دیگر نیز دارد: **گستردگی عظیمِ مایه**؛ سدهای میان نظام‌های مختلف فلسفی که نمی‌گذارند جهان به شکل تمام‌نما دیده شود، فرو می‌ریزند، و از آن پس، هر چیزِ انسانی می‌تواند موضوع اندیشهٔ فلسفی شود. این نیز فلسفه را به رمان نزدیک‌تر می‌سازد؛ برای نخستین بار، فلسفه نه در اندیشهٔ معرفت‌شناسی است، نه زیبایی‌شناسی یا اخلاق، نه پدیدارشناسی ذهن یا نقد و استدلال و غیره؛ بلکه ***هر آنچه که انسانی است.***

در شرح فلسفهٔ نیچه، تاریخ‌دان‌ها یا پروفسورها نه تنها آن را کاهش می‌دهند ـ که البته می‌دهند ـ بلکه با تبدیل کردن آن به چیزی ضدِ خودش، یعنی یک نظام، تحریف‌اش می‌کنند. آیا در نیچهٔ نظام‌داده شدهٔ آنان، هنوز برای اندیشه‌های نیچه در بارهٔ زن، در بارهٔ آلمانی‌ها، در بارهٔ اروپا، در بارهٔ **بیزه**، در بارهٔ **گوته**، در بارهٔ باد و بروتِ سبکِ **ویکتورهوگو**، در بارهٔ **آریستوفان**، در بارهٔ سبُکیِ سَبْک، در بارهٔ ملال، در بارهٔ نمایش، در بارهٔ ترجمه، در بارهٔ روحیهٔ عبودیت، در بارهٔ تملک دیگری و در بارهٔ تمامی اشکال روان‌شناختیِ چنین تملکی، در بارهٔ فرهیختگان و محدودیت‌های ذهنی آنان، در بارهٔ **Schauspieler**، بازیگرانی بر صحنهٔ تاریخ، جایی وجود دارد؟ ـ آیا هنوز جایی برای هزار مشاهدهٔ روان‌شناختی که در هیچ کجای دیگر ـ مگر شاید در چند رمان‌نویس کمیاب ـ یافت نمی‌شود، وجود دارد؟

همچنان‌که نیچه فلسفه را به رمان نزدیک‌تر ساخت، موسیل نیز رمان را به سوی فلسفه برد. این گرایش بدان معنی نیست که موسیل کمتر از رمان‌نویسان دیگر، رمان‌نویس است. همچنان‌که نیچه کمتر از فیلسوفان دیگر، فیلسوف نیست.

رمانِ اندیشه‌ورز موسیل نیز، گستردگی بی‌سابقه‌ای در مایه پدید آورد؛ از آن پس، هیچ چیزی که بشود بدان اندیشید را، نمی‌شود از هنرِ رمان کنار نهاد.

۱۶

هنگامی که سیزده چهارده ساله بودم، درس تصنیف موسیقی می‌گرفتم. نه به دلیل آن که کودکی نابغه بودم، که به سبب آداب‌دانیِ خاموشِ پدرم. دوران جنگ بود و یکی از دوستان پدرم که آهنگ‌سازی یهودی بود، باید ستارهٔ زرد به سینه‌اش می‌چسباند؛ دوری جستن مردم از او شروع شده بود. پدرم که نمی‌دانست چگونه همبستگی‌اش را با او ابراز کند، به این فکر افتاد که همان هنگام از او بخواهد که به من درس بدهد. داشتند خانه‌های یهودیان را مصادره می‌کردند، و آهنگ‌ساز پیوسته ناگریز بود به آپارتمان‌هایی کوچک‌تر و کوچک‌تر نقل مکان کند، و درست پیش از آن که راهیِ **ترسینشتات** شود، در آپارتمان کوچکی جای گرفت که در هر اتاق‌اش آدم‌هایی تنگِ یکدیگر اطراق کرده بودند. در تمام این مدت، به پیانوی کوچک‌اش چسبیده بود، پیانویی که من تمرین‌های هارمونی یا کونترپوان خود را می‌نواختم، در حالی که بیگانگانی در پیرامون ما، دنبال کار خود بودند.

از تمام این ماجرا برایم احساس ستایشی نسبت به او، و سه یا چهار تصویر به جا مانده است. به‌ویژه این یکی: یک بار که پس از درس، بدرقه‌ام می‌کرد، دم در ایستاد و ناگهان گفت: «بتهوون قطعه‌هایی عجیبْ ضعیف دارد. اما قطعه‌های ضعیف‌اند که باعث برجستگی قطعات نیرومند می‌شوند. مثل سبزه ـ اگر سبزه‌ای نبود، نمی‌توانستیم از درخت زیبایی که بر آن روییده، لذت ببریم.»

اندیشه‌ای غریب. این که در حافظه‌ام باقی مانده، حتی غریب‌تر است. شاید

از شنیدن اعترافی محرمانه از آموزگارم احساس غرور می‌کردم، یک راز، یک فنِ کوزه‌گری که تنها خبرگان اجازه دارند بدانند.

هرچه بود، آن گفتهٔ آموزگار کودکی‌ام در سراسر زندگی‌ام مرا در تسخیر خود داشته (از آن دفاع کرده‌ام؛ برایش جنگیده‌ام، هرگز از آن دست نکشیده‌ام)؛ بدون آن گفته ، قطعاً این متن نوشته نمی‌شد.

اما گرامی‌تر از خودِ تصویر، مردی است که پیش از سفرِ هولناکِ خود، ایستاده بود و در برابر یک کودک، به صدای بلند می‌اندیشید، در باره مشکلات تصنیف یک اثر هنری می‌اندیشید.

فصل هفتم

راه‌هایی در مه

طعنه چیست؟

در فصل چهارم ***کتاب خنده و فراموشی***، قهرمان زن داستان، نیازمند کمکی از سوی دوست‌اش **بیبی** است، دخترِ جوانی که عاشقِ نوشتن است؛ تامینا برای به دست آوردن دل بیبی، ترتیب دیدار او را با یک نویسندهٔ محلی به نام **باناکا** می‌دهد. باناکا برای دخترِ عاشقِ نوشتن، توضیح می‌دهد که نویسندگان امروزی، هنرِ منسوخ رمان را طرد کرده‌اند: «می‌دانی، رمان ثمرهٔ یک توهّم انسانی است. توهّمِ توانایی فهمیدنِ دیگران. ولی ما از یکدیگر چه می‌دانیم ؟... تمامی آنچه آدم می‌تواند بکند، گزارش دادن در بارهٔ خودش است ... هرچیز دیگری دروغ است.» و دوست باناکا، که پروفسور فلسفه است، می‌گوید: «از زمان جیمز جویس، پی‌برده‌ایم که بزرگ‌ترین ماجرای زندگی‌مان، نبودِ ماجراست ... اُدیسهٔ **هومر** به درون برده شده، درونی شده.» مدتی پس از انتشار این کتاب، این واژه‌ها را در سرفصل یک رمان فرانسوی یافتم. خیلی به خود بالیدم، اما شرمنده هم شدم، زیرا از دیدگاه من، آنچه باناکا و دوستش می‌گفتند، تنها حماقتی پیچیده بود. در آن هنگام، دههٔ هفتاد، این واژه‌ها را در سراسر پیرامون‌ام می‌شنیدم:

گپ‌هایی دانشگاهی که با تکه‌هایی از ساختارگرایی و روان‌کاوی به هم چسبانده شده بودند.

فصل چهارم ***کتاب خنده و فراموشی*** به شکل کتابی کوچک و جداگانه در چکسلواکی منتشر شد (نخستین باری که اثری از من پس از منعی بیست و دوساله منتشر می‌شد)، و یک بریدهٔ روزنامه برایم در پاریس فرستاده شد: منتقد از من خشنود شده بود و به عنوان سندِ هوشمندی‌ام، سطری را که به نظرش درخشان می‌رسید، نقل کرده بود:«از زمان جیمزجویس، پی برده‌ایم که بزرگ‌ترین ماجرای زندگی‌مان، نبود ماجراست» و تا آخر. لذت عجیب و شریرانه‌ای بردم از دیدن خودم که سوار بر خَرِ سوءتفاهم، به زادگاه‌ام بازگشته بودم.

درک نادرست، فهمیدنی است: قصد **تمسخر** باناکا و دوست پروفسورش را نداشتم. برداشت خویش از آنان را آشکار نکرده بودم. به عکس، با تمام توان کوشیدم پنهان‌اش کنم، کوشیدم به اندیشه‌هاشان، زیباییِ گفتگویی روشنفکرانه را بدهم که همه کس در آن هنگام بدان احترام می‌گذاشت و مشتاقانه تقلیدش می‌کرد. اگر با مبالغه در افراط‌های آنان در دیالوگ‌شان، این گفتگو را مسخره می‌ساختم، کارم بدل به چیزی می‌شد که هجو خوانده می‌شود. هجو، هنری نظریه‌ای است: با اطمینان از درستیِ خود، آنچه را که به پیکار می‌خواند، تمسخر می‌کند. رابطهٔ رمان‌نویس با قهرمانانش هرگز هجوآمیز نیست؛ طعنه‌آمیز است. اما چگونه طعنه ـ که بنا به تعریف، پوشیده است ـ می‌تواند خود را آشکار سازد؟ از طریق متن: گفته‌های باناکا و دوستش در محیطی از حرکت‌ها، کنش‌ها و واژه‌ها روی می‌دهد که این گفته‌ها را نسبی می‌گردانند. وجه مشخصهٔ دنیای شهرستانیِ کوچکی که تامینا را احاطه کرده، خودمحوری‌ای معصومانه‌است: همه او را صمیمانه دوست می‌دارند، اما هیچ‌کس نمی‌کوشد او را درک کند. و نه حتی

می‌داند که معنای «درک» چه می‌تواند باشد. هنگامی که باناکا می‌گوید که هنر رمان، منسوخ است زیرا درک دیگران یک توهّم است، نه تنها دارد رویکردِ زیبایی‌شناختیِ پسندِ روز را بیان می‌کند، بلکه، بی‌آن که بداند، دارد فلاکت خودش و محیط‌اش را بیان می‌کند: نبودِ میلِ به درک دیگری؛ کوریِ خودمحورانه نسبت به دنیای واقعی.

طعنه یعنی: هیچ‌یک از اظهارات یافت شده در یک رمان را نباید به معنای خودش گرفت؛ هر یک از آنها در همسایگی پیچیده و تناقض‌آلود با دیگر نظرها، دیگر موقعیت‌ها، دیگر حالت‌ها، دیگر اندیشه‌ها و دیگر رخدادها قرار دارد. تنها خواندنیْ آهسته، دوباره و چند باره، می‌تواند تمامی ***ارتباط‌های طعنه‌آمیز*** یک رمان را پدیدار سازد، ارتباط‌هایی که بدون آنها، درک نشده می‌ماند.

رفتار عجیب ک. هنگام بازداشت

ک. یک روز بامداد از خواب برمی‌خیزد و در حالی که هنوز در بستر است، سفارش ناشتایی می‌دهد. به جای خدمتکار، دو بیگانه وارد می‌شوند، مردانی عادی، با جامهٔ عادی، که بی‌درنگ با چنان تحکمی رفتار می‌کنند که ک. نمی‌تواند نیروی‌شان را، قدرت‌شان را، حس نکند. بنابراین، با آن که از کوره در رفته، قادر نیست آنها را بیرون اندازد، و در عوض، مؤدبانه می‌پرسد: «شما که هستید؟»

از آغاز، رفتار ک. میان ضعف او ـ که آمادهٔ کُرنش در برابر گستاخی باورنکردنی مزاحمان است (آنها آمده‌اند تا آگاهش سازند که بازداشت شده است)ـ و ترس از مسخره به نظر رسیدن، نوسان می‌کند. برای نمونه، با استواری می‌گوید: «تا زمانی که خودتان را معرفی نکنید، نه اینجا خواهم ماند و نه خواهم گذاشت با من سخن بگویید.» کافی است این واژه‌ها را از زمینهٔ طعنه‌آمیزشان بیرون بکشیم و به معنای تحت‌اللفظی بگیریم (آن‌چنان‌که خوانندهٔ کتاب من، با

گفته‌های باناکا کرد) تا ک. برای ما بدل به مردی شوریده بر خشونت شود (همچنان‌که برای اورسن ولز، در روایت سینماییِ **محاکمه** شد). اما کافی است متن به دقت خوانده شود تا ببینیم که این مردی که گفته می‌شود عصیان کرده، به اطاعت از مزاحمان ادامه می‌دهد، مزاحمانی که نه تنها از معرفی خود سر باز می‌زنند، که ناشتایی‌اش را هم می‌خورند و او را تمام مدت در جامهٔ خواب‌اش، سرپا نگه می‌دارند.

در پایان این صحنهٔ تحقیر عجیب (ک. دستش را به سوی آنها دراز می‌کند، اما آنها رد می‌کنند)، یکی از مردان به ک. می‌گوید: «گمان می‌کنم که الان به بانک می‌روی؟» ک. می‌گوید: «به بانک؟ فکر می‌کردم که بازداشت شده‌ام.»

دوباره خودش است، مرد شوریده بر خشونت! دارد کنایه می‌زند! دارد تحریک می‌کند! همچنان‌که به هرحال، اظهارنظر کافکا به صراحت می‌گوید: «ک. این سئوال را با ستیزه‌جویی خاصی پرسید. چرا که هرچند پیشنهاد او برای دست‌دادن، رد شده بود، حس می‌کرد، به‌ویژه حالا که بازرس از جا بلند شده بود، که بیشتر و بیشتر از همهٔ این آدم‌ها، استقلال دارد. داشت با آنها بازی می‌کرد. اگر می‌خواستند بروند، قصد داشت تا درِ ورودی دنبال‌شان کند و خودش را برای بازداشت، در اختیارشان بگذارد.»

طعنه‌ای بسیار ظریف در اینجاست: ک. دارد وا می‌دهد، اما می‌خواهد خودش را به صورت آدمی نیرومند ببیند که «با آنها بازی» می‌کند، با تظاهر کنایه‌آمیز به این که بازداشت‌اش را جدی گرفته، دست‌شان می‌اندازد؛ دارد وا می‌دهد، اما در عین حال بی‌درنگ به طریقی از این وادادن دست می‌کشد که به او اجازه می‌دهد شأن خودش را، از دید خودش، حفظ کند.

اوایل، مردم آثار کافکا را با چهره‌ای مصیبت‌زده می‌خواندند. بعد شنیدند که وقتی کافکا فصلِ نخست رمان **محاکمه** را برای دوستانش می‌خوانده، آنها به

خنده افتاده بوده‌اند. از آن پس، خوانندگان هم شروع کردند به خنداندن خودشان، بی‌آن که درست بدانند برای چه. چه چیزی در این فصل، واقعاً خنده‌دار است؟ رفتار ک. اما در رفتار او، چه چیز خنده‌داری هست؟

این پرسش، مرا به یاد سال‌هایی که در مدرسهٔ سینمایی پراگ گذراندم، می‌اندازد در جلسه‌های آموزگاران، من و یکی از دوستان‌ام، با محبتی خباثت‌آمیز، یکی از همکاران‌مان را تماشا می‌کردیم، نویسنده‌ای تقریباً پنجاه ساله، مردی که زیرک و کاردان بود، اما من و دوست‌ام گمان می‌کردیم به گونه‌ای شدید و درمان‌ناپذیر، ترسو باشد. سناریوی زیر را که (افسوس!) هیچ‌گاه اجرا نشد، در سر می‌پروراندیم:

در میانهٔ جلسه، یکی از ما، ناگهان به او می‌گفت: «زانو بزن!»

او نخست نمی‌فهمید ما چه می‌خواهیم؛ یا، به طور دقیق‌تر، در بُزدلیِ روشن‌بینانهٔ خویش، بی‌درنگ می‌فهمید، اما می‌اندیشید که با تظاهر به نفهمیدن، می‌تواند مقداری زمان بخرد.

باید بلندتر می‌گفتیم: «زانو بزن!»

حالا دیگر نمی‌توانست وانمود کند که نمی‌فهمد، کاملاً آماده می‌بود که اطاعت کند، اما فقط یک مسئله: چگونه؟ چگونه می‌توانست بی‌آن که تحقیر شود، اینجا، در حضور همهٔ همکارانش، زانو بزند؟ در همان حال که خم می‌شد، درمانده‌وار به دنبال گفته‌ای خنده‌دار می‌گشت. و سرانجام می‌گفت: «همکاران عزیزم، اجازه می‌دهید بالشی زیر زانویم بگذارم؟»

«زانو بزن و ساکت باش!»

این کار را می‌کرد، دست‌هایش را به هم قفل می‌کرد و سرش را اندکی به سمت چپ خم می‌کرد: «همکاران عزیزم، اگر واقعاً نقاشیِ رنسانس را مطالعه کرده باشید، این درست همان وضعیتی است که **رافائل، تصویر سنت فرانسیس**

آسیسی را کشید.»

هر روز، گونه‌های تازه‌ای از این صحنهٔ خوش‌مزه را مجسم می‌کردیم و گفته‌هایی هرچه بذله‌گویانه‌تر را برای تلاش همکارمان در حفظ شأن خویش، ابداع می‌کردیم.

دومین محاکمهٔ یوزف ک.

برخلاف اورسن ولز، مفسران اولیهٔ کافکا، ک. را اصلاً به صورت انسانی شوریده بر استبداد نمی‌دیدند. ماکس برود هیچ‌گاه تردیدی در گناهکار بودنِ ک. نداشت. ک. چه کرده است؟ به گفتهٔ برود (***یأس و رستگاری در آثار فرانتس کافکا*** *[Verzweiflung und Erlösung im Werk Franz Kafkas]* ۱۹۵۹)، گناه او *Lieblosigkeit*، یعنی ناتوانی از عشق ورزیدن است.

"Josef k. liebt niemanden, er liebelt nur, deshalb muss er sterben". یوزف ک. دیگر عشق نمی‌ورزد، فقط وقت می‌گذراند، و بنابراین باید بمیرد. (بیایید هیچ‌گاه حماقتِ متعالیِ این جمله را از یاد نبریم!) برود به‌سرعت برای *Lieblosigkeit* دو مدرک رو می‌کند: برمبنای فصلی ناتمام که از **محاکمه** کنار نهاده شده (و معمولا به صورت پیوست منتشر می‌شده)، یوزف ک. سه سال است که به دیدار مادرش نرفته؛ تنها برای او پول فرستاده، و از یکی از عموزاده‌هایش جویای تندرستیِ او شده (شباهتی غریب: **مورسوی بیگانه** نیز متهم است به دوست نداشتن مادرش). دومین مدرک، رابطهٔ ک. است با دوشیزه **بورستنر**، رابطه‌ای که برود به صورت «نازل‌ترین جنسیت» *(niedrigster Sexualität)* توصیف می‌کند. «دوشیزه بورستنر، که ک. با گونه‌ای هوس به سوی‌اش کشیده می‌شود، به عنوان یک انسان برای ک. مبهم می‌ماند و او را تنها به عنوان آفریده‌ای جنسی جلب می‌کند.»

کافکولوژیستِ چک، **ادوارد گولدشتوکر**، در مقدمهٔ خود بر چاپ پراگ ۱۹۶۴ **محاکمه**، با شدتی همسان، از ک. انتقاد کرد، هر چند که واژگان او برخلاف واژگان برود، نه از علم الهیات، که از جامعه‌شناسی مارکسیستی نشان دارد: «یوزف ک. گناهکار است، زیرا که اجازه داده تا زندگی‌اش مکانیزه شود، اتوماتیزه، از خود بیگانه شود، در ضرباهنگ کلیشه‌ایِ ماشینِ اجتماعی جا بیافتد، از هر کیفیت انسانی محروم شود؛ بدین ترتیب، ک. قانونی را شکسته است که به گفتهٔ کافکا، بر تمامی نوع بشر حاکم است: «انسان باش.» در دههٔ پنجاه، گولدشتوکر، گرفتار محاکمهٔ استالینیِ وحشتناکی شد که در آن به جنایت‌هایی خیالی متهم شد و چهار سال در زندان گذراند. از خودم می‌پرسم: چگونه این مرد که خود قربانی محاکمه‌ای بود، توانست ده سال بعد، محاکمه‌ای علیه متهمی دیگر برپاکند، متهمی که از خود او گناهکارتر نبود؟

به تعبیر الکساندر ویالات *L' Histoire secréte du Procés*، ۱۹۴۷)، محاکمهٔ رمان کافکا، محاکمه‌ای است که کافکا علیه خودش برپا می‌کند، و ک. چیزی جز منِ جایگزینِ او نیست: کافکا نامزدی‌اش را با **فلیس** به هم زده بود، و پدرزن آینده‌اش «داشت به‌سرعت از **مالمو** می‌آمد تا مرد گناهکار را محاکمه کند. اتاق هتل **آسکانیشرهوف** که این ماجرا در آن روی داد (در ژوئیه ۱۹۱۴)، حسِ تالار دادگاه را به کافکا داد... فردای آن روز، نوشتن «گروه محکومان» و **محاکمه** را شروع کرد. ما از جرم ک. بی‌خبریم، و اخلاقیات امروزی، آن را می‌بخشاید. با این همه «بی‌گناهیِ» او، شیطانی است ... ک. به طریقی رمزآلود، قوانینِ عدالتی رمزآلود را که هیچ ربطی به قوانین ما ندارد، شکسته است ... قاضی، دکترْ کافکاست، متهم دکترْ کافکاست. او در برابر بی‌گناهیِ شیطانی، اقرار به گناهکاری می‌کند.»

در محاکمهٔ نخست (محاکمه‌ای که کافکا در رمان اش شرح می‌دهد)، دادگاه،

بدون مشخص کردن جرم، ک. را متهم می‌کند. کافکولوژیست‌ها شگفت‌زده نبودند از این که شخصی را بتوان بی‌دلیل متهم کرد، و انگیزه‌ای نداشتند تا یا در منطقِ این ابداعِ ناشنیده، بیاندیشند، یا زیبایی‌اش را بستایند. در عوض، شروع کردند به ایفای نقش دادستان در محاکمهٔ تازه‌ای که خودشان علیه ک. به پا کرده بودند، و این بار کوشیدند جرم واقعی متهم را دریابند.

برود: او از عشق ورزیدن ناتوان است! گولدشتروکر: او تسلیم ماشینی شدن زندگی‌اش شده! ویالات: او نامزدی‌اش را به هم زده! این اشخاص شایستهٔ یک آفرین‌اند: محاکمه‌شان علیه ک. درست به همان اندازهٔ محاکمهٔ نخست، کافکایی است. چرا که اگر ک. در نخستین محاکمه‌اش، متهم به **هیچ چیز** نشده، در محاکمهٔ دومی متهم به ***چیزی که اهمیت ندارد چیست*** شده، که به همان معنی است، چرا که در هر دو مورد، یک چیز روشن است: ک. نه به دلیل ارتکاب جرم، که به دلیل متهم شدن، گناهکار است. او متهم است، بنابراین باید بمیرد.

القای گناه

برای فهمیدن رمان‌های کافکا تنها یک راه هست: آنها را به صورت رمان خواندن: به جای جستجو در شخصیت ک. در پیِ یافتنِ تصویری از مؤلف، و جستجو در واژه‌های ک. در پیِ پیامی رمزآلود و رمزگذاری شده، باید توجه‌ای دقیق به رفتار شخصیت‌ها، گفته‌هاشان و اندیشه‌هاشان کرد و کوشید آنها را پیش چشم مجسم کرد. اگر ***محاکمه*** را بدین طریق بخوانید، بی‌درنگ از واکنش عجیب ک. نسبت به اتهام‌اش، یکه می‌خورید: ک. بی‌آن که خطایی کرده باشد (یا بی آن که بداند چه کرده) بی‌درنگ شروع به چنان رفتاری می‌کند که گویی گناهکار است. او احساس گناه می‌کند. او را واداشته‌اند تا احساس گناه کند. او ***گناهکارانده*** شده.

آدم‌ها در گذشته ارتباطی بسیار ساده میان «گناهکار بودن» و «احساس گناه کردن» می‌دیدند: فردِ گناهکار است که احساس گناه می‌کند. در واقع، واژهٔ فرانسوی ***گناهکاراندن*** *culpabiliser* ـ القای احساس گناه ـ نسبتاً جدید است؛ این واژه نخست در ۱۹۶۶ برای کاربردهای روان‌کاوی و نوآوری‌های آن در واژه‌شناسی به کار رفت؛ اسمِ مصدرِ برگرفته از آن (culpabilisation) دو سال بعد، در ۱۹۶۸ پدید آمد. اما مدت‌ها پیش از آن، شرایط بررسی نشدهٔ احساس‌های گناه القایی در رمان کافکا، در شخصیت ک. نشان داده شده، توصیف شده و تکامل یافته و در مراحل مختلفِ تکامل‌اش به تماشا نهاده شده‌بود:

مرحلهٔ ۱ : تکاپوی بیهوده برای بازیافتن شأن از دست رفته. مردی که بی‌دلیل متهم شده و هنوز در بی‌گناهی خویش تردید ندارد، از این که می‌بیند جوری رفتار می‌کند که گویی گناهکار است، آشفته می‌شود. رفتار گناهکارانه بی‌آن که آدمْ گناهکار باشد، عنصری تحقیرکننده دارد که او می‌کوشد پنهان‌اش بدارد. این موقعیت که در نخستین صحنهٔ رمان روی می‌دهد، در فصل بعدی در حد یک شوخی بسیار طعنه‌آمیز، فشرده می‌شود:

شخص ناشناسی به ک. تلفن می‌زند: ک. باید یکشنبهٔ بعد در خانه‌ای در حومهٔ شهر، بازجویی شود. بدون درنگ، تصمیم می‌گیرد که برود؛ از سرِ فرمانبرداری؟ از سرِ ترس؟ نه، خودفریبیْ به شکلِ خودکار عمل می‌کند: می‌خواهد به آنجا برود تا به سرعت از دست این مزاحمانی که با پروندهٔ احمقانه‌شان دارند وقت او را هدر می‌دهند («پرونده داشت به جریان می‌افتاد و او باید با آن می‌جنگید؛ نخستین بازپرسی‌اش باید آخرین بازپرسی هم می‌بود») رها شود. بی‌درنگ پس از آن، رئیس ک. در بانک، او را به مهمانی‌ای در همان یکشنبه دعوت می‌کند. این دعوت برای سابقهٔ کاری ک. مهم است. پس آیا باید

احضاریهٔ مسخره را نشنیده بگیرد؟ نه؛ دعوت رئیس را رد می‌کند، چرا که بی‌آن‌که بخواهد پیش خودش اذعان کند، در چنگال محاکمه است.

و بدین ترتیب، یکشنبه به آن خانه می‌رود. پی می‌برد که صدای پشت تلفن که نشانی را به او داده، از یاد برده ساعت ملاقات را مشخص کند. مهم نیست؛ او حس می‌کند که وقت تنگ است، و سراسر پهنای شهر را می‌دود (آری، واقعاً می‌دود؛ به آلمانی *er lief*). باآن که هیچ ساعتی مشخص نشده، می‌دود تا سر موقع برسد. با توجه به این که دلایلی دارد که باید هرچه زودتر برسد، چرا سوار تراموا نشود، که اتفاقاً از همان مسیر می‌گذرد؟ دلیل: از سوارشدن به تراموا خودداری می‌کند «زیرا اصلاً میل نداشت با وقت‌شناسیِ وسواس‌آمیز، خود را پیش چشم کمیتهٔ تحقیق، خوار کند.» به سوی محکمه می‌رود، اما در هیئت مردی می‌رود که غرور دارد و تحقیر نخواهد شد.

مرحلهٔ ۲ : اثبات قدرت. سرانجام، به اتاقی که انتظارش را می‌کشند، وارد می‌شود. دادرس تحقیق می‌پرسد: «پس شما نقاش ساختمان هستید؟»، و ک. در برابر جمعیتی که تالار را پر کرده، دلیرانه به این اشتباه مسخره واکنش نشان می‌دهد: «نه، من کارمند ارشد یک بانک بزرگ هستم»، و بعد، در سخنانی دراز، محکمه را به سبب بی‌صلاحیتی، زیرِ تازیانه می‌گیرد. با جرئت گرفتن از دست‌زدنِ جمعیت، احساس قدرت می‌کند، و در کلیشه‌ای آشنا از متهمِ بدل شده به دادستان (اورسن ولز با ناشنواییِ شگرفی نسبت به طعنهٔ کافکا، به دام کلیشه می‌افتد)، قاضیان را به چالش می‌خواند. نخستین ضربه هنگامی فرود می‌آید که او متوجه نشانه‌هایی روی یقهٔ همهٔ حاضران می‌شود، و پی می‌برد که مخاطبانی که فکر می‌کرد مسحورش شده‌اند، مقام‌هایی رسمی‌اند که «برای گوش کردن و تحقیق» اینجا هستند. برمی‌گردد که برود، و جلوی در، دادرس تحقیق منتظر است تا به او هشدار دهد که: «با دست خودتان، امتیازی را که

بازپرسیْ همیشه به فردِ متهمْ ارزانی می‌دارد، ضایع کردید.» ک. فریاد می‌زند: «کثافت! همهٔ بازپرسی‌های‌ات بخورد توی سرت!»

خواننده از این صحنه هیچ نمی‌فهمد، مگر آن که ارتباط‌های طعنه‌آمیز آن را با آنچه بی‌درنگ پس از سخنان شورشگرانهٔ ک. ـ که فصل را به پایان می‌برد ـ می‌آید، ببیند. شروع فصل بعدی چنین است: «در طول هفتهٔ بعد، هر روز پس از روز دیگر، ک. منتظر احضاریه‌ای دیگر بود؛ نمی‌توانست باور کند که خودداری‌اش از بازپرسی شدن را جدی گرفته‌اند، و وقتی که تا عصر شنبه هم خبری نشد، گمان کرد که بی‌آن که گفته شده باشد، لابد باید در همان زمان به همان ساختمان برود. پس روز یکشنبه به سوی آنجا به راه افتاد...»

مرحلهٔ ۳: اجتماعی شدن محاکمه. عموی ک. که از دعوی اقامه شده علیه برادرزاده‌اش نگران شده، یک روز از شهرستان می‌رسد. واقعیتی چشمگیر: گفته می‌شود که پرونده به‌کلّی محرمانه است، سرّی است، اما همه از آن آگاهی دارند. واقعیت چشمگیر دیگر: هیچ‌کس تردیدی ندارد که ک. گناهکار است. جامعه پیشاپیش اتهام را پذیرفته و وزنِ تأیید (یا عدم مخالفتِ) خاموش خود را نیز برآن افزوده است. انتظارِ تعجبی خشمگنانه را داریم: «چطور توانستند متهم‌ات کنند؟ دقیقاً به چه جرمی؟» «اما عموی ک. تعجب نمی‌کند. فقط از فکر پیامدهای محاکمه برای همهٔ خویشاوندان نگران است.

مرحلهٔ ۴: انتقاد از خود. ک. برای دفاع از خود در محاکمه‌ای که نمی‌خواهد مورد اتهام را آشکار کند، در آخرْ خودش شروع به جستجوی اتهام می‌کند. کجا پنهان شده؟ لابد یک جایی در زندگی‌نامهٔ خود او. «ناچار بود سراسر زندگی‌اش را به خاطر آورد، از جمله کوچک‌ترین اعمال و اتفاق‌ها، و بعد آن را از هر نظر توضیح دهد و بررسی کند.»

این وضع اصلاً غیرواقعی نیست: در واقع، همان چیزی است که زن

ساده‌دلی که بدبختی رهایش نمی‌کند، از خود می‌پرسد: چه اشتباهی کرده‌ام؟ و شروع می‌کند به جستجوی گذشته‌اش؛ نه فقط کارهایش را، که حرف‌ها و اندیشه‌های پنهانی‌اش را هم در تلاش برای فهمیدن خشم خداوند، وامی‌کاود.

برای توصیف این حالت ذهنی، آیین سیاسی کمونیستی، اصطلاح ***انتقاد از خود*** را ابداع کرد (اصطلاحی که از دههٔ ۱۹۳۰ در این مفهوم سیاسی به کار رفت؛ کافکا هرگز آن را به کار نبرد). این کاربردِ اصطلاح، بستگی دقیقی به منشأشناسیِ آن ندارد. موضوعِ ***انتقاد*** در میان نیست (انتقاد به معنای تمییز ویژگی‌های خوب از بد، با هدف اصلاح خطاها)؛ موضوع عبارت است از ***یافتن خلاف خود*** برای آن که بتوانید به محاکمه‌کننده‌تان کمک کنید، بتوانید اتهام را بپذیرید و تأیید کنید.

مرحلهٔ ۵: همدردی قربانی با دژخیمان‌اش. طعنهٔ کافکا در فصل آخر به اوج دهشتناک خود می‌رسد: دو مرد با لباس‌های فراک به دنبال ک. می‌آیند و او را به خیابان می‌برند. نخست تکاپو می‌کند، اما بعد می‌اندیشد: «تنها کاری که الان می‌توانم بکنم... این است که فکرم را تا آخرکار، واضح نگه دارم... آیا حالا باید نشان بدهم که در طول این یک سال محاکمه هیچ نفهمیده‌ام؟ آیا باید مثل یک کودن بی‌عقل بروم؟»

بعد، ک. از دورْ چند پلیس را می‌بیند که پاس می‌دهند، یکی از آنها به این گروهِ مظنون‌نما نزدیک می‌شود. در اینجا، ک. به ابتکار خودش، دو مرد را به کنار می‌کشد و حتی شروع به دویدن به همراه آنها می‌کند تا از چنگ پلیس‌هایی بگریزد که آخر کار، ممکن است اعدام‌اش را به وقفه بیاندازند یا شاید ـ که می‌داند؟ ـ جلوی آن را بگیرند.

سرانجام به مقصد می‌رسند؛ در حالی که مردان برای کارد زدن به او آماده می‌شوند، اندیشه‌ای (نهایتِ انتقاد او از خود) از ذهن‌اش می‌گذرد: «وظیفه داشت کارد را خودش بگیرد... و در بدن خودش فرو کند.» ک. ضعف خود را

تقبیح می‌کند: «نمی‌توانست خودش را کاملاً اثبات کند، نمی‌توانست مقام‌های رسمی را از کّل کار، رها کند؛ مسئولیت این ناکامیِ نهایی برعهدهٔ کسی بود که او را از باقی ماندهٔ نیرویی که نیاز داشت، محروم کرده بود.»

آدم تا کِی می‌تواند عین خودش باشد؟

در داستایفسکی، هویت شخصیت‌ها در ایدئولوژیِ شخصی آنها نهفته است که کمابیش به طور مستقیم رفتارشان را تعیین می‌کند. **کیریلوف** مجذوب فلسفهٔ خویش در بارهٔ خودکشی است؛ خودکشی از دید او، عالی‌ترین تجلی آزادی است.

کیریلوف: اندیشه‌ای که بدل به انسان شده. اما در زندگی واقعی، آیا انسان به راستی چنین انعکاسی از ایدئولوژی شخصی‌اش است؟ شخصیت‌های تولستوی در **جنگ و صلح** (به‌ویژه **پی‌یر بزوخوف** و **آندری بولکونسکی** نیز اندیشه‌ورزیِ بسیار غنی و بسیار تکامل یافته‌ای دارند، اما اندیشه‌ورزیِ آنها تغییرپذیر است، متلوّن است، آن‌چنان که توصیف آنان از طریق اندیشه‌هاشان ـ که در هر مرحله از زندگی‌شان تفاوت می‌کند ـ ناممکن است. بنابراین تولستوی مفهوم دیگری از انسان به ما عرضه می‌دارد: انسان یک سفر است؛ راهی پرپیچ و خم است؛ سفری است که مراحل پیاپی‌اش نه تنها تغییر می‌کنند، که اغلب، نفی کلّی مراحل پیشین را نمایان می‌سازند.

گفتم *راه*، واژه‌ای که می‌تواند گمراه کننده باشد، چرا که تصور یک جاده، اندیشهٔ یک مقصد را برمی‌انگیزد. اما چیست مقصدِ این راه‌هایی که تنها اتفاقی به پایان می‌رسند، و با اتفاقِ دیمیِ مرگ، بریده می‌شوند؟ درست است که در پایان، پی‌یر بزوخوف به وصفی ذهنی می‌رسد که ظاهراً آرمانی است و مرحلهٔ نهایی: او به این باور می‌رسد که ادامهٔ جستجوی معنایی برای زندگی و تکاپو برای این

یا آن هدف، بیهوده است؛ خدا همه جا هست، در تمامی زندگی، در زندگی عادی، پس کافی است همهٔ زندگی‌ای را که هست، زندگی کنیم و آن را عاشقانه زندگی کنیم: و بژوخوفِ خوشبختْ به همسر و خانواده‌اش بازمی‌گردد. آیا او به مقصد رسیده؟ به قله‌ای که، با نگاه به پشت سر، تمامی مراحل پیشینِ سفر را تبدیل به پله‌هایی در یک پلکان می‌کند؟ اگر چنین بود، رمان تولستوی، طعنهٔ جوهریِ خود را از دست می‌داد و شبیه یک درس اخلاق رمانیزه شده می‌گردید. اما چنین نیست. در مؤخره‌ای که رخدادهای هشت سال بعد را فشرده می‌کند، بژوخوف را می‌بینیم که یک ماهْ خانه و همسرش را ترک می‌گوید تا درگیر یک فعالیت سیاسی نیمه پنهان در **پترزبورگ** شود. پس دوباره راه افتاده تا معنایی برای زندگی‌اش بیابد و برای هدفی تکاپو کند. راه‌ها هیچ گاه به پایان نمی‌رسند و هیچ مقصدی ندارند.

شاید بتوان گفت که مراحل مختلف سفر، رابطه‌ای طعنه‌آمیز با یکدیگر دارند. در قلمرو طعنه، برابری حاکم است؛ این یعنی که هیچ مرحله‌ای از سفر، از نظر اخلاقی بر مرحلهٔ دیگر برتری ندارد. وقتی بولکونسکی در پی هدف خدمت به میهن‌اش راه می‌افتد، آیا می‌خواهد از این طریق، ***نادرستیِ انسان‌ستیزیِ پیشین خود را محو کند***؟ نه. در اینجا از انتقاد از خود، خبری نیست. در هریک از مراحل راه، تمامی نیروهای اندیشگی و اخلاقی خود را بر وضع خویش متمرکز کرده، و خودش این را می‌داند؛ پس چگونه می‌تواند خودش را نکوهش کند که چرا آن چیزی که نمی‌توانسته باشد، نبوده است؟ و درست همچنان‌که نمی‌توان در بارهٔ مراحل مختلف زندگی شخصی، از دیدگاهی اخلاقی داوری کرد، به طریقی مشابه، نمی‌توان این مراحل را بر پایهٔ صحّت‌شان داوری کرد. گفتن این که کدام بولکونسکی برای خودش راست‌تر است، ناممکن است: آن که از زندگی اجتماعی کناره جست یا آن که خود را وقف آن کرد.

اگر مراحل مختلف، چنین متناقض‌اند، چگونه می‌توان مخرج مشترک‌شان را تعیین کرد؟ چیست آن جوهر مشترکی که می‌گذارد ما بژوخوفِ بی‌خدا و بژوخوف باورمند را به صورت آدمی واحد ببینیم؟ جوهر پایدار یک «من» در کجا نهفته است؟ و مسئولیت اخلاقی بولکونسکی شماره ۲ نسبت به بولکونسکی شماره ۱ چیست؟ آیا بژوخوفی که دشمن **ناپلئون** است، باید پاسخگوی بژوخوفی باشد که زمانی ستایشگر ناپلئون بود؟ در طول چه مدت زمانی می‌توانیم انسانی را عین خودش بدانیم؟

تنها رمان می‌تواند به شکل ملموس، این راز را، که یکی از بزرگ‌ترین رازهایی است که بشر می‌شناسد، بکاود؛ و تولستوی احتمالاً نخستین کسی بود که چنین کرد.

توطئهٔ جزئیات

استحالهٔ شخصیت‌های تولستوی، نه به صورت تحولی طولانی، که به شکل تشعشعی ناگهانی، رخ می‌دهد. پی‌یر بژوخوف با سهولتی شگفت‌آور، از یک بی‌خدا بدل به یک باورمند می‌شود. همهٔ آنچه برای این کار لازم است، این است که جدایی از همسرش، او را تکان بدهد و در پُست‌خانه با فراماسونِ مسافری برخورد کند که با او سخن می‌گوید. این سهولت، به دلیل سبکسریِ سبکبارانه نیست. برعکس، به ما نشان می‌دهد که زمینهٔ تغییرِ دیدنی را، فرآیندی پنهان و ناآگاه فراهم آورده بوده، فرایندی که ناگهان چون روز روشن می‌درخشد.

آندری بولکونسکی که در جبههٔ نبرد **اوسترلیتس** به شدت زخمی شده، دارد به هوش می‌آید. در این لحظه، کلِ دنیای او، دنیای یک مرد جوان هوشمند، می‌لرزد: نه از تفکری عقلانی و منطقی، که از رویارویی مستقیم با مرگ و نگاهی دراز به آسمان. چنین جزئییاتی (نگاه به آسمان) است که نقشی بزرگ در

لحظه‌های تعیین‌کنندهٔ شخصیت‌های تولستوی ایفا می‌کند.

بعدتر، آندری، با بیرون آمدن از شکاکیت ژرف خود، به زندگی‌ای فعال بازمی‌گردد. این تغییر در پی بحثی دراز با پی‌یر بر روی کشتی‌ای که از رودخانه می‌گذرد، رخ می‌دهد. در هنگام آن بحث، پی‌یر خوشبین، مثبت و نوع‌دوست است (مرحلهٔ کوتاه تحول او چنین است)، و با شکاکیتِ مردم‌گریزانهٔ آندری مخالفت می‌کند. اما پی‌یر در بحث خود، خام می‌نماید، پی در پی کلیشه بیرون می‌دهد، و آندری است که از دیدگاه روشنفکری می‌درخشد. مهم‌تر از سخنان پی‌یر، سکوتی است که از پیِ بحث‌شان می‌آید: «هنگام پیاده شدن از کشتی، به آسمانی نگاه کرد که پی‌یر نشانش داده بود. برای نخستین بار پس از اوسترلیتس، آن آسمان بلند و جاودانی را دید که هنگام دراز کشیدن در جبهه دیده بود، و چیزی را دید که مدت‌ها در خواب دیده بود، چیزی بهتر که در درون او بود، ناگهان بیدار شد، شادمان و جوان در روح خویش.» این احساس، کوتاه‌مدت است و بی‌درنگ ناپدید می‌شود، اما آندری می‌داند «که این احساس، ***که نمی‌دانست چگونه آن را برآورد، در درون‌اش زنده بود.***» و مدت‌ها بعد، یک روز، ***توطئه‌ای ازجزئییات***، چون رقص جرقه‌ها (نمای برگ‌های یک بلوط، گفتگوی شادمانهٔ دختران که اتفاقی شنیده شده، خاطراتی نامنتظر) آن احساس را برمی‌افروزد (احساسی که در ***درون‌اش*** زنده بود») و آن را شعله ورمی‌کند. آندری که روز پیش از آن، هنوز به کناره‌جویی از جهان قانع بود، ناگهان تصمیم می‌گیرد «همان پاییز به پترزبورگ برود» و حتی «دوباره به خدمت دولت درآید... و شاهزاده آندری که دست‌هایش را از پشت به هم قفل کرده، مدت درازی در اتاق پس و پیش رفت، گاه اخم‌کنان، گاه لبخندزنان، در حالی که به ***همهٔ آن فکرهای غیرعقلانی و بیان‌نشدنی می‌اندیشید، فکرهایی محرمانه چون یک جنایت، که به پی‌یر مربوط می‌شدند، به شهرت، به دخترِ دمِ پنجره، به بلوط، به***

زیبایی زن و به عشق، فکرهایی که تمامی زندگی‌اش را عوض کرده بود. و اگر در آن لحظه‌ها کسی وارد اتاق می‌شد، او به گونهٔ خاصی تند، عبوس، محکم و بیش از هرچیز، به وجه ناراحت‌کننده‌ای منطقی می‌بود... انگار که بخواهد کسی را به پاسِ تمامی آن ***اتفاق محرمانه و نامنطقی‌ای که در درون‌اش رخ می‌داد، کیفردهد.***» (مهم‌ترین جاها را مؤکد کرده‌ام.) (به یاد آوریم که توطئه مشابه‌ای از جزئیات بود ـ زشتی چهره‌های پیرامون، گفتگویی که به طور اتفاقی در اتاق قطار شنیده شده بود، خاطراتی سمج ـ که در رمان بعدی تولستوی، آناکارنینا را به فکر خودکشی می‌اندازد.)

باز هم تغییر بزرگ دیگری در دنیای درونی بولکونسکی: او که در نبرد **بورودینو** به شدت زخمی شده، روی تخت جراحی در یک اردوگاه نظامی خوابیده، و ناگهان از حس غریبی از آرامش و نشاط آکنده می‌شود، حس خوشبختی، که با او خواهد ماند؛ این خوشبختی به سبب خشونت صحنه ـ که پُر است از جزئیات دقیق و موحشی از جراحی در زمان پیش از بی‌هوشی ـ هرچه عجیب‌تر (و هرچه زیباتر) است؛ و عجیب‌تر از همه در بارهٔ این حالت عجیب، آن که: وقتی دستیار پزشک، لباس‌های او را درآورد، «آندری اولین و دورترین روزهای کودکی‌اش را به یاد آورد.» و چند سطر پایین‌تر: «پس از زجری که تحمل کرده بود، شاهزاده آندری دستخوش احساس خجسته‌ای شد که مدت‌ها بود تجربه نکرده بود. تمامی بهترین و شادترینِ لحظه‌های زندگی‌اش، به‌ویژه لحظه‌های کودکی‌اش ـ هنگامی که لباس‌هایش را درمی‌آوردند و در بستر می‌گذاشتندش، و هنگامی که پرستارش برایش لالایی می‌خواند، و او صورتش را در بالش فرو می‌کرد و از صِرفِ زنده بودن، احساس خوشبختی می‌کرد ـ به خاطرش آمد، نه به عنوان چیزی که گذشته، که به عنوان واقعیتی حاضر.» تنها بعدتر است که آندری، رقیب‌اش **آناتول**، معشوقِ **ناتاشا**، را که روی تخت

جراحی مجاور خوابیده و پزشک اندکی پیش‌تر، پایش را قطع کرده، باز می‌شناسد.

برداشت عادی از این صحنه: آندری زخمی، رقیب‌اش را با پای قطع شده می‌بیند؛ این صحنه او را از حس رقّت به این مرد، و به طور کلی به بشر، می‌آکند. اما تولستوی می‌دانست که این مکاشفه‌های ناگهانی، ناشی از عللی چنین آشکار و چنین منطقی نیستند. یک تصویر گذرای غریب (خاطرهٔ برهنه شدن در کودکی، همچنان‌که دستیار پزشک برهنه‌اش می‌کند) است که باعث همه چیز می‌شود ـ باعث استحالهٔ تازهٔ او، دید تازهٔ او به چیزها.

چند ثانیهٔ بعد، این جزئییات معجزه‌وار را هم خود آندری و هم بیشترینهٔ خوانندگان ـ که رمان‌ها را همان اندازه بی‌توجه و بد می‌خوانند که زندگی خودشان را ـ فراموش کرده‌اند.

و یک تغییر بزرگ دیگر، این بار، تصمیم پی‌یر بزوخوف به کشتن ناپلئون، تصمیمی که در پی این ماجرا گرفته شده: پی‌یر از دوستان فراماسون‌اش می‌آموزد که در فصل ۱۳ ***مکاشفات یوحنا***، مُراد از دجّال، ناپلئون است: «بگذار آن که فهم دارد، شمار جانور را شماره کند: چرا که شماره انسانی است؛ و این شماره ششصد و شصت و شش است.» وقتی که الفبای فرانسه را مانند حروف ابجد، ارزش عددی بدهیم، جمع حروف «امپراتور ناپلئون»، عدد ۶۶۶ می‌شود.

«این پیش‌گویی، پی‌یر را خیلی شگفت‌زده کرد، و او اغلب از خود می‌پرسید که دقیقاً چه چیز، قدرتِ جانور را، یعنی ناپلئون را، پایان خواهد داد، و با همان روشِ شماره‌گذاری حروف و جمع زدن شان، می‌کوشید برای پرسشی که مشغولش داشته بود، پاسخی بیابد. واژه‌های ***امپراتور اسکندر*** و ***ملت روس*** را نوشت و شماره‌هاشان را جمع زد. اما اعداد مجموع یا بیشتر از ۶۶۶ بودند، یا کمتر از آن. یک بار هنگام چنین محاسباتی، نام خود را به فرانسه نوشت، اما عدد

مجموع، خیلی دور از ۶۶۶ درآمد. تهجّی را عوض کرد، به جای اِس، زِد گذاشت، de و le به نام‌اش افزود، اما باز هم به نتیجهٔ دلخواه نرسید. بعد به فکرش رسید که اگر پاسخِ پرسش، در نام او نهفته باشد، ملیت‌اش نیز باید در پاسخ آمده باشد. پس نوشت **بژوف روسی**، و با جمع زدنِ شماره‌ها، به ۶۷۱ رسید. این فقط پنج تا زیادی بود؛ پنج نمایانگر حرف e بود، یعنی درست همان حرفی که از le پیش از واژهٔ امپراتور empereur حذف شده بود. e را هرچند به‌خطا، حذف کرد و به پاسخی که در پی‌اش بود، رسید: l'Russe Bésuhof می‌شد ۶۶۶. این کشف او را خیلی به هیجان آورد.»

وسواس تولستوی در توصیف تمامی تغییراتی که پی‌یر در تهجّی نام خود می‌دهد تا به عدد ۶۶۶ برسد، به طور مقاومت‌ناپذیری مضحک است: l'Russe غلط املایی فوق‌العاده‌ای است. آیا ممکن است تصمیم‌های مهم و شجاعانهٔ انسانی که بی‌تردید هوشمند و دوست داشتنی است، در عقیده‌ای احمقانه ریشه داشته باشد؟

و عقیدهٔ شما در بارهٔ بشر چیست؟ عقیده‌تان در بارهٔ خودتان چیست؟

تغییر عقیده به عنوان سازگاری با روح زمان

یک روز، زنی با چهره‌ای بشاش به من می‌گوید: «پس دیگر **لنینگرادی** در کار نیست! برگشتیم به سنت پترزبورگ خوب قدیمی خودمان!» نام‌گذاری دوبارهٔ شهرها و خیابان‌ها هیچ‌گاه مرا به هیجان نیاورده. نزدیک است که این را به او بگویم، اما در آخرین لحظه خودم را مهار می‌کنم: در نگاه او، نگاهی که از پیشروی مسحورکنندهٔ تاریخ، مات شده، مخالفت را می‌بینم، و هیچ میلی به بحث ندارم، به‌ویژه که درست همان هنگام، ماجرایی را به یاد می‌آورم که او مطمئناً از یاد برده است. همین زن، پس از اشغال چکسلواکی به دست روس‌ها، در سال

۱۹۷۰ یا ۱۹۷۱، برای دیدن من و همسرم به پراگ آمد، زمانی که ما در وضعِ دردناکِ ممنوع‌القلمی بودیم. او می‌خواست همبستگی‌اش را با ما نشان دهد، و ما می‌خواستیم با سرگرم کردن‌اش، جبران کنیم. همسرم داستان خنده‌داری (که در عین حال، به گونه‌ای غریب، پیش‌گویانه بود) برایش گفت در بارهٔ یک خرپول آمریکایی که در هتلی در مسکو اقامت داشت. کسی از او می‌پرسد: «رفته‌اید لنین را در مقبره‌اش ببینید؟» او پاسخ می‌دهد: «ده دلار دادم، آوردندش به هتل.» چهرهٔ مهمان ما در هم رفت. او که چپ‌گرا بود (هنوز هم هست)، اشغال چکسلواکی از سوی روسیه را، خیانت به آرمان‌هایی می‌دانست که بدانها عشق می‌ورزید، و این را نپذیرفتنی می‌دید که قربانیانی که او می‌خواست با آنها همدردی کند، همان آرمان‌های خیانت شده را به سخره بگیرند. به سردی گفت: «به نظر من خنده‌دار نبود» و تنها وضع ما به عنوان افرادی آزار دیده بود که نگذاشت با ما قطع رابطه کند.

می‌توانم خیلی از این داستان‌ها بگویم. چنین تغییر عقیده‌هایی نه فقط سیاست، که به طورکلی رویکردها را، در برمی‌گیرند ـ نخست اوج‌گیری و سپس افول فمینیسم، نخست ستایش و سپس تحقیر *رمان نو* «nouveau roman»، تنزه‌گرایی سیاسی و در پی آن هرزه‌نگاریِ آزادی‌خواهانه، لجن‌مال شدن اروپا به عنوان مرتجع و نواستعمارگر از سوی کسانی که بعدها مفهوم اروپا را به عنوان پرچم پیشرفت عَلَم کردند، و مانند اینها. من از خود می‌پرسم: آیا اینان رویکرد پیشین خود را به یاد می‌آورند یا نه؟ آیا هیچ تاریخچه‌ای از تغییرات خود دارند؟ نه این که دیدن آدم‌هایی که تغییر عقیده می‌دهند، مرا خشمگین کند. بژوخوف، ستایندهٔ پیشین ناپلئون، بدل به قاتل او می‌شود، و من او را در هریک از این دو نقش به اندازهٔ دیگری دوست می‌دارم. آیا زنی که در ۱۹۷۱ لنین را می‌پرستید حق ندارد در ۱۹۹۱ شادمانی کند از این که لنینگراد دیگر لنینگراد نیست؟ حتماً

حق دارد. اما تغییر او، متفاوت از تغییر بژوخوف است.

دقیقاً هنگامی که دنیاهای درونی بژوخوف و بولکونسکی تغییر شکل می‌دهد است، آنها به عنوان فردْ شناخته می‌شوند؛ که غافلگیر می‌کنند؛ که خود را متفاوت می‌گردانند؛ که آزادی‌شان مشتعل می‌شود؛ و همراه با آن، هویت خویشتن‌شان ؛ اینها لحظات شاعرانگی‌اند: این لحظات را با چنان شدتی تجربه می‌کنند که تمامی جهان می‌شتابد تا آنها را با نمایش مدهوش‌کننده‌ای از جزئییات شگفت‌آور، دیدار کند. در تولستوی، انسان هنگامی بیشتر خودش است، بیشتر فرد است که نیرو، هوشمندی و تخیلِ استحالهٔ خود را داشته باشد.

به‌عکس، آدم‌هایی که می‌بینم رویکردشان را به لنین، اروپا و مانند اینها تغییر می‌دهند، نافردیّت خود را به نمایش می‌نهند. این تغییر نه آفریدهٔ خودشان است، نه ابداع خودشان، نه هوس یا غافلگیری یا فکر یا دیوانگی؛ شاعرانگی ندارد؛ چیزی نیست جز سازگاری مبتذلی با روح متغیر تاریخ. برای همین است که حتی متوجه‌اش نیز نمی‌شوند؛ در تحلیل نهایی، اینان همیشه همان گونه برجای می‌مانند: همیشه برحق، همیشه معتقد به این که هرکس در پیرامون‌شان چگونه باید بیاندیشد؛ اینان تغییر نمی‌کنند تا به خوشبینیِ گوهرین‌تری نزدیک شوند، بلکه تغییر می‌کنند تا به همهٔ کسان ملحق شوند؛ تغییر به آنها امکان می‌دهد بی‌تغییر بمانند.

جور دیگری بگویم: اینان نظرشان را مطابق با محکمه‌ای نادیدنی عوض می‌کنند که آن محکمه نیز دارد نظرش را عوض می‌کند؛ در نتیجه، تغییر آنان تنها شرط‌بندی روی این است که محکمه فردا حُکم به حقیقت داشتن چه چیزی خواهد داد. جوانی‌ام را در چکسلواکی به یاد می‌آورم. پس از سربرآوردن از عشق اولیه‌مان به کمونیسم، حس می‌کردیم که هر گام کوچکی علیه دکترین رسمی، عملی شجاعانه است. به آزارِ باورمندان مذهبی اعتراض می‌کردیم، از

هنر مدرن ممنوع پشتیبانی می‌کردیم، در بارهٔ احمقانه بودن تبلیغات سیاسی بحث می‌کردیم، وابستگی کشور را به روسیه نقد می‌کردیم، و مانند آن. در انجام این کارها، تا اندازه‌ای تن به مخاطره می‌دادیم ـ نه زیاد، اما باز تا اندازه‌ای ـ و آن خطر (کوچک)، رضایت اخلاقی خوشایندی به ما می‌بخشید. یک روز، فکر موحشی به ذهنم آمد: نکند عصیان ما، نه ناشی از آزادی درونی و شجاعت، که ناشی از میل به خرسند کردن آن محکمهٔ دیگری باشد که همان هنگام داشت ـ در میان سایه‌ها ـ آماده می‌شد تا به داوری بپردازد؟

پنجره‌ها

هیچ‌کس نمی‌تواند فراتر از کافکا در ***محاکمه*** برود؛ او تصویر بی‌نهایت شاعرانهٔ دنیایی بی‌نهایت ناشاعرانه را آفرید. منظورم از «دنیای بی‌نهایت ناشاعرانه» این است: دنیایی که در آن، دیگر جایی برای آزادی فردی نیست، برای یکتا بودن فرد، دنیایی که در آن، انسان تنها ابزار نیروهای فراانسانی است: ابزار دیوان‌سالاری، تکنولوژی، تاریخ. منظورم از «تصویر بی‌نهایت شاعرانه» این است: کافکا این دنیا را بدون تغییر دادن گوهر آن و سرشت ناشاعرانه‌اش، آن را با تخیل عظیم شاعرانه‌اش دگرگون کرده، استحاله کرده است.

ک. کاملاً جذب گرفتاری محاکمه‌ای است که به او تحمیل شده؛ لحظه‌ای برای اندیشیدن به چیزی دیگر ندارد. و بااین‌همه، در این مخمصهٔ بی‌دررو، پنجره‌هایی هست که ناگهان، برای لحظه‌ای کوتاه، باز می‌شود. ک. نمی‌تواند از این پنجره‌ها بگریزد؛ پنجره‌ها لحظه‌ای باز می‌شوند و بی‌درنگ بسته؛ اما دست‌کم به اندازهٔ یک جرقه، او می‌تواند شاعرانگیِ دنیای بیرون را ببیند، شاعرانگی‌ای که، به‌رغم همه چیز، به مثابهٔ امکانی همیشه حاضر وجود دارد و تلالوی سیم‌گونِ حقیری به درون زندگی این مردِ به دام افتاده، می‌تابد.

برخی از چنین گشایش‌های کوتاهی، نگاه‌های ک.اند؛ برای نمونه: او به خیابانی در حومهٔ شهر که برای نخستین بازجویی‌اش بدان‌جا احضار شده، می‌رسد. لحظه‌ای پیش، هنوز داشت می‌دوید که به‌موقع برسد. اکنون می‌ایستد. ایستاده در خیابان، چند ثانیه‌ای محاکمه را فراموش می‌کند و به پیرامون می‌نگرد: «پشت بیشتر پنجره‌ها کسانی بودند، مردان پیرهن‌پوش آنجا تکیه زده بودند، سیگار می‌کشیدند یا بچه‌هایی کوچک را به‌دقت و به‌آرامی بر لبهٔ پنجره نگه داشته بودند. پشت پنجره‌های دیگر، رختخواب تلنبار کرده بودند که از بالایش، سرِ ژولیدهٔ زنی برای لحظه‌ای دیده می‌شد.» بعد وارد حیاط می‌شود: «نزدیک او، مرد پابرهنه‌ای روی جعبه‌ای نشسته بود و روزنامه می‌خواند. دختری جوان و استخوانی با لباس خواب، کنار تلمبه‌ای ایستاده بود و در حالی که کوزه‌ای را از آب پر می‌کرد، به ک. نگاه می‌کرد.»

این جمله‌ها مرا به یاد توصیف‌های فلوبر می‌اندازند: فشرده؛ با غنای تصویری؛ حسی از جزئییاتی که هیچ‌یک‌اش کلیشه‌ای نیست. این قدرت توصیف، روشن می‌کند ک. چه اندازه تشنهٔ واقعیت است، چقدر مشتاقانه جهانی را می‌آشامد که، تنها لحظه‌ای پیش از آن، در محاق نگرانی در بارهٔ محاکمهٔ پنهان بود. افسوس که درنگ، کوتاه است؛ لحظهٔ بعد، ک. دیگر چشمی برای دیدن دختر جوان لباس‌خواب‌پوش استخوانی که کوزه‌اش را از آب پر می‌کند، ندارد؛ سیلاب محاکمه باز او را با خود می‌برد.

موقعیت‌های اروتیکِ انگشت‌شمارِ رمان نیز چون پنجره‌هایی‌اند که مدتی کوتاه نیمه باز مانده‌اند ـ مدتی بسیار کوتاه: ک. تنها زنانی را دیدار می‌کند که به طریقی با محاکمه‌اش مربوط‌اند: برای نمونه، همسایه‌اش خانم بورشنر، که در اتاق او بازداشت شده؛ کِ. گرفتار، به او می‌گوید چه روی داده، و سرانجام، دمِ در، او را می‌بوسد: «او را گرفت و [...] مانند جانوری **تشنه** که آب چشمه‌ای را

که مدت‌ها در پی‌اش بوده، [...]» من واژهٔ تشنه را مؤکد کرده‌ام، زیرا حسِ مردی را منتقل می‌کند که زندگیِ طبیعی‌اش را از دست داده و تنها می‌تواند مخفیانه، از میان پنجره، با آن تماس بگیرد.

در جریان محاکمهٔ نخست، ک. دارد سخنرانی می‌کند، اما رخدادی عجیب، فکرش را منحرف می‌کند: همسرِ قاضی در اتاق است، و یک دانشجوی زشت و لندوک، او را در میان حاضرانْ روی زمین می‌خواباند و با او درمی‌آمیزد. با این برهم‌کُنشِ ناسازگارِ رخدادها (این شاعرانگیِ برترینِ کافکایی، مضحک و نپذیرفتنی!) پنجره‌ای نو به چشم‌اندازی دور از محاکمه گشوده می‌شود، به ابتذالی انبوه، آزادیِ مبتذلِ انبوهی که از ک. گرفته شده است.

در مقابل، این شاعرانگیِ کافکا مرا به یادِ رمان دیگری می‌اندازد که آن هم در بارهٔ یک بازداشت و یک محاکمه است: **۱۹۸۴ اُروِل**، کتابی که چند دهه به عنوان مرجعی همیشگی برای کارشناسانِ ضدتوتالیتاریسم، کاربرد داشت. در این رمان، که می‌خواهد تصویرِ مخوفِ یک جامعهٔ توتالیتر خیالی باشد، پنجره‌ای نیست، در آنْ خبری از دختری جوان و استخوانی که کوزه‌ای را از آب پر می‌کند نیست؛ رمانِ ارول سخت به روی شعرْ بسته است. گفتم رمان؟ اندیشه‌ای سیاسی است که به چهرهٔ رمان درآمده: فِکر پشت آن مطمئناً روشن و درست است، اما زدنِ صورتک رمان به این فکر، آن را معوج، نادقیق و مبهم گردانده است. پس اگر قالب رمان، اندیشهٔ ارول را مبهم می‌گرداند، آیا در عوضْ چیزی هم می‌دهد؟ آیا پرتو نوری بر رازِ موقعیت‌هایی انسانی که از دسترس جامعه‌شناسی یا علوم سیاسی دورند، می‌افکند؟ نه: موقعیت‌ها و شخصیت‌ها مانند پوستر، سطحی‌اند. پس آیا این کتاب دست‌کم به عنوان همگانی‌سازیِ عقیده‌های خوب، توجیه‌پذیر است؟ باز هم نه. زیرا اعتقادی که بدل به رمان شده باشد، دیگر کارکردِ عقیده ندارد، کارکردِ رمان دارد ـ و در مورد **۱۹۸۴**، کارکردِ یک رمانِ **بد** را، با تمامی آثار

زیانباری که یک رمان بد می‌تواند پدید آورد.

اثر زیانبارِ رمان ارول در این است که به گونه‌ای خلل‌ناپذیر، واقعیت را فقط به بُعدِ سیاسی آن تنزل می‌دهد، و همین بُعد را به چیزی تنزل می‌دهد که نوعاً منفی است. من حاضر نیستم این تنزل مرتبه را با این توجیه که **۱۹۸۴** در ستیز با شرّ توتالیتاریسم، تبلیغاتی سودمند بود، ببخشم. زیرا به رغم نیّت ارول، رمان خود او هم به خوی توتالیتر، یعنی خوی تبلیغ، می‌پیوندد. این رمان، زندگی یک جامعهٔ منفور را به فهرستی ساده از جنایت‌های آن تنزل می‌دهد (و به دیگران می‌آموزد که چنین کنند).

یکی دو سال پس از پایان کمونیسم، در گفتگو با چک‌ها، از تک تک شان این گفتارِ اکنون آیینی را که مقدمهٔ اجباریِ همهٔ یادآوری‌ها و همهٔ گفته‌هاشان شده، شنیده‌ام: «بعد از آن چهل سال وحشتِ کمونیستی» یا «آن چهل سال وحشتناک» یا به‌ویژه : «چهل سالِ از دست رفته». به هم‌سخنان‌ام نگاه کردم: نه مجبور به مهاجرت شده بودند، نه زندانی، نه محروم از کار، نه حتی تحقیر؛ همگی در کشور خودشان، در آپارتمان‌هاشان، زیسته بودند، کارشان را انجام داده بودند و به تعطیلات رفته بودند، دوستی‌ها و عشق‌هاشان را داشته بودند؛ آنها با به کاربردنِ اصطلاح «چهل سال وحشتناک»، زندگی خود را تنها به بُعد سیاسی تنزل می‌دادند. اما حتی تاریخ سیاسیِ آن چهل سال ـ آیا آنها واقعاً آن تاریخ را به صورت تکهٔ همگِنی از وحشت‌ها تجربه کرده بودند؟ آیا فراموش کرده‌اند آن سال‌هایی را که فیلم‌های **میلوش فورمن** را می‌دیدند، کتاب‌های **بوهوسلاو هرابال** رامی‌خواندند، به دیدن نمایش‌های کوچکِ نامتعارف می‌رفتند، صدها لطیفه می‌گفتند و شادمانه رژیم را به مسخره می‌گرفتند؟ همهٔ آنها در گفتارشان از چهل سال وحشتناک، داشتند خاطرات خودشان را از زندگی،

اُروِلیزه می‌کردند، خاطراتی که بعدها در حافظه‌شان در ذهن‌شان بی‌ارزش شده بود، یا حتی به تمام، محو شده بود (چهل سالِ ***از دست رفته***).

حتی در این وضع، یعنی نهایتِ محرومیت از آزادی، ک. قادر است به دختر استخوانی جوانی نگاه کند که کوزه‌ای را از آب پر می‌کند. گفتم که چنین لحظه‌هایی، پنجره‌هایی‌اند که مدتی کوتاه به روی چشم‌اندازی بسیار دور از محاکمهٔ ک. گشوده می‌شوند. چه چشم‌اندازی؟ برای دقیق کردن استعاره: پنجره‌های رمان به روی چشم‌انداز تولستوی گشوده می‌شوند: به روی دنیایی که در آن، حتی در سخت‌ترین لحظه‌ها، شخصیت‌ها آزادی‌ای در تصمیم‌گیری دارند که محاسبه‌ناپذیریِ دلپذیری را به زندگی می‌بخشد که منبع شعر است. دنیای بی‌نهایت شاعرانهٔ تولستوی، نقطهٔ مقابل دنیای کافکاست. اما حتی در این صورت، به دلیل پنجرهٔ نیمه باز، چون نغمه‌ای از تمنا، چون نسیمی نامحسوس، داخلِ آن می‌شود و در آن می‌ماند.

محکمه و محاکمه

فلاسفهٔ وجود، دوست می‌دارند اهمیتی فلسفی به درون واژه‌های زبانِ هرروزه بدهند. برای من دشوار است واژه‌های ***دلهره*** یا ***سخن*** را به کار ببرم، بی‌آن که به معنایی که هایدگر بدانها بخشید بیاندیشم. در این زمینه، رمان‌نویس‌ها پیشروتر از فلاسفه بوده‌اند. آنها در واکاوی موقعیت شخصیت‌هاشان، واژگان خاص خود را برساختند، اغلب با کلی واژه‌هایی که ایفای مفهوم می‌کنند و از تعاریف واژه‌نامه‌ای، فراتر می‌روند. بر این قرار، ***کربیونِ پسر*** واژهٔ ***لحظه*** را به صورت واژه‌ای مفهومی برای اغواگری به کار برد (لحظهٔ بزنگاهی که می‌توان زنی را اغوا کرد) و آن را برای دوران خودش و نویسندگان دیگر به ارث گذاشت. به همین طریق، داستایفسکی از ***حقارت*** سخن می‌گفت و ***استاندال*** از

خودنمایی. به لطفِ رمان **محاکمه**، کافکا برای ما دو واژهٔ مفهومی به ارث نهاده که برای فهم دنیای نوین، ضروری‌اند: **محکمه و محاکمه**. کافکا اینها را برای ما به ارث نهاد: یعنی که آنها را در اختیارمان گذاشت تا به کارشان بندیم، و آنها را منطبق بر تجربه‌های خاص خودمان بنگریم و بازنگری کنیم.

محکمه: این، نشانگرِ نهادی قضایی که هدفِ آن، کیفر دادن کسانی باشد که قوانین دولتی را زیر پا نهاده‌اند نیست؛ محکمه (یا دادگاه) در مفهوم کافکایی، قدرتی است که داوری می‌کند، داوری می‌کند زیرا که قدرت دارد؛ قدرت محکمه، و تنها قدرت آن است که بدان مشروعیت می‌بخشد؛ هنگامی که دو مزاحم به درون اتاق می‌آیند، ک. بی‌درنگ این قدرت را می‌شناسد و تسلیم می‌شود.

محاکمهٔ برپاشده از سوی محکمه، همواره ***مطلق*** است؛ یعنی که به عملی مجّزا و جُرمی ویژه (دزدی، اختلاس، تجاوز) کار ندارد، بلکه با تمامیت شخصیتِ متهم کار دارد: ک. در «جزئی‌ترین رخدادها»ی ***سراسر*** زندگی‌اش به دنبال تخلف خود می‌گردد؛ با این معیار، در قرن ما، بژوخوف باید هم به سبب عشق‌اش به ناپلئون و هم نفرت‌اش از او، محکوم می‌شد. و نیز به سببِ مستی‌اش، چرا که محکمه که مطلق است، با زندگی خصوصی نیز چون زندگی اجتماعی، کار دارد؛ برود، ک. را به جرم این که در زنان، «تنها نازل‌ترینِ جنسیت» را می‌دید، محکوم به مرگ کرد؛ من محاکمه‌های سیاسی سال ۱۹۵۱ پراگ را به یاد می‌آورم؛ زندگی‌نامهٔ متهمان در تیراژی وسیع چاپ شده بود؛ این نخستین باری بود که من قطعه‌ای هرزه‌نگارانه را خواندم: توصیف مجلس عیشی که در آن، بدن برهنهٔ یکی از متهمان مؤنث را از شُکلات پوشانده بودند (در آن اوج کمبود!) و متهمان دیگر، آن را لیسیده بودند، متهمانی که به‌زودی به دار آویخته می‌شدند؛ در آغاز فروپاشی تدریجی ایدئولوژی کمونیستی، محاکمهٔ کارل

مارکس (محاکمه‌ای که به‌تازگی منجر به کندن مجسمه‌های او در روسیه و جاهای دیگر شد) با حمله‌ای به زندگی خصوصی او آغاز شد (نخستین کتاب ضدمارکسی که خواندم: شرح روابط جنسی او با خدمتکار خانه‌اش)؛ در ***شوخی***، سه دانشجوی دیگر دارند **لودویک** را بر سر جمله‌ای که به دوست دخترش نوشته، محاکمه می‌کنند؛ او در دفاع از خود، می‌گوید که جمله را به‌شتاب نوشته و بدان فکر نکرده است؛ آنها می‌گویند: «وقتی چیزی را می‌توانستی نوشته باشی که در ***درونات*** بوده»؛ زیرا که هرآنچه متهم می‌گوید، نجوا می‌کند، می‌اندیشید، هرآنچه که در درون‌اش پنهان کرده، باید در اختیار محکمه قرار گیرد.

محاکمه از این حیث نیز مطلق است که در محدودهٔ زندگی متهم نمی‌ماند؛ از این رو، عموی ک. می‌گوید: «می‌خواهی این محاکمه را بازی؟ ...یعنی که به کُل از بین بروی. و قوم و خویش‌ات هم با خودت.» گناهِ یک یهودی، گناهِ یهودیانِ همهٔ زمان‌ها را در خود دارد؛ دکترین کمونیستیِ تأثیرِ خاستگاهِ طبقاتی، در جرم متهم، جرم پدر و مادر و اجدادش را نیز مستتبر می‌بیند؛ **سارتر** در محاکمهٔ اروپا به جرم استعمار، نه استعمارگران را، که اروپا را متهم کرد، ***تمامی*** اروپا را؛ اروپای ***تمام دوران‌ها*** را؛ زیرا «در درون هریک از ما، یک استعمارگر هست»، زیرا«انسانِ اینجایی بودن، یعنی شریک جرم بودن، چراکه همهٔ ما از استثمارِ مستعمرات بهره برده‌ایم.» روح محاکمه، هیچ قانونِ محدودکننده‌ای را به رسمیت نمی‌شناسد؛ گذشتهٔ دور به همان اندازه زنده است که رخداد امروز؛ و حتی در مرگ هم گریزی نیست: در گورستان هم خبرچین هست.

حافظهٔ محاکمهٔ عظیم است، اما حافظه‌ای بسیار ویژه است که می‌توان آن را ***فراموشیِ هر آنچه که جرم نیست*** تعریف کرد. بدین قرار، محاکمه، زندگی‌نامهٔ متهم را به ***جرم‌نگاری*** تنزل می‌دهد؛ **ویکتور فاریا** (که کتاب ***هایدگر و نازیسم***

او، نمونه‌ای کلاسیک از جرم‌نگاری است) ریشهٔ نازیسمِ هایدگر را در سال‌های آغاز جوانی‌اش می‌یابد، بی آن که کمترین کاری به یافتن ریشهٔ نبوغ او داشته باشد؛ محکمه‌های کمونیستی برای کیفردادن کسی که متهم به انحراف ایدئولوژیکی بود، ***تمامی*** آثارش را در فهرست سیاه می‌نهادند (از این رو بود که، برای نمونه، در کشورهای کمونیستی، ممنوعیت آثار **لوکاچ** و سارتر حتی نوشته‌های کمونیست‌ستایانهٔ آنها را نیز در برمی‌گرفت). یک روزنامهٔ چاپ پاریس، در سرخوشیِ پس از کمونیسم سال ۱۹۹۱ پرسید: «چرا خیابان‌های ما هنوز نام پیکاسو، **آراگون**، **الوار** و سارتر برخود دارند؟» آدم وسوسه می‌شود که پاسخ بدهد: «به دلیل ارزش کارهاشان!» اما سارتر در محاکمه‌اش علیه اروپا، آنچه را که معنای کنونی ارزش‌هاست، دقیقاً بیان کرد: «ارزش‌های محبوب ما دارند بال‌هاشان را از دست می‌دهند؛ اگر از نزدیک نگاه‌شان کنیم، یک یک شان لکه‌دار از خون‌اند»؛ ارزش‌های لکه‌دار، دیگر ارزش نیستند؛ روحِ محاکمه، تنزل هر چیز به اخلاق است؛ و رویکردِ آن به صنعت، هنر و آثار هنری، پوچ‌گرایی مطلق.

حتی پیش از آن که مزاحمان برای دستگیریِ ک. به درون بیایند، او پیرزن ساکن خانه را می‌بیند که «با کنجکاوی کاملاً غیرعادی» به او زل زده؛ پس، از آغاز، ***همسرایی باستانی نگهبانان*** وارد بازی می‌شود؛ در **قصر**، **آمالیا** نه متهم می‌شود، نه محکوم، اما همه می‌دانند که محکمهٔ نادیدنی، او را خوش نمی‌دارد، و همین کافی است تا همهٔ روستاییان را از او دور نگه دارد؛ زیرا اگر محکمه، یک ***محاکمه ـ رژیم*** را بر کشوری تحمیل کند، کُلِ جمعیت در نقشه‌های عظیم محاکمه گرفتار می‌آید و کارآیی آن را صدبرابر افزایش می‌دهد؛ هر فردی می‌داند که هرلحظه ممکن است متهم شود، و از پیشْ در اندیشهٔ انتقاد از خود است؛ انتقاد از خود: تمکین متهم از متهم‌کننده؛ دست کشیدن از خویشتن؛ راهی برای محو کردن خود به عنوان فرد؛ پس از انقلاب کمونیستی ۱۹۴۸، دختر یک

خانوادهٔ ثروتمندِ چِک، نسبت به برخورداری‌هایش در مقام کودکی بهره‌مند، احساس گناه کرد؛ برای نشان دادنِ توبه‌کاری خود، چنان کمونیست آتشینی شد که در دیدِ همگان، نسبتِ خویش را با پدرش انکار کرد؛ اکنون، پس از ناپدیدیِ کمونیسم، او دوباره در حالِ داوری است و دوباره احساس گناه می‌کند؛ میان سنگ‌های آسیابِ دو محاکمه، دو انتقاد از خود، خُرد شده است، همهٔ آنچه در پشت سر دارد، برهوتِ یک زندگیِ انکارشده است؛ هر چند که در این فاصله، تمامی خانه‌هایی که زمانی از پدر (انکار شدهٔ) او مصادره شده بود به او بازگردانده شده؛ امروز مخلوقی نفی شده است؛ نفی مضاعف شده؛ خودْنفی شده.

چرا که محاکمه نه برای برپایی عدالت، که برای نابودی متهم است که انجام می‌شود؛ آن‌چنان که برود گفت: آن که دیگر نمی‌تواند عشق بورزد، آن که تنها وقت می‌گذراند، باید بمیرد، بر این قرار، ک. در قلب‌اش کارد می‌نشیند؛ **بوخارین** به دار آویخته می‌شود. حتی هنگامی که محاکمه، محاکمهٔ آدم‌های مرده است، هدفْ کشتن آنها برای بار دوم است: با سوزاندن کتاب‌هاشان؛ با حذف نام‌شان از کتاب‌های درسی؛ با ویران کردن پیکره‌هاشان؛ با نام‌گذاری دوبارهٔ خیابان‌هایی که نام آنان را بر خود داشتند.

محاکمه علیه قرن

نزدیک به هفتاد سال، اروپا زیر یک محاکمه ـ رژیم زیست. از میان هنرمندان بزرگ قرن، چه شماری از متهمان ...تنها از آنهایی نام خواهم برد که برایم اهمیتی داشتند. در آغاز، در دههٔ بیست، آنهایی بودند که به محکمهٔ اخلاقیات انقلابی گرفتار آمدند: **بونین**، **آندریف**، **مایرهولد**، **پیلنیاک**، **وپریک** (موسیقی‌دانی روسی ـ یهودی، قربانی فراموش شدهٔ هنر مدرن، کسی که جرئت کرد علیه حکم

استالین، از اپرای **شوستاکوویچ** دفاع کند؛ او را به اردوگاه فرستادند؛ تصنیف‌های پیانویش را که پدرم دوست می‌داشت بنوازد، به یاد می‌آورم)، **ماندستام**، **هالاس** (شاعری که در **شوخی**، لودویک ستایش‌اش می‌کرد؛ کسی که پس از مرگ، به جرم اندوهگین بودن ـ که ضد انقلابی شمرده می‌شد ـ محکوم شد). بعد، قربانیان محکمهٔ نازیسم: **بروک** (پیپ به دهان، از توی عکسی که روی میز کارم است، به من می‌نگرد)، **شوئنبرگ**، **ورفل**، **برشت**، **توماس و هاینریش مان**، **موسیل**، **وانکورا** (نویسندهٔ چکی که بیش از همه دوست می‌دارم)، **برونو شولتز**. امپراتوری‌های توتالیتر و محاکمات خونین آنها ناپدید شده‌اند، اما **روح محاکمه** چون میراثی برجای مانده، و اکنون دارد تسویه حساب می‌کند. از این رو، محاکمهٔ حمله می‌آورد به آنهایی که متهم به هواداری از نازیسم‌اند. **هامسون**، **هایدگر** (کلِ اندیشهٔ ناراضیِ چک، و چشمگیرتر از همه **پاتوکا**، مدیون اویند)، **ریشارد اشتراوس**، **گوتفرید بن**، **فون دودرر**، **دریولاروشل**، **سلین** (در ۱۹۹۲، نیم قرن پس از جنگ، یکی از مقام‌های رنجیده خاطر، از نامیدن خانهٔ او به عنوان اثری باستانی، جلوگیری کرد)؛ پشتیبانان موسولینی: **مالاپارته**، **مارینه‌تی**، **ازرا پاوند** (نظامیان آمریکا او را مثل حیوانی ماه‌ها در یک قفس، زیر آفتاب سوزان ایتالیا، نگه داشتند؛ **کریستین داویدسون** نقاش، در کارگاه خود در ریکیاویک، عکس بزرگی از او را نشان‌ام داد: «پنجاه سال است که هرجا می‌روم با من می‌آید.»)؛ تسکین‌دهندگان مونیخ: **جونو**، **آلن**، **موران**، **مونترلان**، **سن ژان پرس** (او که یکی از اعضای هیئت اعزامی فرانسه به کنفرانس مونیخ بود، از نزدیک در تحقیر کشور زادگاه من نقش داشت)؛ بعد، کمونیست‌ها و هواداران‌شان: **مایاکوفسکی** (چه کسی امروز اشعار عاشقانه و استعاره‌های شگفت‌آور او را به یاد می‌آورد؟)، **گورکی**، **شا**، برشت (که حالا دارد دومین محاکمه‌اش را می‌گذراند)، الوار (آن فرشتهٔ نابودگری که عادت داشت امضایش را با تصویر دو

شمشیر متقاطع تزیین کند)، پیکاسو، **لگر**، **آراگون** (چگونه می‌توانم از یاد ببرم که در دوران سخت زندگی‌ام، دست‌اش را به سویم دراز کرد؟)، **نژوال** (تک‌چهرهٔ رنگ و روغنی که از خودش کشیده، کنار کتابخانه‌ام از دیوار آویخته است)، سارتر. برخی از این آدم‌ها در حال محاکمه‌ای دوگانه‌اند، نخست به اتهام خیانت به انقلاب، بعد به اتهام خدمت‌هایی که پیش‌تر به انقلاب کرده بودند: **ژید** (در کشورهای کمونیستی قدیمی، نمادِ همهٔ بدی‌ها)، شوستاکوویچ (که به کفارهٔ موسیقی دشوار خود، برای نیازهای رژیم، مزخرف سرهم کرد؛ او عقیده داشت که برای تاریخ هنر، هر چیز بی‌ارزشی پوچ است؛ نمی‌دانست که برای محکمه، نفْسِ بی‌ارزشی است که به حساب می‌آید)، **برتون**، **مالرو** (دیروز به اتهام خیانت به آرمان‌های انقلابی، فردا به اتهام اعتقاد به آن آرمان‌ها)، **تیبور دری** (برخی از آثار این نویسندهٔ کمونیست که پس از قتل عام بوداپست زندانی شد، برای من نخستین پاسخ‌های ادبی غیرتبلیغاتی به استالینیسم بودند). گل سرسبد قرن، هنر مدرن دهه‌های بیست و سی را، حتی سه بار محاکمه کردند: نخست از سوی محکمهٔ نازی به عنوان Entartete Kunst یا «هنر منحط»؛ بعد از سوی محکمهٔ کمونیستی به عنوان «فرمالیسم نخبه‌گرای بیگانه از مردم»؛ و سرانجام از سوی محکمهٔ پیروزمند سرمایه‌داری به عنوان هنری که ریشه در توهمات انقلابی دارد.

چگونه ممکن است که شووینیستِ روسیهٔ بلشویکی، سازندهٔ تبلیغات منظوم، کسی که خودِ استالین او را «بزرگ‌ترین شاعر عصرما» خواند ـ چگونه ممکن است که با همهٔ اینها، مایاکوفسکی باز شاعری بزرگ، یکی از بزرگ‌ترین‌ها، باشد؟ با توجه به ظرفیت شعر تغزلی برای شیدایی، اشک‌های احساسی آن که دیدش را به دنیای بیرون تیره می‌کند، آیا شعر تغزلی ـ این الههٔ لمس‌ناپذیر ـ مقدر نبود که در روز سرنوشت، بدل به زیباکنندهٔ سفاکی‌ها، «خدمتکار خون‌گرمِ» آنها (**بودلر**) شود؟ اینها پرسش‌هایی است که بیست و پنج

سال پیش، هنگامی که ***زندگی جایی دیگر است*** را نوشتم، مرا به خود مشغول داشته بود، رمانی که در آن، **یورمیل**، شاعری زیر بیست ساله، خدمتگزار مغرور رژیم استالینیستی می‌شود. وقتی که منتقدان، در عین ستایش از کتاب من، قهرمان‌ام را به صورت شاعری قلابی و حتی حرام‌زاده دیدند، ترسیدم. از دیدگاه من، یورمیل شاعری اصیل و موجودی بی‌گناه است ؛ وگرنه هیچ چیز جالبی در رمان‌ام نمی‌دیدم. آیا من‌ام که باید برای این بدفهمی نکوهش شوم؟ آیا منظورم را بد بیان کردم؟ فکر نمی‌کنم. شاعری راستین بودن و در عین حال (مانند یورمیل یا مایاکوفسکی) پشتیبانی کردن از وحشتی تردیدناپذیر، یک ***رسوایی*** است ـ به مفهوم رخدادی توجیه‌ناپذیر و نپذیرفتنی، رخدادی که با منطق در تناقض است و بااین‌همه، واقعی است. ما همه ناآگاهانه وسوسه می‌شویم که از رسوایی‌ها طفره برویم، طوری رفتار کنیم که گویی وجود ندارند. برای همین است که ترجیح می‌دهیم بگوییم که چهره‌های بزرگ فرهنگی که به وحشت‌های قرن ما آلوده‌اند، ***حرام‌زاده***‌اند؛ اما چنین نیست؛ هنرمندان و فیلسوفان، اگر هم تنها به انگیزهٔ خودنمایی، با آگاهی از این که دیده می‌شوند، به آنها نگریسته می‌شود و داوری می‌شوند، نگران هستند که باشخصیت و دلیر به نظر آیند، در طرف درست باشند، این امر، رسوایی را بیشتر تحمل‌ناپذیر و توضیح‌ناپذیر می‌کند. اگر نخواهیم این قرن را به همان حماقتی ترک گوییم که بدان پای نهادیم، باید اخلاق‌گرایی ساده‌پسندانهٔ محاکمه را کنار بگذاریم و به این رسوایی بیاندیشیم، به ژرفای آن بیاندیشیم، حتی اگر بنا باشد این کار ما را به آنجا برساند که همهٔ یقین‌هامان را در بارهٔ انسان، آن گونه که هست، دوباره به پرسش بکشیم.

اما تأیید عقیدهٔ همگان، نیرویی است که خود را چون محکمه‌ای برپا می‌دارد، و محکمه برای این نیست که وقت‌اش را با عقاید تلف کند، محکمه برای انجام تحقیقات لازم برای محاکمه است که وجود دارد. و هرچه پرتگاه

زمان میان قاضیان و متهمان فراخ‌تر شود، همیشه تجربه‌ای فروتر است که تجربه‌ای بزرگ‌تر را داوری می‌کند. ناپختگان به داوریِ کارهای خطای سلین می‌نشینند، غافل از آن که به دلیلِ این کارهای خطا، رمان‌های سلین حاوی دانشی وجودی‌اند که اگر آنها معنایش را می‌فهمیدند، پخته می‌شدند. زیرا که قدرت فرهنگ در اینجا نهفته است: فرهنگ، روح وحشت را با استحالهٔ آن به خِردِ وجودی، آزاد می‌کند. اگر روحِ محاکمه موفق به نابودی فرهنگ این قرن شود، هیچ از آن باقی نخواهد ماند جز خاطره‌ای از سفاکی‌ها، خاطره‌ای که گروهی از کودکان، آن را به آواز می‌خوانند.

آنها که احساس گناه ندارند، می‌رقصند

موسیقی موسوم به «راک» (اصطلاحی معمول و مبهم) بیست سالی است که محیطِ صوتیِ زندگی را لبریز کرده؛ این موسیقی درست در لحظه‌ای دنیا را تصاحب کرد که قرن بیستم داشت با تهوع، تاریخ خود را بالا می‌آورد؛ پرسشی مرا مشغول داشته: آیا این همزمانیْ تنها یک اتفاق بود؟ یا این که معنایی پنهان برای همراهیِ محاکمه‌های نهاییِ قرن و بی‌خویشتنیِ راک در کار است؟ آیا قرن می‌کوشد خود را در این زوزهٔ بی‌خویشتنی گم کند؟ آرمان‌شهرهایش را که در وحشت غرق شده‌اند، از یاد ببرد؟ هنرش را فراموش کند؟ هنری که ظرافت‌اش، پیچیدگی غیرضروری‌اش، عامه را آزار می‌دهد، به مردم‌سالاری توهین می‌کند؟

واژهٔ «راک» مبهم است؛ بنابراین بهتر می‌دانم موسیقی مورد نظرم را توصیف کنم: صداهای انسانی بر سازها چیرگی دارند، صداهای زیرْ بر صداهای بم؛ تضادی با دینامیک موسیقی در کار نیست، که فورتیسیمویی دائمی را حفظ می‌کند که آواز را به زوزه بدل می‌سازد؛ همانند جاز، ریتم بر ضرب دوم ماژور تأکید می‌کند، اما به روشی کلیشه‌ای‌تر و پرسروصداتر؛ هارمونی و ملودی

ساده‌انگارانه‌اند و در نتیجه، رنگ مایه را آشکار می‌سازند، یعنی تنها عنصر ابداعی این موسیقی؛ درحالی که آوازهای مردمی نیمهٔ نخست قرن، ملودی‌هایی داشت که مردم بیچاره را به گریه می‌انداخت (و طعنهٔ موسیقایی مالر و استراوینسکی را به وجد می‌آورد)، این موسیقیِ به اصطلاح راک، از گناهِ احساس‌گرایی معاف است؛ احساس‌گرا نیست؛ جذبه‌ناک است، امتدادِ یک لحظهٔ یکهٔ جذبه است؛ و از آنجا که جذبه، لحظه‌ای است که از زمان بیرون کشیده شده ـ لحظه‌ای کوتاه و بدون خاطره، لحظه‌ای در احاطهٔ فراموشی ـ موتیفِ ملودیک جایی برای گسترش ندارد، فقط تکرار می‌شود، بی‌آن که کامل شود یا به پایان آید (راک تنها موسیقی «سبُک» است که در آن ملودی چیره نیست؛ مردم ملودی‌های راک را زمزمه نمی‌کنند).

یک چیز عجیب: به لطف تکنولوژی تکثیر صدا، این موسیقی جذبه‌ای، بی‌وقفه و در همه جا، و بنابراینْ بیرون از موقعیت‌های جذبه‌آور، طنین‌انداز است. تصویر صوتی جذبه، بدل به دکورِ هرروزهٔ سستیِ ما شده است. این موسیقیْ ما را به عیش، به تجربه‌ای رمزآلود، دعوت نمی‌کند، پس معنای این جذبهٔ مبتذل شده برای ما چیست؟ این که باید بپذیریم‌اش. این که باید بدان خو بگیریم. این که باید به موقعیت ممتازش احترام بگذاریم. این که باید به **اخلاقی** که می‌فرماید، گردن نهیم.

اخلاق جذبه، نقطهٔ مقابلِ اخلاق محاکمه است؛ زیرِ حمایت آن، هرکسی هر چه بخواهد می‌کند: حالا دیگر هرکسی می‌تواند هرطور دوست دارد انگشت‌اش را بمکد، از نوزادی تا فارغ‌التحصیلی، و این آزادی است که هیچ‌کس دوست ندارد از دست بدهد؛ در قطار زیرزمینی به پیرامون‌تان نگاه کنید؛ تک تک آدم‌ها، نشسته یا ایستاده، انگشت‌شان در یکی از سوراخ‌های صورت‌شان است ـ در گوش، در دهان، در بینی؛ هیچ‌کس حس نمی‌کند که دارند نگاهش می‌کنند، و

هرکس در آرزوی نوشتن کتابی در بارهٔ خویشتنِ بی‌همتا و تقلیدناپذیر خود است که دارد بینی‌اش را بالا می‌کشد؛ هیچ‌کس به دیگری گوش نمی‌دهد، همه می‌نویسند، و هریک از آنها به روشی می‌نویسد که با موسیقی راک می‌رقصند: تنها برای خودش، متمرکز بر خودش، اما با انجام همان حرکاتی که همهٔ دیگران می‌کنند. در این موقعیتِ ***خودمحوری یکنواخت***، احساس گناهْ دیگر نقشی را که زمانی بازی می‌کرد بازی نمی‌کند؛ محکمه‌ها هنوز کار می‌کنند، اما منحصراً مسحور گذشته‌اند؛ تنها هستهٔ قرن را می‌بینند، تنها نسل‌هایی را می‌بینند که پیرترند یا مرده‌اند. شخصیت‌های کافکا ساخته شدند تا از قدرت پدر، احساس گناه‌کنند؛ قهرمانِ «داوری» از این رو خود را در رود غرق می‌کند که از چشم پدرش افتاده؛ آن دوره گذشته است: در دنیای راک، پدر با چنان باری از گناه انباشته شده که اکنون مدت‌هاست اجازهٔ هر کاری را می‌دهد. آنها که احساس گناه ندارند، می‌رقصند.

به‌تازگی دو نوجوان، کشیشی را به قتل رساندند: در تلویزیون، کشیش دیگری را دیدم که حرف می‌زد و صدایش از درک می‌لرزید: «باید برای کشیش دعا کنیم که قربانیِ رسالت‌اش شد: او خیلی نگران جوان‌ها بود. اما باید برای دو نوجوان تیره روز هم دعا کنیم؛ آنها هم قربانی‌اند: قربانی امیال‌شان.»

در حالی که آزادیِ اندیشه ـ آزادیِ کلام، رفتار، شوخی، تأمل، عقاید خطرناک، ستیزه‌جویی‌های روشنفکری ـ زیرِ چشمانِ تیزبینِ عرف عمومی، تحلیل می‌رود، ***آزادی امیال*** هرچه بیشتر می‌شود. شدت عمل در برابر گناه‌های فکری را موعظه می‌کنند؛ بخشایش جرایمِ مرتکب شده در جذبهٔ احساسی را موعظه می‌کنند.

راه‌هایی در مه

هم‌روزگارانِ **روبر موسیل**، هوشمندی او را بسیار بیش از کتاب‌هایش می‌ستودند؛ می‌گفتند که موسیل باید مقاله می‌نوشت، نه رمان. یک برهان خُلف برای ردّ این عقیده کافی است: مقاله‌های موسیل را بخوانید: چقدر سنگین و ملال‌آور و بی‌مزه‌اند! چرا که موسیل ***تنها*** در رمان‌هایش اندیشمندی بزرگ است. اندیشهٔ او نیازمند تغذیه از موقعیت‌های ملموس و شخصیت‌های ملموس است؛ کوتاه سخن، اندیشهٔ ***رمانی*** است، نه فلسفی.

هر فصلِ نخست از هیجده کتابِ رمان ***تام جونز***، اثر **فیلدینگ**، مقاله‌ای کوتاه است. نخستین مترجم فرانسوی آن در قرن هیجدهم، همهٔ این فصل‌ها را به‌سادگی و به خلوص، حذف کرد، با این ادعا که به مذاق فرانسویان خوش نمی‌آیند. **تورگنیف** برای قطعه‌های مقاله‌وار ***جنگ و صلح*** که به فلسفهٔ تاریخ می‌پردازند، به تولستوی خرده گرفت. خودِ تولستوی هم به شک افتاد و زیر فشار مشاوران‌اش، این قطعه‌ها را از چاپ سوم رمان حذف کرد. خوشبختانه، بعداً آنها را بازگرداند.

درست همان‌گونه که دیالوگ و کنشِ رمانی هست، تأملِ رمانی هم هست. تأملات طولانی ***جنگ وصلح***، در بیرون از رمان ـ برای نمونه، در یک مجلهٔ علمی ـ نامفهوم است، مطمئناً به دلیل زبانِ این تأملات، که آکنده است از تشبیهات و استعاره‌های عمداً خام. اما پیش از هرچیز به این دلیل که تولستویی که باره تاریخ سخن می‌گوید، بر خلاف یک تاریخ‌دان، علاقه‌ای به شرح دقیق رخدادها و پیامدهاشان بر زندگی اجتماعی، سیاسی و فرهنگی و تحولِ نقشِ این یا آن فرد و مانند اینها ندارد؛ او به تاریخ به عنوان ***بُعدی نو در وجود انسان*** علاقه‌مند است.

نزدیک آغاز قرن نوزدهم بود که تاریخ به تجربه‌ای ملموس برای همه بدل

شد، در طول جنگ‌های ناپلئونی که در ***جنگ و صلح*** آمده است؛ این جنگ‌ها، با ضربه‌ای ناگهانی، برای هر فرد اروپایی روشن ساختند که دنیای پیرامون او در معرض تغییری دایمی است که در زندگی او دخالت می‌کند، آن را تغییر شکل می‌دهد و در حرکت نگاه می‌دارد. پیش از قرن نوزدهم، جنگ‌ها و شورش‌ها را بلایایی طبیعی چون طاعون یا زمین لرزه می‌انگاشتند. آدم‌ها در رخدادهای طبیعی نه وحدت می‌دیدند، نه استمرار، و فکر نمی‌کردند که ممکن باشد این رخدادها بر زندگی‌شان اثر بگذارد. ***ژاک تقدیرگرای دیدرو***، به هنگی می‌پیوندد و بعد در نبردی به‌شدت زخمی می‌شود، نشانی تا پایان عمر بر او می‌ماند، و باقی روزهای زندگی‌اش را خواهد لنگید.

اما در چه نبردی؟ رمان نمی‌گوید. و چرا باید بگوید؟ همهٔ جنگ‌ها یکسان بودند. در رمان‌های قرن هیجدهم، لحظهٔ تاریخی تنها به صورتی بسیار تخمینی مشخص می‌شود. تنها پس از آغاز قرن نوزدهم، از اسکات و بالزاک به بعد است که دیگر همهٔ جنگ‌ها مانند هم نمی‌نمایند و شخصیت‌های رمان‌ها در زمان‌هایی دقیقاً تاریخ‌دار زندگی می‌کنند.

تولستوی از ورای فاصله‌ای پنجاه ساله به جنگ‌های ناپلئونی می‌نگرد. در این مورد، مفهوم تازهٔ تاریخ نه تنها بر ساختار رمان اثر می‌گذارد ـ ساختاری که در ضبط طبعِ تاریخیِ رخدادهای روایت شده (در مکالمه، در توصیف) هر چه تواناتر شده ـ بلکه آنچه بدواً برای تولستوی جالب است، رابطهٔ انسان با تاریخ است (توانایی چیرگی بر آن یا فرار از آن، آزادبودن یا نبودن نسبت به آن)، تولستوی این مسئله را مستقیماً به کار می‌گیرد، به عنوان ***مایهٔ*** رمان خود، مایه‌ای که آن را به هر وسیله‌ای ـ از جمله تأمل رمانی ـ می‌کاود.

تولستوی این عقیده را رد می‌کند که تاریخ را اراده و خِردِ افراد بزرگ می‌سازد. او می‌گوید تاریخ خودش خودش را می‌سازد و از قوانین خودش

پیروی می‌کند، قوانینی که برای انسان، گنگ می‌مانند. افراد بزرگْ «همگی ***ابزارهای ناخودخواستهٔ*** تاریخ بودند و کاری را پیش می‌بردند که ***از ایشان پنهان داشته شده بود.***» بعدتر: «پروردگار، همهٔ این مردان را، که هریک می‌کوشید به هدف‌های شخصی‌اش برسد، وا داشت تا در حصولِ یک نتیجهٔ شگفت‌انگیزِ واحد که هیچ‌یک از آنها (نه ناپلئون، نه اسکندر، و از همه کمترْ آنهایی که عملاً می‌جنگیدند) ***اصلاً انتظارش را نداشتند***، دخیل باشند.» و باز «انسان برای خودش آگاهانه زندگی می‌کند، اما ***ناآگاهانه*** ابزاری است در تحقق هدف‌های تاریخی و عمومیِ نوعِ بشر.» که از اینها، این نتیجهٔ عظیم گرفته می‌شود: «***تاریخ، یعنی که، زندگیِ جمعیِ ناآگاهانه و عمومیِ نوع بشر***...» (جاهای مهم را مؤکد کرده‌ام.)

با این درک از تاریخ، تولستوی فضایی متافیزیکی را رسم کرد که شخصیت‌هایش در آن حرکت می‌کنند. آنها بدون آگاهی از معنا یا مسیر آیندهٔ تاریخ، حتی بدون آگاهی از معنای عینی اعمال خودشان (اعمالی که از طریق آنها، به گونه‌ای «***ناخودخواسته***» در رخدادهایی شرکت می‌کنند که معنایش «از ایشان پنهان داشته شده») چنان در زندگی پیش می‌روند که آدمی ***در مه*** پیش می‌رود. می‌گویم مه، نه تاریکی. در تاریکی، چیزی نمی‌بینیم، کوریم، بی‌دفاع‌ایم، آزاد نیستیم. در مه، آزادیم، اما این آزادیِ آدمی در مه است: پنجاه متر جلوتر از خودش را می‌بیند، اجزای چهرهٔ مخاطب‌اش را به‌روشنی تشخیص می‌دهد، می‌تواند از زیباییِ درختان دو سوی راهْ لذت ببرد، و حتی می‌تواند ببیند که در نزدیکی‌اش چه روی می‌دهد، و واکنش نشان دهد.

انسان در مه پیش می‌رود. اما هنگامی که به پشت می‌نگرد تا مردمان گذشته را داوری کند، بر سر راه آنان، مِهی نمی‌بیند. از دیدگاه زمان حال او، که آیندهٔ دوردستِ آنان است، راه‌شان کاملا روشن و با دیدِ خوب در سراسر مسیر

می‌نماید. با نگاه به پشت سر، راه را می‌بیند، آدم‌ها را می‌بیند که پیش می‌آیند، خطاهاشان را می‌بیند، اما مه را نمی‌بیند. و با این همه، همهٔ آنها ـ هایدگر، مایاکوفسکی، آراگون، ازرا پاوند، گورکی، گوتفرید بن، سن ژان پرس، جونو ـ همه داشتند در مه گام برمی‌داشتند، و آدم ممکن است از خودش بپرسد: چه کسی کورتر است؟ مایاکوفسکی، که وقتی شعرش را در بارهٔ لنین می‌نوشت، نمی‌دانست که لنینیسم به کجا خواهد رسید؟ یا ما، که او را دهه‌هابعد، داوری می‌کنیم و مِهی را که او را دربرگرفته بود، نمی‌بینیم؟

کوریِ مایاکوفسکی، بخشی از وضع ابدی بشر است.

اما برای ما، ندیدنِ مهی که جادهٔ مایاکوفسکی را دربرگرفته، فراموش کردنِ این است که انسان چیست، فراموش کردنِ این که خود ما چه هستیم.

فصل هشتم

دوست عزیزم، در خانهٔ خودت نیستی

من همیشه از تعجب مردم از تصمیمِ (انتسابیِ) کافکا به نابود کردن همهٔ آثارش، شگفت زده می‌شوم. گویی که چنین تصمیمی به خودیِ خود، پوچ باشد. گویی که یک مؤلف نتواند دلیل کافی برای همراه بردن آثارش در آخرین سفر خود داشته باشد.

در واقع ممکن است اتفاق بیفتد که مؤلف در ارزیابی نهایی، دریابد که از آثارش خوش‌اش نمی‌آید. و این که نمی‌خواهد پشت سرش این مجسمهٔ حقیرِ ناکامی را برجای گذارد. می‌دانم، می‌دانم که اعتراض خواهید کرد که او اشتباه می‌کند، که او تسلیم افسردگی ناسالمی شده است، اما نصیحت‌هاتان بی‌معنی است. دوست عزیزم، او و اثرش در خانهٔ خودشان‌اند، نه تو!

یک دلیل پذیرفتنی دیگر: مؤلف هنوز آثارش را دوست می‌دارد، اما دنیا را نه. نمی‌تواند فکرش را بکند که آثارش را اینجا در اختیار آینده‌ای بگذارد که از نظرش منفور است.

و باز هم امکانی دیگر: مؤلف هنوز آثارش را دوست دارد و در بارهٔ آیندهٔ دنیا، حتی فکر هم نمی‌کند، اما با تجربه‌ای که از همگان داشته، بیهودگیِ نهایی

هنر را درک می‌کند، نفهمیدنِ گریزناپذیری را که قسمتِ اوست، نفهمیدنی که (دست کم گرفتن نه، از فضل فروشی شخصیِ حرف نمی‌زنم) در طول زندگی‌اش کشیده و دیگر نمی‌خواهد بعد از مرگ، باز هم تحمل‌اش کند. (اتفاقاً شاید شجاعت زندگی باشد که هنرمندان را از درکِ کاملِ بیهودگیِ تلاش‌شان و پیش‌بینی کردنِ حذفِ هم آثار و هم خودشان، باز می‌دارد.)

آیا همهٔ اینها دلایل محکمی نیستند؟ البته. اما اینها دلایل کافکا نبودند: او از ارزش آنچه می‌نوشت آگاه بود، تنفرِ اعلام شده‌ای از دنیا نداشت، و ـ از آنجا که خیلی جوان و تقریباً ناشناخته بود ـ تجربهٔ بدی از همگان نداشت، تقریباً هیچ تجربه‌ای نداشت.

* * *

وصیت کافکا: نه وصیتی به مفهوم دقیق حقوقی؛ در واقع، دو نامهٔ خصوصی، و نه حتی نامه‌هایی حقیقی، چرا که هیچ گاه فرستاده نشدند. برود که وصیِ کافکا بود، این نامه‌ها را پس از مرگ دوست‌اش در ۱۹۲۴، در کشویی میان توده‌ای از کاغذهای دیگر، پیدا کرد: یکی نوشته شده با جوهر، تاشده و خطاب به برود، دیگری با جزئیات بیشتر و نوشته شده با مداد. در «بعدالتحریرِ چاپ اولِ» ***محاکمه***، برود توضیح می‌دهد که : «در ۱۹۲۱... به دوست‌ام گفتم که وصیت‌نامه‌ای نوشته‌ام که در آن از او خواسته‌ام چیزهای خاصی [Dises und jenes vernichten] را نابود کند، برخی چیزهای دیگر را وارسی کند و از این قبیل. در اینجا کافکا، رویهٔ بیرونیِ یادداشتی را که با جوهر نوشته بود و بعداً در میزش پیدا کردم، نشان‌ام داد و گفت :" آخرین وصیت من خیلی ساده است: می‌خواهم که همه چیز را بسوزانی." هنوز می‌توانم تک تک کلماتی را که در

پاسخ به او گفتم به یاد بیاورم: ..." همین حالا دارم به‌ات می‌گویم که به خواسته‌ات عمل نمی‌کنم." برود این خاطره را یادآوری می‌کند تا توجیه‌گر سرپیچی‌اش از وصیت دوست‌اش باشد؛ برود ادامه می‌دهد: «کافکا می‌دانست که برای تک تک واژه‌هایش، چه احترام متعصبانه‌ای قائل‌ام»؛ پس خوب آگاه بود که خواسته‌اش انجام نخواهد شد، و «اگر دستورهایش به طور بی‌قید و شرط و نهایی، جدی بود، باید وصیّ دیگری برمی‌گزید.» اما آیا این امر به همین اندازه حتمی است؟ برود در وصیت‌نامهٔ خودش از کافکا می‌خواست «چیزهای خاصی را نابود کند»؛ پس چرا کافکا نباید خواهش انجامِ خدمتی مشابه را طبیعی تلقی می‌کرد؟ و اگر کافکا به‌راستی می‌دانست که به خواسته‌اش عمل نخواهد شد، چرا پس از گفتگوی‌شان در ۱۹۲۱، نامهٔ دوم، نامهٔ مدادی، را نوشت و در آن دستورهایش را به طور خاص شرح داد؟ اما بگذریم: هرگز نخواهیم دانست که این دو دوست جوان به یکدیگر چه گفتند، آن هم در بارهٔ موضوعی که به هرحال دغدغهٔ خیلی فوری‌شان نبود، چرا که هیچ‌یک از آن دو، و به‌ویژه کافکا، در آن زمان نمی‌توانست خود را در معرض خطرِ جدیِ فناناپذیری بداند.

اغلب گفته می‌شود که: اگر کافکا به‌راستی می‌خواست آنچه که نوشته بود نابود شود، خودش آن را نابود می‌کرد. اما چگونه؟ نامه‌هایش در دست گیرنده‌ها بود. (خودش هیچ‌یک از نامه‌هایی را که به دست‌اش می‌رسید، نگه نمی‌داشت.) درست است که می‌توانست خاطراتش را بسوزاند. اما اینها خاطراتِ کاری بودند (بیشترْ دفتر یادداشت بودند تا خاطرات)، تا هنگامی که می‌نوشت برایش سودمند بودند، و او تا آخرین روزهای زندگی‌اش می‌نوشت. همین را می‌توان در بارهٔ آثار ناتمام‌اش هم گفت. تنها در صورت مرگ بود که آنها به طور درمان‌ناپذیری ناتمام می‌ماندند؛ تا وقتی کافکا زنده بود همیشه می‌توانست سراغ‌شان برگردد. برای نویسنده، حتی داستانی که به نظرش ناکامی می‌آید،

بی‌فایده نیست، چرا که می‌تواند دست‌مایهٔ داستانی دیگر شود. نویسنده تا زمانی که در حال مردن نیست، دلیلی برای نابود کردن چیزی که نوشته، ندارد. اما وقتی که کافکا داشت می‌مرد، دیگر در خانه‌اش نبود، در آسایشگاه بود و نمی‌توانست چیزی را نابود کند، فقط می‌توانست روی کمکِ دوست‌اش حساب کند. و او که دوستان زیادی نداشت، و سرآخر فقط یکی، روی او حساب می‌کرد.

مردم همچنین می‌گویند که میل به نابود کردن اثر خویشتن، کاری بیمارگونه است. در این صورت، سرپیچی از خواستهٔ مخرّب کافکا، بدل می‌شود به وفاداری به کافکای دیگر، کافکای آفریننده. و این ما را به بزرگ‌ترین دروغِ افسانه‌ای که در باره وصیت او ساخته شده، می‌رساند: کافکا نمی‌خواست آثارش را نابود کند. او منظورش را با نهایت دقت در دومینِ آن نامه‌ها توضیح می‌دهد: «از میان همهٔ نوشته‌هایم، فقط کتاب‌هایم ارزشمند [gelten]اند: ***داوری***، ***تون‌تاب***، ***مسخ***، ***گروه محکومان***، ***پزشک دهکده***، و یک داستان: «نقاش گرسنگی». (نسخه‌های اندکِ ***تأملات*** می‌تواند باقی بماند؛ نمی‌خواهم کسی را به زحمتِ خِمیر کردنِ آنها بیاندازم، اما هیچ چیزی از این کتاب نباید دوباره چاپ شود.)» بدین ترتیب، کافکا نه تنها آثارش را نفی نکرد. بلکه عملاً آنها را ارزیابی کرد و کوشید آنچه را که باید باقی بماند (دوباره چاپ بشود) از آنچه پایین‌تر از استانداردهایش بود، جدا سازد؛ در داوریِ او، اندوه هست، شدت هست، اما جنون نه، کوریِ یأس نه: همهٔ کتاب‌های منتشرشده‌اش را ارزشمند می‌یابد، جز یکی، ***تأملات*** که احتمالاً آن را ناپخته می‌داند (که مخالفت با این امر هم دشوار است). ردّیهٔ او به طور خود به خود شامل همهٔ چیزهای منتشر نشده نمی‌شود. چرا که در زمرهٔ آثار «ارزشمند» خود از داستان «نقاش گرسنگی» نام می‌برد که در زمانی که آن نامه را می‌نوشت، تنها به شکل دست‌نوشته وجود داشت. بعدتر، او سه داستان دیگر («نخستین غم»، «یک زن کوچک» و «یوزفین آوازه خوان») را به

ایـن قـطعه افـزود تـا کـتابی شـود؛ در آسـایشگاه در بسـتر مـرگ، نسـخه‌های حروف‌چینی شدهٔ این کتاب را تصحیح می‌کرد ـ که مدرکی است تقریباً نیش‌دار مبنی براین که افسانهٔ مؤلفی که می‌خواهد آثارش را نابود کند، ربـطی بـه کـافکا ندارد.

بدین ترتیب، خواست او به نابودی، تنها شامل دو دسته نوشته می‌شود کـه به‌روشنی تعریف شده‌اند:

ـ نخست: با بیشترین تأکید: نوشته‌های شخصی: نامه‌ها، خاطرات؛

ـ دوم: داستان‌ها و رمان‌هایی که بنا به داوری خودش، نتوانسته بـود خـوب عمل‌شان بیاورد.

* * *

به پنجره‌ای در آن سوی خیابان نگاه می‌کنم. نزدیک غروب، چراغ روشـن می‌شود. مردی توی اتاق می‌آید. با سری افتاده، می‌رود و برمی‌گردد؛ هرچند گاه، دست‌اش را توی موهایش می‌کشد. بعد، ناگهان، درمی‌یابد که چراغْ روشن است و می‌شود او را دید. به‌تندی پرده را می‌کشد. اما او مشغول جعل اسکناس نبود؛ چیزی برای پنهان کردن نداشت جز خودش، وضع راه رفتن‌اش دورِ اتاق، وضع شلختهٔ لباس پوشیدن‌اش، و دست کشیدن توی مـوهایش. سـلامت او بـه ایـن بستگی داشت که آزاد باشد که دیده نشود.

شرم، یکی از مفاهیمِ کلیدیِ عصر نـوین است، دورانـی فـردگرایـانه کـه بـه شکلی ناملموس دارد این روزها از ما دور می‌شود؛ شرم: غریزه‌ای زیـرپوستی برای دفاع از زندگی شخصی؛ برای نیاز به پرده‌ای جلوی پنجره؛ برای پافشاری بر این که نامه‌ای که به الف نوشته شده را، ب نـخوانـد. یکـی از مـوقعیت‌های

ابتدایی در گذار به بزرگ‌سالی، یکی از درگیری‌های اصلی با پدر و مادر، عبارت است از ادعای مالکیتِ کشویی برای نامه‌ها و دفتر خاطرات، ادعای مالکیت کشویی با یک کلید؛ ما با ***عصیان شرم*** به بزرگ‌سالی پای می‌گذاریم.

یک آرمانْ‌شهرِ انقلابی قدیمی، خواه فاشیستی، خواه کمونیستی: زندگیِ بری از راز، جایی که در آن زندگی خصوصی و زندگی همگانی یکی و همانندانـد. آرزویی سورئالیستی که آندره برتون بدان عشق می‌ورزید: خانه‌ای شیشه‌ای، خانه‌ای بدون پرده که در آن، انسان در دیدِ کاملِ دنیا زندگی کند. آه، زیبایی شفافیت! تنها موردِ تحققِ موفقیت‌آمیز این آرزو: جامعه‌ای که تماماً از سوی پلیسْ نظاره می‌شود.

در ایـن بـاره در ***سبُکیِ تحمل‌ناپذیرِ هستی*** نوشته‌ام: **یان پروچاژکا**، شخصیتی مهم در پراگ، پس از اشغال چکسلواکی از سوی روس‌ها در ۱۹۶۸، مورد مراقبت سنگینی قرار گرفت. در آن هنگام، دیدارهای زیادی با یک شخصیت مخالف دیگر، پروفسور **واتسلاو چنری** داشت که خوش داشت با او بنوشد و حرف بزند. همهٔ گفتگوهای آنها پنهانی ضبط می‌شد، و من گمان می‌کنم آن دو این را می‌دانستند و اهمیتی نمی‌دادند. اما یکی از روزهای سال ۱۹۷۰ یا ۱۹۷۱، پلیس با نیّتِ بی‌آبرو کردنِ پروچاژکا، شروع کرد به پخش این مکالمه‌ها به صورت یک سریال رادیویی. برای پلیس، این کاری جسورانه و بی سابقه بود. و شگفت آن که تقریباً موفقیت‌آمیز هم بود، پروچاژکا بی‌درنگ آبرویش را باخت: زیرا در زندگی خصوصی، آدم همه جور چیزی می‌گوید، به دوستانش بد و بیراه می‌گوید، زبانِ درشت به کار می‌برد، کارهای احمقانه می‌کند، لطیفه‌های بی‌ادبانه می‌گوید، حرف‌هایش را تکرار می‌کند، با حرف‌های وقیحانه، دوست‌اش را می‌خنداند، عقاید کفرآمیزی بیان می‌کند که علناً هرگز تصدیق‌شان نخواهد کرد، و مانند اینها. آشکار است که همهٔ ما مانند پروچاژکا رفتار می‌کنیم،

در خلوت خود به دوستان‌مان بد و بیراه می‌گوییم و زبان درشت به کار می‌بریم؛ این امر که رفتار ما در خلوت با جمع تفاوت دارد، برجسته‌ترین تجربهٔ هر کسی است، نفسِ دلیلِ زندگیِ فرد است؛ و شگفت آن که این واقعیت آشکار، ناخودآگاه می‌ماند، تأیید نشده می‌ماند، و تا ابد به دست رویاهای خانهٔ شفاف شیشه‌ای، گنگ می‌شود، به‌ندرت فهمیده می‌شود که این، ارزشی است که شخص باید فرای همهٔ ارزش‌ها، آن را پاس بدارد. از این رو، مردم (با آن که خشم‌شان دوچندان شده بود) بسیار آهسته درک کردند که رسوایی واقعی، نه حرف‌های جسورانهٔ پروچاژکا، که تجاوز به زندگی خصوصی او بوده؛ فهمیدند (انگار که با شوکِ برقی) که زندگی خصوصی و همگانی، دو دنیایی اساساً متفاوتند، و این که احترام به این تفاوت، شرط گریزناپذیر و لازمِ انسان برای آزاد زیستن است؛ که پردهٔ جداکنندهٔ این دو دنیا را نباید کنار زد، که پاره‌کنندگان این پرده، جنایتکارند. و از آنجا که پاره‌کنندگان پرده، خدمتگزاران رژیمی منفور بودند، از دیدگاه همه به جنایتکارانی نفرت‌انگیز بدل شدند.

هنگامی که از آن چکسلواکیِ آکنده از میکروفن به فرانسه آمدم، روی جلد مجله‌ای، عکس بزرگی از **ژاک برل** دیدم که چهره‌اش را از عکاسانی پوشانده بود که ردّش را تا بیمارستانی که در آنجا سرطانِ پیشرفته‌اش درمان می‌شد، دنبال کرده بودند. و ناگهان حس کردم که روبروی همان شرّی ایستاده‌ام که مرا وادار به فرار از کشورم کرده بود؛ پخش رادیویی حرف‌های پروچاژکا و عکس انداختن از آوازه‌خوانِ رو به مرگی که چهره‌اش را پوشانده بود، به نظرم هر دو به یک دنیا تعلق داشتند؛ به خودم گفتم که وقتی ***پرده‌دری از زندگیِ خصوصیِ شخصی دیگر، بدل به رسم شود***، به دورانی پا گذاشته‌ایم که بزرگ‌ترین مخاطره، بقا یا نابودیِ فرد است.

* * *

در ایسلند تقریباً هیچ درختی نیست، و اندک درخت‌های موجود، همه در گورستان‌هایند، گویی که بدون مردگان هیچ درختی در کار نیست. این درختان به خلاف رسمِ روستاهای اروپای مرکزی، دورِ گور کاشته نشده‌اند، بلکه درست در وسطِ آن، که باعث می‌شود هر رهگذری مجسم کند که در زیر خاک، ریشه‌ها دارند جسد را سوراخ می‌کنند و در آن فرو می‌روند. دارم با ***الوارد.*** در گورستان ریکیاویک قدم می‌زنم؛ سرِ گوری که درخت‌اش هنوز خیلی کوچک است، می‌ایستد؛ کمتر از یک سال پیش، دوست‌اش را دفن کرده‌اند؛ به صدای بلند، شروع می‌کند به یادآوری دوست‌اش: در زندگی خصوصی دوست‌اش، رازی بوده، احتمالاً یک رازِ جنسی. «چون هر رازی باعث کنجکاوی آزرده‌وار می‌شود، همسرم، دختران‌ام و دور و بری‌هایم همه اصرار می‌کردند که راز را برای‌شان بگویم. کار به جایی رسید که از آن موقع، رابطهٔ من با همسرم خراب شده. نمی‌توانستم کنجکاوی تهاجم‌آمیز او را ببخشم، او هم نمی‌توانست سکوت مرا ـ که به نظرش، مدرکی بود از این که چقدر کم به او اعتماد دارم ـ ببخشد.» لبخند زد، و بعد: «هیچی را لو ندادم، چون چیزی نداشتم که لو بدهم. خودم را منع کرده بودم از این که بخواهم رازهای دوستم را بدانم، و نمی‌دانستم هم.» با شیفتگی به حرف‌هایش گوش می‌دادم: از کودکی شنیده بودم که یک دوست، کسی است که رازهایت را با او در میان بگذاری، کسی که حتی به نام دوستی، حق دارد اصرار کند که رازهایت را بداند. برای دوست ایسلندی‌ام، دوستی چیز دیگری است: نگهبانی از دری که پشت آن، دوست‌ات، زندگی خصوصی‌اش را پنهان کرده؛ کسی که هرگز در را باز نکند و نگذارد هیچ‌کس دیگر هم آن را باز کند.

* * *

به پایانِ **محاکمه** می‌اندیشم: دو مردْ روی ک. خم می‌شوند و یکی از آنها کارد را تا دسته در قلب او فرو می‌کند: ک. با چشمان تار شده هنوز می‌توانست درست نزدیکِ صورتش، چهرهٔ عبوس دو مرد را ببیند که حاصلِ کار را نگاه می‌کردند: مرد گفت: «مثل سگ!» گویی که شرمِ این گفته، پس از او نیز می‌زیست.

آخرین اسمِ به‌کار رفته در **محاکمه**: «شرم». آخرین تصویر **محاکمه**: چهرهٔ دو بیگانه، نزدیک صورت ک.، تقریباً در حال لمس آن، در حال تماشای خصوصی‌ترین حالِ ک.، یعنی سکرات مرگ او. در این آخرین اسم، در این آخرین تصویر، وضعِ اساسی کلّ رمان، چکیده شده: همیشه در دسترس بودنِ ک. در اتاق خواب‌اش؛ خورده شدن ناشتایی‌اش از سوی آدم‌های دیگر، شب و روز آمادهٔ رفتن به جایی که احضار شده؛ دیدنِ مصادره شدن پردهٔ پنجره‌اش؛ ناتوانی از این که بداند چه کسی را می‌خواهد، دیگر مال خود نبودن؛ از دست دادن موقعیت‌اش در مقام یک فرد. این ***استحالهٔ یک انسان از فاعل به مفعول***، به صورتِ شرمْ تجربه می‌شود.

من باور ندارم که کافکا به این دلیل از برود خواست نامه‌هایش را نابود کند که از منتشر شدن‌شان بیم داشت. همچو فکری بعید است به ذهن او رسیده باشد. ناشران علاقه‌ای به رمان‌های او نداشتند، چرا باید نامه‌هایش را به چیزی می‌گرفتند؟ آنچه او را واداشت خواستار نابودی نامه‌ها شود، شرم بود، شرمی ساده، نه شرمِ یک نویسنده، که شرمِ یک فردِ عادی، شرمِ به جای نهادن چیزهای خصوصی‌اش پیش چشم دیگران ـ خانواده، بیگانگان ـ شرمِ تبدیل شدن به مفعول، شرمی که «می‌توانست پس از او نیز زندگی کند.»

و بااین همه، برود این نامه‌ها را علنی کرد؛ برود پیش‌تر در وصیت‌نامهٔ خودش از کافکا خواسته بود «چیزهای خاصی را نابود کند»؛ و بعد خودش **همه چیز** را، بی‌آن که فرق بگذارد، منتشر کرد؛ حتی آن نامهٔ درازِ دردناک را که در یک

کشو پیدا شد، نامه‌ای که کافکا هرگز قصد فرستادن‌اش را به پدرش نداشت، نامه‌ای که به لطف برود، نهایتاً همه توانستند بخوانند، جز گیرنده‌اش. برود به دوست‌اش خیانت کرد. به خلاف خواستهٔ دوستش عمل کرد، به خلاف معنی و روح خواسته‌های او، به خلاف حسِ شرمی که کافکا در انسان می‌شناخت.

* * *

تفاوتی اساسی هست میان رمان از یک سو، و خاطرات، زندگی‌نامه و اتوبیوگرافی از دیگر سو. ارزشِ زندگی‌نامه در تازگی و دقتِ واقعیت‌های راستینی است که آشکار می‌سازد. ارزش رمان در آشکارسازیِ امکان‌هایی از وجود است که پیش‌تر بدان روشنی دیده نشده‌اند؛ به دیگر گفته، رمان از آنچه در هر یک از ماست، پرده برمی‌دارد. یک شکلِ معمولِ ستایشِ رمان این است که بگویند: خودم را در آن شخصیت می‌بینم؛ حس می‌کنم که مؤلف مرا می‌شناسد و دارد در بارهٔ من می‌نویسد؛ یا به شکل تأسف: احساس می‌کنم به من حمله شده، برهنه شده‌ام، این رمان مرا تحقیر کرده. هیچ‌گاه نباید چنین داوری‌های ظاهراً خامی را به سُخره بگیریم: اینها ثابت می‌کنند که رمان دارد به عنوان رمان خوانده می‌شود.

به این دلیل است که رمان کلیددار (که به آدم‌های واقعی می‌پردازد، با این قصد که آنها را در پس نام‌های خیالی بشناساند) رمانی قلابی است، از دیدگاه زیبایی‌شناسیْ چیزی گنگ است و از نظر اخلاقی، ناپاکیزه. کافکا که پشت نام گارتا پنهان شده! به مؤلف اعتراض می‌کنید: «این دقیق نیست!» مؤلف: «اینها خاطره‌نویسی نیست؛ گارتا یک شخصیت خیالی است!» می‌گویید: «اگر خیالی باشد، نپذیرفتنی است، بد عمل آمده، بی‌ذوق نوشته شده!» مؤلف: «اما این از آن

شخصیت‌های معمولی نیست؛ به من امکان می‌دهد چیزهای تازه‌ای در بارهٔ دوست‌ام کافکا، آشکار کنم!» می‌گویید: «آشکارسازی‌های نادقیق!» مؤلف: «اینها خاطره‌نویسی نیست؛ گارتا یک شخصیت خیالی است!...» به همین ترتیب.

البته هر رمان‌نویسی، به عمد یا غیرعمد، از زندگی خودش مایه می‌گیرد؛ شخصیت‌هایی هستند سراپا ابداعی که از خیالِ محض آفریده شده‌اند؛ شخصیت‌هایی هستند که از نمونه‌ای الهام گرفته‌اند، گاه مستقیم، اما اغلب غیرمستقیم؛ شخصیت‌هایی هستند که تنها از یکی از جزئیاتِ مشاهده شده در یک شخص به وجود آمده‌اند؛ و همهٔ اینها دینِ بزرگی به خویشتن‌نگریِ مؤلف، به خودشناسیِ او، دارند. کارکردِ تخیل، این الهام‌ها و مشاهده‌ها را چنان دگرگون می‌کند که رمان‌نویسْ آنها را از یاد می‌برد. اما پیش از انتشار کتاب، نویسنده باید به فکر پنهان کردن کلیدهایی باشد که این عوامل را قابل ردگیری می‌سازند؛ نخست به دلیل این ملاحظهٔ حداقل، که اشخاص مربوطه ممکن است با شگفتی، تکه‌هایی از زندگی خویش را در رمان بیابند، و دوم برای این که کلیدهایی (راستین یا دروغین) که به دست خواننده داده می‌شود، تنها می‌تواند او را گمراه سازد: به جای جنبه‌های ناشناخته‌ای از وجود، خواننده در رمان به دنبال جنبه‌های ناشناختهٔ وجودِ مؤلف خواهد گشت؛ بدین ترتیب، کلِ معنای هنرِ رمان محو خواهد شد، چنان‌که برای نمونه، آن پروفسور آمریکایی با به کار بستنِ دسته‌کلیدِ استخوانیِ عظیم خود، با نوشتنِ زندگی‌نامهٔ بزرگ همینگوی، این هنر را نابود کرد.

او به نیروی تفسیر خود، کلِ آثار ادبیِ همینگوی را به یک رمان کلیددارِ یکّه بدل کرد؛ انگار که مثل پیراهنی پشت و رو شده باشد: ناگهان، کتاب‌ها از درونْ نامرئی‌اند، و بر آسترِ بیرونی، خوانندهٔ مشتاقانه رخدادهای (واقعی یا انتسابیِ) زندگی را مشاهده می‌کند ـ رخدادهای پیش پا افتاده، دردناک، احمقانه، گذرا،

خُنک و بی‌اهمیت؛ بدین ترتیب، اثر از میان می‌رود، شخصیت‌های خیالی بدل به آدم‌هایی در زندگیِ مؤلف می‌شوند، و زندگی‌نامه‌نویس شروع می‌کند به محاکمهٔ اخلاقیِ نویسنده: در یک داستان کوتاه، یکی از شخصیت‌ها، مادری خبیث است: اینجا همینگوی دارد از مادر خودش بد می‌گوید؛ در داستانی دیگر، پدری سنگدل هست: این انتقامِ همینگوی است از پدرش که گذاشت در کودکی لوزه‌هایش را بدون بی‌هوشی در آورند؛ در «گربه در باران»، شخصیتِ بی‌نامِ زن، «از شوهرِ در خود فرورفتهٔ بی‌حالش ... ناراضی است»: این زنِ همینگوی، **هادلی** است که شِکوه می‌کند؛ شخصیتِ زنِ «آدم‌های تابستان» بناست نمادِ همسرِ **دوس پاسوس** باشد: همینگوی بیهوده کوشید او را از راه به در ببرد، و در داستان، همینگوی با عشق‌ورزی به او در نقابِ یک شخصیتِ داستانی، به شکل زننده‌ای او را می‌آزارد؛ در ***آن سوی رود و به میان درختان***، مردی بی‌نام و بسیار زشت در یک نوشگاه پیدا می‌شود: همینگوی دارد زشتیِ ***سینکلر لوییس*** را توصیف می‌کند، یعنی کسی که «از این بی‌رحمانه‌ترین نوشتهٔ همینگوی، به تلخی رنجید و خشمگین شد، و سه ماه پس از انتشار آن رمان، درگذشت.» و به همین ترتیب، تقبیحی از پس تقبیحی دیگر.

رمان‌نویس‌ها همیشه در برابر این ***شهوت زندگی‌نامه‌ای*** ایستادگی کرده‌اند، شهوتی که نمونهٔ بارزش، به گفتهٔ پروست، **سن بوو** است با شعارش: «من به ادبیات به صورت چیزی جدای از بقیهٔ انسان، یا دست‌کم جداشدنی از انسان، نمی‌نگرم...» بنابراین، درک یک اثر مستلزم این است که نخست انسان را درک کنیم ـ یعنی، به گفتهٔ سن بوو، دانستن پاسخِ شمارِ مشخصی از پرسش‌ها، ولو آن که «ظاهراً دورترین فاصله را از نوشته‌های او داشته باشند: دیدگاه‌های مذهبی‌اش چیستند؟ چه واکنشی به تماشای طبیعت نشان می‌دهد؟ نسبت به زن، نسبت به پول، چه رویکردی دارد؟ ثروتمند است یا فقیر؟ چه چیزی بر اعمالش

مسلط است، روش زندگی هر روزه‌اش چگونه است؟ بدی یا نقطه ضعفش چیست؟» این روش شِبهِ پلیسی، به گفتهٔ پروست، مستلزم آن است که منتقد «پیرامون‌اش را پُر کند از هر اطلاعِ ممکنی از یک نویسنده، نامه‌هایش را وارسی کند، از افرادی که او را می‌شناسند بازجویی کند...»

و بااین همه، سن بوو با انبوهی از «هر اطلاع ممکن از یک نویسنده»، نتوانست هیچ‌یک از نویسندگان بزرگ روزگار خود را بشناسد ـ نه بالزاک، نه استاندال ، نه بودلر را؛ او با مطالعهٔ زندگی نویسندگان، ناچار از آثار آنها غافل ماند، زیرا، به گفتهٔ پروست، «کتاب، **محصولِ خودی** است **جز** آن خودی که در عادات‌مان، در زندگی اجتماعی‌مان، در بدی‌های‌مان، نشان می‌دهیم»؛ «خودِ راستینِ نویسنده ***تنها*** در کتاب‌هایش نشان داده می‌شود.»

مقالهٔ پروست علیه سن‌بوو، اهمیتی بنیادی دارد. بگذارید روشن کنیم: پروست به دلیل مبالغه نیست که از سن بوو انتقاد می‌کند؛ به محدودیت‌های روشنِ سن‌بوو خرده نمی‌گیرد؛ حکم پروست، مطلق است: روش بوو نسبت به **خودِ دیگرِ** مؤلف، کور است؛ نسبت به خواسته‌های زیبایی شناختی‌اش کور است؛ با هنر همسویی ندارد، مخالفِ هنر است؛ ملهم از نفرت از هنر است.

* * *

در فرانسه، آثار کافکا در چهار جلد منتشر شده است. جلد دوم: داستان‌ها و قطعه‌هایی روایی؛ یعنی هر چیزی که کافکا در طول زندگی‌اش منتشر کرد، افزون بر هر چیزی که در کشوهای میزش پیدا شد: داستان‌های منتشرنشده و ناتمام، پیش‌نویس‌ها، شروع‌های کاذب، نمونه‌های رد شده یا رها شده. این همه، باید تابع چه نظمی باشد؟ ویراستارِ مجموعه، دو اصل را به کار بسته: (۱) بدون تمایز

میان ماهیت، ژانر، یا میزانِ کامل بودن آثار، همهٔ نوشته‌های روایی در سطحی برابر قرار گرفته‌اند و (۲) به ترتیب زمانی مرتب شده‌اند، یعنی، به ترتیب زاده‌شدن‌شان.

به این دلیل است که هیچ‌یک از سه مجموعه داستانی که خود کافکا برای انتشار، کنار هم گذاشت (***تأملات، پزشک دهکده، نقاش گرسنگی***) اینجا در فرانسه به شکلی که کافکا به آنها داد، ارائه نشده؛ این مجموعه‌ها به‌سادگی ناپدید شده‌اند؛ داستان‌های منفردی که این مجموعه‌ها را شکل می‌داده‌اند، در میان چیزهای دیگر (پیش‌نویس‌ها، تکه‌ها و از این قبیل) به ترتیب زمانی پراکنده شده‌اند؛ بدین ترتیب، هشتصد صفحه از نوشته‌های کافکا بدل شده است به سیلابی که در آن، هر چیزی در درون همهٔ چیزهای دیگر حل می‌شود، سیلابی به همان بی‌شکلی که آب می‌تواند باشد، آبی که جاری است و با خود هم خوب و هم بد را می‌برد، هم تمام‌شده و هم ناتمام را، نیرومند و ضعیف را، پیش‌نویس و اثر را.

برودْ پیش‌تر از «احترام متعصبانه»ای داد سخن داده بود که برای تک تک واژه‌های کافکا قائل بود. ویراستاران آثار کافکا نیز همان ***احترام مطلق*** را برای هر چیزی که مؤلف‌شان به آن دست زده، نشان می‌دهند. اما رمز احترام مطلق را دریابید؛ این احترام در عین حال، و ناچار، نفیِ مطلقِ خواسته‌های زیبایی‌شناختی مؤلف است. چرا که خواسته‌های زیبایی‌شناختی نه فقط از آنچه که مؤلف نوشته، بلکه از آنچه که کنار گذاشته نیز، نمایانده می‌شوند. حذف یک بند، حتی نیاز به استعداد، چیره‌دستی و قدرت خلاقه‌ای بیش از نوشتن آن دارد. از این رو، منتشرکردن آنچه مؤلف خط زده، درست مانند سانسور کردن آنچه می‌خواسته باقی بماند، عملی تجاوزکارانه است.

آنچه که حذف در محدودهٔ کیهانِ خُردِ یک اثرِ خاصْ حاصل می‌کند، در

کیهانِ کلانِ مجموعهٔ کاملی از آثار نیز صادق است. در آنجا نیز، مؤلف با ارزیابی اثر، و با راهنمایی مقتضیات زیبایی‌شناختی خود، اغلبْ آنچه را که خشنودش نمی‌سازد، حذف می‌کند. برای نمونه، **کلود سیمون** دیگر اجازهٔ تجدید چاپ کتاب‌های نخستین‌اش را نمی‌دهد. فالکنر به صراحت اعلام کرد که نمی‌خواهد ردّی جز «کتاب‌های چاپ شده» بر جای نهد، به دیگر گفته، نمی‌خواست ***قوطی‌های دورریخته‌ای که لاشخورها*** پس از مرگ‌اش می‌یافتند، باقی بماند. از این رو، همان خواستهٔ کافکا را داشت، و خواستهٔ او را نیز به همان طریق انجام دادند: هر آنچه را که می‌شد نبش قبر کرد، به چاپ رساندند.

روش انتشار آثار گردآوری شدهٔ کافکا در فرانسه، کسی را شگفت‌زده نمی‌کند؛ چرا که با روح زمانه سازگار است: ویراستار توضیح می‌دهد: «کافکا را باید به صورت کُل خواند، در میان حالات مختلف بیانی او، هیچ‌کدام نمی‌تواند ارزشمندتر از دیگری شمرده شود.» چنین است تصمیم نسل بعد، که ماییم؛ داوریِ معتبری است که باید پذیرفته شود. گاه فراتر می‌رویم: نه تنها منکر هرگونه سلسله مراتبی میان ژانرها می‌شویم، که نفْسِ وجود ژانرها را هم انکار می‌کنیم، می‌گوییم که کافکا در سراسر آثارش با یک زبان سخن می‌گوید. «در کافکا، سرانجام وضعی به دست می‌آید که همه جا در پی‌اش بوده‌اند یا همیشه در آرزویش بوده‌اند ـ ارتباطی کامل میان تجربهٔ زیسته شده و بیان ادبی.»

«ارتباطی کامل میان تجربهٔ زیسته شده و بیان ادبی». این، نوع دیگری از شعار سن بوو است: «ادبیاتی که از مؤلف‌اش جدانشدنی است.» شعاری که «وحدت میان زندگی و اثر» را به یاد می‌آورد. که خود، یادآور جملهٔ معروفی است که به خطا، به گوته منتسب شده: «زندگی چون اثری هنری». این گزین‌گفته‌های جادویی، توضیح واضحات‌اند (البته که آنچه آدمی می‌کند، از خودش جدانشدنی است)، ضدِ حقیقت‌اند (آفرینش، چه جداشدنی، چه نه، بر زندگی

پیشی می‌گیرد)، کلیشه‌هایی تغزلی‌اند (وحدت زندگی و اثر که «همه جا در پی‌اش بوده‌اند یا همیشه به امیدش بوده‌اند»، به صورت وضعی آرمانی ارائه می‌شود، به صورت یک آرمان‌شهر، بهشت گم‌شده‌ای که سرانجام دوباره به دست آمده)، اما مهم‌تر از همه، آشکارکنندهٔ میلِ به محروم کردن هنر از خودمختاریِ آن‌اند، میل به بازگرداندن هنر به منشأ آن، به درون زندگی مؤلف، رقیق کردن هنر در آنجا و بدین طریق، نفیِ علتِ وجودی آن (اگر زندگی بتواند اثر هنری باشد، فایدهٔ آثار هنری چیست ؟). به ترتیبی که کافکا برای داستان‌هایش در مجموعهٔ آثار خود برگزید، وقعی نهاده نمی‌شود، چراکه تنها ترتیبی که معتبر شمرده می‌شود، آن چیزی است که خود زندگی دیکته کرده است.

هیچ‌کس اهمیتی به کافکای هنرمند نمی‌دهد، یعنی کافکایی که ما را با زیبایی‌شناسیِ گیج‌کننده‌اش به زحمت می‌اندازد؛ چراکه ترجیح می‌دهیم کافکا را به صورت همجوشیِ تجربه و اثر ببینیم، کافکایی که رابطه‌ای ناراحت با پدرش داشت و نمی‌دانست با زنان چگونه رفتار کند. وقتی که آثار **هرمان بروک** در ***پس‌زمینه‌ای کوچک*** و در همراهیِ **اسوِوُ** و **هوفمانشتال** نهاده شد، بروک اعتراض کرد. بیچاره کافکا که همین پس‌زمینهٔ کوچک را هم از او دریغ کردند. وقتی از کافکا حرف می‌زنند، نامی از هوفمانشتال، یا مان، یا موسیل، یا بروک، برده نمی‌شود؛ برای کافکا تنها یک زمینه باقی می‌گذارند: **فلیس**، **پدر**، **ملینا**، **دورا**؛ او را به درون ***پس‌زمینهٔ کوچکِ کوچکِ کوچکِ*** زندگی‌نامه‌اش پرتاب می‌کنند، دور از تاریخِ رمان، بسیار دور از هنر.

* * *

عصر جدید، انسان را ـ فرد را، نفْسِ متفکر را ـ به پایهٔ همه چیز بدل کرد. از این مفهومِ تازهٔ جهان، مفهوم تازه‌ای برای اثر هنری نیز زاده شد. اثر هنری بدل شد به بیانگریِ اصیلِ یک فردِ بی‌همتا. در هنر بود که فردگراییِ عصر جدید تحقق یافت و تحکیم شد، بیان خود را یافت، تمایز خود را، شکوه خود را، گواه خود را، یافت:

اگر یک اثر هنری، از یک فرد و یگانگیِ او سرچشمه بگیرد، منطقی است که این موجود یگانه، یعنی مؤلف، باید مالکِ تمامی حقوقِ چیزی باشد که منحصراً از او سرچشمه گرفته‌است. در پیِ فرآیندی به درازای قرن‌ها، این حقوق، شکلِ مشخص خود را در طول انقلاب فرانسه به دست آورد، انقلابی که داراییِ ادبی را «مقدس‌ترین و شخصی‌ترینِ تمامیِ دارایی‌ها» می‌شناخت.

روزهایی را به یاد می‌آورم که شیفتهٔ موسیقی مردمیِ **موراویایی** بودم: زیبایی فرازهای ملودیک آن ؛ اصالتِ استعاره‌هایش. چنین آوازهایی چگونه زاده می‌شوند؟ به صورت جمعی؟ نه؛ این هنر، آفرینندگانِ منفردی داشته، شاعران و آهنگ‌سازان روستایی، اما همین که اختراع آنان به جهان عرضه شد، آنان راهی برای دنبال کردن‌اش و محافظت‌اش در برابر تغییرات، تحریفات و مسخ‌های بی‌پایان نداشتند. در آن زمان، من بیشتر شبیه آنهایی بودم که به چنان دنیایی ـ بری از ادعا بر سر داراییِ هنری ـ به صورتِ گونه‌ای بهشت نگاه می‌کنند؛ بهشتی که در آن، دارایی به دست همه و برای همه ساخته می‌شد.

این خاطره را ذکر می‌کنم تا بگویم که چهرهٔ بزرگِ عصر جدید، یعنی مؤلف، تنها به آهستگی درطول قرن‌های اخیر پدیدار شده، و این که در تاریخ بشریت، عصرِ حقوق مؤلفان، لحظه‌ای گذراست، لحظه‌ای کوتاه چون جرقهٔ فلاش دوربین. و با این همه، بدون حیثیتِ مؤلف و حقوق او، شکوفاییِ بزرگِ هنر اروپایی در قرن‌های اخیر، و نیز عظیم‌ترین شکوهِ آن، تصورناپذیر می‌بود.

عظیم‌ترین یا شاید تنها شکوهِ آن، چرا که، اگر نیازبه یادآوری باشد، اروپا را بـه پاسِ سرداران‌اش یا رهبران‌اش نیست که ـ حتی آنها که اروپا اسبابِ زجرشان را فراهم آورد ـ می‌ستایند.

برای تبدیل حقوق مؤلفان به قانون، چارچوب ذهنی خاصی لازم بود که به احترام به مؤلف گرایش داشته باشد. این چارچوب ذهنی که تنها پس از قرن‌ها شکل گرفت، ظاهراً دارد از هم می‌گسلد. اگر چنین نبود، امکان نداشت قطعه‌ای از برامس را به همراه آگهیِ کاغذ مستراح پخش‌کنند. یا کسی بـرای مـنتشرکردن نسخه‌های خلاصه شدهٔ رمان‌های استاندال، ستوده شود. اگر هنوز چـارچـوبی ذهنی در کار بود که به مؤلف احترام می‌گذاشت، آدم‌ها فکر می‌کردند: آیا برامس با این کار موافق بود؟ استاندال خشمگین نمی‌شد؟

نمونهٔ تازهٔ قانون فرانسه را در بارهٔ حقوق مؤلفان بـررسی مـی‌کنیم: مسـائل نویسندگان، آهنگ‌سازان، نقاشان، شاعران و رمان‌نویسان، بخشی کوچک از آن را دربرمی‌گیرد، بیشتر متن به صنعتِ عظیمی اختصاص یافته که «سمعی بصری» خوانده می‌شود. تردیدی نیست که این صنعتِ عظیمْ نیازمندِ قواعد بازیِ کاملاً تازه‌ای است. چرا که وضعْ عوض شده: آنچه که پافشارانه «هنر» می‌خوانیم، کمتر و کمتر «بیانگری اصیل یک فرد بی همتا» ست. فیلم‌نامه‌نویسِ فیلمی که میلیون‌ها خرج برمی‌دارد، چگونه می‌تواند دل‌مشغولِ حقوق اخلاقی خودش (مثلا حق جلوگیری از دستکاری در چیزی که نوشته) باشد، وقتی که در آفرینش آن، یک لشکر از آدم‌های دیگر دخالت دارند، آدم‌هایی که آنها نیز خود را مؤلف به شمار می‌آورند و حقوق اخلاقی شان را متقابلاً حقوقِ فیلم‌نامه‌نویسْ محدود می‌کند؛ و اصلاً چگونه می‌توان در برابر خواستِ تهیه‌کننده ـ که هر چند مؤلف نیست، ولی مطمئناً اربابِ واقعی فیلم است ـ دعوی حق کرد؟

مؤلفانِ هنرهای سبک قدیم، حتی بدون محدود شدن حقوق‌شان، ناگهان به

درون دنیایی پرتاب می‌شوند که در آن، حقوق مؤلفان دارد هالهٔ قدیم خود را از دست می‌دهد. هنگامی که در این جوّ تازه، رویارویی پیش می‌آید، افکار عمومی، پشتیبان آنهایی است که حقوقِ اخلاقی مؤلفان را پایْمال می‌کنند (اقتباس‌کنندگان از رمان‌ها، لاشخورهای قوطی‌های دور انداخته، که با ویرایش‌های به اصطلاحْ انتقادی خود، مؤلفان را غارت می‌کنند؛ تبلیغات، که میراثی هزار ساله را در آب دهانِ لعنتی خود حل می‌کند؛ مجله‌هایی که بی‌اجازه، هر چه را که دل‌شان بخواهد، تجدید چاپ می‌کنند؛ تهیه‌کننده‌هایی که در کار فیلم‌سازان دخالت می‌کنند؛ کارگردانان تئاتری که چنان آزادانه متن را عوض می‌کنند که فقط یک دیوانه ممکن است باز برای تئاتر چیز بنویسد، و مانند آنها)، در حالی که مؤلفی که ادعای حقوق اخلاقی خود را دارد، در این خطر است که کارش بدون همدردی عمومی، و با حمایتی قضایی به پایان رسد که به‌نسبت، حسرت‌آور است، چرا که حتی نگهبانان قانون، به حالِ زمانهْ حساس‌اند.

به استراوینسکی می‌اندیشم. به تلاش غول آسای او برای حفظ تمامی آثارش در اجراها به صورت استانداردهای نقض‌نشدنی. **ساموئل بکت** هم رویکرد مشابه‌ای داشت: رهنمودهای صحنه‌ایِ هر چه جزئی‌تری به نمایش‌نامه‌هایش می‌افزود و (برخلاف تساهل معمول) پای می‌فشرد که این رهنمودها به‌شدت رعایت شوند؛ اغلب در تمرین‌ها حاضر می‌شد تا رهنمود را ارزیابی کند، و گاه خودش رهنمود را اجرا می‌کرد؛ او حتی یادداشت‌های خود را برای اجرای خویش از نمایشِ ***بازی پایانی*** در آلمان، به صورت کتابی منتشر کرد تا آن را تا ابد تثبیت کند. دوست و ناشر او **ژروم لیندون**، مراقب است ـ اگر لازم باشد، تا مرز پی‌گردِ قانونی ـ تا خواسته‌های مؤلفانهٔ بکت حتی پس از مرگ او، محترم بمانند.

چنین تلاش بزرگی برای بخشیدن شکلی مشخص به یک اثر، با چنین طرح

و سرپرستی دقیقی از سوی مؤلف، در تاریخْ بی‌همتاست. گویی استراوینسکی و بکت می‌خواستند اثر خود را نه تنها در برابر جریان معمولِ تحریف، که همچنین در برابر آینده‌ای که احتمالِ حرمت نهادن‌اش به متنْ هرچه بعیدتر است، محافظت کنند؛ گویی می‌خواستند نمونه‌ای به جای نهند، نمونهٔ غایی مفهومِ عالیِ مؤلف: کسی که خواستار تحقق *کامل* خواسته‌های زیبایی‌شناختی خویش است.

* * *

کافکا دست‌نوشتهٔ «مسخ» را برای مجله‌ای فرستاد که ویراستار آن، روبر موسیل، حاضر بود چاپش کند، به شرط آن که مؤلف، داستان را کوتاه‌تر کند. (آه، برخوردهای تأسف‌آور میان نویسندگانی بزرگ!) واکنشِ کافکا همان اندازه منجمد و مشخص بود که واکنشِ استراوینسکی به آنسرمت. می‌توانست فکرِ منتشر نشدن اثر را تحمل کند، اما فکر منتشر شدنِ اثری مُثله شده را نه. دریافتِ او از مؤلف بودن، به همان اندازهٔ استراوینسکی یا بکت، مطلق بود، اما در حالی که آن دو، کمابیش توانستند خواستهٔ خود را تحمیل کنند، کافکا نتوانست. این ناکامی، برگشتگاهی در تاریخ حقوق مؤلفان است.

در ۱۹۲۵، هنگامی که برود، دو نامه‌ای را که به عنوان وصیت‌نامهٔ کافکا شناخته می‌شوند، در «بعدالتحریر چاپ اولِ» ***محاکمه*** منتشر کرد، توضیح داد که کافکا به‌خوبی می‌دانست که خواسته‌اش برآورده نخواهد شد. بیایید فرض کنیم که برود راست می‌گفت، که آن دو نامه، به‌راستی فقط بیانگر حالِ ناخوشِ نویسنده‌اش بودند، که همه چیز در بارهٔ موضوعِ انتشارِ نهایی (و بسیار نامحتمل) نوشته‌های کافکا پس از مرگ، میان دو دوستْ توافق شده بود؛ در آن صورت،

برود، یعنی وصیّ کافکا، می‌توانست خودْ مسئولیت کامل را برعهده گیرد و هر چه را که بهتر می‌داند منتشر کند؛ در آن صورت، برود هیچ تعهد اخلاقی نمی‌داشت که ما را از خواسته‌های کافکا آگاه سازد، خواسته‌هایی که به گفتهٔ برود، اعتبار نداشتند، یا این که دیگر اعتبار نداشتند.

بااین همه، برود شتاب کرد تا این نامه‌های «وصیت‌گونه» را منتشر کند و بیشترین تأثیر ممکن را به آنها ببخشد؛ عملاً، برود آغاز به آفریدن بزرگ‌ترین اثر زندگی‌اش کرده بود، یعنی افسانهٔ کافکایی‌اش، که یکی از اجزای اساسی آن، دقیقاً همان خواسته است، که در تمامی تاریخ، یگانه است ـ خواستهٔ مؤلفی که می‌خواست همهٔ آثارش نابود شود. و بدین ترتیب، کافکا در حافظهٔ عمومی به خاک سپرده شد. در هماهنگی با آنچه برود می‌خواهد در رمانِ اسطوره‌نگارانه‌اش به ما بباوراند، رمانی که در آن، بی هیچ نوانسی، گارتا/کافکا، هر آنچه را که نوشته بود، نابود می‌کرد. زیرا از دیدگاه هنرمندانه از آن ناخشنود است؟ آه، نه، کافکای برود، متفکری مذهبی است؛ به یاد آورید: گارتا که هیچ ادعایی ندارد جز «زیستنِ ایمان خویش»، هیچ اهمیت چشمگیری به نوشته‌هایش نداد، تنها «پله‌هایی تا کمک‌اش کنند به بلندی‌ها برسد.» دوست او، نووی/ برود، از پیرویِ خواست او سر باز می‌زند، زیرا هرچند آنچه گارتا نوشت، «تنها طرح‌هایی» بود، این طرح‌ها می‌توانست «بشریتِ سرگردان» را در جستجوی خود به دنبال راهِ درستکاری به سوی «چیزی بی‌بدیل» کمک کند.

با «وصیتِ» کافکا، افسانهٔ بزرگ کافکا/گارتای قدیس آفریده می‌شود، و همراه با آن، افسانه‌ای کوچک‌تر ـ افسانهٔ برود، پیام‌آورِ او، که با صداقتی تکان‌دهنده، آخرین خواسته‌های دوست‌اش را علنی می‌کند، حتی با این که خود اعتراف می‌کند که چرا، به نام اصولی متعالی، تصمیم‌گرفته آنها را انجام ندهد. اسطوره‌نگارِ بزرگ، شرط خود را بُرد. عمل او تا سطحِ کاری بزرگ ارتقا یافت که

شایستهٔ غبطه بود. چرا که چه کسی می‌توانست در وفاداری برود به دوست‌اش تردید کند؟ و چه کسی می‌توانست جرئت کند در ارزشِ هر جمله و هر واژه، هر تک هجایی که کافکا برای بشریت به جای نهاد، شک کند؟

و بدین ترتیب، برود، سرمشقِ عهدشکنی به دوستانِ مرده را آفرید؛ رویّه‌ای قضایی برای آنان که خواسته‌های مؤلف را دور می‌زنند تا در محرمانه‌ترین اسرار او رسوخ کنند.

در مورد داستان‌ها و رمان‌های ناتمام، بی‌درنگ می‌پذیرم که اینها هر وصیّ‌ای را در وضعی ناجور قرار می‌دهند. زیرا در میان این نوشته‌های برخوردار از اهمیت‌های متفاوت، سه رمان هست، و کافکا هیچ چیزی بزرگ‌تر از اینها ننوشت. بااین همه، این اصلاً غیرعادی نیست که کافکا آنها را به دلیل ناتمام بودن‌شان، جزو ناکامی‌هایش به شمار آورده باشد؛ برای مؤلف دشوار است باور کند که ارزش اثری که تا آخرش نرفته است می‌تواند همان هنگام، پیش از پایان گرفتن‌اش، تشخیص‌دادنی باشد. اما آنچه مؤلف نمی‌تواند ببیند، ممکن است برای کسی که از بیرون می‌نگرد، آشکار باشد. آری، به دلیل این سه رمانی که من بی‌اندازه ستایش می‌کنم، شاید نمی‌توانسته بودم توانِ این را بیابم که «وصیت» کافکا را به تمام انجام دهم.

چه کسی می‌توانست مرا در چنان وضعی تأیید کند؟

بزرگ‌ترین استاد ما. بیایید **دون کیشوت** را بگشاییم، فصل یک، بخش دوازده، سیزده و چهارده: دون کیشوت و سانچو در کوهستان‌اند، در آنجا از داستانِ **گریسوستومو** باخبر می‌شوند، شاعرِ جوانی که عاشق دختری چوپان است. گریسوستومو برای نزدیکی به او، خودْ چوپان می‌شود، اما دخترک او را دوست نمی‌دارد، و او به زندگی خویش پایان می‌دهد. دون کیشوت تصمیم می‌گیرد در خاک‌سپاری شرکت کند. **آمبروسیو**، یکی از دوستانِ شاعر، مراسمِ

کوچک را برگزار می‌کند. در کنار جسد پوشیده از گل، دفترچه‌ها و صفحه‌هایی از شعر هست. آمبروسیو به حاضران می‌گوید که گریسوستومو خواسته بود که اینها سوزانده شوند.

در این لحظه، مردی به نام **سینیور ویوالدو**، که از سر کنجکاوی به جمع سوگواران پیوسته، دخالت می‌کند: او با این عقیده مخالف است که سوزاندن اشعار، واقعاً پاسخگوی خواستهٔ مردِ درگذشته خواهد بود، چرا که وصیت باید عاقلانه باشد، اما این یکی نیست. پس بهتر خواهد بود که اشعار او را به مردم بدهند تا برای‌شان لذت، خردمندی و تجربه بیاورد. و بی‌آن که منتظر پاسخ آمبروسیو شود، خم می‌شود و چند صفحه‌ای را که نزدیک‌اش است، برمی‌دارد. آمبروسیو به او می‌گوید: «آقا، برای رعایت ادب، اجازه می‌دهم آنهایی را که برداشته‌اید نگه دارید؛ اما بیهوده فکر نکنید که بقیه‌اش را نمی‌سوزانم.»

«برای رعایت ادب، اجازه می‌دهم»؛ یعنی که هر چند وصیت یک دوستِ درگذشته برای من در حکم قانون است، اما بردهٔ قوانین نیستم، احترام‌ام به قانون، در مقامِ موجودی آزاد است که نسبت به بقیهٔ ارزش‌ها کور نیست، ارزش‌هایی که ممکن است در تقابل با قانون قرار گیرند، مانند ادب یا عشق به هنر. برای همین است که «اجازه می‌دهم آنهایی را که برداشته‌اید نگه دارید»، و امیدوارم که دوست‌ام مرا ببخشاید. بااین همه، در این استثنا گذاشتن، وصیت او را زیر پا گذاشته‌ام، وصیتی که برای من قانون است؛ به مسئولیت خودم چنین کرده‌ام، خودم قبول مخاطره کرده‌ام، و این کار را به صورت ***تخلف از قانون*** کرده‌ام، نه به عنوان انکار یا نفی قانون؛ برای همین است که «بیهوده فکر نکنید که بقیه‌اش را نمی‌سوزانم».

* * *

یک گزارش تلویزیونی: سه زن سرشناس و ستوده، یک‌صدا پیشنهاد می‌کنند که زنان هم باید حقِ به خاک سپرده شدن در **پانتئون** را داشته باشند. می‌گویند که در نظر گرفتن برجستگیِ نمادینِ این کار، مهم است. و بی‌درنگ، نام چند زن بزرگ سرشناسِ درگذشته را پیشنهاد می‌کنند که به نظر ایشان، می‌توان جسدشان را به پانتئون انتقال داد.

مطمئناً خواستهٔ برحقی است؛ اما چیزی در آن هست که آزارم می‌دهد: این زنان درگذشته‌ای که ممکن است یک‌راست به پانتئون منتقل شوند، مگر اکنون در کنار همسران‌شان نیارمیده‌اند؟ مطمئناً، و خود چنین خواسته بوده‌اند. پس با همسران‌شان چه باید کرد؟ آنها را هم منتقل کرد؟ این کار دشوار خواهد بود. شوهران که اهمیت کافی ندارند، باید همان‌جا بمانند، و همسران‌شان که به جایی دیگر منتقل شده‌اند، ابدیتِ خود را در تنهاییِ بیوگی خواهند گذراند.

بعد به خودم می‌گویم: آن مردانی که هم اکنون در پانتئون آرمیده‌اند چه؟ آری، مردان! آیا آنها به اختیارِ خود در پانتئون هستند؟ پس از مردن آنها، بدون پرسیدن نظرشان، و مطمئناً برخلافِ آخرین خواسته‌هاشان بود که تصمیم گرفته شد آنان را به نماد بدل کنند و از همسران‌شان جدا سازند.

پس از مرگ شوپن، میهن‌پرستان لهستانی جسد او را شکافتند تا قلب‌اش را بیرون بیاورند. این ماهیچهٔ بیچاره را ملّی کردند و در لهستان به خاک سپردند.

با آدم مرده، یا مانند زباله رفتار می‌شود، یا نماد. هر دو روش، بی‌احترامی یکسانی است به فردیّت ناپدیده شدهٔ او.

* * *

آه، سرپیچی از یک شخص مرده آسان است. اگر بااین‌وجود، گاه تسلیم

خواسته‌هایش می‌شویم، از سرِ ترس یا اکراه نیست، به این دلیل است که دوست‌اش داریم و نمی‌خواهیم باور کنیم که مرده‌است. اگر دهقانِ پیری در بستر مرگ خود، از پسرش بخواهد که درخت گلابی پیر بیرون پنجره را نبُرد، تا زمانی که پسر، پدرش را با عشق به یاد می‌آورد، درخت بریده نخواهد شد.

این ربطِ چندانی به باور مذهبی به زندگی ابدی روح، ندارد. مفهوم‌اش تنها این است که شخص مرده‌ای که من دوست‌اش می‌دارم، هرگز برای من نخواهد مرد. حتی نمی‌توانم بگویم: «دوست‌اش داشتم»؛ نه، می‌گویم: «دوست‌اش دارم.» و خودداری‌ام از به کار بردن فعل ماضی برای سخن گفتن از عشق‌ام به او، به این معنی است که شخصِ مرده، هست. این، شاید خاستگاهِ بُعدِ مذهبی انسان باشد. در واقع، پیروی از آخرین خواسته، چیزی رمزآلود است: فراتر از هر اندیشهٔ عملی و عقلانی: دهقان پیر، در گورِ خود، هرگز نخواهد دانست که درخت گلابی بریده شده یا نه؛ با این همه، برای پسری که دوست‌اش می‌دارد، پیروی نکردن از پدر، ناممکن است.

دیر زمانی پیش، از پایانِ رمانِ ***نخل‌های وحشی*** فالکنر، تکان خوردم (هنوز هم تکان می‌خورم). زن، از یک سقط جنین ناشیانه می‌میرد، مرد با محکومیتی ده‌ساله در زندان است؛ در سلول، یک قرصِ سفید ـ زهر ـ برایش می‌آورند؛ اما او به‌تندیْ فکرِ خودکشی را دور می‌اندازد، زیرا تنها راه او برای دراز کردن عمر زن محبوب‌اش، حفظ کردن او در حافظهٔ خویش است.

«... پس وقتی که او [زن] نیست شد، نصف حافظه نیست شد و اگر من نیست بشوم، آن وقت همهٔ حافظه از کار می‌افتد. ـ فکر کرد که آری، بین غصّه و هیچ، غصّه را انتخاب می‌کنم.»

بعدها، هنگام نوشتن ***کتاب خنده وفراموشی***، خودم را در شخصیتِ تامینا غرق کردم، زنی که شوهرش را از دست داده، و با درماندگی می‌کوشد

خاطره‌های پراکنده را بازیابد، جمع کند، تا شخصی را که ناپدید شده، گذشته‌ای را که گذشته، بازسازی کند؛ در آن هنگام بود که شروع کردم به فهمیدنِ این که خاطره، **حضور** شخصیِ مرده را به ما برنمی‌گرداند؛ خاطره‌ها تنها تأییدِ غیبت اویند؛ در خاطره‌ها، شخصِ مرده، تنها گذشته‌ای است که دارد رنگ می‌بازد، دور می‌شود، از دسترس بیرون می‌رود.

بااین همه، اگر برایم ناممکن باشد که موجودی را که دوست می‌دارم، مرده بدانم، حضور او چگونه تجلی می‌کند؟

در خواسته‌های او، که از آنها آگاهم و به آنها وفادار خواهم ماند. به درخت گلابی پیر بیرون پنجره می‌اندیشم که تا زمانی که پسر، پدرش را با عشق به یاد می‌آورد، بریده نخواهد شد.

TESTAMENTS BETRAYED

MILAN KUNDERA

Translated by Kaveh Basmenji

تاریخ . آیا هنوز می‌توانیم به این مرجع منسوخ تکیه کنیم؟ آن‌چه می‌خواهم بگویم، بیانیه‌ای کاملاً شخصی است :در مقام یک‌رمان‌نویس، همیشه خود را درون تاریخ حس کرده ام ،یعنی در نیمه راه یک جاده، در گفتگو با آنان که پیش از من رفته اند وحتی شاید (اما کم‌تر) با آن‌ها که خواهند آمد. البته از تاریخ رمان سخن می گویم نه از تاریخی دیگر؛ و به گونه ای که آن را می بینم ، از آن سخن می گویم ...

طراح جلد :علی‌رضا امکچی

شابک: ۶-۷۸-۵۵۱۲-۹۶۴
ISBN :964 - 5512 -78 - 6

۷۰۰۰ ریال

انتشارات روشنگران و مطالعات زنان
Roshangaran & Women Studies Publishing