فرهنگ خصوصی

میلان کوندرا

Milan Kundra

ترجمه سعید خاموش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

میلان کوندرا (متولد ۱۹۲۹)، نویسنده چک که در ایران بیشتر به‌خاطر رمان «بار هستی» معروف است، در سال ۱۹۷۵، یعنی چند سالی پس از اشغال چکسلواکی توسط ارتش روسیه به فرانسه رفت.
پیش از این ترجمه‌ای از کتاب‌های او، «شوخی» و «عشق‌های خنده‌دار» (مجموعه داستان) توسط انتشارات گالیمار، منتشر شده بود. ولی پس از آن، و بعد از چند سالی اقامت در فرانسه، مستقیماً به زبان فرانسه می‌نویسد. وی ضمناً به تابعیت آن کشور نیز درآمده است.
کوندرا از سال ۱۹۸۶، یعنی پس از انتشار یکی از معروف‌ترین آثارش، «هنر رمان»، دیگر حاضر به گفت‌وگو با خبرنگاران نشده و معتقد است که رمان‌هایش به‌جای او حرف می‌زنند. ولی چند سال پیش به درخواست پی‌یر نورا، گرداننده مجله «گفت‌وگو»، سلسله مقاله‌های کوتاهی نوشت که به «فرهنگ شخصی کوندرا» معروف شده است. روزنامه لوموند چندی پیش، از او خواست که به‌جای مصاحبه، با تعدادی مقاله دیگر، این فرهنگ را کامل‌تر کند و در اختیار آن روزنامه قرار دهد. آنچه در صفحات بعدی می‌آید، ترجمه تعدادی از این مقاله‌های جالب و آموزنده است.

«آلفونسو کیهانا»ی بیچاره

«آلفونسو کیهانا»ی بیچاره می‌خواست بال و پر بگیرد و تبدیل به شخصیت افسانه‌ای شوالیه‌ای سرگردان شود. حال آن که در تاریخ ادبیات، سروانتس تنها کسی است که موفق شده درست برعکس این کار را انجام دهد؛ او شخصیتی افسانه‌ای را از آن برج عاج‌اش فرودآورد و این پائین، در قلمرو نثر و کتابت نشاند. منظور از «نثر» فقط زبانی غیر شاعرانه نیست؛ نثر ضمناً به‌معنای عینی و ملموس بودن و روزمره‌گی زندگی است. و حال، این که بگوئیم رُمان، هنر نثر است، صرفاً یک تأییدیه نیست بلکه تعریف این هنر است.

هومر از خود سؤال نمی‌کند که آشیل یا اولیس، پس از دست و پنجه نرم‌کردن‌های فراوان، آیا دندان سالمی هم برایشان باقی مانده یا خیر. ولی در مقابل، برای دون‌کیشوت و سانچو، دندان، همان دندان‌هایی که درد می‌کنند، دندان‌هایی که افتاده‌اند، مشکلی همیشگی است: «سانچو، سانچو، بدان که یک دندان، ارزشی بیش از الماس دارد.»

یکی از دلایل متأثرکننده بودن مرگ دون کیشوت، معمولی و پیش پا افتاده بودن آن است: مرگ او نه اسفناک است، نه غم‌انگیز. او قبل از مرگ وصیت‌نامه خود را نوشته، و بعد، طی سه روز ـ در حالی که جماعتی که صادقانه هم دوستش دارند دوره‌اش کرده‌اند ـ در بستر زجر می‌کشد: ولی «این موضوع باعث نشد اشتهای برادرزاده کور شود، یا سانچو شوخ طبعی‌اش را از دست بدهد. چرا که صرفِ به ارث بردن مال و اموال، غم و دردی را که به مرده بدهکاریم از میان برمی‌دارد یا از آن می‌کاهد.»

دون کیشوت به سانچو توضیح می‌دهد: «هومر و ویرژیل شخصیت‌های خود را آن‌طور که باید باشند به توصیف می‌کشند نه آن‌طور که هستند تا الگوهایی از شرافت و پاکدامنی برای نسل‌های بعدی باشند. ولی شخصیت‌های رومانسک از ما نمی‌خواهند از آن‌ها به‌خاطر شرافتمندی و پاکدامنی‌شان ستایش کنیم، فقط انتظار دارند درکشان کنیم و این کاملاً با آنچه گفته شد متفاوت است.

قهرمانان داستان‌های حماسی پیروز می‌شوند؛ ولی اگر هم شکست بخورند تا آخرین دم شکوه و ابهت خود را حفظ می‌کنند. دون کیشوت شکست می‌خورد؛ آن هم بی‌هیچ شکوه و ابهتی. زیرا از همان بدو امر همه‌چیز بدیهی و آشکار است: زندگی بشر به‌خودی خود یک شکست است. تنها کاری که در برابر چنین شکست مُحتومی ـ که زندگی نام دارد ـ از ما برمی‌آید این است که سعی کنیم درکش کنیم.

آینشتاین و کارل راسمان

لطیفه، حکایت‌های بامزه، قصه‌های خنده‌دار ... نمی‌دانم اسم این نوع روایت‌های کمیکِ خیلی کوتاه را که در گذشته ازشان خیلی استفاده می‌کردم چه بگذارم، چون، فراموش نکنید که پراگ پایتخت جوک و لطیفه بود. جوک‌های سیاسی، جوک‌های یهودی، جوک‌هایی درباره دهاتی‌ها، و درباره دکترها و نوعی جوک‌های عجیب و غیرعادی درباره پروفسورهای ژولیده حال و بدعنقی که همیشه ـ نمی‌دانم چرا ـ چتری همراه دارند.

یک روز آینشتاین جلسه درس خود را در دانشگاه پراگ (خب بله، او مدتی هم در آن‌جا درس می‌داد) تمام کرده و آماده بیرون رفتن شده بود. یکی از دانشجوها به او می‌گوید: «جناب استاد، چترتان را بردارید، باران می‌بارد!»

آینشتاین متفکرانه به چتر خود در گوشه سالن درس نگاه می‌کند و جواب می‌دهد: «دوست عزیز می‌دونید، من همیشه یادم میره چترم رو بردارم و به همین خاطره که دو تا دارم. یکی توی خونه، و یکی رو هم توی دانشگاه نگه می‌دارم. خب بدیهیه که الان می‌تونم این یکی رو بردارم، چون همون‌طور که شما می‌فرمائید، داره بارون می‌آد. ولی اگر اینو بردارم من می‌مونم و دو تا چتر توی خونه و هیچی اینجا» و پس از ادای این جملات، راه می‌افتد زیر باران به‌طرف خانه.

رمان «آمریکا»ی کافکا نیز با همین مضمون چتر وبالِ گردنِ عذاب دهنده‌ای که مدام گم می‌شود، شروع می‌شود؛ در بندر نیویورک کارل راسمان با آن چمدان سنگینی که در

میان شلوغی و جمعیت به‌دنبال می‌کشد دارد از کشتی مسافری پیاده می‌شود که یکدفعه یاد چترش می‌افتد که یادش رفته از توی کشتی بردارد. بنابراین چمدان‌اش را به‌جوانی که طی سفر شناخته می‌سپارد و از آن‌جا که به‌خاطر ازدحام جمعیت، راه عقب‌کشتی بسته است، دل به دریا می‌زند و از پلکانی که نمی‌داند راه به کجا می‌برد سرازیر می‌شود و در راهروهای کشتی سرگردان می‌شود؛ بالاخره چشمش به در باز یک کابین و ملوانِ مسؤول سوخت کشتی می‌افتد. ملوان رو به او می‌کند و با پرحرفی سفره دلش را باز و از بالادست‌هایش شکوه و شکایت می‌کند. و چون صحبت به درازا می‌کشد، ملوان از کارل دعوت می‌کند که راحت باشد و کنارش روی تخت بنشیند.

ناممکن بودن روانی این موقعیت حسابی توی چشم می‌زند. در واقع آنچه برای ما تعریف می‌کنند، حقیقت ندارد. لطیفه‌ای است که در پایانش، همان‌طور که حدس می‌زنید، کارل می‌ماند و نه خبری از چمدان می‌شود و نه چتر!

بله، آنچه آمد یک لطیفه‌است: ولی نکته‌اش اینجا است که کافکا آن را به‌صورت یک لطیفه تعریف نمی‌کند. او با توصیف جزئیات، نقش می‌دهد، و تمامی حرکات سر و دست و چهره را توضیح می‌دهد تا از لحاظ روایی قابل باور به‌نظر برسد. کارل خودش را بالا روی تخت ملوان می‌کشد و در حالی که دست و پای خود را گم کرده به ناشیانه رفتارکردن خود می‌خندد؛ سپس بعد از صحبتی طولانی یکدفعه انگار به خودش آمده باشد به خود می‌گوید: «بهتر بود می‌رفت دنبال چمدانش تا اینکه بنشیند اینجا و پند و اندرز دهد...» کافکا با ظاهر محتمل و قابل باوری که به ماجرا می‌دهد، نامحتمل را می‌پوشاند ـ مشخصه‌ای که به این رمان (و اصولاً به تمامی رمان‌هایش) جذابیتی سحرانگیز و غیرقابل تقلید می‌بخشد.

ننگ تکرار

طی یکی از نخستین سفرهایم به چکِ «کمونیست‌زدایی» شده، یکی از دوستان که همیشه در آن‌جا سر کرده، را دیدم که می‌گفت در حال حاضر به یک‌جور بالزاک نیاز داریم؛ چون آنچه در اینجا می‌بینی پایه‌های یک جامعه سرمایه‌داری و ویژگی‌هایش، یعنی ابتذال، بی‌رحمی، حماقت، تازه به دوران رسیدگی، کلاهبرداری، شیادی و وقاحتِ گروتسکِ آدم‌های نو کیسه است. بی‌رحمی و سنگدلیِ پول جایگزین خشونت و سنگدلیِ سیاسی شده است. بلاهت تجارت و سرمایه جایگزین حماقت ایدئولوژیک گردیده است. ولی آنچه این تجربه جدید را نامتعارف و تماشایی می‌کند این است که خاطرهٔ نظام سابق را در اذهان حفظ کرده و به عبارتی، گویی این دو تجربه با یکدیگر تصادم کرده و در دل هم فرو رفته‌اند و دست آخر این که، درست مثل زمان بالزاک، تاریخ چه راحت می‌تواند تنگناها و مخمصه‌هایی غریب، به‌نمایش بگذارد.

دوست من سپس حکایت مرد مسنی را برایم تعریف کرد که از صاحب منصبان رده بالای حزب بوده که ۲۵ سالی پیش دخترش را به عقد پسر یکی از خانواده‌های اعیانِ مال و اموال مصادره شده در می‌آورد و به‌عنوان «هدیه عروسی» کار و بار خوبی برای پسرک تدارک می‌بیند؛ امروزه این عضو سابق حزب، زندگی‌اش را در تنهایی و عزلت به پایان می‌برد؛ خانواده داماد اموال مصادره شده خود را پس گرفته و دختر از کمونیست بودن پدر در آن سال‌ها آنچنان شرم دارد که فقط در خفا به دیدار او می‌رود. رفیقم خندید و گفت: «حواست هست؟! این حکایت کلمه به کلمه همان داستان بابا گوریوی بالزاک است!» پدر قدرتمندی که در «دوران ترور» (انقلاب فرانسه ۱۷۹۴-۱۷۹۲) موفق شد دخترانش را به عقد ازدواج دو تن از «دشمنان طبقاتی» درآورد و بعدها در دوره «اصلاحات» (Restaurations ۱۸۱۴-۱۸۳۰) دخترانش دیگر

نمی‌خواستند با پدرشان رابطه داشته باشند، طوری که پدر بیچاره هیچ وقت نمی‌توانست آنها را در مجامع عمومی ببیند.

خبه حسابی از این حکایت و مشابهت دوره‌ها خندیدیم. ولی امروز دیگر نمی‌خندم، چرا که از خود می‌پرسم چرا خندیدیم؟

مارکس می‌گفت: «یک اتفاق تاریخی همیشه به شکل و شمایل یک «فارس» (مضحکه) تکرار می‌شود. ولی آن کمونیست پیر مضحک نبود. او ادا در نمی‌آورد. او خودش را تکرار نمی‌کرد. این تاریخ بود که تکرار شد. و برای تکرار کردن خود باید بی‌شعور، وقیح و بدسلیقه بود. و این بدسلیقگی تاریخ بود که ما را به‌خنده انداخته بود.

و اما برگردیم به توصیه دوست پراگی‌ام: آیا سرزمین چک در این دوره و زمانه به بالزاک خودش نیاز دارد؟ شاید... شاید برای چک‌ها مفید، روشنگرانه و جالب باشد که رمان‌هایی درباره دوباره سرمایه‌داری‌شدن کشورشان بخوانند: چرخه رُمانسکی گسترده و غنی با انبوهی شخصیت و مقادیر زیادی توصیفات که به سبک بالزاک نوشته شده باشد. ولی هیچ نویسنده‌ای که واقعاً شایستگی این نام را دارد چنین رمانی نخواهد نوشت. مسخره است بیائیم و یک «کمدی انسانی» دیگر بنویسیم. چرا که اگر تاریخ (تاریخ بشری) می‌تواند آن‌قدر بی‌ذوق و بدسلیقه باشد که خود را تکرار کند، تاریخ هنر تحمل چنین تکرار و بازگویی‌هایی را ندارد. هنر یک آینه بزرگ و صبور نیست که بنشیند و تکرار شدن‌های ابدی تاریخی را ضبط کند. هنر دایره و دنبک نیست که بخواهد روند تاریخ را همراهی کند. هنر به‌وجود آمده تا تاریخ خودش را خلق کند؛ آنچه یک روز از اروپا باقی می‌ماند تاریخ تکرار شده‌اش نیست که به‌خودی خود، هیچ ارزشی نداشته باشد. تنها چیزی که امکان دارد از اروپا باقی بماند، تاریخ هنرهایش است.

قاره‌ای دیگر

سه‌ماهی از اشغال چکسلواکی توسط ارتش روسیه می‌گذشت. روسیه هنوز موفق نشده بود جامعه چک را که در اضطراب و نگرانی سر می‌کرد، به انقیاد خود درآورد ولی (تا چند ماهی) هنوز فرصت داشت از آزادی‌هایی که در دوران «بهار پراگ» کسب کرده بود بهره بگیرد؛ اتحادیه نویسندگان چک که متهم به «کانون ضدانقلاب» شده بود، هنوز دفتر نشر و مجله‌های خود را حفظ کرده بود و از میهمانان خارجی خود پذیرایی می‌کرد. در همان زمان بود که به دعوت اتحادیه، سه تن از نویسندگان آمریکای لاتین، خولیو کورتازار، گابریل گارسیا مارکز و کارلوس فوئنتس به پراگ آمدند. آمدند که به چشم خود ببینند؛ که پرس‌وجو کنند و بفهمند؛ که همکاران چک خود را دلگرم کنند و از ایشان حمایت نمایند.

من، هفته‌ای فراموش ناشدنی را با آنها گذراندم. با هم دوست شدیم و درست پس از رفتن آن‌ها بود که توانستم دست‌نویس ترجمه چک «صدسال تنهایی» را بخوانم. به‌یاد لعن و نفرینی افتادم که سوررئالیسم نثار هنر رمان کرده و به ضد شاعرانه بودن متهمش کرده و اینکه درهای خود را به روی هر آنچه اسمش را «قوه تخیل آزاد» می‌گذاریم، بسته است.

اما، رمان گارسیا مارکز چیزی نبود مگر «قوه تخیل آزاد». یکی از بزرگترین آثار شاعرانه‌ای که می‌شناسم. تک‌تک جملاتش، قوه تخیلی است که به پرواز درآمده، تک‌تک جملاتش سحرآمیزند و غافلگیر می‌کنند و این مقوله در مورد تمامی آثار مارکز صادق است: پاسخی دندان‌شکن به بیانیه سورئالیسم و نگرش تحقیرآمیزش نسبت به رمان (و در همان حال ستایش بزرگی از سورئالیسم، از الهام‌بخش بودنش، و از دم حیات بخش‌اش که قرن ما را درنوردیده است.)

و این دلیل دیگری است بر این که شعر و سبک تغزلی پیوند و نسبتی با هم ندارند بلکه مفاهیمی هستند که باید از یکدیگر جدایشان نگاه داشت. چرا که شاعرانگی سبک گارسیا مارکز هیچ ارتباطی به سبک تغزلی ندارد؛ نویسنده، اعتراف نمی‌کند، سفره دلش را باز نمی‌کند؛ فقط دنیای عینی است که او را سرشوق می‌آورد و بر فراز چرخه‌ای می‌نشاندش که واقعی و در عین حال شگفت و باورنکردنی است.

پل نقره‌ای

چند سال پس از آشنایی‌ام با نویسندگان آمریکای لاتین به فرانسه اسباب‌کشی کردم؛ یعنی کشوری که از قضای روزگار، کارلوس فوئنتس به‌عنوان سفیر مکزیک در آنجا مأموریت داشت. در آن زمان در «رِن» زندگی می‌کردم و طی اقامت‌های کوتاهم در پاریس، در آپارتمان او سر می‌کردم که بالای سفارت‌خانه قرار داشت و با هم صبحانه می‌خوردیم و گپ‌های

طولانی می‌زدیم. اروپای مرکزی خود را در همسایگی غیرمترقبهٔ آمریکای لاتین می‌دیدم؛ دو محدوده از دنیای غرب که در دو کرانه مخالف هم قرار گرفته بودند؛ دو خط فراموش شده، تحقیر شده، به‌حال خود رها شده، آدم‌های طرد شده؛ و در عین حال دو بخش از کره خاک که بیش از هر کجای دیگر عمیقاً از تجربه تلخ «باروک» تأثیر گرفته‌اند. اگر می‌گویم «تلخ» به این خاطر است که سبک باروک به‌منزله «هنرِ فاتحان» به آمریکای لاتین رفت؛ و همراه با جنبش «ضد اصلاحات» (Contre Rforme، جنبشی کاتولیکی که در قرن شانزدهم به‌دنبال اصلاحات پروتستانی پدید آمد و سعی کرد از بدرفتاری‌هایی که در آن زمان کلیسا مبتلایش بود، بکاهد) خونین به سرزمین مادری من آمد؛ مسأله‌ای که باعث شد ماکس (رفیق صمیمی کافکا) از پراگ به‌عنوان «شهر شر» نام ببرد. چکسلواکی و مکزیک دو بخش از دنیا بودند که با

پیوند پررمز و راز شرّ و زیبایی آشنا شده بودند.

با هم گفت‌وگو می‌کردیم و من بین اروپای مرکزی کوچکم و آمریکای لاتین عظیم، پلی نقره‌ای، سبک، لرزان و درخشان می‌دیدم که همچون رنگین کمانی برفراز دو خطه کشیده شده بود؛ پلی که مجسمه‌های گرم و پرشور ماتیاس برون (Braun Matyas) در پراگ را با کلیساهای عجیب و غریب مکزیک به یکدیگر پیوند می‌زد.

و سپس به قرابت دیگری میان دو سرزمین مادری‌مان فکر کردم: هر دوی آن‌ها نقش مهمی در پیشرفت و تکامل رمان در قرن بیستم بازی کرده‌اند، ابتدا اروپای مرکزی‌ها (کارلوس از «خواب‌گردها»ی هرمن بروش(۱)، به‌عنوان با ارزش‌ترین و مهم‌ترین رمان قرن نام می‌برد؛ و بعد بیست ـ سی سال بعد، رمان نویس‌های آمریکای لاتینِ معاصر من)، بعدها نیز رمان‌های ارنستو ساباتو (نویسنده آرژانتینی متولد ۱۹۱۱). او در «فرشته نابودگر» می‌گوید: امروزه رمان، تنها رصدخانه‌ای است که به‌واسطه‌اش کلیت زندگی بشر را می‌توان تحت بررسی قرار داد؛ منظور او از این سخن دیواره نگارهای جامع و گسترده یا روایت جدیدی از «کمدی انسانی» نیست که به توصیف زندگی اجتماعی بشر بپردازند، بلکه منظورش بینشی «مصنوعی» از هستی است که فقط می‌تواند از «رُمان، یعنی از فعالیت روحی که هرگز تفکیک ناپذیر را تفکیک نکرده» سرچشمه گرفته باشد.

نیم قرنی پیش از او، در آن سوی دنیا (بار دیگر پل نقره‌ای بالای سرم را دیدم که به ارتعاش افتاده) بروشِ «خوابگردها» و موزیلِ(۲) «آدم بی‌قابلیت»، همان عقیده را داشتند. در دورانی که سوررئالیست‌ها شعر را در پیشانی هنرها نشانده بودند، آن‌ها همان جایگاه برتر را برای رمان قائل شدند.

مدرنیتهٔ ضد مدرن

آرتور رمبو می‌گوید: «باید به ترتیبی که شده، مدرن بود.»

شصت سالی بعد «گمبرووِیچ»(۳) چندان در این زمینه متقاعد نشده بود. در کتاب فردی دورک (Ferdydurke، که در سال ۱۹۳۸ در لهستان چاپ شده) خانوادهٔ لُوژُن تحت تأثیر دخترشان هستند که یک «دختر مدرسه‌ای مدرن» است. او دیوانهٔ تلفن زدن است؛ از نویسندگان کلاسیک خوشش نمی‌آید؛ در حضورآقایی که به ملاقاتش آمده، «فقط به این اکتفا می‌کند که او را نگاه کند و در حالی که آچار پیچ‌گوشتی‌ای را که در دست راست دارد لای دندان‌هایش فرو برده با بی‌قیدی کامل دست چپش را به‌سوی او دراز می‌کند.»

مادر دختر هم مدرن است؛ او عضو «کمیته حفاظت از نوزادان» است و علیه محکومیت اعدام و آزادی آداب و رسوم اجتماعی مبارزه می‌کند؛ «خودنمایانه و با بی‌قیدی، راه خود را به سوی اتاق‌ها باز می‌کند و خودپسندانه‌تر از آن‌ها خارج می‌شود.» به تدریج که سن و سالش بالا می‌رود، مدرنیته به‌عنوان تنها عاملی که می‌تواند جایگزین جوانی‌اش شود، تبدیل به عنصری ضروری می‌شود.

پدر خانواده نیز مدرن است؛ فکر و ذکرش این است که هر کاری از دستش برمی‌آید برای خوش‌آمد دخترش انجام دهد. گمبروویچ چرخشی اساسی را که طی قرن بیستم رخ داد در فردی دورک به توصیف درآورده: تا آن موقع بشریت به دو دسته تقسیم شده بود؛ آن‌ها که از وضعیت سابق دفاع می‌کردند و آن‌ها که می‌خواستند شرایط را تغییر دهند؛ خب، شتاب سریع تاریخ، پیامدهای خودش را داشت، در حالی که قبلاً انسان در یک دکور ثابت و در دل اجتماعی ظاهراً راکد زندگی می‌کرد، لحظه‌ای فرا رسید که ناگهان احساس کرد تاریخ، حالت یک نوار نقاله را زیر پاهایش پیدا کرده: «وضعیت سابق» در حال حرکت بود! یکدفعه، همراهی و همدلی با وضعیت سابق، همان حالت همدلی و توافق با «تاریخ در حال حرکت» را پیدا کرد! و بالاخره می‌شد در آنِ واحد، هم پیشرو و محافظه کار بود و هم مرتجع و انقلابی!

پاسخ دندان‌شکن آلبرکامو به سارتر و هوادارانش که او را به عنوان نویسنده و فیلسوفی مرتجع مورد انتقاد قرار می‌دادند، حمله به کسانی بود که «همدم و هم‌پای حرکت تاریخ شده‌اند و صندلی خود را درمسیر حرکت آن قرارداده‌اند.» اگر چه تلقی کامو درست بود ولی متوجه نشده بود که این صندلی گران‌قیمت، چرخدار بوده و از چندی قبل همه به جلو هل‌اش می‌داده‌اند: از بچه مدرسه‌ای‌های مدرن گرفته تا مادر و پدرهایشان و همه آنها که بر ضد محکومیت اعدام مبارزه می‌کردند و تمامی اعضای کمیته دفاع از حقوق نوزادان و البته همه سیاستمداران که در حال هل دادن صندلی کذایی، برمی‌گشتند و خندان به مردمی نگاه می‌کردند که پشت سر آن‌ها می‌دویدند و آن‌ها نیز خندان، خوب می‌دانستند که فقط کسی واقعاً از مدرن بودن لذت می‌برد که واقعاً مدرن باشد.

در اینجا بود که بخشی از وارثان رمبو به این نکته شگفت‌انگیز پی بردند: امروزه تنها مدرنیته‌ای که واقعاً شایستگی اطلاق این کلمه را دارد، مدرنیتهٔ ضدمدرن است.

مرز بعید و نامحتمل، دیگر نگهبان ندارد

دو صورت فلکی که تا آن موقع ناشناخته بودند آسمان رمان قرن بیستم را روشن کردند: سوررئالیسم و اگزیستانسیالیسم. کافکا زودتر از این از دنیا رفت که بتواند خالقان و برنامه‌هایشان را بشناسد.با این وجود جالب است که رمان‌های کافکا این دو گرایش زیباشناسانه را پیش‌بینی کرده بودند، و آن چه مسئله را جالب‌تر می‌کند، آثار کافکا این دو گرایش را از یک بعد و منظر، در پیوند و ارتباط باهم نشان دادند.

هنگامی که بالزاک یا فلوبر یا پروست قصد دارند به توصیفِ فردی در یک محیط ملموسِ اجتماعی بپردازند، هرگونه تخطی در زمینه آنچه عینی و محتمل است نابجا و از لحاظ زیباشناسی نامربوط و مغشوش به‌نظر می‌رسد؛ ولی هنگامی که نویسنده هم خود را روی مشکل حیات متمرکز می‌کند، ضرورت خلقِ دنیایِ محتمل و عینی خود را به منزله یک اصل و قاعده به نویسنده تحمیل نمی‌کند. در این حالت نویسنده می‌تواند این ابزار اطلاعاتی، توصیفی و انگیزشی را (که باید به آنچه او تعریف می‌کند ظاهری واقعی بدهد)، نادیده بگیرد. و حتی گاه در صورت ضرورت، شاید پی ببرد که بهتر است شخصیت‌های خود را در دنیایی آشکارا غیرواقعی و نامحتمل قرار دهد.

وقتی کافکا مرز میان محتمل و نامحتمل را پشت‌سر گذاشت، این سرحد مرزی نیز بدون نگهبان گمرک ماند و برای همیشه باز. این لحظه، لحظه مهمی در تاریخ رمان بود و برای آن که معنای آن بد تعبیر نشود، به‌اطلاع شما می‌رسانم که رمانتیک‌های قرن نوزدهم آلمان هم از مبلغان و پیشگامان آن نبودند. ذهنیت فانتاستیک آنها در مسیر دیگری جریان داشت: ذهنیت آنها از زندگی واقعی چشم برگرفته بود و در پی یافتن یک زندگی دیگر بود؛ چنان ذهنیتی ربطی چندان با هنر رمان نداشت. کافکا رمانتیک نبود. نه به نووالیس(۴) علاقه‌ای داشت و نه به تیبک(۵)، آرنیم(۶) یا هافمن(۷). برونتون(۸) آنها را دوست‌داشت نه کافکا. کافکا در دوران جوانی همراه با ماکس برود فلوبر را با شور و اشتیاق فراوان به زبان فرانسه خواند. او فلوبر را دقیق مورد بررسی قرار داد. استاد و راهنمای کافکا، فلوبر، این ناظر و مشاهده‌گر بزرگ بود.

هر چه دقیق‌تر و لجوجانه‌تر واقعیتی را مورد نظارت و بررسی قرار دهیم، بیشتر پی می‌بریم با ذهنیتی که آدم‌ها نسبت به آن دارند، نمی‌خواند. این واقعیت زیر نگاه دقیق کافکا بیش از پیش نامعقول (بنابراین) غیرمنطقی و (بنابراین) نامحتمل به‌نظر می‌رسد. همین نگاه حریصانه و دقیق و طولانی کافکا به دنیای واقعی است که او و نویسندگان بزرگِ پس از او را به آن سوی مرزهای محتمل، هدایت کرد.

۱. نویسنده اطریشی تبعه امریکا ۱۸۸۶-۱۹۵۱
۲. (رابرت فن موزیل، نویسنده اطریشی ۱۸۸۰-۱۹۴۲)
۳. (نویسنده لهستانی ۱۹۰۴-۱۹۶۶)
۴. (نویسنده آلمانی ۱۷۷۲-۱۸۰۱)
۵. (لودویگ تیبک، نویسنده آلمانی ۱۷۷۳-۱۸۵۳)
۶. (لودویک آرنیم نویسنده آلمانی ۱۸۳۱-۱۷۸۱)
۷. (نویسنده و موسیقی دان آلمانی ۱۷۷۶-۱۸۲۲)
۸. (نویسنده سور رئالیست فرانسوی ۱۸۹۶-۱۹۶۶)