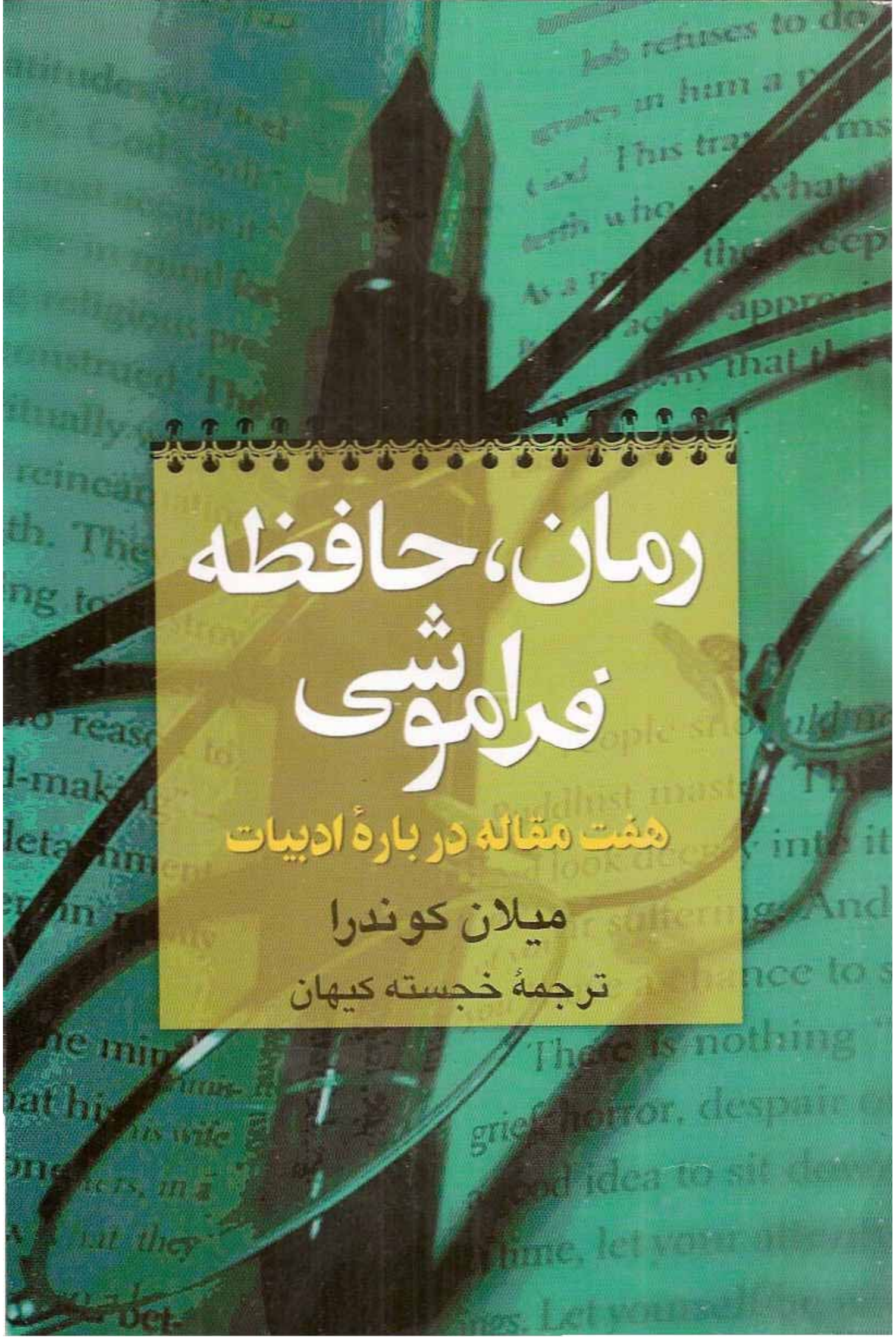


رمان، حافظه فراموشی

هفت مقاله در بارهٔ ادبیات

میلان کوندرا

ترجمهٔ خجسته کیهان

رمان، حافظه، فراموشی

میلان کوندرا

ترجمه: خجسته کیهان

تهران ـ ۱۳۸۵

سرشناسه : کوندرا، میلان، ۱۹۲۹ ـ م. Kundera, Milan
عنوان و پدیدآور : رمان، حافظه، فراموشی (هفت مقاله درباره ادبیات) / میلان کوندرا؛ ترجمه خجسته کیهان.
مشخصات نشر : تهران: علم، ۱۳۸۵
مشخصات ظاهری : ۱۸۰ ص.
شابک : 964 - 405 - 731 - 7
یادداشت : فیا
یادداشت : عنوان اصلی: Rideau. The curtain: an essay in seven parts, 2007
عنوان دیگر : هفت مقاله درباره ادبیات.
موضوع : ادبیات ـ ـ فلسفه.
موضوع : داستان ـ ـ تاریخ و نقد.
شناسه افزوده : کیهان، خجسته، ۱۳۲۷ ـ ، مترجم.
رده‌بندی کنگره : ۱۳۸۵ ۴ پ ۹ ک / PN ۴۹
رده‌بندی دیویی : ۸۰۱
شماره کتابخانه ملی : ۳۶۹۸۰ ـ ۸۵م

نشر علم

رمان، حافظه، فراموشی

میلان کوندرا

ترجمه: خجسته کیهان

چاپ اول: ۱۳۸۵

تیراژ: ۲۲۰۰ نسخه

لیتوگرافی: صدف

چاپ: گلرنگ یکتا

انتشارات علم

خیابان انقلاب ـ مقابل دانشگاه تهران، شمارهٔ ۱۲۹۲ تلفن: ۶۶۴۶۵۹۷۰

حق چاپ برای ناشر محفوظ است.

شابک ۷ ـ ۷۳۱ ـ ۴۰۵ ـ ۹۶۴ ISBN 964 - 405 - 731 - 7

بخش نخست

آگاهی از تداوم

آگاهی از تداوم

دربارهٔ پدرم که نوازنده بود حکایتی نقل می‌کنند. در جایی همراه دوستان بود که از رادیو نت‌های آغازین یک سمفونی به گوش رسید. دوستان پدرم که همگی نوازنده با اهل موسیقی بودند، فوراً سمفونی نهم بتهون را شناختند. اما از پدرم پرسیدند: «این موسیقی چیست؟» و او پس از تفکری طولانی پاسخ داد: «شبیه به آثار بتهون است.» همگی خنده‌ها را فرو خوردند زیرا پدرم سمفونی نهم را نشناخته بود! «مطمئنی؟ ـ پدرم گفت بله، از کارهای دورهٔ آخر بتهون است ـ از کجا تشخیص می‌دهی که مربوط به دورهٔ آخر او است؟» در اینجا پدرم توجه آنها را به پیوند هارمونیک خاصی جلب کرد که بتهون در جوانی هرگز نمی‌توانست به کار گیرد. البته این حکایت حتماً ساختگی و ناشی از بدخواهی است، امّا به خوبی چگونگی آگاهی از تداوم تاریخی را نشان می‌دهد، آگاهی‌ای که یکی از نشانه‌های تشخیص آدمی است و به تمدن ما (یا تمدن قدیم ما) تعلق دارد. در آن هنگام به چشم ما همه چیز مثل داستان بود و به نظر می‌آمد پی‌آمد نسبتاً منطقی رویدادها، رویکردها و آثار باشد. من در آغاز جوانی به طور طبیعی و بی‌آنکه به خود فشار بیاورم، توالی تاریخی آثار نویسندگان مورد علاقه‌ام را از بر بودم. غیر ممکن بود آپولینر «الکل»

را پس از «کالیگرم» سروده باشد، زیرا اگر چنین بود حتماً شاعر دیگری می‌بود و شعرش مفهوم دیگری داشت هر یک از تابلوهای پیکاسو را برای آنچه که هست دوست دارم، امّا به کلیهٔ آثار پیکاسو به مثابه راهی دراز که تداوم مراحل آن را می‌شناسم نیز علاقمندم. پرسشهای مشهور متافیزیک: ما از کجا آمده‌ایم؟ به کجا می‌رویم؟ در هنر مفهومی ملموس و روشن دارند و به هیچ وجه بی‌پاسخ نیستند.

تاریخ و ارزش

آهنگساز معاصری را تصور کنید که سوناتی ساخته باشد؛ سوناتی که از نظر فرم، هارمونی، و ملودیها شبیه به سوناتهای بتهون باشد. تصور کنید این سونات آنقدر درخشان ساخته شده باشد که اگر واقعاً متعلق به بتهون بود، از شاهکارهای او به شمار می‌رفت. با این حال علیرغم شکوهش از آنجا که ساختهٔ یک آهنگساز معاصر است، شنیدنش آدم را به خنده وامی‌دارد و در بهترین حالت آهنگساز را به عنوان آدمی با استعداد فراوان در تقلید معرفی می‌کند.

چه شد؟ در حالیکه از شنیدن سونات بتهون لذت می‌بریم، در برابر سونات دیگری با همان سبک و جاذبه که توسط یکی از معاصرین ساخته شده باشد بی‌تفاوت باقی می‌مانیم؟ این نشانه‌ی نهایت ریاکاری نیست، بنابراین درکِ زیبایی به جای این که خود به خودی باشد و توسط حواس ما دریافت شود، ذهنی و مشروط به دانستن شرایط تاریخی خاصی است؟

در این مورد نمی‌توان کاری کرد: آگاهی از تاریخ تا به آن حد در درکِ هنری ما نهفته است که این عدم تطابق (اثری از بتهون که امروز ساخته شده باشد) خود به خود (بدون هیچ ریاکاری) مسخره،

نادرست، خلاف عادت و حتی وحشت آور به نظر می‌رسد. آگاهی ما از تداوم آنقدر نیرومند است که در مشاهدهٔ هر اثر هنری دخالت می‌کند.

یان موکاروسکی[۱] بنیان گذار زیبایی‌شناسی ساختارگرا در سال ۱۹۳۲ در پراگ نوشت: «تنها فرض عینی بودن ارزش زیبایی‌شناسی است که به هنر حس تکامل تاریخی را می‌بخشد». به بیان دیگر اگر ارزش زیبایی‌شناسی وجود نداشته باشد، تاریخ هنر چیزی به جز انبار عظیمی از آثار هنری نیست؛ آثاری که که توالی زمانی‌شان هیچ مفهومی ندارد. برعکس: تنها در پس زمینهٔ تکامل تاریخی یک هنر است که ارزش زیبایی‌شناسی آن را می‌توان دریافت.

امّا اگر هر ملت، هر دوران تاریخی و هر گروه اجتماعی سلیقهٔ خاص خود را داشته باشد، از کدام ارزش عینی زیبایی‌شناسانه می‌توان سخن گفت؟ از دیدگاه جامعه‌شناسی، تاریخ یک هنر به خودی خود مفهومی ندارد و مانند آداب خاک سپاری، مراسم زناشویی، ورزش‌ها و جشن‌ها و نحوهٔ لباس پوشیدن، بخشی از تاریخ یک جامعه را تشکیل می‌دهد و در مقاله‌ای که در دانش نامهٔ دیده‌رو و دالامبر به رمان اختصاص یافته است، به همین شکل از آن سخن می‌رود. شوالیه دوژاکور نویسندهٔ مقاله بر این باور است که رمان خوانندگان بسیار دارد، دارای تأثیرات اخلاقی است (که گاه کار سازند و گاه مضر) امّا هیچ ارزش خاصی ندارد؛ از این گذشته از هیچ یک از رمان نویسانی که ما امروز تحسین می‌کنیم، مانند رابله، سروانتس، که وِدو (Quevedo) گریمل شازن (Grimmelshausen)، دوفو، سوئیفت،

۱ـ Jan Mukarovsky

اسمالت، لزاژ (Lezage) یا آبه پروست (Abe Provsot) ذکری نمی‌کند. از دیدگاه شوالیه دوژاکور رمان نه یک هنر است، نه دارای تاریخی مستقل.

این که در دانش نامه از رابله وسروانتس یاد نشده به خودی خود فاجعه‌آمیز نیست؛ رابله به این که رمان نویس شمرده شود یا نشود اهمیتی نمی‌داد و سروانتس خیال داشت خاتمه‌ای طنزآمیز بر ادبیات فانتاستیک دورهٔ ماقبل بنویسد. هیچ یک خود را «بنیانگذار» مکتب جدیدی نمی‌شمردند. بعدها بود که همراه با برجسته ساختن هنر رمان آن دو را ارج نهادند. و نه برای این که نخستین رمان نویسان بودند (پیش از سروانتس افراد بسیاری رمان نوشته بودند)، بلکه از این رو که آثار این دو بهتر از دیگران علت وجودی این هنر جدید روایی را مطرح می‌کرد؛ به این دلیل که برای جانشینانِ آنها نخستین ارزشهای بزرگ رمان را می‌نمایاند و رمان‌نویسی تنها هنگامی در تداوم خود دارای تاریخ گشت که ارزش در رمان یافت شد ـ ارزش خاص و زیبایی‌شناسانه.

نظریهٔ رمان

فیلدینگ (Fielding) از نخستین رمان نویسانی بود که توانایی اندیشیدن به بوطیقای رمان را داشت؛ هر یک از هجده بخش رمان «تام جونز» را فصلی مختص گونه‌ای نظریهٔ رمان آغاز می‌شود (نظریه‌ای سبُک و خوشایند؛ زیرا رمان نویسان به این صورت نظریه می‌بافند: با حفظ زبان خود به شکلی حسادت‌آمیز و فرار از زبان نامفهوم عالمانه، چنانکه از طاعون می‌گریزند).

فیلدینگ رمان خود را در سال ۱۷۴۹، یعنی دو قرن بعد از

«گارگانتوآ» و «پانتاگروئل» (اثر رابله م.) و یک قرن و نیم پس از «دون کیشوت» (اثر دانتس م.) به تحریر درآورد و با اینکه خود را پیرو رابله سروانتس می‌شمرد رمان برایش هنری نو بود، بطوری که خود را «بنیانگذار زمینه‌ای جدید در ادبیات...» قملداد می‌کرد؛ «زمینه‌ای» چنان جدید که هنوز نامی نداشت! در واقع در زبان انگلیسی به دو عنوانِ «نوِل» و «رمانس» خوانده می‌شد، اما فیلدینگ کابرد این عنوانها را برای آثارِ خود جایز نمی‌شمرد زیرا «زمینهٔ جدید» به محض کشف شدن با فراوانی (رمانهای احمقانه و فضاحت‌آمیز) به اشغال در می‌آمد. برای این که در زمرهٔ رمان نویسانی که در آنها به دیدهٔ تحقیر می‌نگریست قرار نگیرد، «با دقتی خاص از کاربرد عنوانِ "رمان"» خودداری می‌کرد و این هنر جدید را به شیوه‌ای پیچیده اما دقیق: «نوشتن نثری طنزآمیز و حادثه جویانه» می‌خواند.

فیلدینگ کوشید تا این هنر را تعریف کند، یعنی علت وجودی آن را بشکافد و محدودهٔ واقعیتی که روشن می‌کند و آن را، کشف‌شدنی و ادراک‌پذیر می‌سازد مشخص نماید: «آنچه در اینجا به خوانندگان خود ارائه می‌دهیم چیزی به جز «طبیعت انسان» نیست.» ابتذال این جمله صرفاً ظاهری است. در آن دوران رمان را حاوی حکایت‌های مفرح، مشوق نیکی، و سرگرم کننده می‌شمردند و نه چیزی پیش از این؛ از این رو هیچ کس برای آن هدفی چنین کلّی، جدی و همراه با بلند پروازی، مانند پرداختن «به طبیعت انسان» قائل نبود و هیچ کس رمان را در سطحی نمی‌شمرد که حاکی از اندیشه بر طبیعت انسان باشد.

در «تام جونز» فیلدینگ در میانهٔ روایت ناگهان باز می‌ایستد تا اعلام نماید که یکی از پرسناژها او را به شگفتی می‌آورد و رفتارش به نظر او

«حاکی از توضیح‌ناپذیرترین و احمقانه‌ترین چیزی است که تاکنون به ذهن انسان، این موجود عجیب و نادر، خطور کرده است.» در واقع شگفتی در برابر آنچه در انسان «این موجود عجیب» توضیح‌ناپذیر است، پیش از هر چیز فیلدینگ را به نگارش رمان و آفرینش وامی‌دارد. برای او آفرینش (invention) واژه‌ای کلیدی است و به منشاءِ لاتینی آن به معنی کشف و پرده برداشتن رجوع می‌کند. رمان‌نویس با آفرینش رمان از سویهٔ ناشناخته و پنهان «طبیعت انسان» پرده برمی‌دارد، بنابراین آفرینش هر رمان کُنشی در راه شناخت است که فیلدینگ آن را چنین تعریف می‌کند: «نفوذی شتابان و توأم با ذکاوت درگوهر واقعی هر آنچه ما را به اندیشه وامی‌دارد.» (جمله‌ای جالب توجه، صفت «شتابان» القاکنندهٔ کنشی خاص در راه شناخت است که در آن الهام نقشی اساسی ایفا می‌کند.)

و فرم این «نوشتن طنزآمیز و حادثه جویانه» چگونه خواهد بود؟ فیلدینگ ادعا می‌کند که «از آنجا که بنیانگذار زمینهٔ ادبی جدیدی هستم، برای قانون‌گذاری در این سرزمین آزادی کامل دارم» و از پیش از هر هنجاری که از سوی «کارمندان ادبی» دیکته می‌شود سر باز می‌زند، که در اینجا منظورش نقد نویسان است. او رمان را به وسیلهٔ زمینهٔ واقعیتی که قرار است کشف کند تعریف می‌کند (که به نظر من برای «علت وجودی» آن ضروری است.) امّا فرم آن چنان آزادانه شکل می‌گیرد که هیچ کس نمی‌تواند محدودش سازد و تحول آن همواره شگفتی می‌آفریند.

بیچاره آلفونسو کیجادا

آلفونسو کیجادا می‌خواست به شخصیت افسانه‌ای نجیب زاده‌ای

آواره تبدیل شود، امّا سروانتس موفق شد عکس آن را انجام دهد: او شخصیت افسانه‌ای را به پایین، به جهان نثر فرستاد، کاری که در تاریخ ادبیات کم نظیر بود. واژهٔ (Prose) نه تنها به زبان غیر منظوم، بلکه به سویهٔ ملموس، روزمره وبدنی زندگی نیز دلالت دارد. از این رو بیان این که رمان هنر نثر (Prose) است، توضیح واضحات نمی‌باشد، زیرا واژهٔ "Prose" مفهوم اصلی این هنر را می‌رساند. هومر هرگز به این فکر نمی‌افتد که پس از چندین جنگ تن به تن آشیل و آژاکس همچنان همهٔ دندان‌های خود را حفظ کرده‌اند یا نه. برعکس برای دوکیشوت و سانچو مسئلهٔ دندان از نگرانی‌های همیشگی است: دندان‌هایی که درد می‌گیرند، و بی‌دندانی: «سانچو بدان که یک قطعه الماس به اندازهٔ یک دندان ارزش دارد!»

امّا "Prose" تنها سویهٔ دردناک یا مبتذل زندگی را در بر نمی‌گیرد، بلکه حاوی زیبایی‌ای است که تا آن زمان مورد بی‌توجهی بود: مثلاً زیبایی احساسات ساده و دوستی توأم با شناخت سانچو نسبت به دن کیشوت، کسی که به گستاخی و پرحرفی او خرده می‌گیرد و اشاره می‌کند که در هیچ یک از کتاب‌های شوالیه‌گری یک پیشخدمت جرأت نداشته با چنین لحنی با ارباب صحبت کند. البته چنین است زیرا دوستی سانچو یکی ازکشف‌های سروانتس در باب زیبایی تازه‌ی امور عادی است. سانچو می‌گوید: «... در روز روشن یک بچهٔ کوچک می‌تواند دن کیشوت را متقاعد کند که شب است. برای همین سادگی‌اش است که او را به اندازهٔ زندگی‌ام دوست دارم و کارهای بی‌معنی‌اش نمی‌تواند مرا به ترک او وادارد.»

مرگ دن کیشوت به دلیل عادی بودنش بیشتر احساس برانگیز است: مرگی عاری از هیجان. از قبل وصیت نامه‌اش را آماده کرده و سه روز

در میان کسانی که دوست دارد درد می‌کشد. با این حال: «وضعیت دن کیشوت مانع از غذا خوردن خواهرزاده، نوشیدن زنِ خدمتکار و خوش‌خلقی سانچو نمی‌شود. زیرا در واقع وارث شدن غم مرگ نزدیکان را از بین می‌برد یا کمتر می‌کند.»

دن کیشوت برای سانچو توضیح می‌دهد که "هومر و ویرژیل" پرسناژها را «چنان که بودند شرح نمی‌دادند، بلکه آنان را چنان که باید باشند توصیف می‌کردند تا برای نسل‌های آینده نمونهٔ نیکی باشند.» امّا دن کیشوت خود به هیچ روی نمونه‌ای نیست که قابل پیروی باشد. پرسناژهای رمان از ما نمی‌خواهند که برای صفات نیکشان تحسین شوند، بلکه می‌خواهند آنها را درک کنیم، رویکردی که کاملاً متفاوت است. قهرمانان حماسی دشمنان را شکست می‌دهند و در صورت شکست تا آخرین نفس عظمت خود را حفظ می‌کنند. در حالی که دن کیشوت مردی شکست خورده است بی‌هیچ عظمتی؛ زیرا با او همه چیز روشن می‌شود: زندگی انسان به خودی خود یک شکست است. تنها چیزی که در برابر شکستِ گریز ناپذیری که زندگی نام دارد، برای ما می‌ماند این است که بکوشیم تا آن را درک کنیم و علت وجودی هنر رمان همین است.

استبدادِ «داستان»

تام جونز کودکی سر راهی است؛ در قصرِ خارج از شهر لُرد آلورتی زندگی می‌کند که عهده‌دار مراقبت و آموزش او است. تام در سنین جوانی عاشق صوفی، دختر همسایه ثروتمند می‌شود. امّا وقتی عشقش برملا می‌گردد، (آخر بخش ششم) دشمنان چنان او را رسوا می‌کنند و با ریاکاری به او تهمت می‌زنند که عاقبت آلورتی بر اثر

خشم او را از خانه می‌راند؛ در این هنگام سفرهای تام جونز آواره آغاز می‌شود (ساخت رمان «پیکارسک» را از یاد نبریم که در آن تنها یک قهرمان یا «پیکارو» سلسله ماجراهایی را می‌گذراند و هر بار با پرسناژهای تازه‌ای آشنا می‌شود.) و رمان تنها در انتها (در بخش‌های هفدهم و هجدهم) به پی رنگ اصلی باز می‌گردد: پس از تندبادی از افشاگری‌های شگفت‌آور، معمای تولد تام حل می‌شود: او فرزند خواهر مورد علاقهٔ آلورتی است که مدت‌ها پیش مرده است؛ در آخرین فصل رمان اما، تام سرانجام پیروز می‌شود و با صوفی عزیزش پیوند زناشویی می‌بندد.

هنگامی که فیلدینگ از آزادی کامل در فرم رمان سخن می‌گوید، پیش از هر چیز مایل نیست رمان را به زنجیرهٔ علت و معلولی کُنش‌ها، حرکات و گفتارها که انگلیسی‌ها «داستان» (Story) می‌نامند فرو کاهد؛ «داستان» که به زعم آنها مفهوم و جوهر رمان را می‌سازد. فیلدینگ بر علیه قدرت مطلق «داستان» از جمله خواستار قطع روایت «در هر زمان و هر جا که بخواهد» و بیان اندیشه‌ها و تعبیرها و حاشیه‌پردازی‌های خویش است، به بیان دیگر خارج شدن از موضوع با این همه او نیز "Story" را چنان به کار می‌گیرد که گویی تنها اساس ممکن برای تضمین یگانگی ساخت و ترکیب و ایجاد پیوند میان ابتدا و انتهای رمان است. به همین ترتیب نیز رمان تام جونز را با هیاهو و شادی یک عروسی و «هپی اِند» به پایان می‌برد (اگرچه احتمالاً هنگام نوشتن آن لبخندی تمسخرآمیز بر لب داشته است.)

از این چشم انداز «تریسترام شاندی» (نوشتهٔ استرن م.) که حدود پانزده سال بعد از تام جونز نوشته شده، همچون نخستین خروج اساسی و مطلق از موضوع و «داستان» به نظر می‌رسد. در حالی که

فیلدینگ برای جلوگیری از خفقان در دالانِ زنجیرهٔ علت و معلولی رویدادها، در همه جا پنجره‌های خروج از موضوع و نقل اپیزود را می‌گشود، استرن به کل از "Story" چشم می‌پوشد؛ رمان او روایتی خارج از موضوع و حاشیه رویِ چندگانه است، جشنی شاد از اپیزود هایی با وحدتی عمداً شکننده، بسیار شکننده؛ وحدتی که تنها به وسیلهٔ چند پرسناژ مبتکر و کُنش‌های بسیارکوچکی که خواننده را به خنده وامی‌دارد، تأمین می‌شود.

غالباً استرن را با انقلابیونِ بزرگِ فرم رمان در قرن بیستم مقایسه می‌کنند، مقایسه‌ای که به جا است، با این تفاوت که استرن یک «شاعر بخت برگشته» نبود؛ بلکه در زمان خود از محبوبیت فراوان برخوردار بود و از موضوع خارج شدن و به حاشیه رفتنِ خود را با لبخند، خنده و شوخی توأم می‌کرد. از این گذشته هیچ کس آثار او را مشکل و نامفهوم نمی‌شمرد و از این بابت به او خرده نمی‌گرفت؛ آنچه بعضی را به ستوه می‌آورد سبُکی و جِلفی، و بیش از آن بی‌اهمیتی شُک‌آور موضوع آثارش بود.

شاید آنها که به "بی‌اهمیتی" موضوع آثار او خرده می‌گرفتند، درست‌تر می‌گفتند. امّا گفتهٔ فیلدینگ را از یاد نبریم: «خوراکی که در اینجا به خوانندگان ارائه می‌دهیم چیزی نیست به جز طبیعت انسان.» آیا کُنش‌های بزرگ و دراماتیک بهترین کلید درک «طبیعت انسان» را به دست می‌دهند؟ یا برعکس همچون مانعی برمی‌خیزند تا زندگی را چنان‌که هست از نظر ما پنهان نمایند؟ مگر یکی از بزرگترین مسائل ما همان بی‌اهمیتی و پیش پا افتاده بودن نیست؟ مگر سرنوشت ما چنین نیست؟ و اگر هست آیا این سرنوشت نشانهٔ شانس یا تیره‌بختی ما است؟ مایهٔ تحقیر یا برعکس موجب انبساط خاطر، رهایی،

عشق‌های ساده‌دلانه و پناهگاه ماست؟
طرح این پرسش‌ها که نامنتظر و تحریک‌آمیز بودند، بر اثر بازی‌های فُرمیِ تریسترام شندی ممکن گشتند. در هنر رمان کشف‌های وجودی و دگرگونی‌های فُرمی جدایی‌ناپذیرند.

در جستجوی زمان حال

دن کیشوت در حال مرگ بود «ولی بدحالی او خواهرزاده‌اش را از غذا خوردن و زن خدمتکار را از نوشیدن باز نمی‌داشت و خلق خوشِ سانچو را بر هم نمی‌زد.» این فراز برای لحظه‌ای کوتاه پرده‌ای که نثر (Prose) زندگی را پنهان می‌کرد، کنار می‌زد. آیا می‌توان این نثر را از نزدیک بررسی کرد؟ همراه با جزئیات؟ لحظه به لحظه؟ خوش خلقی سانچو چگونه نمایان می‌شود؟ آیا پر حرفی می‌کند و با آن دو زن به صحبت می‌نشیند؟ یا این که مدام کنار تخت اربابش باقی می‌ماند؟ بر حسب تعریف راوی آنچه را که گذشته است نقل می‌کند. امّا هر رویداد کوچک به محض این که به گذشته می‌پیوندد، چگونگی ملموسِ خود را از دست می‌دهد و به سایه‌ها می‌پیوندد. روایت به خاطره مربوط می‌شود، از این رو سخن را کوتاه می‌کند و با ساده کردن و ذهن گرایی توأم است. حال آن که چهرهٔ حقیقی زندگی، چهرهٔ «نثر» زندگی را تنها در زمان حال می‌توان یافت. چگونه می‌توان رویدادهای گذشته را نقل کرد و زمان حالی را که گم کرده‌اند به آنها بازگرداند؟ هنر رمان پاسخ را یافته است: با ارائه کردن گذشته در قالب صحنه‌ها. صحنه ولو اینکه از نظر دستوری به زمان گذشته بیان شود، از دیدگاه وجودی مربوط به زمان حال است: آن را می‌بینیم، می‌شنویم و اینجا و حالا در برابرمان جریان دارد.

خوانندگان فیلدینگ هنگام خواندن آثار او تبدیل به «شنوندگان» گفتار مرد درخشانی می‌شدند که بیان شیرینش نفس‌ها را در سینه‌ها حبس می‌کرد. حدود هشتاد سال بعد بالزاک خوانندگان را تبدیل به تماشاگرانی کرد که چشم از پرده برنمی‌داشتند (پرده‌ای مانند پردهٔ سینما پیش از خلق آن) پرده‌ای که جادوی داستانسرایی‌اش بر آن صحنه‌هایی بس جذاب می‌آفرید.

فیلدینگ حکایت‌های ناممکن یا باور نکردنی نقل نمی‌کرد. او نگران واقع‌نمایی نوشته‌هایش نبود؛ نمی‌خواست با ایجاد توهمِ واقعیت شنوندگان را مجذوب کند، بلکه مایل بود بر اثر جادوی داستانسرایی، مشاهدات و تفسیرهای نامنتظر و وضعیت‌های تعجب‌آوری که می‌آفریند جلب نظر نماید. برعکس هنگامی که جادوی رمان به یادآوری‌های دیداری یا شنیداری صحنه‌ها وابسته شد، واقع‌نمایی به قاعده‌ی قاعده‌ها تبدیل گشت: شرط «اصلی» برای این که خواننده آنچه را که می‌بیند باور کند.

فیلدینگ به زندگی روزمره چندان اهمیتی نمی‌داد (تصور نمی‌کرد ابتذال روزی به موضوع رمان تبدیل شود)؛ وانمود نمی‌کرد به کمک میکروفون‌های مخفی اندیشه‌های پنهانی‌ای را که از ذهن پرسناژهایش می‌گذرد، می‌شنود (آنها را از بیرون می‌نگریست و دربارهٔ حالت‌های روانی‌شان فرضیه‌های روشن و غالباً مضحک می‌بافت)؛ شروع جزئیات او را کسل می‌کرد، و نه به شرح شکل ظاهری قهرمانانش می‌پرداخت (مثلاً رنگ چشم‌های تام را به شما نمی‌گوید)، نه پس زمینهٔ تاریخی رمان را شرح می‌داد؛ روایتش به شادی بر فراز صحنه‌ها به پرواز درمی‌آمد، صحنه‌هایی که تنها قطعاتی از آن را که برای روشنیِ پی رنگ و ایجاد اندیشه ضروری می‌یافت

روایت می‌کرد؛ لندن، شهری که سرنوشت تام در آن رقم می‌خورد بیشتر به صحنه‌ای نقش شده بر کارت پستال شباهت دارد تا یک شهر واقعی: خیابان‌ها، میدان‌ها و قصرها نه توصیف شده و نه حتی نام برده شده‌اند.

قرن نوزدهم در دهه‌هایی زاده شد که شعله‌ور شدن آتش جنگ چندین بار چهرهٔ اروپا را سراسر واژگون کرد. آنگاه در وجود انسان مایه‌ای اساسی به طور مستمر نضج گرفت: تاریخ به تجربه‌ای فردی تبدیل گشت، انسان رفته رفته پی برد که در جهانی که در آن چشم گشوده، نخواهد مرد؛ ناقوس تاریخ با صدای بلند در همه جا، حتی در رمان به صدا درآمد از آن پس زمان محاسبه شد و تاریخ رویدادها ضبط گردید. شکل هر شیئی کوچک، هر صندلی و هر پیراهن نشان از انهدام یا دگرگونیِ آینده‌ی آن یافت. از این رو شرح و بسط به نوشته‌ها راه یافت. (شرح و بسط: نشانِ تأسف برای امور گذرا، و به منظور حفظ چیزهای از دست رفتنی.) پاریسِ بالزاک شباهتی به لندنِ فیلدینگ ندارد؛ میدان‌های آن نام، خانه‌هایش رنگ و کوچه‌ها و خیابان‌هایش بو و صدا دارند، این پاریس به لحظه‌ای مشخص از زمان تعلق دارد، به طوری که در گذشته نبوده و بعدها هرگز نخواهد بود و هر صحنه از رمان نشان از تاریخ دارد (ولو به یاری توصیف فرمِ یک صندلی یا بُرشِ یک لباس) که به محض خروج از سایه‌ها مدام چهرهٔ جهان را تغییر می‌دهد.

در آسمان بر فراز راه رمان کهکشان تازه‌ای روشن شده و رمان به قرن بزرگ، قرن محبوبیتِ و قدرت خود وارد شده است. در این هنگام «تعریفی از چگونگی رمان» بر اذهان حاکم شده که تا زمان فلوبر، تولستوی و پروست باقی خواهد ماند؛ تعریفی که رمان‌های قرن

ماقبل را تا حدودی به دست فراموشی خواهد سپرد (باور نکردنی است که مثلاً زولا هرگز رمان «گزند دلبستگی» (اثر دولا کلو ـ م.) را نخوانده بود!) و دگرگونی آیندهٔ رمان را با مشکل روبرو خواهد کرد.

مفاهیم چندگانهٔ واژهٔ تاریخ

«تاریخ آلمان» و «تاریخ فرانسه»: در این دو مثال مفهوم تاریخ یکسان است. امّا در «تاریخ بشر»، «تاریخ فنون»، «تاریخ علم»، «تاریخ این یا آن هنر» هر بار واژهٔ تاریخ معنیِ تازه‌ای می‌یابد.

پزشک مشهوری به نام الف روش بی‌نظیری برای مداوای یک بیماری کشف می‌کند، امّا یک دهه بعد دکتر ب متد دیگری را به اجرا می‌گذارد که کارسازتر است، به طوریکه روش قبلی (که در نوع خود بی‌نظیر بود) رها و فراموش می‌شود. تاریخ علم با پیشرفت دمساز است.

در مورد هنر امّا تاریخ با پیشرفت ارتباطی ندارد و حاوی بهبود و تکامل نیست؛ در این مورد تاریخ به سفری می‌ماند که برای کشف سرزمین‌های ناشناس و رسم آنها بر نقشه انجام می‌شود. هدف رمان‌نویس بهتر نوشتن از نویسندگان قبلی نیست، بلکه می‌خواهد آنچه را که آنها ندیده‌اند ببیند و آنچه را که نگفته‌اند بگوید. بوطیقای فلوبر آثار بالزاک را نفی نمی‌کند، چنانکه کشف قطب شمال، کشف قاره‌ی امریکا را از گردونهٔ جغرافیا خارج نمی‌سازد.

تاریخ فنون به انسان و آزادی او کمتر ارتباط دارد و از آنجا که از منطق درونی خود پیروی می‌کند، نمی‌تواند با آنچه در گذشته بوده یا در آینده خواهد بود تفاوت داشته باشد؛ از این دیدگاه تاریخ فنون «غیر انسانی» است: اگر ادیسون لامپ برق را اختراع نکرده بود، کسی

دیگری آن را اختراع می‌کرد. امّا اگر لورنس استرن به این فکر دیوانه‌وار نیفتاده بود که رمانی بدون «داستان» بنویسد، کس دیگری به جای او آن را نمی‌نوشت و تاریخ رمان چنانکه امروز می‌شناسیم نمی‌بود.

«تاریخ ادبیات بر خلاف تاریخ (به مفهوم متداول) باید فقط نام پیروزی‌ها را ضبط کند، زیرا در اینجا شکست‌ها پیروزی هیچ کس نیستند.» این فراز درخشان ژولین گراک نتیجه‌گیری از این واقعیت است که تاریخ ادبیات «بر خلاف تاریخ به مفهوم متداول» نه ضبط رویدادها، که تاریخ «ارزش‌ها» است. تاریخ فرانسه بدون شکست واترلو نامفهوم می‌شود. امّا واترلوی نویسندگان کوچک یا حتی بزرگ فقط در دیار فراموشی جای دارند.

تاریخ به مفهوم متداول، یا تاریخ بشر، تاریخ چیزهایی است که دیگر وجود ندارد و مستقیماً در زندگی ما جا نمی‌گیرند. امّا تاریخ هنر از آنجا که تاریخ ارزش‌ها، یعنی چیزهایی است که برای ما ضروری هستند، همواره حاضر و با ما همراه است؛ مثلاً می‌توان در یک کنسرت آثار مونته وردی و ساخته‌های استراوینسکی را یکی پس از دیگری شنید.

ارزش‌های آثار هنری از آنجا که با ما همراهند، مدام به زیر سؤال می‌روند، مورد دفاع و داوری قرار می‌گیرند و دوباره داوری می‌شوند. امّا چگونه می‌توان آنها را داوری کرد؟ برای این کار در زمینهٔ هنر معیارهای دقیقی وجود ندارد. هر قضاوت زیبایی شناسانه یک «شرط بندی شخصی» است، امّا شرط بندی‌ای که در شخصی و ذهنی بودن محبوس نمی‌شود، بلکه با داوری‌های دیگر روبرو گشته، احتمالاً دهان به دهان می‌چرخد و به سمت عینیت پیش می‌رود. در آگاهی جمعی تاریخ رمان در همه‌ی دوران خود، از رابله تا به امروز همواره

دستخوش دگرگونی بوده است؛ دگرگونی‌ای در عین حال حاوی تبحّر و ندانم کاری، هوش و حماقت و بالاتر از هر چیز فراموشی که مدام گورستان خود را در کنار ارزش‌های ما می‌گستراند؛ گورستانِ ارزش‌هایی که به آنها کمتر بها داده‌ایم، آنها را کمتر شناخته و یا از یاد برده‌ایم. این بی‌عدالتیِ گریزناپذیر تاریخ هنر را بسیار «انسانی» می‌گرداند.

زیبایی فشردگی ناگهانیِ زندگی

در رمان‌های داستایوسکی ساعت‌های دیواری مدام زنگ می‌زنند و زمان را اعلام می‌کنند: نخستین فراز "ابله" این است «ساعت تقریباً نه صبح بود.»؛ در این لحظه بر اثر تصادف محض (بله رمان با یک تصادف بزرگ آغاز می‌شود!) سه پرسناژ که هرگز یکدیگر را ندیده‌اند، در یک کوپهٔ قطار ملاقات می‌کنند: میشکین، رگوژین و لِبه اُف؛ و قهرمان زنِ رمان ناستازیا فیلیپونا به زودی در صحبت‌هایشان ظاهر می‌شود. ساعت یازده است. مشیکین زنگ در خانهٔ ژنرال اپانچین را می‌زند. ساعت دوازده و نیم است. با همسر و سه دختر ژنرال ناهار می‌خورد و در صحبت‌هایشان ناستازیا فیلیپونا بار دیگر حضور می‌یابد: معلوم می‌شود مردی به نام توتسکی که از او نگهداری می‌کرده می‌خواهد به هر قیمت شده او را به ازدواج گانیا، منشی ژنرال اپانچین درآورد و قرار است امشب ناستازیا در جشن تولد بیست و پنج سالگی‌اش تصمیم خود را اعلام کند. در پایان ناهار گانیا میشکین را به آپارتمان خانوادگی‌اش می‌برد، امّا ناگهان ناستازیا فیلیپونا به طور نامنتظر وارد می‌شود و کمی بعد باز هم بر اثر تصادف (در رمانِ داستایوسکی هر صحنه باآهنگ و روی غیرمنتظره تنظیم

می‌شود)، رگوژین مست همراه با چند مست دیگر سر می‌رسد. شب در منزل ناستازیا با هیجان همراه است :توتسکی با بی‌صبری در انتظار اعلام نامزدی است، میشکین و رگوژین هر یک به ناستازیا اظهار عشق می‌کنند و رگوژین بسته‌ای حاوی صد هزار روبل به او می‌دهد که ناستازیا به میان آتش شومینه می‌اندازد. جشن تا دیر وقت شب ادامه می‌یابد و با پایان آن نخستین بخش از بخش‌های چهارگانهٔ رمان نیز به خاتمه می‌رسد: حدود دویست و پنجاه صفحه. پانزده ساعت از یک روز در چهار فضای مختلف: قطار، خانهٔ اپانچین، آپارتمان گانیا و آپارتمان ناستازیا.

تا آن زمان تجمع رویدادها با چنان فشردگی در زمان و مکان، تنها در تئاتر امکان‌پذیر بود. در پس کُنش‌هایی که به طور مبالغه‌آمیزی دراماتیک است، (گانیا به صورت میشکین کشیده می‌زند، واریا به چهرهٔ گانیا تف می‌اندازد، رگوژین و میشکین در یک آن به یک زن اظهار عشق می‌کنند)، هر چه به زندگی روزمره مربوط می‌شود ناپدید می‌گردد. بوطیقای رمان در آثار اسکات، بالزاک و داستایوسکی چنین است؛ نویسنده می‌خواهد در صحنه‌های رمان همه چیز را بگوید، امّا شرح یک صحنه جای زیادی می‌گیرد؛ ضرورت حفظ تعلیق (Suspense) فشردگی بی‌اندازهٔ آکسیون را می‌طلبد و تناقض از آنجا آغاز می‌شود: رمان نویس مایل است همهٔ واقع نمایی نثر (Prose) زندگی را حفظ کند، ولی صحنه چنان پر از رویداد و تصادف می‌شود که خاصیت واقع نمایی و روزمرگی خود را از دست می‌دهد.

با این حال من در این تئاتری کردن صحنه‌ها نه یک ضرورت ساده تکنیکی می‌بینم، نه یک خطا؛ زیرا این تجمع رویدادها با سویهٔ استثنایی و باور نکردنی خود پیش از هر چیز شکوهمند است و اگر در

زندگی خود ما روی دهد، ما را به شگفتی می‌آورد، جادو می‌کند و هرگز از خاطرمان نمی‌رود. صحنه‌های آثار بالزاک یا داستایوسکی (آخرین رمان نویس بزرگ به سبک بالزاک) زیبایی ویژه‌ای را نمودار می‌سازد. زیبایی‌ای البته بس نادر ولی با این حال واقعی، زیبایی‌ای که هرکس در زندگی خود شناخته یا دست کم با آن روبرو شده است.

در دورهٔ جوانی‌ام که با آزادی و سرخوشی سپری شد، دوستانم می‌گفتند برای یک مرد تجربه‌ای زیباتر از آن نیست که در یک روز سه زن را به طور متوالی به آغوش کشد. نه مانندِ پی آمد مکانیکیِ شهوت‌رانی در یک میهمانیِ آنچنانی، بلکه همچون ماجرایی به یمن پیش آمد، شگفتی، و دلبری‌های آنی. این روزِ «سه زن» که بس نادر به نظر می‌رسید و موجب خیالبافی می‌شد، نه در قدرت برقراری روابط جنسی، که در «زیبایی حماسی» سلسلهٔ شتابان دیدارها خلاصه می‌شد، دیدارهایی که در آن هر زن در مقایسه با زنِ قبلی یگانه‌تر به نظر می‌رسید و پیکرهاشان مانند نُت‌های مجزایی بود که با سه آلت موسیقی مختلف اجرا شده، توسط یک آکورد به یکدیگر مربوط می‌شدند. زیبایی ویژه‌ای بود. «زیبایی فشردگی ناگهانی زندگی».

قدرت بیهودگی

در سال ۱۸۷۹ برای چاپ دوم «آموزشِ احساس» (نخستین چاپ رمان در سال ۱۸۶۹ و صورت گرفته بود)، فلوبر سامانِ پاراگرافها را تغییر داد: او هرگز در گذشته آنها را به چند بخش تقسیم نمی‌کرد، بلکه در پاراگراف‌های بلندتر به یکدیگر می‌پیوست. به نظر من این اقدام هدف اصلی و زیبایی شناسانه او را برملا می‌سازد: رها ساختن رمان از حالت دراماتیک و تئاتری (یا بالزاکی) تلفیق یک کُنش، یک

ژست، یک گفتگو در مجموعه‌ای بزرگتر و حل کردن آنها در جریان سیالِ روزمرگی.

روزمرگی نه تنها واحد کسالت است و بیهودگی، تکرار و از دست رفتن تعالی را شامل می‌شود، بلکه دارای زیبایی نیز هست؛ مثلاً جادوی پس زمینه‌هایِ کوچکی که هر کس در زندگی شخصی خود می‌شناسد: موسیقی مبهمی که از آپارتمان بغلی به گوش می‌رسد؛ باد که پنجره را می‌لرزاند؛ صدای یکنواخت استادی که آن دانشجو با غم عشقی که در سینه دارد، بی‌توجه به مفهوم گفته‌ها می‌شنود؛ این پس زمینه‌های کم اهمیت و بیهوده به یک رویدادِ شخصی رنگی تقلیدناپذیر می‌زنند که آن را فراموش نشدنی می‌سازد. امّا فلوبر در بررسی ابتذال روزانه از این هم فراتر می‌رود. ساعت ۱۱ صبح است، اِما (بُواری) برای دیدار معشوقش لئون به کلیسای جامع می‌آید و نامه‌ای به او می‌دهد که در آن نوشته از آن پس مایل به ادامهٔ این دیدارها نیست. بعد از او دور می‌شود، زانو می‌زند و شروع به دعا می‌کند؛ وقتی برمی‌خیزد یک راهنما به آن دو پیشنهاد می‌کند به تماشای کلیسا بیایند. اِما برای ایجاد سردی و تفرقه در این دیدار، این پیشنهاد را می‌پذیرد و آن دو ناگزیر به یک قبر نزدیک می‌شوند، سر بلند می‌کنند، به مجسمهٔ صاحب قبر می‌نگرند، از برابر قبرها و مجسمه‌های دیگر می‌گذرند و به صدای راهنما که فلوبر سراسر شرح و بسط طولانی و احمقانه‌اش را نقل می‌کند، گوش می‌دهند. لئون خشمگین که دیگر نمی‌تواند خودداری کند، به گردش اجباری خاتمه می‌دهد، اِما را به بیرون از کلیسا هدایت کرده درشکه‌ای صدا می‌زند و صحنهٔ مشهوری آغاز می‌شود که نه چیزی از آن می‌بینیم، نه می‌شنویم، مگر صدایی مردانه از درون درشکه که به راننده دستور

می‌دهد به این سمت یا آن سمت برود، جهت‌هایی هر دم تازه تا این دیدار عاشقانه هرگز پایان نیابد.
یکی از مشهورترین صحنه‌های اروتیک در پی رویدادی کاملاً مبتذل آغاز شده است: ورود یک راهنمای مزاحم و اصرارش در ادامهٔ پر حرفی. در تئاتر یک آکسیون بزرگ تنها از یک آکسیون بزرگ دیگر می‌تواند برخیزد. تنها رمان است که نیروی عظیم و اسرارآمیز بیهودگی را یافته است.

زیبایی یک مرگ

آناکارنینا[1] چرا خودکشی کرد؟ ظاهراً همه چیز روشن است: سالهاست که آدم‌های دنیایش از او دوری می‌کنند، از جدایی پسرش سرژ رنج می‌برد، با این که ورونسکی هنوز دوستش دارد، از دست دادن عشق او را می‌ترساند، از این تشویش خسته و بیش از حد هیجان زده است و به نحوی بیمارگونه (و بی‌جا) حسادت می‌کند؛ آناکارنینا احساس می‌کند در تله‌ای گرفتار شده است. بله، همهٔ اینها روشن است، امّا آیا احساس به تله افتادن لزوماً به خودکشی می‌انجامد؟ مگر این همه آدم به زندگی در تله خو نگرفته‌اند؟ با اینکه عمق رنج و اندوه او را درک می‌کنیم، خودکشی آنا یک معما باقی می‌ماند.
وقتی اودیپ به حقیقت هراس‌انگیز هویت خود پی می‌برد و جسد ژوکاست را بر دار می‌بیند، چشمان خود را کور می‌کند؛ از بدو تولد ضرورتی که زائیدهٔ رویدادها و علت‌ها است با قطعیت یقین یک

۱- قهرمان رمانی به همین نام اثر تولستوی ـ م.

فرمولِ ریاضی او را به سویِ این سرنوشت غم‌انگیز می‌راند. امّا در بخش هفتم رمان، آناکارنینا در نبودِ هر گونه رویداد استثنایی برای نخستین بار به فکر امکان مردن می‌افتد؛ در پی درگیری با ورونسکی هنگامی که سخت اندوهگین است ناگهان فرازی را به خاطر می‌آورد که مدتی پس از زایمان گفته است: «من چرا نمردم؟» و مدت‌ها بر آن توقف می‌کند (توجه کنیم: آنا در جستجوی رهایی از دام به طور منطقی به فکر مرگ نمی‌افتد؛ بلکه خاطره‌ای در ذهنش جرقه می‌زند و آن را به آرامی مرور می‌کند.)

فردای آن روزکه شنبه است، برای دومین بار به مرگ می‌اندیشد: «تنها راه مجازات ورونسکی و باز یافتن عشق او» خودکشی است (بنابراین خودکشی نه راه رهایی از دام، بلکه به مثابه انتقامی عاشقانه است.) برای به خواب رفتن قرص می‌خورد و در رؤیایی احساسی دربارهٔ مرگ خود فرو می‌رود؛ رنج ورونسکی راکه بر روی جسدش خم شده تصور می‌کند، ولی بعد متوجه می‌شود که مرگش ناشی از خیالبافی بوده و از زنده بودن شاد و خرسند می‌شود: «نه، نه، هر چه پیش آید بهتر از مردن است! من عاشقش هستم او هم دوستم دارد؛ قبلاً هم با چنین مشکلاتی روبرو بوده‌ایم؛ امّا بعداً همه چیز رو به راه شده است.»

روز بعد، یعنی یکشنبه، روز مرگ اوست. صبح بار دیگر حرفشان می‌شود، امّا به محض این که ورونسکی برای دیدن مادرش به ویلایی در نزدیکی مسکو می‌رود، آنا برایش پیغامی می‌فرستد: «اشتباه از من بود؛ برگرد، باید برایت توضیح بدهم. به خاطر خدا برگرد، من می‌ترسم!» بعد تصمیم می‌گیرد به دیدن زن برادرش دالی برود تا با او درد دل کند. سوار کالسکه می‌شود، می‌نشیند، ذهن را آزاد می‌گذارد و

به فکر فرو می‌رود، امّا اندیشه‌اش منطقی نیست، ذهنش به طور لجام گسیخته کار می‌کند و همه چیز درهم و برهم می‌شود؛ افکار، مشاهدات و خاطرها. کالسکه‌ی در حرکت بهترین مکان برای چنین تک گویی ساکتی است، زیرا جهان خارج از برابر چشمانش می‌گذرد و او را به فکر می‌اندازد: «دفترها، مغازه‌ها، دندانساز. بله، همه چیز را به دالی خواهم گفت. اعتراف به آنچه روی داده دشوار است، امّا من آن را خواهم گفت.»

(استاندال دوست دارد در وسط یک صحنه صدا را قطع کند: از آن پس دیگر دیالوگ را نمی‌شنویم، بلکه افکار درونی و مخفی یک پرسناژ را پی می‌گیریم؛ همیشه با اندیشه‌ای بسیار منطقی و فشرده روبرو می‌شویم که استاندال به وسیلهٔ آن ما را با استراتژی قهرمانش آشنا می‌کند؛ قهرمانی که در حال ارزیابی اوضاع و تصمیم‌گیری دربارهٔ رفتار و واکنش‌های بعدیِ خود است. امّا تک گویی درونی آنا به هیچ روی منطقی نیست، اصلاً اندیشه‌ای در کار نیست، بلکه نقلِ جریان همهٔ چیزهایی است که در آن زمان از ذهن می‌گذراند. بدین سان تولستوی به پیشباز روشی می‌رود که جویس حدود پنجاه سال بعد به نحوی بسیار سامان یافته‌تر در رمان اولیس به کار می‌گیرد و «تک گویی درونی» یا «جریان سیال ذهن» نامیده خواهد شد. تولستوی و جویس دچار یک وسواس بودند: شکار آنچه در یک برهه از زمان از ذهن فرد می‌گذرد و لحظهٔ بعد برای ابد ناپدید می‌شود. امّا میانشان تفاوتی هست: تولستوی با نقلِ تک گویی درونی بعداً مانند جویس، یک روز عادی و رویدادهای پیش پا افتادهٔ آن را بررسی نمی‌کند، بلکه برعکس به مهم‌ترین لحظات زندگی قهرمانش می‌پردازد. و این کار به مراتب دشوارتر است، زیرا یک وضعیت هرچه دراماتیک‌تر، حادتر،

استثنائی‌تر یا جدی‌تر باشد، راوی بیشتر می‌کوشد تا خاصیت ملموس آن را محو نموده، نثر غیر منطقی خود را فراموش کند و به جای آن منطق بی‌نقص و ساده شدهٔ تراژدی را بنشاند. از این رو بررسیِ «نثر خودکشیِ» تولستوی نمایانگر توانایی ویژه‌ی اوست؛ «کشفی» که در تاریخ رمان نظیری ندارد و نخواهد داشت.)

امّا آنا پس از رسیدن به خانهٔ دالی قادر به گفتن هیچ چیز نیست. از این رو به زودی او را ترک می‌کند، بار دیگر سوار کالسکه می‌شود و به راه می‌افتد؛ در اینجا دومین تک گویی درونی آغاز می‌شود: صحنه‌هایی در خیابان، مشاهدات و تداعی‌ها. پس از رسیدن به منزل تلگرام ورونسکی را می‌یابد که در آن اعلام کرده است بیرون شهر نزد مادرش به سر می‌برد و پیش از ساعت ده شب باز نخواهد گشت. آنا در پاسخ به پیغام صبح خود که به فریادی پر احساس شبیه بود («به خاطر خدا برگرد، من می‌ترسم!»)، در انتظار پیامی احساسی است و از آنجا که نمی‌داند ورونسکی پیغامش را دریافت نکرده، رنجیده خاطر می‌شود، تصمیم می‌گیرد با قطار نزد او برود، بار دیگر در کالسکه می‌نشیند و تک گویی درونی سوم در ذهنش جریان می‌یابد: صحنه‌های خیابان، گدایی که کودکی را در آغوش دارد، «چرا خیال می‌کند کسی دلش به حال او می‌سوزد؟ مگر همهٔ ما برای این به جهان پرتاب نشده‌ایم که به یکدیگر نفرت بورزیم و همدیگر را رنج بدهیم؟... بچه‌های دبستانی را ببین که دارند تفریح می‌کنند... سرژ کوچک من!...»

ازکالسکه پیاده می‌شود و در قطار می‌نشیند، حالا نیروی تازه‌ای وارد صحنه می‌شود: زشتی؛ از پنجره کوپه زن «ناقص الخلقه‌ای» را در حال دویدن می‌بیند؛ «با احساسِ وحشت از زشتی زن، او را در خیال برهنه

می‌بیند» ... دختر کوچکی به دنبال زن می‌آید که «با محبت می‌خندد، امّا گویی دهن کجی می‌کند و ادا در می‌آورد.» مردی ظاهر می‌شود «کثیف و زشت با کاسکتی بر سرش». آخر یک زن و مرد مقابلش می‌نشینند؛ «حال او را به هم می‌زنند» آقا برای خانمش «چیزهای مبتذل نقل می‌کند». دیگر در ذهن آنا هیچ اندیشهٔ منطقی جریان ندارد؛ نسبت به جنبهٔ ظاهری و فقدان زیبایی بیش از حد حساس شده است، نیم ساعت پیش از اینکه خود جهان را ترک کند، می‌بیند که زیبایی از آن رخت بر بسته است.

قطار می‌ایستد و آنا پیاده می‌شود. در اینجا پیام دیگری از ورونسکی دریافت می‌کند که بار دیگر می‌گوید ساعت ده شب باز می‌گردد، امّا او در میان جمعیت پیش می‌رود و از همه سو آنچه می‌بیند ابتذال، جلفی و زشتی است که حمله‌ور می‌شود. یک قطار حامل کالا به ایستگاه نزدیک می‌شود و آنا ناگهان «مردی را به خاطر می‌آورد که وقتی برای نخستین بار ورونسکی را دیده بود، زیر قطار افتاده بود. آنگاه می‌فهمد که چه باید بکند.» فقط در این لحظه است که تصمیم به خودکشی می‌گیرد.

(«مردی که زیر قطار افتاده بود، او به خاطر می‌آورد که یکی از کارکنان راه آهن بود که در لحظه‌ای که آنا برای نخستین بار چشمش به ورونسکی افتاد، روی خط آهن پرتاب شد. ایجاد چهارچوب دو مرگ در ایستگاه قطار برای داستان عاشقانهٔ تولستوی چه مفهومی دارد؟ آیا تعمدی در کار است و نویسنده می‌خواهد به این وسیله با نمادها بازی کند؟

به عقب بازگردیم: آنا برای دیدن ورونسکی به ایستاه قطار می‌رود، نه به منظور خودکشی؛ وقتی از قطار پیاده می‌شود، «ناگهان» خاطره‌ای را

به یاد می‌آورد و جذف فرصت «خارج از انتظاری» می‌شود که به ماجرای عاشقانه‌اش پایانی زیبا می‌بخشد؛ این که آغاز و پایان آن را با همان فضای ایستگاه و همان چهارچوب یعنی مرگ بر اثر تصادم با قطار به یکدیگر بپیوندد؛ زیرا انسان بی آنکه بداند برای دلربایی و زیبایی زندگی می‌کند و آنا از زشتی وجود به خفقان رسیده است.)
چند پله پایین می‌رود و به نزدیکی خطوط آهن می‌رسد. قطار کالا نزدیک می‌شود «حسی او را فرا گرفت، مانند آنچه قبلاً نزدیک ساحل، وقتی می‌خواست وارد آب شود در وجودش می‌گذشت...»
(فرازی معجزه‌آسا بود! در یک ثانیه، آخرین ثانیهٔ زندگی‌اش، نزدیک شدن فاجعه به خاطره‌ای خوش، عادی و سبک می‌پیوندد! آنا حتی در لحظهٔ تأثرانگیز مرگش از راه تراژیک سوفوکل[۱] دور است. او راه اسرارآمیز نثر (Prose) را که در آن زشتی درکنار زیبایی قرار دارد ترک نمی‌کند، راهی که در آن منطق به خلافِ خود جای می‌سپارد و معما، معما باقی می‌ماند.)
«سر را راست نگه داشت، دست‌ها را بالا گرفت وبه زیر واگن سقوط کرد.»

شرم تکرار

هنگام یکی از نخستین سفرهایم به پراگ، پس از واژگونی رژیم کمونیستی در سال ۱۹۸۹، یکی از دوستانم که هرگز آنجا را ترک نکرده بود به من گفت: ما به یک بالزاک نیاز داریم، زیرا آنچه در اینجا می‌بینی برقراری یک جامعهٔ کاپیتالیستی است با همهٔ ظلم و حماقت

۱- نویسندهٔ تراژدی (از جمله اودیپ) در یونان باستان ـ م.

و ابتذال کلاه برداران و تازه به دوران رسیده‌ها. بلاهت تجاری جایگزین حماقت ایدئولوژی شده است. امّا آنچه این تجربهٔ جدید را زینت می‌بخشد این است که وضع گذشته در اذهان زنده و سالم است و گویی دو تجربهٔ گذشته و حال از صافی یکدیگر می‌گذرند. بار دیگر «تاریخ» مانند دوران بالزاک صحنه‌های باور نکردنی نمایشی درهم ریخته را به ظهور می‌رساند. سپس ماجرای پیرمردی را برایم حکایت کرد که در گذشته از کارمندان رده بالای حزب کمونیست بوده و بیست و پنج سال پیش دخترش را به عقد پسری از یک خانوادهٔ بورژوا درمی‌آورد که املاکشان را پس از برقراری رژیم کمونستی از دست داده بودند. او فوراً بعد از عروسی برای دامادش شغل مناسبی دست و پا می‌کند (به عنوان هدیهٔ ازدواج)، امّا امروز زندگی را در انزوا می‌گذراند، خانوادهٔ دامادش اموالی را که در گذشته مصادره شده بود بازپس گرفته‌اند و دختر که حالا از پدر کمونیستش شرم دارد، به ندرت و مخفیانه به او سر می‌زند. دوستم می‌خندد: می‌بینی؟ درست مثل ماجرای «باباگوریو» (اثر بالزاک م.) است! مرد قدرتمند دوران «ترور» (نخستین سال‌های بعد از انقلاب فرانسه م.) موفق می‌شود دخترانش را به ازدواج «دشمنانِ فقرا» در بیاورد که بعدها، در دوران «بازگشتن سلطنت»، او را طرد می‌کنند، به طوریکه پدر بیچاره هرگز نمی‌تواند دخترانش را در جاهای عمومی ملاقات کند.

مدتی خندیدیم. امروز بیشتر به آن خنده‌ها فکر می‌کنم: ما چرا خندیدیم؟ آیا کمونیست پیر اینقدر مضحک بود؟ مضحک برای تکرار آنچه بر سر مرد دیگری آمده بود؟ ولی او نبود که چیزی را تکرار می‌کرد، تاریخ بود که تکرار می‌شد؛ و برای تکرار باید بی‌شرم، بی‌فکر

و کج سلیقه بود. ما به کج سلیقگی تاریخ می‌خندیدیم.
و این مرا به گفته‌های دوستم باز می‌گرداند. آیا درست است که کشور چک در دوران ما نیازمند یک بالزاک است؟ شاید. شاید برای مردم چک خواندن رمان‌هایی دربارهٔ بازگشت سرمایه‌داری به کشور روشنگر باشد، رمان‌هایی شامل یک سیکل زمانیِ قطور و غنی با پرسناژهای بسیارکه به سبک بالزاک نوشته شده باشد. امّا هیچ رمان نویسی که سرش به تنش بیارزد چنین رمانی نخواهد نوشت. نگارش «کمدیِ انسانی» دیگری مسخره‌آمیز خواهد بود. زیرا اگر چه تاریخ (تاریخ بشر) چنان کج سلیقه است که خودرا تکرار می‌کند، امّا تاریخ هنر تکرار را برنمی‌تابد. کار هنر این نیست که همچون آینه‌ای عظیم همهٔ ماجراها و رویدادهای تاریخ راکه تا ابد مکرر می‌شوند، ضبط و منعکس کند. هنر دستهٔ کر نیست که در گذر تاریخ نوای آن را باز بخواند. آنچه روزی از اروپا باقی می‌ماند تایخ مکرر آن نیست که به خودی خود نمایانگر هیچ ارزشی نمی‌باشد؛ تنها چیزی که ممکن است باقی بماند تایخ هنرهای اروپا است.

بخش دوم

ادبیات جهانی

بیشترین گوناگونی در کمترین فضا

یک اروپایی ولو اینکه ملی گرایا یا جهان وطن، ریشه‌دار یا بی‌ریشه باشد، در اصل بر اثر رابطه با میهنش تعریف می‌شود، در واقع ظاهراً مسئلهٔ ملی در اروپا پیچیده‌تر و خطیرتر از سایر مکان‌ها و در هر حال متفاوت است. به این نکته ویژگی دیگری باید افزود: در اروپا در کنار کشورهای بزرگ، کشورهای کوچکی قرار دارند که در دو قرن اخیر استقلال سیاسی خود را به دست آورده یا آن را بازپس گرفته‌اند. شاید بر اثر وجود آنها بود که دریافتم گوناگونی فرهنگی ارزش بزرگ اروپا است. در دورانی که جهان روسی می‌خواست کشور کوچک مرا به شکل تصویری از خود درآورد، اروپای آرمانی‌ام را چنین تعریف می‌کردم: قاره‌ای با بیشترین گوناگونی در کمترین فضا؛ اکنون دیگر روسها بر کشور بر کشور زادگاهم حکومت نمی‌کند، امّا این بیش از پیش در معرض خطر قرار دارد.

همهٔ کشورهای اروپایی با سرنوشتی مشترک روبرو هستند، امّا هر یک با توجه به تجربه‌های ویژهٔ خود آن را به نحوی متفاوت می‌گذراند. به همین دلیل است که هر هنر اروپایی (نقاشی، رمان، موسیقی و غیره) مانند یک مسابقهٔ دوی امدادی به نظر می‌رسید که در آن کشورهای

مختلف یک نشانه را به یکدیگر پاس می‌دهند. چند صدایی (پلی فُنی) ابتدا در فرانسه نمودار می‌شود، در ایتالیا تکامل می‌یابد، در هلند به پیچیدگی باور نکردنی می‌رسد و در آلمان در آثار باخ به نهایت می‌رسد؛ پیشرفت رمان در انگلستانِ قرنِ هجدهم در فرانسه امتداد می‌یابد، سپس رمان در روسیه به تکامل می‌رسد و بعد در اسکاندیناوی و غیره. پویایی و پیشرفت دراز مدت تاریخی در هنرهای اروپایی بی وجود کشورهایی که تجربه‌های گوناگونشان چشمهٔ پایان‌ناپذیر الهام را جاری می‌سازد، ناممکن است.

در فکر ایسلاند هستم. در قرن‌های سیزدهم و پانزدهم در این کشور چند هزار صفحه اثر ادبی به نگارش درآمد: روایت افسانه‌های باستانی یا «ساگاهای» اسکاندیناوی. در آن زمان نه انگلیسی‌ها چنین اثر منثوری را به زبان خود نوشتند، نه فرانسوی‌ها! بیایید این پدیده را تا به آخر بررسی کنیم: نخستین گنجینهٔ بزرگ منثور اروپا در کوچکترین کشور آن آفریده شد؛ کشوری که حتی امروز کمتر از سیصد هزار نفر جمعیت دارد.

نابرابری جبران‌ناپذیر

نام شهر مونیخ به نماد تسلیم در برابر هیتلر تبدیل شده است. امّا بیایید روشن‌تر صحبت کنیم: در پائیز ۱۹۳۸ در مونیخ چهار قدرت بزرگ یعنی آلمان، ایتالیا، فرانسه وبریتانیای کبیر دربارهٔ کشور کوچکی به رایزنی پرداختند که تا آن زمان به آن حتی اجازهٔ بیان نداده بودند. دو دیپلمات چک در گوشه‌ای در یک اتاق تمام شب را به انتظار ماندند تا این که صبح آنها را از راهروهای دراز بگذرانند و به سالنی که چامبرلین و دالادیه (وزرای خارجهٔ انگلیس و فرانسه م.) در آن نشسته

و خسته و خواب آلود خمیازه می‌کشیدند، ببرند.
«کشوری دوردست که درباره‌اش زیاد نمی‌دانیم». این واژه‌های مشهور که چامبرلین می‌خواست به وسیلهٔ آن فدا کردن چک اسلواکی را توجیه کند، واقعیت را می‌رساندند. در اروپا در یک سو کشورهای بزرگ و در سوی دیگر کوچک‌ها وجود دارند؛ کشورهایی در سالن مخصوص رایزنی، و دیگران که سراسر شب را در گوشه‌ای به انتظار می‌گذرانند.
آنچه کشورهای کوچک را از بزرگان متمایز می‌کند، معیارهای کمّی مانند تعداد ساکنان آنها نیست؛ بلکه چیزی ژرف‌تر است: وجود آنها برای خودشان مورد یقین نیست، بلکه همواره با یک پرسش، یک شرط‌بندی یا ریسک همراه است، آنها در برابر تاریخ موضعی تدافعی دارند؛ تاریخ، نیرویی که از آنها فراتر می‌رود، به بازی نمی‌گیرد، حتی آنها را مشاهده نمی‌کند (گومبرویتز نوشت: «به وسیلهٔ مخالفت با تاریخ به خودی خود است که می‌توانیم با شرایط تاریخی امروز مخالفت کنیم».)
شمار جمعیت لهستان با اسپانیا برابر است. امّا اسپانیا قدرتی کهنسال است که هرگز موجودیتش دچار تهدید نشده، حال آنکه تاریخ به لهستانی‌ها آموخته است که وجود نداشتن چه مفهومی دارد. آنها که از وجود دولت ملی محروم مانده بودند، بیش از یک قرن را در راهروی مرگ به سر بردند. نخستین مصراع سرود ملی لهستان چنین آغاز می‌شود: «لهستان هنوز از میان نرفته» و حدود پنجاه سال پیش ویتولد گومبرویتز در نامه‌ای خطاب به چسلاو میلوز، فرازی نوشت که به ذهن هیچ یک از اهالی اسپانیا نمی‌رسید: «اگر زبان ما تا صد سال دیگر دوام بیاورد...»

بیایید تصور کنیم که افسانه‌های ایسلاندی به زبان انگلیسی نوشته می‌شدند. در این صورت نام قهرمانانشان امروز برای ما به قدر ترسیتان و ایزوت، یا دن کیشوت آشنا بود، ویژگی زیبایی شناسانهٔ نادرشان که میان گزارش نویسی و داستان سرایی در نوسان است، موجب پرداختن چندین نظریه می‌شد و در این مورد که آیا می‌توان آنها را نخستین رمان‌های اروپایی شمرد یا نه، بحث و جدل درمی‌گرفت. نمی‌خواهم بگویم که این افسانه‌ها فراموش شده‌اند، زیرا بعد از قرن‌های بی‌تفاوتی امروز در دانشگاههای سراسر جهان مطالعه می‌شوند، اما به «باستان‌شناسی» ادبیات تعلق دارند و بر ادبیات زنده تأثیر نمی‌گذارند.

از آنجا که فرانسوی‌ها به تمایز گذاری میان کشور و دولت عادت ندارند، غالباً می‌شنوم که کافکا را نویسنده‌ای چِک معرفی می‌کنند (در واقع او از سال ۱۹۱۸ شهروند چک اسلواکی بود.) البته این گفته بی‌معنی است. باید یادآوری کنم که کافکا فقط به زبان آلمانی می‌نوشت و بی‌تردید خود را نویسنده‌ای آلمانی می‌شمرد. با این حال بیایید لحظه‌ای تصور کنیم که کتابش را به زبان چک نوشته بود. امروز چه کسی او را می‌شناخت؟ ماکس برود پیش از اینکه موفق به تحمیل کافکا به آگاهی جهان شود، به مدت بیست سال دست به کوششی عظیم زد، آن هم به یاری بزرگترین نویسندگان آلمان! حتی اگر یک ناشر اهل پراگ موفق به چاپ آثار کافکای فرضاً چک می‌شد، هیچ یک از هم میهنانش (یعنی هیچ یک از چک‌ها) اهمیت لازم را برای شناساندن این متون شگفت‌انگیز به زبان یک کشور دوردست «که درباره‌اش زیاد نمی‌دانیم»، دارا نبود. نه، باورکنید اگر کافکا اهل چک بود، امروز هیچ کس او را نمی‌شناخت.

رمانِ «فردیدورک» اثرگومبرویتز در سال ۱۹۳۸ در لهستان منتشر شد. پانزده سال طول کشید تا عاقبت یک ناشر فرانسوی آن را خواند و رد کرد. باز هم سال‌های زیادی گذشت تا اینکه مردم فرانسه آن را در کتاب فروشی‌ها یافتند.

ادبیات جهانی

هر اثر هنری را می‌توان در دو پس زمینهٔ اصلی قرار داد: تاریخ کشوری که در آن به وجود آمده (که در اینجا پس زمینهٔ کوچک می‌نامیم)، و تاریخ فراملی (که پس زمینهٔ بزرگ خواهیم نامید.) ما به طور طبیعی عادت کرده‌ایم موسیقی را در پس زمینهٔ بزرگ به نظر آوریم. این که زبان مادری باخ یا رولاند دولاسوس چه بوده برای یک موسیقی شناس اهمیتی ندارد؛ برعکس، یک رمان از آنجا که با زبان، در پیوند است در همهٔ دانشگاههای جهان تنها در پس زمینهٔ کوچک ملی مطالعه می‌شود. اروپا موفق نشده ادبیات خود را به مثابه واحدی تاریخی به نظر آورد و به گمان من این جبران‌ناپذیرترین شکست فکری آن است. زیرا برای باقی ماندن در تاریخ رمان: استرن نسبت به آثار رابله واکنش نشان می‌دهد، دیده‌رو از استرن الهام می‌گیرد، فیلدینگ مدام خود را وامدار سرواتتس قلمداد می‌کند، استاندال خود را با فیلدینگ قیاس می‌کند، سنّت فلوبر در آثار جویس امتداد می‌یابد، ماکس بروک بااندیشیدن به جویس بوطیقای رمان خود را می‌آفریند و کافکا به گارسیا مارکز می‌فهماند که می‌توان از سنت گذشتگان خارج نشد و «طور دیگری نوشت».

آنچه گفتم نخستین بار توسط گوته عنوان شده بود: «امروز دیگر ادبیات ملّی چیز زیادی را بازنمایی نمی‌کند و ما وارد ادبیات جهانی

(وُلت لیتراتور) می‌شویم؛ پس وظیفه هرکداممان این است که به این دگرگونی شتاب بخشیم.» این است وصیت نامهٔ گوته. وصیت دیگری که تحریف شده است. زیرا کافی است هرکتاب مربوط به ادبیات را بگشایید تا ببینید که ادبیات جهان به شکل مجموعه‌ای از ادبیات ملی نمایانده شده، به مثابه تاریخ ادبیات‌ها! ادبیات‌ها به صورت جمع!

با این حال رابله که آثارش همواره از سوی هم میهنانش کم ارزش شمرده می‌شد، بیش از همه توسط باختین درک و شناخته شد؛ داستایوسکی را آندره ژید فرانسوی به درستی دریافت؛ ایبسن را یک ایرلندی به نام ژرژ برنارد شاو و جویس را هرمن بروخ اطریشی؛ اهمیت جهانشمول تل نویسندگانِ بزرگ امریکای شمالی: همینگوی، فالکنر و دوس پاسوس برای نخستین بار توسط نویسندگان فرانسوی فاش گردید (فالکنر در سال ۱۹۴۶ در حالیکه از فقدان گوش شنوا در کشور خود گله می‌کرد نوشت: «در فرانسه مرا پدر یک جنبش ادبی می‌دانند».) این چند مثال استثناهای عجیبی بر قاعده نیستند، بلکه خود قاعده محسوب می‌شوند: دوری جغرافیایی شاهدان را از پس زمینهٔ محلّی دور کرده به آنان امکان رویارویی با پس زمینهٔ بزرگ ادبیات جهانی را می‌بخشد که تنها معیارِ هویدا غایاندنِ ارزش زیبایی شناسانهٔ یک رمان است: یعنی سویه‌هایی از زندگی که تا آن زمان ناشناس مانده و رمان آن را روشن کرده، یا تازگی فرمی که توانسته به دست آورد.

آیا منظورم این است که برای ارزیابی یک رمان می‌توان از دانستن زبانی که به آن نوشته شده صرف نظر کرد؟ بله، این درست همان چیزی است که می‌خواهم بگویم! آندره ژید روسی نمی‌دانست، ژرژ

برنارد شاو زبان نروژی نمی‌دانست و سارتر آثار دوس پاسوس را به انگلیسی نخوانده بود. اگر آثار ویتولداگومبرویتز و دانیلوکیس تنها به داوری کسانی که زبان‌های لهستانی و سرب و کروآت می‌دانستند وابسته بود، نوآوری زیبایی شناسانه‌شان هرگز شناخته نمی‌شد.
(استادان ادبیات خارجی؟ مگر وظیفهٔ طبیعی‌شان مطالعهٔ آثار با توجه به پس زمینهٔ ادبیات جهانی نیست؟ ولی در مورد آنها هیچ امیدی وجود ندارد، زیرا برای نمایاندن ارزش کارشناسی خود به نحو نمایانی با پس زمینهٔ کوچک ملی ادبیاتی که تدریس می‌کنند، هم ذات می‌شوند. آنها باورها، سلیقه‌ها و پیش داوری‌های ملیت مزبور را برمی‌گزینند. امیدی نیست: در دانشگاههای خارجی هر اثر هنری به طور ژرف‌تری در پس زمینهٔ منطقهٔ زادگاهی‌اش بررسی می‌شود.)

منطقه گرایی کوچک‌ها

منطقه گرایی را چگونه می‌توان تعریف کرد؟ همچون ناتوانی در به نظر آوردن فرهنگ خود در پس زمینهٔ بزرگ. دو گونه منطقه گرایی وجود دارد: منطقه گرایی ملت‌های بزرگ و منطقه گرایی کوچک‌ها. ملت‌های بزرگ از آنجا که در برابر ایدهٔ ادبیات جهانی گوته مقاومت می‌ورزند، با توجه به غنای ادبیات خود، نیازی به دانستن آنچه دیگران می‌نویسند احساس نمی‌کنند. کازیمیر برانديس در یادداشت‌های پاریس در سال‌های ۱۹۸۵ تا ۱۹۸۷ می‌نویسد: «دانشجوی فرانسوی فرهنگ جهانی را به مراتب کمتر از دانشجوی لهستانی می‌شناسد. امّا او می‌تواند این اجازه را به خود بدهد، زیرا فرهنگ ملی‌اش کم و بیش همهٔ جنبه‌ها، امکانات و دوره‌های تکامل جهانی را در خورد دارد.»
ملت‌های کوچک به دلایلی عکس آن، از پس زمینهٔ بزرگ استقبال

نمی‌کنند: آنها برای فرهنگ جهانی احترام زیادی قائل هستند، امّا برایشان غریبه است، اسمانی بالای سر، دور، دست نیافتنی، واقعیتی آرمانی که با ادبیات ملی آنها ارتباط زیادی ندارند. ملت کوچک به نویسنده‌اش تلقین کرده است که صرفاً به آن تعلق دارد. نگریستن به فراسوی مرزهای میهن و پیوستن به سرزمین فراملیتیِ هنر به نظر بلند پروازی می‌رسد، همچون رویکردی که با تحقیر نسبت به هم‌میهنان همراه باشد. و از آنجا که ملت‌های کوچک غالباً در شرایطی به سر می‌برند که موجودیتشان در معرض خطر است، به سادگی رویکرد خود را اخلاقاً مُجاز می‌نمایانند.

فرانتس کافکا در خاطراتش از آن سخن می‌گوید و از دیدگاه ادبیات «بزرگ» آلمان به ادبیات چک و یهود می‌نگرد. می‌گوید یک ملت کوچک برای نویسندگانش احترام زیادی قائل است زیرا «در رویارویی با جهان خصم آلودِ پیرامون» مایهٔ مباهاتش می‌شوند؛ برای یک ملت کوچک ادبیات «کمتر مربوط به تاریخ ادب که متعلق به ملت است»؛ و این کشش استثنایی میان ادبیات و مردم است که «پخش آثار ادبی را در کشور آسان‌تر می‌سازد؛ آثاری که به شعارهای سیاسی می‌پیوندند.» سپس به این فراز شگفت‌انگیز می‌رسیم: «آنچه در ادبیات بزرگ در پایین می‌گذرد و بخشی غیر حیاتی از بنای اصلی را تشکیل می‌دهد، در اینجا در صحنهٔ اصلی قرار می‌گیرد؛ آنچه در ادبیات بزرگ درگیری گذرایی به بار می‌آورد، در اینجا به مسئلهٔ مرگ و زندگی تبدیل می‌شود.»

این آخرین واژه‌ها مرا به یاد سرودِ استمانا برای دستهٔ کُر می‌اندازد (که در سال ۱۸۶۴ نوشته شده): «شادی کن، شادی کن لاشخور حریص، برایت خوراک لذیذی تدارک دیده‌ایم: یک خائن به میهن که دریدنش

جشنی خواهد بود...» چگونه یک موسیقی‌دان بزرگ چنین سرود احمقانه و خونباری را نوشته است؟ آیا یک گناه ناشی از جوانی است؟ نه، در آن هنگام اسمتانا چهل ساله بود. از این گذشته در آن دوران «خائن به میهن» چه مفهومی داشت؟ پیوستن به کماندوهایی که گلوی هم میهنان خود را می‌دریدند؟ نه. هر شهروند چک که ترجیح داده بود پراگ را ترک کند، به وین برود و در زندگی صلح‌آمیز آلمانی شرکت جوید، خائن محسوب می‌شد. همانطور که کافکا گفت: «آنچه در ادبیات بزرگ درگیری گذرایی به بار می‌آورد، در اینجا به مسئلهٔ مرگ و زندگی تبدیل می‌شود.»

حس مالکیت ملت نسبت به هنرمندانش به شکلِ «تروریسمِ پس زمینهٔ کوچک» ظاهر می‌شود که همهٔ مفاهیم یک اثر را به نقشی که در کشور خود ایفا خواهد کرد، فرو می‌کاهد.

منطقه‌گرایی بزرگان

و منطقه‌گرایی بزرگان چگونه است؟ تعریف آن تفاوتی نمی‌کند: ناتوانی در به نظر آوردن فرهنگ خود در پس زمینهٔ بزرگ (یا مردود شمردنِ این رویکرد.) چند سال پیش قبل از پایان قرن گذشته یک روزنامهٔ پاریسی از ۳۰ شخصیت که متعلق به بدنهٔ روشنفکری آن زمان بودند و شامل روزنامه نگاران، تاریخ دانان، جامعه شناسان، ناشران و چند نویسنده می‌شدند، تحقیقی به عمل آورد. هر یک از آنها باید ده کتاب از مهمترین آثار در سراسر تاریخ فرانسه را به ترتیب اهمیت نام می‌برد؛ سپس از این سی فهرست ده کتابی، مجموعه‌ای از صد کتاب تهیه شد؛ با این که سؤال طرح شده («کتاب‌هایی که فرانسه را ساختند کدام بودند؟») چند گونه برداشت را ممکن می‌گرداند،

نتیجهٔ تحقیق ایدهٔ نسبتاً صحیحی از آنچه نخبگان روشنفکری امروز فرانسه در ادبیات این کشور پراهمیت می‌دانند، به دست می‌دهد.
از این مسابقه «بینوایان» ویکتور هوگو پیروز بیرون آمد. این پیروزی برای یک نویسندهٔ غیر فرانسوی شگفت‌آور است زیرا این کتاب را نه به خودیِ خود مهم می‌داند، نه برای تاریخ ادبیات. از این رو یکباره پی می‌برد که آنچه در ادبیات فرانسه می‌پسندد، همان نیست که فرانسوی‌ها دوست دارند. «خاطرات جنگ» نوشتهٔ ژنرال دوگل در مقام یازدهم قرار دارد. یافتنِ چنین ارزشی در کتاب یک سیاستمدارِ نظامی به سختی در کشورهای دیگر روی خواهد داد. با این حال نه این نکته، بلکه این که بزرگترین شاهکارهای ادبی در مراتب پایین‌تر از آن قرار دارند، ناامید کننده‌تر است. رابله در مرتبهٔ چهاردهم فهرست جای دارد! رابله بعد از ژنرال دوگُل! در این زمینه نوشتهٔ یک دانشگاهی مشهور فرانسوی را می‌خوانم که اعلام کرده ادبیات کشورش فاقد بنیانگذارانی همچون دانته برای ایتالیا، شکسپیر برای انگلیسی‌ها و غیره است. می‌بینید؟ رابله به نظر هم میهنانش از بنیانگذاران ادبیات نیست! در حالیکه از دیدگاه تقریباً همهٔ رمان‌نویسان بزرگان دوران ما رابله درکنار سروانتس بنیانگذار یک هنر است: هنر رمان.
و رمان قرن هجدهم و نوزدهم مایهٔ شکوه فرانسه است؟ «سرخ و سیاه» (شاهکار استاندال م.) در مرتبه‌ی بیست و دوم، «مادام بواری» (اثر فلوبر م.) بیست و پنجم، زرمینال (اثر زولا م.)؛ سی و دوم، «کمدی انسانی» فقط سی و چهارم است (مگر چنین چیزی ممکن است؟ بدون «کمدی انسانی» ادبیات اروپا قابل تصور نیست!)؛ «گزند دلبستگی (اثر کلدر دولاکلو م.) پنجاهم و «بوار و پکوشهٔ» بخت

برگشته (اثر دیده‌رو م.) مانند دو دوندهٔ از نفس اتاده در مقام آخر قرار دارند و بعضی از شاهکارهای رمان نویسی در میان صدکتاب منتخب جایی ندارند، از جمله: «صومعهٔ پارم»، «آموزش احساسات» (اثر فلوبر م.)، «ژاک قضا و قدری» (اثر دیده‌رو) (در واقع فقط در پس زمینهٔ بزرگ «ولت لیتراتور» یا ادبیات جهانی است که تازگی قیاس‌ناپذیر این رمان هویدا می‌شود.)

و قرن بیستم؟ «در جستجوی زمان از دست رفته» در مقام هفتم و «بیگانهٔ» آلبر کامو بیست و سوم است و بعد؟ بسیار اندک. از آنچه ادبیات مدرن می‌خوانیم بسیار اندک و از شعر مدرن هیچ. گویی تأثیر فرانسه بر هنر مدرن هرگز وجود نداشته! گویی مثلاً آپولینر (که در این مسابقه غایب است!) در یک دوره الهام بخش شعر اروپا نبوه است! از این‌ها شگفت‌انگیزتر نیز به چشم می‌خورد: غیبت بکت ویونسکو. چند تن از نمایش نامه نویسان قرن بیستم نیرو و درخشش این دو را دارند؟ یک تن؟ دو تن؟ نه بیش از آن. یک خاطره: آزادی زندگی فرهنگی در چک اسلواکیِ کمونیست در ابتدای دههٔ ۱۹۶۰ در پیوند با تئاترهای کوچک به دست آمد. در آنجا بود که برای نخستین بار اجرای یکی از نمایشنامه‌های اوژن یونسکو را دیدم که برایم فراموش نشدنی است؛ فوران نیروی تخیل و بی‌اعتنایی مطلق به امور قراردادی. غالباً می‌گفتم: بهار پراگ هشت سال پیش از سال ۱۹۶۸، همراه با اجرای نمایش نامه‌های یونسکو در یک تئاتر کوچک آغاز شد.

می‌توان به من خرده گرفت که مسابقهٔ مورد اشاره بیشتر از جهت‌گیری اخیر روشنفکری که به معیارهای زیبایی‌شناسی هر چه کمتر بها می‌دهد، ناشی می‌شود تا تنگ نظریِ ملی گرایانه: کسانی که به

«بینوایان» رأی می‌دادند، نه به اهمیت این کتاب در تاریخ رمان، بلکه به پژواک عمیق اجتماعی آن در فرانسه می‌اندیشیدند. البته، امّا این امر بار دیگر نشان می‌دهد که بی‌اعتنایی به ارزش‌های زیبایی‌شناسی، عاقبت همهٔ نمودهای فرهنگی را به سمت ملی‌گرایی سوق خواهد داد. امّا فرانسه فقط کشوری نیست که فرانسوی‌ها در آن زندگی می‌کنند، بلکه کشوری است که دیگران به آن می‌نگرند و از آن الهام می‌گیرند. و یک خارجی با توجه به ارزش‌های زیبایی شناسانه و فلسفی به کتاب‌هایی که خارج از کشورش منتشر می‌شوند، بها می‌دهد. بار دیگر قاعده تثبیت می‌شود: این ارزش‌ها از نظرگاه «پس زمینهٔ کوچک» کمتر مورد توجه قرار می‌گیرند، ولو اینکه پس زمینهٔ پر غرور یک ملت بزرگ باشد.

مرد اروپای شرقی

در دههٔ ۱۹۷۰ کشورم را ترک کردم، به فرانسه آمدم و با کمال تعجب مشاهده کردم که «یک پناهندهٔ اروپای شرقی» هستم. در واقع برای فرانسوی‌ها کشورم بخشی از شرق اروپا به حساب می‌آمد. بسیار کوشیدم تا در همه جا فاجعهٔ وضعیت چک اسلواکی را توضیح دهم: از آنجا که ما فاقد اختیار کامل ملی بودیم نه تنها به کشور دیگری الحاق شده، بلکه توسط «دنیا»ی دیگر بلعیده شده بودیم، دنیای شرق اروپا که در گذشتهٔ کهنسال بیزانس ریشه داشت، دارای مسایل تاریخی، ویژگی‌های معماری، مذهبی (ارتودوکس)، الفبای خاص (سیریلیک که از الفبای یونانی منعشب می‌شود) و حتی کمونیسم ویژهٔ خود بود (کسی نمی‌داند کمونیسم اروپای مرکزی بدون سلطهٔ روسیه به چه صورت در می‌آمد و کسی هم نخواهد دانست، امّا به

هیچ وجه نمی‌توانست به آنچه ما در چک اسلواکی تجربه کردیم شبیه باشد.)

رفته رفته دریافتم که از «کشوری دوردست که از آن کمتر می‌دانیم» آمده‌ام. اطرافیانم امور سیاسی را بسیار پر اهمیت می‌شمردند، امّا از جغرافیا هیچ نمی‌دانستند: آنها چک اسلواکی را کشوری می‌دانستند که کمونیسم به آن تحمیل شده، نه الحاق. می‌گفتند مگر چک‌ها از دیرباز به جهان اسلاوِ روس‌ها تعلق نداشته‌اند؟ پاسخ می‌دادم که کشورهای اسلاو از دیدگاه زبان‌شناسی با یکدیگر پیوند دارند، ولی یک «فرهنگ» اسلاو یا «جهان» اسلاو وجود ندارد: تاریخ چک‌ها مانند لهستانی‌ها، اسلواک‌ها، کروآت‌ها و اسلوِن‌ها (و البته مجارها که ابداً اسلاو نیستند) صرفاً اروپایی است: گوتیک؛ رنسانس؛ باروک؛ تماس نزدیک با جهان آلمانی و مبارزهٔ کاتولیک‌ها بر علیه اصلاحات با روسیه که بسیار دور بود و جهان دیگری می‌نمود، کاملاً بی‌ارتباط بود. تنها لهستانی‌ها در همسایگی روسیه بودند، امّا روابطشان همواره خصمانه بود.

بیهوده بود: ایدهٔ «جهان اسلاو» یکی از اندیشه‌های عمومی و پایدار تاریخ نگاری جهان است. کتاب «تاریخ جهانشمول» از مجموعهٔ ممتاز «پله یاد» را می‌گشایم: یان هوس عالم بزرگ علوم دینی که به باورهای استاد خو وای کلیف انگلیسی و همچنین لوترِ آلمانی پشت کرده بود (هر چند لوتر را سلفِ خود می‌شمرد)، ناچار است پس از مرگ (در حالیکه در کنستانس سوزانده شد) جاودانگی منحوس را در کنار ایوان مخوف برتابد.

هیچ چیز مثلِ تجربهٔ شخصی روشنگر نیست: در اواخر دههٔ ۱۹۷۰، دست نویس پیش‌گفتاری را دریافت کردم که یکی از اِسلاو شناسان

مشهور برای یکی از رمان‌هایم نوشته بود دائماً مرا با داستایوسکی، گوگول، بونین، پاسترناک و مَندِلسم و دگراندیشان روس مقایسه کرده بود (که البته خوش آیند بود، در آن دوران محبوب اسلاوشناسان بودم.) با وحشت از چاپ آن جلوگیری کردم. نه برای این که نویسندگان بزرگ روسی را نمی‌پسندیدم، برعکس همه آنها را می‌ستودم، بلکه در کنار آنها آدم دیگری به نظر می‌رسیدم. هنوز اضطراب عجیبی که خواندن آن متن در من برانگیخت را به خاطر دارم: جای‌گیری در پس زمینه‌ای که متعلق به من نبود برایم مانند اخراج از میهنم بود.

اروپای مرکزی

میان پس زمینهٔ بزرگ جهانی و پس زمینهٔ کوچک ملی می‌توان یک «پس زمینهٔ بینابینی» را تصور کرد. این پس زمینه‌ها مابینِ کشور سوئد و جهان، اسکاندیناوی است و برای کلمبیا، امریکای لاتین. امّا برای مجارستان و لهستان چیست؟ پس از مهاجرت کوشیدم برای این پرسش پاسخی بیابم و عنوان یکی از مقالات آن روزم این است: «غرب ربایی یا تراژدی اروپای مرکزی».

امّا اروپای مرکزی چیست؟ مجموعهٔ کشورهای کوچکی که میان دو قدرت، یعنی روسیه و آلمان قرار دارند. بخش شرقیِ مغرب زمین. درست، امّا منظور کدام کشورهاست؟ سه کشور ساحل دریای بالتیک؟ و رومانی که از سوی کلیسای ارتودوکس به سمت شرق و توسط زبان رومانیایی به طرف غرب کشیده می‌شود؟ و اطریش که تا مدت‌ها مرکز سیاسی این مجموعه بود؟ نویسندگان اطریشی تنها در پس زمینهٔ آلمانی مورد مطالعه قرار می‌گیرند و از جاگرفتن در هرج و

مرج چند زبانهٔ اروپای مرکزی استقبال نخواهند کرد (و من به آنها حق می‌دهم.) ولی آیا همهٔ این کشورها ارادهٔ روشن و پایداری برای ایجاد یک مجموعهٔ مشترک نشان داده‌اند؟ به هیچ روی. به مدت چند قرن اکثریت آنها به کشور بزرگی تعلق داشتند: به امپراطوری هابسبورگ؛ با این حال سرانجام مشتاق گریز از آن بودند.

نکته‌هایی که برشمردم اندیشهٔ اروپای مرکزی را مشروط کرده ویژگی مبهم آن را می‌نمایاند، ولی در عین حال آن را روشن‌تر می‌سازد. آیا درست است که ترسیم مرزهای اروپای مرکزی به صورت دقیق و پایدار ناممکن است؟ البته! کشورهای مزبور هرگز نه بر مرزها حاکم بوده‌اند، نه بر سرنوشت خود. آنها به ندرت سوژه و تقریباً همواره در برابر تاریخ منفعل بوده‌اند. یکپارچگی‌شان «ناآگانه» بوده و نه بر اثر اراده، خواست یا نزدیکی زبانی، بلکه به دلیل شباهت تجربه‌ها به‌وقوع پیوسته؛ به دلیل وضعیت‌های تاریخی مشترکی که در دوره‌های مختلف آنها را به اشکال گوناگون و میان مرزهای متحرکی که هرگز قطعی نبوده، گرد هم آورده است.

قرن بیستم شاهد ملی گرایی همهٔ این ملت‌ها بود که از آلمانی شدن سر باز می‌زدند. حتی اطریشی‌ها علیرغم موقعیت مرکزی‌شان در امپراطوری، نتوانستند از زیر بار گزینش میان ادامهٔ تعلق به منطقهٔ بزرگ زیر سلطهٔ آلمان که قرار بود در آن هضم شوند، و هویت اطریشی خود شانه خالی کنند. و چگونه می‌توان صهیونیسم را، که از همان مردود شمردن تطابق با وضعیت موجود و همان ارادهٔ کلیمی‌ها برای ایجاد یک ملت با زبان ویژهٔ خود، را از خاطر برد؛ اراده‌ای که در اروپای مرکزی نیز موجود بود. یکی از مسائل اصلی اروپا، یعنی مسئلهٔ کشورهای کوچک در هیچ کجا تا به این حد فشرده و نشانگر

بروز نکرده و به شکل نمونه درنیامده است.
در قرن بیستم پس از جنگ جهانی اوّل چند کشور مستقل از ویرانهٔ امپراطوری هابسبورگ سر برآوردند و همه، به استثناء اطریش سی سال بعد به زیر سلطهٔ روسیه کشیده شدند: وضعیتی کاملاً تازه در تاریخ اروپای مرکزی! سپس دورانی طولانی از شورش‌های ضد شوروی در لهستان، مجارستانِ خونین، سپس در چک‌اسلواکی وبار دیگر با قدرت و درازای بیشتری در لهستان به وقوع پیوست. من در اروپای نیمهٔ دوم قرن بیستم هیچ چیز را ستایش‌انگیزتر از این زنجیرهٔ طلایی شورش‌هایی که به مدت چهل سال امپراطوری شرق اروپا را مین‌گذاری کرد، آن را حکومت‌ناپذیر گرداند و عاقبت ناقوس مرگ حاکمیت آن را به صدا درآورد، نمی‌بینم.

راه‌های متضاد شورش مدرنیستی

گمان نمی‌کنم تاریخ اروپای مرکزی را در دانشگاه‌ها به صورت مجزا تدریس کنند و در خوابگاه جهانِ دیگر یان هوس[۱] همچنان در فضای اسلاو در کنار ایوانِ مخوف[۲] باقی خواهد ماند. خودم چه؟ اگر بر اثر تراژدی سیاسی کشورم ضربه نخورده بودم، این ایده را با اصرار کار می‌بردم؟ پاسخ منفی است. بعضی واژه‌ها در فضایی مه‌آلود تهفته‌اند، امّا در زمان مناسب به یاری‌مان می‌شتابند. اندیشهٔ اروپای مرکزی با تعریف ساده‌اش از دورغ یالتا پرده برداشت: چانه زنی میان سه فاتح جنگ جهانی اول که موجب شد مرز میان شرق و

۱- اصلاحگر مذهبی چک (۱۴۱۵ - ۱۳۷۱) - م.

۲- ایوان چهارم تزار روسیه (۱۵۸۴ - ۱۲۳۳) - م.

غرق چند صد کیلومتر به طرف غرب تغییر مکان دهد.
امّا اندیشهٔ اروپای مرکزی بار دیگر و نه به دلایل سیاسی به کمکم آمد. هنگامی بود که از این که پی بردم واژه‌های «رمان»، «هنر مدرن» و «رمان مدرن» برای دوستان فرانسوی‌ام مفهوم دیگری دارد، شگفت زده بودم. مسئله نه مخالف با آنها، بلکه با کمال فروتنی وقوف به تفاوت میان دو سنّتی بودم که در آن پرورش یافته بودیم. در یک چشم انداز سیاسی سراسر نما، دو فرهنگ چک و فرانسوی را به شکل دو موجودیت موازی دیدم. در فرانسه: دوران کلاسیک بود، سپس عقل گرایی، رواج روحیهٔ غیر مذهبی و آزادی خواهی و سپس در قرن نوزدهم دوران رمان‌های بزرگ. در اروپای مرکزی: سلطهٔ هنر باروکِ که با الهام عجین بود و سپس در قرن نوزدهم دوران ایده‌آل‌های اخلاقی بیدرمایر، اشعار رومانتیک و شمار اندکِ رمان‌های بزرگ. نیروی قیاس‌ناپذیر اروپای مرکزی در موسیقی‌اش نهفته بود که از هایدن تا شوئن برگ، از لیست تا بارتوک به تنهایی به مدت دو قرن همهٔ جهت‌گیری‌های اساسی موسیقی اروپا را در خود گرد آورده بود، درخشش اروپای مرکزی در شکوه موسیقی‌اش نمودار می‌گشت.
و امّا در دوران «هنر مدرن»، این طوفان پر جاذبهٔ سی سال نخست قرن بیستم، چه می‌توان گفت؟ یک شورش رادیکال بر علیه زیبایی‌شناسی گذشته بود: این البته واضح است، با این تفاوت که گذشته‌ها در دو فرهنگ چک و فرانسه یکسان نبودند. در فرانسه هنر مدرن ضد عقل گرایی، ضد کلاسیک، ضد واقع گرایی، ضد مکتب ناتورالیست بود و شورش بزرگ شاعرانی همچون بودلر و رمبو را امتداد می‌بخشید. هنر مدرن بیان ویژهٔ خود را در نقاشی و شعر که هنر منتخب آن بود، یافت. امّا رمان محکوم شناخته شد (از جمله توسط

سوررئالیست‌ها) و بسیاری آن را متعلق به گذشته شمردند؛ هنری که در فرم قراردادی خود محبوس است. در اروپای مرکزی وضعیت متفاوت بود: مقایله با سنتِ الهام گرا، رمانتیک، احساسی و خلاصه شده در موسیقی، برخی از مدرنیست‌های نابغه و مبتکر را به سوی هنری کشاند که ساحتِ ممتاز تحلیل، ژرف بینی، و شوخ اندیشی است: هنر رمان.

پله یادِ بزرگِ من[۱]

در رمان «مرد بی‌قابلیت» (۱۹۴۱ ـ ۱۹۳۰) اثر رابرت موزیل[۲]، کلارسیا و والتر «همچون دو لوکوموتیو لجام گسیخته در کنارِ هم» چهار دستی پیانو می‌نواختند. «در حالیکه روی چهار پایه‌های کوچک نشسته بودند، از هیچ چیز نگران یا غمگین نبودند، عاشق هم نبودند. در واقع ذهن هر کدام به سهم خود مشغول چیزی بود...» و تنها «اقتدار موسیقی آنها را بر یکدیگر می‌پیوست (...) پیوندشان مانند حالتی بود که هنگام وحشت‌های بزرگ صدها نفر که در لحظهٔ قبل از هر نظر متفاوت بودند، ناگهان حرکات مشابه انجام می‌دهند، به شکل یکسان فریادهای بیهوده می‌زنند و چشم‌ها و دهان‌ها را بی‌اختیار می‌گشایند...» آنها دستخوش «آن آشوبِ مواج، آن حرکات احساسیِ برخاسته از درون بودند، یعنی شوریدگی مبهم بخشِ سُفلایِ روح در

۱- انتشاراتی که آثار بزرگ ادبی را به شیوه‌ای ممتاز و زیبا و یک شکل در فرانسه چاپ می‌کند. این واژه به مفهون ثریا نیز هست ـ م.

۲- نویسنده‌ی اطریشی (۱۹۴۲ ـ ۱۸۸۰) که در رمان «مرد بی‌قابلیت» وضع اجتماعی و رژیم سلطنتی اطریش را مورد انتقاد قرار داده بود ـ م.

تلاش برای رسیدن به زبانی جاودان که به همهٔ انسان‌ها وحدت می‌بخشد.»

نگاه موزیل تنها موسیقی را در بر نمی‌گیرد، بلکه به جوهر غنایی آن نیز نفوذ می‌کند، به جادویی که نه تنها به جشن‌ها، بلکه به کشتارها نیز نیرو می‌بخشد و افراد را به گله‌هایی پر شور بدل می‌کند؛ موقعیتِ ضد غنایی موزیل مرا به یاد کافکا می‌اندازد که در رمان‌هایش از هر گونه حرکت احساسی نفرت داشت (و این امر او را از اکسپرسیونیت‌های آلمان متمایز می‌کند) و کتاب «امریکا» را به گفتهٔ خود برای مقابله با «سبک لبریز از احساسات» نوشت؛ همچنین هرمن بروخ[1] که از «روحیهٔ اپرایی» گریزان بود، به ویژه از اپرای واگنر (همان واگنری که بودلر و پروست می‌پرستیدند) که آن را نمونهٔ کیچ می‌شمرد (به گفتهٔ خودش «یک کیچ عالی»). از این دیدگاه بروخ یادآور ویتولد گومبرویتز است که در متن مشهورش «علیه شاعران»، بر رمانتیسم ریشه‌کن نشدنیِ در ادبیات واکنش نشان داد، همچنین نسبت به شعر به مثابه الههٔ نقدناپذیر مدرنیسم غرب.

آیا کافکا، موزیل، بروخ و گومبرویتز مکتب یا جنبشی تشکیل داده بودند؟ نه؛ آنها انزوا طلب بودند. من آنها را بارها «کهکشانِ رمان نویس‌های بزرگ اروپای شرقی» نامیده‌ام و در واقع مانند ستارگان یک مجموعه پیرامون هر یک را فضایی تهی فرا گرفته است. با این حال آنچه به نظر من جالب توجه می‌رسد این است که همگی جهت‌گیری

۱- هرمن بروخ نویسنده‌ی اطریشی (۱۹۵۱ - ۱۸۸۵) - بروخ به امریکا مهاجرت کرد و تحت تأثیر جویس بود. آثار بروخ پیچیده است و جهانی آکنده از شر و بدی را تصویر می‌کند.

هنری مشابهی داشتند. همگی «شاعرِ» رمان بودند، یعنی فرم و تازگی رمان آنها را بر سر ذوق می‌آورد؛ نگران نیروی هر واژه و هر فراز، شیدای تخیلی که می‌خواهد از مرزهای «رئالیسم» فراتر رود؛ ولی در عین حال نفوذناپذیر نسبت به هر گونه جاذبهٔ گمراه کنندهٔ حالت غنایی: مخالفت با دگرگونی رمان به شکل اعترافات شخصی، تزئینات نثر، و مطلقاً متمرکز بر دنیای واقعی بودند. به نظر همهٔ آنها رمان «شعری بزرگ و ضد غنایی» بود.

کیچ و ابتذالِ عوامانه

واژهٔ «کیچ» در اواسط قرن نوزدهم در شهر مونیخ به وجود آمد، به مفهوم پس مانده‌های قرن بزرگ رمانتیک بود. امّا شاید نظر هرمن بروخ در این مورد درست‌تر بود: این که سبک حاکم بر قرن نوزدهم (در آلمان و اروپای مرکزی) کیچ بود در حالیکه چند اثر بزرگ رمانتیک به طور استثنایی از آن مجزا می‌شد. کسانی که با استبداد کیچ آشنا هستند (استبدادِ خواننده‌های اپرا) نسبت به چادر سرخی که بر واقعیت کشیده می‌شود حساسیت نشان می‌دهند، نسبت به نمایش بی‌شرمانهٔ قلب پر طپش و به گفتهٔ موزیل «نانی که بر آن عطر پاشیده‌اند»؛ در اروپای مرکزی از مدتها پیش کیچ به ایدهٔ دقیقی تبدیل شده و نمایندهٔ «منتهای ابتذال در زیبایی‌شناسی» است.

گمان نمی‌کنم مدرنیست‌های فرانسوی به اغوای جنبه‌های رمانتیک و تزئینات متنی تن داده باشند و به دلیل فقدان تجربهٔ طولانی کیچ، حساسیت و نفرت از آن در آنها نفوذ نکرده بود. در هر حال این واژه تنها در سال ۱۹۶۰، یعنی صد سال پس از ظهور کیچ در آلمان، برای نخستین بار در فرانسه به کار رفت؛ در سال ۱۹۶۶، مترجم فرانسویِ

مقاله‌های بروخ و سپس در ۱۹۷۴ مترجم آثار هاناآرنت ناگزیر واژهٔ کیچ را «هنر ابتذال» ترجمه کردند و با این کار اندیشهٔ آن دو نویسنده را نامفهوم گرداندند.

کتاب «لوسین لِوِن» اثر استاندال را می‌خوانم، بخش مربوط به گفتگوهای حاضران در سالن. بر واژه‌های کلیدی که رویکردهای مختلف حاضران را بیان می‌کنند، توقف می‌کنم: غرور؛ ابتذال؛ حس طنز («این اسیدی که همه چیز را دچار زنگ زدگی می‌کند») تمسخر، ادب («ادب بی‌نهایت و فقدان احساسات») و خیرخواهی. از خود می‌پرسم کدام واژه مفهوم کیچ را به نحوی که من درمی‌یابم، مفهومی حاکی از منتهای ملامت در زیبایی شناسی، می‌رساند؟ عاقبت آن را می‌یابم: آن واژه «ابتذال» است، «ابتذالِ عوام پسند.» «آقای دوپوآتیه موجودی در نهایت ابتذال با مَنِشی عوامانه بود که گوی از رفتار پست و بی‌ادبانهٔ خود احساس غرور می‌کرد؛ خوک نیز در خوک دانی با چنین حالتِ زننده‌ای خود را به رخ بیننده می‌کشد...»

تحقیر نسبت به ابتذال و ذائقهٔ عوام پسند در مجامع روشنفکران آن روزها همانقدر رایج بود که امروز هست. به ریشهٔ واژهٔ «VULGAIRE» برگردیم که از «Vulgus» یعنی عوام می‌آید؛ «Vulgaine» چیزی است که عوام آن را می‌پسندند. امّا یک دموکرات، یک چپ گرا، یک مبارز حقوق بشر ناچار است دوست‌دار مردم باشد، با این حال آزاد است هر چه را که مبتذل و عوام پسندی می‌بیند با غرور حقیر بشمارد.

در پیِ توبیخ‌نامهٔ سیاسی سارتر بر علیه آلبرکامو، و پس از به دست آوردن جایزهٔ نوبل ادبیات که موجب حسادت و نفرت بسیاری شد، کامو در میان روشنفکران فرانسوی احساس خوشی نداشت. برایم

حکایت کرده‌اند که آنچه بیشتر به ضررش تمام می‌شد نشانه‌های تعلق به عوام بود: خانوادهٔ فقیر، مادر بی‌سواد، اینکه خانواده‌اش از مدتها پیش به الجزیره مهاجرت کرده بود و از این رو با سایر فرانسوی‌های مهاجر احساس هم‌بستگی می‌کرد، آدم‌هایی با «رفتارهای بسیار بی‌ادبانه» (سطح پایین)؛ حالت تفننی مقالاتش و غیره. پس از خواندن مقاله‌هایی که در آن به کامو حمله شده است بر این فرازها توقف می‌کنم: کامویک «دهاتی تازه به دوران رسیده است (...) آدمی که از میان مردم آمده و کلاه به سر و دستکش به دست برای اولین مرتبه وارد سالن می‌شود. مابقی میهمانان رو برمی‌گردانند زیرا می‌دانند با چه کسی سر و کار دارند.» استعاره گویا است: کامو نه تنها نمی‌دانست چه فکر کند (با پیشرفت چندان موافق نبود و با فرانسوی‌های الجزایر احساس نزدیکی می‌کرد)، بلکه از آن بدتر این که نمی‌دانست در سالن‌ها (به مفهوم حقیقی و مجازی[1]) چگونه رفتار کند: منش‌اش عوامانه و فاقد تشخص بود.

در فرانسه ملامت زیبایی شناسانه جدی‌تر از این وجود ندارد، ملامتی که گاه بر حق است، ولی گاه بر بهترین‌ها نیز نازل می‌شود: رابله و فلوبر. باربی دورویلی دربارهٔ «آموزش احساسات» (اثر فلور م.) نوشت: «پیش از هر چیز مبتذل است به نظر ما در جهان به قدر کافی ابتذال، آدم‌های عوام و چیزهای بُنجل وجود دارد. لزومی ندارد بر شمار آنچه بی‌ارزش و نفرت‌انگیز است بیافزاییم.»

۱- در قرن نوزدهم افراد (غالباً خانم‌ها) ثروتمند و با فرهنگ به طور مرتب از نویسندگان و روشنفکران دعوت می‌کردند تا در سالن‌هایشان به بحث و سخن‌رانی بپردازند، این این رو واژهٔ سالن نماد روشنفکری نیز هست ـ م.

نخستین هفته‌های مهاجرتم به فرانسه را به خاطر می‌آورم. از آنجا که حکومت استالینی مطلقاً محکوم شناخته شده بود، همه تراژدی اشغال کشورم توسط روسیه را درک می‌کردند و مرا در میان هاله‌ای از غم احترام‌آمیز به نظر می‌آوردند. به یاد دارم که در کافه‌ای مقابل یک روشنفکر فرانسوی نشسته بودم که بسیار حمایت و یاری‌ام کرده بود. نخستین بار بود که در پاریس یکدیگر را می‌دیدیم و احساس می‌کردم در فضای بالا سرمان واژه‌های بزرگی چون: خفقان، زندان، آزادی، تبعید از زادگاه شجاعت، مقاومت، استبداد و وحشت پلیسی در نوسان‌اند. از آنجا که می‌خواستم سویهٔ کیج را از این اشباح با عظمت دور کنم، شروع به نقل واقعه‌ای کردم: تحت تعقیب بودن و این که پلیس مخفی در آپارتمانهایمان میکرُفن نصب می‌کرد، به ما هنر فریب را آموخته بود. من و یکی از دوستانم آپارتمان‌ها و اسامی خود را با هم معاوضه کرده بودیم. دوستم که سخت دوستدار زنها و نسبت به میکرُفن‌ها بی‌تفاوت بود، در آپارتمان یک اتاقهٔ من روابط عاشقانهٔ بسیار برقرار کرده بود و از آنجا که مشکل‌ترین لحظه در هر ماجرای عشقی هنگامِ جدایی است، مهاجرت من از چک‌اسلواکی به نفع او تمام می‌شد. یک روز وقتی خانم‌ها یا دختر خانم‌ها به آپارتمان من مراجعه کردند، آن را خالی و نام مرا حذف شده یافتند، در حالیکه من از پاریس برای هفت زن که هرگز ندیده بودم کارت پستال خداحافظی می‌فرستادم.

می‌خواستم با نقل این حکایت برای مردی که برایم عزیز بود، او را شاد کنم، امّا چهره‌اش مدام تیره‌تر می‌شد تا این که گفت: «به نظر من اصلاً مضحک نبود.» جمله‌ای که مانند تیغهٔ گیوتین فرود آمد.

دوستی ما ادامه یافت بی‌آنکه هرگز یکدیگر را بپسندیم. خاطرهٔ

نخستین دیدارمان برایم مانند کلیدی است که احساسات اقرار نشدهٔ ما را ادراک‌پذیر می‌کند: آن چه ما را جدا می‌کرد شک ناشی از تصادمِ اختلاف دو زاویهٔ دید زیبایی شناسانه بود: مردی که نسبت به کیچ حساسیت داشت، با مردی که ابتذال عوامانه را نمی‌پسندید، تصادم کرده بود.

مدرنیسم ضد مدرن

آتور رمبو نوشت: «باید مطلقاً مدرن بود.» حدود شصت سال پس از آن گومبرویتز نسبت به این گفته یقین نداشت. در رمانِ «فردیدورک» (که در سال ۱۹۳۸ در لهستان منتشر شد) خانم و آقایِ لوژون زیر نفوذ دخترشان قرار دارند: یک «دانش‌آموز مدرن.» او عاشق تلفن بود، به نویسندگان کلاسیک به دیدهٔ تحقیر می‌نگریست؛ رو در رو با مردی که برای دیدنشان آمده بود «مدام با لجبازی نگاهش می‌کرد و یک پیچ گوشتی را که در دست راست گرفته بود به دندانهایش می‌زد، بعد با بی‌تفاوتی کامل دست چپ‌اش را به سوی مرد دراز کرد.»

مادرش هم زن مدرنی بود و در «کمیته برای حفاظت از نوزادان» عضویت داشت؛ برای آزادی معیارهای اخلاقی و علیه مجازات اعلام مبارزه می‌کرد؛ «با خودنمایی به طرف دفاتر انجمنی‌ها می‌رود» و بعد «در حالیکه نسبت به زمان و روش مغرورتر شده از آنها خارج می‌شود.» با گذشت زمان در حالیکه رو به پیری می‌رفت، مدرن بودن به مثابه «تنها جایگزین جوانی» برایش واجب می‌شد و بابا؟ او هم مدرن بود؛ به چیزی نمی‌اندیشد ولی برای خوش‌آیند همسر و دخترش دست به هر کاری می‌زد.

گومبرویتز در «فردیدورک» دگرگونی اساسی روی داده در قرن بیستم

را درک کرده است. تا آن زمان انسان‌ها به دو دسته تقسیم می‌شدند: کسانی که از وضع موجود دفاع می‌کردند و افرادی که مایل به تغییر آن بودند. امّا شتاب تاریخ پی‌آمدهای خود را داشت: در حالیکه در گذشته انسان در فضای جامعه‌ای می‌زیست که به کندی بسیار تغییر می‌کرد، زمانی فرا رسید که ناگهان احساس کرد «تاریخ» زیر پایش تکان می‌خورد، درست مثلِ یک پیاده‌روی متحرک: «وضع موجود» به حرکت درآمده بود! عاقبت آدم می‌توانست هم زمان خواستار پیشرفت و دنباله‌رو، و یا شورشی و اهل تسلیم و پذیرش باشد!

کامو که از سوی ساتر و هوادارانش مورد حمله قرارگرفته برچسب واپس‌گرا خورده بود، مقالهٔ مشهورش را نوشت و از افرادی سخن گفت که «نیمکت‌شان را در جهت تاریخ نهاده‌اند»؛ کامو درست دیده بود، فقط نمی‌دانست که زیر آن نیمکت ارزنده چرخ‌هایی نصب شده و مدتی است همه آن را به پیش می‌رانند: دانش‌آموزان مدرن و مادرها و پدرهایشان و نیز همهٔ مبارزان علیه مجازات اعدام، همه اعضاء کمیتهٔ حفاظت از نوزادان و البته همهٔ سیاست مدارانی که در حال راندن نیمکت رو به جلو چهره‌های خندانشان را رو به مردم گرفته‌اند، مردمی که در پی آنها دویده به نوبهٔ خود می‌خندند، در حالیکه می‌دانند سیاست‌مدار مزبور از مدرن بودن خود شاد است. از این که مطلقاً مدرن است.

در این هنگام برخی از وارثان به این نکتهٔ شگفت‌انگیز پی بردند: امروز مدرنیسمی که درخور واژهٔ «مدرن» باشد، مدرنیسم ضد مدرن است.

بخش سوم

نفوذ به کنه چیزها

نفوذ به کنه چیزها

سَنت بُو در نقد «مادام بواری» می‌نویسد: «خرده‌ای که به رمان فلوبر می‌گیرم این است که در آن نیکی بیش از حد غایب است.» می‌پرسد، چرا در این رمان «حتی یک پرسناژ نیست که با نشان دادن رفتاری نیک خواننده را دلداری دهد و او را آسوده خاطر کند؟» سپس راه درست را به نویسندهٔ جوان نشان می‌دهد: «در نقطه‌ای دور افتاده در یکی از شهرستان‌های مرکز فرانسه با زنی هنوز جوان آشنا شدم که دارای هوشی سرشار و قلبی مهربان بود. زنی که احساس ملال می‌کرد: شوهر داشت امّا مادر نشده بود. از آنجاکه فرزندی نداشت تا بزرگ کند و دوست بدارد، برای پرکردن روزها و کمبود روحی‌اش چه کرد؟ به نیکوکاری پرداخت (...) به کودکان روستایی که گاه از نقاط دوردست می‌آمدند، خواندن و درس اخلاق می‌آموخت (...). در شهرستان‌ها و روستاها این قبیل افراد نیز یافت می‌شوند: چرا نباید آنها را نیز نشان داد؟ چنین اقدامی آدم را سرافراز می‌کند و دیدگاه انسان‌ها را تکامل می‌بخشد.»

پرداختن به این درس اخلاقی یادآور فرامین آموزشی «رئالیسم سوسیالیستی» سابق است، ولی گذشته از آن، آیا این که ممتازترین

منتقد ادبی آن زمان از یک نویسندهٔ جوان بخواهد که خوانندگان را با نمایش نیکی تسلی دهد و سرفراز گرداند، پس بی‌جا و نامناسب است؟ خوانندگانی که به زعم او مثل همهٔ ما نیازمند توجه، علاقه و تشویق هستند؟ از این گذشته ژرژ ساند حدود ۲۰ سال پس از آن در نامه‌ای خطاب به فلوبر تقریباً همان مطالب را می‌نویسد: چرا او «احساساتش» را نسبت به پرسناژها پنهان می‌کند؟ چرا در رمانش «آموزهٔ شخصی» خود را به نمایش نمی‌گذارد؟ چرا در خوانندگانش «ناامیدی» ایجاد می‌کند، در حالیکه خودش، یعنی ساند، ترجیح می‌دهد به خوانندگان دلداری دهد؟ سپس باحالتی دوستانه او را سرزنش می‌کند: «هنر صرفاً انتقاد و هجو نیست.»

فلوبر در پاسخ به او می‌نویسد که هرگز نمی‌خواسته انتقاد یا هجو کند. برای این رمان نمی‌نویسد که داوری‌های خود را به خوانندگان منتقل کند، بلکه هدف دیگری در سر دارد، «همواره خود را واداشته‌ام تا به کنه چیزها نفوذ کنم...» این پاسخ مسئله را به خوبی روشن می‌کند: علت ایجادِ این سوء تفاهم مربوط به ویژگیهای شخصی فلوبر نیست (این که آدم خوبی است یا نه، خشن است یا مهربان) بلکه از درک آنها از ادبیات و دیدگاهشان نسبت به چیستی رمان ناشی می‌شود.

نقاشی و موسیقی قرن‌ها در خدمت کلیسا بودند، امّا این امر آنها را از دست‌یابی به زیبایی محروم نساخت. در حالیکه قرار دادن رمان در خدمت قدرت ولو اینکه قدرتی اصیل باشد، برای رمان نویس حقیقی ناممکن است. این که بخواهیم یک دولت یا یک ارتش را از طریق رمان شکوهمند جلوه دهیم بی‌معنی است. با این حال ولادیمیر هولان که بر اثر رهانیدن کشورش در سال ۱۹۴۵ جادو شده بود، «سربازان ارتش سرخ» را در، کتابی حاوی اشعار زیبا و فراموش

نشدنی ستود. می‌توانم تابلوی باشکوهی از آثار فرانز هالز را مجسم کنم که یک «زن نیکوکار» را در دهات در جمع کودکان و در حال تدریس «اصول اخلاقی» به نمایش گذارد، امّا فقط یک رمان نویسِ مضحک می‌تواند از این بانویِ نیکوکار یک قهرمان بسازد، که شاید خوانندگانش را با نمونه قرار دادنِ او سرفراز نماید. زیرا هرگز نباید از خاطر برد که هنرها همگی یکسان نیستند: هر یک از آنها از دری متفاوت به جهان دست می‌یابد و از میان درها تنها یکی مختص رمان است.

گفتم مختص رمان، زیرا رمان برای من یک «ژانرِ ادبی» یا شاخه‌ای از شاخه‌های درختی یگانه نیست. چراکه اگر در رمان هنری خود بنیاد و مستقل نیابیم، آن را درنیافته‌ایم. آفرینش رمان ویژهٔ خودِ رمان است (در زمان متعلق به آن)، رمان دارای تاریخی ویژه است که آهنگ آن با دوره‌های خاص خود تنظیم می‌شود (گذار بسیار مهم از شعر به نثر که در سیر تکاملِ ادبیات دراماتیک (یا نمایش‌نامه نویسی) مشاهده می‌شود در تکاملِ رمان معادلی ندارد و تاریخ‌های این دو هنر فاقد هم زمانی است)؛ دارای اخلاقی ویژه است (هرمن بروخ گفته است: تنها اخلاق رمان دانش است؛ رمانی که بخشی از هستی را که تا آن زمان ناشناس بوده کشف نکند، غیر اخلاقی است؛ بنابراین «نفوذ به کنه چیزها» و دادن درس‌های اخلاقی دو انگیزهٔ متفاوت و ناهمساز را تشکیل می‌دهند)؛ در رمان رابطه‌ای خاص با «من» نویسنده وجود دارد (برای شنیدن صدای پنهان «روح چیزها»، صدایی که به زحمت شنیده می‌شود، نویسنده، بر خلاف شاعر یا موسیقی‌دان ناچار است فریاد روح خود را خاموش کند)؛ رمان دارای زمان ویژه‌ای برای آفرینش است (نوشتن یک رمان دوره‌ای از زندگی نویسنده را فرا

می‌گیرد، به طوریکه نویسنده در پایان کار مانند گذشته نیست) و نویسنده دریچهٔ ذهن را در فراسوی زبان مادری به جهان می‌گشاید. (در شعر اروپا از وقتی ریتم به قافیه افزوده شد، برگردان یک مصراع به زبانی دیگر ناممکن گشت، در حالیکه ترجمهٔ زیبایی یک اثر منثور، مشکل امّا امکان‌پذیر است؛ در جهان رمان مرزی میان کشورها وجود ندارد؛ تقریباً تمامی رمان نویسان بزرگ که خود را وارث رابله می‌دانند، فقط ترجمهٔ آثار او را خوانده‌اند.)

خطایی که ریشه کن نمی‌شود

در پایان جنگ جهانی دوم بود که جمعی از روشنفکران درخشان فرانسه واژهٔ «اگزیستانسیالیسم» را به شهرت رساندند و بدین وسیله جهتی نوین را نه تنها در فلسفه، بلکه در تئاتر ورمان نام‌گذاری کردند. سارتر که نظریه پرداز نمایش نامه‌های خود بود، با استعداد سرشاری که در بیان داشت، «تئاتر شخصیت» را با «تئاتر موقعیت» در تقابل قرار داد. وی در سال ۱۹۴۶ در این باره گفت «هدف ما کند وکاو در همهٔ موقعیت‌هایی است که در تجربهٔ مشترک انسان‌ها بیشتر مشاهده می‌شوند»، موقعیت‌هایی که سویه‌های اصلی شرایط انسان را روشن می‌کنند.

آیا کسی پیدا می‌شود که روزی از خود نپرسیده باشد: اگر جای دیگری، در کشوری دیگر و در زمان دیگری به دنیا آمده بودم، زندگی‌ام چگونه می‌شد؟ این پرسش یکی از توهم‌های بسیار رایج را شامل می‌شود، توهمی که موجب می‌گردد تا شرایط زندگی خود را همچون دکوری ساده بپنداریم، موقعیتی تغییرپذیر که «من» مستقل و پایدارمان از آن عبور می‌کند. آه که تصور آن زندگی‌های دیگر، دهها

زندگی متفاوت امّا ممکن چه زیباست! امّا خیالبافی بس است! همگی ما به طور ناامید کننده‌ای به تاریخ و محل تولدمان میخکوب شده‌ایم. «من» ما خارج از موقعیت ملموس و یگانهٔ زندگی‌مان قابل تصور نیست و تنها در این موقعیت و از طریق آن ادراک‌پذیر است. اگر یک روز صبح دو غریبه به خانه‌اش نیامده بودند تا او را متهم قلمداد کنند، ژوزف ک. (قهرمان رمان محاکمهٔ کافکا م.) یا کسی که می‌شناسیم کاملاً متفاوت می‌شد.

شخصیت درخشان سارتر و مقام دوگانه‌اش به عنوان فیلسوف و نویسنده این تفکر را قوام می‌بخشد که جهت‌گیری تئاتر و رمان در قرن بیستم از دیدگاه هستی‌شناسی، به تأثیر فلسفه مربوط می‌شود. این است یکی از آن خطاهای ریشه‌کن نشدنی: این تصور که رابطه‌ی میان فلسفه و ادبیات یک سویه است و «حرفه‌ای‌های روایت» از آنجا که ناچارند ایده‌هایی داشته باشند، می‌بایست آنها را از «حرفه‌ای‌های اندیشه» وام بگیرند، سراسر باطل است. امّا ویراژی که به دور از انظار، هنر رمان را از جاذبهٔ «روان شناسانه» (وارسی شخصیت‌ها) منحرف کرده، به سوی تحلیل هستی شناسانه (تجزیه و تحلیل موقعیت‌هایی که سویه‌های اصلی وضعیت انسان را روشن می‌کند) متمایل نمود، بیست یا سی سال پیش از این که مُدِ اگزیستانیالیسم اروپا را فرا بگیرد به وقوع پیوست؛ و نه با الهام از فیلسوفان، بلکه بر اثر منطق تکامل خود این هنر، یعنی هنر رمان، شکل گرفت.

موقعیت‌ها

سه رمان فرانتس کافکا سه وجه از یک موقعیت را نمایان می‌سازند: انسان نه با انسانی دیگر، بلکه با جهانی دگرگون شده که به یک فضای

عظیم اداری تبدیل شده است، درگیر می‌شود. در نخستین رمان (که در سال ۱۹۱۲ نوشته شده) پرسناژ اصلی کارل رُسمن نام دارد و جهان امریکا است. در رمان دوم (۱۹۱۷)، قهرمان ژوزف ک. و جهان دادگاه عظیمی است که او را متهم می‌شناسد. و در سومین رمان (۱۹۲۲)، مرد ک. نامیده می‌شود و جهان دهی است زیر سلطهٔ یک قصر.

این که کافکا دیدگاه روان شناسانه راکنار می‌نهد تا بر کند و کاو موقعیت متمرکز شود، به این معنا نیست که پرسناژهایش از نظر روان‌شناسی قانع کننده نیستند، بلکه او «مسئلهٔ» روان‌شناسی را در درجهٔ دوم اهمیت قرار می‌دهد: این که ک. کودکی شاد یا غمگینی داشته، اگر عزیز مادرش بوده یا در خانهٔ کودکان بی‌سرپرست بزرگ شده، یا اینکه عشق بزرگی را پشت سر نهاده یا نه، چیزی در سرنوشت یا رفتار او تغییر نمی‌دهد. بر اساس این واژگون سازی مسئله، یا نحوهٔ متفاوت به زیر پرسش بردن زندگی انسان و درک هویت یک فرد است که کافکا نه تنها از ادبیات گذشته بلکه از معاصرین بزرگش پروست و جویس متمایز می‌گردد.

بروخ در نامه‌ای (که مابین سالهای ۱۹۲۹ و ۱۹۳۲ نوشته شده)، بوطیقای رمان‌های سه گانهٔ «خوابگردها» را توضیح می‌دهد (پاسنو یا رمانتیسم ـ ۱۸۸۸، اِش یا آنارشی ـ ۱۹۰۳، و هوگنو یا رئالیسم ـ ۱۹۱۸) تاریخ‌ها جزء عنوان‌های این سه رمان هستند) هر یک از رمان‌های سه گانه مربوط به پانزده سال بعد از رمان پیشین است و در فضایی دیگر و با قهرمانانانی متفاوت جریان می‌یابد. آنچه این سه رمان را به اثری یگانه تبدیل می‌کند (آنها را هرگز جدا از هم منتشر نمی‌کنند!) این است که یک «موقعیت» را منعکس می‌کنند، وضعیتی

فراسوی فردورونِدِ تاریخی که بروخ «خسران ارزشها» می‌نامد، و در برابر آن هریک از پرسناژها رویکرد خود را می‌یابد: ابتدا پاسنو که به ارزشها وفادار است، امّا شاهد از میان رفتن آنهاست؛ بعد اِش که اشتغال ذهنی‌اش نیاز به ارزشهاست، ولی نمی‌داند چگونه آنها را بازشناسد؛ و در آخر هوگنو که با جهانِ دچار فقدان ارزشها کاملاً سازگار است.

از قرار دادنِ یاروسلاو هاسک در میانِ رمان نویسانی که در «تاریخ شخصی»ام بنیانگذار مدرنیسم در رمان می‌شمارم؛ اندکی شرمسارم؛ زیرا برای هاسک مدرن بودن یا نبودن مطرح نبود. او نویسنده‌ای عامه پسند، ولگرد و حادثه‌جو بود که جامعهٔ ادبی را حقیر می‌شمرد و از سوی آن تحقیر می‌شد. هاسک نویسندهٔ تنها یک رمان بود که فوراً در سراسر جهان خوانندگان بی‌شمار یافت. با این حال به نظر من این که رمان مزبور (سرباز شویک شجاع ـ سالهای ۱۹۲۳ ـ ۱۹۲۰) بازتاب رویکرد زیبایی شناسانه‌ای را همچون رمان‌های کافکا (هر دو نویسنده در همان سالها در یک شهر زندگی می‌کردند) یا بروخ، نمایان می‌سازد، شایان توجه است.

شویک که به شورای تجدید نظر احضار شده بود، در حالیکه نشسته بر صندلی چرخ‌دار در خیابان‌های شهر پراگ حرکت داده می‌شد به زحمت دو چوب زیر بغل را بلند کرده زیر نگاه شوخ مردم پراگ فریاد می‌زد: «به سوی بلگراد». روزی بود که امپراطوری اطریش ـ مجارستان به صربستان اعلام جنگ کرده به این ترتیب آتش جنگ بزرگ یا جنگ جهانی اول را در سال ۱۹۱۴ شعله‌ور ساخته بود. (جنگی که از منظر بروخ نمایندهٔ از میان رفتن تمامی ارزش‌ها در آخرین کتاب از رمان‌های سه گانهٔ اوست.)

برای دوری از خطر در چنین جهانی، شویک چنان دربارهٔ تعلق به ارتش، میهن و امپراطوری مبالغه می‌کند که هیچ کس نمی‌تواند با اطمینان بگوید آدمی احمق است یا مضحک. هاسک نیز آن را برایمان روشن نمی‌کند و ما هرگز نخواهیم دانست هنگامی که شویک آن گفته‌های احمقانه و حاکی از دنباله رویِ کورکورانه را بر زبان می‌آورد چه می‌اندیشد و درست به همین دلیل ما را به فکر می‌اندازد. تصویر سرباز شویک به صورت مردی کوتاه قد و فریه بر تابلوهای تبلیغاتی رستوران‌های بزرگ به چشم می‌خورد، امّا در واقع نقاش مشهور و مصورکنندهٔ کتاب او را چنین مجسم نموده و هاسک هرگز کلامی دربارهٔ شکل ظاهری او نگفته است. نمی‌دانیم شویک به کدام خانواده تعلق داشته و هرگز او را با زنی نمی‌بینیم. با زنها کاری ندارد؟ روابطش را مخفی نگه می‌دارد؟ پاسخی وجود ندارد. از این جالب‌تر این که پرسشی نیز وجود ندارد! می‌خواهم بگویم این که شویک به زنها علاقه دارد یا ندارد برای ما کاملاً بی‌تفاوت است!

این است یک ویراژ زیبایی شناسانهٔ اساسی که فوراً به چشم نمی‌خورد: برای این که یک پرسناژ «زنده» و «نیرومند» و از نظر هنری «موفقیت‌آمیز» باشد، لازم نیست همهٔ اطلاعات ممکن را دربارهٔ او بدهیم؛ این که به خواننده بقبولانیم به اندازهٔ من و شما واقعیت دارد بیهوده است، زیرا کافی است که پرسناژ رمان همهٔ فضای وضعیتی را که رمان نویس برایش آفریده پر کند.

در این فصل جدید از زیبایی‌شناسی، رمان نویس حتی بدش نمی‌آید گهگاه یادآوری کند که هیچ یک از چیزهایی حکایت می‌کند واقعی نیست، بلکه همه چیز آفریدهٔ اوست. مانند فدریکو فلینی (کارگردان ایتالیایی م.) که در آخرِ فیلمِ «و ناو حرکت می‌کند» همهٔ پس زمینه‌ها و

ساز و کار نمایشِ توهم‌آمیز خود را به ما می‌نمایاند.

آنچه تنها رمان می‌تواند بگوید

آکسیون رمانِ «مرد بی‌قابلیت» در شهر وین می‌گذرد، امّا این شهر، اگر درست به خاطر داشته باشم، تنها دو سه بار در کتاب نام برده می‌شد، مانند لندن در آثار فیلدینگ: فضاهای شهری نه شرح داده می‌شود نه مورد اشاره قرار می‌گیرد. و شهر بی‌چهره‌ای که دیدار پر اهمیت اولریش با خواهرش آگات در آن صورت می‌گیرد کدام است؟ نمی‌توانید بدانید؛ شهر به زبان چک «برنو» و به آلمانی «برون» نامیده می‌شود؛ با این حال من آن را به آسانی باز شناختم زیرا شهر زادگاهم است؛ امّا به محض نوشتن این فراز خود را سرزنش می‌کنم زیرا برخلاف انگیزهٔ موزیل (نویسندهٔ رمان) رفتار کرده‌ام؛ انگیزه؟ کدام انگیزه؟ آیا او می‌خواست چیزی را پنهان کند؟ البته که نه. انگیزهٔ موزیل کاملاً زیبایی شناسانه بود: این که صرفاً بر آنچه اساسی است متمرکز شود و توجه خواننده را بیهوده به امور جغرافیایی معطوف نسازد.

غالباً در تلاشی که هر یک از هنرها برای هر چه بیشتر نزدیک شدن به ویژگی و جوهر خود نشان می‌دهند، مفهوم مدرنیسم را باز می‌یابیم. به این ترتیب شعر غنایی هر چه را که مربوط به فن بیان، آموزش یا زیباسازی بود رها کرده تا به سرچشمهٔ پاک تخیل شاعرانه دست یابد. نقاشی کارکرد مستند سازی و تقلید از طبیعت و واقعیت را رها کرده و آن را مثلاً به عکاسی واگذاشته. و رمان؟ رمان نیز از این که تصویر یک دورهٔ تاریخی، شرح یک جامعه یا مدافع یک ایدئولوژی باشد سر باز زده و صرفاً به خدمت «آنچه تنها رمان می‌تواند بگوید» درآمده است.

داستان کوتاه «قبیله» اثر کنزو بروأاِه (نویسندهٔ ژاپنی م.) را به خاطر می‌آورم که در سال ۱۹۵۸ نوشته شده: شبی یک دسته سرباز مست که به یک ارتش خارجی تعلق داشتند، سوار بر اتوبوسی پر از مسافر ژاپنی می‌شوند و شروع به ترساندن یکی از مسافرین که دانشجو بود می‌کنند. او را وامی‌دارند تا شلوارش را دربیاورد و باسنش را نشان بدهد. دانشجو متوجه خنده‌های فرو خوردهٔ پیرامونش می‌شود. امّا سربازها به یک قربانی بسنده نمی‌کنند و نیمی از مسافرین را به درآوردن شلوارها مجبور می‌کنند. عاقبت اتوبوس می‌ایستد، سربازها پیاده می‌شوند و مسافران بار دیگر شلوارها را می‌پوشند. سایرین از حالت منفعل بیرون می‌آیند و مسافرین تحقیر شده را وامی‌دارند تا به پاسگاه پلیس بروند و از رفتار سربازان خارجی شکایت کنند. یکی از آنها که آموزگار بود، با سماجت دانشجو را رها نمی‌کند: با او از اتوبوس پیاده می‌شود، تا خانه همراهی‌اش می‌کند و می‌خواهد نامش را بداند تا تحقیر شدنِ او را به اطلاع همه برساند و خارجی‌ها را متهم کند. همه چیز با ایجاد نفرت در میان مسافرین پایان می‌یابد. روایتی باشکوه از بزدلی، شرم و افشاگریِ سادیسمی که می‌خواهد خود را عاشق عدالت جلوه دهد... امّا از این رو داستان را حکایت کردم که بپرسم: سربازان خارجی که هستند؟ البته آنها امریکایی‌هایی هستند که بعد از جنگ (دوم جهانی) ژاپن را اشغال کرده بودند. امّا در حالیکه نویسنده به مسافرین «ژاپنی» اشاره می‌کند، چرا ملیّت سربازها را آشکار نمی‌سازد؟ سانسور سیاسی است؟ مربوط به سبک است؟ نه. تصور کنید که در سراسر داستان مسافرین «ژاپنی» در برابر سربازان «امریکایی» قرار گیرند! بر اثر نیروی این تنها واژه که به روشنی گفته شود، داستان به متنی سیاسی و اتهامی نسبت به اشغالگران تبدیل

می‌شود. کافی است از این صفت درگذریم تا سویهٔ سیاسی در سایه‌ای سبُک پوشیده بماند و ماجرا بر معمای اصلی مورد نظر نویسنده متمرکز گردد: بر معمایِ وجود وروحِ انسان.
زیرا تاریخ با حرکات، جنگ‌ها، انقلاب‌ها، ضد انقلاب‌ها و ملت‌های تحقیر شده‌اش به خودی خود و به مثابه اُبژه‌ای برای حکایت کردن و محکوم یا تفسیر کردن، مورد نظر رمان نویس نمی‌باشد. رمان نویس خدمتکارِ تاریخ دانان نیست؛ تاریخ از این رو برایش جذاب است که مانند پروژکتوری پیرامونِ زندگی انسان می‌چرخد و آن را روشن می‌کند، و بر امکانات دور از انتظاری که در دوران‌های صلح، وقتی تاریخ از حرکت باز می‌ماند به نتیجه نمی‌رسند و نادیده و ناشناخته باقی می‌مانند، پرتو می‌افکند.

رمانهایی که می‌اندیشند

آیا آنچه رمان نویس را برمی‌انگیزد تا بر «مسائل اساسی» متمرکز شود (آنچه تنها رمان می‌تواند بگوید)، کسانی را که اندیشه‌های نویسنده را عناصری بیگانه با فرم رمان می‌دانند محق جلوه نمی‌دهد؟ در واقع این که رمان نویس به وسایلی که متعلق به او نیستند و بیشتر به دانشمندان یا فیلسوفان تعلق دارند توسل جوید، نشانه‌ای از ناتوانی او در این که کاملاً و صرفاً رمان نویس باشد نیست؟ به علاوه، آیا دخالت‌های اندیشمندانه موجب نمی‌شود تا پرسناژها و آکسیون به وسایلی برای نمایش فرضیه‌های نویسنده تبدیل گردند؟ از این گذشته مگر هنر رمان با رویکردی که به نسبی بودن حقیقت‌های انسانی دارد، خواستار آن نیست که باورهای نویسنده مخفی بماند و هرگونه اندیشه صرفاً از آن خواننده باشد؟

پاسخ‌های بروخ و موزیل کاملاً روشن است: آنها دو لنگه‌ی دری را کاملاً گشودند و اندیشه را چنان وارد رمان کردند که پیش از آن هرگز دیده نشده بود. جستاری زیر عنوان «نزول ارزشها» که در رمان «خوابگردها» جای دارد (در سومین جلد از رمان‌های سه گانه که در ده فصل به شکل پراکنده آمده است) شامل تحلیل، تأمل و جملاتی مختصر و پر معنی در باب وضعیت معنوی اروپا طی سه دهه است. نمی‌توان گفت که این جستار با فرم رمان سازگار نیست، زیرا به وسیلهٔ آن دیواری که سرنوشت سه پرسناژ اصلی را به بن بست می‌کشاند، روشن می‌گردد و سه رمان مزبور به یگانگی می‌رسند. هر چه بر این نکته تأکید کنم کم است: جای دادن اندیشه‌ای چنان روشنفکرانه در رمان و آن را به زیباترین و خوش آهنگ‌ترین شیوه به بخشی جدا نشدنی از کمپوزیسیون تبدیل کردن، یکی از جورانه‌ترین نوآوری‌هایی است که یک رمان نویس در دوران هنر مدرن به آن دست زده است.

اما از نظر من نکته‌ی مهم‌تر این است: در آثار این دو نویسندهٔ اهل وین، اندیشه به شکل عنصری استثنایی، یا یک مداخله درنمی‌آید و نمی‌توان آن را «به حاشیه رفتن» شمرد، زیرا در این رمان‌ها ـ که آنها را اندیشنده می‌نامم ـ همواره حضور دارد، حتی زمانی که رمان نویس یک آکسیون را شرح می‌دهد یا چهره‌ای را توصیف می‌کند. تولستوی و جویس قرازهایی راکه از ذهن آناکارینینا یا مالی بلوم می‌گذشت، به گوش ما می‌رساندند؛ در حالیکه موزیل به ما می‌گوید که وقتی خود به لئون فیشل و رفتار شبانهٔ او چشم می‌دوزد چه فکر می‌کند:

«اتاق خواب زن و شوهر اگر تاریک باشد، مرد را در موقعیت بازیگری قرار می‌دهد که باید در برابر یک همبازی نامرعی نقش ممتاز اما کمی

کهنهٔ یک قهرمان را بازی کند، قهرمانی که یادآور شیری غران باشد. آن وقت سالها بود که همبازی ساکت لئون در برابر این نمایش نه کمترین تشویق نه کوچکترین نشانی از نارضایتی از خود بروز نداده بود و می‌شد گفت کار به جایی رسیده بود که قوی‌ترین اعصاب‌ها را به لرزه در می‌آورد. صبح سر میز صبحانه کلمانتین مثل یک جسد یخ زده و سفت و سخت بود و لئون چنان حساس که از دیدن این وضع به لرزه می‌افتاد. دخترشان گردا هر صبح با مشاهدهٔ آنها نسبت به زندگی زناشویی سخت بدبین می‌شد و با وحشت و تلخکامی آن را مانند جنگ گربه‌ها در تاریکی شب به نظر می‌آورد.» چنین است که موزیل به «کنه چیزها» نفوذ می‌کند، یعنی به «کنه هم آغوشی» زن و شوهری با نام خانوادگی فیشل. با روشنگریِ تنها یک استعاره، استعاره‌ای اندیشنده، زندگی جنسی آنها را در زمان حال و گذشته به وضوح بیان می‌کند و حتی زندگی آیندهٔ دخترشان را نیز از قلم نمی‌اندازد.

باید بگویم که اندیشهٔ رمانی به طوریکه بروخ و موزیل در زیبایی‌شناسی رمان وارد کرده‌اند، به اندیشهٔ علمی یا فلسفی ارتباطی ندارد؛ حتی می‌توانم بگویم که به صورت عمدی غیر فلسفی یا حتی ضد فلسفی است، یعنی کاملاً مستقل از هرگونه سیستم پیش ساختهٔ فکری است؛ داوری نمی‌کند؛ ادعای کشف حقیقت را ندارد؛ چیزها را به پرسش می‌کشد؛ حیرت می‌کند؛ گمانه زنی می‌کند و در صدد درک آنها برمی‌آید؛ فرم آن بسیار گوناگون است: استعاری، طعنه‌آمیز، مبتنی بر فرضیه، اغراق‌آمیز، در قالب جملات قصار یا تناقض‌آمیز، مضحک، تحریک‌آمیز، خیال پردازانه؛ و پیش از هر چیز اندیشه هرگز از دایرهٔ جادویی زندگی پرسناژها فراتر نمی‌رود زیرا زندگی آنهاست که آن را توجیه می‌کند و بارور می‌سازد.

در روز تظاهرات بزرگ، اولریش در دفتر وزارت کنت لینزدورف حضور دارد. تظاهرات؟ بر علیه چه چیز؟ این اطلاعات داده می‌شود، اما در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد؛ آنچه مهم است خود تظاهرات به عنوان یک پدیده است: تظاهرات خیابانی به چه معناست؟ این فعالیت گروهی که نمایانگر یکی از بیماری‌های قرن بیستم است، چه مفهومی دارد؟ اولریش حیرت زده از پنجره تظاهر کنندگان را تماشا می‌کند؛ وقتی از کنار ساختمان باشکوه وزارتخانه می‌گذرند، چهره‌های خشمگینشان را به سوی آن می‌چرخانند و سرها را بالا می‌گیرند و مردها عصاهایشان را بالا گرفته، می‌جنبانند، اما «چند قدم آن طرف‌تر، سر یک پیچ، آنجا که تظاهرات زیر ستون‌ها از نظر پنهان می‌شود، بیشتر آنها آرایش خشم از چهره‌ها می‌زدودند؛ در غیاب هر گونه تماشاگر گرفتن حالت تهدیدآمیز بیهوده بود.» در پرتو این استعاره، تظاهرکنندگان نه مردانی خشمگین، بلکه بازیگرانی هستند که خشم را به نمایش می‌گذارند و به محض پایان نمایش در شتابند که «آرایش» خشم را از خود دور کنند! مدت‌ها پیش از این که سیاست شناسان به «نمایش و جامعهٔ تماشاگران» بپردازند و آن را به موضوع دلخواه خود تبدیل کنند، به یمن «نفوذ شتابان و زیرکانهٔ» یک رمان نویس (فیلدینگ)، از جوهر یک وضعیت نسخه برداری شده بود.

«مرد بی‌قابلیت» دانش نامهٔ قیاس‌ناپذیر هستی‌شناسی قرن خود است؛ وقتی قصد بازخوانی آن را دارم طبق عادت کتاب را بر حسب تصادف در صفحه‌ای باز می‌کنم، بی‌آنکه نگران آنچه پیش یا پس از آن گفته شده باشم؛ با اینکه «داستان» وجود دارد، به کندی و احتیاط پیش می‌رود، بی‌آنکه بخواهد همهٔ توجه را به خود متمرکز سازد؛ در

این کتاب هر فصل به خودی خود غافلگیر کننده و یک اکتشاف است. حضور اندیشه در همه جا به هیچ روی از رمان بودن آن نکاسته، بلکه فرم آن را غنی ساخته و زمینهٔ آنچه که «فقط رمان می‌تواند کشف کند و بگوید» را وسعت بسیار بخشیده است.

دیگر مرز آنچه غیر واقعی می‌نماید زیر نظر نیست

دو ستاره آسمان رمان قرن بیستم را روشن کرده‌اند: اولی سورئالیسم است که با آواز جادویی‌اش ما را به پیوند میان رویا و واقعیت فرا می‌خواند، و دومی اگزیستانسیالیسم. مرگ زود هنگام کافکا مانع از آن شد که با نویسندگان این دو مکتب و برنامه‌های آنان آشنا شود. با این حال، و این جالب توجه است، رمان‌های او این دو رویکرد زیبایی شناسانه را پیش‌بینی می‌کردند؛ و از این جالب‌تر اینکه آن دو را به یکدیگر پیوسته در چشم اندازی واحد به نمایش می‌گذاشتند.

وقتی بالزاک یا فلوبر یا پروست می‌خواهند رفتار فردی را در یک زمینهٔ اجتماعی ملموس شرح دهند، هرگونه تجاوز از حیطهٔ واقع نمایی، بی‌جا و از دیدگاه زیبایی شناسانه نامربوط جلوه می‌کند؛ اما وقتی رمان نویس یک مسئلهٔ هستی شناسانه را هدف می‌گیرد، دیگر اجبار در آفرینش دنیایی واقع نما برای خواننده، همچون قاعده و نیاز به او تحمیل نمی‌شود. نویسنده می‌تواند به خود اجازهٔ بی‌اعتنایی به این دستگاه اطلاعات ـ توصیف‌ها و انگیزه‌هایی که باید به آنچه حکایت می‌کند جامهٔ واقعیت بخشند ـ را بدهد. حتی در برخی مواقع ممکن است قرار دادن پرسناژها در جهانی کاملاً غیر واقعی امتیازات بیشتری در بر داشته باشد.

بعد از کافکا، مرز آنچه واقعی می‌نماید برای همیشه گشوده و بدون

پلیس و گمرک باقی ماند. در تاریخ رمان لحظه‌ای باشکوه بود، و برای این که چگونگی آن به اشتباه برداشت نشود، گوشزد می‌کنم که در آلمان قرن نوزدهم پیروان مکتب رمانتیسم پیشروان آن نبودند. خیال‌پردازی و نیروی تصور آنها سمت و سوی دیگری داشت: از آنجا که از زندگی واقعی روی گردانده بود، زندگی دیگری را جستجو می‌کرد، رویکردی که با هنر رمان چندان تطابق نداشت. کافکا رمانتیک نبود و به نوالیس، تیک، آرنیم[۱] یا ای. تی. آ. هافمن[۲] علاقهٔ چندانی نداشت. این آندره برتون بود که آرنیم را می‌پرستید، نه کافکا. او در جوانی همراه با دوستش ماکس برود، آثار فلوبر را با اشتیاق تمام به زبان فرانسه خوانده و بررسی کرده بود. استاد او فلوبر، آن مشاهده‌گر بزرگ بود.

هر چه بیشتر یک واقعیت را با دقت و اصرار مورد مشاهده قرار دهیم، بهتر درک می‌کنیم که در ایده‌ای که همگی از آن پرورده‌اند جای نمی‌گیرد؛ زیر نگاه طولانی کافکا، واقعیت هر چه بیشتر خارج از منطق و از این رو غیر منطقی و غیر واقعی نمایانده می‌شود. این نگاه حریص بود که زمانی دراز بر دنیای واقعی دوخته شد و کافکا و نویسندگان بزرگ پس از او را به آن سوی مرزهای واقع نمایی هدایت کرد.

۱- لودویک آشیم فن آرنیم ـ شاعر و رمان نویس رمانتیک آلمانی (۱۸۳۱ ـ ۱۷۸۱) ـ م.

۲- ارنست تئودور آمادئوس هافمن نویسنده و آهنگ‌ساز آلمانی (۱۸۳۲ ـ ۱۷۷۶) که در آثار تخیلی همراه با پرسناژهای فانتاستیک می‌نوشت ـ م.

انشتین و کارل راسمن

نمی‌دانم این ژانر روایت‌های مضحک و بس کوتاه را که برایم بسیار مفید بود و در شهر پراگ به فراوانی یافت می‌شد را لطیفه بنامم یا حکایت و یا داستان‌های فکاهی. لطیفه‌های سیاسی. لطیفه دربارهٔ یهودی‌ها. لطیفهٔ آدم‌های دهاتی. پزشکان. و گونهٔ عجیبی از لطیفه دربارهٔ استادان کله پوک بر سر زبانها افتاده بود که نمی‌دانم چرا همیشه چتری به همراه داشتند.

انشتین جلسهٔ درس را در دانشگاه پراگ (که مدتی در آن مشغول تدریس بود) به پایان رسانده و خیال بیرون رفتن دارد. صدایی می‌گوید: «جناب پروفسور، چترتان را بردارید، باران می‌بارد!» انشتین به فکر فرو می‌رود، به چترش درگوشهٔ تالار درس خیره می‌شود و به دانشجو می‌گوید: «می‌دانی دوست عزیز، غالباً چترم را جا می‌گذارم، این است که دو چتر دارم. یکی در منزل است و دیگری را در دانشگاه نگه می‌دارم. البته حالا که شما به درستی می‌گویید باران می‌بارد، می‌توانم آن را بردارم. اما در این صورت دو چتر در خانه خواهم داشت و در اینجا چتری باقی نمی‌ماند.» و پس از ادای این جملات زیر باران خارج می‌شود.

رمان «امریکا»ی کافکا با همین پس زمینه، یعنی یک چتر دست و پا گیر آغاز می‌شود، چتری که مدام گم می‌شود؛ کارل راسمن با چمدانِ سنگینی که در دست دارد در ازدحام جمعیت از کشتی‌ای در بندر نیویورک پیاده می‌شود. ناگهان به یاد چترش می‌افتد که در کابین جا گذاشته است. چمدان را به جوانی که حین سفر با او آشنا شده می‌سپارد و از آنجا که جمعیت راه پشت سر را بسته است، از پله‌های ناشناسی پایین می‌رود و در راهروها گم می‌شود؛ عاقبت در یک کابین

را می‌زند و یا مردی روبرو می‌شود که مسئول انبار کشتی است. مرد فوراً یا او گرم صحبت می‌شود و از رؤسایش گله می‌کند؛ از آنجا که صحبت مدتی طول می‌کشد، مرد از کارل دعوت می‌کند برای راحتی بیشتر روی تختخواب کابین بنشیند.

بن بست روانی این وضعیت توی ذوق می‌زند. در واقع آنچه برایمان حکایت می‌شود حقیقت ندارد! لطیفه‌ای است که در پایان آن کارل بی‌چمدان و بی‌چتر می‌ماند! بله، داستان یک لطیفه است؛ اما کافکا به روال معمول به آن نمی‌پردازد؛ بلکه آن را به کندی و با جزئیات و شرح هر حرکت روایت می‌کند، تا از نظر روانی واقعی بنماید؛ کارل به سختی خود را روی تخت پایه بلند می‌رساند و شرمگین از بی‌دست و پا بودن می‌نشیند. پس از مدتی دراز گفتگو با انباردار دربارهٔ تحقیرهایی که برمی‌تابد، ناگهان کارل با روشن بینی غافلگیرکننده‌ای با خود می‌گوید بهتر این است که «برود چمدانش را پیدا کند نه این که به نصیحت کردن مرد ادامه دهد...» کافکا موقعیتی غیر واقعی را با ماسک واقعیت می‌پوشاند، حرکتی که به این رمان (و همهٔ رمان‌های او) جاذبه‌ای جادویی و تقلیدناپذیر می‌بخشد.

در ستایش لطیفه

لطیفه‌ها، حکایت‌ها و داستان‌های کوچک فکاهی همگی این حقیقت را اثبات می‌کنند که مفهوم تیز واقعیت، و تخیلی که به سمت جهان غیر واقعی سوق می‌یابد، می‌توانند همراهان کاملی باشند. پانورژ هیچ زنی را نمی‌شناسد که بخواهد به همسری خود درآورد؛ با این حال از آنجا که آدمی منطقی و دارای ذهنی روشمند، پیرو نظریه و آینده‌نگر است، تصمیم می‌گیرد یک بار برای همیشه و در جا برای

این پرسش اساسی زندگی‌اش پاسخی بیابد: بهتر است ازدواج کند یا نه؟ از یک کارشناس به کارشناسی دیگر مراجعه می‌کند، از یک فیلسوف به یک حقوقدان، از یک فالگیر به یک ستاره شناس، از یک شاعر به یک عالم دینی، برای این که سرانجام پس از جستجویی طولانی به این یقین برسد که برای این پرسش پرسش‌ها جوابی وجود ندارد. همهٔ بخش سوم کتاب حکایت این رفتار عجیب، و این لطیفه است که به سفری دراز و مضحک در دانش دوران رابله تبدیل می‌شود. (در این فکرم که پس از گذشت سیصد سال رمان «بوار و پکوشه» نیز لطیفه‌ای دور و دراز و سفری در دانش یک دوران است.) سروانتس در حالی بخش دوم رمان «دون‌کیشوت» را می‌نویسد که بخش نخست چند سال پیش از آن منتشر و مشهور شده است. این امر ایدهٔ درخشانی را به ذهن او می‌آورد: پرسناژهایی که دون‌کیشوت ملاقات می‌کند، قهرمان زندهٔ کتابی که خوانده‌اند را در او می‌یابند؛ با او از ماجراهای گذشته‌اش گفتگو می‌کنند و به او فرصت می‌دهند تا دربارهٔ تصویر ادبی خود اظهار نظر کند. البته این غیر ممکن و صرفاً خیالپردازی است! یک شوخی است!

بعد واقعهٔ غیر منتظره‌ای سروانتس را به لرزه در می‌آورد: یک نویسندهٔ ناشناس با انتشار دنبالهٔ ماجراهای دون‌کیشوت از او پیشی گرفته است. سروانتش که سخت خشمگین است، در صفحات بخش دوم کتابی که می‌نویسد به مردم اهانت می‌کند. اما در عین حال به بهره‌برداری از این واقعهٔ ناخوشایند فانتزی دیگری می‌سازد: دون‌کیشوت و سانچو خسته و غمگین از حوادث بدی که پشت سر نهاده‌اند در راه ده هستند که با مردی به نام دون آلوارو آشنا می‌شوند؛ پرسناژ خبیثی که دست به سرقت‌های ادبی می‌زند. آلوارو از شنیدن

نام آن دو حیرت می‌کند، زیرا با دون‌کیشوت و سانچوی دیگری دوست است! این دیدار چند صفحه پیش از پایان رمان رخ می‌دهد. رویارویی گیج کنندهٔ پرسناژها با اشباح خودشان؛ آخرین مدرک در اثبات کاذب بودن همه چیز؛ پرتو مهتابی و غمگین آخرین شوخی، شوخی خداحافظی.

در رمان «فردیدورک» اثر گمبرویتز، پروفسور پیمکو بر آن می‌شود که ژوژو را ابتدا به سی سالگی و سپس به شانزده سالگی بازگرداند و وادارش کند که همهٔ روزها را پشت میز دبیرستان بگذراند و به دانش آموزی عادی در میان سایر دانش‌آموزان تبدیل شود. در واقع این وضعیت مضحک حاوی پرسشی بس ژرف است: آدم بزرگسالی که همه با او مانند یک نوجوان برخورد می‌کنند، عاقبت آگاهی نسبت به سن واقعی خود را از دست می‌دهد؟ به شکل کلی‌تر: آیا انسان به صورتی که دیگران می‌بینندش و با او رفتار می‌کنند درمی‌آید، یا نیروی آن را می‌یابد که بر خلاف و علیه همگان هویت اصلی خود را حفظ کند؟

نهادن پایه‌های رمان بر یک لطیفه یا شوخی، احتمالاً به نظر خوانندگان گومبرویتز به مثابه شیوهٔ یک نویسندهٔ مدرنیست برای برانگیختن آنان جلوه‌گر می‌شد. و این درست بود. با این حال شیوهٔ او درگذشته‌ای بسیار دور ریشه داشت. در دورانی که هنر رمان نه نسبت به نام خود یقین داشت، نه هویت خود را می‌شناخت، فیلدینگ این شیوه را «نوشتن نثری طنزآمیز و حادثه جویانه» نامیده بود؛ همواره باید این نکته را در نظر داشت که: طنز یکی از سه پری‌ای بود که روی گهوارهٔ رمان خم شده بودند.

چشم انداز تاریخ رمان از آتلیهٔ گومبرویتز

رمان نویسی که از هنر رمان می‌گوید مانند استادی که از بالای منبر سخن می‌راند نیست. بهتر است او را مانند نقاشی مجسم کنید که در آتلیه‌اش شما را می‌پذیرد، آنجا که تابلوهایش بر همهٔ دیوارها به شما خیره شده‌اند. نویسنده برایتان از خود می‌گوید، اما بیشتر دربارهٔ دیگران سخن می‌راند، از رمان‌هایشان که دوست دارد و به شکلی مرموز در آثار خودش حضور دارند. در برابرتان بر اساس معیارهای ارزش گذاری‌اش همهٔ گذشتهٔ تاریخی رمان را باز می‌سازد، از دیدگاهی که صرفاً به خودش تعلق دارد، و از آنجا شما را وا می‌دارد تا بوطیقای رمان را به زعم او دریابید، بوطیقایی که طبعاً فقط به او تعلق دارد و با بوطیقای سایر نویسندگان در تضاد است. بدین سان شما حیرت زده احساس می‌کنید که بر سرسره‌ای به سوی تاریخ رمان حرکت می‌کنید، جایی که آیندهٔ رمان تعیین می‌شود؛ آینده‌ای که در میان رویارویی، درگیری، رقابت و جدال شکل می‌گیرد.

در سال ۱۹۵۳ ویتولد گومبرویتز در یادداشت‌های روزانه‌اش (که نگارش آن را تا سیزده سال بعد و زمان مرگ ادامه می‌دهد)، نامهٔ یکی از خوانندگانش را نقل می‌کند: «پیش از هر چیز بهتر است از تفسیر آثار خود بپرهیزید! فقط بنویسید! حیف که را وادارتان می‌کنند برای آثارتان پیش گفتار بنویسید و شما تن می‌دهید، پیش گفتار و حتی تفسیر!» اما گومبرویتز پاسخ می‌دهد که به توضیح آثار خود «تا آنجا که می‌تواند و هر قدر بیشتر» ادامه خواهد داد، زیرا نویسنده‌ای که توانایی گفتگو از کارش را نداشته باشد، «نویسندهٔ کاملی» نیست. بیایید مدتی در آتلیهٔ گومبرویتز بمانیم. این هم فهرست آثاری که او دوست دارد یا ندارد: «تعبیر شخصی‌اش از تاریخ رمان».

بیش از هر نویسنده‌ای رابله را دوست دارد. (در زمانی که رمان اروپایی می‌رود تا به دور از هر معیاری متولد شود، کتابهایی دربارهٔ «گارگانتوا» و «پانتاگرونل»[1] نوشته می‌شود. دورانی است سرشار از امکاناتی که تاریخ رمان به ثمر می‌رساند یا رها می‌کند، اما همگی برای ما باقی می‌ماند و الهام بخش است: گشت و گذار میان ناممکن‌ها، انگیزش به تفکر، آزادی فرم. علاقهٔ گومبرویتز به رابله، مدرنیسم او را برملا می‌سازد: او سنت رمان را می‌پذیرد و خواستار آن است، اما آن را به کمال می‌خواهد، با توجهی خاص به لحظهٔ معجزه آسای تکوین آن.)

نسبت به بالزاک بی‌تفاوت است. (علیه بوطیقای بالزاک که در آن زمان الگوی معیار سازی رمان به شمار می‌رفت، سخن می‌راند.)

بودلر را دوست دارد. (خود را متعلق به انقلاب شعر مدرن و هوادار آن می‌داند.)

پروست افسونش نمی‌کند. (بر سر دو راهی: پروست سفری بزرگ را به انتها رسانده و از همهٔ امکانات آن سود جسته است؛ گومبرویتز که اساساً به دنبال نوجویی است، چاره‌ای به جز پیمودن مسیری دیگر ندارد.)

تقریباً با هیچ یک از رمان نویسان معاصر سویه‌های مشترکی نمی‌یابد. (رمان نویسان غالباً بسیاری از آثار را نخوانده‌اند. گومبرویتز نیز نه رمان‌های بروخ را خوانده است نه آثار موزیل را و از آنجا که از فخر فروشانی که کافکا را از آن خود می‌دانند دلخور است، نسبت به او تمایل چندانی ندارد؛ در ادبیات امریکای لاتین تشابهی با آثار خود

۱- دو اثر مشهور رابله ـ م.

نمی‌یابد؛ بورخس را بسیار خودپسند می‌یابد و او را مسخره می‌کند؛ هنگام اقامت در آرژانتین کاملاً منزوی است و از میان نویسندگان بزرگ آنجا تنها ارنستو ساباتو آثار او را می‌پسندد؛ گومبرویتز نیز رمان‌های او را می‌ستاید.) ادبیات قرن نوزدهم لهستان را نمی‌پسندد (به نظرش بیش از حد رمانتیک می‌آید.)

به طور کلی نسبت به ادبیات لهستان با خویشتن داری برخورد می‌کند. (احساس می‌کرد که هم میهنانش آثار او را نمی‌پسندند، با این حال خویشتن داری او حاکی از کینه نبود، بلکه از این که در زندان «پس‌زمینهٔ کوچک» باقی بماند وحشت داشت. درباره تووییم، شاعر لهستانی می‌گفت: «دربارهٔ هر یک از اشعارش می‌توانیم بگوییم معرکه است، ولی اگر از ما بپرسند تووییم با کدام عنصر ابتکاری به شعر جهان غنا بخشیده، نمی‌دانیم چه پاسخ دهیم.»)

هنر آوانگارد دههٔ ۱۹۲۰ تا ۳۰ را دوست دارد. (اگر چه به ایدئولوژی «پیشرفت» و «مدرنیسم» افراطی آن با احتیاط می‌نگرد، مانند هنرمندان آن دوران دارای عطش فرم‌های تازه و آزادی تخیل است. به یک نویسندهٔ تازه‌کار پیشنهاد می‌کند که: ابتدا ۲۰ صفحه را بی هیچ گونه کنترل منطقی بنویسد و سپس با دیدگاهی سخت نقادانه بخواند، اساس آن را نگه دارد و به همین ترتیب ادامه دهد. گویی می‌خواهد از این طریق اسبی به نام «سرمستی» را در کنار اسب تربیت شده‌ای به نام «روشن بینی» به ارابهٔ رمان ببندد.)

به «هنر متعهد» بادیدهٔ تحقیر می‌نگرد. (نکتهٔ قابل توجه این که: علیه نویسندگانی که ادبیات را در قیاس با مبارزه ضد کاپیتالیستی در درجهٔ دوم اهمیت به شمار می‌آوردند، به مشاجرهٔ قلمی نمی‌پردازد. برای گومبرویتز که انتشار آثارش در لهستانِ دوران کمونیسم ممنوع بود،

پارادیم هنر متعهد، ادبیاتی بود که زیر پرچم ضد کمونیسم حرکت می‌کرد. از نخستین سالی که اقدام به نوشتن یادداشت‌های روزانه کرد، سفید و سیاه بینی و ساده‌انگاری آن دسته از نویسندگان را ملامت می‌کرد.)

آوان گارد دهه‌های ۱۹۵۰ و ۶۰ فرانسه، از جمله «رمان نو» و «نقد نو» (رولان بارت) را نمی‌پسندد. (دربارهٔ رمان نو می‌گوید: «فقیر است. کسالت آور است... خود مرکز بینی است. خود ارضایی است...» و دربارهٔ نقد نو: «هر چه دانشمندانه‌تر باشد احمقانه‌تر است.» اینکه آوانگاردهای نو، نویسنده را بر سر دو راهی قرار می‌دادند به مذاقش خوش نمی‌آمد: یا باید مدرنیسم را به شیوهٔ آنها می‌پذیرفتی (مدرنیسمی که به نظر او پر از لفاظی، دانشگاه زده، متأثر از دکترین و فاقد تماس با واقعیت بود)، یا به هنر سنتی می‌پرداختی که همان فرم‌ها را تا بی‌نهایت تکرار می‌کرد. در حالیکه مدرنیسم برای گومبرویتز عبارت بود از: کشف‌های تازه، و پیشروی در راه موروثی. تا وقتی هنوز ممکن است. تا زمانی که راه موروثی رمان هنوز پابرجاست.)

قاره‌ای دیگر

سه ماه از اشغال چکسلواکی توسط ارتش روس گذشته بود؛ روسیه هنوز توانایی سلطه بر جامعهٔ چک را نداشت، جامعه‌ای که در اضطراب می‌زیست (تا چند ماه بعد)، اما دارای آزادی‌های بسیار بود؛ اتحادیهٔ نویسندگان که به ضدیت با انقلاب متهم بود، همچنان دفاتر خود را داشت، مجله‌هایش را منتشر و از میهمانانش استقبال می‌کرد. در این هنگام بود که سه تن از نویسندگان امریکای لاتین به

دعوت این اتحادیه به پراگ آمدند: خولیو کرتزار، گابریل گارسیا مارکز و کارلوس فوئنتس. آنها به عنوان نویسنده و بی سر و صدا آمدند. برای دیدن. برای فهمیدن. برای تشویق همکاران شهروند چک. من یک هفتهٔ فراموش نشدنی را همراهشان گذراندم. با هم دوست شدیم. اندکی پس از رفتنشان بود که موفق شدم ترجمهٔ هنوز منتشر نشدهٔ «صد سال تنهایی» را بخوانم.

به لعنتی فکر کردم که بر اثر سور رئالیسم گریبانگیر هنر رمان شده بود: سور رئالیسم با ضد شاعرانه نامیدن رمان و مسدود شمردن آن به هر گونه تخیل آزاد، رمان را زخمی کرده بود. در حالیکه رمان گارسیا ماکز چیزی نیست به جز تخیل آزاد. «صد سال تنهایی» یکی از بزرگترین آثار شاعرانه‌ای است که می‌شناسم. هر فراز جرقه‌ای است از فانتزی، هر فراز شگفت‌انگیز و غافلگیر کننده است: پاسخی گزنده است به تحقیر رمان به طوری که در «مانیفست سور رئالیسم» ادعا شده است (در عین حال که ستایشی است نسبت به سور رئالیسم و الهام بخشی و نسیم آن که قرن بیستم را درنوردیده است).

این رمان همچنین اثبات می‌کند که شعر با شور و شوق و غلیان احساسات لزوماً توأم نیست، بلکه هر یک مقوله‌ای است که باید جداگانه انگاشته شود. زیرا شعر گارسیا ماکز با احساساتی شدن بیگانه است: نویسنده به چیزی اعتراف نمی‌کند، دریچهٔ روح را نمی‌گشاید، بلکه با مشاهدهٔ دنیای عینی سرمست است، دنیایی که به آن تعالی می‌بخشد و وارد فضایی می‌کند که همه چیز آن هم زمان واقعی، اما ناممکن و جادویی است.

این را نیز بیافزایم: در همهٔ رمان‌های بزرگ قرن نوزدهم، صحنه به عنصر اصلی کمپوزیسیون تبدیل شده بود. در حالیکه رمان گارسیا

ماکز بر شاهراهی قرار دارد که در جهت عکس حرکت می‌کند: در «صد سال تنهایی» صحنه‌ای وجود ندارد! صحنه‌ها در جریان سرمست روایت حل شده‌اند. من نمونهٔ دیگری از این سبک نمی‌شناسم. گویی رمان قرن‌ها به عقب بازگشته است، به یک راوی که چیزی را توصیف نمی‌کند، بلکه تنها روایت می‌کند، اما با چنان آزادی در خیال‌پردازی که هرگز دیده نشده است.

چند سال پس از این دیدار در پراگ، به فرانسه مهاجرت کردم در حالیکه بر حسب تصادف کارلوس فوئنتس سفیر مکزیک در آن کشور بود. من در شهر رن زندگی می‌کردم و هنگام اقامت‌های کوتاهم در پاریس در خانهٔ فوئنتس، یعنی در بالا خانهٔ منزل سفیر به سر می‌بردم و با او صبحانه می‌خوردم، صبحانه‌ای که با گفتگوهای بی‌پایان به درازا می‌کشید. از آنجا بود که اروپای مرکزی خودم را به شکلی نامنتظر در همسایگی امریکای لاتین یافتم: دو لبهٔ غرب که در دو منتهی علیه مخالف قرار داشتند؛ دو سرزمین از یاد رفته، تحقیر و رها شده، دو سرزمین مطرود؛ و دو منطقهٔ جهان که ژرف‌تر زیر نفوذ تجربهٔ بیمارکنندهٔ باروک قرار داتشند. گفتم بیمارکننده، زیرا باروک به عنوان هنر اشغالگران به امریکای لاتین وارد شد و در کشور زادگاهم به وسیلهٔ مخالفین اصلاحات در دورانی سخت خونبار ارائه گردید، دورانی که باعث شد ماکس برود پراگ را «شهر بدی‌ها» بنامند؛ دو بخش از جهان را مشاهده کردم که پیوند اسرارآمیز میان بدی و زیبایی را آموخته‌اند.

ما به گفتگو می‌نشستیم و پلی نقره‌ای، سبک و لرزان همچون رنگین کمانی فراسوی قرن مابین اروپای مرکزی کوچک من و امریکای لاتین

عظیم بالا می‌رفت؛ پلی که مجسمه‌های سرمست کنندهٔ ماتیاس در پراگ را به کلیساهای عجیب مکزیک می‌پیوست.
همچنین دو تشابه تازه میان زادگاه‌های خودم و فوئنتس یافتم: هر دو در تکامل رمان قرن بیستم مقامی کلیدی داشتند: ابتدا نویسندگان اروپای مرکزی در سال‌های ۱۹۲۰ و ۳۰ (کارلوس می‌گفت «خوابگردهای» بروخ بزرگترین رمان قرن است)؛ و پس از بیست سی سال نویسندگان امریکای لاتین که هم عصران من بودند.
روزی رمان‌های ارنستو ساباتو را کشف کردم؛ «فرشتهٔ ویرانگر» (۱۹۷۴) مانند آثار دو نویسندهٔ بزرگ اوایل قرن بیستم در وین، پر از اندیشه است. ساباتو می‌گوید: در دنیای مدرن، رها شده از سوی فیلسوفان، قطعه قطعه شده بر اثر صدها تخصص علمی، رمان به عنوان آخرین پست دیده بانی برایمان باقی می‌ماند؛ جایگاهی که از آن می‌توان زندگی انسان را تمام و کمال به تصویر کشید.
نیم قرن پیش از ساباتو، در آن سوی کرهٔ زمین (پل نقره‌ای همچنان بالا سرم می‌لرزید)، بروخ در «خوابگردها» و موزیل در «مرد بی‌لیاقت» به همان اندیشه‌ها پرداخته بودند. در دورانی که سور رئالیست‌ها شعر را در مقام بالاترین هنر نشانده بودند، آنها این مقام عالی را از آن رمان می‌دانستند.

بخش چهارم

رمان نویس کیست؟

برای درک موضوع باید مقایسه کرد

هنگامی که هرمن بروخ می‌خواهد پرسناژی را معرفی کند، ابتدا به رویکردهای اصلی او می‌پردازد و سپس رفته رفته خصوصیات ویژه‌اش را برملا می‌سازد. از ذهنی و مجرد به عینی و ملموس می‌رسد. اش قهرمان اصلی دومین رمان از سه گانهٔ «خوابگرها» است. بروخ می‌گوید که جوهر شخصیت او شورشی است. اما یک آدم یاغی چگونه است؟ بروخ بار دیگر می‌گوید که بهترین شیوهٔ درک یک پدیده مقایسهٔ آن است و آنگاه یاغی را با جنایتکار مقایسه می‌کند. یک جنایتکار چگونه است؟ یک آدم سنت گرا و محافظه کار که روی نظم موجود حساب می‌کند و در حالیکه دزدی‌ها و کلاهبرداری‌هایش را حرفه‌ای می‌پندارد که از او شهروندی همچون دیگران می‌سازد، می‌خواهد در جامعه جایگاهی بیابد. در مقابل، یاغی فردی است که با نظم موجود به مبارزه برمی‌خیزد تا آن را به زیر سلطهٔ خود درآورد. اش جنایتکار نیست، بلکه یک آدم سرکش است. بروخ می‌گوید: یاغی است، چنانکه لوتر[1] بود. اما چرا از اش می‌گویم، در حالیکه

۱- بنیانگذار مذهب پروتستان که برخی او را مصلح مسیحیت می‌دانند ـ م.

رمان نویس (بروخ) را در نظر دارم؟ او را با چه کسی می‌توان مقایسه کرد؟

شاعر و رمان نویس

رمان نویس را با که می‌توان مقایسه کرد؟ با شاعر غزل سرا. هگل می‌گوید محتوای شعر تغزلی یا غنایی خود شاعر است؛ شاعر برای این که احساسات خوانندگان یا شنوندگان اشعارش را برانگیزد و درونشان را بیدار کند، رشتهٔ سخن را به جهان درونی خود می‌سپارد. و حتی چنانچه به مسائل عینی و برون از زندگی شخصی بپردازد، «غزل سرای بزرگ به زودی از آنچه بیرونی است دور می‌شود و عاقبت سیمای درون خود را ترسیم می‌کند.»

به گفتهٔ هگل موسیقی و شعر نسبت به نقاشی یک امتیاز دارند و آن بیان احساسات به یاری سبک غنایی است. و می‌افزاید که در این سبک موسیقی از شعر فراتر می‌رود زیرا قادر است مخفی‌ترین حرکات دنیای درون که نیروی بیان به آن راه ندارد را آشکار سازد. بنابراین هنری به نام موسیقی وجود دارد که بیش از شعر تغزلی در سبک غنایی جای می‌گیرد. می‌توانیم به این نتیجه برسیم که اندیشهٔ غنایی به شاخه‌ای از ادبیات (شعر) محدود نمی‌شود، بلکه گونه‌ای از بودن را نشان می‌دهد و از این دیدگاه شاعر غنایی بهترین نمونهٔ انسانی است که مجذوب روح خویش که مشتاقِ به سراییدن آن است.

از مدت‌ها پیش جوانی را دوران غنایی زندگی می‌دانم، سنینی که فرد کاملاً بر خود متمرکز بوده، قادر به مشاهده، درک و داوری روشنی از جهان پیرامون خود نیست. اگر از این فرضیه حرکت کنیم (که لزوماً

طرحی کلی را به دست می‌دهد، اما در مقام طرح به نظرم صحیح می‌رسد)، گذار از دوران ناپختگی به پختگی با فراتر رفتن از رویکرد غنایی توأم خواهد بود.

اگر تکوین رمان نویس را به شکل روایتی نمونه یا یک اسطوره مجسم کنم، این تولد همچون ماجرای یک تغییر گرایش به نظرم می‌رسد؛ سام تبدیل به پل می‌شود و رمان نویس بر خرابه‌های دنیای غنایی اش زاده می‌شود.

ماجرای یک تغییر گرایش

از کتابخانه‌ام نسخهٔ رمان «مادام بواری» که در سال ۱۹۷۲ به قطع جیبی منتشر شده است را برمی‌دارم. در ابتدای کتاب دو پیشگفتار چاپ شده، یکی به قلم یک نویسنده: هانری دومونترلان، و دیگری نوشتهٔ یک منتقد ادبی به نام موریس باردش. هر دو بر این گمان‌اند که با نشان دادن فاصله نسبت به رمانی که مقدمهٔ آن را اشغال کرده‌اند، خوش سلیقگی نشان می‌دهند. مونترلان: «نه هوش و فراست، نه اندیشه‌های نوین، نه شور و نشاط نگارش، نه کند و کاوی نامنتظر و ژرف در قلب انسان، نه یافتن اصطلاحات نو و نه طنز و شوخی: فلوبر به قدری عاری از نبوغ است که باور کردنی نیست.» و در ادامه می‌نویسند: البته تردیدی نیست که می‌توان از او چیزهایی آموخت، ولی به شرط این که ارزشی بیش از آن چه که دارد برایش تصور نکنیم و بدانیم که فلوبر «از خمیرهٔ راسین‌ها، سن سیمون‌ها، شاتوبریان‌ها یا میشله‌ها نیست.»

باردش بر این داوری مهر تأیید می‌زند و ابتدایِ کار فلوبر رمان نویس را حکایت می‌کند: در سپتامبر ۱۸۴۸ در بیست و هفت سالگی متن

«اغوای آنتوان قدیس» را که «نثر بزرگ رمانتیک اش» بود، برای حلقهٔ کوچک دوستان خواند متنی که (به گفتهٔ باردش) «تمامی قلب و کمال‌طلبی» و «اندیشه‌های بزرگ» او را نمایان می‌ساخت. این متن به اتفاق آراء محکوم می‌شود و همه به او پیشنهاد می‌کنند که از «بلند پروازی‌های رمانتیک» و «تحریکات بزرگ غنایی» دست بردارد. فلوبر می‌پذیرد و سه سال بعد در سپتامبر ۱۸۵۱ نگارش «مادام بواری» را آغاز می‌کند. باردش می‌گوید او این رمان را «بدون لذت» مانند گونه‌ای «عقوبت» نوشت و در نامه‌هایش مدام از آن «گله و شکایت» می‌کرد. «بواری از پا درم می‌آورد، مرا کسل می‌کند، ابتذال موضوع دچار تهوعم می‌کند.» و غیره.

به گمان من این که فلوبر «تمامی قلب و کمال‌طلبی» اش را تنها برای پیروی از تمایل و ارادهٔ دوستانش زیر پا نهاده باشد چندان باورکردنی به نظر نمی‌رسد. نه، آن چه باردش حکایت می‌کند نه ماجرای یک خود ویرانگری، که چگونگی یک تغییر گرایش است. فلوبر سی ساله است، درست در زمانی به سر می‌برد که می‌تواند پوستهٔ غنایی درونش را از هم بدرد. این که بعدها از عادی بودن پرسناژهایش گله می‌کند، بهایی است که باید بابت اشتیاق به هنر رمان و زمینهٔ اکتشافی آن که نثر زندگی روزمره است، بپردازد.

درخشش شیرین طنز

فدریک، قهرمان رمان «آموزش احساسات» پس از یک شب میهمانی در حضور مادام آرنو، زنی که دوست دارد، به منزل باز می‌گردد و سرمست از خیالات آینده در برابر آینه می‌ایستد. فلوبر می‌نویسد: «به نظر خودش خوش قیافه بود ـ و یک دقیقه به نظارهٔ تصویر خود

ایستاد.»

«یک دقیقه». این اندازهٔ دقیق زمان همهٔ عظمت صحنه را می‌نمایاند. می‌ایستد، به تصویرش در آینه می‌نگرد، خود را خوش قیافه می‌یابد. آن هم یک دقیقهٔ تمام. بی‌حرکت. فدریک عاشق است، اما چنان مجذوب خود است که به فکر کسی که دوست دارد نمی‌افتد. به تصویر خود در آینه می‌نگرد. اما خود را نمی‌بیند که به آینه نگاه می‌کند (چنانکه فلوبر او را می‌بیند). در من غنایی‌اش محبوس است و نمی‌داند که درخشش شیرین طنز خود و عشقش را در بر گرفته است.

تغییر گرایش و جدایی از جهان غنایی در زندگی رمان نویس تجربه‌ای بنیادین است. در حالیکه از خود دور می‌شود، ناگهان خود را از فاصله‌ای بعید می‌بیند و از این که آن کسی نیست که تصورش را می‌کرده مبهوت می‌شود. اثر این تجربه چنان نیست که خود گمان می‌کند. این سوء تفاهم عمومیت دارد، از امور ابتدایی است و درخشش شیرین طنز را بر آدم‌ها (از جمله بر فدریک که جلوی آینه خشکش زده)می‌تاباند. (این روشنایی کمیک که ناگهان کشف شده، پاداش مخفیانه و ارزندهٔ تغییر گرایش اوست.)

اِما بواری (قهرمان رمان مادام بواری م.) در اواخر ماجرا پس از این که کارکنان بانک دست به سر و لئون رهایش می‌کند، سوار کالسکه می‌شود. مقابل در بازکالسکه «یک گدا فریادکرکننده‌ای می‌کشد». در این لحظه اما «از بالای شانه یک سکهٔ پنج فرانکی را برای او پرتاب می‌کند، همهٔ ثروتش را. پرتاب سکه به این صورت به نظرش زیبا می‌آمد.»

حقیقتاً آخرین سکه‌اش بود. به آخر خط رسیده بود. با این حال جملهٔ

پاراگراف بالا نکته‌ای را برملا می‌سازد که فلوبر مشاهده کرده بود، ولی اِما از آن بی‌خبر بود: این که نه تنها با این ژست دست و دلبازی نشان داده بود، بلکه از انجام آن احساس رضایت می‌کرد؛ حتی در آن لحظهٔ ناامیدی مطلق نتوانسته بود از این که بخواهد در کمال پاکی با این حرکت زیبا جلوه کند، خودداری نماید. از آن پس پرتو نرم طنز او را در میان گرفت و ترکش نکرد، حتی در حال گام نهادن به سوی مرگی چنان نزدیک.

پرده پاره می‌شود

پردهٔ جادویی بافته شده از افسانه‌ها در برابر جهان آویخته بود. سروانتس دون‌کیشوتش را به سفر فرستاد و پرده را پاره کرد. دنیا در مقابل شوالیهٔ سرگردان با همهٔ برهنگیِ مضحک و روزمرگی‌اش ظاهر گشت.

جهان مانند زنی که پیش از شتافتن به سوی نخستین دیدار عاشقانه، خود را می‌آراید، هنگام تولد آراسته به سوی ما می‌دود، ماسک زده و از پیش تفسیر شده. و تنها دنباله روها نیستند که فریب آن را می‌خورند؛ آدم‌های سرکش که در مخالفت با همه چیز افراط می‌کنند به این که خود تا چه حد مطیع هستند پی نمی‌برند؛ آنها تنها با چیزهای از پیش تفسیر شده در می‌افتند و همان‌ها را شایستهٔ تقابل می‌پندارند.

دولاکروا[1] صحنهٔ تابلوی مشهور خود «آزادی هنگام هدایت مردم» را از پسِ پردهٔ تفسیرهای پیش ساخته کپی برداری کرده است: زنی

۱- اوژن دولاکروا (۱۸۶۳ ـ ۱۷۹۸) ـ نقاش نامدار و صاحب سبک فرانسه ـ م.

جوان با چهره‌ای جدی، سینهٔ باز و حالتی ترسناک بر سنگری ایستاده و در کنارش یک مرد مافنگی هفت تیر به دست. اگر چه به این تابلو علاقه‌ای ندارم، نمی‌توان آن را از آثار بزرگ هنر نقاشی به حساب نیاورد.

اما رمانی که چنین ژست‌های قراردادی و نمادهای نخ نما را شکوهمند جلوه دهد در تاریخ رمان جایگاهی نخواهد داشت. زیرا سروانتس با دریدن پردهٔ تفسیرهای پیش ساخته این هنر نوین را به راه انداخت؛ حرکت ویرانگر او در هر رمانی که شایستهٔ این نام باشد پژواک و امتداد یافته و نشانهٔ هویت هنر رمان محسوب می‌شود.

شکوه و افتخار

اژن یونسکو در بیست و شش سالگی، هنگامیکه هنوز درکشور رمانی می‌زیست در هجونامه‌ای علیه ویکتور هوگو زیر عنوان «هوگولیاد» نوشت: «ویژگی زندگی نامه‌های مردان مشهور این است که نشان می‌دهد شهرت خواستهٔ آنها بوده. ویژگی زندگی نامهٔ همهٔ انسان‌ها این است که در فکر شهرت نبوده‌اند. (...) مردان مشهور نفرت انگیزند.»

بیایید واژه‌ها را دقیق‌تر بررسی کنیم: آدم وقتی مشهور می‌شود که شمار افرادی که او را می‌شناسند از کسانی که خود می‌شناسد بسیار فراتر رود. شهرتِ یک جراح بزرگ با شکوه و افتخار همراه نیست، زیرا نه همهٔ مردم، بلکه بیماران و همکارانش او را می‌ستایند. از این رو با تعادل زندگی می‌کند، در حالیکه شکوه وافتخار با عدم تعادل همراه است. اما حرفه‌هایی وجود دارد که به طور اجتناب ناپذیری شهرت به همراه می‌آورد: سیاست، مانکنی، ورزش و هنر.

شکوه و افتخار هنرمندان از همه فاجعه‌آمیزتر است، زیرا ایدهٔ جاودانگی را القاء می‌کند. و این دامی شیطانی است، زیرا تظاهر خود بزرگ بینانه و مضحک ادامهٔ زندگی پس از مرگ به طور جدایی ناپذیری با درستکاری هنرمند در پیوند است. طبیعتاً هر رمان که با شور و اشتیاقی حقیقی آفریده شود واجد ارزش‌های زیبایی‌شناسی پر دوام خواهد بود، یعنی ارزش‌هایی که قادرند پس از مرگ نویسنده باقی بمانند. نوشتن بدون این کمال‌طلبی ناشی از وقاحت است: زیرا در حالیکه وجود یک لوله‌کش عادی برای مردم مفید است، یک نویسندهٔ عادی که آگاهانه کتاب‌های بی‌دوام، مبتذل و قراردادی می‌نویسد، کتاب‌هایی که بیهوده، جاگیر و مضرند، مورد تحقیر خواهد بود. این است سرنوشت شوم رمان نویس: درستی و شرافتش به تیر بد آوازهٔ خود بزرگ بینی آویخته است.

آلبرتین مرا کشتند

ایوان بلانتی که ده سال از من بزرگتر بود (از مرگ او سال‌ها می‌گذرد)، شاعری بود که از چهارده سالگی تحسین می‌کردم. در یکی از مجموعه‌های اشعارش نام زنی بارها آمده بود: «آلبرتینکوتی»، یعنی «تو، آلبرتین». البته منظور از آلبرتین، پرسناژ پروست بود و این نام برای منِ نوجوان به جادویی‌ترین نام زنانه تبدیل شده بود.

در آن هنگام از پروست تنها با حدود بیست جلد «در جستجوی زمان از دست رفته» آشنا بودم که ترجمهٔ آن به زبان چک در کتابخانهٔ دوستی ردیف شده بود. به یمن اشعار بلانتی و «آلبرتینکوتی»اش روزی به خواندن رمان پروست پرداختم. وقتی به «دختران جوان شکفته» رسیدم، آلبرتین پروست به نحو نامحسوسی با آلبرتین شاعر

من درآمیخت.
شاعران چک آثار پروست را می‌پرستیدند، اما با زندگی نامهٔ او آشنا نبودند و ایوان بلانتی نیز چیزی دربارهٔ زندگی او نمی‌دانست. مدت‌ها بعد شنیدم که یک مرد، مردی که پروست دوست داشته الهام بخش پرسناژ آلبرتین بوده، و جهل ممتاز و زیبایم را از دست دادم.
اینها چیست که می‌گویند! این الهام بخش پروست بوده یا آن، آلبرتین آلبرتین است و همین کافی است! رمان نتیجهٔ گونه‌ای کیمیاگری است که زن را به مرد، مرد را به زن، لجن را به طلا و یک لطیفه را به درام تبدیل می‌کند! این کیمیاگری مقدس است که به رمان نویس نیرو می‌بخشد و راز و شکوه هنرش را می‌سازد.
اما بیهوده بود! اگر چه آلبرتین را فراموش نشدنی‌ترین زن می‌پنداشتم، به محض این که گفتند از یک مرد الگوبرداری شده، این خبر غیر لازم چنان در ذهنم نشست که گویی ویروسی است که به یک رایانه نفوذ کرده باشد. انگار مردی میان من و آلبرتین حائل شد، تصویر او را درهم ریخت، زنانگی‌اش را ویران کرد، یک لحظه او را با سینهٔ برجسته می‌دیدم، لحظهٔ بعد با سینهٔ صاف، گاه نیز سبیلی بر روی پوست چهره‌اش سبز می‌شد. آنها آلبرتین مرا کشتند. وکلمات فلوبر را به خاطر می‌آورم: «یک هنرمند باید به بازماندگانش وانمود کند که هرگز نزیسته است.» ولی باید مفهوم این فراز را فهمید: در وهلهٔ اول آنچه رمان نویس می‌خواهد محافظت کند نه شخص خودش، بلکه آلبرتین و مادام آرنو است.

رأی نهایی پروست

مارسل پروست دربارهٔ رمان «در جستجوی زمان از دست رفته» به

وضوح گفته است: «در این رمان... هیچ رویدادی نیست که تخیلی نباشد،... و هیچ پرسناژی «کلیدی» نیست.» با این که رمان به نحوی تنگاتنگ با زندگی نویسنده در پیوند است، بدون هیچ ابهامی در آن سوی مرز زندگی نامهٔ او جای دارد؛ در این رمان کمترین نکته‌ای که به زندگی شخصی نویسنده مربوط باشد آگاهانه گنجانده نشده؛ پروست آن را نه برای گفتگو از زندگی خود، بلکه برای این که زندگی خوانندگانش برای خودشان روشن کند به نگارش آورده است: «هر خواننده هنگام خواندن آن به خوانندهٔ زندگی خودش تبدیل می‌شود. اثر نویسنده چیزی به جز یک ابزار بصری نیست که به خواننده عرضه می‌شود تا به او مجال تشخیص نکته‌هایی را بدهد، نکاتی که بدون خواندن آن کتاب قادر به کشف آنها در وجود خویش نخواهد بود. سپاسگزاری خوانندگان از آنچه در کتاب آمده به خودی خود این واقعیت را اثبات می‌کند...» این گفته‌های پروست نه تنها مفهوم رمان‌های او، بلکه به طور خاصی معنی هنر رمان را روشن می‌کند.

روح چیزهای اساسی

باردش رأی نهایی خود دربارهٔ مادام بواری را چنین خلاصه می‌کند: «سرنوشت فلوبر به عنوان یک نویسنده تحقق نیافته است! مگر دوستداران فلوبر که در آخر صحبت می‌گویند: «آه! اگر نامه‌هایش را بخوانید می‌فهمید. عجب شاهکاری! با خواندن نامه‌ها می‌بینید چقدر پر شور است!» طور دیگری داوری می‌کنند؟

من هم غالباً نامه‌های فلوبر را می‌خوانم زیرا می‌خواهم نظر او را دربارهٔ هنر خودش و دیگران بدانم. با این حال علیرغم جذابیت، این نامه‌ها نه شاهکارند نه اثری هنری. زیرا هر نوشتهٔ یک رمان نویس، از

جمله نامه‌ها، یادداشت‌ها، خاطرات، گزارش‌ها یا مقالات‌اش لزوماً «اثر» نیستند. اثر عبارت است از به بار نشستن تلاش دراز مدت بر روی یک پروژه زیبایی شناسانه.

از این نیز فراتر می‌روم: اثر نوشته‌ای است که هنگام جمع بندی از سوی رمان نویس تأیید می‌شود. چرا که زندگی کوتاه است، ساعت‌های خواندن به درازا می‌کشد و ادبیات بر اثر افزایش بسیار و بی‌معنی به خودکشی نزدیک می‌شود. هر رمان نویس باید از خود بیآغازد، هر چه را که در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد حذف کند و برای خودش و دیگران چیزهای اساسی را بخواهد و توصیه کند.

اما فقط نویسندگان، صدها یا هزاران نویسنده مورد نظر نیست، بلکه پژوهشگران نیز وجود دارند. سپاهی از پژوهشگران که با دریافتی عکس آنچه در بالا گفته شد، هر چه را که می‌توانند بیابند گردآوری می‌کنند تا به «کل» دست یابند. منظور از «کل» کوهی از چرکنویس‌ها، پاراگراف‌های حذف شده و فصلهایی است که نویسنده دور انداخته، اما پژوهشگران آن را در چاپ‌های تازه زیر عنوان «نگاه نقادانه» منتشر می‌کنند. مفهوم این کار این است ـ اگر واژه‌ها هنوز مفهومی داشته باشند ـ که هر چه را که نویسنده بر روی کاغذ آورده باشد، مورد تأییدش است.

در این جا روح چیزهای اساسی به روح آرشیو جای سپرده است. (ایده آل آرشیو: برابری شیرینی که بر یک گورستان عمومی حکمفرماست.)

زندگی کوتاه است و خواندن به درازا می‌کشد

با یک دوست فرانسوی که نویسنده است به گفتگو می‌نشینم و اصرار

می‌کنم آثار گومبرویتز را بخواند. مدتی بعد در یک دیدار او را شرمگین می‌بینم: «به گفتهٔ شما عمل کردم، اما راستش علت علاقه‌تان را نفهمیدم.»

ـ کدام کتابش را خواندید؟

ـ جادو شدگان.

ـ چرا «جادو شدگان»؟

رمان «جادو شدگان» که پس از مرگ گومبرویتز منتشر شد رمانی است عامه پسند که او در جوانی تحت نامی مستعار به شکل پاورقی در یکی از روزنامه‌های لهستان پیش از جنگ منتشر کرده بود. گومبرویتز هرگز آن را گردآوری نکرده به شکل کتاب منتشر نکرد و چنین قصدی نداشت. در اواخر عمرش مصاحبهٔ طولانی‌ای که با دومینیک لورو انجام داده بود، زیر عنوان «وصیت نامه» منتشر شد. در اینجا گومبرویتز دربارهٔ همهٔ آثار خود اظهار نظر می‌کند. دربارهٔ همهٔ آثار، یکی پس از دیگری، اما از «جادو شدگان» سخنی نمی‌گوید!

می‌گویم: «باید «فریدورک» یا «پورنوگرافی» را بخوانی!»

با نگاهی غمگین به من می‌نگرد. «دوست من، زندگی در برابر من کوتاه و کوتاه‌تر می‌شود. مدت زمانی که برای خواندن آثار نویسندهٔ شما در نظر گرفته بودم سپری شده.»

پسر کوچک و مادربزرگش

استراوینسکی رابطهٔ طولانی رفاقت خود با آنسرمت، رهبر ارکستری که می‌خواست در بالهٔ «بازی ورق» او چند انتراکت ایجاد کند، را بر هم زد. مدتی بعد استراوینسکی به سراغ «سمفونی برای سازهای بادی» خود رفت و مقداری از آن را بازنگری کرد. آنسرمت با شنیدن

این خبر خشمگین شد؛ از بازنگری خوشش نمی‌آمد و بر این باور بود که استراوینسکی حق ندارد موسیقی‌ای را که قبلاً نوشته بود، تغییر دهد.

پاسخ استراوینسکی در این مورد نیز مانند مورد نخست به جا است: **به شما مربوط نیست عزیزم! شما حق ندارید در مورد آثار من مانند اتاق خواب خودتان رفتار کنید!** زیرا آفریدهٔ یک هنرمند نه به پدر و مادر او تعلق دارد، نه به ملتش، نه به انسانیت. مالک آفریدهٔ او تنها خودش است، پس می‌تواند هرگاه بخواهد آن را منتشر کند، تصحیحش کند، تغییرش دهد، بر آن بیافزاید یا کوتاهش کند، یا اینکه آن را در توالت بیاندازد و سیفون را بکشد بی آنکه ناچار باشد به کسی کمترین توضیحی دهد.

نوزده ساله بودم که در شهر زادگاهم یک استاد جوان دانشگاه سخنرانی‌ای برگزار کرد؛ نخستین ماه‌های انقلاب کمونیستی بود و استاد با گردن نهادن به حال و هوای زمانه از مسئولیت اجتماعی هنر سخن گفت. پس از کنفرانس بحث درگرفت؛ آنچه در خاطرم مانده ژوزف کینار شاعر است (از هم نسلان بلانتی که او نیز چندین سال پیش درگذشت) که در پاسخ به آن سخنرانی عالمانه حکایتی را نقل کرد: پسر بچه‌ای مادربزرگ پیر و کورش را به گردش برده بود. در خیابان قدم می‌زدند و پسرک گاه به گاه می‌گفت «مواظب باش مادربزرگ، اینجا یک ریشهٔ درخت است!» پیرزن که خیال می‌کرد در کوره راه جنگلی راه می‌روند، جست کوچکی می‌زد. رهگذران با دیدن این منظره پسرک را سرزنش می‌کردند: «پسر کوچولو، چرا با مادربزرگت اینطور رفتار می‌کنی؟» و پسر جواب می‌داد: «مادربزرگ خودم است! هر طو بخواهم با او رفتار می‌کنم!» کینار این گونه نتیجه

گرفت: «من و شعرم همینطور هستیم! شعر خودم است!» هرگز این نمایش تأیید حق مؤلف، که زیر نگاه پر سوء ظن انقلابیون جوان انجام گرفت را از یاد نمی‌برم.

رأی نهایی سروانتس

سروانتس در رمان دن کیشوت چند بار کتاب‌های مربوط به شوالیه‌گری را به شمارش در می‌آورد. عنوان کتاب‌ها را می‌آورد، اما ذکر نام نویسندگان آنها را لازم نمی‌شمرد. در آن دوران هنوز احترام به مؤلف و حقوقش وارد آداب اجتماعی، و تبدیل به رفتار نشده بود.
یادآوری می‌کنم: پیش از این که سروانتس جلد دوم رمان را به پایان رساند، نویسندهٔ گمنام دیگری بخش دوم ماجراهای دن کیشوت را تحت نامی مستعار منتشر کرده بود. در این هنگام سروانتس همچون یک رمان نویس امروزی واکنش نشان داد: با خشم سرقت ادبی را مورد حمله قرار داد و با غرور اعلام کرد: «دن کیشوت تنها برای من زاده شد، و من برای او. او گام در راه نهاد و من دست به قلم بردم. من و او یکی هستیم.»
پس از سروانتس نخستین و بنیادی‌ترین نشانه‌ی رمان چنین بیان می‌شود: آفریده‌ای بی‌همتا و تقلیدناپذیر که از نیروی تخیل تنها یک نویسنده تفکیک‌پذیر نیست. پیش از این که رمان نوشته شود، هیچ کس نمی‌توانست دن کیشوت را مجسم کند؛ دن کیشوت قهرمانی خلاف انتظار بود و از آن پس بدون جاذبهٔ چیزهای خلاف انتظار، هیچ پرسناژ بزرگ ادبی (و هیچ رمان بزرگی) تصورپذیر نمی‌باشد.
تولد هنر با آگاهی از حقوق مؤلف و دفاع بی‌امان از آن به وقوع پیوست. رمان نویس تنها صاحب اثر خویش است؛ او همان اثر است.

همیشه چنین نبوده و در آینده نیز نخواهد بود. ولی در آن صورت هنر رمان، یعنی میراث سروانتس نیز وجود نخواهد داشت.

بخش پنجم

زیبایی‌شناسی و هستی

زیبایی‌شناسی و هستی

دلایل ژرف احساسات انسان‌ها به یدیگر و رویکردهای دوستانه یا خصمانهٔ آنها را درکجا می‌توان یافت؟ کلاریس و والتر، قهرمانان رمان «مرد بی‌لیاقت» که از دیرباز با اولریش آشنا بودند، نخستین بار هنگامی وارد صحنهٔ رمان می‌شوند که اولریش وارد منزلشان شده، آنها را می‌بیند که چهار دستی پیانو می‌نوازند. پیانو که برای اولریش «دستگاه بزرگی است که روح از طریق آن ناله‌های خود را مانند آهویی در فصل جفت‌گیری طنین انداز می‌کند»، نمایندهٔ همهٔ چیزهای مورد تفرت اوست.

این استعاره عدم تفاهم جبران ناپذیری که میان اولریش و آن دو وجود دارد را روشن می‌کند؛ عدم تفاهمی که به نظر تصادفی و توجیه‌ناپذیر می‌رسد، زیرا از تضاد فکری، سیاسی، ایدئولوژیک یا مذهبی زاده نشده. با این حال دست نیافتنی بودن عوامل عدم تفاهم آنها به این سبب است که ریشه‌هایش به ژرفای بنیادهای زیبایی‌شناسانه‌ی پرسناژها می‌رسد؛ در مورد موسیقی به یاد بیاوریم که هگل آن را غنایی‌ترین هنر می‌شمرد؛ غنایی تر از شعر تغزلی. در تمام طول رمان اولریش با روحیهٔ شاعرانهٔ دوستانش درگیر می‌شود.

بعدتر در رمان، کلاریس از یک قاتل محکوم به مرگ به نام موسبرگر دفاع می‌کند که بسیاری مایل به نجاتش هستند و خیال دارند با توسل به دیوانگی او بی‌گناهی‌اش را ثابت کنند. کلاریس همه جا می‌گوید: «موسبرگر مثل موسیقی است.» و به وسیلهٔ این رأی غیر منطقی (به شکل آگاهانه غیر منطقی، زیرا روحیهٔ پر شور غنایی شایسته آن است که توسط فرازهای غیر منطقی بیان شود) به گوش همه می‌رساند که خواستار همدردی و دلسوزی است. اما اولریش نسبت به این خواسته خونسرد می‌ماند. نه از این رو که برای یک دیوانه خواستار مجازات مرگ است، بلکه به این سبب که هیستری پر شور مدافعان او را برنمی‌تابد.

مفاهیم زیبایی شناسانه را هنگامی جالب توجه یافتم که به ریشه‌های آنها در هستی‌ها پی بردم، یا این که آنها را به مثابه مفاهیم هستی شناسانه درک نمودم؛ زیرا آدم‌های ساده یا ظریف و پیچیده، هوشمند یا ابله، در زندگی با زیبایی، زشتی، امور متعالی، طنزآمیز یا غمناک، غنایی یا دراماتیک، و لزوم اقدام، انفعال و مشکلات دیگر روبرو می‌شوند. به زبان دیگر با چیزهای مبتذل، وقیحانه یا نا مأنوس، همهٔ این مفاهیم سر نخ‌هایی هستند که به سویه‌های گوناگون هستی راه می‌برند، سویه‌هایی که از راه‌های دیگر دسترسی ناپذیرند.

کنش (آکسیون)

هنر حماسی بر کنش (آکسیون) استوار است و جامعهٔ نمونه‌ای که در آن کنش با آزادی کامل نمودار می‌شد مربوط به دوران قهرمانی یونان بود؛ این چیزی است که هومر می‌گوید و آن را در «ایلیاد» نشان می‌دهد: آگاممنون نخستین شاه است و با اینکه سایر شاهان و

شاهزادگان آزادانه به او پیوسته‌اند، مختارند مانند آشیل از شرکت در جنگ خودداری کنند. مردم نیز به ارادهٔ خود از شاهزادگان پیروی می‌کنند؛ در آن هنگام قانونی وجود نداشته تا آنان را مجبور به این کار کند؛ از این رو تنها انگیزه‌های شخصی، شرافت، احترام، فروتنی در مقابل قوی‌تران، جاذبهٔ تهور و مردانگی قهرمانان و غیره رفتارهای مردم را تعیین می‌کرد. آزادی شرکت در مبارزه، همراه با آزادی خودداری از این مشارکت استقلال هر فرد را تضمین می‌کرد. بدین سان آکسیون در همه جا ویژگی شخصی و فرم شاعرانه‌ای را حفظ کرده بود.

هگل جامعهٔ زمان خود، که دارای دولتی سامان یافته، قانون اساسی، دستگاه قضایی، دستگاه اداری نیرومند، وزرا، نیروی پلیس و غیره بود را با جهان کهن (آرکائیک) که گهوارهٔ اسطوره‌ها بود در تضاد می‌بیند. جامعهٔ مدرن اصول اخلاقی مورد پذیرش خود را به فرد تحمیل می‌کند و بدین سان رفتارهای هر کس بیشتر توسط اراده‌ای بی‌نام که از بیرون می‌آید تعیین می‌شود تا شخصیت و خلق و خوی فردی. و رمان در چنین جهانی زاده می‌شود. این هنر نیز همچون حماسه‌های قدیم، بر آکسیون استوار است. ولی در رمان آکسیون مسئله ساز می‌شود و مانند پرسشی چند جانبه مطرح می‌گردد: اگر کنش نتیجهٔ اطاعت باشد، آیا همچنان کنش محسوب می‌شود؟ و چگونه می‌توان کنش را از رفتارهای مکرر و روتین تمیز داد؟ و مفهوم ملموس «آزادی» در دنیای مدرن با سلطهٔ دستگاه اداری که امکانات کنش را بسیار اندک می‌گرداند، چیست؟

جیمز جویس و کافکا این پرسش‌ها را تا مرزهای نهایی ادامه دادند. میکروسکوپ عظیم جویس هر یک از کوچکترین ژست‌های روزانه

را بی‌اندازه بزرگ نمایی می‌کند و به این ترتیب یک روز کاملاً عادی بلوم را به «اودیسهٔ» بزرگ مدرن تبدیل می‌سازد. ک. به عنوان مساح برای اندازه‌گیری اراضی وارد شهر کوچکی می‌شود و آماده است برای حق زندگی در آن مبارزه کند؛ اما بیلان این مبارزه ناچیز است: در پی دردسرهای بی‌پایان، تنها موفق می‌شود درخواست‌های خود را به شهردار بی‌کفایت آنجا ارائه کند و سپس به یک کارمند دون پایهٔ خواب آلود؛ همین و بس. در کنار «اودیسهٔ» مدرنِ جویس، رمان «قصر» کافکا یک «ایلیاد» مدرن است. ایلیاد و اودیسه‌ای در فراسوی دنیای حماسی، دنیایی که دیگر قابل دسترس نیست، مجسم شده است.

صد و پنجاه سال پیش لارنس استرن، کیفیت مسئله‌دار و تضاد گونهٔ اکسیون را در رمان «تریسترام شاندی» باز یافته بود؛ در تریسترام شاندی آکسیون به کمترین مقدار می‌رسد؛ در طول چند فصل شاندی پدر می‌کوشد تا با دست چپ دستمال را از جیب راستش بیرون بکشد و در عین حال با دست راست کلاه گیس را از روی سرش بردارد؛ طی چند فصل دکتر سلوپ می‌خواهد گره‌های فراوان و سفت کیسهٔ ابزارهای جراحی‌اش بگشاید، ابزارهایی که برای به دنیا آوردن تریسترام لازم‌اند. این فقدان کنش (یا مینیاتوری کردن کنش) با لبخندی بی‌آلایش همراه است (لبخندی که نه کافکا و نه جویس با آن آشنا نخواهند شد و در طول تاریخ رمان بی‌همتا خواهد ماند.) گمان می‌کنم در این لبخند غمی بنیادین نهفته است: آن که دست به اقدام می‌زند، خواستار پیروزی است؛ آن که پیروز می‌شود سبب رنج دیگری می‌گردد؛ خودداری از اقدام، تنها راه رسیدن به خوشبختی و صلح است.

آدم‌های عبوس

پیرامون کشیش پوریک، یکی از پرسناژهای «تریسترام شاندی»، همه به «جدی بودن تظاهر می‌کنند» و او در این کار شیادی می‌بیند، «ردایی که جهل یا بلاهت را می‌پوشاند.» از این رو تا آنجاکه می‌تواند با «گفته‌های طنزآمیز و شوخی» جدی بودن، متظاهرانه را می‌راند. اما این «بی‌احتیاطی در شوخی» خطرناک می‌شود؛ «هر ده کلمهٔ طنزآمیز برایش صد دشمن می‌تراشد»، به طوری که یک روز در حالیکه نیروی مقاومت در برابر انتقام «عبوس‌ها» را از دست داده، «شمشیرش را رها می‌کند» و عاقبت «با دلی شکسته» می‌میرد. بله، لارنس استرن هنگام روایت ماجرای پوریک واژهٔ «آژه لاست» را به کار می‌برد، واژهٔ نویی که رابله از ریشهٔ یونانی برای نامیدن «آدم‌هایی که خنده بلد نیستند» آفریده بود. رابله از آدم‌های عبوس یا «آژه لاست» که نزدیک بود باعث شوند او دیگر «کلمه‌ای ننویسد» وحشت داشت. داستان پوریک درودی برادرانه است که استرن پس از دو قرن به استادش رابله می‌فرستد.

آدم‌هایی هستند که هوش و زیرکی‌شان را تحسین می‌کنم و به درستکاری‌شان احترام می‌گذارم، اما با آنها احساس راحتی نمی‌کنم: برای پیشگیری از سوء تفاهم، یا ترس از اینکه گفته‌ام وقیحانه به نظر برسد، یا این که کسی را با سخنی سبک برنجانم حرفهایم را سانسور می‌کنم. آنها با طنز و امر کمیک زندگی نمی‌کنند. سرزنششان نمی‌کنم: عبوس بودن یا «اژه لاست» در وجودشان نهفته و دست خودشان نیست. اما من هم دست خودم نیست و بی آنکه نفرت بورزم تا می‌توانم از آنها دوری می‌کنم. نمی‌خواهم آخر و عاقبتم شبیه به

سرنوشت کشیش یوریک بشود.
هر مفهوم زیبایی‌شناسی (و حالت «اژه لاست» یکی از آن مفاهیم است)، به مسئله‌ای بی‌انتها رهنمون می‌شود. آنها که در گذشته رابله را از نظر ایدئولوژیک (یا مذهبی) تکفیر می‌کردند، انگیزه‌ای ژرف‌تر از ایمانی جزم‌آمیز داشتند. عدم تفاهمِ زیبایی شناسانه بود که آنها را به خشم می‌آورد: نظری خصمانه و ریشه‌دار نسبت به چیزهای غیر جدی؛ انزجار از خنده‌های بی‌جا. زیرا «اژه لاست»ها به این سبب در هر شوخی یک بی‌حرمتی نسبت به مقدسات می‌بینند که هر شوخی واقعاً یک بی‌حرمتی است. میان امر کمیک و امر مقدس ناسازگاری مطلقی وجود دارد، بطوری که آدم را به فکر می‌اندازد که امر مقدس در کجا آغاز می‌شود و کجا پایان می‌یابد. آیا فقط در معابد جای دارد یا این که سلطه‌اش تا دور دست می‌رود و آنچه را که ارزش‌های بزرگ لائیک می‌نامیم، در بر می‌گیرد؟ ارزش‌هایی مانند مادری، عشق، میهن دوستی، کرامت انسانی؟ کسانی که زندگی را تمام و کمال و بی حد و مرز مقدس می‌دانند، با هر گونه شوخ طبعی و بذله گویی با ناراحتی برخورد می‌کنند، زیرا هر شوخی حالت کمیکی را برملا می‌سازد که به خودی خود اهانتی است به سویهٔ مقدس زندگی.
بدون درک آدم‌های عبوس (آژه لاست)، درک طنز امکان‌پذیر نیست. وجود آنهاست که ابعاد کامل طنز و کمدی را ظاهر می‌کند، آن را همچون یک شرط بندی یا خطر کردن می‌نمایاند و اساس دراماتیک آن را برملا می‌سازد.

شوخ طبعی

در دن کیشوت گویی صدای خنده‌ای را می‌شنویم که از شنیدن

شوخی‌های سده‌هایِ میانه پدید می‌آید: به شواله‌ای می‌خندند که به جای کلاهخود لگن بر سر می‌نهد، به پیش خدمتش می‌خندند که سیلی می‌خورد. اما به جز گونه‌ای طنز که غالباً کلیشه‌ای و ظالمانه است، سروانتس مزهٔ گونهٔ دیگری از کمیک را به ما می‌چشاند، طنزی بس متعالی‌تر.

یک نجیب زادهٔ شهرستانی دن کیشوت را به منزلش دعوت می‌کند، به قصری که در آن همراه با پسر شاعرش زندگی می‌کند. پسر که از پدر زیرک‌تر است، فوراً به دیوانگی میهمان پی می‌برد و می‌کوشد تا به نحو آشکاری فاصلهٔ خود را با او حفظ کند. بعد دن کیشوت اصرار می‌کند که جوان اشعارش را بخواند و او به ناگزیر می‌خواند؛ دن کیشوت سپس با بلاغت تمام از اشعار و استعداد جوان تعریف و تمجید می‌کند؛ جوان که به خود می‌بالد، شاد و راضی تحت تأثیر هوش سرشار میهمان قرای می‌گیرد و فوراً دیوانگی او را فراموش می‌کند. اما در اینجا کدام یک دیوانه‌ترند، دیوانه‌ای که از آدم زیرک تعریف و تمجید می‌کند، یا زیرکی که تحسین آن دیوانه را باور دارد؟ ما به جهانِ گونه‌ای دیگر از طنز وارد شده‌ایم، طنزی ظریف‌تر و بسیار ارزنده‌تر. در اینجا نه به این که کسی مورد تمسخر یا تحقیر واقع شده یا مضحکه شده، بلکه به این سبب می‌خندیم که ناگهان ابهام یک واقعیت برملا می‌شود، چیزها مفهوم ظاهری‌شان را می‌بازند و آدمِ روبروی ما آن که تصور می‌کند نیست. این است شوخ طبعی (همان شوخ طبعی که از دیدگاه اکتاویو پاز «کشف بزرگ» دوران مدرن و مدیون سروانتس است.)

شوخ طبعی جرقه‌ای نیست که به کوتاهی در آخر یک ماجرای طنزآمیز یا با شنیدنِ روایتی خنده آور ما را به وجد آورد، بلکه پرتو

نهفتهٔ آن سراسر چشم انداز وسیع زندگی را روشن می‌کند. بیایید بار دیگر صحنه‌ای را که برایتان حکایت کردم مانند یک حلقه فیلم سینمایی ببینیم: نجیب زاده‌ای مهربان دن کیشوت را به قصرش دعوت کرده، پسرش را به او معرفی می‌کند. پسر با تکبر با میهمان عجیب برخورد می‌کند تا برتری خود را نشان دهد. اما این بار از ماجرا آگاهیم: قبلاً شادی خودخواهانه مرد جوان را هنگامی که دن کیشوت اشعارش را تحسین می‌کند، مشاهده کرده‌ایم؛ حالا وقتی ابتدای صحنه را می‌بینیم، رفتار جوان فوراً به نظرمان همراه با تکبر و مخالف با سن و سالش می‌آید، یعنی از ابتدا او را مضحک می‌یابیم. مردی پخته که تجربه‌های زیادی از «طبیعت بشر» را پشت سر نهاده، جهان را چنین می‌بیند (به زندگی طوری می‌نگرد که انگار حلقه‌های فیلمی را که قبلاً دیده بود دوباره نگاه می‌کند)، و دیگر حالت عبوسِ آدم‌ها را جدی نمی‌گیرد.

اگر تراژدی ما را رها کرده باشد

کرئون در پی تجربه‌های دردناک پی برد که مسئولان شهر مؤظف‌اند هوس‌های شخصی را مهار کنند. با نیروی این باور به مبارزه‌ای مرگبار علیه آنتیگون پرداخت که از وظایف بر حق افراد دفاع می‌کرد. کرئون آشتی‌ناپذیر است. آنتیگون می‌میرد و سپس کرئون که زیر بار احساس گناه نابود می‌شود، می‌خواهد «هرگز فردا را نبیند». آنتیگون الهام بخش اندیشهٔ هگل هنگام نگارش دربارهٔ تراژدی بود: دو دشمن رو در رو می‌شوند، هر یک به طرزی جدایی‌ناپذیر به واقعیتی وابسته است که به نوبهٔ خود نسبی و ناقص، اما به خودی خود کاملاً توجیه‌ناپذیر است. هر یک آماده‌اند زندگی خود را فدای آن کنند، در حالیکه

پیروزی آن واقعیت تنها به بهای نابودی کامل دشمن میسر خواهد بود. بدین سان آن دو در عین حال عادل و گناهکارند. هگل می‌گوید برای پرسناژهای بزرگ تراژدی گناهکار بودن احترام‌آمیز است. آگاهی عمیق از گناهکار بودن امکان آشتی را در آینده فراهم می‌سازد.

عاقبت تفسیر درگیری‌ها و دشمنی‌های بزرگ انسانی به شکلی ساده‌دلانه و به مثابه جنگ میان نیک و بد، پشت سر نهاده شد. اما درک تازهٔ آنها در پرتو تراژدی مولود عملکرد عظیم ذهن بود؛ درکی که موجب شد نسبیت محتوم واقعیت‌های انسانی آشکار گردد و نیاز به داوری نسبت به دشمن را ملموس‌تر نمود. با این حال سیاه و سفید پنداشتن مسائل اخلاقی دارای نیرویی شکست‌ناپذیر است: یکی از اجراهای آنتیگون را به خاطر دارم که بلافاصله پس از جنگ در پراگ دیدم؛ کارگردان با ویران کردن امر تراژیک در این تراژدی، از کرئون فاشیستی نفرت‌انگیز ساخته بود که قهرمان آزادی (آنتیگون) را از میان برمی‌دارد.

پس از جنگ جهانی دوم چنین تفسیرهایی از آنتیگون بسیار رایج بود. هیتلر نه تنها فجایع بیان ناپذیری در اروپا به بار آورده بود، بلکه آن را از حس تراژیک تهی نموده بود. از آن پس سراسر تاریخ سیاسی با توجه به مبارزه علیه نازیسم، همچون جنگ نیکی علیه بدی احساس و زندگی می‌شد. جنگ‌ها، جنگ‌های داخلی، انقلاب‌ها، ضد انقلاب‌ها، مبارزات میهنی، شورش‌ها و سرکوب آنها از سرزمین تراژدی رانده شده، زیر فرمان قاضی‌ای تشنهٔ مجازات قرارگرفتند. آیا این یک عقب گرد است؟ بازگشتی به مرحلهٔ ماقبل تراژدی؟ ولی در این صورت چه کسی واپس گرا است؟ خود تاریخ که جنایتکاران آن را به یغما برده‌اند؟ یا نحوهٔ درک ما از تاریخ؟ غالباً با خود می‌گویم:

تراژدی ما را رها کرده، و شاید مجازات حقیقی همین باشد.

سرباز فراری

هومر در مورد دلایلی که موجب شدند یونانی‌ها شهر تروا را محاصره کنند، تردید ندارد. با این حال وقتی از فاصلهٔ چند قرن به این جنگ می‌نگرد، اوریپید دیگر ستایشگر هلن نیست و به این ترتیب عدم تناسب میان ارزش‌های این زن و هزاران زندگی‌ای که فدای او شده است را نمایان می‌سازد. در «اورست» هومر از زبان آپولون می‌گوید: «خدایان به این خاطر هلن را چنین زیبا آفریدند که موجب جنگ میان یونانی‌ها و اهالی تروا شود و بر اثر خونریزی زمین را از وجود شمار بیش از حد آدم‌ها که باعث پلیدی آن می‌شد پاک کند.» ناگهان همه چیز روشن می‌شود: علت این مشهورترین جنگ ارتباطی با هدفی بزرگ نداشته و تنها هدف آن آدم‌کشی بوده است. ولی در این صورت آیا هنوز می‌توان از امر تراژیک سخن گفت؟

از مردم بپرسید علت واقعی جنگ جهانی اول (۱۹۱۴) چه بود. هیچ کس نمی‌داند چه پاسخ دهد، با این حال این خونریزی عظیم ریشهٔ پنهان قرنی که گذشت و همهٔ شر آن بود.

چنان نبود که اوریپید تروآ را طنزآمیز بیابد. اما یک رمان این گام را نیز طی کرده. سرباز شویک، قهرمان رمان هاسک چنان با هدف‌های جنگ بیگانه است که حتی آنها را به زیر سؤال نمی‌برد؛ او آن هدف‌ها را نمی‌داند و نمی‌خواهد بداند. جنگ مصیبت بار و پلید است، اما او آن را جدی نمی‌گیرد. چیزی را که معنی ندارد نمی‌توان جدی تلقی کرد.

لحظاتی وجود دارد که تاریخ، هدفهای بزرگ، و قهرمانان آن بی‌ارزش

و حتی مسخره به نظر می‌رسند، اما دوام این دیدگاه مشکل، غیر انسانی و احتمالاً آبَر انسانی خواهد بود. شاید سربازان فراری چنین باشند. شویک یک سرباز فراری است. نه به مفهوم قضایی (کسی که خودسرانه و به شکل غیر قانونی ارتش را ترک می‌کند)، بلکه به مفهوم بی‌تفاوتی مطلق نسبت به جنگی بزرگ و همه گیر. از هر دیدگاهی، سیاسی، قضایی یا اخلاقی سرباز فراری فردی ناخوشایند و شایستهٔ محکومیت می‌نماید و همه این کار را خاص آدم‌های بزدل و خائن می‌دانند. اما نگاه رمان نویس طور دیگری است: سرباز فراری کسی است که از پذیرفتن مفهوم جدال هم عصرانش شانه خالی می‌کند. کسی که از یافتن عظمت تراژدی درکشتار خودداری می‌کند. کسی که از این که همچون دلقکی درکمدی تاریخ شرکت جوید، نفرت دارد. دیدگاه او غالباً روشن است، بسیار روشن، اما پایداری در موقعیت را مشکل می‌سازد؛ موجب فقدان همبستگی او با نزدیکانش می‌شود و او را از بشریت به دور می‌کند.

(طی جنگ اول جهانی مردم چک نسبت به هدف‌های امپراطوری هابسبورگ احساس بیگانگی می‌کردند، هدف‌هایی که بنا بود به خاطرش بجنگند؛ بنابراین شویک در میان فراریانِ رایج یک استثناء بود: او یک سرباز فراری خوشبخت بود. وقتی به محبوبیت بزرگی که او همچنان درکشورش از آن برخوردار است فکر می‌کنم، پی می‌برم که وقتی چنین وضعیتی در یک کشور پیش می‌آید، وضعیتی وخیم، نادر و تقریباً مخفی، ممکن است تا حدی اهمیت یابد که به علت وجودی یک ملت تبدیل گردد.)

زنجیرهٔ تراژدی

یک اقدام یا کنش که با پاکی انجام گرفته باشد، به تنهایی پایان نمی‌یابد، بلکه تأثیر آن موجب کنشی دیگر می‌شود و زنجیره‌ای از رویدادها را پدید می‌آورد. مسئولیت فرد در قبال کنش‌هایش که بدین سان به شکلی بی‌پایان امتداد می‌یابند و دگرگونی‌های مهیب و محاسبه ناپذیری به بار می‌آورند در کجا خاتمه می‌یابد؟ اودیپ در گفتار مهمی در پایان نمایش نامهٔ «اودیپ شاه» به کسانی که درگذشته، هنگام کودکی در حالیکه والدین رهایش کرده بودند، او را نجات داده بودند لعنت فرستاد؛ به نیکی مردکوری که موجب بروز شری ناگفتنی شده بود لعنت فرستاد؛ به زنجیرهٔ کنش‌ها، که صداقت انگیزه در نتیجهٔ آن هیچ نقشی ندارد، لعنت فرستاد؛ و زنجیرهٔ پایان ناپذیری که همهٔ انسان‌ها را به یکدیگر می‌پیوندد و از آنها یک بشریت تراژیک می‌سازد را نفرین کرد.

آیا اودیپ گناهکار است؟ این واژه که از واژگان قضات وام گرفته شده در اینجا کمترین مفهومی ندارد. در آخر «اودیپ شاه» او دو چشم را به وسیلهٔ سنجاق لباس ژاکاست که خود را به دار آویخته، کور می‌کند. آیا این کار حاکی از گونه‌ای اجرای عدالت در مورد خودش است؟ آیا می‌خواهد خود را مجازات کند؟ یا این که فریادی از سر ناامیدی است؟ تمایل به اینکه از آن پس نتایج وحشت‌انگیز و وخیمی که خود به بار آورده و ضمناً هدف آن است را ببیند؟ و از آنجا، نه تمایل به اجرای عدالت، بلکه رسیدن به پوچی را می‌رساند؟ در «اودیپ درکلن»، آخرین نمایش نامهٔ سوفوکل که برای ما باقی مانده است، اودیپ که حالا کور است، در برابر اتهامات کرئون، زیر نگاه موافق آنتیگون که همراهی‌اش می‌کند به شدت از خود دفاع کرده، اعلام

می‌کند که بی‌گناه است.

از آنجا که در گذشته فرصت مشاهدهٔ دولتمردان کمونیست را به دست آورده بودم، با حیرت پی می‌بردم که غالباً نسبت به پی آمدهای اقدامات خود به انتقادات سختی می‌پرداختند پی‌آمدهایی که در برابرشان به زنجیره‌ای از رویدادهای کنترل‌ناپذیر تبدیل می‌شد. حتماً می‌گویید اگر آنها چنین روشن‌بین بودند، چرا از مقام خود کناره‌گیری نمی‌کردند؟ به خاطر فرصت‌طلبی آن را حفظ می‌کردند یا عشق به قدرت؟ شاید هم از این کار وحشت داشتند. اما نمی‌توان از نظر دور داشت که دست کم چند تن از آنان به سبب احساس مسئولیت در مقام خود باقی می‌ماندند، احساس مسئولیت نسبت به اقدامی که در گذشته مرتکب شده و مایل نبودند ارادهٔ خود را در آن انکار کنند. امیدوار بودند روزی بتوانند نتایج آن را اصلاح کنند، تغییر جهت دهند یا به آن مفهوم بخشند. اما هر چه این امید موهوم‌تر می‌شد، تراژدی زندگی آنها بیشتر برملا می‌گشت.

جهنم

ارنست همینگوی در دومین فصل از رمان «زنگها برای که به صدا درمی‌آیند» روزی را حکایت می‌کند که جمهوری خواهان (و او در مقام فرد و نویسنده هوادارشان بود) شهر کوچکی را که در اختیار فاشیست‌ها بود تصرف کردند. آنها حدود بیست نفر را بدون محاکمه محکوم به مرگ کردند و به سوی میدان راندند. در این هنگام گروهی از مردان مسلح به شن کش، خرمن کوب و داس را نیز در آنجا گرد آورده بودند تا حکم را اجرا کرده گناهکاران را به قتل رسانند. گناهکار؟ تنها خرده‌ای که به بیشتر آنها می‌توان گرفت، عضویت

منفعل در حزب فاشیست است، به طوریکه جلادان، آدم‌های ساده‌ای که محکومان را خوب می‌شناسند و از آنها نفرت ندارند، ابتدا شرمگین‌اند و طفره می‌روند؛ آنگاه تحت تأثیر الکل و سپس دیدن منظره‌ی خون به هیجان می‌آیند تا آنجا که صحنه (شرح آن با جزئیات کامل حدود یک دهم رمان را اشغال می‌کند!) با برانگیختن ظلمی وحشت آور خاتمه می‌یابد، به طوریکه همه چیز یادآور جهنم است.

مفاهیم زیبایی‌شناسی مدام به پرسش تبدیل می‌شوند؛ از خود می‌پرسم: آیا تاریخ مصیبت‌بار و توأم با تراژدی است؟ بیایید آن را طور دیگری مطرح کنیم: ایدهٔ تراژیک آیا بیرون از سرنوشت شخصی مفهومی دارد؟ وقتی تاریخ جماعت‌ها، ارتش‌ها، رنج‌ها و انتقامجویی را به حرکت درمی‌آورد، دیگر نمی‌توان اراده‌های فردی را تمیز داد، تراژدی کاملاً در سر ریز فاضلابی که جهان را در خود فرو می‌برد غرق می‌شود.

باکوشش بیشتر می‌توان امر تراژیک را زیر ویرانه‌های فاجعه یافت؛ در نخستین عمل افرادی که جسارت به خطر افکندن زندگی به خاطر حقیقت را داشتند.

با این حال فاجعه‌هایی وجود دارند که با هیچ کند و کاو باستان شناسانه‌ای نمی‌توان در عمقشان کمترین اثری از امر تراژیک یافت؛ کشتارهایی برای پول؛ از آن بدتر در راه یک توهم؛ و از آن هم بدتر به خاطر یک حماقت. جهنم (جهنم روی زمین) تراژیک نیست؛ جهنم فاجعه‌ای مصیبت بار است بدون کمترین نشانی از تراژدی.

بخش ششم

پرده پاره می‌شود

بیچاره آلنزو کیجادا

نجیب زاده‌ای روستایی به نام آلنزو کیجادا تصمیم می‌گیرد به شوالیه‌ای خانه به دوش تبدیل شود و نام خود را به دن کیشوت دولامانش تغییر دهد. چگونه می‌توان هویت او را تعریف کرد؟ همان کسی نیست که وانمود می‌کند. دن کیشوت از یک سلمانی لگن مسی‌اش را می‌دزدد و آن را به جای کلاهخود بر سر می‌گذارد. بعداً سلمانی تصادفاً به میخانه‌ای می‌رود و دن کیشوت را همراه با چند نفر در آنجا می‌بیند؛ با دیدن لگن می‌خواهد آن را پس بگیرد. اما دن کیشوت از فرط غرور نمی‌پذیرد که کلاهخودش در واقع یک لگن است. در اینجا یک شیء کاملاً ساده فوراً به زیر پرسش می‌رود. چطور می‌توان ثابت کرد لگنی که بر سر می‌گذارند، یک کلاهخود نیست؟ همراهان با شیطنت و محض شوخی تنها وسیلهٔ مناسب برای نمایاندن حقیقت را رأی مخفی قلمداد می‌کنند. همهٔ حاضران میخانه در آن شرکت می‌جویند و نتیجه بدون هیچ ابهامی این است: شیء مربوطه یک کلاهخود است. چه شوخی هستی شناسانهٔ تحسین انگیزی!

دن کیشوت گرفتار عشق دلچینه است. او را برای چند لحظه دیده یا

هرگز ندیده است. عاشق است، اما چنانکه خود می‌گوید: «صرفاً به این خاطر که شوالیه‌های آواره باید عاشق باشند.» جفا، خیانت و سرخوردگی‌های عاشقانه از ابتدا در سراسر ادبیات روایی وجود داشته است. اما سروانتس نه عشاق، بلکه مفهوم خود عشق را به زیر سؤال می‌برد. زیرا اگر زنی را بی آنکه بشناسیم دوست بداریم، عشق چگونه چیزی است؟ یک تصمیم ساده برای دوست داشتن؟ یا حتی تقلید آن؟ این پرسش به همهٔ ما مربوط می‌شود: اگر از ابتدای کودکی نمونه‌های عشق و روابط عاشقانه ما را به پیروی از خود دعوت نمی‌کردند، آیا مفهوم عشق را می‌شناختیم؟

آلنزو کیجادا، اشراف زاده‌ای فقیر و روستایی، تاریخ هنر رمان را با سه پرسش اساسی آغاز می‌کند: هویت فردی چیست؟ حقیقت چیست؟ عشق چیست؟

پردهٔ پاره

بار دیگر در سال ۱۹۸۹ به پراگ سفر می‌کنم. از کتابخانهٔ دوستی بر حسب تصادف کتاب جارومیر جان، رمان نویس چک میان دو جنگ جهانی را برمی‌دارم. رمان او که مدتهاست فراموش شده «هیولای انفجاری» نام دارد و آن روز آن را برای نخستین بار می‌خوانم. کتاب که در سال ۱۹۳۲ نوشته شده، شرح ماجرایی است که بیش ده سال قبل از آن، در نخستین سال ایجاد جمهوری چک‌اسلواکی (که در سال ۱۹۱۸ اعلام شد) روی داده است. آقای انگلبرت، مشاور جنگلبانی در رژیم گذشته یا دوران سلطنت خاندان هابسبورگ، پس از بازنشستگی به پراگ می‌آید؛ اما پس از برخوردهای مکرر با مدرنیتهٔ خشونت‌آمیز دولت جدید، هر چه بیشتر سرخورده می‌شود.

وضعیت کاملاً آشناست. با این حال چیزی در این رمان کاملاً تازگی دارد: وحشت‌انگیز بودن این جهان مدرن. باعث بدبختی آقای انگلبرت نه قدرت پول است، نه نخوت آدم‌های تازه به دوران رسیده، بلکه سر و صداست؛ نه صدای قدیمی آذرخش و طوفان و نه صدای چکش، بلکه غرش موتورهای تازه وارد، به ویژه موتورهای اتومبیل و موتورسیکلت: «هیولاهای انفجاری».

بیچاره آقای انگلبرت: ابتدا در ویلایی در محله‌ای مسکونی به سر می‌برد؛ در آنجا اتومبیل‌ها برای نخستین بار موجب رنجی می‌شوند که از آن پس زندگی او را به گریزی دائمی تبدیل می‌کند. اسباب کشی می‌کند و به محلهٔ دیگری می‌رود. به این سبب خشنود است که ورود اتومبیل به کوچه‌اش ممنوع اعلام شده. اما نمی‌داند که این ممنوعیت موقتی است و شبی که بار دیگر صدای غرش «هیولاهای انفجاری» را زیر پنجره‌اش می‌شنود، کفرش درمی‌آید. از آن پس پیش از رفتن به رختخواب پنبه در گوش می‌گذارد و پی می‌برد که «خواب اساسی‌ترین نیاز بشر است و مرگی که از امکان ناپذیری خفتن تاشی شود حتماً بدترین مرگ است.» بیهوده در هتل‌های روستایی به دنبال سکوت و آرامش می‌گردد، به شهرستان‌ها و به منزل همکاران قدیمی می‌رود (که آن هم بی‌فایده است)، و عاقبت شب‌ها را در قطارها می‌گذراند، قطارها که با صدای آرام و کهن خود او را ـ که حالا مثل آدم‌های تحت تعقیب زندگی می‌کند ـ به خوابی نسبتاً آرام فرو می‌برند.

گمان می‌کنم وقتی جان این کتاب را می‌نوشت، بهای یک اتومبیل صد پراگوا یا شاید هزار پراگوا بود. در آن هنگام پدیدهٔ صدا (صدای موتور) هنوز تازه و تعجب آور بود. بیایید از اینجا به یک قانون کلی

برسیم: برد هستی شناسانهٔ یک پدیدهٔ اجتماعی نه پس ازگسترش آن، بلکه در ابتدا با شدت بیشتری قابل مشاهده است: وقتی به طور قیاس ناپذیری ضعیف‌تر از آن است که بعدها خواهد شد. نیتچه می‌گوید فساد کلیسا در قرن شانزدهم بیش از هر جا در آلمان مشهود بود و به همین سبب نیز اصلاحات دینی در آنجا صورت گرفت، زیرا «در ابتدا فساد کلیسا تحمل‌ناپذیر می‌نمود». در دوران کافکا بوروکراسی در مقایسه با وضعیت فعلی مانند کودک معصومی بود، امّا در همان ابتدا بود که کافکا به هیبت و وخامت آن پی برد، کیفیتی که امروز پیش پا افتاده می‌نماید و دیگر جلب نظر نمی‌کند. در دههٔ ۱۹۶۹، چند فیلسوف درخشان «جامعهٔ مصرفی» را به باد انتقاد گرفتند، اما با گذشت سالها واقعیت چنان به شکل کاریکاتورگونه‌ای از نقد آنان پیشی گرفت که حالا اظهار هم رأی بودن با آنها دشوار است. زیرا باید قانون کلی دیگری را به خاطر آورد: در حالیکه واقعیت از تکرار خود هیچ شرمی ندارد، گذشته همواره در برابر تکرار واقعیت خاموش می‌ماند.

در سال ۱۹۲۰ آقای انگلبرت هنوز از صدای «هیولای انفجاری» حیرت زده بود، در حالیکه نسل‌های بعدی آن را طبیعی یافتند. سر و صدا پس از ترساندن و بیمار کردن انسان سرانجام با حضور دائمی خود در همه جا او را دگرگون نمود و از نو ساخت؛ نیاز به سر و صدا را در او پرورش داد و همراه با آن رابطه‌ای تازه با طبیعت، با استراحت، خوشی، زیبایی، موسیقی (که به پس زمینه‌ای سمعی و بی‌وقفه تبدیل گشت وکیفیت هنری خود را از دست داد) و حتی با گفتار (که دیگر همچون گذشته در جهان صداها از جایگاهی ممتاز برخوردار نیست). این دگرگونی در تاریخ هستی چنان به ژرفا

رسید و ماندگار شد که هیچ جنگ و انقلابی نتوانست تغییرات مشابهی را ایجاد کند: دگرگونی‌ای که جارومیر جان با فروتنی به آن وقوف یافت و شروع آن را شرح داد.

گفتم «با فروتنی» زیرا جان از نویسندگانی بود که آنها را درجه دو می‌دانیم. با این حال چه نویسنده‌ای بزرگ باشد، چه کوچک، یک نویسندهٔ واقعی بود: از واقعیت‌هایی که بر پردهٔ تفسیرهای پیش ساخته دوخته شده بود کپی برداری نمی‌کرد، بلکه با جسارتی مشابه سروانتس پرده را دریده بود. بیایید آقای انگلبرت را از رمان خارج کنیم و او را همچون انسانی واقعی به نظر آوریم که می‌خواهد زندگی نامهٔ خود را بنویسد؛ نه، این زندگی به هیچ وجه شبیه به رمان جان نخواهد بود! زیرا آقای انگلبرت مانند بیشتر همنوعان خود عادت دارد امور زندگی را با توجه به آنچه می‌توان بر پرده خواند داوری کند، پرده‌ای که در برابر جهان آویخته است. می‌داند که پدیدهٔ سر و صدا هر قدر هم برایش ناخوشایند باشد شایستهٔ توجه نیست. در مقابل، آزادی، استقلال، دموکراسی، یا از دیدگاه مخالف کاپیتالیسم، استثمار و تبعیض جالب توجه است. بله، صد مرتبه بله. اینها مفاهیمی جدی هستند که می‌توانند به سرنوشت یک مرد معنی ببخشند و تیره بختی را شکوهمند جلوه دهند! در این زندگی نامه ـ که او را با قطعات پنبه در گوش‌ها در حال نوشتنش می‌بینم ـ همچنین استقلال بازیافتهٔ میهنش را بسیار پر اهمیت می‌یابد و تازه به دوران رسیده‌های خودخواه را به باد انتقاد می‌گیرد؛ اما «هیولای انفجار» به انتهای صفحه رانده می‌شوند و به تذکر سادهٔ یک آزار بی‌اهمیت تبدیل می‌گردد که خود تا اندازه‌ای مضحک است.

پردهٔ پارهٔ تراژدی

می‌خواهم یک بار دیگر آلنزو کیجادا را به صحنه بیاورم؛ می‌بینم سوار بر اسبش «رزینانت» می‌شود و در جستجوی جنگ‌های بزرگ حرکت می‌کند. آماده است زندگی را فدای هدفی والا کند، اما تراژدی او را نمی‌خواهد. زیرا از هنگام تولدش رمان نسبت به امر تراژیک بدبین شده است: به تقدیس شکوه در آن، اصل و نسب تئاتری‌اش و این که در برابر زندگی عادی یا نثر، نابیناست. بیچاره آلنزو کیجادا. پیرامون سیمای غمناکش همه چیز به شکل کمدی در می‌آید.

شاید هیچ رمان نویسی به قدر ویکتور هوگو در رمان «نود و سه» (۱۸۷۴) توسط رقت در امر تراژیک اغوا نشده باشد. سه قهرمانش که لباس و آرایش صحنه را دارند، گویی مستقیماً از تئاتر به رمان منتقل شده‌اند: مارکی دولانتناک که مشتاقانه به سلطنت ایمان دارد؛ سیموردن شخصیت بزرگ انقلابی که به همان نسبت به واقعیتی که خود می‌پذیرد متعهد است؛ و آخر گوون برادرزادهٔ لانتناک، اشراف زاده‌ای که تحت تأثیر سیموردن به سردار بزرگ انقلاب تبدیل شده است.

پایان ماجرای آنها چنین است: درگرماگرم جنگی مهیب و ظالمانه در قصری که از سوی ارتش انقلاب محاصره شده، لانتناک موفق می‌شود از یک راهروی سری بگریزد. وقتی به مکانی امن در جنگل می‌رسد، قصر را در آتش می‌بیند و صدای هق هق نومیدانهٔ گریهٔ مادری را می‌شنود. در این هنگام به خاطر می‌آورد که سه کودک متعلق به جمهوری‌خواهان به عنوان گروگان پشت دری آهنین نگهداری می‌شوند، دری که کلید آن را در جیب دارد. تا آن وقت مرگ صدها نفر زن و مرد پیر و جوان را دیده و خم به ابرو نیاورده است. اما مرگ یک

کودک هرگز! نه، هرگز نمی‌تواند به آنها اجازه‌ی چنین کاری را بدهد. از این رو بار دیگر وارد راهروی زیر زمینی می‌شود و در برابر دشمنان مبهوت‌اش کودکان را از شعله‌های آتش نجات می‌دهد. امّا در این هنگام دستگیر و محکوم به مرگ می‌شود. وقتی گوون به اقدام قهرمانانهٔ عمویش پی می‌برد باورهایش متزلزل می‌گردد: آیا کسی که برای نجات جان کودکان خود را فدا کرده، شایستهٔ بخشش نیست؟ با این که می‌داند محکوم به خیانت می‌شود، برای فرار به لانتناک کمک می‌کند. در واقع اندکی بعد، سیموردن که به اخلاق آشتی‌ناپذیر انقلاب وفادار است، گوون را به زیر تیغ گیوتین می‌فرستد؛ اگرچه او را مثل یک فرزند دوست دارد. در هر حال از دیدگاه گوون محکومیت‌اش به مرگ عادلانه است و آن را با آرامش می‌پذیرد. اما پس از این که تیغهٔ گیوتین فرود می‌آید، سیموردن، آن انقلابی بزرگ، تیری به قلب خود خالی می‌کند.

آنچه این پرسناژها را به بازیگران یک تراژدی تبدیل می‌کند هم ذات پنداری کامل با باورهایی است که حاضرند برای تحقق آن جان خود را فدا کنند، و فدا می‌کنند. رمان «آموزش احساسات» (اثر فلوبر) که پنج شش سال پیش از آن نوشته شده (۱۸۶۹) نیز به یک انقلاب مربوط می‌شود (انقلاب سال ۱۸۴۸)، اما در جهانی کاملاً آن سوی تراژدی قرار می‌گیرد: پرسناژها باورهای خود را دارند، اما باورهایشان سبک، بی‌وزن و بیهوده است؛ باورهایی که به سادگی تغییر می‌دهند، نه به سبب بازنگری عمیق فکری، بلکه مانند تغییر یک کراوات به این به این خاطر که دیگر رنگش مورد پسند نیست. وقتی فدریک از پرداخت پانزده هزار فرانکی که به دلوریه قول آن را داده بود خودداری کرد ـ پولی که برای کمک به انتشار مجله‌اش لازم داشت ـ

دلوریه فوراً «دوستی‌اش را با فدریک پایان یافته تلقی کرد (...) نفرت از ثروتمندان وجودش را فراگرفت، به نظرات سنه کال تمایل یافت و با خود گفت که به آن خدمت خواهد کرد.» و فدریک پس از اینکه به علت عفت مادام آرنو، از او ناامید شد، «مثل دلوریه خواستار زیر و رو شدن دنیا بود.!»

سنه کال، انقلابی دو آتشه، آدم «دموکرات» و «دوست ملت» رئیس کارخانه شد و با کارکنان با تکبر رفتار کرد. فدریک: «شما با اینکه دموکرات هستید خیلی سخت‌گیری می‌کنید.» سنه کال: «دموکراسی همان فردگرایی بی بند و بار نیست، بلکه برابری عمومی در برابر قانون است، تقسیم کار و نظم است!» او در روزهای ۱۹۸۴ بار دیگر انقلابی می‌شود، و بعد اسلحه به دست همان انقلاب را سرکوب می‌کند. با این حال نباید او را فرصت‌طلبی دانست که به تغییر موضع برای کسب منفعت، عادت دارد. سنه کال چه انقلابی باشد، چه ضد انقلاب، همیشه یکسان است. زیرا ـ و کشف بزرگ گوستاو فلوبر همین است ـ رویکرد سیاسی نه بر نظرها (که سخت شکننده و فرارند!) بلکه بر چیزی کمتر منطقی و جامدتر استوار است: مثلاً در مورد سنه کال تمایلی آرکائیک (کهن) به نظم، و نفرتی آرکه تیپ‌وار از فردگرایی (چنانکه می‌گوید فردگرایی بی بند و بار).

فلوبر قصد آن ندارد که پرسناژهای رمانش را از دیدگاه اخلاقی داوری کند و با چنین رویکردی بیگانه است. فقدان یقین، فدریک یا دلوریه را سزاوار محکومیت یا ناخوشایند جلوه نمی‌دهد؛ از این گذشته آنها آدم‌های پست، سست عنصر یا وقیحی نیستند و غالباً لزوم اقدامی جسورانه را احساس می‌کنند. روز شورش، فدریک که میان مردم بود ناگهان مردی را درکنار خود دید که تیری به پهلویش اصابت کرده بود

«فوراً جلو پرید، سخت خشمگین بود...». اما اینها تنها امیال و کنش‌هایی گذرا هستند که به رویکردهای پردوام تبدیل نمی‌شوند. تنها ساده‌دل ترینشان دوساردیه، برای رسیدن به ایده آل خود کشته می‌شود. اما نقش او در رمان درجهٔ دوم است. در یک تراژدی، سرنوشت تراژیک سمت جلوی صحنه را فرا می‌گیرد. امّا در رمان فلوبر، تنها در پس زمینه است که می‌توان گذارگریز پای آن را همچون پرتوی که دور می‌شود، یافت.

پری

لرد آلورثی برای تدریس و رسیدگی به تام جونز داژفیلدینگ دو آموزگار استخدام کرده است: اولی که اسکوئیر نام دارد، مردی است مدرن، پذیرای اندیشه‌های لیبرال، دانش و فلسفه؛ دومی، کشیش تاکوم مردی است سنت گرا که تنها مذهب را معتبر می‌داند؛ دو مرد تحصیل کرده اما بد ذات و نفهم. آن دو را می‌توان پیش قراولان دو پرسناژ مادام بواری شمرد: هومهٔ داروساز و شیفتهٔ علم و پیشرفت، و درکنارش کشیش بونیسین خشکه مقدس و متعصب.

با این که فیلدینگ نسبت به نقش حماقت در زندگی سخت حساس بود، آن را به شکل یک استثناء تصادف یا عیب (نفرت‌انگیز یا مضحک) می‌دید که نمی‌توانست در دیدگاه او نسبت به جهان تغییری عمقی ایجاد کند. اما از منظر فلوبر نقش حماقت متفاوت است و استثنایی، تصادفی یا ناشی از عیب و ایراد نیست؛ حماقت پدیده‌ای کمی یا فقدان چند مولکول در مغز نیست که بتوان با آموزش مداوا نمود، بلکه مداواناپذیر است. حماقت در همه جا حضور دارد، نه تنها در ذهن آدم‌های ابله، بلکه در نوابغ نیز موجود است زیرا

بخشی جدایی‌ناپذیر از «طبیعت انسان» به شمار می‌رود.
آنچه را که سنت بوو در فلوبر سرزنش می‌کرد به خاطر بیاوریم: در مادام بواری «نیکی بیش از حد غایب است.» یعنی چه؟! پس شارل بواری چه می‌شود؟! مردی که خود را وقف همسر و بیمارانش کرده و فاقد هرگونه خودخواهی است را نباید یک قهرمان به حساب آورد؟ یک فدایی نیکی؟ چگونه می‌توان او را فراموش کرد، مردی که پس از مرگ همسرش اِما وقتی به همهٔ بی‌وفایی‌های او پی می‌برد، نه هیچ خشم، بلکه اندوهی بی‌پایان احساس می‌کند؟ چگونه می‌توان عمل جراحی‌ای که او به زحمت روی پای هیپولیت، یک پیش خدمت اسطبل به انجام رساند را از یاد برد! در آن هنگام همهٔ فرشتگان بر فراز او در پرواز بودند: کمک به همنوعان، سخاوت و بخشندگی، عشق به پیشرفت! همه به او تبریک می‌گفتند و اِما که تحت تأثیر نیکی شوهرش قرارگرفته بود، بر چهره‌اش بوسه زد! پس از چند روز معلوم می‌شود که جراحی بیهوده بوده و با درد و رنج ناگفتنی هیپولیت، ناچار پای او را قطع می‌کنند. شارل که همه رهایش کرده‌اند، غمگین باقی می‌ماند. او شخصیتی است به طرزی باور نکردنی خوب و با این حال واقعی، شخصیتی که بسیار بیش از «نیکوکار شهرستانی» که تا این حد سنت بوو را به رقت آورده، ترحم‌انگیز است.
نه، این که در رمان مادام بواری «نیکی بیش از حد غایب است» حقیقت ندارد؛ مشکل چیز دیگری است: حماقت در آن بیش از حد حضور دارد؛ به این خاطر است که نیکیِ شارل را نمی‌توان به عنوان «نمایش آموزنده»ای که سنت بد می‌پسندید به کار برد؛ فلوبر می‌خواست «به روح چیزها» نفوذ کند. و او در روح چیزها، در روح همهٔ چیزهای انسانی و در همه جا، پری ظریف حماقت را می‌دید که

می‌رقصد. این پری محتاط هم با نیکی، هم با بدی به نحو اعجاب انگیزی سازگار است: هم بادانش، هم با نادانی، هم با اِما، هم باشوهرش شارل، هم با شما، هم با من و فلوبر آن را به جشن بزرگ معماهای بزرگ هستی ارائه کرد.

رسیدن به قعر سیاه یک شوخی

هنگامی که فلوبر دربارهٔ طرح «بوار و پکوشه» با تورگنیف گفتگو کرد، نویسندهٔ روس با اصرار به او پیشنهاد کرد که مضمون آن را به کوتاهی بنویسد. نظر این استاد سالخورده عالی بود، زیرا این حکایت جنبهٔ مضحک خود را تنها در فرم روایتی کوتاه حفظ می‌کند؛ و در ازای آن را به شکلی یکنواخت، کسالت آور و یا بی‌معنی و چرند در خواهد آورد. اما فلوبر زیر بار نمی‌رود. به تورگنیف توضیح می‌دهد که: «اگر این مضمون راکوتاه و به نحو فشرده و سبک بنویسم، یک فانتزی کم و بیش ظریف و مو شکافانه خواهد شد، فانتزی‌ای بدون برد و واقع نمایی، در حالیکه اگر به جزئیات بپردازم و مضمون را بسط دهم، به نظر می‌آید که داستان خود را باور دارم و می‌توان آن را جدی یا حتی وحشت‌انگیز پنداشت.»

نگارش رمان «محاکمهٔ» کافکا نیز بر چالش هنری مشابهی استوار بود. فصل نخست (فصلی که کافکا برای دوستانش خواند و همگی با آن بسیار تفریح کردند) را می‌توان یک حکایت مضحک یا یک شوخی شمرد (که درست هم هست): یک روز صبح مردی به نام ک. هنوز در رختخواب است که از دیدن دو مرد بسیار عادی در کنار خود یکه می‌خورد. آنها بی آنکه دلیلی بیاورند حکم دستگیری او را اعلام می‌کنند، فرصت را مغتنم شمرده صبحانهٔ ک. را می‌خورند و در اتاق

خواب او با تکبری چنان طبیعی رفتار می‌کنند که ک. نمی‌داند چه کند؛ به ویژه که او آدمی است خجول و بی دست و پا و همچنان لباس خواب به تن دارد. اگر کافکا فصلهای بعدی را به این فصل اضافه نکرده بود، فصل‌هایی بیش از پیش تیره، امروز کسی از تفریح دوستانش تعجب نمی‌کرد. اما کافکا قصد نوشتنِ (به گفتهٔ فلوبر باز می‌گردم) «یک فانتزی کم و بیش ظریف و موشکافانه» را نداشت، بلکه می‌خواست به این وضعیت مضحک «بردی» گسترده‌تر بخشد، «به جزئیات بپردازد و مضمون را بسط دهد»، و بر «واقع نمایی» آن اصرار ورزد تا نشان دهد که «داستان خود را باور دارد» و از آن چیزی «جدی و حتی وحشت‌انگیز» بسازد. کافکا می‌خواست تا قعر سیاه یک شوخی پیش برود.

دو مرد بازنشسته به نام‌های بووار و پکوشه که می‌خواهند از همهٔ دانش‌ها آگاه گردند، پرسناژهای یک شوخی هستند، اما در عین حال شخصیت‌های یک معما نیز می‌باشند؛ دانش آنها نه تنها در قیاس با نزدیکان، بلکه نسبت به همهٔ خوانندگان ماجرایشان بسیار غنی‌تر و گسترده‌تر است. آنها واقعیت‌ها، نظریه‌های مربوط به آنها و بحث‌هایی که در رد آن نظریه‌ها ابراز شده است را می‌دانند. آیا آن دو ذهنی طوطی‌وار دارند و صرفاً آموخته‌های خود را تکرار می‌کنند؟ حتی این نیز حقیقت ندارد؛ غالباً هوش عملی تجب آوری از خود نشان می‌دهند و هر گاه خود را از اطرافیانشان برتر می‌یابند، یا از حماقت آنها منزجر می‌شوند و از تحمل آن سر باز می‌زنند، به آن دو کاملاً حق می‌دهیم. با این وجود چرا به نظرمان ابله می‌رسند؟ بیایید بلاهتشان را تعریف کنیم. اصلاً بیایید خود بلاهت را تعریف کنیم. بلاهت چیست؟ عقل می‌تواند بدی‌ای که با تزویر پشت یک دروغ

زیبا پنهان شده باشد را برملا سازد. اما عقل در برابر حماقت ناتوان است. چیزی نیست که افشا کند. حماقت پشت چیزی پنهان نمی‌شود. همین جاست، ناب، صادق، برهنه و تعریف ناشدنی.
قهرمانان بزرگ سه گانهٔ ویکتور هوگو را در برابر خود می‌بینیم: لانتناک، سیمزردن و گوون، سه مرد شرافتمند که هیچ نفع شخصی نمی‌توانست از راه راست منحرف سازد، و از خود می‌پرسم: آنچه به آنها نیرو می‌بخشید تا بر نظرگاه و باور خود، بدون کمترین تردید و دودلی، پای بفشارند، آیا حماقت نبود؟ حماقتی پر غرور و چنان شکوهمند که گویی از سنگ مرمر تراشیده باشند؟ حماقتی که با وفاداری آن سه تن را تعقیب می‌کند، همچون الهه‌ای در المپ که در روزگار کهن قهرمانان را تا هنگام مرگ همراهی می‌کرد؟
بله، به نظر من چنین است. حماقت به هیچ روی از بزرگی یک قهرمان تراژدی نمی‌کاهد؛ و از آنجا که از «طبیعت بشر» جدایی‌ناپذیر است، همواره و در همه جا انسان را همراهی می‌کند: از تیرگی اتاق‌های خواب گرفته تا پله‌کان روشن تاریخ.

بوروکرات به نقل از استیفتر

نمی‌دانم چه کسی برای نخستین بار مفهوم هستی شناسانهٔ بوروکراسی را کشف کرد. شاید آدلابر استیفتر بود. اگر در برهه‌ای خاص از زندگی‌ام، اروپای مرکزی به شکل وسواس‌آمیزی ذهنم را اشغال نکرده بود، از کجا معلوم است که آثار نویسندهٔ قدیمی اطریش را با چنان دقتی می‌خواندم؛ نویسنده‌ای که ابتدا به سبب طول و تفصیل، اخلاق گرایی، اصرار در آموزندگی و گرایش به عفاف، جذبم نمی‌کرد. با این حال نویسندهٔ کلیدی قرن نوزدهم اروپای مرکزی کسی

جز او نیست: میوهٔ ناب آن عصر و روحیهٔ بی‌آلایش، عاشقانه و نیکش. مهم‌ترین رمان استیفتر «فصل پیشین» که در سال ۱۸۵۷ نوشته شده همانقدر حجیم است که داستانی ساده دارد: مردی جوان به نام هاینریش هنگام یک گردش کوهستانی ناگهان هوا را پوشیده از ابرهایی می‌یابد که خبر از طوفان ماکس وبر نخستین جامعه‌شناسی بود که پس از ارزیابی «کاپیتالیسم و جامعهٔ مدرن به طورکلی» ویژگی آن را پیش از هر چیز «خردورزی بوروکراتیک» یافت. او انقلاب سوسیالیستی (که در آن زمان تنها یک پروژه بود) را نه خطرناک می‌شمرد نه رهایی بخش؛ بلکه به نظر او چنین انقلابی بیهوده بود زیرا قادر به حل مسئلهٔ اساسی مدرنیته، یعنی «اداری سازی زندگی اجتماعی» نبود، وضعیتی که چگونگی سیستم مالکیت ابزارهای تولید هر چه باشد به نحو گریز ناپذیری ادامه خواهد یافت.

وبر اندیشه‌های خود دربارهٔ بوروکراسی را مابین سال‌های ۱۹۰۵ و زمان مرگش در سال ۱۹۲۰ به تحریر آورد. مایلم بگویم که یک رمان نویس، یعنی آدالبرت استیفتر پنجاه سال پیش از این جامعه شناس بزرگ از اهمیت اساسی بوروکراسی آگاه گردید. اما نمی‌خواهم وارد جر و بحث میان هنر و علم و الویت یافته‌های آن دو شوم، زیرا هدف آنها یکسان نیست. وبر تحلیلی جامعه شناسانه، تاریخی و سیاسی از پدیدهٔ بوروکراسی به دست می‌دهد. در حالیکه استیفتر پرسش دیگری را مطرح می‌کند: مفهوم ملموس زندگی در جهان اداری شده برای یک انسان چیست؟ هستی او چگونه بر اثر آن دگرگون می‌شود؟ حدود شصت سال پس از انتشار «فصل پیشین»، کافکا نویسندهٔ دیگر اروپای مرکزی رمان «قصر» را نوشت. برای استیفتر جهان قصر و روستا همچون واحه‌ای پناهگاه ریساش پیر بود که مقام بالای اداری

را رها کرده بود تا عاقبت در کنار همسایگان، حیوانات و درختان روستا و «چیزها چنانکه هستند» به خوشی زندگی کند. این جهان که در سایر آثار استیفتر (و شاگردانش) به چشم می‌خورد، برای اروپای مرکزی به نمادی از زندگی بی‌آلایش و آرمانی تبدیل شده است. و کافکا، خوانندهٔ استیفتر، همین جهان ـ قصری در یک روستای آرام ـ را به تصرف دفاتر اداری، لشگری از کارمندان و بهمنی از پرونده‌ها درمی‌آورد! به طرزی ظالمانه نماد مقدس زندگی بی‌آلایش و ضد بوروکراتیک را نقض می‌کند و به آن مفهومی دقیقاً متضاد می‌بخشد: پیروزی کاملِ اداری سازی کامل.

مفهوم هستی شناسانهٔ جهان اداری

مدتهاست که شورش به سبک ریسائش که با زندگی کارمندی قطع رابطه کرد، میسر نمی‌باشد. بوروکراسی همه جا حضور دارد و نمی‌توان از چنگال آن گریخت؛ دیگر در هیچ کجا نمی‌توان «خانهٔ گلهای رز» یافت و در کنار «چیزها چنانکه هستند» زندگی کرد. ما به نحو بازگشت ناپذیری از جهان استیفتر به دنیای کافکا وارد شده‌ایم. در گذشته وقتی پدر و مادرم برای گذراندن تعطیلات به سفر می‌رفتند، ده دقیقه پیش از حرکت قطار بلیط می‌خریدند؛ سپس در هتلی در روستا اقامت می‌کردند و در آخرین روزها صورت حساب را نقداً به مدیر هتل می‌پرداختند. آنها هنوز در دنیای استیفتر به سر می‌بردند.

تعطیلات من اما در جهان دیگری می‌گذرد: دو ماه قبل از شروع آن بلیط می‌خرم و برای این کار در آژانس مسافرتی به صف می‌ایستم؛ بعد یک بوروکرات به کارم رسیدگی می‌کند و به «ایر فرانس» تلفن

می‌زند؛ آنجا بوروکرات دیگری که هرگز با من در تماس نخواهد بود جایی در هواپیما برایم در نظرگرفته نامم را زیر شماره‌ای در فهرست مسافران ثبت می‌کند؛ اتاقم را نیز از پیش رزرو می‌کنم: با متصدی پذیرش هتلی تماس می‌گیرم که درخواستم را در رایانه‌اش ثبت می‌کند و کارهای اداری مربوطه را انجام می‌دهد؛ روز حرکت بوروکرات‌های یک سندیکا پس از جر و بحث با بوروکرات‌های «ایر فرانس» دست به اعتصاب می‌زنند. پس از چندین تلفن ایر فرانس بی هیچ عذرخواهی (هرگز کسی از ک. عذرخواهی نمی‌کند؛ دستگاه اداری فراسوی ادب جای دارد) بهای بلیط را پس می‌فرستد و من یک بلیط قطار می‌خرم؛ در تعطیلات همه پرداخت‌ها را به وسیلهٔ کارت بانکی انجام می‌دهم و بهای هر وعده غذایم در رستوران توسط بانک در پاریس ثبت می‌شود و به این وسیله در اختیار سایر بوروکرات‌ها، مثلاً مأمورین مالیات، یا اگر متهم به جرمی باشیم، در اختیار پلیس قرار می‌گیرد. بنابراین برای گذراندن تعطیلاتی کوتاه یک لشگر بوروکرات مشغول می‌شوند و من نیز به بوروکرات زندگی شخصی‌ام تبدیل می‌شوم (با پر کردن پرسشنامه‌ها، فرستادن شکایت نامه و سپس قرار دادن مدارک در آرشیو شخصی.)

تفاوت زندگی من با والدینم حیرت آور است؛ بوروکراسی به همهٔ بافت‌های زندگی نفوذ کرده است. «ک. تا آن زمان هرگز ندیده بود که دستگاه اداری و زندگی تا این حد در هم پیچیده‌اند، چنان در هم پیچیده که گاه خیال می‌کردی دستگاه اداری و زندگی جایگزین یکدیگر شده‌اند» (قصر). از آن پس همهٔ مفاهیم هستی دگرگون شدند:

مفهوم آزادی: هیچ سازمانی حرفهٔ ک. را که تعیین مساحت اراضی

است، ممنوع نمی‌کند؛ ولی او با همهٔ آزادی که دارد چه می‌تواند بکند؟ یک شهروند با همهٔ حقوقی که دارد، چه چیزی را می‌تواند در فضای پیرامون خود، در پارکینگی که زیر منزلش می‌سازند یا در بلندگویی که مقابل پنجره‌اش نصب می‌کنند، تغییر دهد؟ آزادی او به اندازهٔ محدودیتش توأم با ناتوانی است.

مفهوم زندگی خصوصی: هیچ کس نمی‌خواهد مانع از عشق بازی ک. با فریدا شود، با این حال چشمان قصر همه جا او را تعقیب می‌کند و هر بار معاشقه‌اش مشاهده و ثبت می‌شود؛ دو دستیاری که در اختیار او نهاده‌اند برای این کار همراهی‌اش می‌کنند. وقتی از مزاحمت آنها شکایت می‌کند، فریدا می‌گوید «عزیزم چرا با دستیارها مخالفی؟ ما چیزی نداریم که از آنها پنهان کنیم.» کسی به حق ما برای داشتن زندگی خصوصی اعتراض نمی‌کند، اما این زندگی دیگر مانند گذشته نیست: هیچ یک از رازهای آن محفوظ نمی‌ماند؛ در هرکجا که باشیم رد پایمان در رایانه‌ها باقی می‌ماند؛ فریدا می‌گوید: «چیزی نداریم که از آنها پنهان کنیم»؛ ما نیز دیگر خواستار رازپوشی نیستیم؛ زندگی خصوصی از این پس نمی‌خواهد خصوصی بماند.

مفهوم زمان: وقتی فردی با دیگری به مخالفت برمی‌خیزد، دو زمان برابر در تضاد قرار می‌گیرند: دو زمان محدود از هستی میرا. اما امروز ما نه با یکدیگر، بلکه با دستگاه اداری روبرو هستیم که وجودش نه جوانی می‌شناسد، نه پیری، نه خستگی، نه مرگ و خارج از زمان انسانی قرار دارد. بنابراین انسان و دستگاه اداری در دو زمان متفاوت به سر می‌برند. در روزنامه‌ای ماجرای پیش پا افتاده‌ی مالک فرانسویِ یک کارخانه کوچک را می‌خوانم که چون نتوانسته طلب خود را از بدهکاران وصول کند، ورشکست شده است. مرد احساس می‌کند

بی‌گناه است و می‌خواهد به دستگاه قضایی مراجعه کرده به دفاع از منافع خود برخیزد، اما به زودی از این کار چشم پوشی می‌کند: رسیدگی به پرونده‌اش چهار سال طول خواهد کشید و زودتر از آن امکان‌پذیر نیست؛ روند دادرسی طولانی و زندگی او کوتاه است. این مرا به یاد «بلاک»، بازرگان رمان «محاکمهٔ» کافکا می‌اندازد: رسیدگی به دعوای حقوقی‌اش پنج سال طول کشیده و هنوز حکمی صادر نشده است؛ طی این مدت ناچار کار بازرگانی را رها کرده است زیرا «وقتی می‌خواهید برای محاکمه‌تان اقدامی بکنید، دیگر نمی‌توانید دست به هیچ کار دیگری بزنید» (محاکمه). آنچه ک. (قهرمان رمان قصر) را سخت می‌آزارد نه رفتار ظالمانه، بلکه زمان غیر انسانی قصر است، مرد تقاضای دادرسی می‌کند، قصر آن را عقب می‌اندازد؛ دعوا ادامه می‌یابد، زندگی به پایان می‌رسد.

و در خاتمه مفهوم حادثه جویی؛ در گذشته این واژه به معنی لذت بردن از زندگی، و خود زندگی در حکم آزادی بود؛ یک تصمیم جسورانهٔ فردی موجب بروز اقدامات حیرت انگیزی می‌شد که همگی آزادانه و خود خواسته بودند. اما این مفهوم حادثه جویی با تجربهٔ ک. همخوانی ندارد. او به این دلیل به قصر می‌آید که در پی یک سوء تفاهم مابین دو می‌دهند.

جهان نقض شدهٔ قصر و روستا

دفتر اداری قصر، احضاریه‌ای را به اشتباه برایش می‌فرستند. بنابراین نه ارادهٔ شخصی بلکه یک اشتباه اداری موجب حوادث بعدی می‌شود، حوادثی که کمترین شباهتی با آنچه بر دن کیشوت یا راستینیاک می‌گذرد، ندارد. از دیدگاه آماری، به سبب عظمت دستگاه

اداری اشتباهات اجتناب‌ناپذیر می‌گردند؛ کاربرد رایانه نیز امکان یافتن آنها را کمتر و آنها را جبران‌ناپذیرتر می‌کند. در زندگی ما (اروپائیان) که همه چیز برنامه ریزی شده و از پیش مشخص است، تنها اشتباه ماشین اداری با پی آمدهای پیش بینی نشدنی‌اش غیر منتظره است. اشتباه اداری به تنها شعر (شعر سیاه) دوران ما تبدیل شده است.

گفتگو از حادثه‌جویی ما را به مفهوم مبارزه می‌رساند؛ ک. غالباً، هنگام سخن از درگیری خود با قصر، این واژه را به کار می‌برد. اما مبارزهٔ او در چه چیز خلاصه می‌شود؟ در چند دیدار بی‌نتیجه با بوروکرات‌ها و انتظاری طولانی. نه مبارزهٔ تن به تن؛ دشمنان ما فاقد تن هستند: شرکت بیمه خصوصی، بیمه‌های درمانی دولتی، اتاق بازرگانی، دستگاه قضایی، ادارهٔ مالیات، پلیس، استانداری، شهرداری. مبارزهٔ ما عبارت است از ساعت‌های متمادی انتظار در دفاتر اداری، سالن‌های انتظار و آرشیوها. در انتهای مبارزه چه چیز در انتظار ماست؟ پیروزی؟ گهگاه. اما پیروزی چیست؟ به شهادت ماکس برود، کافکا برای پایان رمان قصر یک پیروزی را در نظر داشت: پس از همهٔ گرفتاری‌ها، ک. از فرط خستگی رو به مرگ است و روی تختخواب دراز کشیده که (به گفتهٔ ماکس برود) «بنا به رأی قصر که به دستش می‌رسد، در واقع حق او نیست که در روستا زندگی کند، اما با این حال با توجه به برخی ملاحضات پیرامونی، اجازهٔ این کار را دارد.»

دوره‌هایی از زندگی که پشت پرده پنهان است

رمان‌هایی را که به خاطر دارم در ذهن مرور می‌کنم و می‌کوشم تا سن قهرمانان آنها را مشخص کنم. عجیب اینجاست که همگی از آنچه در

خاطرم مانده است جوان‌تر هستند. به این دلیل که برای نویسندگانش پیش از یک وضعیت سنی ویژه، وضعیت کلی انسان را بازنمایی می‌کردند. فابریس دل دنگو (قهرمانان رمان صومعهٔ پارم) در پایان ماجراهایی می‌بیند که دیگر مایل نیست در جهان پیرامونش به سر برد و به صومعه پناه می‌برد. من همیشه عاشق این پایان بوده‌ام. اما فابریس هنوز بسیار جوان است. مردی به سن او ولو اینکه بسیار سر خورده و رنج کشیده باشد، تا چه مدت می‌تواند زندگی در صومعه را برتابد؟ استاندال طرح این پرسش را بیهوده دانسته پس از یک سال زندگی در صومعه فابریس را به کام مرگ می‌فرستد. میشکین بیست و شش سال دارد، روگوژین بیست و هفت سال، ناستازیا فیلیپونا بیست و پنج سال، آگلایا فقط بیست سال دارد و هم او که جوان‌ترین است در پایان رمان دست به اقدامات دور از عقل می‌زند و موجب مرگ مابقی می‌شود. علیرغم ناپختگی این پرسناژها به خودی خود موشکافی نمی‌شوند. زیرا داستایوسکی درام زندگی انسان را بیان می‌کند، نه اندوه جوانی را.

سیوران که زادهٔ رومانی بود، در بیست و شش سالگی (۱۹۳۷) ساکن پاریس شد؛ ده سال بعد نخستین کتابی را که به زبان فرانسه نوشته بود منتشر کرد و به یکی از بزرگترین نویسندگان فرانسوی زمان خود مبدل شد. در دههٔ ۱۹۹۰، اروپا که قبلاً نسبت به تولد ناریسم چنان با گذشت بود، با مبارزه‌طلبی جسورانه‌ای با سایه‌های گذشته در افتاد. زمان تصویه حساب با گذشته فرا می‌رسد و باورهای فاشیستی سیوران جوان، هنگامی که هنوز در زمانی می‌زیست ناگهان برملا می‌شود. اما او در سال ۱۹۹۵ در سن هشتاد و چهار سالگی درگذشت. یکی از روزنامه‌های مهم پاریس را ورق می‌زنم: در دو

صفحه سلسله مقالاتی دربارهٔ او به چاپ رسیده، اما به آثارش هیچ اشاره‌ای نشده است. نویسندگانِ شرح حال آن مرحوم، از آراء جوانی او در رُمانی خشمگین بودند و آن را مأیوس کننده می‌شمردند، ولی در عین حال مجذوب آن شده و آن را الهام بخش می‌یافتند. آنها با این نوشته‌ها گویی به جسد نویسندهٔ بزرگ فرانسه جامهٔ فولکلوریک رومانیایی پوشانده و او را وادار کردند در تابوت بازو بلند کرده سلام فاشیستی بدهد.

چندی بعد متنی را خواندم که سیوران در سال ۱۹۴۹، در سی و هشت سالگی نوشته بود: «... حتی نمی‌توانستم جوانی خود را مجسم کنم، و حالا وقتی به آن فکر می‌کنم گمان می‌برم که سال‌های زندگی شخص دیگری است. و من این دیگری را نفی می‌کنم، همهٔ وجود «خودم» جای دیگری است، هزاران فرسنگ به دور از او.» و بعد: «وقتی بار دیگر به همهٔ هذیان‌های خود آن دورانم فکر می‌کنم، به نظرم می‌آید که به وسواس‌های یک بیگانه نزدیک شده‌ام و از پی بردن به این که آن بیگانه خودم هستم، یکه می‌خورم.»

در این متن آن چه نظرم را جلب می‌کند حیرت مردی است که نمی‌تواند میان «خود» فعلی و گذشته‌اش هیچ گونه پیوندی بیابد: مردی که در برابر معمای هویت خود حیران است. ولی لابد می‌پرسید آیا این حیرت صمیمانه است؟ بله، البته که هست! شرایط عادی چنین وضعیتی برای همه آشنا است: چگونه توانستید این جریان فلسفی (مذهبی، هنری یا سیاسی) را جدی بگیرید؟ یا (از این هم پیش پا افتاده‌تر) چطور توانستید عاشق زنی (یا مردی) به این بلاهت بشوید؟ و در حالیکه برای اکثر آدم‌ها جوانی به سرعت می‌گذرد و بیراهه روی‌های آن بی‌آنکه رد پایی از خود باقی گذارد

ناپدید می‌گردد، جوانی سیوران بر جای میخکوب شده است؛ نمی‌توانیم با همان لبخند ساز شکارانه‌ای که بایک عاشق مضحک روبرو می‌شویم، با فاشیسم برخورد کنیم.

سیوران متحیر به سال‌های گذشته می‌نگرد و خشمگین می‌شود (همچنان از متن سال ۱۹۴۹ نقل می‌کنم): «بدبختی را جوانان می‌آفرینند. آنها هستند که آموزه‌های نابردباری را رواج می‌دهند و به آن جامهٔ عمل می‌پوشانند؛ آنها هستند که به خون، فریاد، آشوب و وحشی‌گری نیازمندند. زمانی که جوان بودم، همهٔ اروپا جوانی را باور داشت، همهٔ اروپا جوانان را به سمت سیاست و امور مربوط به دولت می‌راند.»

پیرامون خود فابریس دل دنگ‌وها، آگلایلاها، ناستازیاها و میشکین‌های بسیاری می‌بینم! آنها همگی در ابتدای سفر به ناشناخته قرار دارند؛ تردیدی نیست که سرگردانند؛ اما سرگردانی‌شان استثنایی و عجیب نیست: آنها بی آنکه آگاه باشند سرگردانند، زیرا بی‌تجربگی‌شان دوگانه است: نه جهان را می‌شناسند، نه خودشان را؛ تنها هنگامی که فاصله می‌گیرند و با چشمان سن پختگی به سرگردانی خود می‌نگرند، آن را چنانکه بوده می‌بینند؛ از این گذشته: تنها با همان فاصله قادر به درک مفهوم سرگردانی خواهند شد. پیش از رسیدن به سنین بالاتر، از آنجا که نمی‌دانند آینده به جوانی چگونه نگاه خواهد کرد، با خشونت بسیار از باورهای خود دفاع خواهند کرد، بیش از خشونت مردی پخته که هنگام دفاع از عقایدش تجربهٔ شکنندگی یقین‌های انسانی را در نظر دارد.

خشم سیوران نسبت به جوانان نکتهٔ واضحی را برملا می‌سازد: از هر رسدخانه‌ای که روی خط میان تولد و مرگ قرار دارد، جهان به شکل

متفاوتی به چشم می‌خورد و رویکرد کسی که در آن توقف کند دگرگون می‌گردد؛ هیچ کس نمی‌تواند درک درستی از دیگری داشته باشد، بی آنکه نخست شرایط سنی او را به نظر آورد. بله، این چیز واضحی است! بسیار واضح! اما فقط امور شبه ـ واضحِ ایدئولوژیکی فوراً به چشم می‌خورند. نکته‌های واضح مربوط به هستی هر چه روشن‌تر باشند، کمتر در معرض دید قرار دارند. دوره‌های زندگی در پشت پرده پنهان می‌شوند.

آزادی صبح، آزادی شب

پیکاسو بیست و شش ساله بود که نخستین تابلوی خود را به سبک «کوبیسم» نقاشی کرد: چندین نقاش دیگر از هم نسلاتش در سراسر جهان به او پیوستند و از سبک او پیروی کردند. اگر در آن هنگام یک فرد شصت ساله به تقلید از او شروع به کشیدن تابلوهای کوبیسم کرده بود، به نظر عجیب و مسخره می‌آمد (و به درستی). زیرا آزادی جوانی و آزادی پیری دو قاره‌اند که به یکدیگر بر نمی‌خورند.

گوته (گوتهٔ پیر) در هجونامه‌ای نوشت: «در جوانی با همنشینان نیرومندی، در پیری با تنهایی.» در واقع وقتی جوانان شروع به حمله به ایده‌های مقبول و فرم‌های جا افتاده می‌کنند، مایلند در گروه‌هایی گرد آیند؛ در ابتداء قرن بیستم وقتی ماتیس و درن هفته‌ها در ساحل «کلیور» به سر می‌بردند، تابلوهایی می‌کشیدند که به یکدیگر شباهت داشت زیرا هر دو تحت تأثیر زیبایی‌شناسی مکتب «فوویسم» بودند، در حالیکه هیچ یک خود را مقلد دیگری نمی‌دانست ـ و در واقع نیز آنها پیرو یکدیگر نبودند.

سور رئالیست‌ها در پی مرگ آناتول فرانس با نوشتن هجو نامه‌ای

احمقانه همبستگی شادی را با یکدیگر به نمایش گذاشتند. پل الوار که بیست و نه سال داشت نوشت: «جسد، بدان که ما هر آن که شبیه تو باشد را دوست نداریم!» آندره برتون بیست و هشت ساله نوشت: «همراه با آناتول فرانس اندکی نوکر صفتی انسان تیز مرده است. باید روزی که حیله‌گری، سنت گرایی، میهن پرستی، فرصت‌طلبی، شکاکیت، واقع گرایی و سنگدلی را به خاک می‌سپارند، جشنی برپا کرد!» و لویی آراگون بیست و هفت ساله نوشت: «چه بهتر که آن که ریغ رحمت را سر کشیده، به نوبهٔ خود دود شود و به هوا برود! از آدم چیزهای کمی باقی می‌ماند و تجسم آنچه از او باقی مانده نفرت‌انگیز است.»

به یاد حرف‌های سیوران دربارهٔ جوانان و نیازشان به «خون، فریاد و آشوب» می‌افتم، اما عجولانه می‌خواهم اضافه کنم که این شاعران جوان که بر جسد یک رمان نویس بزرگ ادرار می‌کردند، علیرغم این عمل همچنان شاعران بزرگی باقی ماندند؛ نبوغ و حماقتشان از یک چشمه سیراب می‌شد. رویکرد آنها به گذشته به شدت (و به شکلی پر شور) خشونت‌آمیز بود و با همان خشونت (پرشور و غنایی) متعهد به آینده‌ای بودند که خود را نمایندهٔ رسمی آن می‌پنداشتند و تصور می‌کردند به ادرارِ گروهی و شادمانشان تقدس می‌بخشد.

بعد پیکاسو پیر می‌شود. تنهاست، همقطاران رهایش کرده‌اند، تاریخ نقاشی که در طول زمان سمت و سوی دیگری یافته نیز او را کنار گذاشته است. اما او بی هیچ پشیمانی و با لذتی درخور (نقاشی‌های او هرگز با چنین خوش خلقی توأم نبوده است) در خانهٔ هنرش جای می‌گیرد، زیرا می‌داند که شیوه‌های نو نه تنها پیش رو و در شاهراه، بلکه دست چپ، دست راست، بالا، پایین، در عقب و در همهٔ

جهات دنیای تقلیدناپذیر او نیز یافت می‌شوند، دنیایی که فقط به او تعلق دارد (زیرا هیچ کس از آثار او تقلید نخواهد کرد: جوان‌ها از جوان‌ها پیروی می‌کنند و پیرها آثار پیرها را تقلید نمی‌کنند.)
برای یک هنرمند مبتکر جلب نظر عامه و ایجاد علاقه در آنها آسان نیست. اما بعدها با الهام از آزادی دیر هنگام وقتی بار دیگر سبک خود را دگرگون کرده تصویری راکه از او موجود است رها می‌کند، مردم در پیروی از او دچار تردید می‌شوند. فدریکو فلینی که با سینمای جوانِ ایتالیا در ارتباط بود (سینمای پر آوازه‌ای که دیگر وجود ندارد)، تا مدتها از محبوبیتی بی‌همتا برخوردار بود؛ زیبایی غنایی «آمارکُرد» (۱۹۷۳) آخرین فیلم او در آن سبک مورد قبول همه بود. اما بعد نیروی تخیلش بار دیگر لجام گسیخت و دیدگاهش نافذتر گشت ؛ شعرش ضد ـ غنای و مدرنیسم‌اش ضد ـ مدرن شد؛ هفت فیلمی که در پانزده سال آخر عمر ساخت، تصاویری سازش ناپذیر از جهانی که در آن به سر می‌بریم را به دست می‌دهند: کازانوا (تصویر جنسیتی به نمایش درآمده که به مرزهای مضحک خود می‌رسد)، هیئات ارکستر، شهر زنان، و کشتی «نوا» آغاز سفر می‌کند (خداحافظی با اروپایی که کشتی‌اش به سوی نیستی می‌رود همراه با قطعه‌ای از یک اپرا)، جینجر و فرد، و انتر ویستا (خداحافظی آخر با سینما، هنر مدرن و به طور کلی هنر). طی این سال‌ها، محافل هنری و رسانه‌ها که از زیبایی‌شناسی سخت گیرانه و نگاه سر خوردهٔ فلینی به جهان، آزرده بودند، و مردم (و حتی تولید کنندگان) از او روی گرداندند؛ اما فلینی که به هیچ کس بدهکار نبود در آن هنگام از «شادی نداشتن مسئولیت» (از خودش نقل قول می‌کنم) و آزادی‌ای که تا آن هنگام دارا نبود، لذت می‌برد.

بتهوون در شش سال آخر عمر از شهر وین، از اشراف زادگان و موسیقی دانانش که به او احترام می‌گذاشتند ولی به گفته‌هایش اعتنا نمی‌کردند، هیچ توقعی ندارد؛ از این گذشته او نیز به گفته‌های آنها گوش نمی‌دهد، شاید به این خاطر که کر شده است؛ بتهوون در قلهٔ هنرش قرار دارد؛ «سوناتها» و «کوارتت»هایش به هیچ اثری شبیه نیستند؛ به واسطهٔ پیچیدگی ساختارشان از سبک کلاسیک به دورند بی آنکه به خود انگیختگی سادهٔ رمانتیک‌های جوان نزدیک باشند؛ بتهوون در دوران تکامل موسیقی به جهتی سوق یافته که پیروی نداشته است؛ آثار مربوطه به آزادی دوران غروب زندگی‌اش، همچون معجزه یا یک جزیره‌اند.

بخش هفتم

رمان، حافظه، فراموشی

آملی

حتی اگر زمانی برسد که دیگر کسی گوستاو فلوبر را مطالعه نکند، فراز «مادام بواری خودم هستم» را فراموش نخواهد شد. اما فلوبر هرگز دست به نگارش این جملهٔ مشهور نزده، بلکه آن را مدیون دوشیزه آملی بسکه هستیم، رمان نویس متوسطی الحالی که با نوشتن دو مقالهٔ احمقانه دربارهٔ رمان «آموزش احساسات» علاقهٔ خود را به دوستش گوستاو فلوبر نشان داده است. آملی بعداً به فرد ناشناسی نکتهٔ دقیقی را گفته است: روزی از فلوبر پرسیده پرسناژ مادام بواری را از شخصیت کدام زن الگو برداری کرده است، و فلوبر جواب داده، «مادام بواری خودم هستم!» فرد ناشناس که تحت تأثیر قرار گرفته، بوده این حکایت را برای خانمی به نام مادام دشرن شرح داده و او به نوبهٔ خود خبر را پخش کرده است. کوهی از اظهار نظرهایی که بعداً در این باره منتشر شد، از بیهودگی نظریه‌های ادبی حکایت دارد، نظریه‌هایی که از آنجا که در تبیین یک اثر هنری احساس ناتوانی می‌کنند، سخنان قالبی دربارهٔ روان‌شناسی نویسنده را تا بی‌نهایت به هم می‌بافند. اما این حکایت همچنین بیانگر چیزی است که «حافظه» می‌نامیم.

فراموشی‌ای که حذف می‌کند
حافظه‌ای که دگرگون می‌سازد

دیدار دوبارهٔ هم کلاسی‌های دبیرستانم را بیست سال پس از دیپلم گرفتن به یاد می‌آورم: ج. با شادی به من می‌گوید: «انگار دیروز بود که به معلم ریاضی می‌گفتی: «این «گُه» است، آقا معلم!» در حالیکه «گُه» واژه‌ای است که به خاطر بد صدایی در زبان چک برایم نفرت‌انگیز است و حتم دارم چنین جمله‌ای را بر زبان نیاورده‌ام. با این حال همهٔ هم شاگردی‌های سابق پیرامون ما می‌خندند و به این که جملهٔ زیبای مرا به خاطر دارند تظاهر می‌کنند. پی می‌برم که تکذیب بیهوده است و با فروتنی بدون هیچ اعتراضی لبخند می‌زنم، زیرا با شرمساری باید بگویم که از تبدیل شدن به قهرمان خشنودم؛ قهرمانی که با معلم لعنتی طرف شده و ناسزایی بر زبان آورده است.

نظیر این ماجرا برای همه پیش آمده. وقتی کسی حین صحبت از شما نقل قول می‌کند، گفتهٔ او هرگز به نظرتان آشنا نمی‌آید؛ در بهترین حالت گفته‌هایتان بسیار ساده‌تر شده، گاه منحرف گردیده (وقتی گفتهٔ طنز آمیزتان جدی تلقی می‌شود)، و غالباً به هیچ روی به آنچه می‌توانسته‌اید فکر کنید یا بگویید شباهتی ندارد. با این حال نباید متعجب یا خشمگین شوید زیرا واضح است که: انسان از گذشته (حتی از چند ثانیه پیش) توسط دو نیرو که بلافاصله با همکاری یکدیگر دست به کار می‌شوند، جدا می‌گردد: نیروی فراموشی (که حذف می‌کند) و نیروی حافظه (که دگرگون می‌سازد.)

این توضیح واضحات بود، اما وقتی به درستی مسئله را ارزیابی کنیم، اذعان به آن دشوار است زیرا در این صورت همهٔ شهادت‌هایی که

تاریخ نگاری بر آن استوار است چه خواهد شد، یقین ما نسبت به گذشته و تاریخ که هر روز با صداقت و خود انگیختگی به آن استناد می‌کنیم چه خواهد شد؟ در پس لبهٔ نازک امور حتمی (در این که ناپلئون در جنگ واترلو شکست خورد تردیدی نیست)، فضایی بی‌انتها گسترده است: فضای امور تقریبی، چیزهای خیالی و اختراع شده، از شکل افتاده، ساده یا مبالغه شده، فضای سوء تفاهم‌ها، فضایی بی‌انتها از امور غیر واقعی که مانند موش‌ها تولید مثل می‌کنند، تکثیر می‌شوند و جاودان می‌مانند.

رمان به مثابه آرمان شهر در جهانی بیگانه با فراموشی

کار مداوم نیروی فراموشی به هر یک ازکنش‌های ما حالتی سایه‌وار، غیر واقعی و محو شونده می‌بخشد. دیروز ناهار چه خوردیم؟ دوستم دیروز برایم چه حکایت کرد؟ و حتی: سه ثانیهٔ پیش به چه چیز فکر می‌کردم؟ همهٔ این‌ها فراموش شده و سزاوار سرنوشتی بهتر از آن نیست (که خود هزار بار بدتر است!). در برابر دنیای واقعی ما که اساسا فرار و سزاوار فراموشی است، آثار هنری همچون جهانی دیگر سربلند می‌کنند، جهانی آرمانی، محکم، جهانی که در آن هر یک از جزئیات دارای اهمیت و مفهوم است، جایی که هر چه در آن است، هر کلمه و هر فراز شایسته است هرگز فراموش نگردد و به همین منظور آفریده شده.

با این حال درک هنری نیز از نیروی فراموشی مصون نمی‌ماند؛ با این توضیح که هر یک از هنرها در برابر فراموشی موضعی متفاوت دارند. شعر از این دیدگاه امتیاز بیشتری دارد: کسی که یکی از اشعار بودلر را بخواند، نمی‌تواند حتی یک واژه را نادیده بگیرد. اگر از آن خوشش

بیاید، چند بار و احتمالاً با صدای بلند خواهد خواند. اگر عاشق آن باشد، از بَرَش می‌کند. شعر تغزلی دژ محافظ حافظه است.

در مقابل رمان در برابر فراموشی مانند قصری است با تجهیزات دفاعی ناچیز. اگر فرضاً هر یک ساعت بتوانم بیست صفحه بخوانم، خواندن یک رمان چهار صد صفحه‌ای بیست ساعت طول می‌کشد، یعنی حدود یک هفته. اما آدم به ندرت در تمام هفته فرصت خواندن دارد. بیشتر احتمال دارد که میان ساعت‌های خواندن چند روز متوالی فاصله بیفتد، روزهایی که در آن نیروی فراموشی دست به کار می‌شود. اما فراموشی فقط در فواصل ساعت‌های خواندن عمل نمی‌کند، بلکه هنگام خواندن نیز به طور مداوم در کار است؛ همراه با ورق زدن صفحه‌ای، آنچه را که در صفحهٔ قبل خوانده بودم فراموش می‌کنم، و گونه‌ای خلاصه را به خاطر می‌سپارم، فشرده‌ای که برای درک آنچه بعداً می‌آید ضروری است، در حالیکه همهٔ جزئیات، نکته‌های کوچک و جمله‌های تحسین‌انگیز فراموش شده‌اند. پس از چند سال روزی مایل می‌شوم از این رمان با دوستی گفتگو کنم؛ در این هنگام هر دو پی می‌بریم که تنها نکته‌هایی از رمان را به خاطر داریم و حافظه برای هر یک از ما کتاب متفاوتی ساخته است.

با این حال نویسنده رمانش را به گونه‌ای می‌نویسد که گویی شعری می‌سراید. نگاهش کنید! از دیدن ترکیبی که در برابر چشمانش ظاهر می‌شود، شگفت زده است: برای او کمترین جزئیات پر اهمیت‌اند، آنها را به «مایه»[1] تبدیل کرده، در جاهای مختلف تکرار می‌کند و

۱- مایه (motif) ـ جملهٔ موسیقی که با تغییراتی در یک قطعه مکرر می‌شود و اساس قطعه را تشکیل می‌دهد ـ م.

مانند یک «فوگ»[۱] به آن می‌پردازد. به همین خاطر یقین دارم که نیمهٔ دوم رمانش از نیمهٔ نخست زیباتر و نیرومندتر خواهد بود؛ زیرا هر چه در تالارهای این قصر به پیش برویم، پژواک فرازهای پیش گفته و مضامینی که قبلاً بیان شده‌اند بیشتر تکثیر شده و با همراهی آکوردها (مانند قطعات موسیقی) در هر سو طنین انداز می‌گردند.

به آخرین صفحات رمان «آموزش احساسات» فکر می‌کنم: فدریک که از مدت‌ها پیش مطالعهٔ تاریخ را رها کرده و مادام آرنو را برای آخرین بار ملاقات نموده است، نزد دلوریه، دوست دوران جوانی‌اش می‌رود. با حالتی غمگین نخستین آشنایی با روسپی خانه را برای یکدیگر حکایت می‌کنند: فدریک پانزده ساله است و دلوریه هجده سال دارد؛ هر یک به شیوهٔ عشاق با دسته گلی وارد روسپی خانه می‌شوند؛ دخترها می‌خندند و فدریک که سخت خجول است به سرعت می‌گریزد. دلوریه نیز به دنبال او آنجا را ترک می‌کند. خاطره‌ای زیباست، زیرا دوستیِ قدیمی را به یادشان می‌آورد؛ دوستی‌ای که بعداً بارها به آن خیانت کردند، اما با گذشت سی سال همچنان پر ارزش است، و شاید پر ارزش‌ترین، اگرچه خاطره‌هایش از آنها فاصله دارد. فدریک می‌گوید: «این خاطرات بهترین چیزهایی است که برایمان باقی مانده.» و دلوریه همین فراز را تکرار می‌کند؛ فرازی که آموزش احساسات و رمان را به پایان می‌برد. این پایان هواداران بسیاری نیافته و اکثر خوانندگان آن را جلف و مبتذل می‌یابند. جلف؟ واقعاً؟ من می‌توانم انتقاد دیگر و قانع کننده‌تری را مجسم کنم: پایان بخشیدن به یک رمان با یک «مایهٔ» تازه خطای ترکیب یا کمپوزیسیون

۱- کمپوزیسیون موسیقی که دارای تمی تکرار شونده است ـ م.

خواهد بود؛ مثل این که در آخرین جملات یک سمفونی، آهنگ ساز بی آنکه به تم اصلی بازگردد، ناگهان ملودی تازه‌ای را در آن بگنجاند. بله این انتقاد قانع کننده‌تر است، با این تفاوت که «مایه»ی رفتن به روسپی خانه تازه نیست و «ناگهان» ظاهر نمی‌شود. در ابتدای رمان یا در آخر فصل دوم از قسمت اول، از آن باخبر شده‌ایم: فدریک و دلوریهٔ نوجوان روز زیبایی را با هم گذرانده‌اند (سراسر این فصل به دوستی آن دو اختصاص دارد) و در حال خداحافظی به «کرانهٔ چپ رود سن (در پاریس م.) می‌نگرند، جایی که چراغی در روزن خانه کم ارتفاعی روشن است.» در این هنگام دلوریه با حرکتی تئاتری کلاهش را برمی‌دارد و چند فراز معمایی بر زبان می‌آورد. «این اشاره به ماجرایی مشترک آنها را سر حال آورد و در خیابان‌ها با صدای بلند شروع به خندیدن می‌کردند.» با این حال فلوبر دربارهٔ این «ماجرای مشترک» هیچ نمی‌گوید و شرح آن را به آخر رمان موکول می‌کند تا پژواک خنده و شادی «در خیابان‌ها» با آکوردی ظریف به غم آخرین جملات بپیوندد.

در حالیکه اگر صدای آن خنده‌های زیبا و دوستانه در سراسر رمان به گوش فلوبر می‌رسید، خواننده به زودی فراموششان می‌کرد، و هنگامی که به پایان نزدیک می‌شد، یادآوری ماجرای روسپی خانه چیزی را به خاطرش نمی‌آورد و آکورد ظریف موسیقی را نمی‌شنید. رمان نویس در برابر این فراموشی ویرانگر چه باید بکند؟ آن را ناچیز می‌شمرد و رمانش را همچون دژی نابود نشدنی می‌سازد، دژی که مصالح آن را امور فراموش نشدنی تشکیل می‌دهند؛ اگرچه می‌داند که خواننده با حواس پرتی، شتاب و فراموشی به آن نزدیک می‌شود و هرگز در آن ساکن نخواهد شد.

کمپوزیسیون

رمان «آنا کارنینا» از دو خط روایی تشکیل شده است: خط مربوط به آنا (درام خیانت و خودکشی) و روایت لوین (زندگیِ یک زن و شوهرِ کم و بیش خوشبخت). در پایان بخش هفتم آنا دست به خودکشی می‌زند. پس از آن، آخرین بخش یعنی بخش هشتم، صرفاً به خط لوین اختصاص یافته است. کاربرد این شیوه نشانهٔ سرپیچی از قراردادها است؛ زیرا برای هرگونه خواننده، مرگ قهرمانِ زن تنها پایان ممکن برای یک رمان است. با این حال در بخش هشتم قهرمانِ زن دیگر در صحنه نیست و از ماجرایش تنها پژوای سرگشته و گام‌های سبک خاطره‌ای که دور می‌شود باقی مانده است؛ و چه زیبا و واقعی است؛ تنها وِرنسکی (معشوق آنا م.) مأیوس است و با شرکت در جنگ علیه ترک‌ها به آغوش مرگ می‌شتابد. با این حال اهمیت اقدام او نیز به صورت نسبی به نظر می‌رسد: در بخش هشتم که سراسر در مزرعه می‌گذرد، لوین هنگام گفتگو رفتار مبالغه‌آمیز «پان اسلاو»ها را که برای جنگ در دفاع از صرب‌ها داوطلب می‌شوند، به مسخره می‌گیرد؛ از این گذشته لوین کمتر به این جنگ، و بیشتر به سرنوشت انسان و خداوند می‌اندیشد؛ اندیشه‌هایی که پاره پاره حین کار در مزرعه و در زندگی روزمره‌اش ظاهر می‌شوند. لوین این زندگی را در پی یک درام عشقی و به منظور فراموشی دنبال می‌کند.

تولستوی با قرار دادن داستان آنا در فضای عظیم جهان، آنجا که او عاقبت در عظمت زمان ناپدید و دستخوش فراموشی می‌گردد، از تمایل اساسی رمان اطاعت کرده است. زیرا روایت چنانکه از ابتدای زمان وجود داشته، هنگامی به رمان تبدیل می‌شود که نویسنده تنها به

داستان (Story) قناعت نمی‌کند و پنجره‌ها را کاملاً به سوی جهان پیرامونی می‌گشاید. به این ترتیب «Story»های دیگری به «Story» اصلی اضافه می‌شود: اپیزودها، توصیف‌ها، مشاهدات و اندیشه‌ها، و نویسنده با موادی بسیار پیچیده و ناهمگون روبرو می‌گردد که ناچار است همچون یک معمار به آن فرم بخشد؛ بدین سان برای هنر رمان ـ از ابتدای وجودش ـ کمپوزیسیون (معماری) اهمیت اساسی یافته است.

اهمیت استثنایی کمپوزیسیون یکی از نشانه‌های اصلی هنر رمان است؛ نشانه‌ای که آن را از سایر هنرهای ادبی یا نمایش نامه‌های تئاتری (معماری آزاد آنها به وسیلهٔ طول مدت نمایش و لزوم جلب توجه دائمی تماشاگران محدود می‌شود) و شعر متمایز می‌سازد. در این زمینه حیرت آور نیست که بودلِر، بودلر قیاس‌ناپذیر، همان فرم‌ها و قالب‌های شعری (الکساندرین و سونت) شاعرانِ بی‌شمار پیش و پس از خود را به کار برده است؟ اما هنر شاعران چنین است: نوآوری‌اش به وسیلهٔ تخیل به ظهور می‌رسد، نه با معماری کلی اثر؛ در حالیکه زیبایی یک رمان برعکس از معماری آن تفکیک‌ناپذیر است؛ می‌گویم «زیبایی» زیرا کمپوزیسیون تنها یک دانش فنی نیست، بلکه بدعت سبک نویسنده را در خود دارد (همهٔ رمان‌های داستایوسکی بر مبنای یک اساس کمپوزیسیونی نوشته شده‌اند)، و در عین حال نشانهٔ هویت هر رمان است (درون این اساس مشترک، هر رمان داستایوسکی دارای معماری تقلید ناپذیری است). اهمیت کمپوزیسیون شاید در رمان‌های بزرگ قرن بیستم آشکارتر باشد: «اولیس» با سبک‌های گوناگونش؛ «فردیدورک» که داستان پیکارسک آن به وسیلهٔ دو وقفهٔ مضحک که با آکسیون رمان کاملاً بی‌ارتباط

است، به سه بخش تقسیم می‌شود؛ جلد سوم «خوابگردها» که پنج ژانر مختلف (رمان، داستان کوتاه، گزارش، شعر و مقاله) را در خود جای داده است؛ «نخل‌های وحشی» فالکنر که از دو داستان کاملاً مستقل تشکیل شده است که با یکدیگر برخوردی ندارند؛ و غیره و غیره.

اگر روزی تاریخ رمان پایان یابد، سرنوشت رمان‌های بزرگی که باقی می‌مانند چگونه خواهد بود؟ برخی قابل حکایت شدن و بنابراین قابل انطباق و تنظیم مجدد نیستند (مانند «پانتاگروئل»، «تریسترام شاندی»، «ژاک قضا و قدری» و «اولیس»). آنها به همان شکلی که هستند باقی می‌مانند یا فراموش می‌گردند. سایر رمان‌ها (مانند «آناکارنینا»، «ابله» و «محاکمه») به خاطر داشتن «Story» قابل بازگویی و از این رو انطباق‌پذیر با سینما، تئاتر، تلویزیون و داستان‌های مصور هستند. با این حال این «جاودانگی» سرابی بیش نیست! زیرا برای تبدیل یک رمان به نمایش‌نامه یا سناریوی سینما، ابتدا باید ساختار کمپوزیسیون را شکست، بعد آن را به یک «Story» ساده کاهش داده فرمش را رها کرد. اما با زدودن فرم یک اثر هنری از آن چه چیز باقی می‌ماند؟ تصور می‌کنند با تغییر شکل یک رمان زندگی آن را دوام می‌بخشند، در حالیکه برای آن مقبره‌ای می‌سازند؛ مقبره‌ای که در آن تنها نوشته‌ای بر سنگ مرمر، نام چیزی را می‌نمایاند که دیگر وجود ندارد.

تولد فراموش شده

امروز چه کسی اشتغال چکسلواکی توسط ارتش روس را در ماه اوت ۱۹۶۸ به یاد می‌آورد؟ این واقعه در زندگی من همچون یک آتش

سوزی بود، حال آنکه اگر خاطرات آن دورانم را بنویسم نتیجه ناچیز و حتماً پر از خطاها و دروغ‌های ناخواسته خواهد بود. اما در کنار «خاطرات رویدادهای حقیقی»، خاطرات دیگری نیز وجود دارد: ظاهرا میهن کوچکم آخرین بازمانده استقلال را از دست می‌داد و برای ابد در کام یک جهان عظیم بیگانه فرو می‌رفت؛ گمان می‌کردم شاهد ابتدای زجر احتضار آن هستم؛ البته برداشت من از آن وضعیت نادرست بود، با اینحال علیرغم خطایم (یا به سبب آن) تجربهٔ بزرگی بر «خاطرهٔ زیستی»ام حک شد: از آن پس به چیزی پی برده‌ام که هیچ فرانسوی یا هیچ امریکایی نمی‌تواند بداند؛ من می‌دانم که یک انسان چگونه می‌تواند شاهد مرگ میهنش باشد.

از آنجا که گویی توسط تصویر مرگش هیپنوتیزم شده بودم، به تولدش فکر می‌کردم ـ بهتر است بگویم به دومین تولدش ـ به تولد نوینش پس از قرن هفدهم و هجدهم، قرن‌هایی که طی آن کتابها، مدرسه‌ها و سازمان اداری از میان رفت و زبان چک (که پیشتر زبان یان هوس و کمنیوس بود) به سختی درکنار زبان آلمانی به حیات خود ادامه داد و صرفاً در قالب گویشی خانگی به کار رفت. به نویسندگان و هنرمندان چک در قرن نوزدهم فکر کردم که در دورانی که به نحو معجزه آسایی کوتاه بود، ملت خفته‌ای را بیدار کرده بودند؛ به یاد بدریش سمتانا افتادم که نمی‌توانست زبان چک را به درستی بنویسد و خاطرات روزانه‌اش را به آلمانی می‌نوشت، با این حال به نمادین‌ترین شخصیت کشور تبدیل شده بود. یک وضعیت استثنایی: مردم چک که در آن هنگام دو زبانه بودند، فرصت انتخاب یافتند؛ چک زاده شدن یا نشدن، چک بودن یا نبودن. مردی به نام هوبرت گوردن شونر با جسارت تمام موضوع این گزینش را روشن کرد: «اگر ما انرژی روانی

خود را متحد نموده به ملتی بزرگ که در سطحی بالاتر از فرهنگ نوپای چک جای دارد بپیوندیم، برای بشریت کارسازتر نخواهد بود؟» با وجود این مردم عاقبت یک «فرهنگ نوپا» را به فرهنگ پختهٔ آلمان ترجیح دادند.

کوشیدم تا درکشان کنم. راز جادوی میهن دوستی و اغواگری آن در چه چیز نهفته بود؟ در جاذبهٔ سفری به ناشناخته، یا غم دوری از گذشته‌ای باشکوه و متحول؟ آیا ناشی از گشاده دستی بزرگ منشانه‌ای بود که با ترجیح آدم‌های ضعیف بر قدرتمندان همراه است یا دلخوشی تعلق به گروهی از دوستان که شوق آفرینش جهانی نو را می‌پروردند؟ نه تنها شوق آفریدن یک شعر، یک نمایش، یک حزب سیاسی، بلکه ایجاد یک ملت، اگرچه زبانِ آن رو به نابودی می‌رفت. با این که باآن دوران سه یا چهار نسل فاصله داشتم، از این که نتوانستم خود را به جای اجدادم بگذارم و در خیال وضعیت آنها را بازسازی کنم به شگفتی آمدم.

سربازان روس در خیابان‌ها قدم می‌زدند. از این فکر که نیرویی خرد کننده مانع از آن می‌شد که چنانکه بودیم باقی بمانیم، احساس وحشت و انزجار می‌کردم؛ ولی در عین حال واقف بودم که نمی‌دانستم چگونه به ملتی که بودیم تبدیل شده‌ایم؛ حتی یقین نداشتم که یک قرن پیش اگر فرصت انتخاب پیش می‌آمد ملیت چک را برمی‌گزیدم. این نبود که از رویدادهای تاریخی بی‌خبر بودم، بلکه نیازممند نوع دیگری از دانایی بودم، دانایی‌ای که به قول فلوبر به «روح» وقایع تاریخی نفوذ کند و محتوای انسانی آن را دریابد. شاید یک رمان، یک رمان بزرگ می‌توانست به درک این نکته یاری رساند که چک‌های آن زمان چگونه تصمیم و گزینش خود را زیسته بودند. اما

چنین رمانی نوشته نشده و مواردی وجود دارد که فقدان یک رمان بزرگ جبران‌ناپذیر است.

فراموشی فراموش نشدنی

چند ماه پس از ترک میهن کوچک ربوده شده‌ام به مارتینیک رسیدم. شاید می‌خواستم تا مدتی مهاجر بودنم را به دست فراموشی بسپارم. اما ممکن نبود: از آنجا که نسبت به سرنوشت کشورهای کوچک بسیار حساس شده بودم، همه چیز آنجا یادآور زادگاهم «بوهم» بود؛ به ویژه آن که دیدار من از مارتینیک هنگامی صورت گرفت که فرهنگ این کشور به طور جدی در جستجوی هویت بود.

از این جزیره چه می‌دانستم؟ به غیر از نام «امه سزر». ترجمهٔ اشعار او را وقتی هفده ساله بودم در یک مجلهٔ چک آوان گارد خوانده بودم. بنابراین مارتینیک برایم جزیره‌ی سزر بود و وقتی به آن پا نهادم چنین به نظرم رسید. در آن هنگام سزر شهردار «فُردوفرانس» بود و هر روز جماعتی را می‌دیدم که در نزدیکی شهرداری منتظر بودند تا با او صحبت یا درددل و نظرخواهی کنند. یقین دارم که دیگر هرگز شاهد تماسی چنین دوستانه و ملموس میان مردم و نماینده‌شان نخواهم بود.

در اروپای مرکزی با شعرایی آشنا بودم که بنیان گذار یک فرهنگ یا یک ملت بودند؛ آدام میکیویز در لهستان، سندور پتوفی در مجارستان و کارل هاینک ماشا در بوهم از این دست شاعران بودند، با این حال ماشا شاعری ملعون، میکیویز مهاجر و پتوفی انقلابی جوانی بود که در سال ۱۸۴۹ در جنگ کشته شده بود. آنها فرصت نیافته بودند تا سرنوشتی همچون روزگار سزر و اظهار علاقهٔ آشکار مردم را تجربه

کنند. از این گذشته سزر نه یک رمانتیک قرن نوزدهم، بلکه شاعری مدرن است، شاعری وارث آرتور رمبو و دوست سوررئالیست‌ها. بر خلاف ادبیات کشورهای اروپای شرقی که ریشه در فرهنگ مکتب رمانتیک دارد، ادبیات مارتینیک (و تمام جزایر آنتیل) در زیبایی‌شناسی مدرن نشو و نما کرده است (و این مرا حیرت زده کرد!).

همه چیز با شعری از سزر جوان آغاز شد: «دفتر بازگشت به زادگاه» (۱۹۳۹)؛ بازگشت یک سیاهپوست به جزیرهٔ سیاهپوستان آنتیل؛ بدون هیچ جنبهٔ رمانتیک یا آرمان سازی؛ شعر ناگهان می‌پرسد: ما که هستیم؟ خدایا واقعاً این سیاهان آنتیلی هستند؟ آنها را در قرن هفدهم از آفریقا به آنجا رانده‌اند، اما دقیقاً از کجای آفریقا؟ به کدام قبیله تعلق داشته‌اند؟ به کدام زبان سخن می‌گفته‌اند؟ گذشته فراموش شده؛ گذشته به وسلیه گیوتین معدوم شده است؛ بر اثر سفری طولانی در زیر زمین‌های کشتی‌ها، در میان جسدها، فریادها، اشک‌ها، خون، خودکشی‌ها و قتل‌ها؛ در پی آن عبور جهنمی دیگر هیچ نماند، هیچ چیز مگر فراموشی: فراموشی بنیادین و بنیانگذار.

آن شُک فراموش نشدنی، جزیرهٔ بردگان را به تئاتر رویاها تبدیل کرده بود؛ زیرا اهالی مارتینیک تنها به کمک رویا و خیال توانستند وجود خود را مجسم کنند و خاطرات هستی خود را بیافرینند؛ شُک فراموش نشدنیِ فراموشی، داستان سرایان مردمی را به مقام شاعران هویت سانده (پاتریک شاموآزو برای ادای احترام به آنان «سولیبوی باشکوه» را نوشت) و بعداً میراث والای شفاهی آنان را با همهٔ فانتزی‌ها و دیوانگی‌هایش به رمان نویسان واگذار نمود. و من این رمان نویسان را دوست داشتم؛ به نحو حیرت انگیزی به من نزدیک

بودند (نه تنها مارتینیکی‌ها، بلکه رمان نویسان هائیتی، رنه دپستر که مثل من مهاجر بود، ژاک استفن الکسیس که در سال ۱۹۶۱ اعدام شده بود، (مثل ولادیسلاو ونکورا، نخستین عشق ادبی من که بیست سال پیش از او در پراگ اعدام شد)؛ رمان‌های آنها بسیار ابتکاری و اصیل بودند (رویا، فانتزی، و جادو در آنها نقشی استثنایی ایفا می‌کرد)، و نه تنها برای جزیره‌شان، بلکه برای هنر مدرنِ رمان و ادبیات جهانی دارای اهمیت بودند (امری نادر که بر آن تأکید می‌کنم).

رمان به مثابه سفر از آن سوی قرن‌ها و قاره‌ها

رمان «هارپ و سایه»، اثر آلجو کارپانتیه از سه بخش تشکیل شده: نخستین بخش در آغاز قرن نوزدهم در کشور شیلی می‌گذرد. در این هنگام پاپ نهم مدتی در آنجا به سر می‌برد و از آنجا که یقین داشت کشف قارهٔ جدید (آمریکا) به شکوه‌ترین رویداد مسیحیت متجدد است، تصمیم گرفت زندگی خود را وقف تقدیس کریستف کلمب کند. بخش دوم رمان ما را به سه قرن پیش از آن می‌برد: کریستف کلمب خود ماجرای باور نکردنیِ کشف امریکا را شرح می‌دهد. در بخش سوم، حدود چهار قرن پس از مرگ کریستف کلمب او به شکل تامرعی در جلسهٔ دادگاه روحانیون شرکت می‌کند. حضار جلسه پیش از بحثی در عین حال عالمانه و موهوم (فانتاستیک) (در دوران پس از کافکا به سر می‌بریم که مرز چیزهای باور نکردنی چندان مراعات نمی‌شود)، از تقدیس کریستف کلمب خودداری می‌کنند.

کنار هم نهادن دوره‌های مختلف تاریخی درکمپوزیسیونی واحد یکی از امکانات تازه‌ای است که قبلاً تصورپذیر نبود. امکاناتی که هنگامی

در رمان قرن بیستم به وقوع پیوست که نویسندگان از جاذبه‌های روان‌شناسی چشم پوشیدند و به مسائل مربوط به هستی، در مفهوم وسیع آن روی آوردند. یک بار دیگر به رمان «خوابگردها» باز می‌گردم که در آن هرمن بروخ به منظور نشان دادن سیل «زوال ارزش‌ها» که هستی اروپایی را تهدید می‌کرد، به سه دورهٔ تاریخی مختلف می‌پردازد: سه پله‌ای که فرود از آن اروپا را به اضمحلال نهایی فرهنگی رساند.

بروخ به این وسیله شیوه‌ای جدید برای فرم رمان آفرید. آیا اثر کارپانتیه بر همین شیوه استوار است؟ البته همین طور است. هیچ رمان نویس بزرگی نمی‌تواند از تاریخ رمان خارج شود. با این حال در پس فرم‌های یکسان انگیزه‌های متفاوتی وجود دارد. هدف کارپانتیه از این همجواریِ ادوار تاریخی گشودن راز یک احتضار بزرگ نیست. زیرا او یک اروپایی نیست. در قلمرو زمانی او (قلمرو زمانی جزایر آنتیل و تمامی آمریکای لاتین) عقربه‌های ساعت هنوز با نیمه شب فاصله دارند؛ او از خود نمی‌پرسد: «ما چرا باید نابود شویم؟»، بلکه می‌پرسد: «ما چرا متولد شدیم؟»

ما چرا متولد شدیم؟ ما کیستیم؟ و سرزمین ما چگونه است؟ اگر به یاری حافظه‌ای اساساً درون گرا به حل معمای هویت نکوشیم، نمی‌توانیم چیز زیادی بفهمیم. بروخ می‌گفت: برای درک چیزها باید آنها را مقایسه کرد. باید هویت را به وسیلهٔ رویارویی در بوتهٔ آزمایش نهاد؛ باید (همچون کارپانتیه در رمان «قرن‌های روشنی» ۱۹۵۸) انقلاب فرانسه را با انقلاب جزایر آنتیل مقایسه کرد (گیوتین پاریسی را با گیوتین گوادلوپی)؛ باید یک مهاجر مکزیکی قرن هجدهم (در رمان «کنسرت باروک» ۱۹۷۴، اثر کارپانتیه) در ایتالیا با ویوالدی، هندل و

اسکارلاتی (و حتی با استراوینسکی و آرمسترانگ در نیمه‌های شبی در یک میخانه!) طرح دوستی بریزد و به این ترتیب مجال مشاهدهٔ در درورویی خیالی امریکای لاتین را با اروپا در اختیار ما بگذارد؛ در رمان «در یک چشم به هم زدن» (۱۹۵۹) اثر ژاک استفن الکسیس، می‌بایست ماجرای عاشقانه‌ی روسپی با کارگر در روسپی خانه‌ای در هائیتی روی دهد در حالیکه در پس زمینهٔ آن دنیایی کاملاً بیگانه باملاحان امریکای بازنمایی می‌شود؛ زیرا رویارویی دو فاتح امریکای جنوبی، یعنی انگلیسی‌ها و اسپانیایی‌ها همه جا در فضا موج می‌زند. به همین ترتیب قهرمان رمان «گرینگوی پیر» (۱۹۸۳) اثر کارلوس فونتس، مردی سالخورده و اهل امریکای شمالی که در انقلاب مکزیک گیر افتاده می‌گوید: «چشمهایت را باز کن دوشیزه هاریت و به یاد بیاور که ما سرخ پوستمانمان را کشتیم و هرگز جسارت همخوابگی بازنان سرخ‌پوست را نیافتیم تا دست کم ملتی دو رگه به وجود بیاوریم.» با این کلمات او تفاوت میان منطق شمال قارهٔ امریکا با جنوب آن را می‌نمایاند، ولی در عین حال دو آرکه تیپ متضاد از ستم را به تصویر می‌کشد: ستمی که در تحقیر نهفته است (ترجیح می‌دهد دشمن را از فاصلهٔ دور، بی آن که او را ببیند یا لمس کند، به قتل رساند) و ستمی که از تماس نزدیک حاصل می‌شود (می‌خواهد در چشمان دشمن بنگرد و بعد او را بکشد)... در همهٔ نویسندگان تمایل به نمایش رویارویی، در عین حال نشانهٔ نیاز به فضا و تنفس هوایی تازه است: تمایل به فرم‌های تازه؛ رمان «سرزمین ما» (ترانوسترا)ی کارلوس فوئنتس را به خاطر می‌آورم، این سفر عظیم از آن سوی قرن‌ها و قاره‌ها را. در این رمان همواره با همان قهرمانان روبرو می‌شویم که به یمن خیال‌پردازی مستانهٔ نویسنده در دوره‌های

مختلف با همان نام‌ها ظاهر می‌شوند و حضورشان موجب وحدت کمپوزیسیون می‌گردد؛ کمپوزیسیونی که در تاریخ فرم‌های رمان به نحوی باور نکردنی در آخرین مرز آنچه امکان‌پذیر است، باقی می‌ماند.

تئآتر حافظه

در رمان «سرزمین ما» یکی از پرسناژها دانشمندی دیوانه است که گونه‌ای لابراتوار عجیب دارد، یک «تئآتر حافظه» که به وسیلهٔ ساز و کاری خیالی و قرون وسطایی به او امکان می‌بخشد نه تنها همهٔ وقایعی که قبلاً روی داده، بلکه آنچه را که ممکن بود به وقوع پیوندد را بر پرده‌ای منعکس نماید؛ به گفتهٔ او در کنار «حافظهٔ علمی»، «حافظه‌ای شاعرانه» وجود دارد که تاریخ حقیقی را بر همهٔ وقایع ممکن می‌افزاید و دارای «دانش کامل از گذشته‌ای کامل» است.

فوئنتس که گویی از دانشمند دیوانهٔ خود الهام گرفته، در این رمان شخصیت‌های تاریخی اسپانیا، شاهان و ملکه‌ها را، در حالی می‌آورد که رویدادهای خلاف واقعیت را تجربه می‌کنند؛ آنچه فوئنتس بر پردهٔ «تئاتر حافظهٔ» شخصی‌اش منعکس می‌سازد نه تاریخ اسپانیا، بلکه موضوع تاریخ اسپانیا همراه با تغییراتی خیالی در رویدادهای آن است.

این مرا به یاد قطعهٔ بسیار طنزآمیزی از رمان «سومین هانری» (۱۹۷۴)، اثر کازیمیرز براندیز می‌اندازد: یک مهاجر لهستانی در یکی از دانشگاه‌های امریکا تاریخ ادبیات لهستان را تدریس می‌کند؛ از آنجا که یقین دارد کسی دربارهٔ آن چیزی نمی‌داند، محض تفریح ادبیاتی صوری می‌آفریند؛ ادبیاتی که از آثار تخیلی نویسندگانی که هرگز

وجود نداشته‌اند تشکیل شده است. اما در پایان سال تحصیلی با سرخوردگی درمی‌یابد که این تاریخ صوری با هیچ مطلب اساسی از تاریخ واقعی متمایز نمی‌شود؛ او چیزی نیافریده که نتواند به وقوع پیوندد و تاریخ خیالی‌اش بازتاب صادقانهٔ مفهوم و جوهر ادبیات لهستان بوده است.

رابرت موزیل نیز «تئاتر حافظهٔ» خود را داشت و در آن فعالیت یکی از نهادهای نیرومند وین به نام «فعالیت موازی» را زیر نظر گرفته بود. این نهاد برای سال ۱۹۱۴ جشن بزرگی را به مناسبت تولد امپراطور تدارک می‌دید و قرار بود آن را به جشن بزرگ صلح برای تمام کشورهای اروپایی تبدیل کند (بله، باز هم یک شوخی بزرگ سیاه!)؛ سراسر آکسیون رمان «مرد بی‌لیاقت» در حجمی دو هزار صفحه‌ای، پیرامون این نهاد روشنفکری مهم می‌گذرد، نهادی در عین حال سیاسی، دیپلماتیک و اجتماعی که هرگز وجود نداشته.

موزیل که جذب رازهای وجود انسان مدرن شده بود، بر این باور بود که رویدادهای تاریخی (از او نقل می‌کنم) قابل جایگزینی یا جا به جایی هستند؛ زیرا تاریخ جنگ‌ها، نام فاتحان و شکست خوردگان و ابتکارهای سیاسی گوناگون نتیجهٔ مجموعه‌ای از تغییرات جزئی و جا به جایی‌ها است که محدودهٔ آنها را نیروهایی ژرف و پنهانی مشخص می‌کنند. این نیروها غالباً نه در تاریخ حقیقی ـ که بر حسب تصادف به وقوع پیوسته ـ بلکه در شکل متفاوتی از آن، به نحو افشا کننده‌تری ظاهر می‌شوند.

آگاهی از تداوم

می‌گویی آنها از تو نفرت دارند؟ ولی «آنها» چه مفهومی دارد؟ هر یک

به شیوه‌ای متفاوت از تو نفرت دارد و می‌توانی مطمئن باشی که بعضی‌هاشان دوستت دارند. جادوی دستور زبان می‌داند چگونه چندین نفر را به یک موجود، یک فاعل که «آنها» یا «ما» نامیده می‌شود تبدیل کند، در حالیکه در واقع یکی نیستند. در رمان «در حال احتضار» (۱۹۳۰)، ادی سالخورده در میان خانوادهٔ پر شمار خود می‌میرد. ویلیام فالکنر نقل سفر دراز او را در یک تابوت به سوی گورستانی در یک نقطهٔ دور افتادهٔ امریکا نقل می‌کند. قهرمان رمان یک گروه، یعنی افراد یک خانواده است: این جسد آنها و سفر آنها است. اما فالکنر به وسیلهٔ فرم رمان فریب ضمیر جمع را می‌زداید: زیرا نه یک راوی، بلکه همهٔ پرسناژها (که پانزده نفرند) به ترتیب ماجرا را به شیوهٔ خود (در شصت فصل کوتاه) روایت می‌کنند. تمایل به از میان بردن فریب ضمیر جمع در دستور زبان و همراه با آن «قدرت یک راوی واحد» که در این رمان فالکنر بسیار بارز است، از ابتدا به صورت بالقوه در هنر رمان وجود داشته است. این تمایل در فرم رمان‌های «متشکل از نامه نگاری» که در قرن هجدهم رواج داشته نیز به چشم می‌خورد. این فرم از ابتدا رابطه قدرتی که میان «Story» و پرسناژها وجود دارد را واژگون می‌ساخت: دیگر منطق «Story» به تنهایی معلوم نمی‌کرد که کدام پرسناژ باید در کدام لحظه وارد صحنهٔ رمان شود، بلکه پرسناژها آزادانه گفتارها را تعیین کرده بر صحنه سلطهٔ کامل می‌یافتند؛ زیرا یک نامه بنا به تعریف حاوی اعترافات نویسندهٔ آن است؛ نویسنده‌ای که از آنچه می‌خواهد سخن می‌گوید، می‌تواند آزادانه روده درازی کند و از موضوعی به موضوع دیگر بپردازد.

وقتی به فرم رمان «متشکل از نامه نگاری» و امکانات عظیم آن فکر می‌کنم، سخت مجذوب می‌شوم؛ و هر چه بیشتر فکر می‌کنم بیشتر

به نظرم می‌آید که این امکانات بلا استفاده و حتی کشف نشده باقی مانده‌اند: نویسنده می‌توانست به این وسیله همه گونه حاشیه روی، اپیزود، اندیشه و خاطرات را به نحو حیرت انگیزی در کنار یکدیگر قرار دهد و حتی تفسیرهای متفاوت از یک رویداد را با یکدیگر روبرو کند! اگرچه ژان ژاک روسو و ریچاردسون فرم رمان متشکل از نامه نگاری را به کار بردند، اما این فرم از توجه نویسندگانی همچون لارنس استرن بی‌بهره ماند؛ استرن که مجذوب اقتدار استبدادی «Story» بود، از این آزادی چشم پوشید. یا یادآوری دانشمند دیوانهٔ فوئنتس با خود می‌گویم که تاریخ یک هنر (گذشتهٔ کامل یک هنر) نه تنها از آفریده‌های آن هنر، بلکه از آنچه می‌توانست بیافریند نیز تشکیل می‌شود، از همهٔ آثار کامل آن به علاوه آثار ممکن و تحقق نیافته؛ بگذریم. در میان رمان‌های متشکل از نامه نگاری، اثر بسیار مهمی دیده می‌شود که در برابر زمان مقاومت کرده است: «گزند دلبستگی» اثر کلودردولاکلو[1] (۱۷۸۲). وقتی رمان «در حال احتضار» را می‌خوانم به این رمان فکر می‌کنم.

اگرچه این رمان‌ها تحت تأثیر یکدیگر نبوده‌اند، اما هر دو به تاریخی واحد از یک هنر تعلق دارند و بر مسئله‌ای متمرکز می‌شوند که این تاریخ در اختیارشان می‌گذارد: مسئلهٔ قدرتِ بیش از اندازهٔ راوی واحد. این دو اثر که قرنها بایکدیگر فاصله دارند، درصدد واژگونی قدرت راوی هستند؛ (و شورش آنها تنها علیه راوی از دیدگاه نظریهٔ رمان نیست، بلکه قدرت هولناک راوی ـ که از ابتدای زمان هر آنچه که

۱- در اواخر دههٔ ۱۳۴۰ ترجمهٔ دقیق و زیبایی از این اثر منتشر شد که اکنون نایاب است ـ م.

هست را تنها از یک دیدگاه و با تفسیری قراردادی برای بشریت نقل می‌کند ـ را نیز شامل می‌شود). با توجه به چشم انداز «گزند دلبستگی»، فرم نامأنوس رمان فالکنر مفهوم ژرف خود را آشکار می‌سازد، در حالیکه خواندن «در حال احتضار» جسارت هنری حیرت انگیز لاکلو را که توانست یک «Story» واحد را از زوایای گوناگون روشن کند، قابل مشاهده می‌گرداند؛ رمان لاکلو کارناوالی از واقعیت‌های فردی است و از نسبیت کاهش‌ناپذیر آنها خبر می‌دهد. دربارهٔ همهٔ رمان‌ها می‌توان گفت: تاریخ مشترکشان آنها را در ارتباط قرار داده و از این طریق مفهومشان را روشن‌تر ساخته، درخششان را تداوم بخشیده و در برابر فراموشی از آنها محافظت می‌کند. اگر استرن، دیده رو، گومبرویتز، وانکورا، گراس، گادا، فوئنتس، گارسیا مارکز، کیس، گویتی سولر، شاموآزو، و دیگران پژواک آثار فرانسوا رابله را در رمان‌های خود منعکس نکرده بودند، از او چه باقی می‌ماند؟ در پرتو «سرزمین ما» (۱۹۷۵) است که رمان «خوابگردها» (۱۹۳۲ ـ ۱۹۲۹) همهٔ نوآوری زیبایی شناسانهٔ خود را می‌نمایاند، کیفیتی که هنگام انتشار آن چندان مشهود نبود. و اولیس! تنها کسانی قادر به درک آن هستند که با تمایل قدیمی هنر رمان به راز لحظهٔ اکنون آشنا باشند، کنجکاوی رمان نسبت به غنای نهفته در تنها یک لحظهٔ زندگی و نقش فاجعه آفرین امر عادی و کم اهمیت در هستی. اگر اولیس را از پس زمینهٔ تاریخ رمان خارج کنیم، به هوس نامفهوم یک دیوانه تبدیل می‌شود. بیرون از تاریخ هنر چیز زیادی از آثار هنری باقی نمی‌ماند.

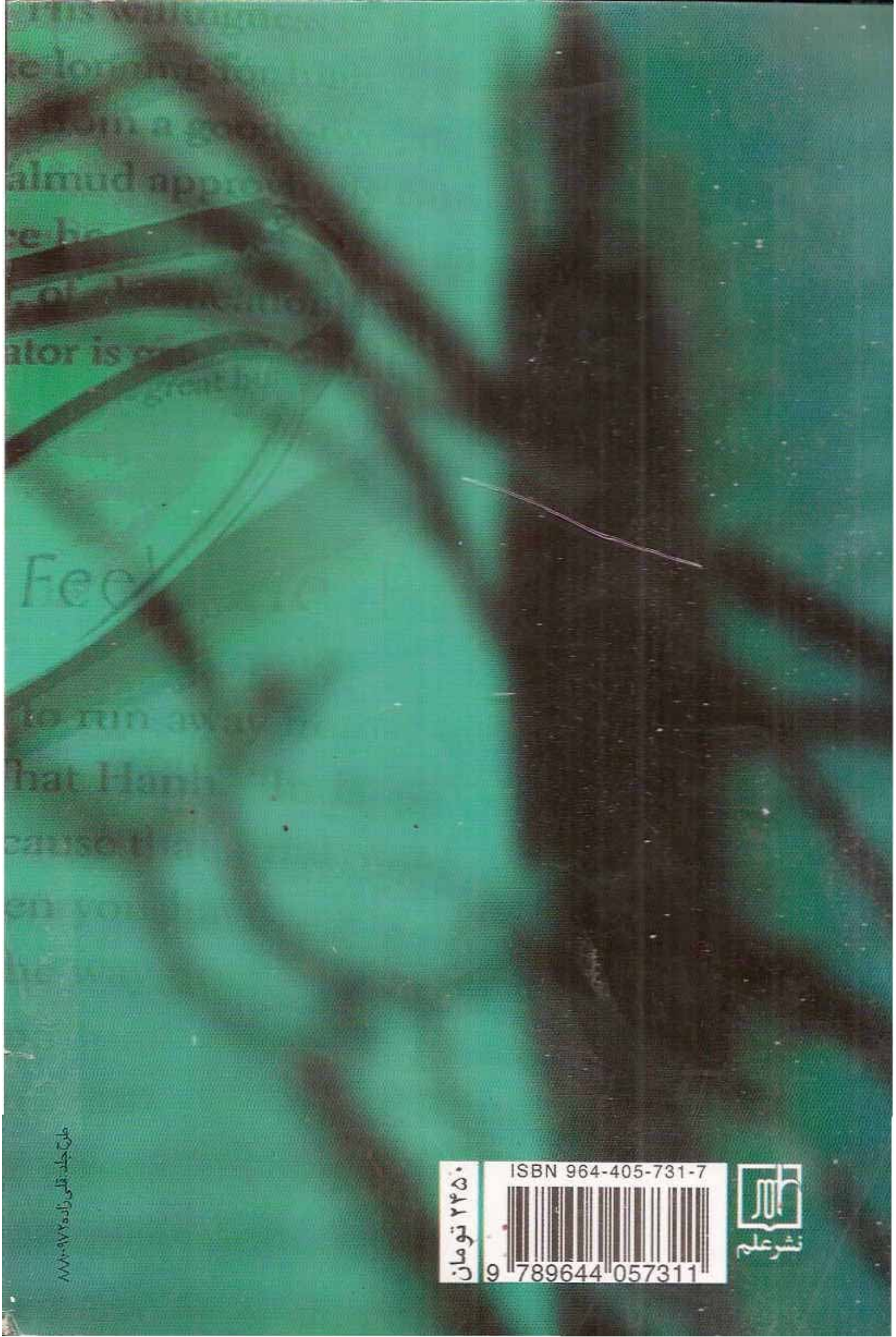
جاودانگی

در دورانی طولانی موسیقی نوجویی نبود و از زیباسازی چیزهای تکراری، تحکیم سنت‌ها و تضمین ثبات زندگی جمعی به خود می‌بالید. در آن دوران موسیقی و رقص تنها در آداب و رسوم اجتماعی، جشن‌ها و مراسم کلیسا به اجرا درمی‌آمد. بعد در قرن دوازدهم در پاریس روزی یک موسیقی دان کلیسا به این فکر افتاد که به ملودی سرودهای قدیمی کلیسا که از قرن‌ها پیش بدون تغییر مانده بود، صدایی در «کنترپوان»[1] بیفزاید. ملودی اصلی چنانکه بود باقی ماند، اما صدای «کنترپوان» عنصر تازه‌ای بود که به تازه‌های دیگری منتهی می‌شد: به کنترپوان سه صدایی، چهار صدایی یا شش صدایی، به فرم‌های چند صدایی بیش از پیش پیچیده و دور از انتظار. سپس تقلید از گذشتگان پایان گرفت، آهنگسازان از گمنامی خارج شدند و نامهایشان همچون چراغ‌هایی راهی را روشن کرد که به دوردست‌ها می‌رسید. آنجا که موسیقی پرواز خود را آغاز کرده بود، به تاریخ موسیقی پیوست. معجزهٔ بزرگ اروپا همین بود: نه هنر آن، بلکه هنری که به تاریخ پیوسته بود.

بدبختانه معجزات چندان پر دوام نیستند. آنچه روزی به راهی نو می‌رود، باز می‌ایستد. با ذهنی مشوش روزی را مجسم می‌کنم که هنر جستجوی ناگفته‌ها را رها کند و سر به راه و فرمانبردار به خدمت زندگی جمعی درآید؛ جمعی که از او انتظار دارند چیزهای تکراری را زیباکند و به فرد یاری رساند تا با آرامش و خوشی با همشکل سازی هستی درآمیزد.

زیرا تاریخ هنر فناناپذیر و روده درازی هنر جاودان است.

۱- کونترپوآن یا نظریهٔ چند صدایی از بر هم نهادن خطهای ملودیک تشکیل می‌شود - م.



ISBN 964-405-731-7

۲۴۵۰ تومان

نشر علم

طرح جلد: قلی زاده ۸۸۱۰۹۷۲