

میلان کونڈرا
کتابیون شهید راد
آذین حسین زاده

صد سال
روزگار سپری شده مردم سالخورده
نهایی
روزگار سپری شده مردم سالخورده
روزگار سپری شده مردم سالخورده
روزگار سپری شده مردم سالخورده
روزگار سپری شده مردم سالخورده

پرده

جستاری در هفت بخش

میلان کوندرا

ترجمه

کتایون شهپرراد - آذین حسین زاده

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Le Rideau

Milan Kundera

Gallimard

کوندرا، میلان، ۱۹۲۹ - م
پرده: جستاری در هفت بخش / میلان کوندرا؛ ترجمه کتایون شهپرراد، آذین حسین زاده. - تهران: نشر قطره، ۱۳۸۴.
۲۰۰ ص. - (سلسله انتشارات نشر قطره) ۶۴۱. هنر و ادبیات جهان (۱۱۱)
فهرست نویسی بر اساس اطلاعات فیبا.
عنوان اصلی: *Le Rideau: essai en sept parties*
۱. ادبیات - تاریخ و نقد. الف. راد، شهپر، مترجم. ب. حسین زاده، آذین، ۱۳۴۶ - مترجم، ج. عنوان.
۴ پ ۹ / ک ۸۶ / PN ۸۰۹
کتابخانه ملی ایران
۸۴ - ۳۸۰۶۲ م

شابک: ۶ - ۵۲۲ - ۲۳۱ - ۹۶۲ ISBN: 964-341-523-6



نشر قطره

پرده

میلان کوندرا

ترجمه کتابون شهرزاد - آذین حسین زاده

چاپ اول: ۱۳۸۵

لیتوگرافی: گلشید

چاپ: سارنگ

تیراژ: ۱۱۰۰ نسخه

بها: ۲۰۰۰ تومان

حق چاپ برای نشر قطره محفوظ است.

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

تلفن: ۸۸۹۵۶۵۳۷ و ۸۸۹۵۲۸۳۵ و ۳-۸۸۹۷۳۳۵۱

صندوق پستی ۳۸۳-۱۳۱۴۵

Printed in The Islamic Republic of Iran

فهرست

بخش نخست: آگاهی از تداوم	۹
آگاهی از تداوم	۱۱
تاریخ و ارزش	۱۲
نظریهٔ رمان	۱۵
بیچاره آلونسو کیچادا	۱۷
استبداد story	۱۹
در جستجوی زمان حال	۲۲
معانی متعدد واژهٔ «تاریخ»	۲۵
زیبایی ناگهانی تراکم حیات	۲۷
قدرت چیزی که بیش یافتاده است	۳۰
زیبایی مرگ	۳۲
شرم از تکرار	۳۸
بخش دوم: <i>Die Weltliteratur</i>	۴۱
حداکثر تنوع در حداقل فضا	۴۳
نابرابری علاج ناپذیر	۴۴
<i>Die Weltliteratur</i>	۴۷
بومی‌گرایی کوچک‌ها	۵۰

۱۱۷ اخلاق اساسی
۱۱۸ مطالعه وقت گیر است و زندگی کوتاه
۱۱۹ پسر کوچک و مادر بزرگش
۱۲۱ رأی سروانتس
۱۲۳ بخش پنجم: زیبایی شناسی و وجود
۱۲۵ زیبایی شناسی و وجود
۱۲۷ کنش و حرکت
۱۲۹ خنده ندان ها
۱۳۱ طنز
۱۳۳ و اگر تراژیک رهایمان کرده باشد
۱۳۵ فراری از جنگ
۱۳۷ زنجیره تراژیک
۱۳۹ جهنم
۱۴۱ بخش نهم: پرده پاره
۱۴۳ بیچاره آلونسو کيجادا
۱۴۴ پرده پاره
۱۴۸ پرده پاره تراژیک
۱۵۱ پری
۱۵۳ سقوط تا ژرفای تیره لطیفه
۱۵۶ دیوان سالاری به زعم ستیفر
۱۵۹ دنیای تجاوز شده قصر و روستا
۱۶۱ مفهوم وجودی دنیای دیوان سالاری شده
۱۶۵ سال های عمر، پنهان پشت پرده
۱۶۹ آزادی صبح، آزادی عصر
۱۷۳ بخش هفتم: رمان، حافظه، فراموشی
۱۷۵ آمیلی
۱۷۶ فراموشی ای که پاک می کند، حافظه ای که تغییر شکل می دهد
۱۷۷ رمان، آرمان شهر دنیایی که فراموشی نمی شناسد

۵۳ بومی گرایی بزرگ ها
۵۶ انسان شرقی
۵۸ اروپای مرکزی
۶۱ راه های متضاد انقلاب مدرنیست
۶۳ سحابی بزرگ من
۶۵ کیچ و عامی گری
۷۰ تجددگرایان ضد تجدد
۷۳ بخش سوم: نفوذ تا عمق چیزها
۷۵ نفوذ در عمق چیزها
۷۸ اشتباهی از بین نرفتنی
۸۰ موقعیت ها
۸۴ چیزی که تنها رمان می تواند بگوید
۸۶ رمان هایی که می اندیشند
۹۰ دیگر بر مرزهای غیر حقیقت نمایی نظارتی نمی شود
۹۲ انشتین و کارل روسمن
۹۴ در ستایش جک
۹۶ تاریخ رمان از منظر کارگاه گو مبروویچ
۱۰۰ قاره ای دیگر
۱۰۲ پل نقره ای
۱۰۵ بخش چهارم: رمان نویس کیست؟
۱۰۷ برای فهمیدن باید مقایسه کرد
۱۰۸ شاعر و رمان نویس
۱۰۹ تاریخ یک تغییر
۱۱۰ پرتو ملایم کمیک
۱۱۲ پرده پاره می شود
۱۱۳ بلندنمایی
۱۱۴ آلبرتینم را کشتند
۱۱۶ رأی مارسل پروست

بخش نخست

آگاهی از تداوم

۱۸۱	ترکیب.....
۱۸۴	تولد فراموش شده.....
۱۸۷	فراموشی فراموش ناشدنی.....
۱۸۹	اروپای فراموش شده.....
۱۹۰	رمان، سفر از خلال قرن‌ها و قاره‌ها.....
۱۹۳	تئاتر حافظه.....
۱۹۵	آگاهی از تداوم.....
۱۹۹	جاودانگی.....

آگاهی از تداوم

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

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

چون توسط موسیقی‌دانی معاصر تدوین شده است، هیچ احساسی نداریم! مگر نه اینکه این حداعلاهی دورویی است؟ یعنی احساس زیبایی، به جای آنکه فی‌البداهه ایجاد شود و از حسیات مان نشأت گرفته باشد، بر اندیشه استوار است و بر مبنای آگاهی از زمان عمل می‌کند؟

چاره‌ای هم نیست: آگاهی از تاریخ به قدری با ادراک هنری مان در هم آمیخته است که این ناهمخوانی از لحاظ زمانی (اثری از بتهون که امروز تدوین شده است) بی‌برو برگرد (و حتی بدون احساس تزویر) مضحک، تقلبی، بی‌ادبانه و حتی وحشت‌آور جلوه می‌کند. آگاهی ما از مقوله استمرار چنان قوی است که در درک هرگونه اثر هنری دخیل می‌شود:

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

اما حالا که هر ملتی، هر مقطعی از تاریخ و هر طبقه‌ای از اجتماع سلیق خاص خود را دارد از چه ارزش زیبایی‌شناختی عینی می‌شود صحبت کرد؟ از دیدگاه جامعه‌شناختی، تاریخ یک هنر به خصوص، به تنهایی، معنایی ندارد و بخشی از تاریخ جامعه به شمار می‌رود؛ درست مثل تاریخ لباس‌ها، تاریخ آیین‌ها و مراسم کفن و دفن و زفاف، و

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

تاریخ و ارزش

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

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

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

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

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

نظریه رمان

فیلدینگ از زمره نخستین رمان‌نویسانی بود که توانست در مورد بوطیقایی رمان اندیشه کند؛ هرکدام از هجده بخش تام‌جونز با فصلی آغاز می‌شود که به بیان نوعی نظریه رمان می‌پردازد (نظریه‌ای سبک و خوشایند؛ چه، اینگونه است که رمان‌نویس اقدام به نظریه‌پردازی می‌کند: با حفظ حسودانه زبان خود و با گریز از شیوه سخن‌گویی بزرگان، و چنان این کار را می‌کند که توگویی از طاعون‌گریزان است).

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

کم و بیش پیچیده، اما حقیقتاً صحیح و به جا، این هنر نو را «نوشتاری نثری - طنزی - حماسی» می نامد.

او تلاش می کند تا این هنر را، یعنی دلیل وجودی اش را، تبیین و حوزه واقعیتهای را که روشن می کند و می کاود و دربر می گیرد مشخص کند: «خوراکی که ما در اینجا در اختیار خواننده قرار می دهیم چیزی نیست مگر طبیعت انسانی.» این نکته از هر لحاظ بدیهی به نظر می رسد؛ در آن زمان رمان جایی بود که در آن با داستان های جذاب و سرگرم کننده و پندآموز مواجه می شدند، نه چیزی بیشتر از آن؛ هیچکس تا آن موقع برای رمان هدفی تا به این اندازه گسترده و همچنین پرتکلف و جدی، یعنی بررسی طبیعت انسانی در نظر نگرفته بود؛ هیچکس تا آن روز مقام رمان را تا حد مقوله ای در باب تأمل بر انسان بالا نبرده بود.

فیلدینگ در نام جونز، در میانه روایت داستان، ناگهان مکث می کند تا بگوید که یکی از شخصیت هایش او را به شدت متحیر کرده است؛ رفتار این شخصیت به نظر فیلدینگ «غیر قابل توصیف ترین خرنفلاتی است که تاکنون به اندیشه موجود شگفتی که انسان می نامندش خطور کرده است»؛ در واقع، شگفتی در برابر آنچه در «موجود شگفتی که انسان می نامندش» «وصف ناپذیر» جلوه می کند باعث می شود تا زمینه برای ابداع فراهم شود و فیلدینگ رمان بنویسد. ابداع (که در انگلیسی به آن *invention* می گویند) به واژه کلیدی فیلدینگ بدل می شود؛ بدین ترتیب که او به ریشه لاتین کلمه استناد می کند که معنای اکتشاف می دهد؛ رمان نویس با ابداع رمانش جنبه ای از طبیعت انسانی را کشف می کند که تاکنون ناشناخته و پنهان باقی مانده بود؛ بدین ترتیب، ابداع در حوزه رمان، در وهله نخست، کنشی است دال بر

شناخت که فیلدینگ آن را اینگونه تبیین و تعریف می کند: «کنکاشی سریع و باریک بینانه در جوهر حقیقی هر آنچه موضوع دید ما قرار می گیرد.» (جمله جالب توجهی است: آنچه از صفت «سریع» استنباط می شود این است که منظور کنش شناختی ویژه ای است که پیش ادراکی در آن از نقشی اساسی برخوردار است.)

حال ببینیم شکل این نوشته نثری - طنزی - حماسی چگونه است؟ فیلدینگ مدعی است که: «چون بانی این گستره جدید در حوزه ادبیاتم، برای تبیین قوانین این حوزه اختیار تام دارم.» و پیشاپیش از هنجارهایی که مزدورهای ادبیات، یعنی همان نقدنویسان ادبی، می خواهند به او تحمیل کنند پرهیز می کند؛ رمان برای او به دلیل علت وجودی اش، به دلیل آن بخشی از واقعیت که باید کشفش کند معنا دارد و این، به نظر من، نکته خیلی مهمی است. در عوض، شکل رمان بازگویی آزادی است که کسی نمی تواند محدودش کند و تحوّلش همیشه شگفت زده مان خواهد کرد.

بیچاره آلونسو کیجادا

آلونسو کیجادای بیچاره خواست تا مقام شخصیتش را تا حد شخصیت افسانه ای شوالیه ای سرگردان بالا ببرد. اما در کل حوزه تاریخ ادبیات، سروانتس توانست دقیقاً عکس این کار بکند. او مقام شخصیتی افسانه ای را به دنیایی پست، یعنی دنیای پیش پا افتاده نثر تنزل داد. نثر؛ این کلمه تنها مترادف زبان غیر شعری نیست، بلکه خصلت عینی، روزمره و جسمی زندگی را نیز تداعی می کند. اینکه بگوییم هنر رمان هنر نثر است چندان بدیهی نیست. این کلمه بیانگر

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

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

استبداد story

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

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

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

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

اگر بخواهیم به رمان تریستم شاندی نیز که پانزده سال بعد نوشته شده است از همین زاویه نگاه کنیم می‌بینیم که این داستان نخستین اثری است که اساس story را به نحوی بنیادین و کامل در هم می‌ریزد. در حالی که فیلدینگ، برای اجتناب از درگیری در سلسله‌ای طولانی از وقایع علت و معلولی، همه جا اندکی به استطراد و حواشی امکان تجلی می‌دهد، استرن به کلی از story را کنار می‌گذارد؛ رمان او چیزی نیست مگر استطرادی مکرر، قطعه‌ای منفرد و مشتمل بر بخش‌های گوناگون که انسجامش، به عمد، شکننده، آن هم به واقع شکننده است و تنها بر چند شخصیت اصلی و کنش‌های کوچک و خردشان که پیش‌پافتادگی‌اش مایه خنده است استوار است.

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

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

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

وقتی فیلدینگ از آزادی عملش در حوزه شکل رمان صحبت می‌کند، در وهله نخست، در پی آن است تا مخالفتش را با تنزل رمان به سلسله‌ای علت و معلولی مرکب از کنش‌ها، اعمال و گفته‌هایی که انگلیسی‌ها آن را story می‌نامند و مدعی‌اند که مفهوم و جوهر رمان را شکل می‌دهد، نشان دهد؛ او برخلاف قدرت استبدادی story تلاش می‌کند تا، به‌ویژه، از حق ایجاد وقفه در روایت دفاع کند، آن هم هر وقت و هر جا که بخواهد؛ او این کار را از طریق دخیل کردن تفاسیر و عقاید خود یا، به تعبیر دیگر، با استطراد^۱ انجام می‌دهد. با این حال، او هم از نوع ادبی story استفاده می‌کند؛ توگویی، این نوع، یگانه راهی است که می‌تواند ضامن انسجام ترکیبی باشد که ابتدا را به انتها پیوند می‌زند. به این ترتیب است که داستان تام جونز را (هرچند همراه با ریزخندی طنزگونه و درخفا) با نوای خوش «happy and» مراسم عروسی به پایان می‌رساند.

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

که قرار است سهم ما شود؟ و اگر چنین است، این قسمت و نصیب را باید به دیده بخت و اقبال نگرست یا بدبختی؟ آیا مایه شرمساری است یا، برعکس، مایه امید، مایه رهایی، مایه عشق و گوشه‌ای چون مأواگاه؟ این قبیل پرسش‌ها غیرمنتظره و تحریک‌آمیز بودند. و این شکل و قالب تریستم شاندی بود که امکان طرح چنین پرسش‌هایی را فراهم آورد. در هنر رمان، اکتشافات وجودی و دگرگونی‌های شکلی تفکیک‌ناپذیرند.

در جستجوی زمان حال

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

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

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

خوانندگان فیلدینگ، وقتی آثارش را می‌خواندند، به «شنوندگانی» بدل می‌شدند که محسوس مردی با استعداد شده‌اند، مردی که قادر است با آنچه نقل می‌کند آنان را مدام چشم‌انتظار شنیدن باقی داستان نگاه دارد. بالزاک، حدود هشتاد سال بعد، خوانندگان را به «تماشاچیان» بدل کرد که در مقابل صفحه نمایش نشسته‌اند (آن هم صفحه نمایش سینما، قبل از آنکه سینما پدید آید)، جایی که جادوی او به عنوان رمان‌نویس کاری می‌کرد تا خواننده صحنه‌هایی را ببیند و توان چشم‌بردستن از آن‌ها را نداشته باشد.

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

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

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

قرن نوزدهم در حالی که آغاز شد که طی دهه‌های گوناگون شعله‌های آتش به کزات تمامی اروپا را زیر و زبر کرده است. و اینگونه بود که در حیات بشریت چیزی اساسی و برای مدتی مدید دستخوش تغییر شد: تاریخ به تجربه تک‌تک انسان‌ها بدل شد؛ انسان دریافت که در همان جهانی که در آن زاده شده است نمی‌میرد؛ زنگ تاریخ با صدای بلند فرارسیدن ساعت را خبر داد؛ آن هم در همه جا، حتی در درون رمان‌ها که زمانشان بلافاصله شمارش و تعیین می‌شد. شکل هر شیء کوچکی، هر صندلی، هر دامنی، با نابودی (تغییر شکل) آتش‌اش همراه شد. بدین ترتیب، انسان به عصر توصیف پانهاد. (توصیف: ترخم برای آنچه گذراست؛ نجات آنچه قابل نابودی است). پاریس بالزاک شباهتی به لندن فیلدینگ ندارد؛ میدان‌ها نام دارند، خانه‌ها رنگ و هوای خود را دارند، خیابان‌ها هم بوها و سروصداهای خود را؛ این پاریس، در حقیقت، پاریس در لحظه‌ای خاص است، پاریسی که نه به قبل و نه به

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

کهکشانی جدید، در آسمان، برفراز راه رمان که به قرن بزرگ، قرن عمومیت یافتن و قرن قدرتمندی‌اش گام نهاده گسترده شده است؛ بدین ترتیب، «انگاره‌ای مبنی بر آنچه رمان است» شکل می‌گیرد و بر هنر رمان تا فلور و تولستوی و پروست سایه می‌اندازد؛ این انگاره کاری می‌کند که رمان‌های قرون پیشین تا حدودی به فراموشی سپرده شوند (نکته باور نکردنی: زولا هیچوقت ارتباطات خطرناک^۱ را نخوانده‌است!) و تغییر شکل‌های آتی رمان با دشواری توأم شود.

معانی متعدد واژه «تاریخ»

«تاریخ آلمان»، «تاریخ فرانسه»: در این دو عبارت مضاف‌الیه متفاوت است، در حالی که مفهوم تاریخ تغییری نمی‌کند. «تاریخ انسان»، «تاریخ فنون»، «تاریخ این یا آن هنر»: نه تنها مضاف‌الیه متفاوت است، بلکه واژه تاریخ هم هر بار از معنایی مستقل برخوردار است.

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

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

برخوردار است.

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

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

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

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

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

زیبایی ناگهانی تراکم حیات

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

تنها برحسب تصادف، (بله، رمان با تصادفی بزرگ شروع می‌شود!) سه شخصیت، میشکین، روگوجین و لیدف که پیش از این هیچوقت همدیگر را ندیده بودند در کوپه قطار با هم روبه‌رو می‌شوند؛ درحین مکالمه میان این سه تن است که شخصیت اصلی رمان، ناستاسیا فیلیپوونا، معرفی می‌شود. ساعت یازده است، میشکین با ژنرال اپانتشین تماس می‌گیرد، ساعت دوازده و نیم است، با همسر ژنرال و سه دخترش ناهار می‌خورد؛ باز هم در مکالمه‌ها ناستاسیا فیلیپوونا ظاهر می‌شود: معلوم می‌شود که توسکی نامی که پیش از این او را نشانده بود از او می‌خواهد تا به هر قیمت که شده با گانیا، منشی اپانتشین ازدواج کند، و اینکه آن شب به مناسبت جشنی که برای بیست و پنجمین سالگرد تولدش برپا شده است، ناستاسیا باید این خبر را به همه اعلام کند. ناهار تمام می‌شود، گانیا میشکین را به آپارتمان خانوادگی‌اش می‌برد و به نحوی غیرمنتظره سروکله فیلیپوونا پیدا می‌شود و، کمی بعد، باز هم به همان اندازه غیرمنتظره، روگوجین، مست، به همراه دوستان دیگرش که آن‌ها هم همگی مستند از راه می‌رسند (تمامی صحنه‌های داستایوفسکی با ضرباهنگ ورود غیرمنتظره اشخاص همراه است). شب‌نشینی در خانه ناستاسیا با هیجان توأم است: توسکی با بی‌صبری درانتظار اعلام خبر عروسی است، میشکین و روگوجین هر دو به ناستاسیا اظهارعشق می‌کنند و به علاوه روگوجین به ناستاسیا یک دسته صد هزار روبلی هم می‌دهد که او آن را به درون بخاری دیواری می‌اندازد. شب‌نشینی دیروقت به پایان می‌رسد و، به همراه آن، اولین فصل از فصول چهارگانه رمان نیز خاتمه می‌یابد: در حدود دو بیست و پنج‌صفا، تنها به پانزده ساعت از یک روز به همراه چهار دکور اصلی اشاره شده است: قطار، خانه اپانتشین، آپارتمان گانیا و

آپارتمان ناستاسیا.

پیش از این، چنین تراکمی از رخدادها، در زمان و مکانی تا به این اندازه محدود، تنها در حوزه نمایش قابل تصور بود. در پس تلاش به منظور نمایشی کردن بیش از حد کنش‌ها (گانیا به میشکین سیلی می‌زند، واریا به صورت گانیا تف می‌کند، روگوجین و میشکین به یک زن، در یک زمان، اظهارعشق می‌کنند) تمامی چیزهایی که به زندگی روزمره مربوط است از بین می‌رود. بوطیقای رمان در آثار اسکات و بالزاک و داستایوفسکی اینگونه است؛ رمان‌نویس می‌خواهد همه چیز را از خلال صحنه‌ها تعریف کند؛ اما توصیف صحنه زیاد جا می‌گیرد؛ الزام ایجاد و تثبیت هیجان حاکم بر رمان کاری می‌کند تا تراکم کنش ایجاد شود؛ و تناقض هم از همین امر ناشی می‌شود: رمان‌نویس در تلاش است تا به تمامی حقیقت‌نمایی نثر پیش‌پاافتاده زندگی وفادار باشد، اما صحنه چنان از رخدادها و تصادف‌ها انباشته است که هم جنبه پیش‌پاافتادگی‌اش را از دست می‌دهد و هم جنبه حقیقت‌نمایی‌اش را.

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

زیبایی، هر چند حقیقتاً نادر است، اما بی تردید واقعی است و هر کسی در طول زندگی شخصی اش با آن مواجه شده است (یا لاقلاً از کنار آن گذر کرده است).

حالا می‌رسیم به بوهیمیا^۱ در دوران جوانی من: دوستانم در آنجا می‌گفتند که، در زندگی یک مرد، هیچ تجربه‌ای بهتر از معاشرت با سه زن در طول تنها یک شبانه روز نیست. نه اینکه منظورشان نتیجه مکانیکی حاصل از همخوابگی با چند زن در آن واحد باشد، بلکه به این امر به دیده ماجرابی فردی می‌نگریستند که از استفاده به موقع از کنار هم قرار گرفتن غیرمنتظره شرایط، عوامل غافلگیرکننده و همچنین دلبری‌های ناگهانی حاصل می‌شود. این «یک شبانه‌روز با سه زن»، که بسیار هم نادر است و به رؤیا می‌ماند، جاذبه‌ای خیره‌کننده داشت که، امروز می‌فهمم، تنها به چند کسب تجربه جنسی و ورزش‌گونه محدود نمی‌شد، بلکه زیبایی حماسی سلسله‌ای از برخوردها و آشنایی‌ها بود که در آن‌ها هر زن، در پس زمینه زن قبل از خودش، بیش از پیش منحصر به فرد جلوه می‌کرد، و سه پیکر به سه نت موسیقایی بلندی شبیه می‌شدند که هر یک بر سازی متفاوت اجرا و، در نهایت، با هم هم‌نوا می‌شدند. زیبایی منحصر به فردی بود، زیبایی ناگهانی تراکم حیات.

قدرت چیزی که پیش‌پافتاده است

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

۱. Bohême نام ایالتی در چک اسلواکی سابق.

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

روزمره. روزمره تنها دل‌زدگی، پیش‌پافتادگی، تکرار و پستی نیست؛ زیبایی هم هست؛ مثلاً، جادوی فضاها و محیط‌های مختلف؛ هر کسی به طریقی در زندگی شخصی اش با این جادو آشناست: صدای موسیقی ملایمی که از خانه همسایه به گوش می‌رسد؛ بادی که پنجره را به آرامی می‌لرزاند؛ صدای یکنواخت استادی که دانشجوی، درحالی که گرفتار اندوه عشق است، بی آنکه آن را بشنود، به آن گوش می‌دهد؛ این شرایط پیش‌پافتاده تأثیری به واقع منحصر به فرد بر رخدادی شخصی برجای می‌گذارند و باعث می‌شوند تا، به این ترتیب، این واقعه به رخدادی تاریخ‌دار و فراموش‌نشدنی بدل شود.

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

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

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

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

سخنرانی راهنما که فلوربر آن را عیناً، به‌رغم بلاهت و طولانی‌بودنش، بازگو می‌کند گوش دهند. لئون عصبانی می‌شود و چون نمی‌تواند این وضع را تحمل کند باز دید را قطع می‌کند و دست‌امارا می‌گیرد و او را به میدان بیرون کلیسا می‌برد و کالسکه‌ای را صدا می‌زند و صحنه معروف شروع می‌شود؛ صحنه‌ای که طی آن نه چیزی می‌بینیم و نه چیزی می‌شنویم، مگر صدای مردی را که گه‌گاه به گوش می‌رسد و به کالسکه‌چی دستور می‌دهد تا مسیری جدید را پیش‌بگیرد تا، به این ترتیب، راه طولانی‌تر شود و صحنه معاشقه تمام نشود.

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

زیبایی مرگ

چرا آنا کارنینا خودکشی می‌کند؟ همه چیز به ظاهر روشن است: سال‌هاست افرادی که پیرامونش هستند به او پشت کرده‌اند؛ از جدایی از سرژ، فرزندش، در رنج است؛ درست است که ورونسکی دوستش دارد، اما آنا باز هم از عشقش نگران است؛ از این امر خسته است، به شدت هیجان‌زده است، به نحوی بیمارگونه و (بی‌دلیل) حسادت می‌ورزد؛ احساس می‌کند که در دام افتاده است.

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

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

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

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

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

«مرد له شده» ای که آنا به یاد می آورد یکی از کارگران راه آهن بود که درست در لحظه ای که آنا ورونسکی را برای نخستین بار در زندگی اش می بیند زیر چرخ های قطار می افتد. معنای این تقارن چیست؟ معنای این چهارچوبی که داستان عشقش را در میان گرفته است، با مقوله مرگی واحد برای دو نفر در ایستگاه قطار؟ آیا این نوعی دستکاری بوطیقایبی به شیوه تولستوی است، آیا این شیوه ای است که تولستوی با آن با نمادها بازی می کند؟

بیاید یک بار دیگر شرایط را بررسی کنیم: آنا برای دیدار مجدد ورونسکی به ایستگاه قطار رفته بود، نه برای خودکشی؛ وقتی روی سکو می ایستد، به ناگاه خاطره ای به یادش می آید، و با موقعیتی غیرمنتظره مواجه می شود که با استفاده از آن می تواند به داستان عشقش شکلی کامل و زیبا بدهد؛ اینکه، با استفاده از صحنه ایستگاه قطار و همان مقوله مردن زیر چرخ ها، ابتدای داستان را به انتهای آن پیوند بزند؛ زیرا، انسان بی آنکه بداند تحت تأثیر جاذبه زیبایی است، و آنا که از زشتی هستی به شدت خسته شده، بیش از پیش به زیبایی حساس شده است.)

آنا از چند پله پایین می آید و خود را نزدیک ریل ها می یابد. قطار باری نزدیک می شود. «احساسی وجودش را دربر می گیرد، شبیه آنچه در گذشته، هنگام شنا و وقتی می خواست در آب شیرجه بزند حس می کرد...»

(جمله ای معجزه آسا! در عرض یک ثانیه، آخرین ثانیه عمرش، نهایت وخامت اوضاع با خاطره ای شیرین، خوشایند و ساده همراه می شود! حتی در لحظه رقت انگیز مرگ هم آنا از مسیر تراژیک سوفوکل کاملاً به دور است. او جاده نثر پیش پا افتاده، یعنی جایی را که

پیش او برود؛ یک بار دیگر سوار درشکه می شود و سومین دور تک گفتار درونی آغاز می شود: صحنه های خیابان، گدایی که دست کودکی را در دست دارد، «چطور فکر می کند که می تواند ترحم برانگیز باشد؟ مگر ما همه خلق نشده ایم تا از هم متنفر باشیم و همدیگر را عذاب بدهیم؟... اینجا را باش! بچه مدرسه ای ها مشغول بازی اند... سرژ کوچولوی من!...»

از درشکه پایین می آید و سوار قطار می شود؛ در آنجا، نیرویی جدید به نام کراهت وارد صحنه می شود؛ آنا از پنجره کوپه زنی را بر روی سکو می بیند که «بدقواره» است؛ «در ذهنش آن زن را برهنه می کند تا از شدت زشتی اش وحشت کند...»؛ پشت سر زن، دختری جوان راه می رود که «شیرین درحال خنده است و اطوار می آید و پرمدها جلوه می کند». مردی ظاهر می شود، «کثیف و زشت با کلاه کاسکتی بر سر». سرانجام، زوجی مقابلش می نشیند؛ «حالش را به هم می زنند»؛ مرد برای زنش «چیزهای ابلهانه تعریف می کند». مغز آنا از هرگونه اندیشه خردباورانه ای تهی است؛ ادراک زیبایی شناختی اش به شدت تحریک می شود؛ نیم ساعت پیش از آنکه با دنیا وداع کند، شاهد وداع زیبایی با دنیا است.

قطار می ایستد، آنا روی سکو قدم می گذارد. در این لحظه پیغام دیگری از ورونسکی می رسد که بار دیگر بر بازگشتش رأس ساعت ده شب تأکید می کند. آنا میان جمعیت راه می رود و حواسش از هر سو مورد هجوم ابتذال و کراهت و لثامت قرار می گیرد. ناگهان، «به یاد مردی می افتد که روز نخستین ملاقاتش با ورونسکی زیر قطار رفته بود و می فهمد که چه راهی برایش باقی مانده است.» و تنها در این لحظه است که تصمیم می گیرد تا خودکشی کند.

زشتی و زیبایی همبر می شوند، جایی را که خرد تسلیم نابخردی می شود، جایی را که معما معما باقی می ماند ترک نمی کند.)
 «سرش را در شانه هایش فرو می کند و دست‌ها را پیش می آورد و زیر واگن می افتد.»

شرم از تکرار

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

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

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

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

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

بخش دوم

Die weltliteratur

حداکثر تنوع در حداقل فضا

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

تمامی ملت‌های اروپایی سرنوشتی مشترک دارند، اما هر کدام به نحوی و با اتکا به تجارب خاص خود این سرنوشت را تجربه

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

به‌عنوان مثال، ایسلند. در قرون سیزده و چهارده میلادی، در این سرزمین، اثری ادبی متجاوز بر چندین هزار صفحه نوشته شد که به آن ساگا^۱ می‌گفتند. نه فرانسوی‌ها و نه انگلیسی‌ها در آن دوران اثری در قالب نثر شبیه به این، اما به زبان ملی‌شان، ننوخته‌اند! لطفاً در این مورد بیشتر فکر کنید: اولین گنجینه بزرگ نثر، در اروپا، در کوچک‌ترین کشور اروپا به عرصه رسید، کشوری که حتی همین امروز هم کمتر از سیصد هزار نفر جمعیت دارد.

نابرابری علاج‌ناپذیر

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

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

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

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

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

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

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

Die Weltliteratur^۱

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

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

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

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

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

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

و این در حالی است که هیچکس رابله را بهتر از فردی روس، یعنی بساختین، که هموطنانش او را جدی نگرفتند نشناخته‌است؛ داستایوفسکی را یک فرانسوی، ژید، شناخته‌است؛ ایبسن را یک ایرلندی، به نام ب. شاو؛ جیمز جویس را یک اتریشی به نام هرمان بروخ؛ اهمیت جهانی نسل نویسنده‌گان امریکای شمالی، همینگوی،

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

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

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

بومی‌گرایی کوچک‌ها

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

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

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

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

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

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

بومی‌گرایی بزرگ‌ها

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

در این مسابقه، بینوایان و یکتور هوگو پیروز از میدان درآمد.

تمام به زندگی به سبک و سیاق آلمان تن در دهد. همانگونه که کافکا هم گفته است، «چیزی که آنجا از دحامی گذرا ایجاد می‌کند، در اینجا تنها وقفه‌ای در زندگی و یا مرگ پدید می‌آورد».

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

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

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

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

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

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

و اما رمان قرون هجدهم و نوزدهم، این مایه‌های افتخار فرانسه کجا هستند؟ سرخ و سیاه، بیست و دوم؛ مادام بوواری، بیست و پنجم؛ ژرمنال، سی و دوم؛ کمدی انسانی، سی و چهارم (فکرش را بکنید؛ کمدی انسانی، که بدون آن ادبیات اروپا بی‌معنا می‌شد!)؛ روابط خطرناک، پنجاهم؛ بووار و پکوشی بدبخت هم مثل دو شاگرد مدرسه تنبل در آخرین ردیف جای گرفته‌اند. و شاه‌کارهایی هم هستند که اصلاً نامی از آن‌ها در بین صد کتاب برتر نیست: صومعه پارم؛ تعلیم عشق؛ ژاک تقدیرگرا (اصلاً، تنها در محدوده زمینه بزرگ *Weltliteratur* است که نوآوری‌های بی‌مانند این رمان قابل درک می‌شود).

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

انسان شرقی

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

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

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

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

اروپای مرکزی

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

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

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

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

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

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

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

راه‌های متضاد انقلاب مدرنیست

گمان نمی‌کنم که در دانشگاه‌ها درسی به نام «تاریخ اروپای مرکزی» به‌عنوان یکی از گرایش‌ها تدریس شود؛ در دنیای مردگان، یان هاوس هنوز هم در همان هوای اسلاو ایوان دژخیم نفس می‌کشد! آیا حتی خود من هم اگر تحت تأثیر وقایع سیاسی نبودم که در سرزمین مادریم رخ داد، هیچ‌وقت با چنین وسواسی از این مفهوم استفاده می‌کردم؟ مسلم است که نه! برخی واژه‌ها هستند که، در پس‌هاله‌ها، ناپیدا می‌مانند و با مساعد شدن شرایط به یاری‌مان می‌شتابند. مفهوم اروپای مرکزی، تنها با استناد به تعریفی که از آن شده است، نشان می‌دهد که دروغ‌یالتا^۱، یعنی همان معامله‌ای که بر اساسش سه کشور پیروز جنگ

1. Yalta

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

مفهوم اروپای مرکزی یک بار دیگر به کمک آمد، آن هم بنابه دلایلی که هیچ ارتباطی با سیاست نداشت؛ این اتفاق هنگامی روی داد که با شگفتی دریافتیم که بین درک من از واژه‌های «رمان»، «هنر مدرن» و «رمان مدرن» و درک دوستان فرانسویم از این واژه‌ها تفاوت وجود دارد. مسئله عدم تفاهم نبود، مسئله تنها و تنها این بود که بین دو سنتی که ما در آن پرورش یافته بودیم تفاوت وجود داشت. نگاه کوتاهی به تاریخ انداختم و دیدم که دو فرهنگ ما، مثل دو فرض متضاد و کم‌وبیش متقارن است. فرانسه محل تجلی کلاسیسیسم، خردگرایی، اندیشه ضدهنجار، و سپس، در قرن نوزدهم، عصر طلایی رمان است. اروپای مرکزی محل بروز هنر باروکی است که به جذب اعتقاد داشت، سپس در قرن نوزدهم نوبت چکامه‌های اخلاقی بیدر میرا^۱ فرا رسید و شعر بزرگ رومانیتیک و تعداد اندکی هم رمان برجسته. نیروی بی‌همتای اروپای مرکزی در موسیقی این ناحیه ریشه داشت که از هایدن تا شونبرگ و از لیسزت تا بارتوک، به تنهایی و به مدت دو قرن، تمامی گرایش‌های اعظم موسیقی اروپایی را شامل می‌شد؛ اروپای مرکزی زیر بار سنگین موسیقی افتخار آفرینش شانه خم کرده بود.

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

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

سحابی بزرگ من

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

می‌گفت «کیچی توأم با نبوغ»؛ و باز هم بروخ با این کارش مرا به یاد ویتولد گومبروویچ می‌اندازد که در نوشته مشهورش، علیه شاعران، هم نسبت به رمانتیسیم ادبیات لهستانی که ریشه کن کردنش ناممکن است واکنش نشان می‌دهد و هم به شعر، به عنوان الهه دست‌نیافتنی مدرنیسم غربی.

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

کیچ و عامی‌گری

واژه کیچ در نیمه قرن نوزدهم در آلمان پدیدار شده است و به زایدات شیرین، اما دل‌به‌هم‌زننده عصر بزرگ رمانتیک اشاره دارد. البته

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

این نگاه طنزآلود تنها متوجه موسیقی نیست، بلکه به ژرفا می‌رود، به جوهر غنایی موسیقی، به این لذتی که هم اعیاد و جشن‌ها و هم قتل‌عام‌ها را تغذیه و افراد را به گله‌ای هیجان‌زده تبدیل می‌کند؛ موزیل با اشاره به این تحریک ضد - غنایی مرا به یاد کافکا می‌اندازد که در رمان‌هایش نفرت خود را از هرگونه حرکت آمیخته به هیجانی ابراز می‌دارد (و این نکته‌ای است که باعث می‌شود تا با اکسپرسیونیست‌های آلمان کاملاً تفاوت داشته باشد) و امریکارا، همانگونه که خودش هم می‌گوید، در تقابل با «سبک لبریز از احساسات» بنویسد؛ کافکا هم با این کارش مرا به یاد هرمان بروخ می‌اندازد که به «روح اپرا» و به‌ویژه اپرای واگنر (که تا این اندازه محبوب بودلر و یا پروست بود) حساسیت داشت و به آن به عنوان الگوی کیچ^۱ نگاه می‌کرد (خودش

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

اسیدی که همه چیز را می خورد»؛ مسخره؛ نزاکت («نزاکت بی نهایت و احساسات هیچ»؛ پایبندی به اعتقادات. و از خودم پرسیدم کدام واژه بیش از باقی کلمات بازگوی قباحَت زیبایی شناختی است که واژه «کیچ در ذهنم ایجاد می کند. سرانجام به این نتیجه رسیدم که این واژه «عامی» و «عامی گری» است. «آقای پواریه از آن عوامی بود که ظاهراً به حرکات پست و خودمانی اش بسیار می بالید؛ درست مثل خوکی که از سر لذت، آن هم لذتی که می تواند برای بیننده مشمزنکننده باشد، در گل می غلتد...»

تنفر از عامی گری درست همچون امروز، در سالن های آن هنگام نیز مشاهده می شد. بیایید یکبار دیگر به ریشه این واژه اشاره کنیم: *vulgaire* (یا همان عامی گری) از *vulgus* به معنای مردمی یا عامیانه می آید؛ چیزی عامی است که بابِ پسندِ مردم باشد؛ فرد دموکرات، یا چپی یا مبارز حقوق بشر ناگزیر است مردم را دوست داشته باشد؛ اما می تواند به نحوی خودخواهانه از تمامی چیزهایی که به نظرش عامی جلوه می کند ابراز تنفر کند.

آلبر کامو، بعد از اینکه از طرف سارتر تکفیر سیاسی شد و پس از دریافت جایزه نوبل که حسادت و تنفر بسیاری را برانگیخت، دیگر خودش را بین قشر روشنفکر پاریس راحت احساس نمی کرد. برایم گفته اند که آنچه بیش از هر چیز آزارش می داد انگ های عامی گرایی ای بود که به شخصیتش چسبیده بود: اینکه والدینش فقیر بودند، مادرش بی سواد بود؛ اینکه پاسیاهی^۱ است که با پاسیاه های دیگر، یعنی افرادی که سطح پایین (و در نتیجه پست) هستند احساس همدردی می کند؛

امکان دارد که هر مان بروخ که به رابطه عکس این مطلب از لحاظ کمی باور داشت بیشتر به حقیقت نزدیک باشد: به نظر او، سبک قالب در قرن نوزدهم (در آلمان و در اروپای مرکزی) همان کیچ بود که تعدادی اندک از آثار بزرگ رمانتیک، درست همچون پدیده هایی استثنایی، از دل آن سر بر آورد. آنانی که با استبداد کهن کیچ (استبداد خوانندگان پتر در اپرا) آشنا شد همیشه از پنهان کردن واقعیت در پس توری صورتی رنگ ناخشنود می شوند؛ از عیان کردن بی محابا و مداوم احساسات قلبی که دستخوش احساسات شده است نیز، و همین طور از «نانی که انگار روی آن عطر ریخته اند» (موزل)؛ از مدت ها پیش، کیچ به مقوله ای آشکار در اروپای مرکزی بدل شده است و تصویری است از حداعلائی معضل زیبایی شناختی.

من گمان نمی کنم که مدرنیست های فرانسه از آنجایی که تجربه ای طولانی از کیچ نداشتند، یعنی صرفاً به این دلیل که نفرشان از کیچ مجال بروز و توسعه پیدا نکرد، خودشان را درگیر و سوسه احساسات گرایی و تکلف کردند. تنها در سال ۱۹۶۰، یعنی صد سال پس از پیدایش کیچ در آلمان، بود که این واژه در فرانسه برای نخستین بار مورد استفاده قرار گرفت؛ در سال ۱۹۶۶، مترجم فرانسه جستارهای هرمان بروخ، و سپس در سال ۱۹۷۴ مترجم فرانسه متون هانا آرنه ناچار شدند تا واژه کیچ را با استفاده از «هنر بنجل» ترجمه کنند و با این کارشان اندیشه های نویسندگانی را که ترجمه کرده بودند غیر قابل فهم کردند.

یکبار دیگر لوسین لوون اثر استاندال و مکالمات درون سالن های ادبی را مرور کردم؛ بر کلماتی مختلف که کلیدواژه رفتارهای گوناگون حضار بود تأمل کردم؛ تفاخر؛ عامی گری؛ حال و هوا («این مشروب

۱. لقب فرانسویانی که در الجزایر متولد می شدند.

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

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

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

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

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

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

تجددگرایان ضد تجدد

آرتور رمبو نوشته است: «باید کاملاً متجدد بود.» حدود شصت سال بعد، گومبروویچ چندان به این امر اطمینان نداشت. در *Ferdydurke* (که در لهستان در سال ۱۹۳۸ به چاپ رسید) خانواده لوزون در انقیاد یک «دختر دبیرستانی مدرن» هستند؛ این دختر عاشق تلفن است؛ از نویسندگان کلاسیک خوشش نمی آید؛ در حضور آقایی که به خانه شان آمده است «تنها کاری که می کند این است که او را نگاه می کند و درحالی که پیچ گوشتی را که در دست راست دارد بین دندان هایش فرومی کند، بابت میلی تمام با دست چپ با او دست می دهد.»

مادرش هم متجدد است؛ او عضو «انجمن حمایت از نوزادان» است؛ با مجازات اعدام مخالف و طرفدار آزادی های اخلاقی است؛ «آشکارا و با حالتی چابک به سمت دستشویی می رود و با حالتی فاخرتر از آنجا خارج می شود؛ همچنان که سنش بالاتر می رود تجدد برایش حیاتی تر می شود، چون تنها چیزی است که می تواند جای جوانی از دست رفته اش را بگیرد.

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

گومبروویچ در این کتاب به تحول بنیادینی که در قرن بیستم روی داد توجه دارد: تا آن هنگام، بشریت به دو دسته تقسیم می شد، کسانی که با «به حالت قدیمی ماندن» موافق بودند و کسانی که می خواستند آن را تغییر دهند؛ اما سرعت گرفتن حرکت تاریخ بر این مسئله تأثیر نهاد؛ در حالی که پیش از این انسان در حال و هوایی از جامعه زندگی می کرد که خیلی آرام تغییر می کرد، ناگهان لحظه ای فرارسید که

حس کرد که تاریخ هم مثل پله برقی زیر پاهایش به حرکت درآمده است: «به حالت قدیمی ماندن» به جنبش درآمده بود! به ناگاه، موافقت با «به حالت قدیمی ماندن» به منزله موافقت با تاریخی شد که در جنبش بود. سرآخر اینکه، آدمی می توانست در آن واحد هم پیشرفت گرا باشد و هم محافظه کار، هم اخلاق گرا باشد و هم انقلابی!

آلبر کامو از سوی سارتر و هوادارانش به عنوان مرتجع مورد حمله قرار گرفت؛ او هم در جوابشان جمله معروفی گفت و آن هارا اشخاصی خطاب کرد که «صندلی شان را در مسیر حرکت تاریخ قرار داده اند»؛ آلبر کامو درست دیده بود، متنها نمی دانست که این صندلی ارزشمند خودش هم روی چرخ است و از چندی پیش همه او را به جلو هل می دهند، دختر دبیرستانی های متجدد، مادرانشان، پدرانشان، و همینطور تمامی آنانی که برای منحل کردن مجازات اعدام مبارزه می کنند، تمامی اعضای انجمن حمایت از نوزادان و مسلماً تمامی سیاست مردانی که همزمان با پیش راندن صندلی، چهره خندانان را به سوی جمعیتی می چرخانند که پشت سرشان می دود و همچون او می خندد و خوب می داند صرفاً کسی که از متجددبودنش حظ می برد واقعاً متجدد است.

و اینگونه است که بخشی از وارثان رمبو به این مطلب شگفت پی می برند که امروز، تنها تجددگرایی واقعی همان تجددگرایی ضد تجدد است.

بخش سوم

نفوذ تا عمق چیزها

نفوذ در عمق چیزها

سنت بووا^۱ در نقدی که از مادام بوواری می‌نویسد می‌گوید: «ایرادی که به کتابش می‌گیرم این است که مضمون خوبی بیش از اندازه غایب است». او می‌پرسد چرا در این رمان «حتی یک شخصیت هم وجود ندارد که قادر باشد تا خواننده را از طریق رؤیت یک صحنه خوب تسکین دهد و آرامش کند.» سپس راهی را که باید نویسنده تازه‌کار درپیش گیرد نشان می‌دهد و می‌گوید: «در یکی از دورافتاده‌ترین نقاط یکی از شهرستان‌های مرکزی فرانسه، با زنی آشنا شدم که هنوز جوان بود و هوشی سرشار و قلبی پرشور و حرارت داشت و احساس ملال می‌کرد؛ به این دلیل که به‌رغم ازدواج کردن، مادر نشده بود و اینکه فرزندی نداشته باشد تا دوستش بدارد و تربیتش کند باعث شده بود تا از خودش بپرسد با این مازاد قوای روحی و احساسش چه کار کند؟... برای همین به نیکوکاری فعال بدل شده بود... شروع کرد به سوادآموختن و دادن درس‌های اخلاق به بچه‌های روستایشان که عموماً در نقاطی پراکنده و دور از هم زندگی می‌کردند... این نوع

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

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

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

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

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

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

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

شخصیت درخشان سارتر و همچنین جایگاه دوگانه‌اش به عنوان فیلسوف و نویسنده، تأکیدی است بر این باور که جهت‌گیری وجودی^۱

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

اشتباهی از بین نرفتنی

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

که مسئله روان‌شناسی در درجه دوم اهمیت قرار دارد: اینکه ک. دوران کودکی خوب یا ناگواری را پشت سر گذاشته است، اینکه بچه لوس مادرش بوده یا در پرورشگاه بزرگ شده است و اینکه در زندگی اش عشق بزرگی را تجربه کرده است یا نه، نه تغییری در سرنوشتش پدید می‌آورد و نه دگرگونی در رفتارش. با تکیه بر این تغییر مسئله، با استناد به این نحوه متفاوت در تحلیل زندگی انسان و براساس نگرشی نوین به هویت فرد است که کافکا خود را، نه تنها از ادبیات گذشته، بلکه از معاصرانی همچون جویس و پروست هم متمایز می‌کند.

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

برایم سخت است که یاروسلاو هازک را زیرگروه رمان‌نویسانی

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

موقعیت‌ها

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

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

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

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

کلیشه‌ای‌اش به چه چیزی فکر می‌کند و اتفاقاً همین ندانستن باعث می‌شود تا ما مجذوب شویم. روی تابلوهای بزرگ تبلیغاتی کافه‌های پراگ، شویک همیشه شخصی خیکی و کوتاه‌قد تصویر شده است، اما این تصویر نتیجه کار تصویرپرداز مشهور کتاب است که او را این چنین تصور می‌کرده است و خود هازک حتی یک کلمه هم درباره شکل ظاهری شویک صحبتی نکرده است. ما نمی‌دانیم از چه خانواده‌ای است. هیچوقت او را همراه یک زن نمی‌بینیم. آیا از زنان رویگردان است؟ آیا روابطش را مخفی نگه می‌دارد؟ پاسخی وجود ندارد! اما نکته مهم‌تری هم هست: اصلاً سؤالی مطرح نمی‌شود! منظورم این است که برای ما اصلاً اهمیتی ندارد که آیا شویک از زن‌ها خوشش می‌آید یا نه! و این تحولی است زیبایی‌شناختی که هم پنهان است و هم بنیادین: برای اینکه شخصیتی «زنده»، «قوی» و از لحاظ هنری «موفق» ترسیم شود نیازی نیست که تمامی اطلاعات ممکن در موردش ارائه شود؛ الزامی برای القای این امر نیست که او مثل من و شما واقعی است؛ برای اینکه شخصیت قوی و فراموش‌نشدنی شود کافی است تا تمامی فضای موقعیتی را که رمان‌نویس برایش آفریده است پر کند. (در این فضای جدید زیباشناختی، رمان‌نویس گه‌گاه بدش نمی‌آید تا این نکته را هم یادآور شود که هیچ چیز از آنچه نقل می‌کند واقعی نیست و همه چیز زائیده ذهن اوست - مثل فلینی که در انتهای *E la nave va* تمامی وقایع پشت‌صحنه و سازوکارهای نمایش مبتنی بر توهمش را به ما نشان می‌دهد.)

چیزی که تنها رمان می تواند بگوید

ماجرای مرد بی قابلیت در وین اتفاق می افتد، اما تا جایی که یادم می آید تنها دو یا سه بار به نام این شهر در رمان اشاره شده است. مثل چیزی که در مورد لندن و رمان فیلدینگ گفتیم، نه اشاره ای به موقعیت جغرافیایی شهر وین شده است و نه توصیفی از آن ارائه شده. پس آن شهر بی نامی که ملاقات مهم اولریش و خواهرش، آگات، در آن رخ می دهد کجاست؟ نمی شود فهمید؛ نام این شهر در زبان چک «برنو» و در زبان آلمانی «برون» است؛ من خودم این شهر را از طریق اشاره هایی جزئی بازشناختم. چون در همانجا به دنیا آمدم. این را گفتم، ولی خیلی زود پشیمان شدم که برخلاف خواست موزیل عمل کرده ام؛ خواست؟ کدام خواست؟ آیا او می خواست چیزی را از ما پنهان کند؟ البته که نه؛ خواست او صرفاً خواستی زیباشناختی بود: او می خواست صرفاً بر چیزهای اصلی تکیه کند؛ او نمی خواست توجه خواننده را به جزئیات جغرافیایی بیهوده جلب کند.

اغلب می بینیم که مفهوم مدرنیسم در تلاش هر یک از هنرها برای نزدیک تر شدن به ویژگی و ذات خود آن هنر نهفته است. بدین ترتیب، شعر غنایی هر چیزی را که مربوط به معانی بیان، تعلیم و تربیت و آرایه ها بود کنار گذاشت تا بتواند چشمه زلال تفنن شاعرانه را جاری کند. نقاشی هم دغدغه های مستندسازی و تقلیدی اش و هرآنچه قابلیت «بیان» به وسیله ای دیگر را داشت کنار گذاشت (مثل عکاسی). پس رمان چه؟ رمان هم دیگر نمی خواهد تا نقشش به ترسیم دوره ای تاریخی یا توصیفی از جامعه و یا دفاع از یک جهانبینی محدود شود؛ رمان می خواهد صرفاً در خدمت «چیزی باشد که تنها رمان می تواند بگوید».

یاد یکی از داستان های کوتاه کنزابورو اوئه به اسم قومی که بع بع می کند (۱۹۵۸) افتادم. دسته ای سرباز مست که به ارتشی خارجی تعلق دارند سوار یک اتوبوس شب رو می شوند که پر از مسافر ژاپنی است. سربازها شروع می کنند به آزار و اذیت یکی از سرنشینان که پسری دانشجو است. او را مجبور می کنند تا شلوارش را در بیاورد و نشیمن گاهش را به همه نشان بدهد. دانشجو می بیند که باقی مسافران به زور، جلوی خنده شان را گرفته اند. اما سربازان به این یکتا قربانی اکتفا نمی کنند و نیمی از مسافران را مجبور می کنند تا مثل او برهنه شوند. اتوبوس می ایستد، سربازان پیاده می شوند و «شلوار از پا در آورده ها» فرصت می یابند تا بار دیگر شلوارشان را بپوشند. بقیه مسافران از حالت انفعال خارج می شوند و تحقیرشدگان را تشویق می کنند تا رفتار ناشایست سربازان خارجی را به پلیس اطلاع دهند. یکی از آن ها که معلم است پاپی جوان دانشجو می شود: با او پیاده می شود، تا خانه همراهی اش می کند، نامش را می پرسد تا ماجرای تحقیر شدنش را برای همه بگوید و خارجی ها را متهم کند. سرانجام این ماجرا با نقرتی که بین این دو شخصیت اوج می گیرد به انتها می رسد. داستان فوق العاده ای است از بزدلی، شرم و فضولی توأم با سادیسم فردی که می خواهد ادای عشق به عدالت را در بیاورد... اما من راجع به این داستان کوتاه صحبت کردم تا بپرسم این سربازان خارجی چه کسانی هستند؟ معلوم است: امریکایی هایی هستند که بعد از جنگ، ژاپن را اشغال کرده اند. اگر نویسنده با ذکر نام از مسافران «ژاپنی» حرف می زند چرا از ملیت سربازان چیزی نمی گوید؟ آیا سانسور سیاسی است؟ نوعی سبک است؟ نه! فرض کنید در طول تمام این داستان مسافران ژاپنی با سربازان امریکایی درگیر شده باشند! اگر این کلمه

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

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

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

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

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

رمان‌هایی که می‌اندیشند

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

می خورد، حتی وقتی رمان نویس کنشی را تعریف می کند، و یا وقتی به توصیف چهره‌ای می پردازد. تولستوی یا جویس جمله‌هایی را که از ذهن آن‌ها نینا یا مالی بلوم می‌گذشتند به گوش ما رساندند؛ موزیل به ما گفت که وقتی برای مدتی طولانی به لئون فیشل و توانایی‌های جنسی‌اش نگاه می‌کند چه در ذهنش می‌گذرد:

«اتاق خواب‌های زناشویی وقتی نوری روشنشان نمی‌کند، مرد را در موقعیت هنرپیشه‌ای قرار می‌دهد که باید در برابر تماشاچیان نامرئی نقش جذاب، ولی کمی کهنه‌شده قهرمانی را بازی کند که یادآور شیری غران است. اما سال‌ها می‌شد که تماشاچیان ناپیدای لئون در برابر بازی او نه کف کوچکی زده و نه کوچترین نشانه‌ای از نارضایتی از خود ابراز کرده بودند، و باید گفت این جور چیزها می‌تواند قوی‌ترین اعصاب‌ها را هم داغان کند. صبح‌ها، وقت صبحانه، کلماتین مثل جسدی یخ‌زده خشک بود و لئون آنقدر به این موضوع حساس که هر لحظه امکان داشت تن‌لرزه بگیرد. دخترشان، ژردا، هر بار متوجه این موضوع می‌شد، و از همان زمان، به زندگی زناشویی با وحشت و بی‌میلی تلخی نگریست، درست مثل دعوی‌گر به‌ها در تاریکی شب.»

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

باید بر این نکته تأکید کرد که اظهار نظر رمانی، آنگونه که بروخ و موزیل آن را وارد حوزه زیبایی‌شناسی رمان مدرن کرده‌اند، هیچ ربطی به اظهار نظر یک دانشمند یا یک فیلسوف ندارد؛ حتی می‌توانم بگویم که این اظهار نظر از سر عمد، غیر فلسفی، و حتی ضد فلسفی است، به

این معنی که، با جسارت تمام، مستقل از هرگونه نظام فکری از پیش تعیین شده‌ای عمل می‌کند؛ این اظهار نظر داور می‌کند؛ حقایقش را اعلام نمی‌کند؛ فقط سؤال می‌کند، حیرت می‌کند و به کند و کاو می‌پردازد؛ این اظهار نظر آشکال گوناگونی به خود می‌گیرد: استعاره‌ی، هجوآمیز، فرضی، غلوآمیز، موجزانه، خنده‌دار، تحریک‌آمیز، تفتنی؛ و به خصوص آنکه: هیچگاه از حلقه جادویی زندگی شخصیت‌ها پا فراتر نمی‌گذارد؛ این زندگی شخصیت‌هاست که این اظهار نظر را تغذیه و آن را توجیه می‌کند.

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

«نفوذ سریع و هوشمندانه او» (فیلدینگ) به جوهر یک موقعیت مورد تحلیل و بررسی موشکافانه قرار گرفته بود.

مرد بی قابلیت دایرةالمعارفی بی همتا و وجودی (Existenciel) درباره دوران خود است؛ هر بار می خواهم این کتاب را دوباره بخوانم یکی از صفحاتش را به صورت اتفاقی باز می کنم، بدون آنکه برایم مهم باشد که چه اتفاقی قبل از آن افتاده و چه اتفاقی در شرف وقوع است؛ در اینجا، هر چند چیزی به نام story وجود دارد، اما این story به آرامی و بی سروصدا پیش می رود، بی آنکه بخواهد تمام توجه خواننده را به خود جلب کند؛ هر یک از فصل ها، به خودی خود، نوعی غافلگیری و اکتشاف به شمار می رود. حضور دائم اظهار نظر باعث نشده است تا رمان از خصلت رمان بودنش فاصله بگیرد؛ اظهار نظر شکل رمان را غنا می بخشد و حوزة آنچه را تنها رمان می تواند کشف کند و بگوید تا حد زیادی گسترده می کند.

دیگر بر مرزهای غیرحقیقت نمایی نظارتی نمی شود

دو ستاره تابناک بر فراز آسمان رمان قرن بیستم درخشیده اند: یکی سوررئالیسم و ندای سحرانگیزش برای همجوشی رؤیا و واقعیت، و دیگری ستاره اگزستانسیالیسم. کافکا خیلی زود از دنیا رفت و نتوانست با نویسندگان این دو مکتب و برنامه هایشان آشنا شود؛ با وجود این، و این خیلی جالب است، رمان هایی که نوشت تجلی بارزهای این دو مکتب بودند و نکته جالب تر اینکه رمان هایش این دو گرایش را به هم پیوند می زنند و در دورنمایی واحد در برابر دید ما قرار می دهند.

وقتی بالزاک یا فلوربر یا پروست می خواهند رفتار فردی را در محیط اجتماعی مشخصی نشان دهند هرگونه فرارفتن از حقیقت نمایی نابه جا می شود و از نظر زیبایی شناختی ناهمخوان جلوه می کند؛ اما وقتی رمان نویس دوربینش را بر مطلبی وجودی تنظیم می کند، اجبار خلق دنیای حقیقت نما، برای خواننده دیگر، به عنوان قاعده و امری الزامی، مطرح نیست. نویسنده می تواند به خود اجازه دهد تا نسبت به مجموعه اطلاعات، توصیف ها و انگیزش هایی که باید به آنچه او تعریف می کند جلوه ای واقعی بدهد بی اعتنا باشد. و، در مواقعی خاص، می تواند اینگونه تشخیص دهد که قرار دادن شخصیت ها در دنیایی سراسر غیرحقیقت نما به نفعش تمام خواهد شد.

بعد از آنکه کافکا از مرز غیرحقیقت نمایی گذر کرد این مرز بی نگهبان و بی گمرکچی و برای همیشه باز باقی ماند. این لحظه، مقطع مهمی در تاریخ رمان محسوب می شد و برای اینکه درباره مفهومش دچار اشتباه نشویم یادآور می شوم که رمانتیک های آلمانی در قرن نوزدهم را نمی توان به عنوان پیشگامان این تغییر معرفی کرد. تخیل شگفت انگیز نزد رمانتیک های آلمانی در جستجوی دستیابی به مفهوم دیگری بود. تخیل آن ها به زندگی واقعی پشت کرده بود و در پی رسیدن به زندگی دیگری بود؛ این تخیل چندان در بند هنر رمان نویسی نبود؛ کافکا رمانتیک نبود، نوالیس، تیک، آرنیم، ا.ت.ه. هافمن نویسندگان محبوب کافکا نبودند؛ این پروتون بود که عاشق آرنیم بود، نه کافکا؛ کافکا وقتی جوان بود به همراه دوستش، بزود، آثار فلوربر را با اشتیاق فراوان و به زبان فرانسه خواند و مورد بررسی و مطالعه قرار داد. این فلوربر، یعنی استاد مشاهده و دقت، بود که سرمشق کافکا شد.

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

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

انشتین و کارل روسمن

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

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

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

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

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

در ستایش جک

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

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

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

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

در کتاب *Ferdydurke* اثر گو مبرویچ، استاد پیمکو تصمیم می‌گیرد تا ژورژو را که در اصل سی سال دارد، به نوجوانی شانزده ساله بدل کند و او را روی نیمکت دبیرستان بنشاند، شاگرد مدرسه‌ای متوسط بین بقیه شاگرد مدرسه‌ای‌های متوسط. این موقعیت مضحک باعث می‌شود تا پرسشی به واقع عمیق مطرح شود: شخص بزرگسالی که همه ناخودآگاه به عنوان یک نوجوان مخاطبش قرار می‌دهند آیا سرانجام حس سن واقعی‌اش را از یاد خواهد برد؟ به عبارت دقیق‌تر: آیا این مرد بته انسانی بدل خواهد شد که دیگران می‌بینند و مخاطب قرار می‌دهند یا قادر

خواهد بود تا، به رغم همه چیز و همه کس، هویتش را حفظ کند؟ پایه‌گذاری رمان براساس حکایتی لطیفه‌گون باعث می‌شود تا خوانندگان گومبروویچ این کار او را حرکتی تحریک‌آمیز از سوی شخصی مدرنیست تصور کنند. و همین‌طور هم هست: حرکتی تحریک‌آمیز است. اما این حرکت ریشه در گذشته‌های خیلی دور دارد. دوره‌ای که هنر رمان نه به هویتش اطمینان داشت و نه به نامش، و فیلیدنگ آن را نوشته‌نثر - طنزی - حماسه‌ای (prosaï-comi-épique) نام نهاده بود؛ این نکته را باید همیشه مدّ نظر قرار داد: کمیک همواره یکی از سه فرشته اسطوره‌ایی است که بر گهواره رمان ناظرند.

تاریخ رمان از منظر کارگاه گومبروویچ

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

برمجادلات و رودررویی‌ها و تضادها، در حال رقم خوردن، ایجاد و شکل‌گیری است.

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

بیشتر از همه، از رابله خوشش می‌آید. (تاریخ نگارش کتاب‌هایی که در مورد گارگانتوا و پانتاگروئل تحریر شده است مقارن با هنگامی است که رمان اروپا اندک‌اندک زاده می‌شود و هنوز از هرگونه هنجاری به دور است؛ این کتاب‌ها به احتمالاتی که تاریخ آینده رمان به آنان جامه عمل خواهد پوشاند یا از آنان رویگردان خواهد شد می‌پردازد، اما بر این نکته نیز تأکید می‌شود که همگی آن‌ها منبع الهام‌های گوناگونی خواهند بود نظیر: سیر و سیاحت در ناممکن‌ها، تحریکات ذهنی، آزادی در شکل. علاقه بی‌حد و حصر گومبروویچ به رابله بیانگر درک او از مدرنیسم است: او منکر سنت رمان نمی‌شود و حتی از آن دفاع هم می‌کند؛ اما از کل آن دفاع می‌کند، و توجهی خاص به لحظه اعجاب‌آور پیدایشش دارد.)

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

مقارن این دوره، به عنوان الگوی هنجارگونه نوع رمان مدنظر قرار می‌گیرد و دیگران است.)

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

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

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

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

در کل، چندان از ادبیات لهستان حرفی نمی‌زند. (فکر می‌کند که هموطنانش او را دوست ندارند؛ با این حال، این حرف نزدن به مثابه بغض و کینه نیست، بلکه بازگویی وحشتش از دربندشدن در حلقه زمینه کوچک است. در مورد شاعر لهستانی، توویم^۱، می‌گوید: «هر یک از اشعارش گواهی است بر اینکه خارق‌العاده است، اما اگر از ما پرسند که

1. Tuwimm

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

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

از ادبیات متعهد متنفر است. (نکته قابل‌تحسین: چندان با نویسندگانی که ادبیات را در خدمت مبارزات ضداستعماری درآورده‌اند وارد بحث نمی‌شود. الگوی هنر متعهد برای او که نویسنده‌ای ممنوع‌القلم در سرزمین خودش، لهستان، بود ادبیاتی است که در زیر لوای ضدکمونیسم فعالیت می‌کند. از سال‌های نخست نگارش روزنگار، دیدگاه مانوی این ادبیات^۱ و ساده‌انگاری‌هایش را شماتت می‌کند.)

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

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

صدسال تنهایی را بخوانم.

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

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

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

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

قاره‌ای دیگر

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

پل نقره‌ای

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

گپ می‌زدیم و پلی نقره‌ای، سبک و لرزان و درخشان، همچون رنگین‌کمانی بر فراز قرن، بین اروپای مرکزی کوچک من و امریکای لاتین پهناور، شکل می‌گرفت؛ پلی که مجسمه‌های پرجذبه ماتیاس برون در پراگ را به کلیساهای مجنون و پریشان مکزیک متصل می‌کرد. و دیدم که بین دو سرزمین مادری ما قرابت دیگری هم هست: هر دو سرزمین نقشی کلیدی در تحول رمان قرن بیستم ایفا کردند: ابتدا، رمان‌نویسان اروپای مرکزی سال‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ (کارلوس از کتاب

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

روزی، رمان‌های ارنستو ساباتو را کشف کردم؛ او در رمان فرشته موت (۱۹۷۴) که مثل رمان‌های پیش‌ازین دو نویسنده بزرگ اهل وین پراز اظهار نظر است، دقیقاً این چنین می‌گوید: «در دنیای مدرن که فلسفه ره‌ایش کرده و چندصد تخصص علمی مثله‌اش کرده‌اند، رمان به عنوان آخرین رصدخانه‌ای است که می‌شود به کمک آن زندگی بشر را به صورت یک کل در نظر آورد».

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

بخش چهارم

رمان نویس کیست؟

برای فهمیدن باید مقایسه کرد

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

شاعر و رمان‌نویس

رمان‌نویس را با چه کسی می‌شود مقایسه کرد؟ با شاعر غنایی. محتوای اشعار غنایی، به نظر هگل، شخصیت خود شاعر است؛ او رشته سخن را به جهان درونی‌اش می‌سپارد تا، به این ترتیب، احساسات و عواطفش را با خواننده در میان بگذارد. حتی اگر به مضامینی «غیر شخصی» پردازد که از چهارچوب زندگی خودش نیز بیرون است، «شاعر بزرگ غنایی خیلی زود از این مضامین فاصله می‌گیرد تا، در نهایت، به پرتره خودش برسد (stellt sich selber dar)».

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

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

گذر از خامی به پختگی همان فراتر رفتن از غنایی بودن است. اگر به پیدایش یک رمان‌نویس به دیده شکل‌گیری یک حکایت‌الگو، به دیده شکل‌گیری یک «اسطوره» بنگریم، این شکل‌گیری به صورت تاریخ یک تغییر جلوه‌گر خواهد شد؛ سائول به پل تبدیل می‌شود؛^۱ خاستگاه رمان‌نویس، همان ویرانه‌های جهان غنایی خود اوست.

تاریخ یک تغییر

کتاب مادام بوواری، چاپ انتشارات کتاب‌های جیبی^۲ سال ۱۹۷۲ را از کتابخانه‌ام بیرون می‌آوردم. دو پیشگفتار وجود دارد، یکی از نویسنده‌ای به نام هانری دومونترلان، و دیگری از منتقدی به نام موريس باردش. هر دو حسن سلیقه نشان داده‌اند و در پستوی این رمان جاخوش کرده‌اند و تلاش می‌کنند تا خود را کم‌علاقه نشان دهند: مونترلان: «نه روح دارد... و نه اندیشه‌ای نو... و نه سروری در نوشتار، و نه کنکاشی ژرف و ناگهانی در اعماق روح انسان، نه یافته‌ای در زمینه انشا، نه اصالت و نه شوخی و خنده: فلوربر آنچنان از نبوغ تهی است که باورش ناممکن است.» و ادامه می‌دهد که البته می‌توانیم چیزی از او یاد بگیریم، ولی به شرط آنکه ارزشی بیش از آنچه سزاوارش است برایش قائل نشویم و این نکته را هم مدنظر قرار دهیم که فلوربر «از همان خمیره راسین و سنت‌سیمون و شاتوبریان و میشله نیست».

باردش هم این رأی را می‌پذیرد و تولد و شکل‌گیری فلوربر

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

۲. در فرانسه. Livre de Poche.

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

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

پرتو ملایم کمیک

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

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

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

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

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

سکه تمام دارایی اوست. «برایش زیبا بود که سکه را این طوری ببیند.»
 واقعاً تمام دارایی اش بود. به انتهای راه رسیده بود. آخرین جمله‌ای
 را که ایرانی‌ک کردم بازگویی چیزی است که فلوبر دید، اما اما از آن
 بی اطلاع بود: او صرفاً کاری سخاوتمندانه انجام نداد، بلکه خوشش آمد
 که این کار را بکند؛ حتی در این لحظات اوج ناامیدی، فراموش نکرد که
 حرکتش را، از سر بی‌گناهی، برای خودش خوب جلوه دهد تا،
 به این ترتیب، خودش را زیبا کند. از این لحظه به بعد، پرتو ملایمی از
 طعن با او همراه می‌شود، حتی هنگامی که به سوی مرگی که چندان هم
 از او دور نیست گام برمی‌دارد.

پرده پاره می‌شود

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

همچون زنی که، برای رفتن سر نخستین قرار ملاقات، خودش را
 آرایش می‌کند، دنیا هم وقتی در لحظه تولدمان به سوی ما می‌شتابد،
 بزک کرده و نقاب زده و از پیش تفسیر شده است. و سازش‌گران یگانه
 کسانی نیستند که مفتونش می‌شوند؛ عصیانگران، که تنها در اندیشه
 مقابله با همه کس و همه چیز هستند، متوجه نیستند که خودشان تا چه
 اندازه پیرو و فرمان‌بردارند؛ آنان تنها در برابر چیزی که بنابه تفسیرشان
 (پیش تفسیرشان) شایسته مقابله است عصیان می‌کنند.

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

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

اما رمانی که به اینگونه حرکات و ژست‌های کلیشه‌ای، این نوع
 نمادهای قدیمی، بیردازد از تاریخ رمان طرد خواهد شد. چرا که
 سروانتس با پاره کردن پرده پیش تفسیری بود که این هنر نو را به راه
 انداخت؛ حرکت نابودکننده او در هر رمانی که شایسته این نام باشد
 بازتاب پیدا می‌کند و امتداد می‌یابد؛ و این نشانه‌ای است برای شناسایی
 هویت هنر رمان.

بلندنامی

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

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

جمع بیماران و همقطاران^۱ هستند که این کار را می‌کنند. این جراح در تعادل زندگی می‌کند. اما بلندنامی نوعی عدم تعادل است. شغل‌هایی هستند که الزاماً بلندنامی به دنبال دارند: سیاست‌مداران، مانکن‌ها، ورزشکاران، هنرمندان.

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

آلبرتینم را کشتند

ایوان بلاتنی^۱ که ده سال زودتر از من متولد شد (و سال‌هاست که مرده است) شاعری است که از سن چهارده‌سالگی به او علاقه داشتم. در یکی از مجموعه اشعارش، بیتی مدام تکرار می‌شد که نام زنی نیز در

1. Ivan Blatny

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

از پروست تنها چیزی که می‌دانستم پشت جلد بیست‌تایی کتاب بود با عنوان در جستجوی زمان از دست‌رفته که به زبان چک ترجمه شده و در کتابخانه یکی از دوستانم ردیف شده بود. با کمک بلاتنی و «Albertinko, ty» او، روزی سرگرم خواندن این کتاب‌ها شدم. وقتی به کتاب در سایه دخترکان شاداب^۱ رسیدم، آلبرتین پروست با آلبرتین شاعر من درهم آمیخت.

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

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

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

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

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

رأی مارسل پروست

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

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

اخلاق اساسی

باردیش نظرش را درباره مادام بوواری این چنین به اختصار بیان می‌کند: «فلوربر نتوانسته است نویسنده شود! و مگر نه اینکه بسیاری از تحسین‌کنندگان فلوربر وقتی آثارش را می‌خوانند اینگونه داوری می‌کنند که: وای! اگر مکاتبات اش را خوانده بودید می‌فهمیدید که چه شاه‌کاری است! فلوربر چه انسان شگفت‌انگیزی بوده است!»

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

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

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

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

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

پسر کوچک و مادر بزرگش

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

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

اما در این بین، تنها نویسندگان، یعنی صدها و هزاران نویسنده نیستند که مطرح‌اند، بلکه پژوهشگران یا، به تعبیر دیگر، لشکر پژوهشگرانی مطرح‌اند که اخلاقی متفاوت را با آنچه گفته شد پی می‌گیرند و هرچه را که به دستشان می‌رسد جمع می‌کنند تا به هدف نهایی‌شان، یعنی همه‌چیز برسند. همه‌چیز یعنی تلی از چرک‌نویس، پاراگراف‌هایی خط‌خطی، فصل‌هایی که نویسنده دور انداخته، اما پژوهشگران در چاپ‌های به اصطلاح انتقادی خود منتشر کرده و نام موزیانه «بدل» را بر آن گذاشته‌اند، و این یعنی اگر بپذیریم که کلمات هنوز معنایی دارند، بنابراین تمام چیزهایی که نویسنده نوشته است برای او ارزشی یکسان دارند و به یک اندازه مورد تأیید او هستند. اخلاقی اساس‌گرا جایش را به اخلاقی بایگانی داده است (آرمان بایگانی: تساوی دلنشینی که در یک گور عظیم دسته‌جمعی حکم فرماست).

مطالعه وقت‌گیر است و زندگی کوتاه

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

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

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

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

رأی سروانتس

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

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

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

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

بخش پنجم

زیبایی شناسی و وجود

زیبایی‌شناسی و وجود

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

این استعاره روشن‌گر عدم تفاهم غیر قابل حلی است که بین اولریش و آن دو نفر وجود دارد؛ عدم تفاهمی که به نظر دل‌بخواهی و غیر قابل توجیه جلوه می‌کند، چرا که نه پای منافع مشترک در میان است و نه سیاست و نه جهان بینی و نه مذهب؛ اگر درک این عدم تفاهم تا این اندازه دشوار به نظر می‌رسد دلیلش این است که ریشه‌هایش بسیار عمیق‌اند و

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

مفاهیم زیبایی‌شناختی تنها وقتی توجهم را جلب کرد که توانستم ریشه‌های وجودیشان را ببینم؛ یعنی وقتی فهمیدم که این‌ها مفاهیمی وجودی هستند؛ زیرا همیشه آدم‌های ساده و یا مشکل‌پسند، باهوش و یا احمق، در طول زندگی با چیزهای زیبا و زشت و والا و خنده‌دار و تراژیک و غنایی و دراماتیک و ماجراجویانه و پرفعل‌وانفعال و تزکیه‌آمیز و یا، اگر نخواهیم تا این اندازه از مفاهیم فلسفی استفاده کنیم، با چیزهای خنده‌ندانی^۱ و کیچ و عامی مواجهند. تمام این مفاهیم حوزه‌هایی هستند که ما را به نموده‌های گوناگونی از وجود رهنمون می‌شوند که از هیچ طریق دیگری نمی‌توان به آن‌ها راه جست.

کنش و حرکت

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

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

۱. agelastique نگاه کنید به زیرنویس agelaste.

کنش و حرکت صرفاً نتیجه فرمانبرداری است، آیا می‌توان آن را همچنان کنش و حرکت نامید؟ و چطور می‌شود کنش و حرکت را از اعمال تکراری و از روی عادت تمیز داد؟ و معنای دقیق آزادی در دنیای مدرن و دیوان‌سالاری شده امروز که در آن توانایی دست‌به‌کار شدن بسیار اندک شده است چیست؟

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

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

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

خنده‌ندان‌ها^۱

آدم‌های دوروبر پاستور یوریک، یکی از شخصیت‌های تریستام شاندی، همگی «ادای جدی بودن را درمی‌آورند» و او این کارشان را دلیل «پدر سوختگی» شان می‌داند؛ رفتاری که شبیه جامه‌ای است که «نادانی و حماقت را از دید بقیه پنهان می‌کند». او، تا جایی که می‌تواند، تلاش می‌کند تا با استفاده از تفسیرهای «شوخی و طنز آمیز» با این مسئله مبارزه کند. این «شیوه غیر محتاطانه در شوخی و تمسخر» خطر آفرین می‌شود؛ «هر ده کلمه بامزه‌ای که می‌گوید باعث می‌شود تا صد تا دشمن پیدا کند»، تا آنجا که، سرانجام، روزی چون دیگر توان مقاومت در برابر انتقام‌جویی خنده‌ندان‌ها را ندارد، «شمشیرش را زمین می‌اندازد» و با

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

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

افرادی وجود دارند که من هوششان را تحسین می کنم و برای شرافتشان احترام فراوان قائلم، اما در کنارشان معذبم: مثلاً حرف‌هایم را سانسور می کنم، تا بد فهمیده نشوند و خودم هم وقیح جلوه نکنم، برای اینکه آنان را با گفتن حرفی نسنجیده نرنجانم. این دسته افراد نمی توانند راحت با کمیک کنار بیایند. من از این بابت سرزنششان نمی کنم: خنده‌ندانی در عمق جانشان نفوذ کرده است و کاری هم از عهده‌شان ساخته نیست. ولی من هم، به نوبه خودم، کاری از عهده‌ام بر نمی آید و، بدون اینکه از آن‌ها متنفر باشم، سعی می کنم از آن‌ها فاصله بگیرم. من نمی خواهم به سرنوشت یوریک دچار شوم.

هر مقوله زیبایی‌شناختی (و خنده‌ندانی هم یکی از این مقوله‌هاست) باعث بروز مسئله‌ای بی‌پایان می شود. کسانی که پیش از این به رابله اتهامات ایدئولوژیکی (مذهبی) می زدند، این کار را، نه به خاطر اعتقاد به باورهای انتزاعی، بلکه به دلیل مسئله عمیق‌تری انجام می دادند. مسئله اصلی، عدم تفاهمی زیبایی‌شناختی بود که تاب تحملش را نداشتند: این آدم‌ها از ته دل با آنچه غیرجدی است مخالف بودند؛ و از اقتضای ناشی از یک خنده نابه‌جا خشمگین‌شان می کرد. چون اگر خنده‌ندان‌ها در پی این هستند تا هر شوخی‌ای را نوعی

بی‌احترامی به مقدسات تلقی کنند، به این دلیل است که هر شوخی‌ای واقعاً توهین به مقدسات هم هست! بین کمیک و مقدسات همیشه ناسازگاری وجود دارد، و تنها چیزی که می شود از خود پرسید این است که این مقدسات کجا شروع می شوند و کجا خاتمه می یابند. آیا فقط مختص مکان‌های مقدسند؟ یا اینکه دامنه‌شان گسترده‌تر است و مثلاً چیزهایی را هم که ما به نام ارزش‌های بزرگ لائیک، مادر بودن، عشق، وطن‌پرستی و یا شرافت انسانی می شناسیم دربرمی گیرد؟ اشخاصی که زندگی برایشان مقدس است همگی، بی‌بربرگرد، با هرگونه شوخی‌ای با عصبانیت برخورد می کنند، عصبانیتی که ممکن است آشکار و یا پنهان باشد، چرا که در هرگونه شوخی چیزی کمیک وجود دارد که فی‌الذاته به مثابه بی‌احترامی به ویژگی مقدس زندگی محسوب می شود.

کمیک را نمی شود بدون فهمیدن خنده‌ندان‌ها درک کرد. این وجود خنده‌ندان‌هاست که به کمیک امکان می دهد تا به همه ابعادش دست پیدا کند، باعث می شود تا حالت شرط‌بندی پیدا کند، حالتی مخاطره‌آمیز، و جوهر دراماتیکش را آشکار سازد.

طنز

در دون‌کیشوت صدای خنده‌ای به گوش می رسد که انگار دقیقاً از حکایات لطیفه‌گون قرون وسطا به ما رسیده است: به شوالیه‌ای که تاس ریش تراشی به جای کلاه خود بر سر دارد می خندند، به ملازمی که سیلی می خورد می خندند. اما جدای این وجهه کمیک، که اغلب کلیشه‌ای و بسیار شقاوت‌آمیز است، سروانتس ما را با طعم کمیکی دیگر آشنا

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

و اگر تراژیک رهایمان کرده باشد

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

می‌کند که بسیار ظریف‌تر است:

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

طنز جرعه‌ای نیست که، به نحوی گذرا، به هنگام گره‌گشایی کمیک موقعیتی یا قصه‌ای، بدرخشد تا ما را بخنداند. بارقه ناچیز نور این جرعه بر تمامی گستره زندگی ما پرتوافکن می‌شود. بیایید درست مثل اینکه بخواهیم فیلمی را دوباره ببینیم، برای بار دوم به صحنه‌ای که نقل

مبارزات ملی، شورش‌ها و سرکوبشان، همگی زیر نظر داورانی تشنه مجازات، از حوزه تراژیک طرد و بیرون رانده شدند. آیا این نوعی حرکت ارتجاعی است؟ سقوطی دوباره به مرحله پیش-تراژیک بشریت؟ اگر چنین است، چه چیزی رجعت کرده است؟ خود تاریخ، در معنای گسترده‌اش، هنگامی که بازیچه دست جنایتکاران می‌شود؟ یا شیوه ما در درک تاریخ؟ من اغلب می‌گویم: تراژیک رهایمان کرده است؛ و احتمالاً مجازات حقیقی نیز همین است.

فراری از جنگ

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

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

قرارگیرد کاملاً توجیه‌پذیر است. هر یک از این دو شخصیت حاضر است تا جاننش را فدای این حقیقت کند، اما این کار تنها از طریق نابودی کامل شخص رقیب ممکن است. به این ترتیب است که هر دو، در آن واحد، هم صادقند و هم مقصّر. مقصّر بودن، به نظر هگل، از خصایص برجسته شخصیت‌های بزرگ تراژیک است. اذعان واقعی به قصور باعث می‌شود تا راه برای مصالحه‌ها و آشتی‌های آتی هموار شود.

خلاص کردن درگیری‌های بزرگ بشری از قید تفسیر ساده‌لوحانه نبرد بین نیکی و شر، و درک آن در پرتو مقوله‌ای تراژیک، یکی از مهم‌ترین دستاوردهای عالم اندیشه به‌شمار می‌رود؛ این کار باعث شد تا نسبی بودن گریزناپذیر و خطرآفرین حقایق بشری آشکار شود؛ باعث شد تا این نیاز احساس شود که باید به رقیب هم حق داد. اما وجود دیدگاه مانوی^۱ در اخلاق مطلبی است که نمی‌توان آن را از میان برد: یاد می‌آید که بلافاصله پس از جنگ، برداشتی از آنتیگون را در پراگ دیدم؛ نویسنده کاری کرده بود که مضمون تراژیک در تراژدی کشته شود، به این معنی که کرثون را به صورت شخصیت فاشیستی درآورده بود که قهرمان زنی را که از آزادی دفاع می‌کرد نابود می‌کند.

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

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

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

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

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

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

زنجیره تراژیک

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

آیا اودیپ گناه کار است؟ این واژه که از اصطلاحات قضایی اقتباس

شده است در این مورد هیچ معنایی ندارد. در انتهای اودیپ‌شاه، او خودش را با سوزن‌های جامه‌ی یوکاسته که خود را به‌دار آویخته است کور می‌کند. آیا این کار او نشانه‌ای است دال بر این که می‌خواسته عدالت را در مورد خودش اعمال کند؟ نیتش این بوده که خودش را مجازات کند؟ یا اینکه کارش بیشتر به فریاد ناامیدی شبیه است؟ اینکه دیگر مسائل وحشتناکی را که خود عامل و هدفش بوده است نبیند؟ پس میل به عدالت مطرح نیست، بلکه صحبت از تمایل به عدم است؟ در اودیپ در کولون، آخرین قطعه‌ای که از سوفوکل به دست ما رسیده است، اودیپ که دیگر نابیناست، در برابر دیدگان آنتیگون که همراهی و تأییدش می‌کند، با حرارت تمام از خودش، در برابر اتهاماتی که کرونون به او وارد می‌کند، دفاع می‌کند و تبرئه خود را خواستار می‌شود. از آنجایی که فرصتی داشتم تا، در گذشته، نگاهی دقیق به سیاستمداران کمونیست بیندازم، دیدم، در کمال شگفتی، که، اغلب، از واقعیت‌های مأخوذ از کنش‌های خودشان خیلی انتقاد می‌کنند، کنش‌هایی که می‌دیدند در برابر چشمانشان به سلسله‌ای غیر قابل کنترل از نتایج منجر می‌شود. حالا لابد شما می‌گویید اگر تا این اندازه تیزبین بودند پس چرا در را نبستند و پی کارشان نرفتند؟ به دلیل فرصت‌جویی؟ یا عشق به قدرت؟ یا ترس؟ شاید. اما نمی‌شود منکر شد که لااقل چند نفری بودند که، براساس مسئولیتی که حس می‌کردند، حرکتی را که در گذشته در دنیا به راه انداخته بودند و نمی‌خواستند منکر شوند که خود مسببش بوده‌اند، بر عهده گرفتند و هنوز هم امید آن را داشتند تا بتوانند تصحیحش کنند، بر آن مسلط شوند، و معنایی به آن ببخشند. هرچه بیشتر مشخصی می‌شد که این امید و هم‌آمیز است، جنبه‌ی تراژیک وجود سیاستمداران کمونیست هم بیشتر آشکار می‌شد.

جهنم

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

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

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

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

جهنم (جهنم روی زمین) به خودی‌خود تراژیک نیست؛ جهنم، وحشتی است که در آن هیچ اثری از تراژیک وجود ندارد.

بخش ششم

پرده پاره

بیچاره آلونسو کیچادا

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

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

می‌گویند لطیفه هستی شناختی!

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

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

پرده پاره

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

حوالی سال‌های ۱۹۳۲ نوشته شده بود و داستانی را نقل می‌کرد که بیست سال قبل اتفاق افتاده بود، طی نخستین سال‌های اعلان جمهوری چکسلواکی در ۱۹۱۸. آقای انگلبرت که مشاور جنگل‌بانی در زمان پادشاهی دوران هابزبورگ بود، به پراگ نقل مکان می‌کند تا دوران بازنشستگی‌اش را در آنجا سپری کند؛ اما، پس از مواجهه با مدرنیته خشن دولت جوان و تازه‌کار، هر روز از روز قبل مأیوس‌تر می‌شود. موقعیتی است که همگان خوب با آن آشنا نیستند. اما، نکته‌ای هست که در این میان تازگی دارد: وحشت دنیای مدرن، و بیچارگی آقای انگلبرت، قدرت پول و ناآگاهی تازه‌به‌دوران‌رسیده‌ها نیست، بلکه صداست؛ نه اینکه صدای قدیمی رعد و یا ضربات چکش، بلکه صدای‌های تازه موتورها، به‌ویژه اتومبیل‌ها و موتورسیکلت‌ها: «هیولاهای انفجاری». بیچاره آقای انگلبرت: اول در ویلایی در یکی از محله‌های خوب ساکن می‌شود؛ در آنجاست که اتومبیل‌ها برای اولین بار او را با مشکلی مواجه می‌کنند که تمام زندگی‌اش را به فراری بی‌سرانجام بدل می‌کند. به محله‌ای دیگر نقل مکان می‌کند، خوشحال از اینکه اتومبیل‌ها اجازه تردد در خیابان او را ندارند. اما، نمی‌داند که این ممنوعیت موقتی است و شبی، هنگامی که صدای غرمب‌غرمب اتومبیل‌های انفجاری را زیر پنجره‌اش می‌شنود، اوقاتش حساسی تلخ می‌شود. از آن به بعد، پنبه در گوش‌هایش می‌گذارد و به تخت می‌رود و می‌فهمد که «خواب یکی از اساسی‌ترین تمایلات بشری است و مرگ ناشی از بی‌خوابی بی‌تردید ناگوارترین مرگ‌هاست». تلاش می‌کند تا آرامش را در اقامتگاه‌های روستایی بیابد (بی‌نتیجه است) و یا در شهرستان‌ها، نزد همکاران قدیمی (بی‌نتیجه است) و، دست‌آخر هم، شب‌هایش را در قطارهایی سپری می‌کند که صدای قدیمی و ملایمشان او را، که دیگر به مردی

می ماند که در زندگی تحت تعقیب قرار گرفته است، به خوابی به نسبت آرام فرو می برد.

وقتی جان رمانش را می نوشت، نسبت ماشین ها به آدم ها در پراگ یک به صد، و یا چه می دانم، حتی یک به هزار بود. و دقیقاً وقتی پدیده صدا (صدای موتورها) نادر بود، از هر حیث چیزی تازه و شگفت آور محسوب می شد. می شود نتیجه ای کلی گرفت: بُعد وجودی یک پدیده اجتماعی هنگامی ملموس تر است که در ابتدای کار باشد، نه در انتهای کار و، به نسبت، از آنچه بعدها بدان بدل خواهد شد بسیار ضعیف تر باشد. نیچه به این نکته اشاره می کند که، در قرن شانزدهم، کلیسای آلمان از کلیسای تمامی جهان درستکارتر بود و، به همین سبب، اصلاحات مذهبی در آنجا صورت گرفت، چون تنها «ابتدای فساد است که قابل تحمل نیست». دیوان سالاری در دوره کافکا، در قیاس با امروز، به کودکی بی گناه شبیه است، با وجود این، این کافکا بود که برای اولین بار به بُعد وحشتناکش پی برد، بُعدی که از آن هنگام دیگر عادی شده است و توجه کسی را جلب نمی کند. در سال های شصت قرن بیستم، فیلسوف هایی بلند مرتبه، «جامعه مصرفی» را مورد انتقاد قرار دادند؛ انتقادی که با گذر ایام چنان جنبه کاریکاتورگونه ای به خود گرفت که دیگر واقعیت لوث شد و امروز اشاره به آن آزار دهنده جلوه می کند. چرا که باید اصل اساسی دیگری را هم مدنظر قرار داد: در حالی که واقعیت هیچ ابایی از تکرار شدن ندارد، در عوض اندیشه، در برابر تکرار واقعیت، همیشه مسکوت می ماند.

در سال ۱۹۲۰، آقای انگلبرت هنوز از شنیدن صدای ناهنجار «موتورهای انفجاری» متعجب است؛ اما، نسل های آتی این صدا را طبیعی می بینند؛ صدا، پس از آنکه آقای انگلبرت را وحشت زده و

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

گفتم «فروتن»، چون جان از آن رمان نویس هایی بود که به «پیش پا افتاده» معروفند؛ با این همه، بزرگ یا کوچک، او رمان نویس حقیقت بود؛ او حقایقی را که روی پرده پیش تفسیری نقش شده بود کپی نمی کرد؛ او هم مثل سروانتس شجاعت نشان داد و پرده را پاره کرد؛ بیاید آقای انگلبرت را از رمان جان بیرون بکشیم و او را شخصیتی حقیقی تصور کنیم که در حال نوشتن زندگی نامه خودش است؛ نه، چنین اثری هیچ شباهتی به رمان جان نخواهد داشت! چون آقای انگلبرت هم، مثل اکثر هم نوعانش، عادت کرده است تا در مورد زندگی، بر اساس آنچه روی پرده آویخته در برابر دنیا خوانده می شود، داوری کند؛ او می داند که پدیده صدا، هر اندازه هم که برایش ناهنجار باشد، ارزشش را ندارد تا به آن بپردازد. در عوض، آزادی، استقلال، دموکراسی، و یا، از دیدگاهی دیگر، سرمایه داری، استعمار و نابرابری ارزشش را دارد، بله، صداها بار هم ارزش دارد؛ این ها مفاهیم مهمی هستند که می توانند سرنوشتی را معنادار کنند، بدبختی را ارزشمند

نشان دهند! به همین سبب هم، در زندگی نامه خودش که پنبه در گوش آن را می نویسد، جایگاهی مهم برای استقلال باز یافته میهنش در نظر می گیرد و خودخواهی تازه از راه رسیده ها را سخت مورد مؤاخذه قرار می دهد؛ «هیولاهای انفجاری» را هم به انتهای صفحه می برد و اگر از آن نامی می برد تنها به این دلیل است که، در کل، موجب خنده است.

پرده پاره تراژیک

یکبار دیگر هم می خواهم به شخصیت آلونسو کیجادا اشاره کنم؛ ببینم چگونه یابویش را سوار می شود و در پی نبردهای بزرگ می رود. او آماده است تا زندگی اش را برای آرمانی شریف به خطر اندازد، اما، تراژدی او را پس می زند. چون از همان بدو پیدایش، نوع ادبی رمان به تراژدی بدبین بود؛ به ارزشی که برای چیزهای بزرگ و فاخر قائل بود؛ به خاستگاهش که نمایش بود؛ به اینکه نثر پیش پا افتاده زندگی را نادیده می گرفت. بیچاره آلونسو کیجادا. همه چیز، پیرامون وجود غمگین او، به کمندی تبدیل می شود.

احتمالاً هیچ رمان نویسی به اندازه ویکتور هوگو، در کتاب نود و سه (۱۸۷۴) که درباره انقلاب کبیر فرانسه نوشته شده، مجذوب هیجانانگیز تراژیک نشده است. سه شخصیت اصلی داستان او، بزک کرده و ملبس به جامه های فاخر، انگار همین الان صحنه نمایش را ترک کرده و به رمان وارد شده اند: مارکی دو لانتناک، سروجان فدای نظام سلطنتی می کند؛ سیموردن، شخصیت برجسته انقلاب هم چندان، به نسبت او، کم اعتقادتر به حقیقت انقلاب نیست؛ و، سرانجام، برادرزاده لانتناک، گسون، آریستوکراتی است که تحت تأثیر سیموردن به یکی از

ژنرال های بزرگ انقلاب بدل می شود.

آخر داستان این طوری است: لانتناک، در کشاکش نبردی بسیار وحشتناک در قصری که توسط ارتش انقلابیون محاصره شده است، موفق می شود تا از طریق دالانی مخفی فرار کند. سپس، در حالی که دیگر از دست محاصره کنندگان خلاص شده است، قصر را از دور نظاره می کند که به آتش کشیده شده است و صدای گریه ناامیدانه مادری به گوشش می رسد. در این لحظه، به یاد می آورد که سه فرزند خانواده ای جمهورخواه در پشت دری آهنی که کلیدش در جیب اوست اسیرند. پیش از این، صدها مرده دیده بود، مرد، زن، پیر، و هیچوقت خم به ابرو نیاورده بود. اما، مرگ کودک نه، هیچوقت، هیچوقت نمی توانست اجازه چنین کاری را بدهد! بنابراین، یکبار دیگر وارد دالان زیرزمینی می شود و در برابر دیدگان حیرت زده دشمن، کودکان را از دام آتش می رهاند. اما، خودش دستگیر، و به مرگ محکوم می شود. وقتی گون از ماجرای قهرمانانه عمویش خبردار می شود، باورهای اخلاقی اش متزلزل می شود: آیا کسی که جانش را برای نجات کودکان به خطر می اندازد سزاوار عفو نیست؟ به لانتناک کمک می کند تا فرار کند، هرچند می داند که با این کار باعث محکومیت خودش خواهد شد. و همین هم می شود، سیموردن که به باورهای آشتی ناپذیر انقلاب وفادار است، گونونی را که درست مثل فرزند خودش دوست دارد به تیغ گیوتین می سپرد. برای گون این محکومیت به مرگ کاملاً موجه است و با آرامش تمام آن را می پذیرد. لحظه ای که تیغ گیوتین پایین می آید، سیموردن، این انقلابی بزرگ، تیری در قلب خود خالی می کند.

چیزی که از این شخصیت ها بازیگر تراژدی می سازد، این است که هویتشان، از هر لحاظ، با آنچه برایش حاضرند بمیرند، و می میرند، همخوان است. تعلیم عشق که پنج سال قبل از نگارش رمان هوگو نوشته

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

سینکال، این پرشور و حال‌ترین انقلابی‌ها، «این انسان دموکرات»، «رفیق خلق»، مدیر کارخانه می‌شود و با کارگانش بد رفتاری می‌کند. فردریک به او می‌گوید: «به عنوان فردی دموکرات بیش از حد سخت‌گیرید!» سینکال در جواب می‌گوید: «دموکراسی این نیست که به فردیت انسان‌ها اجازه‌ی هرزگی بدهی. دموکراسی این است که زیر پوشش قانون همه با هم برابر باشند، یعنی تقسیم کار، نظم». در طی حوادث روزهای سال ۱۸۴۸ باز هم انقلابی می‌شود و کمی بعد سلاح برمی‌دارد و همین انقلاب را سرکوب می‌کند. اما، نباید به او به دید آدمی فرصت طلب نگریست که هر لحظه حاضر است تا مثل مار پوست عوض کند. انقلابی باشد یا ضد انقلابی، در هر حال همیشه همانی است که بود. چون - و این یکی از دستاوردهای بزرگ فلوربر است - چیزی که رفتاری سیاسی بر پایه‌اش استوار است، عقیده (چیزی که به شدت

شکننده است و به حجاب می‌ماند) نیست، بلکه چیزی است که جنبه عقلانی و همچنین استحکامش از عقیده کمتر است: به عنوان نمونه، برای شخصیتی مثل سینکال، وابستگی کهن باورانه به نظم و نفرت کهن باورانه به فرد است (همانطور که خودش می‌گوید به: «امکان هرزگی دادن به فرد»).

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

تنها شخصی که بین آن‌ها خود را به خاطر آرمانش به کشتن می‌دهد دوسار دیه است که ساده لوح‌ترین آدم‌هاست. اما، در رمان از جایگاهی ثانوی برخوردار است. در تراژدی، سرنوشت تراژیک در جایگاه نخست اهمیت قرار دارد. در رمان فلوربر، گذر آنی تراژیک که به جرقه‌ای زودگذر می‌ماند، در پس زمینه داستان رخ می‌دهد.

پری

لرد آلورثی دو معلم سرخانه استخدام کرده است تا کار تربیت و تعلیم تام‌جونز جوان را به عهده بگیرند: یکی از آن‌ها که سکوار نام دارد، مردی است مدرن و پذیرای اندیشه‌های آزادی خواهانه، علم و فلسفه؛ دیگری، پدر روحانی تو اکوم، محافظه کاری است که تنها

مذهب برایش حکم حقیقت را دارد؛ این دو مرد باسوادند، اما، در عین حال هم بدجنسند و هم کم‌هوش. هر دو طرح نخستینی هستند از دو شخصیت منفور مادام بوواری، یعنی اومه داروساز و بورنیزین کشیش. اولی شیفته علم و پیشرفت است و دومی جانماز آبکش.

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

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

کردند، حتی اِماکه تحت تأثیر خوبی شارل، منقلب شد و او را در آغوش گرفت! چند روز بعد، معلوم می‌شود که عمل جراحی بی‌فایده بوده است و هیپولیت هم، بعد از تحمل دردهای فراوان، در نهایت، یک پایش قطع می‌شود. شارل مایوس و درمانده و، به نحوی ترحم‌آمیز، از سوی اطرافیانش طرد می‌شود. این شخصیت که به نحوی باورنکردنی خوب و نیکوکار، اما، واقعی است بی‌تردید خیلی بیشتر از زن نیکوکار و فعال شهرستانی‌ای که احساسات سنت - بوو را برانگیخته بود شایسته همدردی است.

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

سقوط تا ژرفای تیره لطیفه

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

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

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

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

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

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

بله، نظر من این است. حماقت به هیچ‌وجه عظمت قهرمان تراژیک را زائل نمی‌کند. حماقت از «طبیعت انسانی» تفکیک‌ناپذیر است، همیشه و همه‌جا با انسان هست: چه در تاریخ و روشن اتاق خواب‌ها و چه بر روی صحنه پر نور تاریخ، در معنای گسترده‌اش.

دیوان‌سالاری به زعم ستیفر

می‌خواهم بدانم چه کسی برای اولین بار معنای وجودی دیوان‌سالاری را کشف کرد. به احتمال زیاد، آدالبر ستیفر. اگر در دورانی خاص از زندگی‌ام، اروپای مرکزی به عامل اصلی تشویش‌های ذهنی‌ام بدل نشده بود، هیچ معلوم نبود که با دقت به مطالعه آثار این نویسنده کهنسال اتریشی بپردازم؛ نویسنده‌ای که در نگاه اول با طولانی‌بودن کارهایش، با گرایشش به مسائل تربیتی و همچنین اخلاق‌گرایی و پارسایی‌اش، به نظرم غریبه می‌آمد. با این حال، او نویسنده کلیدی اروپای مرکزی قرن بیستم است، ثمره خالص این دوره و بازنمای روحیه عاشقانه و پاک حاکم بر آن که ^۱Biedermier

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

نامگذاری‌اش کرده‌اند! مهم‌ترین رمان ستیفر آخر فصل نام دارد که در سال ۱۸۵۷ نوشته شده است؛ این رمان به همان اندازه که حجیم است، ساده هم هست: مردی جوان به نام هنریش، موقعی که برای گردش به کوهستان رفته است، با آمدن ابرهایی که حکایت از وقوع رعد و برق دارند غافلگیر می‌شود. به اقامتگاه شخصی می‌رود که آریستوکراتی است کهنسال به نام ریزاک؛ پیرمرد از او به گرمی پذیرایی می‌کند و با او دوست می‌شود. قصر پیرمرد نام زیبایی دارد: «خانه گل‌های سرخ» و هنریش بعدها مرتب به آنجا می‌آید، یک بار یا دوبار در سال؛ سال نهم، با دخترخوانده ریزاک ازدواج می‌کند و رمان با این ماجرا تمام می‌شود. رمان تنها هنگامی معنای عمیقش را برای خواننده آشکار می‌کند که می‌بینیم، در انتهای کار، روزی ریزاک و هنریش روبه‌روی هم می‌نشینند و پیرمرد داستان زندگی‌اش را برای او نقل می‌کند. این داستان از دو بعد اساسی برخوردار است: یکی خصوصی و دیگری عمومی. من می‌خواهم روی بعد دوم تأمل کنم: ریزاک، پیش‌ازین، از زمره کارمندان ارشد بود. روزی وقتی دید که کارکردن در نظام اداری با روحیات و سلیق و گرایش‌هایش ناسازگار است، کارش را رها کرد و در کوهستان در «خانه گل‌های سرخ» ساکن شد تا، به این ترتیب، همانطور که دلش می‌خواست با طبیعت و روستاییان زندگی کند و از سیاست و همچنین از روند تاریخ دور باشد.

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

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

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

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

ریزاک دیوان‌سالاری را نقد نمی‌کند، تنها توضیح می‌دهد که چرا او، با توجه به خلق و خویش، نمی‌تواند زندگی‌اش را وقف آن کند. چیزی که مانع شد تا کارمند باقی بماند ناتوانی‌اش در اطاعت کردن و کار کردن برای رسیدن به اهدافی بود که از افق دید او خارج‌جند. و همچنین

احترامش برای چیزهای مختلف، آنطور که هستند.

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

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

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

دنیای تجاوززده‌ی قصر و روستا

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

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

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

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

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

مفهوم وجودی دنیای دیوان‌سالاری شده

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

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

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

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

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

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

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

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

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

سپس، ماجرا: در قدیم، مفهومی که از این کلمه استنباط می‌شد ستودن زندگی، به‌عنوان نماد آزادی، بود؛ تصمیمی فردی و جسورانه باعث می‌شد تا سلسله‌ای از کنش‌ها، به‌نحوی غافلگیرانه، به‌وقوع بپیوندد، کنش‌هایی که همگی آزادانه و سنجیده بودند. اما، این نگرش به آزادی با آنچه ک. تجربه کرد متفاوت است. ک. از آنجایی به روستا می‌آید که در پی عدم هماهنگی بین دو دفتر اداری در قصر، احضاریه‌ای برای او، به‌اشتباه، ارسال می‌شود؛ بنابراین، ماجرای او نتیجه‌ی خواست شخصی‌اش نبود، بلکه اشتباهی اداری باعث بروز آن شد، ماجرای که از دیدگاه هستی‌شناختی هیچ ارتباطی با ماجرای دون‌کیشوت و راستینیاک^۱ ندارد. اشتباهات، به دلیل وسعت دستگاه اداری، از لحاظ آماري اجتناب‌ناپذیرند؛ استفاده از کامپیوتر باعث می‌شود تا این

۱. از قهرمانان رمان بالزاک.

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

مفهوم نبرد همپراز مفهوم ماجراست: وقتی ک. از دعوایش با قصر صحبت می‌کند، اغلب از کلمه‌ی نبرد استفاده می‌کند. اما، این نبرد چیست؟ نبرد ک. عبارت است از چند دیدار بیهوده با دیوان‌سالاران و انتظاری طولانی. دعوی تن‌به‌تنی در کار نیست؛ حریفان ما جسم ندارند: شرکت‌های بیمه، تأمین‌اجتماعی، اتاق بازرگانی، دادگستری، اداره‌ی مالیات، کلانتری، فرمانداری، شهرداری. ما با سپری کردن ساعت‌ها و ساعت‌ها وقت، در دفترها، اتاق‌های انتظار و بایگانی‌هاست که به نبرد می‌پردازیم. در پایان نبرد، چه چیزی در انتظارمان است؟ پیروزی؟ گاهی چنین است. اما، پیروزی چیست؟ آنطور که ما کس بروود تعریف کرده است، کافکا چنین پایانی را برای قصر در نظر گرفته بود: ک. بعد تحمل تمام دردها، از خستگی جان می‌دهد. او در بستر مرگ دراز کشیده است و در همان لحظه، (عین کلمات بروود را نقل می‌کنم): «حکمی از قصر می‌رسد که بر اساس آن ک. اجازه‌ی اقامت در قصر را ندارد، باین‌حال، به او اجازه داده می‌شود تا به‌خاطر برخی شرایط فرعی در آنجا بماند و کار کند».

سال‌های عمر، پنهان پشت پرده

به رمان‌هایی فکر می‌کنم که به‌خاطر دارم، و سعی می‌کنم تا بفهمم قهرمانان دقیقاً چه سن و سالی دارند. خیلی عجیب است، اما، همه

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

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

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

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

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

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

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

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

آزادی صبح، آزادی عصر

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

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

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

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

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

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

برای یک هنرمند جوان نوآور، جلب توجه مردم و اینکه کاری کند تا مردم دوستش داشته باشند آسان نیست؛ اما، با گذشت زمان، با الهام‌گرفتن از آزادی ناشی از نزدیک شدن غروب زندگی، بار دیگر سبکش را تغییر می‌دهد و آن چهره‌ای را که مردم می‌شناختند کنار می‌گذارد؛ مردم دیگر چندان مشتاق نیستند تا از او پیروی کنند. فدریکو فلینی که به نهاد جوان سینمای ایتالیا وابسته بود (همان سینمای بزرگی که الان دیگر وجود ندارد) تا مدت‌ها مورد تحسین همگان بود. آخرین فیلمش، آمارکور (۱۹۷۳)، فیلمی بود که زیبایی غنایی‌اش مورد پسند همگان واقع شد. پس از آن، قدرت خیالپردازی‌اش از این هم فراتر رفت و نگاهش تیزتر و باریک‌بینانه‌تر شد؛ شعرش ضد غنایی شد و مدرنیسمش هم ضد مدرن؛ هفت فیلمی را که در ۱۵ سال آخر عمرش ساخت تصویری است رام‌نشده از دنیایی که ما در آن زندگی می‌کنیم: کازانووا (تصویری که به طرح آشکار شدن مسائل جنسی توجه دارد و تا مرز سخره پیش رفته است)؛ پرو وادور کسترا *Prova d'orchestra*؛ شهر

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

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

بخش هفتم

رمان، حافظه، فراموشی

آملی

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

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

فراموشی‌ای که پاک می‌کند،

حافظه‌ای که تغییر شکل می‌دهد.

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

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

(حتی از چند ثانیه قبل) منفک می‌کند؛ این دو نیرو خیلی زود دست به کار می‌شوند و با هم همکاری می‌کنند: یکی، نیروی فراموشی (پاک می‌کند) و دیگری نیروی حافظه (که تغییر شکل می‌دهد).

این امر از هر حیث بدیهی بدیهی است، اما، قبولش دشوار است؛ چون وقتی به عمق این امر بدیهی فکر می‌کنیم، از خودمان می‌پرسیم پس آن شهادت‌هایی که تاریخ‌نگاری بر آن استوار است چه می‌شود؟ پس یقین ما درباره گذشته چه می‌شود؟ و خود تاریخ در معنای عام؟ همان تاریخی که هر روز با اطمینان تمام، با خوش‌باوری و با ارتجال، به آن استناد می‌کنیم؟ در پس حاشیه باریک چیزهای غیر قابل انکار (هیچ شکی نیست که ناپولئون در جنگ واترلو شکست خورد)، فضایی لایتناهی گسترده است که همان فضای چیزهای تقریبی است، فضای چیزهای ساختگی، چیزهای تغییر شکل یافته، ساده شده، اغراق شده، بد فهمیده شده، فضایی لایتناهی از غیر حقیقت‌هایی که در هم می‌آمیزند و مثل موش‌ها تکثیر می‌شوند و به نامیرایی می‌رسند.

رمان، آرمان‌شهر دنیایی که فراموشی نمی‌شناسد

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

اهمیت و مفهوم خاص خود را داراست. دنیایی که هرآنچه در آن هست، هر کلمه و هر جمله شایسته آن است که فراموش ناشدنی باشد و به همین شکل هم آفریده شده است.

با این حال، خود درک هنر از سیطره فراموشی جان سالم به در نمی‌برد. با این تفاوت که در مقابله با فراموشی، هر کدام از هنرها، در وضعیتی متفاوت قرار می‌گیرند. از این دیدگاه، شعر جایگاه ویژه‌ای خواهد داشت. کسی که قطعه شعری از بودلر می‌خواند نمی‌تواند حتی یک کلمه از آن را نادیده بگیرد. اگر از آن شعر خوشش بیاید آن را چندین بار و شاید به صدای بلند بخواند. اگر عاشق آن شعر شد آن را از بر خواهد کرد. شعر غنایی قلعه حافظه است.

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

صحبت کنم؛ در این صورت، هم خودم و هم دوستم، خواهیم فهمید که حافظه‌هایمان از کتاب خوانده شده تنها قطعاتی را به خاطر سپرده است و برای هر کداممان دو کتاب کاملاً متفاوت ایجاد کرده است.

با این همه، رمان‌نویس رمانش را جوری می‌نویسد که انگار قطعه شعری را سروده است. نگاهش بکنید! از دیدن ترکیبی که در جلوی رویش شکل می‌گیرد حیرت کرده است: کوچکترین جزئیات برایش مهم است، هر کدام از این جزئیات را به عبارتی موسیقایی بدل می‌کند و به دفعات آن را، درست شبیه آنچه در فوگ^۱ اتفاق می‌افتد، تکرار می‌کند و تغییر شکل می‌دهد و یا اشاراتی مبهم به آن می‌کند. به همین خاطر اطمینان دارد که نیمه دوم رمانش زیباتر و مستحکم‌تر از نیمه نخست خواهد بود؛ چون هر چه بیشتر در تالارهای این قصر پیش رویم، پژواک‌های جمله‌هایی که پیش از این ادا شده بود، مضمون‌هایی که قبلاً ارائه شده بود، بیشتر تکثیر می‌یابند و در قالب آکوردهایی با هم تلفیق و در هر سو طنین‌انداز می‌شوند.

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

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

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

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

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

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

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

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

ترکیب

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

ندارد؛ تنها چیزی که از داستان او برجای مانده است پژواکی است که دور و دورتر می‌شود، گام‌های آهسته‌خاطره‌ای که محو می‌شود؛ و این زیباست؛ و واقعی؛ تنها ورونسکی است که مایوس است و به صربستان می‌رود تا در جنگ در برابر عثمانی‌ها به استقبال مرگ برود؛ حتی عظمت این حرکت او هم بعدی نسبی می‌یابد: بخش هشتم کم‌وبیش به کلی در مزرعه‌لویین رخ می‌دهد و لویین در حین گفتگوها به دفعات جنون اسلاو - پرستانه‌داو طلبان اعزام به جبهه جنگ عیله صرب‌ها را مسخره می‌کند؛ وانگهی، مقوله جنگ خیلی کمتر از تفکر در مورد انسان و خدا ذهن لویین را به خود مشغول می‌کند؛ این‌گونه افکار به تناوب درحالی که در مزرعه مشغول کار است به ذهنش هجوم می‌آورد و با نثر پیش‌پافتاده و روزمره زندگی‌اش درهم می‌آمیزد و زندگی روزمره‌اش حکم فراموشی‌ای را دارد که در تلاش است تا چهره عشق ناکامش را پنهان کند.

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

بنیادین برخوردار شد.

این اهمیت استثنایی ترکیب، یکی از نشانه‌هایی است که خبر از پیدایش نوع رمان می‌دهد و باعث می‌شود تا از باقی هنرهای ادبی، قطعات نمایشی (آزادی معماری - ترکیب آن‌ها کاملاً به مدت یک نمایش و همچنین الزام جلب بی‌وقفه توجه بیننده محدود است) و همچنین شعر متمایز شود. آیا حیرت‌انگیز نیست که بودلر، بودلر بی‌همتا، از همان نظام عروض^۱ و همان شکلی استفاده کرده باشد که خیل عظیمی از شعرای قبل و بعد از او مورد استفاده قرار داده‌اند؟ اما، هنر شاعر همین است: ویژگی او از خلال قدرت تخیلش آشکار می‌شود، نه از طریق معماری کلی اثرش؛ در عوض، زیبایی رمان از معماری‌اش قابل تفکیک نیست؛ گفتم زیبایی، چرا که به ترکیب نباید صرفاً به دیده توانایی و احاطه بر فن نگریم؛ ترکیب در درون خود ویژگی سبک یک نویسنده را نیز به همراه دارد (تمام رمان‌های داستایوفسکی از اصل ترکیبی واحد و مشترکی تبعیت می‌کنند)؛ و نشان هویت تک‌تک رمان‌ها محسوب می‌شود (هرکدام از رمان‌های داستایوفسکی، در بطن این اصل مشترک، از معماری خاص خود که تقلیدناپذیر هم هست برخوردارند). اهمیت ترکیب، به احتمال فراوان، در رمان‌های بزرگ قرن بیستم مشهودتر است: اولیس که مجموعه‌ای است از سبک‌های مختلف؛ *ferdydurke* که داستان پیکار سکس^۲ با استفاده از دو قسمت واسطه‌ای مسخره‌آمیز، که هیچ ارتباطی نیز با ماجرای اصلی رمان ندارند، به سه بخش تقسیم شده است؛ جلد سوم خوابگردها که در مجموعه‌ای واحد، پنج نوع ادبی مختلف را

۱. ابیات دوازده هجایی و قطعه شعرهای چهارده‌بیتی.

گنجانده است (رمان، داستان کوتاه، گزارش، شعر و جستار)؛ نخل های وحشی، اثر فالکنر، از دو داستان کاملاً مجزا که با هم بی ارتباط باقی می مانند مرکب شده است؛ و مثال هایی دیگر و دیگر...

موقعی که روزی تاریخ رمان به انتها برسد، سرنوشت رمان های بزرگی که برجای خواهند ماند چه خواهد بود؟ برخی از این رمان ها قابل تعریف کردن و، به تبع آن، قابل تبدیل به شکل های دیگر نیستند (مثل پانتاگروئل، مثل تریستام شاندى، مثل اولیس). این رمان ها همانگونه که هستند، یا به حیات خود ادامه می دهند و یا از بین می روند. رمان های دیگر، با توجه به story شان، قابل تعریف کردند (مثل آناکارینا، مثل ابله، مثل محاکمه) و به همین دلیل هم می شود آن ها را به آثار سینمایی و یا تلویزیونی و یا نمایشی و حتی داستان های مصور تبدیل کرد. این نامیرایی «توهمی» بیش نیست! چون برای اینکه بتوان از رمان نمایش ساخت باید اول ترکیبش را شکست؛ باید آن را به یک story ساده تبدیل کرد؛ باید شکلش را از یاد برد. اما، اگر اثر هنری را از شکلش جدا کنیم چه چیزی از آن باقی خواهد ماند؟ در پی این هستیم تا با تبدیل یک رمان بزرگ به باقی انواع - نمایشی، سینمایی و... - باعث شویم تا حیاتش استمرار بیشتری پیدا کند، اما، تنها کاری که می کنیم این است که مقبره ای می سازیم که بر سنگنوشته اش نام کسی حک شده است که دیگر در درون آن نیست.

تولد ی فراموش شده

امروز، دیگر چه کسی اشغال چکسلواکی توسط ارتش روسیه را در اوت ۱۹۶۸ به یاد دارد. این واقعه در زندگی من در حکم فاجعه بود.

با این حال، اگر خاطرات آن دورانم را بنویسم، چیز چندانی دستگیر نمی شود و خاطراتم سرشار از اشتباهات و دروغ های ناخواسته خواهد بود. اما، در کنار حافظه مشحون از واقعیت، حافظه دیگری هم هست: به نظرم رسید که سرزمین کوچکم از آخرین بازمانده های استقلالش محروم و برای همیشه توسط دنیای عظیم و بیگانه بلعیده شد؛ به نظرم رسید که شاهد آغاز احتضار سرزمینم هستیم؛ البته، برداشت من از آن موقعیت اشتباه بود؛ اما، به رغم این اشتباه (یا بهتر است بگویم به مدد این اشتباه) تجربه ای بزرگ در حافظه وجودی ام نقش بست: از آن زمان چیزی را درک کردم که هیچ فرانسوی و هیچ امریکایی ای قادر به درکش نیست؛ من می دانم که شاهد مرگ ملت خود بودن چه معنایی برای انسان دارد.

چون محو و مفتون تصویر مرگ سرزمینم شده بودم، به زایشش فکر کردم، دقیق تر بگویم به زایش دومینش، به عصر نوزایی، بعد از قرن هفدهم و هجدهم، هنگامی که زبان چک (این زبان در گذشته زبان بزرگ یان هاوس و کمنیوس بود) که از کتاب ها و مدارس و ادارت برچیده شده بود در کنار زبان آلمانی همچون گویشی خانگی به زحمت به حیات خود ادامه می داد؛ به یاد نویسندهاگان و هنرمندان چک قرن نوزدهم افتادم که در مدت زمانی بسیار کوتاه ملتی خواب رفته را بیدار کرده بودند؛ به یاد بدریک سمتانا افتادم که حتی بلد نبود زبان چکی را درست بنویسد، که یادداشت های روزانه اش را به زبان آلمانی می نوشت و با این همه، نمادین ترین شخصیت ملتش محسوب می شد. چک ها در آن زمان در موقعیتی استثنایی قرار گرفتند: چون همگی دوزبانه بودند، می توانستند بین دو زبان یکی را انتخاب کنند: متولد شوند یا نشوند؛ باشند یا نباشند. یکی از آنان، یعنی هوپرت گوردن

شوثر جسارت آن را یافت تا بی آنکه حاشیه برود به اصل مطلب اشاره کند: «اگر ما توان معنوی مان را با فرهنگ ملتی بزرگ تلفیق کنیم که در سطحی بسیار بالاتر از فرهنگ نوپای چکی قرار دارد، آیا برای بشریت مثمرتر نخواهیم بود؟» با این حال، چک‌ها فرهنگ نوپای خودشان را به فرهنگ پخته آلمانی‌ها ترجیح دادند.

سعی کردم تا مردم کشورم را درک کنم. چرا جاذبه وطن پرستی برای آن‌ها از چنین قدرت سحری برخوردار بود؟ آیا این جادو حاصل لطف سفری بود در دنیای ناشناخته؟ یا اندوه از دست رفتن گذشته‌ای پرافتخار؟ یا دست و دل بازی شرافتمندانه‌ای که ضعیف را بر قوی ترجیح داده بود؟ یا اینکه لذت تعلق داشتن به یک گروه از یاران که می‌خواستند حریصانه دنیایی جدید را از هیچ بیافرینند؟ کسانی که می‌خواستند تا نه تنها یک شعر، یک نمایش و یک حزب سیاسی خلق کنند، بلکه می‌خواستند ملتی را بیافرینند، حتی اگر زبانش نیمه مرده باشد؟ من که از این دوره تنها سه یا چهار نسل فاصله داشتم، با تعجب دیدم که نمی‌توانم خودم را به جای نیاکانم فرض کنم و در تخیلم موقعیت عینی‌ای را که آنان تجربه کرده بودند متصور شوم.

سربازان روس در خیابان‌ها در آمدو شد بودند، از تصور اینکه نیرویی ویرانگر می‌توانست مانع شود که ما آنچه بودیم باشیم، وحشت کرده بودم. و در عین حال، در کمال حیرت می‌دیدم که نمی‌دانم چرا و چگونه به آنچه هستیم تبدیل شده‌ایم؛ حتی مطمئن نبودم که اگر یک قرن پیش در موقعیت نیاکانم قرار داشتم چک بودن را انتخاب می‌کردم یا نه. دلیلش این نبود که اطلاعات درستی از وقایع تاریخی نداشتم، من نیاز به شناختی دیگر داشتم؛ همان شناختی که به قول فلوربر در «عمق یک موقعیت تاریخی نفوذ می‌کند و محتوای انسانی آن را در می‌یابد».

شاید یک رمان، یک رمان بزرگ، می‌توانست به من بفهماند که چک‌ها در آن زمان چگونه آن انتخاب را تجربه کردند. اما، چنین رمانی هیچگاه نوشته نشد. بعضی وقت‌ها، فقدان یک رمان بزرگ جبران‌ناپذیر است.

فراموشی فراموش ناشدنی

چند ماه پس از آنکه سرزمین کوچک گروگان گرفته شده‌ام را برای همیشه ترک کردم، به مارتینیک رفتم. شاید می‌خواستم برای مدتی هم که شده از موقعیت به عنوان مهاجر فرار کنم. ولی ممکن نبود: در آن زمان، نسبت به سرنوشت کشورهای کوچک خیلی حساس بودم. در مارتینیک همه چیز مرا به یاد بوهمیای خودم می‌انداخت؛ به خصوص که ملاقاتم با مارتینیک در زمانی روی داد که این کشور با شیفتگی تمام در جستجوی شناخت هویتش بود.

من آن وقت از این جزیره چه می‌دانستم؟ هیچ. مگر اسم امه‌سزر که در سن هفده سالگی با اشعارش آشنا شده بودم. این اشعار بلافاصله بعد از جنگ در یک مجله چک آوانگارد به زبان چکی ترجمه و چاپ شده بود. در نظر من، مارتینیک جزیره امه‌سزر بود. و در واقع، وقتی پایم را به آنجا گذاشتم به همین شکل هم در برابر چشمانم ظاهر شد. در آن هنگام، امه‌سزر شهردار فوردو فرانس بود. هر روز در نزدیکی شهرداری جمعیتی را می‌دیدم که برای دیدن امه‌سزر آمده بودند. کسانی که آمده بودند تا با او حرف بزنند، درددل و مشورت کنند. اطمینان دارم که دیگر چنین برخورد صمیمانه و نزدیکی را بین مردم و نماینده‌شان در جایی سراغ نخواهم کرد. اینکه شاعری بنیان‌گذار ملت و فرهنگی باشد، چیز جدیدی نیست.

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

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

ضربه فراموش‌ناشدنی فراموشی جزیره بردگان را به صحنه رویاها تبدیل کرده بود؛ زیرا اهالی مارتینیک تنها از طریق رویا بود که توانستند

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

اروپای فراموش شده

پس ما در اروپا که هستیم؟

به یاد جمله‌ای می‌افتم که فردریش شلگل در واپسین سال‌های قرن هجدهم نوشت: «انقلاب فرانسه، ویلهلم میستر، اثر گوته و همچنین ویسنشافتسلهر^۱ اثر فیششت بزرگ‌ترین گرایش‌های عصر ما محسوب می‌شوند (die größten Tendenzen des Zeitalters)». معنی اروپا در آن

این شخص که معتقد است کشف قاره جدید باشکوه‌ترین واقعه مسیحیت عصر جدید بوده است، تصمیم می‌گیرد تا زندگی‌اش را وقف این کند که کریستف کولومب، به‌عنوان قدیس، به رسمیت شناخته شود. بخش دوم، ما را سه قرن به عقب‌تر می‌برد: خود کریستف کولومب ماجرای باورنکردنی کشف امریکا را برایمان تعریف می‌کند. در بخش سوم، کریستف کولومب تقریباً چهار قرن پس از مرگش، به شکل نامرئی، شاهد صحنه دادگاه مذهبی‌ای است که پس از بحثی بسیار عالمانه و به‌همان اندازه پرتفنن (ما درست در همان عصری هستیم که پس از کافکا، مرز غیرحقیقت‌نمایی دیگر تحت کنترل نیست) قدیس شدنش را منکر می‌شود.

بدین ترتیب، منظور کردن چندین دوره تاریخی در ترکیبی واحد، یکی از امکاناتی است که در گذشته غیرقابل تصور بود و امروز در دسترس هنر رمان قرن بیستم قرار دارد، هنری که توانست در این قرن از حدود مرز شیفتگی نسبت به روان‌شناسی‌های فردی پافراتر گذارد و به مسائل وجودی انسان، آن هم در معنای گسترده، عام و فرا-فردی این کلمه پردازد؛ بار دیگر به کتاب خوابگردهای هرمان بروخ استناد می‌کنم تا نشان دهم زندگی اروپاییان که دستخوش سیلاب «افول ارزش‌ها» شده است در سه دوره تاریخی متفاوت با مکث و وقفه مواجه می‌شود؛ این سه دوره حکم سه پله را دارد که با پایین رفتن از آن‌ها، اروپا تا فروپاشی نهایی فرهنگ و همچنین علت وجودی‌اش تنزل می‌یابد. بروخ راهی تازه در پیش چشم رمان‌گشود. آیا اثر کارپانتیه هم در همین خط‌سیر حرکت می‌کند؟ البته. هیچ رمان‌نویس بزرگی قادر نیست از مسیر تاریخ رمان خارج شود. اما، در پس این تشابه بین رمان کارپانتیه و بروخ، نیت‌های متفاوتی نهان شده است.

زمان عبارت بود از: اینکه به یک رمان و یک کتاب فلسفی به‌دیده یک واقعه عظیم سیاسی نگریسته شود؛ همان اروپایی که با دکارت و سروانتس متولد شد: اروپای عصر مدرن.

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

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

آیا اثری با این درجه اهمیت وجود ندارد؟

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

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

پس آن آئینه کجاست؟ کجا می‌توانیم در جستجوی چهره خود باشیم؟

رمان، سفر از خلال قرن‌ها و قاره‌ها

چنگ و سایه (۱۹۷۹)، رمان آلیو کارپانتیه، از سه بخش تشکیل شده است. ماجرای بخش اول در ابتدای قرن نوزدهم و در شیلی رخ می‌دهد و کسی که قرار است در آینده پاپ پی نهم^۱ شود در آنجا زندگی می‌کند.

کارپانتیه با رودرو قرار دادن دوره‌های متفاوت تاریخی، در پی آن نیست تا معمای «احتضاری عظیم» را حل کند؛ کارپانتیه اروپایی نیست؛ در صفحه ساعت او (ساعت جزایر آنتیل و سراسر امریکای لاتین) عقربه‌ها تا ساعت دوازده نیمه شب فاصله زیادی دارند. کارپانتیه از خودش نمی‌پرسد: «چرا باید نابود شویم؟» بلکه می‌خواهد بداند: «چرا باید متولد می‌شدیم؟»

چرا باید متولد می‌شدیم؟ ما که هستیم؟ سرزمین ما، *terra nostra* ما کجاست؟ اگر به مدد حافظه‌ای که تنها به کاویدن درون روان‌ها می‌پردازد بخواهیم معمای هویت را حل کنیم، چیز زیادی دستگیرمان نخواهد شد؛ بروخ می‌گفت برای فهمیدن باید مقایسه کرد؛ باید هویت را در آزمون رودرویی قرارداد؛ باید انقلاب فرانسه را (مثل کاری که کارپانتیه در کتاب عصر روشنگری، ۱۹۵۸، کرد) رودروی انقلاب مشابهن در آنتیل قرارداد (گیوتین پاریس رودروی گیوتین گوادلوپ)؛ باید یک استعمارگر مکزیکی قرن هجدهم (در کتاب کنسرت باروک کارپانتیه، ۱۹۷۴) در ایتالیا با هندل، ویوالدی و اسکارلاتی (و حتی با استراوینسکی و آمسترانگ در واپسین ساعت‌های میخوارگی‌های شبانه) احساس قرابت کند و بتواند صحنه‌ای از رویارویی شگفت‌انگیز امریکای لاتین و اروپا را پیش چشم ما به تصویر کشد. باید عشق یک کارگر و یک فاحشه، در یک چشم برهم‌زدن (۱۹۵۹) اثر ژاک استفن آلکسیس، در فاحشه‌خانه‌ای در کشور هایتی رخ دهد که زمینه‌اش دنیایی کاملاً بیگانه باشد، یعنی دنیای مشتریانی که در یانوردان امریکای شمالی هستند؛ چون رویارویی فتوحات انگلیسی و اسپانیولی قاره آمریکا در تمامی فضا موج می‌زند. «هریت خانم، چشمانت را باز کن و به یاد بیاور که ما سرخپوستانمان را

قتل عام کردیم و هیچ وقت جرأت نکردیم تا با زنان سرخپوست همبستر شویم تا لااقل به این طریق کشوری دورگه داشته باشیم؛ این جمله‌ای است که یکی از شخصیت‌های اصلی رمان کارلوس فونتنس (گرینگوی پیر، ۱۹۸۳) ادا می‌کند؛ این شخص پیرمردی است از اهالی امریکای شمالی که در انقلاب مکزیک راه گم کرده است؛ با این کلمات، اختلاف بین دو امریکا را در می‌یابد و در عین حال، از دو کهن‌الگوی متنافر خشونت یاد می‌کند: یکی خشونتی که در تحقیر ریشه دارد (در پی آن است تا از فاصله دور و بی‌آنکه به دشمن نزدیک شود و یا حتی ببیندش، او را از پای درآورد) و خشونتی که مدام از برخوردی نزدیک با دشمن استمرار می‌یابد (خشونتی که در پی آن است تا به هنگام کشتن دشمن، راست در چشم او نگاه کند)...

اشتیاق به رودرو کردن نزد تمامی این رمان‌نویس‌ها در آن واحد بازگویی نیاز به هوا، به فضا و به تنفس است: نیاز به آشکال تازه؛ به یاد *Terra nostra* (۱۹۷۵) اثر فونتنس می‌افتم؛ این سفر عظیم از خلال قرن‌ها و قاره‌ها؛ در این رمان، شخصیت‌های واحدی را می‌بینیم که به کمک تفنن سرمستانه نویسنده، در دوران‌های مختلف و بی‌آنکه نامشان تغییر کند، از نو جان می‌گیرند؛ حضورشان ضامن انسجام ترکیبی است که در تاریخ آشکال رمان به نحوی باورنکردنی در مرز نهایی آشکال ممکن، قد بر می‌افرازد.

تئاتر حافظه

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

دستگاه قرون وسطایی شگفت‌انگیزی وجود دارد که قادر است تمام رخدادها را نمایش بدهد، چه آن‌هایی را که واقعاً رخ داده‌اند و چه آن‌هایی را که امکان داشت رخ بدهند؛ به نظر این دانشمند، درکنار «حافظه علمی»، چیزی به اسم «حافظه شاعر» وجود دارد که با استفاده از «کنارهم‌قرار دادن» تاریخ واقعی و اتفاق‌هایی که ممکن بود رخ دهند، مجموعه‌ای را می‌سازد که در آن «شناخت کامل از گذشته‌ای کامل» حاصل می‌آید. فوئنتس در کتاب *Terra nostra* شخصیت‌های تاریخی اسپانیا، پادشاهان و ملکه‌ها را به تصویر می‌کشد، اما، ماجراهایشان با آنچه واقعاً رخ داده است شباهتی ندارد، انگار که در این اثر، فوئنتس از شخصیت دانشمند دیوانه‌اش الهام گرفته است؛ چیزی که فوئنتس بر صفحه نمایش «تئاتر حافظه‌اش» نشان می‌دهد تاریخ اسپانیا نیست؛ برداشتی است تفنّن آمیز با مضمون تاریخ اسپانیا.

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

روبر موزیل هم به نوبه خود «تئاتر حافظه» خودش را داشت.

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

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

آگاهی از تداوم

می‌گویید که آن‌ها از تو متنفرند؟ وقتی می‌گویی «آن‌ها» منظور تو چیست؟ چون، هر کدام به نحوی متفاوت از دیگری از تو متنفر است و مطمئن باش که در میانشان کسانی هم هستند که دوست دارند. دستور زبان می‌تواند به کمک شعبده‌بازی تعداد زیادی از افراد را به کلیتی

واحد، فاعلی واحد و یا موضوعی واحد تبدیل کند که نامش «ما» یا «آن‌ها» است. اما، این کلیت، به عنوان واقعیتی عینی و ملموس، وجود خارجی ندارد. آدی پیر، در جمع خانواده بزرگش، می‌میرد. فالکنر (در رمان وقتی جان می‌دهم، ۱۹۳۰) سفر طولانی آدی را تعریف می‌کند. آدی در تابوت دراز کشیده است و به سوی گورستانی، در نقطه‌ای دورافتاده از امریکا، می‌رود. شخصیت اصلی این رمان، یک گروه، یک خانواده است. ماجرا هم جسد آن‌ها و سفر آن‌ها است. اما، فالکنر از طریق شکل خاص رمان، دروغ‌بازی صیغه جمع را بر ملا می‌کند: چون در اینجا نه یک راوی، بلکه خود شخصیت‌ها هستند (۱۵ نفر) که (در طول ۶۰ فصل کوتاه) هر کدام به شیوه خود، این آنا باز را روایت می‌کنند.

گرایش به نابودی حیلۀ دستوری صیغه جمع و، به همراه آن، نابودی قدرت منحصر به فرد راوی، یعنی گرایشی که در این رمان فالکنر تا به این حد آشکار است، به صورت جوانه‌ای در دل هنر رمان نهفته است؛ یعنی به صورت امکانی که، از همان آغاز پیدایش رمان، وجود داشت و بعدها در رمان‌های نامه‌نگاری^۱ که در قرن هجدهم بسیار رایج شد، به صورتی تقریباً برنامه‌ریزی شده، مشاهده شد. این قالب از همان ابتدای کار رابطه غالب و مغلوبی بین story و شخصیت‌ها را برهم زد. از آن هنگام به بعد، منطقی story نبود که به تنهایی تصمیم می‌گرفت که چه

۱. یا آنا بایسیس، یا بازگشت ده هزار نفری، داستان مشهور پیکار کوروش کوچک نوشته گزنفون که در آن مؤلف بازگشت ده هزار سرباز مزدور یونانی را پس از نبرد کوناکا شرح می‌دهد. در اینجا منظور سفر دسته‌جمعی از تابوت به گورستان است.
۲. رمان‌هایی که در آن‌ها داستان اصلی از خلال نامه‌هایی که بین قهرمانان رد و بدل می‌شود برای خواننده بازگو می‌شود.

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

وقتی به قالب رمان نامه‌نگاری و امکانات گسترده‌اش فکر می‌کنم تعجب می‌کنم؛ و هرچه بیشتر فکر می‌کنم بیشتر می‌فهمم که از این امکانات آن‌طور که باید و شاید استفاده نشده است. حتی می‌توانم به جرأت بگویم که کسی به این امکانات توجه نکرده است: وای که نویسنده می‌توانست با چه حالت طبیعی‌ای در مجموعه‌ای شگفت‌انگیز همه نوع استطراد، بخش‌بندی، اظهار نظر و یا خاطره را بگنجانند و در عین حال برداشت‌ها و تفسیرهای گوناگون از رخدادی واحد را با هم رودر رو کند! افسوس! رمان نامه‌نگاری نویسندگانی مثل ریچاردسون و روسو را داشت، ولی کسی مثل لورانس استرن به سراغش نرفت. استرن از آزادی‌های این قالب صرف‌نظر کرد، برای اینکه محو قدرت خودکامه story شده بود. اینجا است که به یاد دانشمند دیوانه فونتتس می‌افتم و به خودم می‌گویم که تاریخ یک هنر («گذشته تمام و کمال» یک هنر) نه تنها شامل چیزهایی است که این هنر خلق کرده است، بلکه شامل چیزهایی است که می‌توانست خلق کند. این تاریخ، هم دربرگیرنده تمام آثار انجام یافته است و هم شامل آثار ممکن و شکل نگرفته؛ اما، بگذریم؛ در بین رمان‌های نامه‌نگاری کتاب مهمی هست که در مقابل گذر زمان مقاومت کرده است. این کتاب روابط خطرناک (۱۷۸۲) نام دارد، اثر شودرلوس دولاکلو. موقعی که کتاب

رمان است که با اشتیاق کهنه هنر رمان برای معمای لحظه حاضر، برای غنای نهفته در یک ثانیه عمر، و برای فاجعه وجودی بی معنایی، آشنا باشد. اگر کتاب اولیس را در خارج از زمینه تاریخ رمان قرار دهیم، این کتاب به یک شیطنت و یا جنون غیر قابل درک فردی دیوانه تبدیل می شود. آثار هنری، اگر از تاریخ این آثار کهنه شوند، چیز زیادی از آن ها باقی نمی ماند.

جاودانگی

در زمان های گذشته، در طول ادوار متمادی، هنر در پی چیزهای جدید نبود، بلکه از اینکه تکرار را زیبا می کند و سنت را تحکیم می بخشد و ثبات یک زندگی جمعی را تأمین می نماید احساس غرور می کرد؛ در آن زمان، رقص و موسیقی، تنها در قالب آیین اجتماعی، دعاها و جشن ها ممکن بودند. اما، در یکی از روزهای قرن دوازدهم، یکی از نوازندگان کلیسا در پاریس فکری به ذهنش خطور کرد و به ملودی آواز گرگورین، که از قرن ها پیش تغییری در آن پدید نیامده بود، صدایی را به عنوان کونترپوان^۱ اضافه کرد. ملودی اصلی تغییری نکرده بود، به گذشته ای دوردست تعلق داشت، اما، صدایی که به صورت کونترپوان اضافه شده بود بدعتی بود که راه را برای بدعت های دیگر باز می کرد، یعنی برای کونترپوان های سه، چهار و شش صدایی؛ برای شکل های چند آوایی ای که بیش از پیش پیچیده و غافلگیرکننده می شدند. از آنجایی که آهنگسازان، دیگر به تقلید از

۱. Contrepoint در موسیقی، هنر ترکیب ملودی هایی که هر یک از آن ها استقلال دارد، به نحوی که مجموعه آن ها واحد متجانسی را تشکیل دهد.

وقتی جان می دهم را می خوانم، به یاد این رمان می افتم. آنچه از قرابت این دو اثر به چشم می آید، این نیست که یکی بر دیگری تأثیر گذاشته است، بلکه این است که هر دو رمان متعلق به تاریخ هنری واحد و متوجه مسئله ای واحدند؛ مسئله ای که تاریخ رمان امکان پرداختن به آن را در اختیارشان قرار داده است: هر دو رمان به مسئله قدرت افراطی راوی اشاره دارند؛ هر دو کتاب که با فاصله زمانی زیادی از هم نوشته شده اند مایلند تا این قدرت را در هم شکنند و راوی را از تختش به زیر کشند. اگر پیش از خواندن کتاب فالدکنر، کتاب روابط خطرناک را خوانده باشیم، می بینیم که شکل غیر متعارف رمان وقتی جان می دهم چه مفهوم عمیقی دارد. و، به همین ترتیب، با خواندن رمان فالدکنر متوجه می شویم که لاکلو از چه جسارت هنری عظیمی برخوردار بوده و چگونه توانسته است، به یک story از زاویه های متعدد بنگرد و کاری کند که رمانش کارناوالی باشد از حقیقت های فردی و از نسبی بودن بی پروبرگرد هر کدام از این حقیقت ها. این جمله را می شود درباره همه رمان ها گفت: تاریخ مشترک رمان ها روابطی متقابل بینشان ایجاد می کند که به روشن شدن مفهومشان منجر می شود، درخششان را تداوم می بخشد و از آن ها، در برابر فراموشی، محافظت می کند. چه چیزی از فرانسوا رابله باقی می ماند اگر استرن، دیدرو، گومبرویچ، وانکورا، گراس، گادا، فونتنس، گارسیاماگز، کیس، گوئی تی سولو و شاموآزو در رمان هایشان پژواک دیوانگی های رابله را بازتاب نمی دادند؟ در پرتو Terra nostra (۱۹۷۵) است که خواهرها (۱۹۳۲-۱۹۲۹) تأثیر نوآوری زیبایی شناختی اش را تماماً آشکار می کند؛ نوآوری زیبایی شناختی ای که در زمان چاپ این کتاب به زحمت قابل رؤیت بود. و اولیس تنها کسی قادر به درک این

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

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

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

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