Metaphysics
University of Isfahan E-ISSN: 2476-3276
Vol. 16, Issue 2, No. 38, Autumn and Winter 2024

(Research Paper)

A Philosophical Dialogue Between Arendt and Kundera: Poetic Individuality against History's Humor

Aref Danyali–
Assistant professor , Department of Theology , Gonbad Kavous University, gonbad Kavous, Iran.
Morad Esmaeeli
assistant professor, Department of Persian Language and literature , Gonbad Kavous University, gonbad Kavous, Iran

Abstract
The central focus of this article with an interdisciplinary approach revolves around the common concern shared by Hannah Arendt and Milan Kundera: the perils of history for the individual. A general question to ask in this research is why Arendt and Kundera in their books distrust History's forces. This implies that the individual, under the influence of impersonal appeals and invisible hands, erases oneself from memory and surrenders to suprahuman forces. Totalitarianism has consistently drawn the individual into submission through the support of these suprahuman historical forces. Hence, according to Arendt, Eichmann, for instance, was corrupted by history, as he was stripped of any personal decision-making and choice, solely entrusting himself to the quasi-divine voice of history. Beyond these historical strategies, any transformative action becomes impossible. Returning to action (in Arendt's terms) and guarding the legacy of the novel (in Kundera's terms) constitute resistance against such historical overreach. In Arendt's view, every action initiates its narrative, while, according to Kundera, the novel's memory records experiences forgotten by official history. As a result, Arendt and Kundera prefer personal history over public history, action over reaction, and decision over command. Therefore, Arendt emphasizes the significance of action, and Kundera underscores the independence of the novel against history. Both advocate loyalty to a poetic individuality that is increasingly fading into oblivion in the modern era.

Keywords: Kundera, Arendt, Novel, Action, History, Poetic Individuality.

– Corresponding Author

This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

10.22108/MPH.2024.140368.1536

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دوفصلنامه علمی متافیزیک

سال شانزدهم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۳۸)، پاییز و زمستان ۱۴۰۳، ص ۱۴۲-۱۲۱

تاریخ وصول: ۱۴۰۲/۰۷/۰۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۱۷

(مقالهٔ پژوهشی)

تلاقی فلسفی آرنت و کوندرا: فردیت شاعرانه در برابر طعنهٔ تاریخ

عارف دانیالی*

استادیار، گروه الهیات، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه گنبد کاووس، شهر گنبد کاووس، ایران.

مراد اسماعیلی

استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه گنبد کاووس، ایران.

چکیده

مقالهٔ حاضر با رویکرد بینارشته‌ای بر دغدغهٔ مشترک هانا آرنت و میلان کوندرا متمرکز است: خطرات تاریخ برای فرد. پرسش محوری این است: چرا آرنت و کوندرا در آثار متعدد خویش نسبت به مفاهیمی همچون نیروهای تاریخ یا ارادهٔ تاریخ بدبین بوده‌اند؟ از دید آرنت و کوندرا، فرد به نام فراخوان‌های غیرشخصی و دست‌های نامرئی، خود را از یاد می‌برد و تسلیم نیروهای فراانسانی می‌شود. توتالیتاریسم همواره به پشتوانهٔ این نیروهای فراانسانیِ تاریخ، فرد را به انقیاد کشیده است. به همین دلیل است که به گفتهٔ آرنت، آیشمن را تاریخ تباه کرد؛ زیرا از هر گونه تصمیم و انتخاب شخصی عاری شده بود و فقط به صدای خداگونهٔ تاریخ گوش سپرده بود. بیرون از این راهبردهای تاریخ، هر گونه کنش تحول‌بخش ناممکن شده است. بازگشت به کنش (به تعبیر آرنت) و نگهبانی از میراث رمان (به تعبیر کوندرا) مقاومت در برابر چنین دست‌درازی‌های تاریخ است. به اعتقاد آرنت، هر کنشی آغازگر داستان شخصی خود است و به گفتهٔ کوندرا، حافظهٔ رمان تجربه‌هایی را ثبت می‌کند که در تاریخ رسمی به فراموشی سپرده شده‌اند؛ در نتیجه، از دیدگاه آرنت و کوندرا، تاریخ شخصی در برابر تاریخ غیرشخصی، کنش در برابر واکنش و تصمیم در برابر دستور اهمیت می‌یابد و هر کس نسبت به داستان‌های خودش مسئولیت شخصی دارد. تأکید آرنت بر اهمیت کنش و توجه کوندرا به استقلال رمان در برابر تاریخ، وفاداری به خلق فردیت شاعرانه‌ای است که در عصر مدرن رو به فراموشی است.

واژگان کلیدی: کوندرا، آرنت، رمان، کنش، تاریخ، فردیت شاعرانه.

* نویسنده مسئول

This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

10.22108/MPH.2024.140368.1536

۱. مقدمه

این مقـالـه، مطالعه‌ای تطبیقی و بینارشـــته‌ای بین حوزهٔ فلسـفه و رمان است؛ جایی که نظریه و روایت بـا هم تلـاقی می‌کننـد: آنچه را که رمان‌نویس روایت می‌کند و نشـــان می‌دهد، نظریه‌پرداز تحلیل می‌کند و توضـیح می‌دهد. اسـاساً رمان ماهیتی فراژانری دارد و همواره بـه طور ضـــمنی بـا مقولـه‌هـای فلســـفی، جامعه‌شـناختی، زیبایی‌شـناختی و سـیاسـت در هم آمیخته اســـت. هیچ مرزبندی قاطعی بین رمان و این حوزه‌های معرفتی وجود ندارد. البته رابطهٔ بین رمان و این حوزه‌ها دوسـویه اسـت: گاه رمان بصـیرت‌های فکری را در اختیار آن‌ها نهاده و گاه نیز از آن‌ها بهره گرفته اســت. برای مثال، میلان کوندرا[۱] معتقد اســت بسـیاری از کشفیات اگزیستانسیالیستی که هایدگر[۲] از آن‌ها سـخن گفته است، رمان‌نویسان در قرون گذشته به آن‌ها رســیده‌اند. اهمیت مقالهٔ حاضـــر به ویژگی بینارشـته‌ای آن بازمی‌گردد: قرابت فکری که فیلسوفی بـه نام هانا آرنت[۳] و رمان‌نویســـی بزرگ به نام میلان کوندرا با یکدیگر دارند.

موضـــوع مقـالهٔ حاضـــر تمرکز بر روی دغدغهٔ مشـــترک هانا آرنت و میلان کوندرا اســـت: خطرات تاریخ برای فرد؛ به این معنا که فرد به نام فراخوان‌های غیرشخصی و دست‌های نامرئی، خود را از یاد می‌برد و تسـلیم نیروهای فراانسـانی می‌شـود. توتالیتاریسم[۴] همواره به پشـتوانهٔ این نیروهای فراانسانی تاریخ، فرد را به انقیاد کشیده است. در این رابطه، چنان قرابت و همخوانی میان آرنت و کوندرا وجود دارد که نمی‌توان از تأثیر یکی بر دیگری سخن نگفت.

نگارنده در این پژوهش کوشیده است با مطالعه‌ای تحلیلی – توصـیفی و با رویکرد بینارشـته‌ای به آثار مهم آرنت و نیز رمان‌های کوندرا نشـــان دهد چگونه تاریخ و فرد با یکدیگر تصادم می‌کنند و به انسان‌زدایی از انسان منجر می‌شوند. به تعبیر دیگر، آرنت و کوندرا حسـاسیتی یکسان نسبت به معضلی در جهان معاصر داشته‌اند که بعد از نیچه[۵] اهمیت دوچندان یافته است: به حاشیه رفتن نیروهای کنشی و مرکزیت یافتن نقش نیروهای واکنشی در ساختن فرهنگ.

بنابراین، پرسـش محوری مقالهٔ حاضـر این است: چرا آرنت و کوندرا در آثار متعدد خویش نســبت به مفاهیمی همچون نیروهای تاریخ یا ارادهٔ تاریخ بدبین و معتقـد بوده‌انـد؟ آیـا این مفاهیم همواره در خدمت توتالیتاریسم و حذف فرد در آفرینش زندگی بوده‌اند؟ بـه تعبیر دیگر، چگونـه غلبـه یـافتن تلقی ویژه‌ای از مفهوم تاریخ به محوریت یافتن نیروهای واکنشـی در برابر نیروهای کنشی منجر شد؟

نـتـایج پژوهش حـاضـــر قرابـت فکری میـان انـدیشـــه‌های آرنت و کوندرا را نشـــان خواهد داد. کونـدرا فقط یـک بار به صـــورت گذرا به نام آرنت اشـاره می‌کند. با این حال، اندیشـه‌های آرنت به طور ضـمنی تأثیراتی عمیق بر رمان‌های کوندرا گذاشته‌اند. در چشـم‌اندازی کلی‌تر، مقالهٔ حاضـر نشـان می‌دهد مدرنیســم با وجود فراروی از الهیات قرون وسـطی، همچنان در قالب اشباحی همچون دست نامرئی تاریخ یـا روح جهـان بـازگشـــته و فرد را به انقیاد خویش درآورده است.

---

[۱] Milan Kundera

[۲] Heiddeger

[۳] Hanna Arendt

[۴] Totalitarianism

[۵] . Nietzsche

۲. پیشینهٔ پژوهش

در مقاله های فارسی، پژوهش‌هایی با این عنوان یا مرتبط با آن یافت نشـد. در زبان انگلیسـی، مقالهٔ پل ریکور[۱] (۱۹۸۳) موضـوع تاریخ و ربط آن با کنش و داستان را بررسی کرده است؛ اما در این مقاله به تقابل تاریخ با فردیت شاعرانه اشاره‌ای نشده است و اساساً تطبیقی با میلان کوندرا هم انجام نشده است. در کتاب *هـانـا آرنـت و کارکردهای تاریخ* که مجموعهٔ مقالات اسـت، تونی بارتا[۲] در مقاله‌ای مفهوم طبیعت و تاریخ در داروین[۳] و مارکس[٤] و آرنت را بررسـی می‌کند؛ اما در اینجا هم از نسـبت شـاعرانگی و تاریخ یا نسـبت رمان و اندیشـه‌های آرنت سـخنی به میان نمی‌آید و صـرفاً به پیامدهای سـیاسی تاریخ‌گرایی از دید آرنت توجه می‌شود.

۳. هانا آرنت: آیشمن را تاریخ تباه کرده بود.

هانا آرنت در ماجرای آیشمن[۵]، سودای قرار گرفتن فرد در شـاهراه تاریخ را بازنمایی می‌کند: آنچه برای آیشـمن معنایی حیاتی داشـت، فقط «دخیل بودن در چیزی تاریخی، باشکوه و بی‌همتا» بود که سرسپردگی به آن «وظیفه‌ای بزرگ اسـت که هر دو هزار سال یک بـار ظهور می‌کند» (آرنت، ۱۳۹۹الف، ص. ۱٤۷) و این وظیفـهٔ تـاریخی عظیمی بود کـه حکومـت رایش سـوم[٦] به آیشمن محول کرده بود: «این برگی باشکوه از تاریخ ما است که هرگز نوشته نشده است و جز به دسـت ما هرگز نوشـته نخواهد شـد». آیشـمن فردی معمولی (فروشـندهٔ سـیار شرکت وکیوم‌اویل[۷]) بود که یک نظرِ پیشوا[۸] «او را از زندگی یکنواخت و بی‌اهمیت و بی نتیجـه بـه دلِ تـاریخ انداخته بود؛ یعنی به درون جنبشی که همیشه در حرکت بود» (آرنت، ۱۳۹۹الف، ص. ٦۲). او ترجیح می‌داد به دار آویخته شود تا اینکه دوباره به آن زندگی فروشندهٔ دوره‌گرد بازگردد؛ به آن زندگی بیرون از تاریخ. آیشمن، بعد از شکست آلمان نـازی، زمـانی کـه در آرژانتین مخفی بود، از این قرار گرفتن در «بیرون از تـاریخ»/«زنـدگی یـک گمنـام» سرخورده بود و نتوانست زندگی پنهانی را تاب آورد، با خاطره‌گویی‌هایش در جمع دوستان مدام گنده‌گویی و لـاف‌زنـی مـی‌کـرد و همین بـاعـث لو رفتن و شـناسایی‌اش شد؛ او «از گمنامی و سرگردانی بین این دو دنیـا به تنگ آمده بود» (آرنت، ۱۳۹۹الف، ص. ۷۸). «نـاشـنـاس بودن» برایش تحمـل‌نـاپذیر بود، نمی‌خواسـت از تاریخ بیرون افتد، حاضر نشد دوباره جامهٔ آن «فروشندهٔ دوره‌گرد» را به تن کند، می‌خواست همچنان «آیشـمن» باشد؛ پس لو رفت، شناسایی شد، محاکمه شـد و به دار آویخته شـد. بادهای تاریخ در حـال وزیدن بود، بدنِ به‌دارآویخته، در مسـیر وزش بادها دوباره به حرکت درآمده بود.

آیشـمن مصـداق همهٔ آن انسان‌هایی است که در توهم گوش‌سپاری به ندای تاریخ زندگی خود را تباه کردند؛ اما با وجود تمام تلاش‌هایی که دادسـتانی[۹]کرد تا از آیشـمن (آن مدعی سخن‌گوی تاریخ) یک هیولا بسازد، همه دریافتند که او دلقکی بیش نیست (آرنت،

---

۱. Paul Ricoeur.

۲. Tony Barta

۳. Darwin.

٤. marx

۵. آیشمن از سران حزب نازی بود که بعد از شکست آلمان در آرژانتین مخفی شده بود. کماندوهای اسرائیلی او را ربودند، به اسرائیل بردند و در دادگاهی در اورشلیم محاکمه و اعدام کردند.

٦. مراد حکومت نازیسم به رهبری هیتلر در آلمان است.

۷. Vacuum oil

۸. مراد از پیشوا همان هیتلر است که به این لقب خطاب می‌شد.

۹. اشاره به دادستان‌های دادگاهی در اورشلیم که برای محاکمهٔ آیشمن برپا شده بود. هانا آرنت در این دادگاه حضور پیدا کرد و بعدها در کتابی به نام ***آیشمن در اورشلیم*** آن را تحلیل کرد.

۱۳۹۹الف، ص. ۸۶). آیشمن احساسات شخصی و صدای تپش قلب خود را خاموش کرده بود تا فقط بتواند صدای تاریخ را بشنود و به آن رسالت عظیم سر سپارد. او فقط این گونه می‌توانست از خود یک قهرمان در تاریخ بسازد؛ اما خواست زندگیِ قهرمانی به آیرونیِ آیشمن تبدیل می‌شود؛ گویی تاریخ او را دست انداخته بود و داشت به او می‌خندید. او بیش از اندازه خود را جدی گرفته بود. تصور می‌کرد آینده در جسمانیت حقیرش تجسد پیدا کرده است. شاید بیش از اندازه به داستانی که هیتلر[۱] برایش تعریف کرده بود، ایمان آورده بود. هیچ چیز شخصی در کار نبود؛ فقط خواست تاریخ به اجرا درمی‌آمد. او درکی از مفهوم کنش نداشت و خود را صرفاً موجودی می‌دانست که محصول واکنش به نیروهای استعلایی است.

از دید هانا آرنت، آیشمن شوخی تاریخ را درک نکرد و قربانی «روح جدی[۲]» خود شد: ««روح جدی» را شاید بتوان با محترم‌بودگی برابر دانست و بنا بر این فلسفهٔ جدید (اگزیستانسیالیسم)، گناه اصلی و نخستین همین است. انسان «جدی» انسانی است که خود را رئیس کارش می‌انگارد: عضو «سپاه افتخار» و عضوی از دانشکده؛ اما پدر و شوهر یا دارای هر وظیفهٔ نیمه‌طبیعی و نیمه اجتماعی دیگری؛ زیرا او با انجام دادن این کار، با یکی دانستن خود با وظیفه‌ای تحکم‌آمیز که جامعه به او بخشیده است، موافقت می‌کند. «روح جدی» همان نفی آزادی است؛ زیرا انسان را به موافقت و قبول تغییر شکل کژ و کوژی می‌کشاند که هر انسانی هنگام جا افتادن در جامعه باید آن را تجربه کند. از آنجا که هر کسی چندان که باید از دل خود خبر دارد و می داند با وظیفه‌اش یکی نیست، «روح جدی» حاکی از ایمان بد[۳] به معنای تظاهر کردن نیز هست» (آرنت، ۱۳۸۵، ص. ۳۷۲).

آن‌ها[۴] «در دام شوخی‌ای که تاریخ با آن‌ها کرده است، افتاده بودند: دامِ آوازهٔ آرمان‌شهر. آن‌ها به‌زور راهی را به دروازه‌های این بهشت برای خود گشوده اند؛ اما هنگامی که در با صدا پشت سرشان بسته می‌شود، خود را در جهنم می‌یابند. در چنین وقت‌هایی حس می‌کنم تاریخ حسابی دارد می‌خندد» (کوندرا، ۱۳۹۶، ص. ۸). آن‌ها[۵] فکر می‌کردند استالین[۶] صدای تاریخ را شنیده است؛ غافل از آنکه چیزی جز قهقههٔ تاریخ به گوش نمی‌رسید.

حکومت‌های توتالیتر[۷] همواره مدعی دارا بودن پشتیبانی «نیروهای تاریخی» غیرشخصی و فرآیندهایی از بند رهاشده هستند. آن‌ها مدعی اقتداری هستند که از تمامی قراردادها و قوانین محض انسانی فراتر می‌رود: اقتداری که مستقیماً از قوانین حرکتی ناشی می‌شود که بر فرآیند تاریخ یا طبیعت حکم می رانند (Vila, 2006, p. 3)؛ ادعایی که در حال حاضر فقط به بردگی روزافزون نوع بشر برای خدمت به این حکومت‌ها منجر شده است؛ بنابراین، توتالیتاریسم بی‌قانونی نیست، اگرچه قوانین آن قوانین مدنی نیستند که از حقوق شهروندی دفاع کنند: قوانین توتالیتاریسم قوانین تاریخ یا طبیعت هستند. تمامی قوانین انسانی باید به این قوانین تاریخ یا طبیعت بازگردانده شوند تا مشروعیت یابند؛ گویی نوع بشر فقط مجرایی برای تحقق این قوانین استعلایی تاریخ و طبیعت است.

---

۱ Hitler

۲. L’ esprit de serieux

۳ . bad faith/mauvaise foi

۴. مراد مردانی است که خود را نمایندهٔ تاریخ می‌دانستند.

۵. مراد سرسپردگان استالین است.

۶ Stalin

۷ Totalitarian

اینجا است که توتالیتاریسم وارد صحنه می‌شود: تمامی آن داستان‌های شخصی در تقابل با داستان تاریخِ بزرگ همچون خیانت و انحراف قلمداد و طرد می‌شوند. به عبارتی دیگر، ایدئولوژی‌ها مدعی هستند رازهای فرآیند کلی تاریخ را می‌دانند. به اعتقاد آرنت، «ایدئولوژی‌ها همیشه به تاریخ تمایل داشته‌اند، حتی ایدئولوژی نژادپرستی که ظاهراً از قضیهٔ طبیعت سرچشمه می‌گیرد – در اینجا نیز طبیعت فقط در خدمت توجیه امور تاریخی و استحالهٔ آن‌ها به امور طبیعی کار می‌کند – داعیهٔ تبیین تام دارد و وعدهٔ تبیین همهٔ رویدادهای تاریخی را می‌دهد و مدعی تبیین کامل گذشته، دانش تام نسبت به زمان حال و پیش‌بینی موثق آینده می‌شود» (آرنت، ۱۳۹۹پ، ص. ۳۲۱؛ Barta, 2007).

ایدئولوژی‌های توتالیتر تمامی تلاش‌ها برای دخیل کردن ملاحظات انسانی در زندگی اجتماعی و اقتصادی را طرد و نفی می‌کنند. به بیان هانا آرنت، حتی «انقلاب» که کنش بنیادین معطوف به انتخاب و آزادی است، رویه‌ای غیرانسانی و ضرورتی فراسوی اراده پیدا می‌کند: «در دهه‌های پس از انقلاب فرانسه، این معنا بر اذهان چیرگی یافت که یک جریان زورمند زیرین نخست مردان را به سطح کارهای بزرگ و باشکوه سوق می‌دهد و سپس، آن ها را به قعر خطر و رسوایی فرو می‌کشاند. استعاره‌هایی مانند جریان و جوی و سیل، به جای اینکه انقلاب را حاصل کار آدمیان جلوه دهند، فرآیندی ایستادگی‌ناپذیر را باز می‌نمایند. این استعاره‌ها را بازیگران صحنهٔ انقلاب ساختند که در عالم مجردات از بادهٔ آزادی سرمست بودند؛ اما واقعاً اعتقاد نداشتند در عمل هم از آزادی و اختیار بهره می‌برند. اگر لحظه‌ای با هشیاری تأمل کنیم، معلوم نیست چگونه اینان امکان داشت باور کنند به راستی خود عامل کارها و کرده‌های خویش بوده‌اند؟» (آرنت، ۱۳۶۱، ص. ۷۰).

به این ترتیب، انقلابیون در ماجرای انقلاب نقش دگرگون‌ساز «کنش» را ندیدند و خود را صرفاً مجریانی یافتند که نقشی را اجرا می‌کنند که بازی تاریخ به آن ها محول کرده است. این منظرهٔ عجز انسان از تسلط بر اعمال خویش چیزی نبود جز حس هیبت در برابر قدرت تاریخ. اگر در گذشته فقط قدرت خودکامهٔ پادشاهان سدی در برابر آزادی انسان بود، اکنون نیرویی بس بزرگ‌تر از آن قدرت پادشاه قد علم کرده بود که مردمان را به این سو و آن سو می‌کشید: «نیروی تاریخ و ضرورت تاریخی که نه با طغیان خلاصی از آن ممکن بود و نه با گریز» (آرنت، ۱۳۶۱، ص. ۷۳).

آرنت در برابر انقلاب فرانسه ستایش‌گر بزرگ انقلاب امریکا است. چرا؟ به این دلیل که مردان انقلاب امریکا خود را اربابان عمل می‌دانستند و حس می‌کردند در انقلاب فرصتی برای عمل پیدا شده بود؛ برخلاف انقلاب فرانسه که بازیگرانش خود را بازیچهٔ خواست تاریخ می‌دانستند. همین توهمی بزرگ به نام تاریخ بود که انقلاب روسیه را هم تباه کرد: «آنچه مردان انقلاب روسیه از انقلاب فرانسه آموختند تاریخ بود نه شیوهٔ عمل و آن ها جز این تقریباً هیچ سرمایهٔ دیگری نداشتند. مهارتی که کسب کرده بودند در این بود که هر نقشی را که بازی تاریخ به آن‌ها محول کرد، اجرا کنند و اگر هیچ نقش دیگری به‌جز نقش شخصیت بدذات نمایشنامه وجود نداشت، برای اینکه از صحنه بیرون نمانند، همان را با رغبت بپذیرند» (آرنت، ۱۳۶۱، ص. ۸۱). به همین دلیل است که آرنت معتقد است آنان فریب خوردند، نه بدان سبب که به سخنان

روبسپیر[۱] و دانتن[۲] و سن‌ژوست[۳] و دیگران گوش سپرده بودند، بلکه «تاریخ فریبشان داد و آن‌ها ملعبهٔ تاریخ شدند» (آرنت، ۱۳۶۱، ص. ۸۱).

برای توتالیتاریسم، تصور عابرانِ بدون خاستگاه و آگاهی تاریخی (کسانی که فراخوان تاریخ را نشنیده‌اند)، کسانی که مجری نیروهایی فراسویی نیستند، چیزی هراسناک بود؛ هر جنبش و حرکت شخصی تا آنجایی مشروعیت می‌یابد که همچون امتداد یک روند کلی به نام فرآیند تاریخ باشد. بودلر[۴]، اما، واکنشی متضاد داشت؛ همهٔ آن چیزهایی که توتالیتاریسم را به وحشت انداخته بود، آن جمعیت سیال و خودانگیختهٔ شهری، بودلر را به اشتیاق آورده بود: «توده‌ها در نگاه بودلر ناظر به طبقهٔ اجتماعی خاصی نیستند، بلکه تجسم توده ای بی‌شکل از عابران و رهگذران و اهالی خیابان هستند...»(شایگان، ۱۳۹٤، ص. ۷۸).

شاید توتالیتاریسم عاشق شخصیت تغزلی رمان *زندگی جای دیگری است* می‌شد که همراه با معشوقه‌اش به رژه‌های خیابانی، این رزمایش تاریخ، پیوسته بود: «ما در سال‌های ۱۸٤۸، ۱۸۷۰، ۱۹٤۵ و در پاریس، ورشو، بوداپست، پراگ و وین هستیم و این‌ها باز همان جمعیت‌های ابدی هستند که تاریخ را می پیمایند، با پریدن از این سنگر به آن سنگر؛ او دست در دست زن محبوبش همراه این جمعیت می پرد» (کوندرا، ۱۳۹۷، ص. ۱۸۱). عشاق ماجراجویی‌های عاشقانه و خودانگیخته را از یاد برده بودند و فقط خود را در سیلاب تاریخ رها کرده بودند تا آن‌ها را با خود هر جا که خواست ببرد.

از منظر توتالیتاریسم، یک راه رفتن معمولی و فی‌البداهه باید به راهپیمایی بزرگ[۵]ی بدل شود تا بتواند در تماسِ با زندگی قرار گیرد. در راهپیمایی‌ها از بازیگوشی‌ها و ماجراجویی و حواس‌پراکنی یک پرسه‌زن (فلانور[۶]) خبری نیست؛ هر قدم و حرکتی مطابق ضوابط و دستورالعمل‌های بالادستی از پیش تعیین شده است. در خیابان یک فوگ[۷] باشکوه اجرا می‌شد و هر انسانی نُتی از آن فوگ بود و هر کس که نُتِ خود را نپذیرد، فقط نقطه‌ای سیاه، بی‌فایده و بی‌معنا است که همچون حشره‌ای به‌آسانی میان انگشتان گرفتار می‌آید و لِه می‌شود.

اگر آرنت این‌گونه نسبت به تاریخ بدبین است، به این خاطر است که هر حرکت کوچکی را به دست‌های نامرئی ربط می‌دهد که مطابق رویه‌های عام و پیش‌بینی‌پذیر به جلو رانده می‌شود. با این وصف، چگونه می توان در برابر هیولایی به نام تاریخ مقاومت کرد؟ هیچ راهی برای مقاومت وجود ندارد «جز استعداد بزرگ انسان‌ها برای آغازگری چیزهای تازه» (آرنت، ۱۳۹۹پ، ص. ۳۲٦). رقابتی شدید برای آغازگری‌ها میان انسان با طبیعت و تاریخ درگرفته است: «نیروی فرانسانی تاریخ یا طبیعت، برای خود آغاز و پایانی دارد و هر آغاز و پایان جدید زندگی فردی، می‌تواند بازدارندهٔ حرکت آغاز تا پایان این نیرو باشد» (آرنت، ۱۳۹۹پ، ص. ۳۱۲). فقط آنکه شجاعت آغازیدن دارد، می‌تواند خود را از این هیولای نامرئی تاریخ خلاص کند.

آرنت در پایان بخش سوم کتاب *توتالیتاریسم* از آگوستین[۸] نقل می‌کند: «از دیدگاه سیاسی، آغاز برابر

---

[۱] Robespierre

[۲] Downton

[۳] saint Just

[٤] Baudelaire

[۵] The Grand March

[٦] Flaneur

[۷] fugue

فوگ یک ساختار موسیقایی کنترپوانتیک است که در دو یا چند صدا و بر یک درون‌مایه یا سوژه ساخته می‌شود.

[۸] Augustine

است با آزادی انسان. سنت آگوستین گفته است: «برای اینکه آغازی از سر گرفته شود، انسان آفریده شد». این آغاز با هر زایش نوینی تضمین می‌شود. به‌راستی که هر انسانی آغازی تازه است» (آرنت، ۱۳۹۹ب، ص. ۳۳٦).

از دید آرنت در کتاب *وضع بشر*، «کنش» برخلاف کار و زحمت، فعالیتی خودانگیخته، پیش‌بینی‌ناپذیر و خلاق است که در انسان توان آغازگری را پدید آورده است؛ این کنش است که انسان را از محتومیت طبیعت و محتومیت تاریخ خلاص می‌کند و همچون معجزه‌ای به او توان از نو شروع کردن را عطا می‌کند: «این در طبیعتِ آغاز است که چیزی تازه آغازیدن می‌گیرد که نمی‌توان آن را از روی هر آنچه ممکن است پیش‌تر روی داده باشد، پیش‌بینی کرد و انتظار کشید. این ویژگی نظرگیر، یعنی دور از انتظار و قابل پیش‌بینی بودن، در ذات همهٔ آغازیدن‌ها و نشئت گرفتن‌ها است» (آرنت، ۱۳۹۹ب، ص. ۲۷۸). از دیدگاه توتالیتاریسم، چنین آغازیدن‌های تازه و جهان‌های تازه، شتاب حرکت نیروهای طبیعت و تاریخ را مختل می‌کنند و با وارد کردن اراده‌های فردی، آن پیوستارِ هزاره‌ای را که تاریخ ترسیم کرده است، می‌گسلند. به همین خاطر است که به اعتقاد آرنت، «از دیدگاه توتالیتر، همین واقعیت را که انسان‌ها زاده می‌شوند و می‌میرند، می‌توان به عنوان مزاحمتی نفرت‌انگیز در کار قوای برتر طبیعت یا تاریخ تلقی کرد» (آرنت، ۱۳۹۹پ، ص. ۳۱٤). بدین معنا، کنش و آزادی و آغازگری با هم مترادف هستند؛ انسان هنگام کنش است که می تواند آزادی و منحصربه‌فرد بودن و خودآیینی‌اش را اعلام کند و هنگام کنش‌گری است که می‌تواند داستان ویژهٔ خود (مستقل از تاریخ) را بیافریند. اگر هر انقلاب اصیلی آغازی نو در تاریخ است، هر کنشی هم شروعی تازه در زندگی فرد است؛ هر آغازی یک آفرینش است، همچون آفرینش یک اثر هنری که غافلگیرکننده و معجزه‌آسا است.

و این ایمان به قدرت آغاز کردن، ایمان به آفرینندگی فرد است. در مقابل، «هر ایدئولوژی که هدفش تبیین همهٔ رویدادهای تاریخی گذشته و تنظیم مسیر همهٔ رویدادهای آینده است، نمی‌تواند پیش‌بینی‌ناپذیریِ ناشی از این واقعیت را بپذیرد که انسان‌ها می‌توانند چیزی تازه را پدید آورند که وقوع آن هرگز پیش‌بینی نشده است» (آرنت، ۱۳۹۹پ، ص. ۲۹۹)؛ از این رو، توتالیتاریسم به دنبال تغییر در مفهوم سرشت انسان است؛ زیرا درک انسان همچون موجودی شاعرانه و آفریننده که هر بار دست به آغازگری‌هایِ تازه می‌زند، با روایت توتالیتاریسم از مفهوم تاریخ در ستیز است.

اگر همچون انقلابیون فرانسه، به دست‌های آهنین و محتومیت تاریخ قائل باشیم، آنگاه انسان‌ها چیزی جز ابزار و وسایل این خواستِ مقدر و محتوم نخواهند بود. در مقابل، ایمان به کنش شرط خودآیینی انسان است که مانند اثر هنری از شیءشدگی و ابزارشدگی فرا می‌رود؛ این کنش است که روندهای محتوم طبیعت و تاریخ را می‌گسلد و آن خط سیر ضروری که از تولد تا مرگ کشیده شده است را فرو می‌پاشد، روندها را رها می‌سازد و به انسان‌ها یادآوری می‌کند «اگرچه باید بمیرند، نه برای مردن بلکه برای آغاز کردن زاده می‌شوند» (آرنت، ۱۳۹۹ب، ص. ۳۵۹).

همان‌طور که اثر هنری و شعر سرنوشت خود را از سایر اشیائی که برساختهٔ انسان است، جدا می‌کنند و خود را از ابزارشدگی می‌رهانند، فرد نیز به واسطهٔ کنش، خود را از تبدیل شدن به انسان توده‌ای – بازیچهٔ تاریخ و دست‌های نامرئی شدن– خلاص

می‌کند و همچون یک اثر هنری بازمی‌آفریند. کار هنری و کنش از این منظر اشتراک دارند که هر دو آشکارکنندهٔ جهانی هستند که انسان‌ها آن را به شیوه‌ای استثنائی و ویژهٔ خودشان برساخته‌اند. از طریق این کار هنری و کنش شاعرانه و معجزه‌آسا است که انسان به یک فرد تبدیل می‌شود. به این ترتیب، شاید شاعران و هنرمندان آخرین نگهبانان کنش در جهان انسانی باشند. آن‌ها برخلاف آیشمن‌ها، می‌خواهند با کنش‌های خویش داستانی را شروع کنند که در روایت هیتلر نیامده است: داستانی منحصربه‌فرد و بدیع که هر فرد با کنش‌های خویش آن را خلق می‌کند؛ اما همین نکته نشان می‌دهد رفته‌رفته این انسان کنش‌گر به حیوانی زحمت‌کش تبدیل شده است که از آغازهای دوباره ناتوان است. تراژدی جهان معاصر همین است.

به تعبیر آرنت، همواره داستانی تخیلی ساخته می‌شود تا این داستان واقعی که از بطن کنش بیرون آمده است را زایل کند: «بازیگر نامرئیِ پشت صحنه حاصل جعل و ابداعی است ناشی از سردرگمی ذهنی؛ اما با هیچ گونه تجربهٔ واقعی مطابقت ندارد؛ گویی مؤلفی سرنخ‌ها را در دست دارد و نمایش را کارگردانی می‌کند» (آرنت، ۱۳۹۹ب، ص. ۲۸۸). در واقع، هیچ مؤلفی و کارگردانی در میانه نیست و یگانه کسی که این داستان را منکشف می‌کند، فاعل یا قهرمانِ کنش گر آن است. توتالیتاریسم می‌کوشد این فاعل و کنش‌گر را به مجری و بازیگر تقلیل دهد که توسط دست‌های تاریخ هدایت و رهبری می‌شود؛ اما شجاعت کنش‌گر در آن است که داستانی را آغاز می‌کند که فقط خود در آن سهم دارد. این‌گونه فرد وارد جهان می‌شود: کسی که جرأت آغازیدن دارد.

٤. کوندرا: خندهٔ تاریخ

٤-١. تاریخ، فرد را بلعیده است: فردیت غیرشاعرانه

انسان مدرن از تمامیت‌خواهی الهیات به تمامیت‌خواهی تاریخ فرو غلتید؛ چشمان تاریخ بر جای چشمان خداوند نشست، «تصمیم» ناممکن شده بود، تاریخ از زمینهٔ زندگی‌ها بیرون آمده بود و خود به یگانه عامل و بازیگر آن بدل شده بود، تاریخ خیابان را پس زده بود و مدام خود را به رخ عابران می‌کشید. لودویک[1] (شخصیت اصلی رمان شوخی) در سرمستی خویش می‌اندیشد: «بدون فرمان تاریخ، هیچ زندگی وجود ندارد، به‌جز زندگی گیاهی، ملال، تبعید، و سیبری» (کوندرا، ۱۳۹٦، ص. ۱۱۰). لودویک نفس خود را، زندگی خصوصی خود را به نفع چیزی متعالی‌تر، چیزی فوق شخصی، به نفع قواعدی که حزب برایش تعیین کرده بود، انکار می‌کرد. پیوستن او به حزب کمونیست تعبیر می‌شود به احساس ایستادن در کنار فرمان تاریخ. فرد به نام تاریخ از فاعلیت عاری شده بود: «ما اجازه داده بودیم تاریخ فریبمان بدهد؛ از فکر اینکه بر پشت اسب تاریخ پریده‌ایم و آن را در زیر پایمان احساس می‌کنیم سرمست بودیم... اینکه ما آدم‌هایی هستیم که عصری جدید را آغاز می‌کنیم[2]، عصری که در آن بشر (تمام

[1]. Ludwik

[2]. این جذبه و شور که تمام انقلابیون را تسخیر می‌کند، امکان فاصله‌گیری از خویشتن و اتخاذ رویکرد انتقادی را از آن‌ها می‌گیرد و آن‌ها را صرفاً به ابزارِ اقدام و عمل تبدیل می‌کند.

انسـان‌ها) دیگر بیرون از تاریخ قرار نخواهد داشـت» (کوندرا، ۱۳۹٦، ص. ۱۱۰).

زمزمه‌های سـبُک خنیاگران دوره‌گرد به سـنگینی فرمان تاریخ بدل شده بود که از فراسوها می‌آمد و فرد را در بر می‌گرفت و او را از هر چیز شخصی و انسانی تهی می‌کرد (آیشـمن، آن فروشندهٔ دوره‌گرد به میدان تاریخ فراخوانده شده بود). کوندرا در رمان *شوخی* از این خطاب به هراس افتاده اسـت؛ لودویک در پادگان نظـامی به این خطاب سـر سـپرده بود: «فرمان‌های غیرشخصی که اجرا می‌کردیم، جایگزین تمام حالت‌ها و کیفیت‌های انسانی شد» (کوندرا، ۱۳۹٦، ص. ۷۸).

شاید هیچ رمان‌نویسی به اندازهٔ کافکا[1] به شناخت این تـاریخ غیرشـخصـی، مخـاطرات این «زمـان غیرانسـانی»، پی نبرده باشـد؛ زمان در داسـتان کافکا، زمانهٔ بشـریتی اسـت که تمامی پیوسـتگی خود را با بشـریت از دسـت داده اسـت. «زمان» بی‌اعتنا به تصـمیم‌های انسـانی راه خویش را از میان لاشـه‌ها و آهن‌پاره‌ها و بُتن به سـوی آینده می‌گشاید و آدم‌ها را با خود به این سـو و آن سـو می‌کشـد. انقلابیون تمام کوشـش‌هـا و تقلاهای فردی را به یک علت ماورای خویشتن، یعنی روح تاریخ نسبت می‌دادند و این‌گونه، هر چیز شخصی را از زندگی خود می‌زدودند.

بسـیاری از شخصیت‌های رمان‌های کوندرا از این دسـت‌درازی‌هـای تاریخ زخم خورده‌اند و در رنج هسـتند: «قرن ما تنها قرنی اسـت که در آن تاریخ‌های مهم و دوران‌سـاز بـا چنین ولعی بـه زندگی تک‌تک انسـان‌ها چنگ انداخته‌اند. بدون تجزیه و تحلیل این تـاریخ‌هـا نمی‌توان موجودیـت ایرنـا[2] را در فرانسـه دریافت» (کوندرا، ۱۳۹٤الف، ص. ۱۱).

تهدید تاریخ بزرگ به دغدغهٔ همیشـگی رمان‌های کوندرا تبدیل می‌شود. او می‌کوشد دیواری بکشد میان تاریخ رمان و این «تاریخ غیرشـخصـی»؛ گویی رمان مسئول محافظت از فرد در برابر آسیب‌های هیولایی به نام تاریخ است: «در اینجا دارم سروکار داشتن با تاریخ رمـان را اعلام می‌کنم؛ زمانی که همهٔ رمان‌هایم نفرت از تاریخ را تنفس می‌کنند، نفرت از آن نیروی دشمنانه و ناانسانی را که – دعوت‌نشده و ناخواسته – از بیرون بر زندگی‌های ما حمله و نابودشان می‌کند؛ اما در این رویکرد دوگانه تناقضـی نیست؛ زیرا تاریخ انسانیت و تاریخ رمان دو چیز بسیار متفاوت هستند. تعیین اولی با انسـان نیسـت؛ زیرا نیروی بیگانه‌ای که انسـان نمی‌توانـد مهـارش کند چیرگی می‌یابد؛ در حالی که تاریخ رمان (یا موسـیقی یا نقاشـی) زادهٔ آزادی انسان اسـت: زادهٔ آفریده‌های تماماً شخصی او، انتخاب‌های خود او. معنای تاریخ یک هنر در تقابل با معنای خود تـاریخ اسـت. تـاریخ یـک هنر بـه دلیـل مـاهیـت شـخصـی‌اش، انتقامی انسـانی است علیه بی‌شخصیتی تاریخ انسانیت» (کوندرا، ۱۳۸۹ب، ص. ۲۱).

کونـدرا، برخلـاف بـالزاک[3] و زولـا[4]، به جای آنکه بخواهـد رمـان را در «تـاریخ» ادغـام کند، از تاریخی مسـتقل به نام «تاریخ رمان» سخن می‌گوید که شکلی از بایگانی‌نگاری جدید را به روی بشـر می‌گسـترد: حافظهٔ رمان هر چقدر از حافظهٔ تاریخ دور می‌شـود، بیشتر به استقلال هستی‌شناختی خود نزدیک می‌شود.

رمان، تاریخ پیدایش ویژهٔ خود را دارد. اگر معنای این اسـتقلال وجودشـناختی را درک نکنیم، چیزی از رمـان نفهمیـده‌ایم. نقـد کونـدرا بـه رمان‌های جورج اُرول[5] آن اسـت که این رمان‌ها نتوانسـته‌اند اسـتقلال

---

[1]. Kafka

[2]. یکی از شخصیت‌های اصلی رمان ***بی‌خبری*** اثر میلان کوندرا

[3]. Balzac

[4]. Zola

[5]. George Orwel

وجودی خود را از تاریخ حفظ کنند. رمان‌های اُرول به اندازه‌ای معتبر هستند که نظام توتالیتر معاصر ما است. آن‌ها تاریخ را در لحظه‌ای ویژه ثبت کرده‌اند: در دایرهٔ تاریخ رسمی دوقطبی جنگ سرد. رمان‌های اُرول به این نظام‌ها و دایره‌ها مقید هستند، حتی آنجا که به‌ظاهر در حال شورش علیه آن‌ها هستند؛ اما رمان‌های کافکا از «امکان‌های وجودی انسان» سخن می‌گویند (از هر آنچه در قرابت انسان می‌زیَد) و از محدودیت‌های تاریخی (هر آنچه که در نقطه‌ای از زمان متوقف می‌شود) فراتر می‌روند و به کشف‌های هستی‌شناختی ویژهٔ خود دست می‌یابند. فاصلهٔ کافکا از اُرول، فاصلهٔ «هستی‌شناسی[۱]» از «تاریخ» است. تضاد کافکا با دولت‌های توتالیتر تضاد هستی‌شناختی است؛ در حالی که اُرول با آن‌ها فقط تضاد سیاسی دارد. این تضادها ژرف‌تر از آن تضادهایی هستند که یک مخالف سیاسی را از مأمور امنیتی و فعال حقوق بشر را از شکنجه‌گر جدا می‌کنند. کافکا مانند کریستف کلمب[۲] کاشف امریکای دیگر بود[۳].

میراث سِروانتس[۴] تاریخی بیرون از تاریخ بایگانی‌ها را اشغال کرده است. اگر نویسنده نسبت به هیچ چیز تعهد ندارد جز زبان، آنگاه سندها و بایگانی‌ها دقیقاً چیزهایی هستند که زبان را به ولنگاری کشانده‌اند و از معنا خالی کرده‌اند. کشمکش رمان‌ها با بایگانی‌ها، جدال با مصادره شدن زبان‌ها است؛ زبانی که تاریخ‌ها و زندگی‌ها را می‌سازد، زبانی که «خانهٔ هستی» است. رمان دقیقاً چیزهایی را رؤیت‌پذیر می‌کند که برای «تاریخ همچون بایگانی» رؤیت‌ناپذیر هستند. رمان همچون حفره و شکافی در دل این قلمرو بایگانی‌شده پدیدار می‌شود. این تَرَک‌ها بیانگر آن هستند که صرفاً یک حافظهٔ تاریخی وجود ندارد، بلکه باید از «حافظه‌های تاریخی» (از مدرنیته‌ها، نه مدرنیته) سخن گفت که بسیاری از آن‌ها در دستگاه‌های بایگانی‌ساز و آرشیوهای رسمی جایی ندارند. رمان به «رخدادهای پنهان‌شده از دید تاریخ» می‌نگرد: رستگاری زمان‌های مرده؛ نجات دقایقی که هیچ کنش و رویدادی در آن‌ها اتفاق نمی‌افتد و در پیشبرد نقشه‌های تاریخ جایی ندارند؛ دقایقی از آهستگی و وقفه، بیرون از سرعت و شتاب رخدادهای متناوب زندگی.

در جهانِ سیطرهٔ نیروهای غیرشخصی تاریخ، فرد تا جایی مسیر خود را تغییر می‌دهد که احساس کند ارابهٔ تاریخ به جهتی دیگر رفته یا ارادهٔ تاریخ چیزی دیگر را رقم زده است. به عبارت دیگر، او هرگز توان آغازگری را ندارد، مگر اینکه تاریخ گام نهادن در مسیری تازه را شروع کند: «جور دیگری بگوییم: اینان نظرشان را مطابق با محکمه‌ای نادیدنی عوض می‌کنند که آن محکمه نیز دارد نظرش را عوض می‌کند؛ در نتیجه، تغییر آنان تنها شرط‌بندی روی این است که محکمهٔ فردا حکم به حقیقت داشتن چه چیزی خواهد داد» (کوندرا، ۱۳۸۹الف، ص. ۱۸۳). به این ترتیب، آن‌ها به فرمان همان «تاریخ بزرگ» که ظهور استالینیسم را ممکن کرده بود، از استالینیسم[۵] دور می‌شوند. اینان هرچه بیشتر تصمیم به تغییر می‌گیرند، بیشتر از راه «فرد شدن» دور می‌افتند: «آدم‌هایی که می‌بینم رویکردشان را به لنین، اروپا و مانند این‌ها تغییر می‌دهند، نافردیت خود را به نمایش می‌نهند. این تغییر نه آفریدهٔ خودشان است، نه ابداع خودشان، نه هوس یا غافلگیری یا فکر یا دیوانگی؛ شاعرانگی

---

۱. ontology

۲. Christopher Columbus

۳. اشاره به رمانی از کافکا به نام *امریکا*

۴. Cervantes

۵. Stalinism

ندارد؛ چیزی نیست جز سازگاری مبتذلی با روح متغیر تاریخ. برای همین است که حتی متوجه‌اش نیز نمی‌شوند. در تحلیل نهایی، اینان همیشه همان‌گونه بر جای می‌مانند: همیشه بر حق، همیشه معتقد به اینکه هر کس در پیرامون‌شان چگونه باید بیندیشد. اینان تغییر نمی‌کنند تا به خوش‌بینی گوهرین‌تری نزدیک شوند، بلکه تغییر می‌کنند تا به همهٔ کسان ملحق شوند. تغییر به آن‌ها امکان می‌دهد بی‌تغییر بمانند» (کوندرا، ۱۳۸۹ الف، ص. ۱۸۳). آن‌ها خود را تغییر می‌دادند و به مسیری تازه می‌رفتند تا با آن «تصویر اعظم»، آن داستان تازه‌ای که شروع کرده‌اند، منطبق شوند تا در جریانِ مسلط پذیرفته شوند و به رمهٔ همگانی بپیوندند. چنین فردیتی غیرشاعرانه است؛ از هر گونه خودانگیختگی، خلاقیت شخصی و زایش‌های تازه عاری است. چنین تغییری از تو چیزی تکین و شگفت نمی‌سازد، برعکس، تو را در توده‌ای انبوه ادغام می‌کند.

در رمان *بی‌خبری*[1] نیز این «فردیت غیرشاعرانه» این‌گونه تصویر شده است: «یوزف به خود گفت: علت اینکه امروز مردم دارند کمونیسم را ول می‌کنند این نیست که طرز فکرشان عوض شده است یا شوکه شده‌اند، به خاطر این است که کمونیسم دیگر شیوه‌ای را برای خاص به نظر آمدن، یا اطاعت کردن یا راهپیمایی جوانان به سوی آینده یا داشتن خانواده‌ای بزرگ در دور و اطرافت عرضه نمی‌کند. اصول عقیدتی کمونیستی دیگر به هیچ نیازی پاسخ نمی‌دهد؛ آنقدر غیرقابل استفاده شده است که همه راحت رهایش می‌کنند، بی‌آنکه حتی متوجه شوند» (کوندرا، ۱۳۹٤ب، ص. ۱۳٤)؛ بنابراین، چنین تغییری، نه کنشی آزادانه و خلاف‌آمد عادت زمانه، بلکه جبر آهنین تاریخ است که این بار در جامه‌ای دیگر مردم را به دنبال خود می‌کشاند. در واقع، این فرد نیست که راه خویش را تغییر داده است، بلکه تاریخ است که به مسیری دیگر رفته است.

زمانی که موضع‌گیری‌های سیاسی آلبر کامو[2] سبب شد سارتر[3] و هم‌قطارهایش شدیدترین حملات را متوجه او کنند و او را مرتجع بخوانند، پاسخ کامو هوشمندانه بود: آن‌ها را اشخاصی خطاب کرد که صندلی‌شان را در مسیر حرکت تاریخ قرار داده‌اند! حق با کامو بود: چه کسی شهامت «در اقلیت ماندن» را دارد؟ چه کسی طاقت آن را دارد تا خلاف امواج تاریخ شنا کند؟ آن‌ها می‌خواستند تاریخ به‌نیکی از ایشان یاد کند. آن‌ها به نحوی بلاهت‌بار به «آینده همچون عدالت» باور داشتند؛ اما ایمان به حاکمیت منصفانهٔ آینده، تعصب به دادگاه تاریخ، توهمی بیش نیست. چشم‌های تاریخ همیشه از نزدیک‌بینی رنج می‌برد. آن‌ها «تصمیم» نگرفته بودند، فقط به «فرمانی» که خیال می‌کردند از آینده می‌آمد، سر سپرده بودند.

در رمان *شوخی*، لودویک از تجربهٔ این «خود غیرشخصی»، این قرار دادن صندلی خود در بزرگ راه تاریخ، سخن می‌گوید: «کم کم به این نتیجه رسیدم که هیچ قدرتی وجود ندارد که بتواند تصویر شخصی مرا که در دادگاه عالی سرنوشت‌های بشری ترسیم شده است تغییر بدهد؛ تصویری که (حتی با اینکه هیچ شباهتی به من نداشت) به‌مراتب واقعی‌تر از خود حقیقی‌ام بود؛ که من سایهٔ آن بودم و نه برعکس» (کوندرا، ۱۳۹٦، ص. ۸۰).

در این نقطه، استالینیسم و سرمایه‌داری به هم می‌رسند: در سرمایه‌داری هم هر امر فردی که در چرخهٔ مبادلهٔ همگانی قرار نگیرد و به سطحی دیگر از

---

[1]. Ignorance

[2]. Albert Camus

[3]. Sartre

هستی (کالایی‌شدن و ابزاری شدن) انتقال نیابد، از وجود و ارزش ساقط می‌شود. کوندرا می‌نویسد: «چه شیرین می‌بود اگر می‌شد هیولایی را فراموش کرد که زندگی‌های کوتاه ما را همچون سیمان لازم برای بناهای بیهوده‌اش می‌بلعد. چه شیرین می‌بود اگر می‌شد تاریخ را فراموش کرد» (کوندرا، ۱۳۸۹ب، ص. ۲۲).

کوندرا به آینده خوش‌بین نیست: «قهرمانان کوندرا نه به دنبال در هم شکستن نظم ملال‌آور چیزها هستند، نه می‌خواهند جهان را تغییر دهند یا آن را بهتر کنند، و به طور قطع نمی‌خواهند تکه‌ای از بهشت را بر زمین برپا کنند، بلکه قهرمانان کوندرا از نیروهای غیرشخصی و غیرعقلانی تاریخ زخم خورده‌اند...» (Frank, 2008, p. 85).

مشکل چیست؟ مشکل این است که بسیاری «تسلیم این توهم شده بودند که تاریخ بسی بزرگ‌تر از انسان و حقیقت است و این توهم که اندیشه‌های انقلابی مهم‌تر از زندگی انسانی هستند». کافکا از محدود کسانی بود که اسیر چنین توهم بزرگی نشده بود: «کافکا شخصی‌ترین فضای انسانی را ترسیم و از آن دفاع کرد. دیگران ضروری می‌دانستند که ملکوت را به محاصره درآورند و قصرها را برای رفاه نوع بشر به آتش بکشند؛ حال آنکه کافکا می‌ترسید انسان شخصی‌ترین و نهایی‌ترین خلوتش، راحتی و آرامش و سکوت رختخوابش را از دست بدهد» (کلیما، ۱۳۹۸، ص. ۲۲٤).

دختر موقرمز (شخصیت زن رمان *زندگی جای دیگری است*) قربانی توهم تاریخ اعظم شده بود؛ او باید به خاطر چیزی بزرگ‌تر از خواست‌های شخصی قربانی و همچون لکه‌ای محو می‌شد. غایت‌های تاریخ چنان عظیم هستند که هر چیزی را به «وسیله‌ای صِرف» برای تحقق خود بدل می‌کنند. زمانی که به قول هانا آرنت، در جامعهٔ مدرن «بازار» به آگورای[1] انسان بدل می‌شود و قلمرو عمومی را اشغال می‌کند، آنگاه هر چیزی صرفاً وسیله‌ای می‌شود برای چیزی دیگر. به این ترتیب، بزرگ‌ترین عشق‌ها هم در پیشگاه دختر موقرمز (در بازار) وسیله‌ای برای مبادله بیش نیستند. یارومیل «دوست دخترش را به پلیس تحویل می‌دهد، نه به این خاطر که یارومیل شیطان است، برعکس، چون او فرشته است. عمل او اصیل‌ترین شکل تعالی تغزلی است: او در آرزوی فراروی از خویشتن است، خودش را با چیزی این همان می‌سازد که بزرگ‌تر از او است» (Finkielkraut & Kundera, 1999, p. 40)؛ همان‌طور که آیشمن هیولا نبود و فقط می‌خواست به رسالت تاریخی‌اش عمل کند. یارومیل و آیشمن فقط با انکار انتخاب‌های شخصی خویش این گونه به فرد تبدیل می‌شدند و نامی در تاریخ می‌یافتند: معلول یک فردیت غیرشاعرانه.

۲-۲. رمان همچون یک تاریخ شخصی: فردیت شاعرانه

اما به چه معنا تاریخِ رمان «شخصی» است؟ امر تکین یا شخصی موجودیتی فرّار دارد که از هر گونه تعریف و تبیین کلی می‌گریزد؛ از این رو، کوندرا بر ماهیت شخصی رمان در برابر سرشت غیرشخصی تاریخ رسمی تمرکز می‌کند و از آن پرسش می‌کند: «ماهیت شخصیِ تاریخ رمان؟ اما اگر بنا باشد چنین تاریخی در طول قرن‌ها تمامیتی را تشکیل دهد، آیا باید به وسیلهٔ معنایی مشترک و پایدار – و در نتیجه به وسیلهٔ تعریفی فراشخصی – وحدت یابد؟ نه. به باور

[1] Agora . میدانی در مرکز شهر آتن که شهروندان در آن گرد می‌آمدند و راجع به مسائل مهم شهر با هم گفت‌وگو می‌کردند.

من، حتی این معنای مشترک نیز هنوز شخصی و انسانی است؛ زیرا در طول تاریخ، معنای این یا آن هنر (رمان چیست؟) به همراه معنای تحول آن (از کجا آمده است و به کجا می‌رود؟) پیوسته به وسیلهٔ هر هنرمند، به وسیلهٔ هر اثر نو، تعریف و بازتعریف می‌شود[۱]. معنای تاریخ رمان، خودِ جست‌وجو برای چنین معنایی است؛ آفرینش و بازآفرینی ابدی آن که همیشه با عطفِ به ماسبق، تمامی گذشتهٔ رمان را در برمی‌گیرد» (کوندرا، ۱۳۸۹ب، ص. ۲۲).

ردیابی همین تاریخِ شخصیِ رمان بود که پرده از روی آن تاریخ تمامیت‌خواه و غیرانسانی برداشت. کشف بزرگ کافکا و هاشک[۲] و موزیل[۳] همین بود؛ کشف اینکه انسان با تاریخ تصادف می‌کند و لِه می‌شود: «آخرین دوران آرام که در طی آن انسان فقط با غول‌های روح خود درگیر بود، یعنی دوران جویس[٤] و پروست [٥]به پایان رسیده بود. در رمان‌های کافکا، هاشک، موزیل و بروخ[٦]، غول از بیرون سر بر می‌آورد؛ غولی که تاریخ نامیده می‌شود. تاریخ دیگر به قطار ماجراجویان شبیه نیست؛ تاریخ، غیرشخصیِ حکومت‌ناپذیر، حساب‌نشدنی و نامفهوم است و هیچ‌کس را گریزی از آن نیست» (کوندرا، ۱۳۸۹الف، صص. ۵۲-۵۳).

کوندرا با مقایسهٔ تاریخ فنون با تاریخ رمان، از سویهٔ دیگر این وجه شخصی رمان پرده‌برداری می‌کند. تاریخ فنون «وجهه‌ای غیرانسانی دارد؛ اگر ادیسون[۷] لامپ روشنایی را کشف نمی‌کرد، یکی دیگر این کار را می‌کرد[۸]؛ اما اگر فکر جنون‌آمیز نوشتن رمانی بدون داستان به ذهن لارنس استرن[۹] خطور نکرده بود، کسی این کار را به جای او انجام نمی‌داد و تاریخِ رمان به چیزی که ما امروز شاهد آن هستیم، بدل نمی‌شد» (کوندرا، ۱۳۹٤الف، ص. ۲٦).

زندگیِ رمان با غافلگیریِ شاعرانه پیوند خورده است؛ زندگی‌ای یکّه و منفرد و تقلیدناپذیر که فقط به قوهٔ تخیل نویسنده وابسته است. اساساً در بطن هر آغاز پیش‌بینی‌ناپذیری، وجهی شاعرانگی نهفته است. در اینجا، مراد از شاعرانگی چیزی جز غافلگیری یا برخوردهای نامنتظر نیست. بر اساس این، «دُن‌کیشوت[۱۰]، قبل از آنکه نوشته شود، به ذهن هیچ کس خطور نکرده بود. دُن‌کیشوت همان واقعهٔ غیرمنتظره بود» (کوندرا، ۱۳۹٤الف، ص. ۱۲۱). رمانی که نتواند این یکتایی تاریخ خویش، شروع تازه (به تعبیر آرنت)، را خلق کند، از زیبایی‌شناسی رمان، یعنی جذابیت واقعهٔ غیرمنتظره، بیرون می‌افتد و در تاریخِ غیرشخصی (آن رویه‌های عام و مدیریت‌شده) منحل خواهد شد. چنین رمانی از هر گونه کشف قلمروی تازه و ناشناخته عاجز است. در کتاب *هنر رمان*، کوندرا معتقد است برخلاف رمان، تاریخ از ابداع کردن ناتوان است (Jefferson, 1991, p. 122). به این معنا، تاریخ نمی‌تواند راه‌هایی جدید را به روی انسان بگشاید و وجهی تازه از وجوه انسانی را آشکار کند: ثبت آنچه هست، نه گشودگی به امکان‌های شدن.

---

۱. به این معنا، در حوزهٔ علوم انسانی، «تعریف» دشوار یا حتی ناممکن است.

۲. Hasek

۳. Musil

٤. Joyce

٥. Proust

٦. Broch

۷. Edison

۸. کشمکش نیکولا تسلا با ادیسون را بر سرِ اختراع برق به یاد آورید.(ماجرای مشهوری که هر یک مدعی سهمی در اختراع برق بودند)

۹. Laurence Stern

نویسندهٔ رمان ***تریسترام شندی***؛ رمانی بازیگوشانه (قرن هجده میلادی) که از هیچ پی‌رنگ یا قاعدهٔ از پیش تعیین‌شده‌ای تبعیت نمی‌کند.

۱۰. Don Quixote

ادبیات رئالیسمِ سوسیالیستی عقیم بود؛ زیرا در فراروایتِ تاریخ رسمی ادغام شده بود و نتوانسته بود تکینگی خود را حفظ کند. به این ترتیب، انسانی که در چنین رمانی ظاهر می‌شود، از پیش کشف شده است: فقط بورژوا[۱]، خرده‌بورژوا[۲] و پرولتاریا[۳]. آنچه «فرد» می‌خوانندش، صرفاً یکی از آن‌ها است؛ عضوی از یک «طبقه» است. شخصیت‌های چنین ادبیاتی روگرفتی از آن قهرمانان باستانی و ازلی هستند: پرومتئوس، اولیس، ناپلئون، شاید هم لنین. فرد نباید خودش باشد، بلکه باید خود را مطابق آن نمونه‌های مثالی بازتولید کند؛ زیرا هیچ بیان شخصی، هیچ آغازیدنی، وجود ندارد. همهٔ مردان در لباس‌های نظامی، در یونیفورم هایشان، شبیه هم و دنبالهٔ یکدیگر هستند. فقط یک چیز ضرورت دارد: «بگذاریم با جماعتی شاد و پر سروصدا که به پیش می‌رود، به جلو کشانده شویم» (کوندرا، ۱۳۹۶، ص. ۱۳۸). با این وصف، «همیشه پای یک «ایسم» در میان است! اگر آن فاشیسم نیست، لابد امپریالیسم است. و «ایسم» همواره توجیهی برای «من» خواهد بود» (Ivanova, 2010, p. 214).

دُن‌کیشوت در دسته‌بندی‌های ایدئولوژیک در هیچ یک از «ایسم»ها جا نمی‌گیرد: او نه مسیح است نه ناپلئون. ماجراها و داستان‌ها مدام دُن‌کیشوت را دست می‌اندازند و می‌گویند او یک قهرمان حماسی یا یک منجی تاریخ نیست، او فقط یک «فرد» است: یک انسان معمولی؛ اما همین «معمولی بودن» چیزی از شگفتی انسان (پیچیدگی و اعجاب دُن‌کیشوت) کم نمی‌کند؛ زیرا او موجودی بی‌سابقه است. نیازی نیست حتماً صدای تاریخ را شنیده باشی تا ارزش زیستن و به یاد آورده شدن داشته باشی. به همین خاطر، کوندرا برای خروج از تاریخ رسمی جنگ سرد که در آن فقط بلشویسم و امپریالیسم صف‌آرایی کرده‌اند، به تاریخ رمان پناه می‌برد؛ همچون کسی که به خانهٔ خویش بازگشته است: دن‌کیشوت پس از سال‌ها سرگردانی وطن و صدای خود را بازیافته است.

از قضا، دُن‌کیشوت، خود، شخصیتی «ضد تاریخی» بود: او می‌خواست به‌سان رمانس‌های سلحشوران و پهلوانان قرون وسطی زندگی کند که سال‌ها زندگی و روزگارشان به سر آمده بود. دُن‌کیشوت کوششی بود برای زیستن زندگی‌هایی که تاریخ بر آن‌ها مُهرِ فراموشی زده بود و آن ها را منسوخ کرده بود؛ گویی تاریخ از شاهراه خود منحرف شده بود، دُن‌کیشوت، اما، از این انحراف و گردش به چپ یا راست خبر نداشت.

در همین نقطه، خطر بزرگ، زندگی بشر را تهدید می‌کند؛ جایی که فقط تولید انبوه و تکرارِ رویه‌مند پذیرفته است: «با دلهره، به روزی می‌اندیشم که هنر دیگر به جست‌وجوی ناگفته‌ها نخواهد پرداخت و رام و سربه‌زیر، در خدمت زندگیِ جمعی درخواهد آمد: زندگی‌ای که از هنر می‌خواهد تکرار را زیبا جلوه دهد و به فرد کمک می‌کند آرام و شاد، خودش را به جزئی از یک دستی وجود بدل کند» (کوندرا، ۱۳۹٤الف، ص. ۲۰۰). این همان روزی است که زیبایی از زندگی آدمی دور خواهد شد؛ زیرا دیگر هیچ چیز غافلگیرکننده‌ای در آن یافت نمی‌شود.

آرتور رمبو[٤] می‌گفت: «باید مطلقاً مدرن بود». در جهان ما این سخن به چه معنا می‌تواند باشد؟ برای مدرن ماندن در چنین جهانی باید «ضد مدرن» بود: حرکت در جهت معکوس رویه‌های جهانی؛ کاری که

---

۱. Bourgeoisie

۲. Petite boureoisie

۳. Proletariat

٤. Arthur Rimbaud

کارگردان بزرگ ایتالیایی، فدریکو فلینی[۱]، کرد: به زیبایی‌شناسی فیلم‌های دورهٔ نخست زندگی‌اش پشت کرد (همان‌هایی که مورد استقبال همگانی قرار گرفته بودند)، از فراخوان تاریخ روی گردانید و مسیری متفاوت را در پیش گرفت: «شعرش ضد غنایی شد و مدرنیسمش هم ضد مدرن» (کوندرا، ۱۳۹٤الف، ص. ۱۵٦). رمبو و فلینی دشمنان فراری دوران خود بودند: کسانی که به زمانهٔ خویش پشت کردند و از شاهراه همگانی، از دنیای پدران، دور شدند؛ شاهراهی که هرچه بیشتر در آن پیش بروی، بیشتر خودت را از دست می‌دهی، بیشتر «تصمیم» ناممکن می‌شود؛ انگار به اشباح چنگ می‌اندازی و هر بار با دست خالی باز می‌گردی. به این طریق، تاریخ همچون ورطه‌ای میان فرد و زندگی، میان او و تصمیم‌هایش، فاصله می‌اندازد. رمبو و فلینی از تاریخ/روح زمانه می‌گریزند تا شاید جایی دیگر زندگی را لمس کنند. آن‌ها تا به امروز در حال گریختن هستند و «این گونه است که بخشی از وارثان رمبو به این مطلب شگفت پی می‌برند که امروز، تنها تجددگرایی واقعی همان تجددگرایی ضد تجدد است» (کوندرا، ۱۳۹٤الف، ص. ۷۱).

آن مرد چهل‌ساله در رمان *زندگی جای دیگری است*، این مسیر معکوس را پیموده است: «پشت کرده به تاریخ، پشت کرده به نمایش‌های دراماتیک خود، پشت کرده به سرنوشت خویش، به کارگاهی مراجعه کرده و خود را با مشغولیات خصوصی و کتاب وقف خویش کرده بود» (کوندرا، ۱۳۹۷، ص. ۲۹۲). دختر موقرمز فقط آن دقایقی که از دست یارومیل (این شهسوار مَرکبِ تاریخ) رها شد و به عمارت کوچک مرد چهل‌ساله پناه برد (عمارتی که گویی عامدانه در خلاف جهت زمانه ساخته شده بود)، به آسودگی و آرامش رسید.

توما و ترزا[۲] از آن تانک‌ها گریخته بودند و به جایی دور پناه برده بودند: «مکان: روستایی دورافتاده و قدیمی که به نظر می‌رسد از قدرت‌ها آزاد است؛ وضعیت شخصیت‌ها: توما رانندهٔ تراکتور، ترزا مشغول گاوچرانی، هر دو از لحاظ اجتماعی تحلیل‌رفته، فقیر، و بدون هیچ «رسالت» یا برنامه‌ای برای آینده... زمانی که در آن زندگی می‌کنند:... آهستگیِ بی‌پایان... در حالی که «راهپیمایی بزرگِ» تاریخ جایی دیگر ادامه دارد، پیرامون توما و ترزا جهان کاملاً ناپدید شده است... آنچه باقی ماند، تنها سکوت و سکون بود» (Frank, 2008, p. 90).

این میل درآمیختن به تاریخی شخصی (بیرون از آن تاریخ بزرگ) است که شمایل «مهاجر» را در چشمان کوندرا باشکوه ساخته است؛ بی‌اعتنایی کامل نسبت به نبرد بزرگ جمعی که همگان مجذوب آن شده‌اند. کوندرا نمی‌خواهد به این نمایش‌های مضحک[۳] تعلقی داشته باشد: «از هر زاویه‌ای که نگاه کنیم – سیاسی، قضایی، اخلاقی – آدمِ فراری شخصیتی منفور، محکوم و در شمار بزدل‌ها و خیانت‌کاران است؛ اما نگاه رمان‌نویس آن را نوع دیگری می‌بیند: فراری شخصی است که نمی‌خواهد برای جنگ‌های معاصرانش معنایی را در نظر بگیرد، شخصی است که نمی‌خواهد به این کشتارها بُعدی تراژیک بدهد، شخصی است که نمی‌خواهد مانند فردی لوده و مسخره در کمدی تاریخ شرکت کند» (کوندرا، ۱۳۹٤الف، ص. ۱۳٦).

در رمان *بی‌خبری*، در کشورِ ایرنا، در چک، انقلابی در جریان است و سیلوی به ایرنا می‌گوید: «هنگام به

---

۱. Federico Fellini

۲. شخصیت‌های اصلی رمان ***بار هستی***

۳. نبردها و هیاهوهایی که همگان غرق آن‌ها شده‌اند.

وقوع پیوستن رویدادهای بزرگ نباید گریخت» (کوندرا، ۱۳۹٤ب، ص. ٤). در کشورت، تاریخ بزرگ در حال ساخته شدن است و تو باید حتما آنجا باشی، برای آن مبارزه کنی و سهمی در ساختن این تاریخ داشته باشی؛ اما کوندرا/ایرنا گریخته بود، از «رویداد بزرگ» خارج شده بود، نخواسته بود نمایش تاریخ را، رژهٔ یونیفورم‌پوش‌ها را جدی بگیرد. سند محکومیت او همین بود. مهاجر فرصت‌طلبی است که می‌داند چگونه قِسر در برود، تن‌آسایی است که تحمل روزهای سخت را ندارد، بزدلی است که شهامت جنگیدن ندارد؛ بنابراین، همواره با سوءظن از انگیزه‌هایش پرسیده می‌شود: چه باعث شد تصمیم به رفتن بگیرد؟

با خود فکر کرد «مهاجرتش... شاید بی آنکه بداند، بهترین ماحصل عمرش بود». چرا چنین فکر می‌کرد؟ زیرا با مهاجرت، «نیروهای سرسخت تاریخ در عین یورش به آزادی او، رهایش کرده بودند» (کوندرا، ۱۳۹٤ب، ص. ۲۰-۲۱).

از دید ادوارد سعید[۱]، «برخلاف بسیار کسان که فقط از یک فرهنگ یا خانه آگاهی دارند، تبعیدی‌ها دست‌کم از دو فرهنگ باخبر هستند، و این کثرتِ چشم‌انداز، نوعی آگاهی از گستره‌های مقارن را پدید می‌آورد، آگاهی که - با وام گرفتن اصطلاحی از موسیقی - نوعی کنترپوان[۲] است» (Jefferson, 1991, p. 117). این مفهومِ «ترکیب نغمه‌ها» به طور مشخص در رابطه با مهاجرت کوندرا صدق می‌کند؛ همچنانکه از یک سو، در چکسلواکی، ترکیب پیچیدهٔ چک و اسلواک، و از سوی دیگر، در چک، ترکیب دو حیطهٔ متمایزِ بوهمیا و موراویا، آمیزهٔ فرهنگی متناقض و متکثری را برساخته بودند. از نظر کوندرا، تبعید همچون گسترش امکان‌های وجودی و دسترسی به نوعی کثرت‌گرایی فرهنگی و «چندتاریخی بودن» است. اگر تاریخ آشکارکنندهٔ «آنچه انسان است و آنچه انسان برای مدت طولانی بوده است» است، آنگاه تبعید افشاکنندهٔ هر آن چیزی است که قبلاً برای مدتی طولانی با او وجود داشته است. از نظر کوندرا، چندصدایی بودنِ[۳] رمان به طریقی با «چندتاریخی‌گرایی[٤]» پیوند می‌خورد.

در رمان *شوخی*، لودویک به سبب چیزی مضحک به سیبری فرستاده می‌شود. او، به‌ناگاه، به «بیرون از تاریخ»، به «خارج از صف» پرتاب شده بود؛ اما تجربهٔ سیبری چشم‌اندازی نامنتظر را به روی او گشود: «دیدم که چمن‌زاری گمشده از دیرباز، گم‌گشته در زیر بال‌های بلندپرواز تاریخ، چمن‌زار زندگی روزمره، در برابر من، گسترده شد، و در آن چمن زار، دختری بدبخت و رقت‌انگیز را دیدم، دختری که اما به‌راستی شایستهٔ عشق بود - لوسی[۵]» (کوندرا، ۱۳۹٦، ص. ۱۱۰).

زندگی شاداب مدفون‌شدهٔ زیر تاریخ بزرگ به‌ناگاه پدیدار شد. تجربهٔ عشق لوسی آن ظهور ناگهانی بود که لودویک را از زیر بار «سنگینی تحمل‌ناپذیر تاریخ» نجات داد: «لوسی از بال‌های عظیم تاریخ چه می‌دانست؟ چه وقت می‌توانسته است صدای آن‌ها را بشنود؟ او دربارهٔ تاریخ هیچ نمی‌دانست، در زیر آن زندگی کرده بود. تاریخ برای او هیچ جاذبه‌ای نداشت، برای او بیگانه بود. او دربارهٔ مشکلات عمدهٔ دوره و زمانهٔ ما چیزی نمی‌دانست. مشکلاتی که او با آن‌ها زندگی می‌کرد جزئی و جاودانه بود. و من ناگهان آزاد شده بودم. لوسی آمده بود تا مرا با خود به بهشت

---

۱. Edward Said

۲ Counterpoint

ترکیب نغمه‌ها یا همان موسیقی چندصدایی.

۳.polyphony

٤ .polyhistoricism

۵ Lucy

خاکستری‌اش ببرد؛ مرحله‌ای که تا کوتاه‌زمانی پیش به نظر تصورناپذیر می‌آمد؛ مرحله‌ای که مرا قادر ساخت «از تاریخ بیرون بروم». رهایی از سنگینیِ تاریخ ناگهان علت آسودگی و خوشحالیم شد. لوسی محجوبانه دستم را گرفت و من گذاشتم مرا با خود ببرد...» (کوندرا، ۱۳۹۶، ص. ۱۱۰).

لوسی زندگی لودویک را آزاد کرده بود از تمامی آن صداها، آن سنگینی فراخوان‌ها. لوسی دست او را گرفته و به یک زندگی ناشناس بدرقه کرده بود. چه چیزی بالاتر از این تجربه می‌تواند وعدهٔ عشق دهد؟ این باور که کسی زندگی ناشناسی دارد که با دل بستن به او می توان به آن راه یافت، برای عشق از همهٔ شرط‌هایی که دارد تا پدید آید، مهم‌تر است. عشق وعدهٔ آن زندگیِ پنهان و ناشناسی بود که در رد پای لوسی ظاهر می‌شد. لوسی همچون شکافی/ترکی بود در پیوستار تاریخ، نقبی بود به زیر آن؛ همچون رمبو که داشت از همهمه‌های تاریخ می‌گریخت. زمانی که شخصی در حبشه رمبو را بازشناخت، از شهرت تاریخی شعرهایش در پاریس یاد کرد. رمبو در جواب گفت: «هرچه بود تمام شد». رمبو در کشاکش زندگی و تاریخ می‌خواست «زندگی» را برگزیند، نمی‌خواست دوباره به تاریخ بازگردد (رمبو مسیری متضاد با مسیر آیشمن را انتخاب کرده بود). رمبو و لوسی به هم رسیده بودند و دست در دست هم از مدرنیسم جهانی دور می‌شدند. کوستکا[1] با ترک لوسی، به آغوش «تاریخ بزرگ مسیحیت» گریخته بود؛ اما لودویک با بازگشت به لوسی مسحور جذبهٔ الهی نشده بود، بلکه به زندگی بازگشته بود: به پرسه‌های شبانهٔ حبشه، به صدف‌ها و سنگریزه های کف شن‌های ساحل، به آن بهشت خاکستری شگفت که مدرنیسم جهانی از کنارشان بی‌اعتنا گذشته بود. همهٔ آن چیزهایی که تاریخ از خیابان‌ها/مکان‌ها جارو کرده بود، همهٔ آن لحظاتی که در «جهان همچون اردوگاه» ناپدید شده بودند و مانند زمانِ مُرده پنداشته شده بودند، با لوسی دوباره به زندگی بازگشته بودند. او به ناگاه چیزهایی را دیده بود که سالیان دراز از چشمش دور مانده بودند. «واقعیت» با ماجرای لوسی ظاهر می‌شود. بدون ماجرا، واقعیت‌ها هم نخواهند بود. لوسی عینِ ماجرا بود. زنجیر نامرئیِ اردوگاه پاره شده و زندگی با تمام نیروهایش آزاد شده بود، او را از تاریخ بیرون برده بود؛ برده بود به جایی که بتوان زندگی را در بی‌واسطگی‌اش لمس کرد؛ جایی میان سبکی علف‌ها، بوته‌های گل سرخ، زیر سایه‌های خنک. لوسی راهنمای بازگشت لودویک به دنیای هر روزه بود. با لوسی بود که «زمان» دوباره چهره‌ای انسانی پیدا کرد: زمانِ رهاشده از راهبردهای بوروکراسی جهانی.

کافکا از بالزاک دور شد که می‌گفت: «رمان باید با ثبت احوال رقابت کند». بالزاک حافظهٔ رمان را چیزی جدا از حافظهٔ تاریخ نمی‌داند. کافکا در دورترین نقطهٔ ممکن از بالزاک ایستاده است؛ جدال حافظه‌ها: حافظهٔ رمان‌نویس علیه حافظهٔ مورخ. حافظهٔ رمان مسحور زیبایی‌شناسی درخت‌های گلابی است، حافظهٔ تاریخ در وسوسهٔ تانک‌ها. حقیقت تاریخ، حقیقت آثار ادبی را مغلوب می‌کند. شخص ناگزیر است یکی را انتخاب کند: رمان یا تاریخ.

در اینجا پرسشی پیش می‌آید: اگر کوندرا مدام بر استقلال زیبایی‌شناختی – هستی‌شناختی – رمان تأکید می‌کند، پس چرا رمان‌های او اینقدر در زمینه‌ای تاریخی – سیاسی اتفاق می‌افتند؟ پاسخ را یاکوب[2] در رمان *مهمانیِ خداحافظی* می‌دهد: «سیاست، در واقع،

---

[1]. Kostka

[2]. Jakub

آزمایشگاهی کوچک برای انجام تجربه‌های رمان روی انسان‌ها است» (کوندرا، ۱۳۹۳، ص. ۱۴۳).

کوندرا به تفاوتی ظریف اشاره می‌کند: «رویدادهای تاریخی که رمان‌های من دربارهٔ آن‌ها سخن می‌گویند، معمولاً در تاریخ‌نگاری فراموش می‌شوند. برای مثال، در سال‌های پس از هجوم قوای روسیه به چکسلواکی در سال ۱۹۶۸، پیش از آنکه ترور مردم عادی سر گیرد، عوامل دولت به کشتن سگ‌ها مبادرت ورزیدند[۱]. تاریخ‌نویس یا متخصص علوم سیاسی این دوره را کاملاً فراموش می‌کند و برای آن اهمیتی قائل نمی‌شود؛ در حالی که این جریان از نظر انسان‌شناسی دارای اهمیتی فوق‌العاده است» (کوندرا، ۱۳۸۹الف، ص. ۹۲).

بنابراین، «تجربهٔ بنیادی لودویک در زمینهٔ انسان‌شناسی ریشه‌های تاریخی دارد؛ اما توصیف خود تاریخ (نقش حزب، ریشه‌های سیاسی ترور، تشکیل نهادهای اجتماعی و غیره) مورد علاقهٔ من نیست و رمان‌های من به آن کاری ندارند» (کوندرا، ۱۳۸۹الف، ص. ۹۱).

در واقع، کوندرا برخلاف اُرول، تاریخ را به خمیرمایه‌ای برای روایت بدل می‌کند، به‌جای اینکه روایت را در تاریخ ادغام کند: «رمان‌نویس فرّاش تاریخ‌نگاران نیست. اگر تاریخ برایش جذابیتی دارد، به این دلیل است که تاریخ مانند نورافکنی عمل می‌کند که گرداگرد حیات انسان در چرخش است و نور خود را بر این حیات و رخدادهای غیرمنتظره‌اش می‌تاباند؛ رخدادهایی که در دوران آرامش، زمانی که تاریخ ساکن است، به وقوع نمی‌پیوندند و نامرئی و ناشناخته باقی می‌مانند» (کوندار، ۱۳۹۴الف، ص. ۸۶). زمانی که تاریخ تکان می‌خورد، ترک بر می‌دارد؛ به آن بُعد وجودی آدمی که دور از دسترس مانده، خارج از دایره است، شوک وارد می‌شود؛ گویی در ترک‌خوردگی تاریخ، دیوارهٔ دایره‌ها شکافته شده و چیزی از دل آن بیرون جهیده است: فهم بحران‌های تاریخی همچون بحران‌های وجودی[۲]. برای رمان‌نویس، «تاریخ» مهم نیست، بلکه آن «ترک‌خوردگی و شکافی» اهمیت دارد که از درونش، «وجود» بیرون می‌زند؛ همان گونه که لوسی از دل درزها و شکاف‌ها و تکانه‌ها پدیدار می‌شود.

مکانیسم‌های روان‌شناختی که در بطن وقایع بزرگ تاریخی (ظاهراً باورنکردنی و غیرانسانی) عمل می‌کنند، همان مکانیسم‌هایی هستند که بر موقعیت‌های شخصی و خصوصی (کاملاً معمولی و بس بشری) حاکم هستند.

کوندرا تفاوت «حافظهٔ وجودی» (رمان) با «حافظهٔ تاریخی» را توضیح می‌دهد: «مورخ رویدادها را نقل می‌کند؛ در حالی که جنایت راسکولنیکف[۳] هرگز انجام نشده است. رمان، هستی را می‌کاود نه واقعیت را و هستی چیزی نیست که روی داده است؛ هستی عرصهٔ امکانات بشری است: هر آنچه انسان بتواند آن شود، هر آنچه انسان قادر به واقعیت بخشیدن به آن باشد. رمان‌نویسان «نقشهٔ هستی» را با کشف این یا آن امکان بشری ترسیم می‌کنند... بنابراین، باید هم شخصیت رمان و هم جهان او را همچون «امکانات» درک کرد. در آثار کافکا، همهٔ این‌ها روشن است: دنیای کافکایی به هیچ واقعیت شناخته‌شده‌ای شبیه

---

[۱]. در چین هم مائو به نام حمایت از مزارع کشاورزان دستور کشتن گنجشک‌ها را داده بود. به‌تازگی هم در سال ۲۰۲۱، در بحبوحهٔ ویروس کرونا، کیم جونگ اون، رهبر کرهٔ شمالی، دستور کشتار گربه‌ها و کبوترها را داده است، به این بهانه که آن‌ها عامل شیوع کرونا هستند. توتالیتاریسم در سرتاسر دنیا اول از حیوانات شروع می‌کند.

[۲]. existential crisis

[۳]. شخصیت اصلی رمان ***جنایت و مکافات*** اثر داستایفسکی

نیست؛ دنیای کافکایی «امکان نهایی و واقعیت‌نیافتهٔ» دنیای بشری است. این امکان در پس جهان واقعی ما نمایان است و آیندهٔ ما را پیشاپیش اعلام می‌کند. از این رو است که دربارهٔ بُعد اعجاب‌انگیز اندیشهٔ کافکا گفت‌وگو می‌شود... زیرا رمان‌های کافکا یکی از امکان‌های هستی (امکان انسان و جهانش) را در نظر می‌گیرند و به این ترتیب، به ما نشان می‌دهند چه هستیم و قادر به انجام چه کارهایی هستیم» (کوندرا، ۱۳۸۹الف، صص. ۱۰۱-۱۰۲). در حافظهٔ وجودی، نوعی بازگشت به خویشتن اتفاق می‌افتد. به عبارتی دیگر، رمان این امکان را به ما می‌دهد که با حافظهٔ خویش به آشتی برسیم.

جهان مادر از رخدادهای دراماتیک خالی است و فقط تکرارهای روزمره پیرامونش را گرفته‌اند؛ اما کوندرا معتقد است زنان نگهبانان خاطرات هستند؛ اما چه نوع خاطراتی؟ از دید او: «زنان نگهبان خاطراتی هستند که شاید بتوان مادون تاریخی[1] نامید، خاطراتِ چیزهایی که بیرون از مجرای رخدادهای اصلی تاریخ ثبت‌شده افتاده‌اند؛ اما بی‌نهایت مهم‌تر از آن رخدادهای رسمی هستند که به ما در کتاب‌ها و کلاس‌های درس آموزش می‌دهند» (Du Plesssix Gray& Kundera, 1999, p. 46). به این ترتیب، اگر مبارزه با قدرت، مبارزه علیه فراموشی است، آنگاه زنان نیروهایی بالقوه هستند که می‌توانند قدرتِ مسلط بر تاریخ را به چالش کشند.

همیشه استعاره‌هایی همچون «امواج خروشان تاریخ» یا «تندباد حوادث» برای توصیف وضعیت بشری استفاده شده‌اند. آهستگی جویبارها و خنکای خاموش نسیم‌ها از چشم‌انداز زندگی مدرن حذف شده‌اند و بسامدی نداشته‌اند. دنیا هیچ‌گاه از کسانی که کند و آهسته زندگی کرده‌اند، رنج نبرده است. در واقع، آن‌ها معصوم‌ترین مردم بوده‌اند. آن‌ها فارغ از غوغاها و رقابت‌ها، گشوده به پنجرهٔ غرابت‌ها، در خیال‌پروری‌های خویش با آسمان پر از ستاره و موسیقی جویبارها و شاخه‌ها مشغول هستند و در انبوه زیبایی پیرامون غرق می‌شوند. آن‌ها هیچ‌گاه هیتلر و استالین و موسلینی[2] نمی‌شوند و نقشه‌ای برای جهانیان ندارند. آن‌ها نمی‌توانند جنگ جهانی به راه اندازند و نمی‌خواهند بر دنیا غلبه کنند یا از دیگران پیشی بگیرند. در جهان آهستگی، به فریاد، به حنجرهٔ هیتلر، نیاز نیست؛ سکوت و نجوا هم برای شنیده شدن کافی است.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر علت بدبینی آرنت و کوندرا به مفاهیمی همچون فراخوان یا ارادهٔ تاریخ را نشان داد: چنین مفاهیمی تصمیم و کنش شخصی را کم‌رمق می‌کنند. بازگشت به کنش (به تعبیر آرنت) و نگهبانی از میراث رمان (به تعبیر کوندرا) مقاومتی در برابر دست‌درازی‌های تاریخ است. در اینجا، وفاق آرنت و کوندرا مشهود است: به اعتقاد آرنت، هر کنشی آغازگر داستان شخصی خود است و به گفتهٔ کوندرا، حافظهٔ رمان تجربه‌هایی را ثبت می‌کند که در تاریخ رسمی به فراموشی سپرده شده‌اند، تاریخ شخصی در برابر تاریخ غیرشخصی، کنش در برابر واکنش، تصمیم در برابر دستور اهمیت می‌یابد و هر کس نسبت به داستان‌های خودش مسئولیت شخصی دارد؛ از این رو، تأکید آرنت بر اهمیت کنش و توجه کوندرا به استقلال رمان در برابر تاریخ، وفاداری به خلق فردیت شاعرانه‌ای است که در عصر مدرن رو به فراموشی

---

[1]. subhistorical

[2]. Mussolini

است: وفاداری نسبت به امر تکین در برابر وسوسه‌های امر همگانی و فرافردی. نتیجه آنکه آرنت و کوندرا به طور یکسان اعتقاد دارند این شاعران و هنرمندان و رمان‌نویسان هستند که نگهبانان حقیقی کنش انسانی در جهان معاصر هستند (کسانی که در نگاه اول به‌نادرستی همچون کسانی تصور شده‌اند که بیشترین فاصلهٔ ممکن را از کنش داشته‌اند). البته اختلاف آرنت با کوندرا آن است که او نگاه انحصاری به رمان‌نویسان ندارد و کنش را در قلمروی متنوع‌تر جست‌وجو می‌کند.

کوندرا برخلاف اُرول، تاریخ را به خمیرمایه‌ای برای روایت بدل می‌کند، به‌جای اینکه روایت را در تاریخ ادغام کند: توجه به تکینه‌گی رخدادها و امکان‌های خاص‌بودگی. چنین عملی نزد آرنت به این معنا است که تصمیم‌ها و مسئولیت‌های شخصی را قربانی نیروهای تاریخی فرافردی نکنیم.

مقالهٔ حاضر از مقاومت در برابر وسوسه‌ای بزرگ سخن گفت: ادغام رمان در تاریخ همان انحلال فرد در راهبردهای کلان است. تاریخ به جنبش درآمده و به فاعلی همه‌توان بدل شده است که رخدادهای دراماتیک را به صحنه می‌آورد و انسان‌ها را همچون سیلابی با خود می‌برد و این همان چیزی است که آرنت و کوندرا به طور یکسان از آن وحشت داشتند.

جدال تاریخ و رمان از همین‌جا شروع شد: تاریخ نمی‌خواست داستان‌های خیابان را بشنود و سیاست (رخدادهای پیش‌بینی‌ناپذیر) را به مدیریت (رخدادهای پیش‌بینی‌پذیر) تقلیل داد. به این ترتیب، پرسه‌زن (فلانور) و مهاجر یا باید به هویتی نمادین/حزبی تقلیل یابند (مانند آیشمن عضو حزب نازی شوند) یا همچون موجودی بیگانه و ولگرد و خطرناک (با برچسب‌های خائن، روان‌نژند، بیمار و غیره) از سنگ‌فرش خیابان‌ها حذف شوند. هیچ‌کس حق نداشت بی‌اعتنا به تاریخ باقی بماند؛ تاریخی که هر گونه خلجان فردی و بازیگوشی خودسرانه و پیش‌بینی‌ناشده را زیر چرخ‌دنده‌هایش لِه می‌کرد و بشریت را به سمت آن «امید نجات‌بخش بزرگ» سرازیر می‌کرد: آینده‌ای پر از هماهنگی، عاری از اغتشاشات تن، جامعهٔ بی‌تضاد؛ اما هنگامی که آن جریان زندهٔ خیابان با همهٔ تنش‌ها و تعارض‌ها و تکاپوهایش ناپدید شود، از شهر هیچ نمی‌ماند جز بازنمایی ایدئولوژیک، جز «آرمان‌شهر»: حرکت‌های برنامه‌ریزی‌شده و وضعیت‌های سامان‌دهی شده که با الگوهای پیشینی تعریف و تنظیم شده‌اند.

اگر اردوگاه شرق فقط رمان‌هایی را به رسمیت می‌شناخت که حاوی رهیافت رئالیسمِ سوسیالیستی بودند، آنگاه رمان‌نویسان چکسلواکی بیش از هر کسی از این رهیافت (چه از لحاظ زیبایی‌شناختی و چه از منظر سیاسی) دور می‌شدند و با مواجههٔ طعنه‌آمیز نسبت به شعارهای بلشویک‌ها، با مسخره کردن سیستماتیک، از چشم‌انداز بهشت موعود آن‌ها روی برمی‌تافتند. این رمان‌نویسان به حافظهٔ مردمان و رویدادهایی رجوع کردند که تاریخ رسمی بلشویک‌ها می‌کوشید محوشان کند. آن‌ها، به تعبیر آرنت، دست به کُنش‌هایی می‌زدند تا داستان‌های استثنائی خویش را بیافرینند: داستان‌هایی که صرفاً عاریتی و طفیلیِ قلمروهای دیگر نباشند و خودشان زایشگر و مولد باشند. داستان‌های تاریخ فقط درون دایره می‌توانند به حرکت درآیند. برعکس، کوندرا و آرنت از داستان‌هایی سخن می‌گویند که جهان را به طریقی نو و بی‌سابقه مساحی می‌کنند و آغازی متفاوت را وارد جهان می‌کنند: شروعی تازه بیرون از دایره‌ها. این داستان‌ها از «کلان روایت‌ها» می‌گریزند تا خرده‌روایت‌ها را به تور افکنند. آن‌ها وجهی از تاریخ رسمی نیستند، بدیل آن هستند. تاریخ بزرگ،

کشف‌های شخصی نویسنده را خیانت می‌دانست: «خودبیانگری» و آغازگری محکوم است.

موریانه‌های تقلیل همواره زندگی آدمی را می‌جویند؛ فقط آن رخدادهایی که در راهبردهای بزرگ تاریخ می‌توانند نقش ایفا کنند، به حیات خود ادامه می‌دهند. مدرنیسمْ خود را در همین رخدادهای بزرگ تعریف می‌کند. بی‌اعتنایی به این رخدادهای راهبردی، بی‌اعتنایی به تقلیل‌گرایی مدرنیسم بود. نتیجهٔ این تقلیل گرایی آن است که تاریخِ یک قوم به چند حادثه بازگردانده می‌شود. زندگی اجتماعی به مبارزهٔ سیاسی و مبارزهٔ سیاسی فقط به رویارویی دو قدرت بزرگ جهانی (بلوک شرق و غرب) تقلیل داده می‌شود. بیرون از این رویارویی‌های بزرگ، هر گونه کنش تحول‌بخشی ناممکن شده است. بازگشت به کنش (به تعبیر آرنت) و نگهبانی از میراث رمان (به تعبیر کوندرا) مقاومتی در برابر چنین تقلیل‌گرایی‌ها است.

تا زمانی که چنین تقلیل‌گرایی سیطره دارد، همچنان شبح توتالیتاریسم دست از سر آدمیان برنداشته است. توتالیتاریسم یک حکومت نبود، عادت و منش و مکانیسم تقلیل‌گرایی بود که همچون چاقوی سلاخ خانهْ زندگی‌ها را می‌برید و مثله می‌کرد و دور می‌انداخت. توتالیتاریسم استبداد تاریخ بود.

فهرست منابع

آرنت، هانا (۱۳۶۱). *انقلاب* (عزت‌الله فولادوند، مترجم). تهران: انتشارات خوارزمی.

آرنت، هانا (۱۳۸۵). اگزیستانسیالیسم فرانسوی (محمدسعید حنایی کاشانی، مترجم؛ چاپ‌شده در مجلهٔ بخارا). *ویژه‌نامهٔ هانا آرنت، ۵۸*، تهران: نشر مجلهٔ علمی و فرهنگی بخارا.

آرنت، هانا (۱۳۹۹الف). *آیشمن در اورشلیم* (زهرا شمس، مترجم). تهران: نشر برج.

آرنت، هانا (۱۳۹۹ب). *وضع بشر* (مسعود علیا، مترجم). تهران: نشر ققنوس.

آرنت، هانا (۱۳۹۹پ). *توتالیتاریسم* (محسن ثلاثی، مترجم). تهران: نشر ثالث.

شایگان، داریوش (۱۳۹٤). *جنونِ هشیاری*. تهران: نشر نظر.

کلیما، ایوان (۱۳۹۸). *روح پراگ* (خشایار دیهیمی، مترجم). تهران: نشر نی.

کوندرا، میلان (۱۳۸۹الف). *هنر رمان* (پرویز همایون‌پور، مترجم). تهران: نشر قطره.

کوندرا، میلان (۱۳۸۹ب). *وصایای تحریف‌شده* (کاوه باسمنجی، مترجم). تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

کوندرا، میلان (۱۳۹۳). *مهمانیِ خداحافظی* (فروغ پوریاوری، مترجم). تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

کوندرا، میلان (۱۳۹٤الف). *پرده* (کتایون شهپرراد و آذین حسین‌زاده، مترجمان). تهران: نشر قطره.

کوندرا، میلان (۱۳۹٤ب). *بی‌خبری* (فروغ پوریاوری، مترجم). تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

کوندرا، میلان (۱۳۹٦). *شوخی* (فروغ پوریاوری، مترجم). تهران: انشارات روشنگران و مطالعات زنان.

کوندرا، میلان (۱۳۹۷). *زندگی جای دیگری است* (پانته‌آ مهاجرکنگرلو، مترجم). تهران: فرهنگ نشر نو (با همکاری نشر آسیم).

References

Arendt, H. (1982). *Revolution* (E.A. Fouladvand, Trans.). Tehran: Entesharat e Kharazmi. [In Persian]

Arendt, H. (2006). French Existentialism. (M.S. Hannaei Kashani, Trans.; in Bokhara magazine). *Special issue of Hannah Arendt, 58*. Tehran: Majalleh e Elmi o Farhangi e bokhara. [In Persian]

Arendt, Hanna (2020a). *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*

(Z. Shams, Trans). Tehran: Nashr e Borj. [In Persian]

Arendt, Hanna (2020b). *The Human Condition* (M. Olya, Trans). Tehran: Nashr e Ghoghnous. [In Persian]

Arendt, H. (2020c). *The Origins of Totalitarianism* (M. Solasi, Trans.). Tehran: Nashr e sales. [In Persian]

Barta, T. (2007). On Pain of Extinction: Laws of Nature and History in Darwin, Marx and Arendt. In H. Arendt, *The Uses of History (Imperialism, Nation, Race and Genocide)*. Richard-King and Dan Stone, Eds.). Bergban Books, New York, Oxford.

Du Plessix Gray, F., & Kundera, M. (1999). Journey into the Maze: An Interview With Milan Kundera. In P. Petro (Ed.), *Critical Essays on Milan Kundera*. NewYork: G.K.Hall & Co.

Frank, S. (2008). *Migration and Literature*. UK: Plagrave macmillan.

Finkielkraut, A., & Kundera, M. (1999). Milan Kundera Interview. In P. Petro (Ed.), *Critical Essays on Milan Kundera*. NewYork: G.K.Hall & Co.

Ivanova, V. (2010). Literature in the "other" Europe Before and After the Transition: The Work of Blaga Dimitrova and Milan Kundera. *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe, 18*(2), 205-221. https://doi.org/10.1080/0965156X.2010.509125

Jefferson, A. (1991). Counterpoint and forked tongues: Milan Kundera and the art of exile. *Renaissance and Modern Studies, 34*(1), 115-136. https://doi.org/10.1080/14735789109366547.

Klima, I. (2019). *The Spirit of Prague* (Kh. Deyhimi, Trans.). Tehran: Nashr e Ney. [In Persian]

Kundera, M. (2010a). *The Art of Novel* (P. Homayoonpoor, Trans.). Tehran: Nashr e Ghatreh. [In Persian]

Kundera, M. (2010b). *Testaments Betrayed* (K. Basmanji, Trans.). Tehran: Entesharat Roushangaran va Motaleat Zanan. [In Persian]

Kundera, M. (2014). *The Farewell Walts* (F. Pooryavari, Trans.). Tehran: Entesharat Roushangaran va Motaleat Zanan. [In Persian]

Kundera, M. (2015a). *The Curtain: in Essay Seven Parts* (K. Shahparrad & A. Hosseinzadeh, Trans.). Tehran: Ghatreh. [In Persian]

Kundera, M. (2015b). *Ignorance* (F. Pooryavari, Trans.). Tehran: Entesharat Roushangaran va Motaleat Zanan. [In Persian]

Kundera, M. (2017). *The Joke* (F. Pooryavari, Trans.). Tehran: Entesharat Roushangaran va Motaleat Zanan. [In Persian]

Kundera, M. (2018). *Life is elsewhere* (P. Mohajer Kangarloo, Trans.). Tehran: Nashr e no va Nashr e Asim. [In Persian]

Ricoeur, p. (1983). Action, Story and History: on Re-reading. The Human Condition. *Salmagundi, 60*(Spring-Summer 1983), 60-72.

Shayegan, D. (2015). *Jonoon e Houshyari*. Tehran: Nashr e Nazar. [In Persian]

Vila, D. R. (2006). Introduction: the development of Arent's political thought. In *Cambridge companion to Hanna Arendt*. Cambridge University Press.