نوشتار

۲۰۰۷ = ۷

* *میلان کوندرا:*
- ادبیات جهـانی
- تئوری رُمان
- رُمان نویس چیست ؟
- آنچه ازعهدهٔ رُمان برمی آید
* *ویلم فردریک هرمانس :*
- شخصیت های ناخوشایند در رُمان
* *هاینس اشلافر:*
- رُمان، آخرین مرحلهٔ ادبیـات
* *ربرت فالر:*
- خردمندی سحر و افسون
و افسون زدایی جهان در ایدئولوژی عصرکنونی

میلان کوندرا

ادبیـــات جهـــانی

هراثر ادبی، درچارچوب دو متن اصلی واساسی می تواند بررسی وارزیابی شود: یا در متن تاریخ ملی هنرش (که ما آن را متن محدود می نامیم) و یا در فراسوی متن تاریخ ملی هنرش (که ما آن را متن وسیع می نامیم). ما عادت کرده ایم موسیقی را در چارچوبِ متن وسیع درنظرگیریم: برای موسیقی شناسان،زبان مادری *باخ* اهمیت ندارد.برعکس، رُمان، چون به زبان مادری وابسته است، درهمه ی دانشگاه های جهان درچارچوبِ متن محدود ملی تدریس می شود.اروپا هنوزهم موفق نشده است ادبیاتش را درچارچوب تاریخ واحدی بررسی کند.ومن هرگزازتکرارایـن موضوع صرفنظر نخواهم کرد که این امر نافرجامی و شکست معنوی غیرقابل جبران اروپاست. چون اگر تاریخ رُمان را که موضوع ماست بررسی کنیم،خواهیم دید:*اشترن*، تحت تاثیر *رابله* قرارگرفت؛ *دیدرو*،*ازاشترن* تاثیرگرفت؛ *فیلدینگ*، پیوسته به *سروانتش* استناد کرد و *استاندال* به *فیلدینگ*. سنتِ *فلوبر* درآثار جویس ادامه می یابد و شعریتِ خاص رُمان هرمان *بروخ* مدیون جویس است . *کافکا* به *گارسیا مارکز* نشان داد که می شود این سنت را کنار نهاد و «*طور دیگری نوشت* » .

آنچه را که گفتم،نخستین بار *گوته* چنین فرمول بندی کرد:« *ادبیات ملی، دیگر چیز بیشتری برای گفتن ندارد، اینک دوران ادبیات جهانی است وهمه باید این دوران را تسریع کنند.*» این گفته تا حدودی وصیت نامه ی *گوته* است. برای نشان دادن خیانت به این وصیت نامه، شما هر کتابِ تاریخ ادبیات و یا هرجُنگِ ادبی را که بگشایید خواهید دید که ادبیات جهانی به صورت ادبیـات های ملی درکنارهم و یکی پس از دیگری معرفی شده اند: به صورت تاریخ ادبیـــات ها !

و دراین میان *رابله* را، که هموطنانش چندان اهمیّتی برایش قایل نبودند، یک نفر روس بهترشناخت: *باختین*. *داستایفسکی* را یک فرانسوی شناخت: *آندره ژید*. *ایبسن* را یک ایرلندی: *برنارد شاو* و *جویس* را یک اتریشی: *هرمان بروخ*.اهمیتِ جهانی یک نسل از نویسندگان بزرگ آمریکای شمالی،*همینگوی*، *فاکنر*، *دوس پاسوس* راابتدا *سارتر*وسایر نویسندگان فرانسوی دریافتند. *فاکنر*، درسال 1946 نوشت:(« *درفرانسه من پیریک جنبش ادبی شده ام*». و درعین حال او ازگوش های کر درکشورش شکایت کرد). این چند نمونه استثنائاتِ قاعده ی کلی نیستند. قاعده ی کلی این است: فاصله گیری جغرافیایی، ناظر را از متن محلی دورمی کند و به او اجازه می دهد *متن وسیع ادبیـــات جهـــانی* را مشاهده وارزیابی کند ودرموقعیتی قراردهد ارزش زیباشناسانه ی یک رمان آشکار شود، یعنی: جنبه های ناشناخته ی وجود و هستی انسان که این رُمان توانسته است آن را توضیح دهد؛ و نوآوری شکلی که برای بیانش پیدا کرده است .

دراین مقاله، آیا می خواهم بگویم که برای داوری یک رمان، ضرورتی ندارد زبان اصلی رمان را دانست؟ آری، درست همین را می خواهم بگویم! ژید، زبان روسی نمی دانست، *برنارد شاو*، زبان نروژی نمی دانست، *سارتر* رمان های *دوس پاسوس* را به زبان اصلی نخوانده بود؛ اما اگر ترجمه ی این رمان ها منتشر نشده بودند، نوآوری های زیباشناسانه این رمان ها هرگز کشف نمی شدند.

(ودرمورد پروفسورهای ادبیات خارجی؟ آیا وظیفه ی طبیعی آنان این نیست که آثار ادبی را درچارچوب ودرمتن ادبیـات جهـانی بررسی کنند؟ امیدی نیست:چون انان برای اثبات توانایی خود، به عنوان کارشناس، به منظور جلوه گری به ادبیات های محدود ملی که تدریس می کنند می پردازند.اینان بلند گوی نظرات وعلایق خاص وپیش داوری های همان هایی هستند که چنین ادبیاتی را می پسندند!امیدی نیست:چون دردانشگاه ها، اثرهنری عمیقا در تارو پود محلی کشورش گرفتار شده است .)

محلی گرایی ملت های کوچک

تعریف محلی گرایی چیست؟ ناتوانی(یا امتناع) ازدیدن فرهنگ خود درچارچوب وسیع است. دونوع محلی گرایی داریم : محلی گرایی ملت های بزرگ و محلی گرایی ملت های کوچک.ملت های بزرگ با ایده ی *گـوته* درمورد ادبیات جهانی مخالف اند،زیرا تصورمی کنند ادبیاتِ خودشان به قدرکافی غنی است وبه انچه درسایر کشورها نوشته می شود نیاز ندارند.Kazimierz Brandys،دریاداشت های خاطراتش به تاریخ 1985-1987،نوشته است:«اطلاعات دانشجوی فرانسوی ازادبیات جهانی بیش از اطلاعات دانشجوی لهستانی نیست،اما این کمبود،برای دانشجوی فرانسوی موجه است،چون فرهنگِ فرانسه کم وبیش حاوی تمام جنبه ها،کلیه امکانات و مراحل شکوفایی ادبیاتِ جهانی است . »
ملت های کوچک ، درست برعکس دلایل ملت های بزرگ، نسبت به چارچوب بزرگ بی اعتنا هستند: اینان برای فرهنگِ جهانی احترام زیادی قایل هستند ولی تصور می کنند که این فرهنگ چیزی بیگانه و فراسوی آنان وغیرقابل دسترسی به آن است ؛ واقعیت ایدآلی است که کمتر با ادبیاتِ ملی خودشان سرو کار دارد.ملت کوچک، نویسنده اش را واداشته است که باورکند اوفقط به همین ملت تعلق دارد.اوتوجه به فراسوی مرزهای کشوروهم پیوستگی درعرصه هنرباهمکاران فراسوی ملت اش را حمل برتکبرنویسنده وتحقیر هنر ملی تلقی می کند.وچون ملت های کوچک اغلب درموقعیت هایی قرارمی گیرند که ادامه حیاتِ انان بدان وابسته است، موفق می شوند این شیوه رفتار را از نظر اخلاقی هم که شده است به راحتی توجیه کنند.
کافکا، دریادداشت های خاطراتش به این موضوع اشاره کرده است. او، از دیدگاه ادبیات «*بزرگ*»،یعنی ادبیات آلمانی،به ادبیات یهودی وچکی می نگرد ومی گوید،احترام زیادی برای این نویسندگان قایل است؛چون سرفرازی خود را در برابر« دشمنان محیط وپیرامون خود» نشان می دهد.ادبیات اینان کمترموضوع تاریخ ادبیات وبیشترموضوع وضعیت مردم است. ودرست همین تاثیر پذیری متقابل وخارق العاده بین ادبیات و مردم است که آنان را در کشورشان برای پذیرش شعارهای سیاسی آماده می کند.

محلی گرایی ملت های بزرگ

وتعریف محلی گرایی ملت های برزگ چیست؟ تعریف، همان تعریف محلی گرایی ملت های کوچک است:ناتوانی (یا امتناع) از دیدن فرهنگ خودی درچارچوب وسیع جهانی.
چندی پیش،یکی ازروزنامه های پاریس ازسی شخصیت محیط روشنفکری آن موقع

(روزنامه نگاران، مورخین، جامعه شناسان، ناشرین کتاب و چند نویسنده) یک همه پرسی انجام داد.هریک می بایست مهمترین کتاب های سراسر تاریخ فرانسه را به ترتیب معرفی کنند. ازاین لیست تهیه شده، که هر یک ده کتاب را برشمرده بودند؛ صد کتاب به عنوان بهترین کتاب ها انتخاب شدند.نتیجه ای که به دست آمد تقریبا درست همان تصوری است که نخبگان روشنفکر فرانسوی امروزهم در مورد اهمیت ادبیات کشورشان دارند.
دراین مسابقه، *بینوایان ویکتورهوگو*برنده شد. این امربرای نویسنده خارجی شگفتی آور است.چون این اثر نه برای آنان اهمیت زیادی دارد ونه برای تاریخ ادبیات فرانسه. بنابراین او درمی یابد آن ادبیاتِ فرانسه که او دوستش دارد ادبیاتی نیست که فرانسوی ها دوستش دارند. درمرتبه ی یازدهم « *خاطرات* (1942 - 1939)»: نوشته ی *دوگل* قرار گرفت. کتاب یک سیاستمدار، یک ارتشی، درخارج فرانسه به دشواری می تواند چنین اهمیتی کسب کند.آدم سرگیجه می گیرد، وقتی می بیند مهمترین شاهکارهای ادبی درردیف های پایین ترقرارگرفته اند. *رابله*، در ردیف سیزدهم! *رابله* بعد از *دوگل* ! دراین مورد من مشغول خواندن متنی ازیک استاد سرشناس فرانسوی بودم که توضیح می دهد ادبیات کشورش فاقد بنیان گذارانی همچون *دانته* برای ایتالیا، *شکسپیر*برای انگلیس و..است. بنابراین، *رابله* از نظرهموطنانش فاقد هاله ی بنیانگذاری است؛ در حالی که به نظر تقریبا همه ی رمان نویس های بزرگ عصرما، *رابله* درکنار *سروانتس* بنیانگذارهنررمان محسوب می شود.
و رمان های قرن هجدهم ونوزدهم که افتخارادبیات فرانسه است درچه ردیفی قرار گرفتند؟ *سرخ وسفید*: دررديف بيست و دوم؛ *مادام بوواری* دررديف بيست و پنجم ؛ *کمدی انسانی* دررديف سي و چهارم!(آیا چنین چیزی امکان دارد؟!)
کمدی انسانی، اثری است که بدون آن ادبیاتِ اروپا غیرقابل تصوراست. و برخی از رُمان های دیگر که شاهکارند اصولا در این صد کتاب دیده نمی شوند.
ورُمان های قرن بیستم دراین لیست چه مقامی دارند ؟«*درجستجوی زمان گم شده*» ، در ردیف هفتم ،«*بیگانه* »ی *کامو*دررديف بيت و دوم. وبعد تقریبا هیچ .از آثاری که ادبیات مدرن نامیده می شوند خبری نیست.ازاشعارمدرن هم خبری نیست.گویی تاثیرعظیم فرانسه برهنرمدرن به وقوع نپیوسته است.فی المثل گویی *آپولینر* (که دراین لیست وجود ندارد) برسرتا سر یک عصر شعر اروپا بی تاثیر بوده است!
شگفت انگیزتراین که دراین لیست، *بکت* و *یونسکو* قرار نگرفته اند.چند درام نویس درقرن اخیرمی شناسیم که آثارشان چنین قدرت وجذابیت را داشته باشد؟ یکی یا دو تا؟ و نه بیش.
یک خاطره : رهایی از قیمومیت زندگی فرهنگی درچکسلواکی کمونیستی دراوایل دهه ی شصت با برپایی تآترکوچکی همعنان بود.درآن تاتر برای نخستین بار قطعه ای از *یونسکو* را مشاهده کردم که فراموش نشدنی است:انفجار فانتازی وهجوم ذهنیتی بود که برای هیچ کس وهیچ چیزاحترام قایل نیست. من بارها گفته ام:«*بهارپراگ*»، هشت سال پیش از سال 1968 ، با نمایش این اثر *یونسکو* دراین تاتر کوچک آغاز شد.
می توان به من خرده گرفت آثاری که دراین لیست ذکرشده اند کمترنشان محلی گرایی دارند، بلکه بیشترنشانه ای ازگرایش روشنفکران جوان تر به معیارها وملاک های زیباشناسی پیوسته کم اهمیت تراست. انهایی که بینوایان را انتخاب کرده اند به اهمیت این

اثردرتاریخ رُمان توجه نداشته اند بلکه به استقبال عظیم اجتماعی آن اندیشیده اند.البته این امرواضح است.اما درعین حال،نشان بی تفاوتی آنان نسبت به ارزش زیباشناسی رمان است که درنهایت مجموعه فرهنگ را به محلی گرایی سوق می دهد.فرانسه کشوری نیست که فقط فرانسوی ها درآن به سرمی برند.فرانسه کشوری است که دیگران به آن می نگرند وازآن تاثیرمی پذیرند.ویک خارجی برای اثاری که درکشوردیگری پدیدآمده اند برمبنای ارزش های(زیباشناسی و فلسفی) این آثار ارزش قایل می شود. بنابراین، باردیگر قاعده عمومی تایید می شود: این ارزش ها ازدیدگاه *چارچوب محلی* به زحمت شناخته می شوند، حتی اگر افتخارملت بزرگی در چارچوب کوچک محلی باشند.

Milan Kundera: Le rideau , Gallimard,Paris.2005

تئوری رمان

فیلدینگ، به عنوان نخستین رمان نویس درموقعیتی بود که دربارهٔ شعریتِ رمان فکرکند. هریک ازهجده بخش رمانش: *توم جونس*، با فصلی آغازمی شود که به تئوری رمان اختصاص دارد.(تئوری اوسهل وآسان و لذت بخش است، چون رمان نویس تئوری را این جورارائه می دهد. اوزبان خاص خودش را به دقت حفظ می کند وبه کار می برد واززبان خاص دانشمندان پرهیزمی کند.)
فیلدینگ، رمانش رابه سال 1749 نوشته است، یعنی دوقرن پس از *گارگانتوا* و *پانتاگروال* [اثر رابله] ویک ونیم قرن پس ازدون *کیشوت*.اگرچه اوبه *رابله* وسروانتس استناد می کند، با این وجود، به نظراو رُمان هنر نوینی است وخودش را" *بنیان گذار شهرستان ادبی نوین* "می نامد.
این" *شهرستان نوین*" آن چنان نو است که هنوز نامی ندارد! دقیق تربگوییم. درزبان انگلیسی دونام داریم : *novel* و *romance* ، امافیلدینگ از به کاربردن این دونام پرهیز می کند، چون چیزتازه ای کشف شده است.اما " ناگهان انبوهی رمان های ابلهانه و وحشتناک سرازیر شدند" (*a swarm of foolish novels and monstruous*). و او برای این که اثرش با چنین نوشته هایی که آنها را تحقیرمی کند هم کاسه نشود، این هنر نوین را با ابداع اصطلاحی سنجیده وزیرکانه اما شایان توجه و درست وبجا مشخص می کند :"*نوشتهٔ نثرگونهٔ کمدی ـ حماسی* (*prosai-comi-epic writing*) ".
فیلدینگ تلاش کرده است این هنررا چنین تعریف کند. یعنی *Raison d`etre* (علت وجودی) آن را معین کند، تاعرصهٔ واقعیت، طراحی و روشن ودرک شود:" *خوراکی که ما دراین جا.. .... به خوانندگان... توصیهمی کنیم چیزی نیست جزطبیعت انسان*".این گفته،ظاهرا پیش پا افتاده به نظرمی رسد.درگذشته،رمان توصف ماجراهایی بود لذت بخش،مفرح وسرگرم کننده ونه بیش ازاینها. هیچ کس رما ن را به این معنای عام، یعنی چیزی این چنین پرتوقع باهدفِ جدی بررسی طبیعتِ انسان تلقی نمی کرد.هیچ کس برای رمان مقام تفکروتفحص دربارهٔ انسان و طبیعت اش قایل نبود .
دررُمان" *توم جونس*" ، فیلدینگ ناگهان درمیان داستان به فکرمی افتد ومی گوید یکی از شخصیت های داستانش اورا متحیرومبهوت می کند.رفتاراین شخصیت به نظرش" *بی معنایی غیرقابل درکی است که ازموجودی عجیب وغیرعادی سرزده است: ازانسان*."
درواقع، شگفتی او ازرفتار"آن مخلوق عجیب ـ انسان ـ که غیرقابل درک است" نخستین انگیزه ای است که فیلدینگ را برآن داشته رمانی بنویسد وچیزی *اختراع* کند." *اختراع*" (درزبان انگلیسی *invention*) برای *فیلدینگ* کلیدِ رمز است.اودراین مورد به ریشهٔ لاتینی آن *inventio* استناد می کند که به معنای *اکتشاف* است (*discovery,finding out*).رمان نویس، درحین *اختراع* رُمان اش جنبه ای از طبیعت انسان را که تا آن هنگام نهان و ناشناخته بودکشف می کند. بنا براین، *اختراع* رمان، شناختی است که فیلدینگ آن را" *رخنه کردن سریع ونیزبینی در باطن وجود ما* " توصیف می کند:

"(A quick and sagacious penetration into the true essence of all the objects of our contemplation)"
(جملهٔ شایان توجهی است. صفت"سریع" - *quick* - آشکار می کند که سخن برسرشناختِ خاصی است که درآن الهـــام تقش اساسی ایفا می کند.)
وشکل این "*نوشتهٔ نثرکونهٔ کمدی - حماسی*" چگونه است ؟ *فیلدینگ* اعلام می کند که "*من به عنوان پایه گذار یک شهرستان نوین ادبی از آزادی برخوردارم که خودم قوانین داوری را وضع کنم .*"
او، با اعلام این امر،ازقبل، فرمایشات " کارگزارن ادبیات"را درباره نقد اثرش رد می کند.به نظراو، رمان - آن چه که به گمانم قطعیت دارد - ازطریق *علت وجودی اش* تعیین وتعریف می شود، ازطریق عرصهٔ واقعیتی که رُمان باید آن را کشف کند. اما شکل رُمان برعکس، تابع آزادی است که آن را کسی محدود نتواند کرد وشکوفایی آن پیوسته غیرمترقبه و دورازانتظار خواهد بود.

برگرفته از *Milan Kundera : Le rideau ,2005,Gallimard,Paris*

میلان کوندرا

رمان نویس چیست ؟

شرمساری تکرارمکررات

پس ازفروپاشی رژیم کمونیستی،درسال 1989،درنخستین اقامتم درپراگ ، دوستی که سال ها درآنجا بسربرده بود به من گفت: آنچه اینک به آن نیازمندیم نویسنده ای است مانند *بالزاک*؛چون آنچه تو دراینجا می بینی بازسازی جامعهٔ سرمایه داری است، با همهٔ خشونت ها وبلاهت که به همراه می آورد؛ با همهٔ ابتذال دغلکاران وتازه بدوران رسیده ها.اما آنچه دراین روز وروزگارتازگی واصالت دارد این است که جامعهٔ کنونی جامعهٔ پیشین را کاملا به خاطردارد واین دوتجربه به شدت به هم برخورد می کنند. تاریخ، مانند دوران *بالزاک*،سردرگمی غیرقابل تصوری را به معرض تماشا قرارمی دهد.این دوست، سرگذشت آدمی را برایم تعریف کرد که در رژیم سابق صاحبِ مقام حزبی بود وبیست وپنج سال پیش دخترش را به همسری پسرخانوادهٔ ثروتمند بورژوایی که ازاوسلب مالکیت شده بود داد وبه عنوان هدیهٔ عروسی برای دامادش مقام حزبی دست وپاکرد.حال، این عضوسابق حزب درتنهایی بسرمی بَرَد.

خانوادهٔ دامادش املاکی را که رژیم سابق دولتی کرده بود بازپس گرفته ودخترش خجالت می کشد درروزروشن به دیدار پدرکمونیست اش برود.دوستم خندید وگفت:متوجه می شوی؟ این داستان کاملا شبیهٔ داستان *باباگوریو*است: دردوران انقلاب فرانسه این آدم متنفذ تقلا کرد دودخترش با«دشمن طبقاتی»ازدواج کنند.چندی بعد که نظام سلطنتی دوباره برقرارشد،این دودخترنمی خواستند پدرشان را ببینند وپدربیچاره جرات نمی کرد درانظارعمومی به دیدن دخترانش برود.

ما مدتی خندیدیم.حال ازخود می پرسم چرا وبه چیزخندیدیم؟آیا آن آدم کهنه کارحزبی واقعا خنده آوربود؟ آیا اوآدم مضحکی بود،چون تکرارسرگنشتی است که یک باربه وقوع پیوسته است؟ اما اوبه هیچ وجه تکرارنکرده بود.تاریخ تکرارمی شود.کسی که کارش تکرارمکررت باشد باید شرم،هوش وسلیقه نداشته باشد. ما به بد سلیقگی تاریخ خندیدیم .

بازگردیم به درخواست دوستم. آیا وضعیت چک چنان است که به *بالزاک* نیازمنداست؟ شاید؟شاید برای چک ها خواندن رمانی دربارهٔ برقراری مجدد نظام سرمایه داری درکشورشان سودمند باشد: رمانی قطوربااشخاص متعدد به سبک رمان های بالزاک. اما امروزکسی که شایستهٔ عنوان رمان نویس باشد چنین کاری نمی کند.نوشتن دوبارهٔ «*کمدی انسانی*» خنده آوراست. تاریخ (تاریخ بشریت) به واقع می تواند بد سلیقه وتکرارمکررات باشد ،اما تاریخ هنر تکرارمکررات را تحمل نمی کند.

آنچه روزگاری ازاروپا برجای خواهد ماند تاریخ اش نیست که تکرارمکررات است وفی نفسه بی ارزش . تنها چیزی که شانس باقی ماندن دارد تاریخ هنرهای اروپاست .

موقعیت ها

سه رُمان کافکا، سه صورتِ موقعیت یکسان اند. انسان با انسان درگیرنمی شود، بلکه انسان با دنیایی درگیرمی شود که به شکل دستگاهٔ اداری گسترده وعریض وطویلی مسخ شده است .
درنخستین رمان، ***آمریکا*** (1912) انسان، *کارل روسمان* است ودنیا آمریکاست .
در دومین رمان، ***محاکمه*** (1917) انسان، *یوزف* K است ودنیا دادگاه عریض وطویلی است که اورا محاکمه می کند.
درسومین رمان، ***قصر*** (1922) انسان، K است و دنیا دهکده ای است که قصر برآن تسلط دارد .
این امر که کافکا از روان شناسی روگردان شد تا به پژوهش موقعیت متمرکزشود، به هیچ روی به این معنی نیست که شخصیت هایش ازنظر روان شناسی متقاعد کننده نیستند؛ بلکه مجموعهٔ مسایل روان شناسی شخصیت هایش درسایه قرارگرفته اند: این امرکه آیا K دوران کودکی خوش یا ناخوشی داشته است، آیا او مادرش را دوست داشته یا دریتیم خانه پرورش یافته است ، این امر که او درجوانی عاشق شده است یا نه، همهٔ اینها برسرنوشت او و بر رفتاروکردارش بی تاثیرند.کافکا با نگرش به وقایع به نحوی دیگر، یعنی تفحص درمورد زندگی انسان به نحوی دیگروطرزتلقی دیگری ازهویتِ فرد، نه تنها با ادبیاتِ پیشین بلکه با بزرگان هم عصرش *(پروست وجویس)* تفاوت دارد.
هرمان بروخ،درنامه ای در بارهٔ توصیفِ شعرّیتِ « خوابگرد» (که بین سال های1929 و 1932 نوشته است) چنین توضیح می دهد:« رمان هستی شناختی به جای رمان روان شناختی ».این اثرشامل سه رمان است، یعنی یک تریلوژی است:« ***1888 پازنو- رمانتیک***»،« ***1903، اِش - آنارشی*** »،« ***1918 هوگنو- واقع گرایی*** ».تاریخ ها نیز درعنوان هررمان ذکرشده اند. وقایع هررمان، 15 سال پس ازدیگری رخ داده است، درمحیط ها وبا شخصیت های متفاوت. اما آنچه این سه رمان را (که به تنهایی وجدا ازهم هرگزچاپ نشده ونخواهند شد) یک اثرکامل ساخته،موقعیتِ روند تاریخی یکسانی است فراسوی موقعیتِ اشخاص که*بروخ* آن را «*زوال ارزش ها*» نامیده است وهرسه قهرمان این رمان ها با آن موقعیت کنارمی آیند.ابتدا، ***پازنو***است که به ارزش هایی که در برابردیدگانش روبه انحطاط اند وفادارمی ماند. بعد، ***اش*** است که سخت پای بند ارزش هاست،اما نمی تواند این ارزش ها رابازشناسد وسرانجام، ***هوگنو*** است که با دنیای تهی ازارزش ها به بهترین وجهی کنارمی آید.
این نگرش که چندان جلب توجه نمی کند،چرخش اساسی(رادیکال) زیبایی شناسی است: برای اینکه شخصیت رمان «سرزنده»،«قوی» و« هنرمندانه» توصیف شود، لازم نیست که نویسنده همه جوراطلاعات را دربارهٔ شخصیتِ رمان به خواننده بدهد؛لازم نیست که نویسنده این احساس را برانگیزد که گویا شخصیت توصیف شده آدمی است واقعی، مانند من وتو. برای این که شخصیت قوی وفراموش نشدنی توصیف شود،کافی است که رمان نویس فضای موقعیتی را که برای شخصیت ایجاد کرده است کاملا پُرکند. درایجاد چنین فضای نوین زیبایی شناسی، رمان نویس حتی خوشش می آید گهگاه به خاطرآورد که هرآنچه توصیف می کند واقعی نیستند وهمهٔ آنها ساختگی است وازخودش درآورده؛

همانطورکه *فلینی* درپایان «*کشتی رویا ها*» کولیس صحنه ها وکلیهٔ مکانیسم های تأثر توهماتش را آشکارمی سازد

آنچه ازعهدهٔ رمان برمی آید

ماجرای« *مردِ بدون ویژگی* » درشهر *وین* به وقوع می پیوندد. تا آنجاکه من به خاطرمی آورم، دراین رمان فقط دو یا سه بارازاین شهرنام برده شده است؛مثل *فیلدینگ* درتوصیفِ *شهرلندن*. پس ازبیان این مطلب تصورمی کنم خلافِ نیّتِ *موزیل* چیزی گفته ام.کدام نیت؟ آیا اومی خواهد چیزی را پنهان کند؟ نه. نیتِ او زیبایی شناسانه است: فقط به نکات اساسی متمرکزشد. لزومی ندارد که توجهٔ خواننده را به جزییات جغرافیایی شهرمشغول کرد.
معنای مدرنیسم تلاش هرهنری است که به ویژگی ها وگوهره اش نزدیک می شود. ازاینرو،مثلا شعرغنایی تمامی آنچه راکه لفاظی، آموزشی وپرده پوشی بود به دورافکند، تا چشمهٔ شفافِ تخیل شعریت فوران کند.هنرنقاشی فونکسیون ارائهٔ سند ومدرک وتقلید وتمامی آنچه را که به وسایل دیگرمی شود بیان کرد(مثلا به وسیلهٔ عکس برداری وفیلم) کنار گذاشت.
ورمان چه می کند؟ رمان، ازتوصیفِ عصرتاریخی،ازتوصیف جامعه ودفاع ازایدئولوژی سربازمی زند وخود را درخدمت «*آنچه ازعهدهٔ رمان برمی آید*»قرارمی دهد. دراینجا به نوول *کنزابورواو* (Kenzaburo oe)که درسال 1958با عنوان «*گلهٔ بع بع کن*» نوشته است اشاره می کنم:شبانگاه، گروهی سربازارتش خارجی که مست بودند به اتوبوسی که پرازمسافرین ژاپنی بود سوارمی شوند.سربازان به اذیت وآزار دانشجویی می پرداند. سربازان اورا وادارمی کنند شلوارش را درآورد. وبعد، نیمی ازمسافرین رانیز وادارمی کنند که آنها نیزشلوارشان را درآورند.اتوبوس توقف می کند.سربازان از اتوبوس پیاده می شوند ومسافرین شلوارشان رامی پوشند. سایرمسافرین که دست روی دست گذاشته بودند ازمسافرینی که مورد اذیت وآزارو توهین قرارگرفته بودند درخواست می کنند به پلیس شکایت برند. حتی یکی ازآنها که آموزگاربود ازاتوبوس پیاده می شود وبه دنبال دانشجو به راه می افتد تا نام او ونشانی خانه اش را بیابد واین اقدام موهن سربازان را درروزنامه علنی کند وعلیهٔ سربازان به دادگاه شکایت برد.این ماجرا با بیزاری ونفرت مسافرین ازیکدیگرپایان می گیرد.این داستان عالی، بُزدلی، شرمساری وانفعال بسیار زننده را نشان می دهد که می خواهد با نقاب عدالت خواهی جلوه کند.
به این داستان اشاره کردم چون می خواهم بگویم: این سربازان خارجی چه کسانی بودند؟ البته آمریکایی بودند که ژاپن را اشغال کردند.چرا نویسندهٔ داستان ازمسافرین ژاپنی نام برده ولی ازملیت سربازان امریکایی نام نبرده است؟آیا سانسورسیاسی درکاربوده است ؟ یا جلوه ای از سبکِ خاص نویسنده است؟ تصورش را بکنید. اگردرسراسررمان مسافرین ژاپنی با سربازان آمریکایی درگیرمی شدند چه می شد! دراین حالت، معرفی ملیتِ سربازان، بکاربردن همین صفتِ آمریکایی، سبب می شد که این داستان یک مقالهٔ سیاسی شود وشکایت نامهٔ ای علیهٔ قوای اشغال کنندهٔ ژاپن. چشم پوشی ازملیتِ این سربازان کافی است تا جنبهٔ سیاسی،تحتِ شعاع آن معمای با اهمیتی قرارگیرد که مورد توجه وعلاقهٔ نویسندهٔ رمان است : معمای هستی انسان.

تاریخ بشریت با فرازونشیب هایش، با جنگ ها، انقلاب ها وضدانقلاب ها وبا خواری و خفت های ملی، به خودی خود برای رمان نویس جالب نیستند .اونمی خواهد این وقایع را توصیف کند،آنها را افشا وتعبیروتفسیرکند.رمان نویس خدمت کارمورخ نیست. تاریخ بشریت برای او ازاینروجالب است که مانند نورافکن متحرکی برهستی ووجود انسان پرتو می افکند وامکانات غیرمنتظره اش را آشکارمی کند؛امکانات غیرمنتظره ای که دردوران صلح وآرامش که تاریخ تحرکی ندارد تحقق نمی یابند ونا دیده و ناشناخته می ما نند .

برگرفته از: Le rideau,2005, Gallimard –Paris

ویلم فردریک هرمانس *

شخصیت های ناخوشایند دررُمان

نویسندگانی واقعاً نویسنده اند که تصمیم گرفته اند بیش ازآنچه خوانندگان می بینند ببینند، بخواهند به بیش ازآنچه تا موقع نوشتن شناخته شده است دست یابند.دراین رهگذر، هرخوانندهٔ بالقوه برنویسنده فشارمتقابل فوق العاده ای وارد می کند وتصوّراتِ نویسنده ازخوانندگان واقعاً موجودش مانعی است درکارش و بیانش را تحریف می کند.
نوشتن،موقعی برای نویسنده به زحمت اش می ارزد که بتواند مطمئن شود آنچه را خوانندگانش درواقع می دانسته اند ولی درباره اش پیوسته سکوت کرده اند به زبانی رسا بیان کند، آنچه را خوانندگانش درخواب ودرعالم رؤیا دیده اند ولی دربیداری واپس می زنند بی پرده وبدون ابهام برزبان آورد.
من می پذیرم که این امر،این اعتقاد را دربردارد که خوانندگان درباطن خود با وضعیتِ ذهنی وروانی نویسنده شریک می شوند. گاه وبی گاه این اعتقاد به وضوح تأ یید می شود ولی این موارد استثنایی اند.
اگربارها به نویسنده ثابت کنند که او واقعیت را تحریف می کند،بازهم اعتقادش هرگز متزلزل نخواهد شد وگرنه، نویسنده برای همیشه لب ازلب نمی گشود وداوطلبانه روانهٔ تیمارستان می شد.نویسنده فقط موقعی شایسته کسبِ آزادی عمل است که مدام وبی وقفه آنهایی را که براوفشارمی آورند متقاعد کند که حق ندارند او را سرزنش کنند؛چون خوانندگان نیزمانندِ نویسنده،جامعهٔ مزّورشان را(هرجامعه ای مزّوراست،همواره ودرهمه جا)"*معلوماتِ*"مُهمل شان را، ندانم کاری گنگ ومبهم شان را،ازیاد بردن مزورانه شان را، قوانین ومقررات‌شان را که اساس وبنیانی ندارند، معتقداتِ رشوه پذیرشان را، تلاش بی معنا واحمقانه شان را برای بقای خود وحتی برای موفقیت،ناپایداری وفناپذیری شان را، بی مورد و بی جا بودن وجود شان را به دیدهٔ تحقیرمی نکرد ومدام به آنها گوشزد می کند که حق ندارند اورا محکوم کنند؛حقی که حتی حق صوری هم نیست ولی حق"*راستین*" تصورمی کنند.(آیا اصولاً حقی جزاین وجود دارد؟ نویسنده ای که براین باوراست حق راستین امکان دارد ویا قابل تصوراست خودش را با ژورنالیست عوضی کرفته است. ژورنالیست آنچه را که تودهٔ مردم می اندیشند بیان می کند. نویسنده آنچه را که تودهٔ مردم به آن می اندیشند انکارمی کند وازآنچه که تودهٔ مردم جرأت ندارند به آن بیاندیشند پرده برمی دارد)

2 - رُمان، کتابی است درمورد انسان ها.رُمان هایی نیز وجود دارند که درمورد انسان ها نوشته نشده اند،مثل رُمان هایی که عمدتاً درمورد مناظرطبیعت وزیبایی های آن ویا درمورد وضعیت شهرها ومناطق نوشته شده اند. درادبیات هلند این جوررُمان ها اندک نیستند.این رُمان ها،رُمان های کسل کننده اند.چرا درادبیاتِ هلند این جوررُمان ها به وفوروجود دارند وچراکسل کننده اند؟به این پرسش دراین جا نمی پردازم . دراین مقاله به انسان هایی که دررُمان ها مطرح می شوند می پردازم.به کدام انسان ها؟ آیا اینها انسان

های واقعی اند؟ تفاوتِ رُمان با سایرکتاب هایی که درمورد انسان ها نوشته شده اند،مثل پژوهش های جانورشناسی،روان شناسی ویا کتاب های تاریخی چیست؟

3 ـ خوانندهٔ رُمان،انسان هایی را که رمان درباره شان سخن می گوید به خوشایند و ناخوشایند تقسیم می کند.خوشایندی یا ناخوشایندی که شخصیت های رمان برمی انگیزد به ندرت ویا هرگز به شخصیت های رمان محدود نمی ماند، بلکه شاملِ حالِ مؤلفِ رُمان نیزمی شود ـ با اینکه مؤلفِ رمان درکتاب ظاهرنمی شود.
بسیاری ازخوانندگان چنین استنباط می کنند که نویسنده خودش را آدم بهتری ازتودهٔ مردم می داند،چون بسیاری ازنویسندگان واقعا به خواننده چنین تلقین می کنند.نویسنده این احساس را برمی انگیزد که یک سروگردن فراترازسایرانسان هاست، چون اوانسان ها را توصیف می کند،چون اوانسان ها را در رُمانش به مثابهٔ مصالح به کارمی برد وچون او درمورد انسان ها داوری می کند ویا دست کم ازدستش برمی آید انسان ها را هرجور دلش می خواهد توصیف کند.
آخردلیلی ندارد نویسنده خودش را برترازتودهٔ مردم بداند.درواقع نویسنده خودش را تحقیرمی کند،به همان دلیلی که او تودهٔ مردم را تحقیرمی کند. بین نویسنده وتودهٔ مردم همبستگی عمیق پنهانی برقراراست که نه تنها برمبنای نفرتِ متقابل استواراست بلکه به اقتضای نفرت ازخودشان نیزهست: نفرتِ خواننده ازنویسنده،نفرت ازخودش است ونفرتِ نویسنده ازشخصیت های رمانش نفرت ازخودش است.خوانندگانی که این امررا نپذیزند، ماهیتِ فونکسیون اصلی رمان رانمی فهمند، ژورنالیسم آنان را ارضا می کند.
نویسندگانی که این امررا نمی فهمند نویسنده نیستند بلکه ژورنالیست اند.فقط این جور نویسندگان که اصولا ژورنالیست اند می توانند شخصیت های خوشایند بیافرینند.
شخصیتِ خوشایندِ رمان چیست؟ شخصیتی است که نویسنده چیزی درباره اش بیش ازآنچه تودهٔ مردم مایل اند برمبنای ارزش های ظاهری ومراوداتِ روزمره دربارهٔ خودشان بدانند، به آگاهی نمی رساند.
افزون براین ـ اگرچه غریب به نظرآید ـ خوشایندی یا ناخوشایندی که شخصیتِ رمان برمی انگیزد ربطی به این موضوع ندارد که کردارورفتارشخصیتِ رمان، برحسب معیارهایی که عموم پذیرفته اند، فضیلتِ اخلاقی است یا بی بند وباری ونیزاین موضوع که کردارورفتار شخصیتِ رمان تا چه حد واکنش های شایع ورایج عموم را برمی انگیزد دراین رابطه اهمیتی ندارد.قهرمان داستان می تواند هرروزقتلی مرتکب شده باشد، هرشب به دختری تجاوزکرده باشد،ممکن است نژاد پرست وضد یهودی باشد وبا وجود این، خوانندگان اورا چهرهٔ خوشایندی بیابند؛ به شرطی دختری که به اوتجاوزشده درپایان کتاب دختربچهٔ یتیم سرراهی باشد وقهرمان، آنچه رابرای عامهٔ مردم مقدس است زیرپا نگذاشته باشد؛مشروط براینکه قتل به صورتِ اقدامی شجاعانه جلوه کند؛مشروط براینکه قهرمان گهگاه با نخوت به یک یهودی صورت خوش نشان دهد ویا روزعید به رانندهٔ سیاه پوستش انعامی بدهد وبه او مرخصی داده، او را روانهٔ کلیسا کند.
شخصیتِ رمان تا موقعی خوشایند است که ازنزدیک بررسی نشود وعمیقا وارسی نشود.
سالهاست که من درنظردارم کتابی بنویسم که شخصیتِ اصلی اش کاراکتربی عیب و ونقصی دارد:آدمی که همنوعش را آن چنان دوست دارد که مطلقاغیرقابل تصور است.

آدمی که هرگزازکیسهٔ دیگران ثروت به هم نزده است؛آدمی مثل درویش فرقهٔ *جاین* که دایم دستمالی جلوی دهانش می گیرد که مبادا حشرهٔ بی گناهی وارد بینی یا دهانش شود ومعبرش را با جارورفت وروب می کند که مبادا کرمی را لگدمال کند.نمونه ای ازقدیسین.من فقط ازبیم آنکه ممکن است این تقدّس هولناک به قدرکافی خارق العاده وتکان دهنده توصیف نشده باشد وچنگی به دل نزند وخوانندهٔ عادی تصورکند که من خودِ او وياعمه اش راتوصیف کرده ام واحساس کند چاپلوسی کرده ام این پروژه را به آینده موکول کرده ام.

یکی ازمهمترین نگرانی هایم هنوزهم پا برجاست:تودهٔ مردم اگرچه خواهان قهرمان بانزاکت هستند،اما نزاکتِ قهرمان باید چنان باشد که ازحدِ متعارف فراترنرود؛ همانند نزاکتِ شهروندی سربه راه،یا آنچه که اونزاکت تلقی می کند ومرتکب جنایت نشود. *بنجامین فرانکلین* گفته است: Setting too good an example is a kind of slander seldom forgiven {به رخ کشیدن} *الگوی بسیارخوب کارخلافی است که به ندرت بخشودنی است*)

مردم عادی خواستارقهرمان هایی دررُمان هستند که با نزاکت اند- بی آنکه نمونهٔ بیش ازحد معمول ومتعارف باشند.ژورنالیست ها آنها را« *قهرمان هایی که مثل انسان ها رفتارمی کنند*» می نامند، یا آدم های معمولی ومعقول مثل من وتو.اما این موضوع، مادام که قهرمان رمان - مانند آدم های معمولی درزندگی روزانه - قصدِ تخریب نداشته باشد چندان جلب توجه نمی کند.اعمال جنایتکارانه یا رذیلانه،شبیهٔ زخم زبان ویا به اصطلاح"*جهان بینی نگاتیویستی*" نیستند که فوراً برذهن وشعورانسان تاثیرگذارند،چون لازمهٔ قضاوت کردن درمورد رفتاروکردار قهرمان این است که خواننده توانایی قضاوت یا قوهٔ داوری داشته باشد.اما اظهاراتِ قهرمان رمان اغلب حاوی قضاوت است. ازاینرو،حرفی برزبان یا دردهان شخصیتِ رمان نهادن که منظورنویسنده طنزوکنایه است دشوارترین کارهاست وبه این همه سوء تفاهمات منجرمی شود.

قهرمان رمانی که من آن رابرای سهولت فهم« *رمان جدی*» می نامم ابعاد دیگری دارد تا ابعاد" *انسانی*".این قهرمان ها ازمصالح دیگری جزگوشت وخون ساخته شده اند. همهٔ قهرمان های واقعی این جوررمان ها،خدایان،نیمه خدایان،شیطان ها،برگزیدگان ، نفرین شدگان ویا پیامبرانند.

محتملا،موقعی که فلوبر، *رمان« ساده دل* » رامی نوشت منظورش این بود که قهرمان زن ساده دل اش تصویری جزتصویریک کلفتِ بی سوادِ معمولی نباشد.ولی این زن فراترازآن است.اوعلیهٔ این تصوّرکه روح القدس کبوتراست سرکشی می کند، چون کبوترکه نمی تواند سخن بگوید. بنابراین او پیامبرمذهبِ جدیدی می شود که پیروانش طوطی آکنده ازپوشال را به عنوان بُت ستایش می کنند.

4 - رمان رئالیستی نیزدراساس رمان اسطوره ای است ونویسندهٔ آن جادوگر.او روان شناس، جامعه شناس یا فیزیکدان نیست بلکه جادوگری است که به کارعلمی کاملا شخصی اش اشتغال دارد.

رئالیسم،اصولا اسطوره شناسی است.مبنای این شناخت این است که پی بردن به واقعیاتِ روزمرهٔ زندگی: تولد،عشق،پرخاش وستیزه جویی،ترس ومرگ،همانند پی بردن فیزیک

به واقعیتِ اجسام مادی است واین واقعیت ها تا آن حد به طورکامل درک شدنی اند که علم فیزیک واقعیت ماده را به طورکامل درک تواند کرد.
اما کسی که به پژوهش علمی درمورد امورزندگی روزمره می پردازد مانند جامعه شناس،روان شناس وحتی پژوهشگرامورِاقتصادی نیک می داند که درکِ کامل این امورممکن نیست .
برای نوشتن یک رمان رئالیستی، برای این که واقعیتی را بتوان بازآفرید، فرض براین است که نویسنده باید مکانیسم این واقعیت را بشناسد وبرآن مسلط باشد، مثل تکنیسین که برمکانیسم ماشین مسلط است .
اما مؤلفِ رمان رئالیستی برمکانیسم واقعیت اش مسلط نیست.او مانند هرمؤلفِ رمان، مانند هرآدم خیالباف فقط مکانیسم آنچه را که پیش خودش تصورکرده است می شناسد. اونیزجادوگراست.داستان اونیزگزارش عینی نیست بلکه افسانه است.عینیت اوچیزی بیش ازمتدِ کارش نیست وتوصیف اوازواقعیت،عینی نیست بلکه دستِ بالا مشروط وقراردادی است.
حال می شود ازاین فرضیه ـ همانگونه که قوانین طبیعی شامل اجسام بی جان مادی نیزمی شود وچیزی جزقراردادها نیست ـ دفاع کرد؛اما دراین موردسخن برسرانواع دیگری از قراردادها است. قراردادهای تعیین وتعریف نشدهٔ واقعیتی که مورخ،ژورنالیست ونویسندهٔ رمان رئالیستی نمی تواند به آنها استناد کند.
اگرگهگاه رمان هایی بربسیاری ازخوانندگان این تاثیررامی گذارند که گویا این رمان ها «*بازتاب واقعیت اند*» وچیزی جز«*واقعیت*» نیستند، ازاینروست که نویسنده موفق شده است اسطوره اش را به خواننده تلقین کند.مثل مولفِ قصه وافسانه که دنیای افسانه ای اش را به خواننده منتقل می کند وخواننده می داند آنچه اوتعریف می کند اگرعینی درنظرگرفته شود ـ غیرممکن است به وقوع پیوسته باشد. تنها فرق این دو این است که درمورد نخست، تفاوتِ بین واقعیتِ اسطوره ای نویسنده وواقعیت «*اصیل* » به دشواری قابل اثبات است.اغلب این موضوع بعدها، پس ازگذشت سالها آشکارمی شود.چون «*واقعیت اصیل*» بد فهمیده شده ونیز بد فهمیده تواند شد.(توصیف واقعیت تابع مُدِ روز است) ثانیا،علتش این است که قصه نویس (خیال پرداز،مؤلفِ آثارتخیلی ـ علمی وغیره...) بدفهمیده شدن واقعیت های روزمره را نه تنها بدون ادعای حقیقت می نویسد بلکه علاوه برآن، واقعیت کاملاملموس را تابع تخیلش می کند:موش به شیرمبدل می شود،جنگل های مناطق گرمسیردرقطب شمال احداث می شوند وقصرهایی درکرهٔ مریخ بنامی شوند.مکان، زمان وهویت، آزادی عمل قصه نویس را محدود نمی کند.(به منظورجبران این نقیصه، قصه ها وداستان های تخیلی ازاصول اخلاقی متداول عموم منحرف نمی شوند:بدی وشرارت مجازات می شود ونیکی و تقوا پاداش می گیرد.شخصیت ها شماتیک باقی می مانند.)
با این وجود،این موضع ورفتار دیگر درقبال قوانین طبیعی، تنها تفاوت اساسی بین مؤلف رئالیستی با قصه نویس است ـ البته اگر بشود درعمل اصولا ازتفاوت سخن گفت. هرچه باشد اغلبِ مردم فیزیکدان نیستند ودرموارد زیادی نمی توانند وارسی وکنترل کنند که آیا گزارش نویسنده باقوانین فیزیکی انطباق دارد یا نه.(مثلا شهرت *ژول ورن* به عنوان پیشروی اختراعات علمی برهمین مبناست.هرچند غیرممکن است توپخانه اش بتواند گلوله

را تا کرهٔ ماه پرتاب کند ومی بایست مدتها سپری شود تا زیردریایی اتمی شبیهٔ زیردریایی ناخدا *نمو* ساخته شود).

نکته درست درهمین جاست: آیا داستان بایستی قصه یاسرگذشت تخیلی باشد؟ آیا "غیرحقیقت " باید به شکل کاملا آشکار برملا شود؟

این امرشامل درگیری رمان با واقعیت جغرافیایی وتاریخی نیزهست.فرض کنیم من در هلند رُمانی منتشرمی کنم که درآن نوشته ام ،درتقاطع خیابان *دوفرن* وخیابان *ماین* در*کاراکه*(کانادا) به سال 1867 هتل *شامپلن* آتش گرفت و..چند خوانندهٔ این رمان می توانند وارسی وکنترل کنند هتلی که درتقاطع این دوخیابان قراردارد آتش گرفته است و... واقعیت دارد.کیست که بتواند برمبنای ادعایم بگوید من آدم رئالیست هستم یا آدم خیالپرداز؟ ولی می شود آن را جستجوو پیدا کرد(اگرچه کسی چنین کاری را نمی کند)

اما اگرموضوع رمان درمورد واقعیاتِ جامعه شناسی یا روان شناسی باشد،هرنوع وارسی وکنترل محال است.اگرکسی درسال 1930رمانی می نوشت که شخصیت اصلی آن پزشکی بوده وبه جرم ارتکابِ قتل به وسیلهٔ سیانوردرزندان *لوارد* زندانی شده و درزندان مرتکب قتل دیگری باسیانور شده است،آیا نویسندهٔ این رمان آدم خیالپردازتلقی نمی شد؟ اما درسال 1960 که معلوم شد واقعا چنین قتلی رخ داده است،این واقعه می تواند موضوع یک داستان رئالیستی باشد؛هرچند که حتی تحقیقات پلیس وبررسی های عمیق روان شناسی و..موفق نشده است این واقعه را محتمل بداند.قضات که درواقع موظف به کشف حقیقت اند، به جای اینکه وقوع چنین حادثه را یکی ازاحتمالات متعدد تلقی کنند، شق اخیررا برمی گزینند.

رمان رئالیستی،داستان اسطوره ای است زیرا واقعیت عمدتا واقعیتِ اسطوره ای است، ساخته وپرداختهٔ نظرعمومی گروهی آدم ها که ازتمامی آنچه قابل درک است برخی را انتخاب کرده وازآنها اسطوره ای سرهم بندی می کنند.نودونه درصد داوری ها پیش داوری است ـ اگرچه عموم نپذیرد واکثریت مردم هم قبول نکند که پیش داوری اند.

مؤلف اثررئالیستی تصورمی کند انتخاب نکرده است؛ اما اونیزانتخاب می کند(مثل افرادی که درانتخابات شرکت نمی کنند ولی برنتیجهٔ انتخابات تاثیرمی گذارند.) و روندِ تصمیم گیری اودرانتخاب یک اقدام سحرآمیزاست .

فقط آدم کورمادرزاد می تواند به نویسنده ایراد بگیرد که او دروغ می گوید.نویسنده هرگزدروغ نمی گوید.آنجاکه حقیقتی وجود ندارد اونمی تواند دروغ بگوید.فقط ژورنالیست های رشوه خوارمی توانند منکرخصلتِ اسطوره ای رمان شوند وبه نام اسطوره های اجتماعی،یعنی اسطوره های تجاری وکاسبکاری درجرایدشان به عنوان تنها واقعیتی که سبب سعادت و رستگاری می شود قلمداد کنند....

5- حتی یک رمان رئالیستی نتوان یافت که بتواند به پرسش هایی که ازاومی شود پاسخ دهد.هنرمؤلفِ رئالیستی فقط دراین است که از تناقضات وتضادها طفره می رود.هنراواین است که توانایی وقابلیت مشاهده کردنش کمتر وضعیف ترازآدم عادی نیست.دریک کلام: اواین را فهمیده است که بایستی چنان برخواننده تاثیرگذارد که گویا« *همه چیز رو به راه است*». یعنی قصه با واقعیت مطابقت دارد. بااین وجود،او به ساده ترین پرسش ها پاسخ نمی دهد.هنر او این است که فضایی پدید می آورد که درآن پرسش های معین ومشخص بی جا وبی مورد است.

هرقصه گو مخاطبش راهیپنوتیزه می کند.کودکی که برایش *قصهٔ« گربهٔ چکمه پوش»* نقل می شود(قصه ای که گربه با گستاخی وبی شرمی به قتل وتقلب کمک می کند وصاحب اش به ثروت کلانی دست می یابد) اعتراض نمی کند.در این قصه،گربه وصاحب گربه به عنوان فیگورهای ناتوان وخوشایندی که باید زرنگ وزیرک باشند نشان داده می شود.زرنگی وزیرکی آنان فضیلت است وفضیلت پاداش می گیرد.نتیجهٔ اخلاقی:جنایتی که برای ناتوان ها وضعفا مجازنباشد وجود ندارد.یعنی ناتوان ها مجازند مرتکب جنایت شوند.اما این اخلاق را کسی با صدای رسا نمی گوید واگرکسی بگوید سرگرمی وتفریح را بردیگران حرام می کند.

درداستان رئالیستی ظاهرا نمی شود به آسانی قصه ها ازکناراخلاق گذشت وآن را نادیده گرفت.اما دررآلیستی ترین تآترها نیزستون های صحنهٔ تآترازمقوا وکاغذ ساخته شده اند و دری که به حمام گشوده می شود درواقع به پستوی تیره وتار پشت صحنهٔ تآتر منتهی می شود.

نمایش رئالیستی یا داستان رآلیستی فقط بازی درنقشی است که کسی مایل نیست از قواعدش سرپیچی کند.درهرحال رئالیست ها چنین تمایلی ندارند.

کودکی که این قصه ها را باورنمی کند چه می کند؟اوپرسش هایی دارد که قصه ها نمی توانند به آنها پاسخ دهند.چطورممکن است بابانوئل با خرش ازپشت این بام به آن بام برود؟ نویسندگان رئالیست وناتورالیست به این توهم وخیال باطل دچارشدند که می شود بازی ونقشی آفرید که هرگزپایان وانتهایی نتواند داشت وازاینرو می شود به همهٔ پرسش ها یک پاسخ داد.

مسلم شده است که امکان ندارد با تکیه بر" *واقعیت*"بازی ونقشی پایان ناپذیرآفرید.با این وجود، جستجوی نقشی که ازقواعدش تخطی نتوان کرد پاسخ دادن به همهٔ پرسش هاست و- حتی - شاید تظاهر به بی پاسخ گذاشتن پرسش ها - تلاش هرنویسندهٔ جدی است؛ همیشه و درهمه جا.

6- اگرنویسندگان موفق می شدند چیزی جزواقعیت راتوصیف نکنند،هنررُمان حقانیت و صلاحیتِ وجودی اش را مدتها پیش ازدست داده بود.بالاخره،توصیفِ واقعیت را می توان به مراتب بهتر به جامعه شناسی و روان شناسی واگذارکرد.

ادبیات فونکسیون دیگری دارد.رمان نویس،رمان نویسی که من ازاوسخن می گویم، واقعیت را توصیف نمی کند،بلکه میتولوژی شخصی می آفریند واین آفرینش را برخلاف رئالیست ها،هدفمندانجام می دهد.قهرمان های او«*آدمهای معمولی*»نیستند بلکه اوست که به فیگورها شخصیت می دهد.اوست که هرطور بخواهد شخصیت هایش رامی آفریند: به شکل شاهان و سردارانی که سالهاست مرده اند ویا به شکل کارگران،دهقانان ومردم کوچه وبازار که هرروزدراطرافش به سرمی برند.

درمورد نخست، قهرمان اسطوره ای تقریبا هیچ گاه به شکل آدمهای معمولی ظاهرنمی شود.شاهان وسردارانی که مدتها پیش مرده اند،به تمام معنی شخصیت های اسطوره ای اند.این امرآشکارمی سازد که چرا اکثرمردم علاقهٔ خاصی به رمان های تاریخی دارند. خواننده تصورمی کند به رمان تاریخی علاقهٔ خاصی دارد، چون آنچه دررمان توصیف شده است باید واقعا به وقوع پیوسته باشد.اما علت واقعی این نیست، بلکه علت واقعی این

است که ذهن ناخودآگاهش این رمان را فوراً به عنوان زبان ذهن ناخودآگاه ،به عنوان میتولوژی،می پذیرد وتایید می کند ـ واقعیتی که ازذهن خودآگاهش پنهان می ماند.
خواننده ازشخصیتِ قهرمان وشاهزاده مقولهٔ دیگری ازآدم ها می فهمد.اوآنها را طبقه بندی می کند،خنثی می کند وبه عنوان پدیده هایی درنظرمی گیرد که نمی توانند به او لطمه ای بزنند.خواننده هزارونهصد سال پیش دررم به عنوان قیصرمتولد نشده است.اعمال فجیع *نِرو* و *گالیگولا* و... ربطی به اوندارند.ازاینرو،او درباطن درعالم رویا سیرمی کند: اگرمن هزارونهصدسال پیش در رُم متولد شده بودم وامپراتورروم می شدم اعمال بَس لذت بخش تری از *نرو* و*گالیگولا* انجام می دادم ویا تصورمی کند: من اکربه جای *نرو* بودم با یک اشاره شیرهای درنده را روانهٔ قفس ها می کردم وزندانیان مسیحی بیچاره را آزاد می کردم.
خواننده پس ازخواندن این رمان احساس می کند آدم بهتری است. اوموقعی که کتاب را می بندد ازتمام ناکامی ها وشکست هایش درزندگی خود لحظاتی معذورمی شود،چون اودرقرن بیست ویکم متولد شده است.او،تا موقعی که باردیگر نیاز به خواندن چنین رمانی راحس کند،گناهانش بخشوده شده ومی تواند با احساس حقارت نسبت به خود بخوابد، خوابی دربستری نرم که ازنعش ها گرم شده ومُفت ومجانی است.
همچنین برای خواننده، فجیع ترین جنایت ها، مشروط براین که آنرا یک شخصیت تاریخی مرتکب شده باشد وبه طورمبهم توصیف شده باشد ـ که ازخصوصیات هرتاریخ نکاراست (ازرُمان های تاریخی صرفنظرمی کنیم) اقدامی پرافتخار وشکوهمند تلقی می شود. مثل کارهای قهرمانانهٔ *کربهٔ چکمه پوش* ازدیدِ کودکان.
قهرمانان خوشایند دررمان،"*سه تفنگدار*"اند که درهمه جا برسرراهٔ خود به بهانه های واهی آدم می کشند والی آخر....
نویسندگان جدی برای این جورآدم های خوشگذران نمی نویسند.هرچه باشد،اینان از خودشان بسیارمتنفرند.درهرحال اینان ازتوصیف وقایعی که ازعظمتِ اسطوره ای تخیل شان بسیارعقب بماند سخت دلگیرمی شوند.ازاینرومؤلفِ جدی هیچ قتلی را بی اهمیت تلقی نمی کند وبه سادگی ازکنارش نمی گذرد.او تقلب وفریب را ترفندی که شایستهٔ تمجید باشد قلمداد نمی کند ـ او حتی موقعی که قاتل یا متقلب آدم ضعیف وناتوانی باشد، آن را به حساب زیرکی نمی گذارد.
خواستِ غیرممکن ومحال،که به نظرغیرنویسنده نشانهٔ مسلّم دیوانگی است،برای نویسنده اصالت وگوهرهنراوست وتنها چیزی است که زندگی اش برای آن ارزش دارد.
نویسنده،برخلافِ سیاستمداران وژورنالیست ها،کاری به"*واقعیت ها*"ویا به «*محدودهٔ ممکنات*» ندارد.او برخلافِ کشیش ها وسایرروحانیون به این مسئله که نظراتش با توجه به سلامت معنوی مردم خواستارانی دارد یا ندارد بی اعتناست.نویسنده ای که ازخود می پرسد چه چیزی ممکن ومطلوب است،دست بالا آموزگارخواهد بود. *موتاتولی*،زولا، *داستایفسکی*، آموزگاربودند.*هنری میلر و سارترنیز*ـ خوشبختانه نه هیشه ونه درهمهٔ موارد ونه به طورجدی ـ چنین بودندـ اگرچه امکان دارد خودشان به این امرواقف نبوده اند .
نویسنده ای که به طورجدی سرگرم این شود چه چیزی درمحدودهٔ امکانات می گنجد، فقط خوانندگان فاقد فانتزی خواهد داشت که دقیقاً می دانند چه چیز ممکن وچه چیز محال است.

هنررمان، یا هرهنردیگر،که به گروهٔ خاصی منحصر ومحدود شود، همانقدرهنربه حساب می آید که دانش وعلمی که به گروهٔ خاصی منحصرشود دانش وعلم محسوب تواندشد(مثل طالع بینی وستاره شناسی ونظایرآنها).حقایق علمی همگانی وجهانشمول واساسی است (البته تا موقعی که شناختِ نوینی خلاف آن را ثابت نکند)
علم ودانشی که به جمعیت یا گروهٔ خاصی محدود شود، مثلا به آموزشگاهها، دانش وعلم نیست بلکه متدِ آموزش است. دراین مورد کسی شک نتواند کرد.
درادبیات نیز باید فرق بین آموزگار با قهرمان داستان به قدرکافی واضح وآشکارباشد. منتقدین جراید،اهل منبر، مقاله نویس های جراید، آدمهای نغ نغو وخرده گیر،گردانندگان رادیو وتلویزیون جملگی تا آنجا که ازدستشان برمی آید می کوشند این تفاوت را مخدوش کنند ومنتفی بدانند.اینان از دیدن تفاوت بین *کستلر* و*کافکا* امتناع می کنند.

7- امرناممکن ومحال که نویسنده خواهان آن است چگونه است؟ این امر ازجنس اسطوره است،چون موضوع نامیرایی است.اشتیاق به نامیرایی،آن طورکه مذهبیون تصورش را می کنند موضوع چندان ساده ای نیست .
رفتارانسان درقبال نامیرایی دوگانه است. ازیکسو انسان چنان زندگی می کند که گویی فردا نیززندگی خواهدکرد.یعنی گویی تا پس فردا وتا ابَد .ازسوی دیگر:کدام آدم چهل ساله درزندگی یکنواخت روزمره اش چنین فکرنمی کند: چندسال دیگر باید منتظرماند تا به شُکرخدا سرانجام دم فراغت فرا رسد؟.....
اگرانسان واقعاً جاودانی می بود نمی بایست بدان فکرکند.جاودانی واقعی سبب می شود انسان درموقعیتی قرارگیرد که درسرفرصت تمام خطاهایش وتمام آنچه را که ازآنها غفلت کرده است جبران کند.
نویسنده،این قدر صبروحوصله ندارد.برای او وقت تنگ است.اومی خواهد هم اکنون ودرهمین جا همهٔ آنچه را که ازآنها غفلت کرده است جبران کند وبرای همیشه بی آلایشی وبی گناهی اش را به اثبات رساند.
زندگی کدام آدم بی غل وغش وعاری ازتقلب وشیادی است؟ کیست که به دام تزویرو تقلب گرفتارنشده است؟ آیاصلح ومسالمت جویی، دوستی وعشق بدون تقلب وتزویر قابل تصوراست؟
کیست که درواقع به هیچ چیز وبه هیچ کس وابسته نیست؟ آیا انسان به نظرات وعقایدی که دیگران درباره اش دارند،به نظرات وعقایدی که خودش دربارهٔ خودش دارد وابسته نیست؟
درحالی که غیرنویسنده فقط درذهن ودرخاطرهٔ تعداداندکی ازآشنایانش حضوردارد و فقط آنها درباره اش اظهارنظروداوری می کنند، نویسنده درازهان هزاران نفرآدم بیگانه رسوخ می کند.
محتملاً درمورد این رفتار جالب توجه، توضیح وتوجیهٔ روان شناسی دیگری جزاین وجود ندارد که: نویسنده نمی خواهد بپذیرد او آن آدمی است که محیط واطرافیانش ازاو پیش خودشان تصوروتجسم کرده اند.از اینرو نویسنده تلاش می کند موجودیت وزندگی دیگری درمحیط نوینی برای خودش سروسامان دهد.اومهاجرمعنوی ـ فرهنگی است .

8 - دومقوله نویسنده وجود دارد. نویسندهٔ مقولهٔ نخست نویسنده ای است که می خواهد خودش را **به عنوان انسان** توجیه وتبرئه کند.نویسندهٔ مقولهٔ دوم نویسنده ای است که می خواهد خودش را به ***عنوان نویسنده*** توجیه و تبرئه کند.

یکی ازنمایندگان نویسندهٔ مقولهٔ نخست« خاطره نگار» است که به اشکال کم وبیش سرپوشیده ودرلفافه می نویسد.او یک بیوگرافی،بیوگرافی خودش را(اتوبیوگرافی، حدیث نفس) ویا خاطراتِ کاذبی می نویسد ویا رُمانی می نویسد به شکلی که « *من* »داستان را نقل می کند.چون اومی خواهد خودش را توجیه کند، بنابراین ادعا خواهد کرد تا آنجا که ممکن است واقعیت را درنظرگرفته است وبا تکیه برواقعیت نوشته است. زیرا اگر گریبانش را بگیرند که درجایی دروغ گفته ویا خیالبافی کرده است آنگاه ممکن است خواننده داستانش را باورنکند.اومی خواهد خودش را توجیه کند - حتی درصورت لزوم به عنوان یک هیولا. این اعتراف نظریه ای درخود نهفته دارد:خوب، من هیولا هستم، اما توی خواننده نیزهیولایی هستی،با ریخت وشکل وشمایل خودت.*روسو* گفته است:« *من با صدای بلند وبدون ترس اعلام می کنم کسی که،حتی اگر نوشته های مرا نخوانده باشد، طبیعت وکاراکترمرا، اخلاق وامیال وعادات مرا داوری کند، افکاروعقایدم را فاسد ومرا آدم متقلب تشخیص دهد، خودش آدم متقلبی است که آنرا لاپوشانی می کند.*»

صداقت وشهامتِ اعتراف، تلویحا پسندیده وفضیلت است، اما اعتراف به غیرفضیلت آن را تحت الشعاع خود قرارمی دهد.

خوانندگان برای نویسنده ای که چنین اعتراف می کند ارزش زیادی قایل اند.یعنی موقعی که خواننده چنین فکرمی کند:خوب،من خواننده،هیولایی هستم ولی خوشبختانه فقط تنها من نیستم که هیولا یم ، این نویسنده هم یک هیولا ست وجرات داشته به آن اعتراف کند.

نویسندهٔ مقولهٔ دوم،نویسنده ای است که به مراتب کمترمی ترسد خیال پرداز تلقی شود.او درخواست نمی کند که کسی تخیلاتش راباورکند یا نکند، بلکه تخیلاتش را اعلام می کند. تخیلاتِ اوحاوی واقعیت ژرف تری است واوقصد توجیهٔ آن را دارد. فروید گفته است : دریک رمان، محتوای خودآگاه طعمه ای است که هوس و وسوسهٔ خواننده را به محتوای ناخودآگاه جلب می کند.

هرماهیگیرمی داند که اهمیت طعمه کمترازاهمیت قلاب نیست.منتقدین نشریات که امور روان شناسی را مّد نظردارند اغلب با داد وفریاد ادعا می کنند که قلاب را- یعنی محتوای ناخودآگاه را- فوراً بازتوانند شناخت.حاصل این ادعای آنها نوشته های مهمل واغلب کاغذ سیاه کردن های افتراآمیز واهانت آمیز آنهاست.زیراآنچه« *قلاب* »است،یعنی آنچه کانون ومرکزجلب کنندهٔ ناخودآگاه است، درکلیتِ رُمانی که آگاهانه نوشته شده است فقط به ذهن ناخودآگاهٔ نویسنده وابسته نیست بلکه به ذهن ناخودآگاه خواننده که تحلیل روان شناسی نیاموخته است نیزوابستگی دارد.

واقعیت ژرف تر نویسندهٔ مقولهٔ دوم واقعیتی است اسطوره ای که بی واسطه طراحی وبرنامه ریزی شده است. این نویسنده به اصطلاح« *رئالیست* » نیست و به« *واقعیت* » آن چنانی اعتقاد ندارد.

شخصیت های رمان این نویسنده، تصویرخودش ویا اشخاصی که با آنها روبه روشده است نیستند بلکه تجسم حیوان وحشی جنگلی است که درون لایه های پنهان روح وروان آدمی لانه گزیده ودرکمین نشسته که خرابی به بار آورد.

شخصیت پردازی، قراردادن درمکان وزمان ودروضعیتِ کنونی ویا دروضعیتی که درگذشته وجود داشته است دررمان به اصطلاح رئالیستی ویا در رمان تاریخی که مانند افسانه ازجنس اسطوره است، فقط جنبهٔ فرعی دارد.اما برای نویسنده ای که فهمیده است تفاوت،یا بهترگفته شود،مرزبین«جهان واقعی » وجهان اسطوره ای دقیق نیست، شخصیت پردازی،هویت، قراردادن درزمان و مکان وغیره جنبهٔ فرعی ندارد.هرکس موقعی که فقط یک جهان را بپذیرد وآن هم جهان اسطوره ای را،درزندگی روزمره،همسرش، دوستانش ودشمنانش رادرذهن اش می آفریند.هرگاه انسان براین امرواقف شود که درجهان«واقعی» برمبنای اسطوره ها،آبرو وحیثیت،وجهه وشهرت به دست می آید و ازدست می رود؛ هرگاه انسان دریابد تصمیماتی که او درزندگی گرفته یا برحسب تصادف بوده ویا اشتباه وخطا بوده اند ومعدود تصمیماتی که او ازسرعقل گرفته وعقلایی شمرده می شوند فقط مدیون کاستی یا فقدان اشراف او بوده است .

9- کشفِ فروید که ذهن انسان بخش ناخودآگاهی نیزدارد که ازارادهٔ عقلانی پیروی نمی کند،برای قضاوت وداوری دربارهٔ رفتارومنش آدمی ضرورت دارد.
این واقعیت که وضعیتِ جسمانی انسان وکیفیتِ خوراکِ اوبرمحسوساتِ روح و روانش، برتصمیمات وبرتحولاتِ زندگی اش تاثیرمی گذارند امروزه دیگرمعلوماتِ عمومی شده است. نظریه ای که می پندارد انسان موجود عاقلی است، این واقعیت را ونیز واقعیتی که انسان کم وبیش تحت تاثیر تلقینات وتحریکاتِ عمدی است که هرروزبا آنها روبه رومی شود - متزلزل نمی کند.
اگرهمهٔ عللی را که توضیح می دهند چرا رفتاروروال زندگی انسان(یعنی رفتاروروال عادی ومتعارف انسان که به ندرت عقلایی واغلب غیرعقلایی است) ازهدایتِ آگاهانه وعقلانی انسان شانه خالی می کند وآن را به هیچ می گیرد به کناری نهیم؛ اگرازاین هم بگذریم که هیچ کس نمی تواند بداند دردرازمدت به کجا عزیمت باید کرد، آنگاه معلوم می شود که ما فقط آدم های هیپنوتیزه شده ایم.این هیپنوز- جزوقفه های کوتاه - ازطریق تبلیغاتِ هدفمندِ مطبوعات ورادیو وتلویزیون وسایررسانه ها، پیوسته برما تاثیرمی گذارند، از بدو تولدمان و یا شاید پیش ازآن.
حتی مقاومت دربرابر این به اصطلاح«*تاثیراتِ ما بعدِ هیپنوز*» ،واکنشی است اجباری وازسرناچاری؛ همان طورکه پژوهش های سطحی درمورد معتادان به الکل ومواد مخدر، گیاهخواران، مرتاضان وپرهیزکاران، ایدآلیست ها، جنایتکاران وهنرمندان نشان می دهد.
حتی یک آدم غیرعادی وخارق العاده نمی تواند چیزکاملا نوینی ابداع کند ودرضمن کیست که برای این چیرها ارزشی قایل شود.
این مقاومت درمحدودهٔ کلیتِ تاروپودِ جامعه تحمل می شود. جامعهٔ سنتی، جامعهٔ هنرمند را تحمل می کند، اما مثل گنبدی که به سبک *باروک* برفراز برخی آسمان خراش ها ساخته شده ویا خانهٔ اعیانی که سقف اش به سبک کلبه های آفریقایی بناشده است .

10 - زندگی ما یک بازی یا یک کمدی است.حتی کشتن ومردن را نیزجدی نمی گیریم. تکراراین طرزتلقی پیش پاافتاده بی معنی است ودراین روز وروزگارهم جدی گرفته نمی شود.

برای نویسندگان گذشته،زندگی پس ازمرگ جدی بود؛ یعنی آنچه که درآن دنیا درانتظارشان بود. برای نویسندگان مُدرن، منطق، تفکر کاملا منطقی که به تعاریف ازپیش تعیین شده پای بند است جدی است .

برای این که به این منطق سختگیرانه بتوان کماکان پای بند بود فقط تعاریف ازپیش آماده شده ای که درمحدودهٔ تفکرمنطقی می گنجند کاربُرد دارند ومورد استفاده قرارمی گیرند؛ تقریبا مثل تعاریف ریاضی. فراسوی ریاضیات،مثلا در فیریک،منطق وحقیقت پیچیده، بغرنج ومشکل آفرین می شود.

بااین همه،بسیارقابل توجه است که دستگاهٔ ضبط صوت ما،تلفن ما، تلویزیون ما وموشک های ما (گاهی) آنچه را که ما ازآنها انتظارداریم انجام می دهند.این امر نه تنها قابل توجه است بلکه ناهماهنگی وناهنجاری اساسی تخیلی ـ اسطوره ای ما نیزهست. این امرنشان می دهد که وجود ناپایدارومتزلزل آدمی، وجودِهیپنوتیزه شده، وسواسی ودیوانه وارآدمی، درلحظاتِ معینی ودرعرصه های بس محدودی دروضعیتی است که عقلایی یا دست کم به نحوی کارآ تصمیماتی اتخاذ کند.

دست کم چنین به نظرمی رسد.اما حتما نباید چنین باشد.امکان دارد که درکیهان نظم خاصی حکمفرماست وبرخی آدم ها که بعداً ریاضی دان یا فیزیکدان موفقی می شوند استعداد جذبِ جزیی ازتلقیناتِ این پرنسیپِ نظم دهنده را دارند.(این امکان توضیح می دهد که چرا وچگونه با این که هرمذهبی هرج ومرج وافسانه است بازهم برخی ازاهل ریاضی وفیزیک به آنها اعتقاد دارند).حتی باهوش ترین انسان همواره فقط به طورجزیی و درزمانی بس محدود درموقعیتی است که عقلایی رفتارکند.این تصورکه مثلاً فلان دانشمند یا فلان قهرمان شطرنج فراسوی حوزهٔ کارش، درزندگی خانوادگی،درمعتقدات سیاسی، مذهبی واخلاقی اش،درمراودات اجتماعی اش وغیره...عقلایی ترازآدم های معمولی فکرورفتارمی کند، خطای آشنا و دیرینه است .

گفتیم به طورجزیی ودرزمانی بس محدود: لحظاتی که روزانه مغز دانشمند عقلایی فکرمی کند چند دقیقه وحتی چند ثانیه بیش نیست.او راهٔ حل را به سرعتِ برق می یابد. بقیهٔ تفکراتش یا هرج ومرج است ویا خطاست،هرج ومرج ودیمی است، دریک کلام : اسطوره ای است .

دراین میان، تفکراتِ این مغزها درعرصه های دیگر بازهم اسطوره ای تراست،چون صاحب مغز به خصوصیاتِ اسطوره ای تفکرش واقف نیست، چون درچنان راهی روان است که فقط همان لحظاتی را که واقعاً فکرمی کند می شناسد: دانشمند سرشناسی به نام الف، ضد یهودی است.دانشمند سرشناسی به نام ب، ضدکمونیست است ودرهمه جا خطرکمونیسم می بیند. دانشمند سرشناسی به نام ج، چپ گراست .دانشمند سرشناسی به نام چ، اززنان نفرت دارد و...همهٔ این دانشمندان به ریاضیات اشتغال دارند ونتایجی که می گیرند یکسان است؛با این وجود،هریک کراواتِ متفاوت با دیگری دارد وازجهان بینی های اساساً متفاوت با جهان بینی خودش خشمگین می شود.این دانشمندان،فراسوی عرصهٔ ریاضیات،با نویسنده ای که سرشارازتخیل است تفاوتی ندارند. فراسوی منطق شان همه چیز پارانوییید است،مانند سایرآدم ها .اینان برای ابراز وجودِ خود دراین جهان تلاش نمی کنند واقعیت رابشناسند، بلکه چیزی از دورو ورشان را(یعنی آن جزیی را که برایشان سودمند یا زیان بخش تواند بود) واقعیت می پندارند، مثل سایرآدم ها.

11- دردنیایی که انسان دیگربه نامیرایی اعتقاد ندارد،سرپناه رامی شود فقط به اصطلاح قدما در «*اسطورهٔ خبا ثت*» یافت .این خباثت، مرگ است .

آدم مسیحی می پرسد:مرگ،پیروزی تو درکجاست؟ اوهمان راهٔ آشنا را می جوید.(زندگی پس ازمرگ وقیامت).غیرمسیحی،هرلحظه،ساعت به ساعت،روزبه روز،سال به سال، پیروزی مرگ را می بیند.مرگ فقط مردن نیست،پایان ارگانیسم نیست بلکه به معنای وسیع کلمه پایان وضعیتِ موجود، پایان هرلحظه نیز هست.

مرگ فقط مُردن نیست بلکه ازیاد بردن وناپدید شدن هم هست .کُشتن فقط سربریدن، به قتل رساندن، نابودکردن جسم بی جان نیست بلکه خیانت،گول زدن، تزویر وتقلب نیزهست .

وجودِ حافظه فقط منحصربه انسان نیست.« *جسم بی جان* » هم حافظه دارد؛ ولی ویژگی حافظهٔ انسان این است درلحظه ای که می خواهد چیزی را به خاطرآورد هرگز به طورکامل درحافظه اش باقی نمی ماند.ازاینرو،هیچ کس برگسترهٔ آنچه که درحافظه اش نگه داشته یا نگه نداشته است واقف نیست.دراین جهان بی نهایت تیره وتارکه ممکن نیست دریک آن دردومکان حضورداشت(ما می توانیم تحت تاثیر به خاطرآوردن واقعه ای اشک ریزیم وبازهم لبخند زنیم) مرگ هر لحظه قربانی تازه ای می یابد .

***

ترجمه از متن آلمانی: Schreibheft.No.50.1998

---

*Willem Frederik Hermans(1921-1995) بانوشتن رمان هایی مثل"*اشکهای اقاقیا*"،"*همیشه حق با من است*"،"*تاریک خانهٔ داموکلس*" و "*مبادا ازاین پس خواب*" شهرت گسترده ای یافت .به علاوه باید از داستان های کوتاه ونمایشنامه ها، مقالات ومباحثات او نیزنام برد. او در زبان هلندی برای سالها ازهمهٔ نویسندگان برجسته هلندی یک سروگردن بالاتر بوده است. برخورد خشمگین و تااندازه ای خودسرانهٔ او درکارهایش بسیار مشکل آفرین بوده است، اما دراین واقعیت تغییری نمی دهد که فقط قلیلی ازنویسندگان هلندی قادر به رقابت با او هستند. تصویرهای او از آینده ملال انگیز و تیره است:"*آدمی باید بپذیرد که درجهانی تهی از آزادی،نیکی،وحقیقت زندگی می کند و دبستان های ابتدایی خیلی زود این فرمان را به آن ها خواهد آموخت*".این گفته ای است که درکتاب تاریکخانهٔ داموکلس آمده است. رُمانی که برخورد شهودی آن غول آساست. اگرچه او با خوانندگان آثارش چندان مهربان نیست ولی باید گفت که درادبیات بعد ازجنگ کارش یکتاست ... *هرمانس* می دانست چگونه بنویسد که خواب را برخواننده حرام کند و ازاین نظر با *مولتاتولی* قابل مقایسه است. نویسنده ای به همان اندازه لجوج واخلاق گرا.شاید تعجب آور نباشد که بدانیم با اهمیت ترین بیوگرافی *مولتاتولی* به نام "*مولتاتولی اسرارآمیز*" را او در سال 1976 نوشته است .

برگرفته از مقدمه ای که *مارتین موی* Martin Mooij ادیب و مسئول بنیاد جشنوارهٔ جهانی شعر رتردام برمقدمهٔ ترجمهٔ فارسی "*داستانهای هلندی*" ، نوشتهٔ *نسیم خاکسار*، نگاشته است .

هاینس اشلافر

رمان ، آخرین مرحلهٔ ادبیات

دون کیشوت دراثرخواندن رمان ها شعورش را ازدست داد و *اما بوواری* جانش را. *سروانتس* و *فلوبر* هشیارمی دهند که خواندن رمان خطرناک است، اما خوانندگان که ازطریق بنگاههای انتشاراتی و دبیران صفحات ادبی روزنامه ها ومجلات و داوران آثاروجوایزادبی مدام به خواندن رمان تشویق می شوند، ناگزیزند هشدارهای نهفته درآثار *سروانتس و فلوبر* را نشنیده بگیرند. درقرن هجدهم،منقدین ادبی که نگران اصول اخلاقی واحساس زیبا شناسی خوانندگان بودند علاقهٔ مفرط وروی آوردن فزایندهٔ آنان را به خواندن رمان،حرص و ولع فاجعه آمیز تشخیص دادند. زیرا معتقد بودند که رمان محصول خیالبافی وسرهم بندی است و خواندنش نتیجه ای جزگمراهی ندارد.حتی درقرن بیستم، نویسندگانی چون *الیوت* و *بورخس* که نویسندگان مدرن محسوب می شوند، شکل ادبی رمان را شکل بی قواره و پیش پا افتادهٔ ادبیات تلقی کرده اند.رمان، وسیلهٔ سرگرمی اقشارپایین وفرودست جامعه بود که معلومات لازم را نداشتند و نمی توانستند به اشکال ممتاز و دشوار ادبی بپردازند. دردانشکاه ها دررشتهٔ زبان وزبان شناسی نیزتا نیمهٔ قرن بیستم اشتغال به درام وادبیات تغزلی، خصوصاً به اشعارغنایی، به مراتب بیشتراز اشتغال به رمان بود. دراثرمشهورو موثر *امیل اشتایگر* باعنوان «*اصطلاحات ومفاهیم فن شعر*» (1946) درفصل ادبیات داستانی به ادبیات منظوم اشاره شده است، نه به رمان . بنابراین، ازتعریفِ او چنین برمی آید که رمان شکل پیش پاافتادهٔ ادبیات است.اما درمباحث عمومی چند دههٔ اخیراین موضوع مطرح نیست . می شود گفت این امر دال بر دمکراتیزه شدن ذوق وسلیقه هاست. شاید بتوان سرآغازاین امررا سال 1968 تعیین کرد که نظریه پردازان ادبیات درنظریه های جدیدِ خود درمورد داستان سرایی به رمان به عنوان یک مُدل ادبی پرداختند.مناظراتِ تلویزیونی درمورد رمان ها یکی ازمشخصاتِ تلفیق تلویزیون، رمان وسلیقهٔ عموم است.اکنون، رمان درانظارعموم نمایندهٔ تمام عیارادبیات معاصر و تنها نوع مسلط آن معرفی می شود.آن نگرانی ها و بدگمانی درمورد این که خواندن رمان به فرزانگی، به اصول اخلاقی و به احساس هنری شهروندان آسیب می رساند برطرف شده است و رمان به مثابهٔ دستاورد فرهنگی ستوده شده و مورد ستایش قرارمی گیرد.

اینک، رمان که سال ها درحاشیهٔ ادبیات به سرمی بُرد نمایندهٔ ادبیات شده است . *مارسل رایش رانیسکی* مجموعه ای ازآثارادبی آلمان را که به نظرش ملاکِ ادبیات نوین آلما ن برای خوانندگان امروزی است انتخاب کرده است ودربیست جلد منتشرخواهدشد. این بیست جلد که جملگی رمان اند با دو رمان« *وُرتر*» و« *خویشاوندیهای انتخابی*» که محبوب ترین رمان های *گوته* است آغازمی شود، درحالی که درگذشته « *فاوست* » و« *هرمان ودورته* » وسایرآثاری که او به نظم سروده بود برآثار منثورش ترجیح داده می شد.

اگربه تاریخ ادبیاتِ کلاسیک رجوع کنیم می بینیم درگذشتهٔ نه چندان دور،موقعی که رمان شکل کلاسیکِ ادبیات محسوب نمی شد، بازهم رمان جایگاهٔ ویژه ای درادبیات داشته

است. *یوآخیم کایزر*،مجموعه ای ازادبیاتِ جهان منتشرکرد که جملکی رمان بودند. واگرازمجموعهٔ او بازهم آثار *گوته* رابه عنوان ملاک نام بریم می بینیم علاوه برچهاررمان *گوته*- که اوبرای خوانندگان انتخاب کرده بود، «*شعر وحقیقت*» و« *آموزه رنگها*»هم جزو آنهاست که این دونیز به نثرنوشته شده اند.بنا براین، زمان وملاک وسلیقه ها دگرگون شده است.دریک همه پرسی از نویسندگان مشهورکنونی درمورد مهمترین آثار ادبی پیشین، دورمان درمقام نخست قرارگرفتند:« *دون کیشوت*» و« *زمان گم شده*». اگر پنجاه سال پیش این همه پرسی انجام می گرفت محتملاً« *ایلیاد*» (*هومر*)،*کمدی الهی (دانته)* درام های شکسپیرو اشعار *بودلر*مقام اول را احرازمی کردند. اینک دربرنامه های بنگاههای انتشاراتی و دربخش های ادبی مجلات،رمان ها قراردارند. درحالی که چاپ رمان مدام افزایش می یابد ، فهرست تجدیدِ چاپِ آثار کلاسیک پیوسته کاهش می یابد. دیوان اشعار و درام ها به ندرت خریدار دارند. درعرصهٔ ادبیات مرگِ آثارکهن سال فرا رسیده است .

ازدوران *افلاطون وارسطو* فن شعر(بوطیقا) مبنای نظری درمورد هدف، اجرا واشکال گونه گون حماسه، تراژدی وکمدی تلقی می شد که ازوحدت ویکپارچگی برخوردار بود.« *فن شعر*» نخستین معیارومِلاکِ زبان نظم، یعنی زبان شعربود که زبان استثنایی درجشن ها بود.همانطورکه پوشاکِ مراسم جشن ها با پوشاکِ روزمره تفاوت داشت، زبان شعر نیز با زبان روزمره تفاوت داشت.همین که خدایان باستانی ناپدید شدند و برگزاری جشن ها فراموش شد، حماسه ها ومنظومه های کهن برای خوانندگانی که حال به چیزهای دیگری معتقد بودند ویا به چیزی اعتقاد نداشتند فقط درکتاب ها به عنوان ادبیات برجای ماند.دوهزارسال تمام شاعران ما بعدِ دوران باستان همان اشعار باستانی را تکرارکردند، ازآنها تقلید کردند ویا به گونه های دیگری سرودند: *کلوپ_اشتوک*،حماسه های ملی ومذهبی را به شعرسرود، *وایلاند*، داستان ها را به نظم درآورد و *کلایست*، درام های منظوم نگاشت.درقرن نوزدهم حتی یک رمان آلمانی نتوانست شهرت ومحبوبیتِ عام این منظومه ها را بیابد. شعر درحافظه ها باقی می ماند، برعکس به دشواری کسی بتوان یافت که جمله ای ازرمانی ازبَرکرده باشد وبازگوید. ازاینروموقعی که اشتغال به ادبیات به جای پرداختن به شعر، پرداختن به نثررمان می شود نقل قول ازآثارادبی در گفت وگوهای روزمره ناپدید می شود.

آنچه امروزازادبیات گذشته خوانده می شود به ندرت آثاری است که بیش ازصد سال قدمت دارند واگراین آثار بازهم خواننده دارند(مانند *بودنبروک* که *توماس مان* به سال 1901 نگاشته) ازاینروست که خواندن این آثار چندان دشوارنیست.این آثار، رمان هستند ورمان شکل عمدهٔ مصرفِ ادبیات درقرن اخیرشده است .چون شعرنو به اوزان وریتم شعرکلاسیک مقید نیست وفقط شکل نگارش بندها وسطرها رعایت می شود، گوش واحساس درکِ شعریتِ شعرمختل می شود.حتی دانشجویان رشتهٔ زبان وزبان شناسی هنگام تماشای نمایش فی المثل *ناتان* ویا تماشای فیلم هایی ازاین نوع نمایش ها به ریتم ووزن اشعارچندان توجهی نمی کنند.

حال که رمان چنین مستقل ومتداول شده است،آن هیجان های مجادلات نظری یا طنزگویی که روزگاری ازآن سرودن شعربود ازدست رفته است. فرمالیست های روس به درستی رمان را نوعی تقلید هزل آمیزادبی نامیدند.رمان، بی اعتنا به وزن وقافیه که از

خصوصیات شعراست، درحاشیهٔ شعر حقانیتِ وجود ومقام خود را احرازکرده است وبه زندگی خود ادامه می دهد.
درسیستم کلاسیک ادبیات، مقام رمان منثور دوگانه بود: ازیک سو رمان درتقابل با شعرقرارداشت،چون شعرباغروروتخوت اززندگی روزمره روی برگردانده بود؛ وازسوی دیگر، رمان به زبان کوی وبَرزن و زبان حقوقی وعلمی نزدیک شده بود.
موقعی که مشخصات اصلی شعربی اعتبارمی شود، مقام وموضع رمان درسیستم ادبیات نیزدگرگون می شود. حال، رمان نوشتهٔ فکاهی ولطیفه نیست بلکه نوع ادبی مستقلی شده است که حق حیات دارد: با مقامی یکسان وهمتراز با گفت وگوی روزمره، با گزارشات روزنامه ها، باسفرنامه ها وبا مقالاتِ تاریخی،روان شناسی وجامعه شناسی . تفاوتِ رمان با این نوشته ها فقط درتخیل است، اگرچه این ملاک را به دشواری بتوان تعریف کرد تا مقام ویژه اش درادبیات تعیین شود.
شعر،آهسته ترازنثرگفته وخوانده می شوند.شعر، حتی درشکل نوشتاری نیزهمهٔ خصوصیاتی را که مدیون آواز و تلاوت است ازدست نمی دهد. کسی که شعری را می خواند، ریتم وآهنگِ شعر اورا وادارِبه تکرارش می کند؛ یعنی مسیر دهان به گوش طی می شود. اما موقع خواندن نثر، راهٔ مستقیم چشم به مغزطی می شود که سریع تر است. درزمان کشدارومنبسطِ شعر، توجه فقط معطوف به انتقال موضوع نیست بلکه معنا وشکل غریبِ زبان شعرنیز موردِ عنایت است، درحالی که رُمان زبان آشنای روزمره را به کارمی برد.
برخی ازمؤلفین رمان، مانند *اشترن، فلوبر، جویس، پروست و.....* علیهٔ گرایشی که خصوصیاتِ هنری زبان رمان را انکارمی کند اعتراض کرده اند.اینان براین باورند که رمان نویسان نیزدرانتخاب واژگان و ساخت وپرداختِ جملات، همانندِ حماسه سرایان وغزل سرایان، دقت می کنند واین خواننده است که به خود زحمت نمی دهد تفاوت رمان هنری با رمان سرگرم کننده را دریابد. اکثرخوانندگان به وضوح ازرمان های دشوارهنری مانند« *یولیسیس*» و« *زمان گم شده*»و... دوری می جویند واگربرخی ازخوانندگان رمان هایی مانند *مادام بوواری، خویشاوندیهای انتخابی، ورتر* و... را انتخاب می کنند ازاین روست که ماجراهای این رمان ها آنان راتحت تاثیرقرارمی دهد، نه فراست وزبان این رمان ها. ازاینرو تصورمی شود این رمان ها همسان رمان های ساده اند.(مجموعهٔ رمان هایی که *مارسل رانیسکی* انتخاب کرده است نیز فقط شامل این جور رمان ها ی ساده است)
ازموقعی که رمان شکل مسلط تولید ومصرف ادبیات شده، یعنی ازاواخرقرن نوزدهم ، مناسبات بین سلطه واپوزیسون درعرصهٔ انواع ادبیات (نظم ونثر) نیزدگرگون شده است. شعرغنایی با خصوصیات ویژه اش: غرابت،اختصار،ایجاز و استعارات واشاراتِ فاخر، ازنثرمسلط دوری جُست.درگذشته، واژهٔ شعربه معنای« سرودن نظم« بود. *وایلاند*، داستان هایش را که به نثرنگاشته بود(*موزاریوم*) «*اشعاردرسه جلد*» نامید *وشیلر*، درام «*والن اشتاین*» را« *شعردراماتیک*» نامید. پس ازآنکه قصه سرایان و درام نویسان به نثر روی آوردند مفهوم شعر فقط به اشکال کوتاه شعرغنایی اطلاق می شد که به وزن وقافیه وفادارمانده بود. اشعارمدرن، بقایای غم انگیز آن تشخص مقام ومنزلتِ شعریت بود که منزلت خودرا ازدست داده بود ودرتقابل با رمان قرارگرفت.اشعار *بودلر*، *مالارمه*،

ریلکه، کئورکه و.. ، ضدِ رمان بودند وباخصوصیاتِ ویژه شان:ایجازواختصار، شمردگی وآهستگی،پیچیدگی وابهام کوشیدند ازخصوصیاتِ نوع مسلطِ ادبی(رمان) : طول وتفصیل، شتاب ووضوح دوری جویند.

قهرمانهای رمان که اغلب چندان هم قهرمان نیستند برای خوانندهٔ رمان آشناتراز قهرمانهای حماسه ها ودرام هاست . چون اغلبِ شخصیت های رمان ها درجستجوی همان خواسته های خوانندگان هستند، بنابراین احساس نزدیکی خوانندگان با این قهرمانها سهل تروآسان تربرقرارمی شود:آنها درجستجوی عشق وخوشبختی اند وآرزومی کنند با خوشبختی درعشق به هردونایل آیند.برعکس، معدود آدمهایی مایلند مثل قهرمانهای حماسه ها با جنگ وستیز به خوشبختی وسعادت نایل آیند ومعدودترخوانندگانی مایلند مثل قهرمانهای تراژدی ها به خاطر ایده ای به مرگ تن دردهند.در رمان احساسات شایع ورایج پیروزمی شود: هرکسی می تواند عشق بورزد وهمه می خواهند خوشبخت شوند. درادبیات کلاسیکِ یونان و روم حماسه ها و درام های عاشقانه وجود نداشت ، اما دررمان اواخرعصرآنتیک عشق پایدارعاشق ومعشوق دربرابر پیشامدهای بد و اتفاقات ناگوار موضوع اصلی این رمان ها شد.این متافیزیک عشق، بیشتر خواب وخیالات بود و کمتر با زندگی ملموس وتجربی آدمهای واقعی سروکارداشت.درجامعهٔ مدرن بی مذهب وبی وطن، مهمترین هدف وغایت زندگی عشق وخوشبختی است که اهدافِ ملموس وتجربی اند، نه هدفهای غیرملموس. ازاینرو قصه های رمان های پیش پا افتاده با ایدهٔ اساسی جامعهٔ مدرن دمکرات همخوانی وانطباق دارند.

رمان،معطوف به عصرکنونی است: زبانش، روایتش، فیگورهایش امروزی وسرووضع اش همواره تروتازه است .این قانون که رمان باید همواره نو باشد (بی مناسبت نیست که درزبان انگلیسیNovel گفته می شود) بابِ طبع کاروفعالیتِ مؤسساتِ ادبی وبنگاه های انتشاراتی است.درفصل بهار، دو- سه رمان منتشرمی شود که همه می خواهند آنها را بخوانند.درفصل پاییز، دو- سه رمان دیگر جای آنها را می گیرد وسال بعد همهٔ آنها فراموش می شوند.موقعی که رمان موفق می شود ازحاشیه به مرکزادبیات انتقال یابد و نوع مسلط ادبیات می شود، انتظاراتِ خواننده وتقاضایش این نوع ادبیات می شود وملاک ادبیات را تعیین می کند.آثار قطوری که به شعر سروده شده اند دیگرملاکِ ادبیات نیستند وتجدید چاپِ این آثار مطلوب وباصرفه نیست .

حال که رمان موفق شده است ازحاشیه به مرکزادبیات انتقال یابد،اشکال کهن ادبیات فقط درکتابخانه ها موجودند وبه کارپژوهشهای ادبی می آیند.اما رمان درتضاد با همان فنومن هایی قرارمی گیرد که موفقیت اش مدیون آنهاست.این فنومن ها که با مقام ومنزلتِ ادبیات ارتباطی ندارند عبارتنداز: عامه پسندی، امروزی بودن، خواب وخیالاتِ روزمره که فراسوی رمان رسانه های مناسبی یافته اند ودرموقعیتی قراردارند کیفیت های نوین رمان را به روش کامل تری به روی صحنه آورند. فیلم یکی ازاین رسانه هاست .

نشانه های قرابتِ رمان با فیلم این است که باعلاقمندی ازرمان ها فیلم تهیه می شود، نه ازدرام ها. فیلم وظیفهٔ خوانندهٔ رمان را سهل وآسان ترمی کند تا ازشخصیت ها وفضای رمان تصویرروشنی پیش خود مجسم کند: تماشاکنندهٔ فیلم، بدون زحمت متن رمان را روی پردهٔ سینما مشاهده می کند، بی آنکه نیروی تخیلش را به کاراندازد.علاوه براین، سینما وجهٔ اشتراک را نیز تامین می کند: درحالی که هرخواننده برداشتِ خاصی ازمتن رمان

می کند، تماشاکران فیلمی که ازرمان تهیه شده همه یک چیزرا می بینند وتاثیر تصاویرمتحرک برتماشاکران فیلم ، گذشتهٔ حماسی رمان را با قدرت و به شدت حذف می کند

ازقرن بیستم، شاید تحت تاثیرفیلم، رمان درزمان حال روایت می شود. فیلم فقط زمان حال رامی شناسد: توصیفِ شخصیت ها و وقایع به شکل عکس برداری ازمکان ها وحرکاتِ شخصیت ها بازتاب می یابد. فقط گفت وگوها باقی می مانند که زمان آنها همیشه زمان حال است.(این امر شامل فیلم های تاریخی نیزمی شود.دراین فیلم ها ، گذشته چنان کنونی می شود که گویی تماشاکنندهٔ فیلم خود درجریان وقایع حضور داشته است) تلویزیون ازاین هم فراترمی رود: درتلویزیون تخیل واقعیت وزمان حال که رمان آن را کشف کرده وفیلم آن را تکمیل کرده است حقیقت جلوه می کند.

فهم این موضوع که اینک چه امری به وقوع می پیوندد به سوادِ خاصی نیاز ندارد. معاصربودن، به تحصیلاتِ کلاسیک نیازی ندارد.فهم ادبیات واشعارسنتی، مستلزم فهم اشکال متعارفِ فن شعر،انواع آن، سبک های آن وشناختِ اسطوره ها وتاریخ وافکاربود؛ اما رمان می تواند ازهمهٔ اینها صرفِ نظرکند، چون با زندگی روزمره سروکاردارد.اما رمان نمی تواند ازقابلیت واستعداد،ازتوانایی وآمادگی خواننده صرف نظرکند. خوانندهٔ رمان باید نام تعداد زیادی شخصیت های دست اندرکاررا که درچند صد صفحه روایت می شود به خاطربسپرد واین نام ها را- بسته به صفحات رمان - چند روز وگاه چند هفته به خاطرآورد و پس از به پایان بردن هرفصل رمان نیز بازهم خواننده باید آنهارا به یادآورد. رمان این شادمانی واین رنج وعذابِ طول وتفصیل راازحماسه به ارث برده است.دردوران گذشته که وسایل سپری کردن وقت وجود نداشت ، طول وتفصیل حماسه ها سبب تسلی خاطر ورفع ملال می شد.درقرن بیستم که این همه وسایل سرگرمی فراهم شده رمان ناگزیراست کوتاه ترنوشته شود.بیش ازهمه تهیهٔ فیلم ازرمان به این امر کمک می کند.فیلم یک رمان قطوررا به دوساعت وبدون وقفه کاهش می دهد .تماشاکنندهٔ فیلم با شیطنت وزرنگی جای خوانندهٔ رمان را گرفته است .

آن نیازمندی هایی که رمان برانگیخت ولی به سبب اصل ونسب ادبی اش نتوانست بیش از نیمی ازآنها رابرآورده کند ، اینک رسانه های نوین می توانند برآورده کنند . این امر، مقام ومنزلتِ گذرای تاریخی رمان را آشکارمی کند.رمان خوانندگان را برآن داشت وعادتشان داد فارغ ازشعر روزوروزگارشان را بگذرانند وخوانندگان این رضای خاطررا بااین بینش که می شود بدون رمان هم زندگی را گذراند تلافی می کنند. با رمان ، ادبیات به آخرین مرحلهٔ خود رسیده است.

Heinz Schlaffer .استاد ادبیات شناسی دردانشگاهٔ اشتوتگارت .مؤلفِ « تاریخ ادبیات آلمان» (2002) . برگرفته ازمجلهٔ Sinn und Form , 2002/ 6 [آکادمی هنرها / برلین]

ربرت فالر *

خردمندی سِحر و افسون
و افسون زدایی جهان در ایدئولوژی عصر کنونی 1)

(1)
آنچه که مستقیماً منظورانسان نیست

موقعی که در فرهنگ ما از« سحروافسون » و یا از« شعبده » به مفهوم تحت اللفظی آن سخن به میان می آید فقط از دولحاظ است :ازیک سو این واژه ها به مفهوم حرفه ی جادوگری و شعبده بازی است، مانند نمایش هایی که جادوگر یا شعبده باز روی صحنه بازی می کند. ازسوی دیگر به عناصر مشکوکی اشاره می کنیم که عرصه ی سایر فرهنگ ها ست وما آنها را بیشتر ازطریق سفرنامه ها وآثارقوم شناسان می شناسیم .
اما فرهنگ ما نیز پُرازاین واژگان یا واژکانی مشابه با آنهاست، اگرچه کمترمعنای تحت اللفظی آنها رادارند:«سحرآمیز»،«سحرانگیز»،«جذابیت»،«جادوانه»،«افسونگر»،:هاله» ویا«چیزی خاص» که به اشخاص،به اشیاء وبه موقعیت ها،نسبت داده می شود ویا دست کم درتوصیف فرآورده ی خاصی به کاربرده می شود.دراین میان ما به ندرت به سحروافسون یا به خرافه می اندیشیم،یعنی به الفاظ واصطلاحاتی که معنای تحت اللفظی ومفهوم تصویری آن ها به کلی فراموش شده اند؛ مانند اصطلاح «آسمان خراش» که ما به ساختمان نظر داریم و به « خراش» و«آسمان » فکر نمی کنیم .
یکی ازتئوریسین های پیکارجوی مسیحی به نام *ترتولیان*، دو قرن پس از میلاد مسیح ـ که شاید نخسنین پیشگوی روش تحلیل روانی باشد ـ این نظریه را ارائه داد که باید این شیوه ی گفتار را بیش از آنچه که تصورش را می کنیم جدی گرفت .
فی المثل نام نهادن « الاهه ، ایزد بانو، ستاره » به بهترین زن بازیگر روی صحنه های تاتر، و«جاودان » نامیدن قهرمان صحنه های مشت زنی نشان می دهند که تمامی مراسم اجرای تآتر و برگزاری مسابقات ورزشی درحقیقت تقلیدی است ازمراسم بُت پرستی کافران ـ اگرچه آگاهانه نیست.(ازاینرو، او شرکت دراجرای این مراسم را برای مسیحی ها ممنوع کرد.)2) مخالفت با«ابزارسِحروافسون»مانندعطر،آرایش وبزک، زروزیورآلات وپوشاکِ خاص که هم اکنون نیزدربین برخی فرقه های مسیحی رواج دارد،بازتاب آن است . ازاینرو، *ترتولیان* این شیوه ی رفتاررا به عنوان استراتژی قاطع پیشروی واشاعه مسیحیت مطرح کرد،اگرچه نمایندگان این روش به این استراتژی وقوف چندانی نداشتند.
درفرهنگ ما نیزدرعرصه ی هنر،بارها به طوراستعاره ای ازسحروافسون سخن گفته شده است.*سوزان زونتاک*، درمقالهٔ اساسی اش که به سال 1964 نوشت:3) (*Against Interperation*) سحروافسون را آن« آنی »درآثارهنری یا ادبی نامید که شکل یا متن خاصی را ایجاب می کند. این « آن» ، جزء یا مولفه ای است که شکل یا متن اثرهنری فقط همین جور و نه جور دیگری تواند بود. برعکس، تفسیرو تعبیر، پیوسته چیز دیگری را جایگزین این شکل یا این متن می کند:(« آنچه که اصولا X می خواسته بگوید Y

بوده») بنابراین، تفسیرو تعبیر، آنچه را که دراثرهنری قاطع و تعیین کننده است ویران می کند. تفسیروتعبیر، درست همان چیزی را که ماهیت و گوهر اثرهنری را می سازد پنهان می کند.این مؤلفه اساسی است ـ اگرچه بدوا با اصطلاح « سحر وافسون » فقط به طور موقت واستعاره ای بیان می شود.

(2)
فراز وفرود های سحر و افسون

اگرچه درفرهنگ ما فقط به طوراستعاره ای چیزهای معینی را «سحرآمیز»و«افسونگر» می نامیم، اما چنین به نظر می رسد که حضوروارزش گذاری این « سحر وافسون » در طول تاریخ تغییراتی کرده است.این تغییرات دریک مقطع کوتاه تاریخ وکمترازیک دهه به وقوع پیوسته اند. درغرب اروپا و درایالات متحده آمریکا در دهه شصت واوایل دهه هفتاد مجموعه ای ازارزش های سحروافسون وجود داشته است که ما اینک با شگفتی وکمی حسادت آنها را تحسین می کنیم. فیلم هایی مانند .La notte,La dolce vita, mépris Le samourai,Bullitt,The Thomas Crown Affair هنرپیشه های زن وستارگانی را به ما نشان می دهند که روابط جنسی سوزناکی دارند. آرشیتکتور، طرح وموسیقی این فیلم ها ظریف وآراسته اند.دراین فیلم ها،لحظات فراغت درزندگی،مصرفِ الکل وتنباکو وحتی سایرمواد مخدر، بدون دغدغه ی خاطر، نحوه ی تعبیه ی دوربین وکنارهم نهادن تصاویر به سبکی کاملا مدرن به گونه ای است که امروزاکرهم بخواهیم ازآنها تقلید کنیم غیرممکن به نظرمی رسد.حال شاید برخی ازآن درخشندگی ها از نگاه کنونی ما به گذشته وحسرت ما به گذشته (نوستالژی) ناشی شده باشد، ولی با این وجود به زحمت می شود تصورکرد که تولیدات فرهنگی کنونی ما اگر بعد ها بررسی شوند بتوانند حتی ذره ای از آن جذابیت ها را داشته باشند.
شاید تصورازدست رفتن واتلافِ سحروافسون درفرهنگ،تصوری واهی باشد.اما تجربیات غیرقابل تردیدی ازاتلافِ آن داریم، یعنی مبارزه پیگیرعلیه آن.امروز درعرصه هنر با قاطعیت علیه هرآنچه که با«هاله »،« جذابیت» ،« افسونگری » و« جادویی» سروکار دارد و یا احتمال می رود نامتعارف، منحصربه فرد یا خودسری، وسوسه، باشکوه، غیرعادی، دلیری،افراط یا جنون باشد مبارزه می شود.آیا آنچه فی المثل Andy Warhol با اندکی شوخی درمورد شخص خودش ازدید دیگران متوجه آن شد،4)هنرمندانی که امروز کارشان به کمک های مالی دولتی وابسته است انجام توانند داد.درحالی که سحروافسون،خود به خود درفرهنگ کم وبیش ازدست می رود، درعرصه هنر،آگاهانه وفعالانه ازمیان برداشته می شود.ومفهوم ومعنای آن چه که امروزعمدتا در موردشان با واژگان بیان می شود این است : کلمات رکیک.

(3)
قرابتِ سِحر وافسون با علوم

استادِ آنتروپولوژی انگلیسی *James George Franzer* که برای سحرو افسون احترام اندکی قایل بود، دراثربنیادی خود که به سال 1890 منتشرکرد *The Golden Bough*

*(شاخه طلایی)*دست کم نکته ای به سود سحروافسون گفته است:سحروافسون به علوم نزدیک تراست تا دین ومذهب.چون سحروافسون - برخلاف دین ومذهب - مانند علوم طبیعی - براین مبناست که علت های معین همواره معلول های معینی پدید می آورند. تفاوت پراتیکِ سحروافسون با دین ومذهب(نه همه ی ادیان ومذاهب)دراین است که، پراتیکِ آن درجهانی که برمبنای علیت نظم گرفته،کاملا متناسب با پراتیک های مادی است(همانند تکنیک های علوم طبیعی درشیمی ویا درفیزیک).پراتیک دین ومذهب اغلب با طلب خاضعانه ازنیروهای ماورای طبیعی که فراسوی علیت اند همعنان است،درحالی که ادیان ومذاهبی که تصورمی کنند « هدایت کننده طبیعت » است وهمه چیزباید درخدمت انسان باشد وازاینرو مثل انسان ها دیوانه اند،6) مورد طعن وتمسخر *اسپینوزا* قرارگرفته اند.7) سحروافسون، که نظم علت ومعلول وبا این امر یک طبیعت را می شناسد، اکرهم آن را به عنوان نیروی برتری تصور کند، این نیرو را وا می دارد - در کنارعلوم طبیعی - به خدمت اش درآید . به جای این که از او تمنا وطلب کند.7)

از این تعریف *فانزر* درمورد سحر وافسون می شود نخسنین نتیجه بسیارمهمی گرفت : طرح تکامل مراحل تاریخ فرهنگ که دانشمندان قرن نوزدهم (تا فروید) می شناختند و برحسبِ آن بشریت ازمرحله ی سحروافسون به مرحله ی دین ومذهب و سپس تا مرحله ی علوم طبیعی شکوفان شده است، برمبنای این اکتشاف اودیگر قابل قبول نیست: خرد بشری می بایست با سحر وافسون خردمند آغازشده باشد ، دین ومذهب آن را تیره و تار کرده است تا این که سرانجام به شیوه ی خاص خود راه علوم طبیعی را با موفقیت درپیش گیرد. یک روند تاریخی ممکن است به بیراهه ها و عقب گردها کشیده شود، اما دراین صورت این روند را نمی شود تحول وتکامل - یعنی تکامل پیوسته ولاینقطع ازاشکال ابتدایی به اشکال بغرنج تر- نامید . 8)

(4)

مسئله ی اعتقاد به سحروافسون

نظریه ی فانزر، درمورد سحر و افسون محدودیت هایی دارد: یعنی این ایده ی ثابت او که مبنای سحروافسون اعتقاداست. به نظراوکسی که به اعمال سحروافسون می پردازد باید معتقد باشد رابطه علت ومعلولی که اوبرقرارمی کند واقعا همان طوری است که در جهان وجود دارد. فی المثل معتقد باشد که سوراخ کردن یک عروسک، دشمن دوردست رامی کشد.ازاین امر،اودوفرضیه ی اساسی نتیجه گیری می کند که تفکری است اساسی وتاکنون درپژوهش های فرهنگ شناسی پیوسته تکرارومطرح می شوند: به گفته ی او«وحشی ها» به سحروافسون اعتقاد دارند وازاینروآن را انجام می دهند. برعکس « متمدن ها» به سحر وافسون اعتقاد ندارند بلکه به علوم طبیعی اعتقاد دارند واز اینرو به سحر وافسون نمی پردازند.

لودویک ویت گشتاین دریاددشت هایی که دردهه 30 نوشت با این نظر*فانزر* مخالفت کرد. اوبا اشاره به وحشی ها نوشت:هنگامی که دشمن واقعا دربرابر وحشی ها ظاهرمی شود ، ورد نمی خوانند بلکه فورا نیزه وکمانشان را برمی گیرند. بنابراین، ویت گشتاین نشان می دهد که وحشی ها هم دقیقا بین اقدام سمبولیک واقدام جنگی تفاوت قایل می شوند. در نهایت امراین که ، اعتقاد وحشی ها به سحر وافسون به اندازه ی اعتقادشان به نیزه و کمان

نیست.*ویت گشتاین* برمبنای مشاهدات شخصی خود آشکارکرد که *فاتزر* درمورد متمدن ها اشتباه می کند.زیرا اینان نیزبه سحروافسون می پردازند. اومی نویسد:

*اگرکسی درجامعه ی ما(ونیز درجامعه ی من) غیرعادی بخندد،من نیمه ناخواسته لب هایم را فرومی بندم، گویی گمان می برم که می خواهم به او نشان دهم لب هایش را فروبندد.*9)

وحشی ها ومتمدن ها،درموردسحروافسون جنبه های مشترک فراوانی دارند، بیش ازآنچه که *فاتزر*مایل بود بپذیرد. تنها تفاوت اساسی فقط دراین است که وحشی ها برسحرو افسون شان آگاهی دارند ولی متمدن ها (با اندکی استثنا) دراین مورد با علاقه خود را گول می زنند. ویت گشتاین، دربین وحشی ها ومتمدن ها یک پرنسیپ مهم مشاهده می کند، یعنی انجام اعمال سمبولیک سحرو جادو به اعتقادشان بستگی ندارد.نیازی نیست که به تاثیر فروبستن لب ها اعتقاد داشت و با وجود این « نیمه ناخواسته » آن را انجام داد. انجام اقدامات سحر و افسون مشروط به اعتقاد به آن نیست:

*موقعی که من از چیزی خشمگین شده ام ، گاهی چوبدستی خود را برزمین یا بردرختی می کوبم وغیره. اما من معتقد نیستم که زمین مقصراست و یا کوبیدن کمکی تواند کرد.*10)

*سوزاندن آدمک، بوسیدن تصویرمعشوق ، البته برمبنای اعتقاد به تاثیر خاصی برآنچه که آدمک یا معشوق تجسم آن است نیست.*11)

بنابراین به نظر *ویت گستاین* ، اقدامات واعمال سحر و افسون بدون اعتقاد به آن انجام می گیرند وبه دشواری می شود تصورکرد که کسی چنین اعتقادی داشته باشد .

(5)
فروید : بی اعتقادی، لازمه ی بُت واره پرستی و ادراک هیولا

فروید،دراین جهت گام دیگری به جلو برداشت.او در پژوهش هایش در موردِ بُت واره پرستی(فتیشیسم) به این وضعیت متناقض برخورد کرد که لازمه و شرط مقدماتی پراتیک آن ترکِ اعتقاد به آن است. بُت واره پرست به کمک بُت واره اش (ومراسمی که مناسب با آن به جا می آورد) درست همان عملی را انجام می دهد که اعتقادش را به آن از دست داده است. دربُت واره، ادراک نرینگی زنانه Phallus که از نظریه کودکانه جنسیت ناشی می شود « صورت مادی به خود می گیرد » .

این ادراکِ «متناسب با میل وآرزوی» بت واره پرست،دربُت واره به زندگی ادامه می دهد ودرست لحظه ای آغازمی شود که ازشعوروآگاهی بُت واره پرست کنار گذاشته می شود.بُت واره پرست،«متناسب باواقعیت»ازآناتومی زنانگی - وبا این امر،ازنبود نرینگی زنانگی که اوتا آن موقع درعالم خیال تصورکرده ویا درخواب ورویا دیده است - اطلاع می یابد.(اوفرضیه ی اختگی جنسیت را می پذیرد). درواقع، بت واره پرست نیست که به نرینگی زنانگی اعتقاد دارد بلکه چنین به نظرش می رسد که بُت واره اش - به طورمرموز- آنرا برایش انجام می دهد.کسی که اعتقاد به فرضیه کودکانه جنسیت را ازدست دهد،آماده پذیرش بت واره خواهد بود.برعکس،کسی که هنوز به این فرضیه اعتقاد دارد به بت واره نیازی ندارد.

بنابراین، فروید نه فقط مفهوم بت واره را(بجای اینکه درپدیده های فرهنگ های بیگانه به کاربرد) به پدیده ی فرهنگ خودی «نقل مکان می دهد»، بلکه هم چنین نشان می دهد که لازمه جذابیتِ بُت واره وتحت تاثیرآن قرارگرفتن،بی اعتقادی به توهمات است.
متاسفانه،این کشف فروید که ازبررسی فرهنگ خودی حاصل آمده، درپژوهش مناسبات بین فرهنگ ها اغلب نادیده گرفته شده است.فقط معدودی ازتئوریسین ها ـ مانند فرهنگ شناس هلندی،Johan Huizinga درپژوهش هایش درمورد بازی درفرهنگ ـ به وضوح این نظریه راپذیرفته اند که مراسم ومناسک سنتی درفرهنگ های خارجی برمبنای بی اعتقادی انجام می گیرند. 12) اغلب چنین به نظرما می رسد شخص دیگری که به کمک یک شئ تشریفاتی، مراسم ومناسک به جامی آورد بت واره پرست یا بنیادگراست. نتیجه این امراین است که بت واره پرستی درعین حال درگردش است ، به عبارت دیگر- همان طورکه برخی پژوهشگران بدان اشاره کرده اند13)- به شیوه ای وحشتناک مثل یک بیماری مسری ازشخصی به شخص دیکرسرایت می کند.آنگاه ظاهرا به شیوه خاصی پیوسته کسی بت واره پرست می شود که دیگری را بت واره پرست می انگارد.توضیح این کابوس،بنا براستباط فروید بسیار ساده است:کسی که « بت واره پرستی» را به دیگران نسبت می دهد،می پذیرد که امکان دارد درهمان موقعی که کسی مراسم ومناسک را به جا می آورد، به بت واره اعتقاد داشته باشد. وتوّهم بت واره پرستی درست ازهمین برداشت نادرست ناشی می شود(یعنی کسی که« متمدن شدگان » را « وحشی» تلقی می کند. ازاینروهمواره « بت واره پرستان» واقعی اصولا آنهایی هستند که عقیده دارند« آدم بت واره پرستی»را کشف کرده اند.(ویت گشتاین این امررا به زبانی ساده چنین بیان کرده است: خود فراتزر به مراتب وحشی تر از وحشی هایش است.)
فروید،کشف این تناقض درمورد بت واره را چند سال پیش درمورد ادراک هیولا نیزکشف کرد.لازمه و شرط مقدماتی این ادراک نیز ضروتا بی اعتقادی است . فروید در مقایسه ی ژانرادبی داستان ها درمورد اشباح، با افسانه ها دراین مورد، به طور قانع کننده نشان داد که:ارواحی که درداستان های اشباح وهیولا عمل می کنند،همانند افسانه ها نیستند.زیرا مبنای داستان های اشباح،جن وپری،جهانی عقلانی است که درآن نیروهای ماورای طبیعی وجود ندارند.این داستان ها فقط درشرایطی تاثیرهیولایی دارند که جهان درلحظاتِ خاصی غیرواقعی و به طرز دیگری به نظرآید. اما در افسانه ها شرایط عکس آن است :

> دنیای افسانه ..... ازهمان ابتدا عرصه ی واقعیت را ترک کرده است وآشکارا اعتقاد به اشباخ وارواح راپذیرفته است.برآوردن آرزوها،نیروهای مرموز، اقتدارمطلق افکار،زنده کردن مردگان و.....که درافسانه ها کاملاعادی است نمی توانند تاثیرهیولایی داشته باشند...» 14)

بنابراین،درک و احساس هیولا،همانطور که فروید نشان داده است فقط هنگامی برای کسی امکان دارد که ازتوهمات خاص پیشین اش فارغ شده باشد. برعکس برای کسی که ساده لوحانه به توهماتش پای بند باشد، هیولا، امری عادی است.هیولا،نتیجه وحاصل بازگشت گذشته وتکرار آن است، برعکس اگرتوهماتِ خاصی برجای مانده باشد، دیگرهیولا نیست بلکه مطبوع است. ادامه دارد

برگرفته از Robert Pfaller , Kultur und Gespenster,Nr.3-2007 ترجمهٔ محمد ربوبی

پا نوشت ها :

1) RobertFaller: Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst,2006
2) Tertullian, *De spectaculis*,§§ 1,3,25
3) Susan Sontag.“ Gegen Interpretation“ 1964
4) Andy Warholt, *Die Philosophie des Andy Warhol von A bis B und zurück*,1991,S.77
5) James George Frazer, *Der goldene Zweig .Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker*, 1989,S.70
6) Spinoza,Benedictus de, *Die Ethik.*
7) Thomas H.Macho,“ Bemerkungen zu einer Philosophischen Theorie der Magie ,in: *Der Wissenschaftler und das Irrationale*,Bd.I,1981
8) I.C.Jarvie und Joseph Agassi,“ Das Problem der Rationalität der Magie.
9) Wittgenstein,“ Bemerkungen“ S.140
10) همانجا.,S.136
11) همانجا.,S.122
12) Johan Huizinga, *Homo Ludens*. Vom Ursprung der Kultur im Spiel,1950,S.29
13) Hartmut Böhme, Das Fetischismus Konzept von Marx und sein Kontext, in: *Marxismus . Versuch einer Bilanz*,2001,S.289
14) Sigmund Freud,“ Das Unheimliche“ (1919)

نوشتـــار
1 -1998

کریستیان سالمون : بیانیهٔ پارلمان بین المللی نویسندگان
محمد ربوبی: ساتسور ادبیات درآلمان
ولف د یتریش اشنوره : صلاحیت نویسنده
مهدی فرودگاهی :تاریخ ادبیات ناگفتنی ایران
محمدرضا شفیعی کدکنی: درین شب ها
محمدجعفر پوینده : دشواریهای نشرایران

نوشتـــار
2 – 1999

محمد ربوبی: سرنوشت آثار مارکس وانگلس
نگوین خاک وین : دربارهٔ اوضاع ویتنام
هرمان وبر : وحدت اجباری حزب سوسیال دمکرات باحزب کمونیست آلمان وسرانجام فاجعه آمیز آن
نمایشگاه : تصاویری که دروغ می گویند
چه گوارا: انسان وسوسیالیسم درکوبا

نوشتـــار
3 – 2000

میشل تورنیه: نظم ونثر
میشل فوکو: جنون وجامعه
ولف دیتریش اشنوره : توری داستان کوتاه
خورخه لوییس بورخس: جای زخم

نوشتـــار
4 – 2001

آندره سینیا وسکی : هنر و واقعیت
پاتریسیا دومارتلر: حودکشی ازجلوه گاههای هنر
میشل تورنیه: فرهنگ و تمدن
غلامحسین نظری: آقای حمایت
ولفگانگ بورشرت: ساعت آشپزخانه

آلن روب گریه: جین
ـ حفره ای سرخ فام درسنگفرش معیوب خیابان (1)

نوشتـــار
5 – 2003

اینگه بورگ باخمان: درباره خشم و هیاهو
ناتالی ساروت: تکه ای از مقاله عصربی ایمانی
یان شراشتاد: استعاره ای برای عصرما
ـ تکنولوژی ژن، تکنولوژی اطلاعات وادبیات
یان شراشتاد: ادبیات و فیزیک کوانتیگ
آلن رب گریه : جین
ـ حفره ای سرخ فام درسنگفرش معیوب خیابان(2)

نوشتـــار
6 – 2004

رناته اشمیدگال: فراسوی زبان
کارولا اشترن: اندیشه و اقتدار، نویسنده وسیاست
هورست یورگن گریک : برادران کارامازوف
ـ بررسی آخرین رمان داستایفسکی
ویلم فردریک هرمانس : رمان های تجربی
ویلم فردریک هرمانس : دنیای سادیستی

تجدید چاپ مطالب نوشتار برای همگان آزاد است

Robubi
Po.Box 23007
D-55051 Mainz
robubi@t-online.de