

Kundera: Action as Novel Issue; an Arendtian reading of Kundera's approach to novel history

Aref Danyali 

Assistant Professor of Theology Department, University of GonbadKavous, GonbadKavous, Iran. E-mail: Aref_danyali@gonbad.ac.ir

Article Info

ABSTRACT

Article type:

Research Article

Article history:

Received 25 December 2021

Received in revised 26 January
2022

Accepted 11 March 2022

Published online 22 September
2022

A main issue in Arendt writings is impossibility of action in modern bureaucratic society. Milan Kundera argued that a novel's fundamental problem is action. This study discusses similarity between Arendt and Kundera's readings with reference to important Novels. Transition from epic world to Novel world means going beyond action and movement territory to reaction and ineffective territory. Adventures reduces to commands. Don Quixote, contrary to Homer heroes, has suffered a defeat at all. The despair of action, makes Flaubert novel's character (Madame Bovary) seek refuge in inside world and it makes her to withdraw from reality. Bureaucratization of life is allowed to dominate impersonal and unnamed powers over Kafka's Novels personalities and they are no longer in touch with reality. Kafka's Novels give us some examples for lack of action in a bureaucratic society. This world is not tragic, but it is ironic. Considering Arendt and Kundera views, in bureaucratic world, action as poetical thing is revealed; not similar to Lyric poetic that Romantics promotes, but a surrealist poetic: poetic as an unexpected events and surprising intersections and interrupting a dominant plot.

Keywords:

Kundera, Arendt, action,
bureaucratization of life, plot.

Cite this article: Danyali, Aref. (2022). Kundera: Action as Novel issue; an Arendtian reading of Kundera's approach to novel history. *Journal of Philosophical Investigations*, 16(39): 658-677. DOI: <http://doi.org/10.22034/jpiut.2022.49132.3064>



© The Author(s).

DOI: <http://doi.org/10.22034/jpiut.2022.49132.3064>

Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

In "On the Genealogy of Morals", Nietzsche criticizes the morals of Christianity because he saw it as a representative of the slaves' manner against the so-called Greek nobleman which turned Homer's epic action into reactive forces. More precisely, from Nietzsche's point of view, the condemnation of Jewish and Christian ethics was to marginalize spontaneous action from the realm of culture. This critique of Nietzsche was followed by Nietzsche's followers in the 20th century (existentialists and postmodernists).

Hannah Arendt, like Nietzsche, saw the transition from the Greek world to the modern world as a transition from action to inactivity. From Arendt's point of view, he saw a real example of this inactivity in the character of Eichmann (one of the Nazi leaders), which he discusses in a book of the same title (*Eichmann in Jerusalem*); Eichmann was considered as downgrading of the individual to the employee.

Kundera's attention to Kafka was due to the fact that Kafka had prophesied many years before the absolute domination of the bureaucracy the reduction of society to a "great administration". In Kafka's reading, similar to Arendt, bureaucracy is not a sociological system. Rather, it is a kind of ontological displacement. A society that does not have an individual only has an employee. Milan Kundera sees the history of the novel as the impossible narrative of action in the modern world.

As an interdisciplinary reading, this main objective of this article is to show what is the relationship between Arendt's ideas and Kundera's reading of the novel, especially Kafka's novels?

Hannah Arendt did not write a direct text about the novel. He was a political philosopher and theorist. As a result, he focused on the realm of politics. Kundera only alludes to Arendt momentarily. According to the author, there are, however, many similarities between Kundera's understanding of the place of action in the history of the novel and Arendt's understanding of this concept. Although Kundera never acknowledges Arendt's influence on his views, the similarities are so great that they confirm Kundera's influence on Arendt. The author assumes that Arendt's attitude can be used as a theoretical basis for understanding "action" in Kundera's works.

Findings

The main purpose of the present article is to prove this hypothesis. Indeed, the analysis of the world of Kafka's novels is the intersection of Kundera's ideas with Arendt's philosophy.

In disclosing Arendt's reading, it can be argued that in the process of bureaucratizing life, man is reduced to a programmed being who can never transgress the general procedures and dominant structures. His action will be nothing but repeating the established procedures and following pre-existing trends and predictable affairs. In other words, the process of life becomes the sole actor without any attention to the individual. Rather, one who is not able to pursue his own possibilities, creating his own unique ways cannot be an exact meaning of individual.

In Arendt's reading, the ability to act is nothing more than the "ability to start something new," to bring to life with no precedent. Kundera also believes that "action" appears at the point of violation of the plot where rupture and disruption occur in continuous procedures. Where the dramatic process is interrupted,

the character of the story transgresses the dominant plot, the poetry of the action begins; "Action" as a poetic action always appears in successive pauses and beginnings. For Kundera, as life becomes bureaucratized, "story" is reduced to "order," and action becomes impossible as untimely and unpredictable.

Arendt reemphasizes that Eichmann / employee knows nothing but orders and regulations. Fictional characters are required to regulate their behavior according to the principles of the plot, as employees follow the rules.

Kafka seems to be equally fundamental to Arendt and Kundera. That is because Kafka was a pioneer to address the dangers of becoming bureaucratic in a period when the bureaucracy had not yet grown exponentially. For Kafka, "employee" is not a job, it is the worst kind of metamorphosis. The employee is not an individual case, it is a distorted process; His condition is not an exception or a local condition, it is a rule for the existence of modern man. In this sense, Kundera accords Arendt in explaining why it is impossible to act.

Conclusions

One of the important results of the present study is that the concepts of "what is action" (philosophy), "bureaucracy" (sociology and politics) and "plot" (literature and narrative) are understood in relation to each other.

Kafka's novels have creatively revealed this triple relation. Marxist ideological critics who see Kafka's writings as promoting a kind of inaction and inactivity fail to understand these ratios. By asking about the "conditions of action", Kafka wants to pave the way for a state of activism. Criticism of bureaucracy in Kafka's writings means critique of circumstances that have made action impossible.

Considering Arendt and Kundera views, in bureaucratic world, action as poetical thing is revealed; not similar to Lyric poetic that Romantics promotes, but a surrealist poetic: poetic as an unexpected events and surprising intersections and interrupting a dominant plot.

کوندرا: عمل همچون مسألهٔ رمان؛ خوانش آرنتی از رویکرد کوندرا به تاریخ رمان

عارف دانیالی

استادیار گروه الهیات، دانشگاه گنبد کاووس، گنبد کاووس، ایران. رایانامه: Aref_danyali@gonbad.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
<p>نوع مقاله: مقاله پژوهشی</p> <p>تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۰۴</p> <p>تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۱/۰۶</p> <p>تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۲۰</p> <p>تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۰۶/۳۱</p> <p>کلیدواژه‌ها: کوندرا، آرنت، عمل، پیرنگ، بوروکراتیزه شدن زندگی.</p>	<p>یکی از دغدغه‌های محوری هانا آرنت، مسألهٔ ناممکن شدن عمل در جامعهٔ بوروکراتیک مدرن است؛ میلان کوندرا نیز مسألهٔ بنیادین رمان را عمل می‌داند. مقاله حاضر می‌کوشد خویشاوندی میان رویکرد آرنت و کوندرا را با ارجاع به رمان‌های مهم نشان دهد؛ بررسی تاریخ رمان از سروانتس به فلور و پروست تا کافکا نمونه‌های دقیقی عرضه می‌کنند؛ عبور از جهان حماسی به جهان رمان، گذر از عرصهٔ کنش‌مندی و حرکت به حوزهٔ بی‌عملی و انفعال است. سرانجام، ماجرا به دستور تقلیل یافت. دُن کیشوت، برخلاف قهرمان هومری، پهلوانی است که مدام در تحقق نقشه‌هایش شکست می‌خورد. این سرخوردگی از عمل موجب می‌شود که شخصیت رمان فلوبر (مادام بُواری) به جهان درون پناه ببرد و از کنش‌ورزی در جهان بیرون عقب بنشیند. بوروکراتیزه شدن زندگی، شخصیت‌های رمان‌های کافکا را به زیر سیطرهٔ نیروهای غیرشخصی و بی‌نام درآورده، تماس فرد با واقعیت را ناممکن کرده است. رمان‌های کافکا مصادیقی هستند از ناممکن شدن عمل در جامعهٔ بوروکراتیک. این جهان تراژیک نیست، آبرونیک است. نتیجه آنکه از دید آرنت و کوندرا، در چنین جهانی، عمل فقط همچون شاعرانگی می‌تواند پدیدار شود؛ نه شعر تغزلی که رماتیک‌ها برای گریز از واقعیت بدان پناه می‌بردند، بلکه شعری که سوررئالیست‌ها از آن سخن می‌گفتند؛ شعر همچون غافلگیری دائمی، تلاقی‌های پیش‌بینی‌ناپذیر و گسست در پیرنگ مسلط.</p>

استناد: دانیالی، عارف، (۱۴۰۱). کوندرا: عمل همچون مسألهٔ رمان؛ خوانش آرنتی از رویکرد کوندرا به تاریخ رمان، *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۶(۳۹): ۶۷۷-۶۵۸.

DOI: <http://doi.org/10.22034/jpiut.2022.49132.3064>



© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

مقدمه

نیچه در کتاب تبارشناسی اخلاق به اخلاق مسیحیت حمله می‌کند چون آن را نماینده منش بردگان در برابر منش والاتباران (نجبای یونانی) می‌داند که کنش مندی حماسه هومری را به نیروهای واکنشی تبدیل کرد. به عبارتی دقیق‌تر، از دید نیچه محکومیت اخلاق یهودی و مسیحی این بود که کنش خودانگیخته را از قلمروی فرهنگ به حاشیه راند: «آنانی که نیک‌بختی نزدشان چیزی است از جنس چیزهای خواب‌آور و رخوت‌آور... از جنس "سبت"، یعنی دست‌کشیدن از کار و زحمت و دست و پای خود را دراز کردن؛ خلاصه چیزی بی‌کُشانه [نه کُشگرانه]» (نیچه، ۱۳۸۰: ۴۵). تقلیل کُش به واکنش در جامعه مدرن به نهایت خود رسید. این نقد نیچه‌ای از سوی پیروان نیچه در قرن بیستم (اگرستانسیالیست‌ها و پست‌مدرن‌ها) دنبال شد.

هانا آرنت نیز در کتاب وضع بشر بر ناممکن‌شدن «عمل / کنش»^۱ متمرکز است؛ آرنت همچون نیچه انتقال از جهان یونانی به جهان مدرن را به معنای گذر از کنش‌مندی به بی‌کنشی می‌داند. از دید آرنت، مصداق حقیقی این بی‌کنشی را در شخصیت آیشمن (از سران نازی) می‌دید که در کتابی با همین عنوان (ماجرای آیشمن) به آن پرداخته است؛ آیشمن تقلیل فرد به کارمند بود. توجه کوندرا به کافکا بدان خاطر بود که کافکا سال‌ها پیش از سیطرهٔ مطلق بوروکراسی، تقلیل جامعه به یک «ادارهٔ بزرگ» را پیامبرانه پیشگویی کرده بود؛ برای کافکا همچون آرنت، بوروکراسی یک نظام جامعه‌شناختی نیست، نوعی جابجایی هستی‌شناختی است. جامعه‌ای که فرد ندارد، فقط کارمند دارد. میلان کوندرا تاریخ رمان را روایت ناممکن‌شدن کنش در جهان مدرن می‌داند. مقاله حاضر در یک خوانش بینارشته‌ای می‌خواهد نشان دهد که چه نسبتی میان ایده‌های آرنت با خوانش کوندرا از رمان، بطور خاص رمان‌های کافکا، وجود دارد؟

هانا آرنت بنحو مستقیم و بی‌واسطه متنی دربارهٔ رمان نوشت. او فیلسوف و نظریه‌پرداز سیاسی بود، لذا بر قلمرو سیاست تمرکز داشت. کوندرا فقط یکبار بصورت گذرا از آرنت نام می‌برد. اما به زعم نگارنده، میان فهم کوندرا از جایگاه عمل در تاریخ رمان و دریافت آرنت از این مفهوم خویشاوندی‌های بسیاری وجود دارد. اگرچه کوندرا هیچ‌گاه به نفوذ آرنت بر دیدگاه خویش اعتراف نمی‌کند، اما شباهت‌ها آنقدر زیاد است که تأیید تأثیرپذیری کوندرا از آرنت را مسجل می‌سازد. فرض نگارنده آن است که می‌توان از نگرش آرنت به عنوان مبنایی نظری برای فهم «عمل» در آثار کوندرا استفاده کرد. اثبات این فرضیه، هدف اساسی مقاله حاضر است؛ جای چنین مطالعات تطبیقی در زبان فارسی خالی است و در پژوهش‌های به زبان انگلیسی نیز بطور مشخص به این تأثیر آرنت بر کوندرا پرداخته نشده است. تحلیل جهان‌رمان‌های کافکا، نقطهٔ تلاقی ایده‌های کوندرا با فلسفه آرنت است.

هانا آرنت؛ عمل همچون مسأله

هانا آرنت فیلسوفی است که اندیشهٔ خود را وقف فهم «عمل»^۲ کرده، مسحور شاعرانگی آن شده است؛ شاعرانه بدین معنا که چیزی یگانه و منحصر بفرد، پیش‌بینی‌ناپذیر و غافلگیرکننده است.

فهم کثرت‌گرایانه از انسان سبب شده تا هانا آرنت در کتاب وضع بشر از کاربرد مفاهیم ذات‌گرایانه در مورد انسان فاصله بگیرد. رویکرد ذات‌گرایی برای کنش‌های آدمیان سرمشقی واحد می‌سازد و اعمال و رفتار آنها را به چیزی پیش‌بینی‌پذیر و محاسبه‌شدنی بدل می‌کند، همچون دانهٔ بلوط که پیشاپیش و بصورت بالقوه، پایان و غایت خویش (درخت بلوط شدن) را با خود حمل می‌کرد و امکان‌های دیگری پیش روی ندارد. بدین ترتیب، انسان به یک ماشین پیچیده‌ای تقلیل می‌یابد که می‌توان او را از طریق تکنولوژی و علم مدیریت به موجودی برنامه‌پذیر یا مهندسی شده بدل کرد و او را به موتاژ و تولید انبوه رساند. از دید آرنت، چنین موجود برنامه‌ریزی‌شده‌ای هرگز نمی‌تواند از رویه‌های عام و ساختارهای مسلط تخطی کند. عمل او چیزی نخواهد بود جز تکرار رویه‌های تعیین‌شده و تبعیت از روندهای از پیش موجود. اما آن‌کس که قادر نباشد امکان‌های ویژهٔ خود را دنبال کند، راه‌های منحصر بفرد خود را بیافریند، نمی‌تواند به معنای دقیق کلمه یک «فرد» باشد.

از دید آرنت قابلیت عمل کردن چیزی نیست جز «قابلیت آغاز کردن چیزی از نو»، به جریان‌انداختن زندگی‌ای که هیچ سابقه‌ای نداشته است:

«این در طبیعت آغاز است که چیز تازه‌ای آغازیدن می‌گیرد که نمی‌توان آن را از روی هرآنچه ممکن است پیش‌تر روی داده باشد پیش‌بینی کرد و انتظار کشید. این ویژگی نظرگیر، یعنی دور از انتظار و پیش‌بینی - بودن، در ذات همهٔ آغازیدن‌ها و نشئت‌گرفتن‌هاست» (آرنت، ۱۳۹۹: ۲۷۸).

همین قابلیت آغاز کردن است که از انسان موجودی پیش‌بینی‌ناپذیر می‌سازد:

1. action

2. action

«آنچه تازه است همواره به رغم برتری چشمگیر قوانین آماری و محتمل بودن آنها روی می‌دهد... پس آنچه تازه است همواره در هیئت معجزه‌ای نمودار می‌شود. این واقعیت که انسان قادر به عمل است به این معناست که آنچه دور از انتظار و پیش‌بینی است ممکن است از او قابل انتظار و پیش‌بینی شود و او می‌تواند کاری را که بی‌نهایت محتمل است انجام دهد. این نیز تنها از آن رو ممکن می‌شود که هر انسانی بی‌همتا است، به طوری که با هر تولدی چیزی که به طرز بی‌همتایی تازه است وارد جهان می‌شود» (همان: ۲۷۸-۲۷۹).

از این‌رو، به گمان آرنت:

«بدون عمل کردن... زیر آفتاب هیچ چیز تازه‌ای نیست» (همان: ۳۱۱).

از دید آرنت، معنا و مفهوم عمل برای کنش‌گر در حین انجام آن نامعلوم است، هیچ فهم پیشینی از آن وجود ندارد. فقط آنگاه که عمل به پایان رسید، داستان‌پرداز همچون ناظر بیرونی با نگاهی واپس‌نگر می‌تواند از آن اعمال و کنش‌های متفاوت، روایتی منسجم و یکپارچه و زنجیره‌ای علی-معلولی بسازد و معنایی از آنها استخراج کند (Arendt, 1990: 52)؛ همچون رسم کهن کلیسای کاتولیک که قدیسانش را تنها مدت‌ها پس از مرگ قطعی‌اش اهل رستگاری اعلام می‌کند، آن زمانی که پایان اعمال مسجل شده، هیچ اثری از آن همه اعمال باقی نمانده، «داستان مقدس» می‌تواند ساخته شود، عمارتی بر گور گمنام آنها بنا شود. اما قدر مسلم، تمامی بارگاه‌ها بعد از مرگ او سر بر آورده‌اند و او خود از آنها بی‌خبر است؛ او خود نمی‌دانست می‌خواهد به «قدیس» تبدیل شود. بدین معنا آنچه داستان‌گو نقل می‌کند بالضروره از خود آن کس که عمل می‌کند [یا بازیگر] پنهان است.

به عبارتی دیگر می‌توان این نظرگاه آرنت را در شکل مفهوم «پیرنگ» در روایت‌شناسی توضیح داد: بنحو اولی، اعمال ما هیچ‌گونه پیرنگی ندارند، بلکه پیرنگ (آن زنجیرهٔ علی-معلولی که رابطهٔ میان رخداد‌های گوناگون ایجاد می‌کند و از پراکندگی‌ها پیوستار می‌سازد) به شیوهٔ ثانوی تولید می‌شود و هرگز از خود کنش‌مندی ناشی نمی‌شود. از این حیث، آرنت از رهیافت ارسطویی به مفهوم پیرنگ همچون جوهرهٔ داستان فاصله می‌گیرد؛ در واقع، پیامد مستقیم عبور از مفاهیم متافیزیکی همچون ذات و جوهر نزد آرنت، در عرصهٔ روایت‌شناسی به انکار مفهوم پیرنگ می‌انجامد. اگر ارسطو معتقد است که پیرنگ همان «کشف» روابط ضروری و ذاتی بین اعمال است، آرنت از «تحمیل» پیرنگ بر اعمال سخن می‌گوید:

«به اعتقاد آرنت، ما نمی‌توانیم بنحو بسنده‌ای در مورد عمل‌هایمان داوری کنیم، بخاطر اینکه نمی‌توانیم از آن اعمال، آن فاصلهٔ ضروری بگیریم که مستلزم فهم واقعی و کامل آنهاست. آنچه ما در زندگی‌هایمان انجام می‌دهیم پیامدهایی دارد که ما نمی‌دانیم و نمی‌توانیم بدانیم» (Swift, 2009: 61).

در این رویکرد آرنت، هرگونه کنشی چیزی از جنس «معجزه» با خود دارد؛ او به عنوان یک نویسنده‌ای که تعلقات مذهبی نداشت و در خانواده‌ای یهودی متولد شده بود، جالب است که شیفتهٔ شمایل مسیح است، زیرا به زعم آرنت، برای مسیح عمل همچون معجزه است و هیچ کس به اندازهٔ مسیح به معنای حقیقی عمل نزدیک نشده بود. معجزه، گسستی است در پیوستار علی، حاصل انفجاری ناگهانی و تکانه‌ای غافلگیرکننده، رخداد یا تماسی بی‌اندازه نامحتمل و ناظر که اتفاق افتاده است. همهٔ آن خصایصی که سوررئالیست‌ها به شعر نسبت می‌دهند. بدین معنا، «عمل» دقیقاً در لحظه‌ای اتفاق می‌افتد که فرد استقلال و گسست خویش از داستان‌های جاری یا پیشین را اعلام می‌کند، از روند زندگی^۱ عدول می‌کند، از پیرنگ‌های رایج و زنجیر علیت می‌گسلد و به آغازی تازه، به گام‌نهادن در راهی نو خطر می‌کند: گشودگی به معجزه یعنی اینکه شهادت آن را داشته باش که معنای اعمال را موکول به پیرنگی مکن که دیگران برای تعیین کرده‌اند، به ماجراجویی و رویدادوارگی زندگی وفادار بمان.

"عمل" به چیزی نادر و استثنایی تبدیل شده، چون "آغازهای دوباره" در جامعهٔ مدرن به امری دشوار بدل شده است؛ رفتارها در جامعه تحت هدایت الگوی خاصی از پیش تعیین وجهت‌دهی می‌شوند. مطابق الگوی چنین جامعه‌ای، انسان‌ها موجوداتی نیستند که «عمل» می‌کنند، بلکه روایت‌هایی هستند که «اجرا» می‌کنند؛ یک جامعهٔ مهندسی شده که رفتار کاربرانش توسط کامپیوترهای پیشرفته قابل ردیابی و پیش‌بینی است. به زبان کافکایی، افراد همچون کارمندان در حال اجرای آیین‌نامه‌های فرادستی و عکس‌العمل نسبت به آنها هستند. بدین طریق، «عمل بماهو عمل تماماً کنار نهاده شده و به صورت صرف "اجرای فرمان‌ها" درآمده است» (آرنت، ۱۳۹۹: ۳۳۱).

¹. life process

این استحاله در جامعه بوروکراتیزه شده نهایت خود می‌رسد: جایی که کنش در روند اتوماسیون منحل می‌شود؛ جایی که کنش «به هیئت رشته‌ای از روندها» درآمده و مداخله فردی به امری زاید بدل می‌شود و بسان اختلال و تخلف از سوی مقامات فرادستی باید مجازات شود؛ جایی که دیگر «فرد» وجود ندارد، فقط کارمند وجود دارد: کارگزار دستورالعمل‌ها.

کسوف عمل نزد آرنت به معنای کسوف انسان است:

«عمل کردن یعنی انسان بودن - به عبارتی دیگر، تنها آن کسانی آزاد هستند که چیزی را در جهان می‌آغازند، کسانی که خودشان را همچون موجودی یگانه تمایز می‌بخشند، تنها آنها انسان تلقی می‌شوند» (McGowan, 1998: 63).

بدین معنا، بوروکراتیزه شدن زندگی منتهی به انسان زدایی از زندگی می‌شود، چون عمل به عنوان شاخصه انسان بودن را به چیزی نادر و حتا امر ناممکن بدل کرده است. آنان که هنوز به مفهوم عمل وفادارند، اشخاصی منزوی و خارج از قلمرو عمومی و شبکه تودرتوی روابط بشری جای دارند. بنابراین، کنش آنها «فاقد خصوصیت عیان‌دارندگی عمل و نیز قابلیت داستان‌آفرینی و تاریخی - شدن است» (آرنت، ۱۳۹۹: ۴۶۲).

دولت مدرن همواره برنامه‌ها و استراتژی‌های خود را با استناد به داده‌های آماری پیش می‌برد؛ پیوند ضروری بین دولت و آمار در ریشه‌شناسی این دو کلمه عیان می‌شود: دولت (state) و آمار (stats). اگر عمل، رخدادی یگانه و استثنايي و محاسبه‌ناپذیر است، چیزی از غرابت معجزه با خود دارد، آنگاه در جامعه توده‌ای مدرن که علم آمار، ملاک و معیار همه چیز است، عمل همواره نادیده انگاشته می‌شود:

«قوانین علم آمار، تنها در جایی اعتبار دارند که پای مقادیر کلان یا ادوار طولانی در میان است، و اعمال یا رویدادها تنها به صورت انحراف‌ها یا نوسانات می‌توانند نمود آماری پیدا کنند. توجیه علم آمار این است که اعمال و رویدادها وقایعی نادر در زندگی روزمره و تاریخ است. با این حال، معناداری روابط روزمره نه در زندگی روزمره بلکه در اعمال نادر عیان می‌شود، همان‌طور که معنا و مفهوم دوره‌ای تاریخی تنها در رویدادهای معدودی که روشنگر آند خود را نشان می‌دهد» (همان: ۸۵).

آمارها با استثناءها سروکار ندارند، این در حالی است که زندگی هر انسانی، یک استثناء است، شبیه زندگی هیچ کس دیگری نیست: ما دست به کنش می‌زنیم برای اینکه می‌خواهیم استثناء باشیم، با عمل است که تفاوت و دگربودگی وارد جهان می‌شود. اگر فکر می‌کردیم زندگی ما تکرار و رونوشتی از زندگی دیگران است، دیگر هیچ انگیزه‌ای برای عمل نداشتیم، می‌گذاشتیم روندهای زندگی جریان پیدا کنند، بی‌آنکه نیاز داشته باشیم تا خود را به زحمت افکنیم!

سخنان هانا آرنت، تعبیر دیگری از این حرف کوندرا است که در جامعه دیوان‌سالارانه مدرن، «فرد» به «کارمند» استحاله یافته است؛ از کنش‌گر به کارگزار. از دید او، جهان بوروکراتیک بیانگر آن است که زندگی به تسخیر نیروهای غیرشخصی درآمده و اعمال و کنش‌های انسانی و شخصی را به حاشیه برده است؛ او فقط چرخ‌دهنده یک خط تولید و تسهیل‌گر اتوماسیون کارخانه بود. وقتی آرنت در دادگاه آیشمن (از سران حزب نازی) حاضر شد، بهمت زده مشاهده کرد که شخصیت‌های رمان‌های کافکا همچون اشباح بازگشته و در بدن آیشمن حلول کرده بودند؛ آیشمن نماد بی‌کنشی انسانی بود که به کارمند و کارگزار محض بوروکراسی نازیسم تنزل یافته بود: کسی که عمل نمی‌کرد، رفتارهایش حتا از انگیزه‌های شخصی عاری بود، فقط آیین‌نامه‌ها را به اجرا می‌گذاشت. آیشمن همان انسان کافکایی است: انسانی که زندگی‌اش بدون «دستور» هیچ نیست. اعتراف کرد که بعد از شکست آلمان در جنگ، ناگزیر به دنبال کردن یک «زندگی ناشناخته» بود، یک زندگی که برایش غریبه بود: یک زندگی بدون رهبر، بدون دستور، بدون آیین‌نامه. (Arendt, 2006: 32). آیشمن فقط می‌تواند همان پیرنگی که پیشوا تعیین کرده دنبال کند؛ جهان او پنجره - هایی به داستان‌های بیرون از پیرنگ پیشوا ندارند، نسبت به آغازهای متفاوت بسته است.

هانا آرنت، آیشمن را یک «هیولا»، یک «نا-انسان» نمی‌دید. او یک انسان بود به مدرن‌ترین معنای کلمه. ترسناکی آیشمن در همین نزدیکی بیش از حد او به ماست؛ در عادی‌ترین وضعیت‌های هر روزه ما؛ در بوروکراتیزه شدن زندگی که کنش‌مندی از آن ناپدید شده است. آیشمن کسی است که از داوری کردن ناتوان است، او بی‌بهره از آن قوه حکمی است که به زعم کانت در وجدان هر انسانی به ودیعه نهاده شده و قادر است بدون هیچ دستور نهادینی یا سازمان دولتی محکمه‌ای انسانی برپا کند:

«تأثیر محاکمه آیشمن، آرنت را به سمت مسائل مربوط به نیروی دآوری کردن سوق داد؛ اینکه آیا ما ملزم هستیم یک قوه انسانی مستقل را فرض بگیریم که از سوی قانون و افکار عمومی پشتیبانی نمی‌شود؛ قوه دآوری‌ای که با خودانگیختگی مطلق، از نو درباره هر قصد و رفتاری که در هر زمان روی می‌دهد، دآوری کند» (Passerin d'Entreves, 2001: 108).

حتی «انقلاب» که کنش بنیادین معطوف به انتخاب و عمل است، روندی غیر انسانی و ضرورتی فراسوی اراده و فردیت پیدا می‌کند:

«در دهه‌های پس از انقلاب فرانسه این معنا بر اذهان چیرگی یافت که یک روند زورمند زیرین نخست مردان را به سطح کارهای بزرگ و باشکوه می‌راند و سپس به قعر خطر و رسوایی فرو می‌کشد. استعاراتی مانند سیل و توفان و روند، به جای اینکه انقلاب را حاصل کار آدمیان جلوه دهد، فرآیندی ایستادگی‌ناپذیر را فرا می‌نماید. این استعارات را بازیگران صحنه انقلاب ساختند که در عالم مجردات از باده آزادی سرمست بودند، اما هرگز باور نداشتند که کنش‌گرانی آزاد هستند. اگر لحظه‌ای با هشجاری تأمل کنیم، معلوم نیست چگونه اینان امکان داشت باور کنند که برآستی خود عامل کارها و کرده‌های خویش بوده‌اند؟» (Arendt, 1990: 49).

بدین ترتیب، انقلابیون در ماجرای انقلاب، نقش دگرگون‌ساز «عمل» را ندیدند و خود را صرفاً مجریانی یافتند که نقشی که روند تاریخ به آنها محول کرده را اجرا می‌کنند.

در بیانی عام‌تر، همانطور که آرنت نیز معتقد است، تاریخ بنحو فزاینده‌ای انتزاعی می‌شود و بی‌اعتنا به تصمیمات فردی و اراده انسانی به پیش می‌راند؛ اصطلاحات متافیزیکی همچون «روح تاریخ» برجای تعبیرات شخصی می‌نشینند؛ بیهوده نیست که حکومت‌های توتالیتر برای کسب مشروعیت همواره مدعی دارا بودن پشتیبانی «نیروهای تاریخی» غیرشخصی و فرآیندهایی از بند رها شده هستند. ادعایی که در حال حاضر تنها به بردگی روزافزون نوع بشر برای خدمت به این حکومت‌ها منجر شده است. آنها همیشه داستان خود را از تاریخ می‌سازند، بعد بایگانی‌ای از اسناد برای این داستان جور می‌کنند تا آن را همچون واقعیت مستند جا بزنند و سایر داستان‌ها را از میدان به در کنند. تمامی آن داستان‌های شخصی در تقابل با داستان تاریخ بزرگ همچون خیانت و انحراف قلمداد شده و طرد می‌شوند. بسیاری از شخصیت‌های رمان‌های کوندرا از این دست‌درازی‌های تاریخ در رنج‌اند؛ قرن ما تنها قرنی است که در آن تاریخ‌های مهم و دوران‌ساز با چنین ولعی به زندگی تک‌تک انسان‌ها چنگ انداخته‌اند و کوشش‌های فردی را از درون پوچ و بی‌معنا ساخته‌اند. هرچقدر صحنه تاریخ تعالی می‌یابد و به عنوان مرجع استعلایی معنا تلقی می‌شود، کنش انسانی وجوه دلالت‌بخش خود را از دست می‌دهد و بی‌قدر و بی‌مایه می‌شود.

تاریخ رمان؛ روایت ناممکن شدن کنش

سفر بیست‌ساله اولیس، مملو است از کنش و حرکت؛ و این سرشت هر حماسه‌ای را می‌سازد؛ قهرمان حماسی هومر از خانه خود خارج می‌شود، چون مکان‌های محصور و بسته خانه گنجایش کنش‌ها و اعمال قهرمانانه او را ندارد؛ دیوارهای بلند خانه بر خصوصی بودن افعال تأکید دارد، اما آن اعمال حماسی باید پیش چشم همگان تالو درخشان خود را به نمایش نهند. جهان اولیس، عرصه جابجایی‌های عظیم در گستره‌ای فراخ است که هر دم ماجراهای متکثری او را انتظار می‌کشند. او از خانه خارج می‌شود تا یادمان اعمال باشکوه خود را در جهان جاودانه سازد، گویی زمان ایستاده تا نظاره‌گر اعمال و ماجراهای او باشد؛ اعمال او ارزش دیده‌شدن و به‌خاطر سپردن دارند، زیرا جهان منحصر بفرّد خود را می‌آفرینند. بقول کوندرا:

«هنر حماسی بر حرکت و کنش استوار است، و بهترین جامعه‌ای که کنش و حرکت توانست آزادانه در آن مطرح شود جامعه قهرمانی یونان بود؛ این همان چیزی است که هگل می‌گوید و آن را در *ایلیاد* نشان می‌دهد» (کوندرا، ۱۳۹۴ الف: ۱۲۷).

از دید هگل در جهان حماسی یونان «کنش و حرکت از جنبه‌ای شخصی برخوردار شده و به همین سبب نیز شکلی شاعرانه داشت» (همان: ۱۲۷).

نخستین بار با ظهور مسیحیت بود که این جهان حماسی به محاق رفت، میان انسان و جهان، ذهنیات و واقعیت فاصله افتاد، فاعل حقیقی به خدایی متعالی نسبت داده شد که فعل آدمی را بی‌قدر می‌ساخت و اراده او را ناچیز می‌شمرد و این برخلاف جهان

هومری است که خدایان در خدمتِ عظمت‌بخشیدن به اعمالی هستند که از سوی قهرمانان حماسی صادر شده است. آنها همین زندگی را می‌زیستند، برخلاف خدای ادیان ابراهیمی که با تعالی خویش از پلستی اعمال جهان کناره گرفته بود. همراهی خدایان یونانی تأییدی بود بر زندگی و کنش انسان‌ها. انسان یونانی به دورانی تعلق داشت که آدمی می‌توانست فارغ از لطف و عنایات موجودات فراطبیعی، با اعمال خویش زندگی را نجات دهد و به رستگاری برسد؛ هنوز اراده‌اش به گناه نخستین (که مسیحیت از آن سخن می‌گفت) آلوده نشده بود؛ تجربه اخلاقی مسیحیت، حاوی حس نابینایی آدمی در عمل است؛ نه نابینایی اتفاقی ناشی از قصور بینش فردی، بلکه نابینایی ضروری ذاتی در نفس عمل. بنا بر اصول مسیحیت، انسان ناگزیر است در تاریکی عمل کند، بدون آنکه بداند حاصل عملش چه خواهد شد. بدین ترتیب، در مسیحیت، تاریخ، عرصه نقشه‌ها و کنش‌های نیروهای فراطبیعی، خاصه خداوند، شد و دستاوردهای تاریخی انسان از قوای عقل و اراده خودش ناشی نمی‌شد، بلکه منشأ آن چیزی غیر از خود اوست؛ او فقط خواسته خدا را به اجرا درآورده است (همچون یک کارمند که اوامر بالادستی را اجرایی می‌کند). مسیحیت از جهان حماسه دور می‌شد؛ جهانی که در آن، هر چه در تاریخ روی می‌دهد، در حکم نتیجه مستقیم و رد و نشان اراده آدمی است و او مسئول تمامی آن کارهایی است که در تاریخ انجام داده و از خود برجای گذاشته است.

کوندرا همچون آرنه معتقد است که جامعه بوروکراتیک مدرن پروژه مسیحیت را به تمامیت خود رسانده است، با این تفاوت که نیروهای فرانسائی صرفاً به خداوند محدود نمی‌شوند؛ دولت با نهادهای بوروکراتیک متعدد، چشمان سراسربین خداوند را تکثیر کرده، اصول و خواست خویش را بنحو همه‌سوگستری بر فرد تحمیل می‌کند و زیست-جهان انسانی را محصول اراده‌های غیرشخصی می‌سازد. بدین سان

«رفتار فرد نیز، بیش از آنکه نتیجه شخصیت خود او باشد، حاصل خواست‌های بی‌نام و نشانی است که از بیرون بر او تحمیل شده است. در چنین جهانی است که رمان متولد می‌شود. رمان هم، مثل حماسه در گذشته، بر کنش و حرکت استوار است. اما در یک رمان، کنش و حرکت به مسئله بدل می‌شود» (همان: ۱۲۷).

این تبدیل شدن کنش و حرکت به «مسأله»، از همان طلیعه رمان در اثر سروانتس یعنی *دن کیشوت* مشاهده می‌شود؛ *دن کیشوت* همانند اولیس از خانه خارج می‌شود تا دست به کنش‌های قهرمانانه بزند و جهان در حال هبوط را نجات دهد، اما نتیجه این ماجراجویی‌ها تقلیدی مضحک از عمل و کنش است و بجای تبدیل شدن به یک شوالیه سرگردان، به موجودی حقیر و ناتوان از عمل بدل می‌شود که هیچ نقطه باشکوهی در زندگی‌اش وجود ندارد که ارزش ثبت و جاودانه شدن داشته باشد؛ او بیشتر شبیه بازیگران تئاتری است که تنها «نمایشی از عمل» را به اجرا می‌گذارند. سفر او به گام‌نهادن در تاریکی و فرو رفتن در مه شبیه است؛ جهان برای *دن کیشوت* به یک دام بدل شده که در موقعیت‌های گوناگون او را سرخورده و عاجز باقی می‌گذارد؛ در چنین جهانی که میان «آنچه انسان فکر می‌کند» با «آنچه واقعیت دارد» مغایر عظیم افتاده (به تعبیر لوکاچ: تعارض میان امر آرمانی و امر واقعی)، *دن کیشوت*‌ها یا باید در انزوای درون خویش بخزند یا به موجودی خیال‌پرداز بدل شوند که رؤیاهایشان هیچ رد و نشانی در جهان باقی نگذاشته است. بدین ترتیب، *دن کیشوت* نه یک یادمان قهرمانانه، بلکه اثری طنز از خود برجای می‌گذارد که تنها می‌تواند همچون پارودی‌ای از داستان‌های پهلوانان یا بسان سایه‌ای از زندگی‌های باشکوه به یاد آورده شود؛ یگانه کنش، شکست او در برابر جهان (ناممکن شدن عمل) است. بر این اساس، رمان، راوی انسانی می‌شود که در برابر جهان از پای درمی‌آید. به تعبیر لوکاچ:

«طنز نشان می‌دهد که آرمان‌های قهرمان به واقع خدایان دروغین و دیوان و شیاطینی هستند که در او حلول کرده‌اند و وی را به سان شب‌پره‌ای که خود را به شعله درافکنده، بدانجا می‌رانند تا خویشتن را به رویارویی با واقعیتی مخوف دراندازد. فقط از این منظر است که می‌توان زندگی را در مقام یک کل دریافت و آن را در قالب رمان بازنمایی کرد. طنز امکان محض رهایی و شکل زیباشناختی در جهانی است که در آن هم انسان و هم جامعه تباه گشته و برخطایند» (به نقل از: فین‌برگ، ۱۳۷۵: ۳۸۷).

وقتی که از یکسو نمی‌توانی علیه جهان عصیان کنی و آن را تغییر دهی (هرگونه کنش قهرمانی از تو سلب شده) و از سوی دیگر، نمی‌توانی تن به خفت و تسلیم بدهی، ناگزیر «راه میانه» را برمی‌گزینی؛ این راه میانه همان طنز یا آبرونی^۱ است؛ کوندرا مثالی از مواجههٔ آبرونیک (آبرونی همچون کنش) نقل می‌کند: نویسنده در حال سخنرانی است؛ یکی از حضار میان جمعیت فریاد می‌زند: «زانو بزن!». نویسنده چگونه می‌تواند زانو بزند بدون آنکه تحقیر شود؟ از طریق تقلیدی طعنه‌آمیز! سخنران در حالی که دارد زانو می‌زند، رو به جمعیت می‌گوید:

«همکاران عزیزم! اگر واقعا نقاشی رنسانسی را مطالعه کرده باشید، این درست همان وضعیتی است که رافائل، تصویر سنت فرانسیس آسیسی را کشید» (Kundera, 1993: 97).

بدین ترتیب، با تقلیدی هجوآمیز از تحقیری که موقعیت بر او تحمیل می‌کند، می‌گریزد؛ سخنران با جدی‌نگرفتن صدایی که به شدت خود را جدی گرفته، به مبارزه با آن موقعیت تحقیرآمیز می‌رود. چاره‌ای دیگر هم نیست: جدی‌گرفتن جهانی که در آن همه چیز دیوانه‌وار است، درغلتیدن به همان جنونی است که او را مورد تعدی قرار داده است. اگر مجنونی راه بر تو بست و گفت تو ماهی هستی، اگر تو حرف او را جدی بگیری و جامه از تن بیرون کنی و نشانش دهی که فلس و باله نداری، آن وقت تو هم در جنون آن شخص سهیم شده‌ای! تنها راه چاره، وارد نشدن به بازی‌ای است که دیگران برایت تدارک دیده‌اند، به قیمت آنکه بیگانه و غریبه خوانده شوی.

کافکا نیز به این مواجههٔ طعنه‌آمیز و آبرونیک توجه دارد؛ در رمان محاکمه بجای خدمتکار، دو بیگانه بر بستر خواب ژوزف کا. حاضر شده‌اند. واکنش او چیزی میان ضعف او- با گرنش در برابر گستاخی باورنکردنی مزاحمان- و ترس از مسخره به نظر رسیدن، در نوسان است. این مزاحمان نه تنها خود را معرفی نمی‌کنند، بلکه ناشتایی‌اش را هم می‌خورند و او را تمام مدت در جامهٔ خواب‌اش، سرپا نگه می‌دارند. در مواجهه با این صحنهٔ تحقیر عجیب،

«آبرونی بسیار ظریفی در اینجاست: ک. دارد وامی‌دهد، اما می‌خواهد خودش را به صورت آدمی نیرومند ببیند که با آنها بازی می‌کند، با تظاهر کنایه‌آمیز به این که بازداشت‌اش را جدی گرفته، دست‌آشان می‌اندازد؛ دارد وامی‌دهد، اما در عین حال بی‌درنگ به طریقی از این وا دادن دست می‌کشد که به او اجازه می‌دهد شأن خودش را، از دید خودش، حفظ کند» (Ibid: 96).

بدین ترتیب، ژوزف کا. راه میانه برمی‌گزیند: تقلیدی طعنه‌آمیز از عمل. شاید از همین‌روست که وقتی کافکا صحنه‌های آغازین داستان محاکمه را برای دوستانش می‌خواند، قهقهه می‌خندید. این خنده‌ها از «ابهام عمل» به هوا بلند شده بود؛ عملی که دیگر چندان ردّ و نشانی از عمل با خود ندارد؛ عمل رنگ و رو رفته همچون آگاهی کدر شده که بیشتر به ناآگاهی شباهت برده است. در قرن هجدهم، صد و پنجاه سال پیش از آنکه در کافکا تنها سایه‌ای طعنه‌آمیز و مبهم از عمل باقی مانده باشد، در رمان تریستر/م سندی به زبانی طنز این بی‌رمق شدن عمل ظاهر می‌شود؛ در این رمان:

«تنها کنش‌ها و حرکاتی جزئی مشاهده می‌شود؛ پدر سندی در طول چندین فصل از کتاب تلاش می‌کند تا با دست چپ دستمالش را از جیب راستش درآورد و در همان حال با دست راست کلاه‌گیس‌اش را از سرش بردارد. دکتر سلوپ هم در طول چندین فصل از کتاب در حال باز کردن گره‌های بی‌شمار و بسیار سفت کیفی است که در آن وسایل جراحی لازم برای به دنیا آوردن تریستر/م گذاشته شده است. این فقدان کنش و حرکت (یا کوچک‌انگاری کنش و حرکت) را لارنس استرن با لبخندی پاک و معصومانه به تصویر می‌کشد (لبخندی که نه کافکا و نه جویس با آن آشنا نیستند و در کل تاریخ رمان بی‌همتا باقی می‌ماند)» (کوندرا، الف: ۱۲۸-۱۲۹).

سال‌ها بعد در رمان مادام بواری (قرن نوزدهم)، این کنش‌های کوچک هم رنگ می‌بازد و شخصیت رمان که زندگی‌اش در یک "محوطه‌ای بسته" گیر افتاده و از ماجراجویی‌های دُن کیشوت و بازیگوشی‌های تریستر/م سندی خبری نیست، در گذران ملال‌آمیز روزانه، به "رؤیاهای" پناه می‌برد؛ اما بواری موجود خیال‌پروری است که دیگر از سفرها و تعقیب و گریزهای دُن کیشوتی دست کشیده، لای سطور رمان‌های عاشقانه خزیده یا کنار پنجره نشسته همچون فردی که خانهٔ خویش را از دست داده و از سوی

¹ Irony

دیگر جرأت آن را ندارد که به دامان جهان بیرون شیرجه رود؛ پنجره نه درون است نه بیرون، یک وضعیت برزخی، حالتی از تعلیق است. این پنجره‌ها از دوگانگی و شکاف در نفس مادام بواری خبر می‌دهند:

«برای اما بواری، این افق به اندازه حصارِ تنگ کوچک شده است. ماجراها در آنسوی حصار در جریان است و عطش او به ماجرا به چیزی تحمل‌ناپذیر بدل می‌شود. در میان این یکنواختی روزمره‌گی‌ها، رؤیاها و رؤیایپردازی‌ها اهمیت می‌یابند. بیکرانگی از دست‌رفته جهان بیرونی به بیکرانگی روح واپس می‌نشیند. این پندارِ بزرگ که به یکتایی جانسین‌ناپذیر فرد باور دارد، و یکی از زیباترین پندارهای اروپایی است، شکفته می‌شود» (Kundera, 1988: 7).

با رمان‌های پروست و بعد جویس، این بیکرانگی جهان درون با تمام پیچیدگی‌هایش به نهایت خود می‌رسد، به‌طوری‌که سرانجام در قرن بیستم بیشترین فاصله ممکن را از جهان حماسی هومر می‌گوید و به جهان عاری از «ماجرا و عمل» تبدیل می‌شود؛ پروست، طولانی‌ترین رمان مدرن (در جستجوی زمان از دست رفته) را از زبان راوی/شخصیتی می‌نویسد که بیمار است، تمامی شبانه‌روز در بستر خواب به سر می‌برد، کل شعاع حرکتی‌اش به فاصله اتاق پذیرایی و تختخواب‌اش محدود می‌شود؛ او فقط با فرو رفتن در خویشتن و پناه بردن به خاطرات خود (بخصوص، تکرار خاطره خوش بوسه شبنانه مادر) تقلا می‌کند که آن زندگی از دست‌رفته را بازیابد؛ تنها سرمایه او خاطراتی هستند که در این سالیان دراز ذهن با خود به این سو و آن سو کشانده است. در این میان، بدن علیل نمی‌تواند ذهن را همراهی کند؛ مغاک ژرف میان ذهن و بدن جدایی افکنده است. شخصیت پروست هیچ شباهتی به قهرمان هومری ندارد که دریاها و جزیره‌ها و کوهستان‌ها را پشت سر می‌نهد و در بر و بحر، در گرما و سرما، هر بار درگیر ماجرا و مبارزه است و در تمام این قهرمان‌گری‌ها، بدن در هماهنگی تام با ذهن به جنبش درآمده است؛ او موجود بیماری با سرفه‌های طولانی است که از اختلال در خواب رنج می‌برد؛ جلد اول رمان پروست با صفحات طولانی در مورد راوی/شخصیتی شروع می‌شود که هیچ کاری نمی‌کند جز آنکه مکرر در رختخوابش پهلوی پهلوی شود، غلت بزند و تقلا کند تا به خواب رود. از آن کنش‌های قهرمانی و رهایی‌بخش خبری نیست، تنها خواب می‌تواند دقایقی تسکین بخشد؛ خواب که بدن را در وضعیت گیاهی قرار می‌دهد و در عوض، ذهن را به دور دست‌ها می‌برد. بدن در سفر طولانی ذهن جامانده است.

در رمان کتاب خنده و فراموشی یکی از شخصیت‌های داستان (باناکا) به این حرکت ماجرا از جهان بیرون به جهان درون اشاره می‌کند:

«باناکا گفت "از زمان جویس به این طرف از این واقعیت آگاه شده‌ایم که بزرگترین ماجرای زندگی ما بی‌ماجرایی است. اولیس در تروا جنگید، سوار بر کشتی‌یی که خود هدایتش می‌کرد به وطن رسید، در هر جزیره معشوقه‌ای داشت - نه، این زندگی‌یی نیست که ما می‌کنیم. آدیسه هومر اکنون در درون بشر اتفاق می‌افتد. بشر آن را درونی کرده است. جزیره‌ها، دریاها، پری‌هایی که فریمان می‌دهند و ایتاکا که ما را به سوی خانه می‌خواند - همه تا حد صداهایی در درون امان تنزل کرده‌اند". در واکنش به این حرف‌های باناکا، بیبی فریاد زد: "درست است! مرا از بیرون ببینید، آدم خاصی به نظر نمی‌آیم. از بیرون! زیرا آنچه را ارزش نوشتن دارد چیزی است که در من، در درونم می‌گذرد و مردم می‌خواهند آن را بخوانند" (کوندرا، ۱۳۹۴: ۸۶).

اما عاقبت این واپس‌نشستن به درون برای کشف خود به بن‌بست می‌رسد: «اما دوباره، جستجوی خود به یک پارادوکس منتهی شد: هرچقدر لنزهای میکروسکوپ برای مشاهده خود قدرتمندتر شد، بیشتر خود و تکینگی‌اش برای ما از دست رفت. در زیر این لنزهای عظیم جویس که نفس را به اتم‌هایش تجزیه کرد، ما همه یک جور هستیم. اما اگر خود و تکینگی‌اش نمی‌تواند از طریق زندگی درونی انسان درک شود، آنگاه کجا و چگونه می‌توان آن را درک کرد؟» پاسخ: هیچ‌جا و هیچ‌وقت. (Salmon; Kundera, 1999: 70). بدین معنا، در خود فرو رفتن به معنای به چنگ آوردن خویشتن نیست، بلکه درون هم در راستای جهان بیرون هبوط کرده است و نمی‌توان همچون نقطه ثقل ارشمیدسی بدان آویخت. بیش از اندازه نزدیک شدن به چیزی سبب ندیدن آن می‌شود.

شخصیت‌های رمان‌های کافکا دچار این «وانهادگی مضاعف» هستند؛ چون همچون آشوب جهان عینی، این بیکرانگی روح، این درون‌فکنی شدن ماجراها، هم افسون خود را از دست می‌دهد؛ «من» کاملاً جذب موقعیتی زندان‌گون می‌شود بنحوی که حتا

خلجان درون خویش را هم از دست می‌دهد؛ در جهانی که عوامل تعیین‌کنندهٔ بیرونی آنچنان نیرومندند که محرک‌های درونی دیگر وزنی ندارند، انسان دیگر دارای چه امکاناتی است؟ در جهان کافکایی، وقتی «تاریخ» یعنی «نیروی فوق انسانی جامعه‌ای همه‌توان» بر آدمی سلطه می‌یابد، نه از سفرهای بیرونی خبری هست و نه از سفرهای درونی و خیالی. قهرمان‌های کافکا نه دُن کیشوت مآب هستند، نه مانند اِما بُواری. آنچه تاریخ به انسان وعده می‌دهد دیگر مقامی شامخ نیست، بلکه، در نهایت، شغل مساحی یا کارمندی دون پایه است که از خود اراده‌ای ندارد؛ اگر چه مادام بُواری نمی‌تواند علیه جهان شورش کند، اما هرگز تبدیل به کارمند نمی‌شود، به رؤیاهای شخصی (دخمه‌های درون) پناه می‌برد؛ قهرمانان رمان کافکا از بختیاری بُواری هم نصیبی نبرده‌اند؛ جهان درون هم به موازات جهان بیرون هبوط کرده است:

«از ک. در برابر دادگاه، از ک. در برابر قصر، چه کاری ساخته است؟ کار چندان از او ساخته نیست. آیا او می‌تواند دست کم، مثل اِما بُواری، خود را به رؤیا بسپارد؟ نه، دامی که موقعیت‌ها بر سر راه او می‌نهد... همهٔ اندیشه‌ها و عواطف او را در خود جذب می‌کند؛ او فقط می‌تواند به محاکمه و شغل مساحی‌اش فکر کند. بیکرانگی روح، اگر هم وجود داشته باشد، به زائده‌ای تقریباً بی‌فایده برای انسان مبدل شده است» (Kundera, 1988: 7).

کوندرا رمان قصر کافکا را «ایلیاد مدرن» می‌نامد؛ زیرا برخلاف ایلیاد هومر، در جهان قصر، کنش و حرکت ناممکن شده است؛ ک. هیچ‌گاه نمی‌تواند به قصر برسد، دروازه‌های قصر برای همیشه به روی او بسته می‌مانند، او در جغرافیای محدود خویش در دَوْران است، حرف‌هایش هم فقط به شهردار روستا می‌رسد که موجودی بدون قدرت و اختیار است؛ اگر در جنگ تروا که در حماسهٔ ایلیاد تصویر شده، جنگاوران آگاممنون مانند آشیل و اولیس سرانجام موفق می‌شوند با حیل و حربهٔ اسب چوبین بزرگ به درون قصر رخنه کنند و ساکنان قصر/سپاهیان دشمن را از پای درآورند، اکنون ک. در رمان کافکا هرگز شانس ورود به قصر را نمی‌یابد و خسته و از رمق افتاده در بیرون قصر جان می‌سپارد؛ حماسهٔ هومر داستان پیروزی و فتح قصرها و کاخ‌ها است، رمان، اما، روایت انسانی است که در مواجهه با جهان شکست می‌خورد.

آنچه رمان‌نویسی همچون کافکا را برای کوندرا مهم می‌سازد، آن است که او در دوره‌ای که هنوز بوروکراسی رشد غول‌آسایی پیدا نکرده، نخستین کاشفِ خطراتِ دیوان‌سالارانه‌شدنِ زندگی بود. بدین معنا، کوندرا در تبیین علت ناممکن‌شدن عمل با آرنت همنوا است.

از ماجرا به دستور؛ بوروکراتیزه‌شدن زندگی و به تعلیق در آمدن آن

چرا ک. اینقدر معطل دستور قصر می‌ماند؟ چرا حتا به ذهن‌اش هم خطور نمی‌کند تا از آن روستا برود و زندگی خویش را در جایی دور از قصر دنبال کند، بجای آنکه روزها و ماه‌ها منتظر خبری از قصر بماند؟ پاسخ روشن است: در رمان‌های کافکا، با بوروکراتیزه‌شدن زندگی، امکان‌های عمل چه در درون و چه بیرون برای همیشه از دست رفته است؛ ک. نه تنها نمی‌تواند به کارهایی بیرون از برنامه‌های قصر مشغول شود، بلکه نمی‌تواند حتا به چیزی غیر از وظایف محولهٔ قصر فکر کند، وظایفی که هیچ‌گاه به او ابلاغ نمی‌شود و تا آخر نامعلوم باقی می‌ماند!

هیچ دنیای ممکن دیگری بجز این قصر با آن دهکده‌اش وجود ندارد؛ حتی کناره‌گرفتن از جهان و مهاجرت کردن از آن دهکده هم برایش ممکن نیست. چندبار از او پرسیده می‌شود که چرا مهاجرت نمی‌کند، چرا از اینجا نمی‌رود؟ هیچ پاسخ روشنی برایش ندارد. او نمی‌تواند جز سایه‌ای از اوراق پرونده‌ای باشد که دستگاه اداری قصر برای او تعریف کرده است؛ اگر اسناد و مدارک گم شوند، هویت تو نیز مخدوش می‌گردد. وقتی می‌خواهی بدانی «او کیست؟» بلافاصله به شناسنامه و اوراق هویت او رجوع می‌کنی. فقط کافی ست آن نوشته‌ها را دنبال کنی، داستان کیستی ما را آنها نوشته‌اند. شخصیت رمان‌های محاکمه و قصر نمی‌دانند چه هستند، نمی‌دانند چه می‌کنند یا چه باید بکنند، ماجراهایی که پیرامونشان در جریان است را درک نمی‌کنند (عمو از ک. می‌پرسد: چطور اتفاق افتاد، کسی را ناگهانی متهم نمی‌کنند، لابد زمینه‌چینی‌ها و نشانه‌هایی از قبل بوده؟ ک. تمام گذشته‌اش را زیر و رو می‌کند، اما از این زمینه‌ها و نشانه‌ها هیچ نمی‌یابد)؛ آنها نمی‌دانند، فقط دستگاه محکمه و قصر بدان آگاهی دارند، اما آنها نیز چیزی نمی‌گویند، همچون خدای متعالی که «همه‌چیز دان» است، اما خاموش است، هیچ‌کسی هم نمی‌تواند به ساحت او نزدیک شود. غایت و دلالت کرده‌ها و کنش‌ها جایی بیرون از فاعل ایستاده است.

جالب آن است که قصر هرگز او را دستبند نزده و به زندان نیفکنده، برعکس او را آزاد گذاشته است؛ اما این آزادی هیچ به کار او نمی‌آید:

«مفهوم آزادی: هیچ نهادی مانع نمی‌شود تا ک. که مسّاح است کاری را که می‌خواهد انجام ندهد؛ اما ک. با تمام آزادی‌ای که دارد، واقعا چه کار می‌تواند بکند؟ یک شهروند با تمام حقوقی که دارد، چه تغییری در محیط پیرامونش می‌تواند ایجاد کند؟... آزادی او نه تنها محدود، بلکه به همان اندازه ناتوان و ناکارآمد هم هست» (کوندرا، ۱۳۹۴ الف: ۱۶۲-۱۶۳).

در جهان کافکایی نیاز به زندان نیست؛ به عبارتی دقیق‌تر، همانطور که فوکو معتقد است مفهوم زندان در جامعه مدرن تغییر شکل پیدا کرده است؛ ژیل دلوز این مفهوم فوکویی از زندان را با انگاره کافکایی مقایسه می‌کند:

«زندان به منزله قطعه‌بندی سلولی سخت به کارکردی منعطف و متحرک و گردش کنترل‌شده تحول یافت؛ کل شبکه‌ای که قلمروهای آزاد را نیز دربرمی‌گیرد و می‌تواند از زندان چشم‌پوشی کند. این اندکی شبیه "تعویق نامحدود" نزد کافکا است که دیگر نیازی به بازداشت یا محکومیت ندارد» (Deleuze, 2006: 43).

مکانیسم تعویق نامحدود باعث می‌شود که پرونده هیچگاه مختومه اعلام نشود، به فرجام نرسد و همواره در جریان باشد؛ محاکمه مدام در یک دایره تصنعی در گردش است، متهم در این دایره در دوران است، نه حکم محکومیت نهایی صادر می‌شود و نه تبرئه می‌شود؛ تو در عین حال که به ظاهر آزاد هستی، همیشه زندان را با خود حمل می‌کنی. تعویق نامحدود، مفهوم آزادی را به چیزی ناکارآمد و بی‌اثر تبدیل می‌کند. بدین معنا، تعویق نامحدود در جوامع لیبرال بیش از هر جایی کارکرد پیدا می‌کند: تو آزاد هستی، اما به رغم آن، از اعمال کوچکترین تغییر در محیط پیرامون خویش عاجزی!

روزگاری در یونان باستان، رواقیون در سر خوردگی ناشی از عقیم‌ماندن هرگونه کنش عینی به دنیای درون پناه بردند؛ تعویق نامحدود، تکنیکی است که شگرد رواقی را هم خنثی و بی‌اثر می‌کند، چون قدرت از طریق نوعی خود-کنترلی یا خود-تنظیمی اعمال می‌شود؛ قدرت بیرونی، درون فکنی می‌شود و به جزیی از نفس بدل می‌گردد؛ نه تخطی ممکن است، نه حتا فکر و خیالی فارغ از دستگاه اداره و محکمه و قصر. از این‌رو، کا. در رمان محاکمه بدون آنکه از سوی محکمه احضار شود، همچون کسی که در شعاع مغناطیسی قرار گرفته، هر بار به سمت آن کشیده می‌شود. کارکرد تعویق نامحدود دقیقا همین است.

همین «تعویق نامحدود» است که کا. را درهم می‌شکند؛ انسان و نظام اداری در دو زمان متفاوت زندگی می‌کنند؛ نظام اداری عمری دراز دارد، اما عمر انسان کوتاه است؛ این دو زمان هیچ‌گاه با هم تماس پیدا نمی‌کنند. پیروزی قصر بر ک.، غلبه زمان غیر انسانی بر زمان انسانی است. مبارزه بر سر «زمان» است: تا کی می‌توانی تاب بیاوری و از پا در نیایی؟ دستگاه بوروکراسی بازنمایی-کننده یک زمان غیرانسانی است؛ زمان عربان، زمانی که بی‌اعتنا به ما ادامه دارد، جسم‌ها را می‌فرساید و از درون پوک می‌کند. زندگی تو بزودی ناپدید می‌شود، بدون آنکه به انتهای دهلیز پر پیچ و خم بوروکراسی برسی و دریایی چه کسی درباره تو داوری می‌کند و تو به کدامین گناه محاکمه شده‌ای. درها گشوده می‌شوند، اذن دخول می‌یابم، وقتی من تمام شده‌ام. هیچ خاطره‌ای از تو باقی نمی‌ماند، جز آنچه بایگانی‌ها ثبت کرده‌اند. آدمیان قصرها و دستگاه‌های دیوانسالارانه‌ای را ساخته بودند که عمری درازتر از عمر آنها داشتند؛ مخلوقات ما بیشتر از ما عمر می‌کنند. ما می‌میریم و قصر همچنان به زندگی خود ادامه می‌دهد. ناتوانی، فرتوتی و خستگی ما در برابر آنها از پیش مقدر است؛ شرایط و امکان‌های زندگی هرچه بیشتر نسبت به ما «تعیینات مستقل و بیرونی» می‌یابد، بطوری که بی‌نیاز از اراده و تصمیم ما می‌توانند به پیش روند و تحقق یابند. به تعبیر آرنست، روند زندگی بدون اعتنا به فرد به یگانه فاعل تبدیل می‌شود.

آرنست از چنین وضعیتی به «جامعه شاغلان» تعبیر می‌کند؛ جامعه‌ای که

«عملکردی صرفا خودکار [توماسیون] را از اعضایش می‌طلبد، آن چنان که گویی زندگی فردی به‌واقع در روند فراگیر زندگی نوع [بشر] غرق شده است و یگانه تصمیم عمل‌ورزانه و فعالانه‌ای که هنوز از فرد توقع می‌رود این است که فردیتش، یعنی همان رنج و محنت معاش را که هنوز به‌طور فردی احساس می‌شود، به عبارتی، به حال خود بگذارد و رها کند و سنخ عملکردی رفتار را که در آن مات و منگ و "در سکون و آرامش" است، بپذیرد.» (آرنست، ۱۳۹۹: ۴۵۹).

در واقع، مطابق این مهندسی رفتارگرایی، ویژگی پیش‌بینی‌ناپذیری و نابهنگامی کنش‌های انسانی، فوران بی‌سابقه و نویدبخش فعالیت‌های بشری، از آنها ستانده شده و رفتار انسان در روندها و رویه‌های مدیریت‌پذیر سامان‌دهی می‌شود. اگر انسانی‌ترین کنش فرد، تصمیم‌گیری در شرایط تصمیم‌ناپذیری است، آنگاه شخصیت‌های کافکا در دورترین نقطه نسبت به احوال انسانی ایستاده‌اند: موجودات مسخ‌شده. برای کافکا، «کارمندی» یک شغل نیست، بدترین نوع مسخ یا استحالهٔ انسان است؛ کارمند، موردی فردی نیست، روندی مخدوش است؛ وضعیت او یک استثناء یا حالت موضعی نیست، قاعده‌ای برای هستی انسان مدرن است. انتقال از جهان دُن کیشوت به جهان کافکا همان فرآیند استحالهٔ ماجرا به دستور است. در رمان قصر، آیا این خود دُن کیشوت نیست که، پس از سه قرن، در لباس مسخ به روستا بازگشته است؟ وی، در گذشته، برای انتخاب ماجراهایش به راه افتاده بود، ولی اکنون در روستایی که پایین «قصر» واقع شده است، دیگر حق انتخاب ندارد، ماجرا به او «دستور» داده می‌شود؛ نه اجازهٔ سکونت در دهکده و شروع کردن به کار پیدا می‌کند، نه حق ترک دهکده و مهاجرت دارد؛ زندگی‌اش یک تعلیق طولانی است در انتظار دستور وعده داده شده، برای برآورده کردن اوامر بالادستی‌ها و توقعات خانواده. در آرزوی حکم، تجربه‌های زیسته ناپدید می‌شوند. در واقع، کافکا سال‌ها پیش از آنکه بوروکراسی چنین گسترهٔ جهانی پیدا کند، مخاطرات آن، ابعاد وحشتناک آن را پیشگویی کرده بود؛ در زندگی ما همه چیزش پیشاپیش طرح‌ریزی و تدوین شده است، تنها اتفاق غیرمنتظره این است که اشتباهی از سوی دستگاه اداری سر بزند، نامه‌ای از اداره به آدرسی غلط ارسال شود، به تعبیر سوررئالیست‌ها تصادفی پیش پافتاده رخ دهد و منجر به بروز نتایجی دور از انتظار شود؛ ماجراها ناشی از اراده‌مندی‌ها یا تصمیم‌های آگاهانه و قهرمانی‌گری نیست. به همین خاطر است که وقتی کا. را در تختخواب‌اش بازداشت می‌کنند، در ابتدا آن را جدی نمی‌گیرد؛ نکند کسی خواسته در روز تولد سی‌سالگی‌اش با او شوخی کند؟ حتا نگران است بعدها دوستانش او را مسخره کنند که یک شوخی را جدی گرفته است. طنز پنهان در داستان‌های کافکا از همین ویژگی ناشی می‌شود؛ چگونه می‌توان اعمال ناشی از این اتفاقات تصادفی و دلایل نامعلوم را جدی گرفت؟ بشر مدرن صرفاً هرآنچه را که معلول عقل و اراده است، معنادار می‌یابد. هیچ غافلگیری مسحورکنندهٔ دیگری وجود ندارد. اشتباه اداری به یگانه شعر (شعر سیاه) دوران ما بدل شده است:

«در جهان دیوانسالارانهٔ کارمند، اولاً اثری از ابتکار، ابداع و آزادی عمل در میان نیست، تنها چیزی که وجود دارد دستورها و مقررات است؛ و این همانا دنیای فرمانبرداری است» (Kundera, 1988: 56).

جهان کافکایی همان جهان آیشمن است که آرنت در دادگاه اورشلیم به چشم دید. ماکس وبر این فرآیند «بوروکراتیزه‌شدن زندگی» را همچون بزرگترین خطری که انسان امروز را تهدید می‌کند، کشف کرد؛ به نظر وبر، انقلاب سوسیالیستی به رغم انتقادات بنیادین از جهان سرمایه‌داری نتوانسته تغییرات بنیادین در وضعیت وجودی بشر پدید آورد، زیرا این فرآیند بوروکراتیزه‌شدن زندگی را دست‌نخورده باقی گذاشت؛ سوسیالیسم هم نتوانست بحران مدرنیته یعنی دیوانسالاری‌شدن زندگی اجتماعی را رفع کند. در واقع، بوروکراسی مدرن «انقلاب» را به چیزی عقیم بدل کرده و سویه‌های رهایی‌بخش آن را منتفی ساخته است. از دید وبر، کنش انقلابی، عملی است که فرد را در یک رابطهٔ بی‌واسطه با زندگی قرار دهد و او را فارغ از آیین‌نامه‌های اداری در تماس با جهان قرار دهد؛ بنابراین، انقلابی‌ترین عملی که یک فرد در جامعهٔ ما می‌تواند انجام دهد، کناره‌گیری از دیوان‌سالاری است؛ چنین فردی به حقیقت «تشنهٔ زندگی» است، تشنهٔ جایی که بتواند با انسان‌هایی معاشرت بکند که بدانند نام‌اشان چیست، شغل‌اشان چیست، خانه‌اشان کجاست، بچه‌هاشان چه کسانی هستند؛ جایی که حتا زمان هم می‌تواند عطف به جنبهٔ عینی‌اش یعنی صبح و ظهر و خورشید و باران و طوفان و شب، مدام قابل لمس و لذت‌بردن باشد. همین «تماس زنده با واقعیت» است که در جهان ما از دست رفته است.

بدین معنا، عصیان انقلابی علیه نظام سرمایه‌داری مدرن، نه سوسیالیسم، بلکه به چالش کشیدن هستی بوروکراتیزه‌شده است؛ کنش انقلابی، عملی است که تعیین اراده‌مندی خویش را در محیط پیرامون خویش می‌بیند. با بوروکراتیزه‌شدن زندگی، فرد خود را محصور در روندها و رویه‌هایی می‌بیند که هیچ نقشی در آنها نداشته است. کوندرا دربارهٔ رمان *ژاک قضا و قدری و اربابش* می‌گوید:

«او (ژاک) هرگز خودش را در اعمالش بازمی‌شناسد. بین عمل و خودش، یک شکاف دهان گشوده است. آدمی امید دارد تا تصویر خودش را از طریق عمل‌اش کشف کند، اما آن تصویر هیچ شباهتی به او ندارد. ماهیت متناقض‌نمای عمل، یکی از بزرگترین کشفیات رمان است» (Salmon; Kundera, 1999: 69).

به بیان آرنت:

«اکنون حتی واپسین ردپای عمل در آنچه انسان‌ها انجام می‌دادند، یعنی انگیزهٔ نهفته در منفعت شخصی، ناپدید شد. چیزی که به جا ماند "نیروی طبیعی"، نیروی خود روند زندگی، بود که همهٔ افراد بشر و همهٔ فعالیت‌های بشری به یکسان تابع آن بودند» (آرنت، ۱۳۹۹: ۴۵۸).

بوروکراتیزه‌شدن زندگی سبب شده مردم معنای کارهایی که انجام می‌دهند را نفهمند؛ از دید آرنت، آیشمن نمی‌توانست به آنچه انجام می‌دهد فکر کند، حتا از تخیل کردن هم ناتوان بود. کارمند هیچ‌گاه نمی‌تواند مسائل مربوط به نظام دیوان‌سالاری که در آن کار می‌کند را درک کند، حتا نمی‌فهمد که در دفتر بغل‌دستی چه اتفاقی می‌افتد، او مشغول به کارهایی است که از افق دیدش خارج است؛ او در جهانی همچون دهلیزهای پریپیچ و خم بی‌پایانی گیر افتاده است. ژوزف ک. هیچ‌گاه نمی‌تواند به انتهای راهروهای بی‌پایان آن برسد و تعیین‌کنندهٔ کیفر مهلک را بیابد؛ محکمه از دسترس او خارج است، همانگونه که کا. را به قصر راهی نیست؛ کا. هرگز نمی‌تواند به پایان راه برسد:

«پس به راه خود ادامه داد، ولی راه طولانی بود. چون خیابان، خیابان اصلی دهکده، به کوه قصر منتهی نمی‌شد، فقط به آن نزدیک می‌شد، ولی بعد انگار به عمد به سویی دیگر می‌پیچید، و اگر هم از قصر فاصله نمی‌گرفت، دست کم به آن نزدیک‌تر هم نمی‌شد. کا. هر لحظه انتظار داشت که بالاخره خیابان به سمت قصر بپیچد، و فقط به واسطهٔ این انتظار به راه خود ادامه می‌داد. پیدا بود که در اثر خستگی در ترک کردن خیابان تعلق می‌کند. همچنین از درازی دهکده که پایانی نداشت شگفت‌زده بود» (کافکا، ۱۳۹۱: ۲۳).

یکی از خصیصه‌های مشترک شخصیت اصلی رمان محاکمه و رمان قصر آن است که او در یک دهلیز طولانی و پیچ در پیچ گیر کرده، خود را به در و دیوار می‌زند که به انتهای آن برسد یا برون-شده از آن بیاید، اما هربار شکست می‌خورد. یکی به رغم خواهش و تقای هرروزه برای اینکه حکم نهایی را اعلام کنند، هرگز به آن محکمهٔ عالی نمی‌رسد و هرگز حکمی صادر نمی‌شود (تا آخر هیچگاه گناهِش معلوم نمی‌شود و مجازات اعلام نمی‌گردد)؛ آن دیگری، هرگز اذن ورود به قصر نمی‌یابد، پاسخ منفی هم نمی‌گیرد، تا آخرین لحظه همه چیز میان آسمان و زمین معلق است. هر دو در حسرت یک «پایان معلوم / امرزبندی مشخص» می‌میرند. نامه‌ها هرگز به مقصد نمی‌رسند، در بین راه ناپدید می‌شوند. ما می‌دانیم که کافکا نامه‌ای طولانی به پدرش نوشت و از مادر خواست آن را به دست پدر برساند، اما مادر هرگز این کار را نکرد، مثل پیام‌رسان‌ها در داستان‌هایش که همیشه در انجام مأموریت خویش ناکام می‌مانند. در داستان «حکم» پدر مدام پسر را شماتت می‌کند که آن دوست روسی که پسر برایش هربار نامه می‌نویسد، اصلاً وجود خارجی ندارد. پس این نامه‌ها به کجا می‌رسیدند؟ به هیچ جا! این نامه‌ها برای «رسیدن» نبودند، برای «به حالت تعلیق درآوردن»، برای طفره‌رفتن از عمل کردن بودند. ما می‌دانیم که کافکا و مارسل پروست، هر دو، شیفتهٔ نامه‌نوشتن بودند؛ نامه می‌نوشتند تا از زیر بار ازدواج در برون! تا زمانی که این نامه‌ها ادامه پیدا می‌کرد، نیاز به ازدواج نبود. مارسل پروست که نامه می‌نوشت تا مجبور نشود از تخت‌خواب‌اش بیرون آید! گویی نامه‌ها ترفندی بودند برای کناره‌گرفتن از عمل. نامه‌ها مثل قصر کافکا چیزهایی هستند که هرچه بیشتر به سمت‌اشان بروی، بیشتر از آن‌ها دور می‌شوی؛ «نامه» اجتناب کردن از نزدیکی است. این نامه‌ها نه تنها به مقصد/گیرنده نمی‌رسند، بلکه هربار مسیر را کج می‌کنند و به سمت خود فرستنده بازمی‌گردند و او را به تله می‌اندازند. زندگی کافکا (و پروست) ماراتنی طاقت‌فرسا بودند که «خط پایانی» نداشت مثل سرنوشت نامه‌هایشان!

بیهوده نیست که شخصیت اصلی رمان قصر در جامعهٔ یک مساح ظاهر می‌شود؛ مساح، کسی است که مکان‌ها، مرزها و خطوط مهمترین مسألهٔ او هستند؛ شکست مساح به معنای گیرافتادن در محدوده‌ها، کانال‌ها، خطوط، نقب‌ها و عجز از عبور و برون-شدن است؛ همچون موش کوری که در اعماق تاریک در حال حفر کردن زمین است. چنین کسی چگونه می‌تواند مهاجرت کند؟ و اساساً چه کاری از او برمی‌آید؟ همانطور که کافکا به دوستش ماکس برود اعتراف کرده، در پایان داستان، مساح از فرط خستگی از پا درآمده و آخرین نفس‌هایش را می‌کشد، ولی هنوز موفق نشده به شغل مساحی بپردازد و شروع به کار کند؛ مساح می‌میرد بدون آنکه حتا یک لحظه مساحی کرده باشد. برخلاف تصور بسیاری از شارحین کافکا، آنچه شخصیت‌های رمان‌های او را از پای در می‌آورد، احساس گناه نیست، خستگی و مستهلک‌شدن در دهلیزها است. اگر کا در رمان محاکمه بدون هیچ مقاومتی اجازه می‌دهد آن مأموران کارد را در سینه‌اش فرو کنند، بخاطر حس گنه‌کار بودن نیست، بدین سبب نیست که فکر می‌کند او مستوجب چنین عقوبتی است؛ بدان خاطر است که دیگر از پیمودن مدام و مکرر مسیر محاکمه خسته شده و رمقی برای ادامه‌دادن نمانده است؛

پایان تلخ، بهتر از «بی‌پایانی» است؛ او یا باید بمیرد یا همچون گریگوری در داستان مسخ مبدل به یک حشرهٔ غول‌آسا شود(در داستان‌های کافکا «حیوان-شدن» یک راه گریز و در رفتن است^۱: اینگونه مجبور نیستی هر روز صبح از بسترت بیرون آیی و راهی آن ادارهٔ کذایی شوی؛ او حیوان می‌شود، چون از مهاجرت کردن و سفر ناتوان است؛ گریگوری نه می‌تواند خود را عضوی از خانواده بداند، نه می‌تواند خانه را ترک کند؛ پس راه بینایی را برمی‌گزیند: حیوان-شدن؛ خطِ گریز دیگری ندارد. نابجا نیست که این دو رمان مهم کافکا «ناتمام» مانده‌اند، همچنان که نامزدی‌های کافکا به ازدواج ختم نمی‌شوند. راه‌ها انتهایی ندارند، نامه‌ها گیرنده‌ای ندارند، قصه‌ها تمام نمی‌شوند.

به زبان فنی، آنچه مسیرها و مرزبندی‌های یک رمان را تعیین می‌کند، همان پیرنگ است؛ شخصیت داستان مثل مساح در چارچوب پیرنگ محبوس شده است؛ او ناگزیر است ردّ و نشان‌هایی را تعقیب کند که از جایی ناشناس برای او نقطه‌گذاری شده است، اما هرچه ثابت‌قدم‌تر این خط سیر پیرنگ را دنبال می‌کند، بیشتر از آنچه می‌خواهد باشد(خواستِ مساح‌شدن) دور می‌افتد. به عبارتی دیگر، ما نمی‌توانیم داستان‌هایمان را آنگونه که می‌خواهیم آغاز کنیم، ادامه دهیم و به فرجام برسانیم؛ برعکس، این الگوهای جهانشمول و از پیش تعیین‌شده‌اند که پیرنگ زندگی‌ها را تعیین می‌کنند و خروج از این بزرگراه یا دهلیز هزارتوی پیرنگ نابخشودنی و ناممکن است. پیرنگ در داستان همان نقشی را بازی می‌کند که آیین‌نامه‌ها در نظام بوروکراسی. آنکه پیرنگ‌ها و آیین‌نامه‌ها را دنبال می‌کند، به تعبیر آرنت، از آغازهای تازه و کنش‌مندی‌های منحصر به خویش ناتوان است، تنها تجربه‌های همگانی و آزموده را تکرار می‌کند، زندگی‌های دیگران را زندگی می‌کند.

شعر کافکایی؛ پنجره‌هایی رو به آغازهای تازه

آندره برتون در مانیفست سوررئالیسم، رمان را نسبت به شعر «ژانری فروتر» می‌داند؛ فقدان شاعرانگی، برتون را واداشته بود که رمان را تحقیر کند؛ او رمان را ناشاعرانگی^۲ محض تلقی می‌کرد. برتون، اما، از بزرگترین شاعران رمان، از کافکا، غفلت کرده بود؛ کافکا در رمان‌های خویش دقیقاً به همان جنس شاعرانگی دست یافته که سوررئالیست‌ها را اینگونه مجذوب شعر کرده بود:

«مُرادم از شاعرانگی، آن چیزی است که سوررئالیست‌ها و کل هنر مدرن، آن را ستوده‌اند - نه شعر به عنوان ژانری ادبی، نوشته‌ای منظوم، بلکه به عنوان مفهومی خاص از زیبایی، به عنوان انفجار شگفتی‌ها، لحظه‌ای متعالی از زندگی، احساسات تغلیظ شده، طراوت بینش، غافلگیری مسحورکننده»

(Kundera, 1993:73).

کافکا برخلاف برتون امکانی برای عبور از دوگانهٔ شعر-رمان را فراهم می‌کند. از دید کوندرا، کافکا «بزرگترین شاعران رمان‌های همهٔ اعصار» بود؛ اما باید توجه داشت که کافکا تلقی تازه‌ای از شعر را پیش روی ما نهاد. شعر در کافکا(برخلاف تغزل‌گرایی رمانتیسیم) راهی برای صعود و اوج گرفتن(تعالی) یا عقب‌نشستن به نفس(درون‌نگری) نیست، طریق فرو شدن و لمس جهان است. این مقطع مهمی در تاریخ رمان است؛ مقطعی که رمان، شعر شد، بدون آنکه از جهان بریده باشد، بدون آنکه به دام رمانتیسیم و تک‌گویی درونی فروغلتد. اما کافکا با جهان‌ناشاعرانه‌ای که در آن گیر افتاده، چه می‌کند؟ او نیک می‌داند جهان درون هم به موازات جهان بیرون هبوط کرده است. اینجاست که شعر همچون پنجره‌هایی پدیدار می‌شوند؛ او پنجره‌هایی می‌گشاید به بیرون از محاکمه؛ همان پنجره‌هایی که شعر تغزلی به روی خود بسته تا تمامیت خیالی خویش را برسازد:

«و با این همه، در این مخصصهٔ بی‌در رو، پنجره‌هایی هست که ناگهان، برای لحظه‌ای کوتاه، باز می‌شود. ک. نمی‌تواند از این پنجره‌ها بگریزد؛ پنجره‌ها لحظه‌ای باز می‌شوند و بی‌درنگ بسته؛ اما دست‌کم به اندازهٔ یک جرقه، او می‌تواند شاعرانگی دنیای بیرون را ببیند، شاعرانگی‌ای که، به‌رغم همه چیز، به‌مثابهٔ امکانی همیشه حاضر وجود دارد و تالُلُ سیم‌گونِ حقیری به درون زندگی این مرد به دام افتاده، می‌تابد»

(Ibid:184)

پنجره‌ها به روی کا. گشوده می‌شوند، همچون جرقهٔ کوچک و ناگهانی کبریت در یک اتاق تاریک یا مانند شعلهٔ خرد آذرخشی در سیاهی جنگل، که بلافاصله هم به خاموشی می‌گراید. در این گشایش‌های کوتاه و جرقه‌وار چه می‌بیند؟ برای نمونه؛ او به

۱. البته راه فرار، نه آزادی و تخطی که سوررئالیست‌ها می‌پنداشتند.

۲. nonpoetry

خیابانی در حومه شهر که برای نخستین بازجویی‌اش بدان‌جا احضار شده، پا می‌نهد. لحظه‌ای پیش، هنوز داشت می‌دوید که به موقع به محاکمه برسد. حالا می‌ایستد، مکث می‌کند، خیره به سنگفرش‌ها، ایستاده در خیابان، چند ثانیه‌ای محاکمه را فراموش می‌کند و به پیرامون می‌نگرد. از غنای خیابان، دوباره جان می‌گیرد، سیراب می‌شود: «شورش جزئیات» خیابان، همه آن چیزهایی که از چنگ محاکمه گریخته بودند، در نقطه کور محاکمه، خارج از دیدرس آن بودند، او را در برگرفتند؛ هرچقدر محاکمه سرسخت‌تر چنگ انداخته، این شعر خیابان با سماجتی سرخوشانه جرقه می‌زند، چنانکه گویی دارد جدیت فراخوان محاکمه را دست می‌اندازد و امکان‌ها و آغازهای تازه را به رویش می‌گشاید.

کوندرا هم در رمان بار هستی برای تصویر شخصیت توما مکرر به پنجره ارجاع می‌دهد:

«باز یک بار دیگر(همانطور که در آغاز رمان به نظم رسید) او را می‌بینم که پشت پنجره ایستاده و دیوار ساختمان مقابل حیاط را نگاه می‌کند. توما از همین تصویر جان گرفته است» (کوندرا، ۱۳۸۷: ۲۳۸).

درواقع، تصویر مرد پشت پنجره در دقایقی اتفاق می‌افتد که قرار است دست به یک تصمیم جدی یا کنش بنیادی بزند و آغازهای جدیدی را به زندگی‌اش بگشاید، آغازهایی که امکان‌های تازه وجودداشتن و عمل کردن را پیش روی او نهد. پنجره‌های کافکایی به روی داستان‌هایی بیرون از داستان محاکمه گشوده شده بودند؛ به روی داستان‌های دختر: دختر برای چه کسی کوزه را پر از آب می‌کند، برای پدر و مادر یا معشوق‌اش؟ اصلاً عشقی در زندگی دختر جوان وجود دارد؟ او در تنهایی و خلوت‌اش چه خیال‌هایی را با خود نجوا می‌کند؟ هیچ کس نمی‌داند حتا آن راوی که خود را «دانای کل» می‌پنداشت. داستان‌های کوچک دخترک در برابر استبداد خط روایت اصلی، یعنی روایت محاکمه (دانای کل)، مقاومت می‌کند، بدین‌گونه، رمان از مسیر تک‌خطی و تک‌آوایی فرا می‌رود و در آمیزش با صداهای خیابان (از جمله صدای دخترک استخوانی) به چندآوایی تبدیل می‌شود. به همین سبب است که کوندرا معتقد است چندآوایی بودن رمان، تکنیک نیست، «شعر» است؛ شعری که آذرخش‌وار بر داستان فرود می‌آید و خرمن یکدست و یکنواخت روندها و رویه‌ها را می‌پراکند و آتش می‌زند. همانطور که در اینجا، رمان با آمیختن با شعر خیابان امکان می‌یابد تا صداهای متکثر و داستان‌های متفاوتی را بشنود، رخدادها را به جهت‌های گوناگونی بپراکند که محاکمه از شنیدن یا دیدن آنها ناتوان است. یکایک آنانی که در خیابان قدم می‌زنند، داستانی با خود حمل می‌کردند و کنش‌مندی خویش را تعیین می‌بخشیدند. دادگاه مرزی میان خود و داستان‌های خیابان کشیده بود، غافل از آنکه پنجره‌های کافکایی سوراخی در دل دیوار ایجاد کرده که تمامی آن داستان‌ها از درون آن پیدا بود، داستان‌هایی بیگانه در هم تداخل پیدا می‌کنند و جرقه می‌زنند، همچون شعله‌ای که در شعر از اصطکاک امور نامتجانس بیرون می‌جهد، همچون زیبایی بر خورد یک چتر با یک چرخ خیاطی؛ مگر نه اینکه هرچه چیزها از هم بیگانه‌تر باشند، نوری که از تماس آنها برمی‌جهد جادویی‌تر خواهد بود؟ مگر نه اینکه هر چه دو طرف تشبیه، دورتر و غریب‌تر باشند، شاعرانه‌تر خواهد بود؟ این پنجره‌ها هم گشوده شده بودند به روی مناظر نامنتظر.

در واقع، این پنجره‌ها، جهان کافکایی را پر از غافلگیری‌های مسحورکننده می‌کنند، پر از تماس غراب‌ها و ناشناخته‌ها که پیش‌تر تنها می‌شد در شعر چنین اشتعال‌هایی را سراغ گرفت. همان چیزی که آرزوی سوررئالیست‌ها بود، بی‌آنکه بتوانند بدان دست یابند، اکنون نه در شعر، که در رمان ممکن شده است.

اولیس فقط داستان‌های خودش را دنبال می‌کند، حماسه‌پرداز هم جز به زندگی اولیس، به زندگی هیچ کس دیگری کنجکاو می‌دارد، عطش چیز تازه‌ای ندارد (همچون کسی که از ترس برملا شدن رازهایی ناشناخته یا غافلگیر شدن به هیچ‌جا سرک نمی‌کشد و فقط مسیر آشنای هرروزه‌اش را بدون انحراف به چپ یا راست ادامه می‌دهد). ارسطو هومر را ستایش می‌کند که تمام رخدادهایی که برای اولیس اتفاق افتاد را در داستان خویش نیاورد:

«زیرا هیچ رشته احتمال یا ضرورتی این وقایع را به هم پیوند نمی‌داد. او پیرنگ خود را پیرامون یک کنش که آن را «آدیسه» می‌نامیم بنا نمود.» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۶۱).

موقعیت‌های اروتیک انگشت‌شمار رمان نیز چون پنجره‌هایی‌اند که مدتی کوتاه نیمه‌باز مانده‌اند-مدتی بسیار کوتاه؛ ک. تنها زانی را دیدار می‌کند که به طریقی با محاکمه‌اش مربوط‌اند. شخصیت رمان محاکمه یا قصر در اندک دقایقی که درگیر روابط گذرای عاشقانه یا اروتیک می‌شود، از دهلیزهای دادگاه و دیوان‌سالاری بطور موقتی رها می‌شود و می‌تواند نفسی بکشد. شخصیت‌های رمان‌های کافکا در وضعیت عادی از تماس با واقعیت محروم‌اند و تنها یک رخداد نابهنگام شاعرانه(در انفجار لحظه‌ها

و شگفتی‌ها که شعر جرقه می‌زند) می‌تواند این تماس از دست‌رفته را دوباره برقرار کند و نقش خود را بر آن ثبت کند؛ این شخصیت‌ها تشنهٔ ظهور این انفجار هستند، تشنهٔ بازگشت به آن زندگی‌ای که از آنها دزدیده شده است:

«من بر واژهٔ تشنه تأکید می‌کنم، زیرا حس مردی را منتقل می‌کند که زندگی عادی‌اش از او گرفته شده و تنها می‌تواند دزدانه و مخفیانه، از طریق یک پنجره، با آن زندگی از دست‌رفته، تماس پیدا کند» (Kundera, 1993: 106).

میلان کوندرا با ارجاع به رمان *تریستر* شندی می‌کوشد شرایط امکان عمل در چنین جهانی را روشن سازد:

«پاسخ مستتر در رمان اشترن متفاوت است: به نظر او، جذبهٔ شاعرانه، نه در عمل، بلکه در جایی است که عمل به بن‌بست رسیده، جایی که پل میان علت و معلول فرو ریخته است... رمان اشترن می‌گوید که شعر وجود، در تخطی از خطوط از پیش تعیین شده است» (Ibid, 1988: 76).

شگفت‌انگیزی رمان *تریستر* شندی در این است که هیچ‌گاه هیچ عملی، هیچ ماجرای به اتمام نمی‌رسد، هر بار در نیمه رها می‌شود، بی‌فاصله فکر دیگری شخصیت‌ها را در بر می‌گیرد، از قصه‌ای به قصه‌ای دیگر پرتاب می‌شویم و موضوعی از پی موضوعی دیگر می‌آید، هر بار ماجرای تازه آغاز می‌شود و در این «آغازهای مکرر» زندگی حرکت و جنبشی متفاوت به خود می‌گیرد، بی‌آنکه سرانجام هر قصه و ماجرا معلوم شود و اصل موضوع بر ما آشکار شود و عمل به تمامیت خود برسد؛ همانگونه که دیالوگ‌های ما در محاصرهٔ روزمرگی‌ای است که آن را قطع می‌کند، کند می‌گرداند، بر تکاملش اثر می‌گذارد، مسیرش را تغییر می‌دهد، و آن را بی‌نظام و نامنتظمی رها می‌کند. *تریستر*، قهرمان کتاب، در طول صد صفحهٔ تمام، فراموش می‌شود. دقیقاً همین گسست‌ها و پُرش‌های متعدد، مکث‌ها و چرخش‌های ناگهانی و بازیگوشی‌های پیش‌بینی‌ناپذیر (از جاده خارج شدن‌ها) است که جذبه‌ای شاعرانه به رمان می‌بخشد؛ به عبارتی دیگر، پرسش از «امکان عمل» همچون موسیقی زمینه‌ای، پراکنده‌ی رخدادها و داستان‌ها را هموار می‌کند.

به زعم کوندرا، خطاست که فکر کنیم عمل انسانی باید در روندِ دراماتیک تاریخ قرار بگیرد تا به شعر، به رخدادی قهرمانانه، تبدیل شود؛

«اما آیا کنش‌های بزرگ دراماتیک حقیقتاً بهترین شیوه برای "طبیعت انسانی" محسوب می‌شوند؟ آیا این کنش‌ها مانع نمی‌شوند تا زندگی را آنطور که هست ببینیم؟» (کوندرا، ۱۳۹۴: ۲۱).

لارنس اشترن در رمان *تریستر* شندی نشان می‌دهد که آنجا که روندِ دراماتیک قطع می‌شود، شخصیت داستان از پیرنگ مسلط تخطی می‌کند، شعر آغاز می‌شود؛ «عمل» به عنوان کنشی شاعرانه، همیشه در وقفه‌ها و آغازهای پیاپی پدیدار می‌گردد. سخنی که آرنت بر آن صحه می‌نهد.

دیدگاه کلاسیک، «عمل» را به «روند پیوسته و هماهنگ» پیوند می‌زند؛ همانگونه که ارسطو کنش شخصیت‌ها را در گسترهٔ پیرنگ جای می‌داد؛ شخصیت‌های داستانی موظف‌اند رفتار خویش را مطابق اصول پیرنگ تنظیم کنند، همانگونه که کارمندان از آیین‌نامه‌ها تبعیت می‌کنند. برعکس، اشترن و کافکا، عمل را چیزی گسسته و ناهماهنگ می‌پنداشتند که تنها از طریق «شاعرانگی غافلگیری» رخ می‌دهد؛ جایی که استبداد محاکمه و زنجیر علیت محتوم (پیرنگ) از تعقیب آن جا می‌ماند و غافلگیر می‌شود، همان جاست که رمان به شعر تبدیل می‌شود؛ به قول سوررئالیست‌ها، مگر شعر چیست جز زیبایی در هیئت غافلگیری دائمی و تلاقی‌های نامنتظر؟

تاریخ رمان نشان داده که عمل، سحرآمیزترین و شاعرانه‌ترین چیزی است که همواره رمان‌نویسان با آن درگیر بوده و هربار خواسته‌اند از روزن‌ها و پنجره‌هایی به آن نزدیک شوند و آن را بفهمند:

«عمل چیست: این مسألهٔ ابدی رمان است. مسأله‌ای که می‌توان گفت، عنصر سازندهٔ رمان را تشکیل می‌دهد. تصمیم چگونه به وجود می‌آید؟ چگونه به فعل مبدل می‌شود و افعال برای آنکه ماجرا شوند چگونه تسلسل می‌یابند؟» (Kundera, 1988: 30).

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر نشان داد که پیرنگ در داستان همان نقشی را بازی می‌کند که آیین‌نامه‌ها در نظام بوروکراسی. آنکه پیرنگ‌ها و آیین‌نامه‌ها را دنبال می‌کند، از آغازهای تازه و کنش‌مندی‌های یک‌ه ناتوان است. اگر همانگونه که آرنت معتقد است، مفهوم «عمل»

با مفهوم تکثر و تفرّد مرتبط است، آنگاه عاملیت و کنش‌مندی بدون تخطی از پیرنگ‌های مسلط زندگی، بدون خروج از فضای بوروکراتیزه‌شده زندگی ممکن نخواهد بود.

بر این اساس، مفاهیم «چیستی عمل» (فلسفه)، «بوروکراسی» (جامعه‌شناسی و سیاست) و «پیرنگ» (ادبیات و روایت) در نسبت با یکدیگر فهمیده می‌شوند؛ رمان‌های کافکا بنحو خلاقانه‌ای این نسبت سه‌گانه را آشکار کرده است. نقدهای ایدئولوژیک مارکسیستی که نوشته‌های کافکایی را مروج نوعی بی‌عملی و انفعال می‌دانند، از فهم این نسبت‌ها عاجز هستند. کافکا با پرسش از «شرایط امکان عمل» می‌خواهد راهی بگشاید به یک وضعیت کنش‌گری. نقد بوروکراسی در نوشته‌های کافکا به معنای نقد شرایطی است که عمل را ناممکن کرده است؛ تنها با به پرسش کشیدن این شرایط امتناع است که پنجره‌هایی بسوی عمل گشوده می‌شود: با گسست در رویه‌های بوروکراتیکی که خود را همچون فرآیندی ضروری و طبیعی بازنمایی می‌کنند و امکان تخطی از این رویه‌ها را ناممکن می‌نمایانند؛ آن شرایط انقلابی که مارکسیست‌ها به عنوان شرایط امکان عمل می‌دانند، از دید کافکا چیزی جز استمرار و تثبیت رویه‌های بوروکراتیک نیست؛ شکل‌گیری سازمان‌های عریض و طویل دیوانسالارانه‌ای که از پس یک انقلاب کمونیستی در اتحاد جماهیر شوروی سربرآورد، شاهدی بر چشم‌اندازهای کافکایی است؛ صرفاً دیوانسالاری حزب کمونیست جایگزین دیوانسالاری سرمایه‌داری شده بود. و این همان «تغییر بنیادین»/تغییر هستی‌شناختی نبود که از دید کافکا «شرایط امکان عمل» را محقق می‌کرد. کافکا به شکل معجزه‌آسایی ظهور آیشمن‌ها را پیش‌بینی کرده بود. آیشمن‌ها به یکسان تولید انبوه کارخانه‌های سرمایه‌داری و کمونیسم هستند. نقدهای هم‌زمان آرنت و کوندرا بر نظام سرمایه‌داری و کمونیسم شاهدی بر همین مدعا است.

منابع

- آرنت، هانا. (۱۳۹۹). *وضع بشر*، ترجمه مسعود علیا، تهران: نشر ققنوس.
- ارسطو. (۱۳۸۴). *بوطیقا*، ترجمه هلن اولیایی‌نیا، اصفهان: نشر فردا.
- شدویک، لوییس. (۱۳۹۵). *پنجره و خلأ در نقاشی‌های ادوارد هاپر*، ترجمه ساناز حائری، تهران: حرفه هنرمندان.
- فلوبر، گوستاو. (۱۳۹۸). *مادام بواری*، ترجمه مهستی بحرینی، تهران: نشر نیلوفر.
- فین‌برگ، اندرو. (۱۳۷۵). *رمان و جهان مدرن*، ترجمه فضل‌الله پاکزاد، *ارغنون*، شماره‌های ۱۱-۱۲: ۳۷۹-۳۹۲. Doi: <http://doi.org/10.3817/1271010093>
- کافکا، فرانتس. (۱۳۹۱ الف). *محاکمه*، ترجمه علی اکبر حداد، تهران: نشر ماهی.
- کافکا، فرانتس. (۱۳۹۱ ب). *قصر*، ترجمه علی اکبر حداد، تهران: نشر ماهی.
- کوندرا، میلان. (۱۳۸۳). *بار هستی*، ترجمه پرویز همایون‌پور، تهران: نشر قطره.
- کوندرا، میلان. (۱۳۹۴). *پرده، جستاری در هفت بخش*، ترجمه کتابیون شهپرراد؛ آذین حسین‌زاده، تهران: نشر قطره.
- نیچه، فردریش. (۱۳۸۰). *تبارشناسی اخلاق*، ترجمه داریوش آشوری، تهران: نشر آگاه.

References

- Arendt, Hannah. (1990). *On Revolution*, New York: Penguin Books.
- Arendt, Hannah. (2006). *Eichman in Jerusalem; a report on the banality of evil*, New York: Penguin Books.
- Arendt, Hannah. (2020). *The Human Condition*, Translated by Masoud Olya, Tehran: Qoqnous. (in persian)
- Aristotle. (2007). *The Poetics*, Translated by Helen oulyaeinia, Isfahan: Farda. (in persian)
- Deleuze, Gilles. (2006). *Foucault*, Translated by Sean Hand, Foreword by Paul Bove', London: Minnesota Press.
- Feenberg, Andrew. (1996). *Reification and the Antinomies of Socialist in: telos*, Translated by Fazlollah Pakzad, *Arghanoon*, No. 11-12: 379-392. (in persian) Doi: <http://doi.org/10.3817/1271010093>

- Flaubert, Gustave. (2019). *Madame Bovary*, Translated by Mahasti Bahreyni, Tehran: Niloofar. (in persian)
- Kafka, Franz. (2012a). *The Trial*, Translated by Ali Asghar Haddad, Tehran: Mahi. (in persian)
- Kafka, Franz. (2012b). *The Castle*, Translated by Ali Asghar Haddad, Tehran: Mahi. (in persian)
- Kundera, Milan. (2008). *The Unbearable Lightness of Being*, Translated by Parviz Homayoonpour, Tehran: Ghatreh. (in persian)
- Kundera, Milan. (1988). *The Art of Novel*, Translated from French by Linda Asher, USA: Grove Press.
- Kundera, Milan. (1993). *Testaments betrayed: an essay in nine parts*, Translated by Linda Asher, UK: Gardner Publishers.
- Kundera, Milan. (2015). *The Curtain: in Essay Seven Parts*, Translated by Katayoon Shahparrad; Azin Hosseinzadeh, Tehran: Ghatreh. (in persian)
- McGowan, John. (1998). *Hannah Arendt: An Introduction*, London: University of Minnesota Press.
- Nietzsche, Friedrich. (2001). *The Genealogy of Ethics*, Translated by Dariush Ashoori, Tehran: Agah. (in persian)
- Passerin d'Entreves, Maurizio. (2001). *The Political Philosophy of Hannah Arendt*, London and New York: Routledge.
- Salmon, Christine; Kundera, Milan. (1999). *Conversation with Milan Kundera on the Art of the Novel, Critical Essays on Milan Kundera*, edited by: Peter Petro, New York: G. K. Hall & Co.
- Shadwick, Louis. (2016). *The Window and the Void in the Work of Edward Hopper*, Translated by Sanaz Haery, Tehran: Herfeh Honarmand. (in persian)
- Swift, Simon. (2009). *Hannah Arendt*, London and New York: Routledge Critical Thinkers.