میلان کوندرا

ترجمهٔ مهدی توسلی فرید

خرد داستان و خرد تعقل

دربارهٔ نویسنده:

«میلان کوندرا Milan Kundera » از نویسندگان معاصر چکوسلواکی است. وی تا اوت ۱۹۶۸ ــ که نهضت آزادی‌خواهانه چکوسلواکی سرکوب نیروهای مسلح شوروی شد ــ استاد مؤسسهٔ تحقیقات سینماتوگرافی پراگ بود. از آن تاریخ نه تنها سمت خود را از دست داد، بلکه آثار او هم ممنوع اعلام شد. معروفترین داستانهای وی «شوخی»، «زندگی جای دیگری است»، «خنده و فراموشی» و «بار هستی» است.

کوندرا از نسل هنرمندانی است که در فاصله دو جنگ جهانی ــ پس از سقوط امپراتوری هابسبورگ و استقلال چکوسلواکی ــ فرصت رشد یافتند و اگر چه از چنگ آلمان نازی در رفتند، اما یکی پس از دیگری و به نحوی از انحاء قربانی رژیم استالینی شدند. از این گروه، جایزهٔ نوبل ۸۳ را «یاروسلاو سایفرت Jaroslav Seifert » روی تخت بیمارستان دریافت کرد. کوندرا در سال ۱۹۷۵ به فرانسه مهاجرت کرد و از آن تاریخ کار نویسندگی را در آن سرزمین دنبال می‌کند.

نوشته‌ای که در این جا ترجمه شده است متن نطقی است که وی بهنگام دریافت

یک جایزه ادبی ایراد کرده است. این نوشته حاوی نکاتی است در تقابل «تعقل و هنر» وبخصوص «هنر داستان‌نویسی» و خطراتی که توسعه رسانه‌های عمومی در عصر ما برای هنر داستان‌نویسی ایجاد کرده است. کوندرا هم چنین بر بعضی از نقاط ضعف تمدن غرب انگشت گذاشته است و مبانی آن را در قرون پیش جستجو کرده است. امّا، مانند بسیاری از نویسندگان دیگر اروپایی، کوندرا، قادر نیست دید خود را از حیطهٔ جغرافیایی اروپا توسعه دهد و با آن که ادعای اخوتی را دارد که از حیطهٔ اروپا سر می‌کشد و جنبهٔ جهانی پیدا می‌کند (و این جهان‌بینی یادآور جهان‌بینی خیام و مولوی و حافظ است)، اما بی اطلاعی او از فرهنگهای جهانی در حوزهٔ تاریخ سبب شده است که وی به ریشه‌های داستان‌نویسی در شرق بی توجه باشد و داستان‌نویسی را یک هنر کاملاً اروپائی تلقی کند که با «فرانسوا رابله» Francois Rablais آغاز شده است.

از متن این خطابه یکی دو جمله ــ که جنبه تعارف و تشکر دارد ــ حذف شده است.

من امروز به عنوان یک «داستان‌نویس» این جا صحبت می‌کنم نه یک «نویسنده» و میان این دو، خط افتراق دقیقی است. داستان‌نویس کسی است که بنا بر نظر فلوبر Flaubert ، همیشه در جستجوی موقعیتی است تا در پشت آثارش مخفی شود و به عبارت دیگر شهرت خود را در افکار عمومی به نفع آثارش نفی کند. این روزها به دست آوردن این موقعیت کار ساده‌ای نیست چرا که بی اهمیت‌ترین مسائل باید در نور خیره کننده رسانه‌های عمومی قدم بگذارد و این سبب می شود تا به خلاف نظر فلوبر اثر داستان‌نویس در پس تصویر نویسنده‌اش گم شود. در چنین وضعی ــ که هیچکس نمی تواند بطور کامل از آن دوری کند ــ نظر فلوبر را باید به‌عنوان یک اخطار تلقی کرد: با پذیرفتن شهرت در افکار عمومی، داستان‌نویس خود را در معرض خطر قرار می دهد؛ در معرض این خطر که آثارش تنها به‌صورت زائده‌ای از خود او و کارها و اقدامات روزانه‌اش درآید.

• • •

داستان‌نویس نه تنها سخنگوی کسی نیست بلکه من حتی جرأت می‌کنم بگویم که وی سخن گوی نظرات خودش هم نیست. وقتی تولستوی اولین دست‌نویس آنا کارنینا را نوشت. آنا یک شخصیت منفی بود و مستحق پایان تراژیک زندگیش. این پایان مسلماً برای خواننده قابل قبول بود. اما آخرین متن داستان چیز دیگری از آب درآمد. من گمان نمی‌کنم که تولستوی در این فاصله معیارهای اخلاقیش را تغییر داده باشد. امّا گویا در مدت نوشتن

داستان، وی به صدای دیگری جز صدای معیارهای اخلاقیش گوش می داده است. این صدا را من «خرد درونی» داستان می نامم. هر داستان‌نویس واقعی به صدای این خرد «فوق‌بشری» گوش می دهد و همین نکته توضیحی است که چرا هر داستان بزرگی همیشه خردمندتر از نویسنده آن است. داستان‌نویسی که خردمندتر از داستانش باشد باید حرفهٔ خود را تغییر دهد.

اما این خرد درونی داستان چیست؟ در پاسخ به این پرسش باید از ضرب‌المثلی یاد کنم که معتقد است «انسان فکر می‌کند و خداوند می خندد». من تصور می‌کنم که فرانسوا رابله روزی صدای خندهٔ خدا را شنید و در نتیجه اولین داستان بزرگ اروپایی به وجود آمد. من از این فکر که هنر داستان‌نویسی انعکاس صدای خندهٔ خدا بوده است، لذت می برم.

اما چرا وقتی انسان فکر می‌کند، خداوند می خندد؟ به این علت که «هر چه انسان بیشتر فکر می‌کند حقیقت از دسترس او دورتر می شود»؛ «هر چه انسان بیشتر فکر می‌کند، افکار از هم فاصلهٔ بیشتری می‌گیرد» و بالاخره به این علت که «انسان هرگز آنچه که گمان می‌کند، نیست». طلوع عصر جدید این موقعیت را برای انسانی که از قرون وسطا قدم بیرون می‌گذاشت نشان داد. دون کیشوت فکر می‌کند. سانچو هم فکر می‌کند اما نه تنها حقیقت جهان، بلکه حقیقت وجود خودشان هم از دستشان فرار می‌کند. اولین داستان‌نویسان اروپایی این موقعیت تازهٔ بشری را دریافتند و بر این مبنا، هنری تازه ساختند: هنر داستان‌نویسی.

• • •

فرانسوا رابله، تعدادی واژهٔ تازه اختراع کرد که پس از آن در زبان فرانسه و دیگر زبانها وارد شده است اما، یکی از بهترین لغات وی ــ بدبختانه ــ فراموش شده است. و آن کلمه «بی احساس» است (Agelaste)[1] در ریشهٔ یونانی آن، به کسی اطلاق می شود که هرگز نمی خندد، چون حسّ شوخی ندارد. رابله از این نوع آدمها می ترسید و شکایت می‌کرد که این آدمها با او چنان بدرفتاری می‌کردند که وی در آستانهٔ ترک نوشتن قرار داشت.

میان داستان‌نویس و آدم بی احساس صلح ممکن نیست. آدم بی احساس، صدای خندهٔ خدا را هرگز نشنیده است. و یقین دارد که حقیقت وجود، واضح است؛ و همهٔ افراد بشر الزاماً یک نوع فکر می‌کنند و خود او دقیقاً همان است که فکر می‌کند. امّا «انسان» ــ در مفهوم اجتماعی آن ــ دقیقاً وقتی به «فرد»، استحاله می‌یابد، که در وضوح حقیقت و اطمینان، به یک نوع بودن بشر شک کند. در چنین موقعیتی انسان در سرزمینی قدم می زند که هیچ فردی حامل حقیقت محض نیست ــ نه آنا و نه کارنین ــ اما هر فرد این حق را دارد که

نظرش موردتفاهم دیگران واقع شود ــ یعنی هم آنا و هم کارنین. در نتیجهٔ تولد و توسعه هنر داستان‌نویسی بود که در مدت چهار قرن، فردیت اروپایی به وجود آمد و پایه‌هایش را مستحکم کرد و توسعه یافت.

در سومین مجله «گارگانتوا و پانتاگروئل Gargantua et Pantagruel (اثر معروف فرانسوا رابله.م)، پانورژ Panurge ، اولین شخصیت داستانی اروپا را این سؤال عذاب می دهد که باید ازدواج بکند یا نه. وی با همه مشورت می‌کند: پزشکان، پیامبران، استادان، شاعران، فلاسفه و اینها هم در پاسخ او، جملاتی از بقراط و ارسطو و هومر و هراکلیت و افلاطون نقل می‌کنند. اما در پایان کتاب، پانورژ هنوز به پاسخ این سؤال نمی رسد که باید ازدواج بکند یا نه و ــ از طرف دیگر ــ ما خوانندگان که همه مسائل را از جوانب مختلف تحلیل کرده‌ایم متوجه می شویم که گرفتاری مردی که نمی داند باید ازدواج بکند یا نه، همانقدر که خنده‌آور است، جدی هم هست.

رابله ودکارت، هر دو آدمهای فاضلی بودند اما فضل این دو، مفاهیم متفاوتی داشت. خردِ داستان با خردِ فلسفه متفاوت است. داستان نه از یک برداشت نظری، بلکه از یک برداشت طنزآمیز، زاده می شود. یکی از بزرگترین بدبختی های جامعهٔ اروپایی این بود که نتوانست مفهوم و معنای داستان «این اروپایی ترین هنرها» را درک کند. نه مفهوم آن را و نه دانش و کشف بزرگی که ایجاد می‌کرد؛ و نه خودمختاری آن را در قلمرو تاریخ. هنری که خندهٔ خدا را سبب می شود، ایقان ایدئولوژیک را توسعه نمی دهد، بلکه آنرا رد می‌کند. مانند «پنه لوپ Penelope» هر شب نقشی از قالی را که الهیون، فلاسفه و دانشمندان بافته‌اند باز می‌کند.

اخیراً، عادت بر این است که از قرن هجدهم بدگویی کنند تا آنجا که غالباً می شنویم که استبداد نامطلوب فعلی حاکم بر روسیه را محصول تعقل (راسیونالیسم) ضد الهی دوره روشنایی و ایمان آن به قدرت بالغهٔ عقل، می دانند. در تخصص من نیست که با کسانی بحث کنم که ولتر را مسؤول گولاگ می دانند اما این را می توانم بگویم که قرن هجدهم تنها قرن روسو Rousseau و ولتر Voltaire و هولباخ Holbach نبود. شاید بسی بیش از این ها، این قرن، قرن فیلدینگ Fielding و استرن Sterne و گوته Goethe و لاکلو daclos بود.

* * *

از میان داستانهای همهٔ اعصار، من داستان تریسترام (تریستان) شندی Tristram

Shandy لورنس استرن را بیش از همه می پسندم. داستان عجیبی است. استرن، داستان را با وصف شبی آغاز می‌کند که نطفهٔ تریستان بسته می شود. اما هنوز این شب را بتمامی وصف نکرده است که ناگهان در اثر توارد، فکر دیگری به خاطرش می آید که آنهم خود به موضوع دیگری می انجامد و بعد یک شوخی دیگر و یکباره خواننده متوجه می شود که تریستان ــ قهرمان کتاب ــ در طول صد صفحه فراموش شده است. ممکن است این نحوهٔ نه چندان مقتصد داستان گویی یک بندبازی فرمالیستی بنظر رسد اما، در هنر، فرم همیشه چیزی بیش از فرم است. هر داستان خواهی نخواهی پاسخی است به پرسشی دربارهٔ موقعیت بشر وجنبهٔ شعری آن. معاصرین استرن ــ مثلاً فیلدینگ ــ این جنبهٔ شعری را در متن حوادث و وقایع می یافتند. اما بنظر می رسد که استرن، پاسخ دیگری برای این پرسش دارد. بنظر او شعر نه در خود حادثه، بلکه در قطع شدن حادثه است.

بدین شکل ممکن است بطور غیرمستقیم مکالمه‌ای بزرگ میان داستان‌نویسی و فلسفه صورت گرفته باشد. فلسفهٔ تعقل (راسیونالیسم) قرن هجدهم بر مبنای بیان مشهور لایب‌نیتز deibnitz قرار دارد که گفت: «هیچ چیز بدون دلیل نیست» . بر این مبنا بود که علوم آغاز به کار کرد تا «چرا»ی هر مسأله‌ای را کشف کند و این کوشش ناشی از این اعتقاد بود که هر چه وجود قابل توضیح؛ و بنابراین قابل اندازه گیری است. در این نظام فکری، انسانی که می خواهد به زندگی خود مفهوم بدهد، باید ازهر اقدامی که علت و مقصودی ندارد خودداری کند.

تمامی شرح حال ها (بیوگرافی ها) بر مبنای این نظام فکری نوشته شده است. در این نظام فکری، زندگی، مجموعه‌ای است از علل ونتایج، شکستها و توفیق‌ها، و انسانی که با نگاه بی صبرانهٔ خود به این زنجیره علت ومعلول در حوادث خیره شده است و با شتاب، این مسابقهٔ دیوانه‌وار را تامرگ ادامه می دهد.

اما به‌رغم این تلخیص جهان به یک رشته علت و معلول در حوادث، داستان استرن تنها با همان فرم خود اصرار می‌کند که جنبهٔ شعری زندگی در خود حادثهٔ داستان نیست، بلکه آن جا است که حادثه متوقف می شود و پل میان علت و معلول پاره می‌گردد و فکر نویسنده با تنبلی دلنشین بی دلیل به هر طرف می پرد. در داستان استرن، جنبهٔ شعری وجود، در این جدا شدن از جادهٔ اصلی جاده قابل احتسابی است که در آن می توان هر قدم را پیش‌بینی کرد و از علت به معلول رسید. داستان استرن در جهت مخالف علت سیر می‌کند. قسمت آخر بیان لایب‌نیتز (بدون علت Sine ratione) را گرفته است و قسمت اول را باز گذاشته است.

من، بر این داستان استرن تأکید کردم تا نشان دهم که جویک دوران را نباید تنها با ایدئولوژی و تصورات نظری آن، قضاوت کرد. هنر و مخصوصاً داستان‌نویسی این عصر هم، باید مبنای قضاوت باشد. بهمین دلیل می بیند که قرن نوزدهم لکوموتیو را اختراع کرد. هگل هم مطمئن بود که روح تاریخ جهان را لمس کرده است. اما در همین عصر هم بود که فلوبر حماقت عصر خود را کشف کرد. و من می توانم با جرأت بگویم که این کشف، بزرگترین کشف دورانی بود که شیفتهٔ تفکر علمی خود شده بود.

البته پیش از فلوبر هم مردم از وجود حماقت بی خبر نبودند اما از آن تصویر دیگری داشتند: حماقت تنها به فقدان معلومات تفسیر می شد که با آموزش و پرورش قابل اصلاح بود. اما در داستانهای فلوبر بعدی از ابعاد است که از وجود بشر جدانشدنی است. حماقت است که اِما بواری Emma Bouari بیچاره را همه جا دنبال می‌کند: از بستر عشق تا بسترمرگ که بر آن دو تن از مشهورترین آدمهای بی احساس، هومه Homais و بورنیزین Bournisian اباطیل خود را تکرار می‌کنند. رسواترین نکته دربارهٔ برداشت فلوبر از حماقت این است که حماقت هرگز در برابر علوم و فنون ونوگرایی و ترقی تسلیم نمی شود. برعکس، همگام با ترقی، حماقت هم رشد می‌کند.

فلوبر، با شوری شیطنت آمیز، شخصیت های فرمولی را که مردم دور و برش عرضه می‌کردند جمع آوری می‌کرد و آنها را در فرهنگش که «فرهنگ افکار غیراصیل» (des idées reçues Dictinnaire) نام دارد، یادداشت می‌کرد. این عنوان را می توان به کار برد و اعلام کرد که حماقت عصر ما، معادل جهل نیست بلکه بی فکری افکار غیراصیل است. این کشف فلوبر برای آیندهٔ جهان بسی مهم‌تر از تفکرات شگفت انگیز مارکس و فروید است: چرا که می توان جهانی بدون مبارزهٔ طبقاتی و یا بدون پسیکوآنالیز فرض کرد اما نه بدون سیل مقاومت‌ناپذیر افکار غیراصیل که ــ با انبار شدن در مخازن کامپیوترها و انتشار توسط رسانه های عمومی ــ می تواند به قدرت تهدیدآمیزی تبدیل شود که هر فکر اصیل و انفرادی را درهم بشکند و بدین شکل عنصر اساسی فرهنگ اروپایی را از میان ببرد.

• • •

تقریباً هشتاد سال پس از آن که تصویر اِما بواری در محور فکری فلوبر نقش بست ــ یعنی در دهه سوم قرن خود ما ــ داستان‌نویس بزرگ دیگری بنام هرمان بروخ از اهالی وین Hermann Broch نوشت: «داستان‌نویسی جدید قهرمانانه در برابر موج عوام گرایی (Kisch) [۲] نقلا می‌کند اما سرانجام مغلوب عوام گرایی خواهد شد». لغت Kisch در اواسط

قرن گذشته در آلمان به وجود آمد و برخورد کسانی را تفسیر می‌کند که می خواهند به هر قیمت نظر افراد بیشتری را جلب کنند. برای این که خوشنودی هم به‌دست آید، لازم است که آنچه بیان می شود همان باشد که همه می خواهند بشنوند؛ یعنی لازم است که نویسنده خود را در خدمت افکار غیراصیل قراردهد. Kisch ترجمانی است ازحماقت افکار انفعالی و غیراصیل در زبان و احساس و زیباشناسی که می تواند ما را بـرغم‌عادی و بی اصل بودن آنچه فکر و احساس می‌کنیم به گریه درآورد. پس از پنجاه سال، امروزه نظر بروخ بیش از هر زمان به حقیقت نزدیک است. با درنظر گرفتن لزوم خوشنود کردن و در نتیجه جلب کردن نظر تعدادی هر چه بیشتر، روشن است که زیباشناسی (استتیک) رسانه‌های عمومی الزاماً همان عوام گرایی است و به‌تدریج که رسانه‌های عمومی بیشتر در زندگی ما نفوذ می‌کنند، عوام گرایی ملاک زیباشناسی و معیار اخلاقی جامعه می شود. تا این سالهای اخیر تجدد (مدرنیسم) مفهوم قیام امتثال‌ناپذیر را برضد عوام گرایی و افکار غیراصیل القاء می‌کرد. اما امروزه، تجدد معادل است با حیات پرتحرک رسانه‌های عمومی؛ و متجدد بودن مفهومی را القاء می‌کند که معادل است با تلاش پرجنبش، برای امتثال و انطباق بیش از دیگران و پیش از دیگران: تجدد، لباس عوام گرایی را در برکرده است.

عوام گرایی به هر زبان که باشد Agelaste ، بی فکری افکار غیراصیل و یا Kisch دارای یک مفهوم است. دشمن سه‌سری است برای هنری که از انعکاس خندهٔ خدا منشأ گرفته است. هنری که توانسته است برای خود قلمروی بسازد که در آن هیچکس، به حقیقت مطلق دست‌رسی ندارد. اما هر کس این حق را دارد که منطق خودرا به‌دیگران تفهیم کند. این قلمرو خیال‌انگیز تسامح و تحمل با اروپای جدید به‌دنیا آمد ــ یا دست کم رؤیایی که مادر باره اروپا داشتیم، رؤیایی که گرچه بارها به آن خیانت شد هنوز آن قدر استحکام دارد که همه ما را برادرانه متحد کند، که تا بیرون از قلمرو محدود اروپا سر می‌کشد. اما این را هم می دانیم که دنیای تحمل (به مفهوم تخیلی آن در دنیای داستان‌نویسی و به مفهوم واقعی آن در اروپا) سخت شکننده است. در کرانهٔ افق نیروهای عوام گرایانه، مواظب هر حرکت ما ایستاده‌اند و من دقیقاً اینک، در زمان این جنگ اعلام نشده ــ اما مداوم ــ تصمیم گرفته‌ام که از داستان‌نویسی سخن بگویم. ممکن است شما متوجه شده باشید که من در این تلاش نیستم تا از مسائلی که عموماً دشوار محسوب می شود احتراز کنم. چرا که امروزه، فرهنگ اروپایی در معرض مخاطره بنظر می رسد و اگر مخاطرات درونی و برونی بر گران‌بهاترین عنصر آن سایه افکنده است، احترام آن برای تشخص فکر و تفکر اصیل و برای زندگی

خصوصی مصون از تعرض، هنوز گران‌بهاترین عنصر فرهنگ اروپایی است که در صندوق تاریخ داستان‌نویسی و در خردِ داستان‌نویسی حفظ می‌شود. و از همین خرد داستان‌نویسی است که مـی خـواهم امشب تجلیل کنم. اما بهتر است همین جا سخنم را خاتمه دهم: چون من هم داشتم فراموش می‌کردم که وقتی فکر می‌کنم خداوند می‌خندد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

۱) «بی احساس» ترجمه دقیقی برای Agelaste نیست. یافتن معادل دقیقی برای این کلمه مشکل است اما نویسنده، شاید بهمین جهت، لغت را تفسیر می‌کند.

۲) شاید عوام گرایی هم ترجمه دقیقی از کلمه Kisch نباشد. حقیقت اینست ترجمه دقیقی از این کلمه آلمانی هم میسر نیست و بهمین جهت نویسنده ناچار شده است لغت را تفسیر کند.