

میلان کوندر

اولیس مدرن

عارف دانیالی



| به نام خدا

سرشناسه: دانیالی، عارف، ۱۳۶۰ -
عنوان و نام پدیدآور: میلان کوندرا، اولیسی مدرن / عارف دانیالی.
مشخصات نشر: تهران: هرمس، ۱۴۰۱.
مشخصات ظاهری: ۳۷۲ ص.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۴۵۶-۳۲۱-۵
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: کتابنامه: ص. ۳۵۳ - ۳۶۲.
موضوع: کوندرا، میلان، ۱۹۲۹ - م. -- نقد و تفسیر
موضوع: Kundera, Milan -- Criticism and interpretation
موضوع: داستان‌های چک -- قرن ۲۰ م -- تاریخ و نقد
رده‌بندی کنگره: PG۵۰۳۹
رده‌بندی دیویی: ۸۹۱/۸۶۳۵
شماره کتابشناسی ملی: ۹۱۰۷۴۵۱
اطلاعات رکورد کتابشناسی: فیپا

میلان کوندر

اولیس مدرن

عارف دانیالی



میلان کوندر، اولیس مدرن

عارف دانیالی

ویراستار: زهرا عالی

طراح جلد: حبیب ایلون

چاپ اول: ۱۴۰۲

تیراژ: ۵۰۰ نسخه

چاپ: رسام

همه حقوق محفوظ است.

تهران، خیابان ولی عصر، بالاتر از میدان ونک، شماره ۲۴۹۳

تلفن: ۸۸۷۹۵۶۷۴



برای همیشه استاد،
دکتر عبدالکریم رشیدیان

فهرست

مقدمه	۱
فصل اول: تانک‌ها رفتنی‌اند، درخت‌های گلابی ابدی‌اند	۱۱
شعر خیابان	۱۱
تاریخ در خیابان	۲۲
سکوت اتاق خواب: تاریخ شخصی	۵۳
ترک در تاریخ: مدرنیسم ضد مدرن	۶۳
فصل دوم: تو در خانه خودت نیستی	۸۳
خانه ساختن از مهاجرت	۸۳
بازگشت اولیس مدرن	۹۵
رمان: بایگانی‌نگاری جدید	۱۱۰
اکتشافات وجودی رمان	۱۲۷
فصل سوم: در اسارت سیرن‌ها	۱۴۳
گیر افتادن در مغناطیس استعاره‌ها	۱۴۳
کیچ: زیبایی‌شناسی به مثابه سیاست	۱۵۷
تولّد انسان تغزّلی: آمیزش شعر و عمل	۱۷۱
شعر کافکایی: پنجره‌ای به واقعیت	۲۰۳

۲۲۱	هانا آرنت: عمل همچون آغازی دوباره
۲۲۶	از ماجرا به دستور
۲۴۵	فصل چهارم: خروج از استبداد داستان تو
۲۴۵	وقتی جهان حقیقی افسانه شد: نیچه
۲۵۷	خروج از پیرنگ
۲۷۱	تقریب حادثه فرعی
۲۸۲	بازگشت هولناک حافظه
۲۹۳	فصل پنجم: ناپدیدشده در بزرگراه‌ها
۲۹۳	شوخی همچون سرنوشت: ناپدید شدن تراژدی
۳۱۱	طنز: فرورفتن در مه
۳۲۷	راه‌ها یا جاده‌ها / بزرگراه‌ها؟
۳۴۱	آهستگی همچون سعادت
۳۵۷	سخن آخر
۳۶۳	منابع

تتهایی خوفناک آخرین فیلسوف! طبیعت به گرد او چون دژی سنگی قد می‌افرازد؛ کرکس‌ها بر فراز سرش می‌چرخند. و او نیز خطاب به طبیعت فریاد می‌زند: «مرا فراموشی عطا کن! فراموشی!» نه، او چون یک تیتان درد و رنج را تاب می‌آورد، تا زمانی که در [قالب] والاترین هنر تراژیک صلح و فراموشی بدو پیشنهاد شود.

نیچه، «فیلسوف: تأملاتی در باب جدال میان هنر و معرفت»، ترجمه مراد فرهادپور، در فلسفه، معرفت و حقیقت، چاپ دهم، تهران، هرمس، ۱۴۰۱، ص ۱۰۰

مقدمه

امروز که این کتاب به فرجام رسیده است بیش از همیشه زمزمه‌های «پایان عصر رمان» به گوش می‌رسد؛ آیا امکان‌های داستان‌گویی به انتها رسیده است؟ رمان در عصر سیطرهٔ اینترنت به چیزی فرسوده تقلیل یافته است و دیگر نمی‌تواند همپای این جهانِ پُرشتاب حرکت کند؟ در جهانِ پُر آشوب ما، در عصر سرعت، رمان، این یادگار آهستگی و لمس زندگی، چه نویدی می‌تواند برای ما داشته باشد؟ داستان‌گو از مخاطبان می‌خواهد دنبالهٔ قصه‌ها را شب دیگر انتظار بکشند، همچون شهرزاد قصه‌های «هزار و یک شب» می‌خواهد شب‌ها از پس شب‌ها صبوری کنند؛ اما جوانان این تعلیق و انتظار را نمی‌توانند تاب بیاورند. آن‌ها می‌خواهند زود به پایان خط برسند، آن‌ها آهستگی را خوش ندارند، آن‌ها عاشق سرعت‌اند؛ آهنگِ رمان برای آن‌ها بیش از اندازه کُند و طولانی است؛ این آهنگِ قدم‌ها را نمی‌توانند خوش داشته باشند. میلان کوندرا از محدود رمان‌نویسانی است که افزون بر نوشتن داستان‌هایی ناب، در عرصهٔ ایده‌پردازی و جستارنویسی از استمرار «زندگی رمان» دفاع می‌کند و همچنان به انعطاف‌ها و امکان‌های آن امید بسته است؛ هنوز چیزهایی هست که فقط رمان می‌تواند آن‌ها را بازگوید؛ من و تو هنوز به این آهستگی محتاجیم.

وقتی جهان در تاریکی فرورفت و تمامی آن روابط واضح و ثابت قطعیت خویش را از دست دادند، فرد ناگزیر شد که خانهٔ خویش را در میانهٔ این آشوب و پراکندگی بجوید؛ رمان خانهٔ آنانی شد که خانهٔ خویش را از دست داده بودند. میلان کوندرا درک رمان را بدون فهم این هستی‌شناسیِ نوپیدا، این خانهٔ جدید،

ناممکن می‌داند؛ همان‌طور که هیچ نویسنده‌ای نمی‌تواند بدون این چرخش‌های هستی‌شناختی رمانی ژرف بنویسد و کار او از سطح تفتن فراتر نخواهد رفت. با تغییر بنیادین رابطه انسان و هستی در سرآغاز مدرنیته، رمان ظاهر شد؛ بنیانگذار مدرنیته فقط دکارت نبود، سِر وانتس هم بود. از این منظر، کوندرا همچون مارشال برمن در کتاب تجربه مدرنیته یا ریچارد رورتی در روایت، از سویه‌های متکثر و متضاد مدرنیته سخن می‌گوید و از تقلیل مدرنیته به ماهیتی یکدست و مسیر و جهتی یکسان امتناع می‌کند. در نوشتار حاضر، وقتی از «مدرنیته خیابان‌ها» بحث می‌شود به همین غنا و چندسویگی مدرنیته اشاره دارد، در مقابل «مدرنیته بزرگراه‌ها» که بیانگر مدرنیته خطی و یکسویه است. از دید کوندرا، رمان با مدرنیته راه‌ها و خیابان‌ها همزیستی دارد، نه مدرنیته جاده‌ها و بزرگراه‌ها. افول رمان آن روز آغاز خواهد شد که خیابان‌ها به اشغال تانک‌ها درآمده باشد؛ پایان زندگی سیال خیابان‌ها همزمان پایان مدرنیته و رمان‌ها را رقم خواهد زد.

اگر رمان نوعی هستی‌شناسی است، آن‌گاه چه نسبتی با فلسفه پیدا می‌کند که همیشه داعیه انکشاف هستی را داشته است؟ کوندرا این رابطه را دوسویه می‌داند: اگر روزگاری طولانی، تحت خوانش ارسطویی، «روایت» ذیل «نظریه» قرار می‌گرفت، با ظهور نیچه و اگزیستانسیالیسم نظریه و فلسفه بود که به سمت روایت کشیده شد و جامعه آن را بر تن کرد؛ نیچه مهم‌ترین کتاب فلسفی‌اش، چنین گفت زرتشت، را به زبان داستان نوشت (البته پیش از نیچه، در قرن نوزدهم، کیرکگور فلسفه را به جهان روایت نزدیک کرد، اما او شخصیتی تنها و حاشیه‌ای باقی ماند تا اینکه در قرن بیستم دوباره کشف شد). شکل اعلای چنین حرکتی را نزد فیلسوفان اگزیستانسیالیستی همچون سارتر و کامو و سیمون دوبوار و دیگران می‌بینیم؛ همگی شروع به نوشتن رمان کردند. و این بزرگ‌ترین شورش فیلسوفان علیه متافیزیک بود. فلسفه به جای نظام‌سازی معرفتی به تفکر شخصی و درونی روی آورد، به فرد در وجود ملموس و منحصر به فردش نزدیک شد. نیچه نوشت: «رفته رفته بر من روشن شده است که هر فلسفه بزرگ تاکنون چه بوده است: چیزی نبوده است جز اعترافات شخصی مؤلفش و نوعی خاطره‌نویسی ناخواسته و

نادانسته» (نیچه، ۱۳۷۹: ۳۳). بدین ترتیب، ساحت‌هایی از جهان و زندگی انسان به روی فلسفه گشوده شد که تا پیش از آن برایش نامرئی بود. جستار حاضر در همین قلمروهای تازه‌گشوده، بر روی خطوط مرزیِ رمان و فلسفه در حرکت است.

رمان در سیر تحول خود ماجرهای بی‌شماری را از سر گذرانده است؛ در چشم‌اندازی گسترده، رمان میان دوقطبیِ فلسفه-تاریخ دوپاره شده است: گاه تا مدت‌ها زیر سیطرهٔ فلسفه از بوطیقای ارسطو تأثیر پذیرفته و گاه نیز تاریخ به‌عنوان الگوی روایت بر آن تحمیل شده است. الگوی فلسفهٔ ارسطویی و الگوی تاریخی در تحمیل «پیرنگ واحد» بر روایت اشتراک داشتند. رمان زمانی توانست به امکانات خود آگاهی پیدا کند که به خرد وجودی خاص خود اعتماد کرد؛ خردی که نه از جنس فلسفه (میراث معرفتی یونان باستان) بود و نه از جنس تاریخ (رهیافت مسیحیتِ قرون وسطا به تاریخی جهانشمول و موعودباور)، بلکه از زیست جهان مدرن سر برآورده بود. این اعتماد به نفس رمان سبب شد که فلسفه و تاریخ همچون شکلی از روایت به سمت رمان گرایش پیدا کنند، به‌جای آنکه همچون گذشته رمان الگوی روایت را از آن دو رویکرد اقتباس کند. ما بیش از آنکه «حیوان ناطق» باشیم «حیوان قصه‌گو» هستیم که به‌طور روایی خواب می‌بینیم، خیالبافی می‌کنیم، پیش‌بینی می‌کنیم، امید می‌بندیم، ناامید می‌شویم، ایمان می‌آوریم، شک می‌کنیم، برنامه‌ریزی می‌کنیم، شایعه می‌پراکنیم، می‌آموزیم، و عشق و نفرت می‌ورزیم. نیچه در غروب بت‌ها داستانی طولانی (چگونه جهان حقیقی افسانه از کار درآمد: داستان یک خطا) را بازمی‌گوید که چگونه فیلسوفان در درازنای تاریخ روایت‌های عقلانی بر ساخته‌اند تا بر دهشت جهان غلبه کنند؛ فیلسوف هم برای گریز از هراس جهان به روایت و داستان پناه می‌برد (نیچه، ۱۳۸۲: ۵۴-۵۲).

مسئله آن است که از زندگی‌ات کدامین داستان را ساخته‌ای؟ برخی داستان‌ها تو را بیمار و افسرده می‌کنند، برخی دیگر می‌توانند قوی و شکوفایت کنند. صاحبان قدرت نیز بیکار نمی‌نشینند؛ آن‌ها با کنترل داستان‌های زندگی ما می‌خواهند بر نفوس ما سلطه پیدا کنند و از ما موجودی دیگر بسازند. جنگ قدرت جدال میان داستان‌هاست: داستان‌های ما یا داستان‌های آن‌ها؟ کدامین داستان‌ها را

باور کرده‌ای؟ اگر می‌خواهی زندگی‌ات را تغییر بدهی، چاره‌ای نداری جز اینکه داستان‌های خودت را تغییر بدهی. پس کنترل داستان‌های زندگی‌ات را خودت در دست بگیر، خودت آن‌ها را بنویس. مگذار تانک‌ها داستان‌های من و تو را از پیاده‌روهای خیابان محو کنند.

آنچه «واقعیت» می‌نامیم چیزی جز داستان‌هایی نیست که در طول سالیان دراز متراکم شده و رسوب کرده‌اند و ماهیتی صلب و انعطاف‌ناپذیر یافته‌اند؛ فرانسوا لیوتار (۱۳۸۱) در کتاب وضعیت پست‌مدرن کامل‌ترین صورت‌بندی از «واقعیت همچون روایت» را عرضه کرد؛ او حتی علوم تجربی و فنی را هم ذیل اشکال روایتگری از جهان طبقه‌بندی کرد. همان‌طور که هایدگر (۱۳۸۳) نیز در مقاله «پرسش از تکنولوژی» نشان داده است، تکنولوژی از دل روایتی مدرن از طبیعت بیرون آمد؛ اگر انسان مدرن داستان خویش درباره طبیعت را باور نمی‌کرد، ظهور تکنولوژی ناممکن می‌شد.

عنوان رمان کوندرا، سبکی تحمل‌ناپذیر هستی^۱، به‌وضوح می‌تواند عنوان کتابی فلسفی باشد؛ شروع کتاب هم با اعلام نظریه بازگشت جاودان^۲ نیچه این تداخل قلمرو ایده‌ها و داستان‌ها را تقویت می‌کند. اما کوندرا تأکید می‌کند که «هیچ‌یک از این ایده‌ها بیانگر تأمل فلسفی نیست، بلکه نوعی تفکرِ رمانی^۳ است... من رمان را شکلی از اندیشیدن می‌دانم». او در توضیح تفکر در رمان اضافه می‌کند:

تفکر در رمان همواره به داستان، به موقعیت یا شخصیت‌ها پیوند می‌خورد؛ من در رمان سبکی تحمل‌ناپذیر هستی با اندیشه‌های نیچه شروع کردم، اما این آغاز کردن با نیچه ورود به شخصیت توما یا وجود مسئله‌مند توماست. بنابراین این تفکرِ رمانی است که به یک شخصیت پیوند می‌خورد (Weiss and Kundera, 1986: 406).

کوندرا وقتی ناگزیر شد به دلیل ترجمه‌های رمان‌هایش دوباره آن‌ها را بخواند،

۱. *The Unbearable Lightness of Being*؛ پرویز همایون‌پور این رمان را با عنوان بار هستی به فارسی برگردانده و نشر قطره آن را منتشر کرده است.

2. Eternal Return

3. a novelistic reflection

از تکرار بین‌مایه‌های آن‌ها حیرت کرد. اما بعد اندیشید که تمامیِ رمان‌نویسان بزرگ حول ایده‌های مشخصی آثار خویش را خلق کرده‌اند. در نتیجه، برای شناخت یک نویسنده باید آثار او را پیوسته و در ارتباط با هم مطالعه کرد تا به کشف مضامین مشترکی که آن‌ها را هم‌جوار کرده است نائل آمد. در مورد نوشته‌های کوندرا فهم «چیستی رمان» یا «شرایط امکان شکل‌گیری رمان» مسئله‌ای است که مکرر در رمان‌هایش انعکاس می‌یابد: این نوشته‌ها «رمان‌هایی دربارهٔ رمان» هستند. و این مسئله از نظر او با «معمای مدرنیته» پیوند خورده است؛ به عبارت دیگر، پرسش از «چیستی رمان» بازتاب پرسش از «چیستی مدرنیته» است. سبک کوندرا به مخاطب امکان فاصله‌گیری و بازاندیشی در تجربه‌ای را می‌دهد که با آن درگیر است؛ به بیان دیگر، مخاطب در حین درگیری با داستان امکان می‌یابد دربارهٔ شکل‌گیری آن تأمل کند؛ رمان جاودانگی مصداق بارزی از این هنر بازاندیشانه (reflective) است.

کوندرا تشخیص جایگاه رمان را زمانی ممکن می‌داند که در بستر «تاریخ رمان» نقشش معلوم گردد. به تعبیر کوندرا، «هر اثر پاسخی به آثار پیشین است، هر اثر همهٔ تجربه‌های پیشین رمان را در بر می‌گیرد» (Narrett, 1992, 7). از همین روست که در نوشتار حاضر مدام ارجاعات مکرری به رمان دُن کیشوت (به‌عنوان سرآغاز رمان) و اوج این پیوستار یعنی رمان‌های کافکا را شاهد هستیم؛ گویی یک رشته نامرئی جهان سِرواناتس را به جهان کافکایی مرتبط می‌سازد و باب دیالوگی دور و دراز را میان آن‌ها می‌گشاید. کوندرا، برخلاف بالزاک و زولا، به جای آنکه بخواهد رمان را در «تاریخ» ادغام کند، از تاریخ مستقلی به نام «تاریخ رمان» سخن می‌گوید که شکلی از بایگانی‌نگاریِ جدید را به روی بشر می‌گسترده؛ حافظهٔ رمان هرچقدر از حافظهٔ تاریخ دور می‌شود بیش‌تر به استقلال هستی‌شناختی خود نزدیک می‌شود.

با عطف به این بایگانی‌نگاریِ جدید که از قلمرو رمان سر بیرون کشیده است، مؤلف نیز به جای جستجوی زندگی کوندرا لابه‌لای اوراق احراز هویت و بایگانی‌های پلیس، مستقیم به سراغ رمان‌هایش می‌رود. آن هویت‌هایی که در

رمان‌ها جستجو می‌شوند ذیل اهداف و مأموریت‌های نهادهای بوروکراتیک جای نمی‌گیرند. آنچه این نهادها «اسناد» می‌خوانند، آنچه در سازمان‌های ثبت احوال از تولد تا وفات فرد ثبت می‌شود و شرط بازشناسی او به شمار می‌آید، خود متن‌هایی هستند در کنار متن رمان‌ها و افسانه‌ها؛ متن‌هایی که راویان آن‌ها دیوانسالارها، نهادهای رسمی قدرت و رسانه‌های همگانی بوده‌اند و خطوط اصلی یک پیرنگِ هژمونیک، یک جهانِ مثالی را بر ساخته‌اند. به بیان دیگر، اسناد داستان‌هایی هستند که ما داستان بودنشان را فراموش کرده و امر تصنعی را امر طبیعی پنداشته‌ایم؛ به زبان نیچه‌ای، استعاره‌هایی که استعاره بودنشان را از یاد برده‌ایم. بر این اساس، اتقان مدارک سجلی به چه معنا می‌تواند باشد؟ چه نهادی می‌تواند مدعی «ساماندهی ثبت وقایع زندگی» باشد؟ بازنمایی هویتی نهادین قطعیتی بیش‌تر از روایت‌های غیررسمی و رمان‌های تخیلی ندارد. حرف کوندرا مشخص است: تاریخ سند نیست، روایت است.

یکی از مبارزه‌های جدی رمان مقابله با این اسنادِ بایگانی‌های بوروکراسی‌ها و روایت‌های رسمی در تصاحبِ حافظه‌هاست. همان‌طور که ماکس وبر به درستی نشان داده است، خطرناک‌ترین دشمن انسان مدرن و، به تبع آن رمان، نظام بوروکراتیک با آن ساختار عریض و طویلش است؛ هرگونه نقد رادیکالی باید معطوف به چنین سیستمی باشد. میراثِ سرواتس تاریخی بیرون از تاریخ بایگانی‌ها را اشغال کرده است. اگر نویسنده به هیچ چیز تعهد ندارد جز زبان، آن‌گاه سندها و بایگانی‌ها دقیقاً آن چیزهایی هستند که زبان را به ولنکاری کشانده‌اند، از معنا خالی کرده‌اند. کشمکش رمان‌ها با بایگانی‌ها جدال با مصادره شدن زبان‌هاست؛ زبانی که تاریخ‌ها و زندگی‌ها را می‌سازد، زبانی که «خانه وجود» است. رمان دقیقاً آن چیزهایی را رؤیت‌پذیر می‌سازد که برای «تاریخ به مثابه بایگانی» امری رؤیت‌ناپذیر است. رمان همچون حفره و شکافی در دل این قلمرو بایگانی‌شده پدیدار می‌شود. این ترک‌ها بیانگر آن‌اند که صرفاً یک حافظه تاریخی وجود ندارد، بلکه باید از «حافظه‌های تاریخی» (از مدرنیته‌ها، نه مدرنیته) سخن گفت که بسیاری از آن‌ها در دستگاه‌های بایگانی‌ساز و آرشیوهای رسمی جایی ندارند؛ رمان به «رخدادهای

پنهان شده از دید تاریخ» می‌نگرد: رستگاریِ زمان‌های مرده؛ نجات دقایقی که هیچ کنش و رویدادی در آن‌ها اتفاق نمی‌افتد و در پیشبرد نقشه‌های تاریخ جایی ندارند؛ دقایقی از آهستگی و وقفه، بیرون از سرعت و شتاب رخداد‌های متناوب زندگی.

در هر جامعه‌ای، کشمکش‌های میان متون و اسناد برای روایت و تصاحب زندگی‌ها در جریان است: جوهر زندگی فرد کجاست؟ در این مناسبات میان نیروها، نظامی سلسله‌مراتبی از متون تثبیت می‌شود. به عبارت دیگر، برخی متون نقشی مرکزی یا فرادستی و برخی متون نقش حاشیه‌ای یا فرودستی می‌یابند. پرونده‌سازی‌های سیستم‌های امنیتی کشورها در مورد نویسندگان تقلایی است برای انحلال زندگی‌های عاصی و خودانگیخته در ساختار نظم مسلط. سال‌ها بعد از فروپاشی بلوک شرق، کوندرا همچنان نگران آن بود که اطلاعات جعلی و به‌جامانده از بایگانی‌های حکومت کمونیستی وجهه او را خدشه‌دار کنند؛ نیروی مخرب شایعه‌های «پلیس پرداخته» مرزهای زمانی/مکانی را درمی‌نوردد، همچون اشباح مُردگان از اعماق تاریخ بازمی‌گردد و به سراغت می‌آید. اسناد جعلی پلیس مخفی پراگ که سال ۲۰۰۸ در نشریه‌ای منتشر شد کوندرا را متهم می‌کرد به آنکه در دوران جوانی، در بیست و یک سالگی (دهه ۱۹۵۰)، جاسوس حکومت کمونیستی بوده و یکی از هموطنانش را لو داده است. او متهم به همکاری با حزب کمونیست پراگ شد که در همان سال‌ها از آن اخراج شده بود. بهتانی که او را ناگزیر کرد از تاریخ رمان خارج شود و، در مقابل این پرونده‌سازی‌ها و شایعات تاریخ رسمی، بعد از ۲۵ سال با روزنامه‌ها مصاحبه کوتاهی بکند و به این پروژه بدنام‌سازی واکنش نشان دهد؛ تو که سال‌ها از دوربین خبرنگارها فراری بودی و دور از چشم آن‌ها با همسرت، ورا، در آپارتمانی در محله مونپارناس پاریس انزوا گزیده بودی و گاهی از سر عشق نقاشی‌هایی برای ورا می‌کشیدی و به دیوار می‌آویختی، حالا چشم‌ها و صداها به اتاقت هجوم آورده بودند، حالا مجبور بودی پاسخگوی افکار عمومی باشی، حالا مجبور بودی با کسانی چهره‌به‌چهره شوی که نامشان همیشه در زندگی آزارت داده است، حالا مجبور بودی مدتی در یک محفظه شیشه‌ای به سربری؛ چیزی شبیه بازجویی‌های دوران استالین انتظارت را می‌کشید. شاید

سرنوشت تو آن بود که تا آخر عمر شبخ استالینیسیم تعقیبت کند. دوستانش، گابریل گارسیا مارکز و فیلیپ راث و یاسمینا رضا، به دفاع از او پرداختند. به تعبیر یاسمینا رضا، آن‌ها می‌خواستند «در عرض سی ثانیه» زندگی کسی را که یک عمر با وجدان بیدار زیسته بود نابود کنند.^۱ این دسیسه تأیید دیگری است بر نظر کوندرا مبنی بر «آسیب‌پذیری فرد در برابر بایگانی نهادها»؛ تأییدی بر اینکه چگونه نیروهای نهادین مترصد آن‌اند که رمان‌نویس را از خانه خویش، از تاریخ رمان، تبعید کنند. وقتی آن‌ها ملّت چک را از تو گرفتند، تو بی‌خانمان نشدی؛ تبعید بزرگ تو مهاجرت از پراگ به پاریس نبود، تبعید از خانه رمان بود؛ سرنوشتی که در برخی از خوانش‌های داستان‌های کافکا اتفاق افتاد و کافکا را در یک زمینه الهیاتی یا ایدئولوژیک بازتعریف می‌کردند؛ او را در کنار متألّهان و اصحاب عرفان یهود جا می‌دادند، نه همجوار سروانتس و فلوبر و پروست و بکت. کافکا تبعید شده بود. او را از جمع دوستانش بیرون کشیده بودند، معاشر غریبه‌ها کرده بودند. تو را هم می‌خواستند از خانه‌ات — از رمان — بیرون برانند و در میانه دوقطبی جنگ سرد، میانه بلوک شرق-بلوک غرب، رها کنند.

اگر خوانش «اسناد به مثابه داستان» را نپذیریم، اگر به «ماهیت داستانی نهادها» خودآگاهی نداشته باشیم، آن‌گاه ناگزیریم ادعاهای نهادهای اطلاعاتی در سال‌های اشغال پراگ را معیار زندگی‌نامه و شناسایی کوندرا بپنداریم. دقیقاً ناچاریم به همان مراجعی استناد کنیم که کوندرا در تمام عمرش از آن‌ها گریخته، با آن‌ها مبارزه کرده است. آیا به راستی بایگانی‌های دستگاه عریض و طویل دیوانسالاری فرد را بهتر از هر چیز دیگری می‌شناسند؟ آن‌ها چه صلاحیتی دارند که تو را به من معرفی کنند؟

مشکل نویسنده‌ها بعد از شهرت آن است که دیگر زندگی‌شان بیش‌تر از کتاب‌هایشان موضوع کنجکاوی مخاطبان می‌شود. آن رابطه زنده و بی‌واسطه با اثر از بین می‌رود و انبوهی از تصورات جانبی و حاشیه‌های زاید همچون خزد روی اثر را می‌پوشانند و امکان پدیدار شدن را از آن می‌گیرند. از همین روست که فوکو

۱. حالا به‌یمن شبکه‌های مجازی این مدت‌زمان نابود کردن کسی از «سی ثانیه» هم کمتر شده است.

در مصاحبه‌ای پیشنهاد می‌کند نویسندگان یک سال تصمیم بگیرند که کتابشان را بدون نام چاپ کنند. «نام‌ها» زندگی‌پویایی را که در کتاب می‌تواند جریان داشته باشد خفه می‌کنند. دیوید سلینجر بعد از چاپ کتاب معروفش، ناتور دشت، برای همیشه از انتظار عمومی ناپدید شد. او از جلو اثرش کنار رفته بود تا بتواند دیده شود! زندگی مؤلف بیش از آنکه به فهم اثر کمک کند آن را به محاق می‌برد. اگر نویسنده‌ای از رمان‌هایش جالب‌تر باشد، این نشانه‌ای است از میانمایی اثرش. از این رو، در کتاب حاضر نام کوندرا در کنار شخصیت‌های رمان‌هایش بر یک سطح تجربه ثبت شده‌اند: کوندرا، توما، ترزا، سایننا، شانتال... آن‌ها امتداد کوندرا هستند. زندگی کوندرا از طریق ترزا و توما ادامه می‌یابد یا، به تعبیر دقیق‌تر، بازآفرینی می‌شود. و اگر شخصیت‌های داستان‌هایش امکان‌های وجودی او را گسترش نمی‌دادند، چه معنا داشت که بنویسد؟ این شخصیت‌ها، فعلیت‌یافتگی خود کوندرا هستند. از این رو، مستندات هم تنها در سطح داستان‌ها جای می‌گیرند، همان‌گونه که نظریه‌های فیلسوفانی مانند نیچه که وارد رمان کوندرا می‌شوند داستانی در داستان تلقی می‌شوند.

نوشتار حاضر بر رمان‌های کوندرا متمرکز است و می‌کوشد ایده‌هایی را که در آثار متعدد او تکرار شده و انعکاس یافته است ردیابی کند. نگارنده با پیروی از خود کوندرا آگاه است که هیچ‌چیز برای شناخت نویسنده معتبرتر از کتاب‌هایش نیست. زندگی نویسنده کتاب‌های او هستند. کافکا می‌گفت: «من ادبیاتم.» من نیز به هیچ‌چیز وفادار نخواهم بود جز رمان‌های او. و این بزرگ‌ترین وفاداری من به تو است.

نوشتار حاضر از هیچ فرمول از پیش نوشته‌شده یا صورت انتزاعی و کلی تبعیت نمی‌کند؛ به سلوک جستارنویس (essayist) از خلجان‌های جان شروع می‌شود و به شکلی درون‌زا آفریده می‌شود، چرا که هر ژستی از بیرون که چنین کسی بخواهد برای بیان شخصی تجربه خود اختیار کند آن تجربه را تحریف می‌کند. کسی را که چنین چیزهایی را تجربه می‌کند نمی‌توان با ویژگی‌های بیرونی توصیف کرد، بلکه «صورت» همان سرنوشت «جان» است؛ جستارنویس در مواجهه‌های

نزدیک به ایده‌ها جسمانیت می‌بخشد تا بتواند آن‌ها را لمس کند. لوکاچ افلاطون را بزرگ‌ترین جستارنویسان نامید، زیرا انسان (سقراط) در کنارش می‌زیست؛ در این یکی شدن «جان» و «صورت» (معنی و تصویر)، حقیقت همچون تجربه زیسته پدیدار می‌شود:

افلاطون سقراط را دید و توانست به اسطوره سقراط صورت ببخشد، سرنوشت سقراط را محملی کند برای پرسش‌هایی که خود افلاطون می‌خواست از زندگی درباره سرنوشت پیرسد. زندگی سقراط زندگی نوعی برای صورت جستار است، آن قدر که بعید است هیچ زندگی دیگری برای هیچ صورت ادبی دیگری با آن برابری کند به استثنای زندگی اودیوس برای تراژدی (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۲۸).

این گونه، جستارنویس در پایان راه به یک چیز می‌رسد: به زندگی، به سقراط، به تو. کجای جهان رفته‌ای؟ خیابان‌ها دیگر از تو نشانی ندارند، نمایش رزمایش تانک‌ها و یونیفورم‌پوش‌ها مکان‌ها را به اشغال خود درآورده است. تاریخ کوتاه‌منظرتر از آن بود که از تو سخن بگوید؛ هیچ پیرنگ قطعی تو را به من نمی‌رساند؛ تنها از آن کولی‌های سرگردان قصه‌گو سراغ تو را می‌توان گرفت، آن کولی‌های فراموش شده. حالا می‌فهمم آن رمان‌های آغازین که پُر از سرگردانی‌ها و سفرهای بی‌فرجام بودند به کجا می‌رفتند: به سمت تو. آن رمان‌ها هنوز قصه تانک‌ها به گوششان نرسیده بود.

فصل اول

تانک‌ها رفتنی‌اند، درخت‌های گلابی ابدی‌اند

شعر خیابان

یادت هست در خیابان‌های پراگ؟ آن زنان زیبا با دامن‌های چین‌دار رنگارنگ و دستمال‌های دخترانه خوش‌رنگ که به ویت‌ترین مغازه‌های مُدِ روز خیره شده بودند و چیزهایی را در گوش هم نجوا می‌کردند، مردان با سبیل‌هایی آغشته به خوش‌رایحه‌ترین عطرها، بازارِ پُر از میوه و گل‌های تازه و صنایع دستی و کالاهای چرمی که از چشم‌اندازِ پُلِ دوچندان زنده می‌نمود، قصابی‌ها و سفارتخانه‌ها، بوی نان‌های تازه از تورِ آن نانوايي که با عطرِ تن‌ها درهم آمیخته بودند و شامۀ خیابان را می‌آکنند، بانوان کهنسالی که برای نماز صبحگاهی به کلیسا می‌رفتند تا مسیح را بخوانند، کارمندانی که به سمت دفاتر خویش شتابان بودند، سنگ‌فرش‌های خیابان که محله‌های قدیم و جدید و کاخ‌های تاریخی و مغازه‌های لوکس — گذشته و اکنون — را به هم پیوند می‌زدند، کالسکه‌های پُر از بچه‌ها و سالخوردگان با صدای سُمِ اسبان که گویی ریتم خیابان را تنظیم می‌کردند، چهره‌ها و چشم‌ها، جمعیتی که به سرعت پیاده‌روها را پُر و خالی می‌کردند؛ خیابان شگفت‌انگیز است چون هیچ‌یک از رهگذران‌ش شبیه آن دیگری نیست؛

همگی یکه‌اند و منحصر به فرد، مثل تو. یادت هست؟ اولین بار بوی تو را در آن گوشه خیابان نفس کشیدم. یادت هست؟ آن تکه خیابان من و تو ایستادیم و چشم دوختیم به منظره‌ها و نمایش‌ها، به طرح‌ها و نقاشی‌های روی دیوارهای حاشیه پیاده‌رو که خیال و اشباح را به محیط اضافه می‌کردند. هنر از موزه‌ها و گالری‌ها بیرون می‌آمد و در خیابان اجرا می‌شد؛ هنر موسوم به «رخداد»^۱ که استودیوها و گالری‌ها را پشت سر می‌گذاشت تا مستقیم به خیابان پا گذارد و با حضور خود به حیات خودانگیخته و باز خیابان غنا بخشد و آن را در خود جذب کند. رقص مدرن می‌کوشید از خیابان تقلید کند:

طراحان رقص غالباً حرکات تصادفی و الابختکی را در کار خود ادغام می‌کردند، به نحوی که رقص‌ها در آغاز رقص خویشتن از چگونگی پایان گرفتن آن آگاه نبودند؛ گاهی اوقات صدای موسیقی خاموش می‌شد تا سکوت، صدای پارازیت رادیو یا صداهای تصادفی خیابان جایگزین آن شود: اشیای تصادفاً یافت‌شده – و گاه حتی اشخاص تصادفاً یافت‌شده – نقشی مرکزی در صحنه‌پردازی ایفا می‌کردند؛ گاهی اوقات رقص‌ها مستقیماً به خیابان‌ها، پل‌ها و بام‌های نیویورک پا می‌گذارند و به طرزی خودانگیخته با هرکس یا هرچیزی که در آنجا بود، تعامل می‌کردند (برمن، ۱۳۹۲: ۳۹۱).

خیابان همچون «رخدادی فرهنگی»، میزبان نمایشگاه‌های روباز و گروه‌های موسیقی و رقص، خیابان به‌سان نُت‌هایی که در فضا سرگردان بودند بر ما ظاهر می‌شد، همچون شکفتن شگفتی‌ها و غافلگیری‌ها. بوها و نورها و صداهای جادویی عابران را در بر گرفته بودند و با خود به این‌سو و آن‌سو می‌کشاندند. آن خیابان‌ها همان «آگورای^۲ مدرن» بودند: جایی برای گرد آمدن، ملاقات کردن، هم‌صحبت شدن، داستان‌های خود را به اشتراک گذاشتن؛ مردم بدین‌جا می‌آیند تا

1. happening

۲. میدانی مدور در وسط شهر که شهروندان آن هر روز در آنجا گرد می‌آمدند، نظرات و تصمیمات خود را به قلمرو عمومی می‌کشاندند و بدین‌گونه بی‌واسطه در سرنوشت شهر مشارکت می‌جستند. فقط شهروندان اجازه حضور در آگورا را داشتند؛ زنان و بردگان از چنین حقی محروم بودند.

بینند و دیده شوند، و تصاویر خیالی خود را با یکدیگر رد و بدل کنند، بدون هرگونه قصد و نیت بعدی، بدون طمع و رقابت سودجویانه و فرصت‌طلبی، در اکنونی زنده و سیال؛ هیچ اجبار و ضرورتی آن‌ها را به آنجا نکشاند، فقط شاید هوسِ پرسه و سربه‌هوایی، خیره شدن به مغازه‌ها و عابران یا شاید چشیدن طعم و بوی قهوه‌ای گرم؛ آن‌ها به خیابان آمده‌اند تا فقط بداهت، حدوث، گذرایی و خودانگیختگی زندگی را لمس کنند؛ جایی برای اتفاق و ماجرا و شدن. جایی برای با تو بودن، دست‌هایی حلقه کرده بر آن کمرهای باریک که به ظرافت و طراوت شاخه درختان بودند و بیم آن می‌رفت با وزش تبدادی بشکنند. خیابان آنجا بود تا هیچ چیز فراموش نشود: منش متناقضِ ثبت کردنِ گذرایی‌های ثبت‌ناشدنی!

بدین ترتیب، خیابان خالقِ شخصیتِ پرسه‌زن/فلانور^۱ است که والتر بنیامین با وامگیری از شارل بودلر در زندگی کلان‌شهرها کشف کرده بود: پرسه‌زن بازیگری خیابانی است که از زندگی سیالی که پیرامونش در گذر است، از پیچش همزمان حواس پنجگانه و جرقه‌ها و اتصال‌های ناگهانی، شگفتزده شده و با حیرت به تماشاچیِ این صحنه‌ها تبدیل شده است؛ پرسه‌زن خود را به معماری و فضا و قاب‌بندی‌های خیابان می‌سپرد. وضعیت خیابان است که حرکت، مسیر و جهت او را از طریق سایش دائمی با فضا و سفر دائمی‌اش در محیط خیابان تعیین می‌کند. پیاده‌روها و جمعیت‌ها هستند که او را پیش می‌برند و ماجراها و داستان‌های او را هدایت می‌کنند؛ به جای آنکه روایت‌های پیشینی فضای خیابان را تقسیم‌بندی و مساحی کنند. پرسه‌زن در انبوه جمعیتِ شناور، در قلمروی عمومی، تجربه خصوصی خود را می‌سازد؛ می‌تواند به عابران نزدیک شود، بدون آنکه غرابت و تنهایی‌اش به خطر افتد. به عبارت دیگر، در پیاده‌روها بیگانه‌ترین‌ها، آن‌ها که «دورترین» اند، چنان شانه‌به‌شانه هم قدم می‌زنند و ته‌هایشان به یکدیگر می‌ساید که گویی «نزدیک‌ترین» کسان به هم‌اند؛ در این نزدیکی، هیچ احساس شرم یا معذب‌بودنی وجود ندارد، چشم‌های دیگری او را عذاب نمی‌دهند و به کنترل نمی‌گیرند. آن انسانِ خجالتی در میان جمعیت پناه گرفته است. به عقیده بنیامین:

خیابان برای پرسه زن بدل به مأوا می شود؛ به همان اندازه که یک شهروند در چهاردیواری خانه اش در خانه است، او در جلوی خانه ها در خانه خود است. برای او تابلوهای میناکاری شده مغازه ها، هیچ که نباشد، به اندازه تابلوی رنگ روغن یک بورژوا در اتاق پذیرایی اش، تزئینی دیواری است. دیوار ساختمان ها، میز تحریری است که او یادداشت هایش را ترتیب می دهد؛ دکه های روزنامه فروشی کتابخانه های او هستند و محوطه جلوی کافه ها، ایوان هایی که او پس از انجام کار روزانه از آن به خانه اش می نگرد (بنیامین، ۱۴۰۰: ۹۰).

اگر «خانه» مرزبندی قاطع میان امر خصوصی و امر عمومی، اندرونی و بیرونی است، خیابان این دو قطبی ها را بر هم می زند. هرچقدر خانه بیانگر بُعد محافظه کارانه زندگی و تثبیت وضع موجود است، خیابان با نوعی تخطی از هرگونه سلسله مراتبِ جزئی (از جمله پدرسالاری که حول عقده اودیپ شکل گرفته) عجین است. اداره/بوروکراسی امتدادِ نظام ارزشی خانه است، خیابان اما لحظه به لحظه از آن ساختارهای تثبیت شده دور می شود و اساساً برای آن ها (خانه و اداره) همچون تهدید قلمداد می گردد (در داستان مسخ وقتی گرگور زامزا به اداره نمی رود، از سوی خانواده طرد می شود؛ کسی که به مقام مافوق خویش تمکین نمی کند پیشاپیش عهد خود با پدر را شکسته است). فلانور که در خانه خویش احساس معذب بودن داشت در میان خیل جمعیت خیابان آسوده می نمود. بدین سان، خیابان ها جایگزینی برای ساختارهای سنتی خانواده می شوند؛ به عبارت دیگر، کافه ها و بارها و پاساژها و پیاده روها خانه ای می شوند برای پسران و دختران جوان. در خیابان همه با هم برابرند یا دست کم هیچ گونه فرادستی و فرودستی همیشگی نیست؛ هیچ چشم انداز یا زاویه دید مسلط و ایدئولوژیکی وجود ندارد. در خیابان با چیزی متفاوت با «روان شناسی طبقات» مواجهیم. همین ویژگی های خیابان است که به شهر مدرن کیفیتی چندصدایی^۱ می دهد؛ شهر همچون ترکیبی از اضداد و عناصر ناهمگن که حاکی از حقیقت چندلایه زندگی مدرن است.

ایوان کلیما به‌طور مشخص وقتی به پراگ می‌رسد دقیق‌ترین واژه برای نامیدن این شهر را همین واژه می‌داند:

واژه «پارادوکس» بر روح این شهر هم قابل اطلاق است. پراگ پُر از پارادوکس‌هاست. دورتادورش را کلیساها گرفته‌اند، با این‌همه عده‌قلیلی در این شهر هستند که می‌توان آن‌ها را مسیحی‌های واقعی یا معتقد دانست؛ پراگ فخر می‌فروشد که یکی از قدیمی‌ترین دانشگاه‌های اروپای مرکزی را دارد، و جمعیتی که از قرن‌ها پیش باسواد بوده‌اند، اما در دنیا کمتر جایی را می‌توان یافت که در آن دانش این‌همه بی‌ارج و قرب باشد (کلیما، ۱۳۹۸: ۵۸).

کلیما نمونه‌های بیش‌تری از تناقض‌های این شهر را ردیف می‌کند تا بگوید که پراگ تعریف‌ناپذیر است. و شاید این وصفِ هر شهر مدرنی باشد که از بازنمایی سر باز می‌زند.

خیابانِ کلان‌شهر مدرن آنچنان هویت سیّال، چندگانه، پُر تنش و فزّاری دارد که هرگونه بازنمایی خویش و ساختنِ «کلیّتی منسجم» را ناممکن می‌کند و مانع می‌شود به تصرّف ایدئولوژی خاصی یا حتیِ راویِ همه‌چیزدانی درآید:

به همین دلیل هر تصویری از شهر در لحظه، و هر بازنمایی از شهر در برابر تصویرِ بعدی‌ای که شهر می‌سازد اعتبارش را از دست می‌دهد. هر تصویری که از یک فضای شهری ثبت می‌شود، تنها در همان لحظه ثبت واجد اعتبار است؛ فزّاریت و گازی بودنِ حیات شهری به حدی است که هرگونه بازنمایی جامدی از آن، درواقع غفلت از ماهیت یا جوهره آن است (اسلامی، ۱۳۹۴: ۱۵۸).

دستگاه‌های ادراکی ما و هیچ زبان یا داستانی نمی‌تواند ضرباهنگ پرشتاب حیات شهری را ضبط کند؛ ما همیشه با ضربان شهر دچار اختلاف فاز هستیم؛ پیچیدگی‌ای که در آن امکان به وقوع پیوستنِ هر حادثه و رخدادی فراتر از توقع و پیش‌بینی ساکنان آن وجود دارد و تجربه حسانی و عاطفی شهر را به چیزی بهت‌آور و اضطرابی بدل می‌کند که مدام ما را غافلگیر و از ریل قطعیت خارج

می‌کند. به محض آنکه وارد فضای شهری می‌شویم در معرض انبوه تصویرهایی قرار می‌گیریم مهیب‌تر، عظیم‌تر و نامتجانس‌تر از تصویرهایی که هرکدام از ما در مقام توریست یا ساکن آن شهر می‌خواهیم از آن شهر ارائه دهیم، و این تصویرها از لحاظ کمی و کیفی با تصویرهای ما قیاس‌پذیر نیست و از قاب‌بندی‌های ما بیرون می‌زند. انرژیِ زندگیِ روزمره‌ای که در خیابان‌ها جریان دارد میلی‌زیاد به فراروی از طرح و نقشه‌های پیشینی دارد؛ به قول دو سرتو: «زندگی روزمره از طریق به یغما بردن مایملک دیگران به شیوه‌های بی‌شمار، خودش را ابداع می‌کند» (de Certeau, 1997: xii). در اینجا تعبیر «به یغما بردن»^۱ را در «کاربرد مکان‌ها» از سوی عابران می‌توان توضیح داد: عابران، با زمینه‌سازی مجدد، اشیاء و مکان‌ها را در وضعیتی قرار می‌دهند و استفاده و ویژه‌ای از آن‌ها می‌کنند که هیچ‌گاه در مخیله طراحان و سازندگان آن‌ها هم نمی‌گنجید؛ این‌گونه، این رهگذران، از طریق به چالش کشیدن استراتژی‌های نظام تولید و دستکاری مناسبات مستقر قدرت، آن اشیاء و مکان‌ها را از آن خود می‌کنند. به اعتقاد والتر بنیامین، «فلانور کسی است که کالایی شدن کار انسانی و روابط انسانی را در نظام سرمایه‌داری می‌بیند و... به آن اعتراض می‌کند» (بنگرید به Pope, 2010: 6). به عبارت دیگر، از دید بنیامین «نمود تن‌آسایی فلانور به عنوان یک شخصیت اعتراض به تقسیم کاری است که افراد را به مجموعه متخصصان تبدیل می‌کند؛ همچنین، اعتراضی به پرکاری آن‌هاست. حول و حوش سال ۱۸۴۰، این شمایل فراغت طلب تقریباً مد روز بود و پرسه‌زن در پاساژها در لاک آن فرو می‌رفت» (Ibid: 5).

این کیفیت فراغت‌بار فلانور بسیار دور است از حالت روحی آن کارگر مسخ‌شده‌ای که برایش فراغت مطلق خسته‌کننده و ملال‌آور است، منظره‌ها و صداها و بازی‌ها هیچ معنایی برایش ندارند؛ فقط صدایی بلند یا صغیری که از جانب کارخانه‌ای دور دست به گوش می‌رسد دوباره رنگ گلگون زندگی را به چهره‌اش برمی‌گرداند. از دید چنین کارگری، فلانور نماد انرژی‌های تلف‌شده است. فلانور، اما، او را همچون کسی می‌بیند که از لمس زندگی عاجز است و

بداهت زندگی‌ها را در نمی‌یابد.

هیچ راوی‌ای نمی‌تواند هرآنچه را که من و تو در آن خیابان به چشم دیدیم بازسازی و بازنمایی کند. بودلر در قطعهٔ منشور «توده‌ها» از این هویت‌های سیال و بازنمایی‌ناپذیر در شعر خیابان می‌گوید؛ هویت‌هایی که همچون زنانِ هر جایی مدام با آدم‌ها پیوند می‌بندند، وارد رابطه می‌شوند و چندی بعد از هم می‌گسلند؛ و این «نوسانات و افت‌وخیزهای روابط» بیش از آنکه از بی‌ثباتی شخصیت‌ها خبر دهد حاوی شوک‌ها و تکانه‌های خیابان است که به جسم و جانِ عابران هجوم می‌برد و به خروش و غلیان می‌آورد:

آن‌که با جمع و صلت می‌کند، به لذا یذ تب‌آلودی پی می‌برد، که فرد خودخواهی که چون صندوقچه‌ای در بسته است^۱ یا فرد تبدیلی که چون جانوری نرم‌تن در گوشه‌ای کز کرده، تا ابد از آن‌ها بی‌نصیب می‌ماند. او تمام مشاغل، تمام لذات و تمام مذلاتی را که سیر حوادث رقم می‌زند، از آن خویش می‌کند. آنچه مردم عشق می‌خوانند، بسیار کوچک و محدود و حقیر است در قیاس با این هرزگی وصف‌ناپذیر، با این فحشای مقدس روح، که خود را تمام و کمال در قالب شعر و احسان به هر آن کس که دفعاً پدیدار شود یا به هر بیگانه‌ای تسلیم می‌کند (به نقل از: شایگان، ۱۳۹۴: ۸۱-۸۰).

اگر عشق یک «رخداد» است، یک نابهنگامی ضابطه‌ناپذیر، آن‌گاه چه کسی به قدر او بدان وفادار مانده است و چه جایی بهتر از خیابان می‌تواند پذیرای او باشد؟ این انسان معمولی که نمایندهٔ هیچ گفتمانی نبود و به هیچ کلان‌روایتی تعلق نداشت، این شخصیت همه‌جا حاضر، این چهرهٔ پرسه‌زن در خیابان‌های بی‌شمار، همان فردیتی است که رمان نخستین بار کشفش کرد و وارد متونِ مکتوب کرد (چهرهٔ خاموش و بی‌نامی که قرن‌ها بیرون از متون/تاریخ، در سایه‌ها و خارج از قلمرو بازنمایی‌ها و استراتژی‌ها، در حال گذران زندگی بود)؛ هیچ‌چیز به اندازهٔ

۱. اشاره‌ای به شاعر غنایی یا انسان تغزلی می‌تواند باشد که در به روی محیط بیرون بسته و با نوازش‌های نفس خویش خیال‌پروری می‌کند؛ در قطعهٔ فوق، بودلر از تعارض میان «شعر نفس» و «شعر خیابان» می‌گوید.

خیابان‌های شهر مدرن، به اندازه کلان‌شهرها، که آکنده از این شخصیت‌ها و رویدادهای پیش‌بینی‌ناپذیر و متفاوت است، نمی‌تواند منبع رشد و نموِ رمان‌نویسان باشد. راویِ رمانِ تریسترام شندی در سفر خویش وقتی در حال گذر از یک دشت (بیرون از شهر) است ناله می‌کند که:

برای مسافر چیزی خوشایندتر - و برای سیاحت‌نامه‌نویس چیزی وحشتناک‌تر - از یک دشت فراخ و بارور نیست، به‌ویژه اگر پل‌ها و رودخانه‌های بزرگ نداشته باشد و جز تصویری یکنواخت از فراوانی نعمت به چشم ارائه نکند؛ زیرا پس از اینکه (بسته به مورد) گفتند و نوشتند که «باصفاست، یا پربرکت است، و طبیعت همه برکاتش را به آن ارزانی داشته است و...» می‌بینند که باز دشت وسیعی روی دستشان مانده است که نمی‌دانند چگونه آن را از سر باز کنند (استرن، ۱۳۹۶: ۵۵۸).

راوی لاجرم برای فرار از ملال و بی‌داستانی تمهیدی می‌اندیشد:

با ایستادن و گفت‌وگو کردن با هرکس که در حال تاخت نبود، و با پیوستن به کسانی که جلو بودند، و منتظر ماندن برای کسانی که عقب بودند، خوش‌وبش با همه آن‌هایی که از تقاطع راه پیدایشان می‌شد، و متوقف کردن هر نوع خواننده و زائر و مزق‌انچی و راهبی، و ستودن ساق‌های هر زنی که بر درخت توت بود، و جلب کردنش به گفت‌وگو با تعارف یک انگشت انفی، و خلاصه با استفاده از تمام فرصت‌هایی که این مسافرت در اختیارم گذاشته بود، دشت را بدل به شهر کردم؛ همیشه خدا رفیق راهی داشتم، آن هم اشخاص متنوع... مطمئنم که اگر دوتایی به مدت یک ماه در پال مال یا خیابان سن جیمز می‌گشتیم، این اندازه چیز نمی‌دیدیم، و این گونه با طبایع بشری آشنایی حاصل نمی‌کردیم (استرن، ۱۳۹۶: ۵۶۰-۵۵۹).

در واقع، راوی با تبدیل «دشت به شهر» یا «بیابان به خیابان» راه‌هایی برای داستان گفتن و ادامه روایت خویش جستجو می‌کند. در این روایت شوخ‌طبعانه،

حسرتِ آدم‌های خیابان و پیاده‌روهائش حسرتِ جهانی است که رمان‌ها راوی آن هستند؛ مگر چنین نیست که خیابان‌ها مملو از خیلِ عابرانی است که هریک داستان‌های بسیاری با خود حمل می‌کنند و هیچ‌یک به داستان واحدی بسنده نمی‌کنند، همچون رمان که داستان‌ها (نه فقط یک داستان) را در بطن خود دارد؟ رمان‌نویس به هیچ‌چیز به اندازه خیابان نیاز ندارد؛ والتر بنیامین نقل می‌کند که دیکنز در سفرهایش بارها از «فقدان سرو و صدای خیابان‌ها» گلایه کرد، سروصداهایی که برای خلاقیت او ضروری بودند: «نمی‌توانم توضیح بدهم چقدر به آن‌ها (خیابان‌ها) نیاز دارم.» بنیامین همچنین درباره داستان‌نویسی به نام هوفمان نقل می‌کند که:

هوفمان هرگز شیفتگی خاصی به طبیعت نداشت. او به آدم‌ها بیش از هر چیز دیگری اهمیت می‌داد — به ارتباط با آن‌ها، حرف زدن درباره آن‌ها، یا صرفاً همین که تماشایشان کند. تابستان‌ها در روزهایی که هوا صاف و آفتابی بود تا غروب به پیاده‌روی می‌رفت، و تقریباً در همه میکرده‌ها یا قنادی‌ها توقف می‌کرد، تا ببیند آیا کسی آنجا هست، و این‌ها چه کسانی هستند (بنیامین، ۱۴۰۰: ۱۰۳).

جمعیتِ کلان‌شهرها، رهگذران خیابان‌ها، به موضوع مرکزیِ رمان‌ها تبدیل شده بود؛ حالا خیابان شخصیت جالب رمان شده بود، همچون مغناطیسی آدم‌ها و داستان‌ها را به سمت خود می‌کشید.

خیابان کلان‌شهرها پُر است از تجربه‌هایی که تخیل رمان‌نویس را نیرو می‌بخشد و سیراب می‌کند؛ ویرجینیا وولف در کتاب اتاقی از آن خود از این تجربه‌ها می‌گوید که قرن‌های متمادی از زنان دریغ شده بود. وولف از زندگی شارلوت برونته می‌گوید که به خاطر فقدان چنین تجربه‌هایی و محصور ماندن در محیط‌های تنگ و خفقان‌آورِ اتاق‌های نشیمن که لمسِ دنیا را برای او ناممکن کرده بود از خشم لبریز بود؛ ویرجینیا وولف از فصل دوازدهم رمان جین ایر (اثر برونته) مثال می‌آورد:

خواندم که جین ایر عادت داشت وقتی خانم فیرفکس مرتباً می‌پخت، به پشت‌بام برود و از آن بالا مزارع دوردست را تماشا کند. سپس آرزو می‌کرد — و به همین دلیل او را سرزنش می‌کردند — که: «آن‌گاه آرزو می‌کردم قدرت دیدی داشتم که می‌توانست از آن محدوده فراتر رود؛ می‌توانست به دنیای شلوغ، به شهرها، به مناطق سرشار از زندگی برسد که تعریفشان را شنیده بودم اما هرگز آن‌ها را ندیده بودم؛ آن وقت بود که آرزو می‌کردم تجربهٔ بیش‌تری داشتم؛ با هم‌نوعان خود بیش‌تر معاشرت کرده بودم، و با شخصیت‌های گوناگونی که اینجا در دست‌رسم نبودند آشنایی داشتم (وولف، ۱۳۹۲: ۱۰۵-۱۰۴).

این حسرت را فلوربر نیز از زبان مادام بوواری باز می‌گوید: آنجا که بوواری پشت پنجره‌اش نشسته بود و به دوردست‌ها، دور از آن شهرستان کوچکی که برایش همچون قفس بود، به پاریس می‌اندیشید با مجالس و مهمانی‌های باشکوه و تئاترها و آدم‌های با لباس‌های فاخر و ذائقه‌های متنوع و متفاوت؛ خیالات و عطشی که تنها در کلان‌شهر می‌توانست آرام گیرد و سیراب شود.

جمعیتِ شناورِ عابران به سمت او سرازیر شده بودند؛ زن با آن چشمان سیاه و سحرآمیزش که با سایه‌ای عمیق و تیره آرایش شده بود از میان انبوه آدم‌های ناشناس بیرون آمد و جلو چشمانش ظاهر شد. آندره برتون آن زنِ شگفت — نادیا^۱ — را در خیابان کشف کرده بود؛ مغناطیس چشم‌هایش تمامی اشیاء و آدم‌های خیابان را به سمت خود می‌کشید و در هم ادغام می‌کرد. نادیا محصول یک الهام و مکاشفه نبود؛ او از تلاقی گام‌ها و پرسیه‌ها و چشم‌ها بر سطوح سیمانی پیاده‌روها و گذرگاه‌های خیابان متولد شده بود. برای برتون خیابان مکانی به تمام معنا سوررئالیستی بود که در آن نابهنگام‌ترین رخدادها پدیدار می‌شدند، چشم‌اندازهای متضاد در هم می‌آمیختند و ماجراجویی‌ها آغاز می‌گشتند؛ محل تلاقی برخوردهای نامنتظر و ظهور غرابت‌ها: «خیابان با دلهره‌ها و نگاه‌هایش عرصهٔ راستین هستی‌ام بود: آنجا باد تصادف بر بادبان‌هایم می‌وزید، آنچنان که هیچ‌کجای دیگر نظیرش رخ نمی‌داد»

۱. در پایان رمان، نادیا را در تیمارستان مجبوس می‌کنند و روزی همان‌جا در تیمارستان می‌میرد. مکان‌هایی همچون تیمارستان، زندان و اداره پدید آمدند تا شورش رویدادها در خیابان را به کنترل خود درآورند.

(برتون، ۱۳۸۳: ۱۲۰). نادیا زنی بود که فقط در خیابان می توانست بر آندره برتون ظاهر شود: زنی غافلگیرکننده در مکانی غافلگیرکننده. نادیا یک پرسه زن خیابانی، یک فلانور بود. رمان برتون داستانی است همزمان در ستایش زن و خیابان های پاریس؛ درهم آمیزی جسمانی و بصری زن و پاریس (تداخل اغواگری شهر و اغواگری زن). پاریس شهری با جنسیت زنانه است. بدین سان، پاریس، شهر اغواگری و عشق، شهر نادیا از بطن رمان زاده شد.

رمان جنایت و مکافات اثر داستایفسکی را اولین رمان بزرگ روسی می دانند که به حیات شهر در روسیه پرداخته است؛ پیوستگی رمان با خیابان های سن پترزبورگ بدان حد است که مناظر شهری پرده از دالان های روح شخصیت رمان برمی دارد و چگونگی و چرایی رفتار او را بر ملا می سازد؛ تنش دوسویه ای دنیای درونی شخصیت و محیط شهری را همزمان به رعشه می افکند و همچون مغناطیسی به سمت یکدیگر می کشد؛ شهر را از چشمان راسکولنیکف می بینید و راسکولنیکف را از چشمان شهر:

تأثیر شهر بر شخصیت های رمان به گونه ای است که «خوانش راسکولنیکف همان خوانش شهر است» (Fung, 2015: 48). راسکولنیکف در خلال قدم زدن در سطح شهر افکار متعددی را در ذهنش مرور می کند و از آبریهایی الهام می گیرد که در این مسیر ملاحظه می کند. بازتاب مستقیم شهر در افکار او را می توان در سراسر رمان ملاحظه کرد. قدم زدن در شهر مدام افکار جدیدی را برای وی تداعی می کند و باعث می شود از تصویری به تصویر دیگر رو کند. این پرسه زدن ها و استراق سمع گفته های دیگران او را به قتل سوق می دهد. شنیدن گفت وگویی لیزاوتا در خیابان و اطمینان از تنها بودن پسرزن نزولخوار و تأثیر گفت وگویی دانشجو در میخانه نمونه هایی از بازتاب پرسه زدن در تصمیم اوست (نصری، ۱۳۹۹: ۴۹).

قتل اتفاق افتاده بود. خیابان مسبب آن بود. اگر فرکانس ها و نوسانات شهر را دنبال کنید به قاتل خواهید رسید؛ قاتل و شهر در یک فرکانس زندگی می کنند؛ زندگی درونی او با اتفاقات و رویدادهای بیرونی شهر بر ضرباهنگ واحدی قرار گرفته، از یکدیگر تمیزناپذیر بودند. پلیس خیابان را محاصره کرده، به اشغال خود

درآورده بود. پلیس تصور می‌کند خیابان مکانی ناامن برای تکثیر بزه‌ها و جرم‌هایی است که ارزش‌های اجتماعی را به مخاطره می‌افکنند؛ خیابان نباید به حال خود رها شود، ثبات وضع موجود را از هم می‌پاشد.

تانک‌ها از راه رسیدند؛ شامگاه ۲۰ اوت ۱۹۶۸ تانک‌های روسی وارد خیابان‌های پراگ شدند و خیابان‌ها را به اشغال خود درآوردند؛ تمامی آن رنگ‌ها، صداها، بازی‌ها و تلاقی‌ها، آن دست‌های حلقه‌شده، بوی تو، جادوی خیابان و شعر شهر، پیاده‌روهایی که ما را عاشق کرده بودند، همه آن پرسه‌زن‌ها، ناپدید شدند. آن‌ها آمدند، من و توراً، آن زنان زیبای لب‌خند بر لب را، کالسکه‌ها و نمایش‌ها را، برابری‌ها و با هم بودن‌ها را، لمس‌ها و تماس‌ها و تصادم‌های نابهنگام را، از خیابان بیرون کردند. حرف‌ها و نجواها تمام شده بود؛ آدم‌ها فقط شعار سر می‌دادند، دیگر قدم نمی‌زدند؛ یونیفورم‌پوش‌ها با قامت‌های راست و مفرغی فقط رژه می‌رفتند، سوار بر مرکب تاریخ فقط به پیش می‌رانند؛ صورت‌هایشان شوخی و تبسم را از یاد برده بودند، فقط قاطع و مصمم بودند. صداها، خیابان را نمی‌شنیدند، نمی‌خواستند حواسشان پرت شود. فقط مارش‌های نظامی به گوش می‌رسید. داستان‌های خیابان ما را ترک کرده بودند؛ دخترکان سکوت کرده بودند؛ آمیزشِ رمان و خیابان از دست رفته بود. فقط ندای تاریخ به گوش می‌رسید. عابران پیاده‌رو جای خود را به مردان راسخ تاریخ داده بودند. آن سبکی زندگی‌ها رفته بود و سنگینی تحمل‌ناپذیر تاریخ فرا رسیده بود.

تاریخ در خیابان

پاریس تغییر می‌کند! ولی هیچ‌چیز در عمق اندوه من تغییر نکرده است!
 کاخ نوساز، داربست‌ها، تخته‌سنگ‌ها، محله‌های قدیمی،
 همه‌چیز برایم به استعاره بدل می‌شود
 و خاطرات عزیزم از این صخره‌ها گرانبارترند.

(بودلر، شعر «قو»)

در دومین روز اشغال پراگ مردم از ترس قتل عام ارتش شوروی در خانه‌ها ماندند. خیابان‌های اصلی خالی از جمعیت و عابران شدند، گویی نبض پرنوسان شهر از حرکت بازایستاده بود؛ بیرون رانده شدن پرسه‌زن‌ها از پیاده‌روها و خیابان‌ها تجربه‌ای مدرن بود از اخراج آدم و حوا از بهشت! آدم و حوا نیز بعد از هبوط به زمین چنین احساسی داشتند؛ حس پرتاب‌شدگی به جهان؛ شهرها و آدم‌ها، سوژه‌ها و مکان‌ها، همدیگر را باز نمی‌شناختند.

در زمان شوخی، لودویک بعد از مدت‌ها از سربازخانه/اردوگاه به مرکز شهر آمده است، اما می‌بیند که گویی شهر از او دزدیده شده است:

دریافتم که بیش‌تر از بید مجنون و خانه کوچک پوشیده در پیچک و خیابان‌های کوچکی که به ناکجا، به هیچ منتهی می‌شوند، خیابان‌ها با خانه‌هایی که گویی هریک از جای متفاوتی آمده‌اند، به آنجا تعلق ندارم... و دریافتم دلیل واقعی حضور من در آن شهر ناهمخوانی‌های مشوش‌کننده و درهم و برهم این بود که متعلق به آن نبودم (کوندرا، ۱۳۹۶ الف: ۹۹).

شهر او را پس زده بود؛ در این واپس‌نشستن و فاصله گرفتن، لودویک به تماشایی می‌مانست که از اتفاقاتی که در شهر، جلو چشمانش، رخ می‌داد هیچ سر در نمی‌آورد. بیگانگی با مکان‌ها از تجربه‌های هولناک آدمی است.

در غیاب لودویک چه اتفاقی افتاده بود؟ یک فراروایت^۱ فضای خیابان را به تصرف خود درآورده و باقی روایت‌ها را از صحنه بیرون رانده بود: اگر تا پیش از این، فضای چندگون و سیال و نامتجانس خیابان ظهور تصادفی روایت‌ها را ممکن می‌کرد، اکنون با ورود تانک‌ها یک روایت اعظم فضای خیابان را تعیین می‌بخشید، مدیریت می‌کرد و اجزا و جزئیات و بازیگران صحنه را مشخص می‌نمود؛ عابران پیاده‌روها از چهره‌های ناآشنا و پیش‌بینی‌ناشده به هویت‌های معین و محاسبه‌پذیر استحاله یافتند، به طوری که گویی افراد برای ورود به خیابان پیشاپیش باید شناسایی می‌شدند و تصدیق‌نامه می‌گرفتند؛ بیگانه‌ها در اتاق‌های تاریک به‌ناگزیر

از پشت پنجره‌ها به خیابان و پیاده‌رو خیره شده بودند، بی آنکه بتوانند در محیط بیرون مشارکتی داشته باشند: تجربه‌های شخصی و نامتجانس از فضای عمومی خیابان حذف شده بود. دیگر عواطف متضاد و چشمان ناهمگون نمی‌توانستند در پیاده‌روها با هم تلاقی کنند؛ فقط یک چشم؛ چشم ایدئولوژیک، مکان‌ها و حرکات را ردیابی و هدایت می‌کرد. آنچه لودویک در شهر با آن مواجه شده بود، ناپدید شدن آگورا، استحاله چندصدایی به تک‌صدایی بود.

میشل دو سرتو این تصرف خیابان‌ها به‌دست ایدئولوژی‌ها/فراروایت‌ها را با جزئیات توضیح می‌دهد: این مثل آن است که آدمی از طبقه ۱۱۰ مرکز تجارت جهانی به پایین، به شهر منتهن نگاه کند و بخواهد از حرکات متشتت عابران داستانی بسازد و نقل کند. از آن بلندا چشم‌انداز ثابت و واحد است؛ گویی از دریچه خدا، از یک چشم الهی^۱، به زمین، به آن عابران پیاده‌روها نظر می‌کند. تا آن هنگام که او بر بلندای برج ایستاده، به یک «قدرت همه‌سویین» تبدیل شده که از داستان‌های فردی و جزئی آن عابران بی‌خبر است، آشفته‌گی‌ها و سردرگمی‌های آن‌ها میان جمعیت را درک نمی‌کند؛ برای او همه چیز، تا دور دست‌ها، تا آینده‌ها، معلوم و واضح است. در چشمان او شهر استحاله یافته است:

این شهر سراسر نما^۲ یک شهر انتزاعی و شبیه‌سازی شده است یا، به‌طور خلاصه، تصویری است که شرایط امکان آن فراموش شده و کردارهایش بد فهمیده شده است. این خدا-ناظر^۳ از طریق چنین داستانی خلق شده است (de Certeau, 1997: 93).

در مقابل چنین چشم‌انداز سراسرینی، منظر عابران و رهگذران خیابان وجود دارد که در میان انبوه جمعیت راه خود را باز می‌کنند:

این کنشگران کاربردی از مکان‌ها دارند که نمی‌تواند خوانا باشد؛ شناخت آن‌ها

1. a celestial eye

2. a panorama city

3. voyeur god

از مکان‌ها همچون کوری عشاق در آغوش یکدیگر است... این شبکه‌های حرکات آن‌ها، این نوشته‌های متداخل، داستانِ چندگانه‌ای را برمی‌سازند که نه مؤلف دارد و نه تماشاگر و از طریق قطعاتِ گذرگاه‌ها و مسیرها و دگرگونی‌های مکان‌ها شکل گرفته است: در محدودهٔ بازنمایی‌ها، آن داستان «دیگریِ تعین‌ناپذیر و هرروزه» باقی می‌ماند (de Certeau, 1997: 93).

شهرِ عابران همان شهرِ نشانه‌ها و استعاره‌های سیال و گذراست، شهرِ جابه‌جایی مدامِ زاویهٔ دیدها که هیچ‌یک بر دیگری رجحان ندارد؛ اما شهری که تانک‌ها می‌خواستند بسازند، شهرِ خدا-ناظر که از بالای برج دیده می‌شد، شهر-مفهوم بود؛ شهر همچون رویدادهای مهندسی شده و مدیریت‌پذیر: «این شهر، همچون یک نام حقیقی، شیوه‌ای از ادراک و ساختنِ مکان‌ها بر اساس تعداد معینی از ویژگی‌های ثابت، تمایزپذیر و به‌هم‌پیوسته را ممکن کرد» (de Certeau, 1997: 94).

تانک‌ها آمده بودند تا با خط‌کشی‌های خود جلوی تفاوتی ایدئولوژیک خیابان را مسدود کنند، مناسبات میان نیروها را که در خیابان مدام در حال جابه‌جایی و واژگونی بود و زاویهٔ دیدها را به کنترل خود درآورند، شهرِ ناخوانا و رؤیت‌ناپذیر را خواندنی و رؤیت‌پذیر کنند: تلاش دولت در تشکیل شبکه‌های گوناگونِ ثبت (ابزاری برای جبران این واقعیت بود که گم شدن آدمیان در دل توده‌های شهر بزرگ هیچ نشانی به جا نمی‌گذارد) (بنیامین، ۱۴۰۰: ۱۰۱). این ردناپذیری امری مخاطره‌آمیز است؛ استالین از فراز تانک‌ها، در نوک برج‌ها، شهر را مفصل‌بندی و نشانه‌گذاری می‌کرد:

حاکمیت سعی می‌کند از طریق انبوهی از نشانگان، علائم، کدها، رمزگان و قراردادها این فضا را به تصرف درآورد و به ما یادآوری کند که شهری که در آن زندگی می‌کنیم در قیمومیت و تسلط قانونی چه نهادها و دولت‌ها و چه مراکز قانونی است (اسلامی، ۱۳۹۴: ۱۶۰).