شکل‌های زندگی: مارکس و ماجرای راسکولنیکوف

درباره ایده‌های موازی

نادر شهریوری (صدقی)

راسکولنیکوف مارکس را نخوانده بود، او بیشتر شیفته ناپلئون بود تا مارکس، اما شیفته عدالت نیز بود. او نفرتش از بی‌عدالتی را با کشتن پیرزن رباخوار به ثبوت رساند، کشتن پیرزن به عنوان نماد رباخواری در نهایت اگرچه کنشی ماجراجویانه بود اما در عین حال اعتراضی به استثمار -استثمار فرد از فرد- نیز بود، زیرا پیرزن رباخوار به‌نوعی در تجارت سیاهِ موسوم به مضاربه‌ای درصدد بهره‌کشی و سوءاستفاده از نابرابری موجود در روسیه آن زمان بود. با این حال و به‌رغم شخصیتی مانند راسکولنیکوف که نماد اعتراض به وضع موجود بود، نمی‌توان داستایفسکی را نویسنده مورد علاقه مارکس به حساب آورد، همچنان‌که به طریق اولی مارکس را نیز نمی‌توان اندیشمند مورد علاقه داستایفسکی دانست. با وجود این، در نقاطی از تاریخ این دو چهره تأثیرگذار عرصه ادبیات و سیاست به هم می‌رسند، بدون آنکه الفتی میانشان شکل بگیرد و به بیانی دقیق‌تر، این دو چهره تأثیرگذار تاریخ مانند دو خط موازی‌اند که گویا در بی‌نهایت یعنی آخرالزمان یکدیگر را قطع می‌کنند، آخرالزمانی که داستایفسکی به رستاخیز آن باور داشت و هم مارکس که آخرالزمان این‌جهانی را به‌مثابه رستاخیزی عاری از استثمار در افق پیش‌رو مشاهده می‌کرد.

راسکولنیکوف در کشوری زندگی می‌کرد که مناسبات بورژوازی به معنای مناسبات شهری در آن چندان رشدیافته نبود و بنابراین رابطه‌اش با جهان پیرامون، رابطه‌ای متقابل و تأثیرگذار و تأثیرپذیر نبود بلکه رابطه فردی برآمده از نوعی مسیحیت عارفانه‌ای بود که در روسیه امکان رشد بیشتری پیدا کرده بود. از یک طرف راسکولنیکوف متأثر از نفرت مسیحیت سده‌های میانه از تجارت و نزول‌خواری بود که او خود را پرچم‌دار مبارزه با آن نوع تجارت قلمداد می‌کرد، از طرفی دیگر می‌توانست در قالب «کمیسر خلقی» ایفای نقش کند که دهه‌ها بعد به مصادره اموال و سرمایه ثروتمندان بعد از اکتبر ۱۹۱۷ اقدام می‌کند. «پیرزن رباخوار» البته نمادی سمبلیک از این هر دو شَر شیطانی تلقی می‌شد که با ازبین‌رفتنش جهان تطهیر می‌شود. به نظر راسکولنیکوف که در عین حال روشنفکری با تأملات نظری بود، بورژوازی اروپا و سپس روسیه که به سوداگری روی آورده بودند در حقیقت پیرزنی کریه و رباخوار بود که کشتنش مجاز بود اما این همه ماجرا نبود.

راسکولنیکوفِ داستایفسکی پیش از آنکه پدیده تاریخی باشد، پدیده انسانی است. اساسا داستایفسکی به انسان به‌عنوان پدیده‌ای وجودی می‌نگرد که وجودش مقدم بر تاریخش است. این را می‌توان از رابطه راسکولنیکوف با مقوله پول در نظر گرفت. راسکولنیکوف در تمامی زندگی‌اش نیازمند پول بود اما تصوری از سیر تاریخی پول نداشت که به‌واسطه شکل جدیدی از زیستن مناسبات جهان را دگرگون کرده است. تصور راسکولنیکوف از پول کماکان تصوری رابین هودی بود که آن را وسیله‌ای می‌دانست که به‌واسطه‌اش مشکلات خود و اطرافیان را حل کند، با این تفاوت که رابین هود از کرده خود پشیمان نبود و عملیات رابین هودی خود را انجام می‌داد، در حالی که راسکولنیکوف از کرده خود پشیمان بود، او وجدان معذبی شده بود که توبه نصوح کرده بود.

مارکس و راسکولنیکوف در ابتدا همراه یکدیگر بودند. راسکولنیکوف قبل از جنایت از نظر مارکس حتی می‌توانست انقلابی آماده عمل باشد، این هر دو «شر» را پدیده‌ای واقعی می‌دانستند. پیرزن رباخوار از نظر مارکس می‌توانست نمادی از شَر در دوران آغازین بورژوازی باشد. راسکولنیکوف نیز شرور بودن پیرزن را پذیرفته بود اما به‌تدریج راسکولنیکوف تغییر موضع می‌دهد و در این تغییر موضع به‌تدریج شَر نیز به موضوعی روانی- ذهنی یا در حقیقت به هیولای درون بدل می‌شود، سپس راسکولنیکوف متأثر از خالق خویش به استنتاجی مسیحی روی می‌آورد. به نظر داستایفسکی شَر دیگر آن پیرزن نزول‌خوار نیست بلکه آن خشونتی است که راسکولنیکوف برای کشتن پیرزن انجام می‌دهد و شر واقعی آن لحظه‌ای است که «لیزاواتا» زن معصوم و خواهر بی‌گناه و بی‌خبر پیرزن کشته می‌شود، از آن پس سیر داستان به‌یکباره تغییر جهت می‌دهد و شَر از موضوع بیرونی اجتماعی به مقوله‌ای درونی- فردی بدل می‌شود و از نظر سیاسی راسکولنیکوفِ انقلابیِ برون‌گرا به محافظه‌کاری درون‌گرا بدل می‌شود. در این شرایط راسکولنیکوف است که مقصر جلوه می‌کند زیرا نتوانسته بر خواست و غرایز درونی‌اش که منشأ شرارت شیطانی است فائق آید. با داستایفسکی شرارت از جهان بیرونی به درون منتقل می‌شود و در اصل به موضوعی روان‌کاوانه بدل می‌شود و در نهایت داستان انسانی می‌شود که می‌کوشد با کندوکاو در خود به شناختی دوباره از خود نائل می‌آید تا تمامی رذالت‌ها را که گویا از درون نشئت می‌گیرد، از میان بردارد تا به‌تدریج به رستاخیزی در خود نائل آید. به این ترتیب شَر واقعی به نظر داستایفسکی شرارتی فردی است که در قلب هر آدمی جایگاهی دائمی دارد و همواره محرک کینه و نفرت است تا در اکسیون‌های خشونت‌آمیز آشکار نشود.* داستایفسکی هر خشونت و جنایتی را نفی می‌کند اما هم‌زمان بر وجود شَری تأکید می‌کند که از بین نمی‌رود. چنین تصوری از جهان طرح مسئله‌ای در اساس غیرقابل حل توسط از بزرگ‌ترین داستان‌نویسانی است که نشان از جهان‌بینی تراژیک وی نیز دارد.

داستان راسکولنیکوف از نظر مارکس البته می‌توانست سیر دیگری به خود بگیرد، یعنی اگر مارکس «جنایت و مکافاتِ» داستایفسکی را باز می‌نوشت آن‌گاه جهان درونی راسکولنیکف و «اعترافات» وی که بیانگر نوعی تفکر مسیحی و در اصل متافیزیکی است محلی از اعراب نداشت، زیرا به نظر مارکس آنچه بیشتر اهمیت دارد جهان بیرونی است در حالی که راسکولنیکفِ داستایفسکی بیان سوژه‌ای متافیزیکی است که جهان را به پدیده‌ای درونی- اخلاقی فرومی‌کاهد به نظر مارکس راسکولنیکوف سوژگی نمی‌کند، سوژه در ایده مارکس سوژه تغییر، سوژه کنش و مسئله در اصل تغییر جهان است. علاوه بر آن از نظر مارکس اگرچه رنج بخشی از جهان ناعادلانه کنونی است اما به‌واسطه «کار» می‌توان بر آن فائق آمد. در حالی که در جهان‌بینی داستایفسکی «رنج» بخشی از هستی است که همواره با آدمی همراه است و در بهترین حالت عشق به دیگری می‌تواند منجی او باشد، عشقی مانند عشق سوفیا به راسکولنیکوف، تا انسان از مشقت‌های رنج‌آور زندگی دور بماند.

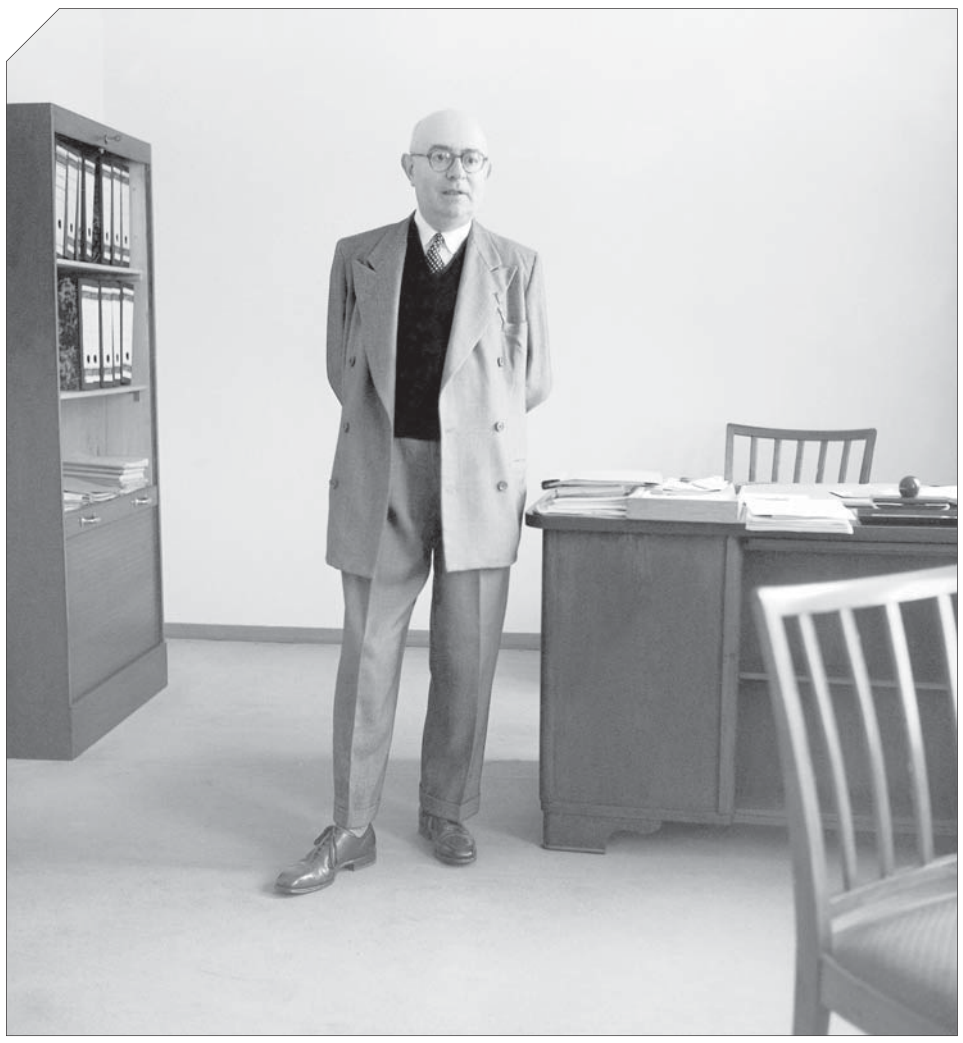
آنچه جهان داستایفسکی را شکل می‌دهد جهان «فردی» است، عشق نیز که داستایفسکی این‌همه بر آن تأکید می‌کند و بنیان ایده مسیحی اوست، موضوعی به‌طورکلی فردی است، درحالی‌که به نظر مارکس انسان در اساس پدیده‌ای اجتماعی است.**

*** به نظر می‌رسد داستایفسکی حتی تحولاتی مانند انقلاب ۱۹۰۵ و سپس ۱۹۱۷ و... را ناشی از طبیعت خشونت‌بار فرد انسانی تلقی می‌کند که گویا پیشاپیش نسبت به وقوع آن در ماه‌های جنایت و مکافات و شیاطین هشدار داده بود.**

**** موقعیت آدمی در جهان کنونی قابل تأمل است، اینکه فردیت و آزادی او تا چه اندازه می‌تواند سرنوشتش را رقم زند موضوع محل تردید است به‌ویژه آنکه سرنوشتش به تابعی از انتزاعیات مجازی بدل شده است.**

«یادداشت‌های ادبیات» نوشته تئودور آدورنو

بحران نقد ادبی



ترجمهٔ محسن ملکی

مقدمهٔ مترجم: مدتی قبل مقالهٔ «بحران رمان»* والتر بنیامین در همین صفحه منتشر شد. در مقدمهٔ آن ترجمه اشاره کردم به اهمیت کلیدی مقولهٔ «بحران» و «ناموزونی» در تفکر براهنی و ارتباط آن با جدل گلشیری و براهنی و دولت‌آبادی بر سر «کلیدر». در ترجمهٔ این مقالهٔ آدورنو که در جلد دوم «یادداشت‌های ادبیات» منتشر شده نیز به همین مقولهٔ کلیدی در تفکر براهنی نظر داشته‌ام. در دورهٔ حاضر که صنعت فرهنگ‌سازی به قدرتی بلامنازع تبدیل شده و تولید زباله‌های «فرهنگی» نقش جریان اصلی را دارد، توجه به مقولهٔ بحران و پیامدهای آن ضرورتی بیش از پیش می‌یابد.

هر کس که پس از سال‌های طولانی مهاجرت دوباره سر از آلمان درمی‌آورد متوجه سقوط نقد ادبی می‌شود. شاید کمی خودفریبی نیز در کار باشد. آن‌که بالاجبار به تبعید رانده شده معمولا وضعیت فکری آلمان در دوران قبل از هیتلر را ستایش می‌کند و بر تصور هر چیزی که حتی همان موقع هم حاوی نطفه‌های بربریت فاشیستی بود سرپوش می‌گذارد. اگر به یاد آوریم مبارزهٔ کارل کراوس با چهره‌های برجستهٔ نقد ادبی را، تلاش بی‌امان او برای نشان‌دادن سازش‌کاری، بی‌کفایتی، شلختگی، تفرعن و بی‌مسئولیتی آنها را، آنگاه هر توهمی دربارهٔ جریان اصلی نقد در آن روزها را دور می‌ریزیم. اما این خود کراوس بود که درون امر منفی، بین بلاهت و ابتذال، بین میان‌مایگی و حقارت، بین نویسندهٔ بازاری و ابله تمایز قائل شد. به همین معنا، می‌توان تمایز قائل شد میان وضعیت کنونی، که در آن روح آزادی نقادانه و خودآئینی از قرار معلوم در آلمان غایب است، و دورانی که در آن نقد چه‌بسا درکی کاذب و پرطمطراق از خود داشت اما لااقل در زمینهٔ حیات فکری از حدی از استقلال برخوردار بود.

مدت‌هاست که تصمیم داشته‌ام با جزئیات بیشتر به بحران نقد ادبی بپردازم، بحرانی که به نظرم ابعادی به‌مراتب جدی‌تر از این واقعیت دارد که دیگر کسی چون آلفرد کر[1] وجود ندارد. در جستار «نقد فرهنگ و جامعه»[2] کوشیدم برخی از نکات اصلی این موضوع را صورت‌بندی کنم، مقاله‌ای که در یادنامه‌ای برای تولد هفتادویک سالگی لئوپالد فون ویز[3]، «پژوهش جامعه‌شناختی زمانهٔ ما»، منتشر شد. امروز خودم را محدود می‌کنم به نشان‌دادن برخی از وجوهی که از قرار معلوم وجه مشخصهٔ وضعیت کنونی امور است. آن نقد ادبی که ما در جوانی می‌شناختیم محصول دوران لیبرال بود. خانهٔ آن در درجهٔ اول روزنامه‌های لیبرالی چون «فرانکفورتر زایتونگ» و «برلینه تاگه‌بلات» بود. پیش‌فرض آن نه‌فقط آزادی بیان عقیده و اعتماد به فردی بود که بدون قیدوبند داوری خود را بیان می‌کرد، بلکه مرجعیت خاص مطبوعات را نیز مفروض می‌گرفت که با اهمیت حوزهٔ تجارت و گردش ارتباط داشت. نازی‌ها با بی‌رحمی تمام به این وضعیت وقوف یافتند و نقد ادبی را در مقام واسطه‌ای اساسا لیبرال لغو کردند و ارزیابی هنری خاص خودشان را به جای آن نشاندند. حالا اما با سقوط دیکتاتور، تغییر صرف نظام سیاسی کافی نبوده است تا بنیادهای اجتماعی نقد ادبی احیا شود. آن نوع مخاطبی که مطبوعات لیبرال را می‌خواند وجود ندارد، و نیز افرادی با خمیره‌ای که به آنها امکان دهد چون داوران معقول و خودآئین آثار ادبی رفتار کنند. مرجعیت فاشیستی فروپاشیده است، اما میراث به‌جامانده آن عبارت است از احترام به هر چیزی که وجود دارد، که تأییدشده است و خود را بزرگ و مهم جلوه می‌دهد. آیرونی، انعطاف‌پذیری فکری و شک دربارهٔ وضع موجود در آلمان هرگز ارج‌وقرب بالایی نداشته است. حتی در عصر لیبرال، برخورداری فرد از این اشکال واکنش فکری با وجدان معذب همراه بود، توگویی این خصایص نوعی نازک‌طبعی نامشروع بودند. این خصایص را «محترم» نمی‌شمردند: دانشگاه و پاورقی روزنامه همیشه به هم بدبین بوده‌اند. اظهر من الشمس است که عنصر منفیت مولد عمدتاً در نسلی که در حال حاضر در آلمان به نقد ادبی اشتغال دارد، غایب است. از دو حال خارج نیست؛ یا فرد تن به مخاطره نمی‌دهد؛ یا تلاش او بی‌حاصل از آب درمی‌آید. جدل از آن نوعی که آلفرد پولگار اخیراً به اثر فون سالومون در «مونات» اختصاص داده استثنایی کمیاب است. داوری منفی بیشتر چون احکامی اقتدارطلبانه صادر می‌شود و نه از روی نفوذ به درون موضوع مد نظر. ردکردن یک اثر هنوز به‌صورت آن چیزی درمی‌آید که در ژارگون رایش سوم «abschiessen» نامیده می‌شد، شلیک‌کردن به چیزی، هلاک‌کردن[4]. البته به دلیل فقدان آزادی، بی‌طرفی و بالاتر از همه، معرفت حقیقی به مسائل عینی که تسلط بر آنها معنای اساسی اثری هنری است، نقد در اغلب موارد خود را به شکلی فاخر از خدمات اطلاعات محدود می‌کند. اغلب دشوار است متمایزکردن منتقد از نویسندهٔ پشت جلد که اثر را تبلیغ می‌کند؛ البته برعکس آن را هم داریم: به گوشم رسانده‌اند که اخیرا منتقدی ادبی به همان نوشتهٔ پشت جلد و تبلیغات آن کفایت کرده و اصلاً خاطر گرامی‌اش را با پرداختن به کتابی که در دست داشته مکدر نکرده است. سقوط فرهنگ و خاصه ویرانی زبان در همه جا این نکته را تقویت می‌کند. گرایش به استفاده از کلیشه‌های زبانی پیش‌پاافتاده به جای جست‌وجوی بیان مناسب برای منظور خود، همراه است با ناتوانی از تجربهٔ دست‌اول و اصیل خود پدیده. تو گویی هر چیزی به میانجی طرحی از تعابیر صلب درک می‌شود. مردم از منفیت هراس دارند، پنداری منفیت آنان را به یاد کیفیت بسیار منفی زندگی می‌اندازد، نکته‌ای که به‌هیچ‌وجه من‌الوجوه نمی‌خواهند به خاطرشان خطور کند. اتهام ویرانگر، اغراق‌آمیز، عجیب‌وغریب، غامض و چه و چه بودن آن‌قدر به سهولت به کار می‌روند که انگار نه انگار چیزی رخ داده است.

بحران نقد ادبی، و البته بحران نقد هنر به معنای عام کلمه، و خاصه نقد موسیقی، فقط از مقولهٔ بی‌کفایتی متخصصان نیست، بل نشان از قوام کلی هستی و حیات امروز دارد. از یک سو، هر نیروی جاافتادهٔ سنت که نقد، حتی از سر مخالفت، ممکن است بر آن تکیه کند، فروپاشیده است. از سوی دیگر، احساس ناتوانی فرد که در همه جا مشهود است تکانه‌هایی را فلج می‌کند که ممکن است به نقد نیرو و قوت برسانند. نقد بزرگ فقط و فقط در مقام دقیقه‌ای لازم در جریان‌های فکری قابل تصور است، خواه به آنها مساعدت کند، خواه با آنها از سر مخالفت درآید، و خود چنین جریان‌هایی نیروی حیاتی خود را از گرایش‌های اجتماعی می‌گیرند. با توجه به وضعیت آگاهی که در آن واحد نابسامان و مقلدانه است، نقد فاقد امکان عینی یک نقطهٔ عزیمت است. فقدان اصالت، آن کیفیت تهی که همهٔ محصولات ادبی، علی‌رغم همهٔ تلاش‌هایشان، امروزه دچارش هستند، معنای بی‌ربط‌بودن آنچه همچنان به اسم فرهنگ در زیر سایهٔ نیروهای واقعی تاریخ اجرا می‌شود ــ همهٔ آنچه مانع از ظهور آن نوع از جدیتی می‌شود که نقد ادبی بدان نیاز دارد. نقد فقط تا بدان‌جا قدرت دارد که هر جملهٔ موفق یا ناموفق به تقدیر بشر گره خورده باشد. وقتی عقلانیت روشن لسینگ از عقل‌گرایی زیباشناختی پرده برمی‌داشت، وقتی هاینه به رمانتیسم که به سطح چیزی مرتجعانه و کلیشه‌ای نزول کرده بود حمله می‌کرد، وقتی نیچه زبان هنرشناس به‌اصطلاح بافرهنگ را برملا می‌کرد، همه و همه مشغول مشارکت در روح عینی بودند. حتی کارل کراوس، که به اکسپرسیونیسم بالر و اشتایلر حمله می‌کرد و در عین حال کاشف گئورگ تراکل بود، بدون آن حرکت روح، غیرقابل تصور می‌نمود. این نکته که امروزه اصلاً هیچ گرایش مشابهی در روح عینی دیده نمی‌شود و هر تکانهٔ آوانگاردی که جرأت کند و دست به کار شود بی‌درنگ با خطر زوال و تبدیل‌شدن به اموری تخصصی مواجه می‌شود، نقد را به بیان من‌عندی و فاقد جاذبه و توانِ اقناع تقلیل می‌دهد.

حتی کافی نیست گفتن این‌که سترونی و بی‌ثمری تولید ادبی مسبب بی‌ثمری نقد است. دلیل اصلی آن بی‌ثمری خنثی‌شدن فرهنگ است، که به پیش‌رو اشاره می‌کند، اما چون خانه‌هایی که به تصادف از بمب‌ها جان سالم به در برده‌اند و هیچ‌کس دیگر به‌راستی به دوام‌شان ایمان ندارد. در این فرهنگ، منتقد که دیگر فرهنگ را با نامش نمی‌نامد بالضروره همدست و شریک جرم آن می‌شود و گرفتار بی‌ربط‌بودن ابژه‌های آن می‌شود که در آنها نیروهای تاریخی عصر ممکن است در مواد و مصالح پدیدار شوند، اما بعید است به پایه و اساس جوهر هنری شکل دهند. رسالت منتقد ادبی از قرار معلوم تغییر مسیر داده و به جانب تأملات گسترده‌تر و عمیق‌تر حرکت کرده است، چراکه ادبیات به طور کلی دیگر نمی‌تواند مدعی آن شأن و منزلتی شود که سی سال پیش داشت. آن منتقد ادبی که می‌تواند حق مطلب را دربارهٔ رسالت خود ادا کند آن کسی خواهد بود که به فراسوی این رسالت برود و در ایده‌های خود شمه‌ای از آن آشوبی را ثبت کند که شالودهٔ کار او را به لرزه انداخته. اما فقط در صورتی در انجام این کار موفق می‌شود که خود را با آزادی و مسئولیت تمام غرق کند در ابژه‌هایی که در سر راه او قرار می‌گیرند، البته بدون هیچ ملاحظه‌ای درخصوص مقبولیت عمومی و منظومه‌های قدرت، و در عین حال از دقیق‌ترین تخصص فنی ـ هنری بهره ببرد؛ و البته در صورتی که آن دعوی مطلق‌بودنی را که به شکلی تحریف شده، بخش ذاتیِ حتی رقت‌انگیزترین اثر هنری است، طوری جدی بگیرد که انگار اثر همان چیزی است که ادعا می‌کند.

پی‌نوشت‌ها:

* «بحران رمان»، مقاله‌ای از والتر بنیامین درباره «برلین، الکساندرپلاتس» آلفرد دوبلین، سه‌شنبه ۱۶ خرداد ۱۴۰۲، شماره ۴۵۶۹ روزنامه شرق.

۱. منتقد و جستارنویس مشهور یهودی که به او «پاپِ فرهنگ» می‌گفتند - مترجم فارسی.

۲. بنگرید به ترجمهٔ صالح نجفی و محسن ملکی از این مقاله که در سایت «تز یازدهم» منتشر شده است - مترجم فارسی.

۳. جامعه‌شناس و اقتصاددان آلمانی و رئیس انجمن جامعه‌شناسی آلمان در آن دوره - مترجم فارسی.

4. Shoot down

درنگی بر طنز از نگاه میلان کوندرا

رویا صدر

«میلان کوندرا، اولیس مدرن» عنوان اثری است که به قلم عارف دانیالی نوشته و به همت نشر هرمس منتشر شده است. این کتاب به تحلیل آثار کوندرا می‌پردازد و می‌کوشد ضمن بررسی زبان و فرم آثار این نویسنده ایده‌هایی را که در نوشته‌هایش تکرار شده و انعکاس یافته است ردیابی کند تا به شناختی از نگاه و تلقی او نسبت به رمان و ادبیات برسد. یکی از مهم‌ترین مباحث کتاب درباره طنز کوندرایی است. نویسنده در فصلی از کتاب که عنوان «ناپدیدشده در بزرگراه‌ها» را دارد به بررسی شوخی در آثار کوندرا به‌خصوص رمان‌های «شوخی» و «عشق‌های خنده‌دار» می‌پردازد و نقدهای ادبی او را در این زمینه بررسی می‌کند. او با تکیه بر آرای نویسندگانی چون اوکتاویو پاز طنز را بزرگ‌ترین اختراع روح مدرن و همزاد رمان می‌داند؛ یعنی متعلق به دورانی که آدمی از بهشت هبوط‌کرده و نه زمین مرکز عالم است و نه او اشرف مخلوقات و ارباب خانه خویش. بنابراین تنها راه واژگون‌کردن اساس این دنیا (که هر چیز انسانی از آن رخت بربسته) به‌شوخی‌گرفتن جدیت‌هایی است که سامان خود را بر آن استوار کرده است. نویسنده از این منظر ضمن بررسی آثار و آرای نویسندگان و اندیشمندان درباره طنز، به تحلیل و مقایسه آثار مهم ادبی دیروز و امروز جهان (دن کیشوت، جنایت و مکافات، حماسه‌های هومر، تریسترام شندی و...) می‌پردازد. در این میان به نکات جالبی اشاره می‌کند که هرکدام می‌تواند موضوع بررسی مستقلی باشد. بخشی از آنها در زیر می‌آید:

- شوخی در داستان‌های کوندرا نقش محوری دارد که از نگاه این نویسنده دارای ویژگی‌های خاصی است. نگاهی که در آن شوخی و طنز یک امر عَرَضی در زندگی شخصیت‌های داستان‌هایش نیست بلکه تقدیر وجودی انسان مدرن است. خنده کوندرایی در حقیقت برآمده از نوعی بدبینی به هرگونه رستگاری و معلول بی‌اعتمادی به تاریخ و شکوه آینده و نفرت از هرگونه رمانتیسم است: حالا که ممکن نیست این جهان را واژگون کرد یا تغییر شکل داد تنها راه مقاومت، جدی‌نگرفتن جهان است. اینجاست که تفاوت نگاه کوندرا به خنده با رویکرد پست‌مدرن به آن ظاهر می‌شود. در رویکرد پست‌مدرن، همه‌چیز به سطح بازی تقلیل می‌یابد اما طنز در نگاه کوندرا برملاکننده سویه غیرعقلانی و غیرارادی زندگی آدمی است و آنجا بُرندگی دارد که جدیت به نهایت می‌رسد.

- مقایسه میان آثار هومر و ویرژیل با سروانتس، نشان می‌دهد که چگونه در جهان تراژدی همه‌چیز واضح و روشن و متمایز است و در جهان طنز ساده‌ترین چیزها به مبهم‌ترین چیزها تبدیل می‌شود: گله گوسفند به سپاه دشمن و طاس ریش‌تراشی به کلاه‌خود در دن کیشوت. قهرمان آثار تراژدی بر همه‌چیز مسلط و آگاه است. در تراژدی تسلا وجود دارد و به فرد توهم عظمت و معناداری می‌دهد. چراکه گرایش حماسه به بخشیدن جنبه آرمانی به همه‌چیز است و در آن زشتی و حقارت و پستی جای ندارد. در حالی که طنز مواجهه با «سبکی تحمل‌ناپذیر هستی» (جهانِ هبوط‌کرده) است. جهانی که در آن مقام افسانه‌ای شوالیه سرگردان به دنیای پست و فرودست و پیش‌پاافتاده دن کیشوت تنزل می‌یابد. طنز شخصیت‌هایی را به تصویر می‌کشد که مثالی و قابل پیروی نیستند: شخصیت‌های سردرگم و مضحک که فقط باید درکشان کنیم. نویسنده رمان طنز برعکس تراژدی‌نویس شخصیت مثالی نمی‌آفریند و مجذوب شخصیت‌های آثارش نیست. طنز از این طریق امکان می‌یابد که چیزهایی را که دیگران به جد می‌گیرند دست بیندازد. حتی پدیده‌ای مثل مرگ که در اثر حماسی وجه تراژیک زندگی را افشا می‌کند، در دن کیشوت عاری از هرگونه هیجان والا می‌شود، هرگونه سوگواری از آن رفع می‌شود و روزمرگی جایش را می‌گیرد.

- به اعتقاد کوندرا ایدئولوژی با طنز ناسازگار است و شوخی از اساس به‌مثابه بی‌احترامی به ویژگی مقدس زندگی است. جنبش‌هایی که با هدف تغییر دنیا به وجود آمده‌اند نمی‌توانند تمسخر و تحقیر را تحمل کنند. چراکه تمسخر زنگاری است که به هرچه بنشیند، کم‌کم آن را تحلیل می‌برد.

- براساس تعریف ریچارد رورتی، آیرونی باوری در تردید از به‌کارگیری واژگان و استدلالِ مبتنی بر همان واژگان استوار است. بر این اساس کافکا و کوندرا آیرونی‌باور هستند و تردیدشان آنها را در تقابل با ایدئولوژی‌ها قرار می‌دهد، چراکه ایدئولوژی‌ها به جهان وضوح و صراحت تعلق دارند و در آنها مرز میان خیر و شر و صدق و کذب تمیز دادنی است و در نظر آنها امور نسبی نیست، ولی انسان آیرونیک در دنیا چیزی جز توالی مستمر چشم‌اندازهایی متغیر نمی‌بیند که هیچ‌یک برای فهم جهان کافی نیست.

- در آثار کوندرا حتی خودِ عملِ نوشتن نیز به چیزی مبهم و سردرگم تبدیل می‌شود که نویسنده آن را دست می‌اندازد. همچون کسی که ایمان خود را به خویش و کارهای خود از دست داده است و کلماتش از تماس با اشیا ناتوان‌اند. نویسنده داستان‌های خودش را بالاتر و بنیادی‌تر از دیگران نمی‌داند. از خندیدن به دیگری فراتر می‌رود و به اطمینان به خویشتن می‌خندد تا محدودیت‌های خود را برملا کند و از اسطوره‌های خودش اسطوره‌زدایی کند تا در سایه این اسطوره‌زدایی موجودی حقیقتا انسانی شود.

- آنکه خنده نمی‌داند و همه‌چیز را جدی می‌گیرد، نمی‌تواند رمان را بفهمد، تاریخ و جهان به ما می‌خندد که لابه‌لای شوخی‌هایش دنبال عقلانیت و غایت و معنا می‌گردیم. در جهان شخصیت اثر طنز، هیچ اتفاقی آن‌قدر جدی و سنگین نیست که بتوان از آن تراژدی ساخت. کمدی، تراژدی را پس می‌زند تا با بی‌رحمی، بی‌معنایی و بی‌ارزشی همه‌چیز را با خشونت بر ما آشکار کند.

- حقیقت، مبهم و دوپهلو و تردیدآمیز است. این، وجه تمایز میان نگاه کمیک کافکا در «محاکمه» با نگاه تراژیک داستایوسکی در «جنایت و مکافات» است تا نشان دهد که برخلاف تصورات واضح و متمایزِ دکارتی مبتنی بر یقینی‌بودن شناخت، هیچ یقین و قاطعیتی وجود ندارد. طنز هر داوری و تشخیصی را به حالت تعلیق درمی‌آورد و از ناتوانی عمیق انسان در داوری دیگران سخن می‌گوید. آنجا که افراد وارد فرایند قضاوت و داوری‌کردن می‌شوند طنز آغاز می‌شود. در چنین جهانی عشق هم خنده‌دار است چون به نحو اجتناب‌ناپذیری باعث سوءتفاهم می‌شود. طنز فرورفتن در مه است و بنا به گفته اوکتاویو پاز «هر آنچه را که لمس می‌کند، مبهم می‌گرداند».

- شوخی در اگزیستانسیالیسم به‌نوعی عصیان و سرکشی علیه نظم موجود درمی‌آید. کامو در «بیگانه» نشان می‌دهد که چگونه بیگانگی مورسو ناشی از به‌شوخی‌گرفتن امور جدی و ضروری تاریخ و جامعه است. به اعتقاد فوکو ارتباط آدم‌های آثار طنز در طلیعه شکاف میان واژگان و اشیا قرار دارد و آدم‌ها انگار خودشان را گم کرده‌اند. اینجاست که طنز مناسب‌ترین شکل بیان محتوای متناقض جهان می‌شود. در آثار ایوان کلیما، تقابل آیرونیک مردم پراگ با شعارهای دولتی و جدی‌نگرفتن آنها و استفاده از مزاح به‌مثابه سلاح انقلاب تجلی روشنی از این امر است.

میلان کوندرا اولیس مدرن
عارف دانیالی
نشر هرمس