

جورج لوکایچ

جان و صورت

رضا رضایی

George Lukács
Soul and Form
(Translated by Anna Bostock)
Merlin Press, London, 1974

لوکاج، جورج، ۱۸۸۵-۱۹۷۱ م. / جان و صورت / جورج لوکاج؛ ترجمه‌ی رضا رضایی. - تهران: نشر ماهی، ۱۳۸۲.
۲۸۴ ص.

ISBN 978-964-7948-27-2

فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیبا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار).
عنوان اصلی:

Soul and Form

نمایه: ص. ۲۷۳ - ۲۸۲.

۱. ادبیات - زیبایی‌شناسی. ۲. ادبیات جدید - تاریخ و نقد. الف. رضایی، رضا، ۱۳۳۵ -
مترجم. ب. عنوان.

۲ ج ۸۶ ل / ۴۵ PN ۹۳ / ۸۰۱

۱۳۸۲

۸۱-۴۷۰۵۸ م

کتابخانه‌ی ملی ایران

جان و صورت

جورج لوکاچ

مترجم
رضا رضایی



نقشروم
تهران
۱۳۸۸

جان و صورت

نویسنده
مترجم

جورج لوکاج
رضا رضایی

+

چاپ دوم
چاپ اول
تیراژ

(ویرایش جدید)
زمستان ۱۳۸۸
پاییز ۱۳۸۲
۲۰۰۰ نسخه

+

مدیر هنری
حروف نگار
لیتوگرافی
چاپ جلد
چاپ متن و صحافی

حسین سجادی
فرحناز رسولی
گرافیک گستر
چاپ صنوبر
سازمان چاپ و انتشارات

+

شابک ۹۷۸-۹۶۴-۷۹۴۸-۲۷-۲
همه‌ی حقوق برای ناشر محفوظ است.



نقترما

تهران، خیابان انقلاب، روبه‌روی سینما سپیده، شماره‌ی ۱۱۷۶، واحد چهارم
تلفن و دورنگار: ۶۶۹۵ ۱۸۸۰

۷	پیش‌گفتار مترجم
۹	درباره‌ی ماهیت و صورت جستار نامه به لئو پوپر
۳۷	افلاطون‌گرایی، شعر و صورت درباره‌ی رودولف کاسنر
۵۱	تزلزل صورت در برابر زندگی درباره‌ی سورن کیرگگور و رگینه اولسن
۷۳	درباره‌ی فلسفه‌ی رماتیک زندگی درباره‌ی نووالیس
۹۱	شیوه‌ی زندگی بورژوازی و هنر برای هنر درباره‌ی تئودور اشتورم
۱۲۷	انزوای جدید و شعر آن درباره‌ی اشتفان گئورگه
۱۴۵	شوق و صورت درباره‌ی شارل-لویی فیلیپ
۱۶۹	لحظه و صورت درباره‌ی ریشارد بر-هوفمان
۱۹۵	غنا، آشوب و صورت گفت‌وگویی درباره‌ی لارنس استرن
۲۳۷	متافیزیک تراژدی درباره‌ی پاول ارنست
۲۷۳	نمایه
۲۸۳	منابع و مراجع

پیش‌گفتار مترجم

جان و صورت لحنی پراحساس و گاهی شاعرانه دارد و در صفحات آن غلیان شور و سودا مشهود است. خط کلی در همه‌ی جستارها جست‌وجوی «صورت» برای «جان» یافتن است یا شوق «جان» برای «صورت» یافتن. لوکاچ می‌گوید که دو نوع واقعیت جان وجود دارد: یکی زندگی و دیگری زیستن، که هر دو فعلیت دارند اما نمی‌توانند همزمان و با هم فعلیت داشته باشند. پس وسیله‌ی بیان نیز دو نوع است. شاعر (یا هنرمند یا پدیدآورنده‌ی اثر هنری) در «صورت» می‌زید و نقاد یا جستارنویس در طلب «صورت» است.

نقاد از تجربه‌هایی سخن می‌گویند که با «صورت» یا «ژست» قابل بیان نیستند اما در شوق بیان هستند. نقاد صورت‌ها را تجربه می‌کند و لحظه‌ی سرنوشت‌ساز او لحظه‌ای است که چیزها صورت کسب کنند. این لحظه‌ی یکی شدن جان و صورت است. نقاد چیزی ندارد عرضه کند جز شرح شعر دیگران، اما به تجاهل خود را با این وضعیت انطباق می‌دهد و بر جنبه‌های مختلف «جان» تأکید می‌کند. نقاد از زندگی تجربی فراتر می‌رود و به مثال‌ها نزدیک می‌شود.

لوکاچ که خود نقاد است و می‌خواهد به مثال‌های افلاطونی چیزها نزدیک شود، وقتی از «جستار» به عنوان «اثر هنری» یاد می‌کند - یا لاقلاً مدعی آن می‌شود - عملاً به همان شاعران یا پدیدآورندگان بدل می‌شود که خودش می‌گوید در «صورت» می‌زیند. تفاوت در این است که نقاد وانمود می‌کند درباره‌ی شاعر و دیگران می‌نویسد اما شاعر به چنین وانمودی نیاز ندارد.

جستارهای لوکاچ را در کتاب حاضر با این دیدگاه می‌توان قرائت کرد که او دارد از طریق بیان زندگی دیگران («صورت») به زیستن خود صورت می‌بخشد («جان»). او در تقلای خود برای بیان کردن «شاعر»، در تقلای

کسب صورت به قصد بیان کردن خویش است. اما زندگی هنگامی «صورت» کسب می‌کند که «انجماد» پیدا کند - در «ژست»، «زیستن»، «انزوا»، «شوق»، «لحظه» و غیره - که همگی نمودهای بیان «صورت» هستند.

در شعری از شارل بودلر با عنوان «زیبایی»، مظهر زیبایی به ما چنین می‌گوید: «زیبایم، ای فانیان! چون رؤیایی سنگی»، و این زیبایی ایستا و پیکره‌وار همان بتی است که ساکن و گنگ و کور است اما پرستیده می‌شود. آری «زیستن زندگی» با «خود زندگی» فاصله دارد. «جان» از «صورت» فاصله دارد. جان در شوق کسب صورت است.

اصل از نظر لوکاچ «صورت» است و شوق او در جست‌وجوی صورت باید ارضانشده بماند، زیرا همان‌طور که خودش گفته است، ارضای شوق پایان شوق است.

جان و صورت کتابی است زیبا (قطعه‌ای از آن را توماس مان در مرگ در وینز آورده است)، و سوای ارزش‌های هنری و نظری، فی‌نفسه به‌عنوان نوشته‌ای پرشور و احساس و تأثیرگذار مطرح است. امیدوارم مترجم در انتقال این شور و معنا بیراهه نرفته باشد.

رضا رضایی

بهار ۱۳۸۲

در فاصله‌ی زمانی چاپ اول کتاب (۱۳۸۲) تا چاپ دوم آن (۱۳۸۸)، اصلاحات و تغییراتی به قصد روان‌تر شدن مطالب در متن اعمال کردم. از بعضی از نقدها و اظهارنظرهای خوانندگان و همکارانم نیز بهره بردم و آثار این بهره‌گیری در بازبینی متن کتاب بازتاب یافته است. از همه‌ی کسانی که به‌نحوی از انحا به بهتر شدن متن کمک کرده‌اند صمیمانه تشکر می‌کنم. چاپ حاضر عملاً ویراست تازه‌ای از چاپ قبلی است.

رضا رضایی

تابستان ۱۳۸۸

درباره‌ی ماهیت و صورت جستار

نامه به لئو پوپر

دوست من،

جستارهایی که قرار شده در کتاب حاضر گنجانده شوند حالا روبه‌روی من‌اند و من از خودم می‌پرسم که آیا آدم حق دارد چنین آثاری را منتشر کند یا نه - آیا چنین آثاری می‌توانند وحدتی نو پیدا کنند و به کتاب تبدیل شوند؟ بحث اصلی ما عجالتاً این نیست که جستارهای من به‌عنوان «بررسی‌هایی در تاریخ ادبی» چه چیزی ارائه می‌دهند، بلکه باید دید آیا چیزی در این جستارها هست که از آن‌ها صورت ادبی جدیدی که خاص خودش باشد بسازد یا نه، و آیا اصلی که آن‌ها را چنین می‌سازد در تک‌تک آن‌ها همسان است یا نه. این وحدت چیست - اگر وحدتی باشد؟ نمی‌خواهم فرموله‌اش کنم، زیرا نه من باید در این‌جا موضوع بحث قرار بگیرم و نه کتابم. مسئله‌ای که در برابر ماست مسئله‌ای مهم‌تر و عام‌تر است؛ این مسئله است که آیا چنین وحدتی ممکن است یا نه. تا چه میزان نوشته‌های واقعاً بزرگی که از این مقوله‌اند صورت ادبی کسب کرده‌اند، و این صورت تا چه میزان استقلال دارد؟ دیدگاه چنین اثری و صورتی که به این دیدگاه داده می‌شود آن را تا چه میزان از حوزه‌ی علم بیرون می‌کشاند و در کنار هنر می‌نشانند، بی‌آن‌که در عین حال مرزهای هرکدام را مغشوش کند؟ این دیدگاه و

صورت تا چه میزان آن نیرویی را که برای تجدید مفهومی زندگی ضروری است به اثر می‌بخشد و در عین حال آن را از کمال یخ‌گونه و غایی فلسفه متمایز می‌کند؟ این یگانه دفاعیه‌ی عمیقی است که می‌توان برای چنین نوشته‌هایی اقامه کرد، و نیز یگانه نقد عمیقی که می‌توان بر آن‌ها عرضه کرد؛ زیرا بیش و پیش از هر چیز با این پرسش‌ها محک می‌خورند، و تعیین چنین هدفی نخستین گام خواهد بود برای نشان دادن این‌که چه اندازه از نیل به هدف باز می‌مانند.

نقد، جستار — عجالتاً هر نامی بر آن بگذاری — به‌عنوان اثر هنری، به‌عنوان ژانر؟ می‌دانم که این پرسش به نظرت کسل‌کننده می‌آید؛ احساس می‌کنی که همه‌ی احتجاج‌های موافق و مخالف مدت‌هاست گفته شده‌اند. آسکار وایلد و آلفرد کیر همه را صرفاً با حقیقتی آشنا کرده‌اند که قبلاً بر رمانتیک‌های آلمان معلوم بود — حقیقتی که یونانیان و رومیان، کاملاً ناآگاهانه، معنای غایی‌اش را بدیهی می‌انگاشتند: این‌که نقد هنر است، نه علم. با این حال، معتقدم — و فقط به این دلیل جرئت می‌کنم با این ملاحظات خسته‌ات کنم — که همه‌ی بحث‌ها حتی ذره‌ای به سرشت این پرسش واقعی نزدیک نشده‌اند: جستار چیست؟ صورت بیان آن چیست و شیوه‌ها و شگردهای تحقق این بیان کدام است؟ به عقیده‌ی من، در این زمینه بر جنبه‌ی «خوش‌نوشتگی» تأکیدی بسیار یک‌طرفه صورت گرفته است. گفته‌اند که جستار می‌تواند از لحاظ سبک، ارزشی همتای آثار ادبی داشته باشد و به همین دلیل منصفانه نیست که اصولاً از تفاوت‌های ارزشی سخن به میان آورد. ولی این به چه معناست؟ حتی اگر نقد را اثری هنری به این تعبیر به حساب بیاوریم باز درباره‌ی ماهیت سرشتی‌اش کمترین چیزی نگفته‌ایم. «هر چیز خوش‌نوشته‌ای اثر هنری است.» آیا اعلان تبلیغاتی خوش‌نوشته یا گزارش خبری خوش‌نوشته هم اثر هنری است؟ می‌فهمم که این نوع تلقی از نقد برآشفته‌ات می‌کند: این هرج و مرج است، نفی صورت است تا هر فکری که خودش را مستقل می‌انگارد بتواند آزادانه با امکان‌هایی

از هر نوع بازی کند. اما من اگر در این جا از نقد به مثابه‌ی صورتی هنری سخن می‌گویم، برای دفاع از نظم است (صرفاً نمادین و غیر سرشتی)، و نیز فقط به پشتوانه‌ی این که احساس می‌کنم جستار دارای صورتی است که با دقت - دقتی در حد قانون - آن را از همه‌ی صورت‌های دیگر هنری متمایز می‌سازد. من می‌خواهم جستار را به سراسرترین وجه ممکن تعریف کنم - دقیقاً با توصیف آن به مثابه‌ی صورتی هنری.

پس بیا از مشابهت‌های جستار با آثار ادبی سخن نگوییم، بلکه از چیزی که جستار را از آن‌ها متفاوت می‌کند سخن بگوییم. بگذار هر تشابهی در این جا صرفاً نوعی پس‌زمینه باشد که براساس آن، تفاوت‌ها با وضوح بیشتری تشخیص داده می‌شوند؛ اصلاً منظور از ذکر این مشابهت‌ها این خواهد بود که توجه خود را فقط به جستارهای حقیقی معطوف کنیم، و کنار بگذاریم نوشته‌هایی را که شاید سودمند هم باشند اما درخور این نیستند که جستار خوانده شوند، زیرا آن نوع نوشته‌ها چیزی بیش از اطلاعات و امور مابوق و «روابط» در اختیار ما نمی‌گذارند. اصلاً چرا جستار می‌خوانیم؟ بسیاری از آن‌ها را به‌عنوان منبع آموزش مطالعه می‌کنیم، اما هستند جستارهایی که جاذبه‌ی آن‌ها را باید در چیزی کاملاً متفاوت جست‌وجو کرد. تشخیص آن‌ها دشوار نیست. مگر امروزه نگرش ما و تمجید ما از تراژدی کلاسیک کاملاً با نگرش و تمجید لسینگ در فنِ نمایش او فرق ندارد؟ یونانیان وینکلمان برای ما عجیب و حتی فهم‌ناپذیر به نظر می‌رسند، و همین حالت را شاید در رنسانسِ بورکهارت نیز بلافاصله احساس کنیم. اما این آثار را می‌خوانیم؛ چرا؟ از طرف دیگر، نوشته‌های نقادانه‌ای هم هستند که مانند فرضیه‌های علوم طبیعی، یا مانند طراحی یک قطعه‌ی ماشین، به محض این که نمونه‌ای نو و بهتر در اختیارمان قرار بگیرد، کل ارزش خود را از دست می‌دهند. اما اگر - همان‌طور که امیدوارم و انتظار دارم - کسی بیاید فنِ نمایش جدیدی بنویسد، فنِ نمایش له کورنی و علیه شکسپیر، این چه ضرری به فنِ نمایش لسینگ می‌زند؟ همین‌طور،

بورکهارت و پیتز، ادوار رود و نیچه مگر تأثیری را که رؤیاهای وینکلمان از یونانیان بر ما می‌گذارد تغییر داده‌اند؟

آلفرد کِر می‌نویسد: «البته، نقد کاش علم می‌بود... ولی جنبه‌های سنجش‌ناپذیر بسیار قوی‌اند. نقد، در بهترین حالت، هنر است.» اما نقد اگر علم می‌بود — و زیاد هم بعید نیست که به علم تبدیل شود — چه تغییری در مسئله‌ی ما ایجاد می‌کرد؟ مشغله‌ی ما در این جا جایگزینی چیزی با چیزی دیگر نیست، بلکه چیزی است اساساً جدید، چیزی که با تحقق کامل یا تقریبی اهداف علمی دست‌نخورده می‌ماند. علم با محتواهای خود بر ما اثر می‌گذارد، هنر با صورت‌های خود؛ علم امورِ ماقوع و مناسبات بین امورِ ماقوع را به ما عرضه می‌کند، اما هنر جان‌ها و سرنوشت‌ها را. در این جا راه‌ها از هم جدا می‌شوند؛ در این جا هیچ جایگزینی و هیچ انتقالی در کار نیست. در دوره‌های اولیه که هنوز تفکیکی صورت نگرفته است، علم و هنر (و دین و اخلاق و سیاست) یکی‌اند، و کل واحدی را تشکیل می‌دهند. اما به محض این‌که علم مجزا و مستقل بشود، هر چیزی که به آن منجر شده است ارزش خود را از دست می‌دهد. فقط هنگامی که چیزی کل محتوای خود را در صورت حل کرده باشد — و به این ترتیب به هنر محض تبدیل شده باشد — می‌تواند دیگر زاید نباشد؛ ولی در این حالت، ماهیت علمی قبلی آن کاملاً فراموش و خالی از معنی شده است.

پس، نوعی علم هنر وجود دارد؛ اما نوع کاملاً متفاوتی از بیان خُلق و منش آدمی نیز وجود دارد که معمولاً به صورت نوشتن درباره‌ی هنر درمی‌آید. من می‌گویم که هستند نوشته‌های بسیاری که از چنین احساس‌هایی برمی‌خیزند بی‌آن‌که هیچ‌گاه به ادبیات یا هنر اشاره کنند — در آن‌ها همان مسائل زندگی مطرح می‌شوند که در نوشته‌هایی که نام‌شان نقد است مطرح می‌شوند، منتها با این تفاوت که در آن‌ها پرسش‌ها مستقیماً به خودِ زندگی برمی‌گردند: به وساطت ادبیات یا هنر نیاز ندارند. نوشته‌های بزرگ‌ترین جستارنویسان دقیقاً از این مقوله‌اند: مکالمات افلاطون، متون

عارفان، جستارهای مونتنی، داستان‌های کوتاه و خاطرات خیالی کیرگگور.
از این جا تا نوشتن آثار ادبی، سلسله‌ای بی‌پایان از مرحله‌های انتقالی
ظریف و حتی نامحسوس وجود دارد. آخرین صحنه‌ی هراکلس ائورپیدس
را در نظر بگیر: تراژدی به پایان رسیده است اما تِسئوس ظاهر می‌شود و از
چیزی که رخ داده است آگاهی می‌یابد - انتقام مخوف هِرا از هِراکلیس.
سپس مکالمه‌ای در باب زندگی بین هِراکلیس سوگوار و دوستش آغاز
می‌شود؛ پرسش‌هایی به میان می‌آید شبیه پرسش‌های مکالمات سقراطی،
اما هم پرسش‌کنندگان کم‌انعطاف‌تر و غیرانسانی‌ترند و هم پرسش‌های‌شان
نظری‌تر است و در قیاس با نوشته‌ی افلاطون پیوند کمتری با تجربه‌ی
مستقیم دارد. آخرین پرده‌ی میثائل کرامر را در نظر بگیر، اعترافات جان زیبا
را، دانتِه را، همه را، بانین را - آیا لازم است باز مثال بزنم؟

حتماً خواهی گفت که پایان هراکلس غیردراماتیک است و بانین....
البته، البته، اما چرا؟ هراکلس غیردراماتیک است چون اقتضای طبیعی
سبک دراماتیک این است که چیزی که در درون جان‌ها روی می‌دهد در
آکسیون‌ها، حرکت‌ها و ژست‌ها انعکاس پیدا کند و به این ترتیب برای
حواس مرئی و ملموس شود. می‌بینی که هِرا از هِراکلیس انتقام می‌گیرد،
می‌بینی که هِراکلیس قبل از این که ضربه‌ی انتقام بر او فرود بیاید در نشئه‌ی
پیروزی است، ژست‌های شوریده‌وار او را می‌بینی، در جنونی که هِرا
دچارش کرده است، و استیصال او را بعد از طوفان، هنگامی که می‌بیند چه
بر سرش آمده است. اما از چیزی که بعداً پیش می‌آید هیچ نمی‌بینی.
تِسئوس می‌آید - و هرچه سعی کنی خارج از عالم نظر دریابی که بعداً چه
رخ می‌دهد، عبث و بی‌فایده است: چیزی که می‌بینی و می‌شنوی دیگر
وسیله‌ی حقیقی بیان واقعه نیست و اصلاً هر واقعه‌ای که روی بدهد برای
علی‌السویه است. بیشتر از این نمی‌بینی که تِسئوس و هِراکلیس با هم صحنه
را ترک کنند. پیش از آن، پرسش‌هایی طرح می‌شود: ماهیت حقیقی خدایان
چیست؟ به کدام دسته از خدایان می‌توانیم ایمان داشته باشیم و به کدام

دسته نه؟ زندگی چیست و بهترین شیوه‌ی تحمل مردانه‌ی مصایب کدام است؟ تجربه‌ی مشخصی که به طرح این پرسش‌ها انجامیده است در دوردست‌ها گم شده است. و پاسخ‌ها هم وقتی بار دیگر به دنیای واقع باز می‌گردند، دیگر پاسخ پرسش‌هایی نیستند که زندگی واقعی طرح می‌کند – پرسش‌هایی در این باب که این انسان‌ها در این موقعیت خاص چه باید یا نباید بکنند. این پاسخ‌ها نگاهی غریبه به همه‌ی امور دارند، زیرا به زندگی و به خدایان می‌پردازند و از درد هیراکلیس یا از علت آن در انتقام هیرا تهی هستند. البته می‌دانم که درام نیز پرسش‌هایی در باب زندگی طرح می‌کند و پاسخ نیز از سرنوشت می‌آید – و در تحلیل نهایی، پرسش‌ها و پاسخ‌ها، حتی در درام، به امور معینی ربط دارند. اما درام پرداز حقیقی (مادام که شاعر حقیقی و بازگوکننده‌ی راستین اصل شعر است) این یا آن زندگی را چنان غنی و چنان ژرف می‌بیند که حتی بدون آن‌که متوجه بشویم به زندگی تبدیل می‌شود. ولی در این جا همه چیز غیردراماتیک می‌شود چون در این جا آن اصل دیگر به فعلیت در می‌آید: چون زندگی‌ای که در این جا پرسش را طرح می‌کند درست در همان لحظه که نخستین کلمه‌ی پرسش ادا شود کل مادیت خود را از دست می‌دهد.

پس دو نوع واقعیت جان وجود دارد: یکی زندگی است و دیگری زیستن؛ هر دو به یک اندازه فعلیت دارند اما نمی‌توانند در آن واحد فعلیت داشته باشند. عناصر هر دو در تجربه‌ی زیسته‌ی هر انسان وجود دارد، البته با درجه‌های همواره متفاوتی از شدت و عمق؛ در خاطره و یاد نیز گاهی آن و گاهی این وجود دارد، اما در لحظه‌ی واحد فقط می‌توانیم یکی از این دو صورت را احساس کنیم. از زمانی که زندگی بوده است و انسان‌ها سعی داشته‌اند زندگی را بفهمند و نظم دهند، این دوگانگی در تجربه‌ی زیسته‌ی آن‌ها وجود داشته است. ولی جنگ بر سر تقدم و تفوق این دو عمدتاً در فلسفه درگرفته است، طوری که رجزهای جنگ همیشه صدایی متفاوت داشته‌اند، و به این دلیل بر بیشتر انسان‌ها نامعلوم مانده‌اند و غیرقابل

تشخیص بوده‌اند. به نظر می‌آید که مسئله در قرون وسطا صریح‌تر مطرح می‌شد. در آن زمان، متفکران به دو اردو تقسیم می‌شدند: یک اردو معتقد بود که کلی‌ها - یا می‌توانی بگویی، ایده‌ها و مفاهیم یا مثال‌های افلاطونی - یگانه واقعیات حقیقی‌اند، و اردوی دیگر آن‌ها را صرفاً کلماتی می‌دانست، نام‌هایی که تنها چکیده و خلاصه‌ی چیزهای حقیقی و مجزا هستند.

همین دوگانگی، وسیله‌های بیان را نیز متمایز می‌کند: تقابل در این‌جا بین تصویر و «معنی» است. یک اصل اصلِ تصویرسازی است، اصلِ دیگر اصلِ معنی‌بخش. برای یکی فقط چیزها وجود دارد، برای دیگری فقط روابط بین چیزها، فقط مفاهیم و ارزش‌ها. شعر فی‌نفسه چیزی در ورای چیزها نمی‌شناسد؛ برای آن همه چیز جدی و منحصر به فرد و قیاس‌ناپذیر است. نیز به همین دلیل است که شعر هیچ پرسشی نمی‌شناسد: از چیزهای محض پرسش نمی‌کنی، فقط از مناسبات آن‌ها پرسش می‌کنی، زیرا - مانند قصه‌های جن و پری - هر پرسشی در این‌جا دوباره تبدیل می‌شود به چیزی شبیه آن چیز که سبب طرح آن پرسش شده است. قهرمان بر دوراهی یا در گرماگرم نبرد ایستاده است، اما دوراهی و نبرد که سرنوشت نیستند تا درباره‌اش بتوان سؤال و جواب کرد؛ صرفاً و عیناً نبرد و دوراهی‌اند. و قهرمان در شیپور جادویی خود می‌دمد و معجزه‌ی موعود اتفاق می‌افتد: چیزی که بار دیگر به زندگی نظم می‌بخشد. اما در نقدِ واقعاً عمیق، هیچ زندگی چیزها وجود ندارد، هیچ تصویری وجود ندارد، فقط ماورای تصویر وجود دارد، فقط چیزی که هیچ تصویری قادر نیست بیانش کند. «بی‌تصویری کل تصاویر» هدف همه‌ی عارفان است، و سقراط در گفت‌وگو با فایدروس با تمسخر و تحقیر از شاعران سخن می‌گوید، زیرا که هرگز نه قدرِ زندگی حقیقیِ جان را دانسته‌اند و نه می‌توانسته‌اند بدانند. «وجود بزرگی که زمانی بخشِ غیرفانیِ جان آن را زیسته است بی‌رنگ و بی‌صورت و ناملموس است، و فقط هادی جان، یعنی ذهن، قادر به دیدن آن است.»

شاید در جواب بگویی که شاعر من انتزاعی تھی است، و نقاد من نیز همان طور. حق با توست - هر دو انتزاع‌اند، اما شاید نه انتزاع‌هایی کاملاً تھی. به این علت انتزاع‌اند که حتی سقراط باید از «دنیای بی صورت» خود، از دنیای آن سوی صورت، با تصاویر سخن بگوید، و حتی «بی تصویری» عارف آلمانی هم استعاره است. هیچ شعری نیز بدون نوعی نظم بخشیدن به چیزها وجود ندارد. متیو آرنلد زمانی آن را نقد زندگی خوانده بود. این نشان‌دهنده‌ی مناسبات غایبی بین انسان و سرنوشت و جهان است، و بی‌تردید منشأ آن در حوزه‌های عمیقی نهفته است که شاید خودش هم از آن خبر نداشته باشد. اگر شعر در بسیاری از مواقع هرگونه پرسشگری و هرگونه موضعگیری را نفی می‌کند، آیا نفی همه‌ی پرسش‌ها خودش نوعی پرسش نیست و آیا نفی آگاهانه‌ی هر موضعی خودش نوعی موضع نیست؟ از این هم جلوتر می‌روم: تفکیک تصویر و معنی، خودش نوعی انتزاع است، زیرا معنی همواره لابه‌لای تصاویر پیچیده شده است و برق آن سوی تصویر از خود تصویر بازمی‌تابد. هر تصویری به دنیای ما تعلق دارد و سعادت در جهان بودن در چهره‌اش برق می‌زند؛ اما در عین حال، ما را به یاد چیزی می‌اندازد که روزگاری در جایی بود، در موطنش بود، تنها چیزی که در تحلیل نهایی برای جان معنی و مفهوم دارد. بله، این دو حد احساس انسانی، در خلوص عریان خود صرفاً انتزاع هستند، اما من فقط با کمک چنین انتزاع‌هایی می‌توانم دو قطب بیان ادبی محتمل را تعریف کنم. و نوشته‌هایی که قاطعانه‌تر تصویر را نفی می‌کنند، نوشته‌هایی که با تمنایی پرشورتر به سوی آنچه در پس تصویر است دست می‌کشایند، نوشته‌های نقادان‌اند، نوشته‌های افلاطون‌گرایان و عارفان.

اما با گفتن این، توضیح داده‌ام که چرا این نوع احساس، نوعی صورت هنری مختص خودش را اقتضا می‌کند - چرا هر بیانی از این نوع احساس، وقتی آن را در صورت‌های دیگر و در شعر می‌یابیم، ما را برآشفته می‌کند. خود تو زمانی این اقتضای بزرگ را فرموله کردی و گفتی که هر چیزی که

صورت کسب کرده است باید این اقتضا را برآورده کند که شاید یگانه اقتضای کاملاً عام باشد، اما اقتضایی است که گریزناپذیر است و به هیچ استثنائی مجال نمی‌دهد: این اقتضا که همه چیز اثر باید از جنس واحد باشد، و تک تک اجزای آن باید کاملاً واضح از نقطه‌ای واحد نظم بیابند. و چون هر نوشته‌ای هم در طلب وحدت است و هم در طلب کثرت، مسئله‌ی عام سبک این است: نیل به تعادل در امتزاج چیزهای مجزا، غنا و نحوه‌ی بیان در توده‌ای از ماده‌ی یکنواخت. چیزی که در یک صورت هنری امکان حیات دارد، در دیگری مرده به‌شمار می‌آید: برهان عملی و ملموس بر افتراق درونی صورت‌ها همین است. به یاد داری که کیفیت جاندار اندام‌های انسانی را در بعضی از نقاشی‌های دیواری کاملاً خشک چه‌گونه برایم توضیح می‌دادی؟ می‌گفتی: این فرسکوها بین ستون‌ها نقاشی شده‌اند، و حتی اگر ژست آدم‌های تصویر شده به سفتی ژست عروسک‌ها باشد و همه‌ی حالات چهره‌ها صرفاً نقاب باشند، باز کل اثر جاندارتر از ستون‌هایی است که مثل قاب دور تصاویر را گرفته‌اند و با آن‌ها وحدت تزئینی ایجاد می‌کنند. البته فقط اندکی جاندارتر است، زیرا وحدت را باید حفظ کرد؛ اما در هر حال جاندارتر است، طوری که شاید تصویری از زندگی وجود داشته باشد. با این حال، در این جا مسئله‌ی تعادل به این طریق مطرح می‌شود: جهان و ماورا، تصویر و ماورای تصویر، مثال و تجلی، در دو کفه‌ی ترازویی قرار دارند که باید در تعادل بماند. هرچه مسئله عمق بیشتری بیابد - کافی است تراژدی را با قصه‌ی جن و پری مقایسه کنی - تصویرها خطی‌تر می‌شوند، تعداد صفحه‌های مسطحی که همه‌چیز در درون آن‌ها متراکم می‌شود کاستی می‌گیرد، تلائف رنگ‌ها ضعیف‌تر و مات‌تر می‌شود، غنا و کثرت جهان ساده‌تر می‌شود، و حالات کاراکترها نقاب‌گونه‌تر می‌شود. لیکن تجارب دیگری نیز هست، که برای بیان آن‌ها حتی ساده‌ترین و سنجیده‌ترین ژست هم بسیار زیاد است - و بسیار هم کم؛ پرسش‌هایی هستند که چنان نرم پرسیده می‌شوند که در کنار آن‌ها صدای یکنواخت‌ترین

رویدادها سروصدای زمخت محسوب می‌شود، نه نوعی موسیقی همراهی‌کننده؛ مناسباتی سرنوشتی وجود دارد که منحصراً مناسبات سرنوشت‌ها به معنای دقیق کلمه است، به طوری که هر چیز انسانی فقط خلوص و عظمت محض آن‌ها را به هم می‌زند. در این جا از ظرافت یا عمق سخن نمی‌گوییم: این‌ها مقوله‌های ارزشی‌اند و لذا فقط در درون یک صورت خاص اعتبار دارند. ما داریم از اصول بنیادینی که صورت‌ها را از یکدیگر مجزا می‌کنند حرف می‌زنیم - مواد و مصالحی که کل از آن‌ها ساخته می‌شود، دیدگاه، آن جهان‌بینی‌ای که به کل اثر وحدت می‌بخشد. بگذار خلاصه کنیم: اگر صورت‌های ادبیات را به آفتاب تفرق یافته در منشور تشبیه کنیم، نوشته‌های جستارنویسان پرتوهای ماورای بنفش خواهند بود. پس تجربه‌هایی هستند که نمی‌توان آن‌ها را با هیچ ژستی بیان کرد ولی در شوق بیان می‌سوزند. از مجموع چیزهایی که گفته شد دیگر می‌دانی که منظورم چه تجربه‌هایی است و این تجربه‌ها از چه نوع‌اند. منظورم اندیشه‌ورزی است، نظرپردازی به مثابه‌ی تجربه‌ی محسوس، به مثابه‌ی واقعیت بلافصل، به مثابه‌ی اصل خودجوش وجود؛ جهان‌نگری در خلوص عریان خود به مثابه‌ی واقعه‌ی جان، به مثابه‌ی نیروی محرک زندگی. بلافاصله این پرسش مطرح می‌شود: زندگی چیست، انسان چیست، سرنوشت چیست؟ اما فقط به مثابه‌ی پرسش مطرح می‌شود: زیرا پاسخ در این جا یک «جواب» شبیه پاسخ‌های علم، یا در سطوح ناب‌تر، شبیه پاسخ‌های فلسفه، ارائه نمی‌دهد. برعکس، مانند آنچه در شعر - از هر نوع آن - می‌بینیم، نماد است و سرنوشت و تراژدی. وقتی کسی چنین چیزهایی را تجربه می‌کند، دیگر هرآنچه برایش بیرونی است در سکونی کامل منتظر نتیجه‌ی کشاکش نیروهایی نامرئی می‌ماند که حواس هیچ راهی به آن‌ها ندارد. هر ژستی که چنین کسی بخواهد برای بیان بخشی از تجربه‌ی خود اختیار کند آن تجربه را تحریف می‌کند، به فرض که بر بی‌کفایتی خود تأکید نکرده و به این ترتیب خود را منتفی نکرده باشد. کسی را که چنین چیزهایی

را تجربه می‌کند نمی‌توان با ویژگی‌های بیرونی توصیف کرد — پس چه‌گونه می‌شود در اثر ادبی به او صورت بخشید؟ همه‌ی نوشته‌ها جهان را با تعبیر نمادین از مناسبات سرنوشتی نمایش می‌دهند؛ همه‌جا مسئله‌ی سرنوشت مسئله‌ی صورت را تعیین می‌کند. این وحدت، این همزیستی، چنان قدر تمند است که هیچ‌کدام از دو جزء هیچ‌گاه بدون جزء دیگر رخ نمی‌دهد؛ باز هم در این جا تفکیک فقط از طریق انتزاع امکان‌پذیر است. بنابراین، تفکیکی که من در این جا سعی دارم انجام بدهم، در عمل فقط نوعی جابه‌جایی تأکید از کار درمی‌آید: شعر سیما و صورت خود را از سرنوشت اخذ می‌کند، و صورت در شعر همواره فقط به‌مثابه‌ی سرنوشت پدیدار می‌شود؛ اما در آثار جستارنویسان، صورت می‌شود سرنوشت، و اصل سرنوشت‌ساز است. این تفاوت به این معنی است: سرنوشت چیزها را به بیرون دنیای چیزها برمی‌کشد، بر چیزهای سرشتی تأکید می‌کند و چیزهای غیرسرشتی را حذف می‌کند؛ اما صورت حدود و ثغوری در پیرامون محتوا می‌گذارد، و گرنه محتوا مثل هوا در هستی حل می‌شد. به‌عبارت دیگر، سرنوشت از همان منبعی می‌آید که هر چیز دیگری از آن می‌آید، چیزی در میان چیزهاست، حال آن‌که صورت — اگر چیزی تمام‌شده‌اش بدانیم، یعنی اگر از بیرون بنگریم — حدود و ثغور امر غیرمادی را تعریف می‌کند. چون سرنوشتی که به چیزها نظم می‌دهد از جنس جسم و خون آن چیزهاست، سرنوشت را نباید در نوشته‌های جستارنویسان جست. آخر، سرنوشت به محض آن‌که جنبه‌ی منحصربه‌فرد و حدوثی بودن خود را از دست بدهد، درست مانند بقیه‌ی مواد و مصالح اثری این نوشته‌ها خلاگونه و غیرمادی می‌شود و دیگر قادر نیست به آن‌ها صورتی ببخشد غیر از صورتی که خود این نوشته‌ها، مطابق میل یا امکان طبیعی تغلیظ خود در صورت، کسب می‌کنند.

به این دلیل است که چنین نوشته‌هایی از صورت‌ها سخن می‌گویند. نقاد کسی است که در صورت‌ها به سرنوشت نگاه می‌کند: عمیق‌ترین

تجربه‌ی او محتوای جان است که صورت‌هایی آن را غیرمستقیم و ناآگاهانه در درون خود استتار می‌کنند. صورت تجربه‌ی بزرگ نقاد است، صورت — به‌مثابه‌ی واقعیت بلافصل — عنصر تصویر است، محتوای واقعاً جاندار نوشته‌های اوست. این صورت، که از تأمل نمادین در باب نمادهای زندگی فرامی‌جوشد، به‌واسطه‌ی قدرت آن تجربه یک نوع زندگی خاص خودش را کسب می‌کند. به جهان‌نگری تبدیل می‌شود، به دیدگاه، به نوعی تلقی از همان زندگی که خود از آن برجوشیده است: نوعی امکان تجدید قالب آن، خلق دوباره‌ی آن. از این‌رو، لحظه‌ی سرنوشت برای نقاد آن لحظه‌ای است که چیزها به‌صورت تبدیل می‌شوند — لحظه‌ای که تمام احساس‌ها و تجربه‌ها در دور و نزدیک صورت، صورت کسب می‌کنند، ذوب می‌شوند و در صورت متراکم می‌شوند. این لحظه‌ی عارفانه‌ی یکی‌شدن بیرون و درون است، یکی‌شدن جان و صورت. همان‌قدر عارفانه است که لحظه‌ی سرنوشت در تراژدی به‌هنگامی که قهرمان با سرنوشت خود روبه‌رو می‌شود، در داستان کوتاه به‌هنگامی که تصادف و ضرورت کیهانی به هم می‌رسند، در شعر به‌هنگامی که جان و جهان جان تلاقی می‌کنند و به وحدت تازه‌ای می‌رسند که دیگر تقسیم‌پذیر نیست، چه در گذشته و چه در آینده. صورت واقعیت نوشته‌های نقادان است؛ ندایی است که با آن پرسش‌های خود را از زندگی می‌پرسند. به همین دلیل حقیقی و عمیق است که ادبیات و هنر موضوع نوعی و طبیعی نقدند. در این جاست که انتهای شعر می‌تواند ابتدا و آغاز شود. در این جا، صورت حتی در حالت تصور انتزاعی‌اش، به‌مثابه‌ی چیزی که مسلماً و مشخصاً واقعی است پدیدار می‌شود. اما این فقط موضوع نوعی جستار است، نه یگانه موضوع. جستارنویس صورت را فقط به‌مثابه‌ی تجربه‌ی زیسته لازم دارد، فقط به زندگی آن و به آن واقعیت جان که در آن می‌زید نیاز دارد. اما این واقعیت را در تک‌تک حالات حسی بلافصل زندگی می‌توان یافت، می‌توان آن را از تک‌تک چنین تجربه‌هایی و نیز در تک‌تک آن‌ها قرائت کرد؛ با چنین طرحی

از تجربه‌ی زیسته، می‌توان خودِ زندگی را زیست و به آن صورت داد. ادبیات، هنر و فلسفه آشکارا و مستقیم در تعقیب صورت‌هایی هستند، حال آن‌که صورت‌ها در زندگی چیزی بیش از خواست آرمانی نوع خاصی از انسان‌ها و تجربه‌ها نیستند؛ بنابراین، تجربه کردن چیزی که صورت کسب کرده است در قیاس با تجربه کردن چیزی که زیسته شده است توان نقادانه‌ی غیر عمیق‌تری می‌طلبد. به همین علت است که واقعیتِ تصورِ صورت، در اولین و سطحی‌ترین نگاه، در قلمرو هنر کمتر مسئله‌دار است تا در قلمرو زندگی. اما فقط در اولین و سطحی‌ترین نگاه چنین می‌نماید، زیرا صورتِ زندگی انتزاعی‌تر از صورت این یا آن شعر نیست. در این جا نیز مانند آن جا صورت فقط از طریق انتزاع به فهم درمی‌آید، و در آن جا نیز مانند این جا واقعیتِ صورت قوی‌تر از نیرویی که صورت با آن تجربه می‌شود نیست. سطحی‌نگری است اگر شعرها را بر حسب این ملاک متمایز کنیم که آیا موضوع خود را از زندگی می‌گیرند یا از جای دیگر؛ زیرا در هر حال، قدرتِ صورت‌ساز شعر هرچه را که کهنه است، هرچه را که قبلاً صورت کسب کرده است، در هم می‌شکند و متلاشی می‌کند و همه چیز در دست آن به ماده‌ی صورت‌نیافته‌ی خام تبدیل می‌شود. ایجاد چنین تمایزی در این جا نیز به نظر من همان قدر سطحی است، زیرا هر دو شیوه‌ی تأمل در باب جهان صرفاً دیدگاه‌هایی هستند که در قبال چیزها اتخاذ شده‌اند و هر کدام آن‌ها همه جا کاربرد دارد، هرچند که البته برای هر دو چیزهایی وجود دارند که به طور طبیعی و به حکم طبیعت، به یک دیدگاه خاص تمکین می‌کنند، و نیز چیزهایی وجود دارند که فقط با کشاکش‌های حاد و تجربه‌های عمیق می‌توان آن‌ها را به تمکین واداشت.

مانند هر رابطه‌ی واقعاً سرشتی، نتیجه‌ی طبیعی و فایده‌ی بلافصل در این جا برهم منطبق می‌شوند: تجربه‌هایی که نوشته‌های جستارنویسان به قصد بیان آن‌ها نوشته شده‌اند، در ذهن بیشتر آدم‌ها فقط هنگامی آگاهانه می‌شوند که تابلوها یا شعرهای مورد بحث را ببینند یا بخوانند، و تازه در

این حالت هم به ندرت آن قدرت را دارند که خودِ زندگی را تحت تأثیر قرار دهد. به این علت است که بیشتر آدم‌ها تصور می‌کنند نوشته‌های جستارنویسان صرفاً برای توضیح کتاب‌ها و تابلوها و تسهیل درک آن‌ها خلق می‌شوند. اما این رابطه عمیق و ضروری است، و دقیقاً کیفیت لاینفک و ارگانیک این آمیزه‌ی تصادفی بودن و ضروری بودن است که ریشه‌ی آن شوخی و تجاهلی را تشکیل می‌دهد که در نوشته‌های هر جستارنویس واقعاً بزرگی می‌یابیم - آن شوخی مخصوص که چنان قوی است که سخن گفتن از آن چندان مناسبی ندارد، زیرا فایده‌ای ندارد آن را به کسی یادآور شد که خودش احساسش نکند. منظورم از تجاهل نیز این است که نقاد همواره از مسائل غایی زندگی سخن می‌گوید اما با لحنی که بفهماند صرفاً از تابلوها و کتاب‌ها بحث می‌کند، صرفاً از زینت‌های غیرسرشتی و قشنگ زندگی واقعی - و حتی در این حال، نه از محتوای درونی آن‌ها بلکه صرفاً از رویه‌ی زیبا و بی‌مصرف آن‌ها سخن می‌گوید. به این ترتیب، هر جستار بسیار از زندگی دور و دورتر می‌نماید، و هرچه با درد و سوز بیشتری قرابت بالفعل سرشت حقیقی هر دو را حس کنیم فاصله‌ی آن‌ها بیشتر می‌نماید. شاید سیو دو مونتنی هنگامی که عنوان بسیار آراسته و شایسته‌ی «جستارها» را بر نوشته‌های خود گذاشت چیزی شبیه این را احساس می‌کرد. فروتنی این واژه، نوعی اظهار ادب مغرورانه است. جستارنویس امیدهای پرغرور خود را، که گاه او را به این اعتقاد می‌رساند که به غایت کار نزدیک شده است، پس می‌زند: آخر، او چیزی ندارد عرضه کند جز شرح شعرهای دیگران، یا در بهترین حالت، شرح عقاید خودش. اما به تجاهل خود را با این حقارت انطباق می‌دهد - حقارت همیشگی عمیق‌ترین کار فکری در برابر زندگی - و حتی با تواضعی تجاهل آمیز بر آن تأکید هم می‌کند. در کار افلاطون، با تجاهل در قبال واقعیات کوچک زندگی، جنبه‌های نظری برجسته‌تر می‌شوند. اروکسیماخوس سکسکه‌ی آریستوفانس را با واداشتن او به عطسه‌ی معالجه می‌کند، تا او بعداً بتواند

سرود پرمغز خود را نثار اروس کند. و هیپوتالِس در آن حال که سقراط از لوسیِس محبوب او سؤال می‌کند با نگرانی نظاره می‌کند - و لوسیِس کوچک، با شیطنت کودکانه، از سقراط می‌خواهد که دوستش مینکینوس را با پرسش‌هایی بیازارد، درست همان‌طور که او را آزار داده است. نگهبانان خشن می‌آیند و مکالمه را که دارد به‌نرمی شکوفا می‌شود قطع می‌کنند و پسرها را کشان‌کشان به خانه می‌برند. اما سقراط بیشتر فکور شده تا چیزی دیگر: «سقراط و آن دو پسر می‌خواستند دوست باشند، اما حتی قادر نبودند بگویند که واقعاً دوست چیست.» من تجاهلی مشابه را در اسباب علمی عظیم بعضی از جستارنویسان مدرن تشخیص می‌دهم (کافی است واینینگر را در نظر بگیری) و فقط بیان متفاوتی از آن را مثلاً در شیوه‌ی کاملاً محتاطانه‌ی دیلتای می‌بینم. همواره می‌توانیم همین تجاهل را در تمامی متن‌های تک‌تک جستارنویسان بزرگ بباییم، هرچند که البته همواره صورت متفاوتی دارد. عارفان قرون وسطا یگانه‌کسانی‌اند که تجاهل ذاتی ندارند - مطمئناً لازم نیست به تو بگویم چرا.

پس می‌بینیم که نقد و جستار عموماً از تابلوها، کتاب‌ها و ایده‌ها سخن می‌گوید. تلقی آن از مواد و مصالحی که باز نموده می‌شوند چیست؟ مردم می‌گویند که نقاد باید همواره حقیقت را بگوید اما شاعر مجبور نیست حقیقت را درباره‌ی موضوع خود بگوید. قصد ما در این‌جا نه این است که پرسش پیلاتس را بپرسیم و نه این‌که ببینیم آیا شاعر نیز به سوی نوعی حقیقت درونی رانده نمی‌شود یا می‌شود و آیا حقیقتِ هیچ نقدی می‌تواند نیرومندتر یا بزرگ‌تر از این حقیقت باشد یا نباشد. من نمی‌گویم که این پرسش‌ها را بپرسیم زیرا واقعاً در این‌جا تفاوتی می‌بینم، اما باز هم تفاوتی که روی هم‌رفته فقط در قطب‌های انتزاعی‌اش خالص و واضح و بدون مرحله‌های بینابینی است. وقتی درباره‌ی رودولف کاسنر می‌نوشتم اشاره کردم که جستار همواره از چیزی سخن می‌گوید که از قبل صورت کسب کرده است، یا دست‌کم از چیزی سخن می‌گوید که زمانی در گذشته وجود

داشته است؛ از این رو، بخشی از ماهیت جستار این است که از هیچ میان تهِ چیزهای تازه خلق نمی‌کند، بلکه فقط چیزهایی را که زمانی زنده بوده‌اند به نظم و روال درمی‌آورد. و چون به آن‌ها نظم جدیدی می‌دهد و از بی‌صورتی چیز تازه‌ای نمی‌سازد، پس مقید به آن‌هاست و باید همواره «حقیقت» آن‌ها را بگوید، باید برای طبیعت سرشتی آن‌ها بیان پیدا کند. شاید تفاوت را خلاصه‌تر بتوان این‌طور فرموله کرد: شعر موتیف‌های خود را از زندگی (و هنر) می‌گیرد؛ جستار الگوهایش در هنر (و زندگی) است. شاید این برای تعریف تفاوت کافی باشد: تناقض مندی جستار تقریباً مانند تناقض مندی پرتره است. می‌فهمی چرا، مگر نه؟ در برابر تابلوی منظره ما هیچ‌گاه از خودمان نمی‌پرسیم که آیا این کوهستان یا آن رودخانه واقعاً همان‌طور است که نقاشی شده است یا نه؛ اما در برابر هر تابلوی پرتره مسئله‌ی شباهت همواره خواسته و ناخواسته به ذهن ما خطور می‌کند. پس به این مسئله‌ی شباهت بیشتر فکر کن – این مسئله‌ای که به‌رغم سادگی و سطحی‌بودنش هنرمندان راستین را به استیصال می‌کشاند. در برابر پرتره‌ای از ولاسکیس می‌ایستی و می‌گویی «چه شباهت معجزه‌آسایی» و احساس می‌کنی که واقعاً چیزی درباره‌ی نقاشی گفته‌ای. شباهت؟ به چه کسی؟ البته به هیچ‌کس. هیچ تصویری نداری که پرتره چه کسی را نشان می‌دهد، شاید هیچ‌گاه نتوانی دریابی؛ اگر هم می‌توانستی چندان اهمیت نمی‌دادی. اما احساس می‌کنی که شباهت وجود دارد. پرتره‌هایی دیگر نمود خود را فقط با رنگ و خط پدید می‌آورند، و در نتیجه تو این احساس را نداری. به عبارت دیگر، پرتره‌های واقعاً مفهوم، علاوه بر تمام احساس‌های هنری دیگر، این احساس را نیز به ما می‌بخشند: زندگی کسی که زمانی واقعاً زنده بود، و ما ناخواسته احساس می‌کنیم که زندگی‌اش درست همان‌طور بوده که خطوط و رنگ‌های تابلو نشان می‌دهد. فقط چون می‌بینیم که نقاشان در برابر مدل‌های خود درگیر چه نبرد دشواری برای این بیان آرمانی هستند – چون منظره و رجزهای این نبرد طوری است که نمی‌تواند چیزی جز نبرد

به خاطر شباهت باشد - بله، فقط به همین دلیل، القای زندگی واقعی در پرتو را شباهت می‌نامیم، ولو کسی در جهان نباشد که پرتو شبیه او باشد. حتی اگر آن شخصی را بشناسیم که پرتو اش را «شبهه» یا «ناشبهه» می‌خوانیم، آیا نوعی انتزاع نیست اگر درباره‌ی بیان یا لحظه‌ای که اختیار شده است بگوییم که این شبهه آن شخص است؟ حتی اگر هزاران لحظه یا بیان از این نوع را بشناسیم، هنگامی که شخص را نمی‌بینیم، از بخش بسیار بسیار بزرگ‌تر زندگی اش چه می‌دانیم، از آن فروغ درونی که در این شخص «شناخته» شعله می‌زند چه می‌دانیم، از نحوه‌ی بازتاب این نور درون در دیگران چه می‌دانیم؟ کم و بیش می‌بینی که تصور من از حقیقتِ جستار چه‌گونه است. در این جا نیز نبردی به خاطر حقیقت جریان دارد، به خاطر تجسد یک زندگی که کسی در یک نفر، یک دوره یا یک صورت دیده است؛ اما فقط به عمق اثر و بینش آن بستگی دارد تا متن مکتوب بتواند این تصور را از آن زندگی خاص به ما القا کند.

پس، تفاوت بزرگ این است: شعر تصویری از زندگی آن شخصی که باز نموده شده است به ما می‌دهد؛ هیچ‌جا شخص یا چیز ملموسی نیست که با آن بتوان اثر خلق شده را محک زد. قهرمان جستار زمانی زنده بوده است، و از این رو به زندگی اش باید صورت داد؛ اما این زندگی نیز همان قدر درون اثر است که هر چیزی در شعر. جستار باید تمامی مقدمات تأثیرگذاری و اعتبار نگاه خود را از درون خودش خلق کند. از این رو، هیچ دو جستاری نمی‌توانند نافی یکدیگر باشند: هر جستار دنیایی متفاوت خلق می‌کند و حتی هنگامی که برای رسیدن به کلیتی عالی‌تر، از این دنیای خلق شده فراتر می‌رود به سبب لحن و رنگ و تأکید خود همچنان درون آن می‌ماند؛ یعنی فقط به معنای غیر سرشتی از این جهان خارج می‌شود. اصلاً این طور نیست که معیاری عینی و خارجی از زندگی و حقیقت وجود داشته باشد تا مثلاً حقیقت گوته‌ی گریم، گوته‌ی دیلتای یا گوته‌ی اشگل را بتوان با گوته‌ی «واقعی» محک زد. بله، این طور نیست، زیرا که گوته‌های بسیار، متفاوت با

یکدیگر و هر کدام عمیقاً متفاوت با گوته‌ی ما، می‌توانند ما را به زندگی‌شان متقاعد کنند: و برعکس، اگر نگاه ما را دیگران ارائه دهند اما بدون آن دم حیاتی که به آن زندگی مستقلی می‌بخشد، سرخورده می‌شویم. درست است که جستار به طلب حقیقت می‌رود: اما همان‌طور که شائول به جست‌وجوی مادیان‌های پدرش رفت و مملکتی پیدا کرد، جستارنویسی هم که واقعاً قادر به جست‌وجوی حقیقت باشد در انتهای راه به هدفی که در جست‌وجویش بوده است خواهد رسید: زندگی.

تصور حقیقت! فراموش نکن که شعر چه آهسته و چه دشوار این آرمان را رها کرد. مدت زیادی نگذشته است و معلوم هم نیست که رفع این تصور تماماً به منفعت بوده باشد. اصلاً معلوم نیست که آدم درست همان چیزی را بخواهد که عازم دستیابی به آن می‌شود، و از کجا معلوم حق داشته باشد از مسیرهای مستقیم و ساده عازم هدف خود شود. به روایت‌های شهسواری قرون وسطا بیندیش، به تراژدی‌های یونانی بیندیش، به جوئو بیندیش، آن‌گاه متوجه خواهی شد که من چه می‌خواهم بگویم. صحبت ما بر سر حقیقت معمولی نیست - حقیقت ناتورالیسم که به عبارت دقیق‌تر باید آن را پیش‌پاافتادگی زندگی روزمره خواند - بلکه صحبت ما بر سر حقیقت آن اسطوره است که به سبب قدرتش قصه‌ها و افسانه‌های باستانی هزاران سال زنده می‌مانند. شاعران حقیقی اسطوره‌ها فقط در جست‌وجوی معنای حقیقی‌تم‌های خود بودند؛ نه می‌توانستند و نه می‌خواستند واقعیت پراگماتیک آن‌ها را واریسی کنند. به این اسطوره‌ها به منزله‌ی هیروگلیف‌های مقدس و اسرارآمیز نگاه می‌کردند و رسالت‌شان قرائت آن‌ها بود. اما آیا توجه داری که هر دو جهان می‌توانند اساطیر خودشان را داشته باشند؟ فریدریش اشلگل مدت‌ها پیش گفته بود که خدایان ملی ژرمن‌ها هرمان یا ووتان نیستند بلکه علم و هنرند. قبول دارم که این حکم در مورد کل زندگی آلمان صدق نمی‌کند، اما روی هم رفته توصیف مناسبی از بخشی از زندگی هر ملت در هر دوران است - درست همان بخشی که ما درباره‌اش صحبت

می‌کنیم. این زندگی نیز عصرهای طلایی و بهشت‌های گمشده‌اش را دارد؛ در آن زندگی‌هایی می‌بینیم غنی و سرشار از ماجراهای غریب و مکافات‌های معماگونه‌ی معاصی کبیره؛ قهرمانان خورشید پدیدار می‌شوند و به کین‌خواهی علیه نیروهای ظلمت برمی‌خیزند؛ در این‌جا نیز الفاظ سحرآمیز جادوگران دانا و آوازه‌های وسوسه‌گر پریان زیبا سست‌عنصران را به هلاکت می‌کشاند؛ در این‌جا نیز گناه‌آغازین و رستگاری هست. تمامی کشاکش‌های زندگی در این‌جا حی و حاضر است، اما جنس همه چیز با جنس زندگی «دیگر» فرق دارد.

ما می‌خواهیم شاعران و نقادان به ما نمادهای زندگی بدهند و اسطوره‌ها و افسانه‌های همچنان زنده را به قالب پرسش‌های ما بریزند. تجاهل ظریف و زهرآگینی است هنگامی که نقادی بزرگ رؤیای شوق ما را در نقاشی‌های اولیه‌ی فلورانس یا تندیس‌های یونانی می‌بیند و به این طریق از آن‌ها چیزی برای ما استخراج می‌کند که بیهوده در جایی دیگر به دنبالش می‌گشتیم. — و سپس از آخرین دستاوردهای پژوهش علمی، روش‌های نو و امور جدید سخن می‌گوید. — مگر نه؟ امور واقع همواره هستند و هر چیزی همواره در دل این امور است، اما هر دورانی به یونان خود، به قرون وسطای خود و به رنسانس خود نیاز دارد. هر عصر عصری را که نیاز دارد خلق می‌کند و فقط نسل بعدی معتقد می‌شود که رؤیاهای پدران دروغ‌هایی بوده‌اند که باید با «حقایق» جدید علیه آن جنگید. تاریخ نمود شعر همین مسیر را طی می‌کند، و در نقد نیز زندگی مستمر رؤیاهای پدربزرگان — چه رسد به نسل‌های پیش‌تر — چندان تحت تأثیر رؤیاهای انسان‌های زنده‌ی امروز قرار نمی‌گیرد. در نتیجه، متنوع‌ترین «برداشت»‌ها از رنسانس می‌توانند با مسالمت در کنار یکدیگر زندگی کنند، همان‌طور که فایدر، زیگفرید یا تریستان جدید شاعر جدید باید همواره فایدر، زیگفرید یا تریستان پیشینیان او را دست‌نخورده بگذارد.

البته که علم هنر وجود دارد؛ باید وجود داشته باشد. بزرگ‌ترین

جستارنویسان دقیقاً آن‌هایی‌اند که به این علم اشراف دارند: چیزی که خلق می‌کنند باید علم باشد، حتی هنگامی که نگاه‌شان به زندگی از قلمرو علم بالاتر رفته باشد. گاهی پرواز آزادانه‌ی این نگاه با امور بی‌چون و چرای مواد و مصالح خشک محدود می‌شود؛ گاهی تمامی ارزش علمی خود را از دست می‌دهد زیرا که به هر حال نگاه است، مقدم بر امور است و بنابراین آزادانه و اختیاری به آن‌ها می‌پردازد. امروزه هنوز صورت جستار به آن راه استقلال گام نگذاشته است که خواهرش، شعر، مدت‌هاست پیموده است — راه تکامل از وحدتی ابتدایی و تفکیک‌نیافته با علم، اخلاق و هنر. اما آغاز این راه چنان خیره‌کننده بوده که تحولات بعدی با آن برابری نکرده است. درست است، از افلاطون سخن می‌گوییم، بزرگ‌ترین جستارنویسی که تا به حال زیسته یا نوشته است، کسی که هرچه از زندگی در برابر چشمش آشکار شد غربال کرد و لذا به هیچ رسانه‌ی میانجی نیاز نداشت؛ کسی که توانست پرسش‌های خود را، یعنی عمیق‌ترین پرسش‌هایی را که طرح شده‌اند، با زندگی زیسته مرتبط کند. این بزرگ‌ترین استاد صورت خوشبخت‌تر از همه‌ی آفرینندگان نیز بود: انسان در کنارش می‌زیست، انسانی که سرشت و سرنوشتش، سرشت و سرنوشت آرمانی صورت او بود. شاید حتی اگر نوشته‌ی افلاطون شامل خشک‌ترین نمادنویسی‌ها می‌بود باز هم آن سرشت و سرنوشت آرمانی می‌شدند. بله، همه چیز از صورت‌بخشی شکوهمند او ناشی نمی‌شد، زیرا انطباق زندگی و صورت در این مورد خاص بسیار قدرتمند بود. افلاطون سقراط را دید و توانست به اسطوره‌ی سقراط صورت ببخشد، سرنوشت سقراط را محملی کند برای پرسش‌هایی که خود افلاطون می‌خواست از زندگی درباره‌ی سرنوشت بپرسد. 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 اویدیپوس برای تراژدی. سقراط همواره در پرسش‌های غایی می‌زیست؛ هر واقعیت زنده‌ی دیگری همان قدر برای او

ظهِر زنده بود که پرسش‌های او برای مردم عادی. با شور بی‌واسطه و بلافصلِ زندگی مفاهیمی را زیست که کل زندگی‌اش را در آن‌ها می‌ریخت؛ هر چیز دیگری صرفاً تمثیلی از آن یگانه واقعیت حقیقی بود، صرفاً وسیله‌ی بیان آن تجارب بود. زندگی‌اش با صدای عمیق‌ترین و نهان‌ترین شوق در طنین است و از کشاکش‌های بی‌امان سرشار؛ اما این شوق صرفاً شوق است، و صورت ظهور آن همانا تلاش برای فهم ماهیت شوق و حبس آن در مفاهیم، و کشاکش‌ها نبردهایی صرفاً لفظی‌اند که فقط به این منظور درمی‌گیرند که حدود و ثغور قطعی‌تری به چند مفهوم بدهند. اما شوق به‌طور کامل این زندگی را پر می‌کند و کشاکش‌ها همواره — به معنی دقیق کلمه — بر سر مرگ و زندگی‌اند. لیکن، به‌رغم همه چیز، شوقی که به نظر می‌رسد این زندگی را می‌آکند چیز سرشتی زندگی نیست، و نه مرگ سقراط توانست این کشاکش‌های مرگ و زندگی را بیان کند و نه زندگی او. اگر این‌طور می‌بود، مرگ سقراط نوعی شهادت یا تراژدی می‌بود — یعنی می‌شد آن را به‌صورت روایی یا دراماتیک نمایش داد. اما افلاطون دقیقاً می‌دانست که چرا آن تراژدی را که در جوانی نوشته بود سوزانده بود. زندگی تراژیک فقط در پایان به افتخار می‌رسد، فقط پایان به کل آن معنی و وجه و صورت می‌دهد، و دقیقاً پایان است که در این‌جا، در تک‌تک مکالمه‌ها و در کل عمر سقراط، اختیاری و تجاهاً آمیز است. هر پرسش به چنان عمقی کشانده می‌شود که مهم‌ترین پرسش می‌شود، ولی پس از آن همه چیز مفتوح می‌ماند؛ چیزی از بیرون می‌آید — از واقعیتی که نه ربطی به پرسش دارد و نه به آن چیزی که پرسش تازه‌ای طرح می‌کند تا شاید پاسخی در پی داشته باشد — و همه چیز را قطع می‌کند. این انقطاع پایان نیست زیرا از درون نمی‌آید، اما در عین حال، عمیق‌ترین پایان است زیرا پایان یافتن از درون ناممکن می‌بود. برای سقراط هر رویداد فقط مناسبتی برای واضح‌تر دیدن مفاهیم بود، و دفاعش در برابر قضات هم فقط شیوه‌ای برای هدایت منطقیون لنگ به پوچی. و مرگش چه؟ مرگ در این‌جا به حساب نمی‌آید، نمی‌توان آن را با مفاهیم به

چنگ آورد، مکالمه‌ی بزرگ - یگانه واقعیت حقیقی - را بی‌رحمانه، و صرفاً از بیرون، قطع می‌کند، درست مانند آن لاله‌های بی‌نزاکتی که مکالمه با لوسیوس را قطع کرده بودند. اما به چنین انقطاعی فقط با شوخی می‌توان نگریست، بس که بی‌ارتباط است با آنچه قطع می‌شود. ولی، در عین حال، این نماد عمیقی از زندگی - و به همین دلیل، باز هم شوخی‌آمیزتر - است که امر سرشتی همواره با چنین چیزهایی و به چنین شیوه‌هایی قطع می‌شود. یونانیان تک‌تک صورت‌های در دسترس‌شان را به مثابه‌ی واقعیت احساس می‌کردند، به مثابه‌ی چیزی جاندار و نه انتزاعی. آلکیبیادس چیزی را که نیچه قرن‌ها بعد بر آن تأکید کرد به وضوح می‌دید - این که سقراط انسان نوع جدیدی بود، با سرشت مرموزش با تمام یونانیانی که قبل از او زیسته بودند بسیار متفاوت بود. اما سقراط، در همان مکالمه، آرمان ابدی انسان‌هایی از نوع خودش را بیان کرد، آرمانی که هرگز آن را نه کسانی می‌فهمند که شیوه‌ی احساس‌شان همچنان منوط به جنبه‌ی صرفاً انسانی است و نه کسانی که در ذات خود شاعرند: این که تراژدی‌ها و کمدی‌ها را باید انسان واحدی بنویسد؛ این که «تراژیک» و «کمیک» تماماً منوط به دیدگاهی است که اتخاذ می‌شود. با گفتن این، نقاد عمیق‌ترین حس زندگی‌اش را بیان می‌کرد: تفوق دیدگاه و مفهوم بر احساس؛ و با گفتن این، عمیق‌ترین تفکر ضدیونانی را فرموله کرد.

همان‌طور که می‌دانی، افلاطون خودش «نقاد» بود، هرچند که نقد، مثل هر چیز دیگری، برای او فقط یک مناسبت بود، یک وسیله‌ی تجاهاول برای بیان خودش. بعدها نقد به محتوای نقد بدل شد؛ نقادان فقط از شعر و هنر سخن گفتند و هیچ‌گاه این بخت را نیافتند تا با سقراطی دیدار کنند که زندگی‌اش برای آن‌ها سکوی پرشی به سوی نقطه‌ی اوج باشد. اما سقراط اولین کسی بود که چنین نقادانی را محکوم می‌کرد. به پروتاگوراس گفت: «به نظرم می‌رسد که تبدیل شعر به موضوع مکالمه شبیه آن ضیافت‌هایی است که آدمیان نافرهیخته و عامی در خانه‌های خود ترتیب می‌دهند...

مکالمه‌هایی شبیه این مکالمه‌ای که اینک ما داریم از آن محظوظ می‌شویم — مکالمه‌هایی بین مردانی از آن‌گونه که بیشتر ما مدعی بودنش هستیم — به صداهای بیرونی یا حضور شاعر نیاز ندارد....»

از بخت خوش ما، جستار جدید همیشه مجبور نیست از کتاب‌ها یا شاعران سخن بگوید؛ اما این آزادی، جستار را باز هم مسئله‌دارتر می‌کند. زیاد بالا می‌ایستد، و آن‌قدر چیزها می‌بیند و به هم ربط می‌دهد که دیگر معرفی یا شرح ساده‌ی یک اثر نخواهد بود؛ در عنوان هر جستار، با حروف نامرئی الفاظ «تفکرانی به مناسبت...» می‌آید. جستار برای خدمتی که می‌خواهد به‌جا آورد زیادی غنی و مستقل شده است، و در عین حال آن‌قدر متفکرانه و چند صورت شده است که دیگر از ذات خودش صورت کسب نمی‌کند. اگر همچنان به گزارش وفادارانه‌ی کتاب‌ها ادامه می‌داد شاید کمتر مسئله‌دار می‌شد و حتی کمتر از ارزش‌های زندگی فاصله می‌گرفت؟

وقتی چیزی مسئله‌دار شده باشد — و شیوه‌ی تفکری که ما از آن سخن می‌گوییم، و نحوه‌ی بیان آن، مسئله‌دار نشده باشد، بلکه همیشه مسئله‌دار بوده باشد — آن‌گاه، راه نجات فقط با تأکید بر مسائل تا انتها درجه حاصل می‌شود، با رفتن به سراغ ریشه‌ها. جستار جدید آن پشت صحنه‌ی زندگی را که به افلاطون و عارفان چنان قدرتی می‌بخشید از دست داده است؛ به ارزش کتاب‌ها و آنچه می‌توان در باره‌ی آن‌ها گفت نیز دیگر آن ایمان ابتدایی را ندارد. مسئله‌دار بودن اوضاع تقریباً به حدی تشدید شده است که نوعی سبکسری در تفکر و بیان می‌طلبد، و این امر برای بیشتر نقادان به مشرب و شیوه‌ی زندگی تبدیل شده است. اما این امر نشان داده است که نجات ضرورت دارد و از همین‌روست که دارد امکان‌پذیر و واقعی می‌شود. جستارنویس باید اینک از ذات خود آگاه شود، باید خودش را پیدا کند و از خودش چیزی بسازد از آن خود. جستارنویس از تابلو یا کتاب صحبت می‌کند، اما بلافاصله باز آن را کنار می‌گذارد — چرا؟ به نظر من، به این علت که مثال تابلو یا کتاب از پیش بر ذهن او مسلط شده است، به این علت که

هرچه را که ضمنی آن است فراموش کرده است، به این علت که از آن صرفاً به مثابه‌ی نقطه‌ی آغاز و سکوی پرش استفاده کرده است. شعر از تمام آثار شعری قدیم‌تر و بزرگ‌تر است - چیزی بزرگ‌تر و مهم‌تر: زمانی این شیوه‌ی نقادان در پرداختن به ادبیات بود، اما این شیوه در زمانه‌ی ما لاجرم به نگرشی آگاهانه بدل شده است. نقاد روانه‌ی دنیا شده است تا این تفوق پیشینی بر هر چیز بزرگ و کوچک را در معرض دید قرار دهد، آشکارش کند، تک‌تک پدیده‌ها را با ترازوی ارزش‌هایی که از طریق این شناخت دیده شده‌اند و به چنگ آمده‌اند قضاوت کند. مثال قبل از جلوه‌های خود وجود دارد، ارزش جان است، خودش نیرویی جهان‌تکان و صورت‌ساز است: و به این علت است که چنین نقدی هر جا که زنده‌تر است همواره از زندگی سخن می‌گوید. مثال، معیار هر چیزی است که وجود دارد؛ و به این علت، نقادی که تفکرش با چیزی که قبلاً خلق شده است «مناسبت» می‌یابد، نقادی که مثال آن چیز را آشکار می‌کند، نقادی است که حقیقی‌ترین و عمیق‌ترین نقد را می‌نویسد. فقط چیزی که بزرگ و حقیقی است می‌تواند در مجاورت مثال زندگی کند. وقتی این لفظ جادویی ادا شود، آن‌گاه هر چیز شکننده و کوچک و ناتمامی می‌پاشد، حکمت عاریتی خود را از دست می‌دهد، سرشت ناسازگار خود را از دست می‌دهد. مجبور نیست «نقد» باشد: آتمسفرِ مثال برای قضاوت و محکوم‌کردنش کافی است.

اما حالا است که امکان وجود جستارنویس عمیقاً مسئله‌دار می‌شود. او به نیروی قضاوت در باب آن مثالی که دیده است، از جنبه‌های نسبی و ناسرشتی رها می‌شود؛ اما چه کسی به او حق قضاوت می‌دهد؟ تقریباً به یقین می‌توان گفت که او این حق را می‌ستاند و ارزش‌های قضاوت خود را از درون خود می‌آفریند. اما قضاوت حقیقی کجا و تقریب آن کجا؟ این تقریب از مقوله‌ی لوچ شناختِ دلخوشانه است. یک دره بین این دو فاصله است. معیارهای قضاوت جستارنویس البته در درون او خلق می‌شوند، ولی او نیست که آن‌ها را به زندگی و عمل احضار می‌کند: کسی که این معیارها را

در گوش او نجوا می‌کند ارزش‌گذار اعظم زیبایی‌شناسی است، کسی که همواره در آستانه‌ی ورود است، کسی که هیچ‌گاه کامل حضور ندارد، یگانه کسی که به قضاوت فراخوانده شده است. جستارنویس کیست؟ شوپنهاوری که در انتظار ورود جهان به مثابه‌ی خواست و ایده‌ی خود (یا دیگری) پارِ رگای خود را می‌نویسد، یحیای تعمیدگری که به بیابان می‌رود تا درباره‌ی کسی موعظه کند که قرار است بیاید و او حتی لایق بازکردن بند کفشش هم نیست. و اگر آن دیگری نیاید - آیا جستارنویس بدون توجیه نخواهد ماند؟ و اگر آن دیگری بیاید، آیا او دیگر زیادی نخواهد بود؟ آیا او با این‌گونه تلاش برای توجیه خودش، تماماً مسئله‌دار نشده است؟ او منادی خالص است و هیچ معلوم نیست که اگر به حال خودش گذاشته شود - یعنی مستقل از تقدیر آن دیگری که او بشارت آمدنش را می‌دهد - بتواند مدعی هیچ ارزش یا اعتباری بشود. ایستادگی در برابر کسانی که ارضای او را در درون سیستم بزرگ و نجات‌بخش انکار می‌کنند خیلی ساده است: شوق حقیقی همواره بر کسانی که توان عبور از سطح عادی امور و تجارب را ندارند پیروز می‌شود؛ وجود شوق برای تعیین نتیجه کافی است. از هر چیزی که فقط در ظاهر صریح و بی‌واسطه است نقاب می‌درد، آن را به مثابه‌ی شوق حقیر و ارضای نازل افشا می‌کند، معیار و نظمی را نشان می‌دهد که حتی کسانی که بیهوده و به‌عبث وجود آن را منکر می‌شوند - چرا که معیار و نظم برای آن‌ها دسترس‌ناپذیر می‌نماید - ناخودآگاه آرزویش را دارند. جستار می‌تواند با آرامش و غرور، گسستگی‌های خود را در برابر پیوستگی حقیر دقت علمی یا جسارت امپرسیونیستی قرار دهد؛ اما ناب‌ترین ارضای آن، قدرتمندترین توفیق آن، به محض آن‌که زیبایی‌شناس اعظم از راه برسد، نیروی خود را از دست می‌دهد. در این حالت، همه‌ی مخلوقاتش صرفاً کاربردِ معیاری هستند که سرانجام انکارناپذیر شده است، دیگر چیزی است صرفاً مشروط و منوط، و نتایجش را دیگر نمی‌توان صرفاً از درون خودِ نتایج تبیین کرد. در این جا جستار حقیقتاً و کاملاً مبشّرِ صرف

به نظر می‌رسد و هیچ ارزش مستقلی نمی‌توان برای آن قائل شد. اما این شوق به ارزش و صورت، شوق به معیار و نظم و مقصود، صرفاً به پایانی که باید به آن رسید نمی‌رسد، طوری که ممکن است متفی شود و به حشو قبیح بدل شود. هر پایان حقیقی پایان واقعی است، پایان راه است، و با آن که راه و پایان به وحدت نمی‌رسند و دوشادوش یکدیگر قرار نمی‌گیرند، در هر حال همزیستی دارند: بدون راهی که بارها و بارها پیموده شده باشد، پایان تصورناپذیر و تحقق‌ناپذیر است؛ پایان مکث و ایستادن نیست بلکه رسیدن است، ساکن ماندن نیست بلکه فتح قله است. به این ترتیب، جستار به مثابه‌ی وسیله‌ای ضروری برای رسیدن به انتها، مرتبه‌ی ماقبل آخر سلسله‌مراتب، دارای توجیه می‌نماید. اما این فقط ارزش کاری است که انجام می‌دهد؛ این که خودش چیست ارزشی دیگر و مستقل‌تر دارد. در سیستم ارزش‌هایی که هنوز باید تأسیس شود، شوقی که از آن سخن گفتیم ارضا خواهد شد و لذا از بین خواهد رفت؛ اما این شوق فقط چیزی که منتظر ارضا می‌ماند نیست، بیش از آن است، امری است مربوط به جان، با نوعی ارزش و وجود خاص خودش: نگرشی اصیل و ریشه‌دار به کل زندگی است، مقوله‌ای نهایی و تحویل‌ناپذیر از امکان‌های تجربه. بنابراین، لازم است نه تنها ارضا شود (و به این ترتیب از بین برود) بلکه باید صورتی کسب کند که سرشتی‌ترین و اینک تفکیک‌ناپذیرترین محتوای آن را در ارزشی ابدی تخلیه و رها کند. این کاری است که جستار می‌کند. بار دیگر پاررگارا در نظر بگیر: این که قبل یا بعد از سیستم رخ داده‌اند صرفاً مسئله‌ی توالی زمانی نیست؛ تفاوت زمانی - تاریخی فقط نمادی از تفاوت دو طبیعت آن‌هاست. پاررگایی که قبل از سیستم نوشته شده‌اند مقدمات خود را از درون خودشان خلق می‌کنند، کل جهان را از شوق خود به سیستم خلق می‌کنند، به طوری که - به نظر می‌رسد - می‌توانند سرمشقی و اشاره‌ای ارائه دهند؛ به گونه‌ای فراگیر و وصف‌ناپذیر، سیستم و ربط آن به زندگی زیسته را دربرمی‌گیرند. از این رو، باید همواره قبل از سیستم رخ دهند؛ حتی اگر

سیستم از قبل خلق شده باشد، آن‌ها کاربرد صرف نیستند بلکه همواره مخلوقی تازه‌اند، نوعی زنده‌شدن در تجربه‌ی واقعی‌اند. این «کاربرد» هم قضاوت‌کننده را خلق می‌کند و هم قضاوت‌شونده را، دنیایی کامل را فرامی‌گیرد تا چیزی را که وجود داشته است به ابدیت بی‌بدیل برکشد. جستار نوعی قضاوت است، اما چیزی که سرشتی است، چیزی که در آن تعیین‌کننده‌ی ارزش است، رأی و حکم قضاوت نیست (که در سیستم چنین است) بلکه روند قضاوت است.

فقط حالا می‌توانیم کلمات آغازین را روی کاغذ بیاوریم: جستار یک صورت هنری است، نوعی صورت‌بخشیدن مستقل و یکپارچه به یک زندگی مستقل و کامل است. فقط حالا می‌توان بدون تناقض، ابهام و کذب، آن را اثر هنری خواند و در عین حال باز بر چیزی تأکید کرد که آن را از هنر متمایز می‌کند: با همان ژستِ اثر هنری با زندگی روبه‌رو می‌شود، اما فقط ژست و استقلال نگرش آن مشابه هنر است؛ وگرنه، تناظری بین آن‌ها نیست.

درباره‌ی این امکان جستار بود که در این جا می‌خواستم با تو سخن بگویم، درباره‌ی ماهیت و صورت این «شعرهای فکری» — آن‌طور که اشلگل بزرگ‌تر در شرح نوشته‌های همسترهویس می‌گفت. این جا مجال این بحث یا نتیجه‌گیری نیست که آیا آگاه‌شدن جستارنویسان از طبیعت خودشان، آن‌گونه که زمانی در گذشته می‌شده‌اند، کمال آورده است یا می‌تواند بیاورد، یا نه. نکته‌ی مورد نظر من فقط همان امکان بود، فقط همین مسئله بود که آیا راهی که کتاب حاضر می‌خواهد بپیماید واقعاً راه است یا نه؛ مسئله این نبود که چه کسی قبلاً راه را پیموده است یا چه گونه پیموده است — مسئله حتی این هم نیست که این کتاب خاص تا کجای راه را پیموده است. نقد این کتاب، با صراحت و جامعیت هرچه تمام‌تر، در خودِ نگرشی نهفته است که کتاب از آن پدید آمده است.

افلاطون‌گرایی، شعر و صورت

درباره‌ی رودولف کاسنر

« بارها و بارها به کسانی برخورده‌ام که سازی را فوق‌العاده خوب می‌نواختند و حتی به نوعی آهنگ هم می‌ساختند، اما سپس در زندگی عادی کاملاً با موسیقی خود بیگانه می‌شدند. آیا عجیب نیست؟ » این پرسشی است که آشکار و غیرآشکار در همه‌ی متن‌های رودولف کاسنر می‌یابیم. کوچک‌ترین نقدهای او هم کوششی است برای پاسخ‌دادن به این پرسش، و در هر شخصی که او تحلیلش می‌کند (عمدتاً شاعران، نقادان، نقاشان) تنها چیزی که توجهش را جلب می‌کند، تنها چیزی که بر آن متمرکز می‌شود، نکته‌ای است که به این مسئله منتهی می‌شود: انسان‌ها «در زندگی عادی» چه‌گونه رفتار می‌کنند، چه‌گونه هنر و زندگی رویاروی هم قرار می‌گیرند، چه‌گونه هرکدام دیگری را شکل می‌دهد و عوض می‌کند، و چه‌گونه ارگانیزم عالی‌تری از این دو می‌روید – یا نمی‌روید. آیا سبک چیزی است که به کل زندگی شخص مربوط می‌شود؟ اگر چنین است، سبک چه‌گونه و در کجا خود را متجلی می‌کند؟ آیا در زندگی هنرمند ملودی نیرومند و همیشه‌نوازی هست که تا پایان دوام می‌یابد، همه چیز را ضروری می‌سازد، همه چیز را در خود حل می‌کند – نوعی ملودی که در آن همه‌ی چیزهای واگرا سرانجام وحدت می‌یابند؟ آیا آثار یک زندگی بزرگ از پدیدآورنده‌ی خود انسانی

بزرگ می‌سازند؟ و در هنر، کجا معلوم می‌شود که هنرمند انسان بزرگی است و جنس یکپارچه‌ای دارد؟

کیستند مردانی که در آثار نقادانه‌ی کاسنر این‌گونه ظاهر می‌شوند؟ همین که می‌توان چنین پرسشی را طرح کرد، جایگاه کاسنر را در میان نقادان معاصر تعیین می‌کند (ولو صرفاً سلبی). در جمع آن‌هایی که امروزه زنده‌اند او یگانه نقاد فعال است - یگانه کسی که خودش به زیارت معابدش می‌رود، خودش انتخاب می‌کند چه قربانی‌هایی بدهد تا صرفاً ارواح کسانی را احضار کند که بتوانند به پرسش‌هایی که او می‌خواهد بپرسد جواب دهند. کاسنر هیچ شباهتی به صفحه‌ی عکاسی ندارد که منفعلانه تأثیرات تصادفی را جذب کند، بلکه نقاد مثبتی است که کاملاً مستقل عمل می‌کند: یعنی در انتخاب کسانی که درباره‌ی‌شان قلم می‌زند مثبت و فعال است. او هیچ‌گاه وارد مناظره‌های قلمی نشده است و هیچ‌گاه با روحیه‌ی جدلی نقد ننوشته است. بد و غیرهنرمندانه اصلاً برای او وجود ندارد، حتی آن را نمی‌بیند، چه رسد به آن که بخواهد به آن حمله کند. در معرفی آدم‌هایی هم که برمی‌گزیند مثبت است: ناکامی‌های آن‌ها مورد علاقه‌اش نیست و مرز ناکامی و کامیابی فقط تا جایی توجهش را جلب می‌کند که ربط جدایی‌ناپذیر با طبیعت شخص مورد نظر داشته باشد - فقط تا جایی که قطب منفی دستاورد سترگ آن شخص را شکل دهد و زمینه‌ای برای عمل بزرگ و نمادین زندگی‌اش بسازد. به محض آن‌که کاسنر به هنرمندی نگاه کند، هر چیز دیگری دور ریخته می‌شود. ندیدن او چنان قوه‌ی القایی دارد که انگار غلاف را می‌درد و ما فوری احساس می‌کنیم که این غلاف فقط سبوس بوده و فقط چیزی که کاسنر آن را دانه‌ی گندم می‌بیند اهمیت دارد. اصلاً یکی از قوت‌های اصلی‌اش این است که خیلی چیزها را نمی‌بیند. مثلاً وقتی از دیدرو سخن می‌گوید، از دایرة‌المعارف نویسی که تاریخ‌نگاران ادب ما را به زیارتش می‌برند هیچ نمی‌بینیم، از بنیادگذار درام بورژوازی هیچ نمی‌بینیم، از طلایه‌دار اندیشه‌های نو هیچ نمی‌بینیم؛ کاسنر بین دینداری، خداپرستی

غیردینی، و بی‌دینی دیدرو تمایزی قابل نمی‌شود؛ حتی آن مه‌آلودگی ژرمنی که روان‌شناسان درباره‌اش زیاد صحبت کرده‌اند در میدان دید او محو می‌شود. وقتی هر چیز پیش‌پاافتاده‌ای را جارو کرد، آن وقت در برابر نگاه ما دیدروی جدیدی می‌سازد – همیشه ناآرام، همیشه جوینده، اولین امپرسیونیست و اولین فردگرا، مردی که برای او هر نظر تازه و هر روش جدید فقط وسیله‌ای برای یافتن خودش یا درک دیگران است – یا حتی صرفاً برای ایجاد تماس با دیگران؛ دیدرویی که کل جهان را بزرگ‌تر می‌انگارد زیرا برایش این یگانه شیوه‌ی ارتقای خود اوست؛ دیدرویی سرشار از تناقض‌ها، گاه روده‌دراز صرف، اما لفظ‌پردازی که در معدودی از لحظه‌های بزرگ و استثنائی – و فقط در این لحظه‌ها – سبکی پیدا می‌کند که هنوز در ریتم شوق‌های ما به زندگی ادامه می‌دهد.

پس بیایید از آدمیانی سخن بگوییم که کاسنر درباره‌ی‌شان می‌نویسد. دو گونه آدمی در نوشته‌های او رخ می‌نماید، دو گونه‌ی اصلی از کل آن‌هایی که در عالم هنر می‌زیند: یکی هنرمند خلاق و دیگری نقاد، یا – طبق اصطلاحات کاسنر – یکی شاعر و دیگری افلاطون‌گرا. او با صراحتی سنجیده و حتی جزمی، بین آن‌ها تمایز قابل می‌شود. او دشمن احساس مدرن است، دشمن خطوط محو، دشمن سبک‌های درهم‌آمیخته‌ای که امکان می‌دهند «آدم‌های خلاق» که با شعر منظوم مشکل دارند شعرهای مثنوی‌بنگارند. وسیله‌ی بیان متفاوتی درخور این یا آن نوع آدم است: شاعر به نظم می‌نویسد، افلاطون‌گرا به نثر، و – مهم‌ترین تمایز – «شعر قانون دارد، نثر ندارد.»

شاعر به نظم می‌نویسد، افلاطون‌گرا به نثر. اولی در پناه ساختار قوانین می‌زید، دومی در بطن هزار خطر و دربه‌دري آزادی – اولی در کمال فی‌نفسه‌ای که درخشان و افسونگر است، دومی در موج‌های نامتناهی نسبیّت. اولی بعضی وقت‌ها چیزها را در چنگ خود می‌گیرد و درباره‌ی‌شان تأمل می‌کند، ولی بیشتر وقت‌ها با بال‌های عظیم به بالا پرواز می‌کند؛ دومی

همیشه به چیزها نزدیک است ولی تا ابد از آن‌ها محروم است؛ به نظر می‌رسد که انگار می‌توانسته آن‌ها را تصاحب کند اما محکوم است که تا ابد در شوق آن‌ها بسوزد. شاید هر دو به یکسان بی‌خانمان باشند، هر دو در بیرون زندگی ایستاده باشند، اما دنیای شاعر (با آن‌که او هیچ‌گاه به دنیای زندگی واقعی نمی‌رسد) دنیای مطلق است که در آن زیستن ممکن است، حال آن‌که دنیای افلاطون‌گرا هیچ جسمیتی ندارد. شاعر یا می‌گوید «بله» یا می‌گوید «نه»، افلاطون‌گرا در آن واحد هم یقین دارد و هم شک. قسمت شاعر ممکن است تراژیک باشد، ولی افلاطون‌گرا ممکن نیست که حتی قهرمان یک تراژدی بشود. کاسنر می‌گوید: «او هملتی است که حتی از پدری مقتول هم محروم است.»

دو قطب متضادند. به نوعی مکمل یکدیگرند. اما در همان حال که مسئله‌ی شاعر عدم توجه به افلاطون‌گراست، برای افلاطون‌گرا مسئله‌ی تعیین‌کننده عبارت است از کشف حقیقت درباره‌ی شاعر، پیدا کردن کلمه‌های درست برای تعریف کردن شاعر. شاعر نوع حقیقی هیچ فکری ندارد - به عبارت دیگر، وقتی فکری دارد این فکرها صرفاً ماده‌ی خام هستند، صرفاً مناسبی برای ریتم هستند؛ مانند بقیه‌ی چیزها، فقط اصوات دسته‌ی گُر هستند، محیط بر چیزی نیستند و به چیزی هم منوط نیستند. شاعر نمی‌تواند چیزی بیاموزد، زیرا نگاهش همواره تمام و کامل است. صورت برای شاعر مصراع است، سرود است؛ برای او همه چیز در موسیقی حل می‌شود. «در درون افلاطون‌گرا چیزی می‌زید که او برایش قافیه می‌جوید اما نمی‌یابد»: او همواره در شوق چیزی است که هیچ‌گاه به آن دست نمی‌یابد. برای او نیز فکر فقط ماده‌ی خام است، فقط راهی است که می‌پیماید تا به جایی برسد، اما این راه خودش غایت کاستی‌ناپذیر زندگی اوست؛ بی‌وقفه پیش می‌رود اما به هیچ مقصدی نمی‌رسد. چیزی که می‌خواسته بگوید همیشه بیشتر - یا کمتر - از چیزی است که موفق می‌شود بگوید، و فقط همراهی خاموش چیزهای ناگفته نوشته‌هایش را

موسیقی می‌کند. هیچ‌گاه نمی‌تواند همه‌ی چیزهای گفتنی را درباره‌ی خودش بگوید، هیچ‌گاه نمی‌تواند یکسره خود را به چیزی وابگذارند؛ صورت‌هایش هیچ‌گاه کامل پُر نمی‌شوند، یا هرگز نمی‌توانند کل چیزهایی را فراگیرند که او می‌خواهد. صورت او تحلیل است، نثر است. شاعر، صرف‌نظر از این‌که چه می‌سراید، همواره درباره‌ی خودش سخن می‌گوید؛ افلاطون‌گرا هیچ‌گاه جرئت نمی‌کند با صدای بلند درباره‌ی خودش فکر کند، او فقط از طریق آثار دیگران می‌تواند زندگی خود را تجربه کند، و فقط با درک کردن دیگران به خویشتن خود نزدیک‌تر می‌شود.

شاعر واقعاً نوعی (که به نظر کاسنر، فقط پیندار، شلی و ویتمن را شاید بتوان از این زمره دانست) هیچ‌گاه مسئله‌دار نیست، حال آن‌که افلاطون‌گرای حقیقی همواره چنین است – اما وقتی هر دو مصمم به زیستن زندگی تا غایی‌ترین مرزهای منطق آن باشند، به معنای بسیار عمیق به یک چیز می‌رسند. بیان و راه رسیدن به هدف، نظم و نثر، فقط هنگامی مسئله‌ی زندگی می‌شود که این دو گونه‌ی متباین در وجود انسان واحدی ترکیب شوند – که قاعدتاً باید در سیر تاریخ رخ دهد. به این ترتیب – با نقل چند مثال کاسنر – تراژدی یونانی به قلم ائوریپیدس، شاگرد سقراط، در مقام مقایسه با تراژدی یونانی به قلم آیسخولوس، افلاطونی می‌شود؛ به همین ترتیب، روایت شهسوارانه‌ی فرانسوی در دست کسی چون وولفرام فون اِشِنباخ از افلاطونیت به مسیحیت تحول می‌یابد – یعنی جهت عکس.

مسئله در کجا نهفته است؟ و جواب آن کجاست؟ در خالص‌ترین گونه‌ها، اثر با زندگی منطبق می‌شود – یا، بهتر بگوییم، فقط آن بخش از زندگی که می‌تواند به اثر ربط یابد اصالت دارد و باید مورد توجه قرار گیرد. زندگی هیچ است، اثر همه چیز است؛ زندگی تصادف محض است، اثر عین ضرورت است. کاسنر می‌گوید: «شلی وقتی می‌نوشت دنیای واقعی را ترک می‌گفت»؛ و اثر کسی مانند پیتر، مانند راسکین، مانند اپولیت تن، تمامی آن جنبه‌های ممکن زندگی‌شان را که شاید هم در تناقض با اثر می‌بود جذب

می‌کرد. مسئله هنگامی پیش می‌آید که نایقینی ابدی افلاطون‌گرا بخواهد بر سپیدی تابناک نظم سایه بیفکند، هنگامی که حس فاصله‌ی او بر سبکبالی شاعر سنگینی کند، یا هنگامی که سبکسری آسمانی شاعر بخواهد درنگ‌های عمیق افلاطون‌گرا را باطل و از صداقت تهی کند. در چنین آدمیانی، مسئله عبارت است از یافتن صورتی چنان گنجا که گرایش‌های متعارض را دربرگیرد، چنان غنی که وحدتی را بر آن‌ها تحمیل کند، صورتی که نفس سرشاری‌اش و صرف امتناعش از دونیم‌شدن شاید به آن قدرت ببخشد. برای چنین آدمیانی، یکی از جهت‌ها هدف است و دیگری خطر؛ یکی قطب‌نماست و دیگری برهوت؛ یکی اثر است و دیگری زندگی. بین این دو، بر سر نوعی پیروزی که بتواند دو اردوی متحارب را یکی کند، بتواند ضعف را، یعنی شکنندگی نیروی مغلوب را، به قوت بدل کند، مبارزه‌ی مرگ و زندگی جریان دارد؛ مبارزه‌ای آکنده از خطر، دقیقاً به این علت که یک قطب آن ممکن است قطب دیگر را خنثی کند و نتیجه‌اش نوعی میانه‌روی تهی از کار درآید.

جواب واقعی فقط از صورت می‌تواند بیاید. فقط در صورت («یگانه چیز ممکن»، کوتاه‌ترین تعریفی که من از صورت می‌شناسم) هر آنتی‌تزی، هر گرایشی، به موسیقی و ضرورت بدل می‌شود. راه هر انسان مسئله‌داری به صورت ختم می‌شود، زیرا همین وحدت است که می‌تواند بیشترین نیروهای واگرا را در درون خود ترکیب کند، و از این‌رو، در انتهای راه، کسی ایستاده است که می‌تواند صورت خلق کند: هنرمند، که در صورت خلق‌شده‌اش شاعر و افلاطون‌گرا برابر می‌شوند.

حذر از هر چیز تصادفی! چنین است هدف. و به‌سوی همین هدف ره سپرده‌اند و رتر و فریدریش اشلگل و آدولف بنژامن کونستان (که کاسنر او را سلف کیرگگور می‌داند)؛ و همه‌ی آن‌ها در پرده‌ی اول زندگی خود، هنگامی که جالب‌بودن و اصیل‌بودن و خوش‌سخن‌بودن هنوز کفایت می‌کرد، زیبا و جالب و اصیل بودند. لیکن به محض آن‌که در جاده‌ی

سنگلاخ رهسپار زندگی جهان شمول و مدل ساز شدند (که صرفاً الفاظی متفاوت برای مفهوم صورت اند)، تلاشی شدند و به خاموشی گراییدند، خودکشی کردند یا از درون پوسیدند. کیرگگور البته به سیستم زندگی ناب و سفت و سختی رسید که بر شالوده‌ای افلاطون‌گرایانه بنا شده بود؛ اما برای رسیدن به آن مجبور شد بر زیبایی شناس، آن شاعر درون خود، غلبه کند؛ مجبور شد تمامی کیفیات شاعر را تا انتها بزند تا بتواند آن‌ها را در کل ممزوج کند. زندگی برای او چیزی شد مانند نوشتن برای شاعر، و شاعر پنهان درون او شبیه پریان آوازخوان و وسوسه‌انگیز زندگی بود. رابرت براونینگ در جهت عکس پیش رفت. او بنا به طبع خود هیچ‌گاه آرام نبود، و در هیچ‌جای زندگی نقطه‌ای ثابت پیدا نمی‌کرد؛ هیچ بیانی نبود که او جرئت کند آن را نهایی بشمارد، هیچ نوشته‌ای وسع آن را نداشت که آنچه را او زیست و احساس کرد دربرگیرد - تا سرانجام برای افلاطون‌گرایی خود در صورت غریبی از درام انتزاعی - غنایی و امپرسیونیستی - انتزاعی (یا به عبارت دیگر، در پاره‌هایی از درام، در تک‌گویی‌ها و موقعیت‌ها) نوعی موسیقی پیدا کرد که از طریق آن، بخش کاملاً تصادفی زندگی‌اش نمادین و ضروری شد.

به همین ترتیب، نبوغ هنری بودلر نیز انسان را - که کوچک می‌شود، تقریباً هیچ می‌شود، و به جایی تعلق ندارد - با شاعر یکی می‌کند که همه چیز است، ابدی است و باز هم به جایی تعلق ندارد. به همین گونه، هنر روزتی به زندگی‌اش ارتقا می‌یابد، و چیزی که در اصل اقتضانات صرفاً هنری و سبکی بوده به احساس‌های زندگی بدل می‌شود. و به همین نحو، زندگی کیتس از شعر او فراتر می‌رود زیرا می‌اندیشد که شاعر بودن یعنی تا به آخر رفتن، و ریاضتی زاهدانه در پیش می‌گیرد و زندگی را نفی می‌کند؛ و این دو - زندگی، در مورد خاص کیتس، به مثابه‌ی پشت صحنه‌ی کلام منظوم - در وحدتی نو و عالی ترکیب می‌شوند.

از تصادف به ضرورت: این است راه هر انسان مسئله‌دار. رسیدن به

جایی که همه چیز ضروری شود زیرا که همه چیز صرفاً سرشت آدمی را بیان خواهد کرد، همین و همین، آن هم کامل و بدون باقیمانده - جایی که همه چیز نمادین می‌شود، جایی که همه چیز، نظیر موسیقی، فقط همان است که معنای آن است و معنایش فقط همان است که هست!

صورتِ شاعر همواره بر فراز زندگی‌اش بال گشوده است، صورت افلاطون‌گرا همواره در به چنگ آوردن زندگی ناکام مانده است؛ صورت هنرمند همه‌ی سایه‌ها را به خود جذب کرده است و شدت درخشش آن، به سبب این‌طور نوشیدن تاریکی، عظیم‌تر است. فقط در صورتِ هنرمند است که بین درنگ‌های گرانبار افلاطون‌گرا و پرواز سبکبار شاعر تعادل حاصل می‌شود؛ در صورتِ هنرمند، موضوع همیشه پنهانِ شوقِ افلاطون‌گرا - شوق به قطعیت، به اصول محکم - از شعر فرامی‌روید: و افلاطون‌گرایی غنای رنگارنگِ زندگی زیسته را به هماهنگی آسمانی سرودهای شاعر وارد می‌کند.

شاید زندگی به مثابه‌ی واقعیت فقط برای کسی وجود دارد که در احساس‌هایش چنین تنافری وجود دارد. شاید «زندگی» فقط واژه‌ای است که برای افلاطون‌گرا به معنی امکان شاعر بودن است و برای شاعر به معنی افلاطون‌گرا بودن که در جانش نهفته است - و فقط کسی قادر به زیستن است که در جانش این دو جزء به نحوی ممزوج شوند که امتزاج‌شان بتواند موجب تولد صورت شود.

امروزه کاسنر یکی از افلاطون‌گرا ترین نویسندگان در ادبیات جهان است. شوق به قطعیت و ملاک و یقین، به طرز باورنکردنی در او زنده است و به طرز باورنکردنی در طعنه‌های تند و در پس پرده‌ی تئوری‌های صلب پنهان شده است. تردیدها و درنگ‌هایش، که سبب می‌شود همه‌ی معیارها را کنار بگذارد و انسان را نه در دل هماهنگی هرگونه سنتز بزرگ بلکه در نور خالص تنهایی بنگرد، بسیار عالی است. کاسنر سنتزها را به عبارتی با چشم‌های بسته می‌بیند؛ وقتی به چیزی نگاه می‌کند آن‌قدر

جزئیات می بیند که هرگونه جمع بندی لاجرم کذب می نماید و جعل عمدی. با این حال، از شوق خود تبعیت می کند، چشم های خود را می بندد تا چیزها را به مثابه ی کل - به مثابه ی ارزش ها - ببیند، اما صداقتش بلافاصله وادارش می کند دوباره به آنها بنگرد، و آنها بار دیگر جدا و منزوی می شوند و در خلأ شناور. نوسان بین این دو قطب، سبک کاسنر را مشخص می کند. چه زیباست لحظه هایی که او به چیزی می نگرد، لحظه هایی که سنتزهای تصور شده از محتوای واقعی سرشار می شوند و امور واقع همچنان بر اساس ارزش شان قسمت بندی می شوند، لحظه هایی که سنتزها اما آن قدر قوی نیستند که ارتباط های خیالی را بشکنند. همچنین زیباست هنگامی که او چشم های خود را می بندد، هنگامی که چیزهایی که با جزئیات دقیق و شگفت آور دیده شده اند به جمع رقصان و بی پایان قرنیزی دورتا دور دیوارهای سرسرای قلعه ای افسانه ای ملحق می شوند: هنوز زنده اند، اما فقط به مثابه ی نماد، به مثابه ی تزئین. کاسنر آرزومند پرشور خط بزرگ وحدت است، اما وجدانش از او امپرسیونیست هم می سازد. کیفیتی که حاصل می شود به سبک او عمقی خیره کننده و در عین حال مه آلودگی نفوذناپذیری می بخشد.

گفتیم که دنیای افلاطون گرا جسمیت ندارد. دنیایی که شاعر خلق می کند همواره واقعی است، حتی اگر از رؤیاها بافته شده باشد، زیرا جنس آن یکپارچه تر و زنده تر است. شیوه ی آفرینش نقاد شبیه شیوه ی قهرمانی هومری است که در لحظه ای گذرا شبیح یک قهرمان دیگر را که در هادِس خفته است با خون بره ی قربانی به زندگی برمی گرداند. ساکنان دو جهان با یکدیگر رویارو می شوند: یکی انسان و دیگری شبیح. انسان می خواهد فقط یک چیز از شبیح بپرسد، شبیح به زندگی برگشته است تا فقط یک پاسخ بدهد - و فقط در مدت سؤال و جواب، که با هم ادا می شوند، هرکدام برای دیگری موجودیت دارد. افلاطون گرا هیچ گاه انسانی خلق نمی کند؛ انسان از قبل هست، یا در جایی، مهم نیست کجا، مستقل از خواست و قدرت او

زیسته است؛ افلاطون گرا فقط می تواند اشباح را احضار کند و پاسخ سؤالی را بخواهد (نقاد فقط در این جا فعال مایشاء است)، سؤالی که قدر و معنایش را کسی که از او سؤال می شود شاید هیچ گاه ندانسته باشد.

افلاطون گرا کالبدشکافِ جانهاست، نه آفریننده‌ی انسان‌ها. هوفمانستال در یکی از گفت‌وگوهای خود بالزاک را وامی دارد که بین دو نوع انسان تمایز قایل شود: ظرفیت زندگی یکی در درام تبلور می یابد، مال دیگری در روایت، طوری که می توان انسان‌هایی را تصور کرد که قادرند در نمایش نامه زندگی کنند، اما در روایت نه. شاید بتوان این تمایزها را به تمام صورت‌های ادبی تسری داد و نوعی ترازوی سنجش ظرفیت‌های زندگی برای هر کدام درست کرد. یک نکته قطعی است - اگر درام در یک کفهی ترازو باشد، جستار (اگر فقط یک واژه در توصیف همه‌ی نوشته‌های افلاطون‌گرایان به کار ببریم) باید در کفهی دیگر قرار گیرد. این طبقه‌بندی اسکولاستیک نیست؛ دلایل عمیقی در درون جان دارد. در همان گفت‌وگو، بالزاک یکی از این دلایل را شرح می دهد. او می گوید که به وجود کاراکترها اعتقاد ندارد، حال آن که شکسپیر دارد؛ او، یعنی بالزاک، به انسان‌ها علاقه ندارد، فقط به سرنوشت توجه‌ها دارد.

در یکی از آخرین دیالوگ‌های کاسنر، یکی از گویندگان منکر این می شود که مخاطبش دارای کاراکتر است، و می گوید که حافظه اش زیادی خوب است: نمی تواند تحمل کند که هر چیزی تکرار شود، هر تکرار برای او نادرست، ابلهانه، زاید و مهمل است؛ اما بدون تکرار نمی توان ارزش قایل شد - مهم تر از آن، نمی توان زیست. یک عامل فنی هم در کار است: آلفرد کیر در نوشته‌ی خود راجع به خروس سرخ اثر هاوپتمان اشاره می کند که وقتی کفاش رذل سالخورده (فیلیتس) زندگی خود را برای دیگران به خطر می اندازد، این ترفند به رغم درخشان بودن نمی تواند اثر مطلوب را ایجاد کند. متقاعدکننده نیست، زیرا هاوپتمان فقط یک بار اشاره می کند و دیگر تکرارش نمی کند؛ شاید طبیعی بنماید که چنین چیزی فقط یک بار در

جریان نمایش ذکر شود، اما در هر حال تصنعی به نظر می‌رسد. کاراکتر دراماتیک بدون ویژگی‌های پایدار قابل تصور نیست؛ در چشم‌انداز درام به هیچ وجه آدم‌هایی بدون چنین ویژگی‌هایی نمی‌بینیم؛ ویژگی‌های موقت آن‌ها فوری فراموش می‌شوند. این تکرار صفت همان معادل فنی اعتقاد عمیق به ثبات و ویژگی‌هاست، ثبات کاراکتر. افلاطون‌گرا، همان‌طور که با الفاظ مختلف گفته‌ایم، به تکرار اعتقاد ندارد، حال آن‌که تکرار هم به دلایل روحی و هم به دلایل فنی پیش شرط بنیادی برای خلق کاراکتر به‌شمار می‌آید.

به این علت است که موضوع‌های جستارهای او – اما نه قهرمانان آزمایش‌های او در داستان کوتاه – زنده می‌نمایند. من می‌توانم رابرت و الیزابت براونینگ کاسنر و هیل و کیرگگور و شلی و دیدروی کاسنر را ببینم، اما اصلاً نمی‌توانم آدلبرت فون گلایشن یا یواخیم فورتوناتوس او را ببینم. می‌توانم چیزهایی را که اندیشیده‌اند یا دیده‌اند به یاد بسپارم، اما این اندیشیده‌ها و دیده‌ها در ذهن من به هیچ چیز ملموس، مرئی یا مسموع ربط نمی‌یابند. من براونینگ‌ها را زنده در مقابل خود می‌بینم – اما شاید آن‌ها فقط شبیح براونینگ‌ها باشند، شاید کلام کاسنر فقط القای کند که این اشباح، که از لای کتاب‌ها احضار شده‌اند، زره‌ای را به تن دارند که در زندگی به تن داشته‌اند و ژست‌ها و تمپو و ریتم زندگی خود را حفظ کرده‌اند؛ شاید چیزی که لحظه‌ای خلقِ اشخاصِ جاندار می‌نمود فقط احضار ارواح باشد.

اگر کاسنر می‌کوشد براونینگ را برای زندگی تازه‌ای بیدار کند، براونینگ باید زیسته باشد. برای گوتته ضروری نبود که آگمونت یا تاسو زیسته بوده باشند؛ برای سوئینبورن نیز (با آن‌که کاراکترساز قدرتمندی نبود) ضرورت نداشت که مری استوارت زیسته بوده باشد؛ ولی پیتر افلاطون‌گرا می‌تواند واتو را از طریق خاطرات یک دختر جوان زنده کند، درحالی‌که خود دختر در میان غبارها محو می‌شود. بنابراین، درست نیست بگوییم که هر دو نوع هنرمند صاحب استعداد یکسانی در آفرینش‌اند و

صرفاً به تبع اوضاع خارجی مثلاً صورتِ جستار یا صورتِ درام را انتخاب می‌کنند. هر کدام، اگر هنرمند راستین باشد، آن صورت هنری را خواهد یافت که مطابق ظرفیت خود او برای زیستن (یا به عبارت دقیق‌تر، برای خلق انسان‌ها) مناسب داشته باشد. به این علت است که افلاطون‌گرا، اگر بخواهد از خودش سخن بگوید، باید از طریق سرگذشت دیگران وارد شود (و زندگی این دیگران که قبلاً با واقعیت صورت کسب کرده و لذا تغییرناپذیر است باید بسیار غنی باشد) تا به زوایای کاملاً پنهان جان خودش رخنه کند. نگاه شکافنده‌ی او فقط با تمرکز روی چنین واقعیت‌های قدرتمندی می‌تواند انسان‌های دارای گوشت و خون را ببیند. گاهی به نظر می‌رسد که صداقت نقاد حقیقی – صداقتی که او را وامی‌دارد تا با مدل‌هایش با وسواسی فوق‌العاده رفتار کند، و آن‌ها را آن‌طور که واقعاً بوده‌اند ترسیم کند – از شناخت عمیق او بر حدود و ثغور خودش ناشی می‌شود. نقاد، که قدرتش در ایجاد ربط‌هاست، هنگامی که در واقعیت انکارناپذیر لنگر می‌اندازد به خلاقیت نزدیک‌تر می‌شود.

باز هم: شاعر و افلاطون‌گرا قطب‌های متضادند. افلاطون‌گرا وقتی درباره‌ی شاعر سخن می‌گوید بامعنی‌ترین واژه‌های خود را به زبان می‌آورد. شاید قانونی مرموز وجود دارد که حکم می‌کند کدام شاعر نصیب کدام نقاد شود تا نقاد به‌فلان شیوه‌ی خاص از شاعر سخن بگوید. شاید درجه‌ی امتزاج شاعری و افلاطون‌گرایی در هر هنرمند تعیین می‌کند که چه کسی به تعبیری برای همیشه قطب مقابل روان‌شناسانه‌ی آن دیگری است؛ شاید، به تعبیر عرفانی-ریاضیاتی، حاصل جمع افلاطون‌گرایی و شاعری در هر دو همواره ثابت است، به طوری که خالص‌ترین افلاطون‌گرا به تحسین و عشق نسبت به خالص‌ترین شاعر – موجودی خیالی که هیچ نشانی از افلاطون‌گرایی ندارد – کشانده می‌شود. شاید به این دلیل است که در میان نوشته‌های کاسنر، من جستار او درباره‌ی شلی را غنایی‌تر و ظریف‌تر می‌دانم – همان شلی که حتی برای افلاطون‌گرای خالصی چون امرسن

چندان معنایی نداشت. کاسنر وقتی درباره‌ی شلی می‌نویسد پرتین‌ترین،
متعالی‌ترین و تأثیرگذارترین زبان را پیدا می‌کند، شاید فقط به این علت که
از هر لحاظ از او بسیار بسیار دور است؛ شاید به هنگام توصیف سبکِ شلی
دارد از خودش سخن می‌گوید. درباره‌ی تصویرهای شلی می‌گوید:
«چنان‌اند که انگار از نور، هوا و آب بافته شده‌اند، رنگ‌های آن‌ها رنگ‌های
رنگین‌کمان‌اند، طنین آن‌ها طنین پژواک است، دیرند آن‌ها (اگر مجاز باشم
این اصطلاح را به کار ببرم) دیرند یک موج خیزان و افتان است.» راهی
بہتر یا حقیقی‌تر از این برای توصیف سبکِ شلی – یا سبکِ کاسنر – وجود
ندارد. آخر، سبکِ شلی سبکِ کاسنر هم هست: اما در شلی هیچ شبیحی
وجود نداشته، حال آن‌که در کاسنر برق تیره‌ی اشباح همه‌جا هست.

تزلزل صورت در برابر زندگی درباره‌ی سورن کیرگگور و رگینه اولسن

ای جوان زیبای زیر درختان، نمی‌توانی آوازت را وا نهی،
درختان نیز نمی‌توانند عریان شوند؛
ای عاشق جسور، هرگز نمی‌توانی بیوسی، هرگز،
هرچند که نزدیک هدف باشی - اما غم مخور؛
محبوبت نمی‌تواند محو شود، هرچند که تو به وصال نمی‌رسی،
همیشه عشق خواهی ورزید، و او زیبا خواهد بود!
- کیتس: چکامه‌ی جام یونانی

۱

ارزش ژست در زندگی چیست؟ یا، به عبارت دیگر، ارزش صورت، ارزش زندگی‌ساز و زندگی‌پرور صورت، در زندگی چیست؟ ژست چیزی نیست جز حرکتی که چیزی بی‌ابهام را به وضوح بیان کند. صورت یگانه شیوه‌ی بیان امر مطلق در زندگی است؛ ژست تنها چیزی است که فی‌نفسه کامل است، یگانه واقعیتی است که بیش از امکان صرف است. ژست، خود، بیانگر زندگی است: اما آیا بیان زندگی ممکن است؟ آیا این تراژدی هرگونه هنر زنده نیست که می‌کوشد از خلأ قصری بلورین بسازد، از امکان‌های خیالی جان واقعیاتی جعل کند، از طریق وصل و فصل جان‌ها پلی از صورت‌ها در میان آدمیان بنا کند؟ آیا ژست اصلاً می‌تواند وجود داشته باشد، و آیا مفهوم صورت هیچ معنایی در چشم‌انداز زندگی دارد؟

کیرگگور زمانی گفته بود که واقعیت ربطی به امکان‌ها ندارد؛ اما او سراسر زندگی‌اش را براساس یک ژست بنا کرد. هرچه نوشت، تک‌تک کشاکش‌ها و ماجراهایش، به نوعی پشت صحنه‌ی آن ژست بود؛ شاید چیزهایی که نوشت و کارهایی که کرد فقط برای این بود که ژست خود را در برابر کثرت آشوبناک زندگی با وضوح بیشتری نمایان کند. چرا چنین کرد؟

چه گونه توانست چنین کند - آن هم او در میان همه‌ی آدم‌ها، او که روشن‌تر از هر کس دیگری چهره‌ی هزارگانه و تنوع هزارباره‌ی هر انگیزه‌ای را تشخیص می‌داد - او که به روشنی می‌دید چه گونه هر چیزی به تدریج به ضد خود بدل می‌شود و اگر واقعاً دقیق شویم چه گونه مفاکی پرنشدنی حتی میان دو چیز که تفاوت بسیار جزئی دارند دهان می‌گشاید؟ چرا چنین کرد؟ شاید به این علت که ژست یکی از قدرتمندترین ضرورت‌های زندگی است؛ شاید به این علت که کسی که می‌خواهد «صادق» باشد (یکی از واژه‌های پرمصرف کیرگگور) باید زندگی را وادارد که یگانه معنی خود را عرضه کند، باید آن پروتئوس همواره دیگرگون را به چنگ گیرد، چنان محکم که به محض آن‌که الفاظ جادو را فاش کرد دیگر نتواند بجنبد. شاید ژست (با استفاده از دیالکتیک کیرگگور) جمع ضدین است، نقطه‌ای که در آن واقعیت و امکان با هم تلاقی می‌کنند، ماده و خلأ، متناهی و نامتناهی، زندگی و صورت. یا، به عبارت باز هم دقیق‌تر و باز هم نزدیک‌تر به اصطلاحات کیرگگور: ژست جهشی است که با آن جان از یکی از ضدین به دیگری می‌رسد، جهشی که با آن جان نسبت همیشگی واقعیت را وامی‌گذارد تا به قطعیت ابدی صورت‌ها برسد. در یک کلام، ژست آن جهش تکینه‌ای است که با آن مطلق در زندگی به ممکن استحاله می‌یابد. ژست جمع ضدین بزرگ زندگی است، زیرا فقط در ثبات صلب آن است که برای هر لحظه‌ی ناپایدار زندگی جایی یافت می‌شود و فقط در درون آن است که تک‌تک چنین لحظه‌هایی به واقعیت راستین بدل می‌شوند.

آن کس که با زندگی کاری بیش از بازی صرف می‌کند به ژست نیاز دارد تا زندگی‌اش برای او واقعی‌تر از آن بازی شود که با انتخابی بی‌پایان از میان حرکت‌های مختلف می‌توان انجام داد.

اما آیا واقعاً ژستی در برابر زندگی می‌تواند وجود داشته باشد؟ آیا نوعی خودفریبی نیست (ولو باشکوه و قهرمانانه) که آدم باور کند سرشت ژست در فلان عمل نهفته است، در روی آوردن به چیزی یا روی گرداندن از

چیزی: به صلیبی سنگ اما همواره در بردارنده‌ی هر چیزی در درون خود؟

۲

در سپتامبر سال ۱۸۴۰ سورن آبو کیرگگور، فارغ‌التحصیل ادبیات و علوم انسانی، دلباخته‌ی رگینه اولسن، دختر هجده‌ساله‌ی اولسن، عضو هیئت دولت، شد. سالی نگذشت که به این نامزدی خاتمه داد. به برلین رفت، و هنگامی که به کپنهاگ برگشت با چهره‌ای عجیب و غریب زندگی نامتعارفی را در پیش گرفت؛ رفتارهای خاصش او را آماج همیشگی مطبوعات طنزآمیز کرد. نوشته‌هایش که با انواع اسامی مستعار چاپ می‌شد به سبب ذوق و قریحه‌ی سرشارش ستایشگرانی پیدا کرد، اما به سبب مضمون‌های «غیراخلاقی» و «بی‌پروا» خوشایند اکثریت نبود. کارهای بعدی‌اش دشمنان علنی‌تری برایش تراشید - یعنی همه‌ی رهبران کلیسای حاکم پروتستان؛ و در جریان مبارزه‌ی دشواری که با آن‌ها داشت - چون مدعی بود که جامعه‌ی زمان ما جامعه‌ای مسیحی نیست و حتی عملاً نمی‌گذارد کسی مسیحی بماند - از دنیا رفت.

چند سالی پیش‌تر، رگینه اولسن با یکی از ستایشگران قبلی خود ازدواج کرده بود.

۳

چه شده بود؟ توضیحات بسیار است و هر متن تازه‌انتشار، هر نامه، هر مدخل از یادداشت‌های روزانه‌ی کیرگگور شرح واقعه را تسهیل کرده است اما در عین حال فهم یا تشخیص معنای آن را در زندگی سورن کیرگگور و رگینه اولسن دشوارتر نموده است.

کاسنر در شرح بی‌مانند و فراموش‌نشده‌ی اش درباره‌ی کیرگگور همه‌ی توضیحات را نفی می‌کند. او می‌نویسد: «کیرگگور از رابطه‌اش با رگینه اولسن شعر ساخت، و کسی چون کیرگگور هنگامی که از زندگی خود

شعر می‌سازد این کار را برای پوشاندن حقیقت نمی‌کند بلکه می‌خواهد آشکارش کند.»

توضیحی در کار نیست، زیرا آنچه هست بیش از توضیح است؛ ژست است. کیرگگور می‌گفت: من افسرده‌حالم؛ می‌گفت: من سراپا ابدیتی بودم که برای او زیادی پیر بودم؛ می‌گفت: گناهم این بود که کوشیدم او را با خودم به رود بزرگ بکشانم؛ می‌گفت: اگر زندگی‌ام توبه‌ای بزرگ نبود، اگر ویتا آنته آکتا [زندگی مقدم بر عمل] نبود، آن وقت...

ورگینه اولسن را ترک کرد و گفت که دوستش ندارد، هیچ‌گاه دوستش نداشته است، و خودش مردی است که روح بی‌قرارش هر آن آدم‌های جدید و رابطه‌های جدید می‌طلبد. در بخش بزرگی از نوشته‌هایش این موضوع را فریاد کرد، و نحوه‌ی گفتن و شیوه‌ی زندگی‌اش تأکیدی بود بر همین یک موضوع تا رگینه اولسن را به آن بیاوراند.

... و رگینه با یکی از ستایشگران همیشگی خود ازدواج کرد و سورن کیرگگور در خاطراتش نوشت: «امروز دختری زیبا را دیدم؛ علاقه‌ام را بر نمی‌انگیزد. هیچ مرد متأهلی نمی‌تواند به همسرش آن قدر وفادار باشد که من به رگینه هستم.»

۴

ژست: ابهام‌زدایی از امر توضیح‌ناپذیری که به دلایل عدیده روی داد و پیامدهایش گسترده بود. کناره‌گیری به شیوه‌ای که شاید چیزی از آن برنیاید جز اندوه، جز تراژدی - هنگامی که معلوم شد روبه‌روشدن‌شان باید تراژیک باشد - شاید جز سقوط کامل، دست‌کم تا هنگامی که تردیدی برقرار نمی‌بود، تا هنگامی که واقعیت در امکان‌ها حل نمی‌شد. اگر قرار بود چیزی که برای رگینه اولسن به معنی خود زندگی بود از این دختر دریغ شود، پس آن چیز می‌بایست کل معنایش را در زندگی رگینه از دست بدهد؛ اگر قرار بود او که عاشق رگینه بود ترکش کند، پس وقتی ترکش می‌کرد

می‌بایست رذل و فریبکار بوده باشد، تا هرگونه راه بازگشت به زندگی برای رگینه گشوده بماند. و چون پشیمانی سورن کیرگگور ترک‌گفتن زندگی بود، این پشیمانی می‌بایست با نقاب گناهکارانه‌ای که شهسواروار اختیار می‌شد تا گناه واقعی‌اش را استتار کند، بزرگ‌تر شود.

ازدواج رگینه با مردی دیگر برای کیرگگور ضروری بود. نوشت: «نکته‌ی اصلی را خیلی خوب دریافته است. می‌فهمد که باید ازدواج کند.» او به ازدواج رگینه نیاز داشت تا هیچ چیز غیرقطعی و هیچ چیز مبهمی در این رابطه باقی نماند، هیچ امکان دیگری، جز این یک چیز: مرد فریبکار و دختری که مرد از او روی برگردانده است. اما دختر خود را تسکین می‌دهد و راه برگشت به زندگی را پیدا می‌کند، حال آن‌که در پس نقاب فریبکار آدم زهدپیشه‌ای هست که به سبب زهدش داوطلبانه در ژست خود منجمد می‌شود.

دگرگونی دختر از آغاز تابع خط مستقیمی است. در پس نقاب همیشه‌خندان فریبکار، همیشه چهره‌ی واقعی زاهد است که گره به ابرو انداخته است. این ژست ناب است و همه چیز را بیان می‌کند: «کیرگگور از زندگی‌اش شعر ساخت.»

۵

یگانه تفاوت سرشتی میان این یا آن زندگی در این پرسش است که آیا زندگی مطلق است یا صرفاً نسبی؛ آیا در درون زندگی ضدین نافی یکدیگر کاملاً قاطع و واضح از یکدیگر تفکیک شده‌اند، یا نه. تفاوت در آن است که آیا مسائل حیاتی هر زندگی به صورت «این یا آن» پدیدار می‌شود، یا آن‌که هنگام بروز شکاف، فرمول صحیح «و همچنین» است. کیرگگور همیشه می‌گفت: می‌خواهم صادق باشم؛ و این صداقت نمی‌توانست معنایی کمتر از وظیفه (به ناب‌ترین معنایش) داشته باشد - وظیفه‌ی زیستنِ کلِ زندگی طبق اصول شاعرانه؛ وظیفه‌ی انتخاب، وظیفه‌ی

رهسپار شدن به انتهای هر مسیری که در هر دوراهی اختیار می‌شود.

اما آدمی هنگامی که به اطراف خود می‌نگرد راه‌ها و دوراهی‌هایی نمی‌بیند، هیچ‌جا انتخاب‌های کاملاً واضحی هم نمی‌بیند؛ همه چیز در سیلان است، هر چیزی به چیزی دیگر بدل می‌شود. فقط هنگامی که نگاه خود را برمی‌گردانیم و بعدها دوباره نگاه می‌کنیم درمی‌یابیم که چیزی به چیزی دیگر بدل شده است - شاید حتی در این هنگام هم درنیابیم. اما معنای عمیق فلسفه‌ی کیرگگور این است که او در پس تفاوت‌های جزئی و همواره متغیر زندگی نقاط ثابتی می‌نشانند و از خاویه‌ی مذاب تفاوت‌های جزئی، تمایزهای کیفی مطلق استنباط می‌کند. و پس از آن‌که درمی‌یابد بعضی چیزها متفاوت‌اند، آن‌ها را چنان واضح و عمیق متفاوت از هم نشان می‌دهد که تمایز آن‌ها را دیگر بار نمی‌توان با هیچ تفاوت جزئی یا انتقال ممکن محو کرد. به این ترتیب، صداقت کیرگگور این تناقض را در پی دارد که آنچه از قبل به وحدت جدیدی نبالیده است تا تمام تفاوت‌های پیشین را برطرف کند، باید برای همیشه منقسم بماند. در میان چیزهایی که آن‌ها را متفاوت یافته‌اید، باید یکی را انتخاب کنید، نباید در پی «راه‌های میانه» باشید یا «وحدت‌های عالی‌تر»ی که شاید تناقض‌های «صرفاً ظاهری» را حل کنند. پس، هیچ‌جا سیستمی وجود ندارد، زیرا نمی‌توان سیستم را زیست؛ سیستم همواره قصری بزرگ است، حال آن‌که سازنده‌اش فقط می‌تواند به کنجی محقر بنشیند. هیچ‌گاه در یک سیستم منطقی تفکر، جایی برای زندگی نیست؛ از این لحاظ، نقطه‌ی آغاز برای چنین سیستمی همواره اختیاری است، و در چشم‌انداز زندگی صرفاً نسبی - امکان صرف. در زندگی سیستمی وجود ندارد. در زندگی فقط امور مجزا و مفرد و مشخص وجود دارد. وجود داشتن مترادف است با متفاوت بودن. و فقط امر مشخص، پدیده‌ی مفرد، امر بی‌ابهام است، امر مطلق که تفاوت جزئی به آن راه ندارد. حقیقت فقط ذهنی است - شاید؛ اما ذهنیت یقیناً حقیقت است؛ چیز مفرد تنها چیزی است که هست؛ انسان واقعی فرد است.

پس چرخه‌های نمونه و بزرگی از امکان‌ها در زندگی وجود دارد، یا به زبان خود کیرگگور، مراحل و حالاتی وجود دارد: مرحله‌ی زیبایی‌شناسانه، مرحله‌ی اخلاقی، مرحله‌ی مذهبی. هرکدام از دیگری متمایز است، آن‌هم با چنان وضوحی که هیچ جایی برای تفاوت‌های جزئی باقی نمی‌گذارد، و ارتباط بین آن‌ها معجزه است، جهش است، استحاله‌ی ناگهانی کلی هستی آدمی است.

۶

آری، این‌گونه بود صداقت کیرگگور: متمایز دیدن صریح هر چیز از چیز دیگر، سیستم از زندگی، آدمی از آدمی، مرحله از مرحله: دیدن امر مطلق در زندگی، بدون کوچک‌ترین مصالحه‌ای.

اما آیا مصالحه نیست اگر زندگی را بودن‌ی بدون مصالحه‌ها ببینیم؟ آیا این‌گونه می‌خکوب کردن مطلقیت، برعکس، شانه‌خالی کردن از وظیفه‌ی دیدن همه‌ی چیزها نیست؟ آیا هر مرحله نیز «وحدت عالی‌تر»ی نیست؟ آیا نفی سیستم زندگی، خودش سیستم نیست - آن هم به میزانی زیاد؟ آیا جهش صرفاً یک انتقال ناگهانی نیست؟ مگر در پس هر مصالحه، در پس شدیدترین نفی آن، تمایز قدرتمندی نهفته نیست؟ آیا کسی می‌تواند در برابر زندگی صادق باشد و در عین حال به رویدادهای زندگی به صورت ادبی سبک بدهد؟

۷

ژست جدایی کیرگگور فقط موقعی صداقت درونی می‌داشت که هرچه می‌کرد به خاطر رگینه اولسن بوده باشد. نامه‌ها و یادداشت‌های روزانه همه آکنده از این ژست هستند: اگر کنار هم مانده بودند، حتی قهقهه‌های رگینه نمی‌توانست سکوت سنگین افسرده‌حالی سهمگین کیرگگور را بشکنند؛ خنده به خاموشی می‌گرایید، سبکباری با خستگی به زمین سنگی فرو

می‌افتاد. هیچ‌کس از چنین ایثاری سود نمی‌برد. پس وظیفه‌اش بود (به هر بهایی از لحاظ سعادت انسانی و از لحاظ وجود انسانی) که زندگی رگینه اولسن را نجات دهد.

اما سؤال این است که آیا او صرفاً زندگی رگینه را نجات می‌داد؟ آیا همان چیزی که به اعتقاد او جدایی‌شان را ضروری می‌ساخت برای زندگی خود او لازم نبود؟ آیا از مبارزه با افسرده‌حالی خود (مبارزه‌ای که شاید موفقیت‌آمیز می‌بود) به این علت دست نشست که احتمالاً عاشقانه‌تر از هر چیز دیگری همین افسرده‌حالی را عزیز می‌داشت و زندگی را بی‌آن نمی‌توانست تصور کند؟ زمانی نوشته بود «اندوهم دژ من است» و در جایی دیگر گفته بود (فقط به‌عنوان مثنی نمونه‌ی خروار نقل می‌کنم): «در افسردگی بزرگم هنوز به زندگی عشق می‌ورزیدم، زیرا که به افسرده‌حالی‌ام عشق می‌ورزیدم.» و درباره‌ی رگینه و خودش نوشته بود: «... ناپود می‌شد و قاعدتاً مرا نیز از پا می‌انداخت، زیرا می‌بایست مدام به خودم فشار بیاورم تا بلندش کنم. من برای او خیلی سنگین بودم، و او برای من خیلی سبک بود، اما در هر حال خطر فرسودگی وجود داشت.»

هستند کسانی که - اگر بخواهند به عظمت برسند - هر چیزی که کمترین شباهتی به خوشبختی و آفتاب داشته باشد باید برای آن‌ها همواره ممنوع باشد. کارولینه* زمانی درباره‌ی فریدریش اشلگل چنین نوشته بود: «عده‌ای در رنج و حرمان دست و پا می‌زنند، و فریدریش یکی از آن‌هاست - حتی اگر یک‌بار از ثمره‌ی کامل کامیابی بهره‌مند می‌شد، همین سبب نابودی بهترین جنبه‌ی وجودش می‌شد.» رابرت براونینگ تراژدی فریدریش اشلگل را در سرگذشت غم‌انگیز کیاپینو بازنویسی می‌کرد - تا وقتی که در سایه‌ها می‌ماند و زندگی‌اش فقط درماندگی و شوق بی‌ثمر

* کارولینه شلینگ (۱۷۶۳-۱۸۰۹ م.) از اعضای فعال نهضت رمانتیک آلمان، که چند سالی همسر ویلهلم اشلگل، برادر بزرگ فریدریش اشلگل، بود. (مترجم انگلیسی)

می بود، نیرومند و والا و خوشفکر و قادر به احساس های ژرف می بود؛ هنگامی که مصیبت او را به مرتبه ای برمی کشاند که از آرزوی او در ناآرام ترین رؤیاها یا ابلهانه ترین الفاظ هم فراتر بود، وجودش تهی می شد و کلام نیشدارش دیگر نمی توانست دردی را که از وقوف به این خلأ احساس می کرد استتار کند - همان خلئی که با «بخت خوش» می آمد. (براونینگ این فاجعه را «تراژدی جان» می خواند.)

شاید کیرگگور این را می دانست، یا شاید آن را حس می کرد. شاید غریزه ی خلاق بسیار فعالش، که با دردی به رهایی رسید که بلافاصله بعد از قطع رابطه با رگینه احساسش کرد، از پیش این یگانه رهایی ممکن را طلب می کرد. شاید چیزی در درونش می دانست که خوشبختی - اگر دست یافتنی می بود - او را برای بقیه ی عمر علیل و سترون می کرد. شاید می ترسید که خوشبختی دست نیافتنی نباشد، سبکباری رگینه عاقبت افسردگی بزرگ او را خنثی کند و هر دو شاید سعادت مند شوند. آخر، بدون افسرده حالی اش از او چه می ماند؟

۸

کیرگگور سقراط احساساتی است. می گفت: «عشق ورزیدن، تنها کاری است که در آن تبحر دارم.» اما سقراط فقط می خواست بشناسد و آنهایی را که دوست می داشت درک کند، و از این رو، مسئله ی محوری زندگی کیرگگور اصلاً برای سقراط مسئله نبود. کیرگگور می گفت: «عشق ورزیدن، تنها کاری است که در آن تبحر دارم، فقط موضوعی برای عشق ورزی ام به من بدهید، فقط یک موضوع. اما من این جا ایستاده ام، شبیه کمانداری که کمانش تا آخر کشیده شده و از او می خواهند به هدفی در پنج قدمی اش تیر بیندازد. کماندار می گوید که نمی توانم، هدف را دویست سیصد قدم دورتر ببرید و آن گاه بنگرید!»

استغاثه ی کیتس را در پیشگاه طبیعت به یاد آورید:

مايه‌ای! مايه‌ای! طبيعت بزرگ! مايه‌ای بده؛
بگذار رؤيايم را آغاز کنم.

عشق ورزیدن! به چه کسی می‌توانم طوری عشق بورزم که موضوع عشقم در مسیر عشقم نایستد؟ چه کسی نیروی کافی دارد، چه کسی می‌تواند همه چیز را در درون خود جای دهد، تا عشقش مطلق و نیرومندتر از هر چیز دیگری شود؟ چه کسی آن‌قدر بالاتر از دیگران است که کسی که به او عشق می‌ورزد هیچ‌گاه نتواند از او چیزی بخواهد، و هیچ‌گاه در برابر او محق نباشد - تا عشقی که نثارش می‌شود عشقی مطلق باشد؟

عشق ورزیدن: تلاش برای آن‌که هیچ‌گاه نتوان محق بود. این توصیف کیرگگور از عشق است. علت نسبیّت ابدی تمامی مناسبات انسانی، علت افت و خیز آن‌ها، و در نتیجه، علت حقارت آن‌ها این است که اینک یکی محق است و آنک دیگری؛ اینک یکی بهتر و شریف‌تر و زیباتر، و آنک دیگری. ثبات و وضوح فقط در صورتی امکان دارد که عاشق و معشوق به لحاظ کیفی با یکدیگر متفاوت باشند، یکی چنان بالاتر از دیگری باشد که مسئله‌ی درست و غلط (به وسیع‌ترین معنا) هیچ‌گاه حتی به‌عنوان مسئله هم قابل طرح نباشد.

چنین بود آرمان عشق در نزد شهسواران ریاضت‌پیشه‌ی قرون وسطا، اما این آرمان بار دیگر همین‌قدر رمانتیک از کار در نمی‌آمد. نگاه روان‌شناسانه‌ی کیرگگور او را از این باور ابتدائی (ابتدائی برای کسی چون کیرگگور) محروم کرد که معشوقه‌ای که تر و بادورها او را نفی می‌کردند تا بتوانند به‌شیوه‌ی خاص خودشان به او عشق بورزند - یا حتی تصویر رؤیایی چنین زنی، که هیچ‌گاه و هیچ‌جانی نتواند واقعی باشد - شاید چنان با واقعیت متفاوت بود که کفایت می‌کرد تا عشق آن‌ها مطلق شود. به نظر من، این ریشه‌ی دیانت کیرگگور بود. فقط به خدا می‌توان این‌گونه عشق ورزید، خدا و لاغیر. کیرگگور زمانی نوشته بود که خدا نیاز انسان است و

انسان به این نیاز تمسک می‌جوید تا از تیره‌بختی خود بگریزد و بتواند زندگی خود را تاب آورد. آری، اما خدای کیرگگور بسی فراتر از هر تخت انسانی جلوس کرده و با ورطه‌هایی مطلق از هر چیز انسانی جدا شده است — پس مگر می‌توانسته به کسی کمک کند تا زندگی بشری خود را تاب آورد؟ به نظرم توانسته است، و درست به همان دلیل. کیرگگور نیاز داشت که زندگی مطلق باشد، چنان استوار و محکم باشد که هیچ چیز نتواند تکانش دهد؛ عشق او به امکان در آغوش گرفتن کل نیاز داشت، بدون هیچ‌گونه اما و اگر. او به عشقی فارغ از مسائل نیاز داشت، عشقی که در آن اینک یکی و آنک دیگری بهتر نیست، اینک یکی و آنک دیگری محق نیست. عشق من فقط به شرطی قطعی و بی‌چون و چراست که من هیچ‌گاه برحق نباشم: و این قطعیت را فقط خدا می‌تواند به من بدهد. کیرگگور می‌نوشت: «به کسی عشق می‌ورزی، و می‌خواهی همواره در برابرش نابرحق باشی، لیکن دریغا، او به تو وفادار نبوده، و هر قدر هم که این امر به درد آورد باز علیه او برحق هستی و در عشق‌ورزیدن عمیقت به او نابرحق». جان آدمی به خدا روی می‌آورد زیرا نمی‌تواند بدون عشق بزید، و خدا هرچه دل عاشق می‌خواهد به او می‌دهد. «هیچ‌گاه تردیدهای عذابناک مرا از او دور نمی‌کند، هیچ‌گاه این فکر مرا نمی‌رباید که شاید علیه او برحق از کار درآیم: من در برابر خدا همواره نابرحق هستم.»

۹

کیرگگور تروبادور و افلاطون‌گرا بود، آن‌هم به شیوه‌ای رمانتیک و احساساتی. در ژرف‌ترین زوایای جانش شعله‌های ایثار برای زن مثالی زبانه می‌کشید، اما همین شعله‌ها همیشه‌ای را می‌سوزاند که همان زن در آن می‌سوخت. هنگامی که مرد برای نخستین بار با جهان روبه‌رو شد، هرچه در اطرافش بود به او تعلق داشت، لیکن تک‌تک چیزها از برابر نگاهش محو می‌شد و هر گام او را از تک‌تک آن چیزها دور می‌کرد. اگر زن از آغاز در آن جا نبود،

مرد در میان تمام نعمت‌های جهان به طرزی تراژیک و عبث از گرسنگی جان می‌باخت - زن بود که از آغاز می‌دانست چه گونه چیزها را به چنگ آورد، و مصرف و معنای بلافصل چیزها را می‌شناخت. بدین گونه بود که زن (در محدوده‌ی معنای حکایت تمثیلی کیرگگور) مرد را برای زندگی حفظ کرد، اما صرفاً برای پابندکردنش، برای زنجیرکردنش به محدوده‌ی زندگی. زن واقعی، مادر، ضدّ کامل هرگونه میل به نامتناهی است. سقراط با کسانتیه ازدواج کرد و با او خوشبخت هم بود فقط به این علت که ازدواج را مانعی می‌دانست در راه رسیدن به مثال کامل که می‌بایست از آن عبور کرد، و خوشحال بود که بتواند بر دشواری‌های ازدواج غلبه کند: بسیار شبیه آنچه خدای زوزو^۱ می‌گوید: «همیشه در همه چیز تمرد دیده‌ای؛ و این است علامت برگزیدگان من که ایشان را می‌خواهم برای خودم نگه دارم.»

کیرگگور این نبرد را در پیش نگرفت؛ شاید تجاهل کرد، شاید دیگر نیازی به آن نداشت. کسی چه می‌داند؟ دنیای اجماع بشری، دنیای اخلاق که صورتِ نوعی‌اش ازدواج است، بین دو دنیای جان کیرگگور می‌ایستد: دنیای شعر ناب و دنیای ایمان ناب. شاید شالوده‌ی زندگی اخلاقی، یعنی تکلیف و «وظیفه»، در قیاس با «امکان‌ها»ی زندگی شاعر استوار و مطمئن بنماید، اما ارزش‌های ابدی آن در قیاس با یقین‌های مطلق مذهب همچنان نوسان‌هایی ابدی به حساب می‌آیند. لیکن جنس این یقین‌ها از باد است، جنس امکان‌های شاعر نیز از باد است. مرز این دو کجاست؟

اما شاید این نیست آن پرسشی که در این جا باید طرح کرد. رگینه اولسن برای کیرگگور چیزی نبود جز مرحله‌ای در مسیر آن معبد سرد که فقط معبد عشق خدا بود. ارتکاب گناه علیه رگینه فقط رابطه‌ی کیرگگور را با خدا عمیق‌تر می‌کرد؛ عشق‌ورزیدن به رگینه با رنج‌کشیدن و رنج‌دادن، بر حدّت و شدت خلسه‌هایش می‌افزود و کمک می‌کرد تا یگانه هدف مسیر

۱. هاینریش زوزو یا زویزه (۱۳۰۰-۱۳۶۶ م.)، عارف آلمانی. (مترجم انگلیسی)

خود را نشانه رود. اگر واقعاً از آن یکدیگر می‌بودند، هرچه بین آن‌ها قرار می‌گرفت فقط بال پرواز او می‌شد. در نامه‌ای که هیچ‌گاه برای رگینه نفرستاد به او نوشت: «ممنونم که هیچ‌گاه مرا نفهمیدی، زیرا همه چیز را همین به من آموخت. ممنونم که با چنین شوری به من جفا کردی، زیرا زندگی‌ام را همین رقم زد.»

رگینه با آن‌که طرد شد فقط می‌توانست مرحله‌ای در مسیر او به سوی هدف باشد. او در رؤیاهایش رگینه را به مثالی دست‌نیافتنی تبدیل کرد: اما این مرحله‌ای که رگینه معرفی شد بود مطمئن‌ترین راه او به سوی بلندی‌ها بود. در شعر زن‌پرستانه‌ی تروبادورهای پرووانسی، بی‌وفایی اساس وفای بزرگ‌تری بود؛ زن می‌بایست از آن دیگری باشد تا مثالی شود، تا عشق واقعی به او نثار شود. اما وفاداری کیرگگور از وفاداری تروبادورها هم عظیم‌تر بود و به همین دلیل نیز ناوفادارانه‌تر بود: حتی زنی که عمیقاً به او عشق می‌ورزید صرفاً وسیله بود، فقط راهی به سوی عشق بزرگ بود، یگانه عشق مطلق، عشق خدا.

۱۰

کیرگگور هرچه کرد - و به هر دلیلی که کرد - فقط به قصد حفظ رگینه اولسن برای زندگی بود. ژست نفی، ولو که بسیاری معانی درونی داشت، در بیرون - از نگاه رگینه اولسن - می‌بایست یکنواخت باشد. کیرگگور حس می‌کرد که فقط یک خطر در کمین رگینه است، خطر تردید. و چون از عشق رگینه به کیرگگور هیچ‌گونه زندگی برای رگینه پدید نمی‌آمد، کیرگگور با تمام توان خود - با فداکردن نیکنامی خود - می‌خواست که رگینه هیچ احساسی به او نداشته باشد جز نفرت. می‌خواست رگینه او را ردل بداند، می‌خواست کل خانواده‌ی رگینه او را فریبکاری معمولی بدانند و از او بیزار شوند؛ زیرا رگینه اگر از کیرگگور متنفر می‌شد نجات می‌یافت.

اما این گسست بسیار ناگهانی بود، هرچند که صحنه‌هایی طولانی و

خشن راه را همواره کرده بود. رگینه ناگهان می‌بایست کیرگگور را متفاوت با آن مردی ببیند که قبلاً می‌شناخت؛ مجبور شد هر کلام و هر سکوت تک‌تک دقیقه‌هایی را که با یکدیگر سپری کرده بودند دوباره سبک‌سنگین کند تا - اگر قرار باشد کیرگگور را شخص واحدی ببیند - احساس کند این مرد جدید همان مرد قبلی است؛ و از آن لحظه به بعد رگینه مجبور شد هر کاری را که کیرگگور می‌کرده با این نگاه تازه ببیند. کیرگگور هرچه از دستش برمی‌آمد کرد تا این کار را برای رگینه آسان‌تر کند، تصورات تازه‌شکل‌گرفته‌ی رگینه را به مسیری واحد روانه کند - مسیری که خودش می‌خواست، یگانه مسیری که به نظرش رگینه را به مقصد درست می‌رساند: مسیر نفرت از کیرگگور.

و این پس‌زمینه‌ی نوشته‌های اروتیک کیرگگور و بخصوص یادداشت‌های روزانه‌ی یک فریبکار است، و همین است که به این نوشته‌ها درخششی می‌بخشد که از بطن زندگی می‌آید. ویژگی غالب این نوشته‌ها نوعی شهوت اثیری و نوعی بی‌رحمی سختکوشانه و برنامه‌ریزی شده است. زندگی اروتیک، زندگی زیبا، زندگی منتهی به لذت، در این نوشته‌ها به‌مثابه‌ی نوعی جهان‌نگری رخ می‌نماید - همین و نه بیشتر؛ نوعی شیوه‌ی زندگی که کیرگگور به‌مثابه‌ی یک امکان در درون خود حس می‌کرد اما حتی با استدلال‌ها و تحلیل‌های ظریف او هم نمی‌توانست جسمیت پیدا کند. به عبارتی، او فریبکاری این آبستراکتو [انتزاعی] است، فقط به امکان اغوا نیاز دارد، فقط موقعیتی که خلق کند و تا آخر از آن لذت ببرد؛ فریبکاری که واقعاً به زنان حتی به‌مثابه‌ی موضوع لذت هم نیاز ندارد. او مثالِ افلاطونیِ اغواگر است، و چنان عمیق اغواگر است و بس که واقعاً حتی اغواگر هم نیست؛ مردی آن‌همه دور، آن‌همه بالاتر از بقیه‌ی آدم‌ها، که ندایش دیگر به گوش آن‌ها نمی‌رسد یا اگر برسد هجومی نامفهوم و عنان‌گسیخته به زندگی آن‌هاست: فریبکار مطلق که به نظر هر زنی بیگانه‌ی ابدی است؛ لیکن درست به این علت که آن‌همه دور است (کیرگگور خود قادر به تشخیص

این جنبه نبود)، هنگامی که در افق زندگی زنی پدیدار می شود نه تنها سبب سقوط زن نمی شود بلکه حتی مضحک می نماید.

گفتیم که نقش فریبکار، ژست کیرگگور به خاطر رگینه اولسن بود. ولی امکان فریبکار بودن از قبل در او نهفته بود، و ژست همواره به خود ژست گیرنده هم برمی گردد. در زندگی، کم‌دی کاملاً تهی وجود ندارد: شاید این غم‌انگیزترین ایهام در مناسبات انسان‌ها باشد. فقط می توان با آنچه هست بازی کرد: نمی توان با چیزی بازی کرد که آن چیز بخشی از زندگی آدم نشود؛ شاید بتوان با دقت زندگی را از بازی جدا نگه داشت، لیکن زندگی با این بازی به ارتعاش می افتد.

رگینه البته فقط آن ژست را می توانست ببیند، و اثر این ژست او را وامی داشت تا همه چیز را در زندگی خود طوری بازبینی کند که به قطب مخالف بدل شود. دست کم، این همان بود که کیرگگور می خواست و همه چیز را در گرو آن گذاشته بود. لیکن چیزی که در واقعیت مجسم زیسته شده باشد، بعد از فهمیدن این که صرفاً بازی بوده است حداکثر می تواند فقط زهرآگین شود؛ واقعیت را نمی توان هیچ‌گاه کامل و بی‌خداشه بازبینی کرد؛ فقط تلقی آدم از آن واقعیت و ارزش‌هایی که آدم به آن تلقی نسبت می دهد می تواند تغییر کند. آنچه بین رگینه و کیرگگور گذشته بود زندگی بود، واقعیت زنده بود، و در مرور گذشته، در نتیجه‌ی بازبینی اجباری انگیزه‌ها، فقط می شد آن را به ارتعاش درآورد و کمی مغشوش نمود. آخر، اگر زمان حال رگینه را وامی داشت کیرگگور را جور دیگر ببیند، این نحوه‌ی دیدن صرفاً در زمان حال واقعیت محسوس می داشت؛ واقعیت گذشته با صدایی دیگر سخن می گفت و نمی شد با صدای ضعیف‌تر شناخت جدید رگینه آن را ساکت کرد.

کیرگگور اندکی پس از جدایی، به بوسن، تنها دوست قابل اعتماد خود، نوشت که اگر رگینه می دانست او بعد از تصمیم به قطع رابطه با چه دقت و سواس‌گونه‌ای همه چیز را تدارک دیده و اجرا کرده است، بله، با دانستن

همین، به عشق کیرگگور نسبت به خودش پی می‌برد. بعد از مرگ کیرگگور، رگینه وقتی نوشته‌های منتشرنشده‌ی او را خواند، به دکتر لوند که از خویشانش بود چنین نوشت: «این اوراق به رابطه‌ی ما پرتو تازه‌ای می‌تاباند، پرتوی که من هم گاهی تشخیص می‌دادم، اما فروتنی‌ام نمی‌گذاشت بیندیشم که این پرتو حقیقت دارد. ایمان بی‌تزلزلم به او وادارم می‌کرد که رابطه را باز هم آن‌گونه ببینم.»

کیرگگور خود نیز چیزی از این تردید را احساس می‌کرد. احساس می‌کرد که ژستش در نظر رگینه امکانِ صرف مانده است، همان‌گونه که ژست رگینه در نظر او چنین بود. این ژست به هیچ‌وجه کفایت نمی‌کرد که واقعیت صلبی بین آن‌ها پدید آید. اگر راهی می‌بود که در آن کیرگگور بتواند واقعیت حقیقی را پیدا کند، این راه همان راه او به سوی رگینه می‌بود: اما رفتن در این راه، ولو محتاطانه، به منزله‌ی نابودی هر چیزی می‌بود که او تا آن زمان ساخته و پرداخته بود. کیرگگور می‌بایست در ژست خود، که در ظاهر محکم و در باطن متزلزل بود، منجمد باقی بماند تا شاید همه چیز در زندگی رگینه سرانجام به آرامش و اطمینان منتهی شود. شاید اگر حرکتی به سوی او کرده بود، با واقعیت زنده روبه‌رو می‌شد؟ البته فقط شاید. ده سال بعد از قطع رابطه باز هم جرئت دیدن رگینه را نداشت. شاید ازدواج رگینه فقط نقابی بود. شاید رگینه مانند گذشته عاشقش بود و دیدارشان کل چیزهایی را که رخ داده بود باطل می‌کرد.

اما حتی حفظ استحکام ژست غیرممکن است — به فرض که این استحکام اصلاً واقعی باشد. آدم، هر قدر هم که بخواهد، نمی‌تواند مدام چنین افسردگی عمیقی را بازی جلوه دهد، نیز نمی‌تواند چنین عشق پرشوری را در لفاف بی‌وفایی بپوشاند. آری، ژست بر جان اثر می‌گذارد، اما جان نیز بر ژستی که می‌خواهد او را پنهان کند اثر می‌گذارد، از پس ژست سوسو

می‌زند، و هیچ کدام آن‌ها، چه ژست و چه جان، قادر نیست در سراسر عمر محکم و خالص و مجزا از دیگری بماند. تنها راه برای نوعی دستیابی به خلوص ظاهری ژست این است که هر گاه شخص مقابل برای لحظه‌ای موضع خویش را رها کرد آدم مطمئن باشد که تصورات همواره اشتباه بوده‌اند. به این طریق، حرکت‌های تصادفی، الفاظ بی‌معنایی که سرسری ادا می‌شوند، اهمیت سرنوشت‌ساز می‌یابند؛ و واکنش برخاسته از ژست نیز باید آن قدر قوی باشد که انگیزه را به پستوهای همان موضع اختیاری برگرداند. وقتی از هم جدا می‌شدند، رگینه در بحبوحه‌ی پرسش‌ها و مویه‌ها با حالتی کودکانه از کیرگگور پرسید که آیا باز گه‌گاه به او خواهد اندیشید یا نه، و این پرسش لایتموتیف سراسر عمر کیرگگور شد. و رگینه هنگامی که ازدواج کرد نامه‌ی دعوت برای او فرستاد و در انتظار نشانه‌ای از تأیید ماند، اما با این عمل زنجیره‌ی دیگری از افکار را در ذهن گیج و گنگ کیرگگور به کار انداخت. وقتی کیرگگور دیگر نتوانست سنگینی نقاب را تحمل کند و اندیشید که موعد توضیحات فرا رسیده است، رگینه با توافق شوهرش نامه‌ی کیرگگور را ناگشوده برگرداند و ژستی قطعی از خود نشان داد تا مطمئن بشود که همه چیز همچنان غیر قطعی می‌ماند (زیرا، در هر حال، برای او همواره این‌گونه بود) و از این هم مطمئن بشود که وقتی کیرگگور بمیرد، خود بر تردیدی خواهد گریست که با امتناع از شنیدن توضیحات کیرگگور پدید آورده است. چه دیدار می‌کردند و چه دیدار نمی‌کردند، الگو همان بود که بود: انگیزه‌ای شتابزده و برخاسته از ژست، سپس بازگشتی شتابزده به ژست — و ناکامی شخص مقابل از درک هر دو.

آن‌جا که روان‌شناسی آغاز می‌شود عظمت پایان می‌یابد: وضوح کامل فقط جلوه‌ی فروتنانه‌ای از تلاش برای کسب عظمت است. آن‌جا که روان‌شناسی آغاز می‌شود دیگر خبری از کردارها نیست، فقط انگیزه‌های

کردارهاست؛ و هر چیزی که نیازمند توضیح باشد، هر چیزی که توضیح‌بردار باشد، دیگر از استحکام و وضوح باز ایستاده است. حتی اگر هنوز چیزی در زیر تل آوار باقی مانده باشد، سیلاب توضیحات بی‌رحمانه آن را می‌شوید. آخر، در جهان چیزی سست‌تر از توضیحات و چیزهایی که بر آن بنا می‌شوند نیست. هر چیزی که به دلیلی وجود دارد شاید به دلیلی دیگر (یا در شرایطی اندک متفاوت، به همان دلیل) می‌توانسته عکس این باشد. حتی هنگامی که دلیل‌ها یکسان باشند – که هیچ‌گاه نیستند – نمی‌توانند ثابت باشند؛ چیزی که در لحظه‌ی شور عظیم انگار تمام دنیا را می‌روبد هنگامی که طوفان فروکش کند فوراً کوچک می‌شود، و چیزی که زمانی قابل اعتنا نبوده به سبب شناختِ بعدی غول‌آسا می‌گردد.

زندگی در سیطره‌ی انگیزه‌ها تناوب دائمی قلمروهای کوتوله‌ها و غول‌هاست؛ و نامجسم‌ترین و مغاکی‌ترین قلمروها قلمرو عقلِ جان است، قلمرو روان‌شناسی. آن لحظه که روان‌شناسی وارد زندگی می‌شود، کارِ صداقت بی‌ابهام و عظمت تمام است. هنگامی که روان‌شناسی حکومت می‌کند، دیگر ژستی وجود ندارد که زندگی و تمام موقعیت‌های آن را در خود جای دهد. ژست فقط تا وقتی بی‌ابهام است که روان‌شناسی در چارچوب‌های قراردادی بماند.

در این جا شعر و زندگی از هم جدا می‌شوند و به طرزی تراژیک و قطعی از یکدیگر متمایز می‌گردند. روان‌شناسی شعر همواره بی‌ابهام است، زیرا همواره روان‌شناسی ارتجالی است؛ حتی اگر به نظر برسد که در جهت‌های مختلفی پخش می‌شود، کثرت آن همواره بی‌ابهام است؛ فقط صورت ظریف‌تری به تعادل و وحدتِ نهایی می‌بخشد. در زندگی هیچ چیز بی‌ابهام نیست؛ در زندگی، روان‌شناسی ارتجالی وجود ندارد. در زندگی نه آن انگیزه‌ها نقشی را ایفا می‌کنند که به خاطر وحدتِ نهایی اختیار شده است، و نه نتی که زمانی نواخته شده است لزوماً در انتها خاموش می‌شود. در زندگی، روان‌شناسی نمی‌تواند قراردادی باشد، اما در شعر همیشه چنین

است – ولو این قرارداد ظریف و بغرنج باشد. در زندگی، فقط ذهن بسیار محدود می‌تواند به امر بی‌ابهام باور داشته باشد؛ در شعر، فقط اثر کاملاً ناکام می‌تواند مبهم به این تعبیر باشد.

به این علت است که در میان تمام زندگی‌های ممکن، زندگی شاعر غیر شاعرانه‌تر است، به کلی فاقد سیما و ژست است. (کیس نخستین کسی بود که این را تشخیص داد.) آن چیزی که به زندگی حیات می‌بخشد، در شاعر آگاهانه می‌شود؛ شاعر واقعی نمی‌تواند ذهن محدودی درباره‌ی زندگی داشته باشد، نیز نمی‌تواند هیچ‌گونه توهمی درباره‌ی زندگی خودش در سر پرورد. پس، برای شاعر، کل زندگی صرفاً ماده‌ی خام است؛ فقط دست‌هایش، با اعمال قهر خود جوش بر ماده‌ی زنده، می‌تواند خمیرمایه‌ی امر نامبهم را از خاویبه‌ی واقعیت درآورد، از پدیده‌های اثیری نمادهایی خلق کند، به هزاران شاخ و برگ تودرتو، و به توده‌ی خمیرمانند واقعیت، صورت (یعنی محدودیت و معنا) ببخشد. به این علت است که زندگی خودِ شاعر نمی‌تواند هیچ‌گاه ماده‌ی خامی باشد که او به آن صورت ببخشد.

قهرمانی کیرگگور این بود که می‌خواست از زندگی صورت‌هایی خلق کند. صداقتش این بود که دوراهه‌ای را دید و به انتهای جاده‌ای که برگزید رهسپار شد. تراژدی‌اش این بود که خواست چیزی را بزید که نمی‌شد زیست. نوشت: «دارم بیهوده تقلا می‌کنم. زمین از زیر پایم کنار می‌رود. زندگی‌ام سرانجام زندگی یک شاعر از کار درمی‌آید و بس.» زندگی شاعر خنثی و بی‌ارزش است، زیرا هیچ‌گاه مطلق نیست، هیچ‌گاه فی‌نفسه نیست، زیرا همواره فقط نسبت به چیزی وجود دارد، و این نسبت بی‌معنی است اما کاملاً زندگی را جذب می‌کند – لااقل برای لحظه‌ای؛ اما در این حالت، زندگی چیزی نیست جز چنین لحظه‌هایی.

در برابر این ضرورت، زندگی کیرگگور (که ذهنش هرگز محدود نبود) درگیر مبارزه‌ی اساساً محدودش شد. می‌شود گفت که زندگی با حيله‌گری هر چیزی را که می‌توانست بدهد و هر چیزی را که او می‌توانست بخواهد

به او داد. اما هر هدیه‌ی زندگی فریب محض بود؛ نمی‌توانست، در نهایت، واقعیت را به او بدهد، فقط با ظواهر کامیابی و فتح او را بیشتر و بیشتر به مرگزار کشاند (مانند ناپلئون در روسیه).

قهرمانی‌اش به بسی چیزها نایل شد، چه در زندگی و چه در مرگ. کیرگگور به شیوه‌ای زیست که هر لحظه‌ی زندگی‌اش حول آن ژست بزرگ گشت که مانند پیکره استوار می‌نمود و تا پایان هم پایید؛ به شیوه‌ای نیز مرد که مرگ بموقع سر رسید، درست هنگامی که آن را خواست و آن‌گونه که خواست. اما دیدیم که ژست مطمئن او در نگاه دقیق چه نامطمئن بود؛ حتی با آن‌که مرگ در اوج واقعی‌ترین و عمیق‌ترین نبرد او به سراغش رفت؛ حتی با آن‌که طوری که خود او می‌خواست در رسیدن تا او هنگام مردن شاهد مبارزه‌ی خودش باشد، بله، به رغم این، باز هم کیرگگور نتوانست شاهد واقعی آن باشد. زیرا، به‌رغم همه چیز، مرگ او به امکان‌های متعدد اشاره داشت. در زندگی، هر چیزی به چندین و چند امکان اشاره دارد، و فقط واقعیت‌های سپری‌شده می‌توانند چند امکان را منتفی کنند (نه همه‌ی آن‌ها را طوری که فقط یک واقعیت محوری باقی بماند). اما حتی همین‌ها راه را برای هزاران هزار امکان جدید می‌گشایند.

وقتی مرگ آمد، کیرگگور داشت با مسیحیت زمانه‌اش می‌جنگید. در گرماگرم پیکاری قهرآمیز بود؛ خارج از این نبرد، دیگر چیزی در زندگی نمی‌طلبید، و سخت‌تر از این هم نمی‌شد جنگید. (بعضی عوامل ضمنی نیز مرگش را مقدر می‌کردند. کیرگگور در سراسر عمر با سرمایه‌ی خودش زندگی کرده بود و سود را نوعی ربا می‌دانست — مانند مردان مذهبی قرون وسطا؛ زمانی که مرد، پولش داشت تمام می‌شد.) وقتی در خیابان به زمین افتاد و او را به بیمارستان بردند، گفت که می‌خواهد بمیرد زیرا آرمانی که در راه آن جنگیده بود نیازمند مرگ او بود.

و کیرگگور مرد. اما مرگش باب پرسش‌ها را باز گذاشت: اگر به زیستن ادامه داده بود، راهی که در مزارش قطع شد به کجا می‌رسید؟ وقتی با مرگش

رویاری شد، به کجا داشت می‌رفت؟ ضرورت درونی مرگ فقط در سلسله‌ای بی‌پایان از توضیحات ممکن است؛ و اگر مرگ او به لبیک ندای درون نیامده باشد - مانند بازیگری که به اشارتی وارد شود - دیگر نمی‌توانیم پایان راه او را پایان بدانیم و مجبوریم ادامه‌های این راه را در ذهن خود تصور کنیم. در این حالت، حتی مرگ کیرگگور هزار معنی می‌یابد، تصادفی می‌شود، و نه واقعاً کار سرنوشت. و باز هم در این حالت، ناب‌ترین و بی‌ابهام‌ترین ژست زندگی‌اش - تلاش عبث! - اصلاً ژست نبوده است.

درباره‌ی فلسفه‌ی رمانتیک زندگی

درباره‌ی نووالیس

زندگی انسان نمونه باید سراسر نمادین باشد.

— نووالیس: گرده‌ی گل

پس‌زمینه، قرنِ میرای هجدهم است — قرن خردگرایی، قرن بورژوازی پیکارگر و ظفرمندی که از پیروزی خویش آگاه است. در پاریس، نظریه‌پردازان رؤیازده با منطقِ خشن و بی‌رحمانه‌ای در یکایک امکان‌های خردگرایی غور می‌کردند، حال آن‌که در دانشگاه‌های آلمان، در کتاب‌های پیاپی، امید پرغرور خردگرایی، امید به این‌که هیچ چیز در نهایت از دسترس عقل خارج نیست، به تزلزل و نابودی می‌افتاد. ناپلئون و ارتجاع فکری به صورت خوف‌آوری نزدیک شده بودند. پس از نظم‌ستیزی جدیدی که در آستانه‌ی اضمحلال بود، بار دیگر شبح نظم کهن سایه افکنده بود.

بنا در پایان قرن هجدهم. برهه‌ای در زندگی تنی چند که مسافران موقت جهان‌اند. همه‌جا کوس نبرد طنین افکنده است، دنیاها فرو می‌ریزند، اما این‌جا، در یک شهر کوچک آلمان، چند جوان گرد آمده‌اند تا از بطن آشوب، فرهنگی جدید و هماهنگ و فراگیر پدید آورند. با ساده‌دلی وصف‌ناپذیر و بی‌پروایی به پیش می‌تازند که مختص کسانی است که میزان آگاهی‌شان فوق‌العاده زیاد است و آرمانی دارند که یگانه آرمان زندگی‌شان است و دیری نیز نمی‌پایند. همچون رقصی است بر فراز آتشفشانی گدازان، رؤیایی ناممکن اما پرفروغ، که پس از سال‌های سال خاطره‌اش مانند چیزی

حیرت آور و ناساز در ذهن رؤیادیدگان باقی می ماند. به رغم آن همه غنا که در سر داشتند و انتشار دادند « باز در کل ماجرا چیز ناسالمی وجود داشت ». برجی معنوی به مانند برج بابل می ساختند که شالوده اش بر باد بود. حتماً فرو می ریخت، و هنگامی هم که فرو ریخت سازندگانش نیز فرو افتادند.

۱

فریدریش اشلگل زمانی نوشته بود که انقلاب فرانسه، نظریه ی علم فیشته و ویلهلم مایستر گوته، بزرگ ترین رویدادهای زمانه بوده اند. این هم کناری نشانه ی تراژدی و عظمت جنبش فرهنگی آلمان است. برای آلمان فقط یک راه به روی فرهنگ گشوده بود: راه درونی، راه انقلاب روحی؛ هیچ کس نمی توانست انقلابی واقعی را جدی بگیرد. مردانی که تقدیر آن ها را برای عمل بار آورده بود یا می بایست سکوت و فسرده دلی پیشه کنند، یا خیال پرداز می شدند و در ذهن شان به بازی با امکان های جسورانه می پرداختند؛ مردانی که اگر آن سوی راین بودند قهرمانانی تراژیک می شدند، در آلمان فقط می توانستند سرنوشت شان را در آثار شاعرانه سپری کنند. بدین گونه، تعبیر اشلگل (اگر زمان و مکان را درست بسنجیم) چنان صحیح و عینی می نماید که حیرت انگیز است. شگفت آور این است که او انقلاب فرانسه را در چنین مقام رفیعی می نشاند، زیرا در ذهن روشنفکران آلمان، فیشته و گوته واقعیات زندگی به شمار می رفتند حال آن که انقلاب نمی توانست چندان معنای ملموسی برای آن ها داشته باشد. چون نمی شد به پیشرفت برونی اندیشید، همه ی نیروها متوجه درون شد و دیری نگذشت که « سرزمین شاعران و اندیشه وران » از حیث ژرفا، ظرافت و قوه ی درون گرایی خود از همه پیشی گرفت. لیکن همین امر فاصله ی قلیل و دشت ها را بیشتر کرد؛ اگر کسانی که به قله رسیده بودند از عمق مغاک ها به سرگیجه می افتادند، اگر رقت هوای آلپ نفس شان را می گرفت، چاره چه بود؟ دیگر نزول ناممکن شده بود: آن پایین، همه در قرن ها پیش می زیستند.

برکشاندن آنان نیز به این امید که زندگی در ستیغ کوهساران برای قله نشینان ایمن تر و انزوای شان کمتر شود، دیگر ناممکن شده بود. یگانه مسیر ایشان باز به بلندا می رفت، به انزوای مرگبار.

همه چیز معلق می نمود. هر ستیغی بر فراز فضایی تهی معلق بود. آثار خردگرایی به قدر کافی خطرناک و ویرانگر شده بود: خردگرایی همه ی ارزش های موجود را لااقل از حیث نظری به زیر کشیده بود و کسانی که جسارت مقابله با آن را می داشتند چیزی رهنمای شان نمی بود جز واکنشی عاطفی که پاره پاره و آشوبناک می نمود. اما هنگامی که کانت وارد صحنه شد تا زرادخانه های انباشته ی طرفین منازعه را نابود کند، گویی هیچ چیز دیگر نمی توانست در انبوهی روزافزون شناخت جدید یا در اعماق بی فروغ قلمرو فرودست نظم پدید آورد.

تنها گوته به نظم دست یافت. در آن دریای فردیت های متلون و سرکش، خویشتن کیشی او که کاملاً آگاهانه بود به جزیره ای می ماند سراسر غرق گل و شکوفه. در پیرامون او فردگرایی داشت ویران و نابود می شد، خاویهی غرایز می شد، ابتدالی که در گدازه ی تلون ها و جزئیات می سوخت، و اعتکافی رقت انگیز؛ فقط گوته توانست برای خود نظمی بیابد. او این قدرت را داشت که آرام منتظر بماند تا چرخ خوش فرجام به او مجال دهد. نیز این قدرت را داشت که با متانت و خونسردی هرچه را که بوی خطر می داد نفی کند. گوته این هنر را داشت که به گونه ای پیکار کند که سرشت ذاتی خود را برای مصالحه ها و قرار و مدارها به قمار نگذارد و هیچ گاه قربانی نکند. فتوحاتش به گونه ای بود که خاک نویافته را به یک نظر کیمیا می کرد و هر گاه نیز که از چیزی روی برمی تافت، با همین از دست دادن، قدرت و هماهنگی داشته هایش فزون تر می شد.

لیکن تمامی نیروهای عنان گسیخته ی آن قرن در وجود او نیز طوفان به پا می کرد، و تازیانه ی صاعقه وار او می بایست تیتان هایی را رام کند که در درونش خشماگین می تاختند - شاید خشماگین تر از تیتان هایی که به سبب

بی قید و بندی شان به ژرفاهای تارتاروس غلتیدند. گوته با تمامی خطرهای رویارو شد اما تک تک آن‌ها را زیر پاهایش خرد کرد؛ همه‌ی رنج‌های تنهایی را می‌چشید اما همواره خود را آماده‌ی تنها ماندن می‌ساخت. هر پژواکی برایش مایه‌ی شگفتی بود، حادثه‌ای شادی‌آور و سعادت‌بار؛ اما کل زندگی‌اش ضرورتی عظیم، بی‌رحم و جلیل بود که در آن هم سود سبب ثروتمندتر شدنش می‌شد و هم زیان.

صحیح‌ترین نحوه‌ی سخن گفتن درباره‌ی رمانتیک‌های اولیه قطعاً توصیف جزء به جزء آن معنایی است که گوته برای تک‌تک آن‌ها در تک‌تک لحظه‌های زندگی‌شان داشت. در این صورت است که پیروزی فرخنده و تراژدی بی‌کلام را خواهیم دید، امیدهای بزرگ را، ماجراهای جسورانه را، سفرهای دور و دراز را، و دو فریاد را خواهیم شنید که در یک شعار ممزوج می‌شوند: به او برسید! از او پیشی بگیرید!

۲

پنا در پایان قرن هجدهم. چند مسیر صعود در این‌جا لحظه‌ای تلاقی می‌کنند؛ کسانی که همواره در تنهایی زیسته‌اند با شعفی مستانه درمی‌یابند که دیگرانی نیز با همان ضرباهنگ ایشان می‌اندیشند و احساس‌شان به گونه‌ای است که گویی با احساس ایشان در یک نظام جای می‌گیرد. تا بنخواهید با یکدیگر فرق دارند اما دیگر همه چیز به قصه‌های رمانتیک جن و پری می‌ماند و آن‌ها قادرند به یکدیگر عشق بورزند، و هر چند موقت، می‌توانند امکان ادامه‌ی مشترک صعود را باور کنند.

کل ماجرا در واقع در یک سالن بزرگ ادبی می‌گذشت که اعضایش البته در سراسر آلمان پراکنده بودند. گروه ادبی جدیدی بر مبنایی اجتماعی شکل گرفته بود. مستقل‌ترین و سرشناس‌ترین شخصیت‌های آلمان در این گروه گرد می‌آمدند. هر کس مسیر دراز و دشوار خود را می‌پیمود تا به نقطه‌ای می‌رسید که سرانجام از آن‌جا می‌توانست آفتاب و چشم‌انداز فراخی در

مقابل خود ببیند؛ هر کس رنج‌هایی کشیده بود که فقط به برهوت افتادگان از آن خبر دارند. تشنه‌ی وفاق فرهنگی و فکری بودند. درد تراژیک و خلسه‌آور ایدئالیسمی را که به نقطه‌ی گسست رسیده بود چشیده بودند. احساس می‌کردند راهی که رفته‌اند، راهی که قبل از ایشان هر نسل جوانی در آلمان تازه بیدار شده رفته بود، به هیچ می‌انجامد؛ و تقریباً همزمان درمی‌یافتند که می‌توان از هیچ به چیزی رسید، می‌توان خود را از خاویبه‌ی زندگی ادبی صرف (که اوضاع خارجی بر آن‌ها تحمیل می‌کرد) رهانید و به سوی هدف‌های ثمربخش و فرهنگ‌ساز جدیدی شتافت.

مدتی نه‌چندان پیش از این، گوته عاقبت به چنین هدفی رسیده بود. شاید همین امر نسل جدید را از تلاطم‌های دائمی، بی‌هدف، توان‌فرسا و جان‌سوزی نجات می‌داد که نیم قرن بزرگ‌ترین مردان آلمان را به انفعال کشانده بود. امروز شاید بتوانیم آنچه را آنان به دنبالش بودند «فرهنگ» بنامیم؛ اما خود آن‌ها، هنگامی که برای اولین بار آن را مانند هدفی نجات‌بخش و ممکن در مقابل نگاه خود دیدند، هزار رمز و راز شاعرانه برای وصفش پرداختند و هزار راه برای تقرب به آن جستند. می‌دانستند که تک‌تک راه‌ها باید به آن منتهی شود؛ حس می‌کردند که هر تجربه‌ی قابل‌تصور را باید پذیرفت و زیست تا آن «کلیسای ناپیدا» که رسالت برپایی‌اش را به دوش داشتند فراگیر و آکنده از غنا باشد. چنین می‌نمود که دین تازه‌ای برمی‌آید، دینی پانتئیستی و مونیستی که پیشرفت را تقدیس می‌کند، دینی زاییده‌ی حقایق جدید و کشف‌های علم جدید. فریدریش اشلگل معتقد بود که در نیروی نافذ ایدئالیسم، که تا پیش از کسب هویت فلسفی و وحدت‌بخشیدن به ذهنیت عصر، خود را در علوم طبیعی آشکار می‌کرد، قوه‌ای اسطوره‌ساز خفته است که کافی است بیدارش کرد و به زندگی بازگرداند تا زمینه‌ای به نیرومندی و فراگیری زمینه‌ی یونانیان برای شعر و هنر و هرگونه تجلی حیات فراهم آید. این اسطوره‌شناسی صرفاً خواست آرمانی کسانی نبود که بالاترین آرزوی‌شان آفرینش اسلوب

تازه‌ای بود، بلکه زیربنای دین تازه‌ای نیز شد. غالباً هم هدف خود را نوعی دین می‌خواندند و اصلاً با نوعی تک‌اندیشی و یکه‌خواهی صرفاً دینی بود که روح جوینده‌ی شان همه‌ی هدف‌ها را تابع یک هدف می‌کرد. در آن زمان مشکل می‌شد به زبانی روشن گفت که این هدف چه بوده، و حتی امروزه نیز به سادگی نمی‌توان معنای آن را به قالب هیچ فرمولی ریخت. مسئله را خود زندگی کاملاً روشن و واضح در برابرشان گذاشت. به نظر می‌رسید که دنیای جدیدی در شرف تکوین است که امکان‌های تازه‌ای در زندگی آدم‌ها پدید می‌آورد؛ اما زندگی کهن همچنان باقی بود و مستقر می‌نمود، و زندگی نو نیز در مسیری پیش می‌رفت که در آن جایی برای بهترین فرزندان‌ش پیدا نمی‌شد. برای مردان بزرگ عصر، صرف زیستن، تعلق به زندگی، داشتن جایگاه و موضع‌گیری رفته‌رفته دشوارتر و مسئله‌سازتر می‌شد. همه جا و در همه‌ی آثار هنری این پرسش طرح می‌شد: امروزه چه گونه می‌توان و باید زندگی کرد؟ در جست‌وجوی اخلاقِ نبوغ بودند (نووالیس می‌گفت: «نبوغ شرط طبیعی آدمی است») و مهم‌تر از آن در جست‌وجوی دینِ نبوغ، زیرا حتی اخلاق صرفاً وسیله‌ای برای رسیدن به آن هدف دوردست و آن هماهنگی غایی می‌توانست باشد. دین‌های قدیم، قرون وسطا، یونانِ گوتِه، آیین کاتولیک، همه و همه صرفاً نمادهایی زودگذر بودند برای این شوق جدید که در تمنای وحدت آن‌ها هر احساسی را تا سرحد دین برمی‌کشاند — هر چیز کوچک و هر چیز بزرگ را، دوستی و فلسفه را، شعر و زندگی را. و رسولان این دین جدید در سالن‌های خود در برلین و پنا گرد می‌آمدند و با تناقض‌گویی‌های پرشور درباره‌ی برنامه‌ی فتح دوباره‌ی جهان به مباحثه می‌پرداختند. سپس نشریه‌ای برای نقد و نظر به راه انداختند — نشریه‌ای هوشمندانه، بس غریب، بس عمیق و سراسر غامض که تک‌تک سطرهایش افشاگر این نکته بود که این نشریه نمی‌تواند هیچ‌گونه اثر عملی از خود بگذارد. اما اگر گذاشته بود چه...؟ «باز در کل ماجرا چیز ناسالمی وجود داشت...»

گوته و رمانتیسیم. به گمانم آنچه گفته‌ام روشن کرده است که نقطه‌ی اتصال این دو کجاست - و شاید هم واضح‌تر از این، نقطه‌ی انفصال‌شان کجاست. البته رمانتیک‌ها نیز هر دو نقطه را می‌شناختند. هر جا که به گوته نزدیک می‌شدند همان‌جا سرچشمه‌ی شادمانی پرغرورشان بود، و بیشترشان فقط در لفافه و در خفا جرئت می‌کردند به چیزی اشاره کنند که ایشان را از گوته جدا می‌کرد. ویلهلم مایستر برای همه‌ی آن‌ها تجربه‌ای تعیین‌کننده بود، اما فقط کارولینه به شیوه‌ی زندگی گوته‌ای وفادار ماند و فقط نووالیس جرئت داشت علناً بگوید که باید این شیوه را رها کرد. او تنها کسی بود که به وضوح تفوق گوته را بر خود و دوستان خود تشخیص می‌داد: او می‌دید که هر آنچه نزد ایشان در حد اسلوب و ایده‌ی صرف باقی می‌ماند نزد گوته به عمل درمی‌آید؛ ایشان در مواجهه با مسائل خود فقط تأملاتی پدید می‌آوردند که خود مسئله‌ساز بودند، حال آن‌که گوته عملاً از مسائل خود فراتر می‌رفت؛ آنان می‌کوشیدند دنیایی نو بیافرینند که در آن نابغه، شاعر جهان، شاید مأمنی بجوید، حال آن‌که گوته در زندگی زمانه‌ی خودش مأمنش را می‌جست. لیکن نووالیس با همین وضوح نیز می‌دید که گوته برای یافتن آن مأمن چه چیزهایی را قربانی کرده است؛ از همین رو، با تمام وجود علیه این ایده که این راه حل یگانه راه حل ممکن است شورید. او نیز رؤیای هماهنگی غایی ویلهلم مایستر را به عنوان هدف زندگی خود در سر داشت و با همان روشن‌بینی گوته تشخیص می‌داد که آغاز این سفر و مسیرهای آن تا چه اندازه پر مخاطره‌اند. اما معتقد بود که گوته در راه رسیدن به هدف خود توش و توانی بیش از حد لازم صرف کرده است.

در این جا راه رمانتیسیم و راه گوته از هم جدا می‌شود. هر دو در جست‌وجوی موازنه میان نیروهای متضاد یکسانی‌اند، لیکن رمانتیسیم خواهان موازنه‌ای است که در آن عمق و شدتش کاهش نیابد. فردگرایی آن محکم‌تر، مختارتر، آگاه‌تر، و سازش‌ناپذیرتر از فردگرایی گوته است، اما

رمانتیسم با کشاندن این فردگرایی به دورترین حدود و ثغورش می‌خواهد به هماهنگی غایی دست یابد.

شعر، اخلاق آن است؛ اخلاق، شعر آن. نووالیس زمانی می‌گفت که اخلاق، در اساس، شعر است؛ فریدریش اشلگل می‌اندیشید که اصالت راستین و خودجوش، فی‌نفسه ارزش اخلاقی دارد. اما فردگرایی رمانتیک‌ها قرار نبود سبب انزوای آن‌ها شود. نووالیس می‌گفت: «تفکر مانوئی دیاوگ است، احساس مانوئی همدلی». گزیده‌ها و پراکنده‌های آتناپوم (این بارزترین و از حیث غنایی صادق‌ترین تجلی برنامه‌ی ایشان) اثری از یک فرد واحد نبود؛ در بسیاری از موارد حتی نمی‌توان پدیدآورنده‌ی آثار را شناسایی کرد. رمانتیک‌ها با نوشتن این گزیده‌ها و پراکنده‌ها می‌خواستند بر جهات و خطوط اندیشه‌ی مشترک خود تأکید کنند؛ گاه متنافرترین ایده‌ها را به صورت یک گزیده درمی‌آوردند صرفاً به این قصد که نمودی از تجانس و همگونی ایجاد کنند و نگذارند شخصیت خاصی با قدرت فزون‌تر مطرح شود.

می‌خواستند فرهنگی خلق کنند، هنر را آموختنی کنند، نبوغ را سازمان دهند. می‌خواستند (مانند دوران‌های بزرگ گذشته) هر ارزش نوآفریده‌ای به ملک طلق بدل شود، می‌خواستند پیشرفت دیگر تابع تصادف نباشد. به روشنی می‌دیدند که یگانه شالوده‌ی ممکن برای چنین فرهنگی هنری است زاده‌ی تکنولوژی و روح ماده. می‌خواستند خود را وقف هنر امتزاج واژه‌ها کنند، همان‌گونه که زمانی زرگران زندگی‌شان را بر سر مطالعه‌ی سنگ طلا گذاشته بودند. لیکن تولید اثر هنری، ولو اثر کامل هنری، نمی‌توانست هدف غایی‌شان باشد؛ اگر چیزی ارزش واقعی می‌داشت، فقط به عنوان وسیله‌ای سازنده ارزش می‌داشت. فریدریش اشلگل می‌گوید: «خداشدن، انسان بودن، آموختن، همه راه‌های مختلف بیان یک منظورند.» و نووالیس می‌افزاید: «شعر شیوه‌ی عمل خاص ذهن آدمی است.» این هنر برای هنر نیست، پان شاعری است.

این رؤیای باستانی عصر طلایی است. اما عصر طلایی اینان پناه جستن به گذشته‌ای نیست که برای همیشه از دست رفته است و فقط گه‌گاه در افسانه‌های زیبای قدیمی می‌توان لمحهای از آن را دید - بلکه این هدفی است که دستیابی به آن وظیفه‌ی اصلی همه است. همان «گل آبی» است که شهسواران رؤیازده باید همه جا و همه وقت در جست‌وجویش باشند؛ قرون وسطاست که رمانتیک‌وار ستایشش می‌کنند، مسیحیت است که در آغوشش می‌کشند؛ هیچ چیز دست‌نیافتنی نیست؛ باید زمانی برسد که ناممکن ناشناخته شود. نووالیس می‌نویسد: «مردم شاعران را به مبالغه متهم می‌کنند، اما به نظر من چنین می‌آید که شاعران به قدر کافی مبالغه نمی‌کنند... نمی‌دانند چه قوایی در کف دارند و چه جهان‌هایی از آن ایشان است.» به این علت بود که ویلهلم مایستر ناامیدش کرد و به این علت بود که آن را اثری اساساً ضدشعری دانست و «کاندیدای نشانه رفته به شعر» خواند.

نووالیس با این سخن حکم اعدام آن کتاب را صادر کرد، زیرا برای رمانتیک‌ها شعر مرکز کل جهان بود. جهان‌بینی رمانتیسم، پان‌شاعری اصیل است: همه چیز شعر است و شعر «یکی و همه» است. هیچ‌گاه برای هیچ‌کس لفظ «شاعر» این معنی و حرمت و جامعیتی را نداشت که برای رمانتیک‌های آلمان داشت. البته در زمان‌های بعد نیز بسا مردان و بسی شاعران آماده بوده‌اند تا همه چیز را در محراب شعر قربانی کنند، لیکن آنچه رمانتیسم را بی‌همتا می‌ساخت این بود که به کل زندگی تسری می‌یافت: این دوری‌گزینی از زندگی نبود، پشت‌کردن به مواهب زندگی نیز نبود؛ چنین می‌نمود که رمانتیسم یگانه امکان رسیدن به هدف را نشان می‌دهد بی‌آن‌که در طی طریق از چیزی چشم‌پوشی شود. هدف رمانتیک‌ها دنیایی بود که در آن انسان‌ها بتوانند زندگی واقعی در پیش بگیرند. آنان همراه فیثته از «من» سخن می‌گفتند. از این جهت من‌گرا بودند: خادمان و شیفتگان تعالی خودشان بودند و برای آن‌ها هر چیزی فقط هنگامی موضوعیت و قدر و ارزشی داشت که به رشدشان مدد می‌رساند. نووالیس می‌نوشت: «ما هنوز

'من' نیستیم، اما می‌توانیم و باید 'من' شویم، ما جوانه‌های 'من' شدنییم.»
شاعر یگانه انسانی است که با این معیارها وفق می‌یابد و فقط شاعر است که امکان کامل «من شدن» را دارد. چرا چنین است؟

دورانی که شوق فرهنگ دارد، محورش را فقط در هنر می‌جوید؛ هرچه فرهنگ کمتر باشد و جای خالی‌اش بیشتر احساس شود، اشتیاق به آن شدیدتر است. اما در این جا موضوع به ظرفیت منفعلانه برای تجربه کردن زندگی برمی‌گشت. فلسفه‌ی رمانتیک‌ها از زندگی مبتنی بود بر ظرفیت منفعلانه برای تجربه کردن زندگی - هر چند نه همیشه با آگاهی کامل. برای آن‌ها هنر زیستن هنر انطباق خویشتن با تمامی رویدادهای زندگی بود، که این انطباق به واسطه‌ی نبوغ صورت می‌پذیرفت. آن‌ها از هر چیزی که تقدیر در مسیرشان می‌نهاد بهره می‌بردند و آن را به مرتبه‌ی جبر و ضرورت برمی‌کشاندند. آن‌ها تقدیر را شعر می‌کردند اما به آن قالب نمی‌دادند و بر آن چیره نمی‌شدند. راهی که در پیش می‌گرفتند فقط می‌توانست به امتزاجی ارگانیک از تمامی امور بینجامد، به هارمونی زیبایی از تصویرهای زندگی، اما نه به مهار کردن زندگی.

ولی این راه یگانه امکانی بود که در اشتیاق خود برای ترکیب عظیم وحدت و کلیت فراهم می‌دیدند. در پی نظم بودند، اما نظمی شامل همه چیز، نظمی که به خاطر آن نیازی به هیچ‌گونه چشم‌پوشی از مواهب نبود؛ می‌خواستند کل جهان را در آغوش بگیرند، به گونه‌ای که شاید از برآیند همه‌ی اصوات ناساز یک سفونی زاده شود. تلفیق این وحدت و این کلیت فقط در شعر ممکن است و به این علت بود که شعر برای رمانتیک‌ها مرکز جهان می‌شد. فقط در شعر بود که امکانی طبیعی برای حل تمام تناقض‌ها و درآمیختن آن‌ها در یک هارمونی متعالی‌تر قابل تصور بود؛ فقط در شعر بود که می‌شد به هر چیز مجزایی جای تعیین‌شده‌اش را داد، صرفاً با کم و زیاد کردن تأکیدها و تکیه‌ها. هر چیزی در شعر به نماد بدل می‌شود، و در این صورت، هر چیزی در شعر صرفاً نماد است؛ هر چیز معنایی دارد اما

هیچ چیز نمی‌تواند برای خود فی‌نفسه مدعی ارزش بشود. هنر زیستن رمانتیک‌ها عبارت بود از شعر در عمل؛ آن‌ها ژرف‌ترین و درونی‌ترین قوانین هنر شاعری را به احکام زندگی تبدیل می‌کردند.

آن‌جا که هر چیزی درست فهمیده و عمیقاً زیسته شود هیچ نوع تناقض واقعی نمی‌تواند وجود داشته باشد. رمانتیک‌ها در هر راهی که گام می‌نهادند در جست‌وجوی «من» خود بودند و ضرباهنگ جست‌وجوی‌شان البته سبب دوستی‌ها و خویشی‌هایی می‌شد اما سمت و سوی راه‌شان هویت مشخصی نمی‌یافت. ریشه‌ی موافقت‌ها و مفارقت‌های‌شان فقط در کلمات بود؛ حتی آرا و نظریات‌شان در بهترین حالت صرفاً راه‌هایی به سوی ارزش‌های واقعی بود. البته عموماً ناقص و تجلی‌ناپایدار احساس‌هایی که هنوز پختگی لازم را برای کسب صورت پیدا نکرده بودند. نوعی ریتم و تدبیر اجتماعی (دو مفهوم که یک معنی دارند) سبب می‌شد تمام اصوات حل‌نشده‌ی ناساز محو شوند. اگر گوته مداخله نکرده بود، اشگل‌ها هایتس ویدرپورست شلینگ و مسیحیت نووالیس را در کنار هم در مجلد واحدی از آتنايوم منتشر می‌کردند. باورها و معتقدات نمی‌توانست کسی را از دیگری جدا کند. ارزش زندگی این اعتقادات بسیار اندک شمرده می‌شد. هر کوششی، با هر هدفی، با تجاهل پذیرفته می‌شد، اما از لحاظ نمادین. اگر سزاوارش می‌بود. نوعی دین و آیین شناخته می‌شد.

من‌گرایی رمانتیک‌ها به شدت با احساس اجتماعی ملّون شده بود. امیدشان این بود که شکوفایی عمیق اشخاص در نهایت انسان‌ها را واقعاً به یکدیگر نزدیک کند؛ در این شکوفایی، خودشان نیز در پی رهایی خود از تنهایی و خاویه بودند. عمیقاً اعتقاد داشتند که شیوه‌ی نوشتن سازش‌ناپذیر و خودخواسته‌ی آنان سبب اجماع راستین و ضروری نویسندگان و خوانندگان می‌شود و همان ترویجی را در پی می‌آورد که از مهم‌ترین هدف‌های همه‌ی رمانتیک‌ها بوده است. به روشنی می‌دیدند که عدم چنین اجماعی یگانه دلیل عدم تسری جریان شکوهمند رشد نیروهای مجزای

زمانه به رفتارها و کردارهای فرهنگی است. امید داشتند که چنین اجتماعی را از محفل کوچک و بسته‌ی خودشان شروع کنند، و موفق هم شدند. البته در همان محفل و برای چند سال. اینان که از مسیرهای متفاوتی آمده بودند و به مسیرهای متفاوتی هم می‌رفتند مادام که به نظر می‌رسید در شاهراه یکسانی پیش می‌روند می‌خواستند هر افتراقی را صرفاً بیرونی بینگارند و فقط وجوه اشتراک را مهم جلوه دهند؛ تازه این هماهنگی هم صرفاً پیش‌درآمدی بود برای هماهنگی بزرگ‌تر و حقیقی‌تری که قرار بود از راه برسد. لیکن کافی بود تا بعضی از ارزش‌ها در ذهن بعضی از آنان اندکی جابه‌جا شود تا «هانسا» [ائتلافیه] بپاشد و هارمونی بدل شود به مجموعه‌ای بدآهنگ از اصوات ناهمگون.

تاوان هنر زیستنِ رمانتیک، کناره‌گیری ظاهراً عمدی از زندگی بود، اما این نکته فقط در سطح، فقط در قلمرو روان‌شناسی، جنبه‌ی آگاهانه داشت. عمق این کناره‌گیری و مناسبات بفرنج آن را رمانتیک‌ها خودشان هیچ‌گاه در نمی‌یافتند، و از همین‌رو، نامکشوف ماند و محروم از هرگونه نیروی حیات‌بخش. واقعیت بالفعل زندگی از برابر دیدگان‌شان می‌گریخت و واقعیت دیگری جای آن را می‌گرفت، واقعیت شعر، روح ناب. دنیایی همگون و ارگانیک می‌آفریدند که فی‌نفسه وحدت داشت و آن را با جهان واقع یکی می‌انگاشتند. این امر به دنیای ایشان کیفیتی ملکوتی می‌داد، معلق بین زمین و آسمان، منور به نوری اثیری؛ اما کشاکش قدرتمندی که بین شعر و زندگی وجود دارد و به هر دو نیروی واقعی و ارزش‌آفرین می‌بخشد، در نهایت از بین می‌رفت. رمانتیک‌ها حتی به جست‌وجوی این کشاکش هم نمی‌رفتند، و خیلی ساده، در پرواز قهرمانانه و بی‌محابای خویش به سوی آسمان، آن را جا می‌گذاشتند؛ دیگر حتی به یاد هم نمی‌آوردند که چنین چیزی وجود داشته است. فقط از این طریق می‌توانستند به کلیت خود برسند، اما به همین علت هم نمی‌توانستند محدودیت‌های آن را تشخیص بدهند. این محدودیت‌ها برای آن‌ها تراژدی نبود، زیرا این محدودیت‌ها

از برای کسانی است که زندگی را تا به آخر می‌زیند؛ راه‌هایی به سوی یک کار واقعی و ملموس نیز نبود، زیرا عظمت و قدرت چنین کاری دقیقاً در این می‌بود که چیزهای ناهمگون را جدا نگه می‌داشت و لایه‌های تازه و یکپارچه‌ای از جهان می‌ساخت که از واقعیت کنده شده باشند. برای آن‌ها این محدودیت‌ها به معنی سقوط بود، بیدار شدن از خوابی زیبا و تب‌آلود، عاقبتی حزین و تهی، بی‌آن‌که وعده‌ای از آغازی دوباره به گوش برسد. چون عالمی را که در رؤیاهای‌شان آفریده بودند با جهان واقع یکی می‌گرفتند، هیچ‌جا نمی‌توانستند به مرز واضحی برسند؛ به این علت، معتقد می‌شدند که عمل بدون چشم‌پوشی ممکن است و شعر ساختن در درون واقعیت امکان دارد. اما هر عملی، هر کرداری، هر آفرینشی، محدودیت‌زاست. هیچ عملی بدون چشم‌پوشی از چیزی انجام نمی‌شود و کسی که عملی انجام می‌دهد هیچ‌گاه نمی‌تواند دارنده‌ی کلیت باشد. به همین علت بود که تقریباً به شکلی نامحسوس، زمین در زیر پای‌شان لغزید و ساخته‌های با عظمت و قدرتمندشان به تدریج به تلی از ماسه بدل شد و نهایتاً بر باد رفت. رؤیای پیشروی دوشادوش نیز چون غباری محو شد، و چند سال بعد از آن، به ندرت کسی از آنان می‌توانست زبان کس دیگر را بفهمد؛ و عمیق‌ترین رؤیای همه، یعنی امید به فرهنگی که قرار بود بیاید، همین سرنوشت را پیدا کرد. اما چون سُکر تعلق به جمع را حس کرده بودند دیگر نمی‌توانستند در مسیرهای جدا و تنها به صعود ادامه بدهند. بسیاری مقلدِ صرفِ جوانی‌شان شدند؛ بعضی، خسته از جست‌وجوی بی‌قرارشان برای دینی تازه، و سرخورده از منظره‌ی ملال‌آور هرج و مرج‌های فزاینده (منظره‌ای که فقط میل‌شان را به نظم تشدید می‌کرد)، راه بازگشت در پیش گرفتند و در سواحل آرام دین‌های کهن ملجأ جستند. بدین‌گونه، مردانی که زمانی می‌خواستند جهان را زیر ویر کنند و طرحی نو در اندازند، به توبه‌کارانی پرهیزکار بدل گشتند. «باز در کل ماجرا چیز ناسالمی وجود داشت.»

تا این جا از نووالیس چندان نگفته‌ایم، اما محور بحث ما او بوده است. هیچ‌کس به قدر این جوانمرگ پراحساس بر اهمیت بی‌همتای هدف‌های غایی تأکید نمی‌کرد؛ هیچ‌کس به قدر او اسیر مخاطرات شیوه‌ی زندگی رمانتیک نشد؛ و اما در میان تمام این نظریه‌پردازان بزرگ هنر زیستن او تنها کسی بود که توانست زندگی هماهنگی را طی کند. بقیه هرکدام با دیدن مفاکی که حتی روز روشن در زیر پای‌شان دهان می‌گشود به سرگیجه می‌افتادند و از فراز به فرود می‌غلتیدند؛ فقط نووالیس از خطری که هر لحظه در کمین بود نیروی حیات‌بخش می‌گرفت. خطری که او را تهدید می‌کرد بی‌رحمانه‌تر و ملموس‌تر بود، و با این حال (یا شاید درست به همین علت) توانست از این خطر عظیم‌ترین توشه‌ی حیات را برگیرد.

خطری که تهدیدش می‌کرد مرگ بود - مرگ خودش و مرگ کسانی که به جان او نزدیک‌تر بودند. برنامه‌ی زندگی‌اش فقط یک صورت می‌توانست داشته باشد: یافتن قافیه‌های مناسب برای این مرگ‌ها در شعری که او زندگی‌اش را در آن می‌ساخت - و وفق‌دادن هماهنگ زندگی‌اش به مثابه‌ی امری‌گریزناپذیر در بینابین این مرگ‌ها. زیستن به گونه‌ای که مرگ به اشارتی سر برسد، نه به شکل انقطاع؛ اما برای ممکن‌شدن این، قوانین درونی و زیبایی هر کاری که او می‌کرد می‌بایست اقتضا کند که آن کار برای همیشه منقطع و پراکنده بماند. پس از مرگ محبوب زنده ماند، اما به گونه‌ای که ملودی دردش هیچ‌گاه کامل خاموش نشد، و با این مرگ‌گناه‌شماری تازه‌ای آغاز شد؛ زنده ماند، اما به شیوه‌ای که مرگ محتوم خودش پیوند درونی عمیقی با مرگ محبوب می‌یافت و زندگی کوتاه‌بین دو مرگ باز هم پربار و آکنده از تجربه‌ی زیسته می‌بود.

در وجود نووالیس گرایش‌های رمانتیسم عمیق‌ترین تجلی را یافتند. رمانتیسم همواره به عمد از به رسمیت شناختن تراژدی به‌عنوان صورتی از زندگی (البته نه به‌عنوان صورتی از آفرینش ادبی) روی برمی‌تافت.

والا ترین آرزوی رمانتیسیم این بود که کاری کند تا تراژدی از جهان رخت بریندد، گره موقعیت‌های تراژیک را به شیوه‌ی غیر تراژیک بگشاید. در این جا نیز زندگی نووالیس از همه رمانتیک‌تر بود: سرنوشتش همواره او را در موقعیت‌هایی قرار می‌داد که اگر کس دیگری جای او می‌بود چیزی جز رنج یا خلسه‌ی تراژیک نصیبش نمی‌شد، اما نووالیس به هرچه دست می‌زد طلا می‌شد و هرچه در مسیرش قرار می‌گرفت به ثروتش می‌افزود. او همواره با درد رویارو بود، بارها مجبور شد در اعماق نومیدی و یأس غوطه‌ور شود، اما لبخند می‌زد و شادمان بود.

فریدریش اشلگل جوان نخستین مکالمه‌ی خود با نووالیس را ثبت کرده است. آن زمان هر دو بیست‌ساله بودند. نووالیس با شوری آتشین می‌گفت: «در جهان، بد وجود ندارد و همه چیز دارد ما را به عصر طلایی دیگری نزدیک می‌کند.» سال‌ها بعد، در اواخر عمر نووالیس، قهرمان تنها رمان او همین احساس را به زبان آورد و گفت: «تقدیر و جان فقط دو نام متفاوت برای مفهوم واحدی‌اند.»

تقدیر بارها با سنگدلی و بی‌رحمی هرچه تمام‌تر به او ضربه زد. اما او همه چیز را به تقدیر وا گذاشت و هر بار غنی‌تر از قبل شد. پس از دوره‌ی دشوار جوانی‌اش چنین می‌نمود که دختری جوان به همه‌ی رؤیاهایش جامه‌ی عمل خواهد پوشاند، اما دختر مُرد و چیزی برای نووالیس باقی نماند جز این اعتقاد که خود نیز به‌زودی در پی محبوب به گور خواهد رفت. نه به خودکشی اندیشید و نه به این که از شدت اندوه از پای می‌افتد. اعتقادی آهنین داشت به این که می‌تواند با جدیت و وقار وجود خود را وقف سال‌های بازمانده‌ی زندگی‌اش کند که طولانی هم نخواهد بود. می‌خواست بمیرد، هان؟ آیا خواستش آن قدر قوی بود که طلب مرگ کند، کاری کند که مرگ بیاید؟

اما به جای مرگ زندگی آمد و در راهش ایستاد. شعرهایی نانوشته بر او عرضه کرد که تابناک و متعالی بودند؛ راه‌هایی نورانی نشان داد که از گوته

هم درمی‌گذشتند. زندگی تمامی شگفتی‌های بی‌شمار علوم جدید را که دورنماهایش نامتناهی می‌نمود و قرار بود دنیاها را تازه‌ای خلق کند در برابرش گسترده. زندگی نووالیس را به جهان عمل برد و او می‌بایست بپذیرد که هیچ چیز نمی‌تواند برای او خشک و عقیم باشد و به سراغ هر چیزی که می‌رود آن چیز هماهنگی می‌یابد؛ حتی حیات یک کارمند دولت به سرود فتح تبدیل می‌شد. با این حال، هنوز طالب مرگ بود.

اما زندگی این عطیه را از او دریغ کرد. این تنها چیزی را که او از تقدیر می‌خواست به او نداد. برعکس، سعادتی نو و عشقی تازه به او داد - عشق به زنی که از نخستین و یگانه محبوبش بسی برتر بود؛ اما نووالیس آن را نمی‌پذیرفت. فقط می‌خواست وفادار بماند. سرانجام توان مقاومت از دست داد. بار دیگر وارد زندگی شد او که اندکی پیش‌تر مرگ را خواسته بود، آری او که همواره اعلام می‌کرد هیچ چیز برای آدمی ناممکن نیست؛ اما همو در واقع فقط یک چیز می‌خواست - رسیدن به قطب مقابل آنچه می‌خواست. حتی وقتی کل عمارت پرشکوه زندگی‌اش فرو ریخت، در درونش چیزی نشکست؛ با همان جدیت و اراده‌ای که قبلاً به پیشواز مرگ رفته بود به سوی سعادت رفت.

و سرانجام، هنگامی که دستش را به سوی زندگی گشود، همان هنگام که بر مرگ پرستی‌اش چیره شد، آن نجات‌بخشی که قبلاً تمنایش را داشت عاقبت از راه رسید: مرگ که لختی پیش‌تر تاج افتخار زندگی‌اش می‌بود چون ضربه‌ی ناساز فرود آمد. اما، حتی در این دیر هنگام، چه‌گونه مرد! دوستانش باور نمی‌کردند که مرگ در یک قدمی است؛ بعداً دریافتند که خود او نیز تصور نمی‌کرده مرگش این قدر نزدیک باشد. با وجود این، برنامه‌ی زندگی تازه‌ای برای دوره‌ی احتضار خود تنظیم کرد؛ از هر چیزی که آدم بیمار نمی‌تواند به کمال یا با عمق وجود انجام دهد پرهیز کرد؛ فقط با آنچه بیماری‌اش پیش می‌آورد زندگی کرد. نوشت: «بیماری مطمئناً برای بشر موضوع بسیار مهمی است.... هنوز دانش ما درباره‌ی هنر استفاده از

بیماری بسیار ناقص است.» چند ماه قبل از مرگ، در نامه‌ای درباره‌ی زندگی خودش به دوستش لودویگ تیک چنین نوشته بود: «... می‌بینی که دوره‌ی متلاطمی بود. حالا عمدتاً آرام هستم.» فریدریش اشلگل نیز که بر بالین مرگ نووالیس حضور داشت از «آرامش و صف‌ناپذیر» او به هنگام مردن سخن گفت.

۵

نووالیس یگانه شاعر حقیقی مکتب رمانتیک است. فقط در وجود او کل جان رمانتیسم به سرودی بدل شد و فقط او بود که چیزی جز این جان را بیان نکرد. دیگران، به فرض که شاعر بودند، صرفاً شاعرانی رمانتیک بودند؛ رمانتیسم به آن‌ها مایه‌های تازه داد، راه پیشرفت‌شان را دگرگون یا پربار کرد، اما این‌ها پیش از دریافتن احساس‌های رمانتیک خود نیز شاعر بودند و پس از آن‌که رمانتیسم را کنار گذاشتند باز هم شاعر بودند. هنر و کار نووالیس (گزیری نیست، مجبوریم همین الفاظ پیش‌پاافتاده را به کار ببریم) کل یکپارچه‌ای است و به معنای دقیق کلمه نمادی از کل رمانتیسم است. گویی شعر رمانتیک، رستگاری یافته از زندگی او، پس از تن سپردن به مخاطرات زندگی و گمگشتگی‌ها و سرگردانی‌ها، بار دیگر شعر ناب و راستین شد. در کار نووالیس تمامی رهجویی‌های تجربی رمانتیسم رهجویی‌های صرف ماندند؛ وحدت‌طلبی رمانتیک، طلبی که همواره به ضرورت پاره پاره ماند، هیچ‌جا آن‌قدر پاره پاره نبود که نزد نووالیس، که درست هنگامی که داشت آفرینش آثار واقعی خود را آغاز می‌کرد با مرگ رویارو شد. اما او تنها کسی بود که آنچه از زندگی‌اش به جا ماند فقط تلی خوش‌منظره نبود که در آن تکه پاره‌های باعظمت بجویم و با شگفتی بگویم عمارتی که از این تکه پاره‌ها ساخته شده بود چه شکوه و جلالی داشته است. تمام راه‌هایش به هدفی منتهی می‌شد، همه‌ی پرسش‌هایش جواب می‌یافت. هر شبیحی، هر سراب رمانتیسم در او جسمیت می‌یافت، فقط او بود که با افسون آتش

مرداب رمانتیسیم به باطلاق بی‌انتها کشانده نمی‌شد؛ چشم‌هایش هر آتش مردابی را ستاره می‌دید و بال‌هایی نیز برای پرواز به‌سوی آن داشت. با بی‌رحم‌ترین تقدیر روبه‌رو شد اما فقط او به یمن نبردهایش می‌توانست ببالد. در میان همه‌ی رمانتیک‌هایی که جویای سروری بر زندگی بودند، او یگانه هنرمندِ بالفعلِ هنرِ زیستن بود.

اما حتی او هم پاسخی برای پرسش خود نگرفت: از زندگی پرسش کرد، و پاسخ را مرگ آورد. مدیحه‌سرایی برای مرگ شاید کاری بیشتر و عظیم‌تر از مدیحه‌سرایی برای زندگی باشد: اما، آخر، رمانتیک‌ها که برای جست‌وجوی چنین سرایش‌هایی به راه نیفتاده بودند.

تراژدی رمانتیسیم این بود که فقط زندگی نووالیس توانست شعر شود. پیروزی او حکم اعدامی برای کل مکتب رمانتیک بود. تمامی آنچه رمانتیک‌ها خواهان تسخیرش بودند، حداکثر برای مرگی زیبا کفایت کرد. فلسفه‌ی زندگی‌شان فلسفه‌ی مرگ بود؛ هنرِ زیستن‌شان، هنرِ مردن. می‌کوشیدند جهان را در آغوش بگیرند، و همین برده‌ی تقدیرشان می‌کرد. چرا امروزه نووالیس به نظر ما این قدر بزرگ و کامل می‌نماید؟ شاید فقط به این علت که برده‌ی اربابی شکست‌ناپذیر شد.

شیوهی زندگی بورژوازی و هنر برای هنر

درباره‌ی تئودور اشتورم

۱

شیوهی زندگی بورژوازی و هنر برای هنر: چه چیزها در این تناقض نهفته است! اما زمانی این اصلاً تناقض نبود. چه‌گونه ممکن بود کسی که بورژوا به دنیا می‌آمد حتی به فکرش خطور کند که شاید به شیوهی غیر بورژواها زندگی کند؟ و این تصور که هنر معطوف به ذات است و از قوانینی جز قوانین خودش تبعیت نمی‌کند، بلکه این تصور نیز نتیجه‌ی نفی قهری واقعیت نبود. هنر سر جایش بود، برای خودش بود، همان‌طور که هر نوع کار شرافتمندانه‌ی دیگری هم برای خودش بود: آخر، منافع همگانی، که توجیه و ریشه‌ی هر چیزی بود، اقتضا می‌کرد کار طوری انجام شود که گویی مقصودی جز خودش نداشته — باید فقط محض کمال ذاتی‌اش وجود داشته باشد.

امروزه با حس غربت به آن زمان‌ها می‌نگریم، با حس تب‌آلود و آرزومندانه و ارضانشدنی آدم‌های سرد و گرم‌چشیده‌ی امروزی. با حسرتی عجزآلود به زمانی می‌نگریم که کسی مجبور نبود نابغه باشد تا حتی از دوردست‌ها هم به کمال روی آورد، زیرا کمال چیزی طبیعی بود و خلاف آن حتی به‌مثابه‌ی امکان هم به تصور در نمی‌آمد: آن زمان کمال اثر هنری

صورتِ زندگی بود و آثار هنری فقط بر اساس درجه‌ی کمال از یکدیگر متمایز می‌شدند. این حسِ غربت، روسوئیسم آگاهی هنرمندانه است - شوقی رمانتیک به آن گلِ آبی دست‌نیافتنی که در رؤیاها جلوه می‌کند و کاملاً نامحسوس از تصوراتی در باب صورت ساخته و پرداخته می‌شود؛ شوق به چیزی که قطب مخالف ماست؛ شوق به سادگی بزرگ و مقدس، کمال طبیعی و مقدسی که در پی درد زایمان آگاهی روزافزون تولد می‌یابد و با تقلای واپسین و نفس‌گیر یک دستگاه عصبی بیمار به زندگی رانده می‌شود. شیوه‌ی زندگی بورژوازی، که قواره کردن جریان زندگی است با معیاری که دقیقاً و صرفاً بورژوازی باشد، فقط شیوه‌ای از تقرب به چنین کمالی است. صورتی از ریاضت است، نفی تمامی درخشش‌های زندگی است به طوری که تمامی درخشش‌ها، تمامی شکوه و جلال، شاید به جایی دیگر انتقال یابد: به درون اثر هنری. با این تعبیر، شیوه‌ی زندگی بورژوازی نوعی کار اجباری است، بیگاری شاق است، قیدی است که هرگونه غریزه‌ی حیات قاعدتاً علیه آن طغیان می‌کند، قیدی که فقط با تلاش عظیم همه می‌توان آن را پذیرفت - شاید به این امید که خلسه‌ی مبارزه موجب آن احساس بسیار عمیقی بشود که کار هنری اقتضا می‌کند. شیوه‌ی زندگی بورژوازی، هنگامی که این‌گونه باشد، واقعاً زندگی آدمی را می‌فرساید، زیرا که زندگی نقطه‌ی مقابل آن است: شکوه و درخشش، نفی همه‌ی قید و بندها، رقص فاتحانه‌ی مستانه و عیاشانه‌ی جان در بیشه‌ی همواره دیگرگون حالات شاعرانه. این شیوه‌ی زندگی بورژوازی تازیانه‌ای است که انسان منکرِ زندگی را وامی‌دارد تا بی‌وقفه کار کند. شیوه‌ی زندگی بورژوازی فقط نقابی است که درد تلخ و بی‌ثمرِ زندگی ناکام و ویران شده‌ای را استتار می‌کند، دردِ زندگی انسان رمانتیکی که خیلی دیر متولد شده است.

این شیوه‌ی زندگی بورژوازی صرفاً نقاب است، و مانند همه‌ی نقاب‌ها سلبی است: فقط نفی چیزی است، فقط با قدرتِ «نه» گفتن به چیزی معنا کسب می‌کند. این شیوه‌ی زندگی بورژوازی فقط دلالت دارد بر نفی

هر چیزی که زیباست، هر چیزی که خواستنی می‌نماید، هر چیزی که غریزه‌ی حیات به آن شوق دارد. این شیوه‌ی زندگی بورژوایی هیچ‌گونه ارزش فی‌نفسه ندارد. آخر، فقط آثاری که ارائه می‌کند به زندگی‌های زیسته در چنین چارچوب و چنین صورتی ارزش می‌بخشد. اما آیا این شیوه‌ی زندگی بورژوایی واقعاً با ماهیت بورژوازی منطبق است؟

زندگی بیش و پیش از هر چیز با انجام‌دادن حرفه‌ی بورژوایی است که بورژوایی می‌شود. ولی در این زندگی که ما داریم درباره‌اش صحبت می‌کنیم آیا اصلاً می‌توان از حرفه سخن گفت؟ امکان‌ناپذیری‌اش با یک نگاه آشکار می‌شود. آشکار می‌شود که نظم بورژوایی که بر این نوع زندگی تحمیل می‌شود صرفاً نقابی است که خودخواسته‌ترین و آنارشویستی‌ترین مشغله‌های شخصی را استتار می‌کند، و این نوع زندگی صرفاً در جزئیات بیرونی با صورت بیرونی دشمن مهلک خود سازگار می‌شود - آن هم با تجاهل رمانتیک و سبک‌دادن آگاهانه به زندگی.

شیوه‌ی زندگی بورژوایی و هنر برای هنر. آیا این دو قطب نافی یکدیگر می‌توانند در شخص واحدی همزیستی کنند؟ آیا ممکن است هر دو، همزمان، با جدیت و صداقت همسان، زیسته شوند و در زندگی انسان واحدی ترکیب شوند؟ زندگی بیش و پیش از هر چیز با انجام‌دادن حرفه‌ی بورژوایی است که بورژوایی می‌شود - با چیزی که فی‌نفسه آن‌قدرها هم اهمیت ندارد؛ حرفه‌ای که در آن موفقیت، ولو عظیم، هیچ‌گاه نمی‌تواند شخص را با سکری که به‌بار می‌آورد ارتقا ببخشد، و تنزل را هم حداکثر دو سه نفر بیشتر تشخیص نمی‌دهند. ذهنیت بورژوایی حقیقی مستلزم پذیرش کامل همه‌ی این‌هاست، تمرکز کامل روی اموری که شاید پیش‌پاافتاده و بی‌اهمیت باشند و هیچ نوع خوراکی به جان نرسانند. برای بورژوای حقیقی، حرفه‌ی بورژوایی‌اش صرفاً شغل نیست بلکه صورت زندگی است، چیزی است که - می‌توان گفت مستقل از محتوایش - تمپو، ریتم، حدود و ثغور، و در یک کلام، سبک زندگی او را رقم می‌زند. از این‌رو،

حرفه‌ی بورژوازی چیزی است که، در نتیجه‌ی تعامل اسرارآمیز صورت‌های زندگی و تجربه‌ی زیسته‌ی نوعی، باید عمیقاً در کل فعالیت خلاقه رخنه کند.

حرفه‌ی بورژوازی به‌مثابه‌ی صورت زندگی در وهله‌ی اول دال بر تفوق اخلاق در زندگی است: زندگی در سیطره‌ی چیزی که سیستماتیک و منظم تکرار می‌شود، چیزی که بارها و بارها به تبع قانون روی می‌دهد، چیزی که باید بدون توجه به میل یا لذت انجام داد - به عبارت دیگر، سیطره‌ی نظم بر خلق و خو، دائم بر موقت، کار آرام بر نبوغی که از هیجان تغذیه می‌کند. شاید عمیق‌ترین پیامدش این است که این از خودگذشتگی می‌تواند انزوای خودمحورانه را از بین ببرد: نه از خودگذشتگی برای آرمانی که از خود ما بیرون می‌تراود و از اوج توانایی خود ما هم فراتر می‌رود، بلکه برعکس، از خودگذشتگی برای چیزی مستقل از خود ما و بیگانه با خود ما، ولی درست به همین دلیل، ساده و آشکارا واقعی. این نوع از خودگذشتگی به انزوا خاتمه می‌دهد. شاید بزرگ‌ترین ارزش اخلاق در زندگی دقیقاً این باشد که اخلاق حوزه‌ای است که در آن نوعی اجماع می‌تواند وجود داشته باشد، حوزه‌ای که در آن تنهایی ابدی به پایان می‌رسد. انسان اخلاقی دیگر ابتدا و انتهای همه چیز نیست، خلق و خوی او دیگر معیار اهمیت هر چیزی که در جهان روی می‌دهد نیست. اخلاق نوعی اجماع بر همه‌ی آدم‌ها حاکم می‌کند - ولو نه به هیچ طریقی جز تشخیص فایده‌ی بی‌واسطه و محاسبه‌پذیر، کار انجام‌شده، هرچند خیلی کوچک. تشخیص نبوغ محض در کار خود شخص کاملاً امر نامعقولی خواهد بود. سازوکارهای نبوغ همیشه در آن واحد کوچک‌تر و بزرگ‌تر انگاشته می‌شوند، زیرا نبوغ را هیچ‌گاه نمی‌توان با چیزی، چه درونی و چه بیرونی، محک زد.

در آن زندگی که فقط تولید مبتنی بر استعداد شخص بتواند به او در برابر جهان وزن ببخشد یا تکیه‌گاه درون او باشد، مرکز ثقل همواره به طرف آن استعداد جابه‌جا می‌شود. زندگی برای کار وجود دارد، و کار برای هنرمند

همواره چیزی غیر قطعی است. گاهی، در نتیجه‌ی تلاش تب‌آلود، حس زندگی‌اش ممکن است به رفعتی تقریباً خلسه‌آور برسد، اما تاوان این عروج بعداً با افسردگی‌های مخوف عصبی و روانی پرداخته می‌شود. کار مقصود و معنای زندگی است. درون‌گرایی شدید مرکز زندگی را به طرف بیرون جابه‌جا می‌کند، به سوی دریای طوفانی تردیدها و امکان‌های محاسبه‌ناپذیر؛ حال آن‌که کار عادی و روزمره امنیت و زمینه‌ی محکم ایجاد می‌کند. به مثابه‌ی صورت زندگی، موجب جابه‌جایی به سمت زندگی می‌شود. نتیجه‌ی کار روزمره این است که ارزش انسانی شخص – وزن درونی و بیرونی‌اش – به طرف زمینه‌ی محکم جابه‌جا می‌شود؛ مداومت پیدا می‌کند زیرا مرکز ثقل به سمت حوزه‌ی اخلاقی و ارزش‌های اخلاقی جابه‌جا می‌شود، یعنی ارزش‌هایی که در آن‌ها دست‌کم امکان اعتبار دائم وجود دارد. به علاوه، چنین کاری هیچ‌گاه کل توش و توان آدمی را جذب نمی‌کند؛ ریتم زندگی که از چنین کاری برمی‌آید لزوماً از نوعی است که زندگی ملودی می‌شود و هر چیز دیگری صرفاً همراهی‌کننده‌ی آن. وقتی تئودور اشتورم به دیدن ادوارد موریکه در اشتوتگارت رفت، گفت وگویی‌شان به این مسئله کشید – مسئله‌ی کار در برابر زندگی – و موریکه گفت که کار شاعر «لازم است فقط آن قدر باشد که پشت سرت ردی از خودت بگذاری؛ ولی نکته‌ی مهم خود زندگی است و این را هیچ‌گاه نباید به علت کار فراموش کرد». اشتورم، که من از یادداشت‌هایش درباره‌ی موریکه این کلمات را نقل می‌کنم، نوشته است که موریکه طوری این را می‌گفته که «انگار منظورش نوعی هشدار به هم‌قطار جوان‌تری بود».

موریکه روحانی بود و نیمه دوم عمرش را وقف تعلیم کرد. اشتورم قاضی بود. و کلر با نوعی غرور خود را «کارمند دولت» می‌خواند. وقتی در مکاتبات قاضی روستایی هوزوم و کارمند دولت زوریخ، از وضعیت عصبی دوست مشترک‌شان پاول هایزه سخن به میان آمد، در نامه‌ای که از سوئیس به اشلسویگ ارسال شد این مطلب نوشته شد: «وضع پاول هایزه

برای من معماست. ظرف یک سال یک دفتر شعر عالی خلق کرده است، اما می‌گویند همیشه ناخوش است. شاید چنین سرعتی در تولید هنری که به خودکشی می‌ماند دقیقاً نتیجه‌ی اختلال دستگاه عصبی باشد. در این صورت، اعصاب من صحیح و سالم است اما سرم کمی کمرخت است. از شوخی گذشته، دارد باورم می‌شود که هایزه حالا دارد تاوان این را می‌دهد که تقریباً سی سال به‌عنوان شاعر کار کرده بی‌آن‌که از هرگونه تغییر یا فراغت خاطری برخوردار بوده باشد که مثلاً شغل دولتی یا تدریس یا هر شغل معمولی دیگری ممکن بود به او بدهد. انسانی این چنین، که واقعاً جهان را می‌بلعد، محکوم است سرانجام خودش را هم ببلعد... اما نباید چیزی به او گفت؛ خیلی دیر شده!» پاسخی هم که از هوزوم فرستاده شد طنین مشابهی داشت: «درباره‌ی دوست‌مان هایزه، درست به هدف زده‌ای. فقط آدم فوق‌العاده سالم قادر است یک عمر کار را که مدام مستلزم تخیل و احساس است تاب بیاورد؛ از کجا معلوم، شاید شیلر هم، در شرایطی دیگر، از زندگی خود بیشتر بهره می‌برد...» به نظر می‌رسد که انگار فقط سلامتی لازم بود تا آدم به کار روزمره‌اش پردازد - «کار خانگی»، طبق توصیف اشتورم، چنان ضروری بود که حتی در کهنسالی نمی‌توانست رهایش کند، حتی هنگامی که با این فکر خوش‌بازنشسته شد که سرانجام می‌تواند زندگی‌اش را تمام و کمال به نوشتن پردازد. به این ترتیب، به دخترانش فرانسوی یاد داد و خود را به ملک کوچکش مشغول کرد - شاید به این قصد که زندگی‌اش ریتم سالم مألوفش را حفظ کند. ممکن است به نظر برسد که موضوع صرفاً به تندرستی مربوط می‌شده، اما - طبق معمول - طرح پرسش تمامی پاسخ‌ها را در خود دارد: برای کیلر و اشتورم به نظر می‌رسد که موضوع فقط به تندرستی برمی‌گشته، اما برای دیگران به تراژدی لاینحل و متعالی رابطه‌ی بین هنر و زندگی منتهی می‌شده. هر چیزی فقط هنگامی تراژیک می‌شود که غلبه‌ناپذیر شناخته شود. تراژدی به معنای حقیقی و عمیق کلمه فقط در جایی می‌تواند وجود داشته باشد که عناصر متضاد در

مبارزه‌ای آشتی‌ناپذیر از خاک و احدی برآمده باشند و در سرشت ذاتی خود با یکدیگر خویشاوند باشند. تراژدی در جایی وجود دارد که تمایز میان شیرین و تلخ، تندرستی و ناخوشی، هلاکت و نجات، مرگ و زندگی، دیگر بی‌معنی باشد؛ و آنچه زندگی سوز است به‌قدر آنچه قطعاً نیک و سودمند است ضرورت ناگزیر پیدا کرده باشد. زندگی اشتورم سالم و بی‌مسئله بود؛ او همواره از امکان تراژدی هم اجتناب می‌کرد. او امر تراژیک را نوعی ناخوشی می‌دید که آدم می‌تواند و باید خود را در برابر آن حفظ کند، درست همان‌طور که آدم در برابر سرماخوردگی یا دل‌درد هم می‌تواند و باید خود را حفظ کند (مقایسه‌ای مناسب‌تر از این به ذهنم نمی‌رسد). همه‌ی این‌ها برای او ناخوشی‌هایی هستند که حتی اگر نتوان از آن‌ها جلوگیری کرد، ارگانسیم سالم آن‌ها را دفع خواهد کرد. چیزی نیرومند و سرسختانه در چنین نگرشی به زندگی وجود دارد، ریتمی محکم و مطمئن، نوعی انرژی زمخت. او زمانی به امیل کوه نوشته بود که حتی در زمان دانشجویی می‌فهمیده و حس می‌کرده هر اتفاقی که برایش بیفتد، یا هر اتفاقی که خودش بگذارد بعداً برایش بیفتد، باز هیچ چیز نمی‌توانسته هسته‌ی زندگی‌اش را به خطر بیندازد: «... می‌توانم تا نهایت‌ها بروم بی‌آن‌که بترسم از دست بروم»؛ و در یکی از شعرهایش این‌طور گفته است:

هر گاه قلبت گریست، هیچش بگیر.

جام‌ها را به هم بزن، بگذار صدا کنند.

هیچ چیز قادر نیست قلب را بکشد، می‌دانی.

قلب نیرومند و ستبر است.

هیچ چیز در زندگی اشتورم هیچ‌گاه مسئله‌ساز نبود. بزرگ‌ترین دردها به او یورش بردند، اما او همواره چیز محکمی در درون خود می‌یافت تا در برابر درد تاب بیاورد. اشتورم انسان مسئله‌داری نبود، و از این‌رو، تقدیر

فقط از بیرون می توانست به سراغش برود: اگر این تقدیر یک تقدیر عادی بشری بود می شد با آن گلاویز شد و مغلوبش کرد، اما اگر بیش از این بود می بایست با ژست اطاعت و خویشن داری سر تسلیم خم کرد و ایستاد و اجازه ی عبور داد. بعد از مرگِ همسرش نوشت: «ممکن است عزیزترین کست را به خاک سپرده باشی، اما زندگی باید ادامه یابد، و به زودی بار دیگر در گرمای روز می ایستی و ابراز وجود می کنی.» او مذهبی بود، به این معنا که احساس می کرد همه ی رویدادها ارتباط ذاتی با یکدیگر دارند، و این امر را با تسلیم رضامندانه ای می پذیرفت؛ مذهبی بود بی آن که هیچ ایمان خاصی داشته باشد، بی آن که در کشاکش ها و ایثارهای لامذهبی وارد شده باشد، هرچند که در زمانه ی تردیدهای بزرگ مذهبی زندگی می کرد. حساس بود و واکنش نشان می داد، کوچک ترین تأثیرهای بیرونی عمیقاً تکانش می داد، اما احساسش هیچ گاه نمی توانست بر سیر مستقیم و خونسردانه ی زندگی اش اثر بگذارد. تمامی دنیای عاطفی اش به زادبومش وصل بود، اما وقتی الحاق سرزمینش به دست قوای خارجی او را به تبعید راند باز این دنیای عاطفی متلاشی نشد. کل وجودش طالب سعادت بود، سعادت همان هوایی بود که تنفس می کرد، اما وقتی پس از سال ها زندگی سعادت مندانه ی زناشویی همسر خود را از دست داد از پانفتاد – هرچند که اندوهش بزرگ و ژرف بود – و توانست سعادت و گرمایی را که نیاز داشت بار دیگر پیدا کند. بعد از مرگ همسر به موریکه نوشت: «با این حال، من آدمی نیستم که به این راحتی بشکنم. هیچ یک از علائق فکری ام را که تا به حال همراهم بوده اند و برای حفظ زندگی ام لازمند رها نخواهم کرد، زیرا در مقابل من – همان طور که در شعری آمده است – کار است و کار است و کار. و این کار تا زمانی که توان دارم انجام خواهد شد.»

به آسانی نمی توان تعیین کرد که کدام یک از دو اصل زندگی در این جا تکیه گاه دیگری است: آیا شیوه ی ساده، بورژوازی و منظم زندگی تکیه گاه یک نوع یقین (آرام) است که این نوع زندگی با آن بر جان تأثیر می گذارد، یا

برعکس؟ فقط مطمئنیم که هر دو محکم به هم جوش خورده‌اند. اشتورم بدون لحظه‌ای تردید پیشه‌ی حقوقی را برگزید، هرچند که این حرفه چیزی نداشت به زندگی درونی‌اش ببخشد، و بعداً حتی لحظه‌ای هم در زندگی‌اش از این انتخاب پشیمان نشد.

ولی ما هنوز به سراغ نکته‌ی اصلی مسئله نرفته‌ایم - نکته‌ای که در آن شیوه‌ی بورژوازی زندگی با هنر ارتباط می‌یابد. گفتیم که فقط یک عمر کار به زندگی معنا می‌بخشد؛ حفظ غنا و قدرت زندگی فقط موقعی توجیه یا معنی یا هدف دارد که امری که آدمی نمی‌پذیرد این زندگی را قربانی‌اش کند عملاً خودش سزاوار بزرگ‌ترین قربانی باشد. فقط موقعی با تناقضی واقعی مواجه می‌شویم که یکی از دو چهره‌ی یانوس زندگی واقعاً شیوه‌ی زندگی بورژوازی باشد، و چهره‌ی دیگر آن تقلای دسوار تولید بی‌امان هنری. این دنیا، دنیای اشتورم و دنیای کسانی که او هنرشان را می‌ستود و آن‌ها نیز هنر او را می‌ستودند، دنیای جمال‌گرایان آلمانی است. در میان گروه‌های متعدد جمال‌گرایان قرن گذشته، این گونه‌ی راستین و واقعاً آلمانی است، «هنر برای هنر» از نوع آلمانی.

از شکنجه‌های فلوبرواری که گو تفرید کِلِر تحمل می‌کرد تا آثار خود را متولد کند - در بسیاری موارد، پس از ده‌ها سال درد زایمان - خبر داریم. می‌دانیم که ضعف‌ها و ناهمخوانی‌های نخستین روایت مالر نولتن چه قدر بر موریکه سنگینی می‌کرد و چه‌گونه او غنی‌ترین و بهترین سال‌های عمر خود را سیسوفوس وار برای خلق روایت دوم قربانی کرد. قضیه‌ی کونراد فردیناند مایر از این هم معروف‌تر است. اشتورم، که کِلِر او را «زرگر آسوده و هنرمندِ مليله‌های نقره‌ای» می‌خواند، شاید با شکنجه‌های کمتری آثار خود را خلق می‌کرد، اما طبع او، مانند طبع دیگرانی که نام بردیم، طبع صنعتگر منضبطی بود که اصلاً مماشات نمی‌کرد. شاید حتی این نگرش غیر احساساتی، صنعتگرانه، و مهمل‌گریز در او رشد یافته‌تر هم بود. دست‌هایش به‌غریزه حس می‌کرد که به چه مواد و مصالحی باید شکل

دهد و این مواد و مصالح چه صورتی باید پیدا کنند؛ هیچ‌گاه سعی نکرد از فراز حصارهای صوری که به واسطه‌ی قوه‌ها و محدودیت‌های جان او ایجاد می‌شد عبور کند. اما در درون این حصارها خود را وامی‌داشت تا به عالی‌ترین کمال دست یابد. کِلِر که روایت پرداز بزرگ و عمیقاً آگاهی بود، همواره با فکر نوشتنِ نمایش‌نامه‌ای کلنچار می‌رفت؛ اشتورم نمی‌گذاشت حتی فکر نوشتن رمان و سوسه‌اش کند.

صنعتگری و ویژگی خاص این نوع جمال‌گرایی بود. آن شیوه‌ی زندگی که این مردان اختیار کرده بودند و طبق آداب و اصول بورژواآبانه‌ی صنعتگران به پایان می‌بردند، با این نوع جمال‌گرایی ارتباطی عمیق و لاینفک داشت. پراتیک هنری و شیوه‌ی زندگی‌شان نیز به یکسان ساده و سراسر بود، و همین نکته آن‌ها را از جمال‌گرایان دیگری که رؤیای کمال اثر را در سر داشتند متمایز می‌کرد. صنعتگری شاید آرمان فلوبر هم بود، اما صنعتگر بودن می‌توانست برای او فقط ایده‌ای احساساتی (به معنای شیلری کلمه) باشد، فقط شوقی به سادگی از دست رفته و بازگشت‌ناپذیر. صنعتگری اشتورم، موریکه، کِلِر، فونتانه‌ی ترانه‌سرا، کلاوس گروت و دیگران نیز به همین معنا خام بود. هدف دسته‌ی اول (جمال‌گرایان فلوبری) رسیدن به کمال آرمانی با تلاش‌های فوق‌انسانی بود، هدف دسته‌ی دوم (اشتورم، موریکه و بقیه) رسیدن به آگاهی بر کار صادقانه‌ای بود که درست انجام شده باشد. آگاهی بر این‌که هرچه در توان داشتند کردند تا چیز کاملی بیافرینند؛ برای دسته‌ی اول تأکید بر کار بود، برای دسته‌ی دوم بر زندگی؛ برای دسته‌ی اول زندگی فقط وسیله‌ی نیل به آرمان هنری بود، برای دسته‌ی دوم کمال اثر هنری فقط نماد بود، فقط مطمئن‌ترین و بهترین راه بهره‌گیری از هرگونه امکانی بود که زندگی در اختیارشان می‌گذاشت؛ نمادی از این امر که کمال مطلوب بورژوایی - آگاهی بر کاری که به نحو احسن انجام شده باشد - واقعاً حاصل شده است.

به این علت است که این مردان وقتی آثارشان را برای انتشار ارائه

می‌کردند همواره نوعی اکراه نشان می‌دادند. هیچ‌کس واضح‌تر از خود آن‌ها خبر نداشت که بین چیزی که واقعاً کامل است از یک سو، و بهترین کاری که از عهده‌ی آن‌ها برمی‌آید از سوی دیگر، فاصله وجود دارد. اما وقوف بر این فاصله در آن‌ها چنان حضور بی‌واسطه و منظمی داشت که در عمل اصلاً نقشی بازی نمی‌کرد. انگار یک‌بار بیان و برای همیشه جایگیر شده بود، به شناختی ضمنی بدل شده بود که در بطن هر چه می‌شد بعداً گفت نهفته بود. هنگامی که اجازه می‌دادند آثارشان به جهانیان عرضه شود، احساس حقارت خفیفی که ناشی از این شناخت ضمنی بود، همواره در ژست آن‌ها دیده می‌شد. برای آن‌ها، مانند هنرمندان صنعتگر زمان‌های قدیم، هنر نیز – مثل بقیه‌ی چیزها – یکی از جلوه‌های زندگی بود، و بنابراین، زندگی هنری متضمن همان حقوق و وظایفی بود که در هر فعالیت انسانی (بورژوازی) دیگری بود. به این ترتیب، توقعاتی که از خودشان داشتند اخلاقی بود، اما حقوقی نیز به‌عنوان انسان در قبال کار داشتند. وجه اخلاقی نه‌تنها مستلزم صنعتگری است بلکه مسئله‌ی فایده‌ی هنر را نیز پیش می‌کشد. کِلِر به‌تأثیر تربیتی کار خود نیز به اندازه‌ی تأثیر ادبی آن توجه داشت. یک‌بار راجع به موضوعی که اشتورم انتخاب کرده بود و در آن خرافه نیز نقشی داشت، گفت که در زمانه‌ی روح‌پرستی مبتذل این امر شاید زیان‌بار باشد. اما در عین حال احساس می‌کرد که اشتورم حق دارد به همه‌ی ضعف‌های کوچکش مجال بازی بدهد (که از توجه عاشقانه‌اش به دقیق‌ترین جزئیات پیداست)، حتی اگر بیم آن برود که ترکیب‌بندی اثر سست شود. احساس درونی کِلِر این بود که آثار اشتورم نهایتاً به‌خاطر خود او وجود یافته‌اند، به‌خاطر جلوه‌بخشیدن به انرژی‌های خود او؛ و چون آن ضعف‌ها نیز بخشی از او بودند می‌بایست مانند هر چیز دیگری مجال تجلی بیابند. روند کار تعیین‌کننده بود، نه نتیجه‌ی آن. در این جا، بینش هنرمند قرن نوزدهم عمیقاً و حقیقتاً با بینش قرون وسطا قرابت پیدا می‌کند که عصر طلایی حسرت رمانتیک بر صنعتگری است. اما رمانتیک‌ها درست به دلیل این‌که به صنعتگری واقعی همواره

شوق می‌ورزیدند هیچ‌گاه نمی‌توانستند به این صنعتگری برسند، حال آن‌که کلر و موریکه و اشتورم تا جایی که در زمانه‌ی ما امکان‌پذیر است به آن رسیدند. رمانتیک‌ها شوق خود را از موضوع شوق تفکیک می‌کردند، و‌گرنه شوق آن‌ها شاید فقط نمادی می‌بود از فاصله‌ی پرناشدنی خودشان تا آن. یک نکته مسلم است (صرفاً مثال می‌زنم): لایبل به هولباین بسیار نزدیک شد، آن قدر که برای هنرمند مدرن امکان دارد نزدیک بشود، حال آن‌که پیش‌رافائلی‌های انگلیسی تا جایی که تصورش را بکنید از فلورانس‌ها دورند.

شعر بیش از هر هنر دیگری تحت تأثیر روح زمانه قرار می‌گیرد. این نکته که این نویسندگان توانستند چیزی خلق کنند که ما را به یاد هنر بزرگ گذشته می‌اندازد – ولو فقط شبیه نورضعیفی که اثر بر زندگی واقعی می‌تابد – بله، این نکته را نیز می‌توان به کمک عوامل تاریخی و روان‌شناسانه توضیح داد. بسیاری از تحولات، بخصوص تحولات اقتصادی، در آلمان دیرتر از کشورهای دیگر رخ داد، و بسیاری از صورت‌های قدیمی اجتماعی و شیوه‌های قدیمی زندگی در آلمان بیش از نقاط دیگر دوام آورد. در اواسط قرن نوزدهم در آلمان، بخصوص نزدیک مرزهای قلمرو آلمان، هنوز شهرهای کوچکی وجود داشت که در آن‌ها بورژوازی قدیم، آن بورژوازی که بسیار با بورژوازی امروز متفاوت بود، هنوز نیرومند و زنده بود. این نویسندگان از زهدان آن بورژوازی بیرون آمده‌اند، و نمایندگان حقیقی و بزرگ آن به‌شمار می‌آیند. آن‌ها از نقش خود به‌مثابه‌ی نمایندگان آن آگاه بودند. منظورم این نیست که از لحاظ فکری بر موقعیت خود اشراف داشتند، بلکه منظورم این است که احساس‌های تاریخی برای آن‌ها احساس‌های زندگی بود، عامل‌های زندگی بود، با تأثیر بالفعل بر زندگی‌شان؛ زادبوم، خانواده، طبقه، برای آن‌ها تجربه‌ای بود که هر چیز دیگری را رقم می‌زد. منظور من عشق آن‌ها به همه‌ی این چیزها نیست – آخر، چنین عشقی در دیگران نیز یافت می‌شود و حتی در دیگران بدیهی‌تر

و نمایان تر است زیرا که تجربه را با عمق کمتری سر کرده‌اند و بنابراین صورت تجلی آن احساساتی و آکنده از رنج و درد است. نه، منظور من این است که تجربه‌ی تعیین‌کننده‌ی این نویسندگان، و بخصوص کِلِر و اشتورم، شیوه‌ی زندگی بورژوازی‌شان بود. حتی می‌توان گفت که اهمیت فوق‌العاده‌ی سوئیس در کار یکی و اشلِسوِیگ در کار دیگری نتیجه‌ی این است که نگرش و دریافت بنیادی آن‌ها ماهیت محسوس و مشخص دارد. می‌توان چنین گفت، ولو فقط به همین یک علت که تجربه‌ی زیسته‌ی این نویسندگان معنایی بیش از این نداشته است که «من اهل فلان جا و بهمان جا هستم، و چنین و چنانم»؛ و نتیجه‌اش آن بود که می‌توانستند با حقیقت و قدرت فقط به چیزی که در خاک زادبوم‌شان می‌روید نگاه کنند، و نگرش‌شان درباره‌ی انسان‌ها و مناسبات انسان‌ها به ارزش‌هایی که از این خاک رویده بود وابسته بود. در آثار آن‌ها، شیوه‌ی زندگی بورژوازی قد و قامت تاریخی پیدا می‌کند. در آثار این آخرین شاعران بزرگ بورژوازی درهم‌نشکسته‌ی قدیم، نوری شدید با سایه‌های غلیظ بر عادی‌ترین رویدادهای زندگی بورژوازی تابانده می‌شود. در این آثار که همزمان با آغاز «تجدد» بورژوازی آلمان خلق شدند، فضاهاى داخلی سبک قدیم هنوز در نور قصه‌های جن و پری شناورند. وقتی این فضاهاى داخلی روکوکویی و بیدرمایری آرام آرام زندگی می‌یابند، ساکنان نرم‌خو، صادق، ساده و تا حدودی محدوداندیش آن‌ها نیز زندگی می‌یابند - ولو صرفاً در یادآوری. در کار کِلِر، طنز غنی او که شبیه طنز قصه‌های جن و پری است عادی‌ترین چیزها را از عادی‌بودن‌شان خارج می‌کند؛ در کار اشتورم همه چیز همان‌طور است که هست، و طنزی که همه‌ی چیزها را احاطه می‌کند به دشواری قابل تشخیص است: ولی همه‌ی این چیزها نشان می‌دهند که نگاه او عاشقانه بر آن‌ها درنگ کرده است و با اندوه و حسرت به زوال تدریجی‌شان می‌نگرد - او هرچه از این چیزها دریافته است به یاد می‌آورد، اما قادر است با یقینی آرام که در عین سوگواری امر محتوم را می‌پذیرد شاهد زوال هم باشد.

در دنیای اشتورم، این شعر زوال هنوز کاملاً آگاهانه نیست. (در دنیای کلیر بسیار آگاهانه تر است.) بورگرهای او هنوز با اعتماد به نفس گام برمی دارند بی آن که احساس کنند خودشان مسئله اند یا ماهیت بورژوازی وجودشان مسئله است. حتی وقتی تقدیری تراژیک بر آن ها فرود می آید، انگار فقط تقدیر یک فرد است، انگار فقط همین یک نفر دچار آن تقدیر شده است؛ کسی هنوز تشخیص نمی دهد که کل جهان تا شالوده به لرزه افتاده است. همه چیز همچنان برقرار است، به رغم بدبختی و بدبختی، به رغم آن که این انسان ها فقط در تحمل سختی ها واقعاً نیرومندند و مردانه ترین ژست شان این است که می بینند چیزی دارد به سرعت می گریزد - زندگی، یا سعادت، یا شادی - و با چشم هایی کبود از اشک های نارینخته صرفاً گذر آن را تماشا می کنند. این قدرت چشم پوشی است، قدرت تسلیم، قدرت بورژوازی قدیم در برابر زندگی جدید؛ و در این جا اشتورم بی آن که بخواهد نویسنده ای مدرن است. چیزی محو می شود، کسی گذر آن را تماشا می کند... و به زیستن ادامه می دهد، و نابود نمی شود. اما خاطره همیشه زندگی می کند: چیزی بود، چیزی رفته، چیزی شاید بوده... روزی روزگاری.

می بینم جامه ی سپیدت را که شناور می گذرد
و کالبد نرم و موزونت را.
عطر شب از جام های گل جاری است.
همیشه به تو اندیشیده ام، همیشه.
من شوق خواب دارم: اما تو باید همواره برقصی.

هم محکم و هم ظریف، هم یکنواخت و هم آکنده از تفاوت های جزئی، هم خاکستری و هم رنگارنگ: از امتزاج همه ی این ها اشتورم دنیای خود را

می‌سازد. دریای شمال موج‌های خود را بر ساحل می‌کوبد، دیواره‌ی ساحلی به زحمت از کرانه‌ها در برابر طوفان‌های زمستانی محافظت می‌کند، اما هوای پاک و نیز مه غلیظ به کرانه‌های ماسه‌ای، مرغزارها و شهرها لطافت می‌بخشد و بر همه چیز به یکسان آرامشی ساده و یکنواخت می‌پاشد. مرغزارها، چراگاه‌ها، جزیره‌های کوچک دریا، تا جایی که چشم کار می‌کند واقعاً زیبا نیست، هیچ چیز در نظر اول چشم را نمی‌رباید، هیچ چیز پای ما را سست نمی‌کند. همه چیز ساده، آرام، خاکستری و یکنواخت است. فقط چشم بومی می‌تواند در چنین مکانی زیبایی بیابد؛ فقط گوش بومی می‌تواند قصه‌ی تجربه‌های عمیق و بزرگی را که تک‌تک درخت‌ها و تک‌تک بوته‌ها نقل می‌کنند بشنود - فقط کسی که آن تیره‌شدن آهسته‌ی سایه‌ها یا آن سرخی خجولانه‌ی غروب کنار دریا را در لحظه‌های تعیین‌کننده‌ی زندگی خود شناخته باشد. شهرهای کوچک با خانه‌های آلمانی ساده، یکنواخت و قدیمی، با باغچه‌های ساده، با اتاق‌های ساده‌ای که پر از اشیاء موروثی پدربزرگان یا حتی نیاکان دورتر است، همین آرامش و همین رنگ یکنواخت خاکستری را دارند. ولی حتی رنگ خاکستری این خانه‌ها و این اتاق‌ها در چشم بومی به رنگین‌کمانی هزار رنگ بدل می‌شود و برای او هر گنجه داستان‌ها دارد و می‌گوید که در عمر دراز خود چه‌ها دیده و چه‌ها شنیده است.

بر کرانه‌ای خاکستری در کنار دریای خاکستری

شهر آرمیده است،

مه دریا سنگین بر بام‌ها می‌نشیند،

و در سکون هوا

دریا در پیرامون شهر می‌غرد.

صدایی از جنگلی نمی‌آید،

و در ماه مه هیچ پرنده‌ای یکریز نمی‌خواند.

تنها مرغابی مهاجر با فریاد درشت خود

در شب پاییزی پرواز می‌کند.

علف بر کرانه می‌جنبد.

انسان‌ها نیز شبیه چشم‌اندازی‌اند که خود در آن رفت‌وآمد می‌کنند. شاید در نظر اول تفاوتی با یکدیگر نداشته باشند. نیرومند و ساده‌اند، موهای بور دارند، با اطمینان گام برمی‌دارند: چنین‌اند مردان. و دختران و زنان، رؤیایی و حتی آرام‌تر و بورتر. گویی خورشید آرامش‌بخش بهشت‌های کودکی باید به یکسان بر همه بتابد؛ گویی همان شادی‌های کوچک و غم‌های ملایم باید ملودی عامیانه‌ی آرام و یکنواختی را پدید آورند که همه‌ی رویش‌ها را در چنین مکانی همراهی می‌کند؛ گویی هر کس در این‌جا باید تقدیر یکسان داشته باشد؛ گویی انسان و تقدیر با سرعتی یکسان به یکدیگر نزدیک می‌شوند، با قطعیتی ساده و استوار و مطمئن، پیش از رویارویی و در لحظه‌ی رویارویی؛ اما پس از مواجهه‌ی انسان و تقدیر، انسان باید همان روحیه‌ی ایثار را از خود نشان بدهد، همان قدرت را نشان بدهد تا به گام‌زدن آرام خود ادامه بدهد، خود را واگذارد و شکرگزار باشد، راست بماند – همان استحکام را در برابر هر ضربه نشان بدهد. در هوای خاکستری دنیای اشتورم، خطوطِ واضحِ شکل و شمایل انسان‌ها و تقدیرها خاکستری‌وار درهم می‌آمیزند. گاهی چنین می‌نماید که او در همه‌ی داستان‌ها و شعرهایش دارد از یک چیز سخن می‌گوید: تقدیر ضربه‌های خود را فرود می‌آورد، انسان‌های نیرومند از تقدیر جان سالم به در می‌برند، و کسانی که ضعیف‌ترند نابود می‌شوند. اما هربار از زخم‌هایی که تقدیر وارد می‌کند نیرومندترین و بهترین گنجینه‌های جان به بیرون روان می‌شوند. همه‌ی سرنوشت‌ها همسان می‌نمایند، زیرا آدم‌ها بسیار کم‌سخن‌اند و ژست زندگی در تک‌تک آن‌ها عمیقاً با ژست دیگران خویشاوندی دارد. اما کافی است فقط یک قدم عقب برویم – به دلیلی غیر از عقب‌رفتن برای

دیدن تابلوی نقاشی، و حتی درست به دلیلی خلاف آن - تا یکنواختی این زندگی محو شود. در این حالت، می‌بینیم که هر شخص و هر رویداد صرفاً بخشی از یک سنفونی است که، شاید ناخواسته و قطعاً ناگفته، از کل آدم‌ها و رویدادها به طنین درمی‌آید؛ گویی هر چیز جداگانه‌ای فقط ترانه‌ای یا قسمتی از ترانه‌ای بوده، جزئی از آن کل بوده که روزی روایتی بزرگ از آن ساخته و پرداخته خواهد شد، روایت بزرگ زندگی بورژوایی.

چنین روایتی، اگر که روزی نوشته شود، از استحکامی آرام و مطمئن سخن خواهد گفت. هیچ رویدادی در آن نخواهد بود، یا لاقلاً رویدادها اهمیتی نخواهند داشت: تنها چیزی که چنین روایتی واقعاً وصفش خواهد کرد نحوه‌ی تلقی آدم‌ها از محدود رویدادهایی خواهد بود که بر آن‌ها عارض می‌شود؛ چیزهایی که بر آن‌ها عارض می‌شود، نه چیزهایی که خود آن‌ها انجام می‌دهند. در این دنیا، کردارها نقشی کوچک و بی‌اهمیت بازی می‌کنند؛ انسان‌ها در هر حال فقط می‌خواهند کاری را انجام دهند که مجاز به انجام‌دادنش هستند، و گام‌های مطمئن و استوارشان آن‌ها را فقط به سوی هدفی می‌برد که به هر حال قرار است به آن برسند. همه‌ی چیزهایی که سیر زندگی را رقم می‌زنند، همه‌ی چیزهایی که تردیدهای عذاب‌آور می‌آورند و سبب دردهای عمیق می‌شوند، همه و همه از بیرون می‌آیند، فقط بر آدم‌ها عارض می‌شوند؛ خود آن‌ها کاری نمی‌کنند تا چنین چیزی رخ بدهد، و به محض آن هم که رخ می‌دهد بی‌نتیجه علیه آن می‌جنگند. ارزش، همان چیزی که سبب تفاوت انسان‌ها می‌شود، در واکنش هر یک از آن‌ها در برابر امر محتوم آشکار می‌شود. تقدیر از بیرون می‌آید، و قوه‌ی درون در برابر آن ناتوان است؛ اما درست به همین علت، تقدیر باید در آستانه‌ی عمارتی که جان‌ها در آن سکونت دارند متوقف شود، هیچ‌گاه نمی‌تواند وارد آن شود؛ تقدیر می‌تواند این آدم‌ها را نابود کند، اما هیچ‌گاه نمی‌تواند شکست‌شان دهد. این محتوای واقعی همان تسلیمی است که عموماً آن را سرشت شعر اشتورم به‌شمار آورده‌اند. اشتورم با این نظر که تراژدی رقم

زننده‌ی گناه است قویاً مخالف بود. نه تنها موضوعی که انتخاب می‌کند، بلکه سرشت جهان‌نگری او حاوی بسیاری چیزهاست که یادآور تراژدی سرنوشت است – مثل این ایده که هرگونه جزئیات پیش‌بینی نشده و محاسبه‌ناپذیر ممکن است در زندگی تعیین‌کننده از کار درآید. ولی اشتورم در صرفِ امکانِ آن متوقف می‌شد؛ او زندگی را بازیِ خاویه‌گون تصادف‌های محاسبه‌ناپذیر نمی‌دانست. از نظر او، فقط امکان دارد که زندگی چنین صورتی پیدا کند؛ و هیچ چیز، هیچ‌گونه انتخاب درونی یا بیرونی، تعیین‌کننده‌ی این نیست که زندگی چه کسی چه هنگام و به چه میزان چنین صورتی پیدا خواهد کرد – فقط تصادف، فقط تسلسل تصادفی شرایط تصادفی می‌تواند این را تعیین کند. پس چاره‌ای نیست، باید دم را غنیمت شمرد، جنگیدن فایده ندارد، باید نعمتِ غمی را که به جان آدمی غنا می‌بخشد غنیمت شمرد.

به این ترتیب، در این دنیا تقدیر نیرویی دارد که مکانیکی عمل می‌کند و هیچ‌گونه مقاومت بیرونی را بر نمی‌تابد. اما تقدیر نیرویی مرموز و آن‌جهانی نیست، مداخله‌ی نیروهای عالی‌تر در زندگی عادی نیست. دنیای اشتورم دنیای زندگی روزمره است؛ همان‌طور که زمانی امیل کوه بیان کرد، شعر او شعر «روزمره‌ی مقدس» است. تقدیر برای او چیزی نیست جز نیروی شرایط ساده‌ی بشری، نیروی افکار بشری و قراردادهای بشری، نیروی پیش‌داوری، نیروی عادت، نیروی احکام و فرمان‌های اخلاقی. در دنیای اشتورم، از کشاکش درونی نیروهای متضاد در جان آدمی خبری نیست. وظیفه – آنچه باید کرد – از پیش تعیین شده است، و برای همیشه، با قطعیتی که هر چون و چرایی را منتفی می‌کند، و حداکثر ممکن است در نقطه‌ی کاربرد آن تردید کرد. فقط تقدیر، یعنی شرایط خارجی مستقل از خواست انسان، می‌تواند آدمی را در دوراهی‌هایی قرار دهد؛ ولی حتی در این حالت هم هیچ‌گناه واقعی در این جهان وجود ندارد. کاراکترهای اشتورم قادر به شرارت نیستند. نه این‌که هر کسی در این جهان از امکان شرارت

مصون باشد؛ بلکه اخلاق برای هر کسی در این جهان نوعی عمل طبیعی زندگی است، مانند نفس کشیدن؛ از این رو، عمل غیر اخلاقی، پیشاپیش ناممکن شده است. پس بزرگ‌ترین بدبختی هنگامی رخ می‌دهد که قدرت مقاومت‌ناپذیر اوضاع و شرایط آدم را به عملی وادارد که شَمّ اخلاقی خود او محکومش می‌کند - و نزد اشتورم، شَمّ اخلاقی مصون از خطاست. باز هم تراژدی در کار نیست - لاقبل به هیچ‌گونه تعبیر خارجی. با آن‌که حکم اخلاق قطعی و استیناف‌ناپذیر است، شَمّ اخلاقی هر کس در عین حال چنان قدرتمند است که طبیعت سرشتی هر انسان را به‌رغم همه‌ی چیزهایی که بر او عارض می‌شود سالم و دست‌نخورده نگه می‌دارد. عارض شده است، و انسان با شهادتی مردانه از جاده‌ی خوشبختی گام به بیرون می‌گذارد، با خویشتن‌داری شجاعانه‌ای رنجی را تحمل می‌کند که واقعاً گریزی از آن نداشته، و لحظه‌ای هم سعی نمی‌کند پیامدهای «عمل» خود را هرس کند. اما در همین حال احساس می‌کند که کاری نکرده است، همه چیز برایش پیش آمده است، و همه چیز در درونش سالم و دست‌نخورده می‌ماند؛ چیزی در او می‌ماند که هیچ نیروی بیرونی نمی‌تواند به آن دست بزند.

آگاهی از انجام وظیفه قدرتی می‌یابد که به‌صورت زندگی بدل می‌شود، به نوعی جهان‌نگری که اعتبار کهن و فراگیر خود را با تمامی تأثیری که از یک حکم جزمی انتظار می‌رود همچنان حفظ می‌کند - حتی اگر ایمان خام، اطمینان به این‌که انجام وظیفه تفاوتی جزئی در سیر رویدادها ایجاد می‌کند، مدت‌ها پیش از دست رفته باشد. دنیا به‌هرحال می‌گردد، چیزی آن را می‌گرداند، کسی چه می‌داند چه چیزی، یا چرا، یا برای چه؟ چرا وقتی پرسشی در کار نیست سؤال کنیم، چرا به درهایی بکوبیم که همیشه بسته می‌مانند، چرا با دروغ‌های قدیمی و تسکین‌بخش و رنگارنگ جانث را بفریبی؟ انجام وظیفه: این تنها شیوه‌ی مطمئن زندگی است. در یکی از شعرهای اشتورم کاراکتری وجود دارد - پیرمردی در آستانه‌ی مرگ

— که حالتش جلوه‌ی کاملی از این نگرش است. پیرمرد در اتاق خود که آکنده از خاطره‌های یک زندگی طولانی و سعادت‌مندانه است می‌ایستد. هزار علامت کوچک به او می‌گوید که انتهای کار فرا رسیده است، صدای ناقوس را از دوردست می‌شنود و می‌داند که صدای ناقوس برای بسیاری از آدم‌ها به معنی امیدهای مثبت است.

به‌نرمی می‌گوید: «خیال می‌کنند
که این رؤیاهای رنگارنگ سعادت‌شان است.
اما من می‌دانم که ترس از مرگ است
که چنین رؤیاهایی را در ذهن آدمی می‌پرورد.»
دست‌هایش را به علامت نارضایی می‌گشاید.
«هر خطایی که کرده باشم، از یک خطا مبراً هستم.
هیچ‌گاه عقل را به اسارت نداده‌ام،
حتی به‌خاطر خیره‌کننده‌ترین وسوسه‌ها.
برای بعد: با شکیبایی منتظر می‌مانم.»

نکته‌ی مهم در این جا ژست است، نه محتوا. بی‌دینی اشتورم در واقع عمیقاً دینی بود. این جا، در برابر مرگ، جایی که هیچ مبارزه‌ای ممکن نیست، به‌وضوح آن قوت و آرامشی را تشخیص می‌دهیم که آدمی باید با آن چشم در چشم سرنوشت بدوزد؛ در لحظه‌های دیگر زندگی، وقتی از لحاظ عینی نتیجه‌ی مبارزه چندان از پیش مشخص نشده است، ضعف ماست که شاید آشکارتر باشد. همان‌طور که در رابطه‌ی بین انسان و سرنوشت مشکل می‌توان درونی و بیرونی را از هم تمیز داد، تمیز دادن ضعف و قوت نیز مشکل است. استحکام و قوتی که روبه درون دارد معمولاً در بیرون به‌صورت ضعف ظاهر می‌شود، زیرا جهان‌بینی این انسان‌ها چنان وحدت عمیقی دارد، و قوانین اخلاقی نگاهبان زندگی آن‌ها نیز چنان قدرت

بی‌تزلزلی دارد، که آن‌ها در برابر رویدادهای بی‌رحمانه‌ای که از بیرون عارض می‌شود با همان تلقی اخلاقی از خود واکنش نشان می‌دهند که در برابر رویدادهایی که از درون‌شان برمی‌آید، و به همین علت نیز می‌توانند این رویدادها را در جان خود ممزوج کنند. این توانایی امتزاج، اساس مقاومت و قوت آن‌هاست؛ ضعف آن‌ها این است که - در بیشتر موارد - حتی نیرومندترین تجلیات زندگی باید منتظر بماند تا چیزی از بیرون بر آن‌ها عارض شود، و خودشان به‌ندرت روانه می‌شوند تا با چالش روبه‌رو شوند. به همین دلیل نیز به‌ندرت با چیزی مواجه می‌شوند که بتوان علیه آن جنگید و پیروز شد.

نیازی به گفتن نیست که این‌ها فقط گسترده‌ترین مرزهای دنیای این آدم‌ها هستند. اما چون این مرزها کاملاً از یورش در امان هستند، هیچ‌گاه در هیچ جایی علامت‌گذاری نمی‌شوند، و معنی کامل آن‌ها هیچ‌گاه تحقق کامل نمی‌یابد. حس اشتورم از ارزش‌ها، و بخصوص حس بعضی از کاراکترهایش، با جهان‌نگری هیل، هم‌وطنش - که در کاراکتر مایستر آنتون تجلی یافته است - وجه اشتراک بسیار دارد. اما اشتورم که واضح‌بینی و دقت کمتری دارد، به فوریت او از زوال دنیایی که توصیف می‌کند آگاه نیست؛ در عین حال، چون برای آرا و ارزش‌گذاری‌های خاص در برابر حاصل جمع زندگی اهمیت کمتری قایل است، از باریک‌اندیشی مایستر آنتون که بسیار خشک است اجتناب می‌کند. نیز نوعی دیگر از زندگی، دنیایی دیگر که قدرتمندتر از دنیایی باشد که او می‌شناسد، هیچ‌جا در آثارش یافت نمی‌شود. گاهی آدم‌هایی را تصویر می‌کند که نوع زندگی بسیار متفاوتی دارند، اما حتی این آدم‌ها هم تباین واضحی با کاراکترهای نوعی او ندارند. بزرگ‌ترین تباین‌ها در عمل آدم‌ها رخ می‌نماید: یکی رذیلانه رفتار می‌کند، دیگری نمی‌کند؛ یکی بسیار قابل اطمینان است، دیگری کاملاً بی‌مسئولیت و سر به‌هواست؛ برای یکی پاداش زندگی همان نظم و احساس اطمینان است از کاری که خوب انجام شده است، برای

دیگری ارضای زودگذر لذت‌های کاذب به هر قیمت. این تباین‌ها را می‌توان تا بی‌نهایت ادامه داد، اما می‌ماند یک حوزه که در آن جنبه‌های متقابل با یکدیگر هماهنگی کامل دارند: حوزه‌ی ارزش‌گذاری اخلاقی. اخلاق با چنان قدرتی بردنیای اشتورم فرمان می‌راند که حتی انسانی که اخلاقی عمل نمی‌کند اخلاقی احساس می‌کند - فقط ضعیف است، قدرت ندارد تا به شیوه‌ای که احساس درونی‌اش به او می‌گوید زندگی کند. اگر با کاراگری روبه‌رو شدیم که احساسش در این جهان جایی نداشت، حتماً با مورد بسیار عجیبی سروکار پیدا کرده‌ایم که جنبه‌ی آسیب‌شناسانه‌اش می‌چربد و عجیب‌الخلقه است.

حال و هوای ناپایداری همیشگی، حال و هوای پذیرش قانون زوال، عشق توأم با دلسوزی و بخشایش، هر مرحله‌ی نازل‌تر را نیز همراهی می‌کند. ضعف، همانند قوت، چیزی است که طبیعت به انسان داده است؛ کسی که نیرومند، قابل احترام و وظیفه‌شناس است به واسطه‌ی فضیلت ذاتی چنین نیست بلکه این موهبتی است که به او اعطا شده است، و همین طور بر عکس. خوب بودن، فضیلت نیست. شاید نوعی خوش‌اقبالی باشد، فقط شاید، زیرا برای زندگی بالفعل پیامدی ندارد. در هر حال، نوعی تهذیب است: نوعی اشرافیت ایجاد می‌کند، بین انسان‌ها فاصله به وجود می‌آورد. اشرافیتی کاملاً تثبیت شده ایجاد می‌کند، اشرافیتی که چنان از خود مطمئن است که نه می‌تواند غرور را بشناسد و نه خشونت را، بلکه فقط قادر به بخشش بزرگوارانه است و درک کردن کسانی که از جنس متفاوت و نازل‌تری ساخته شده‌اند.

یکی می‌پرسد: اگر چنین کنم، بعد چه خواهد شد؟
دیگری فقط می‌پرسد: آیا دارم درست عمل می‌کنم؟
این است چیزی که متفاوت می‌کند
انسان آزاد را از برده.

فضای دنیای اشتورم از این امتزاج خشکی و احساساتی‌گری پدید می‌آید. رویدادها بسیار ساده و معمولی‌اند، و کسانی هم که این رویدادها در زندگی‌شان رخ می‌دهد نه غیرعادی‌اند و نه جالب توجه. آن‌ها سکنه‌ی ساده‌ی شهرهای کوچک آلمان هستند، از خرده‌بورژوازی – و گاهی طبقه‌ی کارگر – گرفته تا (و باز هم گاهی) چند خانواده‌ی اعیان قدیمی. زندگی روزمره به آرامی جریان دارد تا آن‌که ناگهان حکم سرنوشت صادر می‌شود، اما حتی در این هنگام هم زندگی به روال قبل ادامه می‌یابد، و هیچ اتفاقی نمی‌افتد جز آن‌که چند چین و شیار بر چهره‌ای که قبلاً جوان بوده نقش می‌بندد؛ تصادم با تقدیر فقط سبب شده کسی از سیر زندگی‌اش خارج شود، اما او در جایی دیگر نوعی زندگی در پیش می‌گیرد که از همان ریتم مطمئن تبعیت می‌کند. فقط معدودی از مردان و زنان که از جنس ضعیف‌تری‌اند، کامل و جبران‌ناپذیر از بین می‌روند.

اما احساساتی‌گری نقشی در سیر بالفعل رویدادها بازی نمی‌کند – این منطق شیوه‌ی کلی اشتورم است – حتی لبه‌ی تیز رویدادها را کُند نمی‌کند؛ آنچه احساساتی است فقط نحوه‌ی یادآوری این رویدادها در ذهن این آدم‌هاست به هنگامی که به گذشته می‌نگرند. احساساتی‌گری در متأثر شدن آن‌ها از تشخیص نحوه‌ی عمل سرنوشت است. معنی هنرمندان‌اش این است که با لگاتوهای نرم خوش‌آهنگ، استاکاتوهای گوشخراش رویدادها را همراهی می‌کند، تراژدی‌ها را در رکویم‌ها حل می‌کند؛ معنی انسانی‌اش این است که از قاطعیت خدشه‌ناپذیر ارزش‌گذاری‌های اخلاقی در برابر داوری‌های کوتاه‌بینانه محافظت می‌کند.

حال و هوای بهشت‌های اشتورم شبیه حال و هوای تراژدی‌های اوست؛ زیبایی آن‌ها از یک ریشه برمی‌آید. این حکم حتی در مورد ساده‌ترین و کوچک‌ترین صحنه‌های فضاها‌ی داخلی هم صادق است، تابلوهای کوچکی که چیزی القا نمی‌کنند جز حال و هوای صمیمانه و مطبوع اتاق کوچکی آکنده از اثاث‌های قدیمی که در آن بازگویی داستان‌هایی

که مدت هاست فراموش شده‌اند تم به زحمت شنیدنی واریاسیون‌هایی است که اشتورم دارد می‌نوازد و مقصود کلی صرفاً این است که فضای آن اتاق ساده برای حواس قابل ادراک شود. حال و هوای اصلی همه‌جا یکسان است: نوعی رویش ارگانیک، نوعی تعامل طبیعی چیزها، نوعی تسلیم شدن به جبر حرکت‌هایی که با این تعامل حادث می‌شوند، پذیرش ناممکن بودن درجه‌بندی چیزها برحسب اهمیت بیشتر یا کمتر آن‌ها. حس تاریخ حس زندگی می‌شود. حال و هوای این اتاق‌ها یادآور فضاهای داخلی قدیمی هلندی است، اما در این جا همه چیز جاندارتر، غنایی‌تر، و احساساتی‌تر است. چیزی که در نقاشی هلندی آگاهی مطمئن از نوعی سرزندگی خام و شادمانه بود در این جا به لذت آگاهانه از زیبایی رو به زوال بدل می‌شود. حال و هوای این اتاق‌ها، با کمی دقت زیادی، شامل این آگاهی است که نصف آن‌ها اکنون محو شده است و به زودی کل آن‌ها محو خواهد شد؛ حس تاریخ نه تنها به هر چیز زیبایی گل‌مانندی می‌بخشد بلکه سبب تأملات افسردگی‌آمیز اما هنوز غیر سوگوارانه‌ای نیز در باب زوالی گریزناپذیر می‌شود. حس تاریخی اشتورم می‌گذارد که سیر طبیعی رویدادها آگاهانه شود، و به این ترتیب آن را نزدیک‌تر می‌آورد و در عین حال در فاصله‌ی معینی نگه می‌دارد؛ این تلقی از سیر رویدادها غنایی‌تر و ذهنی‌تر می‌شود و در عین حال با هوای سرد لذت صرفاً هنرمندانه احاطه می‌شود.

اما این فضاهای داخلی صرفاً پس‌زمینه‌ی بیشتر داستان‌های کوتاه اشتورم را تشکیل می‌دهند؛ فقط گه‌گاه پس‌زمینه از بقیه‌ی داستان جدا می‌شود و به هدف بدل می‌شود، به تصویری معطوف به خود. در این مواقع، حال و هوای این فضاهای داخلی – به دلایل صرفاً فرمی – حال و هوای بهشت‌های ساده است. اما علاوه بر این، تعدادی از داستان‌های کوتاه اشتورم به دلیل محتوای بالفعل‌شان بهشت‌های ساده هستند – در آن‌ها، این حال و هوا نه فقط با لغزیدن نگاه او بر ائانه‌ی قدیمی، نه به سبب این‌که تصویر کلی فقط با این نگاه شکل می‌گیرد، بلکه همچنین به سبب سیر و

محتوای رویدادهایی که ترسیم شده‌اند به ما القا می‌شود. حال و هوای پایانِ طوفان – آفتاب پس از رعد – لحن این داستان‌های کوتاه است، و این ریشه‌ی خویشاوندی ذاتی آن‌ها با قصه‌های تراژیک اوست. در هر دو، ابرهایی طوفان‌زا بر فراز انسان‌هایی که ترسیم شده‌اند انباشته می‌شوند، و در هر دو، کاراکترها با احساس یکسان منتظر صاعقه‌اند – با این تفاوت که در یکی صاعقه فرود می‌آید و در یکی دیگر نمی‌آید. خوشبختی نیز مانند بدبختی از بیرون می‌آید؛ از جایی می‌آید، و وارد جایی می‌شود که در آن جان‌هایی هست و با آن‌ها می‌تواند خانه‌ای زیبا پیدا کند. اما دری را می‌زند که خود انتخاب می‌کند، و در میان همه‌ی کسانی که سزاوارند به اختیار خود آن‌هایی را برمی‌گزیند که تصمیم دارد نزدشان بماند. به این ترتیب، در این بهشت‌های ساده، درست مانند تراژدی‌ها، نوعی رویدادهای تابع تقدیر وجود دارد. گاهی اصلاً چیزی نمی‌آید تا ملودی سعادت بهشتی را برآشوبد، و جنبه‌ی تقدیری تراژدی‌ها را فقط می‌توان در تسلیم منفعلانه‌ای جست که در آن کاراکترها می‌گذارند موج‌های سعادت آن‌ها را با خود ببرد.

تراژدی و بهشت: هر درامی که در دنیای اشتورم رخ می‌دهد بین این دو قطب بازی می‌شود، و نحوه‌ی ادغام این دو است که فضای خاص همه‌ی آثار اشتورم را پدید می‌آورد. ناپایداری کامل زندگی در تمام جنبه‌های خارجی‌اش، و استحکام خدشه‌ناپذیر در جایی که منظور اصلی همانا جان است – این ویژگی سرشتی و عمیقاً بورژوایی آثار اوست. این حال و هوای زندگی یک بورژوازی است که تازه دارد احساس ناامنی می‌کند؛ در این حال و هوا، بورژوازی بزرگ قدیمی که دارد محو می‌شود، در کار آخرین شاعر خود که هنوز در هم نشکسته است، تاریخی و عمیقاً شاعرانه می‌شود. این حال و هوا تمام آثار اشتورم را آکنده است – حتی آثاری که، به سبب عشق به سبک‌های قدیمی‌تر، به زمان‌های باز هم دورتر برمی‌گردند و در آن‌ها، به همین دلیل، نوعی ساختار هنرمندانه‌ی ناب را حس می‌کنیم.

دنیای شعرهای اشتورم از این هم صریح تر است، و دنیای احساس های بیان شده در این شعرها از این هم خالص تر است. آدم ها، یا تصاویر سایه وار آدم ها، که آن ها را در پس شعرها تصور می کنیم، از این هم بدیع ترند؛ انگیزه هایی که آن ها را به حرکت درمی آورند عمیق ترند، تراژدی هایی که تجربه می کنند خالص ترند. تردیدی نیست که این مسئله به فرم مربوط می شود. طبیعت آدم ها در دنیای اشتورم طوری است که از طریق بعضی مظاهر زندگی که از تقدیر تأثیر می پذیرند - یعنی از طریق حال و هوای آن ها - بهتر بیان می شود. کنش ها، واقعیت ها، رویدادها، ظواهر، اگر بخواهیم حقیقت را بگوییم، کاملاً زیادی اند؛ فقط به این علت لازم اند که - همان طور که اشتورم زمانی به امیل کوه نوشت - موضوع هایی وجود دارند که محتاج اشاره هایی اند وسیع تر از آنچه شعر محض اجازه می دهد. اما درست به همین علت، اشتورم در شعرهایی که به این اشاره های وسیع تر در آن ها نیازی نیست به چنان نفاست و خلوصی در خلق صورت می رسد که داستان های کوتاه او به آن نرسیده اند. فقط شعر می تواند به درون آرام و ساده ی آدم هایی که او معمولاً توصیف می کند (شاید بتوانیم بگوییم به درون خود او) نمود کاملاً کافی بدهد. این آدم ها و خالق شان آن قدر آرام اند که خود را سرنگون به نهر متلاطم رویدادها نمی افکنند، و آن قدر ساده اند که نمی شود جان آن ها را تجزیه و تحلیل کرد، همه ی ژرفاهای نهفته و رازهای عمیق شان را برملا کرد، و چشم اندازهای بسیار زیبا و شگفت انگیز جان شان را آشکار گرداند. زیبایی حقیقی این جهان و ساکنانش همان توصیف غنایی حال و هوای آرام و گرم و ساده ی زندگی است؛ و صورت راستین و واقعاً کامل آن فقط می تواند غنایی گری کاملاً آرام و کاملاً ساده باشد. این غنایی گری، درست به علت سادگی اش، تمامی ظرایف و دقایق را ناب تر و قدرتمندانه تر از داستان کوتاه دربرمی گیرد - که شاید در نظر اول برای این منظور مناسب تر بنماید، اما صورت داستان کوتاه مستلزم ورود به امور بیرونی یا حل و فصل از طریق تجزیه و تحلیل است.

دنیای شعر اشتورم در جایی بین این دو بنا شده است و مقتضیات صوری هیچ کدام را بر نمی‌تابد.

لب‌هایت را گزیدی تا شور و خونالود شدند.
این را می‌خواستی، می‌دانم، زیرا زمانی لب‌هایم بر آن‌ها بود.
گذاشتی موی زرینت را خورشید سوزان و باران سپید کند:
این را می‌خواستی زیرا زمانی دست‌هایم نوازشش کرده بود.
تمام روز در گرما و دود کنار اجاق می‌ایستی.
دست‌های ظریفت زمخت شده‌اند.
این طور می‌خواهی، می‌دانم، زیرا زمانی چشم‌هایم بر آن‌ها لغزیده بود.

۳

صورت‌های ادبی اشتورم شعر غنایی و روایت منثور بودند، یا به عبارت دقیق‌تر، شعر غنایی و داستان کوتاه. او هیچ‌گاه به خود اجازه نداد که حتی به آزمایش صورت‌های دیگر بپردازد. سیر تکاملی‌اش مدام ظرفیت نگاهش را غنی‌تر کرد، و این امر، ناخواسته، داستان‌های کوتاه او را به قلمرو رمان نزدیک ساخت. کِلِر که نمی‌خواست تفاوت اصولی رمان با داستان کوتاه را بپذیرد، خیلی وقت‌ها به اشتورم توصیه می‌کرد که ساده‌سازی‌ها را کاهش دهد، کمتر امساک کند، و این همه از تم‌های خود فاصله نگیرد، تا شاید همین تم‌ها مجال یابند به شیوه‌ی طبیعی بسط پیدا کنند و چه بسا رمان شوند. در این زمینه، اشتورم به توصیه‌ی دوست خود عمل نکرد و همواره به صورت داستان کوتاه که انتخاب خودش بود وفادار ماند. اما البته تصورش از داستان کوتاه به تصور قدیمی در باب رمان نزدیک است و از بسیاری جهات، خلاف تصور قدیمی و قراردادی از داستان کوتاه است. اشتورم در پیش‌گفتاری که چاپ نشده است با بحث و جدل به تعریف قدیمی حمله می‌کند - تعریفی که به موجب آن داستان کوتاه عبارت است از بازگویی

مختصر رویدادی که به سبب ماهیت غیرعادی اش گیرایی پیدا می‌کند و نقطه‌ی اوج غافلگیرانه دارد. او معتقد است که داستان کوتاه مدرن دقیق‌ترین و سراسرترین صورت نثر داستانی است — خواهرخوانده‌ی درام است و مانند درام قادر است عمیق‌ترین مسئله‌ها را بیان کند. اشتورم می‌گوید که چون درام شاعرانه از صحنه‌ی مدرن اخراج شده است، لاجرم داستان کوتاه جای آن را می‌گیرد.

در این جا اشتورم تحول امپرسیونیستی مدرن را پیش‌بینی می‌کند که داستان کوتاه را کاملاً درونی می‌کند و قالب قدیمی را فقط با محتوای درونی می‌آکند؛ او از نوعی دگرگونی خبر می‌دهد که در تبعات غایی اش همه‌ی ساخته‌های نیرومند و همه‌ی صورت‌ها را در تسلسل زمزمه‌وار، ظریف و مرتعش دقیق روان‌شناسانه حل می‌کند. داستان کوتاه مدرن — به‌عنوان نمونه‌ی مشخص، بیش و پیش از همه به آثار پِنس پِتر یا کوبسن اشاره می‌کنم — امکان‌های داستان کوتاه را با محتوای آن تعالی می‌بخشد. در قیاس با صورت قدیمی، تم آن ظریف‌تر، ژرف‌تر، وسیع‌تر و نیرومندتر می‌شود و به این دلیل — ولو در نظر اول متناقض بنماید — این داستان‌های کوتاه غیر ژرف‌تر و غیر ظریف‌تر از داستان‌های ساده‌ی قدیمی هستند. آخر، ظرافت و عمق آن‌ها صرفاً به ماده‌ی خام و کارنشده‌ی آن‌ها بستگی دارد — به طبیعت کاراکترها و سرنوشت آن‌ها، به این‌که این‌ها به احساس‌های زندگی انسان‌های مدرن قرابت بسیار دارند. صورت داستان کوتاه طبیعتی دارد که به‌طور خلاصه عبارت است از بیان زندگی انسان با نیروی بسیار ملموس یک برهه‌ی سرنوشت‌ساز. تفاوت طول رمان و داستان کوتاه فقط نمادی از تفاوت حقیقی و عمیق و ژانرساز آن‌هاست — یعنی، رمان کل زندگی را با محتواهایش و با واردکردن قهرمان و سرنوشتش به درون یک دنیای غنی و کامل به ما ارائه می‌کند، حال آن‌که داستان کوتاه این کار را فقط صوری انجام می‌دهد، با صورت‌بخشیدن به مقطعی از زندگی قهرمان به شیوه‌ای کاملاً ملموس که بقیه‌ی بخش‌های زندگی او را زاید می‌سازد. وقتی

محتوای داستان کوتاه بسیار عمیق و ظریف شود، این امر از یک سو موقعیت تعیین‌کننده‌ی داستان را از لمس‌پذیری تازه و نیرومندش محروم می‌کند و از سوی دیگر کاراکترها را چنان چندجانبه و در مناسبات عدیده نشان می‌دهد که هیچ رویداد واحدی قادر نیست آن‌ها را کامل بیان کند. همین ژانر هنری جدیدی پدید می‌آورد، ژانری خودسر شبیه‌همه‌ی آن ژانرهایی که از تحولات مدرن ناشی می‌شوند - ژانری که صورت آن بی‌صورتی است. این رویکرد نمی‌تواند به بیش از چند مقطع در زندگی انسان پردازد؛ این مقطع‌ها دیگر نمی‌توانند نمادین شوند، آن‌گونه که در داستان کوتاه قدیم بودند؛ و کل کار نیز آن قدر نیرومند نیست که عالمی فراگیر که فی‌نفسه کامل باشد، نظیر رمان، تشکیل دهد. از این‌رو، این داستان‌های کوتاه بیشتر شبیه رساله‌های محققانه یا حتی شبیه پیش‌نویس خام چنین رساله‌هایی هستند. ماهیت آن‌ها با هنر ناسازگار است - حتی وقتی که وسایل آن‌ها واقعاً هنری باشد - زیرا کل کار هیچ‌گاه نمی‌تواند احساسی برانگیزد که مستقل از محتوای مشخص باشد و تنها با صورت پدید آمده باشد - احساسی که، به همین سبب، اگر نظر خود را درباره‌ی محتوا عوض کنیم، نمی‌تواند تغییر یابد. نمود این آثار، مثل نمود آثار محققانه، تمام و کمال بر محتوا مبتنی است، بر آن دقت اساساً علمی مبتنی است که از رصدهای جدید مندرج در آن‌ها می‌تواند ناشی شود. این نوشته‌ها (و این محک اظهارات من است، نه اثبات آن‌ها) وقتی رصدها کهنه شوند یا وقتی کاملاً شناخته شوند و بداعت‌شان از بین برود، معنی خود را از دست می‌دهند. اما تفاوت قطعی اثر هنری با اثر علمی شاید این باشد: یکی متناهی است، دیگری نامتناهی؛ یکی معطوف به ذات است، دیگری باز؛ یکی هدف است، دیگری وسیله. یکی - حالا بر اساس پیامدها قضاوت می‌کنیم - قیاس‌ناپذیر است، اول و آخر است، دیگری با هر دستاورد جدیدی زاید می‌شود. به‌طور خلاصه، یکی صورت دارد، دیگری ندارد.

اشتورم لابد به نوعی این خطر را حس می‌کرد و بی‌شک به همین علت بود که آن‌طور با احتیاط از رمان پرهیز می‌کرد - انگار می‌دانست که چرا نتوانسته رمان‌نویس واقعی و بزرگی شود و چرا تم‌هایش الزاماً تم‌های داستان کوتاه هستند و نمی‌توانند و نباید به رمان بسط یابند. یک‌بار که امیل کوه داستان‌های کوتاه او را کلاسیک خواند، موافقت نشان نداد. نوشت: «برای کلاسیک بودن، کار نویسنده باید محتوای فکری اصلی زمانه‌اش را در نوعی صورت که از لحاظ هنری کامل باشد منعکس کند... اما من، من باید به جایگاهی در کنار صحنه رضایت بدهم.» این اظهار نظر به مسئله‌ی سبک اشاره دارد، ولو غیر مستقیم. جهان‌بینی اشتورم نمی‌توانست غنای بیکران زندگی را دربرگیرد، حال آن‌که صورت رمان چنین اقتضا می‌کند؛ او فقط مقطع‌ها را می‌دید، یعنی فقط موضوع‌های داستان کوتاه را. اما شیوه‌ی دیدنش آن قدر ظریف و آن قدر درونی بود که در صورت قدیمی و ساده و محکم داستان کوتاه مجال ابراز نمی‌یافت - همان صورت قدیمی که در آن چیزی جز امور واقع و رویدادهای بیرونی وجود ندارد و به استناد سخن فریدریش اشگل دربارهِ بوکاچو، عمیق‌ترین و ذهنی‌ترین حالت‌ها صرفاً با وساطت تصاویر ملموس بیان می‌شوند. در نخستین داستان‌های کوتاه اشتورم، درون‌گرایی صرفاً غنایی او که هنوز فقط با ارتعاش‌های جان سروکار داشت - نوعی درون‌گرایی که در آن هنگام هنوز بیان آزاد و مستقیم پیدا می‌کرد - عملاً صورت را شکست و نابود کرد. موریکه، محتاط و ملاحظه‌گر مثل همیشه، درباره‌ی این داستان‌های اولیه گفت: «این جا و آن جا... شاید بتوان تعریف فردی‌تری را آرزو کرد.» داستان‌های بعدی خواستند غنی‌ترین زندگی درونی و تمامی محتوای جان یک یا چند کاراکتر را بیان کنند، اما همواره به شیوه‌ای که این محتواها، با ورود ارگانیک خود به درون صورت روایی، عملاً آن را بسط دهند و غنی کنند؛ هیچ چیز مستقیمی جا نمی‌ماند؛ در این داستان‌های پسین، از لحاظ محتوای صرف، هیچ چیز اهمیت ندارد.

به این ترتیب، صورت باز هم به مسئله‌ی رابطه و تعامل وجه درونی و وجه بیرونی برمی‌گردد. ترکیب جان اشتورم به او کمک کرد تا به سنتزی هنرمندانه دست یابد. از یک سو، درون‌گرایی او هنوز شدت بیمارگونه‌ی نویسندگان امروز را نداشت؛ و سواس یا آرزوی دنبال کردن هر حال و حالتی را تا درونی‌ترین ریشه‌هایش در بطن جان نداشت؛ به گفته‌ی امیل کوه، همواره در مقابل دروازه‌ی ماقبل آخر می‌ایستاد. از سوی دیگر، اشتورم رویدادهای بیرونی را نه با خشونت بی‌رحمانه می‌دید و نه با شور شدید. این دو عنصر آن‌قدر از یکدیگر دور نبودند که نتوان در وحدتی ارگانیک ممزوج‌شان کرد.

اشتورم از طریق وحدت نقل به وحدت لحن رسید، از طریق روایت مستقیم به صورتِ روایی رسید - روایت مستقیم، باستانی‌ترین صورت روایت و شرط وجود آن است. تقریباً همه‌ی داستان‌های کوتاه او در درون چارچوبی قرار دارند - به عبارت دیگر، کسی که آن‌ها را بر اساس خاطره‌اش بازگو می‌کند یا بر اساس نامه‌های قدیمی یا وقایع‌نامه‌های کهن بازسازی می‌کند، خود او نیست بلکه یک راوی است که مخصوصاً به این منظور جعل شده است. حتی اگر اشتورم خودش داستان را نقل کند، به نظر می‌رسد که دارد همه‌ی جزئیات را از خاطره‌ی خودش بیرون می‌کشد و رخداد عجیبی از زندگی خودش را برای یک نفر دیگر تعریف می‌کند. به این شیوه، سعی دارد سنت قدیمی داستان‌گویی را احیا کند (کِلِر و مایر نیز همین سعی را داشته‌اند) یا با شگردهایی ماهیت اصلی داستان کوتاه را بازآفرینی کند. برای اشتورم، این صرفاً یک روش جالب نبود بلکه مهم‌تر از آن بود؛ در اهمیت نقل شفاهی، این مرده‌ریگ بی‌ادعای فرهنگ روایی حقیقی، نمی‌توان مبالغه کرد، اما نقل شفاهی برای او محک موفقیت بود برای انتقال حال و هوایی که می‌خواست خلق کند. اما این روش فقط تأثیر ناشی از قراردادان داستان در درون چارچوب را تشدید می‌کند؛ اهمیت واقعی آن فراتر از نیل به صراحتِ هماهنگِ لحنِ روایت است. به بیان خلاصه‌تر، شاید

این باشد: فاصله‌ای ایجاد می‌شود که در آن تعارض درون و بیرون، عمل و جان، دیگر دیده نمی‌شود. خاطره، که صورتِ نوعیِ روایت در درون نوعی چارچوب است، رویدادها را تحلیل نمی‌کند؛ از انگیزه‌های واقعی پس رویدادها چندان خبر ندارد، هیچ‌گاه رویدادها را به صورت توالی ارتعاش‌های جزئی و حتی نامحسوسِ جان بیان نمی‌دارد. در نتیجه، رویدادها به صورت تصاویر روشن و ملموس یا پاره‌های گفت‌وگو روایت می‌شوند - که با وجود این، در بردارنده‌ی هر چیزی است که نویسنده می‌خواهد انتقال دهد. خاطره و تکنیک طبیعی روایت بر اساس خاطره، به صورتِ روایی دیگری منتهی می‌شود که همان قدر قوی و مطمئن است: ترانه. عنصر ترانه جبران‌کننده‌ی آن چیزی است که داستان‌های کوتاه اشتورم فاقد آن هستند، آن کیفیتی که به عنوان داستان کوتاه فاقدند. این عنصر، با حذف هرگونه تجزیه و تحلیل و با حفظ قدرت حسی کامل و معنای نمادین، نمی‌گذارد داستان کوتاه به رمان بسط یابد؛ اما فاصله‌ای که به این ترتیب پدید می‌آید، پراکندگی رویدادها و تراش نخوردگی آن‌ها را با زندگی درونی حساس کاراکترها جبران می‌کند. این تصویرهای کاملاً واضح با هماهنگی کامل با یکدیگر جفت‌وجور می‌شوند، زیرا راوی فقط آن جنبه‌هایی از رویدادها را به خاطر می‌آورد که آن‌ها را در یک کل به وحدت رسانده است - یعنی فقط چیزی که محور ساختار شده است. و سرانجام، این تکنیک امکان کاراکترپردازی ملموس‌تر را نیز می‌دهد، زیرا خاطره فقط چیزی را که در کاراکترها مرئی و مسموع است حفظ می‌کند، و هر چیزی که در آن‌ها نوعی و کلی است به تدریج از این ویژگی‌های محسوس ساخته می‌شود. تکنیک کاراکترپردازی اشتورم نقطه‌ی مقابل تکنیک نویسندگان مدرن‌تر داستان کوتاه است که ابتدا پس‌زمینه‌ی خاکستری و ویژگی‌های عمومی و یکنواخت کاراکترها را مشخص می‌کنند و سپس با تهذیب بسیار (بسیار) ظریف و دقیق تم محوری، کاراکترها را از پس‌زمینه جدا می‌کنند. پس اگر محتوای داستان‌های کوتاه اشتورم به آن وسعت نگاه روان‌شناسانه‌ای

نمی‌رسد که نویسندگان بعدی این ژانر نشان داده‌اند، می‌توان گفت علتش این است که روان‌شناسی او سر تا پا به صورت بدل شده است، حال آن‌که دنیای غنی‌تر مدرن‌ها هنوز تا حدودی نپویده می‌ماند.

اما حتی این نیز دلیلی است بر این‌که اشتورم در پایان یک عصر ایستاده بود. یک نسل بعد، روان‌شناسی او دیگر تصنعی می‌نمود و جهان‌نگری‌اش نفی واقعیت. یک نسل بعد، دیگر کسی شرایط ساده و کاملاً واضحی را که پس‌زمینه‌ی داستان‌های او بوده‌اند به یاد نمی‌آورد؛ نویسندگانی که دریافتش از زندگی در سطح اشتورم مانده باشد، امروز دیگر یک واقعه‌نگار خانوادگی شمرده می‌شود. در عین حال، هرگونه تلاش برای تجزیه و تحلیل دقیق‌تر یا رویارویی با مسائل عمیق‌تر، توازن ناپایدار داستان کوتاه نوع اشتورم را به خطر می‌انداخت یا حتی بر هم می‌زد.

راه‌حل سبکی اشتورم مستقیماً از ماهیت سرشتی تم‌های او تبعیت نمی‌کرد؛ از توانایی صرفاً شخصی او در وصل کردن هزار گرایش متضاد و ایجاد موازنه‌ای ظریف و بسیار محتاطانه در میان آن‌ها ناشی می‌شد. کارِ روایی اشتورم با تمامی کمالِ صوری‌اش هنوز کارِ سترگ، از آن نوع که مثلاً در کار موپاسان می‌بینیم، نیست. او به‌راستی «زرگر آسوده و استاد ملیده‌های نقره‌ای» داستان کوتاه مدرن است، و این توصیف هم حدّ بالا و هم حدّ پایین اهمیت او را می‌نمایاند. او مانند آب‌پخشان است؛ آخرین نماینده‌ی سنت بزرگ ادبی بورژوازی آلمان است. در او، یا در جهانی که او ترسیم می‌کند، از روایت بزرگ قدیمی (از آن نوع که یرمیاس گوتهلِف بدان رسید) هیچ نمانده است، اما فضای زوالی که دنیای او را در خود می‌گیرد، هنوز آن قدر نیرومند و آگاهانه نیست که بار دیگر جنبه‌ی یادمانی پیدا کند، حال آن‌که بودنبروک‌های توماس مان چنین است.

این نکته که اشتورم آخرین فرد یک سلسله است در شعرهایش نمایان‌تر است. او نقطه‌ی اوج و انتهای تکامل شعر غنایی بورژوازی آلمان است که از خاک آواز عامیانه رویده است. این سیر تکاملی با گونتر آغاز

شد، و تمامی تاروپود آن، از طریق گوته و رمانتیسیم و هر چیزی که از رمانتیسیم برآمد، بخصوص قطب‌های دوقلو، هاینه و موریکه، به اشتورم ختم شد. او در داستان کوتاه، ولو به شکل تجربی، درصدد گذار به چیز جدیدی است، اما در شعر با قوت تمام در کنار صورت قدیمی می‌ایستد و نه تنها هرگونه آزمایشگری را بلکه هرگونه نمودی را که کاملاً غنایی نباشد نفی می‌کند. با وجود این، در شعرهایش، برای دریافت خود از زندگی نه تنها بیانی خالص‌تر و نیرومندتر بلکه نیز بغرنج‌تر، بی‌قرارتر، مرتعش‌تر و مدرن‌تر از داستان‌های کوتاهش پیدا کرد. به نظر من، این دو امر واقعاً متناقض نیستند، زیرا دلایل تئوریک هر دو صرفاً ملازمه‌ی رابطه‌ی متقابل صورت و احساس هستند. جزمیت اشتورم در شعر او صرفاً نشانه‌ی احساس امنیت او در این رسانه بود، همان‌طور که تلقی منعطف‌ترش از داستان کوتاه، میلش به فراتر رفتن از مفهوم قدیمی این ژانر، علامت ناامنی درونی‌اش در مقام نویسنده‌ی داستان کوتاه بود. درک دلایل — هم دلایل شاعر و هم دلایل نویسنده‌ی داستان کوتاه — دشوار نیست، و بسیاری از آن‌ها را در جستار حاضر برشمرده‌ایم. در شعر غنایی، از هیچ‌کدام از ناسازی‌های دنیای بیرون که چهره‌ی انسان‌ها را نقش می‌زند، و از هیچ‌کدام از ناسازی‌های شیوه‌ی درک و قضاوت اشتورم از این دنیا، خبری نیست. احساس غنایی می‌تواند خود را ناب و بی‌واسطه بیان کند. و این انعکاس غنایی رویدادها، برای اشتورم — حتی در مقام نویسنده‌ی داستان کوتاه — تجربه‌ی تعیین‌کننده بود.

ویژگی سرشتی در صورت غنایی اشتورم این است که این صورت از تمام ارزش‌های بزرگ گذشته به‌طور کامل بهره می‌گیرد: امساک مفرط در بیان؛ تحویل تقریباً امپرسیونیستی تصویرها و استعاره‌ها به کلیات و اشارات محض؛ واژگان نسبتاً محدود با فراز و فرودهای حسی ناگهانی؛ و مهم‌تر از همه، کیفیتی فوق‌العاده ظریف و ژرف که بی‌تردید از نوع موسیقایی است — کیفیتی موسیقایی که تکامل طولانی شعر، به موازات تکامل موسیقی، آن را به حدی پاکیزه و پالوده کرده بود که در آن هر مدولاسیون در لحن، نوعی

نمود و جلوه‌ی آگاهانه بود؛ کیفیتی موسیقایی که – شاید درست به همین علت – باید همواره در محدوده‌های آواز باقی بماند. همه‌ی چنین شعرهایی را می‌شود به آواز خواند؛ این امکان همه وقت برقرار است و اصلاً همین امر محدوده‌های قدرت ملودی را تعریف می‌کند که می‌خواهد از طریقی صرفاً صوتی، جان را بیان کند. (بدیهی است که شرط و اساس این سبک این نیست که شعرها بالفعل به آواز خوانده شوند، بلکه این است که بالقوه می‌شود آن‌ها را به آواز خواند.)

اشتورم شاعر از هر لحاظ آخرین نماینده‌ی این سیر تکاملی است. از همه‌ی موتیف‌های ساده از مدت‌ها قبل استفاده شده بود؛ از این هم مهم‌تر، موریکه تصاویر زبانی را تا حد نفاست بسط داده بود و هاینه با امتزاج ارزش‌های فکری در فضای محض عملاً صورت موجود را نابود کرده بود. اشتورم ارزش‌های جدید هر دو را گرفت و بار دیگر در صورت کاملاً ساده و صریح قدیمی گنجاند. اما این سادگی در نزد او اصلاً نوعی سبک‌پردازی آگاهانه بود، آخرین مرحله‌ی شکوفایی تزینی یک سیر تکاملی بزرگ بود؛ شعر او با آن سادگی عمداً ابتدایی، سبب و صیقل نهایی همه‌ی امکان‌های زنگارگرفته‌ی گذشته بود – طوری که هر سبب و صیقل دیگری سبب پارگی و شکستگی می‌شد. بعد از او دیگر چیزی جز تکلف تهی و تفننی نمی‌توانست وجود داشته باشد. هنگامی که اشتورم در اوج است، شعر عمیقاً خوشاهنگ و نسبتاً مرموز او که در عین حال سختی نوردیک را هم دارد، همچنان از تکلف آزاد است. سختی و احساساتی‌گری در این شعرها ترکیب می‌شوند، همان‌طور که تلخی و احساساتی‌گری در کار هاینه ترکیب می‌شوند؛ اما در کار اشتورم هر دو ممزوج می‌شوند و برخلاف بسیاری از شعرهای هاینه، در تباین آشکار قرار نمی‌گیرند که نمود شعر از بین برود.

در خارزار صدای قدم‌هایم می‌پیچد

زیر پاهایم زمین پژواکی گنگ دارد

پاییز آمده است و بهار دور است
آیا زمانی بود که شاد بودم؟
غبارهای غمناک در هوا می‌خزند
سبزه‌ها بس تیره‌اند و آسمان نیز تهی.
کاش هنگام بهار این‌جا راه نرفته بودم!
زندگی، عشق، هر دو به دورها پرواز کرده‌اند!

حال و هوای شجاعانه، تسلیم‌جویانه و ریاضت‌طلبانه: چنین است شعر
آخرین شاعرِ بورژوازی، بزرگ به شیوه‌ی خود او.

انزوای جدید و شعر آن

درباره‌ی اشتفان گئورگه

۱

سردی! کسی که هدفش چیزی بیش از شریک شدن در شادی‌های کوچک و غم‌های ناچیز آدم‌ها باشد، کسی که نخواهد به قیل و قال هفته‌بازار پیوندد و وارد مسائل مهیجی بشود که آن‌جا درباره‌اش بحث می‌کنند - چنین کسی نمی‌تواند از این برچسب بگریزد. کسی که جان‌ش تماماً وقف عادی‌ترین چیزها نشده نباشد، کسی که دریچه‌ی قلبش را نگشوده باشد، و بخصوص کسی که اصرار بورزد هنر را کاری جدی ببیند، در معرض چنین برچسبی است - مانند شاعری که نخواهد شعری پدید آورد که قائم به ذات باشد، شعری که از آن هیچ راهی به بیرون منتهی نشود و هیچ چیز از خواننده نطلبد جز این‌که آن را بخواند. به این علت است که تاسو و اورستیس گوته، که از فرط هیجان گریبان دریده‌اند، باز هم به نظر ما به سردی مرمند. حتی مویه‌های بودلر محکوم بودند که ناشنیده بمانند، صرفاً به این علت که او در پیدا کردن صفت‌های خوب برای بیان عذاب‌های خود مهارت داشت. امروزه، پس از گریلپارترسر و هیل، پس از کیتس و سوئینبورن، پس از فلوبر و مالارمه، نوبت اشتفان گئورگه است. امروزه اوست آن شاعر «سرد»ی که «دور از زندگی» است، هیچ چیز «تجربه» نمی‌کند، و شعرهایش شبیه

جام‌های بلورینی‌اند که به زیبایی صیقل خورده‌اند و همتایان صنعتگرش آن‌ها را می‌ستایند و بسیاری هم با بهت و حیرت به آن‌ها خیره می‌شوند، اما در واقع فقط برای معدودی معنا دارند.

نشانه‌ی چیست این سردی، این سرمایگی که این همه از آن می‌شنویم؟ واکنشی که مکرر است لابد شالوده‌های عمیقی در جان آدمی دارد؛ این مسلم است. اما این هم مسلم است – و هزار مدرک برای اثباتش هست – که آنچه دیروز سرد به حساب می‌آمد و به طرزی آزاردهنده عینی می‌نمود، امروز رفته رفته احساسات غنایی نهفته‌ی خود را آشکار می‌کند و شاید فردا عده‌ای آن را زیادی ملایم، زیادی اعتراف‌گونه، زیادی ذهنی، و کلاً زیادی احساسی بینگارند. نوسان این مفاهیم بیشتر شبیه نوسان مفاهیم کلاسیسیسم و رمانتیسم است؛ استاندال مدت‌ها پیش درباره‌ی‌شان گفته بود که هر چیزی زمانی رمانتیک بوده است و هر چیزی زمانی کلاسیک می‌شود: کلاسیسیسم رمانتیسم دیروز است و رمانتیسم کلاسیسیسم فردا. به همین نحو می‌توان گفت که بین سردی و ذهن‌گرایی فقط تفاوت‌های زمانی وجود دارد – به عبارت دیگر، این‌ها مقوله‌های تاریخ یا تکامل‌اند، نه مقوله‌های زیبایی‌شناسی. درست است؟ به نظر من، اتفاقی که می‌افتد این است که خواننده چیزهایی را که از زندگی احساس می‌کند با چیزی که شاعر (به زعم خواننده!) از دنیای خودش ساخته‌اش احساس می‌کند به مقایسه درمی‌آورد. این تلاش برای همانندسازی، بعضی تفاوت‌های گرمی و سردی را آشکار می‌کند، و خواننده این تفاوت‌ها را در شاعر بازتاب می‌دهد. به این ترتیب، هر شاعری که مثلاً پایان یک زندگی یا پایان یک آرمان را ضروری یا سودمند تلقی می‌کند یا کلاً غبطه‌پذیر نمی‌داند قاعدتاً سرد به نظر می‌رسد، زیرا او این پایان را بخشی از علیتی می‌بیند که مخاطب او هنوز آن را به شکل خودجوش احساس نمی‌کند؛ همچنین چیزهایی که در ابتدا، به شکل مجزا، حادثه‌های تکان‌دهنده یا ضربه‌های تقدیر بوده‌اند و سبب حیرت خواننده می‌شده‌اند اگر از نظر خواننده ضرورت‌های طبیعی

تلقی شوند یا کلاً از آغاز این‌گونه شناخته یا احساس شده باشند، در این حالت، شاعر بلافاصله سردی‌اش را از دست می‌دهد. با هرگونه تغییر احساس چنین اتفاقی می‌افتد. اما این موضع هنر نیست. هنر عبارت است از القا کردن با کمک صورت. لزومی نیست بین نویسنده و خواننده موافقت وجود داشته باشد؛ اصلاً نبود موافقت نمی‌تواند نمود و جلوه‌ی چیزی را که با قدرت القای واقعی نوشته شده است از بین ببرد، یا بهتر است بگوییم همیشه این نمود و جلوه را از بین نمی‌برد، فقط می‌تواند تعدیلش کند - که البته می‌کند. به این ترتیب، مسئله به ارزش اثر بر نمی‌گردد بلکه بیشتر به موقعیت آن در جامعه مربوط می‌شود. این تاریخ اثر مکتوب است در عبور از رمانتیسم به کلاسیسیسم، از غرابت مفرط به سادگی بی‌پیرایه، از ناتورالیسم به صنعت پردازی، از سردی به گرمی، از مهجوریت به محبوبیت، از نفوذناپذیری به ابراز احساس (یا برعکس) - بیشتر مثل خورشیدی که صبحدم طلوع می‌کند، در نیمروز به سمت الرأس می‌رسد و شب‌هنگام دوباره غروب می‌کند. شاید عمر ما کفاف دهد و مادام بوواری را در دست دانشجویان مؤسسه‌های آموزشی مخصوص خانم‌های جوان ببینیم؛ شاید در آینده‌ای نه‌چندان دور، در درس‌های ادبیات بزرگسالان، ایسن جای شیلر را بگیرد؛ و - کسی چه می‌داند؟ - شاید روزی شعرهای اشتفان گئورگه به آوازهای کوچه و بازار بدل شوند.

پس سردی گئورگه از یک طرف معلول این است که خواننده‌ی معاصر نمی‌داند چه‌گونه آثار او را بخواند، و از طرف دیگر معلول یک سلسله تلقی‌های احساساتی است که بسیاری از آن‌ها باطل از کار درآمده‌اند. او سرد است، چون نت‌هایی که می‌نوازد چنان ظریف‌اند که هر کسی نمی‌تواند آن‌ها را بشنود؛ چون تراژدی‌هایش چنان‌اند که خواننده‌ی متوسط امروزی هنوز آن‌ها را تراژیک نمی‌یابد و در نتیجه گمان می‌کند که این شعرها فقط به خاطر قافیه‌های نفیس‌شان نوشته شده‌اند؛ چون احساس‌هایی که در شعر معمولی بیان می‌شوند نقشی در زندگی او بازی نمی‌کنند.

به‌رغم این، شاید باز هم روزی شعرهایش آوازه‌های کوچه و بازار شوند. شاید. اما مهجوریت همیشه هم تقدیر تاریخی یا تصادفی شاعر نیست؛ بیشتر وقت‌ها این مهجوریت معلول تعامل فرد شاعر با شرایط زمانه‌ی اوست، تعاملی چنان تنگاتنگ و چنان عمیق که عملاً مسائل صوری غایی و قطعی کار او را رقم می‌زند. گذر زمان یا تغییرات احساس عمومی هیچ‌گاه نمی‌تواند این نوع مهجوریت را تغییر دهد.

هستند نویسندگانی که انزوای آن‌ها در زمانه‌ی شان صرفاً به محتوا مربوط می‌شود، و نیز جمال‌گرایان؛ یا، به عبارت دقیق‌تر، شعبه‌ی جامعه‌شناسانه و روان‌شناسانه‌ی از هنر برای هنر وجود دارد. با گفتن این البته من فقط دو قطب متضاد را تعریف می‌کنم که بین آن‌ها هزاران تفاوت جزئی وجود دارد. جمال‌گرا کیست؟ گوته این مسئله را حس کرد - شاید نخستین کسی بود که حس می‌کرد - و در نامه‌ای به شیلر درباره‌ی این مسئله چنین نوشت: «متأسفانه بعضی از ما مدرن‌ها گاهی شاعر مادرزادیم، و تقلا می‌کنیم و عرق می‌ریزیم... بی‌آن‌که به درستی بدانیم قرار است چه کنیم؛ آخر، اگر اشتباه نکنم، سمت و سوی مشخصی باید از بیرون بیاید، و موقعیتی باید استعداد را رقم بزند.» شاید افزودن این نکته زیاده باشد: جمال‌گرا کسی است که زمانی به دنیا می‌آید که فهم معقولِ صورت مرده است و صورت چیزی تلقی می‌شود که حاضر و آماده از تاریخ تحویل گرفته شده است و از این‌رو شاید بسته به حال و هوای شخصی مناسبت پیدا کند؛ جمال‌گرا نمی‌تواند در این چارچوب جای گیرد، نه میل دارد صورت‌هایی را که برای بیان حالت درونی دیگران پدید آمده است بی‌کم‌وکاست اخذ کند و نه خوش دارد احساس‌های خود را بدون هیچ‌گونه صورتی بازگو کند - که این روال مرسوم هر عصر غیر هنرمندانه‌ای است؛ او، تا جایی که می‌تواند، «سمت و سوی مشخص» خودش را برای خودش بنا می‌کند، و از وجود خودش شرایطی را خلق می‌کند که استعدادش را رقم می‌زند.

با این تعریف، تنها تعریفی که اصلاً معنا دارد، گئورگه جمال‌گراست. او

جمال‌گراست، و همین یعنی امروزه آوازاها کاربردی برای کسی ندارد (یا بهتر است بگویم فقط برای معدودی کاربرد دارد، که تازه برای آن‌ها این کاربرد جنبه‌ی کاملاً آزمایشی و بی‌هدف دارد)؛ از این‌رو، او باید تمامی امکان‌های آواز را در وجود خودش کشف کند تا شاید بعداً بر خواننده‌ی مثالی و ناشناخته‌ای که شاید هیچ‌جا نباشد تأثیر بگذارد. البته این نکته، هر قدر صادق، مطلب واقعاً قاطعی درباره‌ی طبع این شاعر به ما نمی‌گوید، اما شاید بعضی از آن عبارت‌های میان‌تهی را که عده‌ای با شنیدن اسم او رد و بدل می‌کنند از سر راه بردارد. شاید من بخشی از خوانندگان خود را کسانی می‌دانم که تا به حال فقط چنین مطالبی درباره‌ی گئورگه به گوش‌شان خورده است و چیز دیگری از کار او در نیافته‌اند.

۲

آوازهای اشتفان گئورگه آوازهای سفر است، ایستگاه‌هایی در جاده‌ای دراز و بی‌انتهای سوی هدفی معین که شاید به جایی نرسد. همه‌ی آن‌ها بر روی هم یک مجموعه‌ی بزرگ تشکیل می‌دهند، یک رمان عظیم، مکمل یکدیگر، توضیح‌دهنده‌ی یکدیگر، تقویت‌کننده و تعدیل‌کننده و تأکیدکننده و تصفیه‌کننده‌ی یکدیگر. اما هیچ‌کدام این‌ها تعمدی نیست. شبیه سرگردانی‌های ویلهلم مایسترند، و شاید هم اندکی شبیه تربیت احساساتی، اما تماماً از درون بنا شده‌اند، غنایی محض‌اند، بدون هیچ ماجرا یا رویدادی. تنها رویدادهای‌شان واکنش‌های جان‌اند؛ غنا یافتن جان، نه سرچشمه‌های غنا؛ سرگردانی، نه نقطه‌ی احتمالی ورود؛ شکنجه‌ی فراق، نه چیزی که شاید به معنی راه‌رفتن در کنار یکدیگر باشد؛ شادیِ طوفانیِ دیداری بزرگ، نه آن‌که این دیدار به وصالی ارگانیک بینجامد یا نینجامد؛ صرفاً غم شیرین خاطرات و لذت فکری، سرشار از شادی تلخ که از تأمل در امور گذرا پدید می‌آید. و تنهایی، تنهایی بسیار و سفرکردن در انزوا. این راه از انزوا به انزوا منتهی می‌شود، از مصاحبت و یاری می‌گذرد، عشق‌های بزرگ را پشت سر

می‌گذارد و به تنهایی بازمی‌گردد، و آنک، بار دیگر، مسیری تازه، به سوی
انزوای جدید که همواره عالی‌تر، نهایی‌تر و غم‌آلودتر است.

هنوز ابزارت را پایین نگذاشته بودی
تا راضی به آنچه ساخته بودی بنگری:
هر بنایی برایت آستانه‌ی بنای بعد بود
که هنوز سنگی برایش تراشیده نشده بود

برایت بذر گل افشانده شد
تاج‌های گل بافتی و بر خزه‌ها رقصیدی
و هنگامی که به کوهستان بعدی نگرستی
بختت را در آن سویش جستی.

یا از این هم تلخ‌تر:

مادام که هاله‌ی رنگین هنوز کوهستان را روشن می‌کرد
من بی‌دشواری راهم را می‌یافتم
صداهای بی‌شمار جنگل برایم آشنا بودند.
اینک در گذرگاه غروب خاکستری همه چیز خاموش است.
کسی ره نمی‌سپارد که حتی چند گام
به من امیدی بدهد، آرزویی، یا تسلائی هر چند کوچک.
هیچ آوازه‌ی دیگری در این ظلمت ره نمی‌سپارد.

پس تراژدی‌های اشتفان گئورگه چیستند؟ شعرها فقط پرتره‌ی خیالی
شاعر را ترسیم می‌کنند و پاسخ‌هایی که می‌دهند فقط تمثیلی‌اند: مثالی
افلاطونی از تراژدی‌ها ارائه می‌کنند، آزاد از هرگونه واقعیت تجربی.

غنایی گری گئورگه بسیار عقیف است. فقط عام‌ترین و تمثیلی‌ترین تجربه‌ها را تجدید می‌کند و هرگونه امکان تشخیص نشانه‌های خصوصی زندگی را از خواننده می‌گیرد. البته هر شاعری همواره از خودش سخن می‌گوید - و گرنه آواها چه‌گونه ساخته می‌شدند؟ او همه چیز را درباره‌ی خودش می‌گوید، ژرف‌ترین و نهان‌ترین چیزها را، و با هر اعترافی برای ما اسرارآمیزتر می‌شود و خود را بیشتر در انزوای خودش می‌پیچد. پرتوهای شعر خود را طوری بر زندگی‌اش می‌افکند که فقط بازی نور و سایه مشغول‌مان می‌کند و در این سایه‌روشن لرزان ما هیچ‌گونه خط و طرح واضحی نمی‌بینیم. هر شعر امتزاجی است از تصاویر ملموس و تمثیل‌ها. در گذشته - کافی است هاینه، بایرن، گوته‌ی جوان را به یاد آوریم - تجربه ملموس بود و شعر آن را نمونه‌وار می‌کرد و از آن تمثیل می‌ساخت. امر تصادفی - چیزی که فقط یک‌بار اتفاق می‌افتد - امری که به راحتی می‌شد سیر آن را از روی شعرها بازسازی کرد، در مقابل نگاه ما به رویدادی بدل می‌شد که اهمیت و معنای کلی می‌داشت، یعنی به ارزشی بدل می‌شد که برای همه موضوعیت می‌داشت. تجربه لمس‌پذیر بود، بازنمایی‌اش نمونه‌وار، رویدادها انفرادی، صفت‌ها و استعاره‌ها کلی. این شعرها توصیف انتزاعی این یا آن چشم‌انداز یا ماجراهای انشا شده‌ی آدم‌های شناخته شده بودند. گئورگه قبل از این که اصلاً مسئله‌ی ساختن شعر مطرح باشد، تجربه را نمونه‌وار می‌سازد. در مقدمه‌ی یکی از کتاب‌های شعرش می‌نویسد: «این تجربه چنان استحاله‌ای از طریق هنر یافته است که حتی برای خالق آن هم بی‌معنا شده است، و برای هر کس دیگری که بخواهد 'بداند چرا' بیشتر سردرگمی می‌آورد تا روشن‌گری.» ولی برای بیان این تجربه‌ای که کاملاً نمونه‌وار شده است، برای همیشه از شخص شاعر منقطع شده است، و هزار بار هم تقطیر شده است، او الفاظی با قدرت برانگیزنده‌ی شگفت‌انگیز دارد، الفاظی چابک، جهنده و ظریف، تُردتر از برگ‌های خشک. چشم‌اندازهایش در هیچ‌جا وجود ندارند اما هر درخت و هر

گل واقعی است و آسمان در ساعت مشخصی با رنگ‌های بی نظیری که تکرار نمی‌شوند می‌دمد. مردی را که در این چشم‌انداز سرگردان است نمی‌شناسیم، اما در یک لحظه هزار نوسان ریز را در درونی‌ترین بخش وجودش تشخیص می‌دهیم ولی لحظه‌ای بعد از منظر ما خارج می‌شود و دیگر او را نمی‌بینیم؛ نمی‌دانیم به چه کسی عشق می‌ورزد، چرا رنج می‌کشد یا چرا یکباره شاد می‌شود، اما در آن لحظه‌ی خاص او را از هر موقع دیگری بیشتر می‌شناسیم، حتی بیشتر از موقعی که مثلاً همه چیز را درباره‌اش بدانیم. تکنیک گئورگه امپرسیونیسم امرِ نمونه‌وار است. همه‌ی شعرهایش عکس‌های تمثیلی‌اند.

... آن‌گاه که در میان شنگرف خیره‌کننده‌ی شاخسار

و تنه‌های سبز براق کاج‌های تیره

این درخت یا آن درخت را می‌دیدیم؛

میهمانان، جدا از هم، در سکوتی عاشقانه،

هر یک در نهان در میان شاخه‌ها گوش می‌سپردند

به آواز آن رؤیایی که هنوز نیامده بود....

در این شعرها فریادی است که بی‌اختیار از میان لب‌های به‌هم‌فشرده بیرون می‌آید، اعترافی واپسین که با سرِ برگردانده در اتاقی تاریک نجوا می‌شود. شعرها کاملاً صمیمانه‌اند و در عین حال سراینده را در فاصله‌ای عظیم از ما نگه می‌دارند. طوری سروده شده‌اند که گویی خواننده، همراه با سراینده، تک‌تک زوایای چیزی را که سپری شده است تجربه کرده است و اینک می‌تواند همراه با او چیزی را هم که بعداً رخ خواهد داد پیش‌بینی کند؛ گویی سراینده داشته با بهترین دوستش سخن می‌گفته، آن نوع دوست که فقط یک‌بار در عمر هرکس وجود دارد، دوستی که همه چیز را درباره‌ی

زندگی او می‌داند، کوچک‌ترین اشاره‌ها را می‌فهمد و شاید اگر تک‌تک چیزها به او گفته شود حتی برنجد، اما درست به همین علت به کوچک‌ترین جزئیات ملموس بیشترین توجه را هم دارد. (شعرهای غنایی اولیه‌ی گئورگه برای مخاطب عام و ناآشنا سروده می‌شد.) به این علت است که این شعرها فقط می‌توانند از شخصی‌ترین چیزها سخن بگویند، همان عمیق‌ترین چیزهایی که دم به دم عوض می‌شوند؛ و به این علت است که شعر گئورگه می‌تواند سرانجام – شاید سرانجام‌تر از هر شعر پیش از او – حال و هوای «دوستم دارد – دوستم ندارد» را ارتقا بدهد و فقط ظریف‌ترین تراژدی‌های فکری را بیان کند.

وفاداری‌ام وادارم می‌کند که باز هم پیاپی
زیبایی رنج‌هایت مرا به آواز درمی‌آورد.
آرزوی قدسی‌ام باید که غمناک شود
شاید حقیقی‌تر شریک اندوهت شوم.

آوازهای گئورگه به‌راستی همین احساس‌ها را بیان می‌کنند و مانند نمایش‌نامه‌های خودمانی و داستان‌های کوتاه غنایی برای ارضای همین نیازها سروده شده‌اند. به معنی دقیق کلمه، شاید عمدتاً به‌هیچ‌وجه شعر نباشند بلکه چیزی نو باشند، چیزی متفاوت، چیزی که تازه دارد برای نخستین بار موجودیت می‌یابد. به عقیده‌ی من، شاعرانی که این‌گونه می‌سرایند – گئورگه و بعضی از شاعران فرانسه، بلژیک و هلند – بیش از بقیه به آن شعر جدیدی نزدیک شده‌اند که امروزه شاعرانی با مشرب‌های گوناگون دارند به‌سویش می‌روند و در راه آن همه‌ی نمودها و جلوه‌های آزموده و آزماییده‌ی شعر را نفی کرده‌اند و صورت‌هایی از شعر را که خود بیش از دیگران مقدس می‌انگاشته‌اند نابود کرده‌اند. چه شده است؟ به تعبیری گفته‌ایم که چه شده است: ما در زندگی خود برای تراژدی‌های عظیم

و احساس‌های نیرومند و درهم‌نشکسته‌ای که در تباین‌های اساسی با یکدیگرند، دیگر اهمیت قطعی قابل نیستیم - گویی صدای آن‌ها برای اندام‌های حسی ما زیادی بلند بوده است، همان‌طور که شاید صدای ما هم برای پدرانمان زیادی نرم می‌بود. زندگی ما امروزه طوری قالب یافته است که نگاه‌های سریعی که کسی متوجه‌شان نمی‌شود یا الفاظی که ادا می‌شوند بی‌آن‌که شنیده یا فهمیده شوند، رفته‌رفته دارند به صورت‌هایی بدل می‌شوند که جان‌ها در چارچوب آن‌ها با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. انگار روند آمیزش آن‌ها ملایم‌تر اما در عین حال سریع‌تر بوده و محدوده‌ی تباین آن‌ها بزرگ‌تر و ناهموارتر و شکسته‌تر بوده است. تمامی اسباب و ادوات بزرگ و بغرنج نمایش‌نامه‌ها و داستان‌های کوتاه امروزی فقط برای تدارک چنین لحظه‌ای، چنین وصلی یا چنین فصلی، وجود دارد. به حرف آدم‌هایی گوش می‌سپاریم که مدت‌های طولانی با یکدیگر به شیوه‌ای حرف می‌زنند که غیرضروری و بی‌اهمیت و کسل‌کننده می‌نماید - تا آن‌که یکباره آوای موسیقی و صدای آرزوی نهانی جان را می‌شنویم (زیرا در این‌جا آنچه به وجود می‌آید نهایتاً شعر غنایی است) اما این صدا بلافاصله قطع می‌شود و ما عصبی و ناشکیبا منتظر بازگشت یک لحظه‌ی این چنینی دیگر می‌مانیم. آدم‌ها از هم متنفرند، یکدیگر را نابود می‌کنند و می‌کشند، و در انتها، در جلجتای هلاکت اعظم، از ژرفایی بی‌انتهای کلام ناقوس‌وار وحدت ابدی و جدایی ابدی طنین می‌افکند... آوازهای نو چیزی به ما نمی‌دهند جز چنین لحظه‌هایی، و تمامی مکانیسم‌های تمهیدی کسالت‌بار را نفی می‌کنند. پس تکنیک‌شان یکنواخت‌تر و جلوه و نمودشان بی‌واسطه‌تر از هر چیز مشابهی است که امروزه دارد تولید می‌شود. صمیمیت و ایجاد لذت: درام خصوصی و داستان کوتاه غنایی باید این دو قطب متضاد را به یکدیگر نزدیک کند؛ شعر غنایی که امروزه دارد متولد می‌شود قادر است حقیقتاً و کاملاً آن‌ها را یکی کند، و بگذارد هر کدام بدون ناسازی سرجایش بماند.

ماهیت سرشتی این شعر جدید غنایی چیست؟ تا این‌جا کلاً آن را

تعریف کرده‌ایم؛ حال بیایید در چند جمله خلاصه‌اش کنیم. به زبان فنی، مانند موسیقی، این شعر با سلطه‌ی صدای همراه بر صدای تکخوان مشخص می‌شود. یعنی چه؟ شعر غنایی قدیم شعر مناسبی بود (گفته آن را این‌طور توصیف می‌کرد) و شاید به همین دلیل، صورت آن نمونه‌وار بود، ساده‌تر بود، طوری بود که مستقیم‌تر با توده‌ها سخن می‌گفت: صورت آواز عامیانه‌ی سبک یافته. موسیقی آواز (لید)، ملازم ضروری این آوازهای جدید عامیانه، به‌عنوان مکمل متناقض این تکامل متناقض به وجود آمد – ضروری از این لحاظ که این صورت تحت تأثیر یک نوع آوازخوانی فرضی است، و لذا فقط هنگامی به کمال نهایی می‌رسد که عملاً به آواز خواننده شود. امروزه دیگر نمی‌توانیم این آوازهای عامیانه را بدون آن موسیقی تصور کنیم؛ چیزهایی که شاید کمبود آن‌ها را در فلان شعر هاینه یا موریکه احساس می‌کنیم به دست شوبرت و شومان، برامس و وولف افزوده و جبران شده‌اند: چیزی که افزوده شده است کلیتی است که اهمیت متافیزیکی دارد، یعنی هر چیز نمونه‌وار که از جنبه‌ی صرفاً شخصی فراتر می‌رود. ماهیت سرشتی شعر جدید آن است که این موسیقی همراه را غیر ضروری کند، به ترکیب‌های مصوت‌ها و صامت‌ها الحانی بدهد که در آن‌ها چیزی را بشنویم که شاید هنوز تا مدت‌ها بیان نشود یا اصلاً هیچ‌گاه بیان نشود – چیزی که در کلمات قابل بیان نیست بلکه فقط با صدای کلمات در جان هر خواننده‌ی شعر برانگیخته می‌شود. شعر جدید غنایی موسیقی خودش را می‌سازد، هم متن است و هم صدا، هم ملودی است و هم همراه: چیزی محصور در خود که به هیچ افزوده‌ی دیگری نیاز ندارد.

در سال نو، باز هم به‌نرمی
باغ عطراگین برایت می‌خندد،
پاپیتال و پیچک
در آبشار زلفت دویده است.

کاکل موج هنوز به طلا می ماند
شاید دیگر نه به آن بلندی و پرباری،
گل های سرخ هنوز با مهربانی خوشامدت می گویند
هرچند جلای شان اندکی رنگ باخته است.

بیا از آنچه نمی توانیم بداریم سخن نگوئیم،
بیا عهد ببندیم که شاد باشیم،
حتی اگر هیچ به ما داده نشود
جز آن که یک بار دیگر کنار هم راه برویم.

می بایست این گونه شود. آن آوازهای عامیانه ی قبلی فقط هنگامی
نهایی می شدند که به آواز خوانده می شدند: اما چه کسی امروز قادر
است چنین موسیقی ای برای ما بنویسد؟ کیفیت آن آوازه ها چنان بود که
می توانست در آن واحد صدها نفر را در سالن کنسرت تحت تأثیر قرار دهد؛
امروزه، در آن واحد، ما چیزی را مثل بقیه ی آدم ها احساس نمی کنیم، و اگر
هم چیزی در یک آن بسیاری از ما را تحت تأثیر قرار دهد فقط تعداد زیادی
از آدم های جدا از هم را تحت تأثیر قرار داده است. بعید است که احساسی
توده ای از چنین فضای کلی برآید. آوازهای جدید، به معنی آرمانی، فقط
برای یک نفر نوشته می شوند و فقط این یک نفر می تواند در عزلت و
تنهایی اش آن ها را بخواند. آوازهای هاینه، آن گونه که در کنسرت ها خوانده
می شوند، هیچ گاه احساس کسی را جریحه دار نکرده اند؛ آوازهای جدید را
فقط از دهان کسی می توانیم تحمل کنیم که بسیار عزیز و محرم ما باشد.

قضیه اصلاً تصادفی نیست. تصادفی نیست که شعر غنایی انگلیسی، با
تمام عظمت و موسیقی مندی اعجاب آورش (که به همین سبب هیچ گاه
بستر موسیقی نشده و قطعاً به طور کامل چنین چیزی را بر نمی تابد)، فقط
به تازگی در بر اروپا با توجه جدی مواجه شده است. همچنین تصادفی

نیست که شعر انگلیسی و شعر فرانسوی، همراه هم، سنت آواز عامیانه‌ی آلمانی را که دیگر عقیم شده بود به‌طور کامل و مسلم از بین برده‌اند؛ تصادفی نیست که شعرهایی که گوته در کهنسالی‌اش نوشت و مبشر تمامی تحولات مدرن ما بود هیچ‌گاه به‌قدر امروز ستوده نشده‌اند؛ و تصادفی نیست که شاعرانی که در زمانه‌ی خود برچسب غیر موسیقایی و غیرغنائی می‌خوردند و نفی می‌شدند – برنتانو، هیل، کونراد فردیناند مایر – اینک رفته‌رفته کشف می‌شوند و قدر می‌بینند. این نیز تصادفی نیست که لید آلمانی سنگینی و جدیت کلیسایی ریتم‌های پارناسوسی را شکافته است و با این کار به تولد شعر جدید و صمیمانه‌تری کمک کرده است – شعری که با سبک‌های قدیمی‌تر انگلیسی و با سبک‌های جدیدتر آلمانی پیوند دارد.

صمیمیت و ایجاد لذت: این تباین، جلوه‌ی فنی مسئله‌ی روان‌شناسانه‌ی نزدیکی و فاصله است. دیدیم که شعرهای گئورگه به معنای فنی کلمه چه‌گونه شکل می‌گیرند؛ و آنچه تا این‌جا گفته‌ایم روشن کرده است که این نحوه‌ی جای‌گیری قطب‌های متضاد از تکنیک شعرخوانی خواننده‌ی تنها ناشی می‌شود. این‌که چرا چنین شد قضاوتش دشوار است و امری صرفاً فنی به‌شمار نمی‌آید. روش خوانش خواننده‌ی تنها به شکل‌گیری آن کمک کرده است، اما تنهایی انسان امروزی اقتضا می‌کند که عناصر با این نسبت خاص مخلوط شوند. نزدیکی و فاصله: معنی رابطه‌ی بین این دو چیست؟ از لحاظ روابط آدم‌ها به معنی ریتمی است که از تناوب گفتن و نگفتن پدید می‌آید. امروزه همه‌چیز می‌گوییم، به کسی، به هر کس، مهم نیست به چه کسی، و باز هم هیچ‌گاه واقعاً چیزی نگفته‌ایم؛ آدم‌های دیگر چنان به ما نزدیک‌اند که نزدیکی‌شان سبب می‌شود آنچه باید از خودمان به آن‌ها انتقال بدهیم استحاله پیدا کند؛ در عین حال چنان از ما دورند که هر چیزی تا بخواهد از ما به آن‌ها برسد گم می‌شود. ما هر چیزی را می‌فهمیم، و بزرگ‌ترین فهم ما حیرتی خلسه‌آور است، نوعی عدم فهم که تا سرحد حس مذهبی تشدید می‌شود. با شوقی بی‌امان می‌خواهیم از تنهایی عذابناک

خود بگریزیم، لیکن آنچه به ما نزدیک تر است لذت‌های ظریف انزوای ابدی است. شناخت ما از آدم‌ها نوعی نیهیلیسم روان‌شناسانه است: هزار نسبت و رابطه می‌بینیم، اما هیچ‌گاه هیچ ارتباط واقعی به چنگ نمی‌آوریم. چشم‌اندازهای جان ما در هیچ جا هستی ندارند، اما هر درخت و هر گلی در این چشم‌اندازها ملموس است.

۳

پس ماهیت تراژدی‌های اشتفان گئورگه چیست؟ در یک کلام، این‌ها تراژدی‌های پروفوسور روپک هستند - با این تفاوت که ناگفته‌اند؛ تعمیم‌یافته هستند از این حیث که تقدیر روپک - کناره‌گیری‌اش از زندگی - امروزه تقدیر هر کسی است، و معمای تراژیک هنر و زندگی هر دقیقه از زندگی همه‌ی ما را آغشته کرده است. وداع ابدی در پایان، ناتوانی ابدی از جداشدن، اما خالص‌تر، عمیق‌تر و حقیقی‌تر، بدون نشانه‌ی غبارگرفته‌ی معشوق واحد و یگانه؛ همواره زیستن در یک چیز، با هر درخت، با هر شب مهتابی، با هر همدلی گذرا، همواره به شیوه‌ای متفاوت ولی همواره همان: نیازِ همیشگیِ تعلق به جایی، اما با صداقت کافی برای مواجه‌شدن با حزنِ باستانیِ عدم تعلق به هیچ‌جا.

انسانِ آوازهای گئورگه (اگر بخواهید، شاعر، یا از آن بهتر، سیمایی که از خلال کل این شعرها در برابر ما ظاهر می‌شود - یا از آن هم بهتر، انسانی که به نظر می‌رسد محتوای زندگی‌اش در این شعرها بیان می‌شود) انسان تنهایی است که از تمام قیده‌های اجتماعی رهاست. محتوای تک‌تک آوازهای او و محتوای کل آن‌ها چیزی است که باید فهمید اما هیچ‌گاه نمی‌توان فهمید: دو انسان هیچ‌گاه نمی‌توانند یکی شوند. و نکته‌ای دیگر: جست‌وجوی بزرگ، در هزار گذرگاه، در هر انزوا، در تمام هنرها، جست‌وجوی انسان‌هایی مانند خودمان، از برای وفاق با انسان‌های ساده‌تر، ابتدایی‌تر و تباه‌نشده‌تر.

ای دل‌های رقصان که شما را می‌ستایم و می‌جویم،
شادمانه خود را خوار می‌کنم تا مبادا سرگرمی‌تان را برآشوبم،
شما که تک‌انگ می‌دهید، شما سبکپایان، شما که آکنده‌ام می‌کنید،
شما که چنان می‌ستایم‌تان که از حیرت به لب‌خند درمی‌آیید،
شما که مرا در ازدحام دوستانه‌ی‌تان غرق می‌کنید،
شما هیچ‌گاه نباید بدانید که این نقاب من است که به شما می‌ماند،
ای دل‌های سبک، شما که با من چون دوست رفتار می‌کنید:
چه قدر شما از دل‌تپنده‌ی من دورید!

طبیعت خود به نحوی غریب از این انسان فرضی آوازهای گشورگه،
انسانی که باید فرض کنیم، دور است. طبیعت دیگر آن مادر مهربان نیست
که در شادی‌ها و غم‌های پسرانش شریک می‌شود. طبیعت حتی پس‌زمینه‌ی
رمانتیک چنین احساس‌هایی هم نیست. و درست است که بدون برگ‌های
زردفام باغ پاییزی، آن دیدار جان‌ها شاید هیچ‌گاه رخ نمی‌داد - با آن‌که
می‌دانیم که ماه و درخشش سبزه‌فامش شاید کل یک زندگی را رقم زده است
- اما باز هم این آدم‌ها در طبیعت تنهاوند و انزوای‌شان مهلک و فراسوی
هرگونه نجات است. وفاق جان‌ها فقط برای لحظه‌ی کوتاه گرفتن دست‌ها
وجود دارد - وفاقی بین یک انسان و انسان دیگر، فقط به منزله‌ی تحقق یک
آرزو، پیش‌بینی شده در ذهن، فقط یک گام نزدیک‌تر به یکدیگر، فقط یک
لحظه بیشتر در کنار یکدیگر... و سپس نمایش تعلق به یکدیگر به پایان
می‌رسد و تمام می‌شود.

اما این شعر روابط انسانی است - یا به بیان مناسب خود گشورگه، شعر
«انس درونی». این شعر دوستی‌هاست، شعر دیدار جان‌ها، شعر مصاحبت
فکری. همدلی، دوستی، وابستگی احساسی، عشق، همه در آن ممزوج
می‌شوند؛ در تک‌تک دوستی‌ها طنین نیرومند اروتیسم به گوش می‌رسد، و
تک‌تک عشق‌ها عمیقاً فکری‌اند. و هنگامی که جدایی هست، آدم می‌داند که

یک چیزی دیگر نیست - اما هیچ‌گاه نمی‌داند چه بوده که حالا دیگر نیست. رازداری و امساک گئورگه تقریباً بیمارگون است، نمادی از امتزاج لاینفک احساس‌ها در زمانه‌ی ما. شاید تقصیر تکنیک اوست که ما به‌وضوح نمی‌بینیم چه اتفاقی دارد می‌افتد، یا برای چه کسی دارد می‌افتد؛ ولی شاید هم منظور این تکنیک اصلاً استتارکردن این چیزها باشد، زیرا حتی اگر می‌دیدیم واقعاً نمی‌فهمیدیم.

این شعرِ روشنفکریِ مدرن است، جلوه‌ای از احساس‌های زندگی و حال‌وهوهای بسیار خاص آن، و دیگر نمی‌خواهد - با عامه‌فهم‌بودن و سادگی - جنبه‌های «کلاً انسانی» روشنفکریِ مدرن را بیان کند. اما شعرِ روشنفکرانه نیست؛ «مدرن» به معنی تصنعی کلمه نیست. ارکان زندگیِ مدرن در آن نقشی ندارند (آن‌گونه که در شعرهای ریشارد وِیل دارند) و هیچ دوئل فکری بین جهان‌نگری‌های متعارض در آن در نمی‌گیرد. آوازه‌های گئورگه توصیف می‌کنند که جان جدید چه‌گونه خود را در تمامی تجلیات ریز و دقیقش آشکار می‌کند، نیز در تجلیاتی که به زندگی احساساتی تعلق دارند. از این حیث، گئورگه نه انقلاب‌گر است و نه آزمایش‌گر؛ از لحاظ محتوا، او سرزمین‌هایی را که قبل از زمانه‌ی ما با شعر غنایی فتح شده‌اند حتی ذره‌ای گسترش نمی‌دهد. اما او قادر است بازتابی صرفاً غنایی - به معنای قدیمی کلمه - به پدیده‌های زندگی بدهد که شاید قبلاً نمی‌شد آن‌ها را در شعر بیان کرد.

سمت و سوی حرکت او مستقیماً و منحصرأ به این نقطه منتهی می‌شود. شعرهایی که پس از منظره‌های افسانه‌ای عجیب و غریب و باغ‌های معلق گرمسیری آثار اولیه‌اش سروده شده‌اند، همواره ساده‌تر و خوددارتر شده‌اند و در آن‌ها امساک هرچه بیشتری در کاربرد شگرد و ترفند به چشم می‌خورد. در سلوک او نوعی گرایش پیش‌رافائلی وجود دارد، نه گرایش پیش‌رافائلی از نوع انگلیسی، بلکه از نوع فلورانسی و واقعاً ابتدایی: نوعی گرایش پیش‌رافائلی که امساک را زیان‌بار نمی‌سازد بلکه آن را مبنای سبک

خود می‌گیرد؛ آن نوع گرایش که بدویت برای آن اخلاقِ رفتار هنری است، طوری که قادر نیست به چیزهای زیبا اگر برای ترکیب کلی مضر باشند حتی توجه نشان دهد؛ آن نوع گرایش که از نرمی ابرگونه و سختی شکننده‌ی خطوط خود برای دمیدن روح زندگی به خود استفاده می‌کند؛ آن نوع گرایش که، ولو آگاهانه یا حسابگرانه، می‌خواهد صرفاً با توسل به تکنیکی منزله‌طلبانه، زندگی را محصور در خودش نگه دارد و حتی حاضر است آن زندگی را تماماً رها کند اما خلوص برف‌گونه و گاه شاید آهارخورده‌ی آن را خدشه‌دار نکند.

در شعرهای اشتفان گئورگه چیزی عمیقاً اشرافی دیده می‌شود، چیزی که هرگونه ابتذال اشک‌آور، هرگونه آه تصنعی، هرگونه احساس بدلی را با نگاهی که تقریباً غیرقابل تشخیص است و با حرکتی که به دشواری می‌توان احساس کرد پس می‌زند. در شعرهای گئورگه عملاً هیچ گله و شکایتی نیست: چشم در چشم زندگی می‌دوزد، با آرامش، شاید با تسلیم، اما همواره شجاعانه، همواره با سرِ افراشته. در شعرهای او ما آکوردهای پایانی همه‌ی آن چیزهایی را که بهترین‌های زمانه‌ی ما هستند می‌شنویم: قیصر برنارد شاو که با نگاهی ثابت به دیدار جهان می‌رود؛ ژست‌هایی که گایر و کرامرِ هاوپتمان، و وان و شارلمانی او در پایان نمایش دارند؛ و بیش از همه، دست‌های به هم فشردگی آلمرز و ریتا، تنها مانده در لب آبدره، هنگامی که ستاره‌ها برآمده‌اند و اولف‌های ازدست‌رفته (هر دو اولف، اولف‌هایی که هیچ‌گاه نداشتند) برای همیشه ناپدید شده‌اند. وداعی زیبا، نیرومندانه، شجاعانه، به شیوه‌ی جان‌های والا، بی‌شکایت و زاری، با قلب شکسته اما گام‌های استوار، «خویشتن‌دار» مانند جلوه‌ی خارق‌العاده و فراگیر و به‌راستی‌گفته‌وار.

انگشت‌هایت چه با حجب ساقه‌های کهنه را می‌بافد!

این سال دیگر به ما گل نخواهد داد،

هیچ استغاثه‌ای گل به این جا نخواهد آورد؛
شاید بهاری دیگر برای ما گل‌هایی دیگر بیاورد.

دستم را رها کن و قوی بمان؛
بوستان را با من بگذار و برو، پیش از پرتو جدایی،
پیش از آن‌که غبار کوهسار پخش شود.
بیا جدا شویم پیش از آن‌که زمستان ما را ببرد.

شوق و صورت

درباره‌ی شارل-لویی فیلیپ

سرورم، چرا می‌خواهید عشق‌تان را از من دریغ کنید،
درحالی‌که من کل سعادت‌م را فدای آن کرده‌ام.
— زندگی نو. دفتر ۱۸

۱

شوق و صورت. همیشه می‌گویند که آلمان سرزمین زینز وخت است،
سرزمین شوق، و می‌گویند که شوق آلمانی چنان نیرومند است که کل
صورت را ویران می‌کند، چنان نافذ است که جز با زبان الکن نمی‌توان
بیانش کرد. ولی آدم‌ها مدام از آن حرف می‌زنند، و بی‌صورتی‌اش پیوسته در
صورتی جدید و «عالی‌تر» — یگانه تجلی ممکن ماهیت آن — تجدید قالب
می‌شود. آیا حق نداریم بپرسیم (نیچه این پرسش را به وضوح می‌فهمید) که
آیا این بی‌صورتی شوق واقعاً دلیل قدرت آن است، یا برعکس، دلیل نوعی
نرمی درونی، تسلیم‌پذیری، بی‌انتهایی؟

به عقیده‌ی من، در تفاوت یک منظره‌ی نوعاً آلمانی با یک منظره‌ی
توسکان می‌توان این رابطه را به وضوح خلاصه کرد. کاملاً درست است
که بسیاری از جنگل‌های آلمان چیزی نوستالژیک دارند، چیزی افسرده
و محزون؛ اما خودمانی‌اند و آدمی را به خود دعوت می‌کنند. ساده و
بی‌پیرایه‌اند، خطوطشان به نرمی در هم می‌رود؛ هر چیزی را که در
درون‌شان روی دهد، یا هر چیزی را که بر سرشان بیاید، صبورانه تحمل
می‌کنند؛ در آن‌ها می‌توان احساس راحتی کرد، می‌توان حتی دفترچه‌ی خود

را از جیب درآورد و - همراه خشاخش نوستالژیک برگ‌ها - آوازهای شاعرانه‌ی شوق سرود. اما منظره‌ی جنوب سخت و مقاوم است، و آدم را به حفظ فاصله وامی‌دارد. زمانی نقاشی گفته بود: «قبل از این که به سراغش بروید کمپوزیسیون یافته است.» نمی‌توانید وارد «کمپوزیسیون» شوید، نمی‌توانید با آن کنار بیایید، هیچ وقت هم به پرسش‌های تردیدآمیز شما پاسخی نخواهد داد. رابطه‌ی ما با کمپوزیسیون - با چیزی که از قبل صورت کسب کرده است - روشن و بی‌ابهام است، حتی اگر چیستان‌وار باشد و توضیحش دشوار: همان احساس نزدیک‌بودن و در عین حال دوربودن است که با فهم درست دست می‌دهد، همان حس عمیقِ یکی‌شدن که در عین حال نوعی جدابودن هم هست، نوعی بیرون ایستادن. این حالتی از شوق است.

در چنین منظره‌هایی شاعران بزرگ شوق رمانس متولد شدند و بالیدند و خود نیز مانند آن شدند: سخت و خشن، سخن‌پوش و صورت‌ساز. تمامی صورت‌ها و صورت‌سازان بزرگ شوق از جنوب آمده‌اند: اروس افلاطون، عشق بزرگ دانته، دون کیشوت و قهرمانان تحقیرشده‌ی فلوبر.

شوق بزرگ همواره کم‌سخن است و همیشه خود را در پس نقاب‌های گوناگون استتار می‌کند. شاید عجیب نباشد که بگوییم نقاب صورت آن است. اما نقاب نشان‌دهنده‌ی کشاکش بزرگ و دوجانبه‌ی زندگی هم هست: کشاکش برای شناخته‌شدن و کشاکش برای مستترماندن. «سردی» فلوبر به سرعت نقابش را از دست داد، درست است؛ اما آیا بئاتریچه نماد محض نشد، و آیا شوق سقراط فلسفه‌ی شوق نشد؟

پرسش‌ها در سوهنوسیون واضح‌تر طرح شده‌اند. عاشق کیست و معشوق چیست؟ چرا آدم به چیزی شوق دارد، و موضوع شوق چیست؟ هیچ‌کدام از دوستان سقراط در این نکته او را درک نکردند، هرچند که او تفاوت بزرگ و قطعی را با الفاظ روشن فرموله کرد و ناگفته‌ای باقی نگذاشت. «عشق ما را از روح غربت تهی می‌سازد و با روح انس می‌آکند.»

آریستوفانس گویاترین تصویر را برای بیان آن پیدا کرد: روزگاری همه‌ی موجودات زنده دو برابر آنچه امروز هستند بودند، اما زئوس نصف‌شان کرد و آن‌ها انسان شدند. شوق و عشق همانا جست‌وجوی نیمه‌ی گمشده است. این شوق کوچک است، شوق تحقق‌پذیر. کسانی که از طایفه‌ی این اسطوره‌اند می‌توانند نیمه‌ی دیگر خود را در هر درخت و در هر گلی پیدا کنند؛ هر دیداری در زندگی‌شان بدل به ازدواج می‌شود. اما کسی که دوگانگی بزرگ زندگی را دیده باشد همواره «دیگر»ی دارد، و به همین دلیل همواره تنهاست؛ هیچ اعتراف و هیچ شکایتی، هیچ ایثاری، هیچ عشقی، هیچ‌گاه آن دو را یکی نمی‌کند. سقراط هنگامی که می‌گفت عشق فاقد زیبایی و نیکی است، این را می‌فهمید؛ فقط شوق می‌تواند زیبایی ببخشد - زیبایی آن دیگری.

اروس در میانه است: آدمی هیچ‌گاه به چیزی که نمی‌شناسد و نیز به چیزی که دیگر از آن خود اوست شوق نمی‌ورزد. اروس منجی است، اما نجات فقط برای نجات‌نیافتگان مسئله‌ی حیاتی است - فقط برای کسانی که نمی‌توانند نجات یابند. اروس در میانه است: شوق بین کسانی که متفاوت با یکدیگرند پیوند برقرار می‌کند، اما در عین حال هرگونه امید یکی شدن آن‌ها را هم از بین می‌برد؛ یکی شدن یعنی بازگشت به خانه، اما شوق حقیقی اصلاً خانه‌ای ندارد. شوق وطن گمشده‌ی خود را از رؤیاهای درخشانی می‌سازد که در تبعید دور به خواب دیده است، و محتوای شوق جست‌وجوی راه‌هایی است که به آن خانه‌ی گمشده منتهی شود. شوق حقیقی همواره رو به درون دارد، هرچند هم که مسیرهایش از دنیای بیرون گذر کند. بله، فقط رو به درون دارد؛ اما هیچ‌گاه در درون آرام و قرار پیدا نمی‌کند. آخر، حتی عمیق‌ترین خود خویش را نیز فقط از طریق رؤیاها می‌آفریند؛ فقط در فاصله‌ی نامتناهی از رؤیاهای خود می‌تواند این خود درونی را جست‌وجو کند، به منزله‌ی چیزی بیگانه و گمشده. شوق می‌تواند خودش را بیافریند، اما هیچ‌گاه نمی‌تواند صاحب خودش بشود. انسان مشتاق برای خودش

بیگانه است زیرا که زیبا نیست، و با زیبایی نیز بیگانه است زیرا که زیباست. اروس در میانه است: او به راستی فرزند ثروت و فقر است. ماری دونادیوی شارل-لویی فیلیپ می گوید: «عشق، همان چیزی است که نداریم.»

این اعتراف سقراط بود، روشن تر و صریح تر از آخرین کلماتش درباره‌ی تقدیم یک خروس به آسکلپیوس. اما این افشا یک طریقه‌ی جدید اختفا بود. سقراط هیچ‌گاه نمی‌توانست آرام بگیرد. عامی بود: مردی احساساتی، و دیالکتیسین. از این رو، «همچون ساتوری وحشی که خود را در پشمینه پیچیده باشد، خود را در اسامی و عبارات می‌پیچید.» گفتارش هیچ‌گاه خاموشی نمی‌گرفت، هیچ چیز نمی‌توانست وضوح شفاف‌گون آن را کدر کند. سقراط هیچ‌گاه اهل حدیث نفس نبود. از نزد گروهی از مردان اهل بحث به سراغ گروهی دیگر می‌رفت، و همواره با دیگران گفت‌وگو می‌کرد یا به سخنان‌شان گوش می‌سپرد. به نظر می‌رسید که سراسر زندگی‌اش در صورت مکالماتی تفکرش جذب شده است. هنگامی که برای نخستین بار در زندگی‌اش خاموش شد – وقتی جام شوکران را سرکشید و پاهایش رفته‌رفته کرخت شد – خود را در خرقه‌اش پیچید. هیچ‌کس چهره‌ی دگرگون‌شده‌ی سقراط را ندید: سقراط تنها با خودش و بدون نقاب.

اما در پس کلماتش چه بود؟ پذیرش بیهودگی غایی شوق؟ شواهد بسیار در تأیید این فرض در دست است – اما سقراط هیچ‌گاه چنین نگفت. هیچ کلمه‌ای، هیچ ژستی، هیچ‌گاه فاش نکرد که منبع فلسفه‌ی شوق او در کجای انسانیت اوست. او معلم و پیامبر شوق شده بود و چستی آن را با کلمات حکیمانه تحلیل می‌کرد، هر جا که می‌رفت با تأثیر ظاهراً وسوسه‌انگیز گفتارش شوق برمی‌انگیخت، و همیشه و همه‌جا خود را از هرگونه ارضایی محروم می‌کرد. به تک‌تک جوانان زیبای آتن عشق می‌ورزید و در تک‌تک آن‌ها عشق برمی‌انگیخت، اما همه را فریب نیز

می‌داد: زیرا کلماتش آن‌ها را به عشق ورزیدن اغوا می‌کرد، اما بعد آن‌ها را به پاکی، زیبایی و زندگی راهنمایی می‌کرد. همه‌ی آن‌ها نومیدانه مشتاق او بودند، و خود او نیز نومیدانه در شوق تک‌تک آن‌ها می‌سوخت.

عشق همواره به جایی فراتر از خودش منتهی می‌شود؛ سقراط می‌گوید: «هدف آن نطفه‌بستن زیبایی و زادن آن است.» او زندگی خود را به سوی همین نقطه‌ی غایی کشاند، و جوانان آتن را نیز به سوی همین نقطه برانگیخت و فریفت. از طریق او، آن‌ها دیگر موضوع عشق نماندند، و خود عاشق شدند؛ و عاشق آسمانی‌تر از معشوق است، زیرا عشق او که راهی به سوی کمالِ نفس است، باید همواره بی‌پاداش بماند. شیلر درباره‌ی موضوع‌های شوق آدمی گفته است: «آن‌ها همان‌اند که ما قبلاً بودیم؛ آن‌ها همان‌اند که ما بعداً بار دیگر خواهیم شد.» اما گذشته – آن چیزی که از دست رفته است – تبدیل به ارزش شده است زیرا ما از چیزی که از دست رفته است، به صرف نبودنش، راه و هدف خلق می‌کنیم؛ این‌گونه است که شوق از هدفی که خودش مقرر کرده است فراتر می‌رود، و این‌گونه است که دیگر به هدف خودش هم مقید نمی‌ماند.

شوق بالاتر از خودش پرواز می‌کند؛ عشق بزرگ همواره چیزی ریاضت‌مندانه در خود دارد. سقراط شوق خود را به فلسفه‌ای تبدیل کرد که اوج آن تا به ابد دست‌نیافتنی می‌بود، بالاترین هدف کل شوق انسانی: تأمل عقلی. با این نحوه‌ی پیشروی به سوی تعارض غایی و لاینحل، شوق او در زندگی واقعی از تعارض رها شد: عشق – صورتِ نمونه‌وار شوق – بخشی از سیستم شد، موضوع تبیینش از جهان شد، نمادی از نحوه‌ی انسجام جهان شد؛ اروس دیگر خدای عشق نماند بلکه اصلی کیهانی شد. شخص سقراط در پس فلسفه‌اش ناپدید شد.

اما همیشه هم آدم‌ها و شاعران از این بخت برخوردار نمی‌شوند که به این بلندی پرواز کنند. موضوع شوق آن‌ها ثقل خاص خود را دارد و زندگی خاص خود را اقتضا می‌کند. پرواز آن‌ها همیشه تراژیک است، و در

تراژدی، قهرمان و سرنوشت باید به صورت بدل شوند. اما در تراژدی فقط قهرمان و سرنوشت می توانند چنین کنند و قهرمان و سرنوشت باید قهرمان و سرنوشت باقی بمانند.

۲

در زندگی، شوق باید عشق بماند: این سعادت آن و تراژدی آن است. عشق بزرگ همواره ریاضت‌مندانه است، خواه موضوع عشق را به بلندی‌ها ارتقا دهد و با این کار آن را از خودش و از عاشق بیگانه سازد، خواه صرفاً از موضوع عشق به عنوان سکوی پرش استفاده کند؛ اما عشق کوچک عشق را حقیر می‌کند و سبب اختگی می‌شود که صورت دیگری از ریاضت است. عشق بزرگ عشقی است از نوع طبیعی، واقعی و متعارف، اما در میان انسان‌ها آن نوع دیگر عشق جنبه‌ی متعارف یافته است: عشق به مثابه‌ی سکوت و غنودن، عشقی که نمی‌تواند به چیز دیگری منتهی شود و نخواهد شد. ماری دونادیو می‌گوید: «عشق هنگامی است که جمعه شب می‌شود و می‌نشینم، و همین کفایت می‌کند.» این مبارزه‌ی بین عشق آسمانی و خاکی است. در زندگی، شوق بدل به عشق شده است، و حالا عشق دارد مبارزه می‌کند تا از شوق، این ارباب و خالق خود، مستقل شود.

مبارزه‌ی عشق بین مرد و زن صرفاً تصویر آینه‌وار این مبارزه است. تصویری است ناخالص و کج و معوج؛ اما حقیقت دقیقاً در همین کج و معوجی است. اگر می‌توانستیم حقیقت را واضح و خالص در انسان‌ها ببینیم، خودِ عشق کشته می‌شد. آن وقت، عشق بزرگ بدون موضوع می‌شد، شوق صرف می‌شد - در همین حال، عشق کوچک و خاکی، موضوعش هرچه می‌بود، صرفاً جای آرام و قرار می‌شد. عشق زن به طبیعت نزدیک‌تر است و پیوند عمیق‌تری با ماهیت عشق دارد: عشق والا و پیش‌پاافتاده، عشق آسمانی و خاکی، به شکل لاینفک در او همزیستی دارد. زنِ عاشق همواره آکنده از شوق است، اما شوق او همواره جنبه‌ی عملی دارد. فقط مرد گه‌گاه

شوق واقعی را می‌شناسد و فقط در مردان خیلی وقت‌ها شوق به‌طور کامل در سیطره‌ی عشق است.

در این مبارزه، عشق نیرومندتر از شوق است؛ اصلاً آنچه برانگیزنده‌ی شوق است عموماً یک ضعف است - اما وضعی که از ریشه‌های خود خبر ندارد و صرفاً به همین دلیل خودش را ضعف می‌انگارد. به نظرش می‌آید که نمی‌تواند به چیزی تمسک جوید، و به‌ندرت هم می‌فهمد که نمی‌خواهد چنین کند. اما سقراط به اروس تمسک می‌جست تا سوفسطایی و فیلسوف باشد؛ و فیلیپ در جایی، ساده و زیبا می‌گوید: «آنان که رنج می‌برند نیاز دارند که برحق باشند.»

دو نوع عشق در رمان‌های فیلیپ با هم رویارو می‌شوند، هنگامی که دو مرد برای ربودن زنی مبارزه می‌کنند. (در درون خود زن، آن‌ها یکی شده‌اند تا بدان حد که هیچ مبارزه‌ای ممکن نیست.) یک دلال محبت و یک دانشجوی جوان شهرستانی درگیر نخستین نبرد بزرگ می‌شوند. نبردشان بر سر یک روسپی است. تضادهای بیرونی موقعیت تشدید شده‌اند تا ملموس‌تر شوند: موضوع عشق دو مرد تصادفی است، اما هر دو به آن وابسته‌اند، و زن چنان منعطف است و استعدادش برای عشق چنان زیاد است که می‌تواند خود را با هر دو نوع عشق وفق دهد. مدت‌ها طول می‌کشد تا مبارزه درگیرد، اما وقتی درمی‌گیرد فقط یک لحظه است. مسئله‌ی زور است، تصمیم به تصاحب، و در نتیجه‌ی کار هیچ‌گاه واقعاً تردیدی نیست. دلال محبت کافی است فقط انگشتش را تکان دهد، و با آن‌که روسپی از طریق عشق‌بازی آهسته و ملاحظه‌کارانه‌ی مرد دیگر رفته‌رفته شیفته‌ی نوع دیگری از زندگی شده است، باز بدون هیچ اعتراضی از دلال محبت تبعیت می‌کند. دانشجوی تنها و نومید می‌ماند: «تو آن‌قدر شهامت نداری که مستحق سعادت باشی: گریه کن و بمیر!»

موازنه‌ی قوا همیشه همین است. در آخرین رمان کامل شده‌ی فیلیپ، موازنه‌ی قوا به اپیزودی ختم می‌شود که هم تراژیک است و هم

عجیب و غریب. مردی آرام و حساس دختری آرام و پاک را دوست دارد. عشق‌شان به یکدیگر آهسته آهسته در بهشتی زیبا در زیر بام‌های پاریس به پختگی می‌رسد، پاکِ پاک، بدون آغوش‌گیری، حتی بدون لمس دست. زن هیچ‌گاه چیزی جز کارهای سخت را در زندگی نشناخته است؛ و مرد می‌خواهد آرام آرام او را به سوی عشق و سعادت هدایت کند. اما برای مردی دیگر - مردی نیرومندتر و ساده‌تر - فقط ساعتی کفایت می‌کند، و دختر که حس‌هایش با عشقی از نوع دیگر بیدار شده است بدون مقاومت به آغوش نیرومند مرد دیگر تسلیم می‌شود. در این‌جا نیز مبارزه‌ای وجود ندارد و نتیجه‌ی کار در لحظه‌ای رقم می‌خورد که عشق ساده و خاکی در صحنه ظاهر می‌شود. اما واکنش عاشق مغلوب متفاوت است. او دیگر شکست خود را ناکامی شخصی نمی‌داند؛ برای او این شکست به معنی بیهودگی کامل زندگی است که فرجامش پیروزی ناپاکی بر پاکی است. فلیپ این احساس را با سادگی ملموس عالی و یونانی‌واری بیان می‌کند. وقتی قهرمان از شخص اغواگر - که دوست اوست - می‌شنود چه رخ داده است با آن‌که معمولاً سخنوری مسلط و باهوش است قدرت تکلم خود را از دست می‌دهد. کافه‌ای را که مکالمه در آن صورت گرفته است ترک می‌گوید و در خیابان حالش بد می‌شود.

در فاصله‌ی این دو کتاب، فلیپ ماری دونادیو را نوشت - کتابی درباره‌ی عشق. باز همان تعارض است، اما غنی‌تر و ظریف‌تر. این تعارض محتوای کل کتاب است. رویارویی، لحظه‌ای که مشخص می‌شود چه کسی زن را تصاحب خواهد کرد، شاید بسیار قوی ترسیم شده باشد، اما این فقط لحظه‌ای از لحظه‌هاست. مسئله‌ی واقعی چیز دیگری است - تحقق یافتن صورت عالی‌تر عشق، توانایی آن به گذر از نوع دیگر عشق، استحاله‌ی آن به شوق. هر نکته و اشاره‌ی کتاب به تیزی سوزن است. باز هم دو دوست بر سر زنی مبارزه می‌کنند، اما این‌بار هر دو مردانی با احساس و متفاوت‌اند، مردانی که درباره‌ی ارزش‌های انسانی که به عشق نسبت داده می‌شود نوعی

بدگمانی خفیف و ناگفته دارند، مردانی که درست در لحظه‌ی مبارزه با یکدیگر هنوز قادرند به نوعی با یکدیگر حس همبستگی داشته باشند. رافائل، مرد ساده‌تر و نیرومندتر، به دوست خود، ژان بوسه، هنگامی که دارند از هم جدا می‌شوند، می‌گوید: «معتقدی؟ واقعاً معتقدی که این زن دارد رنج می‌برد؟ از ما کمتر رنج می‌برد.»

ژان عشق را می‌فهمد، اما رافائل زن را. ژان، مدت‌ها پیش از آن‌که عاشق ماری شود، وقتی برای نخستین بار رافائل و ماری را می‌بیند، ماهیت عشق را از طریق آن‌ها می‌فهمد. فکر می‌کند: «رافائل، می‌دانم که تو ماری را دوست نداری؛ ماری، تو هم رافائل را دوست نداری؛ شما بخشی از وجود خودتان را دوست دارید، بهترین و عمیق‌ترین بخش را در دیگری تصور می‌کنید و دوست می‌دارید.» او ماهیت عشق خودش را تشخیص داده است. اما قبل از آن‌که ماری وارد زندگی‌اش شود و دوباره خارج شود این را نمی‌داند و نمی‌تواند هم بداند. کل چیزی که دیده است، زندگی خودش است. با دیدن رافائل و ماری در آن روز می‌اندیشد: «شما خوشبختید، ثروتمندید، اما من تنها و محبوسم و راهی به رویم باز نیست. راه راهب هست و راه ماجراجو و راه عاشق – ولی من کدام را انتخاب کرده‌ام؟ آیا موجود فلجی نیستم که هیچ‌یک این راه‌ها را برگزیده‌ام؟»

هنوز نمی‌داند که راهش وحدت هر سه راه است. از ماری و رافائل و رابطه‌ی آن‌ها چیزی نمی‌فهمد؛ به حدیث نفس زیبا و هوشمندانه‌ای می‌افتد؛ اما آن‌قدر هوشمند نیست که دریابد کلماتش دارد ماری را برای نخستین بار در زندگی با این موضوع آشنا می‌کند که دارای جان است و هنوز کسی این جان را نشناخته است. لحظه‌ای که کلامش ماری را تسخیر می‌کند، این لحظه بی‌آن‌که متوجه شود به سرعت می‌گذرد – و به همین دلیل ماری هم متوجه آن نمی‌شود. اگر تصادف محض پیش نمی‌آمد، هیچ‌گاه راه خود را به سوی یکدیگر پیدا نمی‌کردند. اما رافائل با آن‌ها می‌نشیند، آرام، خندان و ساکت؛ دوست خود را دوست دارد و مکالمه‌ی دوستش

سرگرمش می‌کند. همه چیز برای او ساده و روشن است، به این علت است که کم حرف می‌زند و صحبت کردن را اتلاف وقت می‌داند. برای او چیز دیگری اهمیت دارد، چیزی ساده‌تر و حقیقی‌تر از آن‌که شاعران با شوق خویش بتوانند دریابند. ژان می‌تواند زیبا سخن بگوید، و حقیقت بزرگی در احساس‌های اوست؛ اما حقیقت رافائل ثقل دارد، حال آن‌که حقیقت ژان اثری و مه‌آلود است.

این ثقل برای تصمیم‌گیری کافی است، اما برای چیزی بیش از آن‌نه؛ و زندگی بیش از یک تصمیم است، حتی اگر ضعیف‌تر باشد. رافائل صاحب ماری است، ماری تماماً متعلق به اوست؛ فقط هنگامی که رافائل نیست، عشقی بین ماری و ژان می‌تواند وجود داشته باشد. اما رافائل فقط باید سر و کله‌اش پیدا شود و ساده و آرام به ماری بگوید «با من بیا» تا ماری بدون مقاومت با او برود، و ژان هم بدون مقاومت می‌گذارد که ماری برود. رافائل به‌نرمی به ژان می‌گوید: «می‌گویی و می‌اندیشی و معتقدی که کافی است حق با تو باشد. اما می‌دانی، زنان کودک‌اند؛ نباید از دست آن‌ها عصبانی شد.» و ماری به دنبال رافائل می‌رود، طوری که انگار طبیعی‌ترین کار دنیا این است که با او برود؛ همان‌طور که سال‌ها پیش، وقتی دختر جوانی بود خود را به او، که نخستین مرد زندگی‌اش بود، تسلیم کرده بود.

ولی ماری همواره به رافائل بی‌وفا بوده است، حال آن‌که عشقش به ژان سبب پاکی‌اش می‌شود. بخش‌هایی از جان به رویش گشوده می‌شود که هیچ‌گاه از وجود آن‌ها خبر نداشته است. قبل از آن‌که ژان در زندگی‌اش پدیدار شود، جانوری دست‌آموز بود، هیجان داشت و قشنگ بود – دنبال ماجرا می‌رفت، همه چیز را می‌چشید، از همه چیز لذت می‌برد، بدون وفاداری یا دلدادگی حقیقی – و رافائل فقط لنگرگاهی بود که او همواره به سویش برمی‌گشت. چیزی را که ژان از طریق تفکر می‌فهمد، ماری از طریق تجربه می‌داند: این‌که عشق لذت نیست بلکه شناخت است؛ اما ماری هیچ‌گاه قادر نخواهد بود بین لذت و شناخت تمایز قایل شود و

این برای ژان همیشه یک مفهوم ذهنی باقی خواهد ماند. هر دو وحدت یکسانی دارند، اما این دو وحدت هیچ‌گاه نمی‌توانند با هم تلاقی کنند؛ ژان مرتاضی در اوج لذت خواهد ماند - هرچند، شاید، یک خبره، یک اپیکوری ریاضت - حال آن‌که برای ماری، تشخیص فکری همواره چیزی تهی خواهد بود زیرا تشخیص برای او فقط با آگاهی میسر می‌شود، برای آن که روزی شاید دیگر به تشخیص هم نیاز نداشته باشد. ماری شاید تنها زن زندگی ژان است و شاید تنها زن زندگی او هم بماند، اما ژان در بحبوحه‌ی پرشورترین هماغوشی‌ها هم به او بی‌وفاست. ماری قبل از آن‌که حتی ژان را بشناسد، زمانی که هنوز با هرگونه آشنایی تصادفی به رافائل بی‌وفایی می‌کرد، به ژان وفادار بود.

او جان ماری را بیدار کرده است؛ نه، به او جان داده است. ماری دیگر هیچ‌جان نمی‌ورزد؛ جانش بال می‌گشاید، زیبا و آرام. ژان به ماری پاکی و شوق داده است، و این شوق - شوق بزرگ و شگفت‌آور و عملی زن - در پی فتح چیزی می‌رود که آن‌ها از دست داده‌اند. همان‌طور که شوق سبب می‌شود زنان چوپان هندی از الفاظ و حرکات کریشنا در رقص‌ها و آوازهای خود تقلید کنند تا شاید لااقل به این طریق با او احساس یگانگی کنند، ریتم افکار ژان نیز در جمجمه‌ی کوچک، طلایی و ساده‌ی ماری جریان می‌یابد. ماری وقتی به سوی او برمی‌گردد، کلمات او را نیز بر لب‌های خود جاری می‌کند و به او برمی‌گرداند: می‌خواهد او را با اسلحه‌ی خود او برگرداند.

اما ژان عشقش را رد می‌کند. برای او، ماری فقط مکتبی برای خودشناسی بود؛ ماری کارش را کرده و می‌تواند به راه خود برود. فقط مرد در عشق شناخته شده است: زن مرد را می‌شناسد، و مرد خودش را می‌شناسد؛ زن هیچ‌گاه شناخته نخواهد شد. چند ماهی بعد از جدایی بزرگ، ماری باز به سوی ژان برمی‌گردد. اما ژان به او می‌گوید که خیلی دیر شده است. ماری با خروج از زندگی ژان، تنهایی تازه‌ای به او داده است. البته ژان

همیشه تنها بوده، اما این تنهایی کاملاً جدید است. این تنهایی تلخ تر و دردناک تر است: نوعی تنهایی است که پس از بودن با دیگری پدید می آید: نارضایی. ژان با خودش و با جهان تنها مانده است؛ یادگرفته است که خودش و جهان را تجربه کند و حالا می داند چه چیزی داده شده و چه چیزی دریغ شده است. ساده و واضح با ماری از کشف جدید بزرگ خود سخن می گوید که آن ها را برای همیشه از هم جدا می کند: «آه، واقعاً چیزی جز تو هم در جهان وجود داشت.» این را ژان به ماری می گوید و ماری روی زانوی ژان می نشیند و در آغوشش می گیرد. تمامی جان و تن ماری برای این کار، یگانه کار خوبی که بالاخره آن را شناخته است، تقلا می کند. با مهارت و ذکاوت جامه اش را می کند و دست های عریانش را دور گردن ژان حلقه می کند و ژان سینه هایش را می بیند و حس می کند. اما برمی خیزد و به سوی پنجره می رود. خیلی دیر شده است. مدتی است که زندگی دیگری را می زید - «زیستن زندگی» را از داستایفسکی نقل می کند - یگانه زندگی ای که برایش واقعی است. عشقش بدل به شوق شده است. دیگر به زنی نیاز ندارد. دیگر به عشق نیاز ندارد.

این را با کلمات بسیار بیان نمی کند، اما هر زیر و بم لحنش نشان دهنده ی همین است: ماری تنها زن زندگی اش شده است. ژان یک خرده بورژوازی مقیم پاریس است، تروبادور نیست؛ شاید هیچ گاه دیگر حتی اسم ماری را هم به زبان نیاورد. اما هر کلام و هر عمل زندگی اش شعری ناگفته خواهد بود در وصف آنچه ماری به او داده است: زنی که وارد زندگی اش شد و دوباره خارج شد: زنی که تنهایی او را گرفت و بعد به او پس داد. سعادت جدید ژان، که سعی دارد با کلمات بریده و نامنسجم به ماری توضیحش دهد، مانند سعادت لایزال دانته است بعد از آن که بئاتریچه از پاسخگویی امتناع کرده است: «این الفاظی است در مدح بانوی من.» تفاوت در این است که ژان هیچ گاه این را به زبان نیاورده و هیچ گاه هم نمی خواهد به زبان آورد.

شوق او را محکم و قوی کرده است. او که می‌گذارد زن خاموش و گریان، درهم‌شکسته و لرزان از درد، به راه خود برود، حالا قدرت ساده‌ای را که برای ترک نفس لازم است دارد - قدرتی که برای بی‌رحم بودن و نامهربان بودن لازم است. آخر او زندگی ماری را ویران کرده است.

۳

پس زمینه‌ی همه‌ی این کتاب‌ها فقر است. در آن‌ها، فقر به‌راستی - نه نمادین، مثل بحث راجع به اروس - مادر شوق است. شارل-لویی فیلیپ شاعرِ فقرِ خرده‌بورژوازی شهرستانی است. چنین فقری پیش و بیش از هر چیز یک امر واقع است، ساده، سخت، غیررمانتیک و بی‌چون‌وچرا. اما درست همین است که آن را شفاف و براق می‌سازد. آدم‌هایی که او درباره‌ی‌شان می‌نویسد شوق دارند که از فقر خود خلاص شوند، شوق اندکی آزادی و آفتاب را دارند، شوق چیز مبهم بزرگی که حتی در رؤیاها هم شکل و شمایل دلپذیر و کوچک دنیای آن‌ها را دارد، چیزی که فقط می‌توان آن را «زیستن» خواند و در کلام صریح آن‌ها به معنی کمی پول بیشتر یا شغل بهتر است. ولی این شوق غیرقابل تحقق است و لذا شوقی حقیقی است. آخر، فقر این آدم‌ها خارجی نیست؛ به این علت فقیر نیستند که فقیر به دنیا آمده‌اند یا فقیر شده‌اند، بلکه به این علت فقیرند که جان‌شان محکوم به فقر است. فقر یک شیوه‌ی دیدن جهان است: شوقی مبهم، اما بیان شده با کلمات روشن، به چیزی متفاوت، و عشقی بسیار عمیق‌تر به چیزی که آدم دوست دارد پشت سر بگذارد؛ شوق به رنگ در یکنواختی خاکستری زندگی، و در عین حال یافتن رنگ‌هایی آکنده از دقایق ظریف در همان یکنواختی محیط بلافصل خارجی. رجعتی ابدی. این سرنوشت همه‌ی قهرمانان فیلیپ است؛ آن‌ها می‌خواهند بگریزند و به نظر می‌رسد که انگار دارند موفق شوند، اما ناگهان مانعی پدیدار می‌شود و آن‌ها برمی‌گردند. آیا به علل خارجی مربوط است؟ فکر نمی‌کنم این‌طور باشد. به نظر من، آن‌ها می‌خواهند

تسلیم شوند حتی اگر از هدف یا دلایل خود آگاه باشند؛ چیزی در آن‌ها به فقرشان و به ستم‌شان عشق می‌ورزد - درست مانند ژان بوسه که در عشق، به تنهایی خود عشق می‌ورزید - و مانع خارجی در درون به سدی عبورناپذیر بدل می‌شود. فیلیپ مرد فقیر را این‌گونه وصف می‌کند: «کسی که نمی‌تواند از خوشبختی بهره‌مند شود.» اما رجعت آن‌ها دایره‌ای است: خانه‌ای که دوباره می‌یابند در این فاصله فرق کرده است. دیگر با آن مأنوس نیستند، عمیقاً و قلباً دوستش دارند و خود نیز دوست داشته می‌شوند، اما در واپسین تحلیل، با آن بیگانه شده‌اند و عشق‌شان هیچ‌گاه نه فهمیده می‌شود و نه جبران. از این پس چیزی در زندگی آن‌ها همواره گشوده و سیال می‌ماند: وضع اجتماعی‌شان به حالتی از شوق بدل شده است.

این تسلیم‌شدن نیز به صورت ضعف ظاهر می‌شود، اما به جهان‌نگری غنی و سعادت‌باری رشد می‌یابد که قادر است از کمال خود گنجینه‌های بزرگی برداشت کند و در عین حال همواره می‌داند که این صرفاً یک جانشین است. فیلیپ می‌گوید «بیماری‌ها سفرهای بینوایان‌اند» و این عبارت شاید به روشنی جنبه‌های دوگانه‌ی وضعیت فقر، غنای درونی و ضعف بیرونی آن را بیان کند. این مسیحیتی راستین و ژرف است؛ در این‌جا، مسیحیت به صدر حقیقی خود رجعت کرده و هنر زیستن فقیران شده است. اما کاملاً هم زمینی است، کاملاً مادی و حاکی از زندگی است. به این ترتیب، نقیضه‌ی چسترتن که می‌گوید مسیحیت یگانه چارچوبی است که در آن لذایذ کفر زنده مانده است، باز هم نقیضه‌گون‌تر و در عین حال کاملاً طبیعی و ساده می‌شود. در نزد فیلیپ، مسیحیت فقط چارچوب نیست - به خود کفر بدل می‌شود، و ترک نفس و شفقت به لذت زیستن بدل می‌گردد. این مسیحیان جدید در جست‌وجوی نجات جان خود نیستند، در جست‌وجوی خودشان یا سعادت خودشان یا هر دو هستند. اما راه‌ها و شیوه‌های آن‌ها عمیقاً با ماهیت مسیحیت هماهنگی دارد. کفر متأخر و مسیحیت اولیه، حتی در مواقعی که صرفاً اموری تاریخی به‌شمار می‌آمدند،

با هم تلاقی کردند و درآمیختند؛ به مثابه‌ی صورت‌های بی‌زمانِ احساس هیچ‌گاه نمی‌توانند نافی یکدیگر باشند. عمل و عشقِ مهربانانه و فکورانه شده است، و نیکی آگاهانه است و در عین حال به شکلی خام لذت‌جویانه. ژان بوسه درباره‌ی گذشته می‌گوید: «در آن زمان، جنگاور بودیم. امروز زمان زندگی است.»

در نتیجه‌ی این، عنصری بهشتی و معصومانه در تمامی تجلیات زندگی این آدم‌ها وجود دارد. رمان شهرستانی پدر کبک از این لحاظ بسیار نمونه‌وار است. کارگری سالخورده بر اثر فشار زندگی مجبور می‌شود شیوه‌ی زندگی بی‌پیرایه‌ای در پیش بگیرد. قادر به کار نیست و در نتیجه روزها را روی نیمکتی بیرون خانه‌اش می‌نشیند و وقت را سپری می‌کند. با کودکان بازی می‌کند، گاهی کسی کنارش می‌نشیند و گپی می‌زنند – بیشتر وقت‌ها ژان بوسه (که جوانی‌اش در این کتاب شرح داده می‌شود). در اطراف پیرمرد، که در سراسر عمر طولانی‌اش چیزی جز سروصدای کار خود را نشنیده است، سکوتی عظیم و عمیق حاکم است. ابتدا این سکوت بیرون و درون خود را آزارنده و ملال‌آور می‌بیند، اما رفته‌رفته به شیوه‌ی جدید زندگی‌اش خو می‌گیرد و آن را سرشار و زیبا می‌بیند. این یک روایت معصومانه‌ی شهرستانی است؛ قهرمان واقعی آن سکوت است، و همین سکوت است که زندگی‌های متفاوتی را که توصیف می‌شوند یکی می‌کند و به هم پیوند می‌زند. روزی فرزندان پیرمرد به دیدنش می‌آیند – همه ازدواج کرده‌اند و در جاهای دور زندگی می‌کنند – و به محض آن‌که ترس خرده‌بورژوازی و پرولتری از ولخرجی از بین می‌رود، جشن بزرگی به پا می‌شود. همه‌چیز کاملاً معصومانه است. محیط خرده‌بورژوازی و فقیرانه است، اما عیشی کافرانه و التذازی غافلانه بر صحنه غالب می‌شود. نحوه‌ی خورد و نوش این آدم‌ها، روی آوردن کامل‌شان به لذایذ جسمانی، با جذابیتی محکم و زمخت توصیف می‌شود که بی‌شابهت به توصیف مراسم آدونیس در آثار تثوکریتوس نیست.

اما... به علت این جشن، پیرمرد از مقرری سالخوردگی اش محروم می شود. همه چیز کاملاً معصومانه است. ولی... ژان بوسه که در این مرحله از زندگی اش هنوز آدم رؤیاپرداز خامی است شغل و حرفه اش را از دست می دهد، زیرا همین یک بار برای کارگران سخنرانی می کند. ژان بوسه شغل کوچکی در پاریس پیدا می کند و پیرمرد را هم که همسرش تازه مرده است با خود می برد. حالا هر دو در اتاق زیرشیروانی یک هتل در پاریس زندگی می کنند، پیرمرد و جوان موبور. همه چیز مسالمت آمیز و زیبا و معصومانه است. اما پیرمرد احساس می کند که سربار دوست خود است - و در سکوت، پاورچین پاورچین از زندگی جوان خارج می شود.

فیلیپ چنین نگرشی را ضعف می دانست؛ به دوستی نوشت که می خواسته «یک تسلیم محکوم» را توصیف کند. ستایش آگاهانه اش نصیب اقویا می شد، آدم های متکی به خود، کسانی که تسلیم نمی شوند. همیشه می گذاشت تا آن ها برنده شوند - اما ژان بوسه، که در میان ضعیفان بهترین است، نمی خواهد برنده شود، و دیگران نیز به سبب شکست خود غنی تر می شوند نه آن که به سبب پیروزی های خود برنده شوند. پس آیا نمی توانیم نتیجه بگیریم که عشق فیلیپ به قوی ترها فی نفسه صورتی از شوق بوده است؟

هنر او قدرت و غنایش را از این مبارزه علیه احساساتی گری خود او کسب می کند. او می خواهد جانب قدرت ناب را بگیرد، حتی وقتی این قدرت به صورت محرومیت و پلیدی تجلی می یابد - و نهایتاً به همدردی عمیقی با تک تک موجودات زنده می رسد، نوعی برادری با تک تک مردان و زنان. ستایشش از قهرمان نیرومند به شفقتی بودایی استحاله می یابد - مسیحیتی بدون عذاب، مسیحیتی کاملاً این جهانی. دنیا دوزخ و برزخ و بهشت است، در آن واحد هر سه است، و هر کس در یکی از این قلمروها سکونت دارد. «مهم نیست، خداوندگارا. گرسنگی ببرها هم مثل گرسنگی بره ها است. تو به ما طعام داده ای. گمان می کنم که ببر هم خوب است چون

ماده‌اش و بچه‌هایش را دوست دارد و چون زندگی کردن را دوست دارد. اما چرا باید گرسنگی ببرها خون‌بار باشد در حالی که گرسنگی بره‌ها آرام است؟» اما همین احساس به او کمک می‌کرد تا احساساتی‌گری خودش را شکست بدهد. خشونت زندگی برای او شرط طبیعی زندگی است. حال و هوای زندگی پرور و شادمانه‌ی صحنه‌های معصومانه‌ی او «بله... به‌رغم همه چیز» است. رمان‌هایش هیچ‌گاه بزدلانه نیستند. پس زمینه‌ی تک‌تک روایت‌های معصومانه‌اش خطری است که از بیرون آن‌ها را تهدید می‌کند؛ بدون چنین پس‌زمینه‌ای، تابناکی آرامش زلال آن‌ها یکنواخت و کسالت‌بار می‌شد. اما حس زندگی بیشتر راویان معصومیت آن قدرت را ندارد که منظره‌ی خطر واقعی را ببیند؛ وقتی جهان‌های زیبای سعادت آرام را وصف می‌کنند دارند از خطرهای زندگی می‌گریزند، و این جهان‌ها را جادووار با خشونت واقعیت در نمی‌آمیزند. به این علت است که خطر یا تهدید خطر در آثارشان همواره صرفاً جنبه‌ی تزینی دارد، خارجی و بدون ثقل است (کافی است دافنیس و کلونه یا پاستور فیدو را در نظر بگیریم). در رمان‌های فیلیپ نیز خطر همیشه از بیرون ضربه می‌زند؛ صحنه‌های معصومانه‌اش خالص، هماهنگ و بدون ناسازی درونی است. اما خشونت بی‌رحمانه‌ای که در بیرون حکمفرماست پیش شرط همیشگی آن‌هاست، پس زمینه‌ی همواره ثابت آن‌ها، و خیلی وقت‌ها هم منشأ آن‌ها. در تمام کتاب‌های او، این نیروی خارجی همان فقر است. در بوبو دو مونپارناس، رمانی درباره‌ی روسپیان و دلالان محبت، سیفلیس هم هست. رابطه‌ی دانشجو و روسپی جوان - رابطه‌ای که واقعاً زیبا و پاک است - موقعی شروع می‌شود که دانشجو از روسپی سیفلیس می‌گیرد. بیماری، آن دو را یکی می‌کند. دانشجو احساس می‌کند که در محیط سالم و شاد خانه‌ی پدری خود جایی ندارد. آیا نباید عشق خود را به تنها کسی بدهد که برایش مانده است، همان کسی که مسبب طردش شده است؟

فیلیپ می‌خواست از این دنیای شفقت و مهربانی خارج شود. او در

طلب دنیایی سخت تر و خشن تر بود، و راه‌هایی که به آن ختم می‌شد می‌بایست اخلاق و کار باشد. حس اخلاقی‌اش همواره بسیار قوی بود؛ حتی بویوی مطرود محصول همین حس است. بویو وقتی می‌فهمد که معشوقه‌اش بیمار است می‌خواهد ترکش کند، اما دوستش - یک دلال دیگر - می‌گوید که چنین رفتاری را شرافتمندانه نمی‌داند. «زن را به جرم سیفلیس گرفتن ول نمی‌کنند.» تحول فیلیپ، مانند تحول هر انسان نیرومندی، از غنایی‌گری به سوی عینیت بود. عینیت هم برای او به معنی کار بود. پیامی که هرچه واضح‌تر از تمام نوشته‌هایش به بیرون طنین می‌اندازد این است که کار تنها چیزی است در زندگی که قدرت می‌بخشد و نجات می‌دهد. به اعتقاد او، راه غلبه بر غنایی‌گری و احساساتی‌گری همین بود. اما غنایی‌گری را نمی‌توان به‌طور کامل ممنوع کرد؛ مبارزه‌ی ما علیه آن هرچه صادقانه‌تر و پرشورتر باشد، غنایی‌گری موزیانه‌تر می‌خزد و برمی‌گردد. در شارل بلانشار، آخرین رمانش، می‌خواست تحول جدید، روند آموزش منتهی به کار، را وصف کند؛ قرار بود این ویلهلم مایستر او باشد. اما عجیب آن است که کسانی که استعداد غنایی‌گری دارند هیچ‌گاه این آرزوی‌شان محقق نمی‌شود؛ قبل از تکمیل رمان زندگی خود می‌میرند، و عینیت آن‌ها مثل علامت سؤالی بر دوراهی باقی می‌ماند. فیلیپ از یک لحاظ استثنای غریبی است. برای او، برخلاف بقیه، هدف هیچ‌گاه مسئله‌دار نبود؛ اما گام‌هایی که می‌بایست به این هدف بینجامد هیچ‌گاه کامل نبوده‌اند. آنچه از نوشته‌های ناتمامش مانده است او را همان راوی نغز و عمیق معصومیت‌ها می‌نماید که بود. جهشی دیگر لازم بود تا از این نوع روایت به عینیت گذر کند، اما شارل-لویی فیلیپ آن قدر عمر نکرد که این جهش را انجام دهد.

شوق همواره احساساتی است - اما آیا چیزی به نام صورتِ احساساتی وجود دارد؟ صورت یعنی چیره‌شدن بر احساساتی‌گری؛ در صورت، دیگر

نه شوق وجود دارد و نه تنهایی؛ رسیدن به صورت یعنی رسیدن به بزرگ‌ترین ارضای ممکن. اما صورت‌های شعر زمانی‌اند، طوری که ارضا یا تحقق باید «قبل» و «بعد» داشته باشد؛ بودن نیست، بلکه شدن است. و شدن مستلزم ناسازی‌هاست. اگر تحقق حصول‌پذیر باشد، باید حاصل شود. — نمی‌تواند مثل چیزی طبیعی و پایدار سر جای خودش باشد. در نقاشی، ناسازی نمی‌تواند وجود داشته باشد. — وگرنه صورتِ نقاشی را، که قلمرو آن ورای همه‌ی مقوله‌های روندِ زمانی است، ویران می‌کرد؛ در نقاشی، ناسازی را باید قبل از وقوع حل کرد، ناسازی باید با حل خود وحدتی لاینفک تشکیل دهد. اما حل حقیقی — حلی که حقیقتاً واقعیت یافته باشد — محکوم خواهد بود که همیشه ناساز حل‌ناشده باقی بماند؛ کار را ناکامل خواهد ساخت و آن را به زندگی روزمره باز خواهد گرداند. شعر نمی‌تواند بدون ناسازی زندگی کند، زیرا سرشت آن حرکت است، و حرکت فقط می‌تواند از ناهماهنگی به سوی هماهنگی برود و از راهی دیگر برگردد. وقتی هیل از زیبایی موجود در قبل از ناسازی سخن می‌گفت، فقط نصف حقیقت را بیان می‌کرد؛ می‌توان سعی کرد تا به این نوع زیبایی رسید، اما هیچ‌گاه نمی‌توان به آن رسید. پس آیا نوعی صورت احساساتی شعر وجود ندارد؟ آیا مفهوم صورت شعر، خودش نمادی از شوق نیست؟

دو قطب متضاد شعر، غنایی‌گری محض و روایت معصومانه‌ی محض است: شوق و تحقق، خالص، صورت یافته در خود و از خود. غنایی‌گری باید تمامی جهان را با همه‌ی کنش‌ها و رویدادهایش اخراج کند تا شاید احساس در درون خودش آرام گیرد، بر محور خودش قرار گیرد، بدون هیچ موضوع ملموس فی‌نفسه. در روایت ساده، کل شوق باید به سکوت احاله شود؛ باید الغای غایی، یکتا و کامل شوق باشد. به این علت است که روایت ساده بزرگ‌ترین نقیضه در شعر است، همان‌طور که نقاشی تراژیک بزرگ‌ترین نقیضه در نقاشی است. شوق انسان‌ها را به عمل و رویداد می‌کشاند، و هیچ عمل یا رویدادی درخور آن نیست که به تحقق یا ارضای

شوق بدل شود. در روایت بی‌پیرایه، رویداد در موجودیت ساده و تجربی‌اش باید تمامی شوق را به درون خود جذب کند - شوق باید به‌طور کامل در رویداد حل شود. اما رویداد باید رویداد بماند، محسوس و دارای ارزش فی‌نفسه، و شوق هیچ‌گاه نباید قدرت و بیکرانگی خود را از دست بدهد. در روایت ساده، جنبه‌ی صرفاً بیرونی زندگی باید به غنا و موسیقی تبدیل شود. غنایی‌گری همان حالت طبیعی خارق‌العاده و باشکوه شعر است؛ در قیاس با آن، تمام صورت‌های دیگر مصالحه‌های متافیزیکی صرف هستند. غنا هدف کل شعرِ عمل و رویدادهاست، کل شعرِ شوق فعالی که بر دنیای واقعیت اثر می‌گذارد. اما این فقط با فراتر رفتن از همه‌ی ظواهر خارجی قابل حصول است. در لحظه‌ی بزرگ تراژدی، قهرمان تراژیک به سبب سرنوشت خود به فراز اعمال خود کشانده می‌شود. قهرمان روایت پهلوانانه از میان ماجراهای زندگی به پیش می‌رود؛ مانند قهرمان تراژدی، قهرمان روایت پهلوانانه همه‌ی ظواهر خارجی را نفی می‌کند، اما نفی او به تعبیری افقی است حال آن‌که نفی قهرمان تراژیک عمودی است؛ بُعد و کثرت چیزهایی که قهرمان پشت سر می‌گذارد، در روایت پهلوانانه جای شدت صعود قهرمان تراژیک را می‌گیرد. در روایت معصومانه و بی‌پیرایه اصلاً مسئله‌ی غلبه بر ظواهر خارجی مطرح نیست.

رویدادی که به شیوه‌ی ملموس و محسوس توصیف شود، تجلی کامل یک احساس بیکران است: این ذاتِ صورتِ روایی ساده است. این صورتِ واسطی است میان روایت پهلوانانه و روایت غنایی و در عین حال سنتز آن‌هاست. در زیبایی‌شناسی کلاسیک، روایت معصومانه و مرثیه که عمیقاً خویشاوند یکدیگرند و همدیگر را کامل می‌کنند، بین روایت پهلوانی و روایت غنایی قرار می‌گرفتند. به این ترتیب، به مفاهیم صوری بی‌زمان بدل می‌شدند و نه مفاهیم صرفاً تصادفی و تاریخی. در این دو، روایت ساده صورتِ روایی پهلوانانه‌تری است؛ زیرا، ضرورتاً، فقط رویداد یا سرنوشتی را باز می‌نماید - وگرنه روایتِ محضِ پهلوانی می‌شد - و در تکنیک خود

کاملاً به داستان کوتاه نزدیک می‌شود؛ اما صورت داستان کوتاه، در تحلیل نهایی، از ذاتِ روایتِ ساده‌ی معصومانه بسی دور شده است. به گمانم امروز، مفهوم روایت ساده و بی‌پیرایه را باید وسیع‌تر از آنچه زیبایی‌شناسی کلاسیک تعبیر می‌کرد تعبیر کنیم. همیشه نوشته‌هایی داستانی وجود داشته‌اند که نمی‌خواستند مثل روایت پهلوانانه، تصویری از یک دنیای کامل بیافرینند - نوشته‌هایی که آکسیون آن‌ها به‌ندرت به پای آکسیون داستان کوتاه می‌رسد - اما از مشغله‌ی داستان کوتاه که به موردهای مجزا و فردی می‌پردازد فراتر می‌روند و از حس جان به قدرتی متفاوت و همه‌جانبه دست می‌یابند. در چنین نوشته‌هایی، قهرمان فقط یک جان است و آکسیون فقط شوق آن جان، اما قهرمان و آکسیون حقیقتاً فعلیت می‌یابند. چنین نوشته‌هایی معمولاً رمان‌های غنایی نامیده می‌شوند؛ من تعریف قرون وسطایی شانت-فابل را ترجیح می‌دهم. اما واقعاً مشمول ناب‌ترین، وسیع‌ترین و عمیق‌ترین مفهوم روایت معصومانه‌ی ساده هستند - با گرایش طبیعی به مرثیه. (بگذارید چند عنوان را تصادفاً ذکر کنم: آهور و پسوخه؛ اوکاسن و نیکولت؛ زندگی نو و مانون لسکو؛ ورتز، هوپریون، و ایزابلای کیتس.) این است صورت شارل-لویی فیلیپ.

نباید آن را صورت کوچکی بخوانیم. فقط شکل و شمایل آن، خطوط بیرونی آن، کوچک است. رویدادهایش اختیاری می‌نمایند - به قول هگل «صرفاً شور تصادفی شخص به شخص». اما این صورتی از سخت‌ترین ضرورت است؛ و هر ضرورتی یک دایره است و به معنای دقیق کلمه کامل و جهان‌گیر. کوچک بودن و اختیاری بودن شروط این صورت است: واقعیت، در آینده‌ی رویداد تصادفی و کوچک، شفاف می‌شود؛ هر چیزی می‌تواند هر معنایی بدهد. این عروج و نزول نقیضه‌گون زندگی است؛ اما فقط به این علت امکان‌پذیر است که هر چیزی می‌تواند جان باشد، و به علت ضرورت غایی جان، هر تجلی خارجی جان همواره کوچک و اختیاری است. رویدادها تصادفی‌اند، مانند رویدادهای داستان کوتاه، اما

به دلایلی متفاوت. در این جا، آنچه تصادف می نامیم ضرورت سنگین و عبوس تسلسل رویدادهای بیرونی را نمی شکافد؛ برعکس، هر چیز بیرونی، با تمام ضرورت هایش، به واسطه‌ی جان به تصادف محض احاله می شود و هر چیزی در برابر آن به یکسان تصادفی می شود. غنایی‌گری به روایت پهلوانانه بدل می شود، و این چیرگی درون بر بیرون را نشان می دهد. امر متعالی در زندگی وضوح ترسیمی می یابد. قوت صورت در این نکته است که روایی می ماند - این نکته که درون و بیرون با شدتی برابر وصل می شوند و فصل می شوند، و واقعیت زندگی دست نخورده و حل نشده می ماند. حل کردن هر چیزی در حال و هواها کاری پیش پا افتاده است، می توان در هر وقتی انجام داد؛ ولی وقتی درونی ترین مرکز جان، شوق محض، در واقعیت ملموس و شدیداً بی اعتنا سرگردان شود - حتی اگر مانند بیگانه یا زایری ناشناخته سرگردان شود - آنگاه حقیقتِ والا و معجزه است.

قرون وسطا که در مقایسه با ما تصور واضح تری از صورت داشت، شاید به همین دلیل، روایت و غنایی‌گری را در چنین آثاری به دقت از هم جدا می کرد. اما به این علت است که صورت قرون وسطایی آن‌ها نمی توانست چیزی باشد جز مجموعه‌ای از عناصر مجزا که با تمهیدات معمارانه کنار هم قرار داده می شدند؛ تفکیک اسرارآمیز در عین وحدت در آن هنگام ناممکن بود. با برآمدن عصر جدید و کشف حال و هوا این تفکیک ممکن شد. آنچه در پس ظواهر چیزهاست دیگر مجبور نبود از لای آن‌ها بیرون بیاید تا مرئی شود؛ دیگر می شد آن را در آن‌ها و بین آن‌ها دید، در برق سطوح شان و در لرزش خطوط شان. بیان ناپذیر دیگر می توانست بیان نشده باقی بماند. صورت و رتر پر رمز و رازتر از صورت زندگی نو است.

اما پانتیسم انتظام نیافته‌ی احساس، که مختص زمانه‌ی ماست، در این امکان ایستاد، بسطش داد، و تمامی صورت را در غنایی‌گری مبهم و بی صورت شوق حل کرد. شاعران سست شدند، از صورت بخشیدن به احساس‌ها یا رویدادها دست برداشتند، و شعرهایی نوشتند که آشفته‌وار تا

بی‌نهایت سرریز کردند و از نثری کاملاً بی‌قید و بند سر در آوردند. فضا هر چیزی را به حال و هوای صرف، لفاظی صرف، حل کرد. اما همین امر بار دیگر هرگونه عنصر خلوت و اختفا را بیرون راند؛ با بیان نشده گذاشتن هر چیزی نهایتاً همه چیز را گفتند، آن هم با صدای بلند و با سماجت؛ عمق‌شان به پیش‌پافتادگی تبدیل شد، و تمامی صاعقه‌های درخشان‌شان که سرشار از دقایق و ظرایف بود صرفاً بر یکنواختی خاکستری و کسالت‌بار افزود.

در امکان صرف درنگ کرده‌اند؛ زیرا فضا چیزها را از خشکی خطوط بیرونی‌شان آزاد نمی‌کند تا آن‌ها را در عدم جسمیت حال و هوای گذرا، در اثر بی‌شکل و شمایل، حل کند، بلکه چیز تازه‌ای به آن‌ها می‌دهد - نوعی سختی تابناک، نوعی ثقل فزاینده. فضا یک اصل مدل‌سازی است. بعد از سکر امپرسیونیسم، سزان و پیروانش این را در نقاشی تشخیص دادند، و به نظر می‌رسد که در شعر نیز این رسالت به عهده‌ی فرانسه است تا از وسایل جدید بیان که در اختیار ماست صورت قدیم را بازآفرینی کند. فلور هنوز از رئالیسم حقیقت‌مانند و صناعت ماهرانه‌ای که خلوص کلاسیک داشت به مثابه‌ی نقاب و وسیله‌ی تجاهل استفاده می‌کرد؛ اما در فرانسه‌ی امروز این روش‌ها وسیله‌ی بیان غنایی‌گری جدیدی در نثر شده‌اند. شارل-لویی فیلیپ یکی از نخستین و شاید بزرگ‌ترین و عمیق‌ترین نویسندگان از این نوع بود. داستان‌های کتاب‌های کم‌حجمش با حقیقت‌مانندی ظریف و متینی ساخته شده‌اند؛ احساسات غنایی آن‌ها چنان کامل در لابه‌لای خطوط واضح تابلوهای او جذب شده است که، مثل همه‌ی چیزهای امروز، نمی‌توان در بحبوحه‌ی سکوت‌های پرسر و صدای رمان‌های بی‌صورتی که موضوع‌شان شوق است صدای آن را تشخیص داد. بیشتر مردم فیلیپ را پیرو رئالیسم می‌دانند، شاعر مردم فقیر، مثل خیلی‌های دیگر. بله، درست است، زیرا این دلیلی است بر این که شوق فیلیپ حقیقتاً خود را در صورت حل کرده است.

لحظه و صورت

درباره‌ی ریشارد بر-هوفمان

۱

کسی مرده است. چه شده است؟ شاید هیچ، شاید همه چیز. شاید فقط چند ساعت سوگواری، یا شاید ماه‌ها: بعد بار دیگر همه چیز آرام می‌شود و زندگی به روال سابق ادامه می‌یابد. یا شاید چیزی که زمانی کل یکپارچه‌ای می‌نموده هزارپاره شود، شاید زندگی یکباره تمام آن معنایی را که زمانی برایش تصور می‌شده از دست بدهد؛ یا شاید شوق‌های سترون بشکفند و به نیرویی جدید بدل شوند. چیزی دارد می‌باشد، شاید، یا شاید چیز دیگری دارد ساخته می‌شود؛ شاید هیچ‌کدام و شاید هر دو. کسی چه می‌داند؟ چه کسی می‌داند؟

کسی مرده است. چه کسی؟ مهم نیست. کسی چه می‌داند که او برای دیگری، برای یک نفر دیگر، برای کسی که به او نزدیک‌تر بوده، یا برای غریبه‌ی کامل، چه معنایی داشته؟ آیا هیچ‌گاه به کس دیگری نزدیک بوده است؟ آیا هیچ‌گاه درون زندگی یک نفر دیگر بوده است؟ یا فقط تویی بوده که به این سو افتاده بوده، آن هم با رؤیاهای سرگردان خودش، صرفاً تخته‌پرشی برای پرتاب کردن خود به درون ناشناخته‌ها، صرفاً دیواری تنها با پیچکی که بر آن می‌روید اما هیچ‌گاه نمی‌تواند، هر اتفاقی که بیفتد، با آن

یکی شود؟ اگر هم واقعاً او برای کسی معنایی داشته، این معنا چه بوده؟ چه گونه، به سبب کدام کیفیتش، معنا پیدا کرده؟ آیا نتیجه‌ی شخصیت خاصش بوده، نتیجه‌ی وزن و سرشتش؟ یا محصول خیال، کلماتی که بی اختیار ادا می‌شده‌اند، ژست‌های تصادفی؟ هر کس چه معنایی می‌تواند برای دیگری داشته باشد؟

کسی مرده است. و باز ماندگان با مسئله‌ی دردناک و همیشه بی‌پاسخ فاصله‌ی ابدی روبه‌رو می‌شوند، خلأ پرنشدنی بین یک نفر و نفر دیگر. چیزی باقی نمی‌ماند که بتوانند به آن چنگ بزنند، زیرا تصور درک کس دیگر فقط از اعجاز‌های نو به نو مایه می‌گیرد، از شگفتی‌هایی که در مصاحبت و همنشینی همیشگی قابل انتظار است؛ فقط این‌ها می‌توانند چیزی شبیه واقعیت به تصورات بیخشنند که بی‌امتداد است - مثل هوا. حس تعلق به یکدیگر فقط با استمرار زنده می‌ماند، و به محض آن‌که این استمرار از بین برود، حتی گذشته هم ناپدید می‌شود؛ هر چیزی که یک نفر ممکن است درباره‌ی دیگری بداند فقط انتظار است، فقط امر بالقوه است، فقط آرزو یا بیم است، و فقط در پی چیزی که بعداً اتفاق می‌افتد واقعیت پیدا می‌کند؛ و این واقعیت نیز مستقیماً در امور بالقوه حل می‌شود. هر گسستی نه‌تنها آینده را تا ابد قطع می‌کند بلکه سراسر گذشته را نیز نابود می‌کند - مگر آن‌که این گسست پایانی آگاهانه باشد، چیزی که تمامی رشته‌های گذشته را از زندگی واقعی بریسد و به هم بدوزد تا به آن‌ها صورت نهایی و کامل بدهد، صورت ایستای یک اثر تمام‌شده‌ی هنری. دو مرد، دو دوست صمیمی، بعد از یک سال جدایی دارند برای نخستین بار گفت‌وگو می‌کنند. «اما از چیزهایی تقریباً بی‌اهمیت سخن می‌گفتند؛ می‌دانستند که هر کلمه‌ی تصادفی یا تاریکی خیابان خالی شب بعداً زبان‌شان را سست خواهد کرد و چیزی بسیار متفاوت به یکدیگر خواهند گفت. اما 'بعداً' در کار نبود.» دیگر با هم بودنی در کار نبود، چون یکی از دو دوست همان شب مرد، و فاجعه‌ی غیرمنتظره و بی‌رحمانه با وضوحی ناگهانی نشان می‌دهد که این دوست

برای بازمانده چه معنایی داشته است، چه معنایی می توانسته داشته باشد — این دوستی که به او عشق می ورزید، همواره به او احساس نزدیکی می کرد، می اندیشید که درکش می کند و معتقد بود که او نیز همیشه درکش می کرده است.

پرسش ها تلنبار می شوند، تردیدها فرود می آیند و امکان های ازدست رفته در رقصی شبیه رقص ساحره های مجنون به چرخش درمی آیند. همه چیز می چرخد، هر چیزی ممکن است، و هیچ چیز قطعی نیست، هر چیزی به درون چیز دیگری جاری می شود — رؤیا و زندگی، آرزو و واقعیت، بیم و حقیقت، انکار کاذب درد و مواجهه ی شجاعانه با غم. چه می ماند؟ در این زندگی ما چه چیزی قطعی است؟ کجاست آن مکان، ولو متروک و بایر، ولو دور از زیبایی و غنا، که آدم بتواند در آن ریشه بدواند؟ کجاست آن چیزی که درست هنگامی که آدم می خواهد آن را از توده ی بی صورت زندگی بردارد و برای لحظه ای گذرا در دست بگیرد، مثل ماسه از لای انگشت ها بیرون نریزد؟ کجاست خط مرزی رؤیا و واقعیت، «من» و جهان، معنی عمیق و تصور گذرا؟

کسی مرده است و نیرویی طوفانی پرسش های بازمانده ی سوگوار را می روبد. شاید این مرگ فقط نمادی باشد از تنهایی شخص بازمانده، نمادی از نیاز او به پرسیدن پرسش هایی که همواره در ذهنش بوده اما واژه های زیبا و رؤیاهای دوستی همواره این پرسش ها را به خواب می برده است. این مرگ — مرگ دیگری — شاید با بی رحمی هرچه بیشتر، با نیرویی که شیرینی رؤیاها قادر به مهار آن نیست، مسئله ی بزرگ آدم هایی را که با هم زندگی می کنند آشکار می کند، مسئله ی این که هر آدم چه معنایی در زندگی یک آدم دیگر می تواند داشته باشد. نامعقولی مرگ شاید فقط بزرگ ترین تصادف در میان هزارها تصادف زندگی باشد؛ گسستی که از مرگ ناشی می شود، غریبگی بزرگی که بین دوست مرده و دوست زنده پدید می آید، شاید شبیه هزار غریبگی و مانعی باشد که در هر مکالمه ی دوستان ممکن است پیش

بیاید - فقط به صورت محسوس تر و ملموس تر. حقیقت، غایت مرگ، بسیار واضح است، واضح تر از هر چیز دیگر، فقط شاید به این علت که مرگ، با نیروی کور حقیقت، از میان دست‌های نزدیکی احتمالی - همان دست‌هایی که همواره برای آغوشی نو آماده‌اند - نوعی تنهایی بیرون می‌کشد.

کسی مرده است. چیزی که برای بازمانده باقی می‌ماند و این که این باقی‌مانده از شخص بازمانده چه می‌سازد، موضوع چند داستان کوتاه بر-هوفمان است. دنیای این داستان‌ها دنیای جمال‌گرایان وینی است: دنیایی که در آن از هر چیزی لذت می‌برند و به هیچ چیز اکتفا نمی‌کنند، دنیایی که در آن واقعیت و رؤیا در یکدیگر جاری می‌شوند و رؤیاهایی که بر زندگی واقعی تحمیل می‌شوند به پایانی خشونت‌آمیز می‌رسند؛ دنیای اشنیتسلر و هوفمانستال. قهرمانان داستان‌های بر-هوفمان در چنین دنیایی‌اند، و غنای التذاذها و تراژدی‌های آن‌ها به این دنیا محتوا می‌دهد؛ جان‌هایی که عمیقاً و حقیقتاً خویشاوند آن‌ها به زبانی حرف می‌زنند که شبیه زبان آن‌هاست. اما این دنیا هنوز کاملاً دنیای اشنیتسلر و هوفمانستال نیست. بر-هوفمان هنوز «یکی از آن‌ها» نیست. آثارش از همان خاک می‌روید، اما خورشیدها و باران‌هایی دیگر به گل‌های او رنگ‌ها و صورت‌هایی دیگر داده‌اند. او برادر آن‌هاست، اما آن‌ها تفاوت عمیقی با او دارند، البته تفاوتی که در برادرهای شبیه هم دیده می‌شود. این نویسندگان دیگر (و نه فقط آن‌ها) تراژدی انسان جمال‌گرا را می‌نویسند، تاوان بزرگ زندگی‌هایی که فقط در درون و صرفاً در ذهن زیسته شده‌اند، زندگی‌هایی که فقط از رؤیاهای بیرون‌تراویده تشکیل می‌شوند، زندگی‌هایی که در آن‌ها خودمداری‌شان به حد بدویت خام می‌رسد، بی‌رحمی‌شان به دیگران اصلاً دیگر بی‌رحمی نیست، مهربانی‌شان هم مهربانی نیست، و عشق‌شان عشق نیست؛ آخر، هر کس دیگری بسیار دور از این نوع زندگی است و برای تنها چیزی که اهمیت دارد - زندگی جان، زندگی رؤیاها - در حکم ماده‌ی خام

است، و به این سبب جمال‌گرا اصلاً نمی‌تواند با کسی بی‌رحم یا نامهربان باشد. هر چه با دیگری بکند و هر چه دیگری با او بکند، رؤیاهای او به میل خود به آن صورت و قالب می‌دهند تا این صورت و قالب در نهایت به‌طور کامل با حال و هوای لحظه‌ی گذرای خود او انطباق یابد. هر رویداد - که در نهایت فقط نتیجه‌ی تصادفی هزار علت ممکن است که در میان آن‌ها علت واقعی را هیچ‌گاه نمی‌توان تشخیص داد - در این قالب جای می‌گیرد، همواره هم به شیوه‌ای که زیباترین و هماهنگ‌ترین شیوه است. «... همیشه چیزی نمی‌جست جز خودش را، و چیزی هم نمی‌یافت جز خودش را. فقط سرنوشت خود او واقعاً رقم می‌خورد و هر چیز دیگری که اتفاق می‌افتاد در فاصله‌ای دور از او اتفاق می‌افتاد؛ رویدادهایی که بازی‌شان را روی صحنه می‌دید، هرچند داستان دیگران را بازگو می‌کردند، انگار فقط به او مربوط می‌شدند؛ هر چیز فقط همان چیزی بود که می‌توانست به او چیزی بدهد: رعشه، هیجان، لبخند گذرا.»

و تاوان؟ قبلاً گفته‌ام: پایان بی‌رحمانه‌ی رؤیاهایی که بر زندگی تحمیل می‌شوند. وقتی سرنوشت هارمونی‌های ریزبافت رؤیاها را طوری از هم می‌گسلد که فقط هنر قادر است از رشته‌های ریش‌ریش‌شده قالی زیبا و رنگارنگی ببافد؛ وقتی جان، کاملاً خسته از بازی همیشه‌تازه اما همیشه‌مکرر، به حقیقت شوق می‌ورزد - حقیقت مشخصی که تغییر صورت نمی‌دهد - و رفته‌رفته درمی‌یابد که طبع تماماً جذب‌کننده و تماماً تطبیق‌دهنده‌ی خودش فقط زندان است؛ وقتی هر کمدی قابل‌تصوری بر صحنه‌ی رؤیاها اجرا شده است و ریتم رقص سرانجام نرم‌تر و آهسته‌تر می‌شود؛ وقتی کسی که خانه‌اش همه‌جا و هیچ‌جاست می‌خواهد سرانجام آرام و قرار پیدا کند؛ وقتی کسی که همه‌چیز را می‌فهمد رفته‌رفته به احساسی قدرتمند و منحصر به فرد شوق می‌ورزد - بله، این تاوان است: عذاب کلائودیوی هوفمانستال، تسلیم آناتول پابه‌سن‌گذاشته در آثار اشنیتسلر و رفتنش به جاده‌ی دیگری که به تنهایی خودساخته منتهی می‌شود؛ دیدارهایی که با

تجاهل تراژیک همراه است، هنگامی که لبخندهای تجاهل آمیز بر لب‌های آزموده به تلخی می‌گیرند و بازی فقط برای این ادامه می‌یابد که مویه‌های فروخورده‌ی جان درهم‌شکسته‌ای را در نقاب قرار دهد - که اصلاً شاید این تنها مقصود حتی قبل از دیدارها بوده است؟ در چنین رویارویی‌هایی زندگی انتقام خود را می‌گیرد؛ انتقامی است خشن و بی‌رحمانه، نیم ساعت تحقیر و شکنجه‌ی بی‌امان به تلافی یک عمر نخوت.

نوشته‌های بر-هوفمان از همین خاک می‌رویند اما زه‌های او کشیده‌ترند و صداهایی که او از این زه‌ها درمی‌آورد زیرتر و نافذترند، حال آن‌که در دست هر نویسنده‌ی دیگری این زه‌ها خیلی زودتر پاره می‌شدند. هیچ چیز «مجازی» در جمال‌گرایان او وجود ندارد؛ دنیای درون آن‌ها محصول لذت‌های جداکننده‌ی هنر خود آن‌ها یا هنر دیگران نیست بلکه محصول غنای متلاطم خودِ زندگی است، انباشت طلایی هزار لحظه که زندگی را تشکیل می‌دهند. در آن‌ها خبری از تسلیم یا چشم‌پوشی هم نیست. البته زندگی‌شان بسیار بغرنج است، اما تازگی و بدویت بسیار نیز در آن‌ها هست، انرژی و میل بسیار به کشف ماهیت ذاتی چیزها حتی اگر خیلی وقت‌ها با بازی سترون و شکاکیت خودآزارانه مخلوط شود. با این نوع بازی امید دارند زندگی را در آغوش بگیرند و تمامی سرشاری‌اش را به کف آورند؛ این بازی - هرچند که خودشان شاید ندانند - توری است که پهن می‌کنند تا تمامی حقیقتی را که می‌توان درباره‌ی زندگی و آدم‌ها آموخت با آن صید کنند. به این ترتیب، جمال‌گرایی آن‌ها صرفاً یک شرط است، حتی موقعی که کاملاً سرشارشان می‌کند، حتی اگر آن را به منزله‌ی صورت کلی وجود خود تجربه کنند و معتقد باشند که این شیوه‌ی احساس یگانه محتوای زندگی‌شان است. جمال‌گرایان بر-هوفمان شاید افراطی‌ترین جمال‌گرایان باشند، اما تراژیک نیستند - دست‌کم، به‌عنوان جمال‌گرا تراژیک نیستند. آخر، چیزی که وادارشان می‌کند در جاده‌ی تنهایی خود توقف کنند، ناکامی ذاتی یا ضعف درونی آن‌ها نیست، و لازم هم نیست که کل زندگی‌شان

پاشد تا بایستند و به خود بلرزند. نه، اتفاقی که می افتد این است که کسی می میرد، و فاجعه‌ی غیرمنتظره و بی‌رحمانه‌ای که هرگونه امکان شناخت حقیقی از دیگری را از بین می برد به کل بازی آن‌ها، که هیچ‌گاه بازی به خاطر بازی نبوده است و از این پس کل معنایش را از دست می دهد، خاتمه می بخشد. فنر دستگاهی که عروسک‌های خیمه شب بازی را می رقصاند می شکند و رقص حتی اگر اندکی دیگر هم بپاید باز خیلی زود به پایان می رسد؛ حتی اگر خیال‌های جان، که دیگر چیزی مانع آن‌ها نیست، مدتی دیگر همچنان دیوانه‌وار و بی‌هدف از قطبی به قطب دیگر بجهند، باز در نهایت خسته می شوند و به سکون می رسند، زیرا حدی که واقعیت بر آن‌ها تحمیل می کرده یگانه دلیل وجودشان بوده است. و بعد زندگی‌شان تمام است.

به این ترتیب، تراژدی انسان جمال‌گرا در آثار بر-هوفمان شبیه تراژدی پرنس هومبورگ کلاسیک است، نمایش نامه‌ای که زمانی هیل درباره‌اش نوشته بود که در آن شبخ مرگ و ترس از مرگ همان تصعیدی را به بار می آورد که در جاهای دیگر فقط با خود مرگ حاصل می شود. کسی می میرد و رؤیاهایی که حول آن شخص ساخته شده‌اند از محتوا تهی می شوند و می پاشند؛ و بعد از پاشیدن این رؤیاها نوبت به پاشیدن تمامی رؤیاساخته‌های دیگر می رسد. بازمانده در این موقع از تمامی محتوای زندگی‌اش محروم می شود، اما میلش به زندگی باز هم موجب زندگی جدیدی می شود - نه به زیبایی زندگی قبلی، اما نیرومندتر؛ ناهماهنگ‌تر، ناکامل‌تر، اما سازگارتر با دنیای آدم‌های دیگر و با زندگی حقیقی؛ ناحساس‌تر و ناظریف‌تر، اما عمیق‌تر و تراژیک‌تر. شاید این رؤیاپرداز منزوی در توری از رؤیاهایی پیچیده شود که محکم‌تر است اما اثری‌تر از هر تور دیگری است، و باز - شاید درست به همین دلیل - این تور هم قبل از آن‌که خیلی دیر شود پاره می شود. جمال‌گرایان بر-هوفمان چنان حساس‌اند که جزئیات صرف و هر اتفاق تصادفی می تواند همه چیز را در

درون آن‌ها عوض کند، اما آن‌قدر هم نیرومند هستند که ورشکستگی محتوای زندگی‌شان سبب پاشیدن زندگی بالفعل‌شان نشود. آن‌ها، که شجاع‌تر و بغرنج‌تر، بی‌پروا تر و پیچیده‌تر از بقیه‌اند، هر چیزی را به هر چیز دیگری ربط می‌دهند (حال و هوای لحظه، یگانه مرکز ثابت دنیای آن‌هاست)؛ اما هنگامی که تجربه‌ی بزرگ فرامی‌رسد و ربط‌ها را از بین می‌برد، فقط محتواها را از بین می‌برد و صورت را دست‌نخورده باقی می‌گذارد. این تجربه صورت را از محتوا جدا می‌کند، قهرمانان بره‌هوفمان را از این وضعیت که نقطه‌ی آغازی برای دیگران باشند رها می‌سازد، به دنیای خارج و به همه‌ی کسانی که در آن می‌زیند واقعیت می‌بخشد، و به این توهم که «من» آن‌ها چیزی ثابت و صلب در مرکز جهان است پایان می‌دهد؛ گردن‌شان را می‌گیرد و آن‌ها را به میان زندگی پرتاب می‌کند، به جایی که در آن هر چیزی واقعاً به هر چیز دیگر ربط دارد.

«این است چیزی که در آن ساعت شب فهمید: قرار نبود زندگی‌اش مثل نتی تنها که در فضایی خالی به صدا درآمده است خاموش شود. زندگی‌اش بخشی از رقصی بزرگ و جدی بود، میزان‌بندی‌شده از آغاز زمان، غرق در موسیقی فراگیر قوانین خارجی. هیچ بلایی بر سرش نمی‌آمد؛ رنج‌کشیدن مترادف با طردشدن نبود؛ مرگ او را از کل جدا نمی‌کرد. هر عمل با همه چیز در پیوند بود، برای همه چیز ضروری، از همه چیز لاینفک؛ عمل شاید عبادت بود، رنج شاید منزلت، و مرگ شاید رسالت.

«و او که این را حس می‌کرد، ولو مبهم، می‌توانست مثل آدم عادل در زندگی گام بردارد - چشمش نه متوجه خودش بلکه بیننده‌ی فاصله باشد... ترس برایش بیگانه بود؛ به هر سطحی که برخورد می‌کرد، ولو سخت‌تر از سنگ، حقانیت از آن می‌جوشید، مانند آب از چشمه، و عدالت مانند نه‌ری بی‌پایان.»

پس، این است دنیای جدید، راهی که از جمال‌گرایی منشعب می‌شود:

نوعی حس عمیق و مذهبی که هر چیزی را متصل به هر چیز دیگر می‌سازد؛ این حس که بدون هزار طنین موج در همه جا (که بیشترشان را نمی‌شناسم و نمی‌توانم بشناسم) کاری نمی‌توانم بکنم، و هر عمل من (چه آگاه باشم و چه نباشم) نتیجه‌ی هزارها موج است که در من به هم رسیده‌اند و از من به سوی دیگران جاری می‌شوند؛ این حس که همه چیز حقیقتاً در درون من روی می‌دهد، اما آنچه در درون من روی می‌دهد کل است؛ این حس که نیروهای ناشناخته‌ای سرنوشت مرا رقم می‌زنند، اما لحظه‌های گذرای من هم شاید سرنوشت‌های ناشناختنی کسانی باشند که هیچ‌گاه آن‌ها را نخواهم شناخت. به این ترتیب، امر تصادفی امر ضروری می‌شود؛ امر تصادفی، امر لحظه‌ای و امر نامکرر، به قانونی جهان‌شمول بدل می‌شود و دیگر تصادفی یا لحظه‌ای نخواهد بود. این متافیزیک امپرسیونیسم است. از نظر کسی که در او موج‌ها به هم می‌رسند، همه چیز تصادفی است – مثلاً این که کدام موج به او می‌رسد، و چه وقت و کجا؛ هیچ‌کدام این‌ها کاری به سیر واقعی و درونی زندگی او ندارد. هر موجی تصادفی است: تنها قانون پایدار این است که کل زندگی بازی موج‌های تصادفی است. اما اگر همه چیز تصادفی باشد، پس دیگر هیچ چیز تصادفی نیست، دیگر چیزی به نام تصادف وجود ندارد، زیرا تصادف فقط به شرطی معنی دارد که همزمان با قوانین زندگی هستی داشته باشد و فقط گاه و بی‌گاه، در معدودی موارد مشخص، مداخله کند.

در چنین دنیایی، هر کس چه معنایی می‌تواند در زندگی کس دیگر داشته باشد؟ معنای بسیار زیاد و در عین حال بسیار کم. یک نفر می‌تواند سرنوشت یک نفر دیگر باشد، کاتالیزور او، راهنمای او، بازآفریننده‌ی او و نابودکننده‌ی او، اما همه عبث – زیرا این شخص هیچ‌گاه نمی‌تواند به دیگری برسد. این تراژدی سوء فهم نیست، ناکامی در ادراک نیست، تراژدی من‌گرای تیزبینی هم نیست که همه چیز را شبیه خودش خلق می‌کند. در این جا، خود فهم – عمیق‌ترین و زیباترین، محبت‌آمیزترین و عاشقانه‌ترین فهم – زیر چرخ‌های تقدیر خرد می‌شود. بار دیگر، بر-هوفمان بیش از بقیه

قطب‌های مخالف را از هم دور می‌کند. برای بقیه تراژدی در این است که هیچ فهمی بین انسان‌ها نیست و نمی‌تواند باشد؛ برای او در این است که فهم می‌تواند باشد، اصلاً در دسترس است، اما بی‌ثمر است. آری، آدم‌ها قادرند همه چیز را بفهمند، با عشق و همدلی عمیقی هر چیزی را که برای دیگری روی می‌دهد و علت آن را ببینند، اما چنین فهمی به چیزی که واقعاً روی می‌دهد ربطی ندارد و محکوم است این‌گونه هم بماند. از دنیای فهم، کاری بیش از این نمی‌توانید بکنید که به دنیای زندگی واقعی نگاه کنید؛ دروازه‌ای که این دو دنیا را از هم جدا می‌کند برای همیشه بسته است و هیچ نیروی جان نمی‌تواند این دروازه را بشکند. چیزهایی روی می‌دهد و ما نمی‌دانیم چرا؛ حتی اگر می‌دانستیم، باز هیچ نمی‌دانستیم. حداکثر چیزی که می‌توانیم بدانیم چیزی است که وقتی تقدیر بر در می‌کوبد در درون ما روی می‌دهد، چیزی که در کسی که سهمی در تقدیر ما داشته است و در کسی که تقدیرش را ما باز می‌نماییم روی می‌دهد. این را می‌توانیم بدانیم، و می‌توانیم دیگری را نیز به سبب آن دوست بداریم، حتی اگر زندگی ما در نتیجه‌ی دیدار ما نابود شده باشد. می‌توانیم حقیقتاً و عمیقاً در درون زندگی آن دیگری هستی داشته باشیم، اما هر کس با تقدیر ذاتی خود تنها می‌ماند. هر کسی تنهاست، حتی نسبت به ذات خودش.

شعر بر-هوفمان از این بینش فراموشی روید - بینشی که در برابر حیرت‌انگیزی فراگیرش همه‌ی مقوله‌های ما معنی‌شان را از دست می‌دهند: ایمان و شک، عشق و ترک نفس، فهم و بیگانگی و تمامی الفاظ دیگری که به کار می‌بریم. این دنیایی است که در آن همه چیز واقعاً در یک چیز ذوب می‌شوند که حاوی همه چیز است اما همه چیز را هم نفی می‌کند. گری است که در آن هر لفظی که ادا می‌کنیم فقط حال و هوای یک چرخش را توصیف می‌کند، اما از هر چرخش باز چرخش می‌روید و - مانند موسیقی - هیچ هستی ندارند مگر با هم، هیچ معنا و اهمیت و واقعیتی ندارند مگر در وحدت با هم.

هر اثر مکتوب، حتی اگر صرفاً همصدایی الفاظ زیبا باشد، ما را به دروازه‌ای می‌رساند که از آن نمی‌توان گذشت. هر اثر مکتوب به لحظه‌های بزرگی منتهی می‌شود که در آن‌ها می‌توانیم یکباره مفاک‌هایی تاریک را ببینیم که روزی باید به قعرشان بیفتیم؛ و میل به افتادن در این مفاک‌ها محتوای نهانی زندگی ماست. آگاهی ما به ما امکان می‌دهد که هرچه بیشتر از آن‌ها طفره برویم، اما مفاک‌ها همواره سر جای‌شان هستند، و هنگامی که از بالای کوهستان ناگهان منظره‌ای ما را به سرگیجه می‌اندازد، یا هنگامی که گل‌هایی که عطرشان ما را احاطه کرده است یکباره در غبار غروب از برابر نگاه ما محو می‌شوند، بله، در این هنگام‌ها، این مفاک‌ها در مقابل پاهای ما دهان می‌کشایند. هر اثر مکتوب حول پرسشی ساخته می‌شود و به شیوه‌ای پیش می‌رود که بتواند ناگهان در لبه‌ی مفاکی بایستد - ناگهان، غیرمنتظره، اما با نیرویی ناگزیر. اثر مکتوب حتی اگر ما را از نخلستان‌های دل‌انگیز یا بوستان‌های گل سوسن عبور دهد همواره به لبه‌ی مفاک بزرگ می‌رسد و نمی‌تواند قبل از رسیدن به این پرتگاه در جای دیگری متوقف شود. این عمیق‌ترین معنای صورت است: رسیدن به لحظه‌ی بزرگ سکوت، قالب‌دادن به نهر بی‌امتداد و جوشان و رنگارنگ زندگی که گویی تمام شتابش فقط از برای چنین لحظه‌هایی بوده است. آثار مکتوب فقط به این دلیل با هم فرق دارند که از مسیرهای متعدد می‌توان به مفاک‌ها رسید و پرسش‌های ما همواره از حیرتی نو برمی‌آیند. صورت‌ها ضرورت‌های طبیعی‌اند، صرفاً به این دلیل که از هر نقطه فقط یک مسیر به مفاک می‌رسد. پرسش، با زندگی در حول آن؛ سکوت، با خش‌خش، با سرو و صدا، با موسیقی، با آواز همگانی در حول آن: این است صورت.

و اما (البته فقط امروز) انسانیت و صورت مسائل اصلی کل هنر هستند. اگر حق داشته باشیم که درباره‌ی خاستگاه چیزهایی پرس و جو کنیم که هزاران سال است هستی دارند و با عبور از طوفان‌های این هزاره‌ها شاید

با خاستگاه خود بیگانه شده باشند - اگر حق داشته باشیم درباره‌ی خاستگاه‌های هنر بحث کنیم، می‌توانیم بگوییم که هنر به این علت امکان‌پذیر می‌شود و بخصوص هنر نوشتن به این علت معنی پیدا کرده است که می‌تواند به ما آن لحظه‌های بزرگی را بدهد که داشتیم درباره‌ی آن‌ها سخن می‌گفتیم. فقط به سبب این لحظه‌هاست که هنر برای ما ارزش زندگی می‌شود، همان‌طور که جنگل و کوهستان و آدم‌ها و جان‌های ما ارزش زندگی‌اند - اما ارزش هنر بغرنج‌تر، عمیق‌تر، نزدیک‌تر و در عین حال دورتر از همه‌ی این‌هاست، عینیت سردتری در قبال زندگی ما دارد و در عین حال سازگاری‌اش با ملودی خارجی آن مستحکم‌تر است. هنر می‌تواند این باشد، صرفاً به این علت که انسانی است و صرفاً تا آن‌جا که انسانی است. صورت چه‌طور؟ در زمان‌هایی پاسخ چنین پرسشی این بوده است: آخر، مگر چیزی جز صورت وجود دارد؟ زمان‌هایی بوده - لاقلاً ما معتقدیم زمان‌هایی بوده - که چیزی که امروزه صورت می‌نامیم، چیزی که این‌طور تب‌آلود به دنبالش هستیم، چیزی که در لذت سرد آفرینش هنری می‌کوشیم از بطن حرکت پیوسته‌ی زندگی به چنگ آوریم، بله، این چیز صرفاً زبان طبیعی الهام بوده است - فریادی خاموش‌نشده، انرژی مهارنشده‌ی یک حرکت انقباضی. در آن زمان‌ها کسی درباره‌ی ماهیت صورت پرسش نمی‌کرد، کسی صورت را از ماده یا از زندگی تفکیک نمی‌کرد، کسی نمی‌دانست که صورت چیزی متفاوت از هر کدام این‌هاست؛ صورت فقط ساده‌ترین شیوه و کوتاه‌ترین مسیر برای فهم میان دو جان مشابه بود - جان شاعر و جان مخاطب. امروزه این نیز مسئله شده است.

تعارض را نمی‌توان تئوریک به چنگ آورد. اگر به صورت فکر کنیم و بکوشیم به این لفظ معنا بدهیم، تنها معنایی که درمی‌آید این است که صورت ساده‌ترین شیوه برای نیرومندترین و ماندگارترین بیان است. و به این ترتیب (با قیاس‌هایی که به نظر می‌رسد اندکی نکته‌ی ما را تأیید می‌کنند) به فکر قاعده‌ی طلایی مکانیک و آموزه‌ی اقتصاد ملی می‌افتیم که طبق آن

هر چیزی می‌کوشد با صرف حداقل نیرو و به حداکثر نتیجه دست یابد. اما تعارضی وجود دارد، و ما این را می‌دانیم. می‌دانیم که هستند هنرمندانی که صورت برای آن‌ها واقعیت بلافصل است، و ما احساس می‌کنیم که زندگی به نحوی از آثار این هنرمندان به بیرون سُریده است؛ این‌ها هنرمندانی‌اند که فقط هدف را به ما می‌دهند و ما را ارضاننده باقی می‌گذارند، زیرا هدف فقط موقعی ارضاکنده است که نشانه‌ی ورود باشد، نشانه‌ی پایان دیررسیده‌ی یک راه دراز و سخت. (از دیدگاهی دیگر، می‌توانم بگویم که این هنرمندان فقط راه را به ما می‌دهند، نه ورود را.) و نیز هستند هنرمندانی که جان‌شان چنان لبریز از ثروت است که صورت برای آن‌ها به مانعی می‌ماند، و چون پیاله‌ای ندارند که شراب طلایی خود را در آن بریزند می‌گذارند که این شراب بخار شود و به مهی خالی بدل گردد: با سر خمیده از غم تمامی کمال را انکار می‌کنند؛ و آثاری که هیچ‌گاه نمی‌توانند کامل باشند و هیچ‌گاه نمی‌توانند به بلوغ برسند، از دست خسته‌ی آن‌ها پایین می‌افتد. هیل، این استاد بزرگ صورت، زمانی این‌طور می‌گفت: «نمایش‌نامه‌های من زیادی امعا و احشا دارند، مال دیگران زیادی پوست دارد.»

به تعبیری دیگر، مسئله را می‌توان تعارض سرشاری و صورت دانست. چه چیزی را می‌توان و باید برای صورت قربانی کرد؟ اصلاً باید چیزی را قربانی کرد؟ و چرا؟ شاید به این علت که صورت‌های موجود محصول زندگی امروز ما نیستند، یا به این علت که زندگی امروز ما بسیار ناهنرمندانه، بسیار درهم و برهم، بسیار متزلزل و ضعیف است و اصلاً قادر نیست هیچ جنبه‌ای از صورت‌های موجود را که می‌تواند با زمان تغییر کند (و اگر قرار باشد هنر زنده‌ای داشته باشیم باید تغییر کند) برای استفاده‌ی خودش عوض کند. بنابراین، امروزه یا صورت محض داریم - نتیجه‌ی اندیشیدن به هنر، ستایش آثار بزرگ گذشته و پویش رازهای آن‌ها - صورتی که نمی‌تواند کیفیات خاص، زیبایی‌ها و غنای هنر امروز را

دربرگیرد؛ یا اصلاً صورت نداریم، و هر چیزی که جلوه و نمودی ایجاد می‌کند صرفاً به ضرب تجربه‌ی مشترک چنین می‌کند و به محض این‌که تجربه دیگر مشترک نباشد غیرقابل تصور می‌شود. ممکن است این دلیل تعارض باشد یا نباشد، اما قطعاً تعارضی وجود دارد؛ و با همین قطعیت می‌توان گفت که در دوره‌های واقعاً با عظمت گذشته خبری از چنین تعارضی نبوده است. تراژدی‌های یونانی می‌توانستند به شخصی‌ترین احساسات غنایی هم بیان و جلوه ببخشند؛ آثار بزرگ کواتروچنتو [= قرن پانزدهم ایتالیا] به‌رغم گنجینه‌های خیال‌انگیز رنگارنگی که در آن‌ها انباشته شده است، دست‌نخورده می‌ماندند - و البته این نظر در مورد دوره‌های پیش‌تر صادق‌تر است.

خلاصه کنیم: امروزه هستند آثار مکتوبی که نمود و جلوه‌ی خود را از طریق صورت خود ایجاد می‌کنند، و نیز هستند آثاری که به‌رغم صورت خود چنین می‌کنند. برای بسیاری مسئله این است (و برای همه باید این باشد) که آیا با وجود این باز می‌توان به هماهنگی رسید یا نه: به عبارت دیگر، آیا چیزی مثل سبک امروز وجود دارد یا می‌تواند وجود داشته باشد یا نه. آیا امکانش هست که از انتزاع صورت‌ها یک سرشت استخراج کرد، آن‌هم طوری که زندگی امروز تماماً از آن تخلیه نشود؟ آیا می‌توان کاری کرد که رنگ‌ها، عطر و بو، گرد و غبار گل‌گون لحظه‌های ما - که فردا ممکن است رفته باشند - برای همیشه بپایند؟ آیا می‌توان سرشت ذاتی زمانه‌ی ما را به چنگ آورد، سرشتی که حتی خود ما شاید آن را شناسیم؟

بر-هوفمان و صورت‌ها: باید از دو صورت مشخص سخن بگوییم، دقیق‌ترین و باقوام‌ترین صورت‌ها، داستان کوتاه و تراژدی. هر دو صورت با کلیات انتزاعی سروکار دارند؛ در هر دو، کاراکترها، روابطشان و موقعیت‌شان همان‌قدر انتزاعی‌اند که حداقل امکان تخیل و تصور از بین

نرود. داستان کوتاه انتزاع عقلانیت بزرگ است؛ در آن چندین ضرورت تلاقی می‌کنند و همه‌ی امکان‌ها کامل و تمام الغا می‌شوند - نه فقط امکان‌هایی که خود داستان آن‌ها را پیش می‌آورد، بلکه همچنین امکان‌هایی که به لحاظ فکری می‌توان آن‌ها را از تم انتزاعی پدید آورد. تراژدی انتزاع نامعقولیت است، دنیای بی‌نظمی، عامل‌های غیرعلی، در سیطره‌ی لحظه‌های غیرمنتظره، نابودکننده و تحلیل‌ناپذیر. هر دو (به نحوی که شگردها و نموده‌های یکدیگر و تمام صورت‌های هنری دیگر را کاملاً منتفی می‌نمایند) فقط از آن بخش از ماهیت انسان بهره می‌گیرند که می‌تواند در تم‌های انتزاعی آن‌ها جا بیفتد.

این مسئله‌ی سبکی بزرگ بر-هوفمان است (همچنین مسئله‌ی همه‌ی هنرمندان واقعی، نه فقط او، اما نزد او ما این مسئله را روشن‌تر و واضح‌تر می‌بینیم). احتمال و ضرورت دقیقاً از هم منفک نشده‌اند؛ یکی از دیگری می‌روید و بعد دوباره به درون دیگری می‌رود، با آن می‌آمیزد، معنای مشخصش را از آن می‌گیرد و برای سبک‌پردازی انتزاعی که صورت به آن حکم می‌کند نامناسبش می‌سازد. به بیان مختصر: موضوع‌های داستان‌های بر-هوفمان نامعقول‌ها هستند، امور احتمالی؛ ولی او ضرورت‌هایی از آن‌ها می‌سازد، و تمامی کیفیات سبک او به این ترتیب علیه نمود مورد نظر عمل می‌کند؛ و هرچه بیشتر این‌گونه شود، این کیفیت‌ها نیرومندتر و اصیل‌تر می‌شوند. نمایش‌نامه‌های بر-هوفمان با نیروی ضرورت قوام می‌یابند، اما این ضرورت عبارت است از ارتقاء امر تصادفی به مرتبه‌ی امر ضروری؛ و هرچه عمارتی که او از اتصال تصادف‌های مکمل هم می‌سازد سنجیده‌تر و محکم‌تر باشد، کل عمارت شکننده‌تر و سستی شالوده‌اش آشکارتر می‌شود. این مسئله‌ی سبک برای داستان‌های کوتاه و نمایش‌نامه‌ها به چه معناست؟ برای هر دو به این معناست که ابعاد آن‌ها با غنای ناخوانده‌ی امر لحظه‌ای از بین می‌رود. و - حتی اگر غنای دنیای این نویسنده را کنار بگذاریم - اصل ثبات‌بخش در هر دو مورد چنان پیچیده است، آن‌قدر

گنجاست و چنان منقطع و چندخطی، که تقریباً غیرممکن است با این اصل ثبات بخش (که در عین حال وسیله‌ای غیر از آن هم وجود ندارد) بتوان آدم‌ها و موقعیت‌ها را ساده کرد و آن‌ها را در فاصله‌ی مناسب از ما و در نسبت صحیح با یکدیگر و با پس‌زمینه‌ی شان نگه داشت؛ تقریباً غیرممکن است پس‌زمینه را به ابعاد ضروری تقلیل داد و کاری کرد که فقط به مثابه‌ی پس‌زمینه ظاهر شود؛ و در این حال، حاکمیت بی‌قید و بند روان‌شناسی اجتناب‌ناپذیر است.

در داستان‌های کوتاه این بدان معنی است که موقعیتی که به شیوه‌ی غیر قابل حل تعبیه می‌شود به هر حال حل می‌شود. داستان‌های کوتاه بر-هوفمان درست به این علت به غافلگیری نایل می‌آیند که صورت آن‌ها عنصر غافلگیری را نادیده می‌گیرد. البته حل فقط می‌تواند از درون بیاید، از طریق تحلیل‌های بزرگ و سراسر غنایی جان. داستان‌های کوتاه بر-هوفمان درباره‌ی تحول آدمی پس از فاجعه‌ای تصادفی است، اما سؤال دقیقاً این است: آیا تحول آدمی می‌تواند موضوع هر صورت هنری غیر از رمان باشد؟ (به این تعبیر، رمان یک صورت خشک نیست.) چرا این پرسش مهم است؟ برای این که تحول جان هیچ‌گاه نمی‌تواند چیزی غیر از خودش را القا کند (هرچه کمتر القا کند، اختصاص بیشتری به جان دارد). چرا؟ شاید به این علت که روان‌شناسی (در این جا فقط از هنر سخن می‌گوییم، اما این حکم در خارج از هنر هم صادق است) مجبور است اختیاری بنماید. به تحول جان نمی‌توان با شگرد هنرمندانه، به ضرب هرگونه توسل مستقیم به حواس، صورت بخشید؛ تنها روش ممکن عبارت است از ملموس کردن آغاز و پایان تحول، یا تحول جزئی، با چنان نیرویی که حتی مرحله‌ی دوم متقاعدکننده بنماید (و این کاملاً نادر است)، به طوری که اگر از نقطه‌ی مقصد به عقب بنگریم، روند رسیدن به مقصد را بپذیریم، تحوّل بالفعل را ممکن بدانیم – ولو هیچ‌گاه نه به مثابه‌ی یگانه شیوه‌ی ممکن، زیرا همیشه می‌توانیم هر تعدادی از ارتباط‌های روان‌شناسانه را بین دو نقطه تصور کنیم.

به علاوه، هر چه تأثیر عامل‌های بیرونی کوچک‌تر باشد چنین تحولی به خود جان بیشتر مربوط می‌شود، و هر چه نحوه‌ی پرداخت روان‌شناسانه‌تر باشد صورت‌بخشیدن هم غیرمتقاعدکننده‌تر می‌شود؛ زیرا تعدد و تنوع ارتباط‌های ممکن بین دو نقطه، متناسب با فاصله‌ی بین آن‌ها افزایش می‌یابد. ابعاد نسبی دنیا‌های رمان و داستان کوتاه چیزی است که به واضح‌ترین وجه این دو را از یکدیگر متمایز می‌کند. موضوع داستان کوتاه اتفاق مجزاً، و موضوع رمان کل زندگی است. داستان کوتاه چند کارا کتر اندک و چند وضع و حال بیرونی اندک را از دنیا برمی‌گزیند، آن قدر اندک که برای مقصودش کفایت کند؛ رمان می‌گذارد که هر عنصر قابل تصویری وارد ساختارش شود، زیرا هیچ چیز برای مقصودش زیادی نیست. برای جمع‌بندی مختصر مسئله‌ی سبک می‌توانیم بگوییم که داستان‌های کوتاه بر-هوفمان در طرح کلی و نمود مورد نظرشان شبیه رمان هستند، اما نقطه‌ی آغاز و طریقه‌ی ساده‌سازی آن‌ها از آن داستان کوتاه است؛ به این ترتیب، او مقدار زیادی از قدرت تمرکز یافته‌ی داستان کوتاه را از دست می‌دهد بی‌آن‌که چیزی به جبران آن به دست آورد. داستان‌های کوتاه‌اش از هم می‌پاشند؛ اگر از منظر آغاز نگاه کنیم پایان ضعیف است، و اگر از منظر پایان نگاه کنیم مبنا اختیاری می‌نماید - همان‌طور که خط سیر تحول اختیاری می‌نماید. به این ترتیب، آنچه در این داستان‌های کوتاه نیکوست فقط می‌تواند خصلت غنایی صرف داشته باشد. ذکر این نکته جالب است که این ناسازی در غنایی‌گری بر-هوفمان واضح‌تر و عمیق‌تر و غنی‌تر و جذب‌کننده‌تر است. به لحاظ صورت، کم‌حجم‌ترین داستان‌های کوتاه‌اش بهترین‌اند.

اما در نمایش‌نامه‌ها، وضع دشوارتر و در عین حال شاید کمی ساده‌تر است. بر-هوفمان در نمایش‌نامه‌ها مسئله را باز هم عمیق‌تر می‌کند، طوری که دو قطب، دیگر، نافی هم نیستند. (ماهیت سرشتی تعارض سبک در داستان‌های کوتاه شاید این است که بر-هوفمان می‌خواهد داستان‌های

کوتاهش به چیزی نایل شوند عالی تر از آن که این صورت خاص می تواند به آن نایل شود، و بنابراین مجبور است حدود و ثغور صورت را بشکند. (در نمایش نامه ها، خلاف این صادق است؛ چیزی که بالفعل نشان داده می شود سبک والاتری پیدا می کند تا نهایتاً به مواد و مصالح مناسبی برای بیان دراماتیک تبدیل می شود. یعنی چه؟ درام همواره در فرمان ضرورتی جهانی است، مجموعه ی قوانین کیهانی بی چون و چرا، همواره قائم به ذات و فراگیر. محتوای بالفعل نمایش نامه مهم نیست - یعنی در میان تعداد بی شماری از محتواهای احتمالی همیشه چندتایی هستند که به یک اندازه مناسبند تا مبنای سبک پردازی دراماتیک قرار گیرند. پس از این دیدگاه نمی توان به مبنای بنیادی کنِت شاروله اعتراض کرد. آنچه هر درام دیگری را می توانست نابود کند - ماهیت کاملاً تصادفی فاجعه ها و دگرگونی هایی که توصیف می شوند - در این جا عمیقاً تأثیرگذار از کار درمی آید و در مواردی عملاً دراماتیک می شود. این جا، احتمال عنصرِ پیشینی اثر است، در خودِ فضا حضور دارد؛ اصلاً کل را می سازد، هر چیزی بر اساس آن و از بطن آن ساخته می شود، و به همین دلیل به نمود دراماتیک یا تراژیک خود نایل می آید. آخر، معیار تعیین کننده ی این که فلان لحظه دراماتیک است یا نه، نهایتاً چیزی نیست جز درجه ی قدرت نمادین آن - لحظه تا کجا کل سرشت و سرنوشت کاراکترها را دربرمی گیرد و تا کجا زندگی آن ها را نمادین می سازد. غیر از این، هر چیز دیگری صرفاً خارجی است، و اگر این کیفیت وجود نداشته باشد آن گاه هیچ چیز دیگری هم وجود نخواهد داشت، نه آرامش و نه جوشش، نه شور و حال و نه کیفیت زنده ی تجسمی. در چند مورد مهم، امر نامعقول نپویده می ماند؛ زیرا پویه ای که ماهیت تصادفی تصادف ها را القا می کند، و لذا آن ها را دراماتیک می سازد، می تواند فقط - با توجه به وسیله های بیان که امروز در دست ماست - پویه ی بعد از وضعیت و روان شناسانه باشد؛ فقط می تواند از طریق جان کسانی که تجربه اش می کنند بیان شود. به این ترتیب، هرگونه ملموس کردن مستقیم و با آن،

نمادین کردن کامل - نمود حقیقتاً دراماتیک - فوق‌العاده دشوار و تقریباً ناممکن از کار درمی‌آید. یا، به عبارت بهتر، این‌که نمود دراماتیک حاصل می‌شود یا نه، لزوماً و به‌نحو ارگانیک به این ملموس کردن یا نمادین کردن ربط ندارد؛ مسئله بیشتر به این برمی‌گردد که آیا ما هیچ وسیله‌ی دیگری برای بیان دراماتیک‌بخشیدن به این چنین نگرشی از جهان در اختیار داریم غیر از انعکاس دادن آن پس از وضعیت، یا نه.

در تنها نمایش‌نامه‌ای که بر-هوفمان تا این تاریخ نوشته است این مسئله هنوز حل نشده است. از سه نقطه‌ی عطف بزرگی که نمایش‌نامه با آن‌ها سروکار دارد، یکی در پیش‌تاریخ نمایش‌نامه است، در گذشته‌ها، عمیقاً هم تأثیرگذار و کاملاً القا‌کننده. این راه‌حل (که در اویدیپوس شاه نیز می‌بینیم) توسط ایبسن و قبل از او توسط هیل به منظور غلبه بر امر نامعقول به کار رفته است. اما این شگرد را با آن‌که کارساز است نمی‌توان در همه‌ی موارد به کار برد؛ زیرا - همان‌طور که پاول ارنست از دیدگاهی دیگر نشان داده است - لزوماً هنرمند و هنرش را فقیرتر می‌کند، چون واریاسیون‌های او را کاهش می‌دهد و آزادی حرکتش را در درون نمایش‌نامه از او می‌گیرد. دو رویداد قاطع دیگر در نمایش‌نامه (که به این شیوه به آن‌ها پرداخته نشده است) به قدر اتفاق‌ها متقاعدکننده نیستند، ولو پیامدهای آن‌ها شاید ما را بسیار تحت تأثیر قرار دهد. با این حال، حتی از دیدگاه مفهوم انتزاعی درام، اشتباه است اگر بگوییم که این نمایش‌نامه ناکام است. مثل همیشه، مسیری که بر-هوفمان برگزیده است پرمخاطره‌ترین مسیر است، و شاید به این دلیل چیزی را برای آینده نوید می‌دهد. هیچ‌یک از صحنه‌ها صرفاً روان‌شناسانه نیستند؛ صحنه‌ی دوم، که جسورانه‌تر است، بیش از همه غیرروان‌شناسانه است. در آن، زنجیره‌ی عجیبی از رویدادهای تصادفی سبب می‌شود زنی که عشقش به شوهر و فرزند بی‌تزلزل است و در احساس خود تا دم مرگ هم به شوهر خود وفادار می‌ماند، تسلیم اغوای مردی دیگر بشود - مردی که زن شاید از او بدش می‌آید و در هر حال،

همیشه به او کاملاً بی‌اعتنا بوده است. تلفیقی از تصادف‌های عجیب سبب می‌شود این دو در اتاقی تاریک کاملاً با هم تنها بمانند؛ تقاضاهای غم‌انگیز مرد جوان اصلاً اثری بر زن ندارد، اما درست در همان لحظه که زن در عشق خود به شوهر بیشترین امنیت را احساس می‌کند اخگر سوزانی از اجاق بیرون می‌افتد و مرد را، که زن با بی‌اعتنایی کامل از خودش رانده است، مجروح می‌کند. اینک زن با آن‌که در دل همچنان به کلمات او بی‌اعتناست، با نوعی دلسوزی به این کلمات گوش می‌کند. این دلسوزی بدون فکر و انسانی است که سبب می‌شود زن قدم اول را بردارد (که نیازی نیست به چیزی فراتر از آن منتهی شود): مرد از او می‌خواهد کمی از مسیر بازگشت را در باغ با او برود.

می‌خواهم شب ببیند

که من و تو در باغ راه می‌رویم.

شب همه جا هست.

می‌خواهم که شب رازدارم باشد.

هر جا که باشم می‌توانم با او از تو سخن بگویم.

ما را دیده است. از من و تو می‌داند.

به او خواهم گفت: «ای شب، تو او را دیده‌ای، مگر نه؟ آیا زیبا نیست؟»

و شکایت خواهم کرد:

«او مرا دوست ندارد، ای شب، اما من بسیار دوستش دارم.»

آن‌گاه با گذرگاه‌های پیچاپیچش، دانه‌های برف که در مهتاب فرو می‌افتند، الفاظ عجیب مرد که هنوز در گوش زن طنین افکن است، سبب می‌شود که زن قدم بعد را بردارد، و بعد هم قدمی دیگر، تا این‌که کار از کار می‌گذرد، بی‌آن‌که زن خواسته باشد، حتی شاید بی‌آن‌که دریافته باشد چه روی داده است. سپس، در رویارویی بزرگ تراژیک، هنگامی که اندوه

عمیق دیگر جای خشم و پرخاش لحظه‌های نخستین را گرفته است، شوهر زن این پرسش غم‌انگیز را از او می‌پرسد:

پس چه بود ای زن مغرور
که تو را به این راه کشاند؟

زن فقط قادر است غمگنانه سر تکان بدهد و بگوید «نمی‌دانم» و در جست‌وجوی کلمات اضافه کند: «او گفت...». به نظرم می‌آید که حوادث شگفت‌انگیز و مخوفی که بر زندگی ما حاکم هستند، عجایب مهیب لحظه‌های عجیب زندگی، در این نقطه از نمایش‌نامه کاملاً نمایان می‌شوند؛ می‌توانیم در موسیقیِ اوضاع همراهی‌کننده به‌وضوح آن‌ها را بشنویم؛ کیفیتی جاندار می‌یابند که موجب می‌شود احساس کنیم حکومت تصادف بر زندگی چه بی‌منازع است. در این جا تصادف‌ها، لحظه‌ها، نمادین می‌شوند - نمادهای قدرت مستقل خودشان. این نخستین قدم به سوی بیان دراماتیک حقیقی است. فقط نخستین قدم؛ زیرا در این جا نیز اثر القاکننده‌ی آن‌ها عمدتاً اثری در بعد از وضعیت است، و رویدادها صرفاً به مثابه‌ی تبیین عمل می‌کنند و مبنایی برای احساسی که بعداً می‌آید؛ با نیروی فراگیر تجربه‌ی مستقیم این احساس را به ما نمی‌دهند، بلکه صرفاً به صورت نوعی پیش‌آگهی رنگ‌باخته عمل می‌کنند. در لحظه‌هایی هم نوعی تجربه‌ی بی‌واسطه وجود دارد. در این لحظه‌ها و در مسیری که ترسیم می‌کنند می‌توان نخستین نشانه‌های یک سبک مدرن دراماتیک را ردیابی کرد. چیزی که سبک را مدرن می‌سازد ویژگی‌های ساختگی و بی‌اهمیت زندگی امروز نیست، ویژگی‌هایی که مورد توجه جدی نیست (که مثلاً در درام ناتورالیستی چنین است)؛ چیزی که سبک را مدرن می‌کند این است که شیوه‌ی مشخصاً مدرن احساس و ارزیابی و تفکر ما، ریتم آن، سرعت و ملودی آن، به صورت‌ها فرا می‌روید، با آن‌ها یکی می‌شود و سرانجام خود

نیز صورت می‌شود. درام بر-هوفمان سرشار است از انواع بی‌مانند زیبایی‌های غیرقابل تصور. شیوه‌ای که او برای طرح پرسش در پیش می‌گیرد - حتی اگر روز پاسخ فرا نرسیده باشد - به او امکان می‌دهد که راه‌حل‌های شگفت‌انگیز جدیدی پیدا کند. از زمان گوته و شیلر، برای حفظ فاصله‌ی کاراکترهای دراماتیک، که اقتضای تراژدی با عظمت است، شعر لازم بوده است؛ اما گوته و شیلر از تلاش برای انسانیت بخشیدن کامل به کاراکترهای خود دست می‌شستند. شیلر با غرور یا تسلیم به گوته می‌نوشت که شخصیت فردی واقعاً به درام تعلق ندارد و «نقاب‌های آرمانی» تراژدی یونانی برای درام مناسب‌تر بوده‌اند تا آدم‌هایی که در آثار شکسپیر یا خود گوته دیده می‌شوند. بر-هوفمان شاید از زمان کلايست به بعد نخستین کسی است که شعرش موفق می‌شود تمامی دنیای نمایش‌نامه را در حالت «کوک‌شده» نگه دارد، طوری که هیچ کاراکتری از طریق رئالیسم افراطی فردیتش برجستگی خاصی پیدا نمی‌کند؛ با این حال، در نتیجه‌ی این کار، از انعطاف نمایش‌نامه، دقت شکننده‌ی آن و کیفیت لحظه‌ای‌اش چیزی کم نمی‌شود.

تکنیک بر-هوفمان در ترسیم آدم‌ها، که عمیقاً با ماهیت ساختمان نمایش‌نامه پیوند دارد، تکنیک لحظه‌های بزرگ است. (براونینگ گذرگاه‌های پیاپی و صحنه‌های غنایی هوفمانستال جوان مقدمات این تحول به‌شمار می‌روند.) هر کدام از کاراکترهای او ناگهان در نقطه‌ی معینی (یا، بسته به اهمیت‌شان، در چندین نقطه) از نمایش‌نامه جان می‌گیرند. و درست وقتی که سرنوشت و کاراکتر خود او وارد محور اصلی درام می‌شود، او دیگر پس‌زمینه‌ای عجیب برای تقدیر کاراکترهای دیگر نیست. نیرویی که در ژرفش انسانی چنین لحظه‌هایی انباشته می‌شود، بلکه همین نیرو، به کاراکترهای او زندگی می‌بخشد و برگزیده و آینده نور قدرتمندی می‌تابد. روی کاراکتر کاملاً کار می‌شود، ظرایف و دقایق کاملاً درمی‌آیند و تفکیک‌ها و تمایزها انجام می‌گیرد، اما این همه فقط در آن لحظه‌هاست که

روی می‌دهد؛ همه‌ی حرکت‌های دیگر نتیجه‌ی انرژی پتانسیلی است که در این لحظه‌ها آزاد می‌شود، و به همین دلیل، انرژی به حداقل می‌رسد، طوری که هر قدر هم بی‌امان باشد نمی‌تواند ساختمان را ویران کند. جمع‌بندی کنیم: بقیه‌ی نمایش نامه‌نویسان امروز (مثلاً هوفمانستال) کاراکترهای خود را ساده می‌کنند و به حد ضروری محض تنزل می‌دهند، اما بر-هوفمان فقط صورت‌های بیان آن‌ها را انشا می‌کند.

او این تکنیک را هم در روابط روان‌شناسانه‌ی کاراکترهای خود و هم در روابط ساختاری آن‌ها اعمال می‌کند - در بازنمایی روابط انسانی. در این جا باز هم انتخاب دقیقی به لحاظ زمان صورت می‌گیرد؛ فقط ژرف‌ترین لحظه‌ها که برای درام اهمیت محوری دارند انتخاب می‌شوند. کاراکترهای بر-هوفمان هیچ نقطه‌ی تماس دیگری ندارند؛ در این جا او تحولات را آزمایش نمی‌کند. در این لحظه‌ها، تماس بین کاراکترها قاعدتاً در کل سطح آن‌ها برقرار می‌شود؛ به‌طور کامل وارد درام شده‌اند چون کل طبیعت آن‌ها دراماتیک است (نه فقط چند صفت مجزای آن‌ها)؛ و در نتیجه، غنایی‌گری نویسنده - هر قدر که دامنه‌دار باشد، هر قدر که پرسروصدا باشد - هیچ‌گاه غیردراماتیک نمی‌شود. در تمام لحظه‌های موفق، فراخی شالوده‌ی سبک - همان خطر سبکی بزرگی که باید دید و بر آن غلبه کرد - به سرچشمه‌ای برای زیبایی فراوان تبدیل می‌شود: هیچ چیزی خارج از مشغله‌ی اصلی درام به روابط بین کاراکترها وارد نمی‌شود. اثر را خطر بزرگ درام روان‌شناسانه‌ی مدرن تهدید نمی‌کند - این خطر که کاراکترها فراخ‌تر شوند و دقایقی ریزتر از آنچه سرنوشت دراماتیک‌شان اقتضا می‌کند پیدا کنند، طوری که غنایی‌گری ناب و ژرف تماس‌های‌شان با یکدیگر هیچ‌گاه بالاتر از غنایی‌گری قرار نمی‌گیرد و در نتیجه استاتیکی و در نهایت خشک و یکنواخت نمی‌شود. بر-هوفمان از یک ضعف عمده‌ی دیگر سبک‌پردازان دراماتیک معاصر نیز اجتناب می‌کند: این خطر وجود دارد که به علت زندگی درونی بغرنج و پرگیروداری که صرفاً در چند طرح‌واره‌ی کلی متراکم

می‌شود، چهره‌ای که شاید در اصل قرار بوده متعارف باشد معمولاً بیمارگونه جلوه می‌کند. (یافیرِ هوفمانستال شاید چشمگیرترین نمونه‌ی این خطر باشد.)

انزوای بزرگی که کاراکترهای بر-هوفمان، مثل همه‌ی کاراکترهای درام مدرن، در آن به سر می‌برند، روابطشان با یکدیگر را تهی از شادی نمی‌کند، حتی اگر خطوط نیمرخ‌شان اندکی زمخت کشیده شده باشند. به این منظور که در چشم‌انداز نمایش‌نامه واضح‌تر بنمایند. کاراکترهای بر-هوفمان وسط حرف یکدیگر نمی‌دوند، با یکدیگر نامهربان و خشن نیستند، الفاظشان مانند دست‌هایی که برای آغوش گرفتن و اشوند به هم می‌رسند؛ به هم بافته می‌شوند، یکدیگر را می‌جویند و می‌یابند، و فقط در پس این به هم رسیدن‌هاست که ما آن تنهایی ابدی را تشخیص می‌دهیم که مثل همیشه دامنه‌دار است و چون پر عاطفه است خردکننده‌تر است. دره‌هایی که کاراکترهای او را از هم جدا می‌کنند پر از گل هستند؛ کاراکترهای او پرتوهایی به اطراف می‌تابند اما گل‌ها نمی‌توانند دره‌ها را پر کنند و پرتوهای نور فقط در آینه‌ها باز می‌تابند.

بر-هوفمان از آن نوع هنرمندانی است که بی‌آن‌که ادعا کنند، هرگونه شبهه‌ی مصالحه را نفی می‌کنند و قهرمان‌گرایی تصنعی تبعیت سفت و سخت از برنامه‌ی محدود را نیز رد می‌کنند. انتزاع‌های قدیمی برای آنچه او می‌خواهد بگوید بسیار باریک و محدودند؛ او می‌خواهد انتزاع‌های تازه‌ای خلق کند تا شاید کل غنایی‌گری‌اش در صورت حل شود. همین نکته کار او را از معماری کاملاً سبکی و صرفاً هنرمندانه‌ی پاول ارنست و نیز از پیکره‌های درخشان گره‌هارت هاوپتمان متمایز می‌کند (فقط برای این‌که جایگاه او را نشان بدهم این اسم‌ها را آورده‌ام). در میان همه‌ی نویسندگان امروز، او کسی است که برای رسیدن به صورت دارد قهرمانانه‌ترین نبرد را سپری می‌کند. به نظر می‌رسد که هوشی عمیق او را وامی‌دارد تا سرشاری لحظه‌هایی را که توصیف می‌کند در حدود و ثغور دقیقی نگه دارد.

صورت‌ها هنوز برایش مانع به شمار می‌آیند، مانع‌هایی که طولانی و سخت با آن‌ها جنگیده است - نه برای چیزی که باید بگوید، بلکه بیشتر برای اجتناب از سکوت و تسلیم. در تک‌تک آثارش، عمارتی که به آن زیبایی برپا کرده است در چندین نقطه فرو می‌ریزد و چشم‌اندازهایی ناگهانی در برابر ما گشوده می‌شود، منظره‌هایی آنی از چیزی - کسی چه می‌داند چه چیزی؟ زندگی؟ جان خودش؟ اگر آیندگان، که فقط چیزی را که صورت یافته است به جا می‌آورند و کل بیان خودجوش را نادیده می‌گیرند، به او بی‌اعتنایی کنند و درکش نکنند (ولو قابل توجیه هم باشد) باز ما بی‌اختیار به آن لحظه‌هایی عشق می‌ورزیم که در آن‌ها بر-هوفمانِ هنرمند خود را ضعیف‌تر از بر-هوفمانِ انسانِ عمیق و اصیل نشان می‌دهد.

غنا، آشوب و صورت گفت‌وگویی درباره‌ی لارنس استرن

صحنه، اتاق یک دختر طبقه‌ی متوسط است، با مبلمان ساده و اشیاء جدید و قدیمی که خیلی ناهمگون درهم آمیخته‌اند. کاغذ دیواری به رنگ روشن و نسبتاً معمولی است. مبلمان اتاق جمع‌وجور و سفید و غیرراحت است، به روال معمول اتاق دختران جوان طبقه‌ی متوسط. فقط میز تحریر قشنگ و بزرگ و راحت است، همین‌طور تختخواب بزرگ برنجی در گوشه‌ی اتاق در پشت پرده‌ی جمع‌شو. روی دیوارها همان آمیزه‌ی ناهمگون: عکس‌های خانوادگی و حکاکی‌های ژاپنی، نسخه‌های چاپی از تابلوهای نقاشی مدرن و تابلوهای قدیمی مد روز: ویسلر، ولاسکس، ورمیر. بالای میز تحریر، عکسی از یک فرسکوی جوتو.

پشت میز، دختر بسیار زیبایی نشسته است. بر دامنش کتابی است: گزین‌گویه‌های گوته؛ کتاب را ورق می‌زند و به نظر می‌رسد می‌خواند؛ منتظر کسی است. زنگ به صدا درمی‌آید. حالا دختر غرق در مطالعه می‌شود، طوری که فقط دفعه‌ی دوم صدای زنگ را می‌شنود؛ بلند می‌شود تا به استقبال تازه‌وارد برود. هم‌کلاسی دانشگاه است، تقریباً هم‌سن و سال دختر، شاید کمی هم جوان‌تر: جوانی بلندقد، خوش اندام، بور، بیست یا بیست و دو ساله، که فرق سرش را از کنار باز کرده است؛ عینک بی‌دسته زده و کت

رنگی پوشیده. در رشته‌ی زبان‌های مدرن درس می‌خواند و عاشق دختر است. زیر بغلش چند جلد کتاب کهنه‌ی جلد چرمی دارد - از نویسندگان انگلیسی آغاز قرن نوزدهم. آن‌ها را روی میز می‌گذارد. دست می‌دهند و می‌نشینند. دختر: کی مقالات را توی سمینار می‌خوانی؟

پسر: هنوز نمی‌دانم. چند تا چیز هست که باید پیدا کنم. چند دوره‌ی اسپکیتتر و تتلر را هم باید مرور کنم.

دختر: چرا این همه به خودت زحمت می‌دهی - آن هم برای این آدم‌ها؟ کاری که تا به حال کرده‌ای از سرشان هم زیاد است. اگر ایرادی هم داشته باشد چه کسی می‌فهمد؟

پسر: شاید. اما یواخیم...

دختر (حرفش را قطع می‌کند): ... او، بله، برای این که همیشه درباره‌ی همه چیز با او بحث می‌کنی.

پسر (لبخند می‌زند): نه فقط به این علت. اگر هم به این علت باشد چه اشکالی دارد؟ من این کار را برای خودم می‌کنم. فعلاً خوشم می‌آید بیشتر کار کنم. دوست دارم. جالب است که با امور جزئی سروکله بزنم. به خیلی چیزها برمی‌خورم که در غیر این صورت تنبلی‌ام می‌شد به سراغشان بروم. با این همه، زیاد هم به فکرم فشار نمی‌آورد. زحمت هم ندارد. زندگی راحتی دارم - اسمش را بگذار «وجدان علمی» من. دوست دارم مرا «محقق جدی» بدانند.

دختر (راضی از مکالمه): خودت را به آن راه نزن، وینسنت. خوب می‌دانم که چه قدر برایت مهم است مطالبت را خوب جمع کنی - چه قدر کارت را جدی می‌گیری.

وینسنت (که کلاً مجاب نشده، اما با رضایت این تمجید را می‌پذیرد): شاید حق با تو باشد. حتماً. (یک مکث کوچک دیگر) کتاب استرن را با خودم آورده‌ام. می‌بینی که فراموش نکرده‌ام.

دختر (کتاب را برمی‌دارد و به جلدش دست می‌کشد): چه چاپ قشنگی.

وینسنت: بله، چاپ ۱۸۰۸ است. قشنگ. طرح رینولدز را می بینی؟ عالی است، نه؟

دختر: بقیه‌ی گراوورها را ببین، چه قشنگ. به این یکی نگاه کن! (مدتی گراوورها را تماشا می کنند.) کجای کتاب را برایم می خوانی؟

وینسنت: بهتر است اول سفر احساساتی را بخوانم. اگر دوست داشتی، بعداً تریسترام شندی را خودت بخوان. قبول؟ (لهجهِ انگلیسی اش خیلی خوب است اما کمی هم به عمد ظاهر سازی می کند.) حالا گوش کن. (آغاز سفر را می خواند، اولین اپیزود احساساتی کوچک با کشیش خانه به دوش، طبقه بندی شوخی آمیز مسافران، خرید درشکه، نخستین ماجرای احساساتی - افلاطونی با بانوی ناشناس. تند و بی قرار می خواند، با لهجهِ ناب، بدون احساسات، با لحن طنز آلود - آن قدر رقیق که تقریباً نامحسوس است - بخصوص در قسمت های احساساتی. نحوه‌ی خواندنش این طور القا می کند که متن برایش خیلی هم مهم نیست. چیزی است مثل خیلی چیزهای قشنگ دیگر که برایش پیش آمده و تصادفاً راضی اش کرده، و حتی نوع رضایتش به حال و هوا بستگی دارد، به لذت بردنش از حال و هوای خودش. هر دو غرق در خواندن اند که کسی در می زند، محکم و باتأکید، و بلافاصله یواخیم، یک دانشجوی همکلاسی دیگر، وارد اتاق می شود. هم سن و سال آنهاست، شاید هم کمی مسن تر، بلندقدتر از وینسنت. لباس مشکی پوشیده، تقریباً کهنه. قیافه اش سخت و بی حالت است. او هم دانشجوی زبان های مدرن است و عاشق آن دختر. به همین علت، از هماهنگی بی سروصدایی که بین آن دو حس می کند راضی نیست. به طرف شان می رود و دست می دهد. بعد، کتاب را از دست وینسنت می گیرد و می گوید: چه می خواندید؟)

وینسنت (کمی عصبی، هم به علت این که ورود یواخیم خلوت شان را به هم زده، و هم به علت این که در سؤال او نوعی مبارزه جویی ضمنی حس می کند): استرن.

یواخیم (لحن او را تشخیص می دهد و لبخند می زند): نکند مزاحم تان شده باشم؟

وینسنت (متقابلاً لبخند می زند): راستش، بله. استرن به کار تو نمی آید. زیباست. مشغول کننده است. غنی است. و کاملاً هم بی قاعده!

دختر (ناراضی از قطع شدن): شما دو نفر می خواهید باز هم بحث کنید؟ یواخیم: نه. لااقل من نه. امروز اصلاً. (رو به وینسنت) فقط یک چیز هست که اشتباه فهمیده ای - نترس، نمی خواهم بحث کنم - موضوع این نیست که استرن به کار من نمی آید، هرچند که البته من به او اهمیتی نمی دهم. اما این یکی (اشاره می کند به کتاب گوته که هنوز در دامن دختر است)، استرن با او جور در نمی آید. قبل از خواندن کتاب استرن، داشتید این را می خواندید؟ دختر (خوشحال از این که لااقل کسی به او توجه کرده، به همین دلیل با حرارت با یواخیم صحبت می کند و به نوعی در نهان وینسنت را می رنجاند): بله، داشتم کتاب گوته را می خواندم. چرا پرسیدی؟

یواخیم: چون موقعی که داشتید کتاب استرن را می خواندید باید قاعدتاً از خودتان می پرسیدید: گوته درباره اش چه می گفت؟ آیا از این ملغمه ی خردهریزه های ناهمگون بدش نمی آمد؟ از این چیزی که داشتید می خواندید، به خاطر خامی و بی نظمی اش متنفر نمی شد؟ آیا استرن شما را آماتور نمی خواند؟ چون احساسات را همان طور که هستند - مثل ماده ی خام و کار نشده - تجدید می کند و نمی کوشد به آن ها وحدت ببخشد، به آن ها صورت بدهد، ولو ناقص. مگر نخوانده اید که گوته درباره ی آماتورها چه می گوید؟ یادتان است؟ «اشتباه آماتورها این است که می خواهند بین تخیل و تکنیک پیوند مستقیم برقرار کنند.» نمی شد این جمله را سرلوحه ی هر نقدی از استرن گذاشت؟ خب، آدم اگر این کلمات را خوانده باشد - اگر تجربه اش هنوز در ذهن آدم تازه باشد - آن وقت می تواند این طور راحت مجذوب بی صورتی استرن بشود؟

دختر (کمی مردد، اما لحن صدایش را محکم می کند تا این تردید را

پوشاند): مطمئنم در چیزی که می‌گویی نکته‌ای هست، اما گوتِه نمی‌...
آخر، این موضوع کاملاً هم...

وینسنت: به نظرم می‌دانم چه می‌خواهی بگویی؛ بگذار من جملات را کامل کنم. گوتِه هیچ وقت جزم‌اندیش نبود. می‌گفت «بیاید چندجانبه باشیم!» می‌خواستی این را بگویی، مگر نه؟

دختر (سرش را به علامت «بله» ی گرم و تشکر آمیزی تکان می‌دهد. یک‌بار دیگر، مثل قبل از قطع شدن مطالعه، سکوتش به معنی موافقت با وینسنت است، و هر دو مرد این را می‌دانند).

وینسنت (ادامه می‌دهد): «چغندرهای پروس خوشمزه‌اند، مخصوصاً وقتی با شاه‌بلوط سرو شوند، اما این دو میوه‌ی عالی خیلی دور از هم می‌رویند.» می‌توانم هزار قطعه‌ی نظیر این نقل کنم. — نه! سخن‌گفتن علیه چنین لذت‌هایی، به نام گوتِه، به جایی نمی‌رسد. علیه هر شادی و لذتی باشد به جایی نمی‌رسد. هر چیزی که ما را غنی‌تر کند، می‌تواند چیز تازه‌ای به زندگی ما اضافه کند!

یواخیم (کمی با کنایه): مطمئنی؟

وینسنت (که دلخوری‌اش هر لحظه آشکارتر می‌شود): من که می‌دانم — و کاملاً مطمئنم تو هم می‌دانی — که استرن از نظر گوتِه چه بود، گوتِه همواره با چه عاطفه و محبتی از او حرف می‌زد، آن هم به‌عنوان یکی از مهم‌ترین تجربه‌های کل زندگی‌اش! یادت نمی‌آید؟ یادت نیست آن قطعه‌ای را که در آن گوتِه می‌گوید قرن نوزدهم نیز باید بفهمد چه چیزهایی را مدیون استرن است و باید ببیند باز هم چه چیزهایی می‌تواند از او وام بگیرد؟ یادت نمی‌آید؟ این قطعه چه طور؟ — «ذهن یوریکِ استرن زیباترین ذهنی بوده که تا به حال کار کرده؛ کسی که اثر او را می‌خواند در آن واحد احساس خوشی و آزادی می‌کند؟» یادت نیست؟

یواخیم (با ظاهر بسیار آرام و از موضع برتر): نقل قول چیزی را اثبات نمی‌کند. تو هم این را می‌دانی. می‌توانی نیم ساعت همین‌طور نقل قول کنی،

و خودت می‌دانی که من هم می‌توانم در تأیید نظر خودم نقل قول کنم و دست از سرگوته بردارم. هرکدام می‌توانیم برای تأیید نظر خودمان این نظر استیصال‌آمیز گوته را نقل کنیم که غیرممکن است آدم کسی را متقاعد کند - زیرا قضاوت‌های غلط ریشه‌ی عمیقی در زندگی هر کس دارند - و آدم فقط می‌تواند مدام حقیقت را تکرار کند. هرکدام ما می‌تواند با نقل این حرف، که باز هم استیصال‌آمیز است، به دیگری حمله کند: مخالفان ما تصور می‌کنند وقتی نظریات خود را بارها و بارها اعلام می‌کنند و توجهی به نظریات ما نمی‌کنند لابد ما را شکست داده‌اند. نه! نقل قول‌ها مؤید هر چیزی می‌توانند باشند، ولی در واقع مبنای هیچ چیزی نیستند. حتی اگر همه‌ی نقل قول‌های ادبیات جهان علیه من باشد، باز می‌دانم که در این بحثِ بخصوص گوته طرف من است. حتی اگر نباشد - چون گوته می‌تواند خیلی کارها بکند که ما نمی‌توانیم! - باز هم واکنش اول من صحیح است: خطای سبک است که بعد از کتاب گوته، کتابِ استرن را بخوانیم. حتی از آنچه ابتدا تصور می‌کردم شاید بیشتر حق داشته باشم: نمی‌شود گوته و استرن را در آن واحد دوست داشت. کسی که نوشته‌های استرن برایش خیلی مهم است گوته‌ی واقعی را دوست ندارد - یا عشق خودش به گوته را درست درک نمی‌کند.

وینسنت: فکر می‌کنم این تویی که گوته را درست نمی‌فهمی، نه من (به دختر نگاه می‌کند)، نه ما. تو چیزی را در گوته دوست داری که خودش آن را ثانوی می‌دانسته. اما در یک نکته حق با توست: نباید به نام او بحث کنیم. او نمی‌تواند ثابت کند کدام یک از ما حق دارد، فقط می‌تواند مهمات در اختیار ما بگذارد؛ در هر حال، به نظرم اصلاً هم برای او فرقی نمی‌کند که کدام یک از ما محق از کار درمی‌آییم. فکرش را بکن، اصلاً سر سوزنی اهمیت ندارد که کدام یک از ما حق دارد.

حق داشتن! حق نداشتن! چه موضوع پیش‌پاافتاده و بی‌ارزشی! چه ربطی دارد به چیزهایی که واقعاً اهمیت دارند! زندگی! غنا! فرض کن من

قبول کنم حق با توست (البته اصلاً قبول نمی‌کنم): فرض کن که من قبول کنم کار ما ناسازگار است، یعنی دو موضوعی که خودمان را به آن مشغول کرده‌ایم با یکدیگر هماهنگی ندارند - خوب، بعد؟ اگر چیزی را حتی ذره‌ای عمیق تجربه کنیم، همین عمق تجربه هر نظریه‌ای را که بخواهد از بیرون تحمیل بشود نفی می‌کند. اصلاً این طور نیست که تناقض قدرتمند و قاطعی بین دو تجربه‌ی قوی وجود داشته باشد. غیر قابل تصور است، چون اصل قضیه دقیقاً در جایی است که من دارم بر آن تأکید می‌کنم - قدرت تجربه. این امکان که هر دو می‌توانند تجربه‌ای قوی در زندگی ما باشند، امکان تناقض را منتفی می‌کند. تناقض جای دیگری است، بیرون این دو، بیرون آن چیزهایی که ما ممکن است بدانیم - در هیچ، در نظریه.

یواخیم (با کمی طعنه): این حرف را در مورد هر چیزی می‌توانی بزنی. هر چیزی بالاخره...

وینسنت (با حرارت حرفش را قطع می‌کند): چرا که نه؟ وحدت کجاست، تناقض کجاست؟ این‌ها خاصیت اثر یا هنرمند نیستند، این‌ها فقط حد و مرز امکان‌های ما هستند. هیچ امر پیشینی در برابر امکان‌ها وجود ندارد، و به محض این که امکان‌ها دیگر امکان نباشند - به محض آن که تحقق یافته باشند - دیگر هیچ نقدی نیست که بتوان به آن‌ها وارد کرد. وحدت یعنی باهم بودن و با هم ماندن، و باهم بودن یگانه معیار عملی حقیقت است. هیچ چیزی بالاتر از این وجود ندارد.

یواخیم: واقعاً نمی‌بینی که این حرف تو، اگر تا نتیجه‌ی منطقی‌اش دنبال کنیم، به آشوب کامل منتهی می‌شود؟

وینسنت: اصلاً، چون در این جا صحبت بر سر دنبال کردن تا نتیجه‌ی منطقی یا اندیشیدن به نتیجه‌ی منطقی نیست، بلکه صحبت بر سر زندگی است. صحبتِ سیستم‌ها نیست، صحبت واقعیت‌های جدید و تکرارناپذیر است؛ واقعیت‌هایی که در آن‌ها هر واقعیت ادامه‌ی واقعیت قبلی نیست، بلکه چیز کاملاً جدیدی است، چیزی که به هیچ وجه نمی‌توان با ثنوری‌های

«دنبال کردن تا نتیجه‌های منطقی» پیش‌بینی کرد یا به دست آورد. حد و مرز و تناقض فقط در درون خود ماست، درست همان‌طور که امکان وحدت در درون خود ماست. اگر جایی تناقض لاینحلی احساس کنیم، معنی‌اش این است که به مرزهای خویشتن خود رسیده‌ایم؛ اگر از تناقض‌ها صحبت می‌کنیم، داریم از خودمان صحبت می‌کنیم، نه از چیزهای بیرونی.

یواخیم: قطعاً درست است. اما هیچ وقت نباید فراموش کنیم که در درون ما مرزهایی است که با ضعف یا ترس یا بی‌احساسی ما – در مقابل ظرفیت دریافت تأثیرات – ترسیم نمی‌شود بلکه خود زندگی آن‌ها را ترسیم می‌کند. و اگر ندای هشداردهنده‌ای در درون ما نمی‌گذارد که از این مرزها عبور کنیم، این ندای زندگی است و نه ندای ترس از غنای زندگی. احساس می‌کنیم که زندگی ما فقط در درون این مرزهاست و آنچه بیرون مرزهاست دل‌آشوبی و فروپاشی است. هرج و مرج هم یعنی مرگ. به این علت است که از آن بدم می‌آید و با آن می‌جنگم، به نام زندگی، به نام غنای زندگی.

وینسنت (با هیجان): به نام زندگی و غنای زندگی؟ خیلی به گوش خوب می‌رسد، به شرطی که نخواهی تئوری خودت را در هر مورد ملموسی به کار ببری. به محض این‌که از عالم مستقل انتزاع‌های کلی همیشگی چیزی برداری تبدیل می‌شود به یک تئوری که امور واقع را نقض می‌کند. فراموش نکن که داریم درباره‌ی استرن صحبت می‌کنیم. واقعاً علیه استرن است که داری اعتراض‌هایت را مطرح می‌کنی؟ آن هم به نام زندگی و غنای زندگی؟ یواخیم: بله.

وینسنت: ولی مگر متوجه نیستی که درست همین جاست که نمی‌شود به استرن حمله کرد؟ متوجه نیستی که حتی اگر همه‌ی دنیا را هم از او بگیریم، این یک چیز را باید برایش باقی بگذاریم؟ غنا، سرشاری، زندگی؟ حالا نمی‌خواهم از کثرت گوه‌رهای کوچک سبکی در کارش حرف بزنم، همچنین آن غنای کاملی که در هر جلوه‌ی زندگی، ولو کوچک، در نوشته‌هایش وجود دارد. فقط از تو می‌خواهم به شور و حال بعضی از

کاراکترهای تریسترام شندی فکر کنی، و وقتی به این کاراکترها فکر می‌کنی به تنوع رنگارنگ و شگفت‌انگیز روابطشان با یکدیگر نیز فکر کنی. هاینه استرن را در حد برادرِ شکسپیر می‌دانست و می‌ستود، و کارلایل او را از همه بیشتر دوست داشت جز سروانتس. هیتز رابطه‌ی برادران شندی را با رابطه‌ی دون‌کیشوت و سانچو پانسا مقایسه می‌کرد - و تازه معتقد بود که این رابطه در کتاب استرن عمیق‌تر است. نمی‌بینی که چون عمیق‌تر است بسیار غنی‌تر است؟ شوالیه‌ی اسپانیایی و ملازم چاقش کنار هم هستند، مثل بازیگر و دکور، و هیچ کدام بیش از دکور برای یکدیگر نیستند. البته مکمل یکدیگرند، اما فقط برای ما. سرنوشتی اسرارآمیز آن‌ها را کنار هم گذاشته است و در سراسر زندگی‌شان در کنار یکدیگر به پیش می‌برد. هر تجربه‌ی زندگی در یکی به تصویر کج و معوج همه‌ی لحظه‌های زندگی دیگری بدل می‌شود، و این توالی مستمر تصاویر کج و معوج نماد خود زندگی است - تصویر کج و معوج از نقص چاره‌ناپذیر رابطه‌ی آدم‌ها. بسیار خوب، ولی آیا نمی‌بینی که به‌رغم همه‌ی این‌ها، دن‌کیشوت و سانچو پانسا هیچ رابطه‌ای با هم ندارند، حداقل به‌عنوان آدم؟ هیچ تعاملی بین آن‌ها نیست، جز آن نوع تعامل که معمولاً بین آدم‌های یک تابلو وجود دارد: رابطه‌ای خطی و رنگی، اما نه انسانی. دومیه می‌توانست کل رابطه‌ی آن‌ها را، کل شخصیت‌شان را، صرفاً باخط نشان بدهد. زیاد عجیب نخواهد بود اگر تصور کنیم هرچه سروانتس نوشت، تمام ماجراهایی که برای قهرمانان خود اختراع کرد، همه و همه، فقط تفسیر این تابلوهاست، فقط جاری‌شدن ایده است، نوعی زندگی پیشینی - نفی زندگی واقعی با تمام قدرت و جاننداری‌اش - که می‌شد در این رابطه‌ی خطی بیان کرد. آیا نمی‌دانی که اگر این رابطه‌ی بین دو سرنوشت را بشود به این شکل بیان کرد معنایش چیست؟ جاودانگی و در عین حال، حدّ عمق ایده‌ی سروانتس، در همین است. یعنی کاراکترهایش چیزی شبیه نقاب دارند: یکی بلند است و دیگری کوتاه، یکی لاغر و دیگری چاق؛ و هستی هر کدام، هرچور که هستند، مطلق است و از آغاز

قطب مقابل خود را نفی می‌کند. یعنی نسبیت و نوسان رابطه‌ی شان را فقط باید در زندگی یافت، در ماجرا، آن هم موقعی که هنوز این دو صحیح و سالم سر جای شان هستند. ژست آن‌ها در برابر زندگی یکپارچه است، شخصیت‌شان نقاب‌وار است، و هیچ نوع اجماعی بین آن‌ها نیست، هیچ نوع امکان تماس.

اما استرن در مشاهده‌ی شخصیت‌ها نوعی نسبیت وارد می‌کند. برادران شندی، هر دو، در آن واحد دون‌کیشوت و سانچو پانسا هستند. رابطه‌ی شان هر لحظه نو می‌شود، زیر و رو می‌شود، و باز خودش می‌شود. هر کدام با آسیاهای بادی می‌جنگند و هر کدام ناظر عاقل و بهت‌زده‌ی نبردهای بی‌ثمر و بی‌هدف دیگری است. احاله‌ی این رابطه به هرگونه فرمولی غیرممکن است. هیچ کدام از برادران شندی آن نقابِ تلقی ثابت از جهان را به چهره ندارند. هر کاری که می‌کنند، زندگی‌شان به شیوه‌ی نوه‌های یک شوالیه‌ی نجیب‌زاده، همه‌ی این‌ها در مقایسه با نقص عجیب و غریب و شگفت‌آور رابطه‌ی شان ثانوی می‌نماید. بی‌جهت نگفته‌اند که ناتوانی والتر شندی در مواجهه با چیزها همان ناتوانی همیشگی تئوری‌دان در رویارویی با واقعیت است. می‌دانم که می‌شود این را گفت، و شاید کسی هنوز نمادهای قدرتمند این موقعیت را با دقت و عمق کافی بیان نکرده باشد. اما چیزی که در این کتاب واقعاً عمیق است روابط بین آدم‌هاست، نه خود آدم‌ها. نکته‌ی واقعاً عمیق کثرت و غنای کاملاً فراگیر جمع آدم‌هاست، حتی اگر این جمع فقط از دو یا سه نفر تشکیل شده باشد. از هر چه بگذریم، رابطه‌ی بین دو برادر چه قدر غنی است! جالب نیست که می‌بینیم چه قدر از تعلق‌شان به یکدیگر باخبرند، چه‌طور حس همانندی درونی در آن‌ها وجود دارد — با عمقی که به فکر آدم نمی‌رسد — چه‌طور ترس بزرگ‌شان از این‌که همین باعث جدایی‌شان بشود (جدایی همیشگی و برگشت‌ناپذیر) در عمق جان‌شان موج می‌زند؟ بسیار تأثیرگذار است که هر کدام آن‌ها گاهی می‌کوشد در خیال‌بافی دیگری شرکت کند و گاهی هم می‌کوشد دیگری را از این مرض

خلاص کند - که محتوای اصلی زندگی اش محسوب می شود. اما هیچ وقت پیش نمی آید که رابطه‌ی شان به شیوه‌ی کمیک عجیب و غریبی متجلی نشود - معمولاً هم با چنان شدتی که علت بالفعل کمدی، یعنی ناتوانی عمیق این دو جان در رسیدن به یکدیگر، فقط به صورت همراهی کمرنگ خنده‌ی بزرگ به گوش می رسد. نمی دانم که توجه کرده‌ای که چه طور بازی الفاظ به نماد زندگی در دنیای تریسترام شندی بدل می شود - نمادی از ماهیت اشاره‌ای و واسطه‌ای الفاظ، نمادی از این امر که الفاظ فقط هنگامی می توانند تجربه‌ای را انتقال بدهند که شنونده قبلاً همان را تجربه کرده باشد.

برادران شندی با هم حرف می زنند، نه به هم؛ هر کدام فقط به افکار خودش توجه دارد، و صرفاً الفاظ دیگری را دریافت می کند نه افکار یا احساس هایش را. هر لفظی که ارتباط دوری با افکار یکی از آن‌ها داشته باشد باز آن افکار را به حرکت در می آورد، و دیگری هم به همین شیوه ادامه می دهد. در این جا، بازی الفاظ مسیرهای متقاطع می سازد که در آن‌ها دو مرد که همواره در جست و جوی یکدیگرند از کنار هم می گذرند بی آن که یکدیگر را بشناسند. رابطه‌ی والتر شندی با زنش نیز شبیه این است، پر از همان غم‌هایی که به طرز تراژیکی مسخره و عجیب‌اند و همان شادی‌های حزن‌آور. پر است از غم‌خواری فیلسوف به حال زنش که هیچ نمی فهمد شوهرش چه می گوید، حتی آگاه نمی شود که نمی تواند شوهر خود را درک کند، هیچ پرسشی از او نمی پرسد، هیچ از دستش عصبانی یا ناراحت نمی شود. پیچیده‌ترین دستگاه‌های فکری هم نمی تواند آرامش این زن را به هم بزند و او هر چیزی را که شوهر فیلسوفش بگوید می پذیرد - و در نتیجه‌ی این، هر چیزی درست همان طور اتفاق می افتد که زن می خواهد اتفاق بیفتد. فیلسوف کتابی می نویسد درباره‌ی این که چه گونه پسرش باید خارج از نفوذ مادرش تربیت بشود - و هنگامی که دارد کتاب را می نویسد، مادر خیلی طبیعی دارد پسر خود را بزرگ می کند. تازه نگاه کن به دلخوشی‌های کوچک و محدودش که در آن واحد محزون و خنده‌دار است

— مثلاً موقعی که زن می‌خواهد دزدکی به حرف‌های عاشقانه‌ی عمو تابی و خانم و دمن گوش کند و به شوهرش می‌گوید کنجکاو است و می‌پرسد آیا می‌تواند گوش کند یا نه، و فیلسوفِ خوشحال جواب می‌دهد: «عزیزم، اسم صحیحش را بگو و تا وقتی که دوست داری از سوراخ کلید نگاه کن.» و بعد، آن نقص بزرگ دیگر، خوبی بزرگ و بدوی عمو تابی که از زندگی یا آدم‌ها هیچ نمی‌داند، عمو تابی که درماندگی شدیدش در برابر کل واقعیت باعث دردناک‌ترین سردرگمی‌ها می‌شود، بزرگ‌ترین سوء تفاهم‌ها در میان آدم‌های کاملاً ساده و متعارف. اما در این شب عدم تفاهم متقابل، کورسویی از اجماع بین دو مرد دیده می‌شود — عمو تابی و خدمتکارش سر جوخه‌تریم، که زمانی در ارتش زیر فرمان او خدمت کرده و مثل او محدود است اما طبع منعطف و مهربانش، طبع کسی که برای خدمت‌کردن به دیگران به دنیا آمده است، به او امکان می‌دهد تا بدون ذره‌ای انتقاد همه‌ی مزخرفات فرمانده سابق خود را بپذیرد. در تمام دنیا فقط این دو کودن یکدیگر را درک می‌کنند — فقط همین دو نفر، چون بخت و اقبال ایده‌ی ثابت یکسانی به آن‌ها اعطا کرده است!

این است دنیایی که استرن می‌دیده، دنیایی که استرن به غنای عظیم آن نگاه کرده، به غم ژرف و بیهودگی آن، بیهودگی و غمی توأم و همزمان و غیرقابل تفکیک. او چندجانبگی این جمع (ظاهراً فقط دو جانبه) را می‌دید — اشک‌هایی که به خنده بدل می‌شوند، خنده‌ای که از آن اشک می‌جوشد؛ آن زندگی که فقط به سبب این چندجانبگی به زندگی حقیقی بدل می‌شود و من در مورد آن هیچ‌گاه نمی‌توانم حق مطلب را ادا کنم چون نمی‌توانم مرکز جمع را در آن واحد از همه‌ی نقطه‌های روی محیطش مشاهده کنم. (مکث.)

دختر (ناگهانی): چه زیبا! مرکز... (وینسنت به او نگاه می‌کند، منتظر تشویقی که باید از راه برسد؛ دختر قرمز می‌شود چون می‌فهمد که خودش را لو داده است؛ کاملاً دستپاچه.) بله — تئوری مرکز — تئوری رمانتیک مرکز...

یواخیم (او هم دستپاچه است. اما او به این علت دستپاچه است که احساس می‌کند با توجه به همه‌ی اعتقاداتش و بخصوص با توجه به موقعیت موجود، باید در دفاع از صورتِ محضِ علیه وینسنت بحث کند، اما نمی‌داند چه گونه. ایده‌های بسیار به ذهنش می‌رسد، اما حس می‌کند که هر بحث و استدلالی در برابر چنین شور و شوق زیبا و صادقانه‌ای بی‌اهمیت و حقیر خواهد بود، و می‌ترسد که اگر دختر هم استدلال او را ضعیف تشخیص بدهد از چشم دختر هم بیفتد. اما از طرف دیگر می‌داند که درست به همین دلیل باید اشکال‌های خود را مطرح کند و نگذارد حال و هوایی که وینسنت ایجاد کرده است بر هر سه نفر غالب شود. از این رو، به نر می و کمی هم مردد و با مکث‌های بسیار، شروع به حرف زدن می‌کند.) چه زیبا. بله... چه زیبا... این رمان باید... اگر این‌طور باشد... اگر واقعاً این‌طور بوده باشد. چه رمان بزرگی می‌توانست باشد.

وینسنت (در واقع او هم دستپاچه است. حس می‌کند که استدلال‌هایی علیه نظریاتش وجود دارد و - چون یواخیم را می‌شناسد - می‌تواند حدوداً حدس بزند که ضدحمله از کجا آغاز می‌شود. با این حال، هنوز نمی‌داند و مطمئن نیست که حمله چه گونه شکل خواهد گرفت، و بدتر این که نمی‌داند چه گونه باید در برابر آن حمله از خودش دفاع کند. خیلی مبهم حس می‌کند که قافیه را باخته است، اما این را هم می‌داند که به خاطر دختر هم که شده باید شور و هیجان خود را کاملاً حفظ کند. به این دلایل، خیلی عصبی و با جمله‌های بریده بریده‌ای شروع به صحبت می‌کند که از شکل آن‌ها پیداست که انگار دارد بی‌خیال آن‌ها را به زبان می‌آورد.): می‌توانست باشد؟ مضحک است! (می‌کوشد تا جایی که می‌تواند مکالمه را از مسئله‌ی صورت دور نگه دارد.) کاملاً می‌دانی که من فقط چند گوشه از غنای نامحدود کل اثر را نقل کرده‌ام. می‌توانست باشد؟ هیچ وقت چنین چیزی نشنیده بودم! یواخیم (هنوز مردد و بسیار محتاط): بله، البته... چیزهایی در کتاب استرن هست که اشاره نکرده‌ای، و مطمئنم که مجبور شده‌ای خیلی چیزها را ناگفته

بگذاری که می توانست شور و هیجان تان را باز هم بیشتر کند. (دختر که با شور و هیجان همدلانهای به صحبت های وینسنت گوش داده بوده، حالا می فهمد چیزی که وینسنت می گفته شاید اندکی محل تردید باشد. نمی خواهد در این مرحله جانب کسی را بگیرد، و سرش را با ناراحتی تکان می دهد چون به نظر می آید که یواخیم او را صرفاً به سبب حمایتش از وینسنت، هم نظر وینسنت فرض کرده است. یواخیم این ژست را به معنی موافقت دختر با خودش می گیرد و با جسارت بیشتری به صحبت خود ادامه می دهد - اما به علت موقعیت ناراحت کننده ای که یواخیم برای دختر پیش آورده است، دختر از یواخیم آزرده است.) اما لطفاً فراموش نکن که خیلی چیزهای دیگر هم هست که ناگفته گذاشته ای. خیلی چیزها را نگفته ای که نگفتن آنها - باور کن - خیلی به پیش بردن استدالات کمک کرده است. وینسنت (مانند یواخیم ژست دختر را غلط تعبیر کرده است. حالا پرشورتر از قبل حرف می زند و می کوشد موقعیت برتر خود را که هر آن ممکن است از دستش بلغزد دوباره به دست آورد): به گمانم می فهمم به چه چیزی اشاره می کنی، اما - معذرت می خواهم - اشکال و اعتراض تو به نظرم خیلی جزئی می آید.

یواخیم (قطع می کند): هنوز چیزی را که می خواسته ام بگویم کاملاً نگفته ام...

وینسنت (ادامه می دهد، انگار یواخیم حرفی نزده است): کم و بیش داشتنی می گفتم «تریسترام شندی چه رمان خوبی می توانست باشد اگر استرن آن را... نوشته بود». و این که من با ناگفته گذاشتن چیزهایی که ممکن بود به ضررش باشد کاملاً استرن را تحریف کرده ام...

یواخیم: اما من...

وینسنت: لطفاً صبر کن. مطمئنم منظورت از این شاخ به آن شاخ پریدن استرن است، اپیزودهایی که به نظر می رسد ربطی به موضوع ندارند، پاساژهای عجیب و غریب فلسفی اش و از این قبیل چیزها. می دانم. اما

چه قدر تصنعی است اگر فکر کنیم هر چیزی که در نظر اول خارج از موضوع است - شاید فقط از دیدگاه کاملاً تئوریک و با پیش داوری - لزوماً به عظمت اثر هم لطمه می زند و خرابش می کند! یادت باشد جایی که تو فقط اغتشاش و بی نظمی می توانی ببینی، ممکن است منظور و نیتی در کار باشد که شاید برای تو روشن نباشد ولی عمیق و حقیقی است. به نظر من، استرن کاملاً می دانست چه می کند، و برای خودش نوعی تئوری موازنه‌ی ادبی داشت - البته قبول دارم که این تئوری نسبتاً فردی بود. او در تریسترام شندی می نویسد: «ایجاد موازنه‌ی درست میان حکمت و حماقت، ... بدون آن هیچ کتابی حتی یک سال هم سرپا نمی ماند.» به گمانم احساسی را که این ایده‌ی موازنه را پدید آورده و پیش برده می شناسم. شاید یادت باشد که درباره‌ی تلقی چندجانبه‌ی استرن از آدم‌ها چه گفته‌ام. خب، روش او یگانه روش است یا - اصلاً چه اهمیتی دارد که یگانه روش باشد یا نباشد؟ - به هر حال یک روش عالی برای وصل کردن این همه آدم‌های چندجانبه و سپس به حرکت درآوردن آن‌هاست. به نظرم ساده‌ترین تعریف برای این روش این است: یک امر واقع، و حول آن امواج نامنظم تداعی‌هایی که این امر واقع برمی‌انگیزد. یک نفر جلو می‌آید، کلمه‌ای می‌گوید، ژستی می‌گیرد، یا اصلاً فقط اسمش را می‌شنویم، و بعد دوباره در ابری از تصاویر، ایده‌ها و حال و هواهایی که حضورش در صحنه به وجود آورده است غیب می‌شود. غیب می‌شود تا همه‌ی فکرهای ما شاید از هر طرف احاطه‌اش کند؛ و با این که ظهور دوباره‌اش خیلی چیزهای آن چندجانبگی را که حضور قبلی‌اش برانگیخته است از بین می‌برد، باز هم رویداد جدید غنای مشابهی ایجاد می‌کند که با یادآوری آنچه قبلاً روی داده است غنی‌تر هم می‌شود. این حالت ذهنی رمان‌نویس است به هنگامی که ژستی مهم از کاراکتر خود دیده است؛ حالت ذهنی واقعه‌نگار است هنگامی که به تجارب خود می‌اندیشد و خاطرات خود را منظم می‌کند؛ حالت ذهنی خواننده‌ی حقیقی است، خواننده‌ای که ورای نوشته را می‌خواند، هنگامی که می‌خواهد با

کاراکترهایی که با او بیگانه‌اند همانندسازی کند. و در زندگی واقعی این همان تکنیکی است که با استفاده از آن هر کسی دیگری را می‌شناسد.

یواخیم (هنوز کمی با تردید صحبت می‌کند اما در ادامه آرام آرام گرم می‌شود): در این چیزی که می‌گویی ممکن است نکته‌هایی باشد. اما من هنوز همان احساس قبلی را دارم: چه رمان خوبی می‌توانست باشد! آخر تو داری باز همان کار را می‌کنی - چیزهایی را ناگفته می‌گذاری تا به استرن و نظر خودت کمک کنی. از استرن طوری صحبت می‌کنی که انگار الفاظت چیزی را نشان نمی‌دهند جز ریتم جاری آشوب ظاهری‌اش را و هنوز فقط چیزی را از او استخراج می‌کنی که می‌تواند - با کمک تو - ریتم کسب کند، و بقیه را کنار می‌گذاری - شاید بدون این که متوجه باشی.

وینسنت (عصبی): این طور نیست.

یواخیم: فقط یک مثال می‌زنم - یک مثال مهم (در ضمن، بسیاری از پاساژهای مرده که امروز دیگر غیرقابل خواندن هستند نظرم را تأیید می‌کنند): زمانی در نوشته‌ی یک تاریخ‌نگار ادبیات انگلیسی خواندم که استرن از لفظ «شوخی» به معنای قدیمی و الیزابتی‌اش استفاده می‌کند. واقعاً هم تم همیشگی نابینایی و بیهودگی، «اسب چوبی» تک‌تک کاراکترهای او، مگر غیر از «شوخی» کاراکترهای بن جانسن است؟ - کیفیت ثابت یک انسان، با چنان حضور قدرتمندانه‌ای در هر کار این انسان که دیگر اصلاً کیفیت نخواهد بود و به نظر می‌رسد که تمام جلوه‌های زندگی‌اش صرفاً کیفیات یا خواص این «شوخی» بوده است. نه آن کیفیتی که آدم آن را دارد، بلکه کیفیتی که آدم را فرامی‌گیرد. این را هم می‌توانم بگویم که «شوخی» نقابی است بازمانده از فرهنگی باستانی و هنوز هم تماماً رمزی که در آن زندگی و درام با تیپ‌ها تشخیص می‌یافت: فرهنگی که در آن کل طبیعت آدم در یک نکته و در یک عنوان خلاصه می‌شد؛ و تا وقتی نمایش ادامه می‌یافت، او نمی‌توانست ولو برای یک لحظه هم چیزی جز عین تیپ باشد. و در ضمن، هر نقابی - حتی نقاب مندرس و پاره‌پوره‌ای مثل نقاب‌های

کاراکترهای استرن - باز مانعی در تعامل آدم‌هاست: بنابراین، در عمل، استرن از این لحاظ از سروانتس فراتر نرفته است.

وینسنت (فاتحانه): حالا بی طرفانه به حرفی که زده‌ای توجه کن. من منظورم مقایسه‌ی استرن با سروانتس نیست. چهره و نقاب فقط در عالم نظر یکدیگر را نفی می‌کنند؛ در عالم واقعیت، صرفاً دو قطب هستند، و اصلاً نمی‌شود دقیق گفت که کجا این یکی تمام می‌شود و کجا آن یکی شروع می‌شود. یواخیم (تند): اما در این جا ممکن است!

وینسنت: خب، همان‌طور که گفتم، نکته‌ی مهم این نیست. ولی مگر توجه نداری که هرچه درباره‌ی «شوخی» گفته‌ای با چیزی که من درباره‌ی تلقی استرن از انسانیت گفته‌ام جور درمی‌آید؟ با این فرق که تو (کمی به کنایه)، بله خود تو، برای چیزی که من هم گفته‌ام دلایل صوری آورده‌ای. چیزی که تو «شوخی» می‌نامی محوری است که همه چیز دور آن جمع می‌شود - همه چیزهایی که استرن از زوایای بی‌شمار نشان می‌دهد تا حق زندگی را ادا کند. من هم می‌بایست وجود چنین محوری را قایل باشم، ولو به صراحت از آن حرف نزده‌ام، زیرا بدون محور یا مرکز همه چیز راحت از هم می‌پاشید. و اگر تعریفش کنم - مثل کاری که تو کرده‌ای - آن وقت ارتباط را قوی‌تر و ملاط این جهان را باز هم غنی‌تر می‌کنم، مواد و مصالحش را متنوع‌تر می‌کنم. زیرا در این جهان مواد و مصالح نامتغیر وجود دارد و مواد و مصالح دائماً متغیر هم وجود دارد؛ و فقط در عالم انتزاع می‌توانیم یکی را از دیگری تفکیک کنیم: همان‌طور که چهره، برای این که ما ببینیم، با فضایی که احاطه‌اش می‌کند و با نور و سایه شکل می‌گیرد.

یواخیم: گفتم که نمی‌خواهم بحث کنم (وینسنت لبخند می‌زند و یواخیم قبل از ادامه‌ی صحبت مکث می‌کند). الان هم بحث نمی‌کنم (وینسنت دوباره لبخند می‌زند، اما این بار نگاهش به دختر می‌افتد؛ می‌بیند که دختر با او لبخند نمی‌زند، و یک لحظه احساس می‌کند: چه قدر از او دوریم، هر دو، هر کدام به اندازه‌ی دیگری! یکباره می‌ترسد، و دلش می‌خواهد کل مکالمه

متوقف شود. بی تاب به یواخیم گوش می سپارد و منتظر فرصتی می ماند تا حال و هوای جدید خود را بیان کند. اما یواخیم همین موقع به صحبت خود ادامه می دهد.) فقط یک چیز دیگر هست که دوست دارم بگویم. اگر این طور بود، چه فوق العاده می شد! - همه ی این چیزهایی می شد که داریم درباره ی شان حرف می زنیم. اگر چیزی که تو روش استرن می دانی واقعاً روش او می بود، اگر استرن کاراکترهای خود را فقط کمی با انسجام از منظر یکسانی می دید... لطفاً حرفم را قطع نکن! «دیدن از منظر یکسان» را هر جور که می خواهی در نظر بگیر، اما در همین حال، به نوع خاصی از دیدن هم فکر کن - مادام که هست، از هنر خبری نیست - و بعد سعی کن اعمالش کنی. آن وقت می بینی که چه قدر می توانی پیش بروی. و ضمناً، خود استرن هم این را کاملاً می دانست. وقتی از پاکدلی عمو تایی صحبت می کند، حس می کند نمی تواند به همان سبکی صحبت کند که مثلاً مزخرفات تایی در مورد ساختن قلعه و بقیه ی تصورات و دروغ های معصومانه اش را توصیف می کند - حس می کند که نمی تواند از روش «اسب چوبی وار» خود استفاده کند.

وینسنت (عصبی و بی تاب حرف می زند. دوست دارد هر طور شده به بحث خاتمه بدهد، اما باز هم بی اختیار می خواهد چیزی بگوید تا به نظر خودش به قلب موضوع بزند. اما هر کلمه ای که به زبان می آورد برخلاف اراده اش او را با خود می کشد، طوری که واقعاً مشکل می بیند که موضع خود را در چند جمله بیان کند.) باز هم با معیارهای حسابدارانه ات دنبال ریخت و پاش های استرن راه افتاده ای! همیشه همان معیار! استرن هم می توانست در روش خودش عیب پیدا کند - بخصوص عیبی که اصلاً عیب نبود. با همه ی حرف هایی که زده ای آیا احساس نمی کنی که رابطه ی بین این دو ویژگی کاراکتر عمو تایی چه قدر عمیق است؟ استقلال استرن، که هزار امکان و محدودیت یک روش را یکجا می بیند، در این جا با محدودیت های طبیعی روش او، محدودیت های هر روشی، بازی می کند. استقلال استرن...

یواخیم: به عبارت دیگر، ناتوانی اش...

وینسنت (منتظر هر عبارت معترضه‌ای بود جز این. تصمیمش برای پایان دادن به بحث ضعیف‌تر و ضعیف‌تر می‌شود؛ بیشتر و بیشتر درگیر موضوع می‌شود و همه چیز را فراموش می‌کند. با اوقات تلخی شدید و «اعتراض آمیز» می‌گوید): نه، اصلاً! چه طور می‌توانی چنین چیزی بگویی؟ نمی‌توانی بین بازی و ضعف فرق بگذاری؟ بین دور ریختن عمدی چیزی و این که بگذاریم چیزی از قلم بیفتند؟

یواخیم: مطمئناً، اما فقط برای این که...

وینسنت (قطع می‌کند): خب، من همان ظرایفِ اطمینان اولیه را در این جا می‌بینم که در همه‌ی نوشته‌هایش می‌بینم. شکستن وحدت صرفاً برای این که کاری کنیم آن وحدت قوی‌تر احساس بشود - در همان حال که چیزهایی را احساس می‌کنیم که وحدت را از بین می‌برند، بتوانیم وحدت را احساس بکنیم! بتوانیم بازی بکنیم: این تنها استقلال حقیقی است. ما با چیزها بازی می‌کنیم، اما همان طور که هستیم می‌مانیم و چیزها همان طور که بودند می‌مانند. اما هم ما و هم چیزها در جریان بازی و از طریق بازی ارتقا یافته‌اند. استرن همیشه با جدی‌ترین تصورات درباره‌ی انسان و سرنوشت بازی می‌کند. و کاراکترهایش و سرنوشت آن‌ها به این سبب جدیدی باور نکردنی می‌یابند که بازی کردن او واقعاً آن‌ها را از جایی که ایستاده‌اند تکان نمی‌دهد، بلکه آن‌ها را می‌شوید، مثل دریا که صخره را فقط می‌شوید، ولی صخره در بازی امواج محکم می‌ایستد و هرچه امواج محکم‌تر از هر طرف بر آن فرود بیایند استحکام صخره را بیشتر حس می‌کنیم. استرن فقط دارد با آن‌ها بازی می‌کند! فقط خواست بازیگوشانه‌ی اوست که چنین جدیدی به آن‌ها می‌دهد؛ با این که نمی‌تواند چیزی را که داده است پس بگیرد، باز هم خواست بازیگوشانه‌ی او قوی‌تر از فرزندان آن است؛ می‌تواند با تمام وزنی که دارند هر زمان آن‌ها را بردارد و هر موقع که دلش خواست با آن‌ها بازی کند. و تو اسم این نیروی عظیم را می‌گذاری...

یواخیم: ناتوانی، بله. سؤالی که در چنین حالتی باید پرسید این است: نویسنده دارد با چه چیزی بازی می‌کند؟ و چه وقت، و چرا؟ آیا برای این که نیازی نیست جلوتر برود، یا برای این که قادر نیست جلوتر برود؟ آیا دلیل بازی‌کردنش واقعاً ناتوانی‌اش در مهار کردن قدرت عظیم خود اوست، یا کل این چیزها فقط استتار زیرکانه‌ی ضعف است؟ مگر توجه‌نداری که در دنیا با هیچ چیزی بهتر از ژست بازیگوشانه‌ی استقلال نمی‌توان ناتوانی را استتار کرد؟ اگر چیزی شبیه این را در ژست استرن تشخیص می‌دهم – چیزی که قوت نیست – من چه تقصیری دارم. تنها «علت وجودی» بازی – تنها زمانی که بازی از توانایی ناشی می‌شود نه از ناتوانی – هنگامی است که فقط به نظر برسد بازی است. وقتی که... وقتی که همه چیز گفته شده باشد آن وقت می‌توانیم داد بزنیم «چرا این همه حرف؟» و ول کنیم و شروع کنیم به بازی کردن. من هیچ وقت این تصور را نداشته‌ام که استرن واقعاً همه چیز را گفته است – نه، حتی یک مورد هم چنین تصویری نداشته‌ام. وقتی مثال مرا علیه خود من برمی‌گردانی، به نظر محق می‌رسی – اما این فقط ظاهر قضیه است. آخر، وحدتی که در کاراکتر تاب‌ی می‌بینی وجود ندارد، مگر شاید در خود تو. شاید – دوست دارم باور کنم – که در تصور استرن هم وجود دارد. ولی منکر این هستم که در اثر او هم وجود دارد. آدم در زندگی می‌تواند و باید مدام دیدگاه خود از چیزها را تغییر بدهد. تابلو، به شیوه‌ی مستقل خودش، جایی را که از آن جا باید به تابلو نگاه کنیم نشان می‌دهد؛ اما به محض این که خود را در آن جا قرار بدهیم، دیگر استقلال تابلو تمام می‌شود. اگر مجبور بشویم یک قسمت را از این جا نگاه کنیم و یک قسمت دیگر را از آن جا، دیگر اثری از استقلال نمی‌ماند، بلکه ناتوانی است. من در این جا ناتوانی تشخیص می‌دهم، همان طور که در بسیاری قسمت‌های دیگر آثار استرن. همین طور از بسیاری جنبه‌های دیگر.

وینسنت: مثل؟

یواخیم: مثل این که آثارش هیچ وقت ما را ارضا نمی‌کند.

وینسنت: اما البته این عمدی است.

یواخیم: نه همیشه. از این هم جلوتر می‌روم و می‌گویم: نه، جز در چند مورد. مبادا خیال کنی من نسبت به شوخی‌های بعضی از پاساژها بی‌احساس هستم، مثل آن پاساژ که تریسترام بعد از تمهیدات دورودرازی که مدام حالت تعلیق ما را تشدید می‌کند سرانجام به قبر عشاق بینوا می‌رسد تا باران اشک و احساس بیبارد - و بعد معلوم می‌شود که آن قبر معروف اصلاً وجود ندارد. بله، منظورم پاساژهایی است مثل این پاساژ - بگذار فقط یک مثال کوچک بزنم - که در آن خیلی ظریف و مفصل، اپیزود داستان عاشقانه‌ی سر جوخه تریم با راهبه‌ی بلژیکی را وارد داستانی می‌کند که شروع شده اما هیچ‌گاه تمام نمی‌شود - و فقط با جمله‌ای بسیار ضعیف و پیش‌پاافتاده تمام چیزهایی را که با دقت تدارک دیده است از جلوه می‌اندازد. در مورد بسیاری از ماجراهای تاب‌ی با ودمن بیوه نیز همین احساس را دارم - کولریج با آن‌که بیشتر آثار استرن را می‌ستود و دوست داشت، این را «ابلهانه و ناخوشایند» خوانده است. همه جا همین‌طور است: هر وقت به نقطه‌ی واقعاً حساسی می‌رسد، نکته‌ی مهم را رها می‌کند و به بازی تبدیل می‌کند. چون نمی‌تواند صورت ادبی جدی به آن بدهد، وانمود می‌کند که نمی‌خواهد این کار را بکند.

وینسنت: فراموش کرده‌ای که هر دو کتاب، آن‌طور که امروزه در اختیار ماست، قطعه‌های پراکنده‌اند. کسی چه می‌داند، شاید استرن اگر عمر کافی می‌کرد و نوشتن داستان را به پایان می‌برد، داستان عشق عموتابی و ودمن بیوه را به جایی می‌رساند؟

یواخیم: حرف من این است که نمی‌توانست این قدر عمر کند. کارهایش به صورت همین قطعه‌های پراکنده تنظیم شده‌اند - اگر اصولاً تنظیم شده باشند. زمانی خودش به شوخی گفته بود - آلفرد کیر این سخن را در مورد گودوی بازگو کرده - که اگر قرارداد خوبی با ناشرش می‌بست رمان خود را تا بی‌نهایت ادامه می‌داد.

وینسنت (در رد و بدل های آخر، برتری یواخیم را حس کرده است؛ حالا منتظر است حریفش چیزی بگوید که بشود به آن حمله کرد. از این رو، فقط الفاظ را می شنود): البته، اگر این طوری بخوانی، آن وقت همه چیز همان طور است که تو می گویی، اما تو داری کاملاً جوری می خوانی که...

یواخیم: منظورم را نفهمیده ای. باور کن که کاملاً می دانم که این فقط لطیفه بود. اما در پس چنین لطیفه هایی ژست استرن را می بینم - ژستی که یک دقیقه پیش از آن صحبت کردم. کل کاری که استرن در این جا می کند - و این به نظرم همیشه تکنیک استقلال بازیگوشانه ی اوست [با نیشخند] - این است که حق به جانب نشان بدهد، اما نه در حوزه ای که واقعاً حق به جانب است. ضعفی در خودش و در آثارش نشان می دهد، ضعفی که همان طور که خودت اشاره کرده ای اصلاً ضعف نیست؛ اما این کار را می کند تا حواس ما را از ضعف دیگری که واقعی است و واقعاً وجود دارد پرت کند. اصلاً برای این نیست که کاری کند تا ما قدرت او را احساس کنیم. در این جا خیلی حق به جانب است، چون ما نباید ببینیم که حتی اگر می خواست بنویسد قادر به نوشتن نمی بود.

وینسنت (برتری یواخیم را باز هم بیشتر احساس می کند، اما نمی خواهد شکست را بپذیرد و در نتیجه مسیر بحث را باز به موضوع های اصلی برمی گرداند): یک دقیقه پیش، پاساژی از تریسترام شندی نقل کردی؛ اما یادت رفت بگویی که آلفرد کیر با نقل قولش چه چیزی را می خواسته نشان بدهد...

یواخیم (احساس می کند که همه ی گفتنی ها را گفته است، و حتی برای یک لحظه بی میلی شدیدی به ادامه ی گفت و گو وجودش را فرامی گیرد. موقعی که وینسنت حرف می زند، او با دقت به دختر نگاه می کند که در جریان رد و بدل حرف های آخر کاملاً فراموشش کرده بود. همان حالتی را پیدا می کند که وینسنت اندکی پیش دچارش شده بود؛ در نتیجه، بی تفاوت حرف می زند): برای این که آن را مهم نمی دانستم.

وینسنت: ولی خیلی مهم است. مسئله این است که این مقایسه‌ای که این همه روی آن تأکید داشتی واقعاً چه چیزی را بیان می‌کند. البته نمی‌شود در مورد رویدادهای درون جان که محتاج بیان هستند بحث کرد؛ بحث فقط موقعی معنا دارد که این رویدادها مورد توافق باشند. در این صورت، می‌شود بحث کرد که آیا هنرمند توانسته آن‌ها را بیان کند یا نه، و چه‌گونه و چرا. آلفرد کِر از کنایه یا تجاهل رمانتیک سخن می‌گوید - حتماً این پاساژ را به یاد داری - و در این بستر یکی دو بار از استرن نقل قول می‌کند. او مراحل اصلی سیر تجاهل رمانتیک را برمی‌شمارد، از سروانتس و استرن و ژان پل تا کلمنس برنتانو - تجاهل رمانتیکی که تز محوری‌اش این است: «اراده‌ی مختار هنرمند در سیطره‌ی هیچ قانونی نیست.» در ضمن، استرن وقتی دو فصل - فصل‌های هجدهم و نوزدهم کتاب نهم - را جا می‌اندازد و سپس آن‌ها را بعد از فصل بیست و پنجم می‌آورد همین فکر را بیان می‌کند، و می‌گوید: «امیدوارم این درسی باشد برای جهانیان تا بگذارند آدم‌ها داستان‌های خود را به شیوه‌ی خودشان بگویند.» یک دقیقه‌ی قبل، این اراده‌ی مختار را «ناتوانی» خواندی، و من می‌توانم بفهمم - از دیدگاه تو - که مجبوری این‌طور ببینی. اما مگر خیلی چیزها نیستند که در دیدگاهی مثل دیدگاه تو حالت آموزه دارند؟ و خیلی چیزها که امور واقع را نقض می‌کنند؟ ممکن است استرن نخواسته باشد بنویسد، چون به قول تو قادر به نوشتن نبوده. اما سؤالی که در این‌جا باید پرسید این است که آیا به نوشتن نیاز داشت یا نه. آیا برای او مهم بود، او که جهان‌نگری‌اش، صورت بی‌واسطه‌ی تجلی زندگی‌اش، شیوه‌ی احساس و بیان‌ش از جهان، شامل ذهنیت بی‌حدومرز و بازی رمانتیک و تجاهل‌آمیز با همه چیز بود؟ هیچ نویسنده و هیچ اثری نمی‌تواند کاری بیش از این بکند که تصویری از جهان را به ما ارائه بدهد، در آینه‌ای که درخور انعکاس تمام پرتوهای جهان باشد. یواخیم (ترجیح می‌دهد چیزی نگوید؛ اما نتوانسته حرف‌های وینسنت را نشنیده بگیرد، و با شنیدن لفظ «درخور» به شدت احساس کرده که در

موضع برتر است و وینسنت هم به‌طور ضمنی این برتری را پذیرفته است. از این‌رو بی‌اختیار حرف وینسنت را قطع می‌کند. (بله، آینه‌ای که درخور... وینسنت: اگر به جهان‌نگری برگردیم، اگر اصولاً بتوانیم چیزی را به‌عنوان جهان‌نگری بفهمیم، آن وقت تمام ادعاهای تو در مورد ناتوانی معنایش را از دست می‌دهد. آن وقت، تنها چیزی که اهمیت می‌یابد احساس کردن شدت این نیروهاست، لذت بردن و دوست داشتن جلوه‌ی آن‌هاست. بازی مستقل استرن با همه چیز، نوعی جهان‌نگری است، متوجه هستی؟ علامت و عارضه‌ی نقص نیست، بلکه محور اسرارآمیز همه چیز است، تمام نمادها را روشن می‌کند، همه‌ی تناقض‌ها را در نمادها حل می‌کند. کل تجاهل رمانتیک، نوعی جهان‌نگری است. و محتوای آن همیشه نوعی حس شخصی است که در حس عارفانه‌ی کل تخلیه و تشدید شده است. به گزیده‌های آتئیوم نگاه کن، به لودویگ تیک، هوفمان و برنتانو فکر کن. حتماً این ابیات معروف و زیبای تیک را در ویلیام لورول شنیده‌ای:

همه‌ی هستی‌ها به این سبب هستند که ما آن‌ها را اندیشیده‌ایم.
دنیا در شامگاهی کم‌سو غوطه‌ور است،
و در نشانه‌های سایه‌وارش
نوری می‌تابد که ما با خود می‌آوریم.
چرا دنیا هزار پاره می‌شود؟
ماییم سرنوشتی که یکپارچه‌اش نگه می‌دارد.

نمی‌بینی که چه طور هر چیزی که از این نوع حس زندگی می‌جوشد چه عالی به بازی ارتقا می‌یابد - یا به بازی تنزل می‌یابد؟ قطعاً هر چیزی به این سبب مهم است که خویشتنِ خلاق می‌تواند چیزی از هر چیزی بسازد؛ اما، به همین سبب، چون خویشتن قادر است چیزی از هر چیزی بسازد، هیچ چیز واقعاً مهم نیست. همه چیز مرده است، فقط امکان‌های جان‌زنده

می‌مانند، فقط آن لحظه‌هایی که در آن‌ها خویشان، این یگانه زندگی‌بخش، پرتوهای خود را می‌تابد. نمی‌بینی که چنین حسی از زندگی نمی‌تواند هیچ بیان رسای دیگری پیدا کند جز بیان استرن یا بیان اسلاف و اخلاف او: تجاهل رمانتیک، بازی مستقل؟ بازی به‌مثابه‌ی عبادت مذهبی، که در آن هر چیزی مثل قربانی در محراب خویشان است؛ بازی به‌مثابه‌ی نماد زندگی، به‌مثابه‌ی نیرومندترین بیانِ یگانه رابطه‌ای که در زندگی اهمیت دارد، رابطه‌ی بین خویشان و جهان؟ یگانه ارزیابی مستقل این است: فقط من در کل جهان زندگی می‌کنم، و من با همه چیز بازی می‌کنم زیرا می‌توانم با همه چیز بازی کنم – زیرا کل کاری که می‌توانم با چیزهای این دنیا بکنم بازی کردن است. آیا غرور افسرده‌ای را که در چنین استقلالی نهفته است حس نمی‌کنی – تسلیمی را که در پس این ژست تسلط پنهان است؟ حتی آن استقلال غایی ژست را که استرن با آن عصای بازیگوشی‌اش را بر صخره‌ی اندوه باستانی ما می‌کوبد و چشمه‌های شادی عمیق را جاری می‌سازد؟ بله، درست است، اثر هنری فقط می‌تواند تصویری از دنیا به ما بدهد؛ اما شاعران دارای ذهنیت حقیقی این را می‌دانند و با بازی خود تصویری به ما می‌دهند حقیقی‌تر از دیگران که، هرچند صادق و بزرگ، مدعی‌اند که در میان اشباح توخالی زندگی واقعی را بازآفرینی می‌کنند.

یواخیم: دوبار از آینه به‌عنوان نمادی از شیوه‌ی شاعر در صورت‌بخشیدن به جهان استفاده کرده‌ای. اما دفعه‌ی اول صفتی به این لفظ دادی، و من از طریق همین صفت سعی می‌کنم به استرن برگردم که صحبت‌هایت این قدر از او دور شده است.

وینسنت: من تمام مدت داشتم از استرن حرف می‌زدم – استرن، نه کس دیگر!

یواخیم: می‌خواستی هرگونه نقدِ نقطه‌ی عزیمت هنرمند را از بحث ما خارج کنی، اما کاملاً ندانسته – می‌توانم صحبت‌های خودت را نقل کنم – مجبور شدی امکان چنین نقدی را بپذیری. گفתי پرتوها در آینه‌ای بازتاب

می یابند که درخور انعکاس همه‌ی پرتوها باشد. درخور انعکاس – یعنی چه؟ در این جا می توانم بپرسم چه کسی حق دارد با ما سخن بگوید؛ آیا در این جا نیز مرزهایی وجود ندارد و مسئله‌ی درخور یا غیر درخور مطرح نیست؟

وینسنت: داری در اهمیت صفتی که به کار برده‌ام اغراق می کنی.

یواخیم: شاید تو داری معنای واقعی اش را دست کم می گیری.

وینسنت (بی تاب، پر خاشاگر): چیزی را که گفتم همان طور شنیدی که برادران شندی از یکدیگر می شنیدند. تو همه چیز را به بازی الفاظ تبدیل می کنی چون فقط الفاظ را می شنوی – و دنبال فرصت هایی برای جواب دادن می مانی.

یواخیم (نیز کمی بی تاب): ممکن است این طور باشد. ولی تنها سؤال مهم

من هنوز این است: کدام بخش از خویشتن انسان درخور این است که مثل

آینه‌ای برای تمام پرتوهای جهان ما عمل کند؟

وینسنت: کل خویشتن! وگرنه معنی ندارد. وگرنه چیزی که به مثابه‌ی

«سبک» یا «صورت» پدیدار می شود تحریف است، طفره‌ی عمدی یا

بزدلانه است.

یواخیم: بله، البته، کل خویشتن. فقط سؤال این است: کل چه کسی؟ خلاصه

می کنم – و می توانی متهم کنی که جزم اندیش هستم. اما می خواهم نظرم

را خیلی واضح بگویم. کانت بین خویشتن «معقول» و «تجربی» فرق

می گذارد. در یک کلام: هنرمند می تواند کل خویشتن خود را بیان کند –

اصلاً باید هم بکند – اما فقط خویشتن «معقول» را، نه خویشتن «تجربی» را.

وینسنت: جزمیات تو خالی.

یواخیم: شاید هم نه آن قدرها تو خالی. بیا نگاه دقیق تری بیندازیم به

توجیهی که برای ذهنیت کامل ارائه می شود – ضرورت آن، اگر این طور

ترجیح می دهی. چرا هست، و فایده اش چیست؟ شاید یگانه فلسفه‌ی

وجودی اش – خودت به آن اشاره کردی – این است که بدون آن هیچ قادر

نیستیم چیزی از حقیقت کشف کنیم. به عبارت دیگر، یگانه راه رسیدن به حقیقت است. ولی نباید فراموش کنیم که صرفاً راه رسیدن به حقیقت است، نه هدفی که راه به آن منتهی می‌شود؛ همیشه فقط آینه‌ای است که پرتوها را منعکس می‌کند.

وینسنت: چه قدر با این تصویر کلنجر می‌روی!

یواخیم: تصویر خوب و بامعنایی است. با کمک آن شاید چیزی را که می‌خواهم بگویم واضح‌تر و دقیق‌تر بتوانم بگویم. خویشتن آینه‌ای است که پرتوهای جهان را برای ما منعکس می‌کند، و – هر دو قبول داریم که باید همه‌ی پرتوها را منعکس کند، مگر نه؟

وینسنت (بی تاب): بله، بله.

یواخیم: پس – می‌بینی تصویر ساده و پیش‌پافتاده‌ی من چه‌طور کل مسئله را روشن می‌کند – پس این مسئله حتی مطرح هم نیست که کدام بخش از آینه باید پرتوها را منعکس کند: طبعاً کل! اما این مسئله حتماً مطرح است که آینه چه‌گونه باید ساخته شود تا تمام پرتوها را منعکس کند و تصویری کامل از جهان بدهد.

وینسنت: ممکن است آینه‌ی کج‌نما باشد.

یواخیم: ممکن است. اما نباید کِدر باشد. عالی‌ترین قدرت ذهنیت این است که فقط خودش محتواهای واقعی زندگی را انتقال می‌دهد. اما هستند ذهنیت‌هایی – و به نظر من ذهنیت استرن یکی از آنهاست – که به جای این‌که با تمرکز این عمل را انجام بدهند، خودشان مثل مانعی بین من و این محتواهای زندگی قرار می‌گیرند، طوری که هر ذهنیت حقیقی و بااهمیتی گم می‌شود – دقیقاً از طریق آنها و به علت آنها. تاکری....

وینسنت: از تاکری که نمی‌خواهی نقل قول کنی؟

یواخیم: کاملاً برایم قابل فهم است که به نوشته‌ی او درباره‌ی استرن اهمیت نمی‌دهی؛ من خودم از بسیاری از درس‌های اخلاقی خرده‌بورژوازی‌اش خوشم نمی‌آید. اما این زیاد مهم نیست، مهم این است که من و او در این

نکته‌ی خاص هم عقیده‌ایم. تاکری می‌نویسد: «او با توسل همیشگی و بدون آرام و قرارش به استعداد خندیدن و احساساتی شدنم مرا به ستوه می‌آورد. همیشه به صورتم نگاه می‌کند تا تأثیرش را ببیند.» دقیقاً این‌طور است – چیزی که در کار استرن و نویسندگان شبیه او آزارم می‌دهد. بی‌ذوقی‌شان، عدم تشخیص این‌که چه چیزی واقعاً با ارزش است – حتی در ایده‌های خود آن‌ها، یا دست‌کم به نظر خود آن‌ها. خیال می‌کنند که چون چیزی در جان آن‌هاست که به سبب قدرت حیات بخشش مهم و جالب است پس هر بیان تصادفی و غیر جذابی از طبیعت تصادفی و غیر جذاب آن‌ها نیز به همان اندازه مهم و جذاب است. آن‌ها راه خود را وسط تصور خودشان و حیرت ما باز می‌کنند. عظمت خود را با خرده‌ریزهایی که اضافه می‌کنند مخدوش می‌کنند؛ عمق خود را با اعتراف‌های سطحی کاهش می‌دهند؛ تأثیرگذاری فوری خود را با نیشخندی که قبل از این تأثیرگذاری می‌زنند از بین می‌برند. و نیستند (سعی می‌کند چیزی بگوید).

یواخیم (به سرعت ادامه می‌دهد): می‌دانم چه فکری می‌کنی. ولی من از آن چند پاساژی حرف نمی‌زنم که به صحنه آمدن استرن در آن‌ها نمادین است – به قول تو، «نمادی از بازی بزرگ». دارم از هزار پاساژ دیگر حرف می‌زنم که حضور او در آن‌ها مانع آن نمودی می‌شود که نمادهایش باید ایجاد کند. منظورم این یا آن پاساژ نیست، بلکه کل بیراهه‌های سبکی و اخلاقی است که از نگرش او ناشی می‌شود. عشوه‌های دائمی‌اش هر تصویر و هر استعاره‌ای را ضایع می‌کند؛ حتی یک سطرش بدون زهر نیست. اظهارنظرهایش، تجربه‌هایش، توصیف‌هایش: من همیشه مجبورم به آن متنی فکر کنم که نیچه برای روان‌شناسان توصیه می‌کرده: «زنهار از روان‌شناسی مبتذل! هیچ وقت نگاه نکنید تا نگاه کرده باشید! چشم کاذب به وجود می‌آورد، نوعی لوچی: به تحریف و اغراق می‌انجامد. تجربه به عنوان میل به تجربه اصلاً خوب نیست. وقتی چیزی را تجربه می‌کنید به خودتان نگاه نکنید. چشمی که چنین کند چشم شیطان است.» بین، این

ابتدال و این عوام‌زدگی عمیق همان چیزی است که من در کل نوشته‌های استرن احساس می‌کنم، بخصوص در نامه‌های یوریک به الیزا. و این را نباید صرفاً ضعف شخص استرن دانست - هرچند که این را هم کاملاً موجه می‌دانم - این عمیق‌ترین نقدی است که می‌توان بر کیفیت هنری آثار او وارد کرد. غیرارگانیک هستند، پراکنده هستند. نه به سبب این که نمی‌توانسته کامل‌شان کند بلکه به سبب این که نمی‌توانسته هیچ‌جا بین ارزش و غیرارزش فرق بگذارد، و هیچ وقت هم بین این دو دست به انتخاب نزده. او آثار خود را ترکیب‌بندی نکرده، چون اساسی‌ترین شرط ترکیب‌بندی را نداشته، یعنی توانایی انتخاب و ارزیابی. نوشته‌های استرن سیلاب گل‌آلودی است از مواد و مصالح درهم‌برهم. بی‌صورت هستند و او می‌توانسته تا ابد آن‌ها را ادامه بدهد، و مرگش فقط به معنی پایان کارهایش بود نه تکمیل آن‌ها. آثار استرن بی‌صورت‌اند زیرا تا بی‌نهایت قابل ادامه هستند؛ آخر، صورت‌های بی‌نهایت که وجود ندارند.

وینسنت (سریع): آه، البته که وجود دارند!

یواخیم: چه طور؟

وینسنت (واقعاً دوست دارد بحث تمام بشود، اما نمی‌تواند اظهارنظرهای آخر را بی‌جواب بگذارد، و از این رو سعی می‌کند لااقل دختر را وارد گفت‌وگو کند): البته چیزی که من می‌خواهم بگویم به نظرت بسیار متناقض می‌آید؛ اما تو (رویش را به طرف دختر می‌گرداند) قطعاً متوجه منظورم می‌شوی.

دختر (ممنون است از این که بار دیگر کسی به او توجه نشان داده است، اما می‌ترسد به نوعی در معرض حمله هم قرار بگیرد. برای این که به هر حال چیزی گفته باشد، وارد بحث می‌شود): منظورت ملودی بی‌پایان است، مگر نه؟

وینسنت (کمی دست‌پاچه می‌شود چون این اظهارنظر را تا حدودی بی‌معنا می‌داند): بله، کم‌وبیش همین‌طور است.

یواخیم (کاملاً غرق بحث، اظهار نظر دختر را کلاً بی معنای می داند و با غیرت «عینی» اش، خیلی شتابزده و همزمان با وینسنت اظهار تعجب می کند):
ملودی بی پایان؟!

دختر (می رنجد).

وینسنت (طبعاً زود متوجه می شود و بلافاصله وضع را به نفع خود تغییر می دهد). بله - ملودی بی پایان به مثابه‌ی نماد زندگی - منظورت این بود، مگر نه؟

دختر: البته.

وینسنت: به مثابه‌ی نماد رفتن به سوی نامتناهی، بیکرانگی زندگی و غنای عظیم آن. ملودی بی پایان در این جا فقط استعاره است، اما استعاره‌ی عمیقی است، زیرا به چیزهایی اشاره دارد که با ده برابر این الفاظ هم نمی شود بیان کرد. با این همه، سعی می کنم توضیح بدهم که منظور ما چیست.

یواخیم (بعد از آخرین اظهار نظر خود فوری فهمیده که چه قدر اظهار نظر ناشیانه و آزاردهنده بوده؛ «ما» گفتن وینسنت باعث می شود که به خود بیاید، اما با نگاهی که به چهره‌ی دختر می اندازد می فهمد که اعتراض کردن دیگر بی فایده است، و چیزی نمی گوید).

وینسنت: همان طور که گفتم، اگر مفهوم صورت هنری معنای واقعی داشته باشد، من ماهیت صورت استرن را تعریف کرده‌ام. حالا باید یک نکته‌ی دیگر اضافه کنم: صورت، سرشت آن چیزی است که باید گفته شود، فشرده تا به آن حد که ما فقط از فشرده‌گی و ایجاز آن چیزی آگاهیم که صورت عبارت است از فشرده‌ی آن. شاید یک بیان بهترش این باشد: صورت به آن چیزی که باید گفته شود ریتم می دهد، و ریتم - بعداً، پس از آن - به چیزی قابل انتزاع بدل می شود، چیزی که می توان فی نفسه تجربه اش کرد، طوری که عده‌ای - همیشه بعداً - احساس می کنند که صورت امر پیشینی و ابدی کل محتوا بوده است. بله، صورت همان تشدید احساس های غایی است، قوی ترین احساس ها، تا حدی که معنای مستقل پیدا کنند. هیچ صورتی

نیست که نتوان آن را به چنین احساس های غایی، عالی، ناب و ساده ای
احاله کرد؛ هیچ صورتی نیست که هر خاصه اش - یا به قول تو، هر قانونش
- را نتوان تا ویژگی های آن احساس ها ردیابی کرد. اما هر احساسی از این
نوع - حتی احساس هایی که با تراژدی برانگیخته می شوند - نوعی احساس
در باب قدرت ما و غنای نامحدود جهان است، احساسی «تونیک» به
قول نیچه. تنها چیزی که صورت های مختلف هنری را از یکدیگر متمایز
می کند این است که مناسبت هایی که در آن ها این قدرت نمایان می شود
متفاوت اند. دسته بندی و مرتب کردن این احساس ها بر اساس یک نظم و
روال خاص، بازی بی ثمری است. برای ما در این جا کافی است بدانیم که
هستند آثاری که مستقیماً این نوع انعکاس را و این نوع فعلیت زندگی را که
به لحاظ متافیزیکی عمیق و نیرومند است القا می کنند، حال آن که بیشتر آثار
ادبی می توانند فقط غیرمستقیم آن را القا کنند. در چنان آثاری، هر چیزی
کاملاً و صرفاً از این احساس می روید که جهان رنگارنگ و بی نهایت غنی
است، و ما نیز - که این جهان به ما داده شده تا همه ی غنایش را مال خودمان
کنیم - بی نهایت غنی هستیم. صورت هایی که از چنین احساسی زاده
می شوند آن نظم بزرگ را القا نمی کنند بلکه کثرت بزرگ را القا می کنند؛ نه
انسجام بزرگ کل را، بلکه غنای رنگارنگ خارق العاده ی هر گوشه و کنار کل
را. به این دلیل، چنین آثاری نمادهای بی واسطه ی امر نامتناهی هستند:
خودشان نامتناهی اند. واریاسیون های نامتناهی ملودی های بی پایان (به
دختر نگاه می کند)، همان طور که تو گفتی (دختر با سپاس به نگاهش جواب
می دهد). صورت آن ها نتیجه ی انسجام درونی نیست، مثل آثار دیگر، بلکه
محبوبدن مرزها در غبار دوردست است، مثل کرانه های دریا در افق: هر چند
که مرزها به نگاه ما تعلق دارند تا به خود آن آثار. آخر، مثل احساسی که این
آثار از آن می جوشند، خود این آثار هیچ مرزی ندارند. و ناتوانی ما در
قبول کردن زندگی فارغ از ربط هاست که بین بخش های مختلف این آثار
ربط هایی ایجاد می کند - نه سبکی هوامانند و بازیگوشانه ی آن ها. این آثار،

مثل احساس‌هایی که سرچشمه‌ی شان است، با هیچ حلقه‌ای به هم وصل نمی‌شوند که محکم‌تر از تصاویر گریزپای رؤیاهای ما باشد. این‌ها آثار یکپارچگی و طراوت حقیقی‌اند، غنایی که از خودش سیراب است. نوشته‌های اوایل قرون وسطا از این نوع بودند. ماجرا، ماجرا، و باز هم ماجرا: و وقتی قهرمان بعد از هزار ماجرا سرانجام می‌مرد، پسرش به زندگی ادامه می‌داد و ماجراهای بی‌پایان را باز هم ادامه می‌داد. این سلسله‌ی بی‌پایان ماجراها را چیزی به هم وصل نمی‌کرد جز نوعی اشتراک احساس، نوعی اشتراک تجربه، تجربه کردن بسیار نیرومندانه‌ی غنای رنگارنگ جهان که در سلسله‌ی متنوعی از ماجراهای بی‌پایان بیان می‌شد.

آثار استرن نیز از چنین احساس‌هایی زاده شده‌اند. اما او وارث آن غنای مبارک جهان شاعرانه‌ی بی‌آلایش نبود؛ چیزی که او خلق می‌کرد در کام زمانه‌ی غیرشاعرانه و فقرزده‌اش روی می‌داد. به این علت است که در نزد او همه چیز این قدر عمدی و تجاهل‌آمیز است: چون امکان احساس خام، که خودبه‌خود زندگی و بازی را معادل یکدیگر می‌کند، دیگر وجود نداشت. فریدریش اشلگل اصطلاح زیبایی برای توصیف این صورت به کار برده است: او این صورت را «آرابسک» خوانده است. وقتی او می‌گفت که شوخی استرن و سوئیفت «شعر طبیعت در طبقات فوقانی دوره‌ی تاریخی ماست» نشان می‌داد که ریشه‌های این نوع شعر و جایگاهش را در زندگی امروز تشخیص داده است.

یواخیم: قطعاً این چیزی که می‌گویی صحیح است؛ اما توجه کن که فریدریش اشلگل بلافاصله بعد از جمله‌ای که نقل کرده‌ای چه گفته است. بگذریم از این که او کلاً نظر چندان مساعدی در مورد صورت آرابسک نداشت.

وینسنت: خب، از بعضی جهات، در دفاع از صورت‌های قدیمی، جزم‌گرا بود.

یواخیم: وقتی این را می‌نوشت دیگر جزم‌گرا نبود. اما نکته‌ی مهم‌تر این

است که او هر نظری که درباره‌ی این صورت داشته باشد باز ژان پل را به عنوان نماینده‌ی این صورت در مقام بالاتری قرار می‌دهد - «زیرا تخیل او بسیار بیمارگونه‌تر و در نتیجه عجیب و غریب‌تر و خیال‌پرورانه‌تر بود». شاید این تعبیر درست باشد که بگویم صورت استرن شبیه صورت ژان پل است، اما نزد ژان پل این صورت ارتباط ارگانیک‌تری با مواد و مصالح و با ماهیت تلقی‌اش از جهان و روابط انسانی دارد؛ به این علت است که خطوط او جسورانه‌تر، غنی‌تر و سبک‌بارتر از خطوط استرن پیچ‌وتاب می‌خورد و در عین حال تصویر کلی نیز هماهنگ‌تر است. خودت گفتی که دنیای استرن از انواع مواد و مصالح تشکیل شده است، و این کثرت مواد و مصالح شاید دلیل واقعی کیفیت برآشوبنده و آزاردهنده‌ی نوشته‌ی او باشد. هر «اکنون» در استرن هم گذشته را نفی می‌کند و هم آینده را، هر ژست او به الفاظش خدشه وارد می‌کند، و الفاظش زیبایی ژست‌ها را لکه‌دار می‌کند. من دارم به ناهمسازی فاحش مواد و مصالح فکر می‌کنم - البته فقط به اختصار می‌توانم به آن‌ها اشاره کنم. هر کاراکتر و هر رابطه‌ای در تریسترام شندی چنان انباشته و چنان ملامت‌آمیز از مواد و مصالح زخم‌خاسته است، چنان عاری از لطف و ملاحظت است، که خطوط بیرونی و تصویر کلی که قرار است سبک جلوه کنند، همواره با چیزی که به سبب کیفیت آرابسک آن‌ها در درون آن‌هاست در تناقض قرار می‌گیرند. البته تو گفتی که تصور سنگینی، با بازیگوشی نویسنده تشدید می‌شود. این در صورتی مصداق می‌داشت که سنگینی هدف می‌بود و این کنتراست به کیفیت عجیب و غریب اثر می‌افزود. ولی می‌دانیم که این طور نیست. در هر گام احساس می‌کنیم که یکی به دیگری لطمه می‌زند و تضعیف می‌کند - سنگینی، جنبه‌ی آرابسک را ضعیف می‌کند، و لطف و ملاحظت مخّل گراویناس [ثقل] طبیعی اثر می‌شود. این ناهماهنگی شاید در سفر احساساتی از این هم آشکارتر باشد، هرچند که دلایل آن در آن جا ظریف‌تر است. در آن جا، تناقض‌های درون هر جمله از ناهمسازی احساساتی که در بطن کل کتاب است ناشی می‌شود. در یک

کلام، محتوای سفر احساساتی ارضای بازیگوشانه‌ی احساسات است، می‌توانی بگویی نوعی تلقی آماتوری از احساسات. اما این نوع تلقی تناقص ذاتی دارد: شاید بتوان نوعی تلقی آماتوری از احساس را تصور کرد، اما از احساسات نه. منظورم از «تلقی آماتوری از احساسات» این است که کل واکنش‌های درونی آدم نسبت به چیزها چنان فاصله‌دار است که جای دادن این چیزها در آرابسک‌های عجیب و غریب به صورت طبیعی بیان بدل می‌شود، یا حال و هواهای آدم چنان افراطی پالایش می‌شوند که می‌توانند خود به خود از چپ به راست بروند یا به عقب برگردند. اما احساسات استرن ساده و اغلب هم بسیار معمولی و حتی مبتذل‌اند. دست‌نخورده‌اند، هیچ چیز اضافه پالایش‌یافته یا افراطی در آن‌ها نیست. ولی او آن‌ها را این‌گونه می‌بیند، و آن‌ها را طوری در زندگی خود جای می‌دهد که انگار این‌گونه بوده‌اند؛ به این ترتیب، آن‌ها را از قدرت ناب و سالم‌شان تهی می‌کند بی‌آن‌که انعطاف ظریف احساس‌های افراطی را به آن‌ها ببخشد. با این حال، ناهمسازی در سفر احساساتی کمتر به چشم می‌آید، و من می‌توانم درک کنم که چرا فرانسوی‌ها آن را بر تریسترام شندی ترجیح می‌دهند، ولو ایده‌های عالی در تریسترام شندی وجود داشته باشد. وینسنت: بله، ولی ژان پل به تریسترام شندی ارجح می‌گذاشت، و حق هم داشت. البته سفر احساساتی دروازه‌ای است که از طریق آن به درکی عمیق از استرن می‌رسیم – و از طریق آن، با کوله‌باری از گنجینه‌های امپراطوری‌اش، به زندگی واقعی باز می‌گردیم. صرف‌نظر از ارزش یا عدم ارزش صرفاً هنری این آثار – که تصور نمی‌کنم هیچ وقت بتوانیم در این زمینه یکدیگر را قانع کنیم – صرف این‌که این آثار واقعاً برای ما اهمیت دارند خودش نهایتاً راهی را به درون زندگی نشان می‌دهد، راه جدیدی به سوی غنی شدن زندگی ما. استرن خودش گفته است که این راه به کجا منتهی می‌شود؛ در نامه‌ای که در آن از سفر احساساتی بحث کرده است نوشته است: «طرحم این بود که به ما بیاموزد دنیا و هم‌نوعان خود را بیشتر دوست بداریم.» اگر

این نوشته را صرفاً یک اظهار نظر سنجیده و از پیش طراحی شده در نظر نگیریم بلکه نتیجه‌ی بالفعلش را در نظر بگیریم - یعنی جلوه و تأثیر کاملاً قدرتمند نوشته‌هایش - آن‌گاه برای ما استرن در مقام آموزگار به مراتب مهم‌تر از «ارزش‌زیبایی‌شناسانه» یا «اهمیت» نوشته‌هایش در «تاریخ ادبیات» خواهد بود. غنا به مثابه‌ی اخلاق، دانستن این‌که چه‌گونه باید زندگی کرد، دانستن این‌که چه‌گونه از هر چیزی که به دست ما می‌رسد حیات استخراج کنیم، چیزی است که این نوشته‌ها به ما می‌آموزد. او نوشته است: «دلم به حال کسی می‌سوزد که می‌تواند از دان به بشر شمع سفر کند و بنالد 'چه برهوتی'؛ و همین‌طور هم هست؛ برای کسی که میوه‌های این دنیا را نمی‌چیند، دنیا همین است.» تمام آثار استرن این نکته را می‌گوید، آن‌هم با شور و حرارت و ایمان یک واعظ، با ژست همیشه مکرر بازکردن درهای جهان؛ هرچه نوشته است این ستایش زندگی را اعلام می‌کند. در این‌جا، تفاوت بزرگ و کوچک، سنگین و سبک، سرگرم‌کننده و کسل‌کننده، دیگر معنای خود را از دست می‌دهد؛ تمایز مواد و مصالح یا کیفیات - نظیر آن‌هایی که چند دقیقه‌ی پیش گفتم - بی‌معنی می‌شود زیرا همه چیز در وحدت تجربه‌ی بزرگ و عمیق به هم می‌رسند و درهم می‌آمیزند؛ ولی بدون چنین تجربه‌ای - منظورم به مثابه‌ی امکان صرف است - هیچ چیز وجود ندارد، و همه چیز به یک میزان مهم است. زندگی از لحظه‌ها تشکیل شده است؛ هر لحظه چنان آکنده از انرژی زندگی است که غیر از واقعیت جاندار آن، چیزهایی که صرفاً می‌دانیم زمانی وجود داشته‌اند و شاید زمانی دیگر باز هم وجود داشته باشند در خلأ گم می‌شوند - چیزهایی که صرفاً وابسته و مجبورمان می‌کنند اما زندگی ما را بارور نمی‌کنند. تأیید استرن، قوی‌ترین تأیید زندگی است، به‌رغم همه چیز. هیچ‌جای دنیا هیچ «نه»‌ای وجود ندارد که با این «بله» بتوان سنجید. «بله»‌ی استرن همواره برای لحظه‌هاست، و هیچ لحظه‌ای هم نیست که به او چیزی - یا همه چیز - ندهد. می‌گوید: «اگر در بیابان هم بودم درمی‌یافتم که در کجای آن باید عواطفم را بیدار کنم.»

یادت هست که به پاریس می‌رود و متوجه می‌شود که گذرنامه ندارد؟ می‌داند که اگر تا چند ساعت بعد گذرنامه‌ای نداشته باشد ممکن است ماه‌ها در باستیل زندانی شود. یادت می‌آید چه‌طور به دنبال گذرنامه می‌رود؟ و چیزهایی که در جریان پیدا کردن آن برایش اتفاق می‌افتد؟ چه چیزها تجربه می‌کند و چه‌طور هر تجربه‌ای برای او مهم‌تر از چیزی است که دنبالش می‌گردد؟ در پایان، گذرنامه کاملاً تصادفی به دستش می‌افتد و اهمیتی بیش از چیزهای دیگر ندارد. در این جا حس نمی‌کنی که تمام این شاخ و آن شاخ پریدن‌هایی که در نوشته‌هایش می‌بینیم برای او نوعی فلسفه‌ی زندگی‌اند؟ زندگی فقط راه است: نمی‌دانیم به کجا می‌رسد: از انتهای آن چه می‌دانیم؟ راه فی‌نفسه ارزش و سعادت است، زیبا و خوب و غنی‌کننده است. باید هرگونه از این شاخ به آن شاخ رفتن را با شادمانی قبول کنیم، به هر مناسبت و علتی که می‌خواهد باشد. اگر کاراکترهای تریسترام شندی و سرنوشت آن‌ها را از این دیدگاه در نظر بگیریم، آن وقت عمقی کسب می‌کنند که کاملاً تازه‌گی دارد: چون هر چیزی که آن‌ها را از هم جدا می‌کند، هر چیزی که آن‌ها را کورکورانه و به طرز تراژی-کمیک به کام واقعیت پرتاب می‌کند، زندگی آن‌ها را آن قدر غنی می‌کند که واقعیت به هیچ وجه قادر به آن نمی‌بود. تخیلات‌شان، قلعه‌های پوشالی‌شان، خیالبافی‌های‌شان، بازی‌شان - این‌ها زندگی‌اند، و هر چیز دیگری که در مقایسه با این زندگی آن‌ها را «غیرواقعی» می‌خوانیم، تهی و شماتیک می‌نماید. بیگانگی عمیقی که بین آدم‌ها وجود دارد به شور و شعف تبدیل می‌شود، زیرا چیزی که آدم‌ها را از هم جدا می‌کند به آن‌ها زندگی می‌بخشد - چون هر زندگی انتقال‌پذیر دیگری تهی و شماتیک و عاری از محتوا می‌بود.

یواخیم: اشتباه می‌کنی! اشتباه! من قبول ندارم که چیزی به نام اخلاق لحظه‌ها می‌تواند وجود داشته باشد، و قبول ندارم که این صورتِ زندگی که شرح داده‌ای واقعاً غنی باشد. (کمی آرام‌تر) منظورم استرن است - که باز هم فراموشش کرده‌ای - و قبول ندارم که غنای واقعی داشته باشد یا این‌که

بی‌نظمی آشوبناک تجربه‌اش برای ما غنی‌کننده باشد. نه! آشوب به خودی خود هیچ وقت غنا نیست. آن چیزی که موجب نظم می‌شود از ریشه‌هایی در جان برمی‌آید که به قدر آشوب عمق دارند، و از این‌رو، فقط جانی که هر دو - آشوب و نظم، زندگی و انتزاع، انسان و سرنوشت، حال و هوا و اخلاق - با درجه‌ی قدرت یکسان در آن وجود داشته باشد می‌تواند کامل و به همین دلیل غنی باشد. فقط وقتی با هم حضور دارند، وقتی با هم به شکل ارگانیک به وحدتی لاینفک و زنده در هر لحظه‌ی خاص می‌رسند، بلکه فقط در این هنگام انسان واقعاً انسان است و کارش کلیت واقعی می‌یابد و نمادی از جهان می‌شود. و فقط در کار چنین انسان‌هایی آشوب واقعاً آشوب است - که در آن هر تعارض عمیق و بنیادینی به شکل ارگانیک به وحدت معناداری می‌رسد، زیرا هر چیزی در زندان‌های ایده‌های شماتیک، واقعاً زنده و دارای حیات است، زیرا که زیر لایه‌ی یخ انتزاع‌ها همه‌چیز تب‌وتاب و تلاطم دارد. اگر در اثری فقط آشوب حضور داشته باشد، آن وقت خودِ آشوب ضعیف و ناتوان می‌شود زیرا فقط در حالت خام حضور دارد، در حالت تجربی، ساکن، بی‌تغییر، بدون حرکت. فقط کنتراست است که چیزها را واقعاً به زندگی می‌کشاند؛ فقط قید و بند است که خودانگیختگی واقعی را سبب می‌شود، و فقط در چیزی که صورت یافته است متافیزیک بی‌صورتی را احساس می‌کنیم؛ فقط در این هنگام احساس می‌کنیم که آشوب اصلی جهانی است.

اخلاق! نظمی که از خارج می‌آید! قانونی که بر ما تحمیل می‌شود، قانونی که نمی‌توانیم از آن فراتر برویم! طوری از آن صحبت می‌کنی که انگار کاری نکرده جز چین و چروک انداختن بر جان. البته این را به نام استرن می‌گویی، و در این مورد حق داری - استرن احساس می‌کرد این طور است اما صرفاً بر اساس نوعی غریزه‌ی صیانت نفس، دفاع شخصی مرد ضعیفی که از هرگونه داوری کردن ارزشی حذر می‌کند زیرا می‌ترسد که حتی اگر ذره‌ای صادق باشد تمام احساس‌ها و تجربه‌هایش بسیار سبک به

نظر برسد - حتی به نظر خودش. چنین آدم‌هایی از هر قیدی طفره می‌روند زیرا هر قیدی یکباره برای همیشه آن‌ها را خفه می‌کند؛ از تمام نبردها می‌گریزند زیرا می‌دانند که شکست خواهند خورد. در زندگی چنین آدم‌هایی همه چیز علی‌السویه است زیرا قادر نیستند چیزهای واقعاً مهم را برگزینند و تا آخر تجربه کنند. کل زندگی استرن تقسیم جان به اپیزودهاست. درست است که خیلی چیزها در آثار او نمودی قوی‌تر از آثار دیگران دارد، اما همه‌ی چیزهای واقعاً بزرگ به یک‌هزارم تقلیل می‌یابند. توجه داشته باش - فقط بارزترین نمونه را نقل می‌کنم - که در یادداشت‌های سفرش در فرانسه همه چیز هست... جز پاریس. این کوششی برای وارونه‌سازی ارزش‌های پذیرفته نیست، حکایت «گنجینه‌ی آدم‌های حقیر» هم نیست؛ چیزهای بزرگ به این علت کوچک نیستند که چیزهای کوچک بزرگ هستند؛ نه، این هرج و مرج است، هرج و مرج بر اثر ناتوانی محض. خطوط کلی چیزهای بزرگ در اپیزودهای استرن به زحمت دیده می‌شوند، انگار پشت یک پنجره‌ی کثیف - اما کم‌سو هستند، نه تشخیص داده می‌شوند و نه پنهان می‌مانند. همه چیز برای او همان‌طور است که برای کسانی که داوری ارزشی می‌کنند - فقط بعضی چیزها برای او بیش از حد قوی و بزرگ هستند. اما غنای واقعی در توانایی ارزیابی است، همان‌طور که قدرت حقیقی در قدرت انتخاب است - در آن بخش از جان که از حال و هواهای اپیزودی آزاد است، یعنی در بخش اخلاقی. در تعیین نقاط ثابت برای زندگی است. این قدرت، با نیروی مستقل، تمایزهایی بین چیزها ایجاد می‌کند، سلسله‌مراتبی از چیزها به وجود می‌آورد؛ همین قدرت است که از خودِ جان هدفی برای جان استخراج می‌کند و به این ترتیب به محتواهای جان صورت محکمی می‌بخشد. اخلاق یا - چون داریم از هنر حرف می‌زنیم - صورت، برخلاف لحظه و حال و هوا، آرمانی است خارج از ذات. وینسنت (کمی از موضع برتر و به طعنه): این نظر گرگرس ورله است. یواخیم: یک لحظه هم انکار نمی‌کنم.

وینسنت: نباید فراموش کنی که - البته می‌بخشی - چیز ابلهانه و مضحکی در گریس هست.

یواخیم (با حرارت): فقط به علت این که سعی می‌کند تقاضاهای آرمانی اش را در برابر یک بی‌هویت، یالمار، به کرسی بنشانند. با این حال، چه غنا و قدرتی در او هست، به‌رغم پوچی بیرونی! و غنایی که تو وصف کرده‌ای چه فقر درونی و حشتناکی دارد! به نظرم این را تجاهل فرض می‌کنی که استرن وقتی جایی از خودش حرف می‌زند، می‌گوید که تعارض هایش او را چه بیچاره می‌کند - تعارض‌هایی که با احساسات شایسته‌تر هیچ‌گاه گرفتار آن‌ها نمی‌شد. نامه‌ای را به یاد بیاور که در آن با صراحت و اندوه به ورشکستگی درونی بزرگ احساسات پرهرج و مرج خود اعتراف می‌کند: «با احساس‌هایم تمام کالبدم را تکه‌پاره کرده‌ام.» اثرش را تکه‌پاره کرده است، نه فقط با احساس‌هایش، بلکه همچنین با ایده‌هایش، حال و هواهایش، لطیفه‌هایش. عظمت خودش را زایل کرده و زندگی خودش را حسرت‌بار و بی‌ارزش. خوب می‌دانی که زندگی اش از چه چیزهایی تشکیل می‌شد: سلسله‌ای بی‌پایان از ماجراهای عشقی که با بازی شروع می‌شد، در بازی رها می‌شد، و تا پایان نه لذتی می‌داد و نه رنجی؛ هیچ چیز جز لاس‌زدن‌های افلاطونی، سست و ضعیف، ظریف و سبکسر، حساس و احساساتی. این محتوای زندگی اش بود: شروع‌هایی که هیچ‌گاه ادامه نمی‌داشتند، می‌آمدند و بدون ردپایی محو می‌شدند، هیچ وقت حتی یک وجب او را جلوتر نمی‌بردند؛ اپیزودهایی که همیشه همان‌طور بودند، پیدا کردن و ترک کردن همان آدم‌ها، ضعیف، بذله‌گو و گریان، نه قادر به زیستن واقعی و نه قادر به صورت‌بخشیدن واقعی به زندگی. فقط توانایی تفکیک ارزش‌هاست که به آدم قدرت بالندگی و رشد می‌دهد - فقط توانایی ایجاد نظم، ساختن یک شروع و یک پایان؛ زیرا فقط پایان می‌تواند آغاز چیز تازه‌ای باشد، و ما فقط با آغازهای مدام می‌توانیم به عظمت برسیم. اما در اپیزودها نه از آغاز خبری است و نه از پایان، و توده‌ی اپیزودهای بی‌نظم، غنا نیست، انبار هیزم است.

و امپرسیونیسمی که آن‌ها را پدید می‌آورد قدرت نیست بلکه ناتوانی است. (سکوتی طولانی و نسبتاً دستپاچه کننده. دختر به محتوای عینی چیزی که تمام مدت گفته می‌شده چندان توجهی نداشته است، اما دقیقاً به همین علت، عنصر شخصی آن را با قدرت تمام حس می‌کرده است - عنصر اظهار عشق. اما چون فقط این محتوای تقریباً غیرارادی را حس می‌کند، منظور هر دو مرد را بد می‌فهمد و برای الفاظشان باری بیشتر از آنچه هست قابل می‌شود. این تعبیر شخصی از کل بحث، بخصوص در آزرده‌گی‌اش از یواخیم تجلی پیدا می‌کند. دختر او را بسیار ندانم‌کار و، در پایان، پرخاشگر می‌یابد. وینسنت نیز از جنبه‌ی شخصی حرف‌هایی که در اواخر بحث زده شد آگاه بوده، اما به نحوی متفاوت با دختر؛ آن را جلوه‌ای از جهان‌نگری یواخیم می‌داند و در آن قدرتی بزرگ‌تر از قدرت خودش تشخیص می‌دهد. از نظر او تقریباً محال است که دختر به این نکته توجه نکرده باشد. هر دو مرد چنان با شور و حرارت بحث کرده‌اند که وینسنت احساس می‌کند شکست خوردنش - در این لحظه کاملاً احساس شکست می‌کند - شکست خوردن در همه چیز است، و جرئت نمی‌کند دوباره حرفی بزند مگر آن‌که بداند زمین زیر پایش محکم است. یک لحظه چنان احساس می‌کند مغلوب شده است که دلش می‌خواهد برود و میدان را ترک کند. یواخیم سکوت را از این هم غلط‌تر تعبیر می‌کند. منتظر پاسخ بسیار محکمی از طرف وینسنت بود، چون یواخیم به شخص او، شاید هم نامنصفانه، حمله کرده بود. چون جوابی نمی‌آید یواخیم فکر می‌کند که دارد وقتش را تلف می‌کند، چون دیگر کسی به حرفش گوش نمی‌دهد. این احساس چنان قدرت می‌گیرد، بخصوص وقتی تصور می‌کند که دختر نظر خصمانه‌ای به او دارد، که تصمیم می‌گیرد برود. واقعاً هم بعد از عذرخواهی‌های سرسری و سطحی راهش را می‌کشد و می‌رود. پس از ابراز صمیمیت زورکی در هنگام خداحافظی، سکوتی دیگر بین دو جوان باقی مانده حاکم می‌شود، و بار دیگر هر کدام سکوت دیگری را بد تعبیر می‌کند. وینسنت حالا یواخیم

غایب را بیش از قبل برنده‌ی بحث می‌داند و ناراحت است که دختر نیز این‌طور فکر می‌کند. در عین حال، احساس می‌کند که چیزی باید اتفاق بیفتد، آن هم فوری. نگاهش یکباره به کتاب می‌افتد و با نوعی حالت بلا تکلیفی آن را برمی‌دارد.)

وینسنت: این بحث، کتاب خواندن مطبوع ما را کاملاً خراب کرد. در مقایسه با زیبایی جاندار زندگی، هر بحثی کاملاً عقیم به نظر می‌رسد! (دختر به او نگاه می‌کند؛ او متوجه نمی‌شود.) این جا را گوش کن! (شروع می‌کند به خواندن، با صدایی که حالا بسیار گرم است و سایه‌ای بسیار احساساتی دارد. دوست دارد از کتاب استرن استفاده کند تا حال و هوای نیم ساعت اول را که در بحث از بین رفته است دوباره برگرداند. دختر ابتدا نمی‌تواند این نومی‌دی خود را پنهان کند که بار دیگر ادبیات دارد مرکز صحنه را اشغال می‌کند. اما تحمل می‌کند و سعی دارد با توجه بیش از پیش، حالت عصبی خود را استار کند. وینسنت هم بسیار عصبی است و از این‌رو، وقتی به پاساژی می‌رسد که واقعاً فاقد سَبک است، بی‌قراری دختر را که کاملاً هم مهار نشده است، علامت موافقت او با یواخیم غایب می‌پندارد. محکم کتاب را می‌بندد.) واقعاً پاساژ معیوبی است. (با حالت عصبی تری دوباره شروع می‌کند به ورق‌زدن، و سرانجام با نوعی دلخوری خواندن را از سر می‌گیرد، در احساساتی‌ترین جای کتاب - ملاقات با ماریای مولنی. همان بازی نومی‌دی و سوء تفاهم. تأثیر هر کلمه‌ای را که می‌خواند با دقت و اضطراب می‌سنجد، کذب و ضعف احساساتی‌گری استرن را بیشتر و بیشتر حس می‌کند، و سرانجام با آزرده‌گی کتاب را پایین می‌گذارد، بلند می‌شود و با حالت عصبی شروع می‌کند در اتاق راه رفتن.) خوب نیست. این بحث، کتاب خواندن ما را به کلی خراب کرده. امروز دیگر نمی‌توانم بخوانم.

دختر (خیلی احساساتی): حیف شد. خیلی قشنگ بود - نه؟

پسر (یکباره موقعیت را درک می‌کند، و کاملاً احساساتی): اوه، بله، قشنگ بود. (با صدای نرم.) دفعه‌ی دیگر ادامه می‌دهیم - باشد؟

دختر: باشد.....

پسر (کاملاً نزدیک او می ایستد؛ با صدای نرم): دفعه‌ی دیگر... (ناگهان خم می شود و او را می بوسد.)

دختر (چهره‌ی شکفته‌اش نشان‌دهنده‌ی آسودگی خاطر اوست از این‌که چیزی که کل بحث فقط مقدمه‌ی کاملاً غیر ضروری‌اش بوده، بالاخره اتفاق افتاده است؛ و به بوسه پاسخ می دهد).

متافیزیک تراژدی

درباره‌ی پاول ارنست

طبیعت مرد را از طفل و جوجه را از تخم می‌سازد؛
خدا مرد را قبل از طفل و جوجه را قبل از تخم می‌سازد.
— مایستر اکهارت: موعظه‌ی روح نجیب

۱

درام نمایشی است درباره‌ی انسان و تقدیر او — نمایشی که خدا تماشاگر آن است. اما تماشاگر است و بس؛ گفته‌ها و ژست‌هایش هیچ‌گاه با گفته‌ها و ژست‌های بازیگران در نمی‌آمیزد. نگاهش به آن‌هاست: همین. زمانی ای بسن نوشته بود: «کسی که خدا را ببیند می‌میرد، اما آیا کسی که خدا او را دیده است می‌تواند به زیستن ادامه دهد؟»

آدم‌های هوشمندی که زندگی را دوست دارند از این ناهمسازی باخبرند و می‌توانند به درام خرده‌ها بگیرند. خصومت آن‌ها حق مطلب را در مورد ماهیت درام بهتر بیان می‌کند تا طرفداری مدافعان شرمگین آن. دشمنان درام می‌گویند که درام تحریف واقعیت است؛ واقعیت را از آنچه هست خام‌تر می‌سازد. نه تنها درام — حتی در شکسپیر — غنا و کمال را از واقعیت سلب می‌کند، نه تنها رویدادهای بی‌رحمانه‌ی درام همواره فقط مرگ یا زندگی را رقم می‌زنند و واقعیت را از ظرایف ناب روان‌شناسانه‌اش محروم می‌کنند، بلکه مهم‌ترین خرده‌گیری و اصل کلام‌شان این است که درام در بین آدم‌ها نوعی خلأ پدید می‌آورد. در درام فقط یک شخص است که سخن می‌گوید (تکنیک او انعکاس کاملی از طبیعت ذاتی اوست) و

دیگری صرفاً جواب می‌دهد. ولی یکی شروع می‌کند و دیگری تمام می‌کند، و جریان آرام و نامحسوس روابطشان با یکدیگر، که فقط زندگی واقعی می‌تواند آن را واقعاً به زندگی بکشاند، در روندِ خشن توصیف دراماتیک بی‌حیات و صلب می‌شود. آنچه این نقادان می‌گویند سرشار است از حقیقتی عمیق. اما مدافعان بی‌پروای درام می‌آیند و غنای شکسپیر، برق بی‌قرار گفت‌وگوهای ناتورالیستی، و ابرآلودگی تمامی خطوط کلی تقدیر در سرنوشت‌نامه‌های مترلینک را به رخ ما می‌کشند. به‌راستی که بی‌پروایند، زیرا آنچه در دفاع از درام اقامه می‌کنند صرفاً نوعی مصالحه است - مصالحه‌ای بین زندگی و صورت دراماتیک.

زندگی آشوب نور و ظلمت است: هیچ چیز در زندگی تحقق کامل پیدا نمی‌کند، هیچ چیز هم کامل به پایان نمی‌رسد؛ صداها می‌نو و گویج‌کننده همیشه با همسرایی صداهایی که قبلاً شنیده شده‌اند در می‌آمیزند. همه چیز در سیلان است، هر چیزی با چیزی دیگر مخلوط می‌شود، و این مخلوط مهارناپذیر و ناخالص است؛ هر چیزی نابود می‌شود، هر چیزی خرد می‌شود، هیچ چیز هیچ وقت در زندگی واقعی کامل نمی‌شود. زیستن یعنی زیستن چیزی تا به آخر، ولی زندگی یعنی این که هیچ چیز هیچ‌گاه تمام و کمال تا به آخر زیسته نمی‌شود. زندگی غیرواقعی‌ترین و نازیستی‌ترین چیز در میان چیزهایی است که می‌توان تصور کرد؛ فقط به شکل سلبی می‌توان آن را توصیف کرد - می‌توان گفت که همواره چیزی اتفاق می‌افتد تا سیلان را متلاطم و قطع کند. شلینگ گفته است: «به این علت می‌گوییم چیزی 'می‌پاید' که هستی آن با طبیعت آن سازگاری ندارد.»

در بحبوحه‌ی زندگی تجربی، زندگی واقعی همیشه غیرواقعی است، همیشه ناممکن است. ناگاه برقی می‌زند، آذرخشی گذرگاه‌های پیش‌پاافتاده‌ی زندگی تجربی را منور می‌کند: چیزی برآشوبنده و اغواگر، خطرناک و غافلگیرکننده؛ حادثه، لحظه‌ی بزرگ، معجزه؛ نوعی غنا و نوعی اغتشاش. نمی‌تواند بپاید، هیچ‌کس قادر نخواهد بود تحملش کند، کسی

نخواهد توانست در چنین بلندی‌هایی بزید - در بلندی زندگی خود و امکان‌های غایی خود. باید باز به رخوت افتاد. باید زندگی را انکار کرد تا زیست.

چیزی که انسان‌ها در زندگی دوست دارند، کیفیت دگرگونه‌ی آن است، عدم قطعیت آن است، نوسان همیشگی به این سو و آن سو، مانند آونگ - لیکن آونگی که هیچ‌گاه تا انتهای دامنه‌ی خود نوسان نمی‌کند. انسان‌ها عدم قطعیت بزرگ زندگی را دوست دارند که شبیه لالایی یکنواخت و اطمینان‌بخشی است. اما معجزه چیزی است که رقم می‌زند و رقم می‌خورد: خارج از محاسبه به درون زندگی می‌جهد، تصادفی و بدون زمینه، و بی‌رحمانه زندگی را به معادله‌ای واضح و بی‌ابهام تبدیل می‌کند - که بعد هم آن را حل می‌کند. انسان‌ها از امور نامبهم بدشان می‌آید و می‌ترسند. ضعف و ترس‌شان سبب می‌شود از هر مانعی که از بیرون تحمیل می‌شود، هر سدی که در مسیرشان قرار می‌گیرد، استقبال کنند. برای آن‌ها، در پس هر دیواره‌ای که نتوانند از شیب آن صعود کنند، بهشت تصورناپذیر و همیشه دست‌نیافتنی رؤیاهای واهی شکوفا می‌شود. زندگی برای آن‌ها شوق ورزیدن است و امیدبستن، و آنچه تقدیر از دسترس‌شان دور می‌کند، راحت و ارزان به ثروت درونی جان مبدل می‌شود. انسان‌ها هیچ‌گاه زندگی را در نقطه‌ای که همه‌ی نهرهای زندگی به هم می‌رسند نمی‌شناسند. جایی که هیچ چیز تحقق نیابد، همه چیز امکان‌پذیر است. اما معجزه همان تحقق یافتن است. تمامی حجاب‌های فریبنده را که از لحظه‌های درخشان و حال و هواهای جور و اجور بافته شده‌اند از چهره‌ی زندگی کنار می‌زند. آن‌گاه، جانی که خطوط چهره‌اش زمخت و خشن است، لخت و عریان رو در روی زندگی قرار می‌گیرد.

اما در منظر خدا فقط معجزه است که واقعیت دارد. برای خدا هیچ‌گونه نسبیت و انتقال و دقایق و ظرایف وجود ندارد. نگاه او هر رویدادی را از جنبه‌های زمانی و مکانی تهی می‌کند. در پیشگاه او، جلوه و سرشت، ظاهر

و ایده، رویداد و سرنوشت، فرقی ندارند. مسئله‌ی ارزش و واقعیت کل معنای خود را از دست می‌دهد: در برابر او، ارزش واقعیت می‌سازد و مجبور نیست واقعیت پنداشته یا انگاشته شود. به همین علت است که هر تراژدی راستینی نمایش انجیلی است، نمایش اسرار. معنای واقعی و محوری‌اش نوعی ظهور خدا در برابر خداست. خدای طبیعت و سرنوشت، که همیشه صامت و همیشه هم محبوس است، صدای خدایی را ساز می‌کند که در درون انسان غنوده است - صدایی که در زندگی خاموش مانده است؛ خدای درون خدای عرش را بیدار می‌کند و به زندگی می‌آورد. در کتابچه‌ی زندگی کامل چنین نوشته‌اند: «چون، بدون مخلوق، خدا نمی‌تواند میل به ایجاد اثر یا حرکت داشته باشد، میل او بر این است که در مخلوق و با مخلوق اثر و حرکت داشته باشد؛ و هیل از «عجز خدا در اجرای مونولوگ» سخن گفته است.

برعکس، خدایان واقعیت، خدایان تاریخ، جبار و قاهرند. قدرت و زیبایی ظهور محض، آن‌ها را ارضا نمی‌کند. آن‌ها می‌خواهند نه تنها تماشاگر تحقق ظهور باشند، بلکه همچنین این تحقق را هدایت کنند و به انجام برسانند. دست‌شان خودخواسته به کلاف غامض اما مرئی تارهای تقدیر پنجه می‌کشد، و با گره‌زدن باز هم بیشتر آن‌ها به نظمی کامل اما بی‌معنا می‌رسند. به صحنه می‌آیند و ظهورشان انسان را به عروسک خیمه‌شب‌بازی و سرنوشت را به مشیت بدل می‌کند؛ آنچه در تراژدی رویدادی صعب است، در زندگی به عطیه و فیض نجات بدل می‌شود. خدا باید صحنه را ترک کند، اما باید همچنان تماشاگر بماند؛ این امکان‌پذیری تاریخی دوران‌های تراژیک است. و چون طبیعت و تقدیر هیچ‌گاه به اندازه‌ی امروز بی‌جان نبوده‌اند، چون جان انسان‌ها هیچ‌گاه با چنین انزوای سهمگینی در گذرگاه‌های متروک گام نزده است، بله، به علت همه‌ی این‌ها، می‌توانیم باز هم به آمدن تراژدی امید ببندیم - آن هنگام که همه‌ی سایه‌های رقصان آن نظم مألوفی رخت ببرند که رؤیاهای بزدلان‌ه‌ی ما آن را بر طبیعت افکنده

است تا نوعی حس کاذب امنیت را برای ما ممکن کند. پاول ارنست می‌گوید: «فقط هنگامی که کاملاً بی‌خدا شدیم، بار دیگر تراژدی خواهیم داشت.» به مکبث شکسپیر بیندیشید که جانش نمی‌توانست ثقل راه ضروری به سوی هدف ضروری را تحمل کند. ساحره‌ها همچنان در تقاطع‌های تقدیر گرداگرد مکبث می‌رقصند و می‌خوانند، و معجزه‌های موعود به مکبث نشان می‌دهند که روز تحقق غایی فرارسیده است. آشوب وحشیانه‌ای که احاطه‌اش می‌کند و با همه‌ی کارهای او تجدید می‌شود و اراده‌اش را به بند می‌کشد، فقط در چشم نابینای شوق او واقعاً آشوبناک است، و فقط همان قدر آشوبناک که پریشانی خود او لاجرم برای جان خود او. در واقعیت، هر دو حکم خداوندند: دست‌های همان مشیت واحد هر دو را هدایت می‌کند. فریبکارانه، او را تا بلندی‌ها می‌برد، شوقش را با تحقق شوق گمراه می‌کند؛ فریبکارانه تمام پیروزی‌ها را در دستش می‌نهد؛ او هرچه می‌کند به کامیابی می‌انجامد، تا آن‌جا که همه چیز تحقق می‌یابد – و بعد همه چیز یکباره از او گرفته می‌شود. بیرون و درون همچنان در مکبث یکی است: دستی واحد سرنوشت و جان را هدایت می‌کند. درام، در این‌جا، هنوز حکم خداوند است و هر ضربه‌ی شمشیر هنوز بخشی از نقش مشیت است. یارل ایسن را در نظر بگیرید که در رؤیاهایش همیشه شاه بوده و جز در رؤیاهایش نمی‌توانسته شاه باشد. آنچه امید دارد از کشاکش نیروهای مختلف به دست بیاورد، رأی خداوند است، حکمی بر حقیقت غایی. اما دنیای اطراف او به راه خود می‌رود، بدون تأثیرپذیری از چنین پرسش‌ها یا پاسخ‌هایی. همه چیز گنگ شده است، و در پایان کشاکش، تاج افتخار یا طوق شکست داده می‌شود، بی‌هیچ تمایزی. دیگر هرگز حکم خدا در امور سرنوشت به وضوح شنیده نخواهد شد. صدای خداوند بود که به همه چیز زندگی می‌بخشید، اما این زندگی می‌بایست دیگر خودش پیش برود، یکه و تنها، و صدای قاضی برای همیشه خاموش می‌شد. به این علت است که یارل می‌تواند در جایی که مکبث شکست خورده است پیروز شود؛ او

قربانی محکوم به مرگ است، و در موضع فاتح حتی مغلوب تر از زمانی است که مغلوب می شده. اصوات حقیقت تراژیک کاملاً واضح و خالص طنین می افکند: معجزه‌ی زندگی، سرنوشت تراژدی، صرفاً آن چیزی است که جان‌ها را عیان می کند. آن که عیان می کند و آن که عیان می شود، ظهور و ظهور یافته، چنان باهم بیگانه‌اند که حتی دشمن یکدیگر نیستند، بلکه رو به یکدیگر دارند. آنچه عیان می شود با آنچه سبب عیانی‌اش شده است – چیزی عالی تر و آمده از دنیایی دیگر – بیگانه است. جان، پس از تبدیل شدن به خویشتن، کل هستی قبلی‌اش را با چشم غریبه می‌سنجد. آن هستی قبلی را درک ناپذیر، غیر ضروری و بی‌حیات می‌یابد؛ فقط می‌تواند در رؤیا ببیند که زمانی طور دیگری بوده است، زیرا این بودن جدید است که بودن است. فقط حادثه‌ای بی‌اساس سبب رؤیاها شده، و فقط صدای تصادفی ناقوسی در دوردست موجب بیداری در صبح دم شده است.

جان‌های عریان در این جا به گفت‌وگویی با سرنوشت‌های عریان می‌پردازند. هر دو از هر آنچه جزو سرشت ذاتی‌شان نیست رها شده‌اند؛ همه‌ی روابط زندگی خاموش شده است تا شاید بشود رابطه با سرنوشت را خلق کرد؛ هر چیز دیگرگونه‌ی بین انسان‌ها و چیزها محو شده است تا هیچ بین آن‌ها باقی نماند جز هوای کوهستانی خالص و نافذ پرسش‌های غایی و پاسخ‌های غایی. در آن جا، در نقطه‌ای که آدمی و زندگی‌اش با معجزه‌ی تصادف به آن رسیده‌اند، تراژدی آغاز می‌شود: و به این علت است که او برای همیشه از دنیای تراژدی منع شده است. آخر، او دیگر نمی‌تواند چیزهای مخاطره‌آمیز و غنی‌کننده‌ای را که وارد زندگی عادی می‌کند در این زندگی هم وارد کند. تراژدی فقط در یک جهت می‌تواند امتداد یابد: رو به بالا. تراژدی در لحظه‌ای شروع می‌شود که نیروهای معماگونه سرشت آدمی را تقطیر کرده باشند، مجبورش کرده باشند که سرشتی شود؛ و سیر تراژدی همان تجلی یافتن هر چه بیشتر طبیعت سرشتی و حقیقی اوست. آن زندگی که شامل تصادف نباشد، مسطح و سترون است، جلگه‌ای بی‌انتهای و بدون

پست و بلند؛ منطق این نوع زندگی، منطق امنیت مبتذل است، امتناع منفعلانه از هر چیز نو، سکون و رکود در دامان عقل خشک سلیم. اما تراژدی دیگر به تصادف نیاز ندارد؛ تصادف را برای همیشه در دنیای خود ادغام کرده است، طوری که تصادف همه وقت و همه جا در آن حضور دارد. مسئله‌ی امکان‌پذیری تراژدی مسئله‌ی معنا و سرشت است. مسئله‌ی این است که هرچه هست آیا هست یا نه – فقط به سبب این که هست، به صرف این که هست. آیا بودن درجات و مراحل ندارد؟ آیا «بودن» خاصیت همه‌ی چیزهاست، یا حکمی ارزشی در مورد چیزهاست، نوعی تمایز و تفکیک آن‌ها؟

پس تناقض درام و تراژدی این است: سرشت چه‌گونه می‌تواند جان بگیرد؟ چه‌گونه می‌تواند محسوس شود، بی‌واسطه شود، یگانه چیز واقعی شود، چیزی حقیقتاً «بودنی»؟ درام فقط انسان‌های واقعی خلق می‌کند – «به آن‌ها صورت می‌بخشد» –، اما درست به همین علت، باید ضرورتاً آن‌ها را از هستی جاندار محروم کند. زندگی آن‌ها از گفته‌ها و ژست‌ها تشکیل می‌شود، اما هر واژه‌ای که به زبان می‌آورند و هر ژستی که می‌گیرند بیش از ژست یا واژه است؛ تمامی مظاهر زندگی آن‌ها فقط کلیدی است برای گشودن رمز روابط غایی آن‌ها، و زندگی آن‌ها صرفاً مثالی کمرنگ از مثال‌های افلاطونی خود آن‌هاست. هستی آن‌ها هیچ واقعیتهایی نمی‌تواند داشته باشد جز واقعیت جان، واقعیت ایمان و تجربه‌ی زیسته. «تجربه‌ی زیسته» مثل مگاکای دهان گشوده در هر رویداد زندگی نهفته است، دری است به مجلس قضاوت: ارتباط آن با ایده – که این تجربه خودش صرفاً تجلی بیرونی آن است – چیزی نیست جز امکان قابل تصور چنین رابطه‌ای در بحبوحه‌ی تصادف‌های آشوبناک زندگی واقعی. و ایمان این رابطه را تأیید می‌کند و امکان همیشه اثبات‌ناپذیر آن را به مبنایی پیشینی برای کل هستی بدل می‌سازد.

این نوع هستی نه مکان می‌شناسد نه زمان؛ تمام رویدادهایش بیرون

دامنه‌ی تبیین منطقی است، همان‌طور که جان انسان‌هایش خارج از دامنه‌ی روان‌شناسی است. دقیق‌تر بگوییم: زمان و مکان تراژدی هیچ چشم‌اندازی ندارد که بتواند آن‌ها را تعدیل کند یا تخفیف دهد، و دلایل آکسیون و مصایب در تراژدی، چه دلایل بیرونی و چه دلایل درونی، هیچ‌گاه بر سرشت آن‌ها تأثیر نمی‌گذارد. هر چیزی در تراژدی به حساب آورده می‌شود، و همه چیز نیرو و وزن همسان دارد. در تراژدی، نوعی آستانه‌ی امکان زندگی وجود دارد، نوعی امکان برانگیخته‌شدن به زندگی؛ هر چیزی که در سمتِ درست این آستانه باشد، هر چیزی که بتواند بزید، همیشه حضور دارد، و هر چیزی هم به یکسان حضور دارد. برای کاراکتر درون تراژدی، صرفِ بودن - هستی داشتن - مترادف با کامل بودن است. فلسفه‌ی قرون وسطایی این مسئله را به شیوه‌ای واضح و بی‌ابهام بیان می‌کرد. می‌گفت که امر کامل در عین حال امر واقع است؛ هر چیزی هر چه کامل‌تر باشد، بیشتر هست؛ هر چیزی که بیشتر با مثال خود مطابقت داشته باشد، بودنش بیشتر است. اما در زندگی واقعی چه‌گونه می‌توان مثال و انطباق با مثال را تجربه کرد؟ (آخر، تراژدی واقعی‌ترین زندگی است که وجود دارد.) در زندگی زیسته، صحبت بر سر معرفت‌شناسی نیست (بر خلاف فلسفه)، بلکه صحبت بر سر واقعیت لحظه‌های بزرگ است، واقعیتی که دردناک و بی‌واسطه تجربه می‌شود.

سرشت این لحظه‌های بزرگ، تجربه‌ی ناب خویشتن است. در زندگی عادی، ما خود را فقط پیرامون‌وار تجربه می‌کنیم - یعنی انگیزه‌ها و روابط خود را تجربه می‌کنیم. زندگی ما در حالت عادی هیچ ضرورت واقعی ندارد، بلکه فقط ضرورتِ حضور تجربی دارد، ضرورت درگیر بودن با هزار تاروپود در هزار قید و رابطه‌ی تصادفی. اما مبنای کل شبکه‌ی ضرورت‌ها تصادفی و بی‌معناست؛ هرچه هست می‌توانست طور دیگری هم باشد، و تنها چیزی که واقعاً ضروری می‌نماید گذشته است، صرفاً به علت این‌که برای تغییر دادن آن دیگر نمی‌توان کاری کرد. ولی آیا حتی گذشته هم واقعاً

ضروری است؟ آیا جریان تصادفی زمان، جابه‌جایی اختیاری دیدگاه اختیاری انسان در قبال تجربه‌ی زیسته‌اش، می‌تواند ماهیت سرشتی این تجربه را تغییر دهد؟ آیا می‌تواند از تصادف چیزی ضروری و سرشتی استخراج کند؟ می‌تواند پیرامون را به مرکز تبدیل کند؟ خیلی وقت‌ها به نظر می‌رسد که می‌تواند، اما این فقط پندار است. فقط شناخت لحظه‌ای و تصادفی ما گذشته را چیزی تمام‌شده و لایتغیر می‌سازد. کوچک‌ترین جرح و تعدیل این شناخت، که از هر تصادفی شاید حادث شود، پرتو تازه‌ای بر گذشته‌ی «تغییرناپذیر» می‌تابد، و ناگاه، در این پرتو تازه، هر چیزی معنای متفاوتی می‌یابد و بالفعل هم متفاوت می‌شود. ایسن فقط به نظر می‌رسد که ادامه‌دهنده‌ی راه یونانیان است و سنت درام اویدیپوسی را پی می‌گیرد. معنای واقعی درام‌های تحلیلی او این است که هیچ چیز تغییرناپذیری در گذشته وجود ندارد - گذشته نیز جریان دارد، تاریک و روشن می‌شود و تغییرپذیر است، و پیوسته با نگاه‌های نو به چیزی متفاوت بدل می‌شود.

لحظه‌های بزرگ زندگی نیز نگاه‌های جدید می‌آورند، اما این لحظه‌ها فقط به نظر می‌رسد که به یک سلسله از تجدید ارزیابی‌های همیشگی و مستمر تعلق داشته باشند. در واقعیت، این لحظه‌ها پایان و آغازند، به انسان‌ها حافظه‌ای جدید می‌بخشند، اخلاقی جدید و عدالتی جدید. بسیاری چیزها محو می‌شوند که قبلاً پی‌سنگ زندگی می‌نمودند، و چیزهای کوچک و حتی نامحسوس به ارکان جدید زندگی تبدیل می‌شوند. انسان دیگر نمی‌تواند در گذرگاه‌هایی راه‌برود که قبلاً در آن‌ها راه می‌رفته است، و چشم‌هایش نیز در آن‌ها سمت و سویی نمی‌بیند؛ اما حالا به راحتی از قفل عبورناپذیر کوهستان صعود می‌کند و گام‌هایش با اطمینان از مرداب‌های بی‌انتهای می‌گذرد. نسیان عمیق و روشنایی حافظه به جان نیرویی دوچندان می‌بخشد؛ نور کورکننده‌ی نگاه نو مرکز جان را روشن می‌کند، و هر چیزی که متعلق به این مرکز است می‌شکفتد و به درون زندگی می‌آید. این حس ضرورت نتیجه‌ی فعل و انفعال‌های گریزناپذیر علیت نیست؛ بدون علت

است، از همه‌ی علت‌های زندگی تجربی جهش می‌کند. ضروری بودن حالا به معنی پیوند خوردن نزدیک با سرشت است؛ دلیل دیگری لازم ندارد، و حافظه فقط همین یک چیز ضروری را نگه می‌دارد و بقیه را کلاً از یاد می‌برد. پس فقط همین است که در محکمه‌ی بیرونی و درونی جان در نقش وکیل مدافع عمل می‌کند. هر چیز دیگری فراموش می‌شود، تمامی چراها و چون‌ها؛ فقط همین در ترازو سنجیده می‌شود. قضاوتی سخت است، بدون رحمت یا بخشش؛ حتی برای کوچک‌ترین خطا، کوچک‌ترین نشانه‌ی خیانت به سرشت، حکم بی‌رحمانه‌ای صادر می‌شود. کسی که معنای خفیف‌ترین و فراموش‌شده‌ترین ژستش این باشد که زمانی در قبال سرشت خود قصور کرده است، از دایره‌ی انسان‌های واقعی اخراج می‌شود. هیچ غنا یا عظمت استعداد‌های جان نمی‌تواند این قضاوت را عوض کند، و کل زندگی سرشار از کردارهای باشکوه در برابر آن اصلاً به حساب نمی‌آید. اما همین قضاوت، با رحمتی تابناک، هر گناه زندگی عادی را که به مرکز خدشه وارد نکرده باشد فراموش می‌کند؛ حتی لفظ بخشش نوعی اغراق است، زیرا نگاه قاضی از چنین گنا‌هایی به سرعت می‌گذرد بی‌آن‌که آن‌ها را ببیند.

چنین لحظه‌ای ابتدا و انتهاست. هیچ چیز نمی‌تواند جانشینش شود یا ادامه‌اش دهد، هیچ چیز نمی‌تواند آن را به زندگی عادی وصل کند. یک لحظه است؛ نشانگر زندگی نیست، خودِ زندگی است – نوعی زندگی متفاوت که خلاف زندگی عادی است و با آن منافات دارد. این دلیل متافیزیکی تمرکز درام در زمان و شرط وحدت زمان است. زائیده‌ی میل به نزدیکی هرچه بیشتر به بی‌زمانی این لحظه‌ای است که در عین حال کل زندگی است. (وحدت مکان، نماد طبیعی چنین توقف یکباره‌ای در گرماگرم تغییرات دائمی زندگی عادی است، و در نتیجه، از لحاظ فنی، شرط ضروری برای صورت بخشیدن دراماتیک است.) تراژدی فقط یک لحظه است: این معنای وحدت زمان است؛ و در تلاش برای دیرند بخشیدن به لحظه‌ای که ماهیتاً فاقد چنین دیرندی است، تناقضی فنی نهفته

است که از نارسایی بیان تجربه‌ی مرموز با زبان انسان ناشی می‌شود. زوزو می‌پرسد: «چه‌گونه می‌توان به چیزی که بدون تصویر است صورت بخشید، یا چیزی را که بدون دلیل است اثبات کرد؟» درام تراژیک باید بی‌زمان شدن زمان را بیان کند. تحقق همه‌ی شرایط وحدت عملاً یکی کردن گذشته و حال و آینده است. با تبدیل حال به چیزی ثانویه و غیرواقعی، با تبدیل گذشته به یک نوع تهدید، و با تبدیل آینده به تجربه‌ای آشنا (ولو شاید تجربه‌ای ناآگاهانه)، نه فقط توالی آن‌ها که واقعیت تجربی دارد به هم می‌خورد و از بین می‌رود، بلکه نحوه‌ی پی هم آمدن این لحظه‌ها هم دیگر توالی زمانی نیست. از لحاظ زمان، چنین درامی به‌طور کامل و یکپارچه ساکن است. لحظه‌های آن بیشتر موازی‌اند تا متوالی؛ دیگر در صفحه‌ی تجربه‌ی زمانی جای ندارد. وحدت زمان در هر حال تصویری متناقض است؛ هرگونه تلاش برای حد دادن به زمان یا مدورکردن آن - که این یگانه طریقه‌ی نیل به وحدت زمان است - با اصل ماهیت زمان در تناقض است. (کافی است به صلیبیت ذاتی حرکت دایره‌ای در تئوری رجعت نیچه بیندیشید.) اما درام جریان ابدی زمان را نه تنها در ابتدا و انتهای آن قطع می‌کند و دو قطب را به‌طرف یکدیگر می‌خماند و در یکدیگر ممزوج می‌کند، بلکه همین سبک را در هر برهه‌ی درام اعمال می‌کند؛ هر لحظه یک نماد است، تصویر کوچک شده‌ای از کل است و فقط به‌سبب اندازه‌اش از کل قابل تمیز است. پس جفت‌وجورکردن این لحظه‌ها باید وصل کردن آن‌ها «در» یکدیگر باشد نه «از پی» یکدیگر. کلاسیک‌گرایان فرانسوی به دنبال دلایل معقول برای تبیین نگرش حقیقی خود در این باب بودند، و با فرموله کردن وحدت مرموز به شیوه‌ی عقل‌گرایانه این تناقض عمیق را به چیزی بی‌اهمیت و اختیاری تبدیل می‌کردند. از این وحدت فرازمانی و غیرزمانی، وحدتی درون زمان می‌ساختند، از وحدت رازآلود وحدتی مکانیکی می‌ساختند. لسینگ - با آن‌که دقیقاً در این مسئله می‌توان بسیار با او مخالفت کرد - به‌درستی احساس می‌کرد که شکسپیر اساساً بیش از

جانشینان ظاهری یونانیان به یونانیان نزدیک شده است؛ اما او نیز مانند فرانسویان توضیحاتی داد که تصنعی، عقل‌گرایانه و در نتیجه کاذب بودند. پس، تجربه‌ی تراژیک در آن واحد ابتدا و انتهاست. هر کس در چنین لحظه‌ای نوزاد است اما در عین حال مدت‌هاست که مرده است؛ و زندگی هر کس در معرض داوری نهایی است. هرگونه «بسط» کاراکتر در درام صرفاً ظاهری است؛ شامل تجربه‌کردن چنین لحظه‌ای است، شامل ارتقاء کاراکتر است به دنیای تراژدی که تا آن هنگام فقط شبیح او می‌توانست واردش شود. انسان‌شدن این کاراکتر است، بیداری او از رؤیایی مغشوش است. همیشه ناگهانی و یکباره روی می‌دهد: مقدمه‌چینی‌ها فقط برای تماشاگر است و جان تماشاگر را برای جهش این دگرگونی بزرگ آماده می‌کند. جان کاراکتر تراژیک همه‌ی مقدمات را نادیده می‌گیرد، و همه چیز به سرعت برق عوض می‌شود، و هنگامی که سرانجام کلمه‌ی محتوم ادا می‌شود همه چیز یکباره سرشتی می‌شود. همچنین، آرامش (یا وقار یا خلسه‌ی) کاراکتر تراژیک در برابر مرگ فقط به ظاهر قهرمانانه است، فقط به زبان عادی روان‌شناسی. قهرمانان میرنده‌ی تراژدی - به گفته‌ی یک درام‌نویس جوان - مدت‌ها پیش از آن‌که بالفعل بمیرند مرده‌اند.

واقعیت چنین دنیایی نمی‌تواند هیچ وجه مشترکی با واقعیت هستی‌زمانی داشته باشد. واقع‌گرایی مجبور است تمامی ارزش‌های صورت‌ساز و زندگی‌بان درام تراژیک را نابود کند. قبلاً همه‌ی دلایل این امر را برشمرده‌ایم. اگر زندگی‌مانندی درام آن چیزی را پنهان کند که از لحاظ دراماتیک واقعیت دارد، درام لاجرم پیش‌پاافتاده می‌شود. و زندگی‌مانندی، اگر که در ساختاری حقیقتاً دراماتیک جای گیرد، آن وقت زاید می‌شود و از دایره‌ی حواس دور می‌ماند. سبک درونی درام، به معنای قرون وسطایی و اسکولاستیکی کلمه واقع‌گرایانه است، اما این امر کل واقع‌گرایی جدید را از شمول خود خارج می‌کند.

تراژدی دراماتیک، صورتِ قله‌های هستی است، و هدف‌های غایی

آن، حدود غایی آن. در این جا، تجربه‌ی عرفانی-تراژیکِ امر سرشتی از تجربه‌ی سرشتیِ عرفان جدا می‌شود. اوج وجود، که در خلسه‌ی عرفانی تجربه می‌شود، در آسمان ابرآلود وحدت کل محو می‌شود؛ تعمیق زندگی که از چنین خلسه‌ای ناشی می‌شود سبب می‌شود شخصی که آن را تجربه می‌کند در همه چیز حل شود، و همه چیز در هم بیامیزد. تجربه‌ی واقعی عارف فقط هنگامی آغاز می‌شود که هرگونه تفکیک برای همیشه محو شده باشد؛ معجزه‌ای که دنیای او خلق کرده است باید همه‌ی صورت‌ها را ویران کند، زیرا واقعیت او - سرشت - فقط در ورای صورت‌ها وجود دارد، در استتار صورت‌ها و در حجاب آن‌ها. معجزه‌ی تراژدی معجزه‌ای صورت‌ساز است؛ سرشت آن خویشتن‌نمایی است، درست همان‌طور که سرشت عرفان خویشتن‌پوشانی است. تجربه‌ی عرفانی همانا تن دادن به کل است، تجربه‌ی تراژیکِ خلق کردنِ کل است. در عرفان اصلاً نمی‌شود توضیح داد که خویشتن چه گونه می‌تواند هر چیزی را در خود جذب کند، چه گونه می‌تواند در سیلانی ذوب‌کننده هر ممیزه‌ی خودش و کل جهان را ویران کند و در عین حال خویشتنی را حفظ کند که این الغای خویشتن را تجربه کند. در تراژدی، خلاف این را نمی‌شود توضیح داد. خویشتن با نیرویی تماماً انحصاری و تماماً ویران‌کننده برخویشتن‌نمایی تأکید می‌کند، اما این تأکید افراطی، به هر چیزی که برخورد کند به آن نوعی زندگی مستقل و استحکام آهین می‌بخشد و - با ورود به قله‌ی خویشتن‌نمایی محض - نهایتاً خود را ملغا می‌کند. تنش‌نهایی خویشتن‌نمایی از هر چیز صرفاً فردی برمی‌جهد. نیروی آن همه چیز را به مرتبه‌ی تقدیر ارتقا می‌دهد، اما مبارزه‌ی بزرگ آن با سرنوشتِ خودساخته، از آن چیزی غیرشخصی می‌سازد، نمادی از نوعی مناسبات غایی تقدیر. به این طریق، شیوه‌های عرفانی و تراژیکِ تجربه‌کردن زندگی با یکدیگر تماس برقرار می‌کنند و مکمل هم می‌شوند و در عین حال متقابلاً یکدیگر را نفی می‌کنند. هر دو به طرز اسرارآمیزی زندگی و مرگ، خویشتن‌نمایی مستقلانه و

مستحیل شدن کامل در بودنی عالی تر، را ترکیب می کنند. شیوه‌ی عارف تسلیم است، شیوه‌ی انسان تراژیک مبارزه است؛ اولی در پایان راه در کل جذب می شود، دومی در برابر کل درهم می شکند. اولی از وحدت وجود به دنیای عمیقاً شخصی خلسه‌های خود جهش می کند؛ دومی در لحظه‌ی اعتلای حقیقی، خویشان نمایی خود را از دست می دهد. چه کسی می تواند بگوید اورنگ زندگی کجاست و اورنگ مرگ کجا؟ این‌ها دو قطب‌اند که زندگی عادی آن‌ها را ممزوج و متقابلاً تضعیف می کند، زیرا فقط به این ترتیب - تهی از قدرت و به ندرت هم قابل تشخیص - زندگی عادی قادر است زندگی یا مرگ را برتابد. هر کدام، جداگانه، به معنی مرگ است - مرز غایی. اما رابطه‌ی آن‌ها با یکدیگر رابطه‌ی دشمنان برادر است: هر یک نمایانگر یگانه پیروزی واقعی بر دیگری است.

حکمت معجزه‌ی تراژیک، حکمت مرزهاست. معجزه همیشه بی‌ابهام است، اما هر چیز بی‌ابهامی دو نیمه می شود و به دو سو روانه می گردد. هر خاتمه‌ای همواره ورود است و مکث، هم تصدیق است و هم انکار؛ هر اوجی قله است و مرز، نقطه‌ی تلاقی زندگی و مرگ. در میان همه‌ی زندگی‌های ممکن، زندگی تراژیک بیش از بقیه متعلق به این دنیاست. به این علت است که مرز آن همواره در مرگ حل می شود. زندگی واقعی و معمولی هیچ‌گاه به این مرز نمی‌رسد. مرگ را فقط چیزی ترسناک، تهدیدکننده و بی‌معنی می‌داند، چیزی که ناگاه جریان زندگی را می‌ایستاند. عرفان از این مرز برمی‌جهد و مرگ را از هرگونه ارزش واقعی تهی می‌کند. لیکن، برای تراژدی، مرگ - مرز به معنای حقیقی کلمه - واقعیتی همواره درونی است و با هر رویداد تراژیکی پیوند لاینفک دارد. علتش فقط این نیست که اخلاق تراژدی باید ادامه‌ی هر آغازی تا مرگ را حکم مقدر خود قرار دهد؛ علتش این هم نیست که روان‌شناسی تراژدی عبارت از علم لحظه‌های مرگ است، لحظه‌های آگاهانه‌ی واپسین، هنگامی که جان از غنای گسترده‌ی هستی دست شسته است و فقط به چیزی می‌چسبد که عمیقاً و ذاتاً از آن

اوست. سوای این دلایل و بسیاری دلایل سلبی دیگر، مرگ - به معنای صرفاً ایجابی و تأییدکننده‌ی زندگی - واقعیت درونی تراژدی هم هست. تجربه کردن مرز بین زندگی و مرگ، بیدار شدن جان است به آگاهی یا خودآگاهی - جان از خودش آگاه می‌شود زیرا که این‌گونه مرزبندی شده است، و فقط به این علت و تا آن‌جا که مرزبندی شده است. این سؤالی است که در پایان یکی از تراژدی‌های پاول ارنست طرح می‌شود:

هنگامی که کاری نباشد که نتوانم نکنم و دیگران چیزی بیش از عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی‌ام نباشند آیا هنوز می‌توانم بخواهم؟
... آیا خدا می‌تواند برای خودش افتخار کسب کند؟

و پاسخ سؤال این است:

باید مرزهایی باشد برای آنچه می‌توانیم به آن برسیم
وگرنه، دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم بیابانی بی‌بر است.
فقط با چیزی که دست‌نیافتنی است زندگی می‌کنیم.

« آیا خدا می‌تواند برای خودش افتخار کسب کند؟ » از این هم عام‌تر، شاید پرسش به این ختم شود: آیا خدا می‌تواند زندگی کند؟ آیا کمال، بودن را نفی نمی‌کند؟ آیا وحدت وجود، به قول شوپنهاور، صرفاً صورت مؤدبانه‌ای از الحاد نیست؟ آیا می‌شود گفت که صورت‌های گوناگون انسان‌شدن خدا، وابستگی خدا به شیوه‌ها و روش‌های صورت انسانی، جلوه‌ی نمادینی از این احساس است - این احساس که برای زنده شدن، حتی خدا باید از کمال بی‌صورت خود چشم‌پوشد؟

معنی دوگانه‌ی مرز این است که در آن واحد، هم تحقق است و هم شکست. به‌گونه‌ای مغشوش، این پس‌زمینه‌ی متافیزیکی زندگی عادی

است، پذیرش ساده‌ی این امر که هر امکان فقط هنگامی می‌تواند به واقعیت بدل شود که امکان‌های دیگر منتفی شده باشند. اما در این جا، اولین امکان جان به یگانه واقعیت بدل می‌شود؛ تقابل آن با جان‌های دیگر فقط تقابل بین امر محقق شده و امر صرفاً ممکن نیست، بلکه تقابل بین امر واقعی و امر غیر واقعی است، بین امر لزوماً اندیشیده و امر نااندیشیده و پوچ. به این علت است که تراژدی همان بیدار شدن جان است. دیدنِ مرز ماهیتِ سرشتیِ جان را استخراج می‌کند، می‌گذارد که هر چیز دیگری منتفی شود، اما به این ماهیتِ سرشتی، هستی یک ضرورت درونی و یگانه را می‌بخشد. مرز، فقط در ظاهر، اصل محدودکننده و نافی امکان است. برای جانِ بیدار شده، مرز عبارت است از دیدن چیزی که حقیقتاً از آن اوست. هر چیز انسانی ممکن است، اما فقط به این شرط که ایده‌ای کاملاً مطلق از انسان وجود داشته باشد. تراژدی همان واقعی شدن ماهیت مشخص و سرشتی انسان است. تراژدی به ظریف‌ترین مسئله‌ی افلاطون‌گرایی جواب متین و مطمئنی می‌دهد: این مسئله که آیا تک‌تک چیزها می‌توانند ایده یا مثال یا سرشت داشته باشند. پاسخ تراژدی، پرسش را معکوس می‌کند: فقط چیزی که مفرد است، فقط چیزی که تفرّد آن تا مرز نهایی ادامه می‌یابد، برای ایده یا مثال آن کفایت می‌کند - یعنی واقعاً هستی دارد. آن چیزی که کلی است، آن چیزی که همه‌ی چیزها را دربرمی‌گیرد اما رنگ یا صورتی از خودش ندارد، در کلیت خود چنان ضعیف و در وحدت خود چنان تهی است که هیچ‌گاه نمی‌تواند واقعی شود. آن قدر هستی دارد که نمی‌تواند بودن واقعی داشته باشد؛ خودش است؛ ایده یا مثال فقط برای خودش کفایت می‌کند. به این ترتیب، پاسخ تراژدی به حکم افلاطون، فراتر رفتن از افلاطون‌گرایی است. عمیق‌ترین شوقِ هستی انسانی ریشه‌ی متافیزیکی تراژدی است: شوق انسان به خویشتن‌نمایی، شوق برای تبدیل قله‌ی باریک هستی خود به دشتی فراخ که مسیر پیچاپیچ زندگی‌اش از آن بگذرد، و شوقِ تبدیل معنای خود به واقعیتی روزمره. تجربه‌ی تراژیک، تراژدی دراماتیک، کامل‌ترین و

یگانه تحقق کامل این شوق است. اما هر شوق تحقق یافته‌ای شوق نابود شده‌ای است. تراژدی از شوق برآمده است، و از این رو صورت آن باید هرگونه بیان شوق را نفی کند. تراژدی قبل از آن که به زندگی وارد شود به تحقق بدل شده است و بنابراین حالت شوق را از دست داده است. علت ناکامی تراژدی جدید همین است. تراژدی جدید خواست امر پیشینی تراژدی را به خود تراژدی وارد کند، خواست علت را به اصل فعال بدل کند؛ اما فقط توانست احساسات غنایی خود را تشدید کند، تا آن که به نوعی قساوت معتدل تبدیل شد. هیچ‌گاه از آستانه‌ی تراژدی دراماتیک عبور نکرد. گفت‌وگوهای متفاوت، غنی، نامعین و پرکشاکش آن دارای ارزش غنایی اند اما تماماً خارج از تراژدی دراماتیک هستند. شعر آن شاعرانه شدن زندگی عادی است، یعنی صرفاً تعمیق زندگی عادی و نه تبدیل آن به زندگی دراماتیک. این سبک در نقطه‌ی مقابل سبک دراماتیک است، نه صرفاً به سبب روش بلکه همچنین به سبب هدف. روان‌شناسی آن بر چیزی تأکید دارد که در جان‌ها گذرا و لحظه‌ای است؛ اخلاق آن اخلاق درک همه و بخشش همه است. به شیوه‌ی شاعرانه آدم‌ها را خاموش و نرم و کمرنگ می‌کند. به این علت است که مردم امروزه از خشونت و سردی گفت‌وگو در کار هر نمایش‌نامه‌نویس تراژیک پیوسته شکایت دارند؛ اما این خشونت و سردی صرفاً جلوه‌ی بی‌اعتنایی نمایش‌نامه‌نویس است به احساسات حقیری که امروزه باید با آن‌ها هر چیز تراژیک را در بر گرفت، زیرا کسانی که اخلاق تراژیک را نفی می‌کنند آن قدر ترسویند که خود تراژدی را نفی نمی‌کنند، و کسانی که تأییدش می‌کنند آن قدر ضعیف‌اند که شکوه و جلال بی‌نقاب آن را بر نمی‌تابند. عقلانی کردن گفت‌وگو، اکفراکردن به انعکاس کاملاً آگاهانه‌ی معنای سرنوشت، نیز به معنای سردی نیست: به معنای اصالت انسانی و حقیقت درونی در این حوزه‌ی خاص زندگی است. درام تراژیک، ساده کردن کاراکترها و رویدادها صورتی از فقر نیست بلکه صورتی از غناست که از ذات این ژانر ناشی می‌شود. آدم‌ها در چنین درامی

فقط هنگامی رخ می نمایند که دیدار آن‌ها به مرتبه‌ی سرنوشت رسیده باشد، و لحظه‌های سرنوشت یگانه لحظه‌هایی باشند که ترسیم می شوند. به این ترتیب، حقیقت درونی چنین لحظه‌هایی به حقیقت محسوس بیرونی بدل می شود، و بیان متمرکز و فرمول وار این حقیقت در گفت‌وگو نه بازتاب عقلانی کردن خونسردانه بلکه بازتاب بلوغ غنایی حس سرنوشت خود کارا کترهاست. در این جا، و فقط در این جا، اصل دراماتیک و اصل غنایی دیگر نافعی یکدیگر نیستند؛ در این جا، غنایی گری همان درام راستینی است که به بلندترین قله اش رسیده است.

۲

برونیهلد نخستین موفقیت را برای پاول ارنست تراژدی نویس به بار آورد. پاول ارنست نظریه پرداز مدت‌ها قبل این کامیابی را پیش بینی کرده بود. او بر مبنای اصول عمیقی خود را مجبور می دید که حتی بهترین آثار امروز یا گذشته‌ی نزدیک را نفی کند و سعی داشت این موضوع را با توجه به اصل سرشت درام توضیح دهد. به همین سبب، در یکی دو تا از بررسی‌های نظری خود به اعماق رفت و این سرشت — به اصطلاح خود او، درام مطلق — را کاوید. اما نظریه‌هایش برای او صرفاً وسیله‌ی رسیدن به هدف بودند، و در عطف به ماسبق، نیل عملی به هدف توجیه می یافت. برونیهلد نخستین آکسیون واقعی اوست، نخستین فولاد ریخته شده بدون کف فلز، اثری که خطاهایی دارد اما معیوب نیست.

این نخستین درام «یونانی» ارنست است — نخستین گسست قاطعانه‌ی او از راهی که درام بزرگ آلمانی از روزگار شیلر و کلايست پیموده است: راهی که هدفش به هم رساندن سوفوکلیس و شکسپیر بود. مبارزه‌ی غول آسای درام نویسان آلمان برای رسیدن به یک سبک دراماتیک کلاسیک مدرن نتیجه‌ی اکراه آن‌ها از نوعی قربانی کردن بود که درام یونانی اقتضا می کرد. آن‌ها — و نیز ارنست در تراژدی‌های اولیه اش — در پی عظمت

بی‌دردسری بودند مانند عظمت یونانیان، لیکن بدون غفلت از کثرت شکسپیری رنگ‌ها و رویدادها. چنین تلاش‌هایی محکوم به شکست بودند، زیرا می‌بایست دو شیوه‌ی صورت‌بخشیدن به روابط را در کنار هم بنشانند – شیوه‌ی درام و شیوه‌ی زندگی – دو شیوه‌ای که نافی یکدیگرند زیرا هر یک به‌ناگزیر سازوکار آن دیگری را محدود یا حتی نابود می‌کند. ارنست قدرت این قربانی‌کردن را کسب کرده است – قربانی‌کردن کل غنای بیرونی زندگی برای نیل به غنای درونی، قربانی‌کردن کل زیبایی‌های ملموس برای رسیدن به زیبایی عمیق‌تر و ناملموس‌تر معنای غایی زندگی، قربانی‌کردن کل محتوای مادی تا شاید جان‌مایه‌ی خالص صورت‌ناب آشکار شود. کار او زایش دوباره‌ی تراژدی کلاسیک است: او هدف‌های کورنی، راسین و آلفیری را تعمیق و درونی می‌کند. این بازگشتی است راستین به سرمشق همیشه‌بزرگ تمامی درام‌هایی که جان‌صورت را جست‌وجو می‌کنند – اویدپیوس سوفوکلس.

در این جا، مانند اویدپیوس، هر چیزی به نهایت ایجاز و فشردگی رسیده است. حیاطی بین قلعه و کلیسا یگانه صحنه است؛ فقط دو زوج عاشق و هاگن به صحنه راه می‌یابند، و مدت زمانی که به آشکارشدن سرنوشت اختصاص یافته است فقط یک روز کوتاه است.

نمایش در صبح پس از شب ازدواج آغاز می‌شود، و قبل از آن‌که خورشید غروب کند جنازه‌ی زیگفرید را از شکار می‌آورند و وقتی برونهیلد خودکشی می‌کند آن دو را با هم بر هیمه‌ها می‌سوزانند، درحالی‌که فقط شمشیر زیگفرید بین آن دو قرار دارد. این تمرکز رویدادها صرفاً بیرونی نیست. در روابط درونی نمایش، در تماس‌های نزدیک کاراکترها، عشق‌ها و نفرت‌های آن‌ها، عروج‌ها و هبوط‌های آن‌ها، در کلام آن‌ها که آینده‌ی زندگی درونی آن‌هاست، هیچ نشانی از حشو و زواید یا تزینات فی‌نفسه وجود ندارد – فقط سرنوشت است و ضرورت. ژست و گفتار کاراکترها، بنا به ماهیت عمیق آن‌ها، یونانی است – اصلاً چون سبک

آگاهانه تری دارد، در مقایسه با بسیاری از تراژدی‌های باستانی، یونانی تر هم می‌نماید. آگاهی از دیالکتیک سرنوشت آن شاید از کار هیل هم واضح‌تر و نافذتر باشد، و تجلی آن‌ها – همانند کار هیل و یونانیان – نوعی امتزاج نغز و فشرده‌ی جنبه‌های سرشتی است. ولی، درست مانند کار هیل و یونانیان – درست مانند هر تراژدی راستینی – توجیه عقلی آن‌ها که شاید بتوان آن را تعقل عارفانه خواند، هیچ‌گاه کیفیت بیان‌ناپذیر سرنوشت را به ابتذال نمی‌کشاند. زیرا اراده، و به طریق اولی عقل، نیست که باعث درگیری تراژیک انسان‌ها و کردارها می‌شود. البته اینان مردان و زنانی والاتبارند که از هوشمندی بسیار و فراگیر برخوردارند، مردان و زنانی که سرنوشت خود را تشخیص می‌دهند و با سکوتی احترام‌آمیز به آن سلام می‌گویند، اما این امر هیچ تغییری در سازوکار سرنوشت پدید نمی‌آورد بلکه فقط به کیفیت اسرارآمیز و توصیف‌ناپذیر آن عمق بیشتری می‌بخشد.

این تراژدی نوعی نمایش انجیلی است، نمایش اسرار است درباره‌ی عشق مقدس و نامقدس. یکی صاف و زلال است، رو به جلو و بالا دارد، خودِ ضرورت است؛ دیگری سرگشتگی و ظلمت ابدی است، بی‌آماج است، بی‌طرح و قاعده و بی‌مسیر مشخص. برونهیلد نمایش اسرار است درباره‌ی عشق در میان آدمیان برتر و کهنتر، درباره‌ی عشق سزاوار و ناسزاوار، عشقی که رفعت می‌بخشد و عشقی که زبونی می‌آورد. گونتر که شاه و قهرمان است در مانده‌ی تراژدی شده است، و ارنست سعی نمی‌کند نجاتش دهد؛ اصلاً کریمهیلد را هم قربانی می‌کند. آن‌ها زوج عاشق کهنترند، موجوداتی‌اند با غرایز پست‌تر که در پی سزاواری در عشق نیستند، موجوداتی که هیچ‌گاه نباید امید داشته باشند که چیزی شبیه خود خلق می‌کنند بلکه همواره باید از آن بترسند، موجوداتی که برای آن‌ها صرف هستی کسانی که آزادانه‌تر رهسپار هدف‌هایی می‌شوند که برای آن‌ها نامرئی است امری ترسناک و نوعی سرزنش می‌نماید؛ موجوداتی‌اند که می‌خواهند خوشبخت باشند اما کینه می‌ورزند و از آن می‌هراسند. زیگفرید و برونهیلد از نوعی دیگرند.

این نمایش اسرار است درباره‌ی عظمت، خوشبختی... و مرزها؛ درباره‌ی آن عظمتی که خودش را می‌جوید و خوشبختی را می‌یابد و در ظلمت گرم خوشبختی باز هم در اشتیاق خویشتن است، و در نهایت به مرزها می‌رسد و تراژدی و مرگ را می‌یابد؛ درباره‌ی سعادت‌ی که در تمنای عظمت است اما فقط عظمت را تا سطح خودش پایین می‌آورد، سعادت‌ی که می‌تواند راه عظمت را طولانی‌تر و دشوارتر کند اما هیچ‌گاه نمی‌تواند عظمت را در گذرگاه‌های خودش متوقف کند و مجبور است تهی و تنها از آن عقب بماند. عظمت، کمال می‌طلبد - محکوم است که بطلبد - و کمال همان تراژدی است، هدف غایی، خاموشی گرفتن همه‌ی نت‌ها. تراژدی، امتیازِ عظمت است: برونهیلد و زیگفرید در یک تل‌هیمه می‌سوزند، اما گونتر و کریمهیلد زنده می‌مانند. تراژدی قانون عمومی است، هدف نهایی است، اما در عین حال صرفاً آغازی است در دایره‌ی ابدی همه‌ی چیزها.

مانند خاک سبزی هستیم منتظر بارش برف
و مانند برفی منتظر ذوب شدن.

اما انسان از تقدیر خود آگاه است، و از این‌رو، تقدیر او برایش صرفاً خیزش موجی نیست که محکوم به فرود است تا دوباره خیز بردارد و این بازی مکرر تا ابد ادامه یابد. انسان از تقدیر خود آگاه است و این آگاهی را «گناه» می‌نامد. و چون احساس می‌کند که هرچه می‌بایست برایش روی دهد ساخته و پرداخته‌ی خود اوست، در درون خود به دور هر چیزی که تصادفاً به محیط سیال مجموعه‌ی تصادفی زندگی‌اش وارد می‌شود، مرزهای محکم می‌کشد. از آن ضرورت می‌سازد؛ مرزهایی به دور خود ایجاد می‌کند؛ خودش را خلق می‌کند. از منظر بیرونی، گناهی در کار نیست، گناهی نمی‌تواند وجود داشته باشد؛ هر کس گناه دیگری را تصادف تقدیر می‌بیند، چیزی که با کوچک‌ترین و نرم‌ترین نسیم می‌توانست طور دیگری

باشد. از طریق گناه، انسان به هر چیزی که برایش روی داده است «آری» می‌گوید: چون احساس می‌کند که این عمل و گناه خود اوست بر آن غلبه می‌کند و به زندگی خود صورت می‌بخشد و تراژدی خود را - که از گناهش برآمده است - مرز بین زندگی خودش و کل می‌سازد. انسان‌های بزرگ‌تر، در مقایسه با انسان‌های کوچک‌تر، چنین مرزهایی را به دور بخش‌های بزرگ‌تری از زندگی خود می‌کشند؛ از چیزهایی که زمانی متعلق به زندگی‌شان بوده است، هیچ چیز را بیرون مرز نمی‌گذارند. به این علت است که تراژدی امتیاز آن‌هاست. برای انسان کهنتر، سعادت و بدبختی و انتقام وجود دارد، زیرا همیشه احساس می‌کند دیگران اند که مقصر و گناهکارند. برای چنین انسانی، همه چیز فقط از بیرون می‌آید، زندگی‌اش نمی‌تواند چیزی را به درون خود جذب کند: این نوع انسان‌ها غیرتراژیک هستند و زندگی‌شان بدون صورت است. اما برای هر یک از انسان‌های نوع برتر، گناه دیگران - حتی اگر او را نابود کند - همیشه فقط تقدیر است. این است راز عمیق گناه و درگیری و تقدیر.

همه‌ی این‌ها در معماری ظریف یک ثنویت صلب و عبورناپذیر گنجانده شده است. هزار تاروپود تقدیر دو انسان بزرگ‌تر را به دو انسان کوچک‌تر وصل می‌کند، اما هیچ‌یک از این تاروپودها حلقه‌ای واقعی پدید نمی‌آورد. این تقسیم درونی در زوج‌ها چنان وضوح بی‌رحمانه‌ای دازد که نمایش در آستانه‌ی فروپاشی قرار می‌گیرد اما ارنست این فاصله را با طاقی بزرگ پر می‌کند که اضلاع متقابل را به هم وصل می‌کند، ولو همین امر فراخی مفاک میان آن‌ها را بیشتر نشان می‌دهد. طاق اتصال، هاگن است. او خادم وجود برتر است، و خدمتش عظمت و مرز اوست؛ مردی که عظمت دارد و از گناه تقدیر درون خود آگاه است اما در پیرامون او چیزی بیرونی و ورای خویشتن او مرزهایی کشیده است. اما این انسان هنوز تراژیک نیست - ولو ضربه‌های تقدیر بر او بسیار سخت و خشن باشد - زیرا «باید» او، با تمامی درون‌گرایی آن، هنوز از بیرون می‌آید؛ ولی او می‌تواند رویدادها را

مثل رویدادهایی متعلق به خودش تجربه کند - به عبارت دیگر، مثل تقدیر. مرزهایش هم در بیرون رسم شده‌اند و هم در درون؛ و از این رو، کیفیت کاملاً مرزبندی شده و صورت یافته‌ی زندگی‌اش او را بالاتر از دو موجود کهنتر قرار می‌دهد، اما او باز پایین‌تر از دو موجود بزرگ‌تر قرار می‌گیرد زیرا در هر حال، رعیت آن‌هاست - عالی‌ترین رعیت و نزدیک‌تر از همه به تاج و تخت - اما نه چیزی بیش از این، زیرا مرزهایش او را محدود نیز می‌کند، زیرا امکان‌های تسخیر زندگی از پیش برای او، اما نه به دست او، رقم خورده است.

شفافیت بلورین الفاظ به طرزی حیرت‌بار کیفیت اسرارآمیز و دست نیافتنی اثر را انتقال می‌دهد. همان‌طور که وضوح الفاظ قادر نیست سازوکار تقدیر را آشکار کند، آگاهی واضحی که با هر سخن سرشتی کاراکترها درباره‌ی یکدیگر همراه است نهایتاً نمی‌تواند کاراکترها را به هم نزدیک کند یا سبب شود یکدیگر را بفهمند. هر کلامی به چهره‌ی یانوس می‌ماند؛ کسی که کلام را به زبان می‌آورد همیشه فقط یک طرف را می‌بیند، و کسی که کلام را می‌شنود طرف دیگر را، و امکان یکی شدن این دو وجود ندارد؛ هر لفظی که بتواند به منزله‌ی پلی عمل کند، خود به پلی دیگر نیاز دارد. و به همین ترتیب، عمل کاراکترها نشانه‌ی قطعی هیچ چیز نیست: انسان نیک مرتکب کردار بد می‌شود، و خیلی وقت‌ها، برعکس؛ شوق مسیر حقیقی را مخفی نگه می‌دارد؛ وظیفه قوی‌ترین پیوندهای عشق را نابود می‌کند. و به این ترتیب، در پایان، هر کسی تنها می‌ماند، زیرا اجماعی در برابر تقدیر وجود ندارد.

اما این چنین ساده کردن شرایط دراماتیک با قربانی کردن‌های دشوار همراه است. عنصر تاریخی نمایش نامه (که منظور ما از آن، چیزهای رنگارنگ و تکرارناپذیر آن است) در نهایت فقط مانعی در راه سبک‌پردازی دقیق

نیست، بلکه بیش از این است. لذت حسی و هنری نمایش نامه نویس در تخیل کردن دنیای غنی بیرون، یگانه انگیزه‌ی او برای وارد کردن این عنصر «تاریخی» نیست. رابطه‌ی بین تاریخ و تراژدی یکی از عمیق‌ترین معماهای صورت دراماتیک است. ارسطو نخستین کسی بود که آن را بیان کرد و گفت که درام فلسفی‌تر از تاریخ است. اما آیا درام، با این «فلسفی‌تر» شدن، سرشت ذاتی خاص خود را از دست نمی‌دهد؟ آیا عمیق‌ترین معنای آن، نفوذ مطلق قوانین آن، اختفای کامل مثال‌ها در امور واقع، محو شدن کامل مثال‌ها در پس امور واقع – همه‌ی این‌ها با «فلسفی‌تر» شدن از تاریخ شدن در معرض خطر قرار نمی‌گیرد؟ نکته‌ی مورد بحث، وحدت مثال و واقعیت نیست، بلکه به هم پیچیدگی توأم و سردرگم و غیرقابل تشخیص این دو است. وقتی احساس می‌کنیم که چیزی «تاریخی» است، در این صورت، تضاد و ضرورت، اتفاق‌های تضادفی و قوانین ثابت، علت‌ها و معلول‌ها، مطلقیت خود را از دست می‌دهند و صرفاً به دیدگاه‌هایی ممکن از امور بدل می‌شوند که شاید چنین تصوراتی را تعدیل کنند اما هیچ‌گاه کامل آن‌ها را جذب نمی‌کنند. تاریخ‌بودن، صورت کاملاً خالصی از بودن است؛ می‌توان گفت خود بودن است. چیزی هست به این علت که هست و همان‌طور که هست. قدرتمند و بزرگ و زیباست، صرفاً به این علت که با هرگونه امر پیشینی که با عقلانیت نظم‌آفرین تحمیل شود غیرقابل قیاس و غیرقابل انطباق است.

لیکن، در دنیای تاریخ، نظمی نهفته است، و در اغتشاش خطوط بی‌قاعده‌ی آن کمپوزیسیونی وجود دارد. مانند نظم غیرقابل تعریف یک قالیچه یا یک رقص است؛ تعبیر معنای آن ناممکن می‌نماید، اما دست‌شستن از تلاش برای تعبیر آن از این هم ناممکن‌تر است. گویی کل بافت خطوط خیال‌انگیز منتظر تک‌واژه‌ای است که همیشه نوک زبان ماست اما هیچ‌گاه کسی آن را ادا نکرده است. تاریخ به مثابه‌ی نماد عمیقی از تقدیر ظاهر می‌شود – نمادی از تضادفی بودن منظم تقدیر، جباریت و مختاربودن

آن‌که در تحلیل نهایی همواره صحیح است. جنگ تراژدی بر سر تاریخ، جنگی بزرگ به قصد تسخیر زندگی است، تلاشی است برای یافتن معنای تاریخ (که بسیار بسیار دور از زندگی عادی است) در زندگی، برای استخراج معنای تاریخ از زندگی به مثابه‌ی حس حقیقی و نهفته‌ی زندگی. حس تاریخ همواره جاندارترین ضرورت است؛ صورتِ حضورِ آن، نیروی ثقل و وقوع محض است، نیروی مقاومت‌ناپذیرِ درونِ جریان چیزهاست. ضرورت مرتبط‌بودن هر چیز با هر چیز دیگر است، ضرورتِ نفی‌کننده‌ی ارزش؛ بین کوچک و بزرگ، بامعنی و بی‌معنی، اولیه و ثانویه، تفاوتی وجود ندارد. آنچه هست، می‌بایست که باشد. هر لحظه‌ای در پی لحظه‌ی قبلی می‌آید، بدون تأثیرگیری از هدف یا مقصود.

معمای درام تاریخی، تلفیق هر دوی این ضرورت‌هاست: یکی بدون علت از درون جریان می‌یابد، و دیگری بدون معنا به بیرون جاری می‌شود؛ هدفش صورت‌شدن است، تشدید متقابل دو اصل که به نظر می‌رسد اساساً نافی یکدیگرند. هرچه این دو از هم دورتر شوند، تراژدی عمیق‌تر می‌نماید. آخر، این دو فقط هنگامی با هم در تماس قرار می‌گیرند که تا حد غایی ادامه یابند؛ با مقابله‌ی قطعی با یکدیگر، همدیگر را مرزبندی و تقویت می‌کنند. به این علت است که توجه نمایش‌نامه‌نویس را دقیقاً عنصر تاریخی داستان جلب می‌کند، نه معنای عمومی که می‌توان در آن قرائت کرد. در این‌جا، او می‌اندیشد که می‌تواند نماد غایی مرزبندی بشر، قید محض علیه اختیار محض، مقاومت روشن و بی‌ابهام محتوا در برابر اراده‌ی خلاق و تحمیل‌کننده‌ی صورت، را به دست آورد. قدرتِ کور آن چیزی که هست چون صرفاً هست، عمل را از نیت جدا می‌کند و انسانی را که نیت عمل دارد و می‌داند تا عمل را با چنان خلوصی به انجام برساند که خلوص درونی نیت را برهم می‌زند و عمل را از هدفش جدا می‌کند. ایده‌ای که در عمل یا موقعیت زندگی نهفته است آشکار می‌شود، و ایده‌ی واقعی را که بی‌زمان و نامحدوث در درون آن است، همان که به‌تنهایی می‌توانست آن را

به بودن سرشتی ارتقا دهد، از بین می برد. قدرت آن چیزی که صرفاً «هست» آنچه را که «باید باشد» نابود می کند. هیل جوان در خاطرات خود نوشته است: «پاپ خوب همیشه مسیحی بدی است.»

این است معنای تراژدی های تاریخی پاول ارنست - تجربه ی قهرمانان او، دمتریوس و نابیس، هیلدبراند و امپراطور هانری (چهارم). پیش از آن که این آدم ها یکدیگر را ببینند، هر چیز والا و شریفی که در آن هاست در درون جان شان تفکیک نشده است، همان طور که همه ی امکان های خیر و شر در هر عملی که این امکان ها را جلوه گر می کند تفکیک نشده است. اما دیدار آن ها همه چیز را در یک آن از هم سوا می کند. این آدم ها یگانه نومیدی واقعی را که وجود دارد تجربه می کنند: نومیدی از تحقق کامل. منظورم این ترس نیست که مبادا واقعیت پندارهای شان را نابود کند، همان ترسی که سبب می شود رمانتیک ها از زندگی و عمل های آن بگریزند؛ آدم ها در چنین نمایش هایی در دنیای تراژدی زندگی می کنند، نه در دنیای زندگی معمولی. منظور من سرخوردگی از تحقق است: آن سرخوردگی که در پی عمل می آید، در عمل های گذشته هم نهفته بوده و در پی عمل های تازه نیز خواهد آمد. چنین آدم هایی بر اثر خستگی از مبارزه دست نمی کشند. معصومیت ذاتی که وادارشان می کند در پی هر چیزی روانه شوند - عظمت و نیکی، قدرت و آزادی، راه و هدف - نوعی عدم تناسب را بین شوق و تحقق نشان می دهد که عدم تناسب بین ایده و واقعیت نیست بلکه عدم تناسب بین ایده های مختلف است. مرد شریف همواره برای سلطنت برگزیده می شود. همه چیز او برای رسیدن به این هدف تقلا می کند. اما سلطنت و ایده ی سلطنت این شرافت را بر نمی تابد؛ عالی ترین هدف ها، سرشت درونی سلطنت، مستلزم چیز متفاوتی است - بی رحمی و شرارت، ناسپاسی و مصالحه. جان شاهانه می خواهد ارزش غایی خود را در زندگی شاهانه به تحقق برساند، زیرا در هر جای دیگری محصور و مقید است؛ اما تاج و تخت همین ها را از همه انتظار دارد، و چون جان شاهانه به شکلی

شرافتمندانه از وظیفه‌ی خود آگاه است مجبور است کارهایی انجام دهد که برایش بیگانه و نفرت‌آورند. به این ترتیب، دمتریوس و نابیس چهره به چهره‌ی یکدیگر می‌ایستند، شورش‌ی فاتحی که شاهزاده است و غاصبی که زخم مرگبار خورده است. شاه جوان با تهور کامل روانه‌ی سرسرای می‌شود که در آن قاتل شکست‌خورده‌ی پدرش منتظر اوست؛ اما مرد محتضر فقط باید چند کلمه‌ی سرشار از حکمت محض ادا کند تا دمتریوس متفاوت از بالای جنازه‌ی او بگذرد و به تخت تکیه بزند. نابیس با مردی سخن نگفته است که تاج و تختش را فتح کرده است، بلکه با ولیعهدی سخن گفته است که سلطنتش را به ارث برده است. الفاظش از آن مردی مایوس تا اعماق جان بوده است، مردی که می‌خواست نیکی کند، «کار نیکی که فهمش دشوار نیست»، اما دریای خون به راه افتاد و جانش در درون وجودش پژمرد تا شاید او سلطانی شود که احساس وظیفه و عصری که در آن می‌زیست از او طلب می‌کرد. جنازه‌ی نابیس هنوز سرد نشده است که نابیس جدیدی بر تخت او می‌نشیند — درهم شکسته، محروم از شادی، مجبور به خشونت، تنها و بی‌یاور: دمتریوس، شاه جوان، با جانی خالص و امیدوار، در محاصره‌ی خیل دوستان فداکار، دمتریوسی که آن الفاظ را از زبان نابیس شنیده است.

در حیاط قلعه‌ی برف‌گرفته‌ی کانوسا، آن‌جا که گرگوریوس (هفتم) و هانری برای اولین و آخرین بار یکدیگر را می‌بینند، تفکیک پیروزی و شکست از این هم دشوارتر است. پاپ و امپراتور، که در چهار پرده‌ی اول زندگی خود به منزله‌ی سرنوشت یکدیگر بوده‌اند، سرانجام به هم می‌رسند. خداوند به پاپ جانی متین داده است، و به امپراتور جانی سعادت‌خواه و سعادت‌بخش، اما مبارزه‌ی بزرگ آن‌ها هر چیز انسانی و هر ویژگی خاص آن‌ها را در هر دو نابود کرده است. هیلدبراند مجبور شده که بی‌رحمی و قساوت پیشه کند؛ او نه تنها کل سعادت معمولی را نفی کرده است، بلکه ضعفایی را که زمانی یاری‌کردن به آن‌ها را رسالت خود می‌دانسته قربانی و

طعمه‌ی خود کرده است. می‌بایست چنین کند تا قدرت ایجاد ملکوت خدا را به چنگ آورد. می‌بایست گناهکار شود و قدیس جلوه کند، و راه توبه‌ی نجات‌بخش و تسکین‌بخش که به روی همه‌ی آدم‌ها گشوده است به روی او بسته است؛ جان او به عمق دوزخ سقوط خواهد کرد و به عذاب ابدی دچار خواهد شد. همه‌ی قربانی‌هایش بیهوده است. زناکاری که او تکفیرش کرده است، امپراطوری که او مانع نقشه‌هایش شده است، حالا با ندامتی ساختگی مانند سیاستمداری زیرک در برابرش زانو می‌زند، و او که رستگاری‌نایافته است باید با پس‌گرفتن تکفیر، یگانه سلاح خود را به دست خودش بشکند. امپراطور برنده شده است اما انسان تابناکی که با دست‌های پرنیاز در طلب سعادت بود، انسانی که بدون جد و جهد سعادت می‌بخشید و می‌ستاند، شخص هانری، مرده است. گرگوریوس، سرخمیده و مغلوب، کانوسا را ترک می‌کند؛ هانری، ظفرمند، وارد رم خواهد شد.

زانو زدم اما هنگامی که برخاستم مردی دیگر بودم.
او باید خدا را انکار کند، زیرا که طالب حق بود؛
من عمل باطل کرده‌ام، لیکن خدا را سپاس می‌گویم.
او به سوی مرگ می‌رود، اما من مرده‌ام:
مرگ او مرگ است، لیکن مرگ من زندگی است.

هانری برنده شده است، گرگوریوس شکست خورده است. اما آیا امپراطور پیروز شده است؟ و آیا پاپ مغلوب شده است؟ پیشروی به سوی رم ممکن شده است، گرگوریوس خلع خواهد شد، اما آیا سلطان جهان، ارباب تمامی افتخارات جهان، مانند توبه‌کاری در برابر کشیشی زانو نزده است؟ آیا امپراطور در برابر پاپ کرنش نکرده است؟ و آیا کشیشان، که گرگوریوس برای همیشه آن‌ها را از سیمای انسانی و ظرفیت سعادت محروم کرده است، از آن پس همواره داوران ناظر همه‌ی موجودات فانی

نخواهند بود؟ آیا هانری هنگامی که برنده شد امپراطور را فراموش نکرد، و گرگوریوس هنگامی که با دریغ شمشیر خود را شکست پاپ را فراموش نکرد؟

این ضرورت - شاید حقیقی ترین و مطمئناً واقعی ترین ضرورت - در هر حال نکته‌ای تحقیرآمیز در خود دارد. قهرمانانی که در این جا مرگ را به منزله‌ی نجات خود از زندگی انتظار می‌کشند نه تنها درهم می‌شکنند بلکه آلوده و از خویشتن خود نیز جدا و بیگانه می‌شوند. قهرمانان تراژدی همواره سعادت‌مند می‌میرند، دیگر در مرگ خود زنده‌اند؛ اما در این جا، مرگ اعتلای مطلق زندگی نیست، امتداد مستقیم زندگی زیسته در صراط مستقیم نیست، بلکه فقط گریزی از ظلم است، از ناپاکی دنیای واقع - نوعی بازگشت جان از یک زندگی بیگانه. البته قهرمان به سبب کردارهای خود یا بیهودگی این کردارها هیچ احساس ندامت نمی‌کند، و به رویاهایی که در حالت خام زیبایند و او قبل از تماس با واقعیت آن‌ها را در سر داشته است باز نمی‌گردد. می‌داند که همه‌ی مبارزه‌ها، همه‌ی تحقیرها، برای زندگی‌اش ضرورت دارند، برای متجلی شدنش، برای یگانه رستگاری ممکنش. و اما این یگانه رستگاری ممکن، رستگاری حقیقی نیست، و همین ژرف‌ترین نو میدی جان اوست. مرزهایی که واقعه‌های تاریخی در پیرامون جان او می‌کشند، مرزهایی که تاریخ جان او را به سوی آن‌ها می‌راند، مرزهای حقیقی و مشخص آن نیستند - این مرزها برای همه‌ی انسان‌هایی که این اتفاق‌ها برای‌شان بیفتد، برای همه‌ی کسانی که در همان هوا نفس بکشند، مشترک است. سلوکی که به قهرمانان این تراژدی‌ها اعطا یا تحمیل می‌شود، همواره چیزی عمیقاً بیگانه با آن‌ها در ماهیت خود دارد. البته سرشتی می‌شوند، و جان‌شان، آسوده از مظالم واقعیت معمولی، عمیق و سعادت‌مندانه نفس می‌کشد؛ اما هنگامی که نیروهای نهایی آزاد می‌شوند، چیزی بیگانه در درون آن‌ها واقعیت می‌یابد. پاداش‌شان مرگ است، نخستین و یگانه دستاورد سرشت خود آن‌ها. مبارزه‌ی بزرگ صرفاً راهی غیرمستقیم برای

رسیدن به آن جاست. تاریخ، از طریق واقعیت نامعقول خود، کلیتی ناب را بر انسان‌ها تحمیل می‌کند؛ به کسی اجازه نمی‌دهد ایده‌ی خودش را بیان کند، که در سطوحی دیگر، درست همان قدر نامعقول است: تماس بین آن‌ها چیزی بیگانه با هر دو پدید می‌آورد - یعنی کلیت.

نهایتاً، ضرورت تاریخی از همه‌ی ضرورت‌ها به زندگی نزدیک‌تر است. اما دورترین نیز هست. تحقق ایده که در این جا ممکن است، صرفاً راهی غیرمستقیم برای نیل به تحقق سرشتی آن است. (روزمرگی زندگی واقعی که قبلاً ذکر کردیم، در این جا در عالی‌ترین سطح ممکن تجدید می‌شود.) اما کل زندگی انسان کلی نیز راهی غیرمستقیم برای رسیدن به هدف‌های عالی‌تر و دیگر است؛ شوق عمیق شخصی‌اش و مبارزه‌اش برای رسیدن به چیزی که به آن شوق می‌ورزد، صرفاً ابزارهای صامت یک کارفرمای گنگ و بیگانه‌اند. فقط معدودی از این امر آگاهی می‌یابند؛ پاپ گرگوریوس در لحظه‌های خلسه‌آمیزی از زندگی‌اش این را می‌داند:

جسمم سنگی است

که دست پسرکی به دریاچه انداخته است،

«من» من نیرویی است که دایره روی دایره بر آب می‌کشد

هنگامی که سنگ مدت‌هاست در اعماق آرام گرفته است.

هیچ‌یک از دو جنبه‌ی ضرورت تاریخی، خود را به صورت‌سازی دراماتیک تسلیم نمی‌کند؛ برای آن، یکی بسیار بلند است، دیگری بسیار پست، اما وحدت لاینحل و لاینفک آن‌ها یگانه ماهیت حقیقی تاریخ به‌شمار می‌آید. در این نقطه است که از معمای متافیزیکی رابطه‌ی بین انسان تراژیک و هستی تاریخی، معماهای فنی تراژدی تاریخی برمی‌آید: معمای فاصله‌ی ذاتی بین تماشاگر و کاراکترها، تناقض بین درجه‌های متفاوت زندگی و عمق زندگی کاراکترها، برخورد بین جنبه‌ی نمادین و

جنبه‌ی زندگی مانند در کاراکترها و رویدادهای درام تاریخی. نگرش تاریخی به زندگی اجازه‌ی هیچ‌گونه انتزاع مکان یا زمان یا دیگر اصول تفرّد را نمی‌دهد: بخش سرشتی انسان‌ها و رویدادها به‌طور لاینفک با بخش ظاهراً ثانویه و تصادفی متصل است؛ کاراکترهای درام تاریخی باید «زندگی کنند» و رویدادهای تصویرشده باید تمامی تنوع رنگارنگ زندگی واقعی را نشان دهند. به این علت است که نمایش‌نامه‌های شکسپیر را - با آن‌که در بطن خود ضدتاریخی اند - به‌سبب غنا و زندگی‌مانندی عظیم‌شان می‌توان بزرگ‌ترین نمونه‌های درام تاریخی دانست، و اصلاً باید هم آن‌ها را این‌گونه دید. شکسپیر ناآگاهانه عنصر تجربی را در تاریخ نشان می‌دهد و این کار را با قدرت بی‌نظیر و غنای بی‌بدیل انجام می‌دهد. اما معنای غایی تاریخ، موقعی که از هر چیز شخصی فراتر می‌رود، چنان انتزاعی است که برای بازنمایی آن باید هر چیزی را که از درام یونانی می‌دانیم غیریونانی کنیم. آرزوی معماگونه‌ی ترکیب‌کردن سوفوکلس با شکسپیر از میل به خلق درام تاریخی ناشی شده است.

اما هرگونه تلاش برای ایجاد چنین ترکیبی باید نوعی دوگانگی به کاراکترهای درام ببخشد. در مورد قهرمانان، می‌توان راه‌حلی برای مسئله متصور شد - این دوگانگی که از آن سخن می‌گوییم ممکن است به‌راحتی به تجربه‌ی محوری آن‌ها بدل شود؛ این خطا را می‌شود در محور کار قرار داد و به این طریق شاید نهایتاً بتوان از آن درگذشت. هیچ‌کس تا به حال قادر به چنین کاری نبوده است، اما این امر اثبات این نکته نیست که مسئله لاینحل است. ولی امکان‌ناپذیری خلق هنری یک سرنوشت تاریخی-دراماتیک (یعنی سرنوشتی که در آن عنصر تاریخی واقعاً اهمیت دارد و صرفاً بیان تصادفی یک تعارض انسانی محض و بی‌زمان نیست) نیز علی‌الاصول قطعی است. انسان‌هایی که در آن‌ها سرنوشت به‌صورت بدل می‌شود به دو بخش اساساً متفاوت تقسیم می‌شوند: انسان معمولی که در بحبوحه‌ی زندگی واقعی قرار گرفته است، ناگاه در یک آن به نماد تبدیل

می‌شود، به بُردار ضرورتی غیرشخصی و تاریخی. و چون این نمادشدن از زوایای درونی جان برنمی‌آید بلکه به دست نیروهای بیگانه به نیروهای بیگانه‌ی دیگری منتقل می‌شود - و شخص انسان فقط یک حلقه‌ی اتصال تصادفی است، فقط پلی برای سیر سرنوشتی که با او بیگانه است - پس باید به‌طور جبران‌ناپذیری وحدت کاراکتر را از بین ببرد. انگیزه‌هایی که در کاراکترها عمل می‌کنند از آن‌ها بیگانه‌اند و آن‌ها را به سپهری برمی‌کشاند که در آن کاراکترها محکومند تمامی انسانیت خود را از دست بدهند. اما اگر این عنصر غیرشخصی در درام صاحب صورت شده باشد، در این حالت، کاراکتر باید در خلال بخش پیش از نمادین یا پس از نمادین زندگی خود، به‌طور اثیری در میان زندگان شناور شود؛ او باید متفاوت از همه چیز اطرافش دیده شود، ولی باز باید دنیایی واحد و لاینفک با محیط خود تشکیل دهد. گره‌ارت هاوپتمان همیشه تصمیم می‌گیرد که انسان‌های مجزا خلق کند، و از این‌رو باید ضرورت عالی‌تر امر تاریخی را نفی کند - همان که می‌بایست معنای حقیقی نمایش‌نامه‌هایش باشد. هدف پاول ارنست درست عکس این است. اما وقتی کالیرهوی، عروس دمتریوس، با تشخیص خودش از ضرورت تاریخی، ناگهان از موجودی جاندار و عاشق به مجری محض این ضرورت تبدیل می‌شود، این‌گونه ملموس کردن چیزی که کاملاً انتزاعی است جلوه‌ای تقریباً عجیب و غریب می‌یابد؛ اشخاص صرفاً نمادین در کانوسا (بیش از همه، و بخصوص، دهقان پیر) غیر رضایت‌بخش هستند و در تراژدی طلا این گرایش ابعاد و تناسبات اغراق‌آمیزی پیدا می‌کند.

صورت بزرگ‌ترین قاضی زندگی است: آن تراژدی که در تاریخ جلوه پیدا می‌کند، تراژدی کاملاً خالص نیست، و هیچ تکنیک دراماتیکی قادر نیست این ناسازگاری متافیزیکی را به‌طور کامل استتار کند؛ مسائل فنی لاینحلی لاجرم در هر نقطه‌ای از درام سر بازمی‌کند. صورت، یگانه ظهور ناب‌ترین تجربه‌هاست، اما درست به همین دلیل همواره سرسختانه از واردشدن بر هر چیزی که تحمیلی یا غیر واضح است امتناع می‌نماید.

صورت بزرگ‌ترین قاضی زندگی است. صورت‌سازی، نیرویی قضاوت‌گر است، نوعی اخلاق است؛ در هر چیزی که صورت پیدا کرده است، نوعی داوری ارزشی وجود دارد. هر نوع صورت‌سازی، هر صورت ادبی، پله‌ای است در سلسله‌مراتب امکان‌های زندگی: وقتی تصمیم گرفته شود که تجلیات زندگی انسان چه صورتی می‌تواند بیابد و عالی‌ترین لحظه‌های زندگی‌اش چه صورتی را اقتضا می‌کند، در واقع سخن تعیین‌کننده درباره‌ی او و تقدیرش گفته شده است.

پس، عمیق‌ترین حکمی که تراژدی صادر می‌کند، نوشته‌ای است که بر دروازه‌ی آن حک شده است. همان‌طور که نوشته‌ی دروازه‌ی دوزخ دانه به هر تازه‌واردی می‌گوید که از امید چشم‌پوشد، این نوشته نیز تا ابد مانع ورود کسانی می‌شود که برای سکونت در مملکت تراژدی زیاده ضعیف یا زیاده زبون هستند. عصر دموکراتیک ما به عبث مدعی شده که همه‌ی کسانی که می‌خواهند تراژیک باشند از حقوق برابر برخوردارند؛ همه‌ی تلاش‌ها برای گشودن درهای این قلمرو به روی صاحبان ارواح ضعیف بی‌ثمر از کار درآمده است. آن دموکرات‌هایی که بر ادعای حقوق برابر برای همه‌ی انسان‌ها پای می‌فشارند همواره بر سر حق موجودیت تراژدی مناقشه کرده‌اند.

در پرونیلد، پاول ارنست نمایش اسرار خود را درباره‌ی مردان و زنان تراژیک نوشته است. نینون دو لانکلو نقطه‌ی مقابل آن است — نمایشی درباره‌ی آدم‌های غیرتراژیک. او در اولی به انسان‌هایی صورت بخشید که با میلی آتشین می‌خواست آن‌ها تراژیک باشند؛ در دومی، به اشخاصی زندگی بخشید که از اساس با او بیگانه بودند. اما کسی که نمایش دوم را نوشته است باز هم نویسنده‌ی تراژدی است و بنابراین می‌بایست آن را به نهایت برساند — به نقطه‌ی تراژدی؛ فقط در لحظه‌ی تصمیم غایی، قهرمان زن از گیرودارهای تراژدی بیرون می‌لغزد، آگاهانه هر چیز عالی و مرگباری را که

قبلاً مانند هاله‌ای به دور سرش بود نفی می‌کند، و با شتاب به زندگی معمولی باز می‌گردد که بی تابانه منتظر استقبال از او بوده است. شعار او بر این لحظه‌ی نهایی حک شده است: ارزش او را تعریف می‌کند و در عین حال محدودیت او را. در نتیجه‌ی مبارزه برای آزادی، که او به‌رغم خود پیش برده است، آن قدر قوی شده است که بتواند هوای تراژدی را تنفس کند، در حول و حوش تراژدی زندگی کند. اما، مثل همه‌ی انسان‌هایی که از نوع او هستند، آن تقدس نهایی زندگی را ندارد. او عالی‌ترین موجود در میان نوع پست‌تر است: این حکمی است که صورت دراماتیک در مورد ارزش زندگی او صادر می‌کند. او می‌خواست به عالی‌ترین مرتبه‌ی خود برسد، و به عالی‌ترین مرتبه‌ی خود هم رسیده است - آزادی. اما آزادی او فقط رهایی از تمام قیدهاست، نه آن آزادی که در تحلیل نهایی آزادی ارگانیک و برآمده از ذات است و هم‌پایه‌ی عالی‌ترین ضرورت - نه آن آزادی که تکمیل زندگی‌اش باشد. آزادی او آزادی روسپیان است. او خود را از هر نوع قید محکم درونی آزاد کرده است - از مرد و فرزند، وفا و عشق بزرگ. او برای این رهایی قربانی‌های سنگین داده است، به بسیاری قیدهای کوچک‌تر و حقارت‌بار تن داده است - عشقی که به خارش هوسی زودگذر فروخته یا عرضه شود می‌تواند چنین قیدهایی در زندگی زنی پدید آورد. او برای آنچه از دست داده است رنج بسیار کشیده است و آزمون‌هایی را که تقدیر خودخواسته‌اش بر او تحمیل کرده است با غرور تحمل کرده است - اما این هم صرفاً نوعی تسهیل زندگی او بوده است، گریزی از بار ضرورت‌های سنگین آن. این گونه رهایی زن، تحقق ضرورت سرشتی او نیست، حال آن‌که رهایی واقعی مرد تراژیک چنین است. فرجام نمایش پرسشی را طرح می‌کند که ارنست نظریه‌پرداز مدت‌ها قبل پیش‌بینی‌اش کرده بود: آیا زنی می‌تواند فی‌نفسه، و نه در نسبت با مرد زندگی‌اش، تراژیک باشد؟ آیا آزادی می‌تواند در زندگی زنی به ارزش واقعی بدل شود؟

هسته‌ی کار پاول ارنست در سراسر عمر او اخلاق ادبیات شعری

است، همان‌طور که هسته‌ی کار فریدریش هیل، روان‌شناسی ادبیات شعری بود. چون برای هر دو، صورت به هدف زندگی و نوعی الزام مطلق برای عظمت و کمال شخصی بدل شده است، همواره از ارنست به‌عنوان صورت‌گرای سرد و از هیل به‌عنوان متافیزیک‌دان امراض یاد می‌شود. تقدیر قهرمانان هیل مبارزه‌ی مردان واقعی است برای انسانیت کامل کسانی که در آثار صورت‌مند هنری زندگی می‌کنند، اما مبارزه‌ای که به لحاظ تراژیک ناتوان است – به‌عبارت دیگر، مبارزه برای لحظه‌های بزرگ عمیقاً مسئله‌دار که در زیستن تجربی به‌شکل روان‌شناسانه تجربه شده‌اند – اما ارنست این دنیای عالی‌تر تمام و کمال را در حکم هشدار، ندای عمل، چراغ و هدف در مسیر انسان‌ها قرار می‌دهد بی‌آن‌که به واقعی شدن بالفعل آن‌ها کاری داشته باشد. اعتبار و استحکام اخلاق به این منوط نیست که اخلاق جنبه‌ی عملی پیدا می‌کند یا نه. از این‌رو، فقط صورتی که تصفیه و نهایتاً اخلاقی شده باشد، می‌تواند بی‌آن‌که در این روند کور و فقیر شود وجود هر چیز مسئله‌داری را فراموش کند و آن را برای همیشه از قلمرو خود براند.

نمایه

- آتنايوم [Athenaeum]. ۸۰، ۸۳، ۲۱۸
- آدولف [Adolphe] (شخصیت داستانی). ۴۲
- آرنلد، متیو [Matthew Arnold] (شاعر و نقاد انگلیسی، ۱۸۲۲-۱۸۸۸). ۱۶
- آریستوفانس [Aristophanes] (نمایش‌نامه‌نویس یونانی، ۴۴۸-؟-۳۸۰ ق.م.). ۲۲، ۱۴۷
- آسکلیپوس [Asclepius] (شخصیت اساطیری). ۱۴۸
- آلفیری، ویتوریو [Vittorio Alfieri] (نمایش‌نامه‌نویس ایتالیایی، ۱۷۴۹-۱۸۰۳). ۲۵۵
- آلکیبیداس [Alcibiades] (سردار آتنی، ۴۵۰-۴۰۴ ق.م.). ۳۰
- آلمرز [Allmers] (شخصیت داستانی). ۱۴۳
- آمور و پسوچه [Amor and Psyche]. ۱۶۵
- آناتول [Anatol] (شخصیت داستانی). ۱۷۳
- آنتون، مایستر [Meister Anton] (شخصیت داستانی). ۱۱۱
- آیسخولوس [Aeschylus] (نمایش‌نامه‌نویس یونانی، ۵۲۵-۴۵۶ ق.م.). ۴۱
- آتوریبیدس [Euripides] (نمایش‌نامه‌نویس یونانی، قرن پنجم ق.م.). ۱۳، ۴۱
- ارسطو [Aristotle] (فیلسوف یونانی، ۳۸۴-۳۲۲ ق.م.). ۲۶۰
- ارنست، پاول [Paul Ernst] (نویسنده، نقاد و نمایش‌نامه‌نویس آلمانی، ۱۸۶۶-۱۹۳۳). ۱۸۷، ۱۹۲
- ۲۳۷، ۲۴۱، ۲۵۱، ۲۵۴-۲۵۶، ۲۵۸، ۲۶۲، ۲۶۸، ۲۷۱
- اروکسیماخوس [Eryximachos] (شخص، معاصر آریستوفانس). ۲۲
- اسپکتیتور [Spectator]. ۱۹۶
- استاندال [Stendhal] (نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۷۸۳-۱۸۴۲). ۱۲۸
- استرن، لارنس [Lawrence Sterne] (نویسنده‌ی ایرلندی، ۱۷۱۳-۱۷۶۸). ۱۹۵-۲۰۰، ۲۰۲-۲۰۴، ۲۰۶-۲۱۹، ۲۲۱-۲۲۴، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۳۵

اشتورم، تودور [Theodor Storm] (نویسندهی آلمانی، ۱۸۱۷-۱۸۸۸). ۹۱، ۹۵-۹۷، ۹۹-۱۰۴، ۱۰۶-۱۱۸، ۱۲۰-۱۲۵

اشلسویگ [Schleswig] (محل). ۹۵، ۱۰۳

اشلگل، فریدریش [Friedrich Schlegel] (ادیب آلمانی، ۱۷۷۲-۱۸۲۹). ۲۵، ۲۶، ۳۵، ۴۲، ۵۸، ۷۴، ۷۷، ۸۰، ۸۳، ۸۷، ۸۹، ۱۲۰، ۲۲۶

اشلگل، ویلهلم [Wilhelm Schlegel] (ادیب آلمانی، ۱۷۶۷-۱۸۴۵). ۵۸، ۸۳

اشنباخ، وولفرام فون [Wolfram von Eschenbach] (شاعر آلمانی، ۱۱۷۰-؟۱۲۲۰). ۴۱

اشنیتسلر، آرتور [Arthur Schnitzler] (نویسنده و نمایش‌نامه‌نویس اتریشی، ۱۸۶۲-۱۹۳۱). ۱۷۲، ۱۷۳

اعترافات جان زیبا [Confessions of a Beautiful Soul]. ۱۳

افلاطون [Plato] (فیلسوف یونانی، ۴۲۷-؟۳۴۷ ق.م.). ۱۲، ۱۳، ۲۲، ۲۸-۳۰، ۳۱، ۱۴۶، ۲۵۲

اکهارت، مایستر [Meister Eckehart] (متأله و عارف آلمانی، ۱۲۶۰-؟۱۳۲۷). ۲۳۷

اگمونت [Egmont] (سردار فلاندری، ۱۵۲۲-۱۵۶۸). ۴۷

الیزا [Elisa] (شخصیت داستانی). ۲۲۳

امرسن، رالف والدو [Ralph Waldo Emerson] (نقاد و شاعر امریکایی، ۱۸۰۳-۱۸۸۲). ۴۸

اورستیس [Orestes] (سردار رومی، قرن پنجم). ۱۲۷

اوکاسن و نیکولت [Aucassin and Nicolette]. ۱۶۵

اولسن، رگینه [Regine Olsen] (نامزد کیرگگور). ۵۱، ۵۳-۵۵، ۵۷-۵۹، ۶۲-۶۷

اولف [Eyolf] (شخصیت داستانی). ۱۴۳

اویدیپوس شاه [Oedipus Rex]. ۱۸۷

اویدیپوس [Oedipus] (شخصیت اساطیری و داستانی). ۲۵۵، ۲۸

ایبسن، هنریک [Henrik Ibsen] (شاعر و نمایش‌نامه‌نویس نروژی، ۱۸۲۸-۱۹۰۶). ۱۲۹، ۱۸۷، ۲۳۷، ۲۴۵

ایزابلا [Isabella]. ۱۶۵

باتریجه [Beatrice] (معشوق داتنه، ۱۲۶۶-۱۲۹۰). ۱۴۶، ۱۵۶

بشرشع [Beersheba] (محل). ۲۲۹

بالزاک، اونوره دو [Honoré de Balzac] (نویسندهی فرانسوی، ۱۷۹۹-۱۸۵۰). ۴۶

بانین، جان [John Bunyan] (کشیش و نویسندهی انگلیسی، ۱۶۲۸-۱۶۸۸). ۱۳

بایرن، لرد [Lord Byron] (شاعر انگلیسی، ۱۷۸۸-۱۸۲۴). ۱۳۳

برامس، یوهانس [Johannes Brahms] (آهنگساز آلمانی، ۱۸۳۳-۱۸۹۷). ۱۳۷

براونینگ، الیزابت [Elizabeth Browning] (شاعر انگلیسی، ۱۸۰۶-۱۸۶۱). ۴۳، ۴۷

براونینگ، رابرت [Robert Browning] (شاعر، نمایش‌نامه‌نویس و نقاد انگلیسی، ۱۸۱۲-۱۸۸۹). ۵۸، ۵۹، ۱۹۰

برنتانو، کلمنس [Clemens Brentano] (نمایش‌نامه‌نویس و شاعر آلمانی، ۱۷۷۸-۱۸۴۲). ۱۳۹

برونهیلد [Brunhild]. ۲۵۶، ۲۵۴، ۲۶۹

برونهیلد [Brunhild] (شخصیت اساطیری و داستانی). ۲۵۷-۲۵۵

بر-هوفمان، ریشارد [Richard Beer-Hofmann] (شاعر، نویسنده و نمایش‌نامه‌نویس اتریشی

۱۸۶۶-۱۹۴۵). ۱۶۹، ۱۷۲، ۱۷۴-۱۷۸، ۱۸۲-۱۸۵، ۱۸۷، ۱۹۰-۱۹۳

بو بو دو مونپارناس [Bubu de Montparnasse]. ۱۶۱

بو بو [Bubu] (شخصیت داستانی). ۱۶۲

بودلر، شارل [Charles Baudelaire] (شاعر و نقاد فرانسوی، ۱۸۲۱-۱۸۶۷). ۸، ۴۳، ۱۲۷

بودنبروک‌ها [Buddenbrooks]. ۱۲۳

بورکهارت، ماکس [Max Burckhardt] (نویسنده و نقاد اتریشی، ۱۸۵۴-۱۹۱۲). ۱۱، ۱۲

بوسن [Bösen] (شخص، معاصر کیر گگور). ۶۵

بوسه، ژان [Jean Bousset] (شخصیت داستانی). ۱۵۳، ۱۶۰-۱۶۰، ۲۳۶

بوکاچو، جووانی [Giovanni Boccaccio] (نویسنده‌ی ایتالیایی، ۱۳۱۳-۱۳۷۵). ۱۲۰

بیدرمایر [Biedermeier] (سبک معماری). ۱۰۳

پاررگا [Parerga]. ۱۰۳، ۱۰۴

پاستور فیدو [Pastor fido]. ۱۶۱

پدر کبک [Le Père Perdix]. ۱۵۹

پرنس هومبورگ [Prince of Homburg]. ۱۷۵

پروتوس [Proteus] (شخصیت اساطیری). ۵۲

پروتاگوراس [Protagoras] (فیلسوف یونانی، قرن پنجم ق.م.). ۳۰

پوپر، لئو [Leo Popper] (پژوهشگر هنر، دوست لوکاج). ۹

پیتر، والتر [Walter Pater] (نقاد انگلیسی، ۱۸۳۹-۱۸۹۴). ۱۲، ۴۱، ۴۷

پیلاتس [Pilate] (حکمران یهودیه در نیمه‌ی اول قرن اول میلادی و محاکمه‌کننده‌ی مسیح). ۲۳

پیندار، پیتر [Peter Pindar] (شاعر انگلیسی، ۱۷۳۸-۱۸۱۹). ۴۱

توکریتوس [Theocritus] (شاعر یونانی، قرن سوم ق.م.). ۱۵۹

تابی [Toby] (شخصیت داستانی). ۲۰۶، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۱۵

تارتاروس [Tartarus] (محل اساطیری). ۷۶

تاسو، تورکواتو [Torquato Tasso] (شاعر ایتالیایی، ۱۵۴۴-۱۵۹۵). ۴۷، ۱۲۷

تاکری، ویلیام [William Thackeray] (نویسنده‌ی انگلیسی، ۱۸۱۱-۱۸۶۳). ۲۲۱، ۲۲۲

تتلر [Tatler]. ۱۹۶

تربیت احساساتی [L'Education Sentimentale]. ۱۳۱

تریستان [Tristan] (شخصیت داستانی). ۲۷

تریسترام شندی [Tristram Shandy]. ۱۹۷، ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۰

تریم [Trim] (شخصیت داستانی). ۲۰۶، ۲۱۵

تسئوس [Theseus] (شخصیت اساطیری و داستانی). ۱۳

تن، ایپولیت [Hippolyte Taine] (فیلسوف و نقاد فرانسوی، ۱۸۲۸-۱۸۹۳). ۴۱
توسکان [Tuscany] (محل). ۱۴۵

تیک، لودویگ [Ludwig Tieck] (نویسنده آلمانی، ۱۷۷۳-۱۸۵۳). ۸۹، ۲۱۸

جانسن، بن [Ben Jonson] (نمایش‌نامه‌نویس و شاعر انگلیسی، ۱۵۷۳-۱۶۳۷). ۲۱۰
جستارها [Essays]. ۱۳

جوئو [Giotto] (نقاش فلورانس، ۱۲۶۶-۱۳۳۷). ۲۶، ۱۹۵

جهان به مثابه‌ی خواست و ایده [The World as Will and Idea]. ۳۳

چسترتن، گیلبرت [Gilbert Chesterton] (روزنامه‌نگار و نویسنده‌ی انگلیسی، ۱۸۷۴-۱۹۳۶). ۱۵۸
چکامه‌ی جام یونانی [Ode on a Grecian Urn]. ۵۱

خروس سرخ [The Red Cockerel]. ۴۶

داستایفسکی، فیودور [Feodor Dostoevsky] (نویسنده‌ی روس، ۱۸۲۱-۱۸۸۸). ۱۵۶
دافنیس [Daphnis] (شخصیت داستانی). ۱۶۱

دانته [Dante] (شاعر ایتالیایی، ۱۲۶۵-۱۳۲۱). ۱۳، ۱۴۶، ۱۵۶، ۲۶۹

دان [Dan] (محل). ۲۲۹

دمتریوس [Demetrius] (شخصیت داستانی تاریخی). ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۸

دِیمل، ریشارد [Richard Dehmel] (شاعر و نمایش‌نامه‌نویس آلمانی، ۱۸۶۳-۱۹۲۰). ۱۴۲

دومیه، اونوره [Honoré Daumier] (کاریکاتوربست و نقاش فرانسوی، ۱۸۰۸-۱۸۷۹). ۲۰۳

دون کیشوت [Don Quixote] (شخصیت داستانی). ۱۴۶

دیدرو، دنی [Denis Diderot] (فیلسوف فرانسوی و از اصحاب دایرة‌المعارف، ۱۷۱۳-۱۷۸۴). ۳۸،
۴۷، ۳۹

دیلتای، ویلهلم [Wilhelm Dilthey] (فیلسوف آلمانی، ۱۸۳۳-۱۹۱۱). ۲۳

راسکین، جان [John Ruskin] (نقاد و نویسنده‌ی انگلیسی، ۱۸۱۹-۱۹۰۰). ۴۱

راسین، ژان [Jean Racine] (شاعر و نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی، ۱۶۳۹-۱۶۹۹). ۲۵۵

رافائل [Raphael] (شخصیت داستانی). ۱۵۳-۱۵۵

رگینه << اولسن

روپک [Rubek] (شخصیت داستانی). ۱۴۰

رود، ادوار [Edouard Rod] (نویسنده و نقاد فرانسوی-سوئیس، ۱۸۷۵-۱۹۱۰). ۱۴۰

روزتی، دانته گابریل [Dante Gabriel Rossetti] (نقاش و شاعر انگلیسی، ۱۸۲۸-۱۸۸۲). ۴۳

روکوکو [Rococo] (سبک معماری). ۱۰۳

ریتا [Rita] (شخصیت داستانی). ۱۴۳

رینولدز، جاشونا [Joshua Reynolds] (نقاش انگلیسی، ۱۷۳۲-۱۷۹۲). ۱۹۷

زندگی نو [La Vita Nuova]. ۱۶۶، ۱۶۵، ۱۴۵.

زوزو << زویزه

زویزه، هاینریش [Heinrich Seuse] (عارف آلمانی، ۱۳۰۰-۱۳۶۶)، ۶۲، ۲۴۷

زیگفرید [Siegfried] (شخصیت اساطیری و داستانی)، ۲۷، ۲۵۵-۲۵۷

ژان پل [Jean Paul] (نویسنده و طنزپرداز آلمانی، ۱۷۶۳-۱۸۲۵)، ۲۱۷، ۲۲۷، ۲۲۸

ساتور [Satyr] (شخصیت اساطیری)، ۱۴۸

سانچو پانسا [Sancho Panza] (شخصیت داستانی)، ۲۰۳، ۲۰۴

سروانتس، میگل دِ [Miguel de Cervantes] (نویسنده‌ی اسپانیایی، ۱۵۴۷-۱۶۱۶)، ۲۰۳، ۲۱۱

۲۱۷

سزان، پل [Paul Cezanne] (نقاش فرانسوی، ۱۸۳۹-۱۹۰۶)، ۱۶۷

سفر احساساتی [Sentimental Journey]، ۱۹۷، ۲۲۷، ۲۲۸

سقراط [Socrates] (فیلسوف یونانی، ۴۷۰-؟-۳۹۹ ق.م.)، ۱۵، ۱۶، ۲۳، ۲۸-۳۰، ۴۱، ۵۹، ۶۲

۱۴۶-۱۴۹، ۱۵۱

سوئیفت، جانانان [Jonathan Swift] (نویسنده‌ی انگلیسی، ۱۶۶۷-۱۷۴۵)، ۲۲۶

سوئینبورن، الجرنن [Algernon Swinburne] (شاعر انگلیسی، ۱۸۳۷-۱۹۰۹)، ۴۷، ۱۲۷

سومپوسیون [Symposium]، ۱۴۶

سیوفوس [Sisyphus] (شخصیت اساطیری)، ۹۹

سیو دو موتنی << موتنی

شائول [Saul] (اولین شاه اسرائیل، حدود ۱۰۲۵ ق.م.)، ۲۶

شارل بلانشار [Charles Blanchard]، ۱۶۲

شارلمانی [Charlemagne] (شاه فرانک‌ها، ۷۴۲-۸۱۴)، ۱۴۳

شاور، برنارد [Bernard Shaw] (نمایش‌نامه‌نویس ایرلندی، ۱۸۵۶-۱۹۵۰)، ۱۴۳

شکسپیر، ویلیام [William Shakespeare] (نمایش‌نامه‌نویس و شاعر انگلیسی، ۱۵۶۴-۱۶۱۶)، ۱۱

۴۶، ۱۹۰، ۲۰۳، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۱، ۲۴۷، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۶۷

شلی، پرسی [Percy Shelly] (شاعر انگلیسی، ۱۷۹۲-۱۸۲۲)، ۴۱، ۴۷-۴۹

شلینگ، فریدریش ویلهلم [Friedrich Wilhelm Schelling] (فیلسوف آلمانی، ۱۷۷۵-۱۸۵۴)،

۲۳۸

شلینگ، کارولینه [Karoline Schelling] (همسر ویلهلم شلگل، ۱۷۶۳-۱۸۰۹)، ۵۸، ۷۹

شوبرت، فرانز [Franz Schubert] (آهنگساز اتریشی، ۱۷۹۷-۱۸۲۸)، ۱۳۷

شوپنهاور، آرتور [Arthur Schopenhauer] (فیلسوف آلمانی، ۱۷۸۸-۱۸۶۰)، ۲۵۱

شومان، روبرت [Robert Schumann] (آهنگساز آلمانی، ۱۸۱۰-۱۸۵۶)، ۱۳۷

شیلر [Schiller] (شاعر و نمایش‌نامه‌نویس آلمانی، ۱۷۵۹-۱۸۰۵)، ۹۶، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۴۹، ۱۹۰

۲۵۴

فایدرا [Phedre] (شخصیت داستانی). ۲۷

فایدروس [Phaedrus] (فیلسوف یونانی، قرن پنجم ق.م.). ۱۵

فلور، گوستاو [Gustave Flaubert] (نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۸۲۱-۱۸۸۰). ۲۷، ۱۰۰، ۱۲۷، ۱۴۴، ۱۶۷

فن نمایش [Dramaturgy]. ۱۱

فونتانه، تودور [Theodor Fontane] (شاعر، داستان‌نویس و نقاد آلمانی، ۱۸۱۹-۱۸۹۸). ۱۰۰

فیشته، یوهان [Johann Fichte] (فیلسوف آلمانی، ۱۷۶۲-۱۸۱۴). ۷۴، ۸۱

فیلیپ، شارل-لویی [Charles-Louis Philippe] (نویسنده‌ی فرانسوی، ۱۸۷۴-۱۹۰۹). ۱۴۵، ۱۴۸، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۲، ۱۶۵، ۱۶۷

فیلیتس [Fielitz] (شخصیت داستانی). ۴۶

قیصر [Caesar] (سردار رومی، ۴۴ ق.م.-۱۰۰ ق.م.). ۱۴۳

کارلایل، تامس [Thomas Carlyle] (نقاد و مورخ اسکاتلندی، ۱۷۹۵-۱۸۸۱). ۲۰۳

کارولینه << شلینگ، کارولینه

کاسنر، رودولف [Rudolph Kassner] (فیلسوف فرهنگی آلمانی، ۱۸۷۳-۱۹۵۹). ۲۳، ۳۷-۴۲، ۴۴-۴۹، ۵۳

کالیرهوی [Kallirhoe] (شخصیت داستانی تاریخی). ۲۶۸

کانت، ایمانوئل [Immanuel Kant] (فیلسوف آلمانی، ۱۷۲۴-۱۸۰۴). ۷۵، ۲۲۰

کاندید [Candide]. ۸۱

کانوسا [Canossa] (محل). ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۸

کِر، آلفرد [Alfred Kerr] (نویسنده و نقاد آلمانی، ۱۸۶۷-۱۹۴۸). ۱۰، ۱۲، ۴۶، ۲۱۵-۲۱۷

کرامر [Kramer] (شخصیت داستانی). ۱۳، ۱۴۳

کریشنا [Krishna] (شخصیت مذهبی هندو). ۱۵۵

کریمهیلد [Kriemhild] (شخصیت اساطیری و داستانی). ۲۵۶، ۲۵۷

کسانتیه [Xanthippe] (زن سقراط). ۶۲

کلانودیو [Claudio] (شخصیت داستانی). ۱۷۳

کلایست، هاینریش فون [Heinrich von Kleist] (نمایش‌نامه‌نویس، شاعر و نویسنده‌ی آلمانی، ۱۷۷۷-۱۸۱۱). ۱۷۵، ۱۹۰، ۲۵۴

کلر، گوتفرد [Gottfried Keller] (شاعر و نویسنده‌ی سوئیسی، ۱۸۱۹-۱۸۹۹). ۹۵، ۹۶، ۹۹-۱۰۴، ۱۱۷، ۱۲۱

کلونه [Chloe] (شخصیت داستانی). ۱۶۱

کنتِ شاروله [Count of Charolais]. ۱۸۶

کواتروچنتو [Quattrocento] (دوره‌ی ادبی، قرن پانزدهم ایتالیا). ۱۸۲

کورنی، پیر [Pierre Corneille] (نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی، ۱۶۰۶-۱۶۸۴). ۱۱، ۲۵۵
کولریج، سمیوئل تیلر [Samuel Taylor Coleridge] (شاعر و نقاد انگلیسی، ۱۷۷۲-۱۸۳۴). ۲۱۵
کونستان بنزامن [Benjamin Constant] (نویسنده و سیاستمدار فرانسوی، ۱۷۶۷-۱۸۳۰). ۴۲
کوه، امیل [Emil Kuh] (نقاد و شاعر اتریشی، ۱۸۲۸-۱۸۷۶). ۹۷، ۱۰۸، ۱۱۶، ۱۲۰، ۱۲۱
کیاپینو [Chiappino] (شخصیت داستانی). ۵۸
کیتس، جان [John Keats] (شاعر انگلیسی، ۱۷۹۵-۱۸۲۱). ۴۳، ۵۱، ۵۹، ۶۹، ۱۲۷
کیرگگور، سورن آبو [Soren Aaby Kierkegaard] (فیلسوف دانمارکی، ۱۸۱۳-۱۸۵۵). ۱۳، ۴۲،
۴۳، ۴۷، ۵۱، ۵۷، ۵۹، ۶۷، ۶۹، ۷۱

گئورگه، اشتفان [Stefan George] (شاعر آلمانی، ۱۸۶۸-۱۹۳۳). ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۵، ۱۴۰، ۱۴۳
گایر [Geyer] (شخصیت داستانی). ۱۴۳
گذرگاه‌های پپا [Pippa Passes]. ۱۹۰
گرده‌های گل [Blütenstaub]. ۷۳
گرگرس ورله [Gregers Werle] (شخصیت داستانی). ۲۳۲
گرگوریوس [Gregory] (پاپ و قدیس، ۱۰۲۰-؟-۱۰۸۵). ۲۶۳-۲۶۶
گروت، کلاوس [Klaus Groth] (نویسنده آلمانی، ۱۸۱۹-۱۸۹۹). ۱۰۰
گریلپارتر، فرانتس [Franz Grillparzer] (نمایش‌نامه‌نویس و شاعر اتریشی، ۱۷۹۱-۱۸۷۲). ۱۲۷
گرم، ملشیور فون [Melchior von Grimm] (روزنامه‌نگار و نقاد آلمانی، ۱۷۲۳-۱۸۰۷). ۲۵
گلایشن، آدالبرت فون [Adalbert von Gleichen] (شخصیت داستانی). ۴۷
گوته، یوهان ولفگانگ فون [Johann Wolfgang von Goethe] (شاعر، نویسنده و نمایش‌نامه‌نویس
آلمانی، ۱۷۴۹-۱۸۳۲). ۲۵، ۲۶، ۴۷، ۷۴، ۷۹، ۸۳، ۸۷، ۱۲۴، ۱۲۷، ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۳۷، ۱۳۹،
۱۹۰، ۱۹۵، ۱۹۸، ۲۰۰

گودوی [Godwi]. ۲۱۵
گونتر، یوهان کریستیان [Johann Christian Gunther] (شاعر آلمانی، ۱۶۹۵-۱۷۲۳). ۱۲۳، ۲۵۶
۲۵۷

لایبل، ویلهلم [Wilhelm Leibl] (نقاش آلمانی، ۱۸۴۴-۱۹۰۰). ۱۰۲
لسینگ، گوتهولد افرایم [Gotthold Ephraim Lessing] (نمایش‌نامه‌نویس و نقاد آلمانی،
۱۷۲۹-۱۷۸۱). ۱۱، ۲۴۷

لوسیس [Lysis] (شخص، معاصر سقراط). ۲۳، ۳۰
لوند [Lund] (شخص، معاصر کیرگگور). ۶۶

مادام بوواری [Madame Bovary]. ۱۲۹
ماریای مولنی [Maria of Moulins] (شخصیت داستانی). ۲۳۵
ماری دونادیو [Marie Donadieu]. ۱۵۲
ماری دونادیو [Marie Donadieu] (شخصیت داستانی). ۱۴۸، ۱۵۰

مالارمه، استفان [Stephane Mallarme] (شاعر فرانسوی، ۱۸۴۲-۱۸۹۸). ۱۲۷

مالر نولتن [Maler Nolten]. ۹۹

مان، توماس [Thomas Mann] (نویسندهی آلمانی، ۱۸۷۵-۱۹۵۵). ۸، ۱۲۳

مانون لسکو [Manon Lescaut]. ۱۶۵

مایر، کونراد فردیناند [Conrad Ferdinand Meyer] (شاعر و نویسندهی سوئیسی، ۱۸۲۵-۱۸۹۸).

۹۹، ۱۲۱، ۱۳۹

مایتر آنتون << آنتون، مایتر

مایتر اکهارت << اکهارت، مایتر

مترلینک، موریس [Maurice Maeterlinck] (شاعر، نقاد و نمایش‌نامه‌نویس بلژیکی، ۱۸۶۲-۱۹۴۹).

۲۳۸

مری استوارت [Mary Stuart] (ملکه‌ی انگلستان، ۱۵۴۲-۱۵۸۷). ۴۷

مسیحیت [Christendom]. ۸۳

مکالمات [Dialogues]. ۱۲

مکبث [Macbeth] (شخصیت داستانی). ۲۴۱

منیکسنوس [Menexenos] (شخص، معاصر سقراط). ۲۳

مویسان، گی دو [Guy de Maupassant] (نویسندهی فرانسوی، ۱۸۵۰-۱۸۹۳). ۱۲۳

موریکه، ادوارد [Eduard Morike] (شاعر و نویسندهی آلمانی، ۱۸۰۴-۱۸۷۵). ۹۵، ۹۸-۱۰۰، ۱۰۲

۱۳۷، ۱۲۵، ۱۲۴، ۱۲۰، ۱۰۲

موعظه‌ی روح نجیب [The Sermon of the Noble Soul]. ۲۳۷

مونتنی، سیو دو [Sieur de Montaigne] (نقاد فرانسوی، ۱۵۳۳-۱۵۹۲). ۱۳، ۲۲

میشائل کرامر [Michael Kramer]. ۱۳

نابیس [Nabis] (شخصیت داستانی تاریخی). ۲۶۲، ۲۶۳

ناپلئون [Napoleon] (امپراتور فرانسه، ۱۷۶۹-۱۸۲۱). ۷۰، ۷۳

نوالیس [Novalis] (شاعر آلمانی، ۱۷۷۲-۱۸۰۱). ۷۳، ۷۸-۸۰، ۸۱، ۸۳، ۸۶-۹۰

نیچه، فریدریش [Friedrich Nietzsche] (فیلسوف و شاعر آلمانی، ۱۸۴۴-۱۹۰۰). ۱۲، ۳۰، ۴۵

۲۲۲، ۲۲۵، ۲۴۷

نینون دو لانکلو [Ninon de L'Enclos]. ۲۶۹

واتو، ژان آنتوان [Jean Antoine Watteau] (نقاش فرانسوی، ۱۶۸۴-۱۷۲۱). ۴۷

والتر شندی [Walter Shandy] (شخصیت داستانی). ۲۰۴، ۲۰۵

وان [Wann] (شخصیت داستانی). ۱۴۳

وایلد، آسکار [Oscar Wilde] (شاعر و نمایش‌نامه‌نویس ایرلندی، ۱۸۵۴-۱۹۰۰). ۱۰

واینیگر [Weininger] (شخصیت داستانی). ۲۳

وَدمن [Wadman] (شخصیت داستانی). ۲۰۶، ۲۱۵

ورتر [Werther]. ۱۶۵، ۱۶۶

ورتر [Werther] (شخصیت داستانی). ۴۲

ورمر، یان [Jan Vermeer] (نقاش هلندی، ۱۶۳۲-۱۶۷۵). ۱۹۵

ولاسکس [Velasquez] (نقاش اسپانیایی، ۱۵۹۹-۱۶۶۰). ۲۴، ۱۹۵

ووتان [Wotan] (شخصیت اساطیری و داستانی). ۲۶

وولف، هوگو [Hugo Wolf] (آهنگساز اتریشی، ۱۸۶۰-۱۹۰۳). ۱۳۷

ویتمن، والت [Walt Whitman] (شاعر امریکایی، ۱۸۱۹-۱۸۹۲). ۴۱

ویسلر، جیمز [James Whistler] (نقاش و حکاک امریکایی، ۱۸۳۴-۱۹۰۳). ۱۹۵

ویلهلم مایستر [Wilhelm Meister] (شخصیت داستانی). ۱۳۱

ویلهلم مایستر [Wilhelm Meister]. ۷۴، ۷۹، ۸۱، ۱۶۲

ویلیام لوول [William Lowell]. ۲۱۸

وینسنت [Vincent] (شخص). ۱۹۶، ۲۰۲، ۲۰۶، ۲۰۸، ۲۱۰، ۲۲۴، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۳۲، ۲۳۵

وینکلمان، ادوارد [Eduard Winckelmann] (مورخ آلمانی، ۱۸۳۸-۱۸۹۶). ۱۱، ۱۲

هادِس [Hades] (محل اساطیری). ۴۵

هاگن [Hagen] (شخصیت اساطیری و داستانی). ۲۵۵، ۲۵۸

هانری چهارم [Henry IV] (شاه آلمان و امپراطوری مقدس روم، ۱۰۵۰-۱۱۰۶). ۲۶۲-۲۶۵

هاوپتمان، گرهارت [Gerhart Hauptmann] (نویسنده آلمانی، ۱۸۶۲-۱۹۴۶). ۱۹۲، ۲۶۸

هایزه، پاول [Paul Heyse] (نویسنده، شاعر و نمایش‌نامه‌نویس آلمانی، ۱۸۳۰-۱۹۱۴). ۹۵، ۹۶

هایتس ویدرپورست [Heinz Widerporst]. ۸۳

هیل، فریدریش [Friedrich Hebbel] (شاعر و نمایش‌نامه‌نویس آلمانی، ۱۸۱۳-۱۸۶۳). ۴۷، ۱۱۱

۱۲۷، ۱۳۹، ۱۶۳، ۱۷۵، ۱۸۱، ۱۸۷، ۲۴۰، ۲۵۶، ۲۶۲، ۲۷۱

هتتر، هرمان [Herman Hettner] (مورخ آلمانی هنر و ادبیات، ۱۸۲۱-۱۸۸۲). ۲۰۳

هراکلس [Heracles]. ۱۳

هراکلس [Heracles] (شخصیت افسانه‌ای و داستانی). ۱۳، ۱۴

هرمان [Hermann] (شخصیت اساطیری و داستانی). ۲۶

همسترهویس، فرانتس [Franz Hemsterhuys] (فیلسوف و نقاد هلندی، ۱۷۲۱-۱۷۹۰). ۳۵

هملت [Hamlet] (شخصیت داستانی). ۴۰

همه [Everyman]. ۱۳

هوپریون [Hyperion]. ۱۶۵

هوزوم [Husum] (محل). ۹۵، ۹۶

هوفمان، آوگوست هاینریش [August Heinrich Hoffmann] (شاعر و مورخ آلمانی ادبیات،

۱۷۹۸-۱۸۷۴). ۲۱۸

هوفمانستال، هوگو فون [Hugo von Hofmannsthal] (شاعر و نمایش‌نامه‌نویس اتریشی،

۱۸۷۴-۱۹۲۹). ۲۶، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۹۰-۱۹۲

هولباین، هانس [Hans Holbein] (نقاش آلمانی، ۱۴۹۷-؟۱۵۴۳). ۱۰۲

هومر [Homer] (شاعر باستانی یونان، بین قرن نهم تا سیزدهم ق.م.). ۴۵

هیپوتالس [Hippothales] (شخص، معاصر سقراط). ۲۳

هیلدبراند [Hildebrand] (نام پاپ گرگوریوس هفتم). ۲۶۲، ۲۶۳

یادداشت‌های روزانه‌ی یک فریبکار [Diary of a Seducer]. ۶۴

یارل [Jarl] (شخصیت داستانی). ۲۴۱

یافیر [Jaffier] (شخصیت داستانی). ۱۹۲

یاکوبسن، پتر [Jens Peter Jacobsen] (نویسنده و شاعر دانمارکی، ۱۸۴۷-۱۸۸۵). ۱۱۸

یالمار [Hjalmar] (شخصیت داستانی). ۲۳۳

یانوس [Janus] (شخصیت اساطیری). ۲۵۹، ۹۹

یرمیاس گوتهیلف [Jeremias Gotthelf] (اسم مستعار آلبرت بیتیوس، داستان‌نویس سوئیس،

۱۷۹۷-۱۸۵۴). ۱۲۳

ینا [Jena] (محل). ۷۸، ۷۶، ۷۳

یواخیم فورتوناتوس [Joachim Fortunatus] (شخصیت داستانی). ۴۷

یواخیم [Joachim] (شخص). ۱۹۶-۱۹۹، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۰-۲۱۷، ۲۱۹-۲۲۴، ۲۲۶

۲۳۰، ۲۳۲-۲۳۵

یوریک [Yorick] (شخصیت داستانی). ۱۹۹، ۲۲۳

منابع و مراجع

Original Hungarian edition: *A lékék és a formák (Kísérletek)*, Franklin Társulat Nyomda, Budapest 1910, including:

Levél a "Kísértről": first publication.

Rudolf Kassner: first published in *Nyugat*, Vol. 1, 1908, pp. 733 ff.

Theodor Storm: first publication.

Novalis: first published in *Nyugat*, Vol. 1, 1908, pp. 313 ff.

Richard Beer-Hofmann: first published in *Nyugat*, Vol. 1, 1909, pp. 151 ff.

Sören Kierkegaard és Regine Olsen: first published in *Nyugat*, Vol. 2, 1910, pp. 378 ff.

Stefan George: First published in *Nyugat*, Vol. 2, 1908, pp. 202 ff.

Beszélgetés Laurence Sternéről: First publication.

The essay on Charles-Louis Philippe included in the German edition was first published in *Die neue Rundschau*, XXII, 1911, pp. 192 ff., under the title *Über Sehnsucht und Form* (On Longing and Form). The essay on Paul Ernst appeared at the same time under the title *A tragédia metafizikája* in *Szellem*, 1911, pp. 109 ff., and in German in *Logos*, Vol. 2, 1911, pp. 79 ff.

Italian translation: *L'anima e le forme*, introduction by Franco Fortini, translation by S. Bologna, Sugar Editore, Milano 1963

Lukács often drew attention to the "unity of continuity and discontinuity" in the relationship between his early writings and those of his "mature Marxist period" (cf. Preface to *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten* (German Literature in Two Centuries), Works, Vol. 7, Neuwied 1964, p. 7). It is therefore important to trace the development of the subjects broached in this volume throughout the author's subsequent work.

For the *Letter to Leo Popper*, cf. especially *Aesthetics*, Works, Vol. 11, Neuwied 1963, Chapter 10. pp. 778 ff.

For the essay on Kierkegaard, cf. *Die Zerstörung der Vernunft* (The Destruction of Reason), Works, Vol. 9, Chapter 2, Section V.

For the essay on Novalis, of which Lukács said in 1963 that it was the first of his essays "to be taken seriously", cf. *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur* (Sketch for a History of Modern German Literature), Neuwied 1963, pp. 79 ff.

For the essay on Storm, cf. *ibid.*, p. 128, and especially the Preface to *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* (German Realists of the Nineteenth Century) in *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, Works. Vol. 7, pp. 187 ff., also the essay on Keller, *ibid.*, pp. 334 ff.

For Stefan George, cf. *Repräsentative Lyrik der Wilhelminischen Zeit* (Representative poetry of the Wilhelmine Period) in: *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*, *op. cit.*, pp. 170 ff.



این مجموعه‌ی جستارهای ادبی جورج لوکاچ (۱۸۸۵-۱۹۷۱)، که نخستین بار در سال ۱۹۱۰ به زبان مجار و یک سال بعد به زبان آلمانی منتشر شد، اولین کتابی است که به قلم لوکاچ جوان انتشار یافت (او در این هنگام فقط بیست و پنج سال سن داشت). بسیاری از تم‌هایی که در آثار بعدی لوکاچ بسط یافتند، در این چشم می‌خورند - ایده‌ی جستارهای قدرتمند به چشم جستارنویس و نقاد، کلیت، ماهیت صورت، نقش بعضی از جستارها اهمیت ژست، و غیره. البته بعضی از جستارها درباره‌ی کسانی است که گذشته‌ی زمان بر نام آن‌ها گرد فراموشی پاشیده است (مانند رودولف کاسرنقاد، و پاول ارنست و ریشارد بر-هوفمان که هر دو نمایش‌نامه‌نویس بودند) اما علاقه‌مندان آثار لوکاچ این جستارها را روشنگر و تأثیرگذار خواهند یافت. جستارهای دیگر، بخصوص درباره‌ی کیرگور و رمانتیسیم آلمانی فی‌نفسه و حتی با صرف‌نظر از کارهای بعدی لوکاچ، به‌سرعت بر خواننده تأثیر می‌گذارند. «گفت‌وگویی درباره‌ی لارنس استرن» نیز نشان می‌دهد که لوکاچ، برخلاف نظر بسیاری از کسان، به هیچ وجه نویسنده‌ی بی‌ذوق و قریحه‌ای نبوده است.