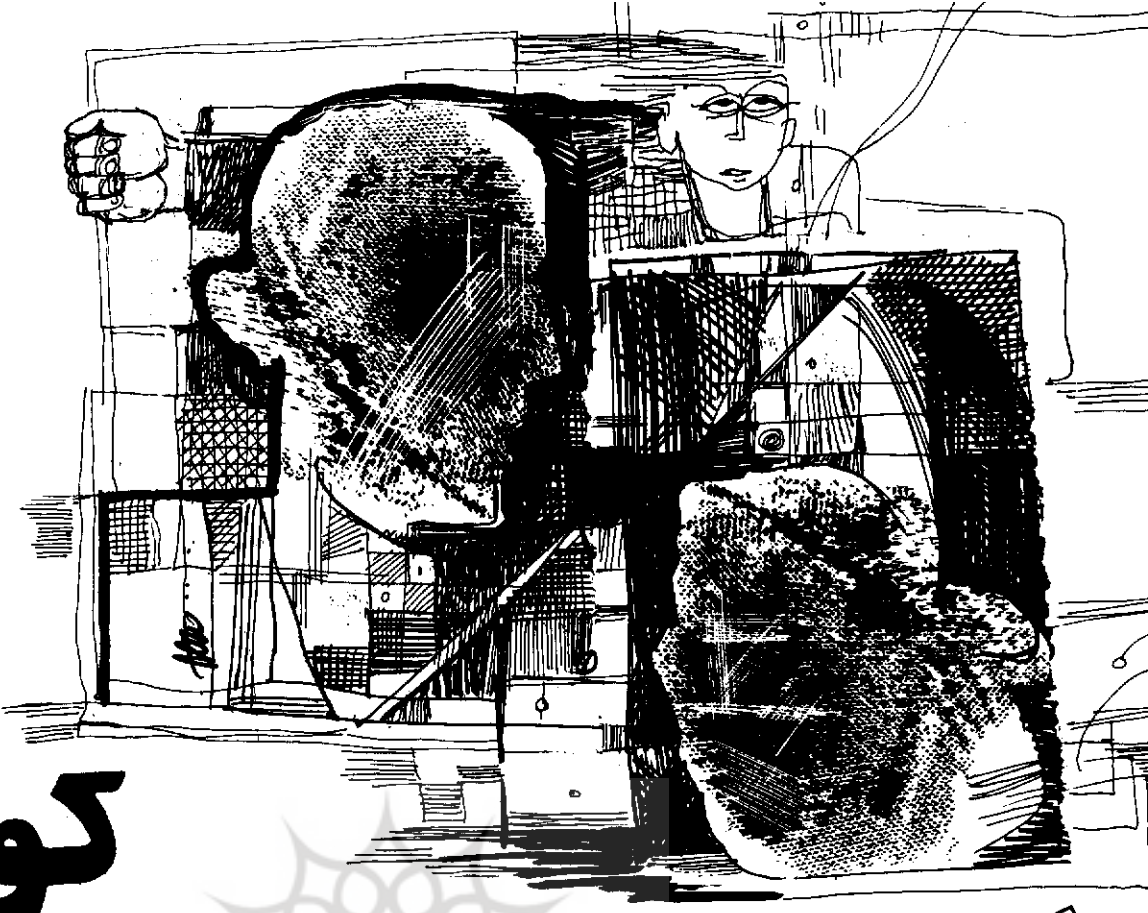
نقد و بررسی آثار و اندیشه‌های میلان کوندرا «بخش دوم»



کوندرا در گیر تناقضات

□ محمدرضا گودرزی

اصولاً کوندرا در رمان به دنبال چه بود؟:

«... کوندرا لازم بود از آنچه داشت از دست می‌رفت، تعریف روشنی کند... از نظر او، این ارزیابی مجدد به معنای جست و جو برای یافتن تعریفی از هویت و فرهنگ اروپایی بود. هویت و فرهنگی که وی در رمان اروپایی یعنی پربهامترین و متناقض‌ترین شاخهٔ ادبی این خطه پیدا کرد. او در رمان، الگویی برای شخصیت اروپایی نیز کشف کرد.»[1]

هویت و فرهنگِ اروپا برای کوندرا چه مفهومی داشت؟ و او رمان را چه‌گونه به این فرهنگ مرتبط می‌کرد؟

: «رمان، دستاورد اروپاست، اکتشافات آن، هرچند به زبانهای گوناگون انجام یافته باشند، به همهٔ اروپا تعلق دارند، این «سلسله اکتشافات» (و نه مجموعهٔ آنچه نوشته شده است)، تاریخ رمان اروپایی را تشکیل می‌دهد.»[2]

«رمان اروپایی (همچنانکه موسیقی اروپایی) با غنای اشکال خود، با شدت بی‌اندازه متمرکز تحول خود و با نقش اجتماعی خود، در هیچ تمدن دیگری همانند ندارد.»[3]

در اینجا اوج نظریات اروپامدارانهٔ او مشخص می‌شود. از اینکه رمان به مفهوم امروزهٔ آن، دستاورد اروپاست و سروانتس آغازگر آن؛ بحثی نیست، اما اگر کسی بخواهد ادبیات را از رود جاری اندیشهٔ بشری منتزع سازد و به آن هم اکتفا نکرده، عقاید منطقه‌گرایانه داشته باشد، حرکتی مشکوک صورت داده است. رمان به عنوان یکی از شاخه‌های ادبیات و یکی از شاخه‌های اندیشهٔ اجتماعی، جریانی پیوسته و پویاست که با انواع شکلهای ادبیِ ماقبل خود (حکایت، رمانس، قصه، افسانه، نمایشنامه و شعر) پیوندی تنگاتنگ داشته است. این حوزه‌های آبشخورِ رمان در سراسر گیتی پراکنده بوده‌اند. نگارنده بی‌آنکه وارد مقولهٔ منطقه‌گرایی شود، ناگزیر است به نقش «هزار و یکشب» و همچنین اشعار و آثار متنوع فلسفی ـ ادبی گذشتهٔ ژاپن، چین، هند و ایران، در ادبیات جهان، تأکید ورزد و رمان را صرفاً به مثابهٔ شکل پیشرفته‌یی از این جریانات ادبی و پایه مایه گرفته از آنها قلمداد کند. (کافی است به عنوان نمونه به نقش حکایتهای شوالیه‌یی در پیدایش دن‌کیشوت توجه کنیم) با امید به اینکه، اهداف دیگری پشت پرده وجود نداشته باشد.

کوندرا معتقد است که دولت شوروی سابق در جهت امحای هویتِ فرهنگی اروپای مرکزی کوشش فراوانی به کار بسته است. و وظیفهٔ او و سایر متفکرین اروپای مرکزی است که به مقابله برخیزند و جهت حفظ این فرهنگ بکوشند و برای این کار او دست نیاز به سوی اروپای غربی (آن زمان) دراز می‌کند و از آنها استمداد می‌طلبد. استمدادی هشدارگونه.

: «درواقع در همین اروپای مرکزی است که غرب توانست، برای نخستین بار در تاریخ معاصرش مرگ غرب را با چشم خود ببیند، و این، اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، هنگامی بود که با جذب شدن ورشو، بوداپست و پراگ در امپراتوری روس، جدا شدن قطعه‌ای از وجود خویش را مشاهده کرد.»[4]

«اروپای مرکزی همیشه آرزو داشته است که نسخه فشرده‌تری از خود اروپا با همهٔ گوناگونیِ فرهنگ آن باشد، یك اروپای کوچكِ باستانی، نمونه‌ای کوچك شده از اروپایی متشکل از مللی که مطابق با قانونی واحد ساخته شده باشند. یعنی بیشترین تنوع در کوچکترین فضا.»[5]

«کشورهای اروپای مرکزی احساس می‌کنند که تغییری که پس از سال ۱۹۴۵ در سرنوشت آنان پیش‌آمده است فقط فاجعه‌ای سیاسی نیست. هجومی به تمدن آنها نیز هست. و مفهوم عمیق مقاومت آنان تلاشی است که برای حفظ هویت خود ـ یا از طریق دیگر، برای حفظ غربی بودن خود می‌کنند.»[6] (تأکید از نگارنده)

آیا با غرق شدن در شبکهٔ امپریالیستی غرب و پذیرش معیارهای ارزشی آنها، تمام معضلات کشورهای اروپای مرکزی حل می‌شود؟ آیا شبکه‌های نامریی‌ای که آنجا جهتِ امحای هویت انسان در جریان است، از چشم کوندرا دور مانده است؟ و ما به عنوان یك عضو جامعهٔ پیرامونی، از گزند غرب در امان بوده و ماهیت آنها را انسانی‌تر یافته‌ایم؟

گفتیم که کوندرا آنجا که از سیاست سخن گفته، اثر خود را در برابر زمان، آسیب‌پذیر ساخته است. با فروپاشی سیستمهای توتالیتر روسیه و اروپای مرکزی، دیگر قهرمانان آثار کوندرا، در آن «موقعیت» و «وضعیت» قبل نیستند و تاریخ و فرهنگشان هم از قید آن قیمومت خارج شده است. پس، دیگر مردم اروپای مرکزی نباید معضلی داشته باشند! اما همان زمان هم که کوندرا آن سخنان را می‌گفت، باز به حرف خودش باور نداشت: «درواقع، این آینده است که دربارهٔ ما به داوری خواهد نشست، و **مسلماً بدون هیچگونه صلاحیتی.**»[۷] (تأکید از نگارنده)

چرا بدون هیچگونه صلاحیتی؟ مگر کسی که اندیشه‌هاش ریشه در حقیقت داشته باشد از آینده و داوری آن بیمناك است؟ او زمانی که به غرب می‌رود، به عنوان یك متفکر مرده، می‌بیند که آنجا هم از آن بهشتِ گمشده خبری نیست. لذا دچار تناقض می‌شود و ذهنیتش در هم می‌ریزد و به ناچار موضعی فراانسانی ـ فراتاریخی (به زعم خودش هستی‌شناسانه) می‌گیرد و همین نگرش، او را به فلسفهٔ پوچی و عدم باور به انسان می‌کشاند. پس به انسان ِکه موجودی متحول و پویاست، به عنوان موجودی ایستا و دارای «امکان» شرّ و قتل می‌نگرد. آیا این انسان که تابع شرایط متفاوت هستی اجتماعی‌اش است، در همه حال پلید و شرور است، یا اینکه این شرایطند که از او موجودی شرور می‌سازند؟ سگ از بی‌گوشتی، به نان خشك هم قناعت می‌کند. خروس از بی‌دانگی آشغال گوشت و خرده‌جگر می‌خورد. ماهیِ گیاهخوار آکواریومی از بی‌غذایی دم همنوع خود را می‌جود.

در تحقیقاتی که دربارهٔ «رفتار هیجان جمعی» هنگام «لینچ کردن» به انجام رسید، نتیجه این بود: «درواقع مکانهایی که در آن اعمال لینچ کردن صورت می‌گیرد، فقیرانه‌ترین مکانهاست و در سالهایی این حادثه بیشتر اتفاق می‌افتد که در آن قیمت پنبه از هر وقت دیگر نازل‌تر است. همبستگی این حادثه با وقایع اقتصادی را باید از دید روانشناسی اجتماعی تعبیر و تفسیر کرد.»[۸]

ازدیدگاه آماری هم، اشخاص لینچ کننده اغلب از طبقات محروم بودند. پس انسان در شرایطی ویژه می‌تواند تنزل کند، و در شرایطی دیگر می‌تواند روح خود را اعتلا داده و به درجاتی برساند که معیارهای ارزشیِ غرب قادر به سنجشش نباشند.

(شرایط که گفتم، مسأله‌ای عام است، وگرنه در تمام شرایط تاریخی، انسانهای والایی بوده و هستند که بر جبر جامعه تسلط یافته و در شرایطی دشوار، به مدارج عالی روح رسیده‌اند.)

انسان موجودی است همواره در حال «شدن». اما از دیدگاه کوندرا او موجودی است «بوده» و «ممکن» که همواره در دایرهٔ «موقعیت»، به تحقق آن «امکان» می‌پردازد. این دیدگاه در نهایت به موضعی ضد انسانی و پوچ ختم می‌شود. کوندرا زمانی که با مالك‌ـایوان مصاحبه می‌کرد، از نامهٔ یك سوئدی مثال آورد که آن شخص، آخرین بخش کتابِ «خنده و فراموشی» را دارای کیفیتی ضد اجتماعی ـ ضد انسانی دانسته است.[۹] و کوندرا، کلامی در جهت رد آن عقیده، بیان نمی‌کند. چرا که او به تبع استاد دیگرش نیچه «ازدیدن شر و خونخواری در جهان خوشحال می‌گردد.»[۱۰]

اندیشهٔ پوچی، اصولاً اندیشهٔ جدیدی نبوده، بلکه در دوره‌هایی خاص (بخصوص پس از بحرانهای بزرگ اجتماعی) اندیشهٔ روشنفکران یك جامعه را به خود مشغول می‌کرده است. اوج تخطئهٔ حرکتهای انسانی را در این جمله می‌بینید: «پیکارها، حوادث هولناك و فجایع، هیچ معنایی نمی‌دهد، هیچ ارزشی ندارد و سزاوار احترام یا ستایش نیست. تنها چیزی که موجب می‌شود دیگران به فرانز غبطه بخورند، کار اوست که دور از جنجال انجام می‌پذیرد.»[۱۱]

برای رسیدن به هستی‌شناسی (یا به قول بوخنسکی «چیزی که هست») و تحلیل وسیع انسان در همهٔ ابعاد، باید از واقعیتها (آنچه که هست) و تاریخ کمك گرفت. واقعیتها از این زاویه که انسان موجودی در خلأ شکل گرفته نیست و «انسانِ کلی» صرفاً مفهومی فلسفی است. بلکه هستی انسان در زمانها و مکانهای متفاوت، مشخصات عینی واضحی دارد. اگرچه این عینیات، «از دیدگاه اندیشهٔ دیالکتیکی، ثابت و تغییرناپذیر نیستند و یك «عین» در پیوندی تفکیك‌ناپذیر با کلی بزرگتر قرار دارد، و نیز با ذهنِ اندیشنده‌ای ارتباط دارد که خود بخشی از یك وضعیت تاریخی است.»[۱۲]

واقعیت این است که انسانی درگیر مفاهیم «وحشت»، «ناامنی»، «خفقان» و «فقر»، نمودهای هستی‌اش به عنوانِ یك انسان، نمی‌تواند صورتی طبیعی به خود بگیرد و قادر نیست به ماهیت وجودی خودش نائل شود. انسان با تبدیل شدن به کالا و در معرض بیع و شراع قرار گرفتن، ارزشهای درونی‌اش نفی شده و از مسیر انسانیتش منحرف شده و به سمت شیئی شدن سوق داده شده است. پس هستی‌شناسی، ناگزیر است هر لحظه تماسش را با واقعیت حفظ کند، و واقعیت در مجموعه خصوصیات انسانیِ انسان نهفته است و نمی‌توان حکمی کلی برای آن صادر کرد. ببینیم برخورد کوندرا با تاریخ چیست.

: «قضاوت تاریخ حتماً ظالمانه است، شاید حتی احمقانه باشد. گفتن این حرف که تاریخ در مورد ما قضاوت خواهد کرد ـ که حرفی معمولی است، همه آن را می‌گویند ـ به این مفهوم است که ما تاریخ را ناگزیر عقلایی می‌دانیم ـ با حقِ قضاوت، با حقِ بیان حقیقت...»[۱۳] «در نظر کوندرا، تاریخ یك طرح است، یك نقش و تصویر ناتمام، و کسی در تاریخ، سنگینی بار «بازگشت ابدی» را تجربه نمی‌کند. این طرح درعین حال قلمرو امکانات بشری هم هست، امکاناتی که حد و مرزی ندارند و محدودیت نمی‌پذیرند.»[۱۴]

«ما گذاشته بودیم که تاریخ فریبمان بدهد، از فکر اینکه بر پشتِ اسب تاریخ پریده‌ایم و آنرا در زیر پایمان احساس می‌کنیم، سرمست بودیم، و اگرچه در بیشتر موارد، نتیجه شهوت زشتی نسبت به قدرت بود، باز (نظر به اینکه تمام امور انسانی مبهم است) یك توهم آرمانخواهانه باقی ماند (بخصوص، شاید در ما جوانها) و آن این‌که ما آدمهایی هستیم که عصر جدیدی را آغاز می‌کنیم. عصری که در آن بشر (تمام انسانها) دیگر بیرون از تاریخ قرار نخواهد داشت، دیگر زیر پاشنهٔ آن خرد نخواهد شد، بلکه خود آنرا می‌سازد و اداره‌اش می‌کند.»[۱۵]

«تاریخ به همان سبکیِ زندگیِ یك فرد است، فوق‌العاده سبك، به سبکی پر است، مانند گرد و غبار در هوا معلق است، مانند چیزیست که فردا ناپدید می‌شود...»[۱۶]

بعد در ابتدای بار هستی، سبکی وجود را اینگونه وصف می‌کند: «فقدان کامل بار موجب می‌شود که انسان از هوا هم سبکتر شود، به پرواز درآید، از زمین و انسانِ زمینی دور گردد و به صورت یك موجود نیمه‌واقعی درآید و حرکاتش، هم آزاد و هم بی‌معنا باشد.»[۱۷] «کره زمین بدون هیچ اربابی، در خلأ به جلو می‌رود، سبکی تحمل‌ناپذیر هستی همین است.»[۱۸]

پس تاریخ برای کوندرا همان سبکی بارِ هستی است: «ما سبکی تحمل‌ناپذیر وجود را تجربه می‌کنیم»[۱۹]

در ابتدای بار هستی کوندرا از قول نیچه، دو نوع تصور از فلسفهٔ تاریخ را بازگو می‌کند. اول بازگشت ابدی یا سنگینی بار هستی که در آن معتقد است: «تکرار همه چیز، همانطور که پیش از این بوده و تکرار آن تا بی‌نهایت.»[۲۰] و دوم سبکی بار هستی که در آن: «زندگی به یکباره و برای همیشه تمام می‌شود و باز نخواهد گشت، شباهت به سایه دارد، فاقد وزن است و از هم‌اکنون آن را باید پایان یافته دانست، و هرچند موحش، هرچند زیبا و هرچند باشکوه باشد، این زیبایی، این دهشت و شکوه هیچ معنایی ندارد.»[۲۱]

در اندیشهٔ اول، انسان «مسئولیت» دارد. و در اندیشهٔ دوم، انسان موجودی هیچ و پوچ و بی‌مسئولیت است که با مرگش در تاریخ محو می‌شود. و به فراموشی سپرده می‌شود، و کوندرا اندیشهٔ دوم را می‌پذیرد. «اکثر مردم از روی میل، خودشان را با اعتقادی دروغین و دوجانبه گول می‌زنند، آنها به حافظهٔ ابدی (انسانها، چیزها، اعمال ملتها) و به اصلاحِ (اعمال، اشتباه‌ها، گناهان، بیعدالتیها) باور دارند. این هردو به یکسان اشتباه است. حقیقت درست در نقطهٔ مقابل است. همه‌چیز فراموش خواهد شد و هیچ چیز ترمیم نخواهد شد... هیچکس خطاها را اصلاح نخواهد کرد و تمام خطاها فراموش خواهند شد.»[۲۲]

جالب توجه است که بدانیم وقتی قهرمانِ رمانِ «جاده شاهی» اثر آندره مالرو به نتیجه‌یی مشابه سخنان کوندرا می‌رسد: «دیگر هیچ‌گاه در جهان، هیچ چیز، نه رنجهای گذشته‌اش را جبران خواهد کرد، و نه رنجهای کنونیش را...»[۲۳]

به این نتیجه می‌رسد: «انسان بودن چیزی پوچ و تهی است.»[۲۴] و کوندرا نیز با تعلق خاطر به سبکی بار هستی، جهان و انسان را یك بازیچه و موضوع بازی می‌داند و همانطور که دکتر پرویز همایون‌پور در مقدمه هنر رمان آورده است: «قهرمانان رمانِ «والس خداحافظی» و رمان «عشقهای مضحك»... پوچ بودن پندارها و خوشحالیهای بشر را باز می‌نمایند.»[۲۴]

کوندرا به تاریخ به عنوان موجودی مستقل و کامل که قضاوتی ظالمانه دارد و حافظه ندارد، برخورد کرده است. ما اگر تاریخ را به عنوان موجودیِ مستقل، از پیش تعیین شده و فراانسان تجسم کنیم، ناگزیریم

«قدیم» بودنش را هم بپذیریم و به ناچار بنیاد عقایدمان را بر تقدیرگرایی بنا کنیم، و همچنین بپذیریم که نگرشی از این دست، به عدم باور به انسان و مسئولیت او منجر می‌شود و به فردگرایی افراطی می‌انجامد با پذیرش فراموش شدن خطاهای تاریخ، اعمالی چون آدم‌سوزیهای سردمداران کلیسا در دوران انگیزیسیون یا آدم‌سوزیهای عُمال حزب نازی، بایست به فراموشی سپرده شود و خاطره‌ای هم از آن باقی نماند. و با این تمهیدات ناگزیریم بپذیریم که از این پس در مقابل انسان، دوراه بیشتر باقی نمانده است. الف) برای اجتناب از هر عمل اشتباهی (چون خطاها اصلاح نخواهند شد)، هیچ عملی مرتکب نشویم و جهان را به کام کامرواهایی که بر اسب مراد سوارند، واگذاریم و یا اینکه ب) به انسانِ برترِ کامل (اندیشه‌یی وام گرفته از نیچه) باور داشته باشیم که اشتباه ناپذیر است و مطلق.

کوندرا به دلیل فردگرایی و عدم باور به انسان، جوامعی را که در آن فرد، اهمیت درجه دوم دارد را «جهان افراد بی‌شعور و بی‌احساس» می‌نامد. او در عین اینکه برخورد ایدئولوژیك را نکوهش می‌کند: «هنری که از خندهٔ خداوند الهام می‌گیرد، برحسب ذات خود، تابع یقین‌های ایدئولوژیك نیست، بلکه نقیض آنهاست.»[۲۵]

اما خود با نفی ایدئولوژی، ایدئولوژی جدیدی را اثبات می‌کند. نفی یك ارزش، ارزشی نوین است. کوندرا حتی اگر نفی هم بکند، باز خودش اسیر ایدئولوژی خاص خودش است. تری‌ایگلتون می‌گوید:

: «متن ممکن است در رابطه‌اش با واقعیت، آزاد به نظر برسد (می‌تواند شخصیت‌ها و موقعیت‌ها را به ارادهٔ خود بسازد) اما در استفاده از ایدئولوژی، آزاد نیست. در این‌جا ایدئولوژی به آموزه‌های سیاسی آگاهانه اطلاق نمی‌شود، بلکه کلیهٔ نظام‌های نموداری (زیبائی‌شناسی، مذهبی، قضائی و غیره) را که تصویر ذهنیِ فرد از تجربهٔ زیسته را شکل می‌بخشد، در بر می‌گیرد.»[۲۶] ایدئولوژی دامی است که کوندرا را از آن گریزی نیست. اما او با هوشمندی می‌خواهد خواننده را خلع سلاح کند تا با همان سلاح، او را از پا درآورد: تمام ایدئولوژیها شکست خورده‌اند. در پایان، پرده‌های توهم از احکام جزمی ایدئولوژیها کنار رفت و مردم دیگر آنها را جدی نگرفتند.»[۲۷] بعد، دلیل شکست خوردن ایدئولوژی‌ها را، درست از آب درنیامدن پیش‌بینیِ فقیرتر شدنِ طبقه کارگر، در جریان توسعهٔ سرمایه‌داری ذکر می‌کند. در اینجا برگِ پنهان کوندرا رو می‌شود و اروپا و آمریکا (جهان سرمایه‌داری پیشرفته) به خاطر بهبود وضع کارگرانش، روسفید از آب درمی‌آیند. اما او نمی‌خواهد بداند که چرا در جریان توسعهٔ سرمایه‌داری، طبقهٔ کارگر با وجود اینکه هستیِ خود را به عنوان کالا به فروش گذاشت، به جای بدتر شدن وضعش، به یك رفاه نسبی دست یافت.

کوندرا به صلاحش نیست در این مسأله غور کند. نیروی فشار معنوی اندیشه‌های متفکران به علاوه نیروی فشار مادی طبقه کارگرِ غرب، سرمایه‌داری را روز به روز وادار به دادن امتیازات بیشتری کرد. و سرمایه‌دارانِ آنجا برای حفظ مصالح خود هر روز امتیاز بیشتری دادند. اما علت اصلی این نبود. این فقط فرعِ قضیه و شکل ظاهر آن بود. علت اصلی این بود که با تشکیل انحصارات و دگرگونی سرمایه‌داری، تمام تضادها و بحرانهای آنها منتقل به کشورهای پیرامونی و عقب‌افتاده‌ای شد که بار سنگین بحرانهای آنها را تحمل می‌کردند. و درواقع به قیمت هرچه فقیرتر شدنِ انبوه مردم در جوامع پیرامونی، طبقه کارگر غرب به رفاه نسبی دست یافت. و از طرفی چون دموکراسی سیاسی پیوند تنگاتنگی با پیشرفت اقتصادی دارد، توانستند از این رهگذر به آزادیهای هرچند محدود سیاسی هم دست پیدا کنند. یعنی درست برعکس باور کوندرا که علتِ اقتصاد پیشرفته و رفاه را، آزادی سیاسی می‌داند و تنها هم و غمش آزادی سیاسی است (که به نفسه واجب، اصولی و زیربنایی است). اگر در آینده، کشورهای پیرامونی، اندامهای اختاپوس‌وار کشورهای امپریالیستی را در جوامع خود قطع کنند، شاهد اوج‌گیری بحران و خشونت سیاسی در آنجا می‌شوند. و آنوقت است که پشت پردهٔ دموکراسیهای سیاسی آنها دیده می‌شود. و این همه برای کوندرا علی‌السویه است، چرا که مشکل او روشنفکر اروپای مرکزی است و مبارزه برای جلوگیری از امحای فردیت و تجاوز به تنهایی آنها.

برای بررسی آثار و اندیشه‌های کوندرا، گام به گام جلو می‌آییم. از نگرش فلسفی به انسان و شخصیتهای آثارش، به برخورد مشخص روانشناسانه، بعد تحلیل اوضاع اجتماعی ـ اقتصادی کوندرا و قهرمانانش و تعبیر او از فرهنگ، بعد نگرش به تاریخ و انسان، و اینك گام بعدی، گرایشات نوستالژیك او را تعقیب کردن و ارادتش را به «گذشته» اثبات کردن. ما برای این روش برخورد، گذشته از تبعیت از کوندرا، دلایل دیگری نیز داریم:

اول اینکه به عقیده جیمسون : «نقد دیالکتیکی، آثار ادبی منفرد را برای تحلیل مجزا نمی‌کند، یك فرد همواره بخشی از یك ساختار بزرگتر (یك سنت یا جنبش) یا بخشی از یك وضعیت تاریخی است.»[۲۸]

دوم اینکه به عقیدهٔ موکاروفسکی از پیشگامان فرمالیستهای روس: «حذفِ عوامل فوق ادبی از تحلیل انتقادی نادرست است.»[۲۸] «موکاروفسکی با بهره‌گیری از برداشت پویای تینیانوف از ساختهایِ زیبایی‌شناسی، تنش پویای میان ادبیات و جامعه را در محصولِ هنری مورد تأکید فراوان قرار داد... او به «کارکرد زیبایی شناسی» توجه زیاد کرد و آنرا مقوله‌ای دائماً درحال تغییر و همواره به گونه‌ای پویا وابسته به ساختار جامعه دانست.»[۲۸] و از طرف دیگر نظریهٔ یاکوبسن ـ تینیانوف، تأیید می‌کند که: «چگونگی تحولِ تاریخی نظامِ ادبی را نمی‌توان درك کرد، مگر آن که این مطلب در مورد سایر نظام‌هایی که به حریم آن وارد می‌شوند و تا اندازه‌ای مسیر تحول آن را تعیین می‌نمایند، درك شده باشد.»[۲۸]

پس نه تنها ما طبق قراری که کوندرا با ما گذاشته پیش می‌رویم، بلکه دلایل متعدد دیگری برای نحوهٔ برخوردمان با او داریم: «رابطه میان عقایدی که شخص می‌سازد و نیازهایی که در زیر آنها وجود دارد، رابطه‌ای خشك و متقابل نیست.»[۲۹] بازگردیم به رشتهٔ بحث. به این نتیجه رسیدیم که یکی دیگر از پیامدهای موضع‌گیری اجتماعی کوندرا، تعلق خاطر یافتن به گذشته است. گذشته‌یی طلایی و بازگشت‌ناپذیر. گذشتهٔ از دست رفته. چرا که، زمان حال چیزی برای ما در چنته ندارد. آینده نیز چشم‌اندازش روشن نیست، پس آنچه که مطمئن است، گذشته است. سراسر مقالهٔ «غرب در گروگان» یا «فرهنگ از صحنه بیرون می‌رود» کتاب کلاه کلمنتیس، مویه بر این گذشتهٔ از دست رفته و بی‌اعتبار شدن ارزشهای کهن است.

«... مردم همیشه فریاد می‌زنند که می‌خواهند آیندهٔ بهتری بسازند. این حقیقت ندارد. آینده خلائی است بیعاطفه نسبت به همه. گذشته سرشار از زندگی است، دوست دارد آزارمان بدهد و به ستوهمان بیاورد، تحریکمان می‌کند، به ما ناسزا می‌دهد، وسوسه‌مان می‌کند که ویرانش کنیم یا دوباره آن را رنگ بزنیم. مردم فقط به این دلیل می‌خواهند ارباب آینده بشوند که گذشته را تغییر بدهند...»[۲۹] در مورد سبك کارش (حضور نویسنده در رمان) او این سنت را از آثار رابله، سروانتس و استرن اقتباس کرده است. یعنی در مورد آثار ادبی هم گوشه‌چشمی به گذشتگان دارد (البته در مورد ادامه دادن سنت ادبی، چون ادبیات، مانند رودی به هم پیوسته جریان دارد، نمی‌شود گذشته را از حال، منتزع کرد). در مورد موسیقی هم او آثار گذشتگان را بیشتر می‌پسندد. در مورد اروپا هم او به اروپای ماقبل قرن بیستم ارادت می‌ورزد. تاثیر این گذشته‌گرایی بیش از همه در رمان شوخی، محسوس است. در این رمان از صفحهٔ ۱۷۷ تا ۲۲۹ ترجمهٔ فارسی که یاروسلاو حرف می‌زند، همهٔ دغدغهٔ ذهنی‌اش، فرهنگ قدیم چك و موسیقی سنتی آن می‌باشد و با تفصیل از جزء جزء این ترانه‌ها با خصوصیات ویژه‌شان صحبت می‌کند: «ترانه‌های سنتی یا آیینی، نقبی است زیر تاریخ، نقبی که موجب نجات بسیاری چیزها شده است که در گذشته به وسیلهٔ تمدنها از بین رفته است و اکنون به ما امکان می‌دهد که از این طریق به گذشتهٔ دورمان بنگریم... ساختار ترانه‌های قدیمی اجدادی ما، در واقع با ساختار موسیقی یونان باستان هماهنگی دارد... این ترانه‌هاست که دوران باستان را برای ما حفظ کرده است.»[۳۰]

«(بعداز جنگ) فکر می‌کردیم که مردم به شیوه‌های آباء اجدادی بازخواهند گشت و «سواری شاهان» باردیگر از ژرفای زندگی آنها جریان خواهد یافت. می‌خواستیم کمك کنیم که اینها همه اتفاق بیفتد.»[۳۰]

همچنین یاروسلاو در این رمان به دنبال ارزوهای گمشدهٔ خود، دست آخر، خود را «شاهی تنگدست اما صادق، شاهی بی‌وارث. آخرین شاه.»[۳۰] می‌بیند. نمادی از دورانی سپری شده. دورانی طلایی و خوش که انقلاب فوریه ۱۹۴۸ آنرا به هم زده. در مورد علت روبند داشتن شاه، یاروسلاو می‌گوید: «بالاخره فهمیدم که چرا صورت شاه باید پوشیده باشد. منظورشان این نبود که کسی او را نبیند، بلکه می‌خواستند که او هیچ نبیند.»[۳۰]

بعد لودویك می‌گوید: «در آن لحظه مالامال از احساس اندوهناك عشق نسبت به دنیایی بودم که سالها قبل آنرا پشت سرگذاشته بودم، دنیایی دور و باستانی که سواران آن یا شاه نقابدارشان دور روستا می‌گردند. جایی که مردم **دامنهای سفید چین‌دار** می‌پوشند و در خیابانها ترانه می‌خوانند... من عاشق این دنیای گمشده بودم و به آن التماس می‌کردم به من پناه بدهد»[۳۰] (تأکید از نگارنده) سپس لودویك و یاروسلاو در اندوه گذشتهٔ طلایی از دست رفته، یکی می‌شوند و لودویك کشف می‌کند که: «دوباره عاشق دنیای جامه‌های سنتی و ترانه‌ها شده است.»[۳۰] و دلیل آنرا این می‌داند که: «امروز (به گونه‌ای نامنتظر) (این دنیای جامه‌های سنتی و ترانه‌ها) را ویرانه‌ای یافتم، و نه تنها ویرانه، که تنها مانده هم، تنها و متروك به علت گزاف‌گویی و هیاهو، متروك به علت تبلیغات سیاسی و آرمانشهرهای اجتماعی، متروك به علت مقامهای فرهنگی و اشتیاق دروغین هم‌سن و سالهایم...»[۳۰] یکی دیگر از دلایل ادغام لودویك و یاروسلاو، موسیقی است: «هرقدر محیطمان بی‌روحتر و خشنتر می‌شد بیشتر به جزیره‌ای متروك مانند می‌شویم و بیشتر به طرف همدیگر کشیده می‌شویم، تا اینکه بالاخره آنچه را در اطرافمان می‌گذشت فراموش کردیم و موسیقی‌یی جادویی آفریدیم.»[۳۰]

ابتدا از خود به درشدن و بیگانه شدن. بعد سیل رجعت به گذشته و گذشته‌گرایی و بهشت خود را در زمان از دست رفته، جستجو کردن. سرنوشت انسانی آرمان باخته که با احیای گذشته در قالب آیینی منسوخ، دنبال بهشت گمشدهٔ خود می‌گردد و عاقبت در «آیین شاهان» غرق می‌شود. واین به راستی سرنوشت کوندراست.

سئوالی که اینك ذهن خوانندگان را به خود مشغول می‌سازد، دلیل کوندرا برای انتخاب سبك نگارشش است. با پاسخ به این سئوال، بایست به پیکرهٔ بیرونی آثار کوندرا توجه بیشتری کنیم. ابتدا ببینیم که چرا کوندرا در سبك رایج، تغییر ایجاد کرد. «(یاکوبسون می‌گوید) تغییر و تحول صورتهای شعری، تصادفی نیست، بلکه نتیجهٔ «جابجائی عنصر غالب است.»[۳۱] و او اضافه می‌کند که «نظام‌های شعری هر دورهٔ خاص، ممکن است زیر سیطرهٔ «عنصر غالبی» قرار داشته باشد که از نظام غیرادبی سرچشمه می‌گیرد.»[۳۱] بعد ببینیم یاکوبسون این «عنصر غالب» را چگونه تعریف می‌کند: «عنصر کانونی یك اثر هنری که سایر عناصر را زیر فرمان دارد، تعین می‌بخشد و تغییر می‌دهد»[۳۱] او سپس نحوهٔ «جابجائی عنصر غالب» را بدینگونه شرح می‌دهد: «آن دسته از عناصر زیباشناسانه‌ای که در آثار دوره‌های پیشین به عنوان «عنصر غالب» در «پیشزمینه» بوده‌اند به «پسزمینه» فرستاده می‌شوند. آنچه که تغییر می‌کند عناصر نظام از قبیل نحو، وزن، طرح، طرز بیان و نظایر آن نیست، بلکه نقش عناصر خاص یا گروههایی از عناصر است.»[۳۱]

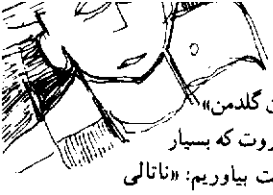
ببینیم کوندرا در این زمینه چگونه عمل کرده است. «حضور نویسنده در رمان» قبل از قرن نوزدهم در «پیشزمینه» قرار داشته است بعد از قرن نوزدهم، نویسندگان مطرح، این عنصر غالب را به «پسزمینه» می‌فرستند. اما در نیمهٔ دوم قرن بیستم می‌بینیم که کوندرا بازقصد دارد آنرا به «پیشزمینه» منتقل سازد! این نکته آیا امری پیشروانه است یا واپس‌گرایانه؟

از طرف دیگر ماك ایوان هنگام مصاحبه با کوندرا به او می‌گوید: «یکی از جنبه‌های بارز رمانهای شما حضور نویسنده همچون نوعی دسته همسرایان است، که انگیزه‌ها و رفتارهای شخصیت‌ها را به سئوال می‌گیرد و آنها را شرح می‌دهد...»[۳۲]

نگارنده معتقد است که کوندرا چه خود آگاهانه و چه ناخودآگاهانه از سبك «تأثیر بیگانه کنندهٔ» برشت که آن نیز «تا حدی از مفهوم «آشنایی‌زدایی» فرمالیستهای روس سرچشمه گرفته بود»[۳۱] متأثر شده بوده است. رامان سلدن، روش برشت را این گونه توصیف کرده است: «بازیگران (یا نویسنده‌ها ـ نگارنده) نباید خود را در نقش خود گم کنند یا در پی انگیختن نوعی همانندسازی یکدلانهٔ صرف با مخاطب باشند. آنها باید به مخاطب، نقشی ارائه دهند که هم قابل درك است و هم ناآشنا، تا بدین ترتیب فرایندی از ارزیابی انتقادی به حرکت در آید.»[۳۱]

همچنین کوندرا در مقالهٔ «میراث بیقدرشدهٔ سروانتس» جریان رشد و تکامل رمان در اروپا را، جریانی پیوسته می‌داند که از مراحل متفاوتی عبور کرده است: «رمان به شیوهٔ خاص خود و با منطق خاص خود جنبه‌های متفاوت هستی را، یك به یك، کشف کرده است: در زمان سروانتس، رمان در پی فهم ماجراست، با ساموئل ریچاردسون رمان، بررسی «آنچه در درون می‌گذرد.» و پرده برداشتن از زندگی مکتوم احساسات را آغاز می‌کند، با بالزاك ریشه گرفتن انسان را در تاریخ آشکار می‌کند. و...»[۳۳]

و بعد اظهار می‌دارد: «آخرین دوران آرام که در طی آن، انسان فقط با غولهای روح خود درگیر بود، یعنی دوران جویس و پروست به پایان رسیده بود. در رمانهای کافکا، هاسك، موزیل و بروخ، غول از بیرون سردرمی‌آورد، غولی که تاریخ نامیده می‌شود.»[۳۳]



به جای هر برخوردی، بهتر است گفتهٔ «لوسین گلدمن» را در مورد نظر ناتالی ساروت که بسیار شبیه به سخنان کوندراست بیاوریم: «ناتالی ساروت آنجا که از پیشرفت پژوهشهای ادبی سخن می‌گوید، آنها را به نظر من بسیار شبیه تاریخ علوم فیزیك و شیمی تصور می‌کند. گویی که در نظر او یك واقعیت انسانی وجود دارد که یك بار برای همیشه معین شده است (مثل واقعیت کیهانی) و نویسندگان، همانند اهل علم، یکی پس از دیگری در بارهٔ آن به پژوهش می‌پردازند و بدین ترتیب از رهگذر تسلسل نسلهای گوناگون، صرفاً توجه افراد را به بخشهای تازه‌ای جلب می‌کنند که پس از روشن شدن مسائل قدیمی، پژوهش در بارهٔ آنها اهمیت می‌یابد. به نظر ناتالی ساروت از آنجا که بالزاك و استاندال، روانشناسی شخصیت داستان را بررسی کرده‌اند و از این طریق شناخت آن را رواج و عمومیت داده‌اند و پیش پاافتاده کرده‌اند، این شخصیت دیگر نشاندهندهٔ هیچ اهمیتی نیست. و نویسندگان بعدی مثل جویس و پروست و کافکا نیز به همین دلیل مجبور شده‌اند به سوی واقعیتهای ظریفتر و دقیقتر روی آورند و بدین ترتیب راهی را بگشایند که رمان نویسان امروز باید بکوشند به نوبهٔ خود آن را ادامه دهند. در واقع به نظر من، در این مورد رُب ـ گری یه روشن بین‌تر است. در عرصهٔ انسانی واقعیتی تغییرناپذیر که یکبار برای همیشه معین شده است و فقط این مانده باشد که از رهگذر تسلسل نسلهای نویسندگان و هنرمندان، با ظرافت و دقتی فزاینده مورد پژوهش قرار گیرد، وجود ندارد. ذات واقعیت انسانی پویاست و در جریان تاریخ دگرگون می‌شود، به علاوه، این دگرگونی کار تمام انسانهاست ـ البته نه یك اندازه ـ وگرچه نویسندگان در آن نقش دارند، این نقش نه انحصاری است و نه حتی اصلی. اگر شرح سرگذشت و روانشناسی شخصیت ـ بدون افتادن به دام حکایت و اخبار صفحهٔ حوادث روزنامه‌ها ـ بیش از پیش دشوار می‌شود، فقط بدین سبب نیست که بالزاك، استاندال یافلوبر، قبلاً آن را توصیف کرده‌اند، بلکه به این دلیل است که ما در جامعه‌ای متفاوت با جامعه‌ای که آنان می‌زیستند، زندگی می‌کنیم، در جامعه‌ای که در آن، فرد به معنای عام، و زندگینامه و روانشناسی او به طور ضمنی، هرگونه اهمیت حقیقتاً اساسی را از دست داده‌اند و به سطح حکایت و اخبار صفحهٔ حوادث روزنامه‌ها تنزل کرده‌اند.»[۳۴] برگردیم به حضور کوندرا در رمان و اینکه چرا نظر او این است: «... من دوست دارم گاه به گاه مستقیماً به عنوان نویسنده، به عنوان شخص خودم، مداخله کنم.»[۳۳]

یکی از دستاوردهای رمان در طول تاریخ تطورش، از نظر سبك، حذف نویسنده از اثر بوده است و امروزه هرقدر ردپای نویسنده، کمتر در اثرش دیده شود، دلیل بر مهارتش در شیوهٔ نگارش، می‌دانند. اما چرا کوندرا با وجود علم براین نکته (او در این باره از فلوبر نقل قول می‌آورد: «رمان نویس کسی است که می‌خواهد در پس اثر خود ناپدید شود.» و کوندرا هم قبول می‌کند که اگر نویسنده ناپدید نشود: «اثرش... ممکن است

همچون زائدهٔ ساده ای از حرکات خود رمان نویس، از بیاناتش و از موضع گیری هایش تلقی شود.» اما با این اعتراف کوندرا با زیرکی می خواهد وانمود کند که اگر من با وجود همهٔ این حرفها، در اثرم دخالت می کنم، به خاطر خواست خودم نیست، بلکه من تابع «خرد رمانم». «همهٔ رمان نویسان حقیقی گوش به فرمان این خرد فوق شخصی دارند.»[۳۳] آنرا زیر پا می گذارد. کدام «خرد رمان» به او فرمان داده که جا، جا اثرش را قطع کند و بیانیه صادر کند؟ آیا خرد رمان تابع الزامات منطق رمان نیست؟ (واقعیت داستانی؟) یا اینکه امری ماوراءالطبیعه یی است که در لحظهٔ خاصی خود را به نویسنده نشان می دهد؟ آیا «خرد رمان» تابع موقعیت شخصیتهای رمان است یا نه؟ و این شخصیتها، خود تا کجا ریشه در عالم واقع دارند و تا کجا محصول تخیل ناب نویسنده اند؟ و خود تخیل برای حضور در ذهن نویسنده، تابع چه عواملی است؟ کوندرا خود معترف است که: «انسان هرگز آن چیزی نیست که می اندیشد هست...»[۳۳]

تمام این عوامل در نهایت به چگونگی هستی اجتماعی ـ فلسفی نویسنده و جهان نگری او که آنهم خود در نهایت ریشه در ساختارهای زندگی مادی و معنوی هم‌عصر او دارد وابسته است. این ساختارهای مادی و معنوی اروپا در زمان کوندرا را بررسی می کنیم. (ساختارهای مادی) نابودی سرمایه‌داری مبتنی بر رقابت آزاد و تشکیل تراستها و انحصارات جهانی ـ رشد اقتصادی جوامع صنعتی غرب به قیمت نابودی اقتصاد کشورهای پیرامونی ـ گسترش روزافزون نقش اقتصاد دولتی و ایجاد مکانیسمهای نیرومند دخالت دولت، جهت تنظیم اقتصاد ـ نیمه مرفه بودن طبقهٔ کارگر و اقشار پیرامونی او ـ درگیری فزایندهٔ دوبلوک، در جنگ سرد و انباشت روزافزون سلاح در انبارهای جهانی و ساختارهای معنوی این زندگی) امحای فردیت و جهان‌درونی فرد و تجاوز به حریم تنهایی او ـ یکسان سازی و کالاسازی انسانها ـ ناپدید شدن چشم‌اندازهای انقلابی در اروپا ـ شکست سیاسی جوامع اروپای شرقی از نظر نبود نهادهای دموکراتیک ـ بیگانه شدن تودهٔ مردم از یافتن معنا برای زندگی و فروپاشی ارزشهای انسانی ـ و به تبع، در خود فرو رفتن هنرمندان و متفکران در عالم فردیت و بریدن از جامعه ـ بی باوری به هرگونه باور انقلابی ـ انسانی ـ تسلط روزافزون تکنوکراتها و

دولتمردان جوامع غربی و ایجاد یك گروه نخبهٔ مدیریت صنعتی ـ تسلط اشیاء برهستی انسان و باقی ماندن «فرد محروم از هرگونه پیوند بی واسطه و ملموس و آگاهانه با جمع» درست است که شیوهٔ نگارش، قواعدی لایتغیر و ازلی ندارد و هر نویسنده مختار است به هر شیوه ای که می پسندد، جهانهای ذهنی خود را خلق کند، اما به هرحال مر بی نظمی نیز نظمی دارد. اگر کوندرا به رمان به مثابهٔ رمان برخورد می کرد (نه یك بیانیهٔ فلسفی ـ هستی شناسانه، و یك بیانیهٔ سیاسی) متوجه می شد که با کم شدن دخالت نویسنده در اثر، بار ادبی متن افزوده می شود و جنبهٔ هنری آن ارتقاء می یابد. «نویسنده برای گزینش فرم، در وهلهٔ نخست با توصیف و تشریح یك واقعیت اجتماعی سروکار دارد.»[۳۴]

البته نویسنده (همانطور که تذکر دادم) تحت عوامل مختلفی به نگارش یك اثر دست می زند که تنها یکی از این عوامل باور سیاسی اوست. «ما در تحلیل خود... می کوشیم در چارچوب بررسی یك جهان تخیلی باقی بمانیم که البته متکی بر واقعیت اجتماعی و سیاسی زمانه است و باورهای سیاسی نویسندهٔ تنها یکی از مجموعهٔ عوامل تشریحی در بررسی آن هستند، عاملی که همیشه مهمترین عامل هم نیست (زیرا که جامعه‌شناس ادبیات می‌داند که در اغلب اوقات، الزامات صوری، از باورهای نظری نویسنده پیشی می گیرند) البته این جهان تخیلی، الزامات ساختاری خاص خود را نیز دارد که باید آنها را دقیقاً شناخت و توضیح داد.»[۳۴]

اگر جز این باشد، جملاتی که شاهد می‌آوریم، چگونه توجیه می‌شود؟ آیا این بیانیه‌ها صرفاً تابع خرد رمانند یا خرد رمان نویس؟ و کدام الزامات صوری باعث نگارششان شده است؟

«از نظر ما کودتای کمونیستی فوریه ۱۹۴۸ به معنای حاکمیت وحشت بود.»[۳۵]

«پیش از اینها با کوبا و سپس چین، ارتباط معنوی داشت و بعداز آن متنفر از خشونت و بیداد حکومت‌هایشان، سرانجام پذیرفت که تنها دریایی از کلمات ـ که راه به جایی نمی برند و زندگی نیست ـ برایش باقی می‌ماند.»[۳۶]

«هیچ چیز بیشتر از آوردن دلیل برای توجیه بی‌فکری، به کوشش فکری نیاز ندارد. من این را پس از جنگ، که روشنفکران و هنرمندان گله‌وار به حزب پیوستند، و دیری نپایید که همه را سیستماتیك و با لذت نابود کردند، با چشم و گوش خود تجربه کردم.»[۳۷] «مفهوم حقوق بشر به دویست سال قبل برمی گردد، اما در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۷۰ به اوج افتخار خود نائل شد. الکساندرسولژنیتسین که تازه از کشور خود تبعید شده بود، و چهرهٔ جالبش را ریش و دست بند زینت داده بود، روشنفکران غرب را مسحور خود کرد، روشنفکرانی که در اشتیاق سرنوشت بزرگی که از آن محروم شده بودند، می سوختند. به خاطر او بود که این روشنفکران، پس از پنجاه سال تأخیر کم کم باور کردند که در روسیهٔ کمونیسم، اردوگاههای کار اجباری وجود دارد، حتی افراد مترقی نیز اکنون می‌پذیرفتند که زندانی کردن شخص به خاطر عقیده‌اش کار درستی نیست و برای نگرش جدیدشان یك توجیه عالی یافته بودند: کمونیستهای روسیه به‌رغم اینکه حقوق بشر و انقلاب فرانسه باشکوه تمام اعلام کرده است، این حقوق را نقض می کنند. و به این ترتیب به همت سولژنیتسین واژه حقوق بشر باردیگر در واژگان زمان ما جای خود را بازیافت. من هیچ سیاستمداری را نمی شناسم که روزی ده بار از «مبارزه برای حقوق بشر» یا «نقض حقوق بشر» سخن نگوید. اما چون مردم غرب را اردوگاههای کار اجباری تهدید نمی کند و هرچه را که بخواهند می توانند بگویند و بنویسند، هر قدر مبارزه برای حقوق بشر مردم پسندتر شود، محتوای مشخص و عینی اش را بیشتر از دست می‌دهد»[۳۷]

اینها نمونه‌ای از شاهکارهای هستی‌شناسانهٔ کوندراست. بحث بر سر رسوایی سیاسی اتحاد شوروی سابق نیست که اینك شهرهٔ خاص و عام است بلکه این سخنان، شایستهٔ یك رمان معاصر نیست، بلکه شایستهٔ یك مقاله سیاسی است. و همینجا تا فرصت هست پرانتزی بازکنم که چرا کوندرا هرجا که بتواند سیستم غرب را (لااقل در لفافه) تبلیغ می کند اما نقض حقوق بشر در کشورهای پیرامونی را نمی بیند؟ آیا تجاوزات آشکار کشورهای امپریالیستی در کشورهای پیرامونی، نقض حقوق بشر نیست؟ آیا او خود به سولژنیتسینی زیرکتر و پنهان‌تر تبدیل نشده است؟ اشك تمساح او را ببینید: «من مسأله آن دسته از روسیان را می فهمم که بیم آن دارند که سرزمین مادری‌شان با کمونیسم منفور مشتبه شود.»[۳۷]

هیچ جا بحث بر سر صحت یا سقم نظرات او نیست، بلکه توجه به این نکته است که با این همه بار سیاسی آثار او، چگونه خودش و عده‌ای از هوادارانش، منکر این بارسیاسی هستند؟!

به هرحال می گفتیم که سبك‌روایی کوندرا را باید با توجه به موقعیت اجتماعی ـ سیاسی و ماهیت وجود اجتماعی او بررسی کرد.

«در زیبایی شناسی لوکاچ، هر صورت ادبی (و به طور کلی هر صورت بزرگ هنری) از ضرورت بیان یك محتوای اساسی زاده می شود و همچنین به گفتهٔ او، رمان یگانه نوع ادبی است که در آن اصول اخلاقی رمان‌نویس به مسألهٔ زیبایی‌شناختی اثر تبدیل می‌شود.»[۳۸] و «دگرگونیهای کیفی در درون یك اثر، یك سبك و یك نوع ادبی یا هنری، حتی اگر دگرگونیهای فنی مهمی در پی داشته باشند، همیشه زادهٔ محتوای جدیدی هستند که سرانجام ابزارهای بیان خاص خود را می‌آفرینند.»[۳۸]

لازمهٔ یك سبك غیرتوصیفی، این است که حرکتها به جای بازگو شدن و توصیف، نشان داده شوند و در نشان دادن چون نمی‌شود نیمی از امور را نشان داد و نیمی دیگر را پنهان، پس کوندرا نمی‌تواند از آن استفاده کند. چون او انسان را از موقعیت واقعی خودش که چندوجهی و پیچیده است، خارج کرده و در موقعیتی قرار می‌دهد که خود، خواهان آنست. روشنفکر محزونی که به خاطر یك شوخی ساده، ناجوانمردانه از صحنهٔ تاریخ و اجتماع، رانده می شود! او برای نگارش این شیوه، ناچار شد، به «مکان جغرافیایی» مفهومی فرامکان بخشیده و آنرا به شخصیت بدل سازد. مکان یعنی «موقعیت» و زندگی در مکان مشخص (اروپای مرکزی) یعنی در واقعیت زیستن. ما البته سعی می کنیم همواره آن استقلال ذاتی هنر را تأکید کرده و از دام جزم‌اندیشی بگریزیم. تعقل صرف در برخورد با اثر هنری، رازوارگی آن را به ابتذال روزمرگی می کشاند و درعین حال، هنر بی‌مرز و بی‌زمان را هم زیر سئوال می‌برد. به عبارت دیگر: «عقل باوری (صرف) ویژگی اساسی اندیشهٔ بورژوازی است که در عالیترین جلوه‌های خود، حتی از وجود هنر غافل است.»[۳۸] و به همین منظور منتقد باید همواره آن جهان یگانهٔ فردی نویسنده را درنظر داشته باشد و به عواطف او بها دهد. (البته برای بررسی نقش واقعی عاطفه و احساس هنرمند، و چگونگی عملکرد این عواطف، همواره بایست به

روانشناسی اجتماعی توجه داشت.)

از طرفی انعکاس منش و رفتار نویسنده، روی منش و رفتار شخصیتهای آثارش (هرچقدر که نویسنده تأکید کند آنها «من تجربی» او هستند) امری مکانیکی و جامد نیست، بلکه گاهی وقتها براثر فعل و انفعالاتی روانشناسانه، نویسنده، متضاد شخصیت خود را توصیف می کند. یعنی می شود گفت که عمل فرد (در اینجا نوشتن نویسنده) همیشه دقیقاً نشان دهندهٔ منش واقعی او نیست، بلکه گاهی وقتها برای پوشاندن منش واقعی اوست. منظور از ذکر این نکته، پیچیده بودن انگیزهٔ اعمال انسان بود که به سادگی در قالب قوانین عام روانشناسی یا جامعه شناسی درنمی آید و برای تجزیه و تحلیلش بایست گذشته از بررسی این قوانین، ویژگیهای فردی شخص را نیز، مدنظر داشت. اگر نویسنده ای اعتراف کند که: «من نه شما آنچه را که در ذهن بارومیل می گذرد، نشان نمی‌دهم، بلکه مرجعاً آنچه را که در ذهن خودم می گذرد، بیان می کنم»[۳۹] حرکت خودآگاه ذهنش را بیان کرده است همانطور که نیچه، مرشد کوندرا می گوید: «انسان در اشیاء چیزی نمی بیند، جز آنچه خود به آنها داده است.»[۴۰]

کوندرا دستاورد هنر جدید یعنی ژرفکاوی درمنش انسان و ردیابی گذشتهٔ او را نمی پسندد. چون برای بررسی گذشتهٔ شخص، خواه ناخواه وضعیت اقتصادی او هم بایست روشن شود. همچنین در ساختار بیرونی اثر، او عدم مداخلهٔ نویسنده، رعایت کردن وحدت عمل داستانی و چند بعدی بودن شخصیتهای اثر را قبول ندارد. برای اینکه شخصیتها ابعادی چندگانه داشته باشند باید نویسنده هیچگونه کوششی در جهت: «هماهنگی یا وحدت بخشیدن به دیدگاههای گوناگونی که شخصیتهای مختلف بیان می کنند» به عمل نیاورد و «آگاهی شخصیتهای مختلف، با آگاهی نویسنده، مخلوط نشود و شخصیتها مقهور دیدگاه نویسنده نشوند، بلکه یکپارچگی و استقلال خود را حفظ کنند.»[۴۰]

اما می بینیم که تمام شخصیتهای آثار کوندرا دقیقاً نقطه نظر او را دنبال می کنند و هرجا هم که شخصیت‌هایی مانند هلنا در شوخی و ژه نا و مدیرهٔ دانشسرا در عشقهای خنده‌دار، در جهتی مخالف نقطه نظرات او قرار دارند، حرکاتشان باسمه‌ای و توخالی است و در مسیرشان به شکست برمی خورند. اما قضایا به همین سادگی هم که ما می نویسیم نیست. عقاید متضاد و متناقض کوندرا، وحدت یکپارچه‌ای از گذشته گرایی و تنهایی، از یك طرف، و ژرف نگری در روابط انسانی، از طرف دیگر است. یعنی اگر ما به تبعیت از روانشناسی اجتماعی، رفتار شخص را در جامعه به دو شیوه بررسی کنیم الف) برخورد شخص با شخص و ب) برخورد شخص با جمع. کوندرا استاد بررسی برخورد از نوع اول است و در وهلهٔ اول، این ژرف نگری اش، خواننده را به خود جلب می کند. برای قضاوت بیطرفانه دربارهٔ آثار او (اگر امکان چنین قضاوتی از نظر علمی باشد) شمه ای از عمق نگاه او را درروابط انسانها، شاهد می آوریم و مشاهده می کنیم که او هرجا از تجارب شخصی استفاده کرده، اثر زنده و ملموس است اما هرجا که به اندیشه‌های انتزاعی متوسل شده، اثرش خشك و تك ساحتي است. اگر او استاد پرداختن به روابط جنسی است، باید ریشه اش را در تناقضات درونی اش پیدا کرد، تناقضات روشنفکری که حیثیت از دست رفته را می خواهد در برخورد جنسی با زنان جبران کند و کاستی‌های درونش را از این طریق جبران کند. «همهٔ آدمیان طبعاً به آن گرایش دارند که معنایی به زندگی خود بدهند و از همین رهگذر برحیثیت خویش تأکید ورزند. ممکن است که ستم و سرکوب و اوضاع اقتصادی ـ اجتماعی، این گرایش طبیعی به عمل و حیثیت را در وجود آنان درهم شکند و نابود کند اما از ورای ساختارهای سرکوبگرانه ای که در جریان تاریخ دائماً دگرگون می‌شوند، یگانه واقعیت انسانی، جاودان باقی می‌ماند. سرنوشت بشر که عبارت است از طلب حیثیت و یافتن معنا برای زندگی»[۴۱]

و یکی از دلایل اقبال آثار او همین ترسیم روابط انسانی است: «رویهمرفته، آنچه من در زن دوست دارم، نه خود زن به خاطر خود او، بلکه چیزی است که از طریق آن با من ارتباط برقرار می کند، چیزی که به خاطر من در وجود خویش نشان می‌دهد.»[۴۲]

«هر چیز در زندگی برای من روی می‌دهد معنایی فراتر از خودش دارد، این معنا را دارد که زندگی از طریق رویدادهای روزمره دربارهٔ خودش با ما حرف می‌زند، و به تدریج رازی را آشکار می کند، شکل معمایی تصویری را به خود می گیرد که باید حل شود، که ماجراهایی که در زندگی می گذرانیم متضمن اسطورهٔ زندگیهایمان هستند و کلید رمز و راز و حقیقت در این اسطوره قرار دارد. آیا این همه خیالی بیهوده است؟ شاید حتی محتمل هم هست چنین باشد، اما به نظر می‌رسد که من نمی توانم خود را از نیاز دائمی به گشودن رمز زندگیم رها کنم.»[۴۱] «مردها هرگز واکنش زن‌ها را در برابر گفتار و کردار خود نمی توانند پیش بینی نمایند، آنها هرگز به احساساتی که در پشت چهره‌های زیبای زنها پنهان است پی نخواهند برد.»[۴۳] در اینجا با گوشه‌ای از اندیشه هستی شناسانهٔ کوندرا برخورد می کنیم. و خود را در برابر «سرنوشت»، «وجود» و «هستی» می یابیم. خود را در برابر انسانی دیگر که معلوم نیست ما بیم یا ما نیستیم می بینیم.

«فتح کردن ذهن یك زن، تابع قوانین سخت و انعطاف ناپذیر خودش است و تمام تلاشها برای به راه آوردن او با حرفهای منطقی محکوم به فناست. عاقلانه این است که تصویر بنیادی خودساخته او (اصولها، آرمانها، اعتقادات سیاسی) را تعیین کنید و بعد به یاری زبان آوری، گفتارهای غیرمنطقی و از این قبیل، تدبیری برای ایجاد رابطه‌ای هماهنگ میان تصویر خودساختهٔ او و رفتار دلخواه او بیندیشید.»[۴۲]

آثار او پُرند از کلمات قصاری از این دست: «این موتورسیکلت (دختر سیه مو) نبود که صدا می کرد، بلکه خویشتن او بود، او برای آنکه شنیده شود، برای آنکه به درون آگاهی دیگران رسوخ کند، اگزوز پرسروصدای موتورسیکلت را به روح خودش وصل کرده بود.»[۴۳]

و این یعنی برخورد روانشناسانه با پدیدهٔ خودنمایی و انگیزهٔ خود مطرح کردن که بلای جان اکثر انسانهاست.

«(پسر) به نظرش آمد که دختری که دوست می‌داشت، آفریدهٔ آرزوی خودش، افکار خودش و اعتقاد خودش بود و دختر واقعی که اکنون در مقابلش ایستاده بود، به گونه‌ای نومیدکننده بیگانه بود، به گونه‌ای نومیدکننده مبهم بود...»[۴۴]

در داستان «اتواستاپ» از مجموعهٔ عشقهای خنده‌دار، ژرف نگری کوندرا بیشتر به چشم می خورد. او روی عواطف و نکاتی تأمل می کند که همه گیرند و در همه جا مصداق دارند. نگرانی زنی که عاشق شوهرش است و این عشق با حسادت توأم است. (حسادتی که از دید یك ناظر خارجی ممکن است پیش پا افتاده و مسخره به نظر برسد اما برای کسی که درگیر آن است، لحظات کشندهٔ روح باشد) احاطه کردن مرد توسط زنی که عاشقش است، و سعی در مهار او تا به کسی جز او فکر نکند. ترس مبهم زنان پاك سرشت از زنان سبك سری که تنها امتیازشان جاذبهٔ جسمی شان است. و این همه را او «در موقعیت» خاص سیاسی ـ اجتماعی یی قرار می‌دهد که برخلاف کارهای بعدی کوندرا در عمق اثر پنهان است و حضورش دل آزار نیست. عشق و روابط انسانی در محاصرهٔ نیروهایی مرموز و پنهان. و چون «میان نگرش عمومی و زندگی خصوصی اشخاص، پیوستگی و انسجام استوار وجود دارد.»[۴۵] انعکاس نگرش عمومی کوندرا در برخورد با زندگی خصوصی شخصیتها، همواره دیده می‌شود. در همین داستان «اتواستاپ»، دختر و پسر، اسیر توهمات ذهنی خود، به قالبی فرو می‌روند که برخلاف میلشان، لحظه به لحظه آنها را در خود می کشد. واقعیت زندگی آنها تحت این تجسمات واهی از هم می‌پاشد، و هر کدام با واقعیت وجودی طرف مقابل خود روبرو می‌شوند. پایان این داستان زیبا، گم شدن هویت دختر در نقشی است که خود با میل خود و در عین حال به رغم میل خود، ایفا کرده است. مهره‌ای شطرنج که خود را در حرکت خودمختار می‌پندارد، اما پشت این پندار پنجه‌یی قدرتمند دیده می‌شود. تقدیری گریزناپذیر (که باز راجع به آن صحبت می کنیم).

ببینیم برخورد کوندرا با عشق چگونه است. در رمان شوخی، دلمردگی لودویك در معدن، با عشق یکباره دگرگون می‌شود. آیا عشق در ذاتش این خاصیت را داراست یا اینکه شرایط روحی ویژهٔ لودویك در آن لحظهٔ خاص، او را آمادهٔ پذیرش آن حالت کرده است؟ مقولهٔ عشق و عشق‌پذیر. این عشق، تلقی لودویك را از زمان تحت‌الشعاع قرار می‌دهد: «زمان، که تا آن موقع مثل نهری تنبل، فاقد نشانگاه، فاقد مهر از ناکجایی به ناکجای دیگر جاری بود (من در وقفه‌ای نامحدود به سر می‌بردم) دوباره چهره‌ای انسانی پیدا کرد، تا خود را قسمت قسمت کند، تا خود را شمارش کند...»[۴۶]

در عشقهای خنده‌دار، ژه نا، میرك را متهم به عشقبازی مانند روشنفکرها می کند. با شکافتن این جمله القائات کوندرا را می بینیم. الف) ژه نا به عنوان یك آرمانگرا به عشقبازی هم که امری خصوصی است، ایدئولوژیکی نگاه می کند. ب) چون حریم خصوصی عشقبازی برای خواننده‌ها، امری خاص و پنهانی

است، پس منفور بودن شخصیت ژه‌نا در ذهن خواننده رسوخ می‌کند. پ) آرمانگرایی به ژه‌نا هیئت غولی بخشیده است که عشقبازی را هم به شیوه خشن و کارگری، می‌پسندد. شخصیتهای آرمانگرای آثار او (یکی هم مدیرهٔ داستان «ادواردوخدا») همه شخصیتهایی پلید و یك بعدی‌اند که از نگاه شفیق و صادق نویسنده، محروم مانده‌اند. بعد کوندرا در همان اثر، برای نشان دادن توخالی بودن جهت‌گیری‌های ایدئولوژیك ژه‌نا، می‌گوید که او به خاطر عشق جسمی‌اش به میرك، به حزب وفادار مانده بود. او با این کار می‌خواست ارزش وفاداری را به میرك ثابت کند: «... آنچه تعصب سیاسی (در ژه‌نا) می‌نمود، فقط بهانه، تمثیل و اعلامیهٔ وفاداری بود. شکایتی رمزی از عشق بی‌پاداش.»[۴۷]

یعنی به تعبیر کوندرا، آنها از زندگی اجتماعی و هدف اجتماعی در راه عشق‌شان استفاده می‌کنند، درحالیکه شخصیتهای آثار سنت اگزوپری، برعکس: «زنانی را که دوست می‌دارند، کسی است که آنان را به زندگی پیوند می‌دهد، کسی که مقاومت در برابر دشوارترین آزمونها را برایشان ممکن می‌سازد و هر بار از تسلیم شدن، بازشان می‌دارد.»[۴۸] و «عشق، جلوهٔ اتحاد راستین انسانها در زندگی خصوصی است.»[۴۸] یعنی به عبارت دیگر شخصیتهای سنت اگزوپری از شخص به جمع می‌رسند اما شخصیتهای کوندرا (به زعم او) از جمع به منافع محدود فردی. «احساس عشق، همهٔ ما را دچار این توهم گمراه کننده می‌سازد که طرف خود را می‌شناسیم.»[۴۹]

«تا وقتی ما با دیگران زندگی می‌کنیم، ما تنها آن چیزی هستیم که اشخاص دیگر ما را چنان می‌بینند. فکر کردن به اینکه ما را چگونه می‌بینند و تلاش برای اینکه تصویر ما حتی‌الامکان جذاب باشد، نوعی تلبیس و ریاکاری است. اما آیا میان خویشتن خویش و خویشتن دیگری میانجی مستقیم دیگری غیر از چشمها وجود دارد؟ آیا عشق بدون آنکه با دلواپسی، تصویرمان را در ذهن معشوق خود دنبال کنیم، امکان دارد؟ وقتی که دیگر دلواپس آن نباشیم که در چشم محبوب‌مان چگونه دیده می‌شویم، معنایش این است که دیگر عاشق نیستیم.»[۴۹]

«به نظر سابینا در حقیقت زیستن ـ به خود و به دیگران دروغ نگفتن ـ تنها در صورتی امکان‌پذیر است که انسان با مردم زندگی نکند. به محض اینکه بدانیم کسی شاهد کارهای ماست، خواه ناخواه خود را با آن چشمان نظاره‌گر تطبیق می‌دهیم، و دیگر هیچیك از کارهایمان صادقانه نیست. با دیگران تماس داشتن و به دیگران اندیشیدن، در دروغ زیستن است.»[۵]

می‌بینیم که کوندرا چگونه از این درون کاوی‌ها به نتایجی فردگرایانه می‌رسد و هرگونه اصالت جمع را نفی می‌کند. او زیر تأثیر اندیشه‌های فروید، منشأ بسیاری از اعمال انسانها را در روابط جنسی‌شان خلاصه می‌کند و سعی دارد شخصیتها را از خلال این روابط به ما نشان دهد. معلوم نیست این روابط زادهٔ موقعیتند یا موقعیت‌ها زادهٔ این روابط؟! و خواننده بنابر روانشناسی عامیانه خود را با قهرمانان همسان‌پنداری می‌کند و از این موشکافی‌ها حیرتی خوشایند به او دست می‌دهد. اگر به خاطر این باریك بینی‌ها نبود با دگرگونی سیاسی در جوامع اروپای مرکزی، چون تاریخ مصرف اندیشه‌های سیاسی آثارش به انتها رسید، بود جاذبهٔ خود را از دست می‌داد.

ادامه دارد

پانویس

(۱) میلان کوندرا ـ یاروسلاف آندرس ـ ترجمه حشمت کامرانی ـ مرکز نشر سحر.
(۲) هنر رمان ـ میلان کوندرا ـ ترجمه دکتر پرویز همایون‌پور.
(۳) کلاه کلمنتیس ـ میلان کوندرا ـ ترجمه احمد میرعلایی.
(۴) هنر رمان ـ میلان کوندرا ـ ترجمه دکتر پرویز همایون‌پور.
(۵) روانشناسی اجتماعی ـ ژان استوتزل ـ ترجمه علی محمد کاردان ـ نشر دانشگاه تهران.
(۶) کلاه کلمنتیس ـ مجموعه پراکنده ای از کوندرا ـ ترجمه احمد میرعلایی ـ نشر دماوند.
(۷) تاریخ فلسفه ـ ویل دورانت ـ دکتر عباس زریاب خویی ـ نشر انقلاب اسلامی چاپ دهم.
(۸) بار هستی ـ میلان کوندرا ـ دکتر پرویز همایون‌پور.
(۹) راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر ـ رامان سلدن ـ ترجمه عباس مخبر ـ انتشارات طرح نو، چاپ اول.
(۱۰) کلاه کلمنتیس ـ میلان کوندرا ـ احمد میرعلایی.
(۱۱) مقدمه برچاپ دوم هنر رمان، اثر کوندرا ـ دکتر پرویز همایون‌پور.
(۱۲) شوخی. میلان کوندرا. فروغ پوریاوری.
(۱۳) بار هستی. میلان کوندرا. دکتر پرویز همایون‌پور.
(۱۴) هنر رمان. میلان کوندرا. دکتر پرویز همایون‌پور.
(۱۵) کار نویسنده. گلچینی از مصاحبه‌های پاریس ریویو ـ بخش مصاحبه با میلان کوندرا ـ ترجمه احمد اخوت. نشر فردا.
(۱۶) بار هستی. میلان کوندرا. دکتر پرویز همایون‌پور.
(۱۷) شوخی. میلان کوندرا. فروغ پوریاوری.
(۱۸) (جاده شاهی) اثر آندره مالرو ـ به نقل از جامعه‌شناسی ادبیات، دفاع از جامعه‌شناسی رمان ـ لوسین گلدمن ـ ترجمه محمد پوینده.
(۱۹) مقدمه هنر رمان. دکتر پرویز همایون‌پور.
(۲۰) هنر رمان. میلان کوندرا. دکتر پرویز همایون‌پور.
(۲۱) راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر: رامان سلدن ـ ترجمه عباس مخبر ـ انتشارات طرح نو ـ چاپ اول.
(۲۲) جاودانگی: میلان کوندرا ـ حشمت کامرانی.
(۲۳) راهنمای نظریه ادبی معاصر: رامان سلدن ـ ترجمه عباس مخبر.
(۲۴) خنده و فراموشی ـ میلان کوندرا. فروغ پوریاوری.
(۲۴) روانشناسی اجتماعی ـ ژان استوتزل ـ علی محمد کاردان.
(۲۵) شوخی. میلان کوندرا ـ فروغ پوریاوری.
(۲۶) راهنمای نظریه ادبی معاصر: رامان سلدن ـ ترجمه عباس مخبر.
(۲۷) کلاه کلمنتیس ـ مجموعهٔ پراکنده‌ای از آثار کوندرا ـ مترجم احمد میرعلایی.
(۲۸) هنر رمان ـ میلان کوندرا ـ دکتر پرویز همایون‌پور.
(۲۹) جامعه‌شناسی ادبیات، دفاع از جامعه‌شناسی رمان ـ لوسین گلدمن. ترجمه محمد پوینده.
(۳۰) شوخی: میلان کوندرا ـ فروغ پوریاوری.
(۳۱) بار هستی: میلان کوندرا ـ دکتر پرویز همایون‌پور.
(۳۲) جاودانگی: میلان کوندرا ـ حشمت کامرانی.
(۳۳) کلاه کلمنتیس: مجموعهٔ پراکنده‌ای از میلان کوندرا ـ ترجمه احمد میرعلایی.
(۳۴) جامعه‌شناسی ادبیات، دفاع از جامعه‌شناسی رمان. (۳۵) هنر رمان: میلان کوندرا ـ ترجمه دکتر پرویز همایون‌پور.
(۳۶) راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر ـ رامان سلدن ـ ترجمه عباس مخبر.
(۳۷) جامعه‌شناسی ادبیات ـ دفاع از جامعه‌شناسی رمان ـ لوسین گلدمن ـ ترجمه محمد پوینده.
(۳۸) شوخی: میلان کوندرا ـ فروغ پوریاوری.
(۳۹) جاودانگی: میلان کوندرا ـ حشمت‌الله کامرانی.
(۴۰) عشقهای خنده‌دار: میلان کوندرا ـ فروغ پوریاوری.
(۴۱) جامعه‌شناسی ادبیات: دفاع از جامعه‌شناسی رمان ـ لوسین گلدمن. ترجمه محمد پوینده.
(۴۲) شوخی: میلان کوندرا ـ فروغ پوریاوری.
(۴۳) عشقهای خنده‌دار. میلان کوندرا ـ فروغ پوریاوری.
(۴۴) جامعه‌شناسی ادبیات ـ دفاع از جامعه‌شناسی رمان ـ لوسین گلدمن ـ ترجمه محمد پوینده.
(۴۵) جاودانگی: میلان کوندرا ـ حشمت‌الله کامرانی.
(۴۶) بار هستی: میلان کوندرا ـ ترجمه دکتر پرویز همایون‌پور.
(۴۷) عشقهای خنده‌دار: میلان کوندرا ـ ترجمه فروغ پوریاوری.
(۴۸) روانشناسی اجتماعی ـ اتوکلاین برگ ـ ترجمه علی محمدکاردان ـ جلد اول.
(۴۹) عشقهای خنده‌دار ـ میلان کوندرا ـ ترجمه فروغ پوریاوری.
(۵۰) جاودانگی ـ میلان کوندرا ـ ترجمه حشمت‌الله کامرانی.