نقد و بررسی آثار و اندیشه‌های میلان کوندرا

کوندرا؛ دیدن نیمهٔ واقعیتها

«بخش آخر»

□ محمدرضا گودرزی

پرتال جامع علوم انسانی

مشکل اساسی آثار کوندرا چالش جنبهٔ هنری آنها با جنبه غیرهنری آنها است. یعنی در واقع چالش من خودآگاه او با ناخودآگاه وجودش. به همین دلیل اگر به رقص دایره‌ای جوانان آرمانگرا در «خنده و فراموشی» دقت کنیم، این حرکت یك نمود سیاسی مشخص دارد و یك نماد فلسفی و اندیشهٔ اسطوره‌ای.

تا آنجا که نماد است و کوندرا دایره و خط راست را با هم مقایسه می‌کند، زیباست. از خط راست می‌شود بیرون رفت و بازگشت، اما دایره، نه. بسته می‌شود، و انسان در خارج از حیطه‌اش قرار می‌گیرد. تا اینجا تأثیری درخشان و زیبایی شناسانه دارد، اما آنجا که این بُعد فلسفی به نفع بُعد سیاسی کنار زده می‌شود و همبستگی عقیدتی جوانها رانشان می‌دهد که با بریده شدن از واقعیت بیرونی، درآن دایرهٔ فرضی حل شده‌اند، بوی جانبداری از آن برمی‌خیزد. همچنین در عشقهای خنده‌دار، کوندرا شخصیتی جالب به نام خانم زاتورتسکی خلق می‌کند که نمونه رابطهٔ پیش پا افتاده و روزمره درزندگی زناشویی است. زن، نیازی به خواندن مقالهٔ شوهرش ندارد، تا دربارهٔ آن نظر بدهد. او به صرف شناختی که در زندگی از شوهرش دارد، کارش را تأیید می‌کند: «لزومی ندارد که (مقاله شوهرم را) بخوانم تا بدانم او درستکار هست یا نه. این را از راههای دیگر هم می‌توان تشخیص داد. شوهرم را همان قدر خوب می‌شناسم که مادری بچه‌هایش را می‌شناسد. دربارهٔ او همه چیز را می‌دانم و می‌دانم آنچه که انجام می‌دهد، همیشه صادقانه است.»(۱)

نحوهٔ برخورد علمی با روانشناسی عامیانه در این جا به خوبی دیده می‌شود. در «خنده و فراموشی» کوندرا تمثیل شترمرغها را به خوبی بیان کرده است. آن خود مرکز بینی انسانها که به همه چیز از دریچهٔ ذهن محدود خود، می‌نگرند. «تامینا» تصور می‌کند که شترمرغها برای او حرف و پیامی دارند. او اضطراب و دلهرهٔ درونی‌اش را به بیرون سرایت می‌دهد و شترمرغها را دلواپس خود می‌بیند: «ما آنچه را که می‌خواهیم ببینیم، از چگونگی دیسدنش نیز باخبریم.»(۲)

پس تصور می‌کند که آنها سعی دارند با او دربارهٔ مشکلش سخن بگویند، اما بعد کوندرا روایت می‌کند که، نه. آنها دارند خودشان را روایت می‌کنند. یعنی دراین جهان هرکس به فکر منافع خودش هست و باید باشد. یکی ازبرخوردهای ژرف او در داستان «مرده‌های قدیم برای مرده‌های جدید باز می‌کنند» است: «بشر چیزی بالاتر از جسم صرف است که تحلیل می‌رود، عمل او مهم است، یعنی همان چیزی که بعد از خود برای دیگران به جا می‌گذارد.»(۳)

تعجب نکنید و صبر داشته باشید. این جمله را کوندرا به طنز از زبان زنی پنجاه و پنج ساله می‌گوید که چون زیباییهای جوانی‌اش زایل شده و دیگر جاذبهٔ چندانی برای کسی ندارد، دلش را با این حرفها خوش می‌کند. اما کوندرا در عمل داستانی او را طوری قرار می‌دهد که به ضد آن حرفش برمی‌خیزد و به نتیجه‌ای معکوس می‌رسد. او بعد از اینکه در مقابل وسوسهٔ جسمش تسلیم می‌شود: «... در درون به پسرش گفت، یادگارها هیچ ارزشی ندارد و یادگار خود او که این مردی که در کنارش است آنرا پانزده سال تمام در ذهنش گرامی داشته بود، هیچ و پوچ است و یادگار شوهرش هیچ و پوچ است. بله پسرم، همهٔ یادگارها هیچ و پوچند.»(۴)

به این نتیجه می‌رسد که یادگارها (یعنی آنچه که بشر بعد از خود برای دیگران به جا می‌گذارد) هیچ ارزشی ندارند. و به سبکی بار هستی می‌رسد. نگاه روانشناسانهٔ او در جاودانگی که متأخرترین کارش است، به اوج خود می‌رسد. و به تعبیری دیگر (از نظرغنای اندیشه) بهترین اثرش همین جاودانگی می‌باشد.

: «وقتی به آدم لقب خر بدهند. مثل خر هم رفتار می‌کند.»(۵)

در فلسفهٔ یونان باستان، مبحثی است که در آن نامگذاری و نامیدن پدیده‌ها را هویت بخشی آنها می‌داند. این نگرش در جاودانگی چند بار تکرار شده است. وقتی به (برنارد) لقب خر می‌دهند، او هویتی می‌یابد که در هزار تویی شگفت او را اسیر می‌کند. هرچه که سعی می‌کند از این سرنوشت مقدر بگریزد، به «خر بودن» نزدیکتر می‌شود. او به جای آنکه این لقب را پنهان کند، می‌خواهد با نشان دادن آن به همه (به زعم خودش) نادرستی آنرا ثابت کند، اما نتیجه برعکس می‌شود و همهٔ کسانی که «... برنارد با شتاب غیرمعقولش دانشنامه (خر بودن) را به آنان نشان داد، او را با چیزی جز آن نام نخواهند شناخت.»(۶)

یکی ازروشهای کوندرا همین است. موضوع پیش پا افتاده‌یی را از شوخی شروع می‌کند و به فاجعه و

تراژدی ختم می‌کند. در رابطه با هویت بخشی نام باز می‌خوانیم: «همهٔ ما به طور اسرارآمیزی تحت تأثیر نام‌مان هستیم.»[۷]

«حتی برنارد از همان بچگی که روی تخت بود، نامش پیشاپیش سرنوشتش را چنین تعیین کرده بود که گفته‌هاش با امواج پخش شود.»[۷]

«اسمهای مان هم صرفاً جنبهٔ تصادفی دارد. ما نمی‌دانیم اسمهای‌مان چه وقت به وجود آمده‌اند، یا چگونه یکی از اجداد دورمان آن را به دست آورده است. ما اسمهای‌مان را اصلاً نمی فهمیم و تاریخ شان را نمی‌دانیم، با وجوداین، آن را با وفاداری بسیار تحمل می‌کنیم و با آن ترکیب می‌شویم و آنرا دوست می‌داریم،و به شکل مسخره‌ای به آن می بالیم. انگار در یك لحظه درخشش الهام، خود آن را، خلق کرده باشیم.» و با این اندیشه، کوندرا به تقدیرگرایی نزدیك و نزدیکتر می‌شود.

دیدیم که کوندرا هرجا که از حوزهٔ تجربی‌اش استفاده کرده، برخوردش با قضایا ملموس‌تر و حسی‌تر بوده است و به همین دلیل و از همین زاویه بهترین کارش «عشقهای خنده‌دار» است. خودش دلیل خوش ساختی آنرا: «من این رمان را با تفریح و لذتی بیشتر از رمانهای دیگر نوشته‌ام.»[۸] یعنی نویسنده خود را در آن رها کرده و مدام به تعقل سیاسی نپرداخته است.

هسته مرکزی آثار کوندرا «مضمون واحد» است که به جای وحدت عمل نشسته و تمام نکات پراکندهٔ دیگر را حول محورِ خود جمع کرده است. البته مبتکر این شیوه، هرمان بروخ بوده و کوندرا کار او را تکمیل کرده است.

اینك زمان آن رسیده است که به پدیدهٔ «یك شکل سازی» و «فردیت زدایی» و «تجاوز به حریم تنهایی» انسانها برسیم. این پدیده که جان مایه دوران ماست، درست ضد آن روندی است که سرمایه‌داری، ابتدا در بدو پیدایش خود، سرلوحه خویش قرار داده بود. ایدئولوژی سرمایه‌داری ابتدا بر اساسِ ارزش بخشی به فرد و اهمیت بخشیدن به او، شکل گرفته بود اما با از میان رفتن رقابت آزاد و پیدایش انحصارات و تسلط یکسان سازی اقتصادی، این ارزش نهادن به فرد واصالت او نیز از میان رفت و فرد در جمع حل شد. در مقابله با این روند، طبیعی این بود که انسان‌ها نیز جمعی مقاومت کنند و به این روند، تن نسپارند. اما روشنفکرانی چون کوندرا از قضیهٔ فردیت زدایی، فقط مویه بر گذشتهٔ طلایی از دست رفته را که در آن فرد همه چیز بود، گرفتند و عملِ اجتماعی شان بر همین محور، شکل گرفت اما همین فردیت و «تنها» زدایی، در جوامع پیشرفتهٔ صنعتی و جوامع پیرامونی، نمودهای متفاوتی پیدا کرد. در آنجا: «تنهایی، چه معنا می‌دهد؟ آیا آنطور که خواسته‌اند باور کنیم، «تنهایی» بار سنگین اضطراب و نفرین است، یا برعکس، گرانبهاترین نعمتی است که اجتماع، با حضور مداوم خود، درحال نابود کردن آن است؟.»[۹]

یا در رمان جاودانگی «اگنس» قهرمانِ زنِ رمان، ابتدا از دست دخترك موتوسیکلت سواری که به قصد خودنمایی، صدایِ وحشتناك موتورش را درآورده، عصبانی می‌شود. اما وقتی که به نعمت تنهایی خود فکر می‌کند، این جمله به ذهنش می‌آید: «من نمی‌توانم از آنان متنفر باشم، چون هیچ چیز مرا به آنان پیوند نمی‌دهد، من هیچ وجه اشتراکی با آنها ندارم.»[۹]

او تنهایی را «غیبت شیرین نگاهها» می‌داند. و نگاه دیگران را «مثل بارهایی می‌داند که او را بر زمین می‌دوزند، یامثل بوسه‌هایی که توانش را می‌مکند. نگاهها، سوزنهایی هستند که روی صورتش چین می‌اندازند.»[۱۰]

او در برخورد با شوهرش هنگامی که می گوید: «مردم هر قدر به سیاست ومنافع دیگران بی‌قیدتر باشند، بیشتر دربارهٔ صورت خودشان وسواس پیدا می کنند.» و این را «فردگرایی زمانهٔ ما.»[۱۰] می خواند اما اگنس پاسخ می‌دهد که: «این چه ارتباطی با فردگرایی دارد؟... برعکس معنایش این است که یك فرد دیگر به خودش تعلق ندارد، بلکه به صورت اموال دیگران در می‌آید و... دیگر چیزی به نام فرد وجود (نخواهد داشت)»[۱۰]

یعنی در جوامع صنعتی، این تنها ماندن و تنها بودن، مقدس شمرده می‌شود و تجاوز به حریم آن کفر اما برعکس در جوامع پیرامونی با بافت سنتی چون سرمایه‌داری کاملاً مستقر نشده بود، روند «تنها سازی» از همان ابتدا با مشکل روبرو شد. (البته نه در عرصهٔ روابط خصوصی) چون سیستم اجتماعی در این کشورها بر تداخل و نزدیکی مردم متکی بود، به همین دلیل اکثر خانواده‌ها همیشه از کار و کردار و مشکل هم با خبر بوده‌اند (چه در مناطق روستایی چه در مناطق شهری) در نتیجه، در مقابل سکونت در مجتمع‌های آپارتمانی اکراه خاصی داشته‌اند و به سختی خود را با فرهنگ آپارتمان نشینی وفق داده‌اند. (اگر هنوز نداده باشند) اکثر طبقات محروم ومتوسط، بی آنکه از علل ساختاری آن آگاه باشند، از این تنها شدن احساسِ اضطراب می‌کنند. (البته نیاز به تأکید نیست که دگرگونی روندهای اجتماعی ـ اقتصادی، منوط به نیت افراد نیست و از قوانین خاص خود پیروی می‌کند و برخوردهای سانتی مانتالیستی روشنفکران دردی را دوا نمی‌کند. و به هرحال، انسان ناگزیر به تطبیق است) برخوردی که در این نوع جوامع با مقولهٔ «تنهایی» می‌شود (وابستگی‌های تنگاتنگ اقتصادی را نبایست فراموش کرد) نفی آن وگرایش به سوی جمع و تجمع است. از بُعد سیاسی نیز، چون مردمِ جوامع پیرامونی، برای کوچکترین اقدامِ حق‌جویانه، به تجمع نیاز دارند. (نیاز به احقاق حق، در کشورهای پیشرفته هم وجود دارد اما در آنجا نهادهای مختلفِ اجتماعی ـ سیاسی وظیفهٔ هرگونه اقدام متشکلِ باز دارنده و تلافی‌جویانه را به عهده دارند) پس، تنهایی را برنمی‌تابند. به عبارت دیگر، انسان برای وحدتِ عمل اجتماعی، نیاز به تجمع و جمع‌گرایی دارد. در کشورهایِ پیشرفتهٔ صنعتی، روشنفکران برای تبدیل نشدن به کلیشه و مقاومت در برابر یکسان سازی و کالا شدگی، نیاز به تنهایی و تفرد را بیشتر احساس می‌کنند. اما به جای هرگونه اقدامِ بنیادی بر علیه از خودبیگانگی و شیئی‌وارگی به کنامِ فردی خویش می‌خزند و کوندرا نیز با تقدس فردگرایی، به هرگونه تشکلِ جمعی می‌تازد و تنها، حریمِ فرد را گرامی می‌دارد. او حتی اعمال و افکار مبارزه جویانه را نیز به حرکتهای فردی تنزل می‌دهد: «یك جوان بیست ساله که به حزب کمونیست می‌پیوندد، یا تفنگ به دست به کوهها می‌رود تا همراه با دسته‌ای چریك بجنگد، فریفتهٔ تصویر انقلابی خویش است، که او را از دیگران متمایز می سازد و این کار باعث می‌شود که او خودش شود. سرچشمهٔ مبارزهٔ او، یك عشق لگام گسیخته و ناخشنود به خویشتن خویش است، خویشتنی که می‌خواهد با صفات ممتاز و رسا مشخصش کند...»[۱۰]

درست است که هیچ انسانِ فرهیخته‌ای، مخالفِ مصون ماندنِ زندگی فرد از دستبرد دیگران نیست و هر فردی حق دارد که رفتار، اندیشه و زندگیِ ویژهٔ خویش را دارا باشد، و درست است که هیچ تجمع گوسفندوار بی‌اندیشه‌ای، پسندیده و جایز نیست و شخصیت انسان، به فردیت اوست. اما این همه، دلیل بر نفیِ اصالت جمع نمی‌شود. آیا شخصیتهای کوندرا توانسته‌اند از حریم تنهایی‌شان دفاع کنند؟ آنها به تدریج، ماهیت خود را از دست داده، بی‌اهمیت و محو شده و عده‌ای نیز تسلیم مرگ شدند: «هنگامی که فردگرایی بر اثر دگرگونیِ زندگیِ اقتصادی و جایگزینی کارتلها و انحصارات به جایِ رقابت آزاد، محکوم به نابودی شد، ما شاهد دگرگونیِ موازی و همپایی در فرم رمان هستیم که به اضمحلالِ فزاینده و نابودیِ شخصیت فردی، یعنی قهرمان رمان انجامیده است.»[۱۱]

اما تا دم مرگ، اضطراب آنها را راحت نگذاشت. اضطرابی گنگ و نامفهوم. چرا که به هیچ امیدی وابسته نبود: «یکی از شرایط وارد کردن زمان در جهانِ بی‌زمان، طبعاً اضطراب است. اما همانگونه که پیشتر گفته شد، توصیف اضطراب تا هنگامی که جنبهٔ دیگر زندگیِ واقعی و زمانمند، یعنی امید (خواه واقعی و موجه، خواه خیالی و واهی) بدان افزوده نگردد، ناکامل است. زیرا که اضطراب، صرفاً نقطه مقابلِ منفی امید است.»[۱۱]

انسان که موجودی اجتماعی ودائم در کنش واکنش با جامعه است، با خیال‌پروری و ذهن‌گرایی نمی‌تواند با مشکلات جامعه مبارزه کند. اندیشهٔ «تنهایی زدایی» در انتهای رمان «خنده و فراموشی»، به خوبی در رابطه با تامینا نشان داده شده است. تامینا به فضایی نمادین وارد می‌شود و با کودکانی محشور می‌شود که به عنوان نماد حاکمیت به تنهاییِ او تجاوز می‌کنند. او را در جایِ عمومی می‌خوابانند، وارسی‌اش می‌کنند، حتی به خلوتِ حمامِ گرفتنش هم رخنه می‌کنند. این غلوّ رمانتیستی که کوندرا برای نشان دادن فاجعهٔ امحاء فردیت در چکوسلواکی به آن متوسل می‌شود، نشاندهندهٔ برخورد سیاسی او با قضیه است. (برخورد سیاسی در یك اثر هنری، اگر درونیِ اثر شده باشد، نه تنها مخل نیست، بلکه عین زندگی است) در هر زمان کوندرا می گوید: «درست با از دست دادن اعتقاد به شناختِ حقیقت، با از دست دادن هم‌آوایی دیگران است که انسان، فرد می‌شود.»

این جملهٔ لاادری مآبانه، به خوبی ضدیت کوندرا با هم‌آوایی دیگران را نشان می‌دهد. همانطور که گفتم این فردگراییِ بی‌حاصل، آخر سر منجر به پوچ گرایی شد: مفید بودن واقعاً یعنی چه؟ دنیای امروز، همان‌طور که واقعاً هست، حاوی مجموعهٔ فواید همه زمانهاست و معنای این سخن این است: «بالاترین حد اخلاق عبارتست از بی فایده بودن»[۱۲]

بی‌فایده بودن همه چیز، پوچ بودن همه چیز، و بی‌معنا بودن آن: «اتحادِ شکلِ سبك‌مایه و

موضوعِ گران‌مایه، از وقایع فاجعه‌آمیز زندگی ما (وقایعی که در بستر ما می‌گذرند، و نیز وقایعی که ما در صحنهٔ بزرگ تاریخ به نمایش می‌گذاریم) و بی‌معنایی خارق‌العاده آنها، پرده برمی‌دارد.

و باز: «عنصر کمدی... بی‌معنایی و بی‌ارزشی همه چیز را با خشونت بر ما آشکار می‌کند. من تصور می‌کنم که هر چیز بشری جنبهٔ کمیك نیز دارد، جنبه‌ای که در برخی موارد، شناخته شده، پذیرفته شده، و به کار گرفته شده است، و در موارد دیگر پوشیده و مستور.»

اما ببینیم نظر لوکاچ در مورداین بی‌معنایی زندگی چیست: «معنایِ کنونی زندگی، عبارت است از بیگانگی جهان بیرونی با تمایل فروکش ناپذیر روح که پیوسته از تنگنای این جهان فراتر می‌رود و در طلبِ ذات است... در یك کلام، فقدانِ معنایِ جهانِ «مرده‌ای» که دیگر مظهر ارزشها نیست و دیگر به دست آنها ساخته نمی‌شود و... پیوسته با تمایلات روح، با شور «متافیزیکی ذهن» ناسازگار است.»[۱۱]

(آوردن نقل قول از کسی، دلیل برتائید تمام نظریات آن شخص نیست) وجود این بی‌معنایی، بی‌ارزشی و پوچ گرایی که کوندرا تبلیغ می‌کند، اورا به «مابعد مدرنیستها» نزدیك می‌کند: «انسان زدائی کرهٔ زمین و پایان زندگی بشر، مفهومی مابعد مدرنیستی است... آنها از فرسودگی و خستگی سخن می‌گویند و «مایه‌های پوچی» را به نمایش می‌گذارند.» همچنین مابعد مدرنیستها معتقدند: «دیگر نه جهان از وحدت، انسجام، و معنا برخوردار است و نه خود. همه چیز به شدت «مرکززدایی» شده است.» اما این مفاهیم، حداقل برای ما اعضاء جوامع پیرامونی که «تمایل فروکش ناپذیر روحمان پیوسته از تنگنای جهانمان فراتر می‌رود» به معنای خلع سلاح شدن در مقابل قدرتهای قهار اقتصادی ـ سیاسی است که به پشتوانهٔ سخنانِ امثال کوندرا، پا روی پا انداخته و با اسکناس صد دلاری سیگار خود را روشن می‌کنند وامیدوارند با تلاش اینطور اشخاص، همه به بی‌معنایی زندگی پی برده و سر در لاك خود فرو برده و به همان نان خشك خود بسازند، تا آنها هم زندگی خود را بکنند. کوندرا نشان داده که مشکلش، مشکلِ روشنفکران سیر جوامع غرب است که فقط خواستارند به حال خود رهاشان کنند تا با زن و ویسکی عمر به سر ببرند، و کاری به کار مردمی که حقوق انسانی پیشکششان، به ابتدایی‌ترین حقوق حیوانی (داشتن طویله ـ علیف ـ جُل مناسب و توانایی تولیدمثل در فضایی دومتری) هم نرسیده‌اند، ندارند. جایی که غول فقر از تمام تجلیات زیبا شناسانهٔ روح، آنها را دور کرده و به قدری از ماهیت واقعی خویش جدا افتاده‌اند که توانایی نگاهِ مشفقانه به طبیعت را هم از دست داده‌اند، به طوریکه اگر زنبور عسلی را نشسته بر گلی ببینند، اولین فکری که به مغزشان می‌رسد، اسیر کردن زنبور و چلاندنش است، مگر قطره عسلی از پایین تنه‌اش بچکانند و قاتق نانشان کنند. در این شرایط است که کوندرا می‌آید در بار هستی، حرکت در جهت تحقق یك ایده یا باور داشتن به یك مرام را «راه پیمایی» می‌نامد و اعتقاد دارد که این حرکت، امری رؤیایی و غیرواقعی است: «فرانز به این سفر آمده بود تا سرانجام متوجه شود که زندگیِ واقعیش ربطی به راه پیمایی سابینا ندارد، و در دوست عینکیش خلاصه می‌شود. او به این سفر آمده بود تا خود را متقاعد کند که واقعیت فراتر از رؤیاست، بسی فراتر.»

«رسالت اجتماعی» عبارتی ابلهانه است. من رسالت اجتماعی ندارم. هیچکس رسالت ندارد، درك اینکه آزاد هستیم و رسالت اجتماعی نداریم به ما آرامشی بی‌نهایت می‌بخشد. کوندرا چه نتیجه‌ای می‌خواهد بگیرد؟ آیا می‌خواهد بـه روشنفکران ورشکسته، آرامش بدهد؟ یا به کسانی که تحلیل اجتماعی را از تحلیل ناب هنری جدا می‌دانند، درس بدهد که: بیخود اعصابتان را خراب نکنید، کی به کی است؟! بگذارید فعلاً حرفهامان را بزنیم تا بعدش. بالاخره یك منتقد خیرخواه پیدا می‌شود که اثرمان را ازنظرگاه زبانشناسی ـ روانکاوی و ساختارگرایی تحلیل کند و در آنها چیزهایی بیابد. او با این حرفها، و نفی باورها و ایدئولوژی‌ها (البته به ظاهر) به نفیِ حرکت و تأیید سبکباری هستی می‌رسد. آن هم از موضعی سانتامانتالیستی. می‌گویید نه، به این جمله توجه کنید: «من فکر می‌کنم پس هستم، گفتهٔ روشنفکری است که دندان درد را ناچیز می‌داند. من احساس می‌کنم، پس هستم، حقیقتی است بسیار بسیار معتبرتر و در مورد هر موجود زنده به کار می‌رود. از نظر فکری، خویشتن من با خویشتن تو تفاوت اساسی ندارند. «چه انشتین، چه هیتلر! چه کوندرا، چه نیچه! (نگارنده) افراد بسیار، اندیشه‌های کم: همهٔ ما کم و بیش مثل هم فکر می‌کنیم و افکارمان را با یکدیگر مبادله می‌کنیم، از هم وام می‌گیریم و از یکدیگر می‌دزدیم. اما وقتی کسی پایم را لگد می‌کند، فقط احساس درد می‌کنم. در اینجا بنیاد خویشتن فکر نیست، بلکه رنج است کـه بنیادی‌ترین همهٔ احساسهاست.»[۱۲]

البته خواننده‌ای که احساسش بر تفکرش پیشی بگیرد، گفتهٔ کوندرا به دلش می‌نشیند: «احساس می‌کنم، پس هستم.» اما همانطور که کوندرا تصریح می‌کند، این هستی، هستی‌است که برای تمام موجودات زنده به کارمی‌رود و معتبر است. گربه هم درد می‌کشد و از درد مرتو می‌کشد. سگ هم از درد زوزه می‌کشد. پس آنها هم «هستند» در اینجا می‌بینیم که «فکر می‌کنم پس هستم.» «ساخت شکنی» شده است و هستی انسانی به هستی هستنده تبدیل شده است. و چالش تفکر و هستی، به چالش تفکر و احساس بدل شده است. دیگر نیازی به برخورد متفکرانه و خردمندانه با جهان نیست، کافی است که درد را حس کنی، اگر امپریالیست، هستی‌ات را چاپید، فکر نکن. فقط حس کن. و برای مشاهدهٔ برخورداحساسی به جای برخورد تعقلی، به عمل پرفسور آوناریوس، همدم راوی دررمان جاودانگی توجه می‌کنیم. او به خاطر اینکه با ماشینیزم بجنگد و به خاطر اینکه معتقد است اتومبیلها شهر را در خود گرفته‌اند وجلوهٔ همه چیز را از بین برده‌اند، دست به پنچر کردن آنها با کارد می‌زند (عمل فردیِ «رمبو»وار (سیلوستر استالونه)) و با این کارش معتقد است که «حداقلش این است که تعداد اتومبیل‌رانها را کمترمی‌کند.» (صفحه سیصـد و بیست جاودانگی)

اگر حس یك هنرمند، ورزیده‌تر از حس یك انسان عادی است، برای تبدیل کردنش به ادراك است. در اینجا بحث ما بر سر «هستیِ» احساس نیست، بلکه بحث بر سر «ارزش» احساس است در روند اعمالِ انسانی و تقابل آن با تفکر. (که کوندرا قرار داده

است) او حس را یك امر فردی تبیین کرده است و تفکر را یك امر اجتماعی. «حس می‌کنم چون فردم.» و «تفکر می‌کنم چون عضوی از جمعم.» (در صورتیکه اگر از راه روانشناسی اجتماعی به پدیدهٔ حس و ادراك حسی، برخورد کنیم، حس را هم یك امر اجتماعی می بینیم)

: «یکی از بارزترین عقایدی که در سالهای اخیر به تحقق رسیده است، اینست که ادراك حسی. مسأله‌ای از مسایل روانشناسی اجتماعی است، و این امر شاید بارزترین نشانه این باشد که روانشناسی اجتماعی... روانشناسی عمومی را جزو قلمرو خود درآورده است. بنابر این دیگر ممکن نیست ادراك حسی را مانند پدیده‌ای صرفاً فردی مطالعه کرد که ماهیت آن معلول شبکه‌ای از تارهای عصبی باشد واین تارها تحریکات عالمِ خارج را به سلسلهٔ عصبی مرکزی برسانند. راست است که کیفیت دیدن بر اثر برخورد برخی از ارتعاشها با عصب بینایی و انتقال این تحریك به ناحیهٔ چپ بخش خاکستری مغز و گذشتن از طبقات بصری حاصل می‌شود. اما برخی از جنبه‌های بینایی، معلول تجربهٔ گذشتهٔ فرد است وتعلق او به گروه نیز در این زمینه سهم مهمی دارد. اطلاعاتِ فراوانی در دست است که نشان می‌دهد برای اینکه بتوانیم به طریقی صحیح پدیده‌های ادراك حسی را تبیین کنیم، بایدبه عوامل اجتماعی توجه داشته باشیم.[۱۳]

مجموعهٔ اندیشه‌ها، نگرش‌ها، موضع‌گیری‌ها و تفکرات کوندرا، در نهایت او را به تقدیرگرایی کشاند: «آنچه در زندگی تحمل ناپذیر است، بودن نیست، بلکه خود بودن است. خالق با کامپیوترش، میلیاردها خویشتن را با زندگی‌هاشان به جهان آورد. اما صرفنظر از این مقدار افرادِ زنده، می‌توان تصور کردکه یك هستی ازلی، حتی قبل از آنکه خالق شروع به خلق کند، یك هستی که خارج از نفوذ او بوده و هنوز هم هست، حضور داشته است.»[۱۴]

انسانها در چرخه‌ای بی‌پایان، اسیر حرکاتِ از پیش تعیین شده‌اند. کوندرا در جستجوی اتوپیا، هر دوشیوهٔ نظامِ اجتماعی مسلط جهانی را تجربه کرد. اما هیچکدام ارضایش نکردند. او سرخورده از این دو جهان، کلاً از انسان سرخورده شد و هر تلاشی را جهتِ مقاومت در برابر سرنوشت بشر، عبث دانست. او انسان را اسیر «تقدیری تصادفی» دانست که در «امکان» وجودی او متجلی شده است. این تقدیر در رمانِ شوخی، لودویك را اسیر خود کرده است. او هرکار می‌کند که از «زمانك» انتقام بگیرد، موفق نمی‌شود و مقدر است که در آن بازی شکست بخورد. او با وجود اینکه در زندگی با زنهای زیادی آشنا بوده اما مقدراست در مقابل تنها کسی از آنها که عاشقش شده است ناکام بماند. این تقدیر در زندگیِ قهرمان دیگر رمان، یعنی لوسی هم هست. او همواره دنبال عشق پاك و واقعی بوده،ودرست زمانی که فکر می‌کند آنرا در وجود «کوستکا» یافته است، مجبور به ترك او می‌شود و به تقدیر گردن می‌گذارد. «هلنا» مقدر بوده که هم شوهرش را از دست بدهد و هم عشقی را که به تصورش در لودویك یافته است. «یاروسلاو» اسیر چنبرهٔ تقدیری است که آیین «سواری شاهان» را به اضمحلال کشانده است و با تلاشی که او می‌کند تا نقشش در پسرش تداوم یابد باز ناکام می‌ماند. تقدیر «کوستکا» مقدر کرده که زمانی او به عشق واقعی اش برخورد کند که زن و فرزند داشته باشد و قادر به سرپیچی از وظیفه در قبال عشق نباشد. «لودویك» در رابطه با سرنوشت مقدرش می‌گوید: «تازه همان موقع متوجه شدم که شباهت میان خودم و زمانك به این عامل که زمانك دیدگاههای خودرا تغییر داده و به دیدگاههای من نزدیکتر شده بود، محدود نمی‌شود، خیلی عمیق‌تر از این حرفها بود وسرنوشتهای ما را به عنوان یك مجموعه شامل می‌شد.»

لودویك سعی می‌کند از این تقدیر بگریزد: «من علیه صلحی که زمان پیشنهاد می‌کرد، با چنگ و دندان جنگیدم.»[۱۵]

«باید نبردم را با دنیای مادی به نتیجهٔ درست و حسابی برسانم.»[۱۵]

«می‌خواستم نه تنها تمام امروز را که در واقع تصادفی محض و ناشی از دیر بیدار شدن و نبودن قطار بود ـ بلکه تمام چیزهایی را که به آن مربوط می‌شد، به فتح احمقانه هلنا که آن هم آن‌طور که حالا متوجه می‌شوم ـ برمبنای اشتباه بود، پایان بدهم... و با وحشت متوجه شدم هر ذره از هرآنچه در نتیجه یك اشتباه ایجاد می‌شود، به اندازه چیزهایی که از راه منطق و ضرورت ایجاد می‌شوند واقعی هستند.»[۱۵]

«تمام تلاشهایم برای اصلاح کردن اشتباهها، منجر به خطاکاری خودم نسبت به دیگران شده است.»[۱۵]

اما عاقبت در مقابل تقدیر زانو می‌زند و به مشیت گردن می‌گذارد: «بیهوده تلاش کردم... جامعه و تمام اشتباهها و بیعدالتی‌هایی که مرا آزار داده (بودند) ثابت، درست و صحیح... حفظ کنم... می گویم بیهوده، زیرا هرآنچه اتفاق افتاده، افتاده است و ممکن نیست نقض شود.»[۱۵]

دایرهٔ این تقدیر دررمان شوخی چنین است: ۱) لودویك عاشق لوسی است، اما لوسی او را دوست ندارد.۲) هلنا عاشق لودویك است اما لودویك او را دوست ندارد. ۳) کستکا از لودویك متنفر است. ۴) کستکا عاشق لوسی است اما به علت وظیفه، او را ترك می‌کند ۵) لوسی عاشق کوستکاست اما ناکام می‌ماند ۶) هلنا تصور می‌کند که لودویك انسانی بی‌آلایش است و عاشق اوست. ۷) لودویك به اشتباه فکرمی‌کند که لوسی، باکره‌ای محجوب است که عاشق اوست اما چون از عشق، جنبهٔ معنوی‌اش را می‌خواهد، از او می‌گریزد. (عاقبت معلوم می‌شود که لوسی نیم فاحشه ـ نیم کودکی است که خاطرات شنیع گذشته‌اش او را از لودویك بیزار و گریزان کرده است.) و باز مقدر است که هلنا با وجودِ قصد خودکشی، زنده بماند و به جای سم، داروی ملّین بخورد، و به جای مرگ به اسهال بیفتد.

رمان، از شوخی‌زاده می‌شود و به تراژدیِ انسانِ اروپای مرکزی ختم می‌شود. و داستان به شکلی تمام می‌شود که لودویك و یاروسلاو به وحدت می‌رسند اما لودویك به جای انتقام گرفتن از «زمانك» هیکل «یاروسلاو» را به دوش می‌گیرد و به جای تسکین درد، دردش مضاعف می‌شود. در کتاب «خنده و فراموشی» این تقدیر در قالب تامینا و میرك، تجسم می‌یابد. آنها هر دو دنبال نامه‌های عاشقانه‌شان هستند، اما هدف هرکدام، متفاوت است. تامینا با این کار، سعی در حفظ خاطرات گذشته دارد اما میرك بااین کار سعی در فراموشی خاطرات گذشته. اما مقدر است که هر دو ناکام بمانند: «تقدیر قصد کمترین همراهی با میرك(برای خوشبختی، امنیت، روحیهٔ شاد، یا سلامتی او) را نداشت، در حالی که میرك با کمال میل حاضر بود هرکاری برای تقدیر خود (برای عظمت وضوح و روشنی، زیبایی، سبك و بهنجاری و اهمیت آن) بکند. او نسبت به تقدیرش احساس مسئولیت می‌کرد. اما تقدیرش در قبال او هیچگونه مسئولیتی احساس نمی‌کرد.»[۱۶]

تلاش میرك برای دگرگونی این تقدیر، حاصلی نمی‌دهد. و تقدیر او را به راهی برخلاف میلش می‌کشاند. میرك با نابود کردن نامه‌ها ناخودآگاه قصد دارد حافظه خود را پاك کند و گذشته‌اش را نابود کند، یعنی درست همان کاری که مشی حزب کمونیست بوده (پاك کردن حافظه و نابودی گذشتهٔ فرد) نقش تقدیر درداستان (هیچکس نخواهد خندید) از مجموعهٔ عشقهای خنده‌دار، مانند رمان شوخی، از مجرای یك شوخی می‌گذرد. اما به تقدیر ختم می‌شود: «ارتباط میان (آن زن) و اتفاقی که در آن هردویمان نقش غم‌انگیزی را ایفا کردیم، ناگهان مبهم، جبری، تصادفی و نه تقصیر خودمان، به نظر آمد. غفلتاً دریافتم که بیهوده خیال می‌کردم که کنترل سیر حوادث در دست خودمان است. حقیقت این است که اینها اصلاً ربطی به ما ندارد، از جایی در بیرون به ما نسبت داده می‌شود، به هیچ وجه حکایت ما نیست، نباید به دلیل مسیر مضحك و غریبشان، مورد سرزنش قرار بگیریم، اینها ما را از خود به در می‌برد، زیرا در کنترل نیروهایی بیگانه قرار دارد.»[۱۷]

در همین کتاب، در داستان «ادوارد و خدا» باز تقدیر کور و تصادف ناگزیر، انسان را در هزار توی خود می‌کشاند: (ادوارد، شغلش را) انتخاب نکرده بود. نیاز اجتماعی، پروندهٔ حزبیش، گواهینامهٔ دبیرستان و امتحانات ورودی آنرا برایش انتخاب کرده بودند. پیوستگی مرتبط به هم تمامیِ این نیروها عاقبت او را از دبیرستان بلند کرد و به مدرسهٔ تربیت معلم انداخت. (همانطور که جرثقیل، گونی را در کامیون می‌اندازد) نمی‌خواست به آنجا برود... اما سرانجام تن در داد.[۱۷]

ادوارد عاشق آلیس است. ترفندهایی برای دستیابی به او می‌زند تا عاقبت براثر یك تصادف (دیده شدن هنگام خروج از کلیسا) و (انکار نکردن در مقابل محکمهٔ اداری) آلیس خود را به او تفویض می‌کند: «البته ادوارد می‌دانست که این هدیه‌ها (یعنی آلیس) ناحق و نارواست، اما به خود گفت حالا که سرنوشت هدایایی را که استحقاقش را دارد از او مضایقه می‌کند، پس کاملاً حق دارد که این هدایای ناحق را دریافت کند.»[۱۸]

«انسان تصور می‌کند که در نمایشنامه‌ای معین، نقش خود را ایفا می‌کند، و هیچ ظن نمی‌برد که در این اثنا بی‌آنکه به او خبر دهند صحنه را تغییر داده‌اند، و او نادانسته خود را وسطِ اجرایی متفاوت می‌یابد.»[۱۹]

«اگر با همهٔ این احوال این کار را کرد فقط به این دلیل بود که واقعاً مجبور بود: اوضاع و احوالی که از همان سرشب در آن قرار گرفته بود، آن‌قدر ناگزیر

کننده بود که گرچه بی تردید می شد روند آنرا کند کرد، اما متوقف کردن آن ناممکن بود، صرفاً به ضرورتی کاملاً ناگزیر تن داده بود.»[۲۰]

می بینیم که ادوارد الف) بر خلافِ تصورش با مدیرهٔ زشت و ناپسند آنجا رابطه برقرار می کند. ب) او بر خلاف تصورش، وانمود به مذهبی بودن می کند. پ) او بر خلاف تصورش به آلیس دست می یابد. ج) آلیس بر خلاف تصورش از او تمکین می کند. د) ادوارد بر خلاف واقع، درنظر مردم آن منطقه آدمی والا به نظر می رسد. س) او بر خلاف پیش بینی اش با حرفهای تندی که می زند آلیس را از خود می راند. ش) بر خلاف تصور، آخر سر او می ماند و وعده های هفتگی با مدیرهٔ مدرسه.

نقش تقدیر و جبر اتفاقی را در رمان بار هستی نیز می بینیم. توماس کشف می کند که برخوردش با ترزا و عشقش و ازدواجش با او، بر اصولی کاملا تصادفی استوار بوده، انگار دست تقدیری مرموز آنها را به هم پیوند داده است. چه چیز باعث شد که توماس درست ساعت۶ به کافهٔ آن شهر کوچك برود؟ و در همان زمان از رادیو موسیقی بتهوون پخش شود و شمارهٔ اتاقش هم ۶ باشد؟ تصادفی کور که تقدیری اتفاقی آنرا به تحقق می رساند.

«ترزا آنگاه حس کرد (پرندگان بخت و اقبال روی شانه اش می نشینند) که این مردِ ناشناس، قسمت او بوده است.»[۲۱]

«توما، حضور ترزا را در کنار خود اتفاقی تحمل ناپذیر می دانست.»[۲۲]

«توما فکر کرد، دنبال کردن زنان هم یك «ضرورت است!» بوده، امری اجباری که او را به اسارت می کشد.»[۲۳]

می رسیم به «جاودانگی». در این کتاب هم تقدیر، نقشِ خاص خودش را دارد. «... انسان ذاتاً مهاجم است، محکوم به جنگ افروزی است و اینکه پیشرفتِ فنی، جنگ را بیش از پیش خوفناك می سازد. از نظر خالق چیزهای دیگر بی اهمیت است و فقط بازی تبدیلات و ترکیبات است در داخل یك برنامه کلی، که در آن، امور دنیا پیامبر گونه پیش بینی نشده است، بلکه صرفاً حدود امکانها را تعیین می نماید که در داخل این محدوده تمام نیروی تصمیم به اتفاق واگذاشته شده است، در بارهٔ طرفی که ما به آن انسان می گوییم، همین قضیه حکم فرماست.»[۲۴]

«در کتابهای من این بیشتر تاریخ است که انسان اروپایی را به دام می اندازد. در جهانی که برای ما به دامی بدل شده است، چه امکاناتی وجود دارد؟ ما چه قدرتِ انتخابی داریم؟ چه اشکالی از زندگی وجود دارد؟ حال در نهایت چه فرقی می کند که (کاف) عقدهٔ اودیپ داشته باشد یا نفرت از پدر: هیچکدام ذره ای سرنوشت او را تغییر نمی دهند.»[۲۵]

کوندرا وجود یك خواهر را برای اگنس امر تصادفی به شمار می آورد: «او خواهرش را انتخاب نکرده بود... وجود یك خواهر در زندگی اگنس همانقدر تصادفی است که شکل گوشهایش تصادفی است.»[۲۶]

«من کوشیدم برایت توضیح بدهم که همگی ما در وجودمان دلائل حك شده ای برای اعمالمان داریم که آلمانیها به آن Grund می گویند. اینها رموزی هستند که گوهر سرنوشت ما را تعیین می کنند، این رموز به عقیده . من در ذات یك استعاره نهفته است.»[۲۶]

پرفسور آوناریوس دوست راوی در جاودانگی، با پاره کردن تایر ماشین ها می خواهد چیزی را از نابودی نجات دهد اما این کارش منجر می شود به این که پُل نتواند به اگنسِ در دم مرگ برسد.

«هیئت تکرارنابذیر این ستارگان در لحظهٔ تولد تو، مدار همیشگیِ زندگی و تعریف جبری آن و شخصیت مقدر تو را شکل می دهد... به نظر می آید که ستاره شناسی به ما تقدیر گرایی می آموزد، تو از سرنوشت خود گریزی نداری! به نظر من ستاره شناسی (خواهش می کنم خوب درك کنید، ستاره شناسی به مثابه یك استعارهٔ زندگی) مطلب بسیار دقیق تری را مطرح می کند. شما نمی توانید از مدار زندگی تان بگریزید! از این گفته چنین برمی آید که، مثلاً، این توهم صرف است که بخواهید همه چیز را از نو شروع کنید، و «زندگی جدیدی» را شروع کنید که به زندگی پیشین شباهت نداشته باشد، و به بیانی دیگر از صفر شروع کنید. زندگی شما همیشه از همان مواد، همان خشت ها و همان مشکلات ساخته خواهد شد، و آنچه در ابتدا به نظرتان «یك زندگی جدید» می آید، به زودی معلوم می شود که فقط تغییری است از وجود قدیمی تان.»[۲۷]

شاید اگر کوندرا، به انسان و حرکتهای انسانی اعتقاد داشت و انسان را موجودی سبك و پوچ، انگار نمی کرد، می شد مانند نویسندگان بزرگی چون فاکنر وجویس، پذیرفت که هدف از نفی همه چیز در آثارش، درواقع نشان دهندهٔ واقعیتِ ذهنی و عینی جامعهٔ معاصر بوده و با این نفی، تلاش انسان را جهت دگرگون کردن آن، تأیید کرده است. اما او با نفی همه چیز (منجمله انسان) به پوچ گرایی و بی معنایی در زندگی می رسد، خالی از لطف نیست که عقیدهٔ او و ارنست فیشر را در مورد «نووالیس» یکی از پیشگامان مکتب رمانتیك، با هم بخوانیم: «نخستین کسی که به کیمیاگریِ «ادغام تخیلِ بی بند و بار در رمان» اندیشید، نوالیس بوده.. «کاراو» منظومهٔ شگرفی است ملهم از «تکنیك تخیلِ» خاص رؤیا... درهم آمیختن رؤیا و واقعیت، درواقع، بلندپروازیِ زیبایی شناختی دیرینهٔ رمان است که قبلا نوالیس به آن پی برده بود...»[۲۸]

«نووالیس نظریهٔ هنری جدیدی را ارائه می کند: «داستانهایی بی ارتباط، لکن متداعی مانند رؤیا، شعرهایی صرفاً نغمه آمیز و مملو از کلمات خوش نوا، لکن درعین حال تماماً بی مفهوم و بی ارتباط، که حداکثر فقط چند بیتی از آن مدرك است، تمامی این ها باید پاره های چیزهای مطلقاً متفاوت باشند.» این احساسِ زیستن در جهانی از هم گسسته، جهانی چندپاره، این فرار از واقعیت به سوی تداعی های تهی از مفهوم یا بی ارتباط ـ به عنوان وسیله یی برای درك واقعیتی عرفانی ـ تمام این اندیشه ها که نخستین بار رمانتیك ها اعلام داشتند، بعداً اصولِ هنری مقبولِ جهانِ بورژوایی شد.»[۲۹]

این جملهٔ ارنست فیشر دقیقاً وصف حال کوندراست: «انسانی که به جامعه یی تعلق نداشته باشد، هویت خود را از دست می دهد و به خزنده یی تبدیل می شود که سینه خیزان، فاصلهٔ بین پوچ و پوچ را می پیماید و در نتیجه، واقعیت، غیرواقعی و انسان، ناانسان می گردد»[۳۰] پس از بررسی نقش تقدیر و تصادف در آثار کوندرا، به نکاتی اندیشمندانه و فلسفی در آثار او می پردازیم.

انسان برای اینکه اندیشه هایش به جزمیت تبدیل نشود، باید همواره به «شك» قایل باشد. شکی اندیشمندانه که دکارت پایه گذارش بود و برای یك آزاداندیش همواره باید به صورت یك مبنا وجود داشته باشد تا از آن طریق به مسائل نگاه کند. تا اینجاش بحثی نیست. اما اگر کسی به شك معتقد بود، دیگر نمی تواند هیچگاه، هیچ یقینی را بپذیرد؟ آیا شك، دلیل بر نفیِ «قطعیت» در همهٔ زمانها و دورانهاست؟ کوندرا می گوید بله. شك تا ابد. او معتقد است که از دیدگاه هستی شناسی باید به شك «قطعیت» بخشید. (توجه داشته باشیم که اصطلاح هستی شناسی را کوندرا از «هایدگر» به وام گرفته است. هایدگر قشر دوم (از سه قشر) هستنده ها یا موجودات را هستی شناسانه می نامد و در بارهٔ خصوصیات آنها می گوید: ساختمان یا نظامی را تشکیل می دهند که در بنیاد هریك از اشیاء قرار دارد و درواقع انگیزهٔ ممکن سازندهٔ وجود آنهاست.)[۳۱]

از طرفی در مورد همین واژه «م.ی.بوخنسکی» توضیح می دهد که: «در هستی شناسی... بهتر است به جای «هستی» اصطلاح «چیزی که هست» به کار برده شود. بنابراین به هرچه که «هست»، یعنی به نحوی وجود دارد، می گوئیم «چیزی که هست.»[۳۲] بعد اضافه می کند که این «چیزی که هست» در مورد چیزهایی که احتمالِ بودنشان هست هم، صدق می کند. یعنی «امکان» را هم درنظر می گیرد. برگردیم به کوندرا، چون از نظر او «شك» «چیزی است که هست» پس قایل می شود به این که به همه چیز باید با شك نگاه کرد الا به شك. و «شك» مطلق می شود: «خرد تردید در یقین را یگانه یقین دانستن»[۳۳] و «در قلمرو رمان، کسی تأکید و تصدیق نمی کند. این قلمرو بازی و فرضیات است.»[۳۴]

نکته ای بدیهی در دیالك تیك هست که هر تصدیقی در ذاتش شامل یك نفی است، و هر نفی زایندهٔ یك تصدیق. کوندرا بر خلاف ادعایش، در سراسر آثارش در جهت نفیِ «باور داشتن» و «رفتارهایی را انجام دادن» گام برمی دارد. نفیِ «راهپیمایی بزرگ» در بارهستی درواقع تصدیقِ ضدآن است. نفی ایدئولوژی، تصدیقِ «بی ایدئولوژی» بودن است. ولی ایدئولوژی بودن، خواستِ کسانی است که از آن متضرر می شوند. و باز می رسیم به تحلیل سیاسی. اما او زیرکتر از آن است که به این پاسخ ها توجه کند. شاید برای «فرمالیستهای»ما، خیلی عجیب باشد که کوندرا به عنوان یك «سبك ساز» جدید، خود، مضمون را «سطح بالای» شکل می داند. : «آنجا که رمان مضمون هایش را رها کند و به نقل داستان قناعت ورزد، اثری بی مایه و بی جاذبه می گردد. در عوض، مضمون می تواند به تنهایی، بیرون از داستان، پرورانده شود. من این شیوهٔ پرداختن به مضمون را «گریز از موضوع» می نامم. گریز از موضوع، به معنای آنست که داستانِ رمان، لحظه ای رها شود.»[۳۵]

چرا رها کند؟ چون نویسنده در آن لحظه می خواهد از عقاید و افکارش دفاع کند و «ارزشهایش» را به کرسی بنشاند. ارزشی در بی ارزشی. او در همان صفحات اولیه «جاودانگی» از دیدگاه خودش، نکاتی را در بارهٔ «حرکت» بیان می کند: «... یك حرکت را نمی توان به مثابه بیان یك فرد، به مثابه آفرینه او دانست (زیرا هیچ فردی نمی تواند حرکتی بی سابقه [در اینجا اشارهٔ دست

اگنس] را که مال هیچکس نباشد، خلق کند) نیز، حتی نمی‌توان حرکت را به مثابه ابزار شخص تلقی کرد، برعکس این حرکتها هستند که از ما به مثابه ابزار خود، به مثابه حاملان و وسیله‌ای برای تجسم خود استفاده می‌کنند.»[۳۶]

این جمله از چند زاویه قابل بررسی است. اول اینکه ما حرکت انسانی را (اشاره کردن دست به عنوان خداحافظی) یك حرکت قدیم بدانیم که قبل از ما موجود بوده و ما از این حرکت به واسطهٔ نیرویی مرموز، آگاه شده و آنرا مورد استفاده قرار داده ایم (به تعبیری دقیقتر می‌شود گفت که مفهومی «مُثل افلاطونی» وار به آن ببخشیم، یعنی صورتی ازلی از حرکت، که ما تنها به عنوان اجرا کنندگان آن یا حاملان آن، وسیلهٔ انتقالش هستیم.

: «... عدسیِ عکاسی مدتها قبل از آنکه عدسی اختراع شود، وجود داشته است عدسی همچون ماهیت غیرمادی خود وجود داشته است»[۳۴]

: «همانطور که می‌دانیم، چیزها، به گوهر، حتی پیش از آنکه از نظر مادی تحقق پیدا کنند و نامگذاری شوند، وجود داشته‌اند.»[۳۷]

از طرف دیگر کوندرا این حرکت را در حوزهٔ هشتاد میلیاردی انسان (انسان در طول تاریخ) بررسی کرده است. به این تعبیر، این حرکت، حرکتی است که انسان، هزارها سال قبل، آنرا اختراع کرده و سپس به تدریج از آن به مثابهٔ یك مفهوم، یا یك «نشانه» استفاده کرده است. (علم نشانه شناسی حرکتِ خداحافظی را که با دست انجام می‌پذیرد، یك نشانهٔ قراردادی می‌داند که جهت انتقال یك مفهوم، از آن استفاده شده است) به این تعبیر، این حرکت، ابزاری شخصی نیست بلکه ابزاری تاریخی است. اما آنجا که حرکت را ماوراء انسان قرار داده و از انسان به مثابهٔ حاملان آن استفاده کرده، آنرا از مسیر تاریخی خود جدا کرده و از یك نشانهٔ ارتباطی ـ اجتماعی به یك مفهوم فرا انسانی که انسان را در درون خود محاط کرده است، تغییر جهت داده است. پس می‌شود به این نتیجه رسید که: مفاهیم انسانی در هیئت زبان، به تدریج از حوزهٔ تاریخی خود جدا شده، به مفاهیمی کلی، مجرد و انتزاعی تغییر شکل داده و در هیئت جدید، انسان را چون آلت دستی، بازیچهٔ خود قرار داده‌اند. درست در همان صفحه که کوندرا این مقوله را پیش کشیده، برخورد «اگنس» با آسانسور هم، روایت شده است. آسانسور به عنوان مصنوع دستِ انسان، از وظیفهٔ وسیله بودن خود، سر می‌پیچد و خودسرانه به راهی دیگر تمایل پیدا می‌کند. در این جا اوج پدیدهٔ از خودبیگانگی و تسلط اشیا (کالا) برانسان، نشان داده شده است.

قبل از اینکه باز به نکات نشانه شناسانه اشاره کنم، بهتر است برخورد جالبی را که کوندرا با تصویر (به عنوان ثبت چهره در یك لحظهٔ گذرا اززمان) کرده، توضیح دهم. این برخورد، مسألهٔ زمان و مکان را هم به میان می‌کشد: «شخص ممکن است خود را در پس تصویرش پنهان کند، می‌تواند برای همیشه در پس تصویرش ناپدید شود و می‌تواند کاملاً از تصویرش جدا شود: شخص هرگز نمی‌تواند تصویر خودش باشد.»[۳۷] چرا شخص هرگز نمی‌تواند تصویر خودش باشد؟ مگر می‌شود در یك رودخانه دوبار شنا کرد؟ تصویر، منجمد کردن انسان یا شیئی در یك لحظه از زمان است. خارج کردن آن از مدارِ سیّال زمان. در واقع تصویر، گذشته را در خود حبس کرده است. گذشته‌یی که بازگشت ناپذیر است. آیا انسان، همانست که لحظهٔ پیش بود؟ اگر نه، پس چگونه می‌شود برتصویر خود منطبق شد؟

در رابطه با نشانه شناسی که کوندرا در جاودانگی به کرات از آن استفاده کرده است، بر می‌خوریم به حرکتِ دستِ عابری که از جهتِ مخالف «اگنس» در خیابان می‌آمده. کوندرا آن حرکت را به دیوانه یا خل و چل نشان دادنِ طرفِ مقابل، تعبیر می‌کند: «(او) با غضب به اگنس نگاه کرد و با انگشت به پیشانی خود زد، که در زبان بین المللیِ حرکتها معنی اش این است که تو دیوانه، خل و چل، یا کم عقل هستی.»[۳۸]

«در جریان بگومگو، بریژیت به سرعت سرش را از چپ به راست و از راست به چپ تکان می‌داد و در ضمن شانه‌ها و ابروهایش را نیز بالا می‌برد. هنگامی که در منزل این واقعه را برای پدرش تعریف می‌کرد، همین حرکات را پشت سر هم انجام می‌داد. ما قبلاً به اینِ حرکت برخورد کرده‌ایم: این بیان کنندهٔ حیرت توأم با خشم در برابر این واقعیت است که کسی می‌خواهد بدیهی‌ترین حقوق ما را نادیده بگیرد. بنابراین بیایید آن را حرکتِ اعتراضی علیه تجاوز به حقوق بشر، بنامیم.»[۳۹]

«از آن به بعد عینك تیره، نشان اندوه (لورا) شد. او عینك تیره را به این جهت به چشم نمی‌زد که گریه اش را پنهان سازد، بلکه می‌خواست مردم بدانند که او گریه می‌کند.»[۴۰]

در صفحه سیصد و پنجاه و هفتِ جاودانگی، کوندرا مکیدن انگشت شست را یك «نشانه» می‌داند. نشانه‌ای که از روی آن می‌توان به درون دیگران رخنه کرد.

در جاودانگی که از نظر غنای اندیشه برجسته ترین اثر کوندراست، مبحثی به نام ایماگولوژی وجود دارد که می‌شود از آن به عنوان ایدئولوژیِ طبقهٔ سرمایه‌دار و اقشار مربوط به آن، یاد کرد: «ایماگولوژی چون از واقعیت نیرومندتر است، پس از ایدئولوژی که از واقعیت ضعیفتر است پیشی جُست.»[۴۱]

«آمارهای افکار عمومی، ابزارِ مهمِ قدرتِ ایماگولوژی است، چرا که به ایماگولوژی امکان می‌دهد با مردم در هماهنگی مطلق به سر برد.»[۴۲]

«داده‌های آماری به صورتِ نوعی واقعیت برتر درآمده، و به بیان دیگر: آنها به صورت حقیقت درآمده‌اند. آمارگیری از افکار عمومی، مجلسی است که همیشه دایر است، و وظیفه‌اش حقیقت سازی است، آنهم دموکراتیك‌ترین حقیقتی که تاکنون وجود داشته است.»

«ایماگولوگها، سیستمهای آرمانی و ضدآرمانی ایجاد می‌کنند، سیستمهای کوتاه مدت که به سرعت جای خود را به سیستمهای دیگر وا می‌گذارند، سیستمهایی که بر رفتار ما، عقاید سیاسی ما و سلیقه‌های زیبایی شناسی ما و رنگ فرشها و انتخاب کتابهایِ ما اثر می‌گذارند، درست همانطور که در گذشته تحت سلطهٔ سیستمهای ایدئولوگها قرار داشتیم... سیاستمدار به روزنامه نگار وابسته است و روزنامه نگاران به ایماگولوگها.»[۴۳]

دلیل اینکه نگارنده، ایماگولوژی را ایده ئولوژی طبقهٔ سرمایه‌دار می‌داند و ایماگولوگها را تئوریسینهای آنها، این است که صاحبانِ سرمایه جهتِ بهره گیری هرچه بیشتر از سرمایه، ناگزیر به کنترلِ افکار و سلایقِ مردم و سمت دهی آنها به مجراهای دلخواه هستند. به همین دلیل سیاستمدارانی را انتخاب می‌کنند که مدافع سرمایه آنها و کارکرد آن باشند. این سیاستمدارها برای بهتر کارکردن، نیاز به روزنامه‌نگار ومدیران وسایل ارتباط جمعی دارند و روزنامه نگارها هم زیر سلطهٔ ایماگولوگها قرار دارند. پس می‌بینیم که خود به خود ایماگولوگها به سرمایه‌دارها متصل می‌شوند. سرمایه‌داری به علت ساختار خود هیچگاه علناً از مواضع خودش دفاع نمی‌کند، بنابراین ایدئولوژی مستقل و مدونی ندارد، به همین دلیل صلای مرگ کلیهٔ ایدئولوژی‌ها را هم سر می‌دهد تا بی‌مانع، عمل استثماری خود را به سامان برساند. در این میان کوندرا آگاهانه یا ناآگاهانه می‌گوید: «تمام ایدئولوژیها شکست خورده‌اند.»[۴۴] و در زمانِ غیبت هر ایدئولوژی، این ایماگولوژی است که برتخت می‌نشیند و افکار عمومی را به بازی می‌گیرد. کوندرا خود، از زبان سرپرستِ رادیو، ایماگولوگها را دزدهای شرکت تبلیغاتی می‌داند. و با این کار می‌خواهد خود را از آنها دور نگاه دارد. اما نیّت شخص، هرچه باشد، واقعیتِ وجودیِ او در کلیهٔ ابعاد، تعیین کنندهٔ عمل اجتماعی اوست، و کوندرا مخالف تمام ایدئولوژی‌هاست. تضاد و تناقض وجود کوندرا در مقولهٔ «تبلیغات» خود را نشان می‌دهد. او ابتدا می‌پذیرد که ایماگولوگها تعیین کنندهٔ «بزرگترین نویسندهٔ همهٔ زمانها» هستند. غافل از اینکه امروز یکی از نویسندگانِ مطرح معاصر، کوندرا قلمداد شده است. دوم اینکه او از یك طرف دولتهای کشورهایِ سوسیالیستی (سابق) را که با نظارت بر تبلیغات ایدهٔ خود را «برمردم بیچارهٔ خویش.»[۴۵] تحمیل می‌کنند، رد می‌کند و از طرف دیگر، سیستم کشورهای سرمایه‌داری را که تبلیغات در آن، زیر نفوذ و سلطهٔ سرمایه‌دارها قرار دارد و پول، تعیین کنندهٔ حرکتهایِ تبلیغی آنهاست، می‌کوبد. پس چه راهی درست است؟ آیا راه سومی هم هست؟ او هر قدر تعاریف متعدد و فریبنده‌ای از دولتهای جور واجور با سیستمهای رنگارنگ بدهد، باز در نهایت مجبور است خاستگاه اقتصادی آنها را مشخص سازد، و وقتی که به این واقعیت خشك و خشن رسید که خاستگاهشان را نشان دهد، باز می‌بیند که از همان دو صورت خارج نیستند و آش همان است و کاسه همان.

شاید هم او به پایان همه چیز رسیده است! و به همین دلیل عصر کنونی را «لحظهٔ پایان» می‌داند. کریستیان سالمون (مصاحبه‌گر) در پاسخ از او می‌پرسد: «اگر چیزی در حال پایان یافتن باشد، می‌توان فرض کرد که چیز دیگری در حال آغاز شدن است؟»[۴۶]

(مصاحبه کننده می‌خواهد بداند که کوندرا چه چیزی را جایگزین این نفی می‌خواهد بکند) میلان کوندرا در پاسخ می‌گوید: «البته.» «اما چه چیز آغاز می‌شود؟ این در رمانهای شما دیده نمی‌شود، و در نتیجه این تردید به ذهن ما راه می‌یابد که آیا شما فقط نیمی از موقعیت تاریخی ما را نمی‌بینید؟» «م.ك: ممکن است. اما این آنقدرها هم مهم نیست.»[۴۶]

کوندرا دقیقاً مهمترین چیز رامسکوت می‌گذارد. چرا؟ چون او با نفی انسان، ایدئولوژی و هر نوع حرکت، قادر نیست جز نیمی از واقعیت را ببیند. از «انگیزه‌ها» و «کلماتِ سازندهٔ شخص» نام می‌برد اما دربارهٔ ریشه شان چیزی نمی‌گوید: «برای اینکه چیزی

بگوئیم، چیزهای دیگری وجود دارند که نباید گفته شوند.» کارِ منتقد ادبی این نیست که نشان دهد چگونه همهٔ اجزاء اثر با یکدیگر تناسب دارند، یا آن که تناقضاتِ آشکار را هماهنگ و هموار سازد. منتقد ادبی مانند یك روانکاو به ناخودآگاه متن توجه می کند. به آنچه که گفته نشده و لاجرم واپس‌زده شده است.»[۲۷]

این انگیزه‌ها تحت چه شرایطی شکل می گیرند؟ آیا ازلی و مقدرند یا اکتسابی و وابسته به تلاش انسان؟ به گفتهٔ «بلیچ» که طرفدار نظریه «معطوف به خواننده» است: «هر گفته‌ای نشان دهندهٔ قصدی، و تفسیرِ هر گفته، نوعی اعطایِ معنا به آن است. از آنجا که این مطلب در کلیهٔ کوشش‌های انسان به منظور تبیین تجربه مصداق دارد، هنگامی می توانیم بهترین درك را از هنرها داشته باشیم که بپرسیم ـ انگیزه‌های کسانی که وجوه «نمادین» تجربه را خلق می کنند، کدامند؟ دلایل فردی و اجتماعیِ واکنش و خلاقیتِ آنها چیست؟»[۲۸]

کوندرا پاسخ نمی‌دهد. کلماتی بزرگ در واقعیتی حقیر. کوندرا فقط می تواند نیمهٔ وضعیت سیاسی را ببیند و با این نیمه دیدن به نتیجه‌ای برسد که در پایانِ کتاب جاودانگی رسیده است: «اگر ما نتوانیم اهمیت جهان، جهانی که خود را مهم می‌داند، بپذیریم، اگر در میان این جهان، خندهٔ ما پژواك نداشته باشد، فقط یك انتخاب در پیش‌رو داریم: قبول کردنِ جهان به طور کلی و آنرا به صورتِ موضوع بازی خود در آوردن، آن را به شکل یك اسباب بازی درآوردن!»

برای اینکه تنوعی برای خوانندگان باشد و تا حدی حق مطلب را نیز ادا کرده باشیم، شمه‌ای از عقاید کوندرا را دربارهٔ رمان به طور گذرا در اینجا می آوریم: «روح رمان، روح پیچیدگی است. هر رمان به خواننده می گوید: «چیزها پیچیده تر از آنند که تو فکر می کنی.» این حقیقتِ ابدیِ رمان است... روح رمان، روح تداوم است، هر اثر پاسخ به آثار پیشین است، هر اثر سراسر تجربهٔ پیشین رمان را در بردارد.» «سراسر رمان پرسشی طولانی است. پرسش تفکرآمیز (تفکر استفهامی) شالوده‌ای است که همهٔ رمانهای من بر روی آن بنا شده اند.» «رمان بهشت تخیلی افراد است. رمان قلمروی است که در آن هیچکس مالك حقیقت نیست... اما در عین حال قلمرویی است که در آن همگان حق دارند که فهمیده شوند.» «رمان تنها وسیله‌ایست که با آن می توان وجود انسانی را با تمام جنبه‌هایش تشریح کرد، نشان داد، تحلیل کرد و پوست کند.» «پرداختن رمان عبارت از کنار هم گذاشتن فضاهای متفاوتِ احساسی و عاطفی است، و به نظر من، ظریف‌ترین هنر رمان‌نویس در همین است.» «رمان، شکل شگرف نثر (است) که در آن نویسنده، از خلال من‌های تجربی (شخصیتها) چند مضمون مهم قلمرو وجود را تا انتها بررسی می‌کند.» تنش دراماتیك، بلا و مصیبت واقعیِ رمان است.»

«رمان نباید شبیه مسابقه دوچرخه سواری بشود، بلکه باید مثل ضیافتی باشد با غذاهای بسیار.» «رمان اعترافات نویسنده نیست، بلکه کاوش دربارهٔ چند و چون زندگیِ بشری در جهانی است که به دام مبدل شده است.» «علت وجودی رمان آنست که «جهان زندگی» را پیوسته روشنایی بخشد، ما را در برابر «فراموشی هستی» حراست کند.» «رمان هستی را می کاود، نه واقعیت را. و هستی آنچه روی داده است نیست، هستی عرصهٔ امکانات بشری است، هرآنچه انسان بتواند آن شود، هرآنچه انسان قادر به واقعیت بخشیدن به آن باشد.»

اگر خوانندگان به خاطر داشته باشند، تعریف «هستی» از دید «بوخنسکی» را قبلاً آوردیم که «آنچه که هست» معنی شده بود و سپس با اصطلاح «امکان در مفهوم عام» عرصهٔ امکانات هم به آن اضافه شده بود. اما کوندرا به دلیل همان «نیمه دیدن واقعیتها» فقط «امکانات بشری» را می بیند، نه آنچه را هم که روی داده است و وجود داشته است. و چون «آنچه را که روی داده است»، «هستی» نمی‌داند. پس می شود گفت که: «آنچه روی داده است.»، «روی نداده است.» و یکمرتبه زیر تمام واقعیتها می زند و هم خیال خودش را راحت می کند، هم ما را. از طرفی دیدیم که «امکانات بشری» را هم این می‌دانست که: «انسان ذاتاً مهاجم است و محکوم به جنگ افروزی است.» (جاودانگی) و «اگر انسان قابلیت کشتن نداشت، هیچ نظام سیاسی نمی توانست جنگ راه بیندازد.» (کلاه کلمنتیس)

(خدا قابیل را بیامرزد که بهانه داد، دست کوندرا و اسطوره شناس‌ها) و چون جنگ افروزی و تهاجم و آدمکشی، امکانات بشری هستند. و هستی هم «عرصهٔ امکانات بشری است.» پس هستیِ انسان جنگ‌افروزی، تهاجم و آدمکشی است!

با همهٔ این حرفها، اینك که مقاله به آخر رسیده است،می خواهم بگویم: کوندرا نویسنده‌ای است بسیار هوشمند و تیزبین، به همین دلیل انحرافات نظری‌اش به ظرافت در بافت اثرش درهم تنیده شده است. آثارش را باید خواند و لذت برد، اما نبایست خود را به دست آنها سپرد و در آنها رها کرد. «در شرایطی که کتاب با ذوق و اعتقاد یك منتقد جور نباشد. او باید کتاب را «بیندیشد» یعنی طرح زیبایی شناختی و بار اخلاقی آنرا به دقت تحلیل کند و آن قدر براساس معیارهای خود درباره این نکات به تأمل بنشیند تا دربارهٔ ارزش کتاب، نظر پخته‌ای پیدا کند، اگر در روش نخست ناگزیر بود بی‌اعتقادی خود را دچار تعلیق سازد، در این روش ناگزیر باید بی‌اعتقادی خود را اعلام و توجیه کند.»

باید دربرخورد با آثار کوندرا همیشه بیدار بود و «فاصله» را حفظ کرد. کل آثارش ساختاری به هم پیوسته است که جهان بینی ویژه‌اش، در آن روح دمیده است. برای درك بیشتر آثار او، گذشته از آشنایی با مکاتب نقد ادبی معاصر و تاریخ اروپای مرکزی، نیاز به آگاهی از فلسفهٔ معاصر اروپا بخصوص عقاید اندیشمندان آلمان مانند هگل، نیچه، هوسرل و هایدگر، که به علت همجواری و تا حدودی به هم‌پیوستگیِ فرهنگی، تأثیر انکارناپذیری بر کوندرا داشته‌اند، هست.

در پایان این نکته را هم اضافه کنم که به تعداد خوانندگان نقد و نظر دربارهٔ یك اثر و یك نویسنده هست. همانطور که رولان بارت، یکی از متفکرانِ بزرگ نقد ادبی فرانسه گفته است: «... خواننده آزاد است که از هر سمت دلخواهی وارد متن شود، و در این زمینه صراط مستقیمی وجود ندارد... آنها آزادند که متن را با نظام‌های معنا مرتبط سازند و «قصد» مؤلف را فراموش کنند.»[۲۹]

هیچ پژوهش گری نباید مدافع یك نظرگاه مطلق و انعطاف‌ناپذیر باشد (همچنانکه ما سعی کردیم از نکات مثبت چندین نظریهٔ نقد ادبی استفاده کنیم) و بایست حق انکارناپذیر هر خواننده را مبنی بر برداشت ویژه از هر اثر، به رسمیت شناخت، باشد تا گوناگونیِ اندیشه را تاب آریم.

□ پانویس:

۱، ۲، ۳، ۴ـ «عشقهای خنده‌دار»، میلان کوندرا ـ ترجمهٔ فروغ پوریاوری.

۵، ۶، ۷ـ «جاودانگی» ـ میلان کوندرا، ترجمهٔ حشمت‌الله کامرانی.

۸ ـ ۹ـ «هنر رمان»، میلان کوندرا ـ ترجمهٔ دکتر پرویز همایون‌پور.

۱۰ـ «جاودانگی».

۱۱ـ «جامعه‌شناسی ادبیات، دفاع از جامعه‌شناسی رمان»، لوسین گلدمن ـ ترجمهٔ محمد پوینده.

۱۲ـ «جاودانگی»، میلان کوندرا ـ ترجمهٔ حشمت‌الله کامرانی.

۱۳ـ «روانشناسی اجتماعی»، اتوکلاین برگ ـ ترجمهٔ علی محمد کاردان.

۱۴ـ «جاودانگی»، میلان کوندرا ـ ترجمهٔ حشمت‌الله کامرانی.

۱۵ـ «شوخی»، میلان کوندرا ـ ترجمهٔ فروغ پوریاوری.

۱۶ـ خنده و فراموشی ـ میلان کوندرا ـ فروغ پوریاوری.

۱۷ـ عشقهای خنده‌دار ـ میلان کوندرا ـ فروغ پوریاوری. نشر روشنگران ـ چاپ اول، صفحهٔ ۵۰ و ۱۲۳.

۱۸ـ منبع بالا صفحهٔ ۶۶.

۱۹ـ منبع بالا صفحهٔ ۱۵۳.

۲۰ـ منبع بالا صفحهٔ ۱۵۶.

۲۱ـ بار هستی ـ میلان کوندرا ـ دکتر پرویز همایون‌پور. نشر گفتار، چاپ سوم، صفحهٔ ۸۰.

۲۲ـ همان منبع بالا صفحهٔ ۲۴۴.

۲۳ـ منبع بالا صفحهٔ ۲۵۲.

۲۴ـ جاودانگی ـ میلان کوندرا ـ حشمت‌الله کامرانی. نشر فاخته، چاپ دوم، صفحهٔ ۱۵.

۲۵ـ کلاه کلمنتیس ـ مجموعهٔ پراکنده‌ای از میلان کوندرا ـ ترجمهٔ احمد میرعلایی. نشر دماوند، چاپ اول، صفحهٔ ۳۰.

۲۶ـ جاودانگی ـ میلان کوندرا ـ حشمت‌الله کامرانی ـ صفحهٔ ۳۰۵.

۲۷ـ منبع بالا صفحهٔ ۳۳۱.

۲۸ـ منبع بالا صفحهٔ ۳۵۸ تا ۳۶۰.

۲۹ـ هنر رمان.

۳۰ـ ضرورت هنر در روند تکامل اجتماع.

۳۱ـ منبع بالا.

۳۲ـ جامعه‌شناسی ادبیات ـ دفاع از جامعه‌شناسی رمان. صفحهٔ ۴۸. (به نقل از فلسفهٔ معاصر اروپایی، ترجمهٔ شرف‌الدین خراسانی.)

۳۳ـ مقدمه‌ای بر فلسفه: م.ی. بوخنسکی ـ ترجمهٔ محمدرضا باطنی. نشر البرز، چاپ دوم، صفحهٔ ۱۰۸.

۳۴ـ هنر رمان: کوندرا ـ ترجمهٔ دکتر پرویز همایون‌پور، صفحهٔ ۴۴.

۳۵ـ منبع بالا صفحهٔ ۱۵۲.

۳۶ـ منبع بالا صفحهٔ ۷۹.

۳۷ـ جاودانگی ـ میلان کوندرا ـ حشمت‌الله کامرانی ـ صفحهٔ ۹.

۳۸ـ منبع بالا صفحهٔ ۶۶.

۳۹ـ جاودانگی، صفحهٔ ۷۰.

۴۰ـ منبع بالا، صفحهٔ ۴۱۵.

۴۱ـ منبع بالا صفحهٔ ۸۹.

۴۲ـ منبع بالا صفحهٔ ۱۸۰.

۴۳ـ منبع بالا صفحهٔ ۱۲۴.

۴۴ـ منبع بالا نقل به معنی از صفحهٔ ۱۵۲.

۴۵ـ منبع بالا صفحهٔ ۱۵۳.

۴۶ـ منبع بالا صفحهٔ ۱۵۴ـ۵.

۴۷ـ منبع بالا صفحهٔ ۱۵۲.

۴۸ـ منبع بالا صفحهٔ ۱۵۷.

۴۹ـ منبع بالا صفحهٔ ۱۵۰.

مجتمع آموزش هنر وابسته به حوزه اندیشه و هنر اسلامی تعداد محدودی هنرجوی پسر در رشته های، هنرهای تجسمی (گرافیک، نقاشی) سرود و آهنگ های انقلابی (موسیقی سنتی) و تصویری، نمایشی (عکاسی، سینما) گزینش و جذب می نماید:

شرائط: ۱ـ قبولی سال سوم راهنمایی با معدل کل حداقل ۱۶ سال تحصیلی ۷۴ـ۷۳

۲ـ واجد شرایط سنی مطابق با آئین نامه وزارت آموزش و پرورش

۳ـ قبولی در آزمون علمی و مصاحبه حضوری در زمینه رشته های تخصصی

۴ـ ساکن تهران، شهر ری، کرج

داوطلبان جهت ثبت نام موقت فرم ذیل را تکمیل و تا تاریخ ۲۵ تیرماه به دفتر مجتمع هنرستانهای هنر به آدرس: تهران، خیابان ولیعصر، خیابان رَشت، کوچه جمشید جم، پلاک ۷۲، ارسال نمایند.

تلفن تماس:

۶۴۶۵۸۴۸

۶۴۰۹۴۷۲

مجتمع آموزش هنر

فرم درخواست ثبت نام موقت تاریخ .....

اینجانب ..... متولد سال ..... قبولی سال سوم راهنمایی با معدل کل.....

و یا با معدل ثلث دوم ..... از آموزشگاه ..... منطقه ..... تقاضای ثبت نام در مجتمع هنرستانهای هنر در رشته ..... را می نمایم.

آدرس دقیق پستی: .....

تلفن: .....

شماره تلفنی که در هنگام ضرورت بتوان با شما تماس گرفت: .....

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی