رهیافت نیچه‌ای پساساختارگرا به مفهومِ پیرنگ: کوندرا علیه ارسطو
(مطالعه‌ی موردی: رمان جاودانگی)

عارف دانیالی[1]

تاریخ دریافت: ۹۸/۴/۱۰ **تاریخ پذیرش: ۹۸/۸/۱۳**

چکیده

مقاله‌ی حاضر با رویکرد پساساختارگرایی به بررسی مفهوم پیرنگ در ارسطو و کوندرا می‌پردازد. نقدهای کوندرا به ارسطو، بیانگرِ تضاد هستی‌شناختی - معرفت‌شناختیِ آن‌هاست. از این منظر، این مقاله می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که چرا کوندرا برخلاف ارسطو، پیرنگ را خصمِ رمان می‌داند؟ در جهان رواییِ کوندرایی، هیچ یک از مفاهیم ارسطویی؛ یعنی، وحدت، ضرورت و کلّیّت جایی ندارد؛ در مقابل از جهانی سرشار از کثرات، عناصر نامعقول، اتّفاقات و امکان‌های تصادفی سخن می‌گوید که رمان، بازنمایی‌کننده‌ی آن است. در همین جاست که کوندرا به مکاتب پساساختارگرا نزدیک می‌شود. نزد کوندرا، رمان، شکلی از اندیشیدن است که با ماهیّت‌گرایی و علیّت‌باوریِ ارسطویی در تقابل است و برخلاف فلسفه، راویِ یک جهانِ غیر عقلانی است. علّت مخالفت کوندرا با پیرنگ، همین است: پیرنگ، زاده‌ی درک عقلانی از جهان همچون پیوستار علّی است. از همین روست که در روایت کوندرایی، عناصری وارد می‌شود که در روایت ارسطویی طرد می‌شد؛ عناصری همچون حادثه‌ی فرعی، گریز از موضوع و فقدان ضرورت علّی - معلولی. سرانجام این که کوندرا، پیرنگ را همچون سیطره‌ی تک‌صدایی و قدرت مطلقه‌ی خطِ داستان نفی می‌کند. هدف پژوهش حاضر، نشان دادن این نکته است که بدون فهم چَشم‌انداز پساساختارگرای کوندرا (چَشم‌انداز نیچه‌ای)، نمی‌توان مفهوم روایت در رمان‌های او را درک کرد. برای کوندرا همیشه نیچه به عنوان نیای پساساختارگرایان، یک فیلسوف مهم بوده است.

واژگان کلیدی: پیرنگ، رابطه‌ی علّیتی، ارسطو، کوندرا، چشم‌انداز نیچه‌ای، پساساختارگرا.

---

[1]- استادیار گروه الهیّات، دانشگاه گنبد گاووس؛ رایانامه: aref_danyali@yahoo.com

۱-مقدّمه

در قرن بیستم، رابطه‌ی فلسفه و رمان به یک مسأله‌ی بنیادین بدل شد. این که «نظریّه» (Theory) به عنوان خاستگاه فلسفه، چه نسبتی با «روایت» (Narration)همچون خاستگاه رمان دارد؟ چگونه گذر از جهان نظری به جهان روایی، مستلزم تغییرات بنیادین در هستی‌شناسی ماست؟ اهمّیّت مقاله‌ی حاضر، نشان دادن پیوند فزاینده‌ی رمان و فلسفه‌ی پُست‌مدرن در جهان معاصر است. به قول سوزان سانتاگ: «حوزه‌ی ادبیّات، بخش اعظمی از انرژی را که قبلاً مربوط به فلسفه بود به خود اختصاص داده است؛ یعنی، پس از آن که تجربه‌گرایان و منطقیّون، حوزه‌ی فلسفه را از این گونه مباحث پالودند. حالا مباحث بُغرنج مربوط به احساس، کُنش و باور در بستر شاهکارهای ادبی مورد بحث قرار می‌گیرند.(سانتاگ، ۱۳۹۴: ۲۰۱).

با ظهور مکاتب فکریِ پُست‌مدرن/ پساساختارگرای (Post structuralism)، نظریّه‌ی روایت از نیمه‌ی دوم قرن بیستم، دست‌خوش تغییرات بنیادین شد و دیگر از الگوی غالب ارسطویی پیروی نکرد. این چرخش با اعلان مرگ متافیزیک به وسیله‌ی نیچه و پیروان پُست‌مدرن او محقّق شد. مکاتب پُست‌مدرن/ پساساختارگرا، همواره مهم‌ترین خاستگاه فکری خود را نیچه دانسته‌اند. فیلسوفان پُست‌مدرنی همچون فوکو و دریدا به صراحت، خود را «نیچه‌ای» خوانده‌اند. (Rayner,2007: 3) در حقیقت، چرخش پُست‌مدرن/ پساساختارگرا در فلسفه از طریق نیچه ممکن شد. به علّت کثرت اندیشمندان پُست‌مدرن/ پساساختارگرا، نگارنده با ارجاع به خاستگاه فکریِ واحدِ تمامی آن‌ها (خاستگاه نیچه‌ای)، می‌کوشد تحلیل حاضر را پیش بَرَد.

در حوزه‌ی مکاتب ادبی نیز دگرگونی مفهوم روایت بدون تغییر در مبانی فلسفی آن و چرخش هستی‌شناسی ممکن نبود: تقابل هستی‌شناسیِ ضرورت (Necessity) (ارسطو) و هستی‌شناسیِ اتّفاق (Accident) (نیچه). بنابراین، تقابل این دو فرم روایت، بیانگر کشمکش میان فلسفه‌ی افلاطونی/ ارسطویی با فلسفه‌ی نیچه‌ای مُدرنیسم بود. نکته‌ی شگفت، آن که ارسطو و نیچه، هر دو به یکسان با رجوع به مفهوم تراژدی در یونان باستان می‌کوشند، نظریّه‌ی روایت خویش را ساماندهی کنند. شکلِ روایت، رابطه‌ی مستقیمی با ادراک جهان دارد. بنابراین «کشف‌کردن شکل؛ یعنی، رسیدن به

مناسب‌ترین، دلالت‌دارترین و تأمّل‌انگیزترین شیوه برای بیانِ غیر مستقیمِ محتوا».(پاینده، ۱۳۹۳: ۱۶۱).

میلان‌کوندرا - رمان‌نویس چک - که همیشه به دِین خویش به نیچه اذعان می‌کرد، در آثار خویش به نحو مستقیم و غیر مستقیم با ارسطو وارد دیالوگ می‌شده و اصول مسلّم او درباره‌ی روایت را به چالش می‌کشیده است. میلان کوندرا نیز در رمان *«بار* هستی»، ارتباط بینامتنی با تراژدی اُدیپ (اثر سوفکلس) برقرار می‌کند و سعی می‌کند خوانشی متفاوت از ارسطو درباره‌ی این تراژدی عرضه کند. در آثار کوندرا، شمایل رمان‌نویس و نظریّه‌پرداز به نحو خلاقانه‌ای جمع آمده‌است؛ حتّی رمان‌هایی همچون ***«بار هستی»*** یا ***«جاودانگی»*** هم داستان هستند و هم نظریّه‌ی رمان، روایت‌هایی درباره‌ی اشکالِ بدیعِ روایت. رمان‌های کوندرا، بسترهایی هستند برای آزمودن نظریّه-های او درباره‌ی روایت. نظر به این شمایل دوگانه، آثار کوندرا هم از بُعد فلسفی و هم بُعد روایی اهمّیّت بنیادین دارند. البتّه در حوزه‌ی اندیشه، کوندرا، متأثّر از نیچه است و معتقد است: «نیچه، فلسفه را به رمان، نزدیک‌تر ساخت.» (کوندرا، ۱۳۸۹ب: ۱۵۹). برخلاف نیچه، ارسطو، رویکردی واژگونه را دنبال‌کرده و کوشیده بود تراژدی را در فلسفه تحلیل بَرَد.

برای کوندرا، مسلّم بود که روح رمان با فلسفه‌ی ارسطویی در تضاد است. جهان روایی کوندرا، گفتگویی انتقادی با جهان ارسطویی است. کوندرا در مباحثی که درباره‌ی تراژدی یا رمان مطرح می‌کند به تناوب واکنشی مستقیم یا غیرمستقیم به ارسطو نشان می‌دهد. فهم تأکید کوندرا بدون ادراک چشم‌انداز ارسطویی و ایجاد یک رابطه‌ی بینامتنی درباره‌ی آن‌ها، ناممکن است. البتّه این تقابل ارسطو و کوندرا را می‌توان به مواجهه‌ی دو نحوه‌ی اندیشیدن (اندیشیدن به زبان رمان و اندیشیدن به زبان فلسفه) تعبیر کرد. نظریّه‌ی پیرنگ ارسطویی را ساختارگرایان تا قرن بیستم کردند. در مقابل، پساساختارگرایان به نیچه گرایش یافتند. مقاله‌ی حاضر نیز بر خوانش پساساختارگرایانه از کوندرا متمرکز است.

۱-۲- اهداف پژوهش

۱- نشان دادن رابطه‌ی نظریّه‌ی روایت ارسطو با فلسفه‌ی مابعدالطّبیعی‌اش.

۲- اثبات این که کوندرا، متأثّر از نیچه به عنوان نیای پساساختارگرا می‌کوشد به نظریّه‌ای متفاوت از ارسطو درباره‌ی روایت دست یابد. مقاله‌ی حاضر می‌کوشد زوایای فلسفیِ مفهومِ پیرنگ را در اندیشه‌ی ارسطو و کوندرا آشکار سازد؛ رویکردی که در نظریّه‌های روایت، چندان بدان پرداخته نشده و اغلب مغفول مانده‌است.

۱-۳- پرسش پژوهش

۱- چرا کوندرا - برخلاف ارسطو - پیرنگ را در تضاد با روح رمان می‌داند؟ به عبارتی دقیق‌تر، روایت کوندرایی، تحت تأثیر رویکرد پساساختارگرایانه‌ی نیچه، چگونه از چارچوب روایت ارسطویی فاصله می‌گیرد؟

۱-۴- پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش‌های بسیاری درباره‌ی فلسفه‌ی ارسطو و نظریّه‌ی روایت او انجام گرفته است؛ امّا در مورد بررسی رابطه‌ی فلسفه و نظریّه‌ی روایت ارسطو، خلاء پژوهشی وجود دارد. به طورخاص، پژوهشی درباره‌ی بررسی مقایسه‌ای میان نظریّه‌ی روایت کوندرا و ارسطو صورت نگرفته است. علّامی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای به جایگاه شعر، نزد افلاطون و ارسطو می‌پردازد و در مقایسه‌ی با افلاطون بر رویکرد مثبت ارسطو به مقوله‌ی هنر تأکید می‌کند. محمّدی وکیل (۱۳۹۶) به رابطه‌ی هنر و اخلاق در فلسفه‌ی ارسطو می‌پردازد و سعی می‌کند مفهوم کاتارسیس را روشن سازد. موضوع زیبایی‌شناسی ارسطویی در مقالات متعدّدی بررسی شده است؛ امّا نسبت آن با مبانی مابعدالطّبیعی، چندان روشن نشده است. در این میان، مقالات بسیاری به نظریّه‌ی کلّی درباره‌ی پیرنگ پرداختند؛ امّا چندان به ابعاد فلسفیِ آن اشاره‌ای نکرده‌اند. ذوالفقاری (۱۳۹۳) به ساختار پیرنگ در قصّه‌های عامیانه‌ی فارسی می‌پردازد و معتقد است که اغلب داستان‌های کوتاه و نیمه‌بلند عامیانه، طرح خطّی دارد. علی عبّاسی (۱۳۹۱) به کارکرد روایی پیرنگ در دو روایت قدیم و جدید می‌پردازد و به پرسش از چرایی تغییر پیرنگ در داستانی خاص به صورت مطالعه‌ی موردی می‌پردازد. اسدی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای به تمایز مفهومی میان داستان و پیرنگ و گفتمان بر اساس دیدگاه فرمالیست‌های روس و ساختارگرایان نُوین

فرانسوی می‌پردازد و می‌کوشد رابطه‌ای میان مفهوم پیرنگ و گفتمان ایجاد کند. در مورد کوندرا در نسبت با ارسطو - پژوهش‌های کمتری صورت گرفته است. جان سایمونز در کتاب ***فوکو و امر سیاسی*** (سایمونز، ۱۳۹۰) به صورت گذرا، مفاهیم سبکی و سنگینی در کوندرا را بررسی کرد. سایمونز به مفهوم روایت اشاره‌ای نکرد.

در مقاله‌ی *«هویّت بر اثر مهاجرت در متن آثار میلان کوندرا»* (قویمی و ساسان، ۱۳۹۳: ۶۵) به چالش‌های شخصیّت‌های کوندرا برای دستیابی به ثبات هویّتی در رمان ***«جهالت»*** پرداخته شد. جان‌بیلی در مقاله‌ی *«کوندرا و کیچ»* (Bayley,2003) به مفهوم کیچ و رابطه‌ی آن با مفاهیم سبکی و سنگینی پرداخت؛ امّا هیچ اشاره‌ای به نظریّه‌ی روایت کوندرا نکرد.

آلن وایت در کتاب ***«درون دهلیزهای تو در توی نیچه»*** (White,1990) اندیشه‌ی کوندرا را فقط با نظریّه‌ی بازگشت جاودان در نیچه مقایسه می‌کند. کوتاه سخن این که فقدان پژوهش‌های جدّی در آثار فارسی و لاتین در مورد مقایسه‌ی مفهوم پیرنگ در اندیشه‌های ارسطو و کوندرا احساس می‌شود.

۲- خاستگاه فلسفیِ مفهوم پیرنگ در ارسطو

ارسطو، نظریّه‌ی روایت خویش را بر پایه‌ی تشریح تراژدی‌های زمانه‌ی خویش استوار ساخت و سعی کرد از مصادیق عینی برای تبیین قواعد کلیِ روایت بهره‌گیرد؛ امّا باید توجّه داشت که تجربه‌گرایی ارسطو بر شالوده‌ی مابعدالطّبیعه استوار است و مشاهدات او، فارغ از نظریّات فلسفیِ او نیست. از این رو دیدگاه او درباره‌ی تراژدی‌های یونان باستان و به تَبَعِ آن، مفهوم ارسطوییِ پیرنگ (Plot) را باید در کلّیّت نظام مابعدالطّبیعی او فهم‌کرد. در مابعدالطّبیعه‌ی ارسطو، حقیقت، واجد سه وجه «وحدت»، «ضرورت» و «کلّیّت» است؛ سه وجهی که در تحلیل ارسطویی از مفهوم پیرنگ نیز حضور دارد.

۲-۱- جستجوی وحدت در کثرات: جوهر همچون ساختار ثابت

ارسطو معتقد بود: «نمایشنامه‌نویس در فرآیند نوشتن، حتّی اگر داستان را ابداع کرده باشد، نخست باید طرحی (پیرنگ) از داستان بریزد؛ سپس با رخدادهای مناسب به پُر کردن آن بپردازد.» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۸۵). از دید ارسطو، «پیرنگ، اوّلین اصل

اساسی و **روح** تراژدی است؛ شخصیّت در مرحله‌ی دوم قرار می‌گیرد. تقریباً درباره‌ی نقّاشی نیز کم و بیش همین طور است: زیباترین رنگ‌ها که **اتّفاقی** بر روی بوم آمده باشد، لذّت کمتری به ما می‌بخشد تا طرحی سیاه و سفید».(ارسطو، ۱۳۸۶: ۵۷). اهمّیّت پیرنگ، این است که روایت را بر یک شالوده‌ی ثابت استوار می‌کند. منظور ارسطو، این است که الگوی رنگ‌هاست که تصویر را می‌سازد و به همین صورت، الگو یا ساختار رخدادها که همان پیرنگ است، تراژدی را می‌سازد. رنگ‌ها می‌توانند تغییر کنند؛ امّا به شرط ثبات الگو و ساختار، تصویر هم‌چنان واحد خواهد ماند. بدون پیرنگ، کثرتِ حوادث همچون یک «کل واحد» نمودار نمی‌گردند. مسأله‌ی ارسطو، این است که تا کجا می‌توان در یک تراژدی تغییراتی ایجاد کرد و هم‌چنان آن تراژدی، این همانی خود را حفظ کند؟ پاسخ ارسطو، این است: تغییرات تا آنجایی مُجاز است که پیرنگ، ثابت باقی بماند.

پرسش از رابطه‌ی «ثابت و متغیّر» یا «سکون و حرکت» در هستی‌شناسیِ ارسطو، اساسی است؛ «آن چیزی که در پسِ همه‌ی تغییرات، ثابت باقی می‌ماند، چیست؟ یا چه ویژگی‌هایی در شیء در طول همه‌ی دگرگونی‌ها پایدار می‌ماند، به نحوی که شیء با این که تغییر می‌کند، همان شیء باقی می‌ماند؟». چیستی یا هویّت یک شیء به همین «امر ثابت» بازمی‌گردد که تعبیر دیگری از مفهوم جوهر است. ارسطو از پیرنگ به «روح تراژدی» تعبیر می‌کند. تعبیر «روح» در توصیف پیرنگ کاملاً دلالت‌مند است: بدن شخص از کودکی تا پیری، چنان تحوّل می‌یابد که دیگر قابل بازشناسی نیست؛ امّا آنچه از او، شخصی «واحد» می‌سازد، «روح» است که در میانه‌ی این تبدّلات، پابرجا می‌ماند. اجزای سازنده‌ی مادّیِ شما تغییر می‌کنند بدون این که شما، دیگر خودتان نباشید. هویّت تراژدی نیز همچون هویّت فرد است؛ حتّی اگر تمامی شخصیّت‌ها و رخدادها تغییر یابند، پیرنگ هم‌چنان ثابت می‌ماند، اصل وحدت - این‌همانی - در مورد تراژدی رعایت شده است. بدین‌معنا، پیرنگ، همان جوهرِ روایت است.

«جوهر» در اشیای متغیّر و در حرکت، همان چیزی است که به‌رغم تبدّلات، ثابت و واحد باقی می‌ماند: مقوله‌ی «جوهر» برای ادراک تغیّر ضروری است: لفظ Substance «مرکب از دو جزء است و جمعاً به معنی چیزی است که در زیر ظواهر، پایدار است.

بدین وجه که جزء دوم یعنی Stance که مشتق از Stare (ایستاده) است، دلالت بر استمرار و ثبات جوهر دارد و جزء اوّل که Sub (زیر) باشد، مشعر بر این که استمرار و ثبات در زیر کیفیّاتی است که همواره به عنوان دست‌خوش تغییرات و تبدّلات ملحوظ شده‌اند.» (وال، ۱۳۸۰: ۷۳). در مابعدالطّبیعه‌ی یونانی، جهان میان «نمود» و «بود» تقسیم شده است؛ تغییرات به جهانِ نمودها - عَرَضیات - تعلّق دارند و ثبات به جهانِ - بودها - واقعیّت‌ها و جواهر-

در اینجا، رابطه‌ی پیرنگ با رخدادهای داستان را می‌توان به زبان ارسطویی به نسبت جوهر (پیرنگ) به عَرَض (رخدادها) تعبیر کرد؛ مارتا نوس‌باوم، تعبیر ارسطو از مفهوم «جوهر» را به گونه‌ای توضیح می‌دهد که ربط آن به مقوله‌ی پیرنگ همچون ساختار ثابت، بیشتر روشن می‌شود: «در ***مابعدالطّبیعه***، ارسطو، استدلال می‌کند که جوهر در اساس فلان خمیره یا عنصر مادّی نیست، نوعی نظم یا ساخت یا به قول خودش، صورت است و منظورش از صورت، فقط شکل یا ریخت نیست؛ بلکه ... غرض این است که ... به چه نحو تشکّل یا سازمان پیدا کرده است.» (نوس باوم، ۱۳۷۷: ۷۱). بنابراین «می‌توانیم یک کَشتی را بگیریم و تخته‌هایش را عوض کنیم. تا زمانی که کَشتی، همان ساخت را برای ادامه‌ی کارکرد سابق حفظ کند و به همان کار بخورد، کماکان آنچه داریم، هنوز همان چیز است.» (همان). فشرده‌ی سخن ارسطو، این است: «این که هرچیز چیست. صورت یا ساخت آن است.» (همان: ۷۳). از همین روست که مهم‌ترین اخلاف ارسطو در قرن بیستم، ساختارگرایان هستند.(نک: مارتین، ۱۳۹۱: ۶۴).

ساختارگرایان (Structuralism) نیز همواره بدون کشف عناصر ثابت در میان روایات متفاوت و متغیّر می‌گردند.

نزد ارسطو، صورت یا ساختارِ تراژدی، همان «پیرنگ» است. اگر بتوان این ساختار ثابت - پیرنگ - را در طول داستان ردیابی‌کرد، آنگاه وحدت روایت، حفظ خواهد شد. به همین سبب، ارسطو پیشنهاد می‌کند که طول و اندازه‌ی پیرنگ، محدود باشد تا دنبال کردنِ آن، تسهیل گردد: «حیوانی زیاده از حد کوچک، یا زیاده از حد بزرگ را نمی‌توان زیبا دانست.» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۵۹-۶۰). ارسطو می‌افزاید: «وحدت کلّی آن [حیوان]، اگر برای مثال هزار مایل طول داشته باشد از چشم ما دور می‌ماند. نتیجه این

که چون پیکره‌ی انسان‌ها و حیوانات باید اندازه‌ای داشته باشند که به عنوان یک کل به راحتی قابل درک باشد، پیرنگ‌ها نیز باید طول مشخّصی داشته باشند تا بتوانیم به راحتی آن‌ها را به یاد آوریم.» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۶۰). اندازه‌ی روایت باید بدان حدّ باشد که رشته‌ی ارتباطی رویدادها از دست نرود: «این طول باید به اندازه‌ای باشد که اجازه دهد سلسله‌ای از وقایع بنا بر احتمال یا ضرورت سرنوشت، شخصیّت را از بدی به خوبی و یا از خوبی به بدی دگرگون کند.» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۶۰). زمان‌بندی تراژدی هم باید «محدود» باشد تا بتواند حسِّ وحدت را بیشتر القا کند: «تراژدی می‌کوشد تا آنجا که ممکن است خود را به یک گردش خورشید و یا کمی بیشتر محدود کند، در حالی که زمانِ حماسه نامحدود است.» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۵۳). افزون بر وحدت زمان، وحدت داستان نیز ضروری است: «یک پیرنگ خوب باید از یک داستان واحد تشکیل شده باشد، نه چنان که برخی می‌گویند یک داستان مضاعف (Double) باشد.» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۷۱). ارسطو، حماسه را در جایگاه فروتر از تراژدی می‌نهد، بدان‌سبب که «تقلید حماسی از وحدت کمتری برخورداراست؛ در واقع، هر حماسه برای چندین تراژدی، موضوع فراهم می‌کند.»

صِرفِ توالی یا تجمیع رویدادها موجب وحدت نخواهد شد؛ بلکه باید رابطه‌ای ضروری میان آن‌ها وجود داشته باشد. بدین ترتیب، مفهوم وحدت پیرنگ در اندیشه‌ی ارسطو با مفهوم ضرورت علّی، هم‌بستگی متقابل دارند.

۲-۲- ضرورت در برابر اتّفاق: اصل سنخیّت علّت و معلول

ارسطو، هومر را ستایش می‌کند که تمام رخدادهایی را که برای اُدیسه اتّفاق افتاد، در داستان خویش نیاورد؛ «زیرا هیچ رشته‌ی احتمال یا ضرورتی، این وقایع را به هم پیوند نمی‌داد. او، پیرنگ خود را پیرامون یک کنش که آن را «اُدیسه» می‌نامیم، بنا نمود.» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۶۱). از دید ارسطو، «رخدادهای گوناگون باید چنان بنا شوند که اگر یکی از آن‌ها جا به جا و یا حذف شد، کل پیرنگ مختل شود یا درهم بریزد؛ چون اگر بتوان هر جزئی را اضافه و یا حذف کرد بی آن که تغییری پدید آید، این جزء، جزء حقیقی آن کل نیست.» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۶۱-۶۲). توالی و تعاقب رویدادها به تنهایی کافی نیست؛ بلکه باید رابطه‌ی ضروریِ علّی - معلولی میان آن‌ها باشد؛ «این که

یک حادثه به علّت حادثه‌ای دیگر رخ دهد یا این که صرفاً به دنبال آن بیاید، بسیار تفاوت دارد.» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۶۶). صِرف توالی نزد ارسطو چیزی جز صدفه (اتّفاق) نیست؛ «صدفه، جمع‌آمدن اموری است که منطقاً مستقل از یکدیگرند.» (همان: ۶۶).

برای ارسطو، مفهوم «انسجام» با اصل سنخیّت علّت و معلول، هم‌ساز است؛ هر معلول معیّن، بالضّروره با علّتی معیّن، هم‌سو است. از این رو در شناخت علّت، شرط پیش‌بینی، شناخت معلول است. به تعبیری دیگر، علّت به نحو «بالقُوّه» در معلول حضور دارد: میوه‌ی بلوط در دانه‌ی بلوط از پیش حاضر است. حرکت نزد ارسطو خروج از قُوّه به فعل است. سلسله‌ی مراتب هستی بر یک ضرورت علّی از قُوّه به فعل در حرکت است؛ گویی کلّ هستی از جایی آغاز می‌شود و در نقطه‌ای به نهایت و پایان می‌رسد. یک حرکت عمودی به سمت تعالی از قُوّه‌ی محض به فعلیّت محض. ضرورت-گرایی ارسطویی، ریشه در ماهیت‌باوری او دارد. «ماهیت یک موجود برای مثال «درخت بلوط» است، آنگاه قُوّه‌ی این موجود برای چیز دیگری جز درخت بلوط بودن، آزاد نیست.» (رابرت، ۱۳۹۷: ۱۰۰). در جهانِ ماهیت‌باور ارسطویی، درخت بلوط نمی‌توانست چیزی غیر از آنچه که هست، باشد». عینیّت‌یافتگیِ یک غایت، گسست، انقطاع و جهش در هستی وجود ندارد.

ارسطو، این نظام سلسله‌مراتبی و پیوستّاری هستی را در کنشِ نظام‌مند تراژدی منعکس می‌کند: «منظور از کامل و تام (whole) بودنِ [روایت] این است که آغاز، میان و پایانی داشته باشد.» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۵۹). آنچه حرکت در هستی را ممکن می-کند، میل شیء به سمت غایت و فعلیّت یافتن است. یک ارتباط قطعی میان «آغاز» همچون علّت فاعلی با «پایان» به عنوان علّت غایی وجود دارد: «در نظر ارسطو، خودِ علّت غایی است که به وسیله‌ی کشش و جاذبه حرکت می‌دهد.» (کاپلستون، ۱۳۶۸: ۲۵۸). ارسطو، اگرچه از علل اربعه سخن می‌گوید، درنهایت با تحویل علّت فاعلی و علّت صوری به علّت غایی، بنیاد هستی را در غایت‌انگاریِ جهان‌شمولی ادغام می‌کند: حرکت بدون غایت وجود ندارد. در قلمرو روایت نیز «رخدادها و پیرنگ غایتی و نهایتی است که مدّ نظر تراژدی است و در همه‌ی امور، غایت مهم‌ترین چیز است.» (همان: ۵۶).

ارسطو، مفهوم صدفه یا اتّفاق را نیز در تقابل با اصل غایت‌انگاری تعریف می‌کند: «افعالی که برای غرض و غایتی انجام داده می‌شود، ممکن است باعث آثاری بشود که در غرض و غایت آن افعال منظور نباشد.» (وال،۱۳۸۰: ۸۷۷). این غرض و غایت، مربوط به سویه‌ی قاعده‌مندِ روایت؛ یعنی، پیرنگ است؛ به عبارتی دیگر، صدفه در روایت، آن رویدادهایی است که مطابق انتظامِ پیرنگ حادث نشده و بیانگر نوعی گسست و خلأ است. حذفِ صدفه، سبب می‌شود «تا کلِّ روایت بتواند وحدت یک موجود زنده را به دست آورد.» (ارسطو،۱۳۸۶: ۱۰۰).

علیّت‌باوریِ ارسطویی، مبتنی است بر پیش‌فرض فهم‌پذیریِ چرایی امور: «هیچ چیز از آنچه وجود دارد، بدون علّت نیست. این اعتقاد، علم را برمی‌انگیزد تا با وَلَعِ بسیار، «چرایی» همه‌ی چیزها را بیازماید. به طوری که هر آنچه وجود دارد، به نظر، شرح دادنی و محاسبه‌پذیر آید. انسانی که می‌خواهد زندگیش، معنایی داشته باشد از هر حرکت بدون علّت و هدف، چَشم می‌پوشد. همه‌ی زندگی‌نامه‌ها بدین‌سان نوشته شده‌اند. زندگی همچون خطّ سیری نورانی از علّت‌ها، معلول‌ها، شکست‌ها و موفّقیّت‌ها به نظر می‌آید...» (کوندرا۱۳۸۹الف: ۲۷۵). امورِ تصادفی، چیزهایی هستند که علّتشان روشن نیست؛ امّا اموری ضروری بر یک هماهنگیِ از پیش‌بنیاد استوار شده‌اند.(Copleston, 1985: 324-326)

بنابراین «پیرنگ نباید از وقایع توجیه‌ناپذیر تشکیل شود؛ تا آنجا که ممکن است نباید هیچ چیز غیر قابل توجیه در برداشته باشد. اگر این کار امکان‌پذیر نباشد، امر توجیه‌ناپذیر باید خارج از آن بخش داستان که به نمایش درمی‌آید، قرار گیرد؛ مانند ناآگاهی اودیپ از چگونگی مرگ لایوس و نباید در خودِ نمایش‌نامه قرارگیرد...» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۱۰۶). ارسطو دقیقاً عنصر تصادفیِ هر تراژدی را بیرون از روایت جای می‌دهد؛ تصادف همچون زائده‌ی روایت به جای عنصر پیش‌برنده‌ی آن. «راه حل پیرنگ نیز باید از خود داستان برآید؛ این راه حل نباید مستلزم استفاده از عناصر ماوراءِ طبیعی باشد.» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۷۹). توجیه‌پذیری؛ یعنی، ادراکِ علّت طبیعیِ رخ دادنِ امور.

در این مابعدالطّبیعه‌ی مبتنی بر ضرورت هستی‌شناختی «برای بنای یک پیرنگ خوب، نباید آن را اتّفاقی آغاز کرد یا پایان داد؛ بلکه باید این سه بخش (آغاز، میان،

پایان) را درست به کار گرفت.» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۵۹). از همین رو، ارسطو معتقد است؛ پیرنگ‌های مبتنی بر «رخدادهای فرعی»، نامناسب هستند: «منظور من از پیرنگ‌های مبتنی بر رخدادهای فرعی، پیرنگ‌هایی است که در آن‌ها، رخدادها، هیچ گونه محتمل یا ضرورتی (Pobable and invitable) ندارند.» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۶۴). رخدادهای فرعی، قطعیّت سرنوشت تراژیک را به تردید می‌افکنند. در روایت، هیچ چیزِ «پیش‌بینی ناپذیری» نباید وجود داشته باشد. غایت تراژیک وقتی محقّق می‌شود که «وقایع به طور غیر منتظره‌ای با هم مرتبط شوند. این امر، بیش از آنچه تصادفی یا اتّفاقی رخ دهد، شگفتی برمی‌انگیزد. حتّی وقایع اتّفاقی هم وقتی سبب شگفتی می‌شوند که به ظاهر هدفی داشته باشند.» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۶۵). این کشف ضرورت در روایت است که موجب لذّت و معناداری می‌شود.

۲-۳- کلّیّت همچون موضوعِ تقلید: پیوند زیبایی و ریاضیّات

ارسطو همچون افلاطون، مهم‌ترین کارکرد هنر را «تقلید» می‌داند؛ «انسان از این جهت از سایر حیوانات، متفاوت است که مقلّدترین موجود است.» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۴۷).؛ امّا او برخلاف افلاطون، تقلید را چیزی منفی و فرودست نمی‌خواند. براین اساس، برداشت او از ادراک افلاطونی فاصله می‌گیرد. افلاطون، تقلید هنری را محدود به جهان محسوسات که روگرفتی از جهان معقولات - مُثُل - هستند، می‌داند؛ از این رو هنر همچون «روگرفتی از روگرفت‌ها» تصویر می‌شود که از دسترسی به حقایق کلی و ثابت (مُثُل)، ناتوان است.

در مقابل، ارسطو از تقلید به عنوان «کشف عنصر کلّی در اشیا» یاد می‌کند و فرآیند تقلید را محصور به جزئیّات سایه‌وار و پراکنده نمی‌کند. نزد ارسطو، تقلید هم متابعت از واقعیّت است و هم تکمیل آن. او در شرح تقلید از الگوی ریاضی تَبَعیّت می‌کند؛ اگرچه دایره، مطابق تعریف ریاضی، به نحو اَتمّ و اَکمل در واقعیّت وجود ندارد و تمامی دوایر هستی، ناکامل هستند، هم‌چنان، دایره‌ی ریاضی از یک‌سو، اطّلاعاتی از دایره‌ی عینی به ما می‌دهد و از سوی دیگر، نقصان این دوایر را تکمیل می‌کند و رفع می‌نماید. در واقع، ریاضیّات، بُعد کلّی و معقول میان تمامی دوایر هستی را بازنمایی می‌کند و نه اعوجاجات جزئیِ دوایر خاص. برخلاف افلاطون که عنصر معقولِ اشیا (جوهر) را از آن‌ها

جدا کرد و در جهانی مفارق (عالَم مُثُـل) جـای داد، ارسـطو دوبـاره میـان شـیء و ذات معقول وحدت ایجاد کرد؛ «ارسطو به این عقیده متمایل بود که هنرمند بیشتر به سـوی جنبه‌ی کمال مطلوب یا عنصر کلّی در اشیا، توجّه دارد و آن را با میانجی هنر که مـورد نظر است، تعبیر و تفسیر می‌کند.» (کاپلستون، ۱۳۶۸: ۴۱۲).

در اینجا، مقایسه‌ی شعر (هنر) و تاریخ، روشنگر است. در نظر ارسطو، شـعر بـیش از تاریخ به فلسفه نزدیک است؛ زیرا شعر به حقایق کلّـی، نزدیکتـر اسـت؛ اگـر تـاریخ بـه رخدادهای جزئی و خاص توجّه می‌کند، «کار شاعر این نیست که رخـدادهای واقعـی را نقل کند؛ بلکه کار او، آن است که آن چیزهایی را روایـت کنـد کـه بنـا بـر احتمـال یـا ضرورت ممکن بود و یا می‌توانست رخ دهد.» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۶۲). بنـابراین «گـزارش-های شعری، بیشتر...از نوع کلّیّات است»؛ زیرا «شاعر، هرچند قهرمان رزمـی و حماسـی خود را ناپلئون می‌نامد، بیشتر حقیقت کلّی یا «احتمال» را تصویر و توصیف مـی‌کنـد.» (کاپلستون، ۱۳۶۸: ۴۱۳). مراد ارسطو از «حقایق کّلـی»، آن نـوع چیزهـایی اسـت کـه «شخص خاص احتمالاً یا ضرورتاً انجام خواهـد داد و یـا بیـان خواهـد کـرد.» (ارسـطو، ۱۳۶۸: ۶۲). بدین معنا، هنر به‌مثابه‌ی «تصویر واقعیّت» در حکـمِ تکمیـل آن نیـز بـود. ارسطو، نظریّه‌ی محاکاتِ اثر هنری را به مفهوم حکمت و معرفت پیوند می‌زنـد؛ روایـت همچون نظریّه‌ی یا هنر همچون فلسفه به ذات و جوهرِ امور مربـوط می‌شـود. بنـابراین، موضوع تقلید اثر هنری، پرسش از «شرایط کلّیِ امکان وقـوع» اسـت، همـان گونـه کـه هندسه و ریاضیّات نیز «اشکال کلّی هندسی» را وصف می‌کنند. ارسطو به همان میـزان که هنر را از تاریخ دور می‌کند، آن را خویشاوند ریاضیّات معرّفی می‌نماید؛ برای ارسـطو، زیبایی از جنس الگوی ریاضیّات است و از قواعد کلّی و عام تَبَعیّت مـی‌نمایـد: هنرمنـد نیز مانند ریاضیدان «بیشتر با انواع کـه شـبیه کلّـی و ایـده‌آل هسـتند، سـروکار دارد.» (کاپلستون، ۱۳۶۸: ۴۱۳).

ارسطو در کتاب ***بوطیقا***، رابطه‌ی ریاضی و زیبایی را این گونـه نشـان مـی‌دهـد کـه «شـرط زیبـایی، نظـم و انـدازه اسـت.» (ارسـطو، ۱۳۸۶: ۵۹). او هم‌چنـین در کتـاب ***مابعدالطّبیعه*** می‌گوید: «صور اصلیِ زیبایی، نظم و هم‌سـازی و روشـنی اسـت. داشـتن این سه خاصّیت است که به ریاضـیّات، ارزش خاصّـی در شـناخت زیبـایی می‌بخشـد.»

(کاپلستون، ۱۳۶۸: ۴۱۱). ریاضیّات، زیباست؛ چون از نظمی معقول و شفّاف و تناسبِ قاعده‌مند بهره‌مند است. هستی، معقول است؛ چون به زبان ریاضی سخن می‌گوید.

از همین روست که «ثبات رفتاریِ شخصیّت‌ها» برای ارسطو مهم است: «حتّی اگر شخصیّت ارائه‌شده‌ی بی‌ثباتی را به عنوان خصیصه‌ی شخصیّتی نشان دهد، باید در بی-ثباتی‌اش باثبات باشد.» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۷۷). ثبات شخصیّت، مرتبط است به وحدت پیرنگ: «در شخصیّت‌پردازی، چنان که در ساختار پیرنگ چنین است، شخص همواره باید یا به آنچه محتمل است یا غیر قابل اجتناب است توجّه داشته باشد؛ به‌طوری که یک شخصیّت خاص چیزهای خاصّی را بگوید یا انجام دهد که به گونه‌ای محتمل یا غیرقابل اجتناب باشد، و یک واقعه به همان ترتیب به دنبال واقعه‌ی دیگری بیاید.» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۷۹).

اگر قرار است پیرنگ یک تراژدی، دقیق و منسجم باشد، باید شخصیّت‌پردازی نیز در خدمت آن باشد و حرکت از «اوج به حضیض» را که شاخص پیرنگ تراژیک است، به نحو منطقی و ضروری ممکن سازد: «انسان‌های شَرور نباید از بدبختی به سعادت دست یابند؛ زیرا این امر، کمتر از همه، تراژیک است؛ هیچ چیز آن چنان که باید رخ نمی‌دهد، نه انسانی است نه ترسناک و نه ترحّم‌انگیز. یک فرد بدسرشت نیز نباید از سعادت به بدبختی کشیده شود.... ما نسبت به انسانی که سزاوار بدبختی نبوده است، احساس ترحّم و دلسوزی می‌کنیم.» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۷۰). بر این اساس، هرچه ماشین ساختِ روایت (پیرنگ) محاسبه‌پذیرتر باشد، شخصیّت‌ها، واقعی‌تر و طبیعی‌تر از کار درمی‌آیند.

۳- چرخش نیچه‌ای/ پساساختارگرایانه‌ی کوندرا به پیرنگ

سوزان سانتاگ در پاسخ به پرسش «چرا تراژدی مسیحی وجود ندارد؟» می‌نویسد: «در جهانی که یهودیّت و مسیحیّت به تصویر می‌کشند، هیچ رخداد اتّفاقی و مستقلی در جهان وجود ندارد. تمامی رخدادها، جزئی از نقشه‌ی خدایی عادل، نیک، و قادرند. هر تَصلیبی باید به یک رستاخیز ختم شود. هر فاجعه یا مصیبتی باید به عنوان چیزی نگریسته شود که یا به خیری بزرگتر می‌انجامد و یا به عنوان مجازات درست و عادلانه-ای که فردِ مبتلا کاملاً مستحقّ آن است. این نوع کفایت و درستیِ اخلاقیِ جهان که

مسیحیّت بر آن تأکید می‌کند، دقیقاً همان چیزی است که تراژدی انکارش می‌کند.... بنابراین باید گفت که خوش‌بینی غاییِ سنّت‌های مذهبی غالب در غرب و اراده‌ی آن‌ها برای با معنا دیدن جهان، مانع از باززایی تراژدی در جهان تحت حمایت مسیحیّت بوده است؛ همان طور که در دیدگاه نیچه نیز عقل یا روحیّه‌ی اساساً خوش‌بینانه‌ی سقراط بود که تراژدی را در یونان باستان از میان برد.» (سانتاگ، ۱۳۹۴: ۲۰۸).

به قول نیچه، سقراط «خوش‌بینی عقل‌مدارانه‌ای را که می‌گوید همه‌ی چیزها می‌تواند و باید شناخته‌شود، نمایش می‌دهد»؛ از این رو «از نظر سقراط، آنچه در نمایش (درام) مبهم است، بهتر است کنار گذاشته شود.» (مک دانیل، ۱۳۷۹: ۲۶). به زبان ارسطویی، «مبهم»، آن عناصری است که از ساختارِ منطقیِ پیرنگ برنیامده باشد و درنتیجه، غایت آن‌ها، نامعلوم است؛ پیرنگ، نقشه‌ی چگونه و چرا اتّفاق افتادن است. پس آنچه خارج از پیرنگ رخ دهد به زبان لایب‌نیتس، هیچ «اصل جهت کافی» برای وجود داشتن آن نمی‌توان سراغ گرفت: پاسخی برای «چراییِ» آن وجود ندارد؛ امّا آیا رخدادهایی که چرایی‌شان (علّت آن‌ها) نامعلوم است، اموری بی‌معنا هستند؟ از دید نیچه، این میل افراطی به معرفت‌گرایی و «شناخت به هر قیمتی» می‌تواند خطرناک باشد؛ طبیعت - هستی - بیش از هرچیزی با جهان ذهنی ما بیگانه است: «طبیعت، کلید [رازهای آدمی] را به دور انداخت. و وای بر آن کنجکاویِ مُهلکی که ممکن است روزی قدرت آن را داشته باشد تا از شکاف باریکی در محفظه‌ی آگاهی به بیرون و پایین نگاهی افکند و به حدس و گمان دریابد که آدمی نادان و بی‌خبر از [آشوبی که احاطه‌اش کرده] و در نتیجه بی‌اعتنا بدان، صرفاً متّکی به قدرتی بی‌رحم، حریص، سیری‌ناپذیر و درنده است؛ تو گویی در خواب و رؤیا به گردن ببری وحشی آویخته است.» (نیچه، ۱۳۸۰: ۱۶۱).؛ امّا عقلِ فلسفیِ سقراطی/ ارسطویی، دنبال رام کردنِ این جهانِ پُرآشوب، این ببر وحشی است. راه حل: «برپاکردنِ نظامی سلسله مراتبی بر اساس طبقات و درجات، و آفرینش جهان جدیدی از قوانین، امتیازات، برتری‌ها و مرزبندی‌های کاملاً مشخّص جهان جدیدی که اکنون در برابر جهانِ پُررنگ تأثّرات نخستین، قَد عَلَم می‌کند، آن هم به منزله‌ی جهانی مستحکم‌تر و کلّی‌تر که بهتر شناخته می‌شود و در قیاس با جهان ادراک حسّی بی‌واسطه، جهانی انسانی‌تر است: تنها

جهان منظم و الزامی.... و منطقی که از آن متصاعد می‌شود، سردی و قدرت خاص ریاضیّات را به همراه دارد.» (نیچه، ۱۳۸۰: ۱۶۶-۱۶۷). بهترین مثال، همان جهان مُثُلِ افلاطونی است که در تقابل با جهانِ محسوسات ساخته شده: جهانِ وحدت و ضرورت و کلّیّت؛ جهانِ ماهیات یا ذواتِ معقول؛ همان ماهیت‌باوری (Essentialism) که ارسطو مابعدالطّبیعه‌ی خویش را بر آن بنا کرده است. منطق، آن نقاب سردی است که بر چهره‌ی غرایز و امیالِ غیر عقلانی خویش می‌کشیم. اعتقاد به پیرنگ، معلولِ کوشش برای ضابطه‌مندسازیِ واقعیّت است. نیچه و پیروان پساساختارگرای او، معتقدند که زندگی به قاعده و ضابطه درنمی‌آید. فوکو، فیلسوف پساساختارگرا در کتاب ***«نظم اشیا»*** می‌کوشد نشان دهد که هستی، هیچ گونه نظم و غایت ذاتی و پیشینی ندارد و ترتیب و طبقه‌بندی رخدادها به تمامه، حادث و تاریخمند است و از هیچ گونه اصل جهان‌شمولی تَبَعیّت نمی‌کند..(Foucault,2003: xvi-xxvi)در مقابل در پیرنگ ارسطویی نیز همه چیز با نظم و وحدت شروع می‌شود، در میانه تحت خطایی یا لغزشی، آشوب و کشمکش فرامی‌رسد و در پایان، دوباره نظم و آرامشِ نخستین فرا می‌رسد.

کوندرا در کتاب ***«هنر رمان»***، علیّت‌باوری را میل به معقول‌سازیِ یک جهانِ نامعقول می‌داند. «رمان‌نویسان پیشین کوشیدند تا از مادّه‌ی غریب و بی‌نظم و ترتیب زندگی، رشته‌ی معقولیّت محض را بیرون کشند. در نظر آنان، محرّک مطلقاً درک شدنی، فعل را به وجود می‌آورد و این فعل، باعث فعل دیگری می‌شود. ماجرا، عبارت است از سلسله‌ی آشکار علّت و معلولیِ افعال.» (کوندرا، ۱۳۸۹: ۱۲۳). این میل به برساختنِ «رشته‌ی معقولیّت محض» از آنجا آمده که به قول نیچه: «ما را روا نباشد که با چیزها جدا - جدا سر و کارمان باشد یا خطاهای جدا - جدا کنیم یا با حقیقت جدا - جدا رو به رو شویم؛ بلکه اندیشه‌هامان و ارزش‌هامان، آری‌ها و نه‌هامان، اگرها و مگرهامان، می‌باید از ما با همان «ضرورتی» برآیند که میوه از درخت - هم‌تبار و هم‌پیوند - گواهِ اراده‌ای یگانه، سلامتی یگانه، خاکی یگانه، خورشیدی یگانه.» (نیچه، ۱۳۸۰: ۱۵). درمقابل، رمان‌نویسِ مورد علاقه‌ی کوندرا - تولستوی - در رمان ***«آناکارنینا»***، مسیری معکوس را طی می‌کند: «یعنی روشن ساختن جنبه‌ی بدون

علّت، حساب ناشدنی و حتّی اسرارآمیز عمل انسانی.» (کوندرا، ۱۳۸۹: ۱۲۳). کوندرا، کشش افراطی به علیّت‌باوری را خاصّیتِ تسکین‌بخشیِ آن می‌داند: «زیرا اگر از دست-دادن عشقی با دلیل (علّت) باشد، ما تسلیم می‌شویم؛ امّا اگر عشقی را بدون دلیل (علّت) از دست بدهیم، هرگز خود را نخواهیم بخشید.» (کوندرا، ۱۳۸۹ : ۱۲۲).

از همین روست که نیچه و اخلاف پساساختارگرای وی از نظام‌مندسازیِ فلسفی، بیزار بودند و آثار خویش را همچون قطعات گسیخته و پاره گفتارها عرضه می‌کرد. نظام‌های معرفتی، منطقی نشان دادنِ اندیشه‌هایی است که به شکلِ غیر منطقی و از تأثّرات ناگهانی و شخصی ناشی شده است. کوندرا از نیچه نقل می‌کند: «نیچه، جایی دیگر می‌نویسد که فیلسوف نباید از طریق زمینه‌چینی‌های قیاسی و دیالکتیکی، چیزها و اندیشه‌هایی را که از راهی دیگر به آن‌ها رسیده است، قلب کند.... آن راه واقعی را که اندیشه‌ها از طریق آن به سوی‌مان می‌آیند، نه باید پنهان داریم و نه ضایع کنیم.» (کوندرا، ۱۳۸۹ب: ۱۳۳-۱۳۴). اندیشه‌ی رمانی به همین توصیه نیچه‌ای/ پساساختارگرا وفادار می‌ماند: «اندیشه‌ی رمانی (آن چنان که از زمان رابله شناخته است) خود به خود همواره غیر نظام‌مند است؛ بی‌آیین است؛ شبیه اندیشه‌ی نیچه است؛ آزمایشی است؛ در تمامی نظام‌های عقیدتی ما شکاف می‌افکند.» (کوندرا، ۱۳۸۹ب: ۱۵۸). از همین روست که تبارشناسی تاریخیِ فوکویی بر گسست‌ها تأکید می‌کند نه پیوستگی‌ها؛ «تبارشناسی، قیدی چشم‌ناپوشیدنی دارد: ناهمانندیِ رویدادها را بیرون از هر غایت‌مندیِ یکنواخت ضبط می‌کند؛ رویدادها را همان جایی می‌جوید که کمتر از هر جای دیگری انتظارشان می‌رود.... یعنی در احساس‌ها، عشق، وجدان، غریزه‌ها؛ بازگشت این رویدادها را ضبط می‌کند نه برای آن‌که منحنی تدریجی تکامل‌شان را ترسیم کند؛ بلکه برای آن‌که صحنه‌های متفاوتی را بازیابد که این رویدادها در آن نقش‌های متفاوتی را ایفا کرده‌اند.» (فوکو، ۱۳۹۴: ۴۳۹).

نیچه، اُریپید را همچون کُشنده‌ی تراژدی در یونان باستان معرّفی‌می‌کند، بدان دلیل که «گویی چاره‌ای جز زنده کردنِ آغاز نوشته‌ی آناگساگوراس برای نمایش نداشته است؛ «در آغاز همه چیز درهم آمیخته بود؛ سپس فهم از راه می‌رسد و نظم را می-آفریند.» گفته می‌شود آناگساگوراس با Nous خود در میان فلاسفه به عنوان اوّلین

شخص هشیار در میان جمعیّتی از انسان‌های مست، ظاهر شده است.» (نیچه، ۱۳۷۷: ۱۰۱). آناگساگوراس، نخستین نماد پیروزی عقل بر غریزه، خودآگاه بر ناخودآگاه و منطق بر شور بود؛ کسی که خواست تا جهان را به ضابطه‌ی آگاهی درآورد و نظام‌مند سازد. این درحالی است که تراژدی، «سازش‌ناپذیری جهان را نشان می‌دهد.» (سانتاگ، ۱۳۹۴: ۲۰۶). کوندرا نیز معتقد است که رجوع به تولستوی، ما را «در متن یکی از بزرگ‌ترین کاوش‌های رمان اروپایی قرارمی‌دهد: کاوشی در نقشی که عنصر غیر عقلی در تصمیم‌ها و در زندگی ما ایفا می‌کند.» (کوندرا، ۱۳۸۹: ۱۲۵). کوندرا درباره‌ی فیلدینگ می‌نویسد: «در واقع به شگفتی درآمدن از خصوصیّات توضیح ناپذیر این موجود.... عجیب- انسان- برای فیلدینگ مهم‌ترین محرّک نوشتن رمان و دلیل اختراع آن است.» (کوندرا، ۱۳۹۷: ۱۶). از دید کوندرا، آنچه روایت را در رمان به پیش می‌برد، «فراسوی علّیّتِ منطقاً درک شدنی است.» (کوندرا، ۱۳۸۹: ۱۲۴). به قول فوکو: «نیروهایی که در تاریخ عمل می‌کنند نه تابع یک تقدیراند، نه تابع یک ساز و کار؛ بلکه تابع تصادف مبارزه‌اند.» (فوکو، ۱۳۹۴: ۴۴۸).

کوندرا در رمان «***جاودانگی***»، اصرار بر انسجام علّیِ قاعده‌مند را که تابع پیرنگِ علّی باشد، خصم رمان می‌داند: «با این همه از این که تقریباً همه‌ی رمان‌هایی که تا به حال نوشته شده‌اند، زیاده از حد تابع قواعد و وحدت عمل هستند، تأسّف می‌خورم. منظور من، آن است که در مغز و هسته‌ی آن‌ها، سلسله‌ی واحدی از کنش‌ها و رویدادها وجود دارد که به طور علّی به هم مربوط‌اند. این رمان‌ها مثل خیابان تنگی هستند که کسی شخصیّت‌هایش را به ضرب تازیانه به جلو می‌راند. تنش دراماتیک، بلا و مصیبت واقعی رمان است؛ زیرا این تنش، همه چیز را تغییر می‌دهد؛ حتّی زیباترین صفحه‌های رمان، حتّی حیرت‌انگیزترین صحنه‌ها و مشاهدات را به صورت مرحله‌های ساده‌ای درمی‌آورد که به نتیجه‌ی نهایی منتهی می‌شوند و در همین نتیجه‌ی نهایی است که معنی هرچیزی که قبلاً ذکری از آن شد، متمرکز می‌شود. رمان در آتش تنش خود، مثل یک بغل کاه می‌سوزد.» (کوندرا، ۱۳۸۶: ۳۱۳). کوندرا برخلاف ارسطو، «فقدان وحدت پیرنگ» را نشانه‌ی آشوب در روایت نمی‌داند؛ بلکه معتقد است «چیزی عمیق‌تر وجود دارد که انسجام رمان را تضمین می‌کند و آن وحدت از حیث مضمون است.»

(کوندرا، ۱۳۸۹: ۱۵۹). بدین ترتیب «در هریک از خطوط روایت، این مضمون از زاویه‌ی دیگری ملاحظه می‌شود، درست مانند چیزی که در سه آینه منعکس گـردد.» (کونـدرا، ۱۳۸۹: ۱۶۰). در کلام ارسطویی، وجود سه آینه، حاکی از فقدان وحدت پیرنگ است.

عدم تأکید بر وحدت عمل و خطِّ سیر واحد موجب می‌شود که کوندرا در رمان «***بار هستی***»، حتّی توالی کلاسیک «آغاز- میان-پایان»را نقض کند. «بدین معنا کـه وقـایع بخش ششم، پس از وقایع بخش هفتم (آخرین بخش) روی می‌دهد. به کمک این جا به جایی، آخرین بخش (به رغم خصلت لطیف عاشـقانه‌اش) آکنـده از حزنـی اسـت کـه از شناخت آینده ناشی می‌شود.» (کوندرا، ۱۳۸۹: ۱۵۲).

کوندرا برخلاف ارسطو، ارزش روایت را در آن نمی‌داند که مطابق پیروی از یک پیرنگِ تخطّی‌ناپذیر، فقط یک «داستان واحد» را دنبال کند. برعکس در جهان روایی کوندرا، «سخن از داستان‌های کوتاهی است که در «جعبهٔ» رمان «گذاشته» می‌شوند. این روش «در جعبه گذاشتن» را می‌توانید در آثار بسیاری از رمان‌نویسان قرن هفدهم و هجدهم، بیابید.» (کوندرا، ۱۳۸۹: ۱۴۶). کوندرا به صِرف نقلِ رخدادهای در خدمت روایت و در چارچوب پیرنگ بسنده نمی‌کند و معتقد است؛ قناعت کردن به نقل داستان، اثر را بی‌مایه و بی‌جاذبه می‌سازد؛ از این رو به تعبیر خودش، گاه برای پروراندنِ مضمون رمان به «گریز از موضوع» دست می‌یازد: «گریز از موضوع به معنای آن است که داستانِ رمان لحظه‌ای رها شود. به عنوان مثال در رمان «***بار هستی***»، تمامی تفکّر درباره‌ی کیچ، گریز از موضوع است.» (کوندرا، ۱۳۸۹: ۱۶۱). کوندرا با اشاره به فیلدینگ می‌گوید: «او در ضدّیت با قدرت مطلقه‌ی داستان، جزو حقوق حقّه‌ی خود می‌داند که روایت را هر وقت که موقعیّت ایجاب کند با آوردن نظرات و دیدگاه‌های خود، یا به عبارت دیگر با پرداختن به حواشی قطع کند.» (کوندرا، ۱۳۹۷: ۲۱). بدین ترتیب، «کوندرا، خواننده را در جریانِ مسحورکننده‌ی رخدادهای روایت‌شده، غرق نمی‌کند یا او را در هجوم تَغزّلیِ گریزناپذیری که نمی‌توان آن را به چالش کشید و در برابرش مقاومت کرد، منحل نمی‌کند.... کوندرا، روایتش را هم از لحاظ ساختاری و هم مضمونی، همچون یک فرآیندِ پرسش‌گرانه، تفاوت‌گذار و متضاد پیش می‌برد.» (Pifer,2003: 74). در واقع، کوندرا با هم‌جوار ساختنِ عناصرِ متضاد و

اشکال متخاصم و ناهمگون و ایجاد چندصدایی، می‌کوشد مانع تحمیل خطِّ سیر واحد یا روایت یک‌سویه در رمان شود. از دید کوندرا، انقیاد به پیرنگ، نتیجه‌ای جز تک-صدایی و استبداد راوی ندارد.

هم‌چنین، کوندرا با نفیِ تقیّد رمان به «خطِّ سیر واحد داستان»، ناچیز انگاشتنِ «حوادث فرعی» در نظریّه‌ی ارسطو را به نقد می‌کشد؛ ارسطو، حادثه‌ی فرعی را عنصری مزاحم برای اصل سنخیّت علّت و معلول می‌دانست: «در کتاب ***«فن شعر»*** ارسطو، حادثه‌ی فرعی دارای مفهوم مهم است. ارسطو، حادثه‌ی فرعی را خوش نداشت. به نظر او، یک حادثه‌ی فرعی از دیدگاه شعر، بدترین نوع ممکن واقعه است. حادثه‌ی فرعی، نتیجه‌ی گریزناپذیر کنش قبلی و علّت آنچه در آینده پیش می‌آید، نیست و از سلسله‌ی علّی وقایع که قصّه، چنین است، بیرون است. حادثه‌ی فرعی صرفاً یک حادثه‌ی سترون است که می‌توان آن را بدون آن که باعث شود داستان تداوم معقول خود را از دست بدهد، کنار گذاشت، و نمی‌تواند اثری ماندگار بر زندگی شخصیّت‌های داستان بر جا بگذارد.... همان طور که تُشک، پُر از پَشم است، زندگی نیز مملوّ از حوادث فرعی است؛ امّا شاعر (به نظر ارسطو)، لحاف‌دوز نیست و باید تمام حشو و زوائد را از داستان خود خارج کند، هرچند که زندگی چیزی نیست جز دقیقاً همین حشو زوائد.» (کوندرا، ۱۳۸۶: ۳۹۸).

در اینجا کوندرا ارسطو را به چالش می‌کشد که اولاً چگونه می‌توان حوادث فرعی را از حوادث اصلی تمیز داد و ثانیاً چه تضمینی وجود دارد که آن حادثه‌ی فرعی، روزی به ضرورت و سرنوشت زندگی تو بدل نشود؟ از دید جوهرگرایانه‌ی ارسطویی چنین تبدّلی ممکن نیست: «برای گوته ملاقات با بتینا یک حادثه‌ی فرعی بی‌اهمّیّت بود؛ از لحاظ کمّی بتینا فقط بخش اندکی از زندگی گوته را اشغال کرد، وانگهی گوته تا حد ممکن می‌کوشید نگذارد بتینا نقش علّی در زندگی‌اش بازی کند، و سعی بلیغ داشت تا او را از ماجرای زندگی خود دور نگه دارد؛ امّا درست اینجاست که ما به نسبیت مفهوم حادثه‌ی فرعی، نسبیتی که ارسطو به‌طور جامع در آن باره نیندیشیده بود، پی می‌بریم. زیرا هیچ‌کس نمی‌تواند تضمین کند که یک حادثه کاملاً فاقد نیروی لازم باشد و روزی به شکل غیرمنتظره به‌صورت علّت وقایع دیگر در نیاید. وقتی می‌گوییم روزی، حتّی ممکن

است پس از مرگ باشد؛ این دقیقا همان پیروزی بتینا بود؛ زیرا بتینا وقتی که گوته دیگر زنده نبود، به‌صورت بخشی از سرگذشت وی درآمد.» (کوندرا، ۱۳۸۶: ۳۹۹). بنابراین، «ما می‌توانیم تعریف ارسطو را از حادثه‌ی فرعی تکمیل کنیم و بگوییم که هیچ حادثه‌ی فرعی به شکل پیشینی محکوم به این نیست که همیشه به صورت حادثه فرعی باقی بماند؛ زیرا هر واقعه هرچند هم جزیی باشد این امکان در آن است که دیر یا زود علّت وقایع دیگر گردد و به یک سرگذشت یا ماجرا تبدیل شود. حادثه‌های فرعی مثل مین هستند. بیشتر آن‌ها هرگز منفجر نمی‌شوند؛ امّا ممکن است روزی یکی از پیش‌پاافتاده‌ترینِ آن‌ها به‌صورت داستانی درآید که برای‌تان سرنوشت‌ساز باشد.» (کوندرا، ۱۳۸۶: ۳۹۹).

در مترو ایستاده‌ای. دختری جوان که او را نمی‌شناسی ناگهان احساس ضعف می-کند و چیزی نمانده که نقش بر زمین شود. چون در کنار او ایستاده‌ای، او را می‌گیری تا بر زمین نیفتد. به او کمک می‌کنی تا بر روی یک صندلی بنشیند. قطار به مقصد می‌رسد، تو پیاده می‌شوی و در همان لحظه دختری که به تو تکیه داده بود، برای همیشه فراموش می‌شود. این واقعه، یک حادثه ی فرعی معمولی است؛ امّا شاید دوباره، روزی از روزها، آن دختر اتّفاقی تو را ببیند و «تصمیم بگیرد که عاشق منجی خود شود و دیدار اتّفاقی تو را همچون اشاره‌ی دست سرنوشت به فال نیک می‌گیرد»، آنگاه «حادثه‌ی فرعی فراموش‌شده ناگهان به شکل یک داستان کوچک درخواهد آمد» (کوندرا، ۱۳۸۶: ۴۰۰). این حادثه‌ی فرعیِ کوچک همچون حفره‌ای پُرمَکِش، تمام زندگی تو را به درون خویش فرو می‌برد؛ تو را از آن گریزی نخواهدبود.

در تبدیل حوادث فرعی به اصلی، «حافظه» نیز نقشی بنیادین دارد: «گویی حافظه (و نیز فراموشی) باعث شد از تمام ارزش‌ها، یک ارزیابی اساسی و دوباره به عمل آورد؛ آنچه در زندگی جنسی‌اش از روی خواست و اراده و تظاهر و نقشه بود، ارزش خود را از دست داد، حال آن‌که ماجراهایی که غیرمنتظره پیش می‌آمدند و هیچ‌چیز خارق‌العاده‌ای در آن‌ها وجود نداشت، در خاطره‌اش بسیار گران‌بها و عزیز شدند» (کوندرا، ۱۳۸۶: ۴۱۲). حافظه، مرتبه‌بندی و ارزش رخدادها را جابه‌جا می‌کند و نقشی تازه بر پیرنگ‌ها می‌زند. بنابراین، گذر زمان و تبدیل اکنون به «خاطره»، زنجیره‌ی

همنشینیِ حوادث و مکان‌ها را دست‌خوش تغییر می‌سازد و دلالت‌های ثانویه را جایگزین دلالت‌های اولیّه می‌کند. حوادث فرعی نشان آنند که فقط روابط علّی نیستند که روایت را به پیش می‌برند و عامل سیر داستانی می‌شوند.

از دید کوندرا، تقدم حوادث اصلی بر حوادث فرعی، بر این پیش‌فرض معرفت-شناختی/ اخلاقی مبتنی است‌که تمیز عقلانیِ «امر مهم» از «امر غیرمهم» روشن و واضح است: «زندگینامه: توالی وقایعی که ما آن‌ها را در زندگی‌مان مهم می‌دانیم؛ امّا در زندگی، مهم و غیرمهم چیست؟ چون ما خود نمی‌دانیم....، چیزی را مهم می‌دانیم که دیگران مهم می‌دانند، مثل پرسش‌نامه‌ای که کارفرما در اختیارمان می‌گذارد و ما آن را پُر می‌کنیم: تاریخ تولد، شغل والدین، میزان تحصیلات، تغییرات شغل، مسکن، ازدواج، طلاق، تولّد کودکان و بیماری‌های مهم، رقت‌انگیز است؛ امّا واقعیّت همین است: ما آموخته‌ایم که زندگی خود را به چشم پرسش‌نامه‌های شغلی یا دولتی نگاه کنیم.» (کوندرا، ۱۳۸۶: ۴۰۰-۴۰۱).

هم‌چنین، کوندرا، غایت‌انگاری ارسطویی که از پسِ ضرورتِ پیرنگ می‌آید را به چالش می‌کشد: «تو فکر می‌کنی هرآنچه از تعاقب دیوانه‌وار یک نتیجه‌ی نهایی بری باشد، ملال‌آور است؟ وقتی تو این مرغابی عالی را می‌خوری، آیا دچار ملال می‌شوی؟ آیا تو با شتاب به سوی هدفی می‌روی؟ برعکس، می‌خواهی که این مرغابی هرچه آرام‌تر وارد بدنت بشود و مزه‌اش هیچ‌وقت به پایان نرسد. رمان نباید شبیه مسابقه‌ی دوچرخه-سواری شود بلکه باید ضیافتی باشد با غذاهای بسیار.» (کوندرا، ۱۳۸۶: ۳۱۳). از سوی دیگر، رمان‌نویس پساساختارگرا با انکار «غایت واحد» به «فرجام‌های چندگانه» می‌رسد که «با ارائه‌ی چندین پیامد برای یک پیرنگِ داستانی واحد، در مقابل خاتمه یافتن (Closure)مقاومت می‌ورزد» (لوئیس، ۱۳۹۳: ۸۹). پساساختارگرایان با عدول از زنجیره‌ی منتهی به غایات از فهم جهان همچون پیوستارِ بسته به جهان همچون تعیّن‌های چندگانه‌ی سیّال و باز عبور می‌کند.

انکار این سیرخطّیِ غایت‌انگارانه منجر به نفی وحدت‌گرایی ارسطویی می‌شود: «من مخصوصاً منتظر بخش ششم همین کتاب هستم. یک شخصیّت کاملاً جدید وارد رمان می‌شود و در پایان همان بخش بدون آن‌که اثری برجا بگذارد ناپدید می‌شود. او باعث

هیچ‌چیز نمی‌شود و هیچ تأثیری برجا نمی‌گذارد. من این شخصیّت را دقیقاً به این سبب دوست دارم. بخش ششم، رمانی است در داخل یک رمان غم‌انگیزترین، داستان شهوی است که تا به حال نوشته‌ام. این داستان تو را هم غمگین می‌سازد.» (کوندرا، ۱۳۸۶: ۳۱۳). «رمان در دلِ رمان» یکی از نشانه‌های فقدان انسجام و وحدت در روایت ارسطویی است؛ کوندرا به نحو آگاهانه‌ای، اصل وحدت روایت ارسطو را نقض می‌کند.

در جایی دیگر، کوندرا این اصل ارسطویی که «هر رخدادی باید توجیه‌پذیر/ متقاعدکننده باشد»را نقض می‌کند: «آوناریوس گفت: ...اما تو باید برایم توضیح بدهی که چرا او تصمیم می‌گیرد در یک روز خاص به زندگی خود پایان دهد و نه در یک روز دیگر. – مگر می‌توانی توضیح بدهی که چرا یک گل در یک روز معین شکفته می‌شود و نه در یک روز دیگر؟» (کوندرا، ۱۳۸۶: ۳۳۲). کوندرا برخلاف ارسطو معتقد است که علل رخدادها را با تکیه بر استعاره‌ها می‌توان فهمید نه مفاهیم معرفتی. همان‌گونه که در این‌جا کوندرا از استعاره‌ی شکفتن گل بهره‌می‌گیرد و چاره‌ای جز این نیست: «من کوشیده‌ام برایت توضیح بدهم که همگی ما در وجودمان دلایل حک‌شده‌ای برای اعمال‌مان داریم که آلمانی‌ها به آن (Grund) می‌گویند، این‌ها رموزی هستند که گوهر سرنوشت ما را تعیین‌می‌کنند. این رموز به عقیده‌ی من در ذات یک استعاره نهفته‌است» (کوندرا، ۱۳۸۶: ۳۳۱). وقتی در یک استعاره، «کوه‌ها» به «عابدان خسته‌ی خواب‌آلود» تشبیه می‌شوند، در واقع، میان دو چیز بیگانه از هم به شیوه‌ای استعاری/ زیباشناختی پیوند برقرار شده است. مطابق این دیدگاه استعاری، به‌جای تعقیب سلسله‌ی علّیِ رخدادها، باید به روابط مبتنی بر «شاعرانگیِ غافلگیری» توجّه کرد؛ چیزی که در این جمله‌ی مورد علاقه‌ی سوررئالیست‌ها پدیدار می‌شود: «یعنی گفته‌ی لوترامون درباره‌ی زیباییِ برخورد یک چتر با یک چرخ خیاطی؛ هر چه چیزها از هم بیگانه‌تر باشند، نوری که از تماس آن‌ها برمی‌جهد جادویی‌تر خواهد بود: من خوش دارم این را شاعرانگیِ غافلگیری بخوانم؛ یا زیبایی در هیأت غافلگیریِ دائمی. یا اگر بخواهیم اندیشه‌ی سرنوشت را به عنوان معیار ارزشی به‌کار بریم: سرنوشت تخیل، سرنوشت برخوردهای نامنتظر.» (کوندرا، ۱۳۸۹ب: ۴۵).

در اینجاست که کوندرا مفهوم «علّت» را ریشه‌یابی می‌کند: «در تمام زبان‌هایی که از زبان لاتین سرچشمه گرفته‌اند واژه‌ی "Reason" (Ragione، Raisn، Ratio) معنایی دوگانه دارد: نخست، معرّف توانایی اندیشیدن است و فقط در مرحله‌ی دوم به معنای علّت (دلیل) است. پس این واژه به مفهوم علّت (دلیل) همیشه مثل چیزی عاقلانه درک می‌شود. یک علّت که عاقلانه بودنش آشکار نیست ظاهراً در ایجاد یک معلول ناتوان است؛ امّا در زبان آلمانی این واژه در مفهوم علّتGrund خوانده می‌شود و واژه‌ای است که هیچ ربطی با واژه‌ی لاتینی Ratio ندارد و اساس معنایش «خاک» است و بعدها معنی «اساس» (زمینه) را نیز پیدا کرد. رفتار دختر با توجّه به واژه‌ی لاتینی Ratio که توی یک شاهراه می‌نشیند، ظاهراً احمقانه، نامناسب و غیر عادلانه است؛ امّا علّت خود، اساس خود، و زمینه‌ی خود را دارد. یک چنین اساسی در اعماق وجود همه‌ی ما حک شده است، این علّت پایدار اعمال ماست، این، خاکی است که سرنوشت ما در آن می‌روید. من می‌کوشم اساس پنهان را که در اعماق وجود هریک از شخصیّت‌های داستانم وجود دارد درک کنم....» (کوندرا، ۱۳۸۶: ۳۱۱-۳۱۲).

امّا چه انگیزه‌هایی سبب می‌شود تا چنین پیگیرانه در پسِ هر رابطه‌ای به دنبال کشف علّیّت باشیم؟ نیچه با نقد «انگیزه‌ی علّت‌جویی»، آن را زاییده‌ی ترس می‌داند؛ ترس از ناشناخته‌ها: «ناشناخته با خود خطر و ناآرامی و دل‌شوره می‌آورد و- نخستین غریزه‌ی آدمی در پیِ گریز از این وضع ناگوار است... نخستین گمانی که ناشناخته را به شناخته بدل می‌کند، چنان دل‌چسب است که «درست» می‌انگارنداش... بدین‌سان احساسِ ترس بر انگیزه‌ی علّت‌جویی هم حدّ می‌گذارد و هم آن را برمی‌انگیزد.»؛ امّا حسِّ ترس، «نه چندان در پیِ علّت به خاطر خودِ علّت که بیشتر در پیِ گونه‌ای از علّت است- علّتی آرام‌بخش، رهایی‌بخش، سبُک‌کننده. این که چیزی از پیش شناخته و آزموده و بر حافظه- نقش- خورده را علّت می‌انگارند، نخستین پیامدِ همین نیاز است. هیچ چیزِ تازه و ناآزموده و ناآشنا علّت شمرده نمی‌شود» (نیچه، ۱۳۸۲: ۷۲). بنابراین، گرایش مابعدالطّبیعی به اصل علّیّت‌باوری در فراروی از یک جهان هراسناک، مُتشتّت و آشفته به جهانی رام‌شده، معقول و پیش‌بینی‌پذیر ریشه دارد. از این رو، «کسی هرگز در این باب شک نداشته است که همه‌ی پیش‌زمینه‌های یک‌کردار یا علّت‌هایش را در

آگاهی می‌باید جُست و اگر به نامِ انگیزه در آگاهی به دنبال‌اش بگردیم در آن باز-اش خواهیم‌یافت.» (نیچه، ۱۳۸۲: ۶۸).؛ امّا از دید نیچه «آن‌ها (شخصیّت‌های تراژیک) احساس می‌کنند که احمقانه یا حقارت‌آمیز است که از آنان خواسته شود به جهانی ازهم گسیخته، سامان بخشند. معرفت، عمل را می‌کُشد.» (نیچه، ۱۳۷۷: ۶۴). نیچه پیشنهاد می‌کند که «میل به معرفت» را در خویشتن مهار کنیم و در پسِ هرچیزی دنبال علّت و غایت معقولی نگردیم: «امّا عقیده رایج چیز دیگری است؛ زیرا بر اساس یک خطای قدیمی، معمولاً انگیزه و نیروی محرّک را در هدف (در غایت و مقصود و رسالت و غیره و غیره...) می‌دانند؛ امّا...آیا غالباً «هدف» و «غایت»، تنها بهانه‌هایی برای پوچی و خودپسندی نیستند که می‌خواهند چَشم خود را ببندند و نمی‌خواهند که بگویند کَشتی در جریانی پیش می‌رود که اتّفاق آن را قرار داده است؟... نقد مفهوم «هدف و غایت»، کاری است که باید انجام گیرد.» (نیچه، ۱۳۷۷ب: ۳۵۱).

میلان کوندرا با این نظر ارسطو، موافق نیست که امر تصادفی، هیچ معنایی ندارد. او در رمان «***جاودانگی***» از «تصادف شاعرانه» سخن می‌گوید؛ «امّا این گفته‌ی مرا مجسّم کنید: «درست در لحظه‌ای که اوّلین برگ زرد در شیکاگو بر زمین افتاد، پروفسور آوناریوس وارد جکوزی شد تا پشتش را ماساژ دهد.» جمله به صورت جمله‌ی غم‌انگیزی درمی‌آید؛ زیرا اکنون پروفسور آوناریوس را منادی خزان می‌بینیم و آبی که اکنون در آن غوطه خورد به نظرمان از اشک، شور می‌نماید. تصادف، مفهومی غیر منتظره به واقعه دمید و بنابراین، من آن را تصادف شاعرانه می‌نامم.» (کوندرا، ۱۳۸۶: ۲۹۳). در کنارِ این نوع تصادف، کوندرا از تصادفِ مورد علاقه رمان‌نویسان سخن می‌گوید: «امّا هنوز یک نوع تصادف دیگر وجود دارد: «پروفسور آوناریوس، درست در لحظه‌ای وارد مترو مونپارناس شد که یک زن زیبا با یک صندوق اعانه‌ی قرمز رنگ در دستش آنجا ایستاده بود.» این، همان تصادفِ داستان‌ساز است که رمان‌نویسان، خیلی آن را دوست دارند.» (کوندرا، ۱۳۸۶: ۲۹۴). کوندرا از تصادف‌هایی سخن می‌گوید که روند داستان را معنادار ساخته و آن را به پیش می‌برند. وقتی این رخدادهای تصادفی، چنین قدرت عظیمی در دگرگون‌ساختنِ زندگی‌مان دارند، «چرا ما، چندان آن‌ها را به حساب نمی‌آوریم؟ چرا طوری عمل می‌کنیم که گویی این رویدادهای تصادفی، کلاً هیچ

ربطی به ماحصلِ زندگی‌های ما ندارد؟ و در نتیجه، چرا ما انتظار داریم نویسندگانِ داستان‌های روایی، رخدادهای تصادفی در داستان را به حداقلِ ممکن برسانند؟» (Hans,2003: 77). کوندرا تأکید می‌کند به جای آن که راوی را به خاطر پیوند ایجاد کردن میان شخصیّت‌های داستان با رخدادهای تصادفی (گم کردنِ سررشته‌ی پیرنگ!) شماتت کنیم، باید خود را نقد کنیم که چرا به ارزش‌زیبایی‌شناسانه و تحوّل‌بخشِ تصادف‌ها در زندگی‌مان بی‌توجّه مانده‌ایم! بزرگ‌ترین مراحل زندگی‌ما، محصول همین رویدادهای تصادفیِ نامربوط است.

او تأکید می‌کند که اگرچه هیچ سنجه‌ی عقلی برای پیش‌بینی و تشخیص «برخوردهای نامنتظر» وجود ندارد، «درست همین عدم احتمال است که آن را با ارزش کرد؛ زیرا همان ریاضیّات وجودی که وجود ندارد، احتمالاً چنین معادله‌ای را پیشنهاد می‌کند: ارزش تصادف، مساوی است با میزان نامحتمل بودنِ آن.» (کوندرا، ۱۳۸۶: ۲۹۶). واقعیّت این است که «محاسبه‌ی احتمال دیدارهای بشر» فرمول و قاعده‌ی کلّی ندارد و از این بابت، «زندگی بشر هیچ وقت موضوع تحقیقات ریاضی قرار نگرفته است» (کوندرا، ۱۳۸۶: ۲۹۵). از همین رو، یکی از شخصیّت‌های رمان ***«جاودانگی»*** (پروفسور آوناریوس) می‌گوید: «من احساس می‌کنم که تصادف در زندگی انسان از طریق محاسبه‌ی احتمالات تعیین نمی‌شود. منظور من، این است که غالباً تصادفی برای ما پیش می‌آید که وقوعش آن قدر نامحتمل است که نمی‌توانیم آن را از نظر ریاضی توجیه کنیم... اخیراً در یک خیابان کاملاً بی‌اهمّیّت در یک محلّه‌ی کاملاً بی‌اهمّیّت پاریس راه می‌رفتم که زنی هامبورگی را دیدم.... من به این دلیل توی آن خیابان بودم که اشتباهی یک ایستگاه زودتر از مترو پیاده شده بودم. و او هم برای سه روز به پاریس آمده بود و گم شده بود. احتمال دیدار ما یک در میلیارد بود.» (کوندرا، ۱۳۸۶: ۲۹۵).

کوندرا تعریف ساده‌ای از «تصادف» به دست می‌دهد: «زندگی روزانه‌ی ما پر از اتّفاقات و برخوردهای تصادفی میان افراد و رویدادهاست. ما، این رویدادها را تصادف می‌نامیم. تصادف، زمانی اتّفاق می‌افتد که دو رویداد نامنتظر در یک زمان به وقوع پیوندد و به یکدیگر تلاقی کند...» (کوندرا، ۱۳۸۷ : ۸۰). در دیدگاه سقراطی‌ارسطویی «سنگینی، ضرورت و ارزش به تمامی و عمیقاً به هم پیوسته است: تنها چیزی جدّی

است که «ضروری» باشد، تنها چیزی دارای ارزش است کـه «وزیـن» باشـد.» (کونـدرا، ۱۳۸۷: ۶۴). در مقابل چنین رویکردی، کوندرا می‌پرسد: «آیا یک رویداد هرچـه بیشـتر اتّفاقی باشد، مهم‌تر و پرمعناتر نیست؟». پاسخ او معلوم است، «فقط اتّفاق اسـت کـه آن را می‌توان به عنوان یک پیام تفسیر کرد. آنچه برحسب ضرورت روی می‌دهد، آنچه کـه انتظارش می‌رود و روزانه تکرار می‌شود، چیـزی سـاکت و خـاموش اسـت. تنهـا اتّفـاق، سخن‌گو است و همه می‌کوشند آن را تعبیر و تفسیر کنند، همان گونه که کولی‌ها - در ته یک فنجان برای آشکالی که اثر قهوه به جـای گـذارده اسـت -مـی‌تراشـند؟ مـبهم.» (کوندرا، ۱۳۸۷: ۷۷). بنابراین، کوندرا مقولاتی همچون معنـا، زیبـایی، پیـام را در میـان رخـدادهای پراکنـده و تصـادفی جسـتجو مـی‌کنـد کـه در مابعدالطّبیعـه‌ی سـقراطی/ ارسـطویی همچـون حشـو و زوائـد زنـدگی کنـار نهـاده مـی‌شـدند؛ زیبـایی از جـنس مقولات‌ریاضی و الزامات عقلانی نیست.

نیچه درباره‌ی این زیبایی‌شناسیِ مابعدالطّبیعی می‌گویـد: «اکنـون بایـد بتـوانیم بـه خصلت سقراط‌گرایی زیبایی‌شناسانه نزدیک‌تر شویم که مضمون قـانون، افضـل آن ایـن است: «برای زیبا بودن، باید هوشمندانه باشد.» که هم‌رسته‌ی حکـم سـقراطی «دانـش، فضیلت است.» می‌باشد.» (نیچه، ۱۳۷۷: ۹۸). کوندرا، این سقراط‌گرایی زیبایی‌شناسـانه را چیزی قاعده‌مند، مطابق عقلانیّتِ ریاضی مـی‌بینـد کـه بـا اصـل فردیّـت و اتّفـاق در تعارض است. به زبان کوندرا: «امّا از نظر ریاضی، زیبایی چیست؟ زیبایی بـه ایـن معنـی است که یک مورد خاصّ، بسـیار شـبیه پـیش‌نمونـه‌ی اصـلی باشد...زشـتی؛ بوالهوسـی شاعرانه‌ی اتّفاق است. در مورد یک شخص زیبا، بازیِ اتّفاق در جهـت انتخـاب میـانگین همه‌ی ابعاد صورت می‌گیرد. زیبایی: میانگین غیرشاعرانه. زیبایی، بیش از زشـتی، عـدم فردیّت و غیر شخصی بودنِ یک صـورت را نشـان مـی‌دهـد. یـک فـرد زیبـا در صـورت خویش، نسخه‌ی بدل آن اصل را می‌بیند که طرّاح پـیش‌نمونـه ترسـیم کـرده اسـت، و برایش مشکل است باور کند که آنچه می‌بیند خویشتنِ بی‌مانند است.» (کوندرا، ۱۳۸۶: ۳۲۷). همین سقراط‌گراییِ زیبایی‌شناسانه یا معادله‌ی «زیبایی، معقول است» باعث شد «نقّاشان و پیکرتراشان مشهور از عهد کلاسیک تـا رافائـل و شـاید حتّـی تـا انگـر از بـه تصورکشیدنِ خنده و حتّی لبخند ابا کرده‌اند.» (کوندرا، ۴۲۱: ۱۳۸۶). علّت این امتنـاع،

معلوم است: «خنده عبارتست از تشنّج صورت، و شخص متشنّج بر خود حاکم نیست، چیزی که نه اراده و نه عقل است بر وی حاکم شده است. به این دلیل است که پیکرتراشِ کلاسیک، خنده را مجسّم نمی‌کرد. یک موجود بشری را که بر خود حاکم نیست (یک موجودِ بشری فراسوی عقل، فراسوی اراده) نمی‌توان زیبا انگاشت.»؛ از این رو «اگر عصر ما برخلاف روح نقّاشان بزرگ، خنده را حالت ممتاز چهره‌ی انسان ساخته است، معنایش، این است که غیبت اراده و عقل به صورت وضع آرمانی بشر درآمده است.» (کوندرا، ۱۳۸۶: ۴۲۳).

توجّه به امور حادث و تصادفی بود که کوندرا را واداشت تا به تفسیری متفاوت با ارسطو از تراژدی یونانی دست یابد: آنچه تراژدی را ممکن می‌کند رخدادهای نامنتظر و تصادفی است که در هیچ یک از محاسبات عقلانی و اصول ریاضیّاتی جای نمی‌گیرد؛ مسأله، اینجاست که اُدیپ در تراژدی سوفکلس با واپس‌نگری، آینده را همچون پیامدِ گذشته‌ی خود تصوّر کرد و بدین ترتیب، امر تصادفی را همچون سرنوشتی مقدّر و قطعی، پذیرا شد. ما نیز با تبدیل رابطه‌ی استعاری رخدادها به پیوندهای ضروری، یک توالیِ انتزاعی و ضروری از زندگی‌مان می‌سازیم.((Pichova & Rhine, 1997: 81).

۴- نتیجه‌گیری

ضدیتِ کوندرا با مفهوم پیرنگِ ارسطویی، ریشه در هستی‌شناسی نیچه دارد که «وجود» را نامعقول می‌دانست و به نقد عقلانیّت کلاسیک و مدرن می‌پرداخت. رهیافتی که پساساختارگرایان، پیگیرانه دنبال کردند. پیرنگ ارسطویی، تلاشی بود برای ادراک نظام‌مند و عقلانیِ جهان. در مقابل، کوندرا، هیچ یک از مفاهیم بنیادین ارسطویی یعنی وحدت، ضرورت و کلّیّت را قبول نداشت و جهان را چیزی ازهم‌گسیخته، متکثّر، تصادفی و فاقد عقلانیّتِ ریاضی و کلّی می‌دانست، مقولات نیچه که در اندیشه پساساختارگرا به تناوب، به کار گرفته شدند. انسان‌شناسیِ کوندرایی نیز از درک انسان همچون حیوان ناطق (ارسطو) فاصله می‌گیرد؛ ما وجود داریم بدون آن که ماهیتِ از پیش‌تعیین‌شده و غایت مشخّصی داشته باشیم. جوهرستیزی یا نقد ذات‌گرایی که اندیشمندان پساساختارگرا بسیار بدان راغب‌اند، دست کم در عصر ناخودآگاهِ پسافرویدی دیگر باور به این که اراده و عقل، آدمی را به کنش وامی‌دارد، چیزی ناموجّه

است. کوندرا، یکی از دستاوردهای مهمّ رمان را کشف حیوانیّتِ درونِ انسان می‌دانست: سویه‌ی غریزی، نامعقول و فهم‌ناپذیر وجودِ انسانی؛ از این روبه زعم کوندرا نمی‌توان جهانِ روایتی‌ای خلق کرد که در آن فقط اراده‌مندی و عقلانیّت سیطره دارند. گسست روایی کوندرا از ارسطو بدون انقطاع معرفت‌شناختی- هستی‌شناختی و اتّخاذ چشم‌انداز نیچه‌ای/پست‌مدرن ناممکن بود.

پژوهش حاضر نشان داد که نمی‌توان تغییر در روایت را بدون چرخش نظری پساساختارگرایی درک کرد. در واقع، فقدان خطِّ سیر واحدِ روایت در خدمت چندصداییِ محتوایی قرار می‌گیرد، همان گونه سیطره‌ی پیرنگ، تک‌صدایی را مقدّر ساخته بود. قلمرو معنا از انحصار در حوزه‌ی ضرورت‌ها به گستره‌ی تصادف/ اتّفاق تسرّی یافت و اموری که تا پیش از این، واجد معرفت پنداشته نمی‌شد، در جهان نیچه‌ای-کوندرایی مورد توجّه قرارگرفت. از دید کوندرا، رمان، شکلی از اندیشیدن را ممکن کرد که در جهان ماهیت‌باور و وحدت‌گرای فلسفه سابقه نداشت. پیرنگ، زاده‌ی درک عقلانی و فلسفی از جهان است؛ امّا رمان می‌کوشد جهانی را روایت کند که به گونه‌ی نامعقولی از سطح آگاهی و نظمِ انسانی می‌گریزد. اگر کوندرا حوادث فرعی یا «گریز از موضوع» را وارد داستان می‌کند از آن‌روست که می‌خواهد به ابعادِ کشف‌ناشده‌ی هستی بپردازد که در نظریّات فلسفی مغفول مانده است. از دید کوندرا، رسالت اصلیِ رمان همین است. اگر در اندیشه‌ی ارسطو، روایت ذیل فلسفه قرار می‌گرفت، اکنون در زبان کوندرا رمان، جهانی مستقل از فلسفه می‌آفریند. به عبارت دقیق‌تر، رمان، شکل متفاوتی از فلسفیدن را ممکن می‌کند که تا پیش از نیچه سابقه نداشته است. کوندرا می‌خواهد به عصر تراژیک یونان باستان بازگردد؛ عصری که به قول نیچه «روایت» و «تفکّر» در وحدتی رازآمیز به هم‌زیستی رسیده‌بودند. از این حیث مکتب پساساختارگرایی در گفتگو با جهان رمان به بازاندیشی در شیوه‌های تفکّر متافیزیکی پرداخت.

منابع

—ارسطو (۱۳۸۶)، ***بوطیقا***، ترجمه‌ی هلن اولیایی‌نیا، اصفهان: نشر فردا.

—اسدی، سعید (۱۳۹۰)، «درآمدی بر تحلیل ساختاری گفتمان/ پیرنگ نمایشی»، ***فصل‌نامه‌ی هنر و معماری: تئاتر***، شماره‌ی۴۴.

—پاینده، حسین (۱۳۹۳)، ***داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)***، جلد سوم، تهران: انتشارات نیلوفر.

—سانتاگ، سوزان (۱۳۹۴)، ***علیه تفسیر***، ترجمه‌ی مجید اخگر، تهران: نشر بیدگل.

—عبّاسی، علی (۱۳۹۱)، «کارکرد روایی پیرنگ در دو روایت قدیم و جدید»، ***تاریخ ادبیّات***، شماره‌ی ۷۰، صص ۴۵

—علّامی، ذوالفقار (۱۳۸۹)، «جایگاه شعر نزد افلاطون و ارسطو»، ***فصل‌نامه‌ی پژوهش زبان و ادبیّات فارسی***، شماره‌ی ۱۹، صص ۸۶.

- فوکو، میشل (۱۳۹۰)، *فوکو و امر سیاسی*، ترجمه‌ی کاوه حسین‌زاده‌راد، رخداد نو، تهران.

- فوکو، میشل (۱۳۹۴)، *«نیچه، تبارشناسی، تاریخ»*، ترجمه‌ی نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، چاپ در: ***از مدرنیسم تا پُست‌مدرنیسم***، ویراستار انگلیسی: لارنس کِهون، ویراستار فارسی: عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.

—کوندرا، میلان (۱۳۸۶)، ***جاودانگی***، ترجمه‌ی حشمت کامرانی، تهران: نشر علم.

—کوندرا (۱۳۸۷)، میلان، ***بار هستی***، ترجمه‌ی پرویز همایون‌پور، تهران: نشر قطره.

- کوندرا، میلان (الف۱۳۸۹)، ***هنر رمان***، ترجمه‌ی پرویز همایون‌پور، تهران: نشر قطره.

—کوندرا، میلان (۱۳۸۹ب)، ***وصایای تحریف‌شده***، ترجمه‌ی کاوه باسمنجی، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

—کوندرا، میلان (۱۳۹۷)، ***نظریّه‌ی رمان***، ترجمه‌ی سیدمحمّدرضا باطنی، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

- لوئیس، بری (۱۳۹۳)، «پسامدرنیسم و ادبیّات»، چاپ در: ***مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان***، ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: انتشارات نیلوفر.

- کاپلستون، فردریک (۱۳۶۸)، ***تاریخ فلسفه‌ی یونان و روم***، ترجمه‌ی سیدجلال‌الدین مجتبوی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش.

- مارتین، والاس (۱۳۹۱)، ***نظریّه‌های روایت***، ترجمه‌ی محمّد شهبا، تهران: نشر هرمس.

- محمّدی‌وکیل، مینا (۱۳۹۶)، «رابطه هنر و اخلاق در فلسفه ارسطو»، ***دو فصل‌نامه‌ی فلسفه و کلام***، سال چهل و پنجم، شماره‌ی ۱، صص ۹۶
- نیچه، فریدریش (الف۱۳۷۷)، ***زایش تراژدی***، ترجمه‌ی رؤیا منجم، تهران: نشر پرسش.
- نیچه، فریدریش (۱۳۷۷ب)، ***حکمت شادان***، ترجمه‌ی جمال آل‌احمد و دیگران، تهران: نشر جامی.
- نیچه، فریدریش (الف۱۳۸۰)، ***فلسفه، معرفت و حقیقت***، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، تهران: نشر هرمس.
- نیچه، فریدریش(۱۳۸۰ب)، ***تبارشناسیِ اخلاق***، ترجمه‌ی داریوش آشوری، تهران: نشرآگه.
- نیچه، فریدریش (۱۳۸۲)، ***غروب بت‌ها***، ترجمه‌ی داریوش آشوری، تهران: نشرآگه.
–ویکس، رابرت (۱۳۹۷)، ***فلسفه مدرن فرانسه***، ترجمه‌ی پیروز ایزدی، تهران: نشر ثالث.
–Bayley, John (2003) , "*Kundera and Kitsch",* in: ***Bloom's Modern Critical Views : Milan Kundera***, Edited and with an Introduction by Harold Bloom, Chelsea House Publishers.
–Copleston, Frederick (1985) , ***A History of Philosophy, Volume IV,*** New York: Doubleday.
–Foucault, Michel (2003) , ***The order of things***, translated by Alan Sheridan, London and New York: Routledge.
–Hans, James (2003) , "Kundera's Laws of Beauty", in: ***Bloom's Modern Critical Views: Milan Kundera***, Edited and with ab Introduction by Harold Bloom, Chelsea House Publishers.
–Pichova, Hana & Rhine, Marjorie (1997) ,"Reading Oedipus in Milan Kundera's The Umbearable Lightness of Being", in: ***Comparative Literature Studies***, vol. 34, no. 1, The Pennsylvania State University.
–Pifer, Ellen (2003) ,"The Book of Laughter and Forgetting: Kundera's Narration against Narration," in: ***Bloom's Modern Critical Views: Milan Kundera***.
–Rayner, Timothy (2007) , ***Foucault's Heidegger***, New York: Continuum International Publishing Group.
–White, Alan (1990) , *Within Nietzsche's Labyrinth*, New York & London: Routledge.