۱

میلان کوندرا می‌گوید رمان‌نویسان نظریه می‌بافند؛ نظریه‌ای سبُک و خوشایند: با حفظ زبانِ خود به شکلی حسادت‌آمیز و فرار از زبانِ نامفهومِ عالمانه، چنان‌که از طاعون می‌گریزند. اما به‌راستی رمان چگونه قادر است به ساحت اندیشیدن و اندیشه ورود پیدا کند؟ به بیان دیگر، با رمان و از میانهٔ دریچه‌ای که برایمان می‌گشاید چگونه می‌توان به جهان نظر کرد و نظریه پرداخت؟ پی‌آیند چنین نظرورزیدنی چیست؟ کجایند بزنگاه‌هایی که در آن‌ها می‌توان از رمان و ملزوماتش برای دگرگونه‌زیستن، دگرگونه‌دیدن، دگرگونه‌شدن مدد جست؟ و در نهایت: نسبت رمان و امر فاشیستی چیست؟

***

«آیا متوجه شده‌ای که هدف اصلی و اساسی زبان نو آن است که رسایی و وسعت فکر را محدود سازد؟ روزی خواهد رسید که ما جنایت فکری را عملاً غیرممکن و محال خواهیم ساخت، زیرا کلمات لازم برای ابراز این نوع افکار وجود نخواهد داشت و هر نوع فکر و عقیدهٔ مورد لزوم فقط با **یک** کلمه که مفهوم آن کاملاً و به نحو روشنی محدود شده و مفاهیم فرعی آن کلاً از میان رفته و فراموش گشته ابراز خواهد شد. ... پس از تکمیل این زبان حتا به انضباط شخصی نیز احتیاجی نخواهد بود...» (۱۹۸۴، جورج ارول)[۱]

***

«فاشیسم ابدی به یک نیواسپیک (زبان جدید) سخن می‌گوید. نیواسپیک ابداع ارول در رمان ۱۹۸۴ بود: زبان رسمی اینگساک، سوسیالیسم انگلیسی. ولی برخی عناصر فاشیسم ابدی در شکل‌های مختلف دیکتاتوری مشترک است. همهٔ کتاب‌های درسی نازی‌ها یا فاشیست‌ها از واژگانی ضعیف و نحو و دستور زبانی ابتدایی استفاده می‌کردند تا ابزارهای استدلال پیچیده و انتقادی را محدود کنند. ولی باید آماده باشیم تا دیگر انواع نیواسپیک را شناسایی کنیم، حتا اگر شکل به‌ظاهر ساده و معصوم میزگردهای تلویزیونی عامه‌پسند را به خود گیرد.» (*فاشیسم ابدی*، امبرتو اکو)[۲]

❊❊❊

«"فکر می‌کنم اگر این کتاب را ننوشته بودم، مثل خیلی‌های دیگر ماه‌ها بی‌وقفه به توییتر زل می‌زدم و روند امور را نگاه می‌کردم و به این و آن در توییت‌هایم زخم زبان می‌زدم." می‌گوید این تمایل در میان منتقدان ترامپ، نشانه‌ای از تأثیر مبتذل اوست. بخشی از کتابش را به این ایده اختصاص می‌دهد که ترامپ از خلال توییتر دارد سپهر سیاسی را به تصویر خودش شبیه می‌کند. ... پیشنهاد می‌کند که یکی از اجزای ضروری مقاومتْ بازیابی ایمان به گفتن و فهمیدن داستان‌های پیچیده و معتقدماندن به روایت است.» (بخشی از مصاحبهٔ *گاردین* با نائومی کلاین)[۳]

❊❊❊

بدل‌شدن دکارت به یک فیلسوف بزرگ بیش از هر چیز در گرو روشی بود که در چارچوب رئالیسم فلسفی‌اش برگزید. سرشت انتقادی این روش در ابتنای بدیع‌اش به دستیابیِ فردی به حقیقت، گسست از مفروضات و اعتقادات سنتی، و نیز پرداختن به جزئیات امور پدیدار می‌گردد: «دلخواه من بیش از این نیست که افکار خویش را اصلاح کنم، و بر بنیادی استوار سازم که خود آن را پی افکنده باشم. پس، اگر کار خویش را پسندیده و نمونهٔ آن را برای شما بازمی‌نمایم، از آن نیست که مردمان را به پیروی از آن می‌خوانم».[۴] این شکل از تغییر جهتِ ریزوماتیکِ فلسفه بیش از آن‌که ماهیتی بازنمایانه داشته باشد، خلاقانه بود و تأثیر مستقیمی بر حیات و ادبیات داشت. در این میان، به قول ایان وات «رمان آن نوع ادبی‌ای بود که این تغییر جهت فردمحورانه و نوآورانه را به کامل‌ترین شکل بازتاباند»[۵]. در واقع، متابعت پیرنگ رمان از اوضاع و احوال وارد بر پرسوناهای معمولی‌ای که در پروبلمتیک‌های درونماندگار زندگی روزمره‌شان غرقه گشته‌اند، خود در حکم اعلام جسورانهٔ اولویت تجربهٔ فردی و بالفعل بر تجربهٔ جمعی و واپس‌گرایانه است. این مؤلفه در ترکیبش با یک شاخص کلیدی دیگر یعنی عنصر روایت‌گری، به خلق جهانی می‌انجامد که خواننده را در زوایای پنهان و فراز و فرودهای بغرنج و مسئله‌مندش با خود همراه می‌سازد و برایش امکانی منحصربه‌فرد فراهم می‌آورد: رؤیت‌پذیری رؤیت‌ناپذیرها؛ انگاره‌ای شگرف: ***شگفتی در همین نزدیکی است***.

گویی که به یمن روایت‌گری‌های دیگرگونه از امور، چشم مخاطب به ناگهان بر گونهٔ دیگری از مفصل‌بندی‌ها و نیز گونهٔ دیگری از پیوندهای تاکنون نادیده میان امور این‌جهانی گشوده می‌شود، آن هم به یمن دگر-گونه-نگریستن در آن‌چه پیشتر، چنان بدیهی می‌نمود که تأمل، اندک‌مکثی بر آن را روا نمی‌داشت؛ تأمل را چه رسد به نظرورزی بر ارتباط ابدان، بر مخمصه‌های این‌جهانی، بر هستومندهای پرتاب‌شده درون ساحت امکان‌های یتناهی، بر زیستنی چنین میان‌مایه. و رمان کوششی بود برای رؤیت‌پذیرساختن این آشکارگیِ دگرگونه، پدیدارساختن این گشودگی بی‌مانند، آن هم به مدد روایت‌گری پیوندها، بودها، نبودها، شدن‌ها و خواهدشدن‌های اینک ناموجود.

اما به‌راستی و به‌آشکارگی، مقصودمان از روایت چیست؟

بی‌شک این مقصودْ همان تعریف نخ‌نمای روایت خطیِ حاکم بر رمان‌های رئالیستی نیست: روایت به این معنا که جهان دارای شکلی خاص و صف منظمی از علت‌ها و معلول‌هاست و رمان مترصد آن است که این نظم را به تصویر کشد. این نوع از روایت، در میدان‌های نبرد جنگ جهانی اول و ــ با حدتی افزون‌تر ــ دوم، فروپاشید و از ویرانه‌های آن، رمان مدرن/پسامدرن سر برآورد. رمان مدرن ــ و بنا به تبصره‌های آتی، نیز رمان پسامدرن ــ بر آن بود تصویر انسان جنون‌زدهٔ غیرعقلانی را به جهان زیستهٔ او نیز تسری دهد و جهانی را ترسیم کند نه با پیوندهای پیش‌بینی‌پذیر میان امور و وقایعش، که به‌عکس، دیوانه‌ای توفنده که مگر بی‌نظمی، نظمی را برنمی‌تابد. به قول ایگلتون «در حالی که رئالیسمْ جهان را به‌مثابه کناررفتن یک پرده می‌بیند، مدرنیسم به آن همچون یک متن می‌نگرد. ... از این نظر، واقعیت نه یک حرکت رو به جلوی منطقی بلکه تاروپودی درهم‌تنیده است که در آن هر جزء به‌دقت در اجزای دیگر بافته شده. چنین تاروپودی دارای هیچ مرکزی نبوده و بر هیچ بنیانی استوار نیست.»[۶]

روایتِ خاصه برای پدیدارساختن چنین جهانی روایتی است ــ تو بگو ــ ابتر که نه مدعای بازگویی تام و تمام حقیقت را دارد و نه اشتیاقی برای روایت‌های تمامیت‌خواه؛ درعوض، فروتنانه به کنجی می‌خزد و از «چشم‌اندازی» خاص، جهان را به نظاره می‌نشیند. هنگامهٔ آیرونی است: فروتنانگیِ روایت‌های مدرن، همان تنانگی محضِ به‌سخره‌گیریِ جهانِ همواره نیک‌فرجامِ روایت‌های رئالیستی است.

بدین استناد، پرسشی سر برمی‌آورد: آیا به‌راستی روایتِ رمانِ رئالیستی، رئالیستی‌تر است از رئالیسم روایتِ «مثلاً» غیررئالیستی رمان مدرن/پسامدرن؟ بیانی دیگر: آیا روایت رئالیستیِ رمانِ «رئالیستی»، «هستنِ» جهان را چنان که «هست»، و به تعبیری، «هستیِ هست‌تر» را به تصویر می‌کشد؟

به‌حقیقت، روایت‌گری ــ چه در تعبیر رئالیستی آن و چه با عناوین مدرن/پسامدرن ــ حاصلی است از گزینش‌هایی چند: گزینش اجزا، گزینش شیوهٔ پیوندیافتگی اجزا. پس، چه ادعای گزافی است این مدعا: جهان و هستن، در رمان رئالیستی، رئالیستی‌تر است، واقعی‌تر است، شبیه‌تر است به آن‌چه هست.

❊❊❊

برآیند روایت‌گری‌های جهان ــ خواه رئالیستی، خواه مدرن و خواه پسامدرن ــ چیست؟

روایتْ میان عناصر ــ صحنه و مکان، گفت‌وگو، فضا، نمادها، تأملات، شخصیت‌ها و ... ــ پیوندهایی بدیع و بعضاً خلاقانه برقرار می‌کند. پیوندهایی که به برآمدن پروبلمتیک‌های نوین می‌انجامد و، به تعبیری، منظومه‌ای را در برابر دیدگانمان هویدا می‌سازد؛ به قول بنیامین منظومه‌ای که به‌هنگامهٔ برجهیدنِ رعدِ واقعه در مقابل چشم‌ها جان می‌گیرد و نظاره‌گر را در شوک آشکارگی متفاوت جهان فرو می‌بَرد. زیستن به طریقه‌ای دیگر نیز شدنی است؛ بودن را به شدنی دیگر، طریقتی است؛ نگریستن به بودن به طریقی دیگر، شدنی است. این امر به مضاعف‌ساختن جهان‌مان می‌انجامد: رمان جهان ما را مضاعف می‌سازد. همان که فوکو از آن چنین یاد می‌کند: «رمان خط سیری در حجم زبان است که زبان را «دولا» یا «دوتا» می‌کند و درون آن فضایی خاص می‌گشاید، فضایی خالی و در عین حال پُر که در واقع فضای اندیشه است.»[۷] رمان و روایت‌گری‌هایش مختصات فضایی را برمی‌سازد که در آن نگریستن از منظری دگرگون، پلی می‌شود به تأمل از منظری دگرگون: هنگامهٔ درهم‌آمیزیِ نظرورزیدن و نظریه‌ورزیدن.

❊❊❊

به‌راستی این فضای گشوده بر اندیشه را چه چیز پر تواند کرد، به تعبیری، اندیشه در این فضای گشوده، به چه چیز می‌اندیشد؟ پیوندهای نوین، امکان‌های دگرگونهٔ هستی، طریقتی دیگر برای زیستن.

❊❊❊

آدورنو اغلب برای توصیف آثار ادبی از واژگانی همچون «میدان نیرو» و «میدان تنش» استفاده می‌کند. «از دید او، اثرْ میدانِ جاذبه‌ای است که به‌واسطهٔ نیروها و تنش‌های درونی‌اش ــ که در قالب ساختاری محکم و فشرده به هم گره خورده‌اند ــ همهٔ عناصر و عوامل خارجی را در خود جذب می‌کند و آن‌ها را به سویه‌ها و اجزای درونی و ذاتی خویش بدل می‌سازد.»[۸] در این تعریف از اثر هنری، بیش از هر چیز ایدهٔ مرکزی زیبایی‌شناسی آدورنو خودنمایی می‌کند: تأکید بر استقلال و خودآیینی اثر هنری؛ اثر هنری به‌مثابه اثر-موناد ــ که این خود مانعی است در برابر فروکاستن اثر به بازتابانندهٔ صرف عوامل خارجی‌ای همچون قصد مؤلف، عقاید خواننده، ایدئولوژی، طبقهٔ نویسنده و... . لیکن سبب‌ساز این خودآیینی چیست؟

آدورنو طی گفتگویی با گلدمن در دومین مجمع بین‌المللی جامعه‌شناسی ادبیات در ژانویهٔ ۱۹۶۸، با تمایزنهادن میان فهم و تبیین یک اثر هنری، چنین اذعان می‌دارد که در فهم، با چیزی جز درون‌مایهٔ اثر کاری نداریم، در حالی که در تبیین «باید رفت سراغ "آن‌چه اندیشه نیست و در اثر گنجانده نشده است". او توضیح می‌دهد منظور از این نااندیشیده "محتوای حقیقت" اثر است...».[۹] این محتوای حقیقت همان چیزی است که سبب استقلال و خودآیینی موناد-اثر می‌شود، همان دیگری مازاد و "خارجِ" اثری که در درون اثر جای دارد. "خارج"ی نهفته در میان-خطوطِ اثر هنری، همان دیگری ناامیدنی. به بیان دیگر، «محتوای حقیقتْ خمیدگی اثر در یک میدان نیروست».[۱۰] محتوای حقیقتی که آدورنو در تفسیر رمان ــ بالأخص رمان مدرن ــ بر آن پای می‌فشارد و به‌واسطهٔ آن رمان را به یک موناد بدل می‌سازد ــ به نام‌نهادِ دیگرانی غیر از خودش ــ چیزی نیست مگر فرم.

و فرم چیست؟ «همان کلیتی که عناصر مادی، محتوایی و تکنیکی اثر را به یکدیگر مرتبط می‌کند. ایدهٔ اصلی، یا بهتر بگوییم، ایده‌آل اصلی نهفته در پسِ مقولهٔ فرم، وحدت بری از زور یا همان هماهنگی غیرتحمیلی و خودانگیختهٔ همهٔ عناصر، ابعاد و دقایق سازندهٔ اثر است»[۱۱]؛ و مولود این هم‌آمیزی منحصربه‌فرد عناصر: اثر-موناد-جهان خودآیینی که امکانی از امکان‌های هستی را بر ما می‌گشاید.

شاید بر من نبخشایند، اما چنان که از تعریف نخستینم آشکار است، من این هستهٔ سخت آدورنویی را مسامحتاً در ژانر رمان همان روایت در معنای عامش می‌دانم، همان که به برآمدن یک کل، موناد، اثر، منظومه می‌انجامد. همان که سبب‌ساز آشکارگی بی‌بدیل جهان می‌شود در قالب اثر-موناد؛ همان میان-خطوط نااندیشیده که منظومه‌ای برمی‌سازد؛ همان هستهٔ سخت بی‌معنایی که درگیری با آن، تأمل بر آن، و زیستن در آن، سبب دگرگونگی واقعیت پیشارویمان ــ و به اعتبار فوکو ــ مضاعفیدن جهان‌مان می‌شود. سبب رؤیت‌پذیری چیزهای تاکنون نادیده، ناشمرده، نادانسته. سبب پدیدارگی امکان‌های بالقوهٔ بودن، شدن، شدن. و این‌ها را همه چه فایده؟ پیچیدگی.

فایده‌ای از این بیش؟

❊❊❊

می‌گویند دنیا جای کوچکی است: ارول، اکو و کلاین در نقطه‌ای واحد به یکدیگر می‌رسند: جایی که هر سه تن، تهدید کاسته‌شدن از پیچیدگی‌های زبان و پیامدهای وخیم آن را به‌جد درمی‌یابند و راه‌حل گریز از این خطر را در امری واحد می‌جویند: استمداد از روایت.

بداعت «زبان نو»یی که ارول در ۱۹۸۴ از آن سخن می‌راند چیزی نیست مگر حذف هر نوع بداعتی از زبان ــ تو بگو اندیشه. ارول مهمترین خصیصهٔ زبان بدیع برآمده در یک کلیت توتالیتاریستی را ساده‌سازی زبان می‌داند، و به باور من این همان تلاش آشکار و پنهان برای حذف امکان‌های روایی یا روایت‌های ممکن درباب مناسبات و پیوندهای این‌جهانی است. ارول می‌گوید در جامعهٔ توتالیتاریستیِ به‌تصویرکشیده‌اش، ماشین‌هایی وجود دارند که کارشان نوشتن رمان است. آن‌ها با استفاده از طیف محدود و داده‌شده‌ای از واژگان، «حقایقِ» ازپیش‌معین و فرموله‌شده‌ای را چندباره و هرباره، بزک‌شده و بی‌بزک، تولید و بازتولید می‌کنند و به خورد مردمان می‌دهندشان. در این هنگامه چه جای تأمل‌ورزی، پرسش‌افکنی، دگرگونگی، دگربودگی؟ چه جای انتقاد و چالش‌افکنی؟ کنش و براندازی؟ بی‌گمان، آن‌چه برجاست، «ما» هستیم: ما، در کسوت مصرف‌کنندگان بی‌بخار اسطوره‌های پوشالی ــ و حتا این روزها شیک ــ نظام‌های تحمیق‌ساز. اسطوره‌هایی که جهان را صُلب می‌کنند، سخت می‌کنند، منجمد می‌کنند؛ و بدین طریق «جهان» را از ما دریغ می‌کنند: «ما»، بی‌جهان‌ها.

اکو با به‌عاریت‌گرفتن همین مفهوم ارولی، یکی از عناصر بازگشت امر فاشیستی را ساده‌سازی اذهان عموم و برقراری پیوندهای سطحی میان اجزای واقعیت برمی‌شمارد؛ آن‌چه که آشکارترین جلوه‌اش را می‌توان به گونه‌ای پارادوکسیکال در یکی از سحرانگیزترین رسانه‌های جمعیِ توده‌ای، تلویزیون، مشاهده کرد. شاید بتوان گفت روایت‌ها و داستان‌های پیچیده، تودرتو و لابیرنتی رمان‌های اکو خود ترفندی است برای رهیدن از این ساده‌سازی‌های فراگیر و تلاشی مداوم برای غنای هرچه بیشتر عنصر روایت در این آثار. تلاش برای درگیرساختن هرچه بیشتر اذهان با پیچش‌های هردم فزایندهٔ روابط انسانی ــ ارتباط با زندگان و مردگان، گذشته و آینده، دیگری و طبیعت، خیر و شر، بودن و نبودن.

این روزها برآمدن «پدیده‌ای» به نام ترامپ در دل بسیاری کسان هول و هراسی انداخته مثال‌زدنی. متعاقب آن نیز تحلیل‌ها، تبیین‌ها و هشدارهای فراوانی در مورد عوامل روی‌کارآمدن او، شیوه‌های حکمرانی‌اش و عواقب احتمالی سیاست‌ها و تصمیماتش مطرح گردیده است. بسیاری از مفسران، ترامپ را فرزند خلف گفتمان فاشیستی‌ای برشمرده‌اند که خودش را در شکل و شمایل‌های مختلف بازتولید می‌کند و به منصهٔ ظهور می‌رساند؛ از آن جمله نائومی کلاین و تفسیر و تحلیل‌هایش در این خصوص. با این حال، آن‌چه برای من و در ارتباط با این نگاشته چونان جرقه‌ای تأمل‌افزا به کار آمد این ایدهٔ کلاینی بود: یکی از کانال‌های بازتولید شبه‌فاشیسم عوام‌فریبانهٔ ترامپی تکرار واکنش‌ها و گفتارهای ساده‌سازی‌شده از خلال وسایل ارتباط جمعی‌ای همچون توییتر است. آن‌چه که با حذف عنصر پیچیدگی زبانی و روایت، نه‌تنها نویدبخش نقد پیچیدهٔ شرایط فعلی نیست بلکه اتفاقاً به بازتولید همان پیش‌شرط‌های درافتادن و تن‌دادن به وضعیت فاشیستی دامن می‌زند. از این رو، او صراحتاً راه‌کار گریز از این وضعیت شبه‌انتقادی و گذار به انتقادگرایی راستین و دگرگونی‌آفرین را بازگشت به روایت برمی‌شمارد؛ به پیچش‌های زبان و فکر؛ به تیزیابی نگاه و احساس.

***

در ۱۶ اوت سال ۱۹۶۸ کتابی دستم رسید به قلم شخصی با نام آبه واله... [۱۲]

یادداشت‌ها:

۱. ارول، جورج (۱۳۶۱). ۱۹۸۴، ترجمهٔ مهدی بهره‌مند، تهران: انتشارات کتابفروشی فروزان، صص ۵۸-۵۹.

Problematicaa.com

۲. ترجمهٔ پاره‌ای از مقالهٔ «فاشیسم ابدی»، نوشتهٔ امبرتو اکو، ترجمهٔ صالح نجفی و رحمان بوذری. این ترجمه در اینترنت موجود است.

۳. برگرفته از مصاحبهٔ گاردین با نائومی کلاین. این مصاحبه با عنوان «ترامپ احمق است، اما نباید مهارتش در حماقت را دست‌کم گرفت» در سایت ترجمان ترجمه و چاپ شده است.

۴. دکارت، رنه (۱۳۴۴). «گفتار در روش درست راه‌بردن عقل و جستجوی حقیقت در علوم»، ص ۱۸۲. در دورهٔ سه‌جلدی *سیر حکمت در اروپا*، نوشتهٔ محمدعلی فروغی. انتشارات نیلوفر.

۵. لاج، دیوید و ... (۱۳۸۶). *نظریه‌های رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: انتشارات نیلوفر، ص ۱۷.

۶. ایگلتون، تری (۱۳۹۵). *آثار ادبی را چگونه باید خواند*، ترجمهٔ محسن ملکی و بهزاد صادقی، تهران: انتشارات هرمس، صص ۱۳۷.

۷. مشایخی، عادل (۱۳۹۵). *تبارشناسی خاکستری است*، تهران: انتشارات ناهید، ص ۸۸.

۸. فرهادپور، مراد (۱۳۸۸). *پاره‌های فکر* (هنر و ادبیات)، تهران: انتشارات طرح نو، ص ۲۳.

۹. مشایخی، عادل (۱۳۹۵). *تبارشناسی خاکستری است*، تهران: انتشارات ناهید، ص ۳۰.

۱۰. همان: ۳۱.

۱۱. فرهادپور، مراد (۱۳۸۸). *پاره‌های فکر* (هنر و ادبیات)، تهران: انتشارات طرح نو، ص ۲۹.

۱۲. جملهٔ آغازین رمان *نام گل* اثر امبرتو اکو که انتشارات روزنه آن را با ترجمهٔ رضا علیزاده روانهٔ بازار کرده است.

Problematicaa.com