نگاه

نگاهی به کتاب «خطابه سقوط رم» اثر ژروم فراری

نهانخانه‌های تاریک قلب انسانی

ماهان سیارمنش

«خطابه سقوط رم» که مهم‌ترین جایزه ادبی فرانسوی یعنی «گنکور» در سال ۲۰۱۲ به آن اهدا شد، علی‌رغم عنوانش با جهان مدرن سروکار دارد، جهان مدرنی که با جنگ جهانی اول شروع شد، همان‌طور که جهان جدید آگوستین قدیس با سقوط رم شروع شد. نویسنده از گذشته نه برای توضیح زمان حال، بلکه برای تفسیرش بهره می‌برد و از این نظر فرضیات زمان حال، چیزی را که یکی از بزرگ‌ترین شخصیت‌های زمان گذشته به ما یاد داده بود، تحت تأثیر قرار می‌دهد. آنچه در این کتاب با آن مواجه هستیم تراژدی، انحطاط انسانی، پوچی، رمانس و کمدی است. انسان‌هایی که اگر اعمال‌شان در نبود خیر به شر متمایل نمی‌شد، دنیایی که ساخته بودند، فرو نمی‌پاشید و خاکستر نمی‌شد، چراکه باقی می‌ماند و شکوفه می‌کرد.

کتاب با آگوستین قدیس شروع می‌شود و با او پایان می‌یابد. سرتیترها از خطابه‌های او اقتباس شده‌اند و رمان با بازسازی تخیلی مرگش به پایان می‌رسد. آگوستین قدیس یکی از ابزارهایی است که راوی با کمک آن گذشته و حال را حذف می‌کند و این مهم به چند طریق در سراسر کتاب حاصل می‌شود. به‌عنوان مثال مارسل آنتونتی با نگاه به عکسی که در سال ۱۹۱۸ گرفته شده است، خانواده مرده‌اش را تماشا می‌کند. با اینکه او در این عکس هنوز به دنیا نیامده بود، ولی به دلیل غیابش در آن خانواده‌اش را سرزنش می‌کند. او سال‌هاست که با نگاه به آن عکس می‌اندیشد اکنون فقط او تنها دیوار دفاعی آنها در مقابل نیستی است. او گذشته را در دستانش دارد و با این حال در آن حضور ندارد و خانواده‌اش هم که در عکس وجود دارند، در زمان حال وجود ندارند. در سرتاسر کتاب، مارسل چنان به این عکس محو دل بسته که گویی این یادگار گذشته می‌تواند به او کمک کند تا از جهان مدرنی که با آن روبه‌روست سر در بیاورد. «مارسل آنتونتی تمام عمرش بیهوده به عکسی که تابستان ۱۹۱۸ گرفته شده بود، نگاه می‌کرد تا معمای غیبتش را در این عکس حل کند... پنج خواهر و برادرش کنار مادر ژست گرفته‌اند. اطراف آنها همه چیز سفید است، نه زمین را می‌توان تشخیص داد و نه دیوارها را، خودشان هم به‌نظر مانند اشباحی هستند که در مه غلیظی در حال محوشدن‌اند...».

پدر او که در روزهای اول جنگ اسیر شده بود و از آن زمان در معدن نمک کار می‌کرد، در سال ۱۹۱۹ برمی‌گردد و نطفه مارسل بسته می‌شود. کودکی او مبارزه‌ای مداوم در برابر انواع بیماری‌ها بود اما او مقاومت به خرج داد و از پا در نیامد و میگرن و تهوع بر او غالب نشد.

بخش دیگر ناپدیدی گارسن باری را شرح می‌دهد که بعد از رفتن او، جدالی میان جانشینی او در می‌گیرد و همان‌طور که داستان پیش می‌رود، افرادی که جای او را می‌گیرند، یا متهم به روابط نامشروع می‌شوند و یا ورشکستگی امان‌شان را می‌برد؛ این چالش ادامه پیدا می‌کند تا که متیو و لیبرو، بومیان دهکده، تصمیم می‌گیرند بعد از شکست‌های تحصیلی عهده‌دار این وظیفه دشوار شوند و دهکده و ملازم آن، بار را به جایگاه قبلی‌شان برگردانند؛ اما آیا انسان، این موجودی که دم‌به‌دم زوال و انحطاط اخلاقی همراه اوست و شک و تردیدهای مدرن آزارش می‌دهد، می‌تواند از تمام خواسته‌ها چشم بپوشد و تنها روی یک نقطه تمرکز کند: آیا می‌تواند مانع از آن شود که حرص، الکل و زن مانع سقوط او نشوند؟

رمان مدرن نه‌فقط به ما چیزی را ارزانی می‌دارد که در واقعیت نمی‌توانیم تجربه کنیم- ضمیر شخصی دیگر به غیر از خودمان- بلکه ما را با چیزی روبه‌رو می‌سازد که فقط خدا توان دیدنش را دارد: قلب. این موضوع هم ضعف و هم قدرت رمان «سقوط خطابه رم» است. نویسنده نهانخانه‌های تاریک قلب انسانی را برای ما فاش می‌کند و با انجام این کار، وارد قلمرویی می‌شود که فقط خدا قادر بود به آن دسترسی داشته باشد، ولی این موضوع باعث می‌شود آگوستین قدیس را تحریف کند و بنابراین شخصیتی از او را به نمایش بگذارد که ریشه در واقعیت ندارد و بنابراین دغدغه او هم از نظر ما مربوط به گذشته نیست و مسئله‌ای امروزی است. این قدیس به انسانی امروزی تبدیل شده که سعی می‌کند از پوسته تنگ شک و تردیدها بگذرد، زیرا از نظر او شر امری نسبی و عدمی است و زوال و انحطاط چیزهایی که انسان ساخته است، موضوعی است انکارناپذیر. آنچه بر جای می‌ماند، روح است که از خداوند روشنایی می‌گیرد و نامیرا است، بنابراین نباید برای مرگ مردان و زنانی که تیغ شمشیر آنها را از ما گرفته است، اشک بریزیم. «... اما حالا بهتر است نه اشک بریزید و نه شادمانی کنید. رم سقوط کرده، اشغال شده، اما زمین و آسمان‌ها به لرزه در نیامده‌اند. به اطراف‌تان نگاه کنید. انگار هیچ اتفاقی نیفتاده. گردش سیاره‌ها به هم نخورده، شب و روز در پی هم می‌آیند و می‌روند. در هر لحظه دنیای حال از نیستی جان می‌گیرد و دوباره نیست می‌شود...».

خطابه سقوط رم
ژروم فراری
ترجمه پریزاد تجلی
نشر مروارید

«خواب‌گردها»؛ سه‌گانه‌ای که فضای آشکارا فلسفی دارد، به‌زودی با ترجمه علی‌اصغر حداد در نشر لاهیتا منتشر می‌شود. آنچه می‌خوانید مقاله‌ای است از هانا آرنت درباره این رمان به‌همراه گفتاری از هرمان بروخ با ترجمه علی‌اصغر حداد

پیشگفتار مترجم

هرمان بروخ اول نوامبر ۱۸۸۶ در وین به دنیا آمد و سی‌ام ماه مه ۱۹۵۱ در نیویورک چشم از جهان فروبست. این نویسنده‌ی یهودی‌تبار که بعدها به کلیسای کاتولیک پیوست، در نوجوانی به خواست پدرش در رشته‌ی فنی آموزش دید و در سال ۱۹۰۷ در مقام مهندس نساجی در شرکت او سرگرم کار شد و تا سال ۱۹۲۷ مدیریت آن را به عهده داشت؛ اما در همان سال کارخانه‌هایی را که پدرش راه‌اندازی کرده بود، یک‌به‌یک فروخت. بروخ که در سال ۱۹۲۵ وارد دانشگاه شده بود، تا سال ۱۹۳۰ در رشته‌ی ریاضی، فلسفه و روان‌شناسی درس خواند. در سال ۱۹۳۸، در پی اشغال اتریش توسط ناسیونال‌سوسیالیست‌ها، گشتاپو او را بازداشت کرد. اما دوران بازداشت او چندان طولانی نشد. بروخ به کمک جیمز جویس توانست ویزای انگلستان بگیرد. پس از رسیدن به انگلستان به امریکا مهاجرت کرد و در آن‌جا از حمایت توماس مان برخوردار شد. بروخ در سال ۱۹۵۰ در دانشگاه ییل (Yale University, New Haven) به‌عنوان مدرس افتخاری ادبیات آلمانی‌زبان کار می‌کرد.

از بروخ فزون بر «خواب‌گردها» چهار رمان به نام‌های «افسون» (Die Verzauberung)، «بزرگی نامعلوم» (Die Unbekannte Größe)، «بی‌گناهان» (Die Schuldlosen)، و «مرگ ویرژیل» (Der Tod des Vergil)، تعدادی نوول، نمایش‌نامه، شعر و جستار، نقدهایی در باب ادبیات، و نوشته‌های فلسفی ـ سیاسی به جا مانده است. سه مجلد از مجموعه‌آثار او به نامه‌هایی اختصاص دارد که از ۱۹۱۳ تا ۱۹۵۱ نوشته یا دریافت کرده است. بخش مهمی از این مکاتبات به نامه‌نگاری او با هانا آرنت اختصاص دارد. این نامه‌نگاری‌ها در سال ۱۹۴۶ آغاز شد و تا زمان مرگ نابهنگام بروخ در ۱۹۵۱ ادامه داشت. بروخ و هانا آرنت در این نامه‌نگاری‌ها، که از دوستی و صمیمیت سرشار است، درباره‌ی آلبر کامو و آرتور کوستلر بحث می‌کنند، به مسائل فلسفی و موضوعات مربوط به مهاجرت و وضعیت آلمانِ پس از جنگ می‌پردازند، و نیز به جستارهایی که هانا آرنت درباره‌ی آثار بروخ می‌نوشت.

بروخ نگارش سه‌گانه‌ی «خواب‌گردها» را، که نخستین رمان اوست و ضمناً مشهورترین و موفق‌ترین اثر او هم محسوب می‌شود، در سال ۱۹۲۸ آغاز کرد و آن را در سال ۱۹۳۲ به پایان برد. وقایع این اثر نسبتاً قطور در دوره‌ی زمامداری ویلهلم دوم، قیصر و پادشاه پروس می‌گذرد. بروخ می‌کوشد با پرداختن به این گستره‌ی تاریخی، فضای فرهنگی ـ اجتماعیِ آلمان را از سال ۱۸۸۸ تا ۱۹۱۸ در سه واریاسیون نقد و بررسی کند. فضای واقع‌گرایانه‌ی اثر، درآمیخته با توصیفی روان‌شناختی و عمیقاً موشکافانه، بسیار تأثیرگذار است. بروخ با به‌کارگیری شیوه‌ای که خود آن را «ناتورالیسم بسط‌یافته» می‌نامد، لایه‌های درهم‌تنیده‌ی احساسات و رفتار عقلانی (rational) و غیرعقلانی (irrational) تیپ‌هایی را که نمایندگان جامعه‌ی ویلهلمی هستند، نمونه‌وار به تصویر می‌کشد و حاصل کار خود را در سه دفتر به نام‌های: ۱۸۸۸ ـ «پاسنوف یا رمانتیک»، ۱۹۰۳ ـ «اِش یا آنارشی»، و ۱۹۱۸ ـ «اُکنو یا واقع‌نگری» به خواننده عرضه می‌کند.

بروخ سال‌های ۱۸۸۸، ۱۹۰۳، و ۱۹۱۸ را سه مرحله‌ی کمابیش پایانی ارزش‌های پیشینِ اروپا می‌داند و می‌کوشد نشان بدهد که در پی بی‌رمق شدن بیش از پیشِ سنن و ارزش‌های روبه‌فروپاشی گذاشته‌ی قدیم، درهم‌آمیختگی زندگی با عناصر رؤیایی، با تصورات و تخیلات خواب‌گونه، هرچه بیش‌تر آشکار می‌شود. در حالی‌که دوران رمانتیکِ «رؤیایی» هنوز به خواب‌وخیال چندان میدان نمی‌دهد، در دوره‌ی اغتشاش واقع‌گرایانه‌ی ارزش‌ها، خواب‌وخیال عنان‌گسیخته و به خود رهاشده عملاً به امری واقع‌نگرانه بدل می‌شود. بروخ ضمناً می‌کوشد نشان دهد که آویختن به ساختار ارزش‌های در حال افول مشکلی را حل نمی‌کند. پاسنوف برای سروسامان دادن به زندگی خود، راه‌حل را در دیانت می‌جوید، اِش به عرفان کام‌جویانه پناه می‌برد، اما به نظر بروخ این‌ها راه‌حل‌های نصف‌ونیمه‌ای هستند و به رهایی از خواب‌وخیال منجر نمی‌شوند، بلکه بیش‌تر اخلاق را به ورطه‌ای تاریک می‌کشانند و به‌سوی قلمرو غریزه سوق می‌دهند ـ نمونه‌ی تراژیک گناه نخستین.

بحران سال ۱۹۱۸ کسی که علی‌الظاهر باید گناه‌کاران را کیفر بدهد، برمی‌انگیزد و تقویت می‌کند. کیفردهنده ضرورتاً در قامت انسانی «رها از ارزش» و واقع‌نگر ظاهر می‌شود: اُکنو، شخصیتی تبه‌کار که رؤیای کودکی خود را به‌گونه‌ای ساده‌لوحانه در واقعیت تجربه می‌کند.

یکی از پی‌آمدهای مهم انقلاب کبیر فرانسه پیدایش نهضت رمانتیک در اروپا بود. این نهضت در آلمان به شکل نوعی آزادی‌خواهیِ آمیخته به ناسیونالیسم بروز کرد. سال ۱۸۸۸ را شاید بتوان مقطعی نامید که در آن روحیه‌ی ناسیونالیستی، حس آزادی‌خواهی را به حاشیه راند. در سال ۱۸۸۸، بیسمارک پس از تقریباً سی سال کار و تلاش، فعالیت سیاسی و به‌ویژه جنگ، ازجمله جنگ ۷۱ - ۱۸۷۰ علیه فرانسه، وحدت آلمان را محقق کرده است و آلمانِ یک‌پارچه پس از این به اصلاحات سیاسی ـ اجتماعی رو می‌آورد و در جاده‌ی صنعتی‌شدن گام می‌گذارد و به‌مرور زمان به یکی از قطب‌های صنعتی اروپا بدل می‌شود. روند صنعتی‌شدن آلمان در دوره‌ای رخ می‌دهد که قدرت‌های اروپایی مانند انگلستان، اسپانیا، فرانسه، و حتی هلند و بلژیک، جهان را میان خود تقسیم کرده‌اند، آسیا، آفریقا و امریکای لاتین را به‌گونه‌ای به‌راستی ددمنشانه استثمار می‌کنند. اما آلمانِ دیر از راه‌رسیده سرش بی‌کلاه مانده است و حس می‌کند از ثروت جهان به‌اندازه‌ی کافی سهم نمی‌برد. این است که می‌خواهد جهان از نو تقسیم شود، اما کشورهای استعماری مسلماً حاضر نیستند به خواسته‌ی آلمان تن بدهند. در نتیجه جنگ ناگزیر می‌نماید. آلمان در دهه‌ی نخست قرن بیستم صنایع تسلیحاتی خود را تقویت می‌کند و سرانجام در سال ۱۹۱۴ آتش جنگ شعله‌ور می‌شود، جنگی که وحشی‌گری اروپا را به اوجی تا آن زمان ناشناخته می‌رساند: جنگ تن‌به‌تن، مسلخ فرزندان تهی‌دستان، مسلخ پرولتاریا و دهقانان، و پی‌آمد آنْ انقلاب، گرسنگی و بحران فراگیر اجتماعی.

«خواب‌گردها» با تکیه بر این پس‌زمینه و با این دیدگاه نوشته شده است که رمان به آن‌دسته از مسائل بشری می‌پردازد که از یک‌سو دانش از کنار آن‌ها عبور کرده است، زیرا این مسائل در پژوهش‌های علمی جایی ندارند و دانش نمی‌تواند آن‌ها را به‌گونه‌ای معقول طرح و بررسی کند، و از سوی دیگر دانش در روند پیشرفت دقیق، اما کُند خود هنوز به ابزار بررسی آن‌ها دست نیافته است. به این ترتیب، بروخ میدان عملِ رمان و کلاً ادبیات را در محدوده‌ی به‌اصطلاح «دیگر نه» و «هنوز نه»ی دانش جای می‌دهد. به عقیده‌ی بروخ ادبیات، عرصه‌ی پرداختن به مسائلی است که بیرون از حیطه‌ی عقل تجربه می‌شوند، جایی‌که امر غیرعقلانی در قالب عمل ظاهر می‌شود و در نتیجه، امکان طرح و بیان هنری پیدا می‌کند. بروخ می‌گوید رمان محق است چنین وظیفه‌ای را به عهده بگیرد و به این مسائل بپردازد، چون حاصل کار نویسنده، برخلاف حاصل کار دانشمند، در بطن کلماتی تحقق نمی‌یابد که روی کاغذ نقش زده می‌شوند، بلکه در تنشی شکل می‌گیرد که میان کلمات و جملات ایجاد می‌شود.

شخصیت‌های اصلی رمان: پاسنوف، اِش و اُکنو هریک راهی را در پیش می‌گیرند و به شیوه‌ی خاص خود می‌کوشند به زندگی معنا ببخشند.

۱. پاسنوف، افسر ارتش پروس است، روحیه‌ای رمانتیک دارد و در دوره‌ای که پایه‌های رمانتیک سست و متزلزل شده است، می‌کوشد با پیروی از باورهای زمانه: مذهب، اخلاق و تا حدودی با گرایش به زیبایی‌شناسی، برای زندگی خود محتوایی شایسته دست‌وپا کند. پاسنوف، مردی به‌شدت پای‌بندِ اخلاق، دوستی دارد به نام برتراند. برتراند از زمانه‌ی خود جلوتر است، خوب می‌داند که ارزش‌های فراگیر یا فروپاشیده‌اند یا در حال فروپاشی‌اند. پاسنوف اغلب در حل‌وفصل مسائل روزمره‌ی خود درمی‌ماند و به راهنمایی برتراند نیاز دارد. اما در عین حال به او بدبین است، به‌سوی او کشیده می‌شود و در همان حال از او گریزان است، معمای او را نمی‌تواند برای خود حل کند و او را اگر نه خودِ شیطان، دست‌کم کارگزار شیطان می‌داند.

۲. اِش ذهنی آشفته دارد، گرفتار هرج‌ومرج درونی است، میان گذشته و آینده دست‌وپا می‌زند، ظاهراً وارد مناسبات اقتصادی قرن بیستم شده است، در مقام حسابدار با دفترودستک سروکار دارد و از لحاظ شیوه‌ی زندگی در دوره‌ی واقع‌نگری به سر می‌برد. اما در عمق جانِ خود هنوز از ارزش‌های قدیم و باورهای سنتی دل نبریده است. اِش معنا و مفهوم زندگی را آگاهانه مطرح نمی‌کند، تب‌وتاب او بیش‌تر در ژرفای تاریک درونش جریان دارد. به‌عنوان حسابدار حس می‌کند که حساب‌وکتاب جهان ایراد دارد، این ستون و آن ستون دفتر با هم نمی‌خواند، دنبال راه‌حل می‌گردد، ولی راه به جایی نمی‌برد، جز به این‌در و آن‌در زدن کاری از دستش ساخته نیست و نهایتاً چاره‌ای جز این ندارد که با پیروی از الگوهای قدیمی به زندگی خود معنا ببخشد و به حالت تسلیم و رضایی مذهبی ـ عرفانی پناه ببرد.

پاسنوف و اِش هر دو شخصیت‌هایی هستند تابع وجدان، گرچه از اصول وجدانی متفاوتی پیروی می‌کنند، اصولی که در دوران فروپاشی ارزش‌ها، رفته‌رفته رنگ‌وبوی رمانتیک گرفته است. اما برتراند، برخلاف این دو، درک زیبایی‌شناسانه دارد، بر زوال اخلاقْ آگاهی دارد و می‌کوشد پایه‌های زندگی خود را حتی‌المقدور بر اساس خودمختاریِ آگاهانه (نه اخلاقی) استوار کند.

۳. اُکنو شخصیتی کاملاً غیرمذهبی است، اهل اروتیک هم نیست و شاید درست به این دلیل نه آگاهانه و نه ناآگاهانه برای زندگی معنا و مفهومی جست‌وجو نمی‌کند، پای‌بند هیچ ارزشی نیست، به‌راستی از قید ارزش آزاد است و به این مفهوم فرزند زمانه است. اُکنو ذهنیتی «واقع‌نگر» دارد و در مراوداتش با دیگران به آن قانونی پای‌بند است و آن وسیله‌ای را مجاز می‌شمارد که او را از نزدیک‌ترین راه به هدف می‌رساند.

برتراند، دوست و هم‌قطار پاسنوف را به عقیده‌ی بروخ شاید بتوان شخصیت اصلی رمان به شمار آورد. او که به‌راستی پیش‌گام زمانه‌ی خود است، در سال ۱۸۸۸ با کناره‌گیری از ارتش، از ارزش‌های زمانه فاصله می‌گیرد. اما از آن‌جا که بیرون‌زدن از حصار تنگ زمان شدنی نیست، نمی‌تواند خود را به‌طور کامل از سلطه‌ی ارزش‌های رایج برهاند و نهایتاً دربند ثروت و مکنت می‌ماند. برتراند در تلاش برای بریدن از ارزش‌های زمانه، تندروی را به جایی می‌رساند که در مظان اتهام دگرباش‌بودن قرار می‌گیرد و به رفتاری متهم می‌شود که دیگران از آن گریزانند. اما او هم راه به جایی نمی‌برد، به‌گونه‌ای محتوم شکست می‌خورد و برایش چیزی جز شهامت خودکشی باقی نمی‌ماند. برتراند در دفتر نخست رمان، حضوری پررنگ دارد، در دفتر دوم در ذهن و خاطره‌ی دیگران حاضر است و در دفتر سوم از صحنه محو می‌شود، با این حال تأثیر او در کنش هر سه شخصیت رمان کاملاً مشهود است.

درباره‌ی «خواب‌گردها»، مقالات بسیاری نوشته شده است. نویسندگان این مقالات به نقد ساختار اثر هم پرداخته و به فرم خاص آن اشاره کرده‌اند. از جمله هرمان هسه که در نقد خود به این نکته اشاره می‌کند و می‌نویسد بروخ فقط در دفتر نخست، فرم رمان را به‌خوبی حفظ کرده است و به‌واقع فقط این بخش را می‌توان رمان نامید. به عقیده‌ی هسه، بروخ از میانه‌ی دفتر دوم و به‌ویژه در دفتر سوم تقریباً به‌طور کامل تحت‌تأثیر محتوای اثر قرار می‌گیرد و به‌مرور از فرم رمان دور می‌شود. به‌راستی از نیمه‌های دفتر دوم به بعد، تأملات بروخ درباره‌ی مسائل فلسفی ـ فرهنگی بر پی‌گیری سرنوشت شخصیت‌های اثر سایه می‌اندازد و عنصر داستان‌پردازی کم‌رنگ می‌شود، به‌گونه‌ای که در دفتر سوم، داستان فقط در قالب تصاویری ناپیوسته پی گرفته می‌شود و تعدادی سرنوشت که درهم تنیده شده‌اند، به‌موازات هم روایت می‌شوند. البته منتقدینی هم هستند که هنگام خواندن «خواب‌گردها»، در صفحاتی به یاد نثر پروست، و در برخی بخش‌ها به یاد داستایوفسکی افتاده‌اند. اما به‌هرحال تمام منتقدین، ازجمله هسه، از «خواب‌گردها» به‌عنوان اثری بدیع و ماندگار ستایش می‌کنند.

آن‌چه موجب شده است «خواب‌گردها»، به‌ویژه در دفتر سوم، کم‌تر رنگ‌وبوی داستانی داشته باشد، پرداختن به مسئله‌ی بیماری فرهنگ اروپا و فروپاشیِ ارزش‌هاست که بخش گسترده‌ای از دفتر سوم را به اثری تقریباً فلسفی بدل کرده است. بروخ می‌کوشد روند فروپاشی ارزش‌ها را در قالب نمادها به تصویر بکشد و نقد و بررسی کند. موتیف اصلی اثر مسئله‌ی ارزش‌های اروپا ـ مسیحی است که در یک روند تاریخی تکه‌پاره شده‌اند. بروخ دوران رنسانس را سرآغاز این ازهم‌گسیختگی می‌داند، دورانی که در آن مجموعه ارزش‌های یک‌پارچه‌ی مسیحی به دونیم شد، نیمی کاتولیک و نیمی پروتستان، و سپس این ارزش که زمانی با رشته‌ی مذهب به جهان اعلا وصل بودند و از این طریق دوام یک‌پارچه‌شان تضمین می‌شد، در روندی پانصدساله رو به فروپاشی گذاشتند و به‌مرور خرده‌ارزش‌هایی پدید آمدند که هیچ رشته‌ای آن‌ها را به‌هم وصل نمی‌کند. در نتیجه انسان‌های امروزه، هریک محصور در خرده‌نظام ارزش خاص خودْ از یک‌دیگر جدا افتاده‌اند، زبان‌شان گنگ شده است و در هیاهوی ماشین و جنگ، صدای یک‌دیگر را نمی‌شنوند، حرف یک‌دیگر را نمی‌فهمند و هریک پای‌بند ارزش‌های فردی خود، در جهانی تاریک زندگی می‌کنند.

با این حال، بروخ این تاریکی را نقطه‌ی عطف می‌داند و نه سرنوشت محتوم و نهاییِ آلمان. به‌راستی هر نقطه‌ی عطف، نقطه‌ی پایان و در عین‌حالْ نقطه‌ی آغاز است. بروخ با رجوع به عهد جدید، اعمال رسولان، باب شانزدهم، «خواب‌گردها» را با لحنی آشتی‌جویانه و امیدبخش به پایان می‌برد: «خود را ضرری مرسان، زیرا که ما همه در این‌جا هستیم».

نوشتاری از هانا آرنت

هرمان بروخ و رمان مدرن

هر بحران، هر نقطه‌ی عطف دوران‌های تاریخی، نقطه‌ی آغاز است و نیز نقطه‌ی پایان، و چنین نقطه‌ی عطفی در کلام بروخ یک سه‌گانه است: «دیگر نه»ی گذشته، «هنوز نه»ی آینده و «هم‌اینک» زمان حال.

رمان‌های مهم قرن بیستم، «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته»ی پروست به زبان فرانسه، «اولیس» جویس به زبان انگلیسی، و «خواب‌گردها»ی هرمان بروخ به زبان آلمانی، هریک به شیوه‌ی خود این سه لایه‌ی بحران را آشکار می‌کنند و همین امر آن‌ها را به لحاظ فرم، از فرم سنتی رمان متمایز می‌کند؛ از آن رمانی که بیش از سایر فرم‌های هنری، متأثر از قرن نوزده بود. رمانِ مدرن دیگر در خدمت «سرگرمی» نیست و قصد ندارد «نصیحت کند» (بروخ)، «دیگر توصیه‌ای برای خواننده آماده نکرده است» (بنیامین)، بلکه خواننده را مستقیماً با مسائل و فرم‌هایی روبه‌رو می‌کند که فقط بر کسی مکشوف می‌شوند که خود خواهان مواجهه با آن‌هاست. اما به‌این‌ترتیب رمان، این همه‌فهم‌ترین فرم هنری که تاکنون از بیش‌ترین مخاطب برخوردار بوده است، ناگهان به پیچیده‌ترین و اسرارآمیزترین فرم هنری بدل می‌شود. هنر ایجاد هیجان به معنی پیشین کاملاً کنار گذاشته می‌شود و با ازمیان‌رفتن هیجان، دیگر خبری از مجذوب‌شدن منفعلِ پیشین نیست. چیره‌دستی در ارائه‌ی یک امر واقعی به‌گونه‌ای زیبا که نه‌فقط واقعیت را تلطیف می‌کند، بلکه آن را از جوانب گوناگون شرح می‌دهد، جای خود را به خواستی هنری می‌دهد که هدفش درگیر کردن ذهن خواننده با روندهای مهم فکری است، و موفقیت و عدم موفقیت این خواست بیش از آن‌که با معیارهای سنتی برای سنجش رمان‌های خوب و بد مرتبط باشد، از یک‌سو با اختلاف میان شعر خوب و بد، و از سوی دیگر با اختلاف میان فلسفه‌ی واقعی و پرگویی بی‌محتوا درباره‌ی مسائل فلسفی ربط دارد.

در هر حال این بحران در شمارگانِ بسیار ناچیز آثار بزرگ این دوران به‌روشنی مشاهده می‌شود. به‌ویژه وقتی آن را با شمارگان چشم‌گیر و شگفت‌انگیز کتاب‌های خوب درجه‌دو مقایسه کنیم. هنر داستان‌نویسی‌ای که نیم‌قرن پیش نشانه‌ی استعدادی استثنایی به شمار می‌آمد، امروزه به‌آسانی می‌تواند به‌عنوان چیره‌دستی بدیهی یک گزارش‌گر خوب در نظر گرفته شود. به نظر می‌رسد تولیدات درجه‌دو که از آثار بنجل و بی‌ارزش همان اندازه دورند که با آثار به‌راستی بزرگ ادبی فاصله دارند، توقعات طبیعی مخاطبان فرهیخته را به‌گونه‌ای مؤثر برآورده می‌کنند، آن‌چنان که این محصولاتْ میان آثار به‌راستی بزرگ ادبی و مخاطبان‌شان بیش از صناعات تهدیدگرِ سرگرم‌کننده جدایی می‌اندازند. اما نکته‌ی مهم‌تر در مسئله‌ی هنری این واقعیت است که امروزه بسیاری از نویسندگان به ابزار خود تسلط دارند و سطح عمومی چنان بالا رفته است که جا دارد هنرمند راستین به ابزار کار خود به دیده‌ی تردید بنگرد. اهمیت «خواب‌گردها»، که برای نخستین بار در فاصله‌ی ۱۹۳۰/۳۲ منتشر شد، ازجمله در این‌ست که بحرانی را که رمان، به‌مثابه‌ی یک فرم هنری، درگیر آن شده بود، به شیوه‌ای خاص به تصویر می‌کشد. این اثر سه‌گانه‌ای است که به سه دوره از تاریخ اروپا می‌پردازد و سال ۱۸۸۸، فروپاشی رمانتیکِ دنیای قدیم، سال ۱۹۰۳، آشفتگی آنارشیستیِ دوران پیش از جنگ، و سال ۱۹۱۸، نهیلیسم واقع‌نگرِ فعال‌شده، را به‌عنوان سه مقطع مهمِ تاریخی برجسته می‌کند. البته نه برای آن‌که با تکیه‌بر این سه مقطع، سیر رویدادها را این یا آن‌گونه روایت کند، بلکه می‌خواهد با نگاهی پی‌گیر و منطقی آن چیزی را شرح دهد که بروخ آن را «فروپاشی ارزش‌ها» می‌نامد. بخش نخست، ظاهراً نوشته‌شده با پیروی از تکنیک رمان‌نویسیِ سنتی، بهره‌مند از هنر فوق‌العاده‌ی قصه‌پردازی، به‌گونه‌ای تقریباً تکان‌دهنده نشان می‌دهد که چگونه استعدادی بزرگ به مفهوم سنت، هنگام نگارش این بخش در برابر وسوسه‌ای مقاومت می‌کند که او را می‌خواهد بی‌اعتنا به این واقعیت که دنیای روایت‌شده رو به نابودی گذاشته است، همچنان به قصه‌پردازی خود ادامه دهد. اما نویسنده پس از شرح شب نه‌چندان موفقیت‌آمیز عروسی پاسنوف، حکایت را یک‌باره قطع می‌کند و از خواننده می‌خواهد دنباله‌ی قصه را خود در ذهن خویش پی بگیرد. این توصیه، توهم واقعیتی صوری را به‌گونه‌ای بنیادین ویران می‌کند، واقعیتی که نویسنده در مقام خالق آن قادر بود به دل‌خواه خود در چندوچون آن دخل‌وتصرف کند و خواننده فقط می‌توانست به‌عنوان تماشاگری منفعل به دنیای آن راه یابد. قصه‌ی ساخته و پرداخته‌شده به‌عنوان پدیده‌ای مستقل، اعتبار خود را از دست می‌دهد. اعتبار آن صرفاً امری‌ست تاریخی و وقتی عناصر دوران تاریخی، که دارای اهمیت هستند، به سرانجام رسیده باشند، قصه به پایان می‌رسد. به‌این‌ترتیب، از یکی از مهم‌ترین جاذبه‌های رمان‌خوانیْ آگاهانه چشم‌پوشی می‌شود، امکان هم‌ذات‌پنداری خواننده با یکی از شخصیت‌های رمان از میان می‌رود و عنصر رؤیاپردازی که همواره رمان را به طرز خطرناک به سمت کالایی بنجل سوق داده است، حذف می‌شود. اهمیت «خواب‌گردها» از دیدگاه تاریخ ادبیات در این است که در بحبوحه‌ی بحرانی که موجب شده کارایی رمان به‌عنوان عرصه‌ای برای خلق آثار بزرگ ادبی محل تردید قرار بگیرد، نقطه‌ی عطف آن را به‌اصطلاح زیر ذره‌بین برده است.

اگر بروخ این دنیا را از بیرون و با پیروی از نمودهایی شرح می‌داد که آن را با چهره‌ی جذاب و فریبنده‌اش به جامعه می‌نمایانند، در ذهن ما تصویری از یک ثبات تزلزل‌ناپذیر شکل می‌گرفت. اما راهی که بروخ برگزیده است، تاکنون به این شیوه به کار گرفته نشده است، گرچه رمان روان‌کاوانه در بسیاری موارد از آن پیروی می‌کند: بروخ واقعیت بیرونی یا درونی را مستقیماً توصیف نمی‌کند، سیلان آگاهی شخصیت‌هایش را وصف می‌کند، به‌گونه‌ای که همه‌چیز، دنیا و وقایع، ابژه‌ی ارادی شخصیت مربوطه به نظر می‌رسد و ـ اگر باز هم بخواهیم به ترمینولوژی هوسرل پای‌بند باشیم که در این زمینه تنها ترمینولوژی درست است ـ دنیا و وقایع، متناسب با میزان تأثیرپذیری ذهنی شخصیت مربوطه، در سایه‌روشن فرو می‌روند، اما در عین حال به میزان اهمیت کامل‌شان در چارچوب یک پیوستار خاطره (Erlebniskontinuum) و در ارتباط با یک جهان‌بینی بسط پیدا می‌کنند. تازه در این برخورد ذهنی است که سستی و شکنندگی بنیادی این دنیا نمایان می‌شود و به تزلزل شخصیت‌های عمل‌کننده‌ای پی می‌بریم که قرار است در چشم جامعه تکیه‌گاهی قابل‌اطمینان جلوه کنند. معلوم می‌شود که در پس این ظاهر فریبنده خبری از داوری نیست، اما پیش‌داوری در آن فراوان است. می‌بینیم از شکوه گذشته چیزی باقی نمانده است مگر این کلیشه‌هایی که دنیای بیرون نظاره‌گر آن‌هاست و تحسین‌شان می‌کند، زیرا می‌پندارد که در پس آن‌ها اعتمادبه‌نفس و رفتاری متناسب با ادعای این شخصیت‌ها نهفته است. اما درواقع در پس این کلیشه‌ها فروپاشی نهفته است، تنهایی و بی‌کسی کامل در دنیا، ناتوانی مطلق در سامان‌دادن به سرنوشت خود به‌گونه‌ای که این رویداد طبیعی به روشنی استعلایی صورت پذیرد. از لحاظ تکنیکی، شکنندگی دنیا در ناهم‌خوانی میان چیزی که شخصیت‌ها در چارچوب عرف و عادت ابراز می‌کنند و افکار نصفه‌نیمه بیان‌شده و همواره آکنده از دلهره‌ای متجلی می‌شود که با سرسختی تمام تم اصلی یا درواقع تصورات واهی را همراهی می‌کنند. این ناهم‌خوانی فقط در غرق‌شدن پدر در روان‌پریشی از میان می‌رود و نیز در شخصیت برتراند، که تنها شخصیت برتر است. بخش نخست اثر ظاهراً رمانی روان‌کاوانه است، اما بخش دوم آن فضایی ظاهراً واقع‌گرایانه دارد. در حالی‌که در بخش نخستْ مسائلِ مهم در آگاهی شخصیت‌های اصلی جریان می‌یابند، در بخش دوم همه‌چیز، به‌استثنای گفت‌وگویش با برتراند که در اصل گفت‌وگویی غیرواقعی است، در سطح بیرونی، در سطح بی‌واسطه قابل‌لمسِ واقعیت رخ می‌دهد. اما این واقعیت مانند شخصیت‌های بخش نخست که روان‌کاوانه توضیح داده شده‌اند، خیلی به‌اختصار به تصویر کشیده شده است. واقعیت در این بخش فقط به کمک خطوط کلی طرح زده شده و در این فضای طرح‌گونه، آدم‌هایی در جنب‌وجوشند که هرچه اعمال‌شان «پرشوروحرارت‌تر» به نظر می‌رسد، بیش‌تر به اعمالی غیرارادی شبیه می‌شوند. به‌این‌ترتیب مجموع کنش و واکنش‌ها به بازی آشفته‌ای می‌ماند که ضرورتاً زمینه‌ای فراهم نمی‌کند تا بتوان میان اَعمال غیرارادی یکی و اَعمال غیرارادی دیگری وجه اشتراکی پیدا کرد. درواقع این فضای طرح‌گونه پس‌زمینه‌ای مشترک پدید می‌آورد، اما به‌این‌ترتیب دنیایی مسکون و شایسته‌ی سکونت ساخته نمی‌شود. بخش دوم هم مانند بخش نخست در پی اشاره‌ای کوتاه به ادامه‌ی سرگذشت قهرمان این بخش، در لحظه‌ای به‌یک‌باره قطع می‌شود که ازدواج کرده و ظاهراً قرار است زندگی‌اش در مسیری عادی و مطمئن ادامه بیابد. اگر کل رمان فقط از این دو بخش تشکیل شده بود، می‌توانستیم بگوییم بروخ بر آن بوده است که با لحنی طنزآمیز نشان بدهد که چگونه ابتذال و روزمرگی سرانجام بر آشفته‌بازار وضعیت عادی خرده‌بورژوازی و کلان‌بورژوازی حاکم می‌شود.

بخش سوم رمان به فروپاشی این دنیا در پایان جنگ می‌پردازد، دنیایی که بر هیچ «ارزشی» متکی نیست و دست‌بالا به‌واسطه‌ی عادت بورژوایی در وضعیت عادی به سر می‌برد و به‌اصطلاح دیوانه نمی‌شود. روان‌پریشی پدر در بخش نخست و سرگشتگی حسابدار که در بخش دوم هر لحظه ممکن است دست به عملی غیرارادی بزند، کارکردی نمادین دارند. شخصیت‌های اصلی بخش نخست و بخش دوم، سرگرد پاسنوف و اِش که در این میان ناشر روزنامه شده است، دوباره به صحنه می‌آیند و به‌رغم تفاوت‌های طبقاتی و فرهنگی‌شان، در عالم دوستی علیه قهرمان بخش سوم با هم متحد می‌شوند. قهرمان بخش سوم، بازرگانی به نام اُکنو، با «واقع‌نگری‌ای» تزلزل‌ناپذیرْ صرفاً از «ارزش‌هایی» پیروی می‌کند که در عالم دادوستد اعتبار دارند. بی‌دست‌وپایی سرگرد و حسابدار در عرصه‌ی زندگی روزمره و در رویارویی با ارزش‌های رایج در جهان دادوستد به‌وضوح آشکار می‌شود. اُکنو شرافت سرگرد را نابود می‌کند، با حیله و تزویر روزنامه را از دستش درمی‌آورد، و او را به قتل می‌رساند و بیوه‌ی او را از ارثی که قانوناً به او می‌رسد، محروم می‌کند و خود در مقام عضوی آبرومند در جامعه‌ی بورژوایی به حیات خود ادامه می‌دهد.

تکنیک نگارش در بخش سوم دوباره کاملاً دگرگون می‌شود. قصه‌ای که قهرمانان سه بخش رمان را به‌هم وصل می‌کند، درواقع به‌گونه‌ای نه‌چندان فشرده پی گرفته می‌شود، اما در پیوند با این قصه‌ی اصلی و در ارتباط با آن اپیزودهایی به میان می‌آیند و قصه‌ی اصلی را پیوسته قطع می‌کنند. این اپیزودها گاهی درهم تنیده می‌شوند، با هم به توازن می‌رسند و به‌موازات هم پیش می‌روند. اپیزود مربوط به سرگذشت سرباز ذخیره‌ای به نام گودیکه به‌راستی اپیزودی فوق‌العاده است. گودیکه را که در خندق زیر آوار مانده است، نیمه‌جان بیرون می‌آورند. پیکر او به دست دو سرباز امدادگر می‌افتد و آن‌دو او را به خاطر یک شرط‌بندی به زندگی برمی‌گردانند. اجزای جسم و روح او در عالم بی‌هوشی به‌کُندی، جزء‌به‌جزء، گرد می‌آیند، با هم هم‌آهنگ می‌شوند و آن چیزی پدید می‌آید که زمانی گودیکه بوده است. این‌که چگونه این به‌هم‌پیوستن تکه‌هایی محکوم به فساد و تباهی دوباره به یک انسان شکل می‌گیرد، انسانی که می‌تواند سخن بگوید، راه برود و بخندد، این‌گونه «از میان مردگان برخاستن»، به آفرینشی مجدد می‌ماند، معجزه‌ای هولناک که در فردیت‌بخشی و دمیدن جان در ماده نمود پیدا می‌کند و توصیف آن با زبانی پرقدرت در قالب تصاویری نافذ، بخش‌هایی پرشکوه از «مرگ ویرژیل» را به‌یادمان می‌آورد، اثری که بروخ نگارش آن را تقریباً پانزده سال بعد به پایان رساند.

اپیزودهایی که از هر طرف در قصه‌ی اصلی جاری می‌شوند، به داستانی که به ستون اصلی کل رمان است، به داستان مردی رمانتیک که به شرافت باور دارد، به داستان آنارشیستی که می‌کوشد باور جدیدی بیابد و به داستان مرد واقع‌نگری که آن‌دو را از پا درمی‌آورد، حال‌وهوایی اپیزودگونه می‌بخشند. اما ضمناً میان این اپیزودها، قصه‌ی اصلی و قصه‌های فرعی، دوگونه متن گنجانده شده است که درواقع ربطی به سرگذشت شخصیت‌های رمان ندارند: یکی «داستان شاعرانه‌ی دختر سپاه رستگاری» و دیگری تأملاتی نظری ـ فلسفی ـ تاریخی درباره‌ی قانونمندی درونی «فروپاشی ارزش‌ها». این دو گونه متن در مقایسه با اصل رمان، کاملاً در فضایی غیرواقعی رها شده‌اند، گرچه برخی از نشانه‌ها حاکی از آن‌ست که داستان عشق دختر سپاه رستگاری و جوان یهودی لهستانی را که به برلین راه گم کرده است، برتراند روایت می‌کند. در هرحال مهم این است که «داستان دختر سپاه رستگاری» میان‌پرده‌ای شاعرانه، و تأملات فلسفی به‌راستی «گریزی نظری» باقی می‌مانند. به نظر می‌رسد شعر از یک‌سو و باریک‌اندیشی‌های نظری از سوی دیگر، به انسجام رمان آسیب رسانده‌اند. گویی این عدم انسجام نمادی است که بحران رمان‌نویسی را آشکار می‌کند: در اثری صرفاً داستانی، در بازآفرینی و صورت‌بندی دوباره‌ی دنیا، در سرگرمی و نصیحت‌گویی، نه آن احساسات و شیفتگی را می‌توان حفظ کرد که جهان رمان قدیمی را سرشار از شور و هیجان می‌کرد و نه آن امر کلی و معنوی را که در جهان رمان قدیمی باید در قالب داستانی با ساختار کاملاً شفاف متجلی می‌شد.

در دنیایی که در آن «فروپاشی ارزش‌ها» به عقیده‌ی بروخ محصول ازمیان‌رفتن تصویر یک‌پارچه‌ی جهان و استقلال بنیادین و منطقی هر یک از بخش‌های آن است، بخش‌هایی همه با هم در تضاد و هریک مدعی اعتبار مطلق، شفافیت امر کلی و هیجان شورانگیز امرِ فردی از میان رفته و هریک از این بخش‌ها به‌عنوان جزیی مستقل تثبیت شده است.

گفتاری از هرمان بروخ

درباره مبانی رمان خواب‌گردها[1]

نخست مایلم چند کلامی درباره مبانی رمانی عرض کنم که قسمت‌هایی از آن را برای‌تان خواهم خواند. مطالبی که به عرض می‌رسانم، بخش‌هایی از کتاب تئوریکی هستند که سرگرم آماده‌سازی آن هستم. «مبانی» همواره به معنی اصول عقایدند، به معنی اعتقادی که کار بر مبنای آن به بار می‌نشیند. زیرا بدون وجود این اعتقاد، کار پیشاپیش محکوم است که از ارزش بی‌بهره باشد. البته این گفته به معنی آن نیست که نفس اعتقاد، کار را از بی‌ارزشی می‌رهاند.

به عبارت دیگر، چنین پرسشی مطرح است: رمان در چه شرایطی حق حیات دارد؟ نزدیک‌ترین پاسخ: رمان اصولاً حق حیات ندارد. این ادعا را می‌توان به صور مختلف مستدل کرد. مثلاً با این استدلال که در سخت‌ترین دوره اضطرار اقتصادی، ارگانی برای تولید آثار هنری وجود ندارد، و حتی مجاز نیست وجود داشته باشد.

یا با یک شعار: در چنین دوره‌ای به کلام نیاز نداریم، به عمل نیاز داریم.

بله، اما بسیاری از شعارها حتی اگر طنینی ابلهانه داشته باشند، از دل واقعیت سر برکشیده‌اند.

به‌راستی «عمل» یعنی چه؟ مسلماً به معنی چیزی‌ست کاملاً بلافصل، رجوع بلافصل به اُبژه، به عبارت دیگر ارتباطی بی‌واسطه میان فرد و زندگی‌اش، ارتباطی بی‌واسطه با دنیا.

یک مثال: قرون‌وسطا به‌عنوان قالبی افلاطونیِ ـ اسکولاستیک به پدیده‌های دنیا و همین‌طور انسان منحصراً به‌عنوان اجزای نظام کلامی نگاه می‌کرد. مهم‌ترین تأثیر رنسانس و همین‌طور پروتستانتیسم را می‌توان در دوشقه‌کردن این به‌اصطلاح جهان‌بینی مشاهده کرد. رنسانس به‌عنوان ساعت تولید علوم طبیعی مدرن، اُبژه طبیعت را پس از دوران باستان، برای نخستین بار مستقیماً در دسترس انسان قرار داد. پروتستانتیسم هم نظیر همین کار را با تجربه دینی انجام داد.

پرداختن به این مثال چشم‌انداز وسیعی را می‌گشاید، اما طرح آن در این مبحث به اطاله کلام می‌انجامد. اما لازم است گفته شود که بذر رنسانس تازه در این زمان به بار نشسته است. تازه حالاست که انسان فعال به میان زندگی پرتاب می‌شود. این گفته نیازی به توضیح ندارد. این به میان زندگی پرتاب‌شدن را هر یک از ما با پوست و گوشت خود حس می‌کنیم. به‌عنوان مثال، انسان امروزی به مفهومی عمیق بسیار گنگ‌تر از عضو فرقه تراپی است. زبان انسان فعال امروزی درواقع فقط به کار خبررسانی می‌آید، به مفهومی وسیع‌تر عملاً فقط نشانه است، نوعی مکاتبه شغلی است. انسان فعال از پدیده‌ها فقط به‌اندازه‌ای که ضرورت دارد، حرف می‌زند، اما دیگر درباره پدیده‌ها اظهارنظر نمی‌کند، و اگر در محل کارش حاضر نباشد، مشغول ورزش است، با طبیعت رابطه گنگی دارد، به سینما می‌رود یا سرگرم شنیدن موسیقی از رادیو است. دنیا هرگز به‌اندازه امروز انباشته از تصویر و موسیقی نبوده است. درباره نقش موسیقی در نظام ارزش‌های مدرن باید سخن گفته شود. خلاصه این‌که انسان امروزی انسانی بیننده است، انسان شنونده است، اما به‌شدت ضد عقل مجرد[2] بار آمده است.

اما اوضاع خردورزی از چه قرار است؟ مسلماً خردورزی هم حال‌وروز خوبی ندارد. روشن‌فکرِ مدرنْ خردورزی‌ست تمام‌عیار، یعنی دانشمند علوم طبیعی است. نیازی نیست درباره نتایج فعالیت او توضیحی داده شود. ما همگی خوب می‌دانیم که رجوع به اُبژه به تصویر علمی جهان چه غنای باورنکردنی بخشیده است، به‌گونه‌ای که ما دارای جهانی نو شده‌ایم.

اما حتی این‌جا، در این سپهر خردورزی هم تحقیر کلام دیده می‌شود. دانش می‌کوشد زبان خود را، مکاتبات خود را، هرچه بیش‌تر از کلام بی‌نیاز کند، می‌کوشد وسیله خبررسانیِ مطلقاً بی‌عیب‌ونقصی بیابد و یافته است، مثلاً ریاضیات؛ ریاضیاتی که خاستگاه آن‌هم رنسانس است. کانت وقتی برای علوم فقط در صورتی علمیت قائل شد که حاوی ریاضی باشند، به این معنی که بتوان آنها را به زبان ریاضی بیان کرد، این تحول را مد نظر داشت. پس اگر از منظر کلام نگاه کنیم، علوم هم گنگ شده‌اند.

بنابراین ما، مایی که می‌کوشیم با ابزار کلام بیان مقصود کنیم، راه به جایی نخواهیم برد؟ به‌راستی ما می‌خواهیم چیزی را بیان کنیم که اصولاً بیان‌شدنی نیست؟ سخن‌گفتن اندیشه‌ورزانه به‌راستی به پرت‌وپلاگویی بدل شده است؟

پاسخ‌گویی به این پرسش کار آسانی نیست. به‌عنوان مثال اگر به برنامه فرهنگی روسیه نگاه کنیم، برنامه‌ای که موضعی به‌شدت ضد عقل مجرد و ضد افلاطونی دارد و فقط به علومی بها می‌دهد که مبنای عینی دارند، نه‌فقط با تصویری از آن‌چه گفته شد روبه‌رو می‌شویم، بلکه ضمناً به امکانی رادیکال برای پاسخ‌گویی، البته پاسخی منفی، به پرسش خود دست می‌یابیم. و اگر وضع امروزی فلسفه را در نظر بگیریم، یا دست‌کم به آن شاخه‌ای از فلسفه نگاه کنیم که امروزه برای خود جایگاهی برجسته دست‌وپا کرده است، منظورم آن نئوپوزیتیویسمی است که راسل بانی آن محسوب می‌شود، در این صورت نفس این عنوان به ما می‌گوید چه پاسخی انتظارمان را می‌کشد.

در دنیا پدیده‌ای منفک و جداافتاده وجود ندارد. اما درست به همین دلیل بررسی این فلسفه نشان می‌دهد که این امکان پاسخ‌گویی کافی نیست.

فلسفه جدید خواهان آن‌ست که برکشیده شود، به دانش محض بدل شود، دست از پرگویی درباره چیزها بردارد، و نهایتاً به‌سوی ریاضی‌شدن کشیده می‌شود. این مایه خوش‌حالی است. گام‌های اولیه هم برداشته شده است، ازجمله در لجیستیک و زبان اشاره.

اما در عین حال فقرِ هولناک فلسفه آشکار می‌شود. بی‌تردید فلسفه تاکنون به این مفهومِ علمی نبوده است، وگرنه این‌همه مکاتب گوناگون فلسفی وجود نمی‌داشت، بی‌تردید فلسفه به میزان بسیار زیادی گردش حولِ یک نقطه بوده است، اما از زمان پیدایش‌اش، یا به عبارت دیگر، برای آن‌که نامی را به میان آورده باشیم، از زمان افلاطون، میراث بزرگی را که باید از آن پاسداری می‌کرده، هرگز از یاد نبرده است. فلسفه مسئله اخلاق را بی‌وقفه مد نظر قرار داده، و به وسیع‌ترین مفهومِ کلمه، همواره علم کلام بوده است.

* * *

ریاضی‌شدن فلسفه، حوزه وسیع عرفان ـ اخلاق را از دایره مسائل خود حذف کرده و به‌حق هم حذف کرده است. شاید هم پرداختن به آن را به بعد موکول کرده باشد، به زمانی که ابزار بیان امر عقلانی آن‌قدر رشد کرده باشد که ظرف آن بتواند مسائل متافیزیکی را در خود جای دهد. در بزرگ‌داشت پوزیتویسم همین بس که توان خود را می‌شناسد و می‌داند تا کجا می‌تواند پیش برود. پوزیتویسم بر بیماری خود واقف است.

اما حذف امر غیرعقلانی[3] از دایره علمیتِ عقلانی[4]، موجب نابودی امر غیرعقلانی نمی‌شود. این مسائل وجود دارند و حضور خود را بی‌وقفه اعلام می‌کنند. حتی شاید با شدت و حدتی بیش از گذشته. ادوار پیشین دارای یک نظام ارزش کاملاً عقلانی بودند و همین امر موجب مزیت آنها بر دوره ما می‌شد. چون فراموش نکنید: هر مذهبی عقلانی‌ست و هیچ‌چیز آن را به‌اندازه نگاه بی‌روح ـ رازورزانه[5] فاسد نمی‌کند.

ما شاهد فروپاشی نظام‌های بزرگ و عقلانیِ ارزش هستیم. و احتمالاً فاجعه بشری‌ای که در حال تجربه‌اش هستیم، چیزی نیست جز همین فروپاشی. فاجعه گنگی.

اغراق‌آمیز می‌نماید، اما ما فلسفه نداریم، و علم‌الکلام‌مان بسیار ناچیزتر است. ابزار عقلانی برای برپاکردن آن وجود ندارند یا هنوز به وجود نیامده‌اند.

اما مسائل وجود دارند، با همان شدت پیشین، گنگ‌تر و شدیدتر از پیش. و چنان‌چه بخواهیم به آنها بپردازیم، فقط می‌توانیم بکوشیم در زمین خودشان، در زمین غیرعقلانیت، با آنها روبه‌رو شویم، و این بیان غیرعقلانی، این شناخت، معلق میان گنجیدن در زبان و گنگی، این به کمک نمادها و نگفته‌ها قابل‌بیان‌بودنْ همواره کار هنر بوده است، کار ادبیات بوده است.

ادبیات همواره برای شناختْ بی‌صبری کرده است، از شناخت پیشی گرفته است، و راهگشای شناخت بوده است.

شاید بهتر است این‌گونه گفته شود: تنوع وقایع را نمی‌توان به‌گونه‌ای عقلانی در ظرف بیان گنجاند. امر عقلانی میلی‌متری پیش می‌رود، ناچار است جهان را به‌اصطلاح با اتم‌ها سنگ‌فرش کند. اما انسان بی‌صبر است، زندگی کوتاهی دارد و خواهان کلیت است.

وظیفه ادبیات را در دنیای امروزی از این منظر می‌توان دریافت: فلسفه می‌کوشید جهان را توصیف کند و از طریق این توصیف، راهی به‌سوی اخلاق و ارزش‌گذاری بیابد. به نظر می‌رسد امروزه این وظیفه فلسفه به عهده ادبیات، به‌ویژه ادبیات روایی، گذاشته شده است. از تواضع اگر بگذریم، می‌توانیم بگوییم همان‌طور که فلسفه عقلانی و علوم از دل کیهان‌زادشناسیِ[6] ادبیِ دوران باستان بیرون آمدند، امروزه که دانشْ خودِ خویشتن را محدود کرده، و علم‌الکلام هم ناکام شده است، برای پرداختن به اجزای عقلانی زندگی دوباره به بیان غیرعقلانیِ ادبیات نیاز داریم.

طبیعتاً برای این گفته فقط می‌توان به شواهد و قراین استناد کرد. مثلاً با استناد به شواهدِ تاریخی می‌توان این‌گونه گفت: فرمِ رمان نو باید در لحظاتی پدید می‌آمد که تصویر قرون‌وسطایی ـ کلامیِ جهان به‌طور قطع مرحله ورود به روند تصفیه خود را آغاز کرده بوده باشد، و این یعنی اواخر قرن هجدهم، پایان دوره باروک. و حدوداً در این دوره بود که «ویلهلم مایستر»[7] نوشته شد و گوته با نگارش این اثر، و بسیاری آثار دیگر، از زمانه خود پیشی گرفت.

به‌عنوان دلیلی دیگر می‌توان به همه‌چیزدانی تمام فلاسفه اشاره کرد. فلاسفه پیشین همه می‌کوشیدند علامه‌وار تمام دانش موجود درباره جهان را مانند تصویری کوچک‌شده از کیهان‌زادشناسی بزرگِ مذهبی که اسکولاستیکِ قرون‌وسطا از نظر تاریخی نزدیک‌ترین نمونه آن به ما است، در دستگاه فلسفی خود بگنجانند. بله، این ویژگی درواقع فرعیِ فلسفه‌ورزی، در پی روبه‌فسادگذاشتن فلسفه به رکن اصلی آن بدل شد. سرانجامْ کار به جایی کشید که برخی، مثلاً وونت[8]، جمع همه دانش‌ها را فلسفه نامیدند.

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، فلسفه مدرن به دلیل تواضع منطقی‌اش و کوششی که برای دست‌یابی به علمیت ریاضی بروز می‌دهد، آرزوی دانستن همه‌چیز را از سر بیرون کرده است. اما همان‌گونه که تنوع از جهان حذف‌شدنی نیست، همان‌طور که عنصر غیرعقلانی همواره در درون انسان قیل‌وقال می‌کند، همان‌طور که موضوع اخلاق و حفظ ارزش‌ها همچنان امری عاجل است، آرزوی انسان هم برای دست‌یابی به تصویری جامع از جهانْ سرکوب‌کردنی نیست. از این‌رو می‌توان این واقعیت را که رمان مدرن آشکارا به همه‌چیزدانی گرایش دارد و می‌کوشد از این نظر هم جایگزین فلسفه شود، به‌مثابه دلیلی در نظر گرفت که باید ارائه کنیم. در ارتباط با این‌گونه رمان‌ها، هرچه از «اولیس» جویس سخن بگوییم، کم گفته‌ایم؛ همین‌طور از تلاش بزرگ آندره ژید برای پدیدآوردن فرم نوین رمان‌نویسی، و به‌ویژه از روبرت موزیل که از طریقی دیگر در این راه تلاش کرد و شما با آثار آنان آشنا هستید.

بدیهی است که این‌گونه همه‌چیزدانی فقط به عرصه واقع‌نگری محدود نمی‌شود، بلکه روش را هم دربر می‌گیرد. زیرا فرم و محتوا همواره با هم وحدت دارند. در این‌جا لازم است مجدداً به جویس اشاره کنم، به توانایی او در به‌کارگیری تمام فرم‌های توصیف، تمام سبک‌ها و نمادها، ابزارهای گوناگونی که باید به کمک آنها عرصه غیرعقلانی زندگی برکشیده و به سطح آگاهی آورده شود. و مهم همین عرصه غیرعقلانی است. مهم این برجسته‌کردن لایه‌های عمیق‌تر احساس و زندگی است. چون درون این لایه‌هاست که می‌توانیم به آن راهنمایی دست یابیم که راه رسیدن به ارزش‌های نو را نشان‌مان می‌دهد، و راه رجوع بلافصل به اُبژه، رجوعی که جوهره این دوران را تشکیل می‌دهد، در درون این لایه‌ها به‌دست می‌آید.

با توجه به این دیدگاه، معلوم می‌شود که رمان در زمینه شناخت، وظیفه بزرگی بر عهده دارد. «خواب‌گردها» نشان می‌دهد که سهم هر رمان در برآوردن این وظیفه تا چه حد ناچیز است.

---

۱. این سخنرانی کوتاه را بروخ در دوم ژوئن ۱۹۳۱ در مدرسه عالی وین ایراد کرد.
2. Anti- intellektualisiert
3. Irrational
4. Rational
5. Dumpt-Mystische
6. Kosmogonie
7. Wilhelm Meister
8. Wundt (Wilhelm)

زندگی دیگران

مِلویل، ماجراجوی شیدا

کلِر کارُول . ترجمه پیمان چهرازی

هرمان ملویل، نویسنده آمریکایی، این ماجراجوی تمام‌عیار، از سفر به اقیانوس‌ها با جزئیاتی دقیق و منسجم نوشت. معروف‌ترین اثر او، «مُوبی دیک» در زمان حیاتش قدرنادیده ماند، ولی امروزه به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین رمان‌های آمریکایی از آن یاد می‌شود. او که نتوانسته بود شغل نقشه‌برداری بر روی کانال ایری را به دست بیاورد، شغل چهارماهه‌ای بر روی یک کشتی عازم لیورپول پیدا کرد که مِیلِ ماجراجویی را در او برانگیخت. پس از بازگشت از آن سفر، بارِ دیگر به تدریس پرداخت، با دوست خود، اِ. ج. م. فِلای، به سفرِ سختی بر روی رودخانه‌های اُوهایُو و میسی‌سیپی رفت. او پس از سفری به شهر نیویورک، به خانه برگشت و تصمیم گرفت استعداد خود را در والگیری بیازماید. در اوائل ۱۸۴۱، به کشتیِ والگیریِ اَکوشْنِت ملحق شد و به مدت سه سال بر روی دریا کار کرد، و ماجراهای بی‌شماری را در طول این مسیر از سر گذراند، که آنها را به‌عنوان دست‌مایه آثار اولیه خود به کار گرفت. «تای‌پی» (۱۸۴۶)، یک رمان سفرنامه‌ای درباره آدم‌خواران، مبتنی بر تجربه‌های شخصیِ ملویل در طول آن والگیری بود. ناشران آمریکایی نسخه دست‌نویسِ آن را، به‌خاطر خیال‌بافیِ زیاده‌ازحد، رَد کردند، ولی او در ۱۸۴۶، با یک ناشر انگلیسی به توافق رسید. از آنجا که خدمه کشتی شهادت دادند گزارشِ ملویل مبتنی بر رویدادهای واقعی است، این کتاب خوب فروش رفت. «مَردی» (Mardi) که در اوایل ۱۸۴۹ منتشر شد، روایتی بر اساس جنگ آمریکا و مکزیک (۴۸-۱۸۴۶)، و گزارش‌های دست‌اولی از تبِ طلا در کالیفُرنیا (۵۵-۱۸۴۸) بود، که ملویل خیال‌پردازی‌شان کرده بود. ملویل به‌تدریج نگران آن شده بود که چه‌بسا نوشته‌های دریاییِ مبتنی بر تجربه‌های شخصی، او را محدود و مقید کرده و نیاز به منبع الهام تازه‌ای دارد. این کتاب در آمریکا و انگلستان با بداِقبالی مواجه شد. اُو برای نجات از مشکلاتِ مالی، ظرف دو ماه «رِدبارن» را نوشت؛ رمانی زندگی‌نامه‌ای بر اساس کودکی و خانواده‌اش، و خیلی زود در ۱۸۴۹ آن را به چاپ رساند. این کتاب موفقیتِ دوباره و مخاطب گسترده‌تر را برای ملویل به ارمغان آورد، و نیروی مُضاعفی به او داد که برای نگارشِ «مُوبی‌دیک» به آن نیاز داشت. «مُوبی‌دیک»، یا «نهنگِ بَحر»، که بر اساس غرق‌شدنِ کشتیِ والگیریِ اِسِکْس نوشته شده، و مربوط به زمانی است که ملویل پسرِ جوانی بوده، به هر چیزی اشاره‌ای می‌کند؛ از زیست‌شناسی تا خُرافه تا رفاقت و اخلاق. این اثر که در ۱۴ نوامبر ۱۸۵۱ منتشر شد، به هاوثُورن تقدیم شده بود و واجد هسته مرکزیِ سخت و خشک آثار ماجراییِ قبلی ملویل بود. «موبی‌دیک» در زمانِ خود با بازخوردها و نظرات متفاوتی مواجه شد. در زمان حیاتِ ملویل، فقط ۳۰۰۰ نسخه از «مُوبی‌دیک» به فروش رفت. او بی‌درنگ، و به‌قصد جبران، در ۱۸۵۲ «پیِر» را نوشت، ولی این داستانِ مهیج هم در حُکم ضربه سنگین‌تری به اندوخته‌های او بود.

خستگیِ ناشی از به انجام رساندنِ مُوبی‌دیک و پیِر، در کنار فشار و نگرانیِ مالی و عاطفی بابت چند عضوِ جدیدِ خانواده ملویل کار را به جایی رساند که ملویل به قصد بازیابیِ سلامتیِ خود به سفرِ دریاییِ شش‌ماهه‌ای رفت. او در انگلستان با هاوثُورن ملاقات کرد، و علاوه بر آن اقدام به سیاحت و کاوش در مصر، یونان، ایتالیا و اورشلیم کرد. ملویل، در بازگشت به ایالات‌متحده، سخنرانی‌های گردشیِ دُوره‌ای ترتیب داد که در آن زمان از اَشکال رایجِ آموزشِ عمومی بود ولی بازخُوردِ ناچیزی دریافت کرد، و مبلغی از آن هم ناچیزتر. او در بازگشت مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه خود را با عنوان «قصه‌های پیازا» در ۱۸۵۶ به چاپ رساند، که شامل داستان‌هایی، از قبیل «بِنیتُو سِرِنُو» و «بارتِلبیِ محرِر» بود که بعدتر بدل به داستان‌های بلند شدند. با این حال، این مجموعه در ابتدای کار فروش خوبی نداشت. ملویل تحصیلات رسمیِ چندانی نداشت، ولی تلاشِ خودپیش‌بَرنده عظیمی را به جان خرید و با شدت‌وُحدت کتاب خواند. آثار اولیه او متأثر از سبک‌پردازیِ افراطیِ پُو بود، ولی در ادامه جذب دانته، میلتُون و شکسپیر شد.

با آنکه اکثر آثار ملویل ریشه در تجربه‌های زیسته او داشت، بیشترِ آنها بر جایگاه فرد در دنیا تمرکز می‌کنند، و بر اینکه او چگونه می‌تواند در تقابل با رفتار خدا یا سرنوشت عاملیت خود را دریابد. آثار او درون‌گرایی و بُرون‌گرایی را به یکسان تا حد چشمگیری به کار می‌گیرند؛ امروزه خیلی از خوانندگان رمان‌های ملویل را نمایان‌گرِ نژادپرستی و زن‌ستیزی می‌دانند، ولی شارحانِ ملویل چنین مواردی را اِقتضای زاویه دیدِ شخصیت‌ها دانسته‌اند. ملویل در ۱۸۵۵ از اداره گمرک بازنشسته شد و علی‌رغم افول سلامتی‌اش به نوشتن ادامه داد. او کار بر روی «بیلی‌باد»، داستان یک ملوان شریف را آغاز کرد؛ با این حال، نتوانست این متن را پیش از مرگ، بر اثر حمله قلبی در ۲۸ سپتامبر ۱۸۹۱، تمام کند. در هنگام مرگ ملویل، چاپ اکثرِ آثارش تمام شده بود و نایاب بودند و او در گمنامیِ نسبی می‌زیست. برای مرگ او در نیویورک تایمز اطلاعیه‌ای، و نه آگهی فوتی، به چاپ رسید. ناقدان بر این باور بودند که تأثیرِ او مدت‌ها قبل به پایان رسیده: «چهل سال پیش در آمدنِ کتابِ جدیدی از هرمان ملویل یک رویداد ادبی محسوب می‌شد». با آن‌که ملویل در زمان حیاتش نویسنده چندان پُرطرفداری نبود، پس از مرگ‌اش به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین نویسندگان آمریکا شناخته شد. در دهه ۱۹۲۰، ملویل اصطلاحاً اِحیا شد؛ دست‌نوشته‌های بیلی‌باد کشف شد و به چاپ رسید، و کمی بعد اولین زندگی‌نامه ملویل به قلم رِیمُوند کاروِر نوشته شد. در ۱۹۲۴ مجموعه آثارِ ملویل به چاپ رسید و سروصدای زیادی به پا کرد. ناقدان به‌دنبال یک حماسه ملی بودند تا رنسانس آمریکایی را همراهی کند، و آن را در موبی‌دیک یافتند. در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۴۰، گروهی از شارحان و نویسندگان شروع به بازنگریِ آثار کوتاه‌ترِ او، و تبعاتِ اَمپریالیستیِ رمان‌های اولیه‌اش کردند. آثار ملویل بر بسیاری از نویسندگان قرن بیستم تأثیرگذار بوده و امروزه همچنان تأثیرگذار است. «موبی‌دیک»، به‌عنوان شناخته‌شده‌ترین قصه ملویل، به روح زمانه پیوسته، و موضوع اقتباس‌های نمایشی و سینمایی، تحلیل‌های اَدبی، و اجراهای هُنری بی‌شماری بوده. در ۱۹۷۱، اِستارباکس [امروزه بزرگ‌ترین شرکت کافی‌شاپ‌های زنجیره‌ای آمریکا] نامِ معاون اولِ عشقِ قهوه داستان موبی‌دیک را برای خود برگزید.