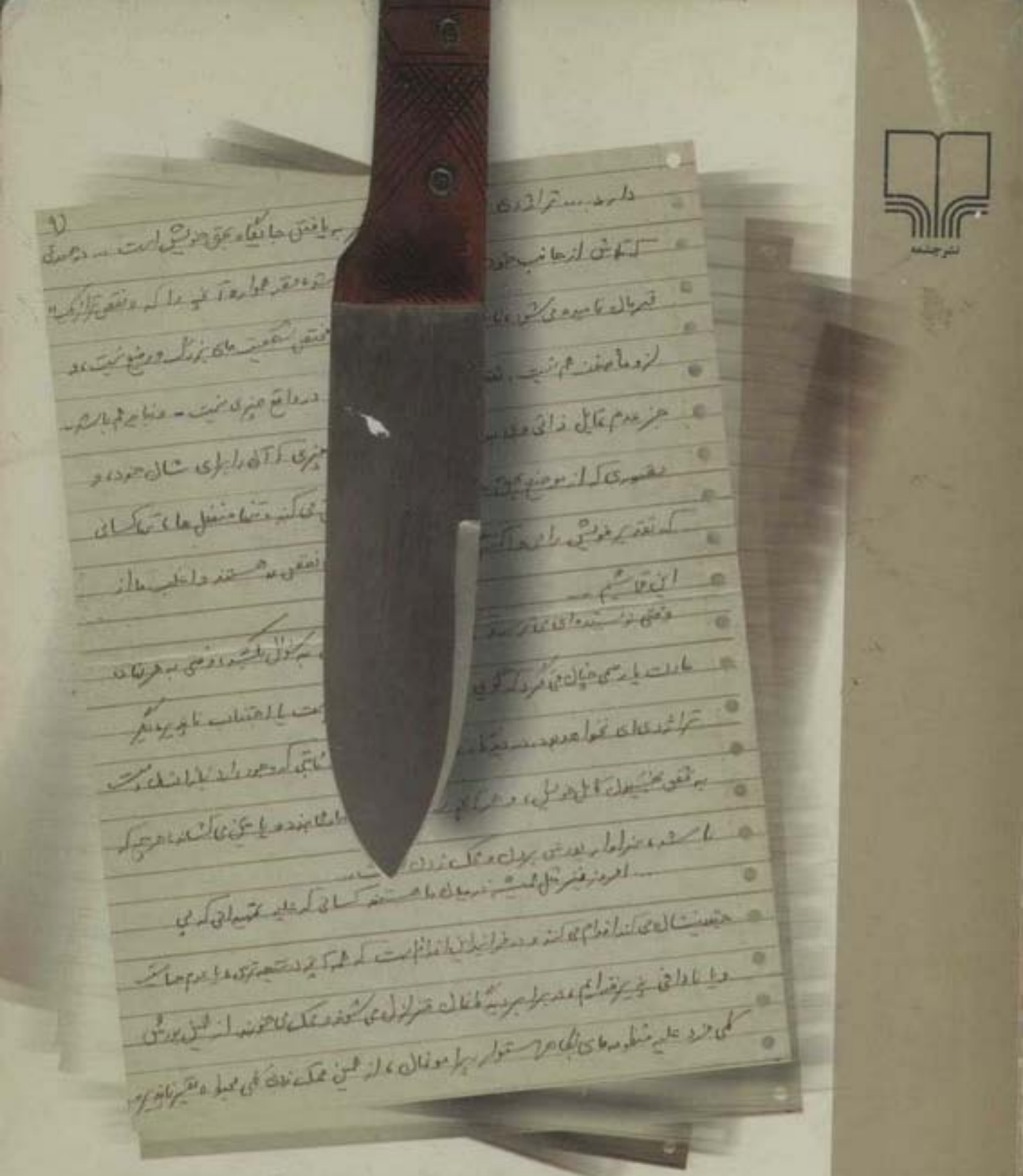
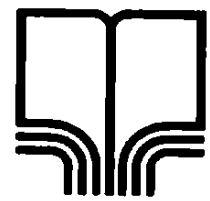


... تا دام آخر

محمد جعفر پوینده

گزیده‌ی گفت وگوها و مقاله‌ها

به کوشش سیما صاحبی (پوینده)



نشر چشمه

... تا دام آخر
گزیده‌ی گفت‌وگوها و مقاله‌ها

محمدجعفر پوینده

به کوشش
سیما صاحبی (پوینده)

تهران ۱۳۷۸

پوینده، محمدجعفر، ۱۳۳۳ ـ ۱۳۷۷.
... تا دام آخر: گزیده‌ی گفتگوها و مقاله‌ها / محمدجعفر پوینده؛ به کوشش سیما صاحبی (پوینده). ــ تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۸.
۲۹۸ ص.
ISBN 964-5571-35-9
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه به صورت زیرنویس.
۱. پوینده، محمدجعفر، ۱۳۳۳-۱۳۷۷ ــ سرگذشتنامه و کتابشناسی. الف. صاحبی، سیما (پوینده)، گردآورنده. ب. عنوان.
۷ی ۹۷ و / PIR ۷۹۹۲ ۳/۶۲ فا ۸
ص‌س/۸۵۱پ
کتابخانه ملی ایران ۷۸-۱۴۵۹۵م

نشر چشمه
کریمخان‌زند، نبش میرزای شیرازی، شمارهٔ ۱۶۷، تلفن ۸۹۰۷۷۶۶

... تا دام آخر: گزیده‌ی گفت‌وگوها و مقاله‌ها
محمدجعفر پوینده
به کوشش سیما صاحبی (پوینده)
لیتوگرافی: بهار
چاپ: حیدری
تعداد: ۲۵۰۰ نسخه
چاپ اول، پاییز ۱۳۷۸، تهران.
حق چاپ و انتشار مخصوص نشر چشمه است.

شابک: ۹-۳۵-۵۵۷۱-۹۶۴ ISBN 964-5571-35-9

فهرست

محمدجعفر پوینده، انسان تراژیک	محسن حکیمی	۱
گفت‌وگوها		**۱۳**
فاعلِ راستینِ آفرینشِ فرهنگی «جمع» است.		۱۵
پرسش و پاسخ دربارهٔ جامعهٔ مدنی		۲۳
دربارهٔ کانون نویسندگان		۴۸
تألیف‌ها		**۷۵**
پیش‌گفتار پیردختر		۷۷
پیش‌گفتار *گوبسک رباخوار*		۸۲
پیش‌گفتار *سودای مکالمه، خنده، آزادی: میخاییل باختین*		۸۹
نگاهی به جامعه‌شناسی ادبیات		۹۵
به یاد فرهاد فبرایی		۱۰۶
کوهلر: چشم‌اندازی نو در جامعه‌شناسیِ ادبیات		۱۰۹
ترجمه‌ها		**۱۱۵**
تحلیل ساختاریِ سرنوشت بشر	لوسین گلدمن	۱۱۷
لوکاچ، گلدمن و جامعه‌شناسی رمان	فرانکو فراروتی	۱۴۱
گزینش‌های اساسی باختین	تزوتان تودوروف	۱۴۸
بند چکمهٔ هینیت نهادی	میشل لووی	۱۶۳
روش‌های تجربی و دیالکتیکی در جامعه‌شناسی ادبیات	پیر و. زیما	۱۷۳
جامعه‌شناسی ادبیات و شاخه‌های گوناگون آن	ژاک لنار	۱۸۹
معیارهای نقد ادبی	آنتونیو گرامشی	۲۰۳
ما همه مهاجریم...	کارلوس فوئنتس	۲۰۸
دیگرپذیری دگراندیشان،	آلتا گوکالپ	۲۱۰
دختری *دلخسته*	خورخه انریک آدوم	۲۱۸
دربارهٔ پیروزی رئالیسم	جورج لوکاچ	۲۲۳
داستایفسکی، آفرینندهٔ رمان چندآوایی	میخاییل باختین	۲۳۱
خیانت جمع‌گرایانه	توماس مان	۲۳۴
تاریک‌اندیشی جدید	توماس مان	۲۳۹

فراز و نشیب‌های وضعیت زنان	جمشید بهنام	۲۴۳
مجادله پیرامون بهشت در روسیه	ژان ژاک ماری	۲۵۰
روسیه، اهل کام و اهل نیاز	الکساندر میخالویچ	۲۵۶
چرا جنگ؟	زیگموند فروید	۲۶۱
اقلیت چیست؟	دیردر مینتل	۲۷۱
در ستایش مطبوعات آزاد	کارل مارکس	۲۷۶
ضرورت دموکراسی	امین معلوف	۲۷۹
دنیا به معبد می‌ماند	هنریک اسکولیموفسکی	۲۸۲
زیبایی‌شناسی بلینسکی و تأثیرپذیری از هگل	گی پلانتی ـ بونژور	۲۸۵

محمد جعفر پوینده، انسان تراژیک

دنیا همان دوزخی است که دانته، شاعر بزرگ ایتالیایی، در لوحی که بر دروازه‌اش می‌کوبد، آن را «قلمرو رنج جاودانه» می‌نامد:

از من به شهر درد گام می‌نهی،
به قلمرو رنج جاودانه.
پیش از من هیچ آفریده‌یی نبود.
ای که پا به درون می‌گذاری
دست از هر گونه امیدی شسته باش!

پس، سرانجام و در یک کلام، پاسخ آن‌که می‌پرسد «پوینده به کدامین گناه کشته شد؟» چنین است: به گناه افشای رنج، و درافتادن با زندگی ننگین بشر، که او، با روی آوردن به قلم و سیر و سلوک در ژرف‌ترین لایه‌های فکری متفکران بزرگ، بر آن بود که با انتشار کتبی ننگین ترش سازد تا به سهم خود آدمیان را از مغاک هولناک زندگی و زنجیرهای دست و پایشان بیاگاهاند و به‌خود آورد. او نیک آگاه بود که باید بهای این کار را بپردازد. خوب می‌دانست که آن‌که نقاب از چهرهٔ رنج هولناک بشر برمی‌دارد روزی خود به رنجی مرگبار دچار خواهد آمد، زیرا پرواضح است که آنان که هستی‌شان در گرو دوام و بقای رنج بشر است، افشای چهرهٔ ننگین خود را برنمی‌تابند. این بها و رنج مرگبار، همان طنابی بود که به گردن‌اش انداختند.

اما رنجی که پوینده می‌کشید در تحمل فشار مرگ‌آور آن طناب سیمی خلاصه نمی‌شد. او همزاد رنج بود. از همان زمانی که به این دوزخ پا نهاد، رنج‌آشنا بود. در زادگاهش، اشکذرِ یزد، کودکانی می‌زیستند که به گفتهٔ پدرش از بس میوه ندیده بودند، نارنگی را توپ بازی می‌پنداشتند. در کودکی، برای کمک به تحصیل و خرید کتاب‌های مورد علاقه‌اش، دست‌فروشی می‌کرد. بعدها نیز، فشار زندگی گاه او را به کارِ یدی وامی‌داشت. در تحصیل، دود چراغ خورده و روی پای خود ایستاده بود. همین آشنایی با رنج بود که از او انسانی بس پرکار و سخت‌کوش ساخته بود. پس از تحصیلات عالی در دانشگاه‌های ایران و فرانسه، اگر می‌خواست شاید می‌توانست به اتکای مدارک‌اش شغل نان و آبداری برای خود دست‌وپا کند. اما به ترجمه و نوشتن روی آورد و این کار را تا دم مرگ ادامه داد. و در این راه خستگی نمی‌شناخت، زیرا خود را «نوسفر» و «ره مقصد» را «دراز» می‌دانست. چنین بود که اضطرار و اجبار امرار معاش، آن هم در روزگار بیداد گرانی‌ها، سخت‌کوشی و پرکاری او را به جبری تمام عیار و بی‌چون و چرا بدل کرد، چنان که می‌گفت: «مثل بولدوزر کار می‌کنم». پس، فقط به لحاظ نظری نبود که پوینده به‌ضرورتِ «فراغت از کار» رسیده بود؛ با تمام وجود و گوشت و پوست‌اش این ضرورت را حس می‌کرد.

با این همه، رنج انسان‌هایی چون پوینده در فقر و تنگدستی، کار توان‌فرسا و دغدغه‌ی امرار معاش خلاصه نمی‌شود. زخم‌های دیگری نیز هست که، به قول صادق هدایت، «مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد». این زخم‌ها، که از فرط عادت کمتر کسی به آن‌ها توجه می‌کند، گاه انسان‌هایی به استواریِ کوه را به ضجه و مویه وامی‌دارد. مردی بر سرِ زن خود فریاد می‌زند که «این چای باز هم که سرد است! در این خانه چای داغ پیدا نمی‌شود؟!» همان پاسخ خوشرویانه و ظاهرسازانهٔ زن که «الان عوض می‌کنم» کافی است تا انسانی چون پوینده را به اندازهٔ سال‌ها کار سخت و پرمشقت شکسته و زخمی کند. نگاه معصومانه‌ی کودکی که از گفتن چیزی بیم دارد و با خویشتن‌داری حرف خود را می‌خورد آتشی به جان انسان می‌زند که با آب‌های سراسر جهان نمی‌توان خاموش‌اش کرد. رفتار رقت‌انگیز پیرمردی که از نگاه سنگین و سرزنش‌آمیز تصویر کودکی‌اش می‌گریزد، بغض تلخی را در گلو می‌شکند که فشارش بسی بیش از فشار آن پرس غول‌پیکری است که با قاطعیتی بی‌چون و چرا دست کارگر پرسکار را خُرد و خمیر می‌کند.

انسان موجودی است بیگانه با خود و دیگران، غریب و بی‌خویشتن. رنج، زاییده‌ی همین غربت و بی‌خویشتنی است. تنها صاحبان زر و زورند که در این از خود بیگانگی احساس آسایش و قدرت می‌کنند، چرا که همان زر و زور چنان فاصله‌یی میان هستی و ذات آنان انداخته که

انسانیت را جز در بی‌خویشتنی نمی‌توانند دید. اکثریت عظیم انسان‌ها دوزخیان بی‌گناهی هستند که در این غربت و بی‌خویشتنی احساس رنج و نابودی می‌کنند، و برای آنان انسان بودن فقط با از میان برداشتن بیگانگی میسر می‌شود. اما افراد همین توده‌ی عظیم انسان‌ها با رنج به‌شیوهٔ یکسانی برخورد نمی‌کنند. صرف‌نظر از مبارزهٔ طبقاتی و متحدانه‌ی این اردوی بی‌شمار کار برای از میان برداشتن این دوزخ بیگانه‌ساز انسان‌ها، هر فردی از این توده‌ی عظیم خود دنیای شگفت و تودرتو و رازآمیزی است که با زندگی رنجبار خویش به‌شیوه‌یی خاص برخورد می‌کند.

در یک دسته‌بندی بسیار کلی و یک خصلت‌نماییِ چه بسا سهل‌انگارانه، شاید بتوان در هر مقطع تاریخی از زندگی رنجبران سه نوع انسان را از هم تمیز داد. گروهی از آنان در برابر رنج منفعل‌اند. رنج را می‌پذیرند بی‌آن‌که هیچ برخورد فعالی با آن بکنند. ویژگی آنان احساس ضعف و ناتوانی است. رنج، آنان را چنان مچاله کرده و درهم پیچیده که حتا فکر درگیری با آن را به‌خود راه نمی‌دهند. لذا از در تسلیم و رضا وارد می‌شوند. برخورد اینان با زندگی، به قول نیچه، واکنشی است، نه کنشی. زندگی خود را تغییرناپذیر می‌دانند و خود را دست بسته در اختیار آن می‌گذارند. از زندگی، دل‌چرکین‌اند. نوعی بدبینی سیاه، تسلیم‌طلبانه و کوته‌فکرانه در آنان موج می‌زند. از فرط درخت، جنگل را نمی‌بینند. در حالی‌که ضروریات و جزئیات زندگی روزمره رمق آنان را گرفته و در تار و پود خود حل‌شان کرده است، با حالتی از رقت و حقارت دل به آخرت خوش می‌کنند و از سر یأس و درماندگی آرزو می‌کنند که کاش می‌توانستند همچون عارفان به جهان و هر چه در اوست پشت کنند. این نوع انسان را می‌توان انسان رقت‌انگیز یا حزن‌انگیز نامید.

روی دیگر سکه‌ی این نوع انسان، انسان انتزاعی یا دون‌کیشوتی است. این گروه کم‌شمار، با رنج سرستیز دارند و آن را نمی‌پذیرند. لیکن با آن چنان برخورد می‌کنند که گویی می‌توانسته است نباشد و مثلاً در اثر یک انحراف یا یک تصادف به‌وجود آمده است. به آن یورش می‌برند تا به زیرش کشند، اما شمشیرشان در این نبرد، چوبین است. زیرا در دنیای انتزاع‌های خویش سیر می‌کنند. آرمان‌خواه‌اند، اما آرمان‌خواهی‌شان یک آرمان‌خواهی انتزاعی، مرتاض‌گونه و بریده از واقعیت است. دیواری از انتزاع، آنان را از واقعیت‌ها جدا می‌کند. می‌کوشند واقعیت‌ها را تغییر دهند، اما در واقع می‌خواهند آن‌ها را با ذهنیات انتزاعی خویش منطبق کنند. در جنگ با وضعیت رنج‌آفرین جهان از اصول انتزاعی حرکت می‌کنند که به زعم آنان جهان باید بر اساس آن‌ها ساخته شود. نقطهٔ عزیمت آنان، ذات انتزاعی چیزهاست. سیب، انگور، بادام، گلابی، انار، پرتقال و انواع دیگر میوه‌ها را صرفاً «میوه» می‌بینند و تفاوت‌های آن‌ها را غیرذاتی می‌پندارند. از فرط جنگل، درختان را نمی‌بینند. از این رو، تنها در خیال خویش جنگل را می‌شناسند. حکایت اینان

حکایت همان معدن شناسِ مارکس است که همهٔ علم‌اش به این گفته محدود می‌شود که تمام مواد معدنی در واقع «ماده‌ی معدنی» هستند. هر دو فقط در خیال خود دنیای پیرامون خویش را می‌شناسند. از همین روست که این گونه انسان‌ها به‌نوعی خوش‌بینی ساده‌لوحانه و خوش‌باورانه دچارند. در حالی‌که از «منجنیق فلک سنگ فتنه می‌بارد»، آنان «ابلهانه» به «آبگینه حصار» می‌گریزند.

در برابر این دو نوع انسان، انسان تراژیک قرار دارد که نمونه‌ی مردمان معمولی، شریف و زحمتکشی است که در عین آشتی با واقعیت بر زندگی رنجبار خود می‌شورند. این نوع انسان، رنج را تقدیر خود می‌داند، اما در برابر آن منفعل نیست. با این تقدیر درگیر می‌شود. در این درگیری خُرد و خمیر و نابود می‌گردد، ولی تسلیم نمی‌شود. بین او و رنج دیواری نیست. رنج را هم به‌سان همزاد خویش در آغوش می‌کشد و هم با آن گلاویز می‌شود. همچون کشتی‌گیران با تجربه می‌کوشد رنج را با فنِ خودش به زمین بزند. تقدیر را امری می‌داند که برای رهایی و درگذشتن از آن باید با روی خوش به استقبال‌اش برود. شادی و نیک‌بختی و جایگاه شایسته‌ی انسان را چیزهایی جدا از رنج نمی‌بیند بل آن‌ها را از درون همین همزیستی مبارزه‌جویانه با رنج بیرون می‌کشد. تقدیر را نه چون چیزی در بیرونِ خود که از بخت بد نصیب او شده است بل جزءِ جدایی‌ناپذیر زندگی خویش می‌داند. نیک آگاه است که وضع موجود، سنت‌ها و اخلاق و آداب مرسوم، زندگی او را نابهنجار و بیمار کرده است، اما نمی‌کوشد که این زندگی را به یک وضعیت بهنجارِ فرضی که گویا پیش از پیدایش رنج انسان وجود داشته است، بازگرداند. در عین زندگی در حال، به آینده و دوران فراغت انسان از رنج چشم دوخته است.

انسان تراژیک تقدیر را صرفاً عامل نابودی خویش نمی‌داند، بل آن را وسیله‌یی می‌انگارد که به او توانایی می‌دهد تا بر همان تقدیر فائق آید. نیروی او در تحمل رنج است، اما همین تحمل به او توان مبارزه با رنج را می‌دهد. به‌همین دلیل است که انسان تراژیک انسانی دوسویه است: از یک‌سو اسیر ضرورت کور تقدیر است، و از سوی دیگر امیدوار است که با درک این ضرورت از دام آن برهد و مختار شود. هر چند در برابر تقدیر درهم شکسته می‌شود، اما همان مبارزه‌اش با تقدیر بزرگ‌ترین پیروزی اوست. برای این انسان، پیروزی بر رنج نه از مجرای گریز از تحمل رنج بل از طریق تحمل کنشگرانهٔ آن به‌دست می‌آید. زیرا، برای او، بالفعل شدن نیروی بالقوه و بیکران انسان و پرورش و شکوفایی توانایی‌های او پیش از هر چیز مستلزم گذر از درون رنج‌هاست. به سخن دیگر، برای او، توانایی انسان برای آزادسازی خویش نه با پرهیز از رویارویی با اسارت بل با عمل نیرومندانه‌ی او برای طی کردن فعالانه‌ی دوران اسارت و بدین‌سان غلبه بر آن سنجیده می‌شود. پس، خمیرمایه‌ی انسان تراژیک، عمل است. او، چونان

هملت، بر این باور است که پرداختن به شناختِ صرف انسان را بزدل می‌کند.

پرسش انسان تراژیک دربارهٔ مرگ و زندگی نیز همان پرسشی است که ذهن هملت را به‌خود مشغول کرده بود: «بودن یا نبودن، حرف در همین است. آیا بزرگواری آدمی بیشتر در آن است که زخم فلاخن و تیر بخت ستم‌پیشه را تاب آورد، یا آن‌که در برابر دریایی فتنه و آشوب سلاح برگیرد و با ایستادگی خویش بدان همه پایان دهد؟» این‌جا نیز با همان دوسویگی انسان تراژیک روبه‌روییم. او شایستگی انسان را از یک‌سو در زیستن و سر کردن با رنج می‌داند، و از سوی دیگر در مرگ راه پایان دادن به رنج. انسان تراژیک، عاشق زندگی است. توان مردن ندارد، مگر برای عشق به زندگی. اما خوب می‌داند که دوام و بقایی نخواهد داشت و دیر یا زود در پیکار با امواج سهمگین دریای فتنه و آشوب نابود خواهد شد. دچار خوش‌خیالی نیست. سودای «امید»ی را که دانته زمره‌ی دوزخیان را به‌دست شستن از آن فرا می‌خواند، در سر ندارد. ویژگی او همان است که نیچه آن را «بدبینی نیرومندانه» می‌نامد. به شیرینی و شادی، خنده‌ی دیگران را با خنده پاسخ می‌دهد، اما آماده است که در پس برخی از این خنده‌ها طناب دار یا نیش زهرآگین خنجری را ببیند.

باری، به این معناست که می‌گوییم محمدجعفر پوینده انسانی تراژیک بود. صرف‌نظر از کردار او که جزءجزءاش همه گواه تراژیک بودن زندگی‌اش بود، و قطع‌نظر از مرگ غرورآفرین‌اش که، به‌سان قهرمانان تراژیک، در پرتو آن زندگی‌اش درخشش بیشتری یافت، او به لحاظ نظری نیز بر خصلت تراژیک زندگی خویش وقوف کامل داشت. در نامه‌یی عاشقانه و سرشار از شور و عاطفه‌ی انسانی در پاسخ به نامه‌ی همسرش چنین می‌نویسد:

«واپسین جمله‌ی نامه‌ات ــ که شورانگیزترین و پرمعناترین کلام تمامی نامه‌ی تو نیز هست ــ نشانه‌ی شکوفایی دم افزودن خصوصیات زن جدید و غلبه‌ی زن نو بر زن کهن در یکی از حادترین صحنه‌های این جدال همیشگی و بی‌وقفه است. این کلام، آنقدر استوار، سرکش، گستاخ، دلیرانه و پرشور است که برای همیشه در ذهن من نقش بسته است: «دیگر شاید اگر روزی در شجاعت خود برای مواجهه با این عشق مردد بودم، اینک با شجاعت به استقبال آن می‌روم و در این راه از هیچ مانعی، هیچ تهمتی، نمی‌هراسم و تا پای جان برای اثبات حقانیت آن می‌کوشم...» این کلام تو، و از آن هم مهم‌تر، تمامی روند عشق ما، رفتار تو و نیز من، عشق، کلام و رفتاری تراژیک است به همان معنایی که آرتور میلر به‌کار برده است. همزمانیِ نوشتن این نامه و خواندن مقاله‌ی آرتور میلر تصادف نیکویی بود که دریغم آمد تو نیز در آن با من سهیم نباشی. به‌همین جهت، بخش‌های اساسی مقاله‌ی او را که دقیقاً عمق و مفهوم تراژیک عشق ما را نشان می‌دهد برایت می‌آورم: «... احساس تراژیک هنگامی در ما برانگیخته می‌شود که پیش

روی خود کسی را داشته باشیم که حاضر باشد، در صورت لزوم، حتا زندگی خود را بدهد تا یک چیز را حفظ کند ــ و آن شأنی است که احساس می‌کند دارد ... تراژدی پیامد اجباری کلی بشر به یافتن جایگاه بحق خویش است. در صورتی‌که تلاش از جانب خودِ قهرمان آغاز شده باشد، قصه همواره آنچه را که «نقص تراژیک» قهرمان نامیده می‌شود، فاش می‌کند؛ اما این نقص مختص شخصیت‌های بزرگ و رفیع نیست، و لزوماً ضعف هم نیست. نقص یا نقطه‌ی ضعف شخصیت در واقع چیزی نیست ــ و نباید هم باشد ــ جز عدم تمایل ذاتی وی به منفعل ماندن در برابر چیزی که آن را برای شأن خود، و تصوری که از موضع بحق خود دارد، تهدیدی تلقی می‌کند. تنها منفعل‌ها، تنها کسانی که تقدیر خویش را بی‌واکنش فعالی می‌پذیرند، بی«نقص» هستند و اغلب ما از این قماشیم...

وقتی نویسنده‌یی می‌ترسد که همه چیز را به‌طور معلق به سؤال بکشد، وقتی به هر نهاد، عادت یا رسمی چنان می‌نگرد که گویی یا ابدی و غیرقابل تغییر است یا اجتناب‌ناپذیر، دیگر تراژدی‌یی نخواهد بود. در دیدگاه تراژیک، تنها ستاره‌ی ثابتی که وجود دارد، نیاز انسان است به تحقق بخشیدن کامل خویش، و هر آنچه سرشت او را حصار می‌بندد و پایین می‌کشاند، هر چه که باشد، سزاوار یورش بردن و محک زدن است...

... امروز نیز مثل همیشه در میان ما هستند کسانی که علیه تمهیداتی که بی‌حیثیت‌شان می‌کند اقدام می‌کنند، و در فرایند این اقدام است که همه‌ی آنچه در نتیجه‌ی ترس، یا عدم حساسیت و یا نادانی پذیرفته‌ایم، در برابر دیدگان‌مان متزلزل می‌شوند و محک می‌خورند. از همین یورش کلی فرد علیه منظومه‌ی به ظاهر استوار پیرامون‌مان، از همین محک زدنِ کلیِ محیط «تغییرناپذیر» است که وحشت و ترسی که کلاسیک‌گونه همراه تراژدی است بروز می‌کند.

و مهم‌تر از آن، از این به سؤال کشیدنِ کلیِ چیزی که پیش از این هرگز به سؤال کشیده نشده است، چیز می‌آموزیم. و چنین فرایندی ورای شأن انسان معمولی نیست. در انقلاب‌های سراسر جهان، در طی سی سال گذشته، انسان معمولی بارها و بارها این دینامیک درونی تمام تراژدی‌ها را از خود نشان داده است.

حال اگر پذیرفتیم که تراژدی پیامد اجباری کلی است که بشر به یافتن جایگاه بحق خویش دارد، نابودی‌اش در این تلاش فاش می‌کند که ناحقی یا شری در محیط پیرامون‌اش وجود دارد... [اوضاعِ] بحقِ تراژیک، شرایطی است از زندگی، شرایطی که شخصیت انسانی می‌تواند در آن شکوفا شود و به ماهیت خویش پی ببرد؛ [اوضاعِ] ناحقِ تراژیک شرایطی است که بازدارندهٔ انسان است و او را از راهی که در آن عشق و غریزه‌اش سرریز می‌شود، منحرف می‌کند. تراژدی روشنگری می‌کند ــ و باید بکند ــ و در این روشنگری انگشت شهادت خویش را به‌سوی دشمن

آزادی بشر نشانه می‌رود. کیفیت تعالی‌بخش تراژدی ناشی از یورشی است که برای به‌دست آوردن آزادی صورت می‌گیرد و خصلت وحشت‌انگیز تراژدی ناشی از به سؤال کشیدن انقلابی محیط تثبیت شده است. به هیچ وجه انسان معمولی را ممنوعیتی برای ره بردن بدین اندیشه و اعمال نیست... در این جبهه‌گیری در برابر جهان و پشت کردن به آن، دقیقاً در جریان چنین عملی است که شخصیت «عظمت» پیدا می‌کند، یعنی همان رفعتی را می‌یابد که در ذهن ما، به‌غلط، فقط به بزرگ‌زادگان و درباری‌ها اختصاص یافته است. معمولی‌ترین انسان‌ها نیز می‌تواند به این رفعت دست یابد ــ منتهی هر کس به همان نسبت که حاضر باشد همه چیز خود را در اعتراض و جنگ برای تحکیم جایگاه بحق خود در جهان فدا کند...

امکان پیروزی باید حتماً در تراژدی باشد. جایی حزن حکم می‌راند، جایی سرانجام حزن به تماشاگر دست می دهد که شخصیت به نبردی برخاسته باشد که امکان پیروزی در آن نباشد. نمایش هنگامی حزن‌انگیز می‌شود که قهرمان آن به‌خاطر بی‌ذکاوتی‌اش، به‌خاطر عدم حساسیت‌اش، یا به‌خاطر تمامی این شخصیتی که بروز می‌دهد، قابلیت درگیر شدن با نیروی خیلی بالاتر را ندارد. حزن در حقیقت حالت بدبین‌هاست، در صورتی‌که تراژدی با خود توازن دلچسب‌تری بین ممکن و ناممکن به همراه دارد...

به‌نظر من، تفاوت اساسی و قطعی تراژدی و حزن این است که تراژدی نه تنها غم، همدردی، همسان پنداری و حتا ترس را در ما برمی‌انگیزد، بلکه برخلاف حزن، شناخت یا روشنگری نیز همراه می‌آورد. ولی چه نوع شناختی؟ در گسترده‌ترین مفهوم، شناختِ شیوه‌ی صحیح زیستن در جهان... گرایشی سراسر ادبیات ما را فراگرفته است که همواره این مفهوم را القا می‌کند که انسان، علی‌رغم رنج بسیاری که می‌برد، قادر نیست به مهمی دست یابد که بتواند او را به وضعیت شادمانه‌تری رهنمون شود...

انسان ماهیتاً حیوان گنگی فرض می‌شود که از میان هزارتویِ از پیش ساخته‌شده‌یی به‌سوی خواب محتوم خویش ره می‌سپارد. با چنین برداشتی از انسان، هیچ‌گاه نمی‌توان پا را از حزن فراتر گذارد، چرا که اگر زندگی را واقعیتی فاجعه‌آمیز و گریزناپذیر ببینیم، دیگر روشنگری ممکن نخواهد بود. اگر تراژدی را نوع رفیع‌تری از شناخت می‌نامیم به این سبب است که ما را به آنچه که شخصیت می‌توانسته است باشد آگاه می‌کند. ولی لازمه‌ی گفتن یا القای این‌که یک فرد چه می‌توانسته است باشد این است که نویسنده با اعتقادی کامل و ژرف به توانایی‌های سترگ بشر بنگرد...

تراژدی، در یک کلام، تصویر کاملاً متوازنی است از بشری که برای رسیدن به شادی در نبرد است. علت این‌که برای تراژدی‌ها والاترین حرمت را قائلیم آن است که ما را به واقعی‌ترین

شکل ممکن تصویر می‌کنند... تراژدی کامل‌ترین وسیله‌یی است که به کمک آن مـی‌توانـیم نشان دهیم که هستیم، چه هستیم، و چه باید باشیم ــ یا بکوشیم که چه بشـویم.» (کـتاب به‌نگار، مقاله‌ی تراژدی، نوشته‌ی آرتور میلر، صص ۶۴-۵۳).

اگر به روند عشق ما و دگرگونی روحیات، افکار و عادات خودِ ما در جریان این روند پرفراز و نشیب نیک بنگری، همه‌ی خصوصیات یک تراژدی اصیل را در آن بازخواهی یافت: مگر عشق ما با مبارزه علیه سنت‌ها و خرافات و اخلاق و آداب مرسوم آغاز نشد؟ مگر ما را به مبارزه با این عوامل نکشانید؟ مگر این مبارزه به فرو ریختن پذیرفته‌ها و باورهای ما که حاصل ترس یا عدم حساسیت یا نادانی ما بود، منجر نشد؟ مگر چیزهای ثابت و پابرجا را به زیر سؤال نکشید؟ مگر ما هر دو در این میان به آموزش و روشنگری دست نیافتیم؟ مگر در بطن این عشق مبارزه برای کسب جایگاه شایسته‌ی انسانی نهفته نیست؟ مگر بارها به تو نگفته‌ام و تو خود نیز نیازموده و نپذیرفته‌یی که این عشـق بـه‌رغم هـمه‌ی مسـائل و مشکـلات‌اش، فـی‌نفسه، از زیـباترین دستاوردهای انسانی است و شایسته‌ی این همه تلاش و مبارزه نیز هست؟ مگر این عشق و مبارزه‌یی که با آن همراه بود، به تکامل، رفعت و پیشرفت ما کمک نکرد؟ و نکته‌ی آخر هم در مورد امکان پیروزی در این عشق است که من همیشه به آن باور داشته‌ام و بسیار شادمانم که تو نیز اکنون پس از فراز و نشیب‌های بسیار آن را پذیرفته‌یی وگرنه عشق ما «حزن‌انگیز» می‌بود نه تراژیک.»

آرتور میلر در مقاله‌ی خود درباره‌ی تراژدی، که نقل بخش‌های اساسی آن توسط زنده‌یاد پوینده برای همسرش نشان می‌دهد که بسیار مورد توجه او قرار گرفته بوده، اختصاص تراژدی به‌زندگی شاهان، اشراف و نجیب‌زادگان را رد می‌کند و آن را در مورد زندگی انسان‌های معمولی نیز صادق می‌داند، انسان‌های اردوی بی‌شمار کار، که پوینده خود یکی از آنان بود. از این رو، ذکر برخی از نکات نقل نشده‌ی این مقاله به شناخت تراژدی به‌طور عام و زندگی تراژیک پوینده به‌طور خاص کمک می‌کند.

میلر مقاله‌ی خود را چنین می‌آغازد: «تراژدی‌هایی که در عـصر حـاضر نـوشته مـی‌شوند انگشت‌شمارند. اغلب چنین پنداشته‌اند که این فقدان از آن‌روست که قهرمان در میان ما کم است، یا می‌پندارند که، به واسطه‌ی شک‌گرایی علم، خون از عروق باور انسان نوین به در رفته است، و گرایش محافظه‌کارانه و محتاطانه هم نمی‌تواند نیروی لازم برای یورش قهرمانانه بر زندگی را فراهم کند. به‌دلایل مختلف، یا شأن ما را دونِ تراژدی تلقی می‌کنند یا شأن تراژدی را ورای ما. پیداست که آن‌وقت ناگزیر چنین نتیجه می‌گیرند که شیوه‌ی تراژیک مربوط به عهد باستان است و تنها اشخاص والامقام، شاهان، و شاهواران را سزاست. در مواردی هم که عین این

عبارات را به کار نمی‌برند، تلویحاً به‌همین مضمون اشاره دارند.

به باور من، انسان معمولی همان قدر موضوع مناسب تراژدی در والاترین مفهوم‌اش است که شاهان گذشته بودند. ظاهراً این باور می‌بایست در پرتو روان‌پزشکی نوین دیگر روشن شده باشد؛ زیرا روان‌پزشکی نوین فرمول‌بندی‌های کلاسیک را ــ مثلاً از نوع عقده‌های اودیپوس و اورستس ــ اساس تحلیل‌هایش قرار می‌دهد که در آغاز بر مبنای رفتار درباری‌ها تنظیم شده بود، اما بعد مصداقی شد برای هر کسی که در موقعیت‌های عاطفی مشابهی قرار داشت.

ساده‌تر بگویم، آن‌جا که تراژدی در هنر مطرح نباشد، بی‌لحظه‌یی تردید فرایندهای ذهنی کاملاً مشابهی را به عالی‌مقامان و فرودستان به یکسان نسبت می‌دهیم. خلاصه اگر تعالی مربوط به رخداد (اکسیون) تراژیک در حقیقت خاصِ شخصیت اصیل‌زاده بود و بس، حتا فهم تراژدی برای توده‌ی مردم ممکن نمی‌بود، چه رسد به این‌که آن را بیشتر و بالاتر از دیگر صورت‌های نمایشی گرامی بدارد.» (آرتور میلر، «تراژدی»، ترجمهٔ حسن ملکی، نقل از کتاب به‌نگار، به کوشش علی دهباشی، انتشارات به‌نگار، تهران، ۱۳۶۸، صص ۵۶ـ۵۵).

میلر در ادامه باز هم تأکید می‌کند که موضوع تراژدی نه رتبه و مقام و اصالت شخصیت بل کیفیت ناشی از ترس انسان معمولی از پایمال شدن شأن خویش است: «اگر رتبه و مقام و اصالت شخصیت مسأله‌ی ناگزیر تراژدی بود، می‌بایست کار به آن‌جا می‌کشید که مشکلات آنان در مورد رتبه و مقام مشکلات خاص تراژدی می‌شد. در حالی‌که به یقین می‌توان گفت که دیگر حقانیت یک پادشاه در خارج کردن قلمرویی از چنگ پادشاه دیگر، هیجان ما را نمی‌انگیزد، و برداشت ما از عدالت نیز آن برداشتی نیست که در ذهن یک پادشاه عصر الیزابت وجود داشت. آنچه در این نمایش‌ها ما را به تکان وامی‌دارد کیفیتی است ناشی از ترسِ نهفته در طرد شدن، ناشی از فاجعه‌ی گسسته شدن از تصویری که از چیستی و کیستی خود در جهان داریم. این ترس در میان ما امروز نیز به همان شدت همیشه است، شاید هم شدیدتر. در واقع این انسان معمولی است که با این ترس به واقع آشناست.» (همان، ص ۵۷)

میلر سپس برداشتی که تراژدی را در پیوند با بدبینی می‌داند، اشتباه می‌خواند و می‌نویسد: «برداشت اشتباهی از تراژدی وجود دارد که در نقدهایی بسیار و در گفت‌وگوهای فراوان چه با نویسندگان و چه با خوانندگان با آن مرا به باد حمله گرفته‌اند. و آن عبارت است از این نظر که تراژدی ناشی از ضرورتی است همپیوند با بدبینی. حتا فرهنگ نامه‌ها نیز درباره‌ی این کلمه بیش از این نمی‌گویند که تراژدی داستانی است با پایانی غم‌انگیز یا ناشاد. و این نظر چنان سخت جا افتاده است که تقریباً در این ادعای خود تردید می‌کنم که: تراژدی در حقیقت بیش از کمدی بر خوش‌بینی نویسنده دلالت می‌کند.» (همان، ص ۵۹)

گفتنی است که برداشت رایج از تراژدی در زبان و فرهنگ فارسی نیز همین برداشت مورد نقد آرتور میلر است. یعنی در زبان و فرهنگ ما آن جنبه از تراژدی که در آن بر شادی و خوش‌بینی و پیروزی بر تقدیر تأکید می‌شود، نادیده‌گرفته شده یا دست‌کم کمرنگ شده‌است، تا آن‌جا که واژه‌ی تراژدی را «غمنامه» یا «سوگنامه» ترجمه کرده‌اند. حال آن‌که، همان گونه که میلر می‌گوید، تراژدی صرفاً به‌معنای غم و اندوه نیست، بل لذت و شادی و غلبه بر غم و اندوه را نیز در بر دارد یا، دقیق‌تر بگوییم، غم و اندوه حزن‌آمیز را به سطح غم و اندوه تراژیک ارتقا می‌دهد.

آرتور میلر فرق بین آنچه را که من انسان حزن‌انگیز و انسان تراژیک نامیده‌ام، این گونه بیان می‌کند: «وقتی آقای «ب»، به هنگام قدم زدن در خیابان، پیانویی بر سرش می‌افتد، روزنامه‌ها این را تراژدی می‌نامند. البته این حادثه در واقع تنها پایان حزن‌انگیزی است بر زندگی آقای «ب». و دلیل آن صرفاً سرشت تصادفی مرگ وی نیست ــ این دلیل ابتدایی آن است. علت اصلی حزن‌انگیز بودن آن حادثه این است که صرفاً احساس همدردی و غم و همسان پنداری ما را برمی‌انگیزد. آنچه مرگ آقای «ب» در ما برنمی‌انگیزد احساس تراژیک است. به‌نظر من تفاوت اساسی و قطعی تراژدی و حزن این است که تراژدی نه تنها غم، همدردی، همسان‌پنداری و حتا ترس را در ما برمی‌انگیزد، بلکه برخلاف حزن، شناخت یا روشنگری نیز همراه می‌آورد.» (همان، صص ۶۲ـ۶۱)

اما میلر همان‌گونه که تراژدی را از بدبینی متمایز می‌کند، بین آن و «خوش‌بینی بی‌مایه» نیز مرز می‌کشد: «در ادبیات هیچ چیز مثل خوش‌بینی بی‌مایه واقعیت را ویران نمی‌کند.» (همان، ص ۶۳)

بدین‌سان، بر اساس دیدگاه آرتور میلر، انسان تراژیک انسانی است که نه به بدبینی حزن‌انگیز دچار است و نه به خوش‌بینی بی‌مایه. خمیرمایه‌ی او همانا اجبارش به مبارزه برای یافتن جایگاه شایسته و انسانی خویش است. و در این راه اگرچه نابود می‌شود، اما این نابودی به‌هیچ روی به‌معنی ضعف و ناتوانی او نیست.

پوینده چنین زیست، چنین مُرد، چنین گفت، و چنین نوشت. او در جای دیگری از نامه‌ی مذکور به همسرش می‌نویسد:

«بارها به تو گفته‌ام که من هیچ حد و مرزی برای توانایی انسان ــ جدا از محدودیت‌های زمانه و محدودیت‌های فردی ــ قائل نیستم و در وجود آدمی، بالقوه پرومته‌یی نهفته می‌بینم، یعنی در وجود هر انسان ستمبر یا ستم‌ستیز، یک قهرمان راه آزادی بشر مشاهده می‌کنم. اما این انسان نهفته و بالقوه نیاز به بسی عوامل دارد تا آشکار و بالفعل گردد... زیباترین زیور این عشق

بی‌گمان در همین است که ما را از توانایی جهانگیرمان باخبر می‌سازد و سرکشی بالقوه‌ی وجود تو را به فعل درمی‌آورد. اگر این عشق هیچ حاصل دیگری جز همین تحکیم سرکشی و آگاهی بر سرحد ناشناسی را در وجود تو دربر نداشت، باز هم از زیباترین عشق‌های زمانه و پرثمرترینِ آن‌ها بود. روح سرکش و توان بی‌پایان نهفته در تو که بالفعل شدن فزاینده‌اش از پرارج‌ترین آرزوهای من است، گفته‌های کازانتزاکیس را به یادم می‌آورد که طی نامه‌یی در ۱۹۳۲ خطاب به‌دوست‌اش نوشته است: «... از تجربه‌ی زندگی شخصی خودم یک چیز می‌دانم و آن این‌که در روح آدمی چیزی بس خارق‌العاده وجود دارد، پیکانی از نور و آتش که تراکم عظیم ماده و ظلمت را می‌شکافد و خنده‌یی طعن‌آمیز و ستیزه‌جو که در هر مصافی پیروز می‌شود. من خوش‌بختی را همواره در اوج نومیدی احساس کرده‌ام. می‌پرسید چرا؟ چون همیشه تا آخر ایستاده‌ام (با لب‌هایی به‌هم فشرده و دلی که مرگ را خوار می‌شمارد). در پیرامون من، همه چیز همواره علیه من بوده و من با مشاهده‌ی آن دشمن، خود را مهیا، سبکبال، مغرور، خاموش، و سرانجام پیروز یافته‌ام. دوستانم مرا خوش‌بخت می‌پندارند، چون از مبارزاتی که پیش از پیروزی صورت گرفته بی‌خبرند، چون نمی‌دانند که خوش‌بختی من ثمره‌ی عالی نومیدی و تحقیر ظواهر دنیوی است. من نه یک عاصی احساساتی‌ام، نه عارفی که زندگی را خوار می‌شمارد و نه موجود خارق‌العاده‌یی که علیه ماده می‌جنگد. زمین، زندگی، انسان، حیوان و چیزهای فناپذیر را دوست می‌دارم و به ارزش و در عین حال حدود آن‌ها وقوف کامل دارم. هیچ توهمی ندارم و در هیچ دامی گرفتار نیامده‌ام گرچه به هر دامی وارد می‌شوم، مثل موش بسیار چالاکی که وارد دام می‌شود، طعمه‌یی را که برای اسارت‌اش نهاده‌اند، می‌خورد و به طرف دام‌های دیگر می‌رود و خوب می‌داند که دام آخر ــ دام مرگ ــ در انتظار اوست، دامی که او در آن گام خواهد نهاد و دیگر بیرون نخواهد آمد...»
(نقل از ادبستان، شماره‌ی ۲، بهمن ۱۳۶۸)»

همین قسمت اخیر گفته‌های کازانتزاکیس موجزترین و در همان حال رساترین توصیف از زندگی و مرگ تراژیک خودِ محمدجعفر پوینده است: او نه یک عاصی احساساتی بود، نه عارفی که زندگی را خوار می‌شمرد و نه موجود خارق‌العاده‌یی که با زمین و زمان می‌جنگید. زمین، زندگی، انسان، حیوان و چیزهای فناشدنی را دوست داشت و به ارزش و در عین حال حدود آن‌ها وقوف کامل داشت. هیچ توهمی نداشت و در هیچ دامی گرفتار نیامده بود ــ اگر چه به هر دامی پا می‌گذاشت، مثل موش بسیار چالاکی وارد دام می‌شد، طعمه‌یی را که برای ارسات‌اش نهاده بودند، می‌خورد و به طرف دام‌های دیگر می‌رفت و خوب می‌دانست که دام آخر ــ دام مرگ ــ در انتظار اوست، دامی که او در آن گام نهاد و دیگر بیرون نیامد.

اما وصف خصلت تراژیک زندگی و مرگ پوینده اگر بر یک حقیقت تلخ تأکید نکند، ابتر و

ناقص خواهد بود. این حقیقت تلخ، که افشاگر وضع زندگی انسان در جامعه‌ی کنونی ایران است، همانا مرگ او به‌عنوان نویسنده است. حقیقت این است که پوینده نه به‌عنوان کسی که سلاح به‌دست گرفته بود و با نظام سیاسی حاکم می‌جنگید و نه به‌عنوان کسی که از راهی غیرمسلحانه برای تغییر این نظام فعالیت می‌کرد و نه حتا به‌عنوان کسی که در چارچوب قوانین این نظام مبارزه‌ی سیاسی می‌کرد، بل به‌عنوان نویسنده کشته شد. و همین حقیقت تلخ است که از یک‌سو مرگ او را دردناک‌تر از مرگ انسان‌های تراژیک جاهای پیشرفته‌ی جهان می‌کند و از سوی دیگر با برجسته‌تر کردن این مرگ لکه‌ی ننگی را که بر دامان قاتلان او نشسته است، ننگین‌تر می‌سازد. انسان در چهارگوشه‌ی جهان رنج می‌کشد و در راه از میان برداشتن این رنج کشته می‌شود، اما تلخ‌تر از این آن است که کسی در گوشه‌یی از جهان فقط و فقط به‌خاطر بیان این رنج کشته شود، تازه آن هم نه بیان به‌معنی افشاگری سیاسی بل بیان مسائل فلسفی و فرهنگی و ادبی و حقوقی، آن هم نه به‌طور مستقیم درباره‌ی جامعه‌ی ایران بل از راه ترجمه، یعنی از طریق طرح نظریات متفکران و صاحب‌نظران غیرایرانی که هیچ ربط مستقیمی با مسائل مشخص ایران ندارند. درست است که پوینده مدافع پیگیر آزادی بی‌قید و شرط بیان بود و در واقع جان خود را بر سر این خواست گذاشت. اما مگر آنچه او بیان می‌کرد، چه بود؟ آیا چیزی جز ترجمه‌ی دیدگاه‌های نظری درباره‌ی مسائلی چون جامعه‌شناسی ادبیات، نقد ادبی، فلسفه، تبعیض جنسی، حقوق بشر و نظایر آن‌ها، و مصاحبه‌هایی درباره‌ی جامعه‌ی مدنی، آزادی بیان و لزوم ایجاد تشکل صنفی نویسندگان بود؟ آیا بیان این‌ها امری است که به‌خاطر آن حق حیات از انسانی گرفته شود؟ آیا این ننگ بشریت نیست که نویسنده‌یی به‌خاطر بیان عقیده یا فعالیت قانونی برای ایجاد تشکل صنف خود به آن شکل فجیع و نفرت‌انگیز کشته شود؟ آری، درست همین حقیقت تلخ است که وجدان عمومی را این‌چنین جریحه‌دار کرده و خشم و نفرت جهانیان را علیه این جنایت ننگین برانگیخته است.

تراژدی، روشنگری می‌کند. خصلت تراژیک زندگی محمد جعفر پوینده از مرگ او جرقه‌یی ساخت که به‌راستی خوش درخشید. قاتلان او نفهمیدند ــ و به‌نظر می‌رسد که هنوز هم نفهمیده‌اند ــ که با کشتن او مرگ‌اش را به عاملی برای افشای هر چه بیشتر چهره‌ی ننگین خود تبدیل کنند. طنابی که به گردن او انداختند امروز به‌دست و پای خودشان پیچیده است و بی‌شک فردا به گردن‌شان خواهد افتاد. اکنون خون پاک پوینده سخت دامان قاتلان او را ــ اعم از آمر و عامل ــ گرفته است، و تلاش مذبوحانه‌ی آنان برای وارونه نشان دادن حقیقت این کشتار ننگین و فجیع نیز نخواهد توانست پرتو روشنگر این خون تابناک را خاموش سازد.

محسن حکیمی

گفت وگوها

فاعلِ راستینِ آفرینشِ فرهنگی، «جمع» است*

جامعه‌شناسی ادبیات چیست؟ وضعیتِ پژوهشِ دانشگاهی چگونه است؟ چگونه می‌توان در تدوین پایان‌نامه‌های دانشجویی به موضوع‌های واقعی و درگیر با جامعه پرداخت؟ آفرینش فرهنگی چیست؟ مطلق‌گرایی و نسبی‌گرایی در هنر زادهٔ کدام باور است؟ جایگاه تاریخ و بهره‌جویی از تاریخ در پژوهش‌های اجتماعی تا چه پایه است؟ و... این‌ها پرسش‌هایی بودند که دانشجویان علوم اجتماعی در نشستی صمیمانه با زنده‌یاد محمدجعفر پوینده، داشتند.

پرسش: نوشتن رسالهٔ دانشجویی یکی از معضلات دانشجویان با دانشگاه است. چگونه می‌توان بر این مشکل فایق آمد و توانست پایان‌نامه‌ای به انجام رساند که بتواند گرهی از گره‌ها را بگشاید؟

پوینده: کسی که بخواهد رسالهٔ دانشگاهی‌اش را بنویسد وحرف‌های ما را بشنود، پاک ناامید می‌شود. من اگر می‌دانستم، بحث را عوض می‌کردم چون از لحاظ روانی هم درست نیست. من فکر می‌کردم که دوستان علاقه‌مندند، تحقیق مشخصی را در این رشته با توجه به علایق‌شان انجام دهند. ما در زمینه‌های مختلف علوم و پژوهش‌های مربوط به آن‌ها دچار مشکل هستیم. این معضل نه تنها در جامعه‌شناسی بلکه در غالب رشته‌ها وجود دارد. به‌عنوان مثال در مورد تاریخ هم، ما مشکل داریم. به‌دلیل آن‌که در کشورهای جهان سوم، حکومت‌ها همیشه اهل

---

* اندیشهٔ جامعه، شماره ۲، دی ۱۳۷۷.

سانسورند. مثلا شما برای تحقیق دربارهٔ مشروطه، هم باید کتاب‌های آدمیّت دربارهٔ مشروطه را بخوانید و هم کتاب‌های مخالفانش را، هم کتاب‌های طرفداران شیخ فضل‌الله نوری را بخوانید و هم کتاب‌های مخالفانش را، تا بفهمید داستان مشروطه و مشروعه چه بود. می‌بینید که حرف‌ها کاملاً متضادند و پیدا کردن حقیقت در این میان، بسیار دشوار است. خوشبختانه ما یک قدم به‌جلو برداشته‌ایم. و دربارهٔ تاریخ ۵۰ سالهٔ اخیر کتاب‌های خیلی زیادی منتشر شده است. ولی اگر دقت کنید، اکثراً خاطرات و زندگی‌نامه است.این‌ها می‌توانند، منبع خام برای تحقیق و تاریخ‌نگاری علمی باشند. شما چند تاریخ‌نگار علمی معتبر می‌توانید در ایران نام ببرید؟

پرسش: با این وضع، ما برای ادامه راه با مشکل روبه‌رو هستیم. یا منابع تاریخی معتبر نداریم و یا آثار موجود با مشکل سانسور مواجه است. هر اثر ادبی هم که بخواهیم مطالعه کنیم، همین مشکل وجود دارد.آیا شما، تسلط بر زبان خارجی را یک راه حل می‌دانید؟ در این صورت به غیر از این دیگر چه می‌توان کرد؟

پوینده: یادگیری زبان دو کاربرد دارد: استفاده از منبع اصلی بدون آن‌که سانسوری وجود داشته باشد؛ استفاده از منابعی (مثلاً جامعه‌شناسی ادبیات یا آفرینش ادبی) که اصلاً ترجمه نشده‌اند....

در مورد دست‌یابی به کتابی که کلیاتش دست نخورده باشد، این امکان وجود دارد. این‌طور نیست که تمام کتاب‌ها سانسور شده باشند. اصلاً می‌شود با یک پژوهش، مشخص کرد که چه کتاب‌هایی را می‌توان منبع پژوهش قرار داد....

پرسش: آیا در مورد شناخت تاریخ مشکل نداریم؟

پوینده: شما مشکل عظیم خودِ تاریخ را دارید. ولی کمبود منبع ندارید. مثلاً در مورد انقلاب مشروطه، ما منبع زیاد داریم ... منتها ذهن تحمیلی و ترکیبی نداریم. اشکال کار در این‌جا است که ما ترکیب نداریم. راستش حدود ۴۰۰ ـ ۵۰۰ سال است که خلاقیت فرهنگی در این مملکت خوابیده است. شما از ملاصدرا به این‌طرف چند متفکر بزرگ، می‌توانید نام ببرید؟ این یک مشکل عظیم پنج قرن تاریخ معاصر است. به‌هر حال، شما می‌توانید با استفاده از منابع خارجی، تحقیق‌تان را پیش ببرید....

پرسش: ما چطور با این امکانات اندک، این همه انرژی را سازمان‌دهی کنیم؟ من فکر می‌کنم، اگر این‌ها کارشان سازمان‌دهی شود و به نتیجه‌ای برسند که خودشان را راضی کنند، ممکن است تأثیر عجیبی روی زندگی‌شان بگذارد. اما اگر متدولوژی برای‌شان

مشخص شود، روی می‌آورند به کار تحقیق علمی، فرهنگی ....
پوینده: موضوعی مثل «دخترهای دانشجوی دانشگاه‌الزهرا چه رمان‌هایی را می‌خوانند؟» می‌تواند موضوع یک رساله باشد ... رساله‌هایی که من تاکنون دیده‌ام، فراتر از این‌ها نیست. ما تا حالا رسالهٔ دکترای خوب که ارزش چاپ کردن داشته باشد، نداشته‌ایم....

پرسش: با توجه به فرصت کم، بهتر است همان بحث اصلی ادامه پیدا کند: جامعه شناسی ادبی و ادبیات.
پوینده: از بُعد کاربردی، دوستانی که به این کار علاقه‌مندند، ابتدا موضوع تحقیق‌شان را مشخص بکنند، مثلاً در مورد یک هنرمند، اندیشه‌گر، شاعر، رمان‌نویس و ... بعد می‌توان با مشورت همدیگر، در صورت وجود کشش و علاقه، کار را ادامه داد....

پرسش: سؤال‌های حاشیه‌ای پیش می‌آید، مثل این‌که، شخصیت ادبی را چگونه تعریف کنیم؟ و بعداین مقوله گسترش می‌یابد. مثلاً این‌که آیا شخصیت ادبی، باید در یک قالب خاص از ادبیات کار کرده باشد. نثر نوشته باشد یا هر چیز دیگر؟ مثلاً نمی‌دانیم که شریعتی را در چه حیطه‌ای بگذاریم؟
پوینده: شریعتی، از متفکران بزرگ معاصر ایران است.

پرسش: متفکر هست. آیا مثلاً می‌توان هنرمند تصورش کرد؟
پوینده: نه! هنرمند نیست. خود او هم این ادعا را نداشت. می‌گفت، اندیشه‌گر. ببینید؛ آفرینش فرهنگی دو بخش دارد: اگر با مقوله‌ها سر و کار داشته باشد، می‌شود «فلسفه» و اگر بحث در صُوَر تخیلی باشد، «هنر» نامیده می‌شود. اعم از نقاشی، شعر، موسیقی و هر هنر دیگر. شما در این دو بخش آزادید که انتخاب بکنید.

پرسش: اطلاق آفرینش فرهنگی، مشکل ساز نیست؟ و اصولاً به چه کسی می‌توان گفت آفرینش‌گر؟
پوینده: در ایران اصلاً مشکل نیست. چون تعداد آفرینش‌گر فرهنگی در ایران، به انگشتان دست هم نمی‌رسد. فکر می‌کنید، ما چند تا رُمان نویس داریم؟ چند تا شاعر بزرگ داریم؟ چند تا اندیشه‌گر داریم؟ منتها به‌دلیل آن‌که هنرمندهای بزرگ یا اندیشه‌گرهای بزرگ در واقع تیزبین‌تراند، و نهایت یا بیشینهٔ آگاهیِ ممکنِ دورهٔ خودشان را در آثارشان منعکس کرده‌اند،

راحت‌تر می‌توانیم با آن‌ها کار بکنیم، تا یک هنرمند دست سوم. این روش در مورد آن‌ها خیلی کارساز نیست، نه این‌که پاسخ ندهد. مثلاً در مورد شاعران زن، اگر دوستان بخواهند در این مورد تحقیق بکنند من فروغ را پیشنهاد می‌کنم. چون فروغ سرآمد شاعران ایران است. یکی از پنج شاعر یا ده شاعر بزرگ ایران است و هیچ کس هم در این نکته تردید ندارد. چه موافقان و چه مخالفان وی. یعنی در این‌جا مشکل پیش نمی‌آید. ما در تمام رشته‌ها به اندازهٔ انگشتان دست آدم نداریم. اندیشه‌گر بزرگ هم چند تا بیشتر نداریم و اتفاقاً یکی از سرآمدهای‌شان شریعتی است. من تأکید دارم که اگر شریعتی درست بررسی شود، به‌نظر من، نقاط کور و گرهیِ تاریخ معاصر ما کشف خواهد شد. من خیلی خوشحالم که دوستان علاقه‌مندند و تشویق‌شان هم می‌کنم که در این زمینه جدی‌تر فعالیت کنند. البته نه این‌که یک مقالهٔ ساده بنویسند در ستایش یا رد شریعتی.

پرسش: به‌عبارت دیگر، شما نوعی جامعه‌شناسی فرهنگ را در نظر دارید.
پوینده: بحث، بحث جامعه‌شناسی فرهنگی است. حالا ریزترش که می‌کنیم، می‌شود جامعه‌شناسی فلسفه، یا جامعه‌شناسیِ خودِ جامعه‌شناسی و یا جامعه‌شناسیِ ادبیات و هنر. من هم فکر می‌کنم، بیشترِ علاقهٔ دوستان به این مسئله است و بیشترِ صحبت هم حول همان مسئله.

به‌نظر من مشکلات نباید باعث شوند که ما از پیشبرد کار مأیوس شویم. اگر نگاه کنیم در تاریخ همیشه همین طور بوده است. در هیچ‌کدام از کارهای فرهنگی معتبری که شما طی تاریخ می‌بینید زمان بر وفق مراد اهلِ فرهنگ نبوده است. دیوان حافظ پر است از این قضایا: «آسمان کشتی ارباب هنر می‌شکند.» یعنی زمین و آسمان همیشه این کشتی ارباب هنر را شکسته است. این قضیه مال الان نیست. من فکر می‌کنم، شما از آن جایی که دانشجویان تیزبینی هستید، این‌ها برای‌تان مسلم است. یعنی فکر نکنید شما اگر بخواهید این کار را بکنید، بقیه از شما حمایت می‌کنند و تشویق‌تان می‌کنند و تأییدتان می‌کنند و... اصلاً از این خبرها نیست. من خودم شاهدش هستم. هیچ‌کدام از محافل آکادمیک و غیرآکادمیک از کتاب گلدمن نقدی ارائه نکرد. یعنی توطئه سکوت مطلق. یک کلام درباره‌اش حرف نزدند. این یک نمونه‌اش است که تازه کتابش اعتبار جهانی دارد و ربطی به این مملکت هم ندارد. شما در این مملکت اگر می‌خواهید کار فرهنگی بکنید، به‌قول آل احمد که درست هم می‌گوید: «دارید جهاد می‌کنید.» یعنی همهٔ آسمان و زمین خلاف میل شما است. شما فقط با ایثار و فداکاری می‌توانید کارتان را پیش ببرید. من این‌ها را می‌گویم که درِ باغ سبزی نشان‌تان نداده باشم. ولی به‌رغم این،

می‌گویم که باید این کار را کرد. یعنی از جمع ما دوستان، چند تا متفکر بزرگ بیرون بیایند، من در این کار اشکالی نمی‌بینم، این کار انجام می‌شود، ولی به شرط این‌که قضیه برای‌تان روشن شود. واقعاً باید ایثار بکنید. چون الان تیراژ کتاب‌های خوب در ایران رسیده به هزار. یعنی از یک کتاب خوب اگر هزار جلد فروش برود، همه خوشحال‌اند. در چنین اوضاعی حالا شما می‌خواهید کار بکنید. الان من حدود هزار صفحه مطلب دارم که ناشری پیدا نمی‌شود چاپ‌شان بکند، تازه با این همه ناشران آشنایی که در جاهای مختلف دارم. ولی من دلسرد نشده‌ام، و به‌رغم تمام این مسائل می‌گویم کار را باید ادامه داد. امیدوارم شما هم متوجه باشید که اگر بخواهید کار فرهنگی درست و حسابی انجام بدهید، باید بر خلاف جریان آب شنا کرد. یعنی اگر نگاه کنید در ایران کار تولید نسبت به توزیع اصلاً به‌صرفه نیست. در تولید هم، تولید فرهنگی را کسی سراغش نمی‌رود. الان بهترین مترجمان و بهترین نویسندگان مملکت کار را اصلاً ول کرده‌اند. این است که امیدوارم شما با واقع‌بینی هر چه بیشتر، منتها با پی‌گیری و تلاش، کارِ خودتان را پیش ببرید. حالا بحث‌هایی را که بیشتر مایل هستید می‌توانیم ادامه دهیم....

سعی می‌کنم نکات مهمی که می‌خواهم بگویم بیشتر مربوط به بحث‌های روش‌شناختی باشد که واقعاً در تحقیق‌های شما و در رساله‌های جامعه‌شناسی شما می‌تواند کمک‌تان کند. در پیشبرد کار فکر می‌کنم اگر مهم‌ترین مسائل آموزشی را بگویم بهتر است تا مباحث خاص‌تر را. نکته‌ای که باز من نیاز به تأکید می‌بینم، جدا نبودن جامعه‌شناسی از تاریخ است. اگر نگرشی تاریخی نداشته باشیم، نمی‌توانیم مسئله را خوب پیش ببریم. این حرف نافی آن نیست که آن بُعد همیشگی و فراتاریخی اثر ادبی را شما از یاد ببرید. مسئلهٔ مهم دیگر، تقسیم مراحل تحقیق است. ما یک تحلیل درونی داریم و یک تحلیل بیرونی. مرحلهٔ اوّل که گلدمن اسمش را می‌گذارد توضیح (مرحلهٔ توضیحی)، مرحله‌ای است که ما مستقل از هر پدیده‌ای دیگر سعی می‌کنیم خودِ اثر را بررسی کنیم و بعد به ساختارهای تعیین کنندهٔ محتوا و شکلِ اثر دسترسی پیدا کنیم، و این است که من می‌گویم یک اثر را باید دو یا سه بار خواند. شما نمی‌توانید تمام مسائل اثری را با یک بار خواندن خوب متوجه شوید. به‌خصوص که آثار ادبیِ مهم، ساختار پیچیده‌ای دارند، شکل پیچیده‌ای دارند، شما حتی برای درک سادهٔ بوف کور باید آن را دو یا سه بار بخوانید. باید دو سه بار خوانده شود تا اثر دست‌تان بیاید. حالا به‌همین دلیل برای بررسی دقیق‌ترش، حتماً باید چندین بار خوانده شود. این مرحلهٔ تحلیل درونی یا اگر بخواهیم اصطلاحات گلدمن را به‌کار ببریم مرحلهٔ توضیحی، مرحله‌ای است که همیشه به‌طور ناقص در تحقیقات انجام شده است. به این معنا که همیشه بخشی از اثر بررسی شده است. این نکته همیشه در ذهن‌تان باشد که باید کلیت اثر را بررسی کنید، حالا چه یک اثر خاص باشد و چه مجموعه آثار یک هنرمند و

هدف‌تان توضیح معنای تمام اثر یا حداقل ۸۰ درصد اثر باشد. نه این‌که یک بخش کوچک از اثر بررسی شود. این نکتهٔ مهمی است. مرحلهٔ اوّل یعنی تحلیل درونی که طی شد، بعد می‌آییم این ساختار کوچک یعنی، جهان خُرد اثر را در جهان بزرگ‌ترش جا می‌دهیم. این‌جا ما وارد مرحلهٔ دوم تحقیق می‌شویم که «مرحلهٔ دریافت» است. در واقع مرحله‌ای است که ما می‌خواهیم بگوییم این اثر که این ساختارهای مسلط در آن وجود دارد، چه ارتباط معینی با پدیده‌های اجتماعی دارد. ارتباط آفرینش فرهنگی با پدیده‌های اجتماعی را هیچ کس منکر نیست. منتها، بحثِ چگونگیِ این ارتباط، دیدگاه‌های مختلف را از هم جدا می‌کند، هیچ متفکری را پیدا نمی‌کنید که بگوید، آفرینش فرهنگی و هنری هیچ ارتباطی با پدیده‌های اجتماعی ندارد. ولی توضیح چگونگی این ارتباط، پیچیده‌ترین مباحث را در فلسفه و نظریهٔ ادبی مطرح می‌کند. تفکر حاکم بر نقد ادبی، چه دانشگاهی و چه غیر دانشگاهی، ارائهٔ یک تحلیل مکانیکی از این ارتباط است، که آفرینش فرهنگی را بازتاب مستقیم پدیده‌های اجتماعی، و به‌طور خاص، پدیده‌های اقتصادی می‌داند. یعنی به تعبیر دیگر، مسائل آفرینش فرهنگی را به‌عنوان جزئی از روبنا،بازتاب مستقیم زیر بنا می‌داند. این تحلیل، تحلیلی است مکانیکی و تحلیلی است حاکم. چه در تحقیقات دانشگاهی و چه در تحقیقات غیر دانشگاهی و به قول گلدمن حتی در تحقیقات مارکسیستی، که اصولاً این مبحث زیربنا و روبنا را آن‌ها مطرح کرده‌اند. حتی در بینِ خودِ متفکرانی که گرایش‌های مارکسیستی داشته‌اند، نگرش مکانیکی حاکم بوده است. در حالی‌که واقعیت قضیه بعدها نشان داد که پدیده‌های هنری و فرهنگی در عین حال که با پدیده‌های اجتماعی و اقتصادی ارتباط دارند، این ارتباط بسیار پیچیده، غیرمستقیم و پُر میانجی است. یعنی از یک سری حلقه‌های واسطی عبور می‌کند و بعد ارتباط برقرار می‌شود، اگر اثری بازتاب مستقیم پدیده‌های اجتماعی باشد، این اثر، اثر هنریِ بسیار نازلی است. و در حد شعار باقی می‌ماند؛ در حد شعار چه به طرفداری از نظام حاکم در هر کشور و چه خلاف آن. این اثر، اثر هنری ماندگار و اصیل نخواهد بود، به این دلیل که هنرمند و نویسنده‌اش تلاشی به خرج نداده است. یک آینه‌ای گذاشته است مقابل حوادث روزمرهٔ پیش پا افتادهٔ زمانهٔ خودش. بنابراین، دوستان این دقت را بکنند که پیوند میان آفرینش هنری و آثار و پدیده‌های اجتماعی و اقتصادی، بسیار پُر میانجی و پیچیده است. در این‌جا از هرگونه سطحی‌نگری باید خودداری کنیم. دو انحراف این‌جا وجود دارد: یکی این‌که مثل برخی از هنرمندان یا برخی از متفکران، به استقلال مطلق اثر هنری برسیم، یعنی بگوییم اثر هنری مطلقاً مستقل از پدیده‌های اجتماعی زمانه و اقتصاد است و مستقل از هر چیز دیگرِ مسائل اجتماعی زمانهٔ خودش است. یا این‌که آن طرف قضیه را بچسبیم و بگوییم که اثر هنری، بازتاب مستقیم زمانهٔ خودش است. این دو را باید توجه داشته

باشیم که از اوّل با آن مرزبندی داشته باشیم. بنابراین، باید با پیامدهای این دو دیدگاه در تحقیق‌ها و نگرش‌هاتان آگاهانه برخورد کنید. تأکیدی که من روی این نکته دارم، به‌دلیل قوی بودن این تفکر در سطح جهان و در کشور خودمان است. شما اگر نقدهای ادبی را نگاه بکنید، می‌بینید یک جنبه از اثر را می‌گیرند و کل اثر را به‌خاطر آن رد می‌کنند یا می‌پذیرند. یا توقع‌شان این است که (مثلاً تفکری که رایج است) می‌گویند در این کشور یک انقلاب بزرگ و یک جنگ بزرگ به‌وقوع پیوسته است، هنرمندانش چرا نمی‌آیند این جنگ و این انقلاب را تصویر بکنند. یعنی این تفکر وجود دارد و فکر می‌کنند که بلاواسطه و بلافاصله می‌شود پدیده‌های اجتماعی را تبدیل کرد به اثر هنری. این اصلاً امکان پذیر نیست. نمونهٔ خیلی عظیم‌تر و بزرگ‌ترش در کشورهای بلوک شرق بود که مطلقاً شکست خورد. یکی از ویژگی‌های ذاتی هنر آن است که فراتر از وضع موجود است، یعنی اصولاً هنر چون فراتر از وضع موجود می‌رود، و درواقع، «ایده‌آل» را هم در مقابل «واقعیت» مطرح می‌کند، شما نمی‌توانید در یک چارچوب بگنجانیدش. به همان دلیل که رئالیسم سوسیالیستی شکست خورد، هر نوع رئالیسم دیگری با هر پسوندی شکست خواهد خورد. به‌دلیل این‌که هنرمندی که بخواهد ستایش‌گر وضع موجود باشد اصولاً به هنر خودش خیانت کرده است. و تازه مگر وضع موجود وضع پیچیده و پر تناقضی نیست؟ مگر وضعیت تاریخی در هیچ دوره‌ای بوده است که مبری از تضاد و تناقض باشد؟ مگر در هیچ دوره‌ای و در زندگی هیچ انسانی، «واقعیت» و «آرمان» در کنار هم تنش ندارند؟ مگر در ذهن تک تک شماها و در زندگی‌تان ترکیبی از واقعیت و آرمان وجود ندارد؟ خُب! اگر بگوییم که بیایید وضع موجود را ستایش بکنید این یعنی اصلاً نفی زندگی. این منتها از همان تفکری ناشی می‌شود که می‌خواهد هنر را بازتاب مستقیم واقعیت و اوضاع و احوال زمان خودش بکند. در حقیقت هنر را تابع سیاست روز بکند. این فقط به ایران هم محدود نمی‌شود.

این دیدگاه شکست خورده است. به‌دلیل این‌که با ذات هنر متناقض است. هنرمند، تیزبین است. واقعیت را با مجموع زشتی‌ها و زیبایی‌هایش می‌بیند: «آینه چون نقش تو بنمود راست / خود شکن، آینه شکستن خطاست». آینه هم که واقعیت موجود را آن طور که هست بگوید، غیر ممکن است به یک عده برنخورد. یعنی غیر ممکن است که شما حقیقت را بگویید یا تفسیر بکنید، و عده‌ای از شما ناراحت نشوند. حالا چه حقیقت خانوادگی باشد و چه حقیقت دانشگاهی و چه حقیقت سیاسی و اقتصادی. یعنی بحث‌ها، خیلی هم بحث‌های انتزاعی نیست. بحث‌ها با زندگی روزمرهٔ ما هم ارتباط دارد. در این مسائل، یک مقدار از آسمانِ انتزاع بیاییم پایین‌تر در زندگی روزمره‌مان. چون اگر جامعه‌شناسی فرهنگ را درک بکنیم و لمس‌اش بکنیم در زندگی روزمره، وضع‌مان عوض می‌شود. یعنی اگر به این دیدگاه مسلط شوید، روابط شخصی شماها هم

عوض خواهد شد. حال برگردیم به بحث اصلی یعنی به چگونگی ارتباط بین پدیده‌های اجتماعی و آفرینش هنری که مشکل‌ترین قسمت بحث است. متفکران بزرگ در این جاست که اختلافات‌شان شروع می‌شود؛ نظری که گلدمن دارد، نظری که لوکاچ دارد، نظری که باختین دارد، نظری که کوهلر دارد، این‌ها همه با هم متفاوت است، و همهٔ نظرها را هم من نمی‌توانم در یک جلسه خلاصه کنم. می‌خواهم بگویم که این‌جای قضیه را خیلی دقت بکنید که نقطهٔ گرهی مسئله است. نه به این طرف بیفتیم که هنر کاملاً مطلق است و نه به آن طرف که هنر بازتاب حوادث روز است، که اصلاً این‌طور نیست.

پرسش: این‌که به آن طرف بیفتیم که هنر مطلق است چه اشکالی پیش می‌آید؟
پوینده: اشکالش این است که نمی‌تواند؛ یعنی خلاف واقعیت است. یعنی از آن جایی که مجموع واقعیت‌ها را در نظر نمی‌گیرد، نمی‌تواند توضیحی برای خود پدیدهٔ هنری ارائه دهد. می‌دانید؟ هنر را فرامکانی و فرازمانی در نظر می‌گیرد. در توضیح این‌که، چرا این هنرِ معین در دورهٔ خاص به‌وجود آمده، درمی‌ماند. این پدیده را نمی‌تواند توضیح بدهد. ما در مقام منتقد و جامعه شناس پژوهش‌گرِ حوزهٔ ادبی می‌خواهیم توضیح بدهیم که فلان سبکِ معین چرا در یک دورهٔ تاریخی معین در ایران رواج پیدا می‌کند؟ چرا تفکر عرفانی در دوره‌ای از تاریخ رواج پیدا می‌کند؟ چرا هنرمندان به عرفان رو می‌آورند؟ ما باید برای این پدیده‌ها تحلیل جامعه‌شناختی و تاریخی ارائه کنیم. چون یک دوره‌ای طوری، و دوره‌ای دیگر طور دیگری می‌شود. شما اگر تحلیل تاریخی نکنید، نمی‌توانید این را پاسخ بدهید. در واقع، هنر به یک تعبیری استقلال نسبی دارد. استقلال مطلقش را من رد می‌کنم. در استقلالِ نسبیِ هنر، اصلاً حرفی نیست؛ همهٔ حرف من هم این است که هنر به‌طور نسبی مستقل است، و از حوادث روز فراتر می‌رود. چرا؟ چون هنر اصیل، چنان که گفتم: «نهایت آگاهی ممکن را تصویر می‌کند، نه آگاهی واقعی را» ببینید! اگر که گاهی واقعی را تصویر بکند می‌بینیم که می‌شود هنر دست دوم، هنر مبتذل. هنری که شاخص‌اش در همهٔ دنیا، رسانه‌های گروهی است. سریال‌های تلویزیونی را هم شما نگاه بکنید. مجلات پُرتیراژ خودمان را هم نگاه بکنید. یا کتاب‌های پُرتیراژ. این‌ها در حد آگاهی واقعی، آگاهی روزمره باقی مانده‌اند هیچ‌کدام‌شان اثر هنری ماندگار نیستند. همه‌شان تاریخ مصرف‌شان گذشته است، قبل از پخش مرده‌اند. هیچ‌کس این‌ها را تجدید چاپ نمی‌کند. هیچ‌کس دوباره این‌ها را نخواهد دید. برای این‌که در حد بیان افکار و اندیشه‌ها و کارهایی که آدم‌های روزمره انجام می‌دهند، باقی می‌مانند. مثال مشخص‌اش گفتم رسانه‌های گروهی است، که جنبهٔ اصیل هنری اصلاً ندارند. در حالی‌که هنرمند اصیل سعی می‌کند آن چیزهایی را که افراد زمانهٔ خودش انجام می‌دهند ولی

آگاه نیستند، در واقع معنایِ نهفتهٔ مسائل را برایشان بگوید و به کنه مسائل برسد. شما در برخورد اولیه با هیچ پدیده‌ای به کنه مسئله‌ای نمی‌توانید برسید. در این‌جا مسئلهٔ «ذات» و «نمود» مطرح می‌شود. یعنی بحث‌های فلسفی و منطقی: نمودِ یک پدیده، بیان‌گر ذات آن است ولی خود ذات نیست. شما برای این‌که ذات یک پدیده را بشناسید، باید از نمود حرکت بکنید، ولی باید خیلی جلوتر بروید. یک مجموعه عوامل را باید در نظر بگیرید که به ذاتش برسید. آن نظریه البته خدمت بزرگی کرده در دفاع از استقلال نسبی هنر و این‌که از سلطهٔ سیاست و بقیهٔ مسائل هنر را نجات دهد، وگاهی اوقات اصلاً آدم به آن‌جا کشیده می‌شود؛ موقعی که نیروی خارجی می‌خواهد خودش را مسلط بکند بر هنر، آدم از آن طرف کشیده می‌شود. منتها آن هم خودش نارسا است. اصلاً نمی‌تواند هیچ کدام از این مسائل اجتماعی را توضیح بدهد، در حالی که روش تاریخی مدعی است و ثابت هم کرده است که می‌تواند مثلاً پیدایش رُمان تاریخی را توضیح دهد. رُمان تاریخی در اروپا در دوران خاصی شکل گرفت و رواج پیدا کرد و کمتر کشوری بود که در آن رُمان تاریخی نوشته نشده باشد. این را نمی‌توانید با دیدگاه صوری صرف نشان بدهید، چنان‌که هیچ کس نتوانسته است نشان بدهد. در مورد رمان تاریخی، معتبرترین کتابی که نوشته شده است، کتاب لوکاچ است که توضیح تاریخی دارد برای این مسئله و اتفاقاً کتابش الان برای آن‌هایی که می‌گویند چرا رُمان جنگ در ایران نوشته نمی‌شود یا کم نوشته می‌شود، خیلی مفید است. مسئله را توضیح می‌دهد. شما در نقد ادبی اگر دقت بکنید همهٔ آن‌هایی که حتی مخالف لوکاچ هستند می‌گویند، این کتاب، کتاب معتبری است. و حتی افرادی که اذعان می‌کنند گرایشی به تفکر لوکاچ ندارند، با این همه معترف‌اند که کتاب رُمان تاریخی کتاب ماندگار و معتبری است، که چگونگی ارتباط پدیده‌های تاریخی با مسائل اجتماعی زمان خودش را با تیزبینی مطرح می‌کند. و اصلاً نمی‌گوید هنر بازتاب مستقیم مسائل اجتماعی است.

پرسش: در ارتباط با بحث میانجی‌ها (که اصولاً میانجی‌ها نقش مهمی دارند) بیشتر توضیح بدهید. به‌نظر می‌رسد میانجی‌ها در این میان خیلی مهم‌اند.

پوینده: بحث میانجی همان‌طور که گفتید پیچیده‌ترین قسمت بحث است. پیش از این‌که به‌بحث میانجی بپردازیم، سؤالی که دوست من مطرح کرده‌اند، به‌لحاظ معرفت شناختی سؤال مهمی است. این‌که برخورد ما با این پیش‌فرض‌ها چطور باید باشد. من فکر می‌کنم معقول‌ترین برخورد را خودِ گلدمن کرده است. در این قسمت می‌گوید؛ این‌ها فقط در حد یک پیش‌فرض است. اصلاً اصول ثابت و لایتغیر و جامدی نیست. هر جا دیدید که با واقعیت نمی‌خواند باید اصلاح‌اش کنید. و اتفاقاً خودش چون این‌طور برخورد کرده، متفکران بعدی هم آمده‌اند و

نظراتش را کامل کرده‌اند. یعنی اریش کوهلر که شاگردش بوده، آمده و گلدمن را نقد کرده است. و یک جاهایی گفته است که نظریاتش ناقص است. به این دلیل و این دلیل. و بعد تکمیلش کرده است. یعنی شما نه به این مسائل، بلکه فکر می‌کنم به هر مسئلهٔ علمی باید با شک و تردید نگاه کنید. واقعاً در علم هیچ چیزی یقینِ قطعی و ثابتی ندارد. هیچ اصل علمی این‌طور نیست. یعنی یک رابطهٔ پیچیده‌ای است بین نسبی و مطلق که در آن تردیدی نیست. همه چیز هم به‌طور مطلق غلط نیست و همه چیز هم به‌طور مطلق درست نیست. ولی شما باید با تمام مباحثی که در جامعه‌شناسی ادبیات مطرح می‌شود، به‌عنوان پیش‌فرض‌های ابطال‌پذیر برخورد کنید. پیش فرض‌هایی که می‌شود گوشه‌هایی از آن ناقص باشد و هنوز هم در این پیش‌فرض‌ها قدم‌های اولی برداشته شود. حالا فقط در این قسمت نیست. در پزشکی هم ما قبلاً فکر می‌کردیم که علت فلان بیماری فلان چیز است، اما الان عوض شده است. یعنی این نگرش علمی را شما اگر داشته باشید که همیشه به همه چیز شک بکنید، به‌جز به‌خود شک کردن، من فکر می‌کنم مشکلی از نظر روش‌شناسی نخواهید داشت. اصلاً به‌صورت یک سری اصول جامد به این مسائل نگاه نکنید. شاید در برخورد با واقعیت آفرینش فرهنگی در ایران، متوجه شویم که این روش‌ها کمبودهایی دارند و این کمبودها جبران بشود. در این هم هیچ تردیدی نیست. اصلاً به‌صورت نظری من این امکان را رد نمی‌کنم. حالا بحث میانجی: من فکر می‌کنم تا آن جایی که تقریباً یک توافق عام شده است، در مورد این‌که گلدمن با طرح مسئلهٔ «جهان‌نگری» قدم بزرگی برداشت، برای نزدیک شدن به مسئلهٔ میانجی و روشن کردن مسئلهٔ میانجی. یعنی گلدمن می‌آید بین واقعیت اجتماعی و آفرینش فرهنگی و هنری، مسئلهٔ جهان‌نگری را مطرح می‌کند، می‌گوید نیمی از آفرینش فرهنگی جهان‌نگری است. بحث جهان‌نگری تا حدی بحث پیچیده‌ای است که در بعضی از مقالات مطرح شده است. من فکر می‌کنم وبر و لوکاچ یا هگل را جایی خوانده باشید. بحث آگاهی ممکن یا آگاهی در خود و آگاهی برای خود یا آگاهی فی نفسه و آگاهی لنفسه، از آن‌جاها ناشی می‌شود. ما دو نوع آگاهی داریم، که گفتم. هنرمند یا متفکر ویژگی‌اش در این است که این آگاهی لنفسه را برای خود مطرح کند. یعنی در حقیقت خودآگاهی را مطرح می‌کند. و می‌گوید که افراد زمانهٔ خودش که این کارها را می‌کنند، معنای نهفته‌اش چیست؟ این احساس‌شان چه معنایی دارد؟ این اندیشه‌شان چه معنایی دارد؟ منظور گلدمن این است که هیچ عمل انسانی نیست که معنای علمی و قانون‌مند نداشته باشد. یعنی هر عمل انسانی، ذاتاً معنادار است و وظیفهٔ متفکر و منتقد، کشف این معناست که این‌جا به علم نزدیک می‌شویم. ولی این بحث را موقعی‌که پیچیده‌تر می‌کند و پیش‌تر می‌برد به جهان‌نگری می‌رسد. جهان‌نگری هم فراتر از ایدئولوژی است. ایدئولوژی تعبیر و درک رایجی است از حداکثر آگاهی

واقعی در برخی از مسائل، که بیشتر به آگاهی واقعی می‌خورد.

یک نکتهٔ مهم دیگری که می‌خواستم عرض کنم که واقعاً در پیشبرد کار تحقیقاتی خیلی مؤثر است و نیز در نگاه به آفرینش هنری و به یک تعبیری، اصولاً به زندگی، و آن این است که واقعاً فاعلِ راستینِ آفرینشِ هنری و حتی به‌تعبیر گلدمن عمل انسانی، یا فرد است یا جمع. دو نگرش بیشتر در تاریخ نداشته‌ایم. یکی در متفکرانی است که نگاه‌شان فردی است، مثل رمانتیک‌ها. آن‌ها می‌گویند فرد نابغه هنرمند است، یعنی برای آفرینش هنری، فاعل را فرد می‌دانند. یک نگاه دیگری داریم که معتقد است فاعل راستین آفرینش فرهنگی، جمع است. این مسئله خیلی مهم است، چون در تمام برخوردهای جزئی ما و نگاه ما به این مسئله تأثیر می‌گذارد. من فکر می‌کنم همان‌طور که گلدمن به تبعیت از خیلی از متفکران، می‌گوید؛ فاعل راستین آفرینش فرهنگی جمع است. و به قول خودش این برخلاف تمام تصوراتی است که رایج است. ما همگی می‌گوییم شاهنامه را فردوسی نوشته است. ولی با این نگاهی که من می‌گویم، این‌طور است که شاهنامه را فردوسی ننوشته. آفرینندهٔ واقعی شاهنامه فردوسی نیست. حالا باید توضیح بدهم. برخلاف تمام تصورات رایج این‌جا به یک سری مباحث کشیده می‌شویم که من برای آن‌که ساده‌ترش کنم، مثال جلسهٔ امروز خودمان را بزنم، جلسهٔ امروز ما واقعاً فاعل‌اش جمع بود یا فرد؟ یعنی اگر شما دوستان نبودید، و اگر من نبودم، این جلسه تشکیل نمی‌شد. این جلسهٔ ما یک فاعل جمعی دارد. این فاعل جمعی درست است که از افراد تشکیل شده است، ولی خود این جلسه فاعل فردی ندارد. مجموعهٔ چند نفر بوده که این جلسه را تشکیل داده است. اثر هنری هم که گلدمن می‌گوید هنرمند بزرگ مقوله‌های تعیین‌کنندهٔ اثرش را از جامعه و دنیای خودش می‌گیرد، یعنی آن مقوله‌ها را خودش نیافریده. مثلاً این وضعیت اجتماعی حاکم بر ایران را بنده نیافریده‌ام. حالا فرض کنیم، من هنرمند این اوضاع کنونی جهان را نیافریده‌ام. این اوضاع کنونی جهان، خارج از ذهن من وجود دارد، این مملکت خارج از ذهن من وجود دارد، دولت معینی وجود دارد، نظام اجتماعی و مردم معینی وجود دارند. این نافی آن نیست که من از گذشتهٔ تاریخی خودم استفاده کنم. من در پاسخ به دوست‌مان گفتم که آثار هنری بزرگ چکیدهٔ همهٔ آثار هنری ماقبل خودشان‌اند، و شما در هیچ اثری نیست که ردپای آثار پیشینیان را نبینید و مهم‌ترین مبحث ادبیات دانشگاهی ما شاید تأثیرپذیری هنرمندان از همدیگر است. حافظ از چه کسانی تأثیر پذیرفته بود؟ این به‌دلیل آن است که هنرمند بزرگ تمام گذشتهٔ خودش را در رشتهٔ خودش مسلط است. این تأکید مجدد برای آن است که در حقیقت، هنرمند عواطف، احساسات و مقوله‌های تعیین کنندهٔ اثر، خودش را از جمعی که خودش به آن تعلق دارد، می‌گیرد و سعی می‌کند، به این احساسات و عواطف و اعمال آدم‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کند، خودآگاهی دهد.

یعنی به این آدم‌ها بگوید که این کار شما این معنا را دارد. این احساس شما پشتش این خوابیده. این عمل شما این معنای معین را دارد. این جاست که بحث آگاهی ممکن مطرح می‌شود. هنرمند بزرگی که نهایت آگاهی ممکن را در اثرش مطرح بکند، این آگاهی ممکن به قشر یا طبقه یا بخش معینی از جامعه مربوط می‌شود. شما هیچ جامعه‌ای را پیدا نمی‌کنید که افراد آن جامعه نگاه‌شان به مسائل مهم زمانهٔ خودشان مشترک باشد، یکی باشد. در جامعهٔ خودمان شاهد بودیم که در مورد مسائل مهم، اختلاف نظر بسیار زیاد است. این بدان دلیل است که افراد موقعیت‌های مختلفی در این جامعه دارند. جایگاه‌شان متفاوت است. در مورد چگونگی فاعل جمعی هم به‌نظر من، گلدمن به تبعیت از لوکاچ مهم‌ترین فاعل‌های جمعی را در طول تاریخ، اقشار و طبقات اجتماعی می‌داند. یعنی می‌گوید: «در طول تاریخ جهان‌نگری‌ها بیان نهایت آگاهی ممکن افراد یا طبقات اجتماعی مختلف هستند.» و این جا است که پژوهش‌گر باید تعیین بکند که اولاً مقوله‌های تعیین کنندهٔ خود اثر چیست؟ که این یک تحلیل درونی است. بعد بیاید قشربندی جامعهٔ خودش را بشناسد، تاریخ جامعهٔ خودش را بشناسد، و بتواند آن مقولات تعیین کنندهٔ ساختار اثر را با جهان نگری معینی مرتبط بکند و بگوید این اثر هنری با این جهان‌نگری از این طبقهٔ معین این ارتباط را دارد، بیان‌گر این جهان‌نگری معین است در عرصهٔ صُوَر تخیلی. که این بحث فاعل جمعی آن سؤالی راکه شما کردید تا حدی پاسخ می‌دهد. اگر برای آثار هنری فقط فاعل فردی قائل شوید، نمی‌توانید شکل‌گیری این اثر هنری را پاسخ بدهید.

پرسش: هم فاعل فردی مهم است و هم فاعل جمعی. شما چطور می‌توانید همه را به پای فاعل جمعی بگذارید؟

پوینده: بنده اصلاً همه را به پای فاعل جمعی نگذاشته‌ام. ببینید! فاعل فردی جایگاهش مشخص است، یعنی ارزش هنرمند بزرگ در همان نهایت انسجام است. مقوله‌ها و مسائل و مشکلات را از زمانهٔ خودش می‌گیرد. این جا فاعل این مقوله‌ها و مسائل و مشکلات، جمع است. ویژگی فرد، یعنی آن جایی که نقش فرد مهم است این است که به این مباحث معنا می‌بخشد. این جاست که نقش فرد مطرح می شود. من نقش فرد را مطلقاً منکر نیستم. گفتم فاعل راستین آفرینش فرهنگی، جمع است. نقش فرد را در شکل بخشیدن و انسجام بخشیدن به این مقوله‌هایی می‌بینم که فاعل جمعی در اختیار ذهن فرد می‌گذارد. یعنی مواد خام را فرد از زمانهٔ خودش می‌گیرد.

پرسش: اگر کسی قائل باشد که فاعل فردی مؤثر است (به‌معنی رمانتیک آن) به

جامعه‌شناسی ادبیات چگونه نگاه می‌کند؟ اصلاً می‌تواند نگاه کند؟

پوینده: نه! اصلاً منکر جامعه‌شناسی ادبیات می‌شود. برای آن دیدگاه اصلاً معنایی ندارد، چون او به‌کل، نقش جامعه را نادیده می‌گیرد؛ نقش جمع را نادیده می‌گیرد. آگاهی واقعی به‌سرعت تغییرپذیر است و اصلاً اصل ثابتی نیست. مثالی که گلدمن می‌زند در عرصهٔ سیاست و آگاهی واقعی این است: (دوستانی که انقلاب روسیه را خوانده باشند می‌دانند) پنج ماه پیش از ماه اکتبر که انقلاب روسیه پیروز شد، در شوراهای کارگران این بحث بود که آیا این شعار داده شود که: زمین از آن کسی است که روی آن کشت می‌کند یا نه؟ یا همهٔ قدرت به‌دست شوراها باشد یا نه؟ آن‌موقع، اکثریت مردم روسیه معتقد به این نظریه نبودند، که همهٔ قدرت به‌دست شوراها باشد. یا طرفدار تزار بودند یا طرفدار دولت کرنسکی. پنج ماه بعد، این آگاهی واقعی برعکس شد. ۸۰ درصد همان مردمی که می‌گفتند قدرت در دست کرنسکی باشد، گفتند قدرت در دست شوراها باشد. آن‌موقع لنین که رهبر انقلاب بود و از همهٔ رهبران جلوتر، گفت حالا ما باید این شعار را بدهیم یعنی شعار همهٔ قدرت به‌دست شوراها. و این شعار گرفت، و پیروز هم شد. و او هم نهایت آگاهی ممکن آن قشر و طبقه را بیان کرده بود و موقعی که گفتند: بگوییم زمین را اشتراکی کنیم، گفت: نه. گفت: این را نگویید، چون این از نهایت آگاهی ممکن دهقانان فراتر می‌رود. دهقان اگر زمینش را از دست بدهد، دیگر دهقان نیست، می‌شود کارگر. یک فرد بی زمین می‌شود، بیشتر از این نمی‌کشد. یعنی نهایت آگاهی ممکن را آن‌که رهبر سیاسی واقعی بود، تشخیص داد. در زندگی شخصی هم همین‌طور است. شما بارها دیده‌اید که بعضی از حرف‌ها را به بعضی از آدم‌ها می‌زنید، اصلاً نمی‌گیرند. برای این‌که فراتر از آگاهی ممکن آن‌ها شما دارید عمل می‌کنید. یعنی مثلاً با پدر یا مادر یا برادرتان بحثی را مطرح می‌کنید و موقعیت اجتماعی، موقعیت ذهنی او را خوب متوجه نمی‌شوید. و این اشکال از شماست نه از او. چون ذهنش صافی معینی دارد و هر حرفی را نمی‌پذیرد.

من خودم خیلی مایلم که خانم‌ها مثلاً به فروغ، پروین اعتصامی و... بپردازند. یعنی مسائلی که به‌نوعی مسائل خودشان و مسائل عمومی جامعه هم است. فکر می‌کنم این وظیفهٔ شماهاست که تحلیل جامعه شناختی از فروغ ارائه بدهید و چون فروغ شاعر بزرگی است خیلی راحت‌تر می‌شود با آن کار کرد. چون مسائلی که دیگران به یک شکل ناقص مبهم یا پیچیده گفته‌اند او خیلی رک و صریح و آشکار گفته است. تیزبین هم بود و تجربهٔ زندگی شخصی‌اش هم خیلی گسترده بود و واقعاً دنیایش، دنیای خیلی زیبا و همه جانبه است.

توصیهٔ مهم روش شناختی‌ام این است که ذهن‌تان را باز بگذارید و هیچ تعصبی نه در دفاع صرف و نه در رد صرف نداشته باشید. هگل می‌گوید: «ذهنت را در اختیار واقعیت بگذار.»

۲۸ فاعلِ راستینِ آفرینشِ فرهنگی، «جمع» است

مقطع تاریخی فروغ، تاریخ معاصر است و تحولات جدید، که زن جدید در تاریخ ما وارد صحنه می‌شود و شعر فروغ بیان احساس آن زن است. زنی که دیگر سنتی نیست و آن مسائل قدیم را ندارد. مسائلش، مسائل جدید است. عاطفه‌اش عوض شده است. عقلش و مشکلاتش عوض شده است. در این‌جا هم باید تاریخ معاصر را خوب بدانید. مشکلات و معضلات صنعتی شدن ایران را شکل خاصی از تجدد و مدرنیسم که در ایران است، شما باید بشناسید... که تجدد ناقص الکن نتیجه‌اش به کجا کشید و تناقض‌هایی که زن‌ها در برخورد با این پدیدهٔ متضاد با آن روبه‌رو هستند: از یک طرف یک جامعهٔ عمیقاً پدر سالار و مرد سالار که هیچ آزادی و تساوی واقعی برای زن در عمل و نظر در هیچ عرصه‌ای قائل نیست، و از طرفی، دنیایی که دگرگون شده است و سنتی که شکاف برداشته است. زنی که وارد صحنهٔ اقتصاد شده است، به استقلال اقتصادی دست پیدا کرده است، می‌تواند مراحل تحصیلات عالی را طی بکند، به یک نوعی می‌تواند با اتکا به استقلال خودش، حرف‌های خودش را بیان کند که بسیار شیرین و جذاب خواهد بود. به‌نظر من از این دیدگاه باید به فروغ پرداخت، و چنین کاری می‌تواند به شناخت موقعیت زن در ایران کمک بکند، و نقاط گرهی و کوری که اصلاً باز نشده است را باز کند. من متفکر و هنرمند دیگری را که خیلی دوست دارم و فکر می‌کنم تحلیلش خیلی کمک می‌کند به‌درک تاریخ، آل احمد است؛ تحلیل جامعه‌شناختی آل احمد به‌ویژه در پرتو تحولات اخیر بعد از انقلاب. آل احمد، فروغ، شریعتی آدم‌های برجسته‌ای هستند که خیلی کمک می‌کند به شناخت جامعهٔ خودمان.

پرسش: چگونه می‌توان به مقولهٔ تعیین کننده اثر پی برد؟

پوینده: یعنی این‌که شما وقتی که اثر هنری را می‌خوانید این مقوله‌های تعیین کننده در آن اثر را بتوانید تشخیص بدهید. مثال ساده‌ای بزنم. مثلاً اگر دقت کنید، یک مقولهٔ تعیین کننده در دیوان حافظ «رندی‌گری» است. می‌گوید «سرحلقهٔ رندان جهان». یک مقولهٔ تعیین‌کنندهٔ دیگر در دیوان حافظ شکایت از سالوس و ریا و تزویر است. این‌ها در بیشتر غزل‌ها تکرار می‌شوند. یک مقولهٔ دیگر تضاد بین شیخ و محتسب یا رند است. یعنی محتسب ستیزی و رندستایی (اگر بخواهیم این‌ها را در مقابل هم قرار دهیم). مقوله‌ای دیگر عیش ستایی است. حافظ طرفدار عیش و خوشی است. در کمتر غزلی است که شما با این مقوله مواجه نشوید. سیصد بار شاید تکرارش می‌کند.

این‌ها روش تعیین موضوع است. این‌که شما مقوله‌های تعیین کنندهٔ اثر هنری و تفکر را تعیین بکنید. باید بارها بخوانید تا به این‌جا برسید.

این‌جا دیگر به تیزبینی محقق و مجموعهٔ اطلاعات وی بستگی پیدا می‌کند. یعنی میزان اطلاعاتش از تاریخ ایران در آن مقطع خاص چیست؟ شما اگر میزان اطلاعات‌تان متفاوت بشود، میزان دریافت‌تان از آن اثر هم فرق می‌کند. باید آدم جامع الاطرافی باشید. مثلاً داوینچی یک سیاست‌مدار، ریاضی‌دان، معمار، مجسمه‌ساز، نقاش، شاعر، اهل عشق‌ورزی و... بود. یعنی تمام چیزهایی که زندگی بشر را پر می‌کند، در زندگی او خلاصه شده بود. به‌همین دلیل تا دنیا دنیاست، داوینچی، داوینچی است. چون آدم جامع الاطرافی بود و بزرگان این رشته هم همگی آدم‌های کاملی بودند، یعنی سیاست و فلسفه و زیبایی شناسی و نقد ادبی را مثل آب خوردن بلد بودند. در همهٔ عرصه‌ها بودند، یعنی در کوران مسائل تاریخ و دنیای خودشان بوده‌اند، تا توانسته‌اند به‌جایی برسند.

پرسش و پاسخ دربارهٔ جامعهٔ مدنی*

پرسش: تعریف یا تصور شما از جامعهٔ مدنی چیست؟

پوینده: جامعهٔ مدنی به چگونگی ساختمان حیات اجتماعی مربوط می‌گردد و به‌طور خلاصه و عام چنین تعریف می‌شود: مجموعهٔ نهادها و تشکل‌های گوناگون صنفی و سیاسیِ اقشار و طبقات مختلف جامعه که در مقابل جامعهٔ سیاسی یا حکومت از استقلال نسبی برخوردار هستند. به‌عبارت دیگر در دنیای مدرن که با حاکمیت نظام اجتماعی سرمایه‌داری مشخص می‌شود، جامعهٔ مدنی تمام نهادهای غیردولتی را در برمی‌گیرد. از آن‌جا که کلیت مناسبات اجتماعی همواره متضاد و در حال تحول مداوم است و مجموعهٔ جمعیت و مردم هیچ کشوری در جهانِ امروز یک کل هماهنگ و تقسیم نشده و برابر را تشکیل نمی‌دهد و در تمام جهان شاهد تقسیم افراد جوامع به طبقات و اقشار گوناگون هستیم، این تقسیم و تمایز طبقاتی در جامعهٔ مدنی نیز جلوه‌گر می‌شود و در کنار نهادها و تشکّل‌های طبقات حاکم که برای مشروعیت بخشیدن به نظام موجود تلاش می‌ورزند، ایجاد شکل‌های مدرن خودگردانی یا استقلال طبقات محکوم نیز ممکن می‌شود و قشرها و طبقات مردم می‌توانند در نهادهای خاص خودشان ــ مانند احزاب، سندیکاها، اتحادیه‌ها، انجمن‌ها و کانون‌های فرهنگی ــ متشکل شوند. به‌همین سبب در درون جامعهٔ مدنی شاهد برخورد و رویارویی گروه‌ها یا جبهه‌های تاریخی هستیم که نگرش‌های اخلاقی، فکری و عقیدتی مختلفی را تبلیغ و منافع متضادی را دنبال می‌کنند. به‌عنوان مثال

---

* پرسش و پاسخ دربارهٔ جامعهٔ مدنی، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۷.

امروزه در جامعهٔ مدنی هم باید کارگران بتوانند در سازمان‌های صنفی و سیاسی خود متشکل شوند و هم کارفرمایان اتحادیه‌ها و احزاب خاص خود را داشته باشند. و بدیهی است که این دو قشر در بسیاری از مسائل با هم اختلاف نظر و منافع دارند. برای روشن شدن بیشتر موضوع نکته‌های لازم را به ترتیب برمی‌شمرم:

۱. جامعهٔ مدنی در دنیای باستان ــ پیش از دوران مدرن ــ معمولاً در تقابل با جامعهٔ بدوی یا جامعهٔ طبیعی تعریف می‌شد و از تقابل تمدن با طبیعت سخن به‌میان می‌آمد. اما در دوران مدرن با حاکمیت نظام سرمایه‌داری، جامعهٔ مدنی در تقابل با جامعهٔ سیاسی یا دولت قرار گرفته است و به‌جای تقابل قدیمیِ تمدن با طبیعت، شاهد تقسیم‌بندی‌هایی در درونِ تمدن هستیم که به‌صورت جامعهٔ مدنی و جامعهٔ سیاسی جلوه‌گر می‌شود.

۲. در مورد رابطهٔ جامعهٔ مدنی با جامعهٔ سیاسی به‌طور کلی با دو نظریهٔ نادرست و یک جانبه روبه‌رو هستیم: الف) نظریه‌ای که جامعهٔ مدنی را کاملاً مستقل از جامعهٔ سیاسی و نظام حاکم یا دولت به‌معنای گسترده تعریف می‌کند و از پیوستگی‌ها و ارتباطات تنگاتنگ جامعهٔ مدنی با دولت غافل است. این دیدگاهِ یک جانبه وجه مشخص انواع نگرش‌های لیبرالی است و ناگفته نماند که در بحث‌های کنونی در کشور ما نیز تا حد زیادی حاکم است.

ب) دومین دیدگاه یک سویه که نقطهٔ مقابل اولی است، میان جامعهٔ مدنی و جامعهٔ سیاسی هیچ تفاوتی قائل نیست و در واقع جامعهٔ مدنی را در جامعهٔ سیاسی حل می‌کند. انواع نظریه‌های فاشیستی طرفدار چنین دیدگاهی هستند. مخالفت جناح راست سنتی با جامعهٔ مدنی در ایران نیز با چنین نظرگاهی همخوانی بسیار دارد.

۳. جامعهٔ مدنی در بهترین حالت خود، نوعی ابزار و روش و عرصهٔ تأمین آزادی و دموکراسی و حقوق بنیادی بشر است و در نهایت راه رهایی سیاسی بشر را هموار می‌کند. اما رهایی سیاسی که به‌معنای بهره‌مندی مردم از حقوق و آزادی‌های دموکراتیک و انسانی است، با رهایی اجتماعی بشر تفاوت دارد و در واقع مقدمهٔ ضروری و بسیار مهم آن است. رهایی اجتماعی بشر یعنی رهایی از مناسبات استثمارگرانه، رهایی از انواع بیدادهای اجتماعی، بهره‌کشی و فقر، دست‌یابی به برابری حقیقی و ایجاد چنان مناسباتی که شکوفایی همه جانبهٔ استعدادهای همهٔ افراد را ممکن سازد. در نتیجه جامعهٔ مدنی با مدینهٔ فاضله تفاوت بسیار و ماهوی دارد و نباید آن را جامعه‌ای عاری از تنش، تضاد، نابرابری، ظلم و فساد پنداشت.

در کشورهای غربی چند قرن است که جامعهٔ مدنی گسترش و تحکیم یافته اما در هیچ یک از آن‌ها، نابرابری و اختلاف گستردهٔ طبقاتی، و انواع ستم‌ها و تبعیض‌ها از میان نرفته‌اند. ساده‌اندیشی است که جامعهٔ مدنی را معادل مدینهٔ فاضله بدانیم و بپنداریم که در جامعهٔ مدنی

همهٔ نابرابری‌ها و معضلات اجتماعی حل خواهند شد. حل اساسی مشکلات اجتماعی انسان‌ها در گرو تغییر بنیادی نظام اقتصادی ـ اجتماعی حاکم در دنیا و رسیدن به برابری اقتصادی است که کسب رهایی و برابری سیاسی در جامعهٔ مدنی گام اوّل آن به‌حساب می‌آید.

پرسش: سیر تحول تاریخی مفهوم جامعهٔ مدنی چگونه بوده است؟
پوینده: مفهوم جامعهٔ مدنی همواره با ابهامات و تعاریف متعددی همراه بوده است. به‌طور خلاصه می‌توان گفت که اصطلاح «جامعهٔ مدنی»، ترجمهٔ واژه‌ای یونانی است که ارسطو در کتاب سیاست و اخلاق نیکو ماخوس به کار برده است. جامعهٔ مدنی به‌نظر ارسطو بالاتر از همه جوامع دیگر است و تمام آن‌ها را ــ اعم از اجتماع مرد و زن یا خدایگان و بنده ــ در برمی‌گیرد. برتری جامعهٔ مدنی در آن است که فقط زیستنِ صرف را دنبال نمی‌کند و خوب زیستن یا به‌زیستن را می‌جوید. ناگفته نماند که ارسطو جامعهٔ مدنی را مترادف «شهر» می‌داند و شاید به‌همین دلیل است که واژهٔ (cité) در زبان فارسی هم به جامعهٔ مدنی ترجمه شده است و هم به مدینه یا شهر. این هم معنایی میان شهر و جامعهٔ مدنی در قرون وسطا و تا دوران مدرن حفظ و در آثار قدیس توماس، بُدن، هابز، لاک، وُلف و کانت باز یافته می‌شود. از قرن شانزدهم با پیدایش دولت مدرن، در نظریهٔ سیاسی نوآوری‌ها و دگرگونی‌هایی روی می‌دهد که از نظریهٔ یگانگی جامعهٔ مدنی و دولت در آرای ارسطو دور می‌شود. این دگرگونی در آغاز در آثار ژان بُدن، فیلسوف و نظریه‌پرداز فرانسوی در قرن شانزدهم پدیدار می‌گردد که قدرت حاکم یا حاکمیت را وجه تمایز جمهوری (یعنی کشور یا جامعهٔ سیاسی) به‌حساب می‌آورد. بُدن مزیت جامعهٔ سیاسی را بر اجتماع طبیعی (خانواده) یا اجتماعات مدنی در آن می‌داند که جامعهٔ سیاسی، اجتماعی است تحت حاکمیت یک قدرت حاکم دایمی و مطلق. همین دگرگونی در آثار هابز دیده می‌شود. جامعهٔ مدنی در نظریه‌هایی که بر مبنای قرارداد اجتماعی شکل گرفته‌اند، همواره از انسان‌های آزاد ساخته می‌شود و در نتیجه برای فعالیت‌های اقتصادی پایگاهی پیش اجتماعی و پیش سیاسی قائل می‌شود. اما این جامعه با دو ویژگی از شهر یا مدینهٔ فلسفهٔ یونانی متمایز می‌گردد:

۱. جامعهٔ مدنی مصنوع یا ساخته شده است. حالت مدنی با گسست از حالت طبیعی ساخته می‌شود. جامعهٔ مدنی بر خلاف نظر ارسطو در سیاست «به‌حکم طبیعت» وجود ندارد، بلکه به گفتهٔ هابز شخصیتی مدنی، یعنی نهادی است که در پی دست کشیدنِ هماهنگ افراد از وضعیت طبیعی‌شان فراهم آمده است.

۲. دولت شهر یا جامعهٔ مدنی یونانیان باستان نوعی رابطهٔ افقی میان انسان‌های آزاد و برابر بوده، انسان‌هایی که آمادهٔ فرمان‌روایی و فرمان‌بری بوده‌اند. اما برعکس در نظریه‌های مبتنی بر

قرارداد اجتماعی، جامعهٔ مدنی به‌طور عمودی با تفاوت و نابرابری میان قدرت حاکم و شهروندان تبعهٔ آن ساخته شده است.

افراد که نقطهٔ شروعِ شکل‌گیری آرمانی جامعهٔ مدنی و اصل مشروعیت آن هستند، پس از ایجاد جامعهٔ مدنی آن را به‌صورت قدرتی متمایز از خودشان احساس می‌کنند که در نهایت تابع‌اش هستند. بدین ترتیب شکل‌گیری قدرت متمرکز دولت سلطنتی، بُعد حاکمیت را در درون جامعهٔ مدنی ایجاد می‌کند و آن را از حالت اجتماع طبیعی به‌در می‌آورد. از سوی دیگر رشد اقتصاد کالایی به دگرگونی جدیدی در مفهوم جامعهٔ مدنی می‌انجامد و آن را دوباره در ردیف امور مربوط به طبیعت جای می‌دهد، اما طبیعتی که تاریخی شده است. فیلسوفان انگلیسی ـ اسکاتلندی با در نظر گرفتنِ دگرگونی مناسبات اجتماعی در پی تقسیم کار و گسترش مبادلات پولی، جامعهٔ مدنی را با توجه به پیشرفت تمدن ارزیابی می‌کنند، یعنی آموزش طولانی ادب، تربیت و ظرافت در حالات و آداب و رفتار به نوع بشر. بنابراین، این جامعهٔ مدنی تاریخی دارد که مستلزم برتری مدرن‌ها بر باستانیان است: مدنیت همگام با رشد بازرگانی و صنایع و هنرها افزایش می‌یابد. این نظریه‌پردازان اخلاق‌گرا نظریهٔ قرارداد اجتماعی را در عمل کنار می‌گذارند و فعالیت‌های اقتصادی را به عامل اساسی شکل‌گیری پیوند اجتماعی بدل می‌کنند. از این پس همبستگی جامعه به‌صورت نتیجهٔ ناخواستهٔ تأثیر متقابل رفتارهای فردی در نظر گرفته می‌شود و حالتی خود انگیخته دارد که هیچ نیروی فوق طبیعی و آسمانی آن را برای انسان‌ها تجویز نکرده است و حاصل خواست آگاهانهٔ آنان نیست. استعارهٔ «دست نامرئی» که آدام اسمیت در کتاب ثروت ملل به کار برده، چکیدهٔ این برداشت جدید از جامعه را نشان می‌دهد. این برداشت هم با مفهوم طبیعت سیاسی انسان (ارسطو) تفاوت دارد و هم با دیدگاه نظریه‌های مبتنی بر قرارداد اجتماعی که شکل‌گیری جامعه را در تضاد با طبیعت می‌دانند. با وجودی‌که فیلسوفان اسکاتلندی تفاوت میان جامعهٔ مدنی و دولت را ــ آن گونه که هگل بعدها تدوین کرده است ــ روشن نساخته‌اند، تغییر جایگاه جامعهٔ مدنی از عرصهٔ امور خانگی و تدبیر منزل به‌سوی فعالیت‌های تولید و مبادلهٔ کالاهای مادی با تغییری در نقش قدرت سیاسی همراه است: وجود نظم اجتماعی از این پس به حاکم وابستگی ندارد و در اساس، ترکیب و تلفیق امیال و منافع فردی آن را تضمین می‌کند. در نتیجه وظیفهٔ دولت به تنظیم شرایط و قواعد جامعهٔ مدنی خلاصه می‌شود و هرگونه معنا و اهمیت اخلاقی را از دست می‌دهد. در واقع افراد در فضای خصوصی مناسبات اقتصادی و فرهنگی، متمدن می‌شوند، یعنی به کمال انسانی می‌رسند. برخلاف نظر یونانیان باستان که راه رسیدن به چنین کمالی را در مشارکت در فعالیت سیاسی می‌دانستند.

این تفسیر تازه از پیوند اجتماعی در آرای نویسندگانی باز یافته می‌شود که در اصل، جدایی میان جامعهٔ مدنی و دولت را رد می‌کنند. از معروف‌ترین آن‌ها می‌توان سیاست‌مدار و نویسندهٔ انگلیسی ادموند برک را نام برد که در قرن هجدهم می‌زیسته و نظریات ضد انقلابی او در کتاب تأملاتی در باب انقلاب در فرانسه (۱۷۹۰) بسیار معروف است.[۱]

در آلمان در اواخر قرن هجدهم، ژرف‌اندیشی دربارهٔ دگرگونی‌های حقوقی و نهادیِ انقلاب فرانسه، بعضی از اندیشه‌گران را به ردّ نظریهٔ کلاسیکِ یگانگی دولت با جامعهٔ مدنی برانگیخت. زاویهٔ حمله در آغاز حقوقی بود. از جمله فیلسوف معروف فیشته در کتاب ملاحظاتی دربارهٔ انقلاب فرانسه (۱۷۹۳) به تمایز میان دولت و جامعهٔ مدنی جنبه‌ای انقلابی داد. او در این کتاب به «آشفتگی و درهم برهمی اندیشه‌ها» در کاربرد رایج اصطلاح جامعهٔ مدنی می‌تازد:

> اصطلاح جامعهٔ مدنی را گاهی به‌معنای عام انسان‌هایی به‌کار می‌برند که با نوعی قرارداد متحد شده‌اند، گاهی به‌معنای خاص انسان‌هایی به‌کار می‌برند که با نوعی قرارداد متحد شده‌اند، گاهی به‌معنای خاص انسان‌هایی که با قراردادی مدنی، یعنی دولت متحد گشته‌اند. بدین ترتیب مسئله‌ای مهم را نادیده می‌گیرند که به انسان‌هایی مربوط می‌شود که با قراردادی مدنی متحد نشده‌اند، اما به دور از هر قراردادی با یکدیگر و در کنار همدیگر زندگی می‌کنند. (ص ۱۴۶)

به‌نظر فیشته این جامعه‌یابیِ پیش سیاسی و غیر قراردادی بر مبنای قانون اخلاقی تنظیم شده است و انسان‌ها را به‌مثابهٔ انسان با هم متحد می‌کند، بر خلاف جامعه‌یابی قرارداد مدنی که خصوصیت شهروند را برای انسان‌ها قائل می‌شود. فیشته به یاری همین تمایز میان جامعهٔ مدنی و دولت، انقلاب را توجیه می‌کند: حقوق بشر، یعنی حقوقی را که انسان به‌مثابهٔ انسان و به اقتضای «حالت طبیعی» خود از آن‌ها بهره‌مند می‌شود، هیچ قرارداد مدنی‌ای نباید لغو کند؛ و در نتیجه جامعه همیشه این حق را برای خود نگه می‌دارد که مواد قرارداد مدنی را تغییر دهد و قرارداد جدیدی را ــ بر مبنای رعایت حقوق بشر ــ جایگزین قرارداد قدیمی کند.

کانت در دومین بخش رسالهٔ نظریه و عمل (۱۷۹۳) سه اصل پیشینی سازندهٔ «حالت مدنی به‌مثابهٔ حالت حقوقی» را برمی‌شمرد: ۱. آزادی هر یک از اعضای جامعه به‌مثابهٔ انسان؛

---

۱. برای آشنایی با نظریات برک و آرای مخالفان او به کتاب مهم زیر رجوع شود:
تامس پین، حقوق بشر، برگ پر ماجرایی از انقلاب کبیر فرانسه، ترجمهٔ دکتر اسدالله مبشری، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۵.

۲. برابری هر انسانی با دیگری به‌مثابهٔ تبعهٔ صاحب حق؛ ۳. استقلال هر عضوی از اجتماع به‌مثابهٔ شهروند. در دو اصل اوّل ترجمان «حقوق بشر» دیده می‌شود که انقلاب فرانسه آن را اعلام کرده است. برابری انسان‌ها در آزادی مدنی مستلزم الغای نظامات و سلسله مراتب نظام کهن است. هر عضوی از اجتماع باید بتواند در هر شرایطی به اقتضای توانایی و استعداد خود به فعالیت بپردازد و بخت خویش را بیازماید؛ هم تبعه‌های او نمی‌توانند با توسل به هیچ امتیاز موروثی مانع او شوند.

«جامعهٔ مدنی در مقام اداره کنندهٔ جهان گسترِ حقوق» (۱۷۸۴) که کانت آن را هدف تاریخ نوع بشر می‌داند، پیامد منطقی برداشت اخلاقی ـ حقوقی (و نه سیاسی) از شهروندی است. آزادی حقی است که فرد در مقام انسان از آن بهره‌مند می‌شود و در همه جای دنیا آن را حفظ می‌کند و به اقتضای همین حق است که می‌تواند حق دیدار از تمام جامعه‌های انسانی را مطالبه کند. به‌نظر کانت در کتاب دین در محدودهٔ عقل محض، جامعهٔ مدنی جهانی، دولتی جهانی ــ آرزوی همیشگی مستبدان ــ یا دولتی فدراتیو نیست، بلکه فدراسیون خلق‌ها است و ایجاد آن باید نوعی جامعه‌یابی حقوقی را تحقق‌پذیر سازد که در عین حال میان دولتی و فراملی و برخاسته از طبیعت عقلانی انسان است.

هگل در کتاب اصول فلسفهٔ حق تقسیرهای حقوقی و اقتصادی را به‌هم پیوند می‌دهد و بر تفاوت میان جامعهٔ مدنی و دولت تأکید می‌ورزد. او در بند ۱۸۹ این کتاب از آدام اسمیت، ژان باتیست سه و ریکاردو نام می‌برد و شایستگی آنان را در این می‌داند که به عامل جهان‌گستر و ذاتیِ «نظام نیازها» پی برده‌اند. نظام نیازها یعنی مناسباتی که انسان‌ها در جریان کار و مبادله با هم برقرار می‌کنند. این نظام مجموعهٔ جامعهٔ مدنی را نمی‌سازد و فقط عامل اولیهٔ آن است: جامعهٔ مدنی، دستگاه قضایی و کار پلیس (به‌معنایی قدیمی که عبارت از حفظ نظم عمومی است و به‌علاوه نظارت بر قیمت‌ها و فعالیت اجتماعی را نیز شامل می‌شود) و اصناف را در برمی‌گیرد. این گفته بدان معناست که نظم خود انگیختهٔ بازار برای تأمین هماهنگی امر اجتماعی کافی نیست و عملِ نظام بخشِ دولت نیز برای تصحیح کارکردهای نامناسبی (مانند تضاد میان انباشت ثروت‌ها و فقر فزایندهٔ توده‌ها) ضروری است که زادهٔ منطق افسار گسیختهٔ منافع خصوصی هستند.

هگل با تأکید بر تفاوت جامعهٔ مدنی و دولت هم از سنت باستانی می‌گسلد و هم از پیش‌فرض‌های نظریه‌های مدرن قرارداد اجتماعی. اما در مباحثه دربارهٔ شایستگی‌های متقابل باستانیان و مدرن‌ها در تعریف جامعهٔ مدنی، فلسفهٔ حق برتری مدرن‌ها را به‌روشنی اعلام می‌کند: شایستگی بزرگ دولت‌های دوران حاضر در این است که در پرتو جداسازی جامعهٔ مدنی،

شناسایی «حق آزادی شخصی» را امکان‌پذیر ساخته‌اند، حقی که «نقطهٔ انتقادی و مرکزی برای نشان دادن تفاوت میان دوران‌های مدرن و عهد باستان است» (بند ۱۲۴). «کلّیت اخلاقی زیبایِ» شهر یونانی، انطباق بی واسطهٔ فرد با تعیّن سیاسی‌اش به دورانی سپری شده تعلق دارند.

اصالت مفهوم جامعهٔ مدنی در نظر هگل بیش از آن‌که در محتوایی باشد که تحت این عنوان تشریح شده (تقسیم کار، مبادلات، انباشت ثروت‌ها، فقر، استعمار)، در تفسیر بدیع مناسبات میان فرد و کلّیت اخلاقی است که مبنای تعریف او محسوب می‌شود. جامعهٔ مدنی مرحلهٔ بزرگ‌ترین جدایی میان عام و خاص است، اما در عین حال فرایندی است که یگانگی اخلاقی را ممکن می‌سازد، یعنی یگانگی میان فرد و جمع از حالت بی‌واسطگی طبیعی‌اش (آن گونه که در خانواده دیده می‌شود) به‌در می‌آید و به یگانگیِ اندیشیده و مطلوب بدل می‌شود. جامعهٔ مدنی مدرن عرصهٔ پیشرفت فرهنگ است که به شکرانهٔ آن، استقلال فرد و قدرت عالی دولت از حالت آشتی‌ناپذیری متقابل به‌در می‌آیند. جامعهٔ مدنی و دولت البته متفاوت‌اند اما متضاد نیستند.

این پیوستگی پیچیده میان امر اجتماعی و سیاسی برداشت‌های بسیار متضادی را از فلسفهٔ سیاسی هگل برانگیخته است. اندیشه گران محافظه کار در زمان هگل به‌طور کلی بر ردّ تمایز میان دولت و جامعهٔ مدنی پای می‌فشردند و «مفهوم شوم جامعهٔ مدنی را مادر و ریشهٔ تمام خطاهای دوران انقلاب» می‌دانستند. اما طرفه آن‌که پرشورترین منتقدان نگرش سیاسی هگل، مدافعان یگانگی جامعهٔ مدنی و دولت نبودند، بلکه اندیشه گران لیبرالی بودند که هگل را از این بابت سرزنش می‌کردند که در نهایت جامعهٔ مدنی را تابع دولت کرده است. کارل پوپر از جملهٔ مشهورترین آنان است که در کتاب جامعهٔ باز و دشمنان آن ــ البته به خطا ــ هگل را ستایش‌گر استبداد پروسی می‌نامد. هگل با ردّ درهم‌آمیزی جامعهٔ مدنی و دولت، اصل فردگرایانهٔ نظریهٔ سیاسی لیبرالی را رد کرده، اما هنگامی که خود فرمانی جامعهٔ مدنی را شرط عقلانیت دولت می‌سازد، همان «حقوق بنیادیِ» لغو ناپذیری را توجیه می‌کند که لیبرال‌ها به‌یاری آن‌ها به توجیه مشروعیت دولت‌ها می‌پردازند.

به‌نظر هگل، شکل‌های مدرن کار و مبادلات، تمام تمایزات ناشی از پایگاه طبقاتی و تمایزات قومی، حرفه‌ای یا ملی را کنار زده و آن‌ها را به واقعیت انسانی‌شان تقلیل داده و بدین‌سان شناساییِ عمومیت یافتهٔ چیزی را ممکن ساخته‌اند که «انسان آن را می‌خواهد، به‌این علت که انسان است و نه بدان سبب که یهودی، کاتولیک، پروتستان، آلمانی، ایتالیایی و غیره است.» (بند ۲۰۹ اصول فلسفهٔ حق)

مارکس در آثار دورهٔ جوانی خود تمایز میان جامعهٔ مدنی و دولت، بورژوا و شهروند را مبنا قرار

می‌دهد. او برخلاف هگل معتقد است که هیچ سازشی نمی‌تواند جدایی میان جامعهٔ مدنی و دولت را پر کند. در برابر طرح هگلیِ وحدتِ باواسطه میان جامعهٔ مدنی و دولت، او آرمانِ یگانگیِ واسطه را قرار می‌دهد که مستلزم الغای تفاوت میان بورژوا و شهروند و به‌طور خلاصه نفی جامعهٔ طبقاتی و تقسیم طبقاتی است. مارکس نیز مانند هگل به تحلیل تضادها و تنش‌های جامعهٔ مدنی می‌پردازد. اما در حالی‌که هگل تضادهای جامعهٔ مدنی را انگیزه‌ای برای توجیه تبعیت جامعهٔ مدنی از دولت می‌داند، مارکس برعکس نتیجه می‌گیرد که دولت، ابزار جامعهٔ مدنی یا به‌عبارت دقیق‌تر ابزار طبقه‌ای از جامعهٔ مدنی شده که از مالکیت خصوصی بهره‌مند می‌گردد. در هر حال مارکس جوان اصطلاح جامعهٔ مدنی را به‌ویژه برای استناد به عرصهٔ نیازها و فعالیت‌های اقتصادی به کار می‌برد، اما در آثار دوران سالخوردگی او نیز این اصطلاح دیده می‌شود. اگرچه در سرمایه (با کاربرد مفاهیم نیروهای تولیدی و مناسبات تولید) معنای سابق جامعهٔ مدنی ناپدید می‌گردد، اما اصطلاح آن از میان نمی‌رود، زیرا معنایی دیگر دارد که مترادف با نیازهای اقتصادی فردی نیست، بلکه اصطلاح عامی برای تمام نهادهای غیر دولتی در شکل‌بندی اجتماعی سرمایه‌داری است. مارکس نه فقط هیچ‌گاه این کارکرد مفهومِ «جامعهٔ مدنی» را کنار نگذاشت، بلکه آثار سیاسی بعدی او بارها حول محور کاربرد همین مفهوم متمرکز شده‌اند. از جمله تمام کتاب هجدهم برومر لویی بناپارت بر تحلیلی از بناپارتیسم بنا شده که حکم زیر را مبنا قرار می‌دهد:

> دولت، جامعهٔ مدنی را در گسترده‌ترین جلوه‌های وجودش تا ناچیزترین حرکت‌هایش، در عام‌ترین شیوه‌های وجودش تا زندگی خصوصی افراد، احاطه، کنترل، تنظیم و مراقبت می‌کند و آن را تابع خود می‌سازد. (ص ۶۸)

مارکس در تحلیل تضادهای جامعه و دولت در نقد برنامهٔ گوتا در تعریف آزادی می‌گوید: آزادی یعنی تبدیل دولت از نهادی که بر فراز جامعه قرار گرفته به نهادی که کاملاً تابع جامعه است.

اندیشه‌گر دیگری که پس از مارکس در تحلیل جامعهٔ مدنی نظریات بدیع و مهمی ارائه کرده، انقلابی و نظریه‌پرداز معروف ایتالیایی آنتونیو گرامشی است. دیدگاه گرامشی دربارهٔ رابطهٔ جامعهٔ مدنی با جامعهٔ سیاسی یا دولت در گذر زمان تغییر کرده و یکسان باقی نمانده است. در این‌جا به‌رئوس نظریات او اشاره می‌شود.

مبنای جامعهٔ مدنی مدرن در مناسبات تولیدی سرمایه‌داری نهفته است. اما جامعهٔ مدنی

نهاد و پدیده‌ای زیربنایی نیست بلکه به رو بنا مربوط می‌شود و بخشی از ساختارهای عظیم دموکراسی مدرن را تشکیل می‌دهد. این ساختارها در یک تقسیم‌بندی کلی به دو دسته تقسیم می‌شوند: تشکیلات و نهادهای حکومتی و تشکیلات و نهادهای جامعهٔ مدنی. «میان ساختار اقتصادی و دولت با قوهٔ قضاییه و نیروی قهرآمیزش جامعهٔ مدنی قرار می‌گیرد.» به گفتهٔ گرامشی:

> عجالتاً می‌توان دو سطح بزرگ در روبناها تشخیص داد: سطحی که می‌توان آن را سطح جامعهٔ مدنی نامید یعنی مجموعهٔ نهادهایی که به اصطلاح خصوصی نامیده می‌شوند و سطح جامعهٔ سیاسی یا دولت. این دو سطح منطبق‌اند با کارکرد هژمونی (یا هدایت و رهبریِ اخلاقی، فرهنگی) که گروه حاکم بر مجموعهٔ جامعه اعمال می‌کند و کارکرد تسلط مستقیم یا فرماندهی که در دولت و در حکومت قانونی جلوه‌گر می‌شود.

یکی از نکات مهم در اندیشهٔ گرامشی مفهوم دولت گسترده یا فراگیر است: در مفهوم عام دولت عناصری وارد می‌شوند که آن‌ها را باید به‌مفهوم جامعهٔ مدنی ربط داد (بدین معنا که شاید بتوان گفت دولت = جامعهٔ سیاسی + جامعهٔ مدنی، یعنی رهبری و هدایتی که پوششی از قهر دارد). هژمونی یا هدایت و رهبری اجتماعی، امری اخلاقی ـ عقیدتی است اما پایه و مبنای آن در نقش تحسین‌کنندهٔ طبقهٔ حاکم در بخش‌های تعیین‌کنندهٔ فعالیت اقتصادی نهفته است. بنابراین دولت به‌معنای عام و گسترده دارای دو کارکرد اساسی است که هر یک از آن‌ها الزامات و نهادهای خاص خود را دارد: سلطه و هدایت سیاسی ـ نظامی و هدایت یا رهبری اخلاقی، فکری و فرهنگی. هر نظامی برای بقای خود علاوه بر حاکمیت سیاسی ـ نظامی نیازمند مشروعیت مردمی یا جلب پشتیبانی آزادانه و رضایتِ بخش‌های کمابیش مهمی از مردم است و صرفاً با اتکا بر قوای قهریهٔ خود نمی‌تواند حاکمیت خویش را تثبیت و تضمین و امور جامعه را در جهت مطلوب خود اداره کند. وظیفهٔ تأمین سلطه و هدایت سیاسی ـ نظامی را که طبعاً با کاربرد قهر و قوای نظامی و انتظامی و دادگاه و زندان همراه است، حکومت انجام می‌دهد که بخشی از دولت به‌معنای گسترده است. وظیفهٔ هدایت و رهبری اجتماعی یعنی فکری، اخلاقی و فرهنگی بر عهدهٔ نهادهایی است که در جامعهٔ مدنی شکل می‌گیرند. در هر عمل سیاسی و در زندگی دولت به‌ناگزیر «چشم‌اندازی دوگانه» دیده می‌شود: زور و رضایت، قدرت و هدایت، خشونت و تمدن.

به‌نظر گرامشی جامعهٔ مدنی ناسوتی و ناسوتی ساز است و در تضاد با دولت دینی لاهوتی قرار می‌گیرد. جامعهٔ مدنی معنایی دوگانه دارد: از یک‌سو به اوضاع زندگی مادی، به نظام

خصوصی تولید سرمایه‌داری مربوط می‌شود و از سوی دیگر، ابزارهای ایدئولوژیکی ـ فرهنگیِ نظام حاکم و جنبهٔ آموزش‌گرانهٔ دولت را در برمی‌گیرد. جامعهٔ مدنی که به‌شکل دولت سرمایه‌داری مربوط می‌شود تابع میزان، نوع تکامل سرمایه‌داری و عوامل ملی ویژهٔ شکل‌بندی اجتماعی در هر کشور است. جداسازی کامل جامعهٔ سیاسی و جامعهٔ مدنی ویژهٔ لیبرالیسم است و یکی انگاشتن کامل آن‌ها به فاشیسم می‌انجامد.

گرامشی دربارهٔ کارکرد روشن‌فکران در جامعهٔ مدنی نیز نکات مهمی را بیان می‌کند که مشروح آن‌ها در صفحات ۹۸ تا ۱۲۶ کتاب در خدمت و خیانت روشن‌فکران اثر زنده یاد جلال آل احمد آمده است.

خلاصه آن‌که «روشن‌فکران» «کارگزاران» گروه حاکم برای اجرای وظایف هدایت و رهبری اجتماعی و حکومت سیاسی هستند: هدایت اجتماعی عبارت است از موافقت «خودانگیختهٔ» توده‌های وسیع مردم با سمت گیری‌ای که گروه حاکم اساسی به زندگی اجتماعی داده است. این موافقت از نظر تاریخی زادهٔ حیثیت گروه مسلط (و اعتماد مردم به آن) به‌سبب نقش‌اش در دنیای تولید است. حکومت سیاسی عبارت است از دستگاه قهریهٔ دولت که انضباط گروه‌هایی را که موافقت فعال یا منفعل خود را با او دریغ می‌دارند، به‌طور قانونی تأمین می‌کند. اما این دستگاه برای مجموع جامعه و با پیش‌بینی لحظات بحرانی در فرماندهی و رهبری ساخته شده است، یعنی هنگامی که از موافقتِ خود انگیخته نشانی نیست.

و نکتهٔ آخر این‌که به‌نظر گرامشی، در جامعهٔ به‌راستی انسانی، یعنی جامعهٔ انسان‌های حقیقتاً آزاد و برابر، کارکردهای دولت و قانون هر دو منسوخ و جذب جامعه مدنی خواهد شد.

پرسش: جامعهٔ مدنی دستاورد نظری فیلسوفان غربی است یا دنبالهٔ مدینهٔ پیامبر اسلام؟
پوینده: مفهوم جامعهٔ مدنی دستاورد نظری فیلسوفان یونانی، اروپایی و امریکایی است. اما خودِ جامعهٔ مدنی به‌تعبیر عام در دوران باستان در تمام جوامع متمدن وجود داشته است و در دوران مدرن نیز، جامعهٔ مدنی مدرن در تمام کشورها به‌شکل‌های گوناگون وجود دارد.

پرسش: شرایط و بسترهای مناسب تحقق جامعهٔ مدنی کدام است؟
پوینده: در دوران مدرن جامعهٔ مدنی در کشورهای مختلف وجود دارد. در کشورهای پیشرفتهٔ

صنعتی این جامعه شبکه‌ای پیچیده و گسترده را تشکیل می‌دهد، اما در کشورهای عقب مانده و رو به‌رشد جامعهٔ مدنی ضعیف، شکننده و محدود است. در عرصهٔ اقتصادی رشد و قوام جامعهٔ مدنی در گرو رشد صنعت، پیدایش طبقهٔ متوسط نیرومند و رشد طبقهٔ کارگر و خرده بورژوازی شهری است. این تحولات صنعتی راه‌گشای ساختارهای سیاسی، فرهنگی و عقیدتی مدرن است که در تضاد با ساختارهای سیاسی، فرهنگی و عقیدتی سنتی و فرسوده قرار دارند. از نظر سیاسی رشد و قوام جامعهٔ مدنی از یک‌سو در گرو فعالیت، ابتکار و تلاش گروه‌ها و اقشار مختلف برای سازمان‌دهی خود در قالب نهادهای صنفی و سیاسی مستقل خودشان است و از سوی دیگر به ساختار دموکراتیک قانون اساسی و حاکمیت سیاسی مربوط می‌شود که ممکن است مشوق پرشور یا مخالف سرسخت شکل‌گیری و گسترش نهادهای جامعهٔ مدنی باشند. در هر حال هر اندازه قانون اساسی و حاکمیت سیاسی دموکراتیک‌تر باشند و حقوق و آزادی‌های بنیادی انسان را بیشتر رعایت کنند، رشد جامعهٔ مدنی سریع‌تر می‌شود و فعالیت‌ها و ابتکارات قشرها و گروه‌های مختلف برای ایجاد و تحکیم نهادهای مدنی زودتر به‌نتیجه می‌رسد.

پرسش: جایگاه و حدود آزادی قلم و بیان در جامعهٔ مدنی چیست؟

پوینده: آزادی قلم به گفتهٔ کانت «یگانه محافظ حقوق راستین مردم است.» آزادی قلم و بیان لازمهٔ دموکراسی و از مهم‌ترین آزادی‌های مدنی است که باید در جامعهٔ مدنی رعایت شود. بدون آزادی بیان، دموکراسی و توسعهٔ فرهنگی امکان‌ناپذیر است و مشارکت مردم نیز بی‌معنا و صوری می‌شود. تحقق موفقیت‌آمیز دموکراسی در جامعهٔ مدنی در گرو آن است که هیچ‌گونه محدودیتی بر آزادی بیان تحمیل نشود. هرگونه محدودیتی که در قانون برای آزادی بیان تعیین شود به‌وسیله‌ای برای سرکوب اندیشه‌های مخالف بدل می‌گردد و به‌همین سبب است که آزادی قلم باید از دسترس حکومت بیرون باشد. اگر در قانون به‌دولت اجازه داده شود که محدودیتی برای آزادی قائل شود، در واقع دولت می‌تواند هر وقت که لازم دید به بهانهٔ همین محدودیت‌ها هرگونه منعی را بر بیان اندیشه‌ها و آثاری به‌صورت قانونی تحمیل کند که به گمان خودش نامطلوب و زیان‌بار هستند. بنابراین آزادی اندیشه و بیان و نشر در جامعهٔ مدنیِ مبتنی بر دموکراسی نباید محدود، مقید و مشروط شود. آزادی انتقاد، آزادی ابراز عقاید مخالف ــ هر قدر هم برای عده‌ای ناپسند، زیان بخش یا انحرافی باشد ــ در جامعهٔ مدنی دموکراتیک باید به‌طور مطلق باقی بمانند. مطلقیت و نامحدودی آزادی بیان از الزامات عملی مشارکت مردم در امور اجتماعی و ضرورت‌های آفرینش و اعتلای فرهنگی سرچشمه می‌گیرد. بحث آزاد و آشکار دربارهٔ تمام جنبه‌ها و تمام نتیجه‌های مسائل مورد علاقهٔ اجتماع، شرطی است برای مشارکت

کارساز. از مهم‌ترین محدودیت هایی که معمولاً برای آزادی بیان قائل می‌شوند، مواردی مانند امنیت عمومی، مصالح کشور و عفت و اخلاق عمومی است. ولی تمام این‌ها مفاهیمی کلی، نامشخص و بسیار تفسیرپذیرند که به آسانی به ابزار قانونی سرکوب مخالفان و دگراندیشان بدل می‌شوند. در مخالفت با چنین محدودیت‌هایی برای آزادی بیان، نکات زیر را می‌توان ذکر کرد.

۱. مشارکت آگاهانه و آزادانهٔ شهروندان در تعیین سرنوشت خودشان و ادارهٔ امور کشور ایجاب می‌کند که بتوانند از تمام نظریات مخالف و موافق دربارهٔ مسائل عمومی باخبر باشند. یعنی باید بتوانند استدلال‌ها یا عقایدی را هم بشنوند که به‌نظر بعضی‌ها خطرناک هستند. اگر مردم چنین سخنانی را نشنوند، نمی‌توانند دربارهٔ آن‌ها به‌داوری و تصمیم‌گیری بپردازند.

۲. چنین محدودیت‌هایی نشانهٔ بی‌اعتمادی به مردم، یعنی بی اطمینانی به توانایی آنان در داوری مستقلانه و آگاهانه است و به عده‌ای که بنا به‌فرض، عقل کل، خطاناپذیر و انحراف‌شناس هستند، اجازهٔ انواع سانسور را می‌دهد. در پسِ چنین محدودیت‌هایی این اندیشهٔ نادرست نهفته است که صاحبان اندیشه واهل فرهنگ و مردم فسادانگیز و فساد طلب هستند و به عده‌ای ارشادگر نیازمندند تا آنان را از شرّ عقاید و آثار «خطرناک» نجات دهند.

۳. بدا به‌حال حکومتی که ملتش با اختناق و سانسور از انحراف و فساد «محفوظ بماند»! چنین ملتی در واقع گرفتار ضعف درونی و بیماری مهلکی است که کارسازترین راه رفع آن ارتقای آگاهی و اعتلای فرهنگی جامعه است که بدون آزادی کامل بیان ممکن نمی‌گردد. ملتی که آگاه، آزاد، شاد و مرفه باشد، خوب را از بد تشخیص می‌دهد، از امنیت، منافع و حیثیت ملی خود جانانه دفاع می‌کند و برای حفظ دستاوردهای خویش از هیچ تلاشی خودداری نمی‌ورزد.

۴. موافقان سانسور و محدودیت آزادی بیان می‌گویند که آزادی‌های نامحدود باعث انتشار عقاید نادرست و گمراهی مردم می‌شود. این خطر همیشه با دموکراسی همراه است، اما از آن‌جا که نقاط ضعف و انحراف‌های موجود در جامعه را آشکار و علنی می‌سازد، به‌رفع آن‌ها که در گرو ارتقای آگاهی مردم است یاری می‌رساند. اگر مردم ممکن است گمراه شوند، شیوهٔ درست، بحث و اطلاع‌رسانی بیشتر و آگاه‌سازی افزون‌تر است نه سکوت اجباری. مردم در پرتو آزادی بیان از خطاها و نارسایی‌های خود نیز با خبر می‌شوند و درس می‌گیرند و آن‌ها را آگاهانه برطرف می‌کنند.

۵. خطرهای محدودیت آزادی اندیشه و بیان برای پیشرفت جامعه و بهبود زندگی مردم بسیار بیشتر از به اصطلاح مخاطرات آزادی کامل اندیشه و بیان است و فقط کسانی با این آزادی مخالف هستند که ریگی به کفش خود دارند، از آگاه شدن مردم و آشکار شدن همهٔ واقعیات

اجتماعی می‌هراسند. در درازمدت و کوتاه مدت هیچ چیز بهتر از شنیدن، نقد و ارزیابی استدلال‌های دشمنان آزادی، برابری و عدالت اجتماعی نمی‌تواند آزادی، برابری و عدالت اجتماعی را تقویت و منافع مردم را تأمین کند.

۶. در جامعهٔ مدنی حمایت قانون از بیان آزادنه و علنی تمام نظریات، انتقادها و پیشنهادها نباید به‌عنوان امتیازی باشد که به نویسنده یا گوینده داده می‌شود؛ چنین حمایتی دفاع از اجرای شرطی است که لازمهٔ دموکراسی و حقوق بشر محسوب می‌شود. آزادی بیان فقط متعلق به شهروندان وفادار و موافق و معتقد به قانون اساسی نیست. تمام افراد ــ اعم از شهروند و بیگانه، مدافع و منتقد، موافق و مخالف ــ باید در سخن گفتن به‌یکسان آزاد باشند. آنان باید در سخن گفتن آزاد باشند، زیرا بقیه باید در شنیدن آزاد باشند. قانون باید مستقل از مقاصد افراد از آزادی بیان آنان دفاع کند. اگر کسی قصد داشته باشد به حکومت مردمی، آزادی و دموکراسی پایان بخشد و حکومتی استبدادی و ضد مردمی را جایگزین آن کند، پیشنهادهای او در یک جامعهٔ به‌راستی آزاد و آگاه با استقبال چندانی روبه‌رو نمی‌شود. کارسازترین راه برای خنثی کردن نظریه‌های زیان بار، ارائهٔ آن‌ها به جامعه و بحث و انتقاد آزاد است تا همگان به نادرستی آن‌ها پی ببرند. جلوگیری از بیان چنین نظریاتی موجب می‌شود که به‌صورت ناآشکار در اعماق اذهان باقی بمانند و مردم نتوانند به‌درستی آن‌ها را شناسایی و طرد کنند. با جلوگیری از آگاه شدن مردم نمی‌توان آن‌ها را آگاه ساخت! در طول تاریخ هرگز سانسور و محدودیت آزادی بیان به گسترش دموکراسی، اعتلای فرهنگی، ارتقای آگاهی و پیشرفت هیچ ملتی خدمت نکرده است و نمی‌تواند بکند.

۷. در جامعه امکان خطا برای هر انسانی وجود دارد. در جامعهٔ مدنی نباید هیچ موضعی ــ در مورد واقعیات، عقاید یا اصول اخلاقی ــ را به‌طور مطلق بی‌نیاز از تصحیح و اصلاح فرض کرد. لازمهٔ قبول امکان خطا انکار این نکته نیست که برخی اعتقادات یا اصول حقیقت دارند و باید مورد دفاع قرار گیرند. در این میان فقط لغزش‌ناپذیری مدعیانِ انحصاری و دروغین حقیقت انکار می‌شود. اگر تمام عقاید در معرض خطا باشند، دربارهٔ هیچ موضوع مهمی بی آن‌که افکار متضاد شنیده شوند نباید تصمیمی گرفت. برای شهروندِ معترف به امکان خطا، استدلال در مورد مسائل اساسی نه فقط جایز بلکه ضروری است. پذیرش امکان خطا به‌معنای آن نیست که همهٔ عقاید ارزشی یکسان دارند. درست برعکس. به‌علت نایکسان بودن ارزش عقاید، در جامعهٔ مدنی باید همهٔ حرف‌ها شنیده شوند تا در جریان مباحثه و مناظره، حقیقت و خطا آشکار شود.

۸. در حکوت‌های استبدادی که از گسترش دموکراسی در جامعهٔ مدنی جلوگیری می‌کنند، نشر کامل حقایق و مباحث مربوط به مسائل اساسی اجتماع در صورتی مجاز شمرده می‌شود که

با مقاصد حاکمان هماهنگ باشد. تصمیم‌گیری در این مورد فقط با خود حاکمان است. پنهان‌کاری حکومت و بی‌خبری عمومی از حقایق معمولاً به نفع حاکمان مستبد، دشمنان مردم و غارت‌گران ملک و میهن خواهد بود (اگر اختلاس ۱۲۳ میلیارد تومانی افشا نشده بود، چه کسانی بیش از اختلاس‌گرانی که بالاترین آستانهٔ اختلاسِ فاش شده در دنیای معاصر را به‌خود اختصاص داده‌اند، بهره می‌بردند؟) در حکومت‌های استبدادی اصول تعیین کنندهٔ نوع مطالب قابل انتشار و دامنهٔ انتشار آثار و اطلاعات، در جهت منافع فرمان‌روایان تنظیم می‌شود نه در جهت منافع مردم. در چنین حکومت‌هایی تودهٔ مردم فقط به حقایق و عقایدی دسترسی خواهند داشت که در جهت تأیید سیاست و نظریات فرمان‌روایان باشد. به‌همین سبب آن‌ها هیچ رغبتی به انتشار کامل و آزادانهٔ اخبار و اطلاعات ندارند و انتشار مطالب را فقط تا جایی مجاز می‌شمرند که امنیت‌شان به خطر نیفتد.

پرسش: آیا در جامعهٔ مدنی حقوق انسان‌ها و به‌طور کلی حقوق بشر رعایت می‌شود؟ اگر پاسخ مثبت است عوامل تضمین کننده کدام‌اند؟
پوینده: در جامعهٔ مدنیِ دموکراتیک، حقوق بشر و دموکراسی باید رعایت شود. اما میزان رعایت این حقوق در اساس به‌سطح آگاهی، فعالیت و سازمان‌دهی مردم برای تحقق آن‌ها و به توانایی و آمادگی حکومت برای هماهنگی با نهادهای جامعهٔ مدنی و پذیرش عملی و راستین دموکراسی و حقوق بشر وابستگی دارد. در هر حال مهم‌ترین ضامن رعایت حقوق بشر، هوشیاری، آگاهی و تلاش پی‌گیر و روزانهٔ توده‌های مردم برای ایجاد و تقویت نهادهای مدنی است.

پرسش: در جامعهٔ مدنی چه بر سر رابطهٔ عاشقانه میان دو نفر از جنس مخالف می‌آید؟
پوینده: زمینه‌های شکل‌گیری، شکوفایی و استحکام روابط عاشقانه آگاهانه و آزادانه و به‌دور از ستم و تبعیض و فشار در جامعهٔ مدنی فراهم می‌آید، زیرا در این جامعه، ازدواج سنتی که عشق در آن جایی ندارد و تصمیم‌گیری دربارهٔ ازدواج بدون اختیار یا حتی بی اطلاع مرد و زن صورت می‌گیرد، به تدریج کنار زده می‌شود و دختر و پسر که هر دو از کنج خانه‌ها به درآمده‌اند و در زندگی اجتماعی به‌نحوی شرکت می‌ورزند، از امکان شناسایی یکدیگر و داشتن روابط عاشقانهٔ مطلوب خویش تا حدی بهره‌مند می‌شوند و در مواردی ازدواج را با عشق همراه می‌سازند. تردیدی نیست که رابطه و خانواده‌ای که آزادانه، بر اساس عشق و احترام متقابل دو طرف بنا شده باشد بسیار استوارتر از رابطه و خانواده‌ای است که در آن از عشق و احترام و آزادی هیچ نشانی نیست.

۴۴ پرسش و پاسخ دربارهٔ جامعهٔ مدنی

پرسش: آیا انجمن‌ها، گروه‌ها و احزاب اسلامی تنها تشکل‌های جامعهٔ مدنی‌اند؟
پوینده: این تشکل‌ها یگانه نهادهای جامعهٔ مدنی نیستند. در کنار آن‌ها نهادهای متعدد دیگری هستند که به جامعهٔ مدنی تعلق دارند. البته جایگاه بسیاری از انجمن‌ها، گروه‌ها و احزاب اسلامی پس از انقلاب دگرگونی اساسی پیدا کرده است و بسیاری از آن‌ها در واقع دیگر به جامعهٔ مدنی تعلق ندارند و در ردیف نهادهای جامعهٔ سیاسی (دولتی) به‌حساب می‌آیند و در واقع بخشی از نظام حاکم محسوب می‌شوند که بسیار گسترده‌تر از هیئت دولت یا حتی حکومت است (نهادهایی مانند انجمن‌های اسلامی، جامعهٔ روحانیت مبارز، روحانیون مبارز، کمیتهٔ امداد، سازمان تبلیغات اسلامی و... نهادهای رسمی حکومتی هستند اما بخشی از نظام جمهوری اسلامی محسوب می‌شوند).

پرسش: چرا آنان که از جامعهٔ مدنی دم می‌زنند حجاب و رعایت دیگر احکام دینی و اخلاقی را به‌خود افراد واگذار نمی‌کنند؟
پوینده: این پرسش نادرست است. همهٔ کسانی که در ایران از جامعهٔ مدنی سخن می‌گویند طرفدار اجباری بودن حجاب و آزاد نبودن اعتقادات دینی و اخلاقی نیستند. اتفاقاً اگر در جامعهٔ مدنی حقوق بشر و دموکراسی رعایت شود و مردم از توده‌های مکلف به افراد صاحب حق بدل شوند، آنگاه رعایت هیچ اصل اخلاقی یا دینی اجباری نخواهد بود. آزادی پوشش و آزادی اعتقاد از حقوق و آزادی‌های اولیهٔ افراد است و جامعهٔ مدنی بدون آن‌ها گسترش و استحکام نمی‌یابد.

پرسش: آیا در جامعهٔ مدنی می‌توان از رهبر، رئیس جمهور، مراجع تقلید و فقها انتقاد کرد و حد و حدود آن چیست؟
پوینده: از آن‌جا که امکان خطا برای هر انسانی وجود دارد و در جامعهٔ مدنی هیچ فردی مصون از انتقاد نیست، می‌توان و باید دربارهٔ تمام اعمال و گفتار همهٔ مقامات به داوری و انتقاد پرداخت. انتقاد از تمام مقامات نیز از حقوق اولیهٔ بشر و لازمهٔ دموکراسی و استحکام جامعهٔ مدنی است.

پرسش: آیا ایدهٔ جامعهٔ مدنی در گسترهٔ جغرافیایی و تاریخی جهان اسلام قابل ردیابی است؟
پوینده: جامعهٔ مدنی در دنیای امروز در تمام کشورها وجود دارد و محدود به گسترهٔ جغرافیایی خاصی نیست. البته در دنیای معاصر در هر کشوری جامعهٔ مدنی خصوصیات ویژه‌ای دارد. در بعضی از کشورها نیرومند و گسترده و در برخی دیگر ــ مانند ایران ــ ضعیف و محدود است.

مفهوم جامعهٔ مدنی نیز امروزه در بیشتر کشورها از مباحث مهم اجتماعی و سیاسی محسوب می‌شود و محدودهٔ جغرافیایی خاصی ندارد.

پرسش: آیا جامعهٔ مدنی دینی تعبیر صحیح یا دقیقی است؟
پوینده: جامعهٔ مدنی دینی مفهوم متناقض است که دو وجه آن با هم آشتی‌پذیر نیستند. جامعهٔ مدنی صفت عقیدتی ندارد و دینی یا ضد دینی نیست. امروزه جامعهٔ مدنی یا دموکراتیک است یا غیر دموکراتیک. هرگونه آمیزش دین با نهادها و روابطی که به گسترهٔ همگانی تعلق ندارد، ناقض دموکراسی است. گسترش و تحکیم جامعهٔ مدنی در گرو تقویت دموکراسی و رعایت حقوق بنیادی انسان‌هاست که آزادی اعتقاد از مهم‌ترین موارد آن‌ها به‌حساب می‌آید. البته برخورد دموکراتیک به دین امکان‌پذیر است اما جمع میان دموکراسی و دولت دینی امکان‌پذیر نیست و جامعهٔ مدنی دینی تناقضی است بسیار حادتر از دولت دموکراتیک دینی. گسترش و تحکیم جامعهٔ مدنی در غرب نیز که با جدایی دین و دولت ممکن شده است، نشان می‌دهد که جامعهٔ مدنی دینی تعبیر درستی نیست. در جامعهٔ مدنی که در اساس از سازمان‌ها و نهادهای غیردولتی تشکیل شده است، مبنای کار بر گزینش آزادانه و آگاهانهٔ افراد صاحب حق و مختار است که مستقل از باورهای شخصی‌شان برای دفاع از منافع صنفی و سیاسی خویش، قوانین و نهادها را خودشان ایجاد می‌کنند و خودشان هم تغییر می‌دهند. در جامعهٔ مدنی همه چیز تغییرپذیر است و قوانین و نهادها نیز منشأ زمینی و انسانی دارند و به‌همین سبب نیز تغییرپذیر و تکامل یافتنی‌اند. اما این امر با قوانین آسمانی و تغییرناپذیر دینی هماهنگی ندارد.

پرسش: چگونه می‌توان به افراد آموزش‌های مدنی داد؟
پوینده: مناسب‌ترین شیوهٔ آموزش مدنی، جریان آزاد اطلاعات و اخبار و لغو هرگونه انحصار دولتی یا گروهی یا عقیدتی بر آموزش و پرورش، رسانه‌های جمعی ــ اعم از رادیو و تلویزیون و مطبوعات ــ است. آموزش‌های مدنی از آغاز زندگی فرد باید در تمام عرصه‌ها ــ از مطبوعات و کتاب‌های درسی و غیر درسی گرفته تا کلیهٔ نهادهای آموزشی در تمام سطوح ــ رواج داشته باشد.

پرسش: آیا زیبایی و خوش‌پوشی در جامعهٔ مدنی رواست؟
پوینده: زیبایی و خوش‌پوشی همیشه و در هر جامعه‌ای باید پسندیده باشد. در جامعهٔ مدنی نیز افراد با بهره‌مندی از حقوق و آزادی‌های بنیادی، جوینده و ستایش‌گر زیبایی و خوش پوشی و همهٔ کمالات انسانی هستند.

۴۶ پرسش و پاسخ دربارهٔ جامعهٔ مدنی

پرسش: آیا در جامعهٔ مدنی می‌توان با دوست دختر یا پسر خود در خیابان یا پارک قدم زد؟
پوینده: برگزیدن دوست و قدم زدن با او از اولیه‌ترین حقوق انسانی است و در هیچ جامعه‌ای نباید ممنوع باشد.

پرسش: اقشار کم درآمد چه سودی از جامعهٔ مدنی می‌برند؟
پوینده: اقشار کم درآمد دست کم دو بهرهٔ مهم از جامعهٔ مدنی می‌برند: در پرتو آزادی بیان، به موقعیت و منافع خویش و مسائل مهم اجتماعی آگاهی می‌یابند و با استفاده از آزادی تشکل و اجتماعات، نهادهای صنفی و سیاسی خاص خود را برای دفاع از منافع و پی‌گیری خواسته‌های‌شان به‌وجود می‌آورند و وضعیت زندگی خویش را تا حدی بهبود می‌بخشند.

پرسش: آیا جامعهٔ مدنی در نظام‌های مختلفی مثل سرمایه‌داری، سوسیالیستی یا حاکمیت ایدئولوژی‌های دیگر شکل خاص و متفاوتی پیدا می‌کند؟
پوینده: در نظام سرمایه‌داری جامعهٔ مدنی در نهایت می‌تواند ابزار و بستر مناسبی برای رسیدن به رهایی سیاسی افراد باشد. ولی از آن‌جا که این نظام برای حفظ و بقای خود به دولت نیازمند است، به نیروهای فعال در جامعهٔ مدنی اجازهٔ حمله به مبانی اساسی خود ــ و در رأس همه مالکیت خصوصی و نظام طبقاتی ــ را نمی‌دهد به‌همین سبب در این جامعه از یک‌سو میان نیروهای مختلف در جامعهٔ مدنی و از سوی دیگر میان جامعهٔ مدنی و دولت رابطه‌ای پرتنش و پرتضاد وجود دارد. اما در جامعهٔ سوسیالیستی که در اصل بستر مناسبی برای رهایی اجتماعی انسان و دست‌یابی به آزادی و برابری حقیقی افراد ــ از رهگذر نفی مالکیت خصوصی و دولت طبقاتی ــ است، به موازات زوال دولت، جامعهٔ مدنی دموکراتیک گسترش و تحکیم بیشتری می‌یابد و در واقع دولت که در نظام سرمایه‌داری بر فراز جامعهٔ مدنی قرار دارد، در نظام سوسیالیستی باید کاملاً تابع این جامعه بشود تا سرانجام به کلی محو گردد.

پرسش: اگر جامعهٔ مدنی نداشته باشیم چه پیش می‌آید؟
پوینده: نابودی کامل جامعهٔ مدنی امکان‌ناپذیر است اما تضعیف فزایندهٔ آن به‌سلطهٔ فراگیر دولت و استبداد همه جانبه می‌انجامد که با تمرکز قانونی تمام حیات ملی در دستان گروه حاکم همراه است. حاکمیتی که توتالیتر می‌شود، یعنی بر مجموعهٔ زندگی اجتماعی سلطهٔ فراگیر می‌یابد. رژیم‌های فاشیستی از نمونه‌های برجستهٔ دولت‌های مخالف جامعهٔ مدنی هستند. با

تضعیف جامعهٔ مدنی، آزادی، دموکراسی، رعایت حقوق بشر، اعتلای فرهنگی و توسعهٔ اقتصادی و سیاسی ناممکن می‌گردد و زندگی و روزگار توده‌های مردم سیاه و تباه‌تر می‌شود.*

---

* برای تدوین پرسش‌هایی که پاسخ داده‌ام از منابع زیر بهره گرفته‌ام:

۱. ارسطو، سیاست، ترجمهٔ دکتر حمید عنایت، کتاب‌های جیبی، تهران، ۱۳۶۴.

۲. جلال آل احمد، در خدمت و خیانت روشنفکران، انتشارات رواق، تهران، چاپ سوم.

۳. دکتر حمید عنایت، بنیاد فلسفهٔ سیاسی در غرب، انتشارات دانشگاه، تهران، ۱۳۶۴.

۴. کارل کوهن، دموکراسی، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۷۳.

۵. آنتونیو گرامشی، دولت و جامعهٔ مدنی، ترجمهٔ عباس میلانی، انتشارات یاور، تهران، ۱۳۵۹.

6. Perry Anderson, *Sur Gramsci*, Fracois Maspero, Paris, 1978.

7. Christine Buci-Glucksmann, *Gramsci et l'État*, Fayard, France, 1975.

8. *Gramsci dans le texte*, Éditions Sociales, Paris, 1975.

9. *Dictionaire de philisophie politique*, PUF, Paris, 1996.

دربارهٔ کانون نویسندگان

گفت‌وگو با محمد جعفر پوینده*

ماهرویان: با تشکر از این‌که در این گفت‌وگو شرکت کردید و به ما اجازه دادید که سؤال‌های‌مان را مطرح کنیم. قبل از این‌که سؤال‌ها مطرح شود من اوّل می‌خواستم این توضیح را بدهم که فرهنگ توسعه در این دو، سه شماره به‌نوعی به کانون پرداخته است. قصد و غرض ما از پرداختن به کانون، بررسی شکل‌گیری این نهاد روشن‌فکرانه و مدنی در جامعهٔ ایران بوده است و هیچ ربطی به موضع‌گیری‌هایی ندارد که خواستار نفی کانون هستند. ما صداقت داشتیم در این قضیه و دوست داشتیم که کانون دوباره شکل بگیرد و انتقادهایش را به هر حال از بیرون مطرح کردیم. در این شماره قصد داریم که مواضع مختلف درون کانون را مطرح کنیم، دیدگاه‌های کسانی که زحمت کشیدند، کوشش کردند، خطر کردند و در این مدت کانون را به هر حال به‌نوعی حفظ کردند؛ بیانیهٔ ۱۳۴ را که یکی از دستاوردهای مهم‌شان بوده درآوردند. ما از آن‌ها تشکر می‌کنیم. کل جامعهٔ روشن‌فکری ایران این تشکر را می‌کند. ولی به‌هر حال انتقادها را چاپ کردیم. حالا می‌خواهیم بحثی را از درون داشته باشیم، این صحبت‌های مرا اگر آقای پوینده توضیحی داشته باشند توضیح می‌دهند. به‌طور مشخص اولین سؤالم این است که آیا کانون اتحادیه و صنف نویسندگان است یا جمعی از نویسندگان نخبهٔ ایران، جمعی از نویسندگان آزادی‌خواه ایران است

---

* فرهنگ توسعه، شماره ۳۵ و ۳۶، مرداد ۱۳۷۷.

که می‌خواهد به‌نوعی سقف آزادی‌های ایران را گسترش دهد. اگر کانون نویسندگان تعریفش اتحادیه و صنف نویسندگان است من از این بحث می‌گذرم اگر جمعی آزادی‌خواه است که می‌خواهد حرکت آزادی‌خواهانه در ایران داشته باشد یا جمع نخبهٔ نویسندگان ایران است بحث ما فرق می‌کند. من سؤالم را تمام کردم.

پوینده: من در مورد توضیح اوّل‌تان اوّل نکته‌ای داشتم که می‌خواستم با شما در میان بگذارم. به‌نظر من کانون نویسندگان ایران که امسال امیدواریم سی‌امین سال تولدش را جشن بگیریم، از سال ۴۷ شروع به فعالیت کرد. در طی این سی سال با فراز و نشیب‌های بسیاری همراه بوده است و شاید بتوان گفت مصاحبه‌های شما در این شماره به‌نوعی بزرگداشت سی‌امین سال فعالیت کانون باشد. من تحت این عنوان می‌خواهم از آن یاد کنم و می‌خواهم بر این نکته تأکید ورزم که این فعالیت سی‌سالهٔ کانون آن‌طور که باید و شاید مورد بررسی انتقادی و ژرف‌اندیشی قرار نگرفته است و ما می‌دانیم که هر تجربه‌ای تا مورد ارزیابی، سنجش، ژرف‌اندیشی و انتقاد قرار نگیرد نمی‌تواند آن‌طور که باید و شاید آموزنده و برای فعالیت‌های بعدی راه‌گشا باشد به‌همین جهت من خودم همیشه از بحث‌های انتقادی استقبال می‌کنم. در مورد فعالیت کانون فکر می‌کنم حتی انتقادهایی که مغرضانه و دشمنانه هم باشد ممکن است مفید باشد بگذریم که بیشتر انتقادها متأسفانه از موضع دشمنی با کانون و با هدف نابودی آن بوده است، به‌ویژه طی همین سال‌های اخیر که رسانه‌های گروهی و رسمی در این راه از هیچ تلاشی خودداری نکردند. در هر حال پذیرش انتقاد و روحیهٔ گفت‌وگو که از مبادی دموکراسی هست ایجاب می‌کند که ما از هر نوع بحث انتقادی استقبال کنیم، ولی این‌جا، ما دو نوع انتقاد داریم یکی انتقادی دلسوزانه که واقعاً می‌خواهد تشکل نویسندگان را که از مهم‌ترین نهادهای جامعهٔ مدنی نه فقط در ایران، بلکه در همه جای جهان هست بهبود و تکامل بخشد و به تعبیر هگل انتقادی است که حفظ و حذف و ارتقای همزمان پدیده را دنبال می‌کند، یعنی جنبه‌های مثبت این پدیده را حفظ می‌کند، جنبه‌های منفی‌اش را که هیچ کس منکرشان نیست رد می‌کند و بدین ترتیب خود این پدیده را ارتقا می‌دهد.

انتقاد دیگر، انتقاد دشمنان کانون یا کسانی است که می‌خواهند کانون نابود بشود و اصلاً وجود نداشته باشد. آنان با کل وجود یا ماهیت کانون مخالف هستند. بدیهی است که این دو نوع انتقاد با همدیگر تفاوت دارند و همه کس متوجه این دو نوع انتقاد می‌شود و کمتر آدم منصف و عاقل و واقع‌بینی است که آن‌ها را با هم قاطی بکند. بنابراین من نه فقط از برخورد انتقادی استقبال می‌کنم بلکه برخورد انتقادی را در حال حاضر لازمهٔ این دوره از فعالیت کانون می‌دانم. چون اگر این برخورد انتقادی صورت نگیرد، اگر اشتباهات و ضعف‌های داخلی ما که ارتباط

مستقیمی با مشکلات و فشارها و مسائل بیرونی دارد ولی در آن‌ها خلاصه نمی‌شود، تحلیل نگردد ما با کُندی خیلی بیشتری حرکت خواهیم کرد و من امیدوارم که این بحث انتقادی راه را باز کند برای رفع نقایص، کمبودها، و اشتباهاتی که کانون داشته، چون کانون هم به‌عنوان یک نهاد جامعهٔ مدنی در این کشور پاگرفته. شکل گرفته و برآمد همین جامعه است و نمی‌تواند جزیرهٔ دور افتاده‌ای باشد بر کنار از همهٔ مشکلات و ضعف‌ها و خطاهایی که در این کشور وجود داشته است. در مورد سؤال شما باید بگویم که در واقع شما دو، سه تا سؤال را یک جا مطرح کردید. من ارزیابی خودم را از ماهیت و ساختار کانون می‌گویم شاید به‌نوعی به سؤال شما جواب داده باشم. به‌نظر من کانون هم اتحادیه هست و هم نیست. من در این‌جا با استفاده از همین فرصت سی‌امین سال فعالیت کانون را به همهٔ نویسندگان و به همهٔ اهل قلم و به همهٔ روشن‌فکران و به همهٔ مردم ایران تبریک می‌گویم و همین مصاحبهٔ شما را به فال نیک می‌گیرم و نشانهٔ بزرگداشت سی‌امین سال فعالیت کانون می‌بینم. کانون نویسندگان ایران از روز اوّل فعالیت خودش تا آخرین بیانیه‌ای که ادامه‌دهندگان راه آن منتشر کردند، ویژگی مهمی در کارش دیده می‌شود که اگر آن را نادیده بگیریم در تعاریف سنتی و رایج و کلاسیکی که از اتحادیه و صنف و جنبش اجتماعی داریم دچار اشکال می‌شویم. واقعیت قضیه این بوده است که کانون از روز اوّل فعالیت تا به حال با الگوی فرهنگی مسلط بر جامعه که در حقیقت می‌خواسته با محدود کردن آزادی بیان و تحمیل سانسور، ادبیات و فرهنگ را زیر سیطرهٔ حکومت در بیاورد ــ نه به‌دلیل سیاسی بلکه درست به‌دلیل الزامات آفرینش فرهنگی ــ مخالف بوده است. آفرینش فرهنگی هیچ قید و شرطی بر نمی‌دارد و خوشبختانه روشن شده که خود ساخت‌کار آفرینش فرهنگی آن‌قدر پیچیده است و آن‌قدر عوامل خودانگیخته در آن دخیل‌اند و به قول سزان آدم نمی‌فهمد که چه‌طور اثرش را می‌آفریند که اصلاً نه به‌دلیل سیاسی بلکه درست به‌دلیل الزامات آفرینش فرهنگی و ادبی نمی‌شود هیچ قید و شرطی برای آن گذاشت و به‌نظر من یکی از مهم‌ترین جنبه‌های مثبت کانون از روز اوّل تا حالا همین بوده که روی ضرورت آفرینش فرهنگی آزاد پای فشرده. لازمهٔ این آفرینش فرهنگی، آزادی نامحدود یا آزادی بی قید و شرط اندیشه و بیان است. هنرمند باید آزاد باشد و بی هیچ قید و شرطی بتواند اثرش را خلق و منتشر کند و به این ترتیب است که آفرینش فرهنگی و ارتقای فرهنگی روی می‌دهد. در واقع درست با توجه به‌همین الزامات آفرینش فرهنگی است که کانون به الگوی فرهنگی مسلط بر جامعه که خلاف آفرینش آزاد بوده مخالفت و اعتراض کرده است. یعنی در حقیقت کانون همیشه بر ضرورت استقلال آفرینش فرهنگی، ملزومات آن و شکل ساختاری‌اش، یعنی نهاد صنفی نویسندگان، مستقل از حکومت ــ هر حکومتی که می‌خواهد باشد ــ تأکید کرده است. قرن بیستم در واقع آزمایشگاه برخورد انواع

حکومت‌ها با آفرینش فرهنگی و هنری ــ از چپ افراطی گرفته (برخوردهایی که در شوروی شد) تا راست افراطی‌اش (برخوردهایی که در ایتالیا و آلمان و بقیه جاها شد) برخوردهای دینی، غیر دینی، سلطنتی، غیرسلطنتی ــ بوده است و الان در آخر قرن بیستم می‌توانیم با تأکید بیشتر، با صراحت بیشتر بگوییم که اگر خودمختاری عرصهٔ ادب و فرهنگ به‌رسمیت شناخته نشود، آفرینش فرهنگی اصیل امکان‌ناپذیر است و اعتلای فرهنگی جامعه هم ناممکن می‌شود. در واقع ما هیچ دغدغهٔ سیاسی جز رفع هرگونه سانسور و تأمین آزادی اندیشه و بیان نداریم. و این با گفته شما در مورد جمعی آزادی‌خواه که خواستار حرکت آزادی خواهانه هستند، فرق می‌کند.

دُر کشیده: قرار شد سؤال بعدی باشد.

پوینده: در هر حال در مورد کانون آزادی‌خواهی کلی و عام مورد بحث نیست. بنابراین من تأکید می‌کنم که الزامات آفرینش فرهنگی که در تضاد با الگوی مسلط فرهنگی چه در دورهٔ رژیم شاه و چه از آغاز تا الان در جمهوری اسلامی بوده، نویسندگان را به اعتراض بر ضد این الگوی فرهنگی وادار می‌کند و جدا از این نکتهٔ مکملی که من گفتم کانون در چارچوب اتحادیه به‌ویژه با تعریف آقای ماهرویان از تشکل‌های سرد جامعهٔ مدنی اصلاً جور در نمی‌آید. برای این‌که خواست صنفی اولیهٔ کانون نویسندگان ایران تحکیم آزادی بیان و رفع هرگونه سانسور است. سیاسی‌ترین و حادترین مسئلهٔ هر جامعه‌ای همین مسئله است، یعنی آزادی بیان در رأس آزادی‌های دموکراتیک، در رأس آزادی‌های سیاسی قرار دارد.

ماهرویان: ببینید آقای پوینده من جوابم را از شما نگرفتم. من به‌طور مشخص می‌خواهم جواب بگیرم آیا کانون نویسندگان اتحادیه است یا نه. من یک توضیحی بدهم. ببینید ما در جامعهٔ استبدادزده به سر می‌بریم، استبداد تاریخی داریم. در این جامعه ما اتحادیه، انجمن، صنف را تجربه نکرده‌ایم چون استبداد حاکم بوده است. در مقابلِ استبداد محفل به‌وجود می‌آید، محفل نخبه‌گرا است. محفل بسته است، محفل باز نیست، در عوضش در جامعهٔ مدنی و دموکراتیک محفل از بین می‌رود و جایش را به نهاد مدنی باز می‌دهد که دموکراتیک است، نهاد مدنی ارزش‌زدایی شده است و این بسیار فرق می‌کند با این‌که بگوییم ما باید تعیین کنیم نویسنده و نانویسنده چه کسی است: منِ خواننده باید تعیین کنم که چه کسی نویسنده است و چه کسی نویسنده نیست. ولی محفل ارزش تولید می‌کند. ما در دوران استبدادمان فقط محفل داشتیم. یک محفل اسلحه دستش می‌گرفته ... یک محفل هم اسلحه دستش قلم بوده ولی محفل بوده. ولی الان داریم به مراحلی می‌رسیم که من دقیقاً این فضا را حس می‌کنم، این فضا، فضای

جدیدی است، با ساخت جمعیت ایران، با ساخت اقتصادی ایران و با تحولاتی که در این بیست‌ساله بالاخص مردم کرده‌اند ما داریم پا می‌گذاریم در یک فضای جدید که به‌نظر من روشن‌فکران با شاخک‌های حسی‌شان خیلی دقیق‌تر باید آن را بگیرند. این فضا، فضای سی سال پیش نیست، فضای بیست سال پیش هم نیست. این فضایی است که مردم می‌آیند، مسائل را تعقیب می‌کنند؛ عبدالله نوری را می‌بینید از تلویزیون و چه قدر خوب که این استیضاح را علنی می‌کنند. مردم می‌فهمند چه کسی موافق آزادی بیان است، چه کسی مخالف آزادی بیان است چه کسی آزادی بیان را این‌طور تفسیر می‌کند که آزادی یعنی این‌که همه حرفی را بزنند که من معتقدم. ما داریم در این فضا وارد می‌شویم و روشن‌فکران مملکت که می‌خواهند کانون داشته باشند باید تعریف مشخص بدهند. به‌نظر من پن اتحادیه نویسندگان نیست، پن انجمن یک عده نویسندگان نخبهٔ جهانی است که می‌خواهند از آزادی قلم در جهان دفاع بکنند. خیلی خُب، بکنند، ولی در فرانسه ما اتحادیهٔ نویسندگان داریم که مدافع حقوق شمای نوعی است آقای پوینده که دوست من هستید و من هم شما را می‌شناسم از راه قلم دارید نان می‌خورید شما پانزده سال دیگر با این شدت و حدت نمی‌توانید ترجمه کنید. اتحادیهٔ نویسندگان باید از حقوق شما در مراجع دولتی در مقابل ناشران دفاع کند شما اگر ده تا کتاب خوب کلاسیک ترجمه کرده باشید باید تا آخر عمرت خودت و زن و بچه‌ات تأمین باشند ولی این‌طور نیست. شما اگر بخواهید اتحادیه‌ای داشته باشید که از این حقوق دفاع کند دیگر نمی‌تواند علناً بگوید آقا من با اساس اصل ۲۴ قانون اساسی مخالفم. اگر این کار را بکنی باید دوفاکتو خودت را نگه داری. نمی‌توانی خودت را رسمی کنی، نهاد مدنی باید سرد باشد و رسمی. حالا شما با خنده از این حرف من یاد کنید. من این سرما را ازش دفاع می‌کنم. بعد از جنگ جهانی اوّل همهٔ نهادهای مدنی گرم شد محیط را آماده کرد برای توتالیتاریسم هیتلر. من دفاع می‌کنم از سردی نهاد صنفی مدنی. اگر اتحادیه است باید سرد باشد اگر انجمن خاص می‌خواهد گرم باشد، گرم باشد من از حقوق‌اش دفاع می‌کنم. پس شما به‌ما بگویید ما برویم جداگانه اتحادیه تشکیل بدهیم. این را مشخص کنید ما را پا در هوا نگه ندارید نگویید هم اتحادیه هست و هم اتحادیه نیست. به‌طور مشخص جواب مرا بدهید.

پوینده: شما البته در کنار سؤال کلی‌تان مسائل دیگری مطرح کردید که اگر بخواهم به تک تک آن‌ها جواب بدهم مثنوی هفتاد من کاغذ می‌شود ولی بهتر است به همان بحث اصلی‌مان، برگردیم. به‌نظر من مشکلی که وجود دارد این است که شما آقای ماهرویان یک چارچوب و تعریف معین و ذهنی برای اتحادیه یا بقیه چیزها دارید که جایگاه اتحادیه را در جامعهٔ مدنی با توجه به‌همین دیدگاه مشخص می‌کنید، ویژگی‌هایش را معین می‌سازید و می‌گویید بقیهٔ چیزها

هم باید عین این تعریف باشد وگرنه اتحادیه نیست. اما ممکن است درک من از جامعهٔ مدنی و نهادهای جامعهٔ مدنی با شما متفاوت باشد به‌همین جهت اصلاً تلاش نمی‌کنم در این مورد با هم به‌توافق برسیم یعنی امکان توافق هم فکر نمی‌کنم موجود باشد. در مورد مسائل اجتماعی در طول تاریخ در همهٔ جوامع بیشترین درگیری‌ها بوده است و هیچ وقت هم دیدگاه‌های مختلفی که نشان‌دهندهٔ آرای اجتماعی متضاد و متعلق به گروه‌ها و طبقات اجتماعی متفاوت هستند به‌وحدت نرسیده‌اند. بنابراین بهتر است تعاریف عام را بگذاریم کنار و خود پدیده را بررسی کنیم چون راستش در مورد تعاریف عام من با شما اصلاً به‌وحدت نمی‌رسم و با بسیاری از افراد دیگر هم شاید به‌وحدت نرسم.

دُر کشیده: مسئلهٔ کانون مسئلهٔ تعریف عام نیست مسئله این است که ما با تشکلی که سابقهٔ تاریخی مشخصی هم دارد روبه‌رو هستیم. خُب الان این کانون همان‌طور که آقای ماهرویان برشمردند این بالاخره یا کانون نویسندگان نخبهٔ ایران است یا اتحادیهٔ صنفی نویسندگان ایران، این دیگر الزاماً به آن‌جا منتهی نمی‌شود که حتماً باید در موردش توافقی وجود داشته باشد یا نداشته باشد هر کدامشان هم تعریف خاصی دارند و این تعریف یک تعریف پذیرفته شده است و همه آن تعریف را قبول دارند الگویش را ایشان اشاره کردند. مثلاً پن را اشاره کردند که دارای چه خصوصیاتی است.

ماهرویان: ببینید من مثال می‌زنم، مثلاً اتحادیهٔ نانوایان اصلاً تعیین نمی‌کند که شمای نانوا نان را خمیر می‌پزید یا برشته می‌کنید، اصلاً وظیفه‌اش این نیست، مردم‌اند که اگر نانوایی نان خمیر می‌پخت از آن نمی‌خرند دیگر ورشکست می‌شود و دکانش را می‌بندد. اتحادیه نانوا اصلاً نباید بگوید کدام نانوا خوب است و کدام نانوا بد است اتحادیهٔ نویسندگان اصلاً حق ندارد بگوید که فلانی نویسنده نیست. به کانون ربطی ندارد پنجاه هزار تا کتابش فروش رفته است یکی می‌تواند انجمن قلم تشکیل بدهد و بگوید فلانی بد است، ولی در کانون وقتی نشسته پشت میز کانون نمی‌تواند بگوید او نویسنده نیست....

پوینده: اگر اجازه بدهید به همهٔ سؤال‌های شما جواب می‌دهم، ولی ببینید به‌نظر من کانون، کانون نویسندگان نخبه یا معتبر ایران نیست؛ یکی از انتقادهای همیشگی خود من داخل جلسات مشورتی اشکالاتی بوده که از این جهت در نظریات یا بعضاً رفتار و یا گاهی عملکرد بعضی از اعضای خود جمع مشورتی دیده می‌شود که به بحث جداگانه‌ای نیاز دارد. اما در هر حال به‌نظر من، هر کسی که با یک تعریف عام صوری نویسنده شناخته شود و منشور قانون را بپذیرد، می‌تواند عضو آن شود. البته در مورد نویسنده باید به تعریف عام همه‌پسندی برسیم که فارغ از

هر نوع داوری ارزشی باشد. اگر منظور شما در بحث عضویت کانون نداشتن داوری ارزشی در مورد کیفیت آثار و کیفیت اشخاص باشد من هم موافقم، ولی این به‌معنی آن نیست که کانون نهاد سرد باشد. در این‌جا با شما اختلاف دارم که بعداً برایتان توضیح می‌دهم. اختلاف نانوا و نویسنده را هم توضیح می‌دهم و وجه تشابه آن‌ها را هم می‌گویم. شما فقط وجه تشابه را می‌بینید و اختلاف را نمی‌بینید. بنابراین چون تأکید کردید جواب بدهم، کانون به‌نظر من باید کانون همهٔ نویسندگانی باشد که منشور و اساس‌نامه‌اش را قبول دارند و در راه تحقق این منشور فعالیت می‌کنند. از سوی دیگر کانون همهٔ وظیفه‌اش محدود و منحصر به دفاع از آزادی بیان یا مخالفت و مبارزه با سانسور نمی‌شود. پرداختن به مسائل صنفی و مادی اهل قلم و رابطه‌شان با ناشر و با پخشی‌ها، با خودشان، با دولت، با رسانه‌های گروهی و با وزارت آموزش و پرورش، با وزارت علوم و با تمام نهادهایی که به‌هر حال به‌نحوی با اهل قلم و با نویسندگی ارتباط دارند، نیز جزءِ وظایف کانون است. ولی احساس می‌کنم دیدگاه شما این است که وظیفهٔ کانون محدود می‌شود به دفاع از منافع صنفی و مادی اهل قلم که حقوق‌شان ضایع نشود، در تدوین قانون کتاب سهیم باشد، در برخورد با ارشاد سهیم باشند و غیره. به‌نظر من کانون نویسندگان در تمام این زمینه‌ها باید فعال باشد ولی علاوه بر این، وظیفهٔ دفاع از آزادی بیان و مخالفت با سانسور را که در واقع شرط اصلی فعالیت نویسندگان ایران است بر عهده دارد. و فرقش با اتحادیهٔ نانوایان نیز در همین قضیه است و این چیز کمی نیست. چون ببینید آقای ماهرویان نانواها بالاترین اعتراض‌شان ممکن است این باشد که مثلاً سهمیهٔ آردشان کم است یا قیمتی که دولت برای سهمیهٔ آرد یا فروش نان گذاشته کم و زیاد است یعنی معمولاً اختلاف‌های‌شان به‌حادترین مسائل اجتماعی و سیاسی جامعه مربوط نمی‌شود، مگر این‌که اوضاع خیلی حاد بشود و در جامعه وضعیت بحرانی و انقلابی پیش بیاید که در آن صورت در واقع همهٔ افراد و نهادها سیاسی می‌شوند. در حالت عادی خواسته‌هایی که دارند خواسته‌های عمدتاً اقتصادی و رفاهی است. ولی اولین خواستهٔ نویسندگان ایران که تأمین آزادی بیان باشد از مهم‌ترین و حادترین مسائل سیاسی و اجتماعی است و به آزادی‌های سیاسی مربوط می‌شود. شما کانونی را که برای حفظ استقلال اهل قلم، رفع هرگونه سانسور و تأمین آزادی بیان تلاش می‌کند نمی‌توانید با اتحادیهٔ نانواها مقایسه کنید. در کشوری که آزادی بیان نهادینه شده است ــ خود شما گفتید جامعهٔ استبدادی، جامعهٔ استبدادی یعنی جامعه‌ای که در آن آزادی‌های دموکراتیک نیست یا ضعیف یا خیلی کم رنگ است یا نهادینه نشده است ــ در کشوری که این آزادی‌ها نیست هر تشکلی از اهل قلم، تحت هر عنوانی، که می‌خواهید بگذارید اعم از اتحادیه یا انجمن یا کانون یا سندیکا ــ در درجهٔ اوّل با مشکلات و موانع سیاسی برخورد می‌کند. اولین مشکلی که نویسنده با آن

برخورد می‌کند این است که کتابی را که باید آزادانه و بی هیچ نظارت و سانسوری منتشر شود، دستگاهی هست که می‌گوید اوّل باید از من اجازه بگیرید. پیش از این‌که کتاب حتی بخواهد منتشر بشود بعد دعوای احتمالی نویسنده با ناشر با پخشی یا با بقیهٔ نهادها شروع بشود، او با این سد روبه‌رو است که باید از نهاد و افرادی که صلاحیت‌شان به هیچ وجه در حد صلاحیت خود نویسنده کتاب نیست اجازهٔ انتشار بگیرد. خُب این سد باید برداشته شود تا بعد دربارهٔ سایر مشکلات بشود بحث جدی کرد. البته من با برخورد همزمان با همهٔ مشکلات هیچ مخالفتی ندارم ولی می‌گویم این سد بزرگی را که جلوی پای هر نویسنده‌ای است نمی‌توان و نباید نادیده گرفت و تشکل نویسندگان نیز ــ تحت هر نامی ــ باید برای برداشتن این سد کوشش کند. توجه داشته باشید که کانون، من نمی‌گویم اتحادیهٔ نویسندگان معتبر و نخبه است. اگر که کانون تبدیل شود به کانون چهار تا نویسندهٔ معروف و هوادارن آن‌ها، محفلی می‌شود که راه به هیچ جایی نخواهد برد و نتیجه‌ای هم نخواهد داشت.

ماهرویان: نه ببینید آقای پوینده، بحثی که من می‌کنم، من نمی‌گویم در جامعهٔ مدنی نهاد گرم وجود ندارد، من اصلاً چنین حرفی نزدم، احزاب همه گرم هستند، انجمنی می‌تواند از نویسندگانی تشکیل شود که می‌خواهد از دیدگاه خاص سیاسی دفاع کنند. بیرون از اتحادیه می‌توانند این حرکت را بکنند. من می‌گویم داخل اتحادیه سرد باشد بیرون‌اش می‌تواند انجمن‌های گوناگون باشد مورد توافق من هم هست، دوستش هم دارم مخلص‌اش هم هستم من دارم از یک پلورالیسم دفاع می‌کنم ...

پوینده: آقای ماهرویان اشکال بحث شما این است که شما ژنو را با تهران قاطی کرده‌اید. اگر بنده در جامعه‌ای بودم که آزادانه خودم حزب سیاسی‌ام را انتخاب می‌کردم نگرش سیاسی‌ام را انتخاب می‌کردم، در تشکل صنفی‌ام هم شاید بحث سیاسی نمی‌کردم، ولی در کشوری که آزادی بیان وجود ندارد یا ضعیف است، در کشوری که نهادهای دموکراتیک شکل نگرفته‌اند همه چیز سیاسی است یعنی سیاست به شما تحمیل می‌شود، چه خوشتان بیاید و چه نیاید. من یکی که از چنین تحمیلی خشنود نیستم ولی نمی‌خواهم و نمی‌توانم نادیده‌اش بگیرم. در ضمن هیچ مخالفتی هم با پلورالیسم ندارم ولی بحث‌اش در این‌جا بی‌مورد است.

ماهرویان: آقای پوینده من قبول دارم در فرهنگ استبدادی که همه چیز سیاسی است. فوتبال هم سیاسی است، منشور را شما چرا چاپ و منتشر نمی‌کنید، چرا دست به‌دست دارید امضا می‌کنید. نهاد مدنی باز است چرا چاپش نمی‌کنید.

پوینده: مرحله به مرحله پیش می‌رویم من در این مورد با شما مخالفتی ندارم.

ماهرویان: خُب پس چرا چاپ و منتشر نشده است.
پوینده: خُب شما نظر شخصی مرا سؤال می‌کنید من با چاپش اصلاً هیچ مخالفتی ندارم ... اما ما به این ترتیب داریم از بحث دور می‌شویم، بهتر است قدم به قدم پیش برویم. اساس حرف من این است که پرداختن به مسئلهٔ آزادی بیان و سانسور که پیامد و جنبهٔ سیاسی هم دارد متأسفانه به ما تحمیل شده است. ما آزادانه این را انتخاب نکرده‌ایم، بنده آرزو دارم که کتابم را مثل کشورهای متمدن بدون اجازه گرفتن از هیچ نهادی منتشر کنم و فقط دو نسخه‌اش را بفرستم کتابخانهٔ ملی کشور که ثبت شود. برخورد مدنی و دموکراتیک به کتاب یعنی این، بنده آرزویم است که یک روزی در ایران مجله‌ها و مطبوعات بدون داشتن پروانه و بدون گرفتن اجازه از هیچ نهادی منتشر بشوند. گرفتن پروانه و اجازه برای انتشار مجله و کتاب اصلاً توهین است. در کشورهای دموکراتیک که پروانه‌ای نیست برای مجله، یعنی شما قبل از چاپ برای هیچ چیز نباید اجازه‌ای بگیرید. گرفتن این اجازهٔ قبل از چاپ چه برای مطبوعات، چه برای کتاب اولین و از مهم‌ترین سدها برای فعالیت نویسندگان است، که هم در رژیم سابق بوده است هم در رژیم کنونی.

ماهرویان: حالا چه عیبی دارد که ما یک اتحادیهٔ نویسندگان داشته باشیم که کارهای سرد را بکند و یک کانون هم داشته باشیم که کارهای گرمش را انجام دهد ...
پوینده: هیچ اشکالی ندارد. ولی فکر نمی‌کنم شدنی باشد.

ماهرویان: اصلاً چه اشکالی دارد که ما انجمن‌ها و کانون‌های گوناگون داشته باشیم، همین‌جور که پلورالیسم در تفکر و سلیقه داریم، در داشتن کانون‌های گوناگون هم دستمان باز باشد و بعد این‌که کانون‌ها یا انجمن‌ها دور هم جمع شوند و کنفدراسیون نویسندگان یا اتحادیه داشته باشند. این انجمن‌ها و کانون‌ها می‌توانند دارای تمایلات گوناگون باشند. آن‌چنان گرم باشند که دور و بر خود را هم ذوب کنند و در خود فرو برند. اما وقتی به کنفدراسیون یا اتحادیه می‌آیند ــ قبول کنید آقای پوینده ــ باید به سرمای آن احترام بگذارند. ممکن است یک کانون بخواهد صراحتاً اصل ۲۴ قانون اساسی را زیر سؤال ببرد. خُب ببرد. اما نمی‌تواند به‌عنوان جمع نویسندگان ایران این را بگوید فقط به‌عنوان جمع خودش می‌تواند این را بگوید.
پوینده: ببینید متأسفانه بحث خوب پیش نمی‌رود یعنی از هر دری سخنی گفته می‌شود. در هر

حال من با تعدد تشکل‌ها هیچ مخالفتی ندارم، یعنی از هر تشکلی که عده‌ای ــ حالا چه نویسنده چه غیر نویسنده ــ واقعاً از پایین تشکیل‌اش بدهند شخصاً استقبال می‌کنم ولی ببینید آقای ماهرویان، من می‌خواهم تعریف و واژگان مطلوب خودم را ارائه کنم و آن داستان گرم و سرد شما را هم قبول ندارم، با اصطلاحات خودم صحبت می‌کنم. اگر بخواهیم سیاسی‌کاری کنیم یا باید نهادی تشکیل بدهیم که طرفدار دولت باشد و بخواهد خط مشی سیاسی دولت را پیش ببرد که این در قرن بیستم در همهٔ شکل‌هایش شکست خورده است. از رئالیسم سوسیالیستی در شوروی بگیرید تا رئالیسم اسلامی، و هیچ حکومتی هم نتوانسته در واقع هنرمندان خاص خودش را آن‌طور که دلش می‌خواهد بپروراند چون اصلاً به‌قول برشت آفرینش فرهنگی، مثل مرغداری نیست، که شما حرارت بدهید و تخم‌مرغ جوجه شود. مگر در این مملکت در این جهت کم تلاش شد. اما به چه نتیجه‌ای رسیدند؟

ماهرویان: من دقیقاً همین حرف شما را می‌گویم. آن کسی که می‌خواهد نویسنده و نانویسنده را در اتحادیهٔ نویسندگان تعیین بکند کارِ ژدانفی می‌کند.
پوینده: نه به آن‌جا هم می‌رسم.

ماهرویان: من می‌گویم کانون ارزش‌زدایی بشود.
پوینده: نه به آن‌جا هم می‌رسم. ببینید بنابراین من با سیاسی کاری در هر دو شکلش مخالفم چه شکل دولتی‌اش و چه شکل غیر دولتی‌اش. اگر یک گروهی، هر گروهی در اپوزیسیون بخواهد دیدگاه سیاسی معین خودش را بر کانون حاکم بکند و در واقع بخواهد استفاده ابزاری بکند از کانون ــ کاری که متأسفانه در جامعهٔ ما در برخورد خیلی از گروه‌های سیاسی به نهادهای مدنی یا به اصطلاح مدنی رایج بود و در واقع آن‌ها چنین نهادهایی را زیر مجموعهٔ تشکل خودشان می‌دانستند ــ با این هم بنده مخالفم، یعنی در هر دو مورد ما با کار سیاسی روبه‌رو هستیم نه کار فرهنگی و ادبی، ماهیت هر دو یکی است. هر دو می‌خواهند هنرمند و هنر و ادبیات را در خدمت یک دیدگاه سیاسی در بیاورند، خواه این دیدگاه سیاسی چپ انقلابی و رادیکال باشد یا راست و ارتجاعی؛ در هر حال برای منِ قلم بزن ماهیتاً فرقی نمی‌کند؛ در هر دو مورد استقلال منِ نویسنده که نویسندگی برایم هدف است نه وسیله، نقض شده است. من به این تعبیر آن حرف شما را قبول دارم که نباید سیاسی کاری شود ولی شما اگر الان سردترین تجمع نویسندگان ایران را هم بخواهید تشکیل دهید اولین مشکلی که با آن روبه‌رو می‌شوید گرفتن مجوز پیش از چاپ از وزارت ارشاد است. شما به‌تعبیر خودتان در سردترین اتحادیهٔ نویسندگان هم با این مشکل

روبه‌رو هستید و آن را بدون مخالفت و مبارزه با سانسور و دفاع از آزادی بیان نمی‌توانید حل کنید ــ یعنی بدون نهادینه شدن آزادی‌های دموکراتیک، چون آزادی بیان هم اگر آزادی تجمعات و سایر آزادی‌های سیاسی نباشد ناقص است. تجلی آزادی بیان در آزادی احزاب و تشکل‌ها است یعنی این مجموعه به‌هم گره خورده است. گفتم شما اگر سردترین جمع نویسندگان ایران را هم تشکیل دهید ــ اگر نخواهند خودشان را فریب بدهند و مشکلات را نادیده بگیرند، اولین مشکلی که با آن روبه‌رو هستند مسئلهٔ گرفتن مجوز است و این قضیه را خیلی گرم می‌کند، خیلی داغ می‌کند، مسئلهٔ آزادی بیان، از حادترین مسائل سیاسی است. به‌همین جهت در آن تعابیر کلاسیک شما نمی‌گنجد. من اگر به تعبیر شما بگویم کانون، اتحادیهٔ نویسندگان است می‌ترسم فعالیت برای آزادی بیان و مخالفت با سانسور در آن‌جا نگیرد.

ماهرویان: دربارهٔ آزادی بیان و محدودیت‌های آن چه نظری دارید؟
پوینده: در پاسخ به این پرسش شما بهتر است بعضی از نکاتی را یادآوری کنم که در پاسخ به پرسشی مشابه گفته‌ام و مشروح آن در کتاب جامعهٔ مدنی و جوانان آمده است. در این‌جا مایلم از کانون به‌عنوان جمهوری نویسندگان، و از آزادی بی قید و شرط بیان به‌عنوان شاه بیت قانون اساسی جمهوری نویسندگان ایران یاد کنم. گویا نخستین بار نویسندهٔ فرانسوی پیر بل (۱۶۴۷ـ۱۷۰۶) بود که در بحث دربارهٔ ادبیات از جمهوری ادبیات و قانون اساسی آن سخن گفت. جامعه‌شناس معاصر فرانسوی پیر بوردیو در این‌باره می‌نویسد:

> جمهوری ادبیات مفهومی قدیمی است که پیربل قانون اساسی آن را به‌درستی دریافته و توصیف کرده است: همانا آزادی است که در جمهوری ادبیات حاکم است. این جمهوری دولتی بی نهایت آزاد است. در آن فقط حقیقت و عقل حکومت می‌کند؛ و در پرتو حمایت آن‌ها، بی هیچ بدخواهی، بر ضد هر چیز و هر کس که باشد پیکار می‌شود.

در جمهوری ادبیات، نویسنده باید بار دو مسئولیت بزرگ را که به تعبیر رسای آلبرکامو، مایهٔ عظمت کار اوست، بر دوش گیرد، خدمت‌گزاری حقیقت و خدمت‌گزاری آزادی. نویسنده باید شرف هنر را پاس بدارد که همانا مخالفت با این جهان و ردّ آن است. در برابر نظام حاکم بر دنیای معاصر، تنها رفتار منطقی هنرمند رد دربست است وگرنه باید از هنرش دست بکشد. برای نویسنده و هنرمند ادبیات وسیله‌ای نیست که در خدمت هدف‌های سیاست قرار گیرد. نویسنده خود را ضامن حفظ حرمت و خودمختاری ادب و هنر می‌داند که شرط لازم آن آزادی کامل راه‌ها و

شکل‌های آفرینش است. تحقق همهٔ موارد پیش‌گفته در گرو آن است که آزادی اندیشه و بیان، بی قید و شرط و مطلق باشد و هیچ محدودیتی بر آن تحمیل نشود. هرگونه محدودیتی که در قانون برای آزادی بیان تعیین شود، به وسیله‌ای برای سرکوب اندیشه‌ها و آثار مخالف بدل می‌گردد و به‌همین سبب است که آزادی قلم باید از دسترس حکومت‌ها بیرون باشد. اگر در قانون به دولت اجازه داده شود که محدودیتی برای آزادی بیان قائل شود، در واقع دولت می‌تواند هر وقت که لازم دید به بهانهٔ همین محدودیت‌ها هرگونه منعی را بر بیان اندیشه‌ها و آثاری که به گمان خودش نامطلوب و زیان بار هستند، به‌صورت قانونی تحمیل کند. بنابراین آزادی اندیشه و بیان و نشر نباید به‌هیچ وجه محدود، مقید و مشروط شود. آزادی انتقاد، آزادی ابراز عقاید مخالف ــ هر قدر هم به‌نظر عده‌ای ناپسند، زیان بخش یا انحرافی باشند ــ در جامعهٔ مدنی دموکراتیک باید به‌طور مطلق باقی بمانند. مطلقیت و نامحدودی آزادی بیان از الزامات عملی مشارکت مردم در امور اجتماعی و از ضرورت‌های آفرینش و اعتلای فرهنگی سرچشمه می‌گیرد. از مهم‌ترین محدودیت‌هایی که معمولاً برای آزادی بیان قائل می‌شوند، مواردی مانند امنیت عمومی، مصالح کشور و عفت و اخلاق عمومی است. ولی تمام این‌ها مفاهیمی کلی، نامشخص و بسیار تفسیرپذیرند که به آسانی به ابزار قانونی سرکوب مخالفان و دگراندیشان بدل می‌شوند. در مخالفت با چنین محدودیت‌هایی برای آزادی بیان نکات زیر را می‌توان ذکر کرد:

۱. چنین محدودیت‌هایی نشانهٔ بی‌اعتمادی به مردم، یعنی بی‌اطمینانی به توانایی آنان در داوری مستقلانه و آگاهانه است و به عده‌ای که بنا به‌فرض، عقل کل، خطاناپذیر و انحراف‌شناس هستند، اجازهٔ انواع سانسور را می‌دهد. در پس چنین محدودیت‌هایی این اندیشهٔ نادرست نهفته است که صاحبان اندیشه و اهل فرهنگ و مردم فسادانگیز و فساد طلب هستند و به عده‌ای ارشادگر نیازمندند تا آنان را از شرّ عقاید و آثار «خطرناک» نجات دهد.

۲. بدا به‌حال حکومتی که ملتش با اختناق و سانسور از انحراف و فساد «محفوظ بماند»! چنین ملتی در واقع گرفتار ضعف درونی و بیماری مهلکی است که کارسازترین راه رفع آن ارتقای آگاهی و اعتلای فرهنگی جامعه است که بدون آزادی کامل بیان ممکن می‌گردد. ملتی که آگاه، آزاد، شاد و مرفه باشد، خوب را از بد تشخیص می‌دهد، از امنیت، منافع و حیثیت ملی خود جانانه دفاع می‌کند و برای حفظ دستاوردهای خویش از هیچ تلاشی خودداری نمی‌ورزد.

۳. موافقان سانسور و محدودیت آزادی بیان می‌گویند آزادی‌های نامحدود باعث انتشار عقاید نادرست و گمراهی مردم می‌شود. اما اگر مردم ممکن است گمراه شوند شیوهٔ درست، بحث و اطلاع‌رسانی بیشتر و آگاه‌سازی افزون‌تر است نه سکوت اجباری. مردم در پرتو آزادی بیان از خطاها و نارسایی‌های خود نیز با خبر می‌شوند و درس می‌گیرند و آن‌ها را آگاهانه برطرف می‌کنند.

۴. خطرهای محدودیت آزادی اندیشه و بیان برای پیشرفت جامعه و اعتلای فرهنگی بسیار بیشتر از به اصطلاح مخاطرات آزادی کامل اندیشه و بیان است و فقط کسانی با این آزادی مخالف هستند که ریگی به کفش خود دارند، از آگاه شدن مردم و آشکار شدن همهٔ واقعیات می‌هراسند. کارسازترین راه برای خنثی کردن نظریه‌های زیان‌بار، ارائهٔ آن‌ها به جامعه و بحث و انتقاد آزاد است تا همگان به نادرستی آن‌ها پی ببرند. جلوگیری از بیان آزادانه چنین نظریاتی موجب می‌شود که به‌صورت ناآشکار در اعماق اذهان باقی بمانند و مردم نتوانند آن‌ها را به‌درستی شناسایی و طرد کنند. با جلوگیری از آگاه شدن مردم نمی‌توان آن‌ها را آگاه ساخت. در طول تاریخ هرگز سانسور و محدودیت آزادی بیان به گسترش دموکراسی، اعتلای فرهنگی، ارتقای آگاهی و پیشرفت هیچ ملتی خدمت نکرده است و نمی‌تواند بکند.

۵. در حکومت‌های استبدادی که از گسترش دموکراسی در جامعهٔ مدنی جلوگیری می‌کنند، نشر کامل حقایق و مباحث مربوط به مسائل اساسی اجتماع در صورتی مجاز شمرده می‌شود که با مقاصد حاکمان هماهنگ باشد. تصمیم‌گیری در این مورد فقط با حاکمان است. پنهان کاری حکومت و بی‌خبری عمومی از حقایق معمولاً به نفع استبدادگران، دشمنان مردم و غارت‌گران ملک و میهن خواهد بود. (اگر اختلاس ۱۲۳ میلیارد تومانی افشا نشده بود، چه کسانی بیش از اختلاس‌گرانی که بالاترین آستانهٔ اختلاس فاش شده در دنیای معاصر را به‌خود اختصاص داده‌اند، بهره می‌بردند؟) در حکومت‌های استبدادی اصول تعیین‌کنندهٔ نوع مطالب قابل انتشار و دامنهٔ انتشار آثار و اطلاعات، در جهت منافع فرمان‌روایان تنظیم می‌شود نه در جهت منافع اهل فرهنگ و مردم. در چنین حکومت‌هایی تودهٔ مردم فقط به حقایق و عقایدی دسترسی خواهند داشت که در جهت تأیید سیاست و نظریات فرمان‌روایان باشد. به‌همین جهت آن‌ها هیچ رغبتی به انتشار کامل و آزادانهٔ آثار، اخبار و اطلاعات ندارند و انتشار مطالب را فقط تا جایی مجاز می‌شمرند که امنیت خودشان به‌خطر نیفتد طرفه آن‌که سرسخت‌ترین مخالفان آزادی بیان و کسانی که بیش از همه از عفت و اخلاق و امنیت عمومی سخن می‌گویند، نمایندگان همان غارت‌گرانی هستند که با بهره‌کشی‌ها، بیدادها و اختلاس‌های خود اکثریت افراد جامعه را گرفتار فقر اقتصادی و فرهنگی کرده‌اند و افراد بسیاری را به انواع بلایا ــ بیماری، اعتیاد، فحشا و ... ــ گرفتار ساخته‌اند و با ترویج آیین پول‌پرستی و سودجویی، ریشهٔ هرگونه احساس و اخلاق انسانی را زده‌اند.

و سخن آخر در این‌باره آن‌که امیدوارم آزادی بی قید و شرط اندیشه و بیان و رفع تمام شیوه‌ها و انواع سانسور و حفظ استقلال و خودمختاری عرصهٔ هنر و علم و ادب ــ آرزویی که تا تحقق آن راه درازی در پیش است ــ چنان پر توان و فراگیر شود که نه فقط اساس منشور کانون

نویسندگان ایران باشد، بلکه به قانون اساسی بین‌الملل جمهوری‌های نویسندگان دنیا بدل شود و تمام قوانین اساسی و غیر اساسی کشورها و نهادهای ملی و بین‌المللی را با خود هماهنگ سازد.

ماهرویان: نه در یک گام به پیش دو گام به پس لنین سه تا مشخصه می‌گذارد، می‌گوید حق عضویت بدهد، در حزب بیاید در یک جایی قرار بگیرد اساس‌نامهٔ حزب را هم رعایت کند. تازه این شرایط عضویت در یک حزب سیاسی و انقلابی است. شرایط عضویت کانون شصت درصد، هفتاد درصد از نویسندگان را حذف می‌کند. ۱۳۴. آقای پوینده خودشان از امضاکنندگان این متن هستند شاید شما عکس‌العمل نشان دادید چرا اسماعیل جمشیدی را حذفش کردند خُب این حذف است دیگر، حذف نیست این ...

پوینده: ببینید گفته شد که کانون محفل است بعد هم محفل سیاسی است و نخبه‌گرا است یعنی هم شما و هم آقای دُرکشیده این نظر را داشتید. من در عین مخالفت با این داوری، عناصر درستی در آن می‌بینم و به تعبیر خودم آن‌ها را توضیح می‌دهم. راستش اگر به واقعیت قضیه نگاه بکنیم در فعالیت خودش کانون همیشه نخبه‌گرا نبوده است. حتی یکی از نکاتی که مطرح می‌شود و به‌نظر من درست هم هست می‌گویند در کمترین دوره‌ای بوده که در هیئت دبیران اکثریت با نویسندگان نخبهٔ مملکت باشد.

دُرکشیده: همین چند روز پیش که ما نشستیم با آقای دولت آبادی بحث کردیم گفتیم آقا کانون نویسندگان شکل هرمی دارد...

پوینده: نظر بعضی از دوستان فرق می‌کند با مجموعهٔ فعالیت کانون.

دُرکشیده: اگر اجازه بدهید بگویم، ما گفتیم که آن طرفی‌ها می‌خواهند انتقاد بکنند این طرفی‌ها چه انتقادی بکنند گفتند این مسئله را ما چهار، پنج نفر می‌نشینیم خودمان حل می‌کنیم.

پوینده: در این‌که نگرش نخبه‌گرایانه در تفکر بعضی از دوستان ما وجود دارد هیچ شکی نیست و یکی از مهم‌ترین عیب‌های کار ما نیز در همین است.

ماهرویان: آقای پوینده این یک پدیدهٔ تاریخی است و به خواست من و شما به‌وجود نیامده، به‌خواست من و شما هم از بین نمی‌رود.

دُرکشیده: ببینید کانون نویسندگان ایران با چنین وضعیتی، با چنین ساختاری که دارند این

ساختار را از گذشته به ارث برده ولی الان با یک فضای بسیار نوینی روبه‌رو هستیم. حداقل تودهٔ مردم الان خواستار یک فضای نوین هستند. این فضای نوین دیگر چنین ساختارهایی نمی‌پذیرد. الان امسال برخوردی که یک دانشجوی جوان نسبت به این قضایا می‌کند من فکر می‌کنم خیلی بازتر و خیلی وسیع‌تر از آنی است که آدم می‌رود با یک نویسندهٔ نخبه می‌نشیند بحث می‌کند سر این مسائل، یعنی دیگر آن ساختارهای تشکیلاتی و سازمانی گذشته الان مقبولیتی در بین روشن‌فکران ما ندارد و این عارضه‌ها بالاخره رخ نشان داده است. من فکر می‌کنم نویسندگان جوان، اعضای جدید کانون، باید یک خون جدیدی در رگ‌های این کانون به‌وجود بیاورند. این‌ها دیگر باید این عارضه‌ها را کتمان نکنند بلکه سعی کنند این عارضه‌ها را بشناسند ببینند در کدام بستر تاریخی این عارضه ایجاد شده است چگونه رشد کرده و حالا راه درمان آن چی است؟

پوینده: ببینید اصلاً در این‌که، کمبودها و خطاهایی وجود دارند هیچ تردیدی ندارم، ولی از آن طرف راستش بی‌انصافی نمی‌خواهم بکنم، یعنی مجموعهٔ فعالیت کانون را نمی‌خواهم به‌اسم محفل‌گرایی و نخبه‌گرایی محکوم کنم. به‌نظر من یک گرایش بسیار نیرومند و زیان بار نخبه‌گرایی در کانون از روز اولش وجود داشته است. توجه کنید که می‌گویم یک گرایش، گرایش متضادش هم بوده است یعنی مجموعهٔ کانون به این گرایش محدود نمی‌شود. در خودِ گزارشی که برای متن ۱۳۴ داده‌اند گرایش نخبه‌گرایانه آشکار است.[۱] ولی شما امضاکنندگان را نگاه کنید همه‌اش نویسندگان نخبهٔ مملکت نیستند. بسیاری از نخبه‌ترین نویسندگان مملکت این متن را متأسفانه امضا نکردند برای این‌که اصلاً دنبال این مسائل نیستند. اصلاً دنبال مسائل جمعی‌شان نیستند و یکی دیگر از مهم‌ترین ضعف‌های درونی خود نویسندگان همین است که منافع جمعی و مصلحت جمعی تحت‌الشعاع منافع و موقعیت فردی قرار می‌گیرد، یعنی اگر به من فرصت بدهید که بحث‌های انتقادی درونی را مطرح بکنم می‌رسم به آن‌جا. ولی راستش احساس کردم یک‌طور برخورد مطلق می‌شود که کانون یا جلسهٔ مشورتی مطلقاً نوعی محفل است. هیچ محفلی تا به حال در دنیا نتوانسته کاری بیرون بدهد که جهانی شود. متن ۱۳۴ یک

---

۱. در بخشی از «گزارش گردآورندگان امضا و ارسال، متن ۱۳۴ نویسنده» به جلسهٔ مشورتی آمده است: «اما بحث‌ها و پیشنهادهای جلسهٔ مشورتی در تعیین روش و معیار، در آغاز بر دو نظر مبتنی بود: یک نظر به‌شمار انبوه امضا کنندگان گرایش داشت و حتی از تعداد ۴۰۰ تا ۵۰۰ تن یاد می‌کرد؛ نظر دیگر بر اهمیت اشتهار نام‌ها تأکید داشت. سرانجام جلسهٔ مشورتی بر حد مطلوبی از نام‌ها که از حضور نویسندگان جوان نیز بهره‌ور باشد، هماهنگ شد...» در همین گزارش در مادهٔ ۵ موارد مربوط به روش آمده است: «از آن‌جا که امضای متن برای معرفی اشخاصی نیست که در آینده می‌توانند «نویسنده» شوند، پس حتی‌الامکان کیفیت نام‌ها در وجه غالب رعایت شود.» اختلاف نظر و دیدگاه نخبه‌گرایی که به کیفیت نام‌ها نظر دارد، کاملاً آشکار است. نقل‌قول‌ها از تکاپو، شمارهٔ ۱۳، ص ۱۲.

متن معتبر جهانی است. اگر صرفاً کانون محفل بود چنین کاری نمی توانست بکند. یعنی واقعیت قضیه این است که در مجموع فراتر از محفل است ولی در این‌که گرایش نخبه گرایی وجود دارد بنده حرفی ندارم. باید با دقت آن گرایش را شناسایی کرد، درست مثل پزشک ماهری که همهٔ آزمایش‌ها را انجام می‌دهد تا منشأ بیماری را شناسایی و رفع کند. من با قاطع‌ترین و بی‌رحمانه‌ترین برخورد درونی و دلسوزانه به مشکلات کانون موافقم، ولی هیچ موافقتی با کسانی ندارم که می‌خواهند کل قضیه را نفی کنند. در واقع کانون فراتر از یک محفل اما در عین حال سخت اسیر محفل‌زدگی بوده است.

دُرکشیده: نه مطلق ما خودمان مخالفیم. ما با یک برخوردِ دیالکتیکی موافقیم ...
پوینده: نه شما گفتید یک بحث سیاسی است. من برای این‌که به‌شما بگویم نه محفل است و نه سیاسی، شما طیف امضاکنندهٔ متن ۱۳۴ را نگاه بکنید: افرادی با متضادترین دیدگاه‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی در کنار همدیگر از یک خواستهٔ عمومی دموکراتیک دفاع کردند؛ بنابراین چنین متنی نمی تواند سیاسی به‌معنای رایج کلمه باشد که یک گروه سیاسی خطاش را حاکم کرده باشد.

دُرکشیده: در چه شرایطی امضا شده؟
پوینده: سال ۷۳ اگر اشتباه نکنم.

دُرکشیده: در همین خرداد سال پیش آدم‌های متضاد با گرایشات گوناگون آمدند در انتخابات شرکت کردند منتها به‌خاطر ویژگی‌های خاصی که آن سال‌ها داشت این‌ها آمدند شروع کردند امضا کردن، بحث امضا کردن آن اصلاً نیست ...
پوینده: ببینید، در مورد ضرورت شکل‌گیری نهادهای مدنی باید بگویم که اگر حوزه‌های مختلف حیات اجتماعی خودمختاری و استقلال نسبی نداشته باشند اصلاً جامعهٔ مدنی شکل نمی‌گیرد و دموکراسی هم ایجاد نمی‌شود. حرف من این است که این نهادها باید خودمختاری و استقلال‌شان را داشته باشند. یعنی نهادهای مدنی باید مستقل از حکومت باشند. حرف من این است حالا اسمش را شما می‌خواهید بگذارید اتحادیه، انجمن، کانون، هر چه بگذارید فرقی نمی‌کند. اگر شما اسمش را هم بگذارید اتحادیهٔ یخ زدهٔ نویسندگان ایران، اتحادیهٔ منجمد نویسندگان ایران. اولین کار این نویسندگان و این اتحادیه آن است که چرا ارشاد جلو چاپ بعضی از کتاب‌ها را گرفته است. به این ترتیب فوراً یخ‌شان آب می‌شود.

دُرکشیده: یک تشکل صنف می‌آید سازمان پیدا می‌کند، در مرحلهٔ اوّل بعد این تشکل صنفی دارای کمیته‌هایی می‌شود کمیته‌های گوناگون و هر کدام از این کمیته‌ها وظایفی را به‌عهده می‌گیرند که آن بخش از وظایف منتقل می‌شود به کمیتهٔ خاصی که آن را دنبال می‌کند. ما این را نفی نمی‌کنیم به‌طور کلی، ولی مسئلهٔ اساسی این است که محور فعالیت کانون به‌جای این‌که صنفی باشد بیشتر سیاسی است یعنی این ویژگی را الان بیشتر دارد، دو تا ویژگی خاص دارد، یکی این‌که محفلی بوده، آکادمیک بوده، نخبه‌گرا بوده، بسته بوده و یک تشکل سیاسی بوده بیشتر تا صنفی ...

پوینده: ببینید من صحبت‌تان را قطع می‌کنم به‌خاطر این‌که دو تا بحث قاطی می‌شود. اگر گفت‌وگو دربارهٔ ماهیت عملکرد کانون را با انتقاداتی که به کانون داریم با هم قاطی کنیم بحث روشن نمی‌شود. اگر برویم سر انتقادات درونی کانون شاید من از شما قاطع‌تر انتقاد بکنم. ولی الان دارم خود پدیدهٔ کانون را توضیح می‌دهم؛ این پدیده در جامعهٔ عقب ماندهٔ اسیر استبداد شرقی که نهادهای مدنی خیلی ضعیف هستند و حکومت‌ها می‌خواهند اهل فرهنگ را ارشاد کنند همیشه این مشکلات را دارد. در کنار مسائل صنفی و حقوق مادی، حقوق معنوی وجود دارد. حقوق مادی و معنوی با هم گره خورده است. وقتی ارشاد جلو چاپ کتاب من را بگیرد و آن کتاب در نیاید، درصد من را هم ناشر نمی‌دهد، یعنی حقوق مادی و معنوی من از هم جدایی‌ناپذیر است. هر تشکلی با هر عنوانی ایجاد شود باید از این دو حقوق در کنار هم دفاع بکند. من فکر می‌کنم جواب سؤال اوّل شما را دادم. تا موقعی که در دنیا نه فقط در ایران ــ در متن ۱۳۴ هم به‌همین جهت دولت‌ها به‌صورت عام آمده است ــ دولت‌ها خودمختاری عرصهٔ فرهنگ و ادب و هنر را بپذیرند همیشه این کشمکش وجود دارد و راستش تا موقعی که طبقات و دولت وجود داشته باشد اختلاف بین هنرمند و سیاست مدار و اختلاف بین هنر و حکومت که ذاتاً با هم ناهمخوان هستند وجود دارد و این دعوا همیشه هست. هنرمند مجموعهٔ واقعیت را با تمام زشتی‌ها و زیبایی‌هایش توصیف می‌کند و آرمان‌گرایی است که به بیان رسای حافظ هوادار عالمی دیگر و آدمی نو است. او بدین ترتیب خواسته یا ناخواسته به فرا رفتن از وضع موجود یاری می‌رساند. اما هر حکومتی خواستار حفظ و توجیه حاکمیت و وضع موجود است و این همواره به کشمکشی می‌انجامد که در تمام دوران‌ها شاهدش بوده‌ایم. ما هم این دعوای بزرگ را که از اوّل تاریخ که جامعه تقسیم شده تا آخر تاریخ که این تقسیم شاید به پایان برسد وجود داشته نمی‌توانیم نادیده بگیریم و جمعی از نویسندگان ایران به‌وجود بیاوریم که این دعوای بزرگ را نادیده بگیرد. من می‌خواهم کانونی باشد که بتوانیم با اتکا به منشور آن کلیات عبید زاکانی را بی‌هیچ سانسوری منتشر بکنم. کانونی که مدافع انتشار تمام آثار نویسندگان بزرگ دنیا از رابله و دانته و مارکی دوساد و جیمز جویس تا

اسپینوزا و مارکس و میشل فوکو و ....باشد. عبید زاکانی بزرگ‌ترین طنزپرداز تاریخ این کشور است باید کانون منشوری داشته باشد که بتواند دفاع کند از انتشار عبید زاکانی، بتواند از انتشارات کلیات سعدی با هزلیاتش دفاع بکند، بتواند دیوان سنایی را بی‌سانسور در بیاورد و بتواند این شعر حافظ را که گویی اساس منشور است در پیشانی دفتری که اجاره خواهد کرد بزند: بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم / فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم.

من خواستار چنین کانونی هستم، شما می‌خواهید بگویید سرد است، منجمد است، گرم است اصلاً برای من اسمش فرقی نمی‌کند.

ماهرویان: ما با آقای پوینده در سؤال اوّل‌مان به توافق نرسیدیم، ایرادی ندارد. مسئلهٔ دوم من راجع به‌شرط و شروطی است که گذاشته شده است. با این شرط و شروط که برای یک حزب سیاسی هم نمی‌گذارند شصت، هفتاد درصد نویسندگان ایران کنار گذاشته می‌شوند. این شرط و شروط از شرایط لنین در یک گام به پیش ... بسیار زیادتر است. به‌نظر من آقای آشوری در مجلهٔ راه نو فتح بابی کردند و گفتند اصلاً تشکیلاتی به‌وجود آوریم با اسم دیگر و بدنهٔ دیگر. ایشان اسامی را آوردند که نویسنده هستند ولی کانون با بی‌اعتنایی از کنار آن‌ها رد می‌شود. انگار نه انگار که آن‌ها وجود دارند. در صورتی که آن‌ها از درون سنت مشغول نقد آن هستند. دارند سنت را قرائت امروزی می‌کنند. به‌نظر من پروژه عظیمی را در دست دارند که دیگران هم می‌توانند خارج از سنت به آن‌ها کمک کنند. آخر چه کسی می‌گوید سروش نویسنده نیست. چرا منشور را پیش او نمی‌برید. وظیفهٔ کانون این نیست که تاریخچهٔ ۵۲ سالهٔ زندگی مرا بررسی کند و ببیند کجایش مثبت است و کجایش منفی است. هیچ کس بحثی ندارد که سروش نویسنده است. متفکر است. خلاقیت‌هایی در اندیشه داشته است. به‌نظر من آشوری برای اولین بار شهامت نشان داد و در گفت‌وگو با راه نو به مسئلهٔ مهمی پرداخت. ولی باز در مورد همان حرف‌های آشوری و نخبه‌گرایی حرف‌هایی دارم که ...

پوینده: من در قسمت دوم بحث برمی‌گردم به مشکلات و انتقاداتی که بر عملکرد و رفتار و دیدگاه بعضی از نویسندگان کانون وجود دارد. همین جا بگویم که شاید یکی از نکاتی که بارها در خود جلسات مشورتی در دورهٔ اخیر مطرح شده ضرورت برخورد انتقادی به عملکرد فعالیت جمع مشورتی است که در واقع در دورهٔ جدید ادامه‌دهندهٔ راه کانون محسوب می‌شود. این بحث بارها مطرح شد ولی ظرف زمانی و مکانی مناسب برای آن وجود نداشت. برخورد انتقادی باید برخوردی سنجیده توأم با ژرف‌اندیشی باشد. با یک مصاحبه و یک حرف، چهار تا جدل و گفت‌وگو قضیه حل نمی‌شود، نیاز به این دارد که آدم اسناد و مدارک لازم را داشته باشد، تاریخچه

را داشته باشد و عملکردها را هم داشته باشد و سپس با دیدگاه معینی همه را بپروراند تا بتواند مطلب خوبی بنویسد و برخورد انتقادی بکند، برخورد انتقادی کارساز که بتواند مشکل را رفع بکند؛ چنین کاری در جلسات شفاهی امکان‌ناپذیر است. به‌همین جهت باید کتابی در بیاید که همهٔ اسناد مهم کانون، دیدگاه‌های مختلف راجع به تاریخچهٔ کانون و برخوردهای انتقادی همهٔ دوستان را در بر بگیرد. ضرورت این کار را همه پذیرفته‌اند. من هم در این‌جا سعی می‌کنم رئوس دیدگاه خودم را در مورد انتقاد نسبت به عملکرد کانون در فعالیت دورهٔ اخیرش بگویم. در آغاز باید تعریف عامی مستقل از هر نوع داوری ارزشی در مورد نویسنده داشته باشیم و پیشنهادم این است که اساس‌نامه حتماً اصلاح شود. به‌هیچ وجه درست نیست که برای عضویت در کانون، دیدگاه یا عملکرد نویسنده‌ای در طول یک یا چند دهه بررسی شود. چنین کاری در خور شأن هیچ نهاد مدنی نیست. به‌نظر من هر نویسنده‌ای که منشور و اساس‌نامهٔ کانون را قبول دارد، مستقل از نگرش، اعمال و افکار شخصی، یا سیاسی یا اجتماعی‌اش می‌تواند عضو کانون بشود. نباید هیچ محدودیتی برای عضویت در کانون، وجود داشته باشد. چنین محدودیت‌هایی ناشی از همان گرایش نخبه‌گرایانه‌ای است که کم و بیش وجود داشته است. دموکراسی پدیده و فرایندی زنده است. یک چیزی نیست که ما یک موقع بگوییم که حالا به‌دستش آوردیم و دیگر تثبیت شده. نه همین الان آزادی بیان در خود فرانسه هم مسئله است. من با محاکمه کردن روژه گارودی مخالفم. او در مخالفت بر حق با صهیونیسم، کارش به امتیاز دادن ناحق به فاشیسم می‌رسد. نظریات ابلهانه‌ای دارد ولی باید حرفش را بزنند. هیچ کسی حق ندارد به‌خاطر داوری خاص گارودی راجع به تاریخ یک کشور او را محاکمه کند. یعنی در خود فرانسه هم آزادی بیان مسئله است. در خود امریکا یش هم که اصلاحیه قانون اساسی‌اش (در ۱۷۹۱) رادیکال‌ترین و بهترین برخورد را با آزادی بیان کرده که هیچ قید و شرطی را برای آزادی بیان نمی‌پذیرد و می‌گوید که هیچ نوع قانونی را برای محدود کردن آزادی بیان نمی‌توان تصویب کرد و در واقع یگانه قانون اساسی است که از آزادی بیان بی قید و شرط دفاع کرده، ما در جریان جنگ خلیج فارس دیدیم که پنتاگون اختیار پخش اخبار را در اختیار خودش گرفت، یعنی آن‌جا هم مسئله هست، یعنی همه جای دنیا من گفتم تا موقعی که دولت و حکومت در کار باشد این اختلاف در همه جا وجود دارد، فقط شکل‌هایش با همدیگر فرق می‌کند. برای عضویت در کانون، جز پذیرش منشور و اساس‌نامه هر قید و شرط دیگری نادرست است.

ماهرویان: خُب منی که بعضی از مواد منشور را قبول ندارم نمی‌توانم بیایم در کانون.

پوینده: نه این‌طور نیست. باید توضیح بدهم که اولاً اگر منظورتان این آخری است، این

پیش‌نویس منشور است و خیلی از کسانی که آن را امضا کردند ضمن پذیرش محتوای اساسی آن، با این یا آن ماده یا بند و عبارتی از آن اختلاف داشتند. ولی این پیش‌نویس بر اساس همان نگرشی است که برایتان توضیح دادم. در دفاع از آزادی بیان، مخالفت با سانسور و دفاع از حقوق مادی و معنوی نویسنده با هدف اعتلای فرهنگی جامعه نوشته شده است. محورهای این منشور این است، هر نویسنده‌ای که این محورها را قبول ندارد خوب نمی‌آید عضو آن شود. نویسنده‌ای ممکن است طرفدار سانسور باشد، او می‌تواند برود اتحادیهٔ نویسندگان طرفدار سانسور را تشکیل بدهد، کسی هم جلویش را نگرفته به او جایزه و پست و مقام و احتمالاً وام هم می‌دهند! بنابراین اگر دوست نویسنده‌ای اساس این منشور را قبول دارد می‌آید در مجمع عمومی شرکت می‌کند و برای تغییر آن ماده‌ای که قبول ندارد تلاش می‌کند. اگر توانست اکثریت را مجاب کند نظرش حاکم می‌شود. در این‌جا قاعدهٔ بازی دموکراتیک است. ما به هر حال فرمان اکثریت را حتی اگر خلاف نظر خودمان باشد وقتی قاعدهٔ بازی را پذیرفتیم باید قبول بکنیم. ولی اگر نویسنده‌ای مخالف آزادی بیان، طرفدار سانسور و مخالف اعتلای فرهنگی جامعه باشد و نخواهد به‌عنوان مثال شاعری به زبان ترکی آزاد باشد شعرش را آزادانه منتشر کند، خُب جایش در این کانون نیست. او باید برود کانون خودش را تشکیل بدهد این‌جا بحث روشن است. تردیدی نیست که این منشور تمام نویسندگان ایران را در بر نمی‌گیرد، چون بخشی از نویسندگان ایران این روزها دارند مرتب مقاله می‌نویسند در ستایش از سانسور و این‌که چرا باید سانسور باشد و چرا نباید خط قرمزها را بالا ببریم.

نویسندگانی که آزادی بیان را در حد مطلوب هیئت منصفه فعلی مطبوعات می‌خواهند، بدیهی است که جز حمله به کانون از آن یاد نکنند و هیچ دل خوشی هم از آن نداشته باشند. در واقع هیچ جای دنیا کانونی که همه یا اکثریت نویسندگان کشوری را در بر بگیرد ایجاد نشده. در هیچ کشور اروپایی هم ایجاد نشده است. چون اختلافات عقیدتی در این مورد خیلی حاد است؛ شما هیچ جای دنیا نمی‌توانید یک اتحادیهٔ حتی منجمد را که ۳۰ درجه زیر صفر است برای من مثال بزنید که اکثریت نویسندگان کشوری را در بر گرفته باشد. چنین چیزی متأسفانه اصلاً امکان پذیر نیست، هیچ جای دنیا ایجاد نشده است. من نمی‌گویم نباید ایجاد بشود، آرزویم این است که روزی ایجاد شود ولی می‌گویم واقعیت عینی اختلاف دیدگاه‌ها که بر پایهٔ اختلاف موقعیت طبقاتی افراد استوار است، مانع هماهنگی گستردهٔ همهٔ نویسندگان می‌شود. چون عده‌ای از نویسندگان در همه جای دنیا جیره‌خوار حکومت‌اند، آن‌ها نمی‌آیند برای کانونی که مخالف سانسور است کار بکنند. یک عده از نویسندگان سانسورچی هستند و از قِبَل وجود سانسور نان در می‌آورند. این پدیده همه جای دنیا بوده است. وقتی تاریخچه سانسورچی‌های

فرانسه را می‌خواندم حیرت کردم که چه نویسندگان بزرگی سانسورچی بوده‌اند. در همه جای دنیا بخشی از نویسندگان اصلاً زندگی‌شان از راه سانسور می‌گذرد، خُب معلوم است چنین فردی نمی‌آید چنین منشوری را امضا کند. من هیچ ناراحت نیستم که او امضا نمی‌کند و این را تلاش عبثی می‌دانم که منشوری تهیه شود که هم موافق سانسور آن را امضا بکند و هم مخالف سانسور؛ چنین چیزی امکان ناپذیر است.

ماهرویان: من سؤالی مطرح کردم که متأسفانه زیاد حرف زدم شما نرسیدید به من جواب بدهید. ببینید من معتقدم که در حاکمیت نیستند و حذف می‌کنند، و اگر فرض کنیم بر فرض محال و این‌ها را بگذارید در حاکمیت حذف در غیرحاکمیت وقتی می‌آید در حاکمیت یعنی سرکوب. وقتی که بیانیهٔ ۱۳۴ امضا می‌شود و شما یکی از امضاکنندگان آن هستید مسئله اسم جمشیدی را جواب بدهید این حذف را شما چه‌طور توجیه می‌کنید؟ تا ده سال دیگر من سؤال می‌کنم جواب بدهید یا معروفی را چرا جمع مشورتی حاضر نشد از او دفاع کند، یک کسی به‌جرم قلم زدن محکوم شد. چرا حاضر نشدند، آخر سر هم آن امضاها پخش نشد، منتشر نشد؟

پوینده: به‌نظر من هر کوششی برای شکل‌گیری و تکامل نهادهای دموکراتیکی مانند کانون نویسندگان هنگامی کارساز می‌شود که با نقد رادیکال عامل‌های ضد دموکراتیک درون ذاتی این نهادها همراه باشد. در کانون و جمع مشورتی هم مانند هر نهاد دموکراتیک دیگری شاهد وجود گرایشی هستیم که با اصل دموکراتیک در تضاد است و هر نوع دموکراسی را تهدید می‌کند. همان گرایشی که دموکراسی آتن را در قرن چهارم پیش از میلاد فاسد کرد، کانون را هم تهدید می‌کند. این گرایش خطر الیگارشی است، یعنی این خطر که عده‌ای از افراد ممتاز ساخت‌کاری را ایجاد کنند که خودشان، خودشان را انتخاب و باز تولید کنند و منافع فردی یا گروهی خودشان را بر منافع جمعی حاکم سازند. کانون در حکم جمهوری نویسندگان ایران است و نگرش‌ها، قواعد، رفتارها و برخوردهای سلطنتی نمی‌تواند و نباید در آن جایی داشته باشد. و این جمهوری در صورتی معنایی گسترده و آینده‌ای روشن می‌یابد که اصول دموکراسی راهنمایش باشد. دموکراسی نیز هنگامی شایستهٔ دفاع است که هدفش نه فقط احترام به آزادی و منافع فردی، بلکه هم چنین دفاع از نفع و خیر مشترک باشد. دموکراسی بدون محتوای جمهوری‌خواهانه پوسته‌ای درون تهی است که در آن منافع خصوصی بر ضد منفعت عمومی شکل می‌گیرند. مفهوم جمهوری خواهانهٔ زادهٔ انقلاب فرانسه در مقابل دموکراسی فردگرای آنگلوساکسون قرار دارد. این دموکراسی فقط تابع نظام‌مندی و قواعد بازار و نفع خصوصی است و پی‌گیری نفع مشترک در آن جایی ندارد. در الگوی جمهوری خواهانهٔ دموکراسی، در عین حفظ نفع خصوصی،

نفع مشترک حاکم است که همه چیز را تابع سود و بهره‌کشی نمی‌کند امروزه تردیدی نیست که الگوی دموکراسی آنگلو ساکسون یا لیبرالیسم نو دچار بحران است. این بحران ناشی از نظام حاکم درونی این الگو است: در این نظام قدرت مطلق قوانین بازار در شکل‌گیری پیوند اجتماعی، فرسایندهٔ همین پیوند است؛ گسستگی سرمایه‌ها از نیازهای واقعی بازارها، کار بازار را مختل می‌سازد؛ تمام فعالیت‌ها به اعمال مقاطعه کارانه و سودآورانه‌ای تبدیل شده‌اند که تابع قواعد بازار و بازرگانی هستند که فعالیت کیفی و غیربازرگانی را در دنیای واقعی در هم می‌شکنند اما شخصیت اصلی دموکراسی شهروندی است که اراده‌اش معطوف به خیر مشترک است. و همین خیر و نفع مشترک باید قاعدهٔ تنظیم کنندهٔ رفتار اجتماعی باشد وگرنه با بحران پیوند اجتماعی روبه‌رو می‌شویم. از این بحث می‌خواهم به بحران پیوند اجتماعی در درون خودمان برسم. این پیوند هر جا تابع قواعد دموکراتیک نباشد دچار ضعف و بحران می‌شود و کلمهٔ بحران معمولاً بار خوشایندی ندارد. ولی درست برعکس این برداشت عام، وجود بحران نشانهٔ زنده بودن و پویا بودن پدیده و تلاش آن برای بهبود و بقاست. اگر جمع نویسندگان بحران درونی نداشت که مدت‌ها پیش مرده بود! دموکراسی مستلزم تنوع منافع و تنوع و ستیز اندیشه‌ها است و آن‌ها را غنی می‌سازد. تنوع و ستیز افکار و اندیشه‌ها مایهٔ حیات و باروری کانون نویسندگان می‌شود، البته به شرط پیروی از این قاعدهٔ دموکراتیک که نبرد اندیشه‌ها و استدلال‌ها را جایگزین نبرد جسمانی و تحقیر و توهین و تکفیر کند و از رهگذر مباحثات و انتخابات، فاتحان موقت اندیشه‌های در حال ستیز را معین کند نشانه‌های بحران پیوند اجتماعی در درون جمع نویسندگان را که محور ایرادات آن نیز هست می‌توان در سه نکته خلاصه کرد که بحث مفصل دربارهٔ آن در این گفت‌وگوی مختصر که تا همین‌جا هم بسیار طولانی شده، نمی‌گنجد: کمبود همبستگی، تضعیف منافع و خیر مشترک زیر فشار منافع فردی و شکل‌های گوناگون تبعیض فرهنگی که در نخبه گرایی، اهمیت دادن به نویسندگان معتبر و مشهور یا ممتاز دانستن گروهی از نویسندگان بر گروهی دیگر، خود را تافتهٔ جدا بافته دانستن و .... دیده می‌شود. این ایرادهای درونی البته بی ارتباط با فشار و عوامل بیرونی نیستند و در اصل از سلطهٔ دیرپای استبداد شرقی در ایران سرچشمه می‌گیرند. قاعدهٔ بازی دموکراتیک نیازمند فرهنگ سیاسی و مدنی‌ای است که سلطهٔ استبداد مانع شکل‌گیری آن‌ها بوده است. قواعد، اخلاق و رفتار مدنی و دموکراتیک در بستر وجود آزادی‌های دموکراتیک در مجموع جامعه شکل می‌گیرد. ایرادهای پیش‌گفته در واقع مجموعه‌ای به‌هم پیوسته هستند و بر یکدیگر تأثیر متقابل می‌گذارند و رفع آن‌ها نیز به نقد تیزبینانه و کوشش مشترک همهٔ اعضای کانون وابسته است. شناسایی و طرد گرایش نخبه گرایانه و خطر الیگارشی در درون کانون در این میان اهمیت بسیار دارد. نباید فراموش کنیم

که اتفاقاً در موارد بسیاری هم در کشورهای دیگر و هم در ایران دوستان نویسنده‌ای بیشترین فعالیت را برای پیشبرد فعالیت‌های نهادهای نویسندگان انجام داده‌اند کـه از نـویسندگان بـه اصطلاح نخبه محسوب نمی‌شوند. در مورد آزادی بیان و سانسور کسی مهم و تأثیرگذار است که فعالیت عملی پی‌گیر داشته باشد، مستقل از کیفیت و ارزش ادبی و هنری او. در این عرصه ارزش فرد نه با کیفیت آثارش بلکه با تلاشی که در راه آزادی بیان و مبارزه با سانسور انجام می‌دهد، سنجیده می‌شود. ممکن است نویسنده‌ای کم تجربه که هیچ هم نخبه نیست، حاصل کارش برای آزادی بیان و مبارزه با سانسور بهتر از مجموعهٔ نویسندگان به اصطلاح نخبهٔ کشوری باشد. نویسنده‌ای ممکن است ۲۰ـ۳۰ کتاب هم نوشته و از نویسندگان بسیار معتبر کشور باشد ولی مایل نباشد کوچک‌ترین نیرو و کمترین وقتی را به فعالیت‌های جمعی نویسندگان برای گسترش آزادی بیان اختصاص دهد. واقعیت ناخوشایند این است که هم اکنون به‌علل گوناگونی که بر کسی پوشیده نیست، بخش مهمی از نویسندگان ایران به هـیچ وجـه حـاضر نـیستند بـرای فعالیت‌های جمعی‌شان، در هر چارچوبی قدمی بردارند. مشکل به این اشکالات درونی جمع نویسندگان یا منشور و سایر قضایای درونی برنمی گردد. چرا باید ساده‌ترین و بی‌خاصیت‌ترین بیانیه‌هایی را که در دفاع از حقوق اولیهٔ نویسندگان مملکت نوشته شده، ۵۰، ۱۰۰ یا ۱۳۰ نفر امضا کنند؟ این بی‌اعتنایی به مسائل مشترک جلوهٔ دیگری از کمبود همبستگی است. با اندکی تغییر در شعار انقلاب کبیر فرانسه باید بگوییم که آزادی، بـرابـری و هـمبستگی بـاید شـعار و راهنمای عمل ما در کانون باشد. برادری نگفتم زیرا بار مردسالارانه دارد و همبستگی بسـیار عام‌تر و انسانی‌تر است. تا همهٔ نویسندگان طرفدار آزادی بیان، با هر نوع سابقه، با هر نوع ارزش و سابقهٔ فرهنگی، با هر نوع جهان‌نگری به‌عنوان شخصی که یک رأی مساوی با دیگران دارد در نهاد صنفی و مدنی نویسندگان گرد هم نیایند، تا آزاد نباشند که هر حرفی که دلشان می‌خواهد بزنند، هر انتقادی که مایلند، مطرح کنند، هر بزرگی را می‌خواهند زیر سؤال ببرند، هـر سـنت پوسیده‌ای را که مایلند به پرسش بگیرند و تا همبستگی نباشد، تا هـمگی مـتحداً از آرمـان مشترک و حقوق و منافع مادی و معنوی‌شان دفاع نکنند، تا حاضر نباشند وقت بگذارند، خطر کنند، مشکلات و مسئولیت‌ها را پذیرا باشند، هیچ نهادی تحت هیچ عنوانی نمی تواند قوام بگیرد و تکامل یابد. در اوضاع و زمانه‌ای که از هر طرف سنگ فتنه می‌بارد و مخالفان آزادی بیان و طرفداران سانسور به اقدامات خودگسترش می‌دهند، همبستگی و کوشش ما باید بیشتر شود. در هیچ جای دنیا هم دموکراسی و آزادی را در سینی به کسی تقدیم نکرده‌اند. آزادی بیان و رفع سانسور با تلاش، پی‌گیری، جسارت، شهامت، روشن‌گری و بسط نگرش انتقادی امکـان‌پذیر می‌شود. با کنار نشستن، با خودداری از هرگونه فعالیت و اقدام جمعی در هیچ جای دنیا ذره‌ای

آزادی به‌دست نیامده است.

ماهرویان: خیلی ممنونم از لطف شما آقای پوینده ...
پوینده: به بعضی از گفته‌های آقای آشوری در مصاحبه با راه‌نو هم باید اشاره‌ای بکنم که نه تنها با بحث مربوط به خطر الیگارشی بی ارتباط نیست، بلکه آن را به روشن‌ترین وجه نشان می‌دهد. آقای آشوری به‌درستی تأکید می‌ورزدکه در تشکل صنفی نویسندگان‌که به ناگزیر جنبهٔ سیاسی هم دارد «همهٔ طیفِ اهل قلم ما، با هر اعتقاد دینی و غیردینی، از هر طیفِ سیاسی و اندیشگی مشارکت کنند» و محور این تشکل را فصل مشترک همهٔ نویسندگان در دفاع از حقوق نویسنده و آزادی قلم می‌داند. اما صرف‌نظر از داوری یک جانبه دربارهٔ ماهیت فعالیت کانون در بعد از انقلاب و صرف‌نظر از پیشنهاد تشکلی دیگر با نامی تازه ــ که در واقع بر اساس پیشنهاد ایشان، نه کانون نویسندگان که عمدتاً شرکت سهامی نیروهای سیاسی و عقیدتی درون و پیرامون نظام است ــ دیدگاهی کاملاً نخبه‌گرایانه دارد که از همان گرایش به الیگارشی سخت تأثیر پذیرفته است. بنا به پیشنهاد ایشان «گروهی از اهل قلم» «برای مثال نویسندگانی مثل آقای سروش، حجت الاسلام کدیور، آقای گنجی، آقای چنگیز پهلوان، آقای مهندس عبدی، آقای حجاریان، حجت الاسلام مجتهد شبستری، آقایان گلشیری و دولت آبادی و خانم بهبهانی و خانم دانشور» ... «باید بنشینند راجع به اصول، اساس‌نامه و شکل سازمانی چنین کاری تصمیم‌گیری کنند...» در واقع به‌نظر ایشان جمعی از نویسندگان «نخبهٔ» کشور باید در مورد همه چیز کانون تصمیم بگیرند. همین جمع مشورتی با تمام اشکال‌هایش بسیار رادیکال‌تر و دموکراتیک‌تر از نهاد مطلوب آقای آشوری است. جمع مشورتی فقط به نویسندگان نخبه و نمایندگان گروه‌های عقیدتی خاص تعلق ندارد. در آن نویسندگانی هستند که «نخبه» هم محسوب نمی‌شوند و حق رأی‌شان برابر با نویسندگان با سابقه و معروف است. تصمیم‌گیری هم بر عهدهٔ تمام نویسندگان حاضر در جلسه است. و معمولاً بر اساس نوعی وفاق جمعی تصمیم‌گیری می‌شود.

ماهرویان: صحبت آقای آشوری از این نظر جالب است که یک رشته از مرزهایی را که خود کانون گذاشته، شکسته، ولی حرفشان نخبه‌گرا است، من قبول دارم که ....
پوینده: آقای آشوری دیدگاهش نخبه‌گرایانه است، این‌که فهرست نخبگان پیشنهادی ایشان کوتاه‌تر یا بلندتر و متنوع‌تر باشد، در اساس مسئله تغییری ایجاد نمی‌کند. به‌نظر من دیدگاه باید عوض شود. وقتی دیدگاه ما این باشد که ده ـ دوازده تا نویسنده بنشینند در مورد نهادی عمومی که شاید از مهم‌ترین نهادهای جامعهٔ مدنی باشد، تصمیم بگیرند، این خیلی نخبه‌گرایانه است و

کار به‌جایی نمی‌برد. این همان نگرشی است که گفتم آسیب می‌زند به فعالیت دموکراتیک. در این‌که هر کسی به‌شرط پذیرش منشور و اساس‌نامه، مستقل از گرایش عقیدتی‌اش می‌تواند عضو کانون بشود، اصلاً حرفی نیست. اگر آقای سروش هم منشور و اساس‌نامه را بپذیرد، می‌تواند عضو کانون بشود و امیدوارم که این بار دیگر با درس آموزی از گذشت روزگار در حذف فرهنگی مشارکت نکند.

ماهرویان: بنابراین شما شیوهٔ فعلی امضاگیری را قبول ندارید؟

پوینده: نه. به‌نظر من این شیوه ایرادهای جدی دارد. البته اگر نخواهیم فقط به‌دیدن درخت بسنده کنیم و جنگل را نادیده بگیریم باید بگویم که این شیوه در واقع به‌ما تحمیل شده است و به‌هیچ وجه مطلوب نیست. اگر آزادی‌های سیاسی و دموکراتیک در جامعه نهادینه شده بودند و کانون می‌توانست آزادانه و بی‌هیچ مانعی فعالیت کند به هیچ وجه نیازی به صدور بیانیه و نامه با امضای افراد نبود. هر نامه یا بیانیه‌ای یا به اسم کانون در می‌آمد یا آزادانه در مطبوعات چاپ می‌شد و هر کس طرفدار آن بود، داوطلبانه نام خود را به نشانی معینی می‌فرستاد تا در پای نامه ثبت شود. این کاری است که در همهٔ کشورهایی که آزادی‌های اولیه حتی به‌صورت نیم‌بند رعایت می‌شود، جاری است. ما متأسفیم که این شیوهٔ امضاگیری به‌علت اوضاع خاص حاکم بر کشور به‌ما تحمیل شده. اما دیدن آن جنگل به هیچ وجه نافی آن نیست که درخت را نیز به‌دقت زیر نظر بگیریم. راستش را بخواهید بیشتر معیارهای امضاگیری و عملکرد دوستان در امضا گرفتن، شباهت زیادی به نظارت استصوابی شورای نگهبان دارد و به‌همان اندازه غیردموکراتیک و ناپسند و نادرست است و باید اصلاح شود.[1] همان گونه که نظارت استصوابی شورای نگهبان با اعتراض گسترده و روز افزون روبه‌رو شده است، هر معیاری هم که به‌نوعی به برخوردهای نظارتی در زندگی و افکار و اعمال نویسندگان ایران بینجامد نیز غیر دموکراتیک است و با تلاش

---

۱. در بند پ مادهٔ ۷ اساس‌نامهٔ کانون نویسندگان مصوب ۱۳۵۸ دربارهٔ شرایط عضویت آمده است که متقاضی باید: «به اصول مندرج در «موضع کانون نویسندگان ایران» در طول فعالیت فرهنگی خود پای بند بوده باشد.»

گویا معیارهای امضاگیری جلسهٔ مشورتی نیز با الهام از همین بند تعیین شده که امروز در غیردموکراتیک بودن آن هیچ تردیدی نیست. چنین شرطی نه فقط بر خلاف همهٔ مواد قانونی و اصول دموکراتیک، شامل گذشته و «عطف به‌ماسبق» می‌شود. بلکه مجوزی است برای هرگونه نظارت و دخالت بی‌مورد در زندگی و افکار و اعمال نویسندگان که به‌خودشان مربوط می‌شود و هیچ ربطی به نهاد جمعی آنان ندارد. همان گونه که در «متن ۱۳۴ نویسنده» به‌درستی آمده است که:

«حضور جمعی ما، با هدف تشکیل صنفی نویسندگان ایران، متضمن استقلال فردی ماست ... هماهنگی و همراهی او [نویسنده] در مسائل مشترک اهل قلم به‌معنای مسئولیت او در برابر مسائل فردی ایشان نیست. هم‌چنان که مسئولیت اعمال و افکار شخصی یا سیاسی یا اجتماعی هر فرد بر عهدهٔ خود اوست.» با توجه به همین نکته، بند پیش‌گفته باید اصلاح شود تا مجوزی برای معیارها و رفتارهای غیردموکراتیک نباشد.

پی‌گیرانهٔ نویسندگانی که واقعاً به دموکراسی و به منافع جمعی نویسندگان ایران اعتقاد دارند آن را مقدم بر هر چیزی می‌دانند، این مشکلات هم رفع می‌شود. ولی باز هم تأکید می‌کنم که اکثر نویسندگانی که در این فعالیت جمعی حرکت نکرده‌اند، به‌علت منشور یا این اشکالات نیست. عدهٔ زیادی از نویسندگان ما صلاح می‌دانند که مشکلات صنفی و سیاسی و دفاع از حقوق مادی و معنوی خودشان را یا نادیده بگیرند، یا به‌صورت فردی حل کنند. کاری که اصلاً شدنی نیست. مشکل نویسندگان ایران جمعی است. وقتی وزارت ارشاد برای چاپ و انتشار کتاب مجوز صادر می‌کند، این قاعده همه کتاب‌ها را در بر می‌گیرد. مشکل جمعی راه‌حل جمعی می‌خواهد و این راه حل در گرو اراده، آگاهی و عمل هوشیارانه و مشترک تعداد هر چه بیشتری از نویسندگان ایران برای مبارزه با سانسور، گسترش آزادی بیان و تأمین منافع مادی و معنوی همهٔ اهل قلم است. فکر می‌کنم تمام مسائل گفته شد.

دُرکشیده: خیلی ممنون و متشکرم.

تأليفها

پیش‌گفتار پیر دختر

این حکایت نیست پیشِ مردِ کار
وصف حالست و حضور یارِ غار
جمع صورت، با چنین معنیِ ژرف
نیست ممکن جز ز سلطانی شگرف
مثنوی مولوی

سدهٔ نوزدهم، سدهٔ انقلاب‌ها و نابغه‌هاست، دوران به‌گور سپردن لاشهٔ پوسیدهٔ فئودالیسم، اشرافیت و کلیسای حامی آنان که بوی تعفن‌شان از دیرباز فضای جهان را مسموم کرده بود، دوران زایش پر درد جامعهٔ نوین سرمایه‌داری که می‌رفت تا حاکمیت بورژوازی را بر ویرانه‌های جهان کهن مستحکم و استوار سازد. این سده، شاهد بزرگ‌ترین انقلاب ترقی‌خواهانه‌ای بود که بشریت تاکنون دیده بود، دورانی که نیازمند غول‌ها بود و غول‌هایی نیز آفرید، غول‌های اندیشه، شور و شوق و شخصیت، غول‌های هنر و عمل؛ سده‌ای که به‌راستی از آنِ نابغه‌های غول‌آسایی همچون هگل، فویرباخ، بتهوون، گوته، آدام اسمیت، تولستوی و بالزاک است. فرانسه، در این دوران پر آشوب و انقلاب، به‌علت انقلاب کبیرِ نمونه‌وارش، جایگاه ویژه‌ای را داراست و بالزاک نیز به‌عنوان هنرمندِ مورخ این انقلاب و زندگی اجتماعی فرانسه در نیمهٔ نخست سدهٔ نوزدهم، از مقامی ممتاز برخوردار است.

هنگامی که آتش انقلاب، فرانسه را در برگرفته بود و شعله‌های سرکش آن در تمامی اروپا

زبانه می‌کشید، هنگامی که در میان گلوله و آتش و خون و شخم‌زنی‌های پی در پی بولدوزر انقلاب، جامعه نوین مستقر می‌شد، بالزاک، به‌مثابه شاهد تیزبین و واقع‌گرای جامعهٔ معاصر خویش، دست به قلم برد تا به‌قول خود، همچون آینهٔ جهان‌نمایی، تمامی گیتی را در هنر خویش منعکس سازد.

بالزاک را به‌درستی، مورخ هنرمند انقلاب و زندگی اجتماعی فرانسه در نیمهٔ نخست سدهٔ نوزدهم دانسته‌اند و راز دیرپایی و جاودانگی آثار وی را نیز در همین امر باید جست. اگر آثار وی هنوز کهنه نشده‌اند و به‌تعبیری هرگز کهنه نخواهند شد، اساساً از آن روست که محتوا و نمودارهایی که او ترسیم کرده، نه تنها این یا آن نظام سیاسی خاص، بلکه یک نظام اجتماعی عام را که بر بیدادگری و بهره‌کشی و بیگانگی انسان با انسان استوار گشته، در برمی‌گیرد و به‌شناخت آرام اما تکان دهندهٔ واقعیت سرمایه‌داری کمک می‌کند. آثار بالزاک به یک معنا همیشه در ردیف آثار روز قرار دارند چرا که او با مطرح ساختن پاره‌ای از واقعیت‌های اساسی جامعه خود و نظام اجتماعی حاکم بر آن، روی مسائل و دشواری‌های بشریت معاصر انگشت گذاشته که هنوز در تمامی جهان از همان نظام بیدادگر در رنج و عذاب است.

رمان نه چندان طولانیِ پیر دختر جای ویژه‌ای در کمدی انسانی دارد و بالزاک نیز آن را از بهترین آثار خود می‌داند. این رمان نخستین بار به‌صورت پاورقی دنباله‌دار در مجلهٔ لاپرس چاپ شد و اولین رمانی است که به این‌صورت در فرانسه منتشر گردید. هستهٔ اصلیِ داستانی پیر دختر، حکایت بسیار سادهٔ یک پیر دختر ثروتمند است و فراز و نشیب‌های زندگی وی و خواستگاران مختلفش را بازگو می‌کند. ولی اگر مسئله فقط به همین‌جا ختم می‌شد، این رمان، همانند بسیاری از حکایت‌های اخلاقی سده‌های پیشین، هم اکنون در عتیقه‌دان تاریخ ادبیات جای داشت و در چهار گوشهٔ جهان با اقبال خوانندگان بی‌شمار روبه‌رو نبود. بالزاک در پیر دختر، ضمن حکایت کام و ناکامی‌های پیر دختر و خواستگاران مختلفش، شهرستان کوچکی را با همهٔ حقارت‌ها و رقابت‌های حادّی که در آن درگیر است، جاه‌طلبی‌های آتشین و هوا و هوس‌های آن، توطئه‌های نابکارانه‌ای که در آن چیده می‌شود و یکنواختی، پوچی و انگل‌صفتی طبقه‌های حاکم را به‌روشنی نشان می‌دهد و تازه این شهرستان کوچک و آدم‌های مختلفش از نظر بالزاک، مظهر و نمونهٔ یک دوران، یک نسل و طبقه‌های گوناگون این دوران هستند. پیر دختر، همانند بیشتر رمان‌های بالزاک، از این خصلت ممتاز برخوردار است که شخصیت‌هایی نمونه وار را در موقعیت‌هایی نمونه‌وار آفریده است. این رمان، تصویرپرداز دوران بازگشت سلطنت در فرانسه است و در خلال تضاد میان یک شوالیه ــ به‌مثابه مظهر نمونه‌وار دنیای کهن، اشرافیت و کلیسای حامی آن ــ و سیورساتچی نوخاسته و جاه‌طلبی به نام دوبوسکیه ــ به‌مثابهٔ مظهر نمونه‌وار

دنیای نوین ــ یورش تدریجی این بورژوازی را به جامعه اشرافیت که پس از ۱۸۱۵ و با روی کار آمدن حکومت دوران بازگشت، کوشید تا دوباره به‌خود سر و سامان دهد، به‌شیوهٔ هنری دلنشینی ترسیم کرده است و نشان می‌دهد که چگونه آخرین بازمانده‌های اشرافیت، در برابر ترک‌تازی‌های تازه به دوران رسیده‌های عامی، به‌تدریج از پای می‌افتند. بدین‌سان در وجود نمونه‌وار دو بوسکیه و شوالیه، کشمکش‌ها و مسائل اساسی یک دوران تاریخی خلاصه می‌شود و بالزاک این مبارزهٔ نمونه‌وار تاریخ جهانی را به‌عنوان موضوع داستان خود انتخاب کرده است. همین ویژگی پیر دختر باعث می‌شود که علاوه بر حکایت ماجراهای خصوصی زندگی افراد مختلف، شاهد راستین و زندهٔ جامعه، دوران و بشریت معاصر نیز باشد و در شناخت دنیای کنونی به خواننده یاری رساند. بالزاک در پیر دختر، پرسش‌آفرین است، و اساس نظام اجتماعی عصر خود را به زیر سئوال می‌برد. به‌همین جهت این کتاب یک اثر هنری ناب است، بدین معنا که اثری است که بر واقعیت مسلط است و به خواننده نیز اجازه می‌دهد که بر آن مسلط شود. بدیهی است که بالزاک از ضرورت درهم شکستن انقلابیِ نظام مورد انتقادش سخن نرانده است، ولی پیر دختر دلیل‌های بسیاری برای موجه بودن، منطقی بودن و ناگزیر بودن این امر فراهم می‌سازد و از طریق شناخت پاره‌ای از مسائل و تضادهای مهم این نظام، می‌تواند مددرسان کسانی باشد که رسالت به گور سپردن آن را بر دوش دارند. بالزاک قادر نبود برای تضادهای جامعه بشری در دوران ما، راه حل درستی ارائه دهد ولی این امر در مورد وی چندان مهم نیست. دستاورد دوران‌ساز او نشان دادن و رسوا ساختن این تضادهاست.

پیر دختر، تصویر پرداز تکامل تاریخی عینی است، تضادهای این تکامل را بر ملا می‌سازد و قهرمانانش در متن این روابط و تکامل و تضادها، رشد و تحول می‌یابند. او عبارت‌پردازی را به‌جای واقعیت نمی‌گیرد، بلکه عمق واقعیت را در قالب واژه‌ها نشان می‌دهد.

اصل تضاد و کاربرد همه جانبه و گستردهٔ آن، یکی از نکته‌های اساسی زیبایی شناسی بالزاک است که در پیر دختر به‌طرز برجسته‌ای نمایان است. ارزش راستین نیروی نگرش بالزاک، در دریافت و پرداخت هنری این نکته نهفته است که زندگی و رویدادهای آن، دقیقاً حاصل عملکرد اضداد است. در پیر دختر، تمامی قهرمانان اسیر در چنبر تضادهای پیچیده‌ای هم با خود و هم با دیگران هستند و همین تضادها مایه و محرک رفتار آن‌ها و پیشرفت حوادث است.

کاربرد این اصل در بررسی امر ازدواج، از شاهکارهای بالزاک در پیر دختر است. این رمان در کنار سایر مسائل، این امر را نیز به‌روشنی و با طنزی گزنده نشان می‌دهد که چگونه ازدواج در جامعهٔ سرمایه‌داری اساساً نه بر مبنای تمایلات متقابل و آزاد مرد و زن، بلکه در اصل بر مبنای ملاحظات اقتصادی انجام می‌گیرد و نه براساس عشق، و حساب‌گری‌های تنگ‌نظرانهٔ مادی،

حرف آخر را در این پیوندِ ماهیتاً عاطفی و انسانی می‌زنند. عشق که می‌بایستی نیروی متحدکنندهٔ انسان‌ها باشد، در دنیای ما به‌صورت کشمکش‌ها، مبارزه‌ها، جدایی‌ها، توطئه‌ها و منازعات خانوادگی و انواع بهره‌کشی انسان به‌دست انسان دیگر تجلی می‌یابد.

در پیر دختر آشکار می‌شود که بالزاک نظریهٔ کاملاً روشنی در مورد ضرورت پیروزی بورژوازی و زوال ناگزیر اشرافیت دارد. او به حقانیت تاریخی و پیروزی ناگزیر خواسته‌های قهرمان بورژوایش واقف است، او را به‌صورت مردی با اراده‌ای پولادین مجسم می‌سازد و می‌داند که خواسته‌ها و رفتار قهرمان اشرافی‌اش از نظر تاریخی محکوم و زوال‌پذیر است. علاقهٔ او به اشرافیت و کلیسا در برخورد به واقعیت تلخ و کریه این دو پدیده، رنگ می‌بازد. ذهنیت تعصب‌آلود و تنگ‌نظرانه‌اش مغلوب عینیت‌گرایی وی می‌شود. در این زمان، تضاد موجود میان عقاید سیاسی و شیوه و ماهیت پرداخت آثار هنری وی به‌روشن‌ترین وجهی نمایان می‌گردد. بالزاک هر چند از آخرین سلالهٔ نسل بزرگ‌مردانی بود که هنوز آثار مُخرّب تقسیم کار در جامعهٔ سرمایه‌داری، شخصیت وی را سخت محدود و منحصر و یکجانبه نکرده بود، و هم اهل عمل بود و هم اهل نظر، هم اهل هنر، هم اهل سیاست، هم اهل اقتصاد و هم اهل فلسفه، هم اهل موسیقی و هم اهل عشق‌ورزی، هم چاپخانه دایر می‌کرد، هم برای کشف معدن راهی سفر می‌شد، هم از دست بستانکارانش فرار می‌کرد و هم شبانه‌روز هجده ساعت کار می‌کرد؛ ولی او نیز همانند بیشتر نابغه‌های غول‌آسای دوران خویش، به‌علت محدودیت‌های طبقاتی و اجتماعی خود و دورانش، نابغه‌ای ناقص‌الخلقه بود و یک دُمِ تعصب، تنگ‌نظری و سطحی‌گرایی همراه خود داشت. از سویی چنان واقع‌گرا بود که فراتر از هر پیش‌داوری غرض‌آلودی جهان نادرست را به‌روشنی می‌دید، اشراف و بورژواهایِ به‌قول این کتاب «انگل» را به باد ریشخند می‌گرفت و مبارزهٔ بی‌وقفه میان بی‌بهرگان دردمند و آفرینش‌گر و بهره‌مندان بی درد و تن پرور را خاطرنشان می‌ساخت و هم گاهی تا حد یک تنگ‌نظر خرده‌بین متعصب سقوط می‌کرد و اشراف حامیان فاسدشان را مردمانی شریف می‌پنداشت و به تمسخرکنندگان‌شان می‌تاخت، و در این لحظه شاید در نظر نداشت که خود یکی از کسانی است که همین اشراف فاسد را به گزنده‌ترین شکلی به باد ریشخند گرفته و رسوایشان کرده است.

چنین پدیدهٔ متضادی از آن رو امکان‌پذیر است که بالزاک به‌رغم تعصب‌های تنگ‌نظرانهٔ خود، به آن نسل از ادیبان و اندیشمندانی تعلق دارد که در شرایطی که پیکار سرنوشت ساز طبقاتی در جامعهٔ معاصر هنوز شکل‌های شدید و تهدیدآمیزی به‌خود نگرفته بود، دست به قلم برد و با روحیه‌ای واقع‌گرایانه و نسبتاً بی‌غرضانه به جامعهٔ خویش نگریست و به‌همین جهت است که به‌رغم دلبستگی‌اش به اشراف و کلیسا، از آن‌رو که در بند آن نبود که واقعیت را به‌نفع

آن‌ها دست‌کاری کند و در آفرینش هنری خود چندان غم آن نداشت که کدام عقیده و نظری به‌حال آنان سازگار است یا ناسازگار، بلکه هدف اصلی آفرینش هنری‌اش، بازآفرینی واقع‌گرایانهٔ جامعهٔ خویش بود، آثار هنری ارزش‌مندی آفرید که در آن‌ها واقع‌گرایی بی‌غرضانه بر سوءِ نیت، تعصب و ثناخوانی‌های اشرافی ـ کلیسایی غلبه دارد.

شیوهٔ پرداخت و پیشرفت رمان پیر دختر و حوادث آن نیز در کمال استادی است و بالزاک، ماهرانه و پا به پای پیشرفت رمان، توجه خواننده را برمی‌انگیزد. نخست با سه خواستگار مختلف پیر دختر آشنا می‌شویم و قبل از آشنایی با درامی که هستهٔ اصلی رمان را تشکیل می‌دهد، آدم‌ها، مکان‌ها و آداب و رسومی را می‌شناسیم که از دیرباز بر محیط حاکم است. از فصل سوم به بعد ناگهان همه چیز شتاب می‌گیرد. در این رمان، لباس‌ها، اسباب خانه، آداب و رسوم، خصوصیات اخلاقی و نحوهٔ بیان و توصیف حوادث، در خدمت به تصویر کشیدن مبارزهٔ طبقاتی میان اشرافیت و بورژوازی در می‌آید. نویسنده هیچ توصیف، هیچ حادثه، یا شرح جزئیاتی را بی‌دلیل نیاورده و سخنان بیهوده‌ای بر زبان قهرمانانش جاری نساخته است. بین محیط خانه و زندگی و شخصیت اشخاص و طبقه‌ای که بدان تعلق دارند، پیوند ناگسستنی وجود دارد و نویسنده، پس از مقدمه‌چینی دقیقی که ما را به شناخت محیط و شخصیت قهرمانان اثرش می‌رساند، ناگهان به حوادث روند شتابانی می‌دهد و رویدادها به‌صورت بحران‌های تند و پیاپی نمودار می‌شوند. بالزاک در این رمان به‌شیوهٔ انکارناپذیری نشان می‌دهد که در پس افکار سیاسی، مذهبی، آداب و رسوم، سنت‌ها و حتی طرز ساختمان، پوشاک و سخن گفتن مردمان، اختلاف و مبارزهٔ طبقاتی نهفته است و همین امر را برجسته می‌سازد.

خوانندهٔ این کتاب، حتی اگر به قصد تفنن آن را در دست گرفته باشد، ناچار به تأمل می‌شود، چراکه درک روشن پیر دختر بی‌تأمل حاصل نمی‌گردد و آنانی نیز که از سر تأمل این کتاب را در دست می‌گیرند از لذت تفنن بی نصیب نخواهند بود، چراکه این اثر، همانند تمامی آثار هنری راستین، لذت هنری را با کوشش برای شناخت جهان و آدمی در هم آمیخته است. پس از خواندن این اثر، آدمی، دوران تاریخی معاصر و موقعیت خود و بشریت کنونی را بهتر می‌شناسد و به تأمل می‌پردازد. تأملی که شاید مقدمه‌ای بر عمل در راستای دگرگون ساختن خود و محیط اجتماعی باشد.

پیش‌گفتار گوبسک رباخوار

بشنوید ای دوستان این داستان
خود حقیقت نقد حال ماست آن
مثنوی مولوی

بالزاک همراه با روایت سرگذشت زندگی شگفت گوبسک رباخوار، ما را به عمق فاجعه می‌برد و تناقض‌ها و مصائب نظام اجتماعی زاده انقلاب را برملا می‌کند و نشان می‌دهد که انقلاب کبیر فرانسه، تنها در فتح زندان باستیل و آزادی از قید و بندهای فئودالی خلاصه نمی‌شود، بلکه استقرار اربابان و شاهان جدید و قدرت‌یابی رباخواران زراندوزی امثال گوبسک را نیز به همراه دارد. بورژوازی بزدل، مردم ستیز و انقلاب گریز، جای اشراف کهن را می‌گیرد.

جان مایهٔ داستان گوبسک رباخوار در واقع بیش از هر چیز ادعانامه بالزاک بر ضد فساد و گندیدگی اشراف و پیامدهای شوم حاکمیت بورژوازی است و لابه‌لای صفحات آن، نظام جدید و قرن نوزدهم به محاکمه کشیده می‌شود.

نوشته مهمی به توصیف این محاکمه پرداخته که برای هر سطر و جمله‌اش، در آثار بالزاک، دلیل و شاهد مثالی یافت می‌شود:

ـ فیلسوفان قرن هجدهم، این زمینه‌سازان انقلاب، عقل را یگانه داور همهٔ چیزهای موجود می‌دانستند. می‌بایستی دولتی معقول و جامعه‌ای معقول به‌وجود آید؛ آنچه با

عقل جاودانی مخالف بود، می‌بایستی بی‌رحمانه نابود شود... البته این عقل جاودانی در واقع چیز دیگری نبود جز عقل تزیین یافتهٔ افراد طبقهٔ متوسط که در حال تحول به بورژوازی بودند. اما هنگامی که انقلاب فرانسه این جامعه عقل و دولت عقل را متحقق ساخت، نهادهای جدید، هر قدر هم در مقایسه با اوضاع سابق، معقول بودند، اما معلوم شد که به‌هیچ وجه مطلقاً معقول نیستند. دولت عقل کاملاً ورشکسته شده بود، قرارداد اجتماعی روسو در حکومت ترور محقق شد و بورژوازی که به توانایی سیاسی خاص خود بی اعتقاد شده بود، برای نجات از حکومت ترور، نخست به فساد دوران دیرکتوار و سرانجام به چتر حمایت استبداد ناپلئونی پناه برد. صلح جاودانی موعود به جنگ‌های کشورگشا یا نه بی‌پایان تبدیل شده بود. جامعه معقول هم سرنوشت بهتری پیدا نکرد. تضاد غنی و فقیر به‌جای این‌که با رفاه عمومی حل شود... تشدید شده بود. «رهایی مالکیت» از قید و بندهای فئودالی، همین که به واقعیت پیوست، برای خرده بورژوا و دهقانان میانه حال همانند آزادی فروش مالکیت کوچک‌شان جلوه‌گر شد که در پی رقابت بسیار شدید سرمایه بزرگ و زمینداری بزرگ درهم شکسته شده بود. آزادی مالکیت برای آنان به‌صورت آزادی فروش مالکیت کوچک‌شان به این اربابان نیرومند درآمد. این رهایی بدین ترتیب برای خرده بورژوا و دهقان میانه حال به‌صورت رهایی از هر مالکیتی درآمد. رشد صنعت بر مبنای مناسبات سرمایه داری، فقر و فلاکت توده‌های کارگر را به‌شرط ناگزیر حیات جامعه تبدیل کرد. بنا به گفتهٔ کارلایل، پرداخت نقدی، بیش از پیش به تنها رابطهٔ اجتماعی تبدیل می‌شد. میزان جنایات هر سال افزایش می‌یافت. هر چند پلیدی‌های فئودالی که در گذشته با وقاحت تمام در روز روشن عیان می‌شد، از بین نرفته یا دست کم به پشت صحنه رانده شده بود، اما پلیدی‌های بورژوایی که تا آن هنگام در خفا صورت می‌گرفت، اینک با وفور هر چه بیشتر آشکار می‌گشت. تجارت بیش از پیش به کلاهبرداری تبدیل می‌شد. شعار انقلابی «برادری» در منازعات و حسادت‌های ناشی از رقابت تحقق می‌یافت. فساد جای سرکوب قهرآمیز را گرفت. شمشیر در مقام عالی‌ترین اهرم قدرت اجتماعی، جای خود را به پول داد. حق همخوابگی در شب زفاف، از ارباب‌های فئودالی به کارخانه‌داران بورژوا منتقل شد. فحشا به‌مقیاس بی‌سابقه‌ای افزایش یافت. ازدواج نیز که همانند گذشته، شکل پذیرفته شدهٔ قانونی و پوشش رسمی فحشا باقی مانده بود، با زنای روزافزون تکمیل شد. در یک کلام، نهادهای اجتماعی و سیاسی که «پیروزی عقل» مستقر ساخت، در مقایسه با وعده‌های فریبندهٔ فیلسوفان دورهٔ روشن‌گری به‌صورت

کاریکاتورهای بسیار نومید کننده‌ای درآمدند. اینک فقط به افرادی نیاز بود که این سرخوردگی را تبیین کنند و اینان نیز در اوان این قرن ظاهر شدند. در ۱۸۰۲ نامه‌های ژنو اثر سن‌سیمون انتشار یافت؛ در ۱۸۰۸ اولین اثر فوریه منتشر شد.[1]

بالزاک که در واقع، همتای عظیم فوریه در عالم ادبیات است، با نگارش گوبسک از پیش‌گامان افشای سرخوردگی و مصائب زمانه خود می‌شود و نظام بورژوایی را بی رحمانه به نقد می‌کشد. نظامی که به‌قول رباخوار قهرمان داستان، تنها یک احساس واقعی را در وجود آدمیان باقی می گذارد که همان «غریزه صیانت نفس» یا «نفع شخصی» است، نظامی که پول بر آن حاکم است، نظامی که مبتنی بر «مبارزه میان فقیر و غنی» است، مبارزه‌ای که «همه جا اجتناب ناپذیر» می‌باشد. اندرزهای گوبسک به وکیل جوان (ص ۲۴) اندرزهایی ساده اما تکان دهنده است و اعماق ذهن و وجدان آدمی را می خراشد. گوبسک در این سخنان هولناک که پی‌بردن به‌عمق آن‌ها مو را بر تن آدمی سیخ می‌کند، سرنوشت آدمی را در جنگل جهنم‌گون جامعه طبقاتی با بی‌رحمی تصویر می‌کند. بالزاک بر مبنای تجربیات شخصی و آموخته‌های ذهنی گسترده و استعداد و قریحه بی‌مانند و نگرش تند و تیز خود، خیلی زود درمی‌یابد، در جهانی‌که به‌قول گوبسک به استثمارگر و استثمار شونده تقسیم شده و بر مبنای بیداد و بهره‌کشی و بیگانگی انسان با انسان استوار گشته، جایی برای آزادی، برابری و برادری راستین و حقیقتاً انسانی نخواهد بود. آموزش گوبسک البته همصدایی با گرگ‌های درنده استثمارگر است، اما مگر فاجعهٔ زندگی تهی، تیره و تار، انسانیت باخته و سراسر حرص و آز و نکبت خود این رباخوار، بهترین نافی راه‌حل پیشنهادی وی برای دست‌یابی به خوشبختی نیست؟ مگر زندگی و مرگ گوبسک به‌روشنی نشان نمی‌دهد که پول، نه خوشبختی، که توهم خوشبختی را می‌آفریند و قدرت آن، هیچ همخوانی‌ای با احساسات و امیال شریف انسانی ندارد؟ توصیفی که بالزاک در این داستان از عمق تمامی ریزه‌کاری‌های خساست به‌عمل آورده و به‌ویژه توصیف نقش پول در جامعه، در ادبیات جهان کم نظیر است و گوته و شکسپیر را یادآوری می کند. او نشان می‌دهد که چگونه در نظام نوین، پول به‌قدرت مطلق دست یافته و هیچ چیزی نمی‌تواند در برابرش ایستادگی کُند: «پول مظهر همه توانایی‌های بشر است» (ص ۲۴). پول، تمامی دنیا ــ هم دنیای انسان‌ها و هم دنیای طبیعت ــ را از ارزش مشخص خود تهی می‌کند. پول، جوهر بیگانهٔ کار و موجودیت انسان است؛ این جوهر بیگانه بر او مسلط شده و انسان آن را پرستش می‌کند:

---

1. Pierre Barberis, *Balzac et le mal du siécle*, editions Gallimard, 1970. p. 99.

«تنها یک چیز مادی یافت می‌شود که ارزشش آن‌قدر غیر قابل انکار است که انسان زندگی خود را وقف آن کند:... پول» (ص ۲۴). بالزاک در این داستان نشان می‌دهد چگونه در اجتماعی که پول مایه اساسی زندگی است، تعیین کننده ارزش‌های بشری و برترین ملاک قضاوت نیز خواهد بود. «پول که خاصیت خرید و تصاحب همهٔ چیزها را داراست، عالی‌ترین موضوع تصاحب است.» جهان‌شمولی خاصیت پول، قدرت مطلقش را باعث می‌شود... آنچه من می‌توانم با پول به تصاحب خود درآورم، چیزی را که می توانم بخرم، یعنی آنچه که پول می تواند بخرد، من همان هستم. منی که پول دارم، نیرویم به همان اندازه نیروی پول، عظیم است: «من پاپ هستم! من حاکم همهٔ شما هستم!»(ص ۷۴). خواص پول، همان خواص و توانایی‌های من هستند: «کسی‌که سر کیسه‌اش را باز و بسته می‌کند، هیچ یک از خواست‌هایش رد نمی‌شود... می توانم زیباترین زنان و محبت‌آمیزترین نوازش‌های‌شان را در اختیار داشته باشم. آیا لذت چیزی جز این است؟» (ص ۴۰). بنابراین آنچه که من هستم و توانایی‌های من به‌هیچ وجه با شخصیت فردی من تعیین نمی‌شود. منی که زشت هستم، ولی می توانم زیباترین زنان را برای خود بخرم، پس زشت نیستم، چراکه تأثیر زشتی، نیروی زننده و نفرت انگیزش را پول از میان برمی‌دارد... من انسانی بد، آبرو باخته، بی‌وجدان و احمقم، اما پول محترم است و منی که صاحب آنم نیز محترم محسوب می‌شوم. پول، خیر مطلق است و بنابراین صاحبش نیز خوب است. منی که با پول می‌توانم همه آرزوهای قلب بشر را به‌دست آورم، آیا همه قدرت‌های انسانی را در وجود خود ندارم؟ آیا پول همه ناتوانی‌های من را به‌ضدشان تبدیل نمی‌کند؟ پول، وفاداری را بی‌وفایی، عشق را به‌نفرت، نفرت را به‌عشق، خیر را به‌شر، شر را به‌خیر، نوکر را به‌ارباب، ارباب را به‌نوکر، کودنی را به‌هوشمندی و هوشمندی را به کودنی تبدیل می‌سازد. کسی که بتواند شجاعت را بخرد، شجاع محسوب می‌شود، حتی اگر بزدل باشد. پول نه در مقابل این یا آن کیفیت، این یا آن چیز یا این یا آن نیروی وجود بشر، بلکه در مقابل تمامیت جهان عینی انسان و طبیعت مبادله می‌شود. «آیا پول نیروی محرک ماشین زندگی نیست؟... پول روح جوامع کنونی شماست» (ص ۴۰).

گوبسک رباخوار با وجودی‌که در ردیف نخستین آثار برجسته بالزاک قرار دارد، اما مظهر گویای جهان‌بینی و آفرینش هنری وی است و از نمونه‌های برجستهٔ پیروزی واقع‌گرایی محسوب می‌شود. مفهوم «پیروزی واقع‌گرایی» در واقع کلید شناخت دقیق این اثر و سایر آثار بالزاک را به‌دست ما می دهد. «پیروزی واقع‌گرایی» ملهم از نامهٔ پرآوازی است که در آوریل ۱۸۸۸ خطاب به‌نویسنده‌ای انگلیسی به‌نام مارگارت هارکنس نوشته شده و در بخشی از آن آمده است:

... به‌نظر من، واقع‌گرایی، گذشته از بیان حقیقی جزئیات مستلزم ترسیم شخصیت‌های نمونه‌وار در اوضاع و احوال نمونه‌وار است... هر چه عقاید [سیاسی] نویسنده نهفته‌تر باقی بماند، برای آثار هنری بهتر است. واقع‌گرایی مورد نظر من چه بسا محتوایی به بار می‌آورد که با عقاید [سیاسی] نویسنده هم نمی‌خواند. مثلا بیائید بالزاک را در نظر بگیریم. بالزاک که به‌نظر من در واقع‌گرایی استادی بی‌نهایت بزرگ‌تر از تمام زولاهای گذشته، حال و آینده[1] است در کمدی انسانی، کامل‌ترین تاریخ واقع‌گرایانه جامعه فرانسه [و به‌ویژه محیط پاریس] را در برابر ما می‌گشاید و یورش‌های روزافزون بورژوازی نوخواسته را به اشرافیت، که بعد از سال ۱۸۱۵ تجدید سازمان پیدا کرد و خوب یا بد، تا جایی که توانست، پرچم مدنیت قدیم فرانسوی را برافراشت، تقریباً سال به سال، از ۱۸۱۶ تا ۱۸۴۸ به‌شکل روزشمار آداب و رسوم توصیف می‌کند. بالزاک شرح می‌دهد که چگونه آخرین پس‌مانده‌های این جامعهٔ به‌زعم او نمونه، در برابر ترک‌تازی‌های تازه به‌دوران رسیده‌های عامی پولدار، به‌تدریج از پا در می‌آمدند یا تطمیع می‌شدند، چگونه بانوی اشرافی که خیانت‌های زناشوئی‌اش، وسیله‌ای برای ابراز وجودش بیش نبود ــ وسیله‌ای در خور شیوه‌ای که او را برای ازدواج تصاحب کرده بودند ــ جای خود را به زن بورژوایی داد که برای پول یا زر و زیور شوهر می‌کرد، بالزاک در پیرامون این تصویر مرکزی، تاریخ کاملی از جامعه فرانسه را ترسیم می‌کند که من حتی در جزئیات اقتصادی (مثلاً تجدید توزیع مالکیت واقعی و شخصی پس از انقلاب) از آن بیش از مجموع همهٔ تاریخ‌دانان، اقتصاددانان و آماردانان این دوره آموخته‌ام. البته بالزاک از نظر سیاسی هوادار سلطنت موروثی بود؛ اثر عظیم او مرثیه‌ای بی‌وقفه بر فروپاشی برگشت‌ناپذیر جامعه اعیانی است؛ همهٔ علائقش متوجه طبقه محکوم به نابودی است. اما با این همه وقتی اشراف، یعنی همان مردان و زنانی را به‌حرکت وامی‌دارد که در وجود خویش چنان همدردی عمیقی با ایشان احساس می‌کند، هجوش گزنده‌تر از همیشه و ریشخندش تلخ‌تر از هر وقت دیگر است و یگانه کسانی که بالزاک همواره با ستایشی آشکار از آنان سخن می‌گوید، همانا تا سرسخت‌ترین مخالفان سیاسی او، یعنی قهرمانان جمهوری‌خواه، خیابان سن‌مری هستند که در آن هنگام (۱۸۳۰ـ۱۸۳۶) نمایندهٔ حقیقی توده‌های مردم بودند. این‌که بالزاک بدین طریق مجبور شد علیه تمایلات طبقاتی و پیش‌داوری‌های سیاسی خودش حرکت کند، این‌که او

---

۱. تمام تأکیدهایی که با حروف ایتالیک مشخص شده از نویسنده این نامه می‌باشد.

ناگزیری سقوط اشراف محبوب خود را دید و آنان را به‌صورت کسانی توصیف کرد که در خور سرنوشت بهتری نیستند و این‌که او انسان‌های راستین آینده را در همان جایی دید که در آن زمان فقط در همان‌جا قابل رؤیت بودند ــ این‌ها را من یکی از بزرگ‌ترین پیروزی‌های واقع‌گرایی و یکی از برجسته‌ترین خصوصیات بالزاک پیر می‌دانم.[۱]

بالزاک در گوبسک، علی‌رغم همه تعلقات و پیش‌داوری‌ها و افکار سیاسی واپس‌گرایانه خویش، در ترسیم دقیق و واقع‌گرایانه اوضاع اجتماعی زمانه‌اش کاملاً موفق است. اشراف و بورژواها را آن‌طور که هستند و نه آن‌طور که مایل است باشند، نشان می‌دهد (ص ۳۵). و چه بیرحمانه به‌جوان بورژوای خوشگذرانی می‌گوید: «در رگ‌های تو فقط لجن جاریست» (ص ۷۳). در افشای پوسیدگی و انسانیت‌باختگی زندگی اشراف تا جایی پیش می‌رود که می‌گوید: «بعدها دریافتم که [کنتس] هنگام شنیدن ناله‌های شوهر در حال مرگش: سرگرم خواندن کتاب مجموعهٔ قوانین بوده» (ص ۲۷). زنان اشرافی آن‌قدر در تباهی و فساد غرق شده‌اند که «خودفروشی را به عدم پرداخت بدهی‌شان ترجیح می‌دهند» (ص ۲۷). ترسیم واقع‌گرایانه زندگی اشراف گاه با خشم و نفرت عمیقی همراه می‌شود و مرد رباخوار ضمن تحقیر یکی از اشراف، می‌گوید: «مخارج تجملت را بپرداز! مخارج آوازه‌ات را بپرداز! مخارج خوشبختی‌ات را بپرداز! مخارج امتیازی را که از آن بهره‌مندی بپرداز!» (ص ۳۳). بالزاکی که در سیاست طرفدار ثروتمندان است، در این کتاب با بانگی چنین رسا فریاد برمی‌آورد که: «ثروتمندان برای پاسداری از دارایی و اموال‌شان، دادگاه‌ها، قضات و گیوتین را آفریده‌اند» (ص ۳۳). در همین کتاب بهترین ستایش‌های نویسنده نثار دختر کارگر و وکیل جوانی می‌شود که از خانواده‌ای خرده بورژوا برخاسته و با وجودی‌که می‌تواند به‌کمک اشراف به‌همه چیز برسد، اما از این کار خودداری می‌کند. اشراف و بورژواهایی که بالزاک تصویر می‌کند مظهر پلیدی، فساد، ریاکاری، خیانت و خودفروشی هستند اما مردمان عادی، کارگران و جوانان شریف «در فضایی از صداقت و پاکی» (ص ۳۷) زندگی می‌کنند و مظهر «درستکاری، خردمندی و خوش‌رفتاری هستند» (صص ۱۳ و ۳۷).

گوبسک رباخوار در مجموعهٔ کمدی انسانی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. پیرسیترون

---

۱. نامهٔ فوق از کتاب زیر نقل شده است:
Georges Lukacs, *Ecrits de Moscou*, editions, Sociales, 1974, Paris, pp. 287-290.

در معرفی آن می‌نویسد:

> این، اولین و یکی از کامل‌ترین شاهکارهای بالزاک است. بخشی از آن با عنوان رباخوار در مارس ۱۹۳۰ منتشر می‌شود... در ۱۸۳۵ بالزاک اثرش را مورد بازبینی قرار می‌دهد... در ۱۸۴۲ بالزاک برای آخرین بار تغییرات مختصری در آن می‌دهد و شکل نهایی و قطعی اثر را منتشر می‌کند.[1]

گوبسک داستانی روایتی است و همه ماجراهای آن از زبان وکیلی به‌نام درویل نقل می‌شود. شخصیت اصلی داستان پیرمردی رباخوار است و بالزاک با ترسیم چهرهٔ وی، پیچیده‌ترین و عظیم‌ترین رباخوار تاریخ ادبیات را آفریده است. گوبسک شخصیتی دوگانه و متضاد دارد که چه‌بسا معلول دوگانگی ماهیت پول باشد که او مظهر آن است. این رباخوار مجموعه‌ای از وحدت اضداد است. چهره‌ای وقیح و عظیم، شیطانی و حمایت‌گر، حریص و بخشنده، بدبختی‌آفرین و خوشبختی‌ساز، کودکی سالخورده و خسیسی فیلسوف است. گوبسک که مظهر رباخواران زراندوز و گنجینه‌ساز است نشان می‌دهد که چگونه سوداهای شرور انسان، حرص و قدرت طلبی کسانی امثال وی، با زراندوزی و تراکم ثروت در دست عده‌ای معدود، همانند اهرم تکامل تاریخی به کار می‌افتد و راه را برای توسعه نظام نوین و رشد صنعت بزرگ هموار می‌سازد. سرنوشت و زندگی گوبسک نیز در واقع سرنوشت یک نظام اجتماعی است که اشیای آفریدهٔ انسان را بر خود انسان حاکم می‌کند و زندگی آدمیان را به تباهی می‌کشاند، نظامی که فقر و نیاز را در اوج رفاه و ثروت در کنار هم جمع می‌کند. بالزاک در این کتاب نشان می‌دهد که میوه‌چینان انقلاب «شاهان جدید»، چه بورژواها و پول‌پرستان فرومایه‌ای از کار در آمده‌اند و عمق ریا و سالوس و کذب شعارهای آزادی و برابری بورژوایی را افشا می‌کند.

زمستان ۱۳۶۷

---

1. Balzac, *La Comedie humaine*, T.II.p.945.

پیش‌گفتار سودای مکالمه، خنده، آزادی: میخاییل باختین

ما با نگاه ناباور
فاجعه را تاب آوردیم
تنهایی را تاب آورده‌ایم و خاموشی را،
و در اعماق خاکستر
می‌تپیم.

مدایح بی‌صله

کتاب حاضر دارای دو بخش اصلی است. در بخش اوّل علاوه بر نگاهی به‌زندگی و آثار باختین، نظرگاه‌های تنی چند از اندیشه‌گران بزرگ جهان دربارهٔ باختین آمده است. در گزینش مطالب این اندیشه‌گران صرف‌نظر از اهمیت خود آنان، نظریات‌شان دربارهٔ جنبه‌های مختلف حیات فکری باختین بیشتر مورد نظر بوده است. مطالب این بزرگان که دیدگاه‌ها و «تخصص»های متفاوتی نیز دارند، نشان دهندهٔ فراگیری اندیشه‌های باختین و ژرفا و دامنهٔ گستردهٔ آن‌هاست. دو قسمت از کتاب تودوروف ــ منطق مکالمه ــ که جامع‌ترین اثری است که تاکنون دربارهٔ باختین منتشر شده، همراه با پیش‌گفتار آن در این مجموعه آمده است.

مطلبی که از رومان یاکوبسون آمده، مقدمهٔ او بر کتاب مارکسیسم و فلسفهٔ زبان است. یاکوبسون ضمن اشاره به اهمیت اندیشه‌های باختین در زمینهٔ نظریه و نقد ادبی به پیش‌گامی او در دو عرصه پافشاری می‌ورزد: زبان شناسی اجتماعی و نشانه‌شناسی. نکتهٔ مهم دیگری که

برای ما نیز اهمیت بسیار دارد، تأکید خاص یاکوبسون بر روش باختین است که سبب‌ساز آن همه ژرف اندیشی و نوآوری بوده، روشی کـه یـاکـوبسون از آن بـا صـفت «روش عـلمی شـایستهٔ پژوهش‌گران» یاد می‌کند: «هیچ چیز در نظر او تمام شده نمی‌نماید، هر مسئله‌ای، باز، بـاقی می‌ماند، بی‌هیچ اشاره‌ای به راه‌حلی قطعی.»

ژولیا کریستوا منتقد و اندیشه‌گر نامدار که از اولین معرفی‌کنندگان باختین به فرانسـویان است، او را به درستی بنیان‌گذار پسا ـ فرمالیسم می‌داند و ضمن توصیف سه دیدگاهی که بـه انتقاد از فرمالیسم می‌پردازند، جایگاه ممتاز باختین را در سیر تحول نظریه و نقد ادبی مشخص می‌سازد. کریستوا نقد باختین از فرمالیسم روس را پیش‌گام حرکت کنونی نشانه‌شناسی می‌داند. نکتهٔ بسیار مهمی که در خور بحث و گسترش همه جانبه است اشاره او به ایدئولوژی نوکانتی در مقام پایه و اساس مفهوم «ادبیتِ» فرمالیست‌ها و پیوند فرمالیسم با پوزیتیویسم است. شاید در ادامه و تعمیق این بحث و مشخص ساختنِ مبانی فلسفیِ نقد ادبیِ جامعه شناسی‌گریِ عامیانه ــ که آن نیز سخت تأثیر پذیرفته از پوزیتیویسم است ــ بتوان نکات مهمی را دربـارهٔ پـیوند جریان‌های فلسفی و نقد ادبی روشن کرد.

لوسین گلدمن، اندیشه‌گر رومانی تبارِ فرانسوی که شاید بتوان او را بزرگ‌ترین جامعه‌شناس ادبیات در قرن بیستم نامید، در اواخر حیات پربار خود در پایان مقالهٔ مـعروف: جـامعه‌شناسی ادبیات: جایگاه و مسائل روش نکاتی را دربارهٔ باختین مطرح می‌سازد. البته گلدمن در ایـن مطلب به‌مقاله‌های ژولیاکریستوا دربارهٔ باختین استناد می‌ورزد. اهمیت مطالب گلدمن بیشتر به گسترش عرصهٔ جامعه‌شناسی ادبیات برمی‌گردد و پژوهش‌گران این رشته می‌توانند با مقایسهٔ نظرگاه گلدمن و باختین، غنا و ژرفای تازه‌ای به مباحث جامعه‌شناسی ادبیات بدهند.

ژان ـ ایوتادیه اندیشه‌گر و منتقد مـعاصر فـرانسـوی بـه نـقش آثـار بـاختین در عـرصهٔ جامعه‌شناسی ادبیات می‌پردازد و پیوند اندیشه‌های باختین را با لوکاچ و گلدمن نشان می‌دهد. باختین نیز همانند لوکاچ و گلدمن به پیوند مستقیم و بی‌میانجیِ اقتصاد و ساختارهای اجتماعی با هنر و ادبیات اعتقادی ندارد و همواره بر میانجی‌های متعددی که در این پیوند پیچیده درکارند، تأکید می‌ورزد. میانجی اساسی‌ای که لوکاچ و گلدمن مطرح ساخته‌اند، مفهوم جهان‌نگری طبقات و گروه‌های اجتماعی است و باختین نیز میانجی فرهنگ را به جهان‌نگری می‌افزاید. خوانندگان علاقه‌مند برای آشنایی بیشتر با نظرگاه باختین در این زمینه می‌توانند به مقالهٔ «رابطهٔ زیربنا و روبناها» رجوع کنند.

فصل «گزینش‌های اساسی باختین» از مـهم‌ترین بـخش‌های کـتاب مـنطق مکـالمه و پیش‌درآمد خوبی برای آشنایی با اندیشه‌های باختین است.

در بخش دوم که به گلچینی از نوشته‌های باختین اختصاص یافته، تلاش شده که با توجه به‌صفحات محدود مجموعهٔ «چهره‌ها» ــ حدود ۱۵۰ صفحه ــ برگزیده‌ای از مهم‌ترین آثار باختین عرضه شود. اما بدیهی است که معرفی گسترده و همه جانبهٔ اندیشه‌های باختین به هیچ وجه در این صفحات محدود نمی‌گنجد و این مقاله‌ها و مجموعهٔ این کتاب کوچک نه چیزی بیش از آشنایی اولیه با زندگی و آثار باختین، بلکه مقدمه‌ای است برای شناخت اندیشه‌های وی و با این هدف فراهم آمده که ضمن نشان دادن اهمیت و جایگاه بی‌همتای اندیشه‌های باختین در قرن بیستم، راه آشنایی با آن‌ها را تا حدی هموار سازد.

در پاسخ به پرسش در باب ضرورت شناخت اندیشهٔ باختین نخست باید گفت که او بی‌تردید از ژرف‌اندیش‌ترین، تیزبین‌ترین و گیراترین چهره‌های فرهنگ اروپایی در قرن بیستم است و ما که واپسین سال‌های این قرن پرآشوب را پشت سر می‌گذاریم باید از اندیشه‌های بزرگان این قرن هر چه بیشتر توشه برگیریم. اما شاید مهم‌ترین عامل، گیرایی مجموعهٔ زندگی و آثار باختین برای نگارنده باشد که می‌توان آن را در سه مقولهٔ روش، نگرش و منش او خلاصه کرد. در این سه زمینه باختین به‌ویژه برای ما گفتنی‌ها و آموزش‌های ارزش‌مند بسیاری دارد که در این‌جا به‌مهم‌ترین آن‌ها فهرست وار اشاره می‌شود.

باختین در عرصهٔ روش، اسلوبی بسیار دیالکتیکی دارد و آثار او چه بسا یگانه کار فلسفی اصیل در روسیهٔ بعد از انقلاب باشد. اندیشهٔ او که حاصل ژرف‌اندیشیِ روش شناختی دربارهٔ علوم انسانی به‌طور عام و علوم زبان به‌طور خاص است در جنبش عام فلسفهٔ اروپایی زمانهٔ وی جای می‌گیرد. او از همان نخستین آثار خود می‌کوشد تا دستاوردهای جدید علوم انسانی را در پرتو نظرگاهی دیالکتیکی که از هرگونه وسوسهٔ جزم‌اندیشانه به‌دور است، بررسی کند، نظرگاهی که فاعل و موضوع شناخت را در علوم انسانی از هم جدا نمی‌داند و جدایی داوری عینی و واقعی از داوری ارزشی را نیز نمی‌پذیرد و از هر پیرایهٔ پوزیتیویستی کاملاً به‌دور است.

در عرصهٔ نگرش نیز باختین از جهات بسیار، انسانی قرن نوزدهمی، انسانی جامع‌الاطراف، اهل تحقیق، برخوردار از فرهنگی دانش‌نامه‌ای و یک «غیر متخصصِ» حقیقی است و می‌دانیم که در میان همین افراد است که بهترین متخصصان یک رشته یافت می‌شوند. ساختمان نظرگاه باختین، زیربنای روش شناختی و فلسفی استواری دارد و نشان می‌دهد که برای کار جدی در عرصهٔ زیبایی شناسی و نقد و نظریهٔ ادبی، شناخت و نگرش فلسفی ضرورت حیاتی دارد. زیبایی‌شناسی و نقد و نظریهٔ ادبی، پیوندی ناگسستنی با فلسفه دارد و بی بهره‌گیری از فلسفه چندان کارساز نخواهد بود. آنچه به‌نگرش باختین ژرفا و گیرایی بسیار می‌بخشد همه جانبه بودن آن است. در آثار او زبان شناسی و زیبایی شناسی و نشانه شناسی با بررسی و نقد ادبیات و

رفتار اجتماعی پیوند می‌خورند. از سوی دیگر باختین می‌کوشد تا بر دوگانگی‌های مکانیکی رایج بین صورت و محتوا، و عین و ذهن غلبه کند. در آثار او ما شاهد تلفیق آزاداندیشی فلسفی با آزادی‌خواهی سیاسی ـ اجتماعی و هنری هستیم. به‌همین سبب بازگشت به آثار باختین فقط در چارچوب نظریهٔ ادبی جای نمی‌گیرد بلکه راه‌گشای مباحث بسیاری در زمینه‌های فلسفه و علوم انسانی است، چرا که او به‌همهٔ عرصه‌های علوم انسانی سر می‌کشد و اندیشه‌گری چندین رشته‌ای است. دامنهٔ روش شناختی نگرش باختین بسیار گسترده است و به یک نظریهٔ نشانه می‌رسد که او را به‌پیش‌گام نشانه‌شناسی معاصر بدل می‌سازد و نمایش‌گر یکی از گیراترین تلاش‌هایی است که برای ایجاد بوطیقای جامعه‌شناختی در چارچوب علم عام ایدئولوژی‌ها صورت گرفته است.

نگرش و نظرگاه باختین سخت دیالکتیکی و چندگانه است: در برابر تک‌گویی، مکالمه را قرار می‌دهد، در برابر یکنواختی، تنوع را، در برابر تک‌آوایی، چندآوایی را، در برابر آگاهی و حقیقت تک‌آوا و تک‌گونه، آگاهی و حقیقت چندآوا و چندگونه را، و در برابر فرهنگ رسمی و جزمی و سوگ و جدیت خشک، فرهنگ مردمی و جشن و خنده و طنز را. شاید بتوان محتوای نگرش باختین را با تعریفی که خود او از محتوای سخن رمانی ارائه کرده، همانند دانست:

> سخن رمانی یک محتوای ویژه دارد: واقعیت جهانِ دگرگون‌پذیر و ناتمامی ذاتی هستی. هنوز هیچ چیز قطعی در جهان رخ نداده، واپسین کلام دربارهٔ جهان هنوز گفته نشده، جهان باز و آزاد است، همه چیز هنوز در راه است و همیشه در راه خواهد بود.

در زمینهٔ نظریه و نقد ادبی آن جنبه‌ای از نظرگاه باختین که امروزه به‌ویژه برای ما اهمیت بسیار دارد، نگرش پسا ـ فرمالیستی اوست. عزیمت‌گاه فکری باختین فرمالیسم است؛ اما او می‌کوشد که پس از جذب تمام جنبه‌های مثبت و ارزش‌مند فرمالیسم از آن فراتر رود. انتقاد باختین از فرمالیسم بهترین شاهد مثال برای نقد به مفهوم دیالکتیکی و مدرن کلمه است. چنین نفی و نقدی یک عمل سه گانه است که به‌تعبیر هگل «حفظ و حذف و ارتقا» را همزمان دربردارد. باختین جنبه‌های مثبت فرمالیسم را حفظ می‌کند، یک جانبه‌نگری‌ها و محدودیت‌های آن را کنار می‌گذارد و بدین ترتیب آن را ارتقا می‌دهد و نگرشی بسیار کارساز و خلاق را عرضه می‌کند که مناسب‌ترین نام برای آن همان پسا ـ فرمالیسم است. شاید بتوان کوتاه‌ترین تعریف برای پسا ـ فرمالیسم را چنین ارائه کرد: پیوند جدایی‌ناپذیر میان اجتماعیت و ادبیت ادبیات. لوکاچ جوان نیز همین مفهوم را به بیانی دیگر در جمله‌ای مشهور بیان کرده است:

«عامل حقیقتاً اجتماعی در ادبیات همانا صورت است.» باختین در روزگار خود با دو نگرش یکجانبه روبه‌روست و در تمام آثار خویش با این دو نگرش برخورد می‌کند: فرمالیسم و جامعه‌شناسی‌گریِ عامیانه. به‌نظر او، ساخت‌بندی‌های ایدئولوژیکی به‌شیوه‌ای درونی و ذهنی، سرشت جامعه‌شناختی دارند و زبان و هنر و ادبیات نیز به‌شیوه‌ای درونی و ذاتی اجتماعی هستند. هر دو روش فرمالیسم و جامعه‌شناسی‌گریِ عامیانه مبنای مشترکی دارند: تلاش برای کشف کل در جزء. هر دو روش ساختار جزء را که با روش انتزاع از کل بیرون کشیده شده، به‌صورت ساختارِ خودِکل عرضه می‌کنند. خطای فرمالیست‌ها در آن است که علم سخن (بوطیقا) را در علم زبان (زبان شناسی) حل می‌کنند. اگر ایدئولوژی‌پرستان از وحدت ساختاریِ استوارِ اثر غافل‌اند و بر جنبه‌هایی از محتوایِ باب طبع‌شان انگشت می‌گذارند، فرمالیست‌ها نیز از بار معنایی گستردهٔ هر یک از عناصر ساختار هنری غافل‌اند. آنان فاقد چشم‌اندازی اجتماعی ـ تاریخی هستند و بررسی ادبیات را از هنر به‌طور کلی و در نتیجه از زیبایی‌شناسی و در تحلیل نهایی از فلسفه جدا می‌کنند. ناگفته نماند که پسا ـ فرمالیسم نه آخرین کلام که اولین سخن در عرصهٔ نگرش همه جانبه و گسترده به آفرینش ادبی است و امیدواریم که کتاب حاضر که می‌توان آن را به‌تعبیری بیانیهٔ پسا ـ فرمالیسم دانست در ترویج این نگرش مؤثر باشد.

در منش باختین نیز مهم‌ترین نکته، کار پی‌گیر و صبورانه، بی‌اعتنایی به حشمت و جاه و نام و آوازه و تأکید بر استقلال اندیشه و هنر است. او «با نگاه ناباور» فاجعهٔ حاکمیت دیوان‌سالاران و استبداد آنان را تاب آورد، به‌ناچار تنهایی و خاموشی گزید اما در اعماق خاکستر جزمیت و تاریک اندیشی از تپش باز نماند. شهرت شخصی خویش را فدای انتشار آثارش کرد و با نام مستعار نوشت. او که ساق پای خود را از دست داد، در کتابی که دربارهٔ رابله می‌نویسد به ستایش پرشور تمامیت پیکر آدمی می‌پردازد. اندیشه گری که «نبود پاسخ» را شرّ اعظم می‌داند گرفتار تقدیری غریب می‌شود: هرگز پاسخی نمی‌یابد. شاید هم تمام «نظریهٔ مکالمه» زادهٔ میل به درکِ حالت تحمل‌ناپذیر «نبود پاسخ» باشد.

عنوان کتاب حاضر نیز به‌جوهر زندگی و آثار باختین اشاره دارد: در دورهٔ حاکمیت استبداد استالینی که با تک گویی، حاکمیت ایدئولوژی جزم‌اندیش، شادی ستیز، خشک و رسمی و فقدان آزادی همراه است، باختین در عرصهٔ نظریه و در آثار خویش سرود ستایش مکالمه، خنده و آزادی سر می‌دهد. خندهٔ مطلوب باختین نیز خود به‌تنهایی نوعی جهان‌نگری است: نفی آگاهانه و شادمانهٔ وضع موجود و ایجاد نظمی جدید بر اساس شادی، آزادی، برابری. این خنده رهایی‌بخش، بیدادستیز، جزم‌شکن، آینده‌نگر، شادی‌آفرین و زاینده است. باختین در خنده و در جشن‌های مردمی، نفی تمام نظام اجتماعی موجود از جمله حقیقت مسلط را می‌بیند، نفی‌ای که

با آنچه در حال زایش است، پیوندی جدایی‌ناپذیر دارد:

> خنده و جشن‌های مردمی گستاخی ابداع را برمی‌انگیزد، به رهایی از دیدگاه مسلط در باب جهان، به‌رهایی از همهٔ رسوم، حقایق جاری، تمام چیزهای مبتذل، عادی و پذیرفتهٔ همگان یاری می‌رساند و سرانجام امکان می‌دهد که نگاهی تازه به‌جهان بیفکنیم و دریابیم که هر آنچه وجود دارد تا چه حد نسبی است و یک نظم جهانی سراپا متفاوت، امکان‌پذیر است.

راستی را چون نیک بنگریم نیاز آدمی به آگاهی و شادی و آزادی، از آب و هوا و نان شب نیز واجب‌تر است چراکه انسان در حقیقت یا آزاد و شاد و آگاه است یا از هر حیوانی، پست‌تر. و در این روزگار و دنیای سیاهِ مکالمه‌گریز، خنده‌ستیز، ناآزاد و پر از نابرابری که جان غم‌زدهٔ ما را تک‌آوایی، تاریک‌اندیشی و ابتذال خودی و بیگانه اسیر ساخته است، چه فراخوانی بایسته‌تر و شایسته‌تر و ره‌گشاتر از آنچه به‌راستی سودای دیرپای تمام زندگی باختین بود: مکالمه، خنده، آزادی، برابری.

اینک مکالمه با باختین آغاز شده اما دریغا که پیکر بنیان‌گذار «منطق مکالمه» دیرگاهی‌ست که در خاک غنوده است. اما چه باک که اندیشهٔ او مرزها را درمی‌نوردد و در غیاب او اما به‌یمن او، جهان‌گستر می‌شود. به امید تلاش همه جانبهٔ نوع بشر در راه ایجاد جهانی که در آن، مکالمه، خنده و آزادی دیگر نه سودا که واقعیت حاکم بر زندگی فرد و جامعه باشد.

تیر ۱۳۷۳

نگاهی به جامعه‌شناسیِ ادبیات*

آنچه در زیر می‌خوانید متنِ وانویس شدهٔ سخن‌رانیِ محمدجعفر پوینده در مردادماهِ سالِ گذشته در دفتر «نشر تاریخ ایران» است. سخن‌رانی بدون استفاده از متن نوشته شده، و در وانویسِ آن سیاقِ کلام و اصالتِ سبکِ گفتارِ سخن‌رانی حفظ شده است. در این سخن‌رانی وسعتِ اطلاعات و دقتِ مسئولانه و روحیهٔ پژوهش‌گرانه و در عین حال لحنِ فروتنانهٔ زنده‌یاد پوینده نظرگیر است. یاد و خاطره‌اش گرامی باد.

با سلام به‌حضور همهٔ آقایان و خانم‌ها که لطف کردند و در این گرمای مردادماه تشریف آوردند. با تشکر از مسئولین نشر تاریخ ایران که بنده را انتخاب کردند برای این سخن‌رانی. موضوع صحبت را با عنوان نگاهی به جامعه‌شناسی ادبیات انتخاب کردم. اولین نکته‌ای که می‌خواستم ذکر بکنم این است که برای خود من صحبت در مورد جامعه‌شناسی ادبیات به‌ویژه صحبت در مورد نظریه‌ها و روش‌های مربوط به این جامعه‌شناسی در یک سخن‌رانی کوتاه نیم‌ساعته یا یک ساعته امکان‌ناپذیر است. به‌همین دلیل عنوان سخن‌رانی را گذاشتم نگاهی به جامعه‌شناسی ادبیات و سعی می‌کنم بعضی از مهم‌ترین و عام‌ترین نکات مربوط به این رشته را برای دوستان توضیح دهم.

---

* آدینه، شمارهٔ ۱۳۹، مرداد ۱۳۷۸.

اولین نکته‌ای که می‌خواستم اشاره کنم نوپا بودن جامعه‌شناسی فرهنگ به‌طور عام و جامعه‌شناسی ادبیات به‌طور خاص است. جامعه‌شناسی ادبیات در واقع از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم بود که شکل گرفت و سابقه و تاریخچهٔ مفصلی ندارد. البته منظور این نیست که تا پیش از اواخر قرن نوزدهم در مورد رابطهٔ جامعه با ادبیات بحث یا صحبتی یا کتابی نبوده. ولی تبدیل جامعه‌شناسی ادبیات به یک رشتهٔ مستقل با نظریه‌ها و روش‌های مدون و اثباتی که قابل کاربرد هم باشد در واقع نقطهٔ عطفش با کارهای فیلسوف و اندیشه‌گر مجار لوکاچ شروع می‌شود. نکتهٔ مهم در مورد جامعه‌شناسی ادبیات این است که از پیچیده‌ترین، جدیدترین و میان رشته‌ای‌ترین رشته‌ها در علوم انسانی است، و شاید به‌دلیل همین پیچیدگی و میان‌رشته‌ای بودن است که کارهای مهمی که در این زمینه صورت گرفته است، حالا نه فقط در ایران بلکه در جهان انگشت‌شمار است. میان رشته‌ای بودنش به این دلیل است که از یک طرف نقطهٔ اوج علوم ادبی محسوب می‌شود، یعنی تمام علومی که مربوط به ادبیات می‌شود، حتی زبان‌شناسی را هم در بر می‌گیرد. از طرف دیگر تمام دست‌آوردهای علوم ادبی و زبان‌شناسی را در واقع تلفیق می‌کند با دست‌آوردهای علوم تاریخی، و حتی به یک تعبیری می‌توانیم بگوییم به علوم انسانی. و همین بینارشته‌ای بودن باعث شده که خوب واقعاً انجام کارهای بزرگ در این رشته دشوار باشد. به‌عنوان مثال مثلاً گلدمن هشت سال با هیئتی کار کرد تا توانست آن کتاب معروف خودش خدای پنهان را بنویسد. انجام کار در این رشته اگر بخواهد با آن روش ــ که حالا بعداً خدمت دوستان توضیح می‌دهم ــ صورت بگیرد کار بسیار طولانی ولی ماندگاری است.

نکتهٔ دوم این است که امروزه حتی مخالفین جامعه‌شناسی ادبیات هم وجود آن را به‌عنوان یک رشتهٔ علمی مستقل پذیرفته‌اند. منتها چه در نقد دانشگاهی ــ منظور من فقط حوزهٔ ایران نیست در کل جهان این اوضاعی که می‌گویم و اطلاع دارم صادق است ــ و چه در حوزهٔ نقد بیرون از دانشگاهی مخالفین بسیار زیادی دارد. شاید یکی از عللی که بزرگان این رشته برای این مخالفت‌ها اعلام می‌کنند به جهتِ نفس تاریخی بودن این رشته باشد. برای این‌که متفکری که در این رشته کار بکند نسبی بودن، تاریخی بودن، و گذرا بودن همهٔ پدیده‌ها و همهٔ اندیشه‌ها را به‌ناچار لمس می‌کند و می‌پذیرد و همین نسبی بودن و تاریخی بودن همهٔ ارزش‌ها و همهٔ پدیده‌ها با کسانی که جریاناتی را فراتاریخی یا جاودان می‌انگارند در تضاد آشکار است. ولی به‌دلیل کاربردی نبودن و فایدهٔ مادی ملموس نداشتن این رشته، هم در ایران و هم در کشورهای دیگر، از نظر دانشگاهی هم کمتر به آن توجه می‌شود. نکتهٔ بعدی به پیوند جامعه‌شناسی ادبیات با فلسفه و زیبایی‌شناسی مربوط می‌شود. من در آغاز صحبتم گفتم که بینارشته‌ای است. یکی از پایه‌های اصلی جامعه‌شناسی ادبیات در واقع فلسفه و زیبایی‌شناسی است، و ما موقعی که

تاریخچهٔ جامعه‌شناسی ادبیات را بررسی بکنیم می‌بینیم که فلسفه با آن ارتباط ناگسستنی دارد. شکل‌گیری جامعه‌شناسی ادبیات با فلسفهٔ کلاسیک آلمان ــ منظورم به‌طور مشخص کانت، شیلر، هگل و بعد مارکس است ــ پیوند دارد. یعنی بحث‌هایی که در این رشته شده به هیچ وجه از بحث‌های فلسفی و زیبایی‌شناسی به‌خصوص این چهار نفر فیلسوف جداشدنی نیست.

نکتهٔ دیگری که دشواری این رشته را بیشتر می‌کند، و تا حدی مربوط به همهٔ رشته‌های علوم اجتماعی است، این است که در عرصهٔ علوم اجتماعی برخلاف علوم طبیعی همنظری ممکن نیست. در علوم طبیعی رسیدن علما به همنظری خیلی دشوار نیست. هر چند که در این رشته هم درگیری‌های عقیدتی حادی را شاهد بوده‌ایم. ولی حداقل از دوران مدرن به این ور رسیدن به همنظری در علوم طبیعی به‌سادگی صورت می‌پذیرد. مثال ساده‌ای که گلدمن می‌زند می‌گوید آب در چین با ۱۰۰ درجه حرارت جوش می‌آید، در مسکو و امریکا هم همین‌جور. ولی درکی که در چین و مسکو و امریکا از آزادی هست، از عدالت هست، از دموکراسی هست یا از هر مقولهٔ سیاسی یا اجتماعی دیگر به کل متفاوت است.

پدیدهٔ ادبی را از دیدگاه‌های مختلف می‌شود بررسی کرد، و خود همین باعث به‌وجود آمدن نحله‌های فکری مختلف و گرایش‌های مختلف و رشته‌های مختلف نقد و پژوهش ادبی شده است. این را از این جهت می‌گویم که جامعه‌شناسی ادبیات مدعی آن نیست که پدیدهٔ ادبی را در تمام جامعیت خودش با همهٔ وجوهِ مختلف خودش تفسیر و تشریح می‌کند. تا آن جایی که به جامعه‌شناسی ادبیات برمی‌گردد پدیدهٔ ادبی و ادبیات را می‌توانیم بگوییم سه جنبهٔ لاینفک و جدایی‌ناپذیر دارد. در درجهٔ اوّل خود پدیدهٔ ادبیات. پدیدهٔ ادبیات از یک طرف آفرینش هنری است، آفرینش ادبی است. یعنی با خلاقیت و نویسنده مربوط می‌شود. از طرف دیگر به‌ویژه امروزه ادبیات یعنی کتاب. ادبیات آن اثری است که منتشر می‌شود، حالا به مقدماتی که در مجلات چاپ می‌شود، کار ندارم ولی کتاب را در نظر می‌گیریم. کتاب اگر منتشر نشود اثر ادبی به خواننده نمی‌رسد و تحقق پیدا نمی‌کند. از طرف دیگر ادبیات نه فقط آفرینش ادبی است، نه فقط کتاب است، بلکه خواندن را هم در بر می‌گیرد. کتاب و آفرینش ادبی ارتباط جدایی‌ناپذیر با خواندن دارد. این تأکید روی خواندن را از این جهت می‌کنم که بعداً در تقسیم‌بندی‌های شاخه‌های مختلف جامعه‌شناسی ادبیات یک شاخهٔ مهمش جامعه‌شناسی خواندن است. این‌جا باید به دو دیدگاه انحرافی در جامعه‌شناسی ادبیات اشاره بکنم که هر دو دیدگاه به‌دلیل یک جانبه بودنش نمی‌تواند کل نگاه جامعه‌شناختی و ادبیات را برای ما توضیح دهد. یک دیدگاه که در ایران هم قوی بوده و در همهٔ دنیا هم بوده دیدگاه یک جانبه‌نگری و سطحی ماتریالیستی است که همهٔ پدیده‌های روبنایی از جمله ادبیات را به بازتاب صرف مسائل اجتماعی به‌خصوص

اقتصاد محدود می‌کند. اشکال اصلی این دیدگاه علاوه بر یک جانبه‌نگر بودنش این است که استقلال زیبایی‌شناختی ادبیات و پدیدهٔ ادبی را نادیده می‌گیرد و آن را به تابع و بازتاب محض و صرف اقتصادی یا پدیده‌های اجتماعی تعبیر می‌کند. این مهم‌ترین ایراد این نگرش یک جانبه است. و در بیشتر موارد هم حداکثر به این بسنده می‌کند که نشان دهد افرادی که در حوزهٔ ادبیات کار می‌کنند به‌ویژه نویسندگان مثلاً به چه طبقه‌ای تعلق دارند یا اثری که نوشته‌اند بیان‌گر دیدگاه چه طبقه‌ای است یا چه وضعیت اجتماعی را مشخص می‌کند. این نهایت کاری است که این نوع نگرش یک جانبه در جامعه‌شناسی ادبیات می تواند انجام دهد.

این ماتریالیسم سطحی و کاهش‌گرا همان قدر از درک و توضیح پدیدهٔ پیچیدهٔ ادبیات ناتوان است که نگرشی که شاید اگر بخواهم خیلی شماتیک صحبت بکنم اسمش را بگذارم ایده‌آلیسم سطحی‌گرا که مدعی استقلال مطلق آفرینش هنری و ادبی است. و ارتباط و پیوند پیچیده بین آفرینش ادبی و هنری و واقعیت اجتماعی را نادیده می‌گیرند. اگر نگرش اوّل این پیوند را به یک پیوند بازتابی و مکانیکی محض و ساده کاهش می‌دهد نگرش دوم به کل منکر این پیوند می‌شود و گویا ادبیات را پدیده‌ای ارزیابی می‌کند که هیچ ارتباطی با پدیده‌های اجتماعی و تاریخی ندارد.

من به سه وجهی بودن پدیدهٔ ادبیات برمی‌گردم، چون از این‌جا یک مقدار به‌طور خاص می‌خواهم وارد بحث جامعه‌شناسی ادبیات بشوم. گفتم که از نظر جامعه‌شناسی ادبیات آن وجوه سه‌گانه خود پدیدهٔ ادبی شاخه‌های مختلفی را در جامعه‌شناسی ادبیات باعث شده. اوّل از کتاب شروع می‌کنم. موقعی که بحث کتاب می‌شود ما با مسائل پیچیده و متعددی از قبیل تولید کتاب، پخش کتاب و فروش کتاب ــ اگر بخواهیم به‌طور ساده برخورد بکنیم ــ روبه‌رو می‌شویم که هر کدامش شاخه‌های مختلف جامعه‌شناسی ادبیات را دربر می‌گیرد. تولید کتاب چه مشکلاتی دارد، چه مسائلی دارد، پخش آن به چه صورت است، فروشش به چه صورت است و چرا کتاب معینی در یک دورهٔ خاصی فروش خیلی زیادی پیدا می‌کند؟ چرا کتاب‌های خاصی را گروه‌های معینی می‌خوانند؟ چرا کتاب‌های خاصی فروش کمی پیدا می‌کند؟ و کلی از مسائلی که مجموعه‌ای از تحقیق‌های مختلف و موردی را دامن زده، و من امیدوارم یک روزی در جامعهٔ ما، به‌ویژه حالا که درس جامعه‌شناسی ادبیات در دانشگاه‌ها هم کم‌کم دارد رواج پیدا می‌کند، این نوع پژوهش‌ها هم صورت بگیرد. البته کتابخانه‌ها، جوایز، نهادهای ادبی و فرهنگی استان‌ها، دستگاه سانسور و همهٔ این‌ها برمی‌گردد به این قسمت کتاب. بخش دوم که به‌طور اخص به جامعه‌شناسی ادبیات مربوط می‌شود بخش آفرینش ادبی است که به نویسنده برمی‌گردد و در واقع پیچیده‌ترین موضوعی هم که در این رشته وجود دارد بخش خود ساختار آفرینش ادبی است. آفرینش ادبی

بی‌ارتباط با واقعیت اجتماعی نیست ولی به آن واقعیت هم محدود نمی‌شود و خلاصه نمی‌شود. این پیوند پیچیده و چندجانبه به چه شکل‌هایی است و ماهیت آن چیست؟ در برخورد با این پیوند چند مکتب و گرایش هست که من امیدوارم بتوانم آن‌ها را به اختصار توضیح دهم. خود خواندن یا مطالعه هم که وجوه مختلفی را در بر می‌گیرد. آیا هر خواننده‌ای مجاز هست که از هر اثری برداشت خاص خودش را بکند. چرا آثار مختلف ادبی در دوره‌های مختلف برداشت‌های خاصی را لازم می‌آورند؟ چه پیوندی بین افق انتظار خواننده با ساختار حاکم بر متن وجود دارد؟ چرا در دوره‌های تاریخی مختلف برداشت‌های متفاوتی از آثار ادبی می‌شود؟ چرا در یک دورهٔ تاریخی اقشار و طبقات یا متفکران متفاوت برداشت‌های متفاوتی دارند از یک اثر ادبی؟ چرا در ایران خودمان یکی مثلاً در تفسیر حافظ، حافظ را کلاً مادی‌گرا می‌داند؟ چرا یکی حافظ را صرفاً می‌گوید که نگرش دینی و اسلامی دارد و قرآن را به چهارده روایت از بر می‌داند؟ و این همه جدال و کشمکش که در مورد آثار ادبی بزرگ وجود دارد علت آن چیست و با چه نظریه‌ای می‌توانیم این برداشت‌های متفاوت از آثار ادبی را در طول تاریخ و در جامعهٔ واحد توضیح دهیم؟ تمام این‌ها را به هر حال متفکران بزرگی در موردشان نظریه داده‌اند، روش داده‌اند و کار هم خیلی شده، به‌ویژه در امریکا و اروپا. من فقط اشاره کردم که بحث خواندن یا مطالعه خودش یک دامنهٔ گسترده را در بر می‌گیرد و صرفاً مسئلهٔ خواندن کتاب نیست. مهم‌ترین نکته در مورد خواندن ارتباط بین تولید اثر یا در واقع تأثیر اثر بر ذهن خواننده و دریافت خواننده از اثر است. یعنی ارتباط بین دریافت و تولید، ارتباط بین ساختارهای حاکم بر اثر، چون ما نمی‌توانیم بگوییم اثر ادبی ساختار معینی ندارد. از طرف دیگر نمی‌توانیم بگوییم که اثر ادبی یک ساختار واحد دارد که همه هم ملزم هستند یا باید همان برداشت واحد را از یک اثر واحدی بکنند. این‌جا یک بازی پیچیده و دوگانه‌ای، یک ارتباط متقابل دوگانه‌ای، بین دو پدیدهٔ ذهنی به‌نظر من درگیر می‌شود. ذهن خواننده، ذهن منفعل نیست. خواننده با ذهن خودش، با افق انتظار خودش، با خواسته‌های خودش، با آمال خودش، با مجموعهٔ نگرش خودش با اثر برخورد می‌کند. به‌همین دلیل ما شاهد برداشت‌های متفاوتی از آثار می‌شویم. دوستان همه می‌دانند که از روزگار باستان تا به حال هیچ کسی ارجاعات اثر ادبی و هنری به واقعیت اجتماعی یا آگاهی اجتماعی یا دنیای بیرونی را منکر نشده، از نظریهٔ محاکات یا تقلید ارسطو بگیریم تا همین اواخر. منتها همان‌طور که اوّل اشاره کردم تا اواخر قرن ۱۹ یا اوایل قرن ۲۰ طول کشید که این رابطه تبدیل شد به یک رشتهٔ علمی که مورد بحث و پژوهش قرار گرفت. این نظریهٔ ارسطو را در قرن ۱۹ جریان‌های فکری که عمدتاً تحت تأثیر علم‌گرایی و جوباوری حاکم بر آن زمان نگرش پوزیتیویستی داشتند گسترش دادند. این نگرش پوزیتیویستی گاهی آمیخته بود با نگرش‌های فکری مارکسیستی گاهی هم آمیخته

نبود. منتها وجه مسلط و اصلی‌اش همان نگرش مکانیکی و یک جانبه به ارتباط بین هنر و آفرینش هنری و واقعیت بود که این را یک جانبه و مکانیکی می‌دید و هنر را بازتاب محض واقعیت می‌دانست. از بزرگ‌ترین متفکران که پیش‌گام بودند در این زمینه می‌توانم از منتقد فرانسوی ایپلتن نام ببرم یا آن کسانی که به هر حال سابقهٔ مارکسیستی داشتند مثلاً فرانس مرینگ را می‌شود نام برد که کتاب افسانهٔ لسینگ‌اش خیلی معروف است.

در آغاز سدهٔ بیستم نقطهٔ عطف جامعه‌شناسی ادبیات که همه اعم از موافق یا مخالف در این مورد وحدت‌نظر دارند با کارهای لوکاچ است. لوکاچ سیر تاریخی تحول فکری‌اش مراحل مختلف را در بر گرفت که تا آن جایی که به بحث ما مربوط می‌شود اوّل بیشتر لوکاچ به‌ویژه در آن کتاب جان و صورت‌ها نگرش کانتی داشت. در کتاب نظریهٔ رمان نگرش هگلی پیدا کرد، هگلی ـ کانتی، و بیشتر هگلی و بعد در تکامل این دیدگاه با نگارش کتاب تاریخ و آگاهی طبقاتی که در واقع کتاب تعیین‌کننده برای جامعه‌شناسی ادبیات و فرهنگ است نگرش مارکسیستی پیدا کرد. لوکاچ البته سابقهٔ فکری و میراث فکری بسیار گسترده‌ای دارد؛ به‌همین دلیل شاید از معدود کسانی باشد که در واقع آثارش ماندگار شد و جزو آثار کلاسیک این رشته درآمد و در حقیقت مثل خیلی از آثاری که در این رشته نوشته شد دربارهٔ رابطهٔ ادبیات و جامعه، تاریخ مصرف نداشت و بعد از مرگش الان هم جزو کتاب‌های مرجع است و احتمالاً برای همیشه جزو کتاب‌های کلاسیک خواهد بود. این از یک‌طرف به‌دلیل اطلاعات دانش‌نامه‌ای عمیق لوکاچ بود. لوکاچ اوایل جوانی‌اش پیرو مکتب یکشنبه‌های بوداپست بود که از اندیشه‌های ماکس وبر و جرج زیمل الهام گرفته بودند. در کنارش هگل بود و بعد مارکس و مجموعهٔ این متفکران را در واقع می‌شناخت و در یک تلفیق دیالکتیکی بسیار مناسبی توانست از هگل‌گرایی مسلط بر اندیشهٔ خودش فراتر برود و به اندیشهٔ مارکس برسد. البته نه آن مارکس جزمی و یک جانبه‌ای که بعدها تحت همان عنوان خود همین کتاب لوکاچ را محکوم کردند، و کتابش برای مدت‌ها ممنوع‌الانتشار بود و بعد از سی چهل سال منتشر شد. نکتهٔ مهم در این کتاب لوکاچ آن‌جاست که ساختارهای ذهنی به‌ویژه ساختارهای ادبی را پیوند می‌دهد به ساختارهای اجتماعی. البته تاریخی بودن ساختارهای ذهنی را لوکاچ از هگل گرفته است، منتها هگل به‌دلیل نگرش ایده‌آلیستی خودش در نهایت در تعیین و تکوین این ساختارها به روح مطلق می‌رسد و از واقعیت اجتماعی دور می‌شود. لوکاچ این تاریخی بودن ساختارهای ذهنی و ساختارهای هنری ـ ادبی را ارتباط می‌دهد به ساختارهای اجتماعی در کتاب تاریخ و آگاهی طبقاتی. تفاوت این نوع ارتباط با آن نگرش یک جانبه به‌نظر من خیلی روشن است. با آن نگرش یک جانبه‌ای که اوّل گفتم ادبیات را بازتاب صرف واقعیت اجتماعی می‌داند.

اولاً گلدمن به‌درستی تأکید می‌کند که بین اثر ادبی و واقعیت اجتماعی پیوند وجود دارد، ولی این پیوند بسیار پیچیده و چند جانبه است. به هیچ وجه پیوند خطی و ساده نیست. آن میانگین که خودش پیدا می‌کند برای توضیح دادن این پیوند، جهان‌نگری است. یعنی می‌گوید منتقد باید اولاً تحلیل را در دو سطح انجام بدهد. کاری که متأسفانه کمتر صورت می‌گیرد، به‌ویژه در ایران. بیشتر دوستانی هم که در نقد ادبی در ایران کار می‌کنند، به‌ویژه در نقد اجتماعی، فکر می‌کنند نقد اجتماعی ربطی با تحلیل درونی متن ندارد. در حالی‌که گلدمن تأکید می‌کند که بخش اوّل و قسمت مهم تحلیل منتقد، تحلیل جامعه‌شناختی و تحلیل درونی است. گلدمن می‌گوید اثر ادبی یک کلیت منسجم است که یک کلمه کم و زیاد هم نباید باشد. و محقق یا منتقدی که با کوچک‌ترین تحریف در اثر یا نادیده گرفتن کوچک‌ترین جزء اثر بخواهد آن را بررسی بکند تحلیل‌اش نقص روش شناختی دارد. برای این‌که مادهٔ خام جامعه‌شناسی ادبیات و دشواری‌های این رشته را در ایران به‌خصوص ــ حالا فرصت نشده در مورد ایران صحبت بکنیم ــ بخواهم توضیح دهم، اولین دشواری که به آن برمی‌خوریم سدِ سانسور است. اثری که در واقع دست‌کاری شده باشد، کوچک‌ترین تغییری در آن داده شده باشد، به هیچ وجه مادهٔ خام مناسبی برای تحلیل جامعه‌شناختی جدی نیست. متأسفانه بسیاری از آثاری که در ایران، به‌خصوص آثاری که ترجمه شده است و در ایران منتشر شده، نمی‌تواند مبنای تحلیل جدی و همه جانبه باشد. این نکته را از این جهت گفتم که به دشواری‌های پیشرفت این رشته اشاره کنم. این رشته واقعاً موقعی پیشرفت می‌کند که آزادی بیان و آزادی آفرینش هنری در همهٔ ابعادش در جامعه نهادینه شده باشد. اگر نهادینه نشده باشد، دوستان نباید انتظار داشته باشند که بتوانیم بحث جدی نقد جامعه‌شناختی در این کشور داشته باشیم. به‌نظر من یک علت این‌که جامعه‌شناسی ادبیات تقریباً به‌خصوص در کشورهای موسوم به کشورهای جنوب یا عقب‌مانده یا در حال توسعه نتوانسته پیشرفت بکند به‌جهت همین نهادینه نبودن دموکراسی و آزادی بیان است. یعنی بستر مناسب اجتماعی یا بستر مناسب اجتماعی آفرینش فرهنگی، آزادی بیان است، به‌ویژه بستر اجتماعی پرورش خود جامعه‌شناسی ادبیات هم نهادینه شدن آزادی است.

من حالا روی این نکته زیاد تأکید نمی‌کنم برمی‌گردم به بحث گلدمن. گلدمن می‌گوید منتقد در مرحلهٔ اوّل باید تحلیل درونی بکند. در مرحلهٔ دوم تحلیل بیرونی است. در این مرحله می‌آید همخوانی بین این ساختارها را با جهان‌نگری گروه‌های اجتماعی مختلف پیدا می‌کند، که این کار خودش یک کار پژوهشی است. من یک مثال از کار پژوهشی گلدمن بزنم. گلدمن چند تا از شعرهای سن‌ژان‌پرس را آمده تحلیل جامعه‌شناختی کرده. در مقدمه‌اش می‌گوید من فقط یک شعر سن‌پرس را تحلیل می‌کنم به‌جهت این‌که ببینم این روشی که در مورد رمان به کار

بستم در مورد شعر هم می‌شود به کار بست یا نه. بعد خودش اضافه می‌کند که اگر بخواهم این روش را در مورد اشعار سن‌ژان‌پرس به کار ببندم یک هیئت پنج نفره می‌خواهم با پنج سال وقت. حالا در کشور ما منتقدان ما شبی نیست که کتابی را نقد نکنند و یا کلیات آثاری را نقد نکنند. یعنی فاصلهٔ بین دو نقد دقیق جامعه‌شناختی را خواستم بگویم و پیچیدگی‌اش را با نقد سطحی و ساده‌ای که در کشور ما و خیلی از کشورهای دیگر عملی رایج است. برای این‌که آن قسمت تحلیل بیرونی‌اش نیاز به دانش جامعه‌شناختی و تاریخی گسترده دارد. این فکر می‌کنم از حد توان خیلی‌ها خارج باشد و به‌همین دلیل خودگلدمن تأکید می‌کند، و من هم می‌خواستم به‌ویژه در ایران تأکید بکنم، که این رشته موقعی گسترش پیدا می‌کند که در محافل دانشگاهی و غیردانشگاهی گروه‌های مختلف دست به‌دست هم بدهند و به کمک هم این رشته را پیش ببرند. غیرممکن است که یک فردی بتواند به‌تنهایی این رشته را تکان بدهد و بتواند پیشرفت مهمی در این رشته حاصل بکند.

نکتهٔ مهم دیگری که می‌خواستم در مورد روش گلدمن تأکید بکنم این است که گلدمن تأکید معینی دارد بر این‌که خالق آفرینش هنری جمع است، فرد نیست. شاید برای همهٔ دوستان تعجب‌آور باشد، بله شاهنامه را فردوسی نوشته ولی اگر بخواهیم روش گلدمن را به کار ببندیم در واقع آفرینندهٔ شاهنامه شخص فردوسی نیست. برای این‌که آثار بزرگ ادبی مثل اعمال بزرگ اجتماعی فاعل جمعی دارند. فاعل آفرینش هنری جمع است، به چه تعبیر؟ نه این‌که یک جمع می‌نشینند یک اثری را می‌نویسند منظور آن نیست. فکر نمی‌کنم هیچ کدام از دوستان هم، چنین برداشتی بکنند. منظور این است که فرد نویسنده، فرد هنرمند، (این‌جا جنبهٔ فردی‌اش را هم می‌گویم که چه نقشی دارد) در حقیقت عناصر خلاقیت خودش را از زمانهٔ خودش می‌گیرد. از جامعهٔ خودش می‌گیرد. از دنیای خودش می‌گیرد. هیچ هنرمندی نیست که عناصر آفرینش خودش را از زمانه، جهان یا جامعهٔ خودش نگیرد. منتها نقش فرد را گلدمن نه فقط کوچک نمی‌کند بلکه آن را بزرگ می‌کند. می‌گوید: منتها نقش فرد این‌جاست و کارکردش این‌جاست که به این عناصر، به این عوامل که پراکنده است، پیچیده است، آگاهی نیافته است، باز نشده است، آن‌چنان شکل، آن‌چنان انسجام، و آن‌چنان محتوایی می‌بخشد که نه فقط در حد زمانهٔ خودش بلکه برای قرن‌ها باقی می‌ماند. ولی هیچ کسی نمی‌تواند مدعی باشد که مثلاً خود فردوسی عناصر شاهنامه را از زمانهٔ خودش، از تمایلات اجتماعی موجود در زمانهٔ خودش، از آگاهی اجتماعی موجود در زمانهٔ خودش و از انباشت آگاهی تاریخی که از قبل تا به حال داشته، از مجموعهٔ این‌ها نگرفته باشد. در تحلیل اثر هم به عوامل مختلفی از جمله آگاهی اجتماعی و تاریخ آن زمانه مراجعه می‌کنیم. اگر این فاعل جمعی در واقع به ابعاد مختلف‌اش توجه شود، فکر

می‌کنم نقد ادبی از آن سطحی که فعلاً دارد خیلی جلوتر برود. نکتهٔ دوم که به‌خصوص الان در بحث‌هایی که در جامعهٔ ما هم هست خیلی کاربرد دارد، اشاره‌ای است که گلدمن می‌کند به دو نوع آگاهی. در جامعه‌شناسی که بیشتر فلسفی است ــ اولین بار هم هگل و کانت هم گفتند ــ دو نوع آگاهی می‌توانیم بگوییم وجود دارد به‌طور کلی، آگاهی اجتماعی، یکی آگاهی روزمره ـ واقعی. یکی آگاهی ممکن. یا به‌تعبیر هگل اگر بخواهیم بگوییم آگاهی فی‌نفسه و آگاهی لنفسه. به‌تعبیر مارکس، اگر بخواهیم بگوییم که از هگل گرفته، آگاهی کاذب و آگاهی واقعی.

در جامعه اقشار و گروه‌های اجتماعی یک آگاهی دارند که بر اساس دریافت‌های‌شان از محیط نوعی فکر می‌کنند و عمل می‌کنند. آگاهی واقعی و روزمره اولاً انسجام ندارد، دوماً بسیار پراکنده است، سوماً هیچ الزامی نیست که هر کسی بر اساس موقعیت و جایگاه معینی که در جامعه دارد، آگاهی مناسب خودش را پیدا بکند. چون در واقع الان هم در ایران و هم در جهان ــ به‌ویژه در کشورهای اروپایی و امریکایی چون در آن‌جا رسانه‌ها سلطهٔ بیشتری دارند در شکل دادن به آگاهی ــ آگاهی مسلط بر جامعه در واقع همان آگاهی معینی است که از طریق رسانه‌ها، اعم از رسانه‌های گروهی یا مطبوعات یا روزنامه‌ها و مجلات و رادیو ـ تلویزیون و ماهواره‌ها، تبلیغ می‌شود. این آگاهی الزاماً آگاهی‌ای نیست که افراد می‌توانند و باید داشته باشند تا پی ببرند به واقعیت خودشان و بتوانند موقعیت خودشان را درست بشناسند و آن را عوض بکنند. آن آگاهی که در واقع به‌تعبیر هگل می‌شود آگاهی فی‌نفسه، به‌تعبیر مارکس می‌شود آگاهی راستین، به‌تعبیر گلدمن می‌شود آگاهی ممکن، آن آگاهی است که اگر یک گروه یا قشر و طبقه‌ای نهایت روشن‌بینی را نسبت به موقعیت خودش، نسبت به آمال خودش، نسبت به خواسته‌های خودش پیدا بکند به آن می‌رسد. به‌آن می‌گویند آگاهی ممکن. این‌جا گلدمن یک تقسیم‌بندی قائل می‌شود بین آثار ادبی. می‌گوید بیشتر آثار ادبی در سطح آگاهی واقعی و روزمره می‌ماند. مثال ساده‌اش فیلم‌هایی است که در تلویزیون نشان می‌دهند؛ این‌ها آگاهی روزمره است. آگاهی‌ای است که از طریق رسانه‌ها داده می‌شود به مردم تا از واقعیت‌های اساسی پیچیدهٔ جامعه دور بشوند و به مسائل سطحی ـ ظاهری و روزمره توجه بکنند و ذهن‌شان از پرداختن به ریشهٔ مسائل منحرف بشود. به‌همین دلیل اکثر آثار ادبی پرفروش در جهان در سطح آگاهی روزمره‌اند. چرا فلان کتاب ادبی پرفروش می‌شود؟ برای این‌که سطح آن کتاب ــ البته من ضدیتی با کتاب پرفروش ندارم ــ بستر مناسبی است برای رشد فرهنگ متعالی. و متأسفم که در ایران خیلی کم می‌بینم این کتاب‌ها را. آن موقعی در ایران فرهنگ شکوفا می‌شود که این کتاب‌ها هم گسترش پیدا بکند. مثلاً رمان بامداد خمار پرفروش‌ترین رمان تاریخ ایران است. تا

حالا ۱۴۰ هزار نسخه فروش رفته. از آن‌جایی که ساختار ذهنی مسلط بر این رمان، ساختارهای ذهنی مطلوب اقشار وسیعی از جامعهٔ ما است که در انواع محرومیت‌های معین به سر می‌برند، این‌جا به‌قول افلاطون دنبال نوعی پالایش، دنبال نوعی ارضای امیالی هستند که نتوانسته‌اند به‌شکل درست و مناسب در جامعه آن را ارضا بکنند، و در واقع خواسته‌هایی دارند که خواسته‌های انسانی و ملموس و اولیه‌ای هم هست، که به هیچ وجه تأمین نمی‌شود. آن اثر هنری و ادبی که بیان‌گر این نوع خواسته‌ها باشد، طبیعی است که با استقبال گستردهٔ این نوع خواننده مواجه می‌شود. و برای تعیینِ فروش همین کتاب به‌نظر من باید یک تحقیق جامعه‌شناختی عمیق صورت بگیرد تا هم ساختارهای ذهنی حاکم بر این اثر را توضیح دهد و هم ساختارهای ذهنی حاکم بر خواننده‌های اثر را. این اثر مال طبع‌شان است.

این است که همه جای دنیا هم این نوع آثار بیشتر فروش می‌رود، و در ایران متأسفانه آثار این جوری خیلی کم داریم. چون بی‌سابقه است. خیلی تعجب می‌کنیم یک رمانی ۱۴۰ هزار تا فروش برود. از آقای امبرتواکو که به هیچ وجه سطح آثارش در سطح آثار ما نیست سؤال کردند که شما از تیراژ کتاب‌هایت راضی هستی یا نه؟ گفت که نه. پرسیدند چرا؟ ــ گفت آخر ۱۴ میلیون تیراژ که نشد تیراژ در دنیای ۶ میلیاردی. یعنی ما هنوز خیلی مانده که به آن‌ها برسیم. پرتیراژترین کتاب ما ۱۴۰ هزارتاست. متأسفانه خیلی از هنرمندان خوب کشور ما و منتقدان خوب کشور ما هم به این کتاب یک جانبه تاختند. به‌جای این‌که تحلیل‌اش بکنند گفتند کتاب بی‌معنا است، محتوا ندارد. سحطی است. مبتذل است. با این نوع برخورد یک جانبه تکلیف خودشان را روشن کردند. برای این‌که تحلیل جامعه‌شناختی کتاب بسیار دشوار و پیچیده است. بنابراین آن اثر ادبی که در سطح آگاهی واقعی و روزمره باقی بماند بسیار پرفروش می‌شود. کتاب مادام بواری اثر گوستاوفلوبر چاپ اولش ۱۰ هزار تا هم کمتر بود. حدود چهل سال طول کشید در فرانسه، با وجود این‌که کتاب به دادگاه کشیده شد و خیلی هم جنجالی بود. کتابِ دیگری بود که در همان زمان ۳۰۰ هزار تا تیراژ پیدا کرد ــ اسم خود کتاب الان یادم نیست ــ و ۳۵ بار هم چاپ شد، ولی بعد از پانزده سال دیگر چاپ نشد. آن آثاری به‌نظر من جاودانه می‌شوند که تاریخ مصرف‌شان از تاریخ تولیدشان خیلی فراتر می‌رود که مربوط می‌شود به آگاهی ممکن یک جامعه، یعنی از سطح آگاهی روزمره یا واقعی آن جامعه فراتر می‌روند. مسائل مشخص و واقعی و ملموس آدم‌های معینی از زمانهٔ خودشان را می‌گیرند، در قالب این مسائل مشخص عام‌ترین، انسانی‌ترین و پیچیده‌ترین مسائل را مطرح می‌کنند تا تمام بشر را در تمام ادوار دربگیرد، تا موقعی که این دنیا تقسیم شده است، تا موقعی که جام می و خون دل وجود دارد، که هر یک به کسی دادند، اشاره‌ای است به تقسیم طبقاتی که در جامعه وجود دارد.

اگر حافظ فراتر از زمانهٔ خودش رفته است به‌دلیل این است که مسائل معین زمانهٔ خودش را با آن‌چنان هنرمندی، با آن‌چنان خیال‌پردازی و خیال‌انگیزی بیان کرده که تا دنیای فعلی ما این دنیاست، بشر دردمند هم می‌تواند مشکلات و مسائل خودش را در دیوان حافظ پیدا بکند. جامعه‌شناسی ادبیات شاهکارهای هنری را بهتر می‌تواند توضیح دهد، برای این‌که شاهکارهای هنری عالی‌ترین بیان منسجم آگاهی و آفرینش ادبی یک دوره هستند و پرداختن به آن‌ها خیلی راحت‌تر است تا پرداختن به آثاری که انسجام ندارند، پراکنده هستند و پیداکردن ارتباطشان دشوار است. ما در ایران با یک مشکل دو جانبه‌ای روبه‌رو هستیم. ما در واقع دو تا ایکس داریم و دو تا مجهول داریم. نه از تاریخ‌مان تحلیل درست شده تا به‌حال و نه از ادبیات‌مان. در واقع آن کسی که بخواهد تحلیل جامعه‌شناختی جدی بکند با دو تا مجهول بزرگ روبه‌رو است که این دو تا مجهول را باید با یک همتِ شاید پرومته‌واری حلش کرد. من ناراحتی‌ام بیشتر از این بابت است که با این همه ادبیات گسترده‌ای که در کشور ما هست، تحلیل جامعه‌شناختی جدی خیلی کم صورت گرفته است. من امیدوارم یک روزی برسد که با بحث‌های جدی، بعد از این‌که نظریه‌ها و روش‌ها و تئوری‌های اساسی این رشته به فارسی ترجمه شد و بحث شد، ما این نظریه‌ها را بتوانیم به‌کار ببندیم. همهٔ تلاش خود من هم حداقل طی این ده سال این بوده که آن اساسی‌ترین روش‌ها و مبانی این رشته را بتوانم عرضه بکنم که یک ملاک و پایهٔ اولیه‌ای بشود برای همهٔ دوستانی که بخواهند در این رشته کار بکنند. نکتهٔ آخر هم این‌که گلدمن در مقدمه‌ای که بر کتاب دفاع از جامعه‌شناسی رمان نوشته می‌گوید که این رشته موقعی می‌تواند گسترش پیدا بکند ــ که البته می‌گوید از حد توان من هم خارج است ــ که تبدیل بشود به رشتهٔ پژوهشی مجموعه‌ای از پژوهش‌گران، چه دانشگاهی و چه غیردانشگاهی در سرتاسر جهان. وقتی استاد بزرگی مثل گلدمن این را بگوید من که در این رشته شاگرد کوچکی بیش نیستم تنها چیزی که می‌توانم بگویم این است که جایی که عقاب پر بریزد از پشهٔ لاغری چه خیزد.

به یاد فرهاد غبرایی*

جهان پیر است و بی‌بنیاد
از این فرهادکُش، فریادا

گویا بهارِ بی‌خون به‌ما نیامده است، چرا که سال‌هاست بهاران‌مان با زخم جسدهای کسان گل‌نشان می‌شود! و دریغا که امسال به‌ناگزیر بهار بی‌فرهاد را تجربه می‌کنیم. در پس مرگ فرهاد غبرایی ــ یا در حقیقت در پس قتل او ــ که خونش همراه با خون دیگر سرنشینانِ آن سواریِ مرگ‌پیما، جاده‌های گیلان را رنگین کرد، انبوهی از فاجعه نهفته است که پرداختن به تمام آن‌ها در این مختصر نمی‌گنجد اما اشاره نکردن بدان‌ها نیز در گنجایی طاقت من نیست که از داغ مرگ فرهاد به‌تنگ آمده است.

تراژدی زندگی و مرگ فرهاد، از فاجعهٔ زندگیِ «جنوبیان» ستم‌زده به‌طور عام، و اهل فرهنگ و ادب به‌طور خاص، جدایی‌ناپذیر است. پیامدهای بحران عظیم اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی که سرتاسر گیتی را در بر گرفته و بارزترین جلوهٔ گسترش فراگیر توحش در تمام عرصه‌های زندگی آدمی است از بد حادثه بیشتر دامن‌گیر مردمان «جنوب» می‌شود که زندگی‌شان در جهنمی از فقر، رنج، بیماری، اندوه، جهل، تاریک‌اندیشی، گلوله و خفقان غرقه گشته است و اهل فرهنگ نیز در همین جهنم دست و پا می‌زنند و شاید به‌سبب آگاهی و

---

* نگاه، شماره ۱۰، خرداد ۱۳۷۳.

خودآگاهی، میزان رنجی که می‌برند، بیش از بقیه باشد. اشاره به این بحران جهان گستر که در دیار ما به‌دلایل بسیار، ابعادی هولناک‌تر به‌خودگرفته از آن روست که اگر نیک بنگریم و از سطح رویدادها به‌عمق آن‌ها نزدیک شویم درمی‌یابیم که فرهاد در حقیقت در «تصادفِ» جاده نمرد بلکه در پی ضرورتِ رئالیسم کاپیتالیستی که جان و جوهر «برنامهٔ تعدیل اقتصادی» است کشته شد. چرا؟ پاسخ چندان دشوار نیست:

کشندگان فرهاد بی‌شمارند! از نو ـ لیبرالیسم هاری که جهان را با منطق رئالیسم کاپیتالیستی عرصهٔ تاخت و تاز آزاد سرمایه می‌خواهد و اولین و مهم‌ترین قربانی سیاست اصلاحات و تعدیل اقتصادی آن، جان و زندگی میلیون‌ها انسانی است که تأمین اجتماعی، بهداشت، آموزش و پرورش، آزادی و فرهنگ‌شان به‌مسلخ سود بیشینه کشیده می‌شود، از نسخه‌دهندگانِ بین‌المللی اقتصاد بازار آزاد ــ بانک جهانی و صندوق بین‌المللی پول ــ و نسخه‌پیچان تابع آن‌ها که اقتصاد بازار آزاد را به اقتصادِ آزادِ بازاری ــ با تمام نحوست و نکبت و ابتذال نهفته در صفت بازاری ــ بدل ساخته‌اند و در پی معجزهٔ اقتصادی‌شان مردم باید به ریال حقوق بگیرند و به دلار خرج کنند، مردمی با دخل نوزده و خرج نه بیست که دویست ــ می‌بینید اختلاف چنان زیاد است که بر این احوال، گریستن نیز کارساز نیست! از تنگ چشمان دنیا دوست که بی‌هیچ قناعتی درهٔ بی‌انتهای حرص و آزشان را با خاک‌گور عزیزان ما پر می‌کنند و فرهادِ ما و میلیون‌ها انسان دیگر را برای تولید و عرضهٔ کالاهای‌شان به این‌سو و آن‌سو می‌کشانند، تا وضعیت اسفبار بحران همه‌جانبهٔ حاکم بر جامعه و به‌ویژه فاجعهٔ فرهنگی که شاید کشندهٔ اصلی فرهاد باشد.

فاجعهٔ فرهنگی از آن‌رو که در جهان و عصری که پس از گذار از «کلام ـ سپهر» و «خط ـ سپهر» به «ویدئو ـ سپهر» و از عصر گفتار و نوشتار به عصر تصویر[1] رسیده، در گوشه‌ای از این دنیا که از بخت بد، مردمانش در شمار کم مطالعه‌ترین افراد جهان‌اند و گویی از عصر گفتار ــ با دور زدن عصر نوشتار ــ یکسر به عصر تصویر می‌رسند، در کشوری با بیش از شصت میلیون جمعیت که به تیراژ شرم‌آور دو سه هزارتایی برای برخی از بهترین آثار هنری و فرهنگی بسنده کرده، در دیاری که رواج مبتذل‌ترین نوع صنعت فرهنگی و عقیدتی بومی و بیگانه در همه جا بیداد می‌کند، ابر و باد و مه و خورشید و فلک در کارند تا فرهنگ مکتوبِ روشن‌گر، پیشرو، آزادی‌خواه، انسانی و بیدادستیز این دیار را هر چه بیشتر به قعر نابودی بکشانند. بحران اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی، تاریک‌اندیشی و سانسور دست به‌دست هم داده‌اند، و بر اهل فرهنگ

---

۱. این تعابیر از اندیشه‌گر معروف رژیس دبره است.

مترقی این دیار که در غالب آثارشان نیز آزادی‌خواهی، انسان‌دوستی و روشن‌گری در باب نظام ضد انسانی حاکم بر غرب موج می‌زند، چنان عرصه تنگ شده است که اهل قلم زیر فشار هزینهٔ سرسام‌آور زندگی، با درد و دریغ و به‌ناگزیر از فعالیت فرهنگی خود می‌کاهند تا با پرداختن به کارهای دیگر شاید پاسخ‌گوی بحران و تورم افسار گسیخته باشند. در این میان برای اهل قلم از همه دردآورتر، معضل ممیزی است. در کشوری که مبتذل‌ترین انواع فیلم‌های ویدئویی، بیننده و تیراژ میلیونی دارد، بسیاری از شاهکارهای ادبیات جهان و انبوهی از آثار نویسندگان خودی، اسیر سانسور کسانی است که ادبیات نشناسی و بی‌هنری مطلق خویش را بـه بـلندای مـعیار حقیقت برکشیده‌اند و به‌دور از هرگونه شناخت ادبی، در باب ادبیات جهان ــ آن هم برای شصت میلیون نفر ــ تصمیم‌گیری می‌کنند! بهترین حاصل زندگی فرهاد غبرایی و صدها فرهاد دیگر کتاب‌هایی است که بیشتر آن‌ها یا به چاپ اوّل یا به چاپ مجدد نرسیدند و به‌همین سبب شاید روا باشد که بگوییم فرهاد دق مرگ شد. در یک کلام، فشار زندگی، تاریک‌اندیشی و سانسور و عهدشکنی‌ها، پیمان‌شکنی‌ها و نامردمی‌ها و ناسپاسی‌های ناشرانی که خود، هم قربانی این اوضاع‌اند و هم در به‌مسلخ کشیدن اهل قلم بی‌نقش نیستند و می‌کوشند فشار بحران را هر چه بیشتر به‌دوشِ اصلی‌ترین و در عین حال آسیب‌پذیرترین عامل تولید کتاب ــ یعنی اهل قلم ــ منتقل سازند، همه و همه، دست در دست دیگر عوامل و افراد پیش‌گفته چنان عرصه را بر فرهاد تنگ کردند که او از پایتختِ ستم و نیرنگ و ریا گریخت، به دیار زادگاهش پناهنده شد تا شاید در خانه‌ای کلنگی که با دریا چند متری بیشتر فاصله نداشت و آن را با کمر آرتروزی خود و با دست‌های خویش رنگ کرده بود، در کنار همسر و فرزندانش اندکی آرام گیرد. اما دریغا که فشار زندگی او را روانهٔ جاده‌هایی کرد که چند دههٔ پیش برای عبور تجهیزات نظامی ساخته شده و عرض آن‌ها پهنای دو سواری را نیز برنمی‌تابد و ظرفیت‌شان بسیار کمتر از عبور و مرور انبوه مسافران و ماشین‌هایی است که هر لحظه آن را درمی‌نوردند.

دریغ و صد دریغ که فرهاد غبرایی با آن همه شور و توان و احساس، چنین نـابه‌هنگام و جانسوز از دست رفت اما چه باک که دیار بلازدهٔ ما سرزمین عاشقان است و دور باد اکه دیار عشق از فرهاد و فرهادیان تهی ماند!

و نکتهٔ آخر این‌که استواری شخصیتِ همسر فرهاد در این فاجعه بر همگان آشکار گشت. چنین شیرزنان دریادلی را تسلیت زیبنده نیست! در آستان روح بلند او سر تعظیم فرود می‌آوریم.

کوهلر: چشم اندازی نو در جامعه‌شناسیِ ادبیات

اریش کوهلر از بزرگانِ نظریهٔ ادبی در سدهٔ بیستم است که متأسفانه در کشور ما تاکنون به کلی ناشناخته مانده است. کوهلر از بنیان‌گذارانِ جامعه‌شناسی ادبی در آلمان غربی (سابق) است و آوازه‌ای جهان‌گیر دارد. او در ۱۹۲۴ به‌دنیا آمد، تحصیلاتِ خود را در لایپزیگ آغاز کرد، شاگردِ ورنر کراوس[1] و ارنست بلوخ[2] بود. سپس در هامبورگ تحصیلاتِ خود را ادامه داد و بعدها استادِ دانشگاهِ هایدلبرگ و در ۱۹۷۰ استادِ دانشگاهِ فریبورگ ـ آن بریگسو شد. اما متأسفانه در اوج شکوفایی فکری در ۱۹۸۱ در ۵۷ سالگی درگذشت. کوهلر در آغازِ کارِ علمیِ خود، دربارهٔ ادبیاتِ سده‌هایِ میانه تحقیق کرد و به‌ویژه در رسالهٔ دکتریِ خود به نام حادثهٔ شوالیه‌ای: آرمان و واقعیت در رمان کورتوا (۱۹۵۵) به این دوران پرداخت. تا پیش از او متخصصانِ ادبیاتِ سده‌هایِ میانه غالباً به مسائلِ تاریخی در این دوران توجه داشته‌اند، ولی آن را صرفاً به‌صورت پس‌زمینهٔ آثارِ ادبی در نظر گرفته‌اند. اما به‌نظرِ کوهلر تاریخ در خودِ فرایندِ آفرینشِ پدیده‌هایِ ادبی نقش دارد و اثرِ ادبی، صورتی ویژه از پرداختِ واقعیتِ اجتماعی است که هم به این واقعیت وابسته است و هم بر آن تأثیر می‌گذارد. اریش کوهلر در این کتاب نظریه‌ای را طرح می‌کند که بعدها آن را بسط می‌دهد:

سده‌هایِ طلایی هنر، شکل‌گیریِ مرحله‌های معروف به «کلاسیک»، زادهٔ اتحادِ

---

1. Werner Krauss
2. Ernst Bloch

اجتماعی ـ فرهنگی دو یا گاهی چند گروهِ اجتماعی‌اند. علتِ این اتحادهایِ آفرینش‌گر را باید در انطباق نسبی اما حیاتیِ منافعِ اقتصادی و سیاسی جست و جوکرد. (به نقل از تزهایی دربارهٔ جامعه‌شناسیِ ادبی)

کوهلر بدین ترتیب با نظریهٔ گلدمن که آفرینشِ فرهنگیِ راستین را حاصل یک گروهِ اجتماعی می‌داند به‌مخالفت برمی‌خیزد و مانند آوئرباخ، همین پدیدهٔ اتحادِ اجتماعی و فرهنگی را سرچشمهٔ پیشرفتِ ادبیاتِ کلاسیکِ قرنِ هفدهم می‌داند.

اریش کوهلر دیدگاهِ نظری و روش شناختی خود را در سال ۱۹۷۴ در مطلبی مختصر اما جامع به نامِ تزهایی دربارهٔ جامعه‌شناسیِ ادبی عرضه می‌کند. کتابِ دیگر کوهلر به‌نام تصادف در ادبیات، ممکن و ضرورت در حکم کاربستِ همین تزهاست که با تحلیل‌هایِ تاریخیِ جامع همراه است. در این تزها، کوهلر مانندِ لوسین گلدمن تأکید می‌ورزد که «هر جامعه‌شناسیِ ادبی باید به‌طورِ تاریخی عمل کند و هر تاریخِ ادبیات نیز به‌طورِ جامعه‌شناختی.» کوهلر مخالفِ سرسختِ سطحی نگری و تقلیل گراییِ حاکم بر جامعه‌شناسی‌گریِ عامیانه بود و در مواردی بر گلدمن نیز به‌همین سبب خرده می‌گرفت و می‌گفت: «هرگز نباید استقلالِ زیبایی شناختیِ هنر را نادیده‌گرفت و مهلکهٔ بزرگِ جامعه‌شناسیِ ادبیات، یعنی جامعه‌شناسی‌گری عامیانه‌ای راکه از این استقلال غافل است، از نظر دور داشت.» نکتهٔ بسیار مهم برایِ کوهلر، یافتن میانجی‌هایِ ادبیات و جامعه از رهگذر «یک یا چند الگو از سلسله مراتبِ سطوحِ تغییر پذیر است (سلسله مراتبی که از نظرِ جامعه‌شناختی نیز انعطاف پذیر است).» در نظر او این تغییر پذیری تابعِ چهار عاملِ اساسی است:

- اوضاع و احوالِ تاریخی؛
- تعلقِ نویسنده به یک طبقه و به گروهی از این طبقه و در نتیجه، «آگاهیِ» او؛
- شخصیت و پرورشِ فرهنگیِ نویسنده؛
- نوعِ ادبیِ برگزیدهٔ نویسنده.

کوهلر از گلدمن انتقاد می‌کند و بر آن است که گلدمن اهمیتِ میانجی‌گریِ سنت‌هایِ ادبی را نادیده می‌گیرد:

حتی پس از رخ دادنِ تغییر کیفی، صورتِ سنتی اگر بتواند در بافتِ جدیدِ انگیزش‌ها

جایی برایِ خود بازکند، امکانِ بقا می‌یابد... استقلالِ نسبیِ روبنای ادبی و هنری در این امر نیز نمودار می‌شود که مضمون‌ها و درون‌مایه‌هایی که در اوضاع تاریخیِ معینی ابداع یا کشف شده‌اند، ممکن است در اوضاع اجتماعی متفاوت و دگرگون شده‌ای نیز کارساز باشند.

این حساسیت و توجه به جنبهٔ خاصِ زیبایی شناختیِ آثارِ ادبی، کوهلر را به تحلیل‌های ژرف دربارهٔ صورت و رابطهٔ صورت با محتوا می‌کشاند. در پیش‌گفتارِ چاپِ اوّل کتاب حادثهٔ شوالیه‌ای در این‌باره می‌نویسد:

... عناصرِ محتوا، صورت را می‌آفرینند... مسئلهٔ محوریِ رابطهٔ میان محتوا و صورت برای ارزشِ ادبیِ اثر نقشِ تعیین کننده دارد. همانا مسئلهٔ صورت است، که واپسین سنگِ محکِ هرگونه روشی است که هدفِ آن درکِ آثارِ ادبی در تمامیتِ آن‌هاست. (ص ۵)

اگر مانند دیلتای بر این نظر باشیم که ادبیات «ابزارِ درکِ جهان» است و اگر بپذیریم که آفرینشِ ادبی، وحدتِ جدایی‌ناپذیرِ محتوا و صورت است، پس صورت باید درکِ جهان‌نگری را ممکن کند و محتوا و صورت باید یار یاری‌گرِ متقابل یکدیگر باشند. صورتِ اندیشه و سبک، دو عنصرِ جهان‌نگریِ زیبایی شناختیِ واحدند که در صورت و محتوایِ اثر حضور دارند. به‌همین سبب صورت نیز خود آفرینندهٔ محتواست، به‌نحوی‌که یک محتوایِ معین ممکن نیست در هر صورتی بیان شود. بنابراین تاریخِ یک صورت فقط هنگامی در مسیر درست قرار دارد که بتواند صورت‌هایِ مختلف را به درون‌مایهٔ اساسیِ اثر ــ که تفسیرِ عاملِ انسانی است ــ پیوند دهد... منظور ما از صورت، صرفاً ساختار در پیوند با محتوا نیست، بلکه به‌هم پیوستگیِ کامل میانِ محتوا، و ساختارِ هر اثرِ هنری است. در این مورد تکیه گاهِ ما این نظرِ هگل است که:

محتوا به‌صورت بدل می‌شود و صورت به محتوا، به‌نحوی‌که عناصرِ صورت که از لحاظِ زیبایی‌شناسی «به‌درستی» پرورده شده‌اند، دیالکتیکِ خاصِ آفرینندهٔ صورت و محتوا را بسط می‌دهند. هنرمندِ راستین همانا کسی است ... که از قانونِ عینیِ صورت سرپیچی نمی‌کند و از دخالتِ خودسرانه و ذهنی برایِ تحریفِ پیوندِ صوریِ راستین میانِ ساختار و محتوا می‌پرهیزد. (صص ۲۶۹ ــ ۲۷۰)

کلرمان نشان داده است که در رمان‌هایِ کرتین دوتروا، رویدادها و تکاملِ عملِ داستانی با هم منطبق‌اند و پیشرفت دارند و در نتیجه، تمام وقایع ــ بی‌استثنا ــ با تمامیتِ معنایِ اثر پیوندی ساختاری دارند. رابطهٔ معنایی که در ترکیب‌بندیِ اثر، محتوا و مکان را به اندیشهٔ فراگیرِ آن پیوند می‌دهد، رازِ صورت را آشکار می‌کند. بنابراین صورت خود سر نیست بلکه بر عکس، بازتابِ بی‌واسطهٔ واقعیت است که تفسیرِ آن بر عهدهٔ محتواست و به اندازهٔ همین محتوا تابعِ واقعیت است. البته صورت بیش از همه از واقعیت دور است. چراکه نخست باید از محتواگذر کند، اما از آن‌جا که صورت بسیار انتزاعی و عریان است، شفاف‌ترین بازتابِ واقعیت را عرضه می‌کند... جورج لوکاچ در مقالهٔ «هنر و حقیقتِ عینی» بر مبنای نظریهٔ مارکسیستیِ ادبیات، اندیشهٔ صورت در مقام عینی‌ترین و انتزاعی‌ترین بیانِ تفسیرِ واقعیت در هنر را بسط می‌دهد. ادبیات گرچه فقط یکی از بخش‌هایِ متعددِ واقعیت را نشان می‌دهد، اما این واقعیت را باید به‌مثابه کلیت در خود جای دهد ــ چراکه ادعایِ هنر بودن دارد ــ واقعیت در آن بیان نمی‌شود مگر هنگامی که محتوا کاملاً به‌صورت بدل می‌گردد و تمام بخش‌هایِ محتوا به تناسبِ اهمیت‌شان و در یک پیوندِ درست با تمامیتِ معنایِ اثرِ به‌هم مرتبط می‌شوند. اما خودِ این پیوند تابعِ صورت است. شرطِ آفرینشِ ادبیِ راستین این است که واقعیتی که انسان آن را زیسته است، به‌رغمِ معنایی که تابعِ ذهنیتِ نویسنده است، در مقام ساختارِ معنادار و منسجم و عینی، همواره و به‌تمامی حضور داشته باشد. معیارِ اثرِ هنری انطباقِ کاملِ صورت و محتواست، خاصه از آن‌رو که صورت هرگز به‌طورِ مستقل پدیدار نمی‌شود. (ص ۲۷۵)

کوهلر در واپسین سال‌هایِ زندگی، به‌ویژه در آخرین مقالهٔ خود دربارهٔ شعرِ «انزوا»ی لامارتین، در پیِ ادغام روش‌هایِ تحلیلِ نشانه شناختی در روشِ پیشنهادیِ خود بر می‌آید. در این مقاله نخست به‌تحلیلِ ساختارهایِ آوایی و واژگانِ تکراری می‌پردازد. به‌نظرِ کوهلر، متنِ ادبی با «ترجمان» یا «والاسازیِ» امور آن‌ها را پنهان می‌کند. این امور بن مایه‌هایی است که در واقعیتِ سیاسی و اجتماعی ـ اقتصادی ریشه دارد. با مقوله‌هایِ نشانه‌شناختی می‌توان ساختار را توصیف کرد. اما برایِ درکِ ساختار باید از متن فراتر رویم و به محرک‌هایِ آغازین برسیم. کوهلر نظرِ آدورنو را می‌پذیرد که آثارِ هنری «تاریخ نگاریِ ناخود آگاه زمانهٔ خود هستند.»

کوهلر در ۱۹۷۷ در مقالهٔ «نظام‌هایِ انواع ادبی و نظامِ جامعه» بر اهمیتِ سنتِ صوری تأکید می‌ورزد و الگویِ خود را دربارهٔ سطوح میانجی با این تز تکمیل می‌کند که میانجی‌گری همیشه از رهگذرِ یک نظام عملی می‌شود. انواعِ ادبی یک نظامِ سلسله مراتبیِ کامل است و وظیفهٔ جامعه‌شناسی ادبی، روشن کردنِ مناسباتِ گرایش‌هایِ نظامِ انواعِ ادبی با دگرگونی‌هایِ نظام

اجتماعی است. کوهلر خود مختاریِ نسبی و پویاییِ ویژهٔ نظامِ انواع ادبی را خاطر نشان می‌سازد. اما از یاد نمی‌برد که این نظام همیشه در جایی با پویاییِ اجتماعی برخورد می‌کند. این رهیافتِ نظام دارگویی به حذفِ فاعلِ آفرینشِ ادبی می‌انجامد. اما فاعلِ فردی از مفهوم‌هایِ اساسی در جامعه‌شناسیِ ادبیِ اریش کوهلر است و هنگامی باز نمودار می‌شود که نویسنده، نوعِ ادبیِ خاصی را برمی‌گزیند، نوعی که نشان دهندهٔ تفسیر او از جامعه و جهان است. به‌نظرِ کوهلر فاعل یا فردِ نویسنده از مقوله‌هایِ میانجیِ مهم است و روان‌کاوی برایِ درکِ این فاعل، ابزاری سودمند محسوب می‌شود.

اریش کوهلر از بزرگانِ جامعه‌شناسیِ دیالکتیکیِ ادبیات است که می‌توان آن را «نقدِ اجتماعی» نیز نامید. نقدِ اجتماعی در جست‌وجویِ تشریحِ انسجامِ متن یا کارکردِ انواعِ ادبی است و به تحولِ این انواع، توجهی ویژه دارد. نخستین کسی که به جامعه‌شناسیِ انواعِ ادبی پرداخت، به احتمال زیاد، اندیشه‌گر روس، پ . ن. مدودف بود که در اواخرِ سال‌هایِ ۲۰ از اعضایِ محفلِ باختین به‌شمار می‌رفت. کوهلر تلاش‌هایِ مدودف را برایِ تشریحِ دگرگونیِ انواع در سطحِ جامعه شناختی و کارکردی ادامه می‌دهد.

هدفِ اصلیِ کوهلر در جامعه‌شناسیِ انواعِ ادبی، توضیح به‌هم پیوستگیِ کارکردیِ نظامِ اجتماعی و نظامِ ادبیِ «نوعی» است. پرسشِ اساسیِ نهفته در آثارِ کوهلر این است که:

> کارکردِ یک نوع ادبی را در دلِ نظامِ انواع ادبی، چگونه باید تعریف کرد و تحولِ نظام ادبی (در مقامِ نظامِ فرهنگی) را در درونِ نظامِ اجتماعی چگونه باید توضیح داد؟

کوهلر با طرحِ این پرسش، استقلالِ نظامِ انواع را که تابع قوانینی کاهش‌ناپذیر به‌قوانینِ (اقتصادی و اجتماعی) نظامِ فراگیرِ جامعه است، پیش‌فرض قرار می‌دهد. برقراریِ پیوستگی میان این دو نظام ممکن نیست مگر با رعایتِ استقلالِ نظامِ نوعی (ادبی). سخنگوی نظرگاهِ اریش کوهلر مجله‌ای بود که در ۱۹۷۷ تأسیس شد و مقاله‌هایی را به زبان فرانسه و آلمانی چاپ می‌کرد. ناشرانِ این مجله در گفتار آغازینِ خود از «وفاداری به برداشتی از علمِ ادبی که اصولِ خود را از نگرشی جدید به تاریخمندیِ ادبیات به وام می‌گیرد» سخن می‌گویند. یکی از هدف‌هایِ این مجله مخالفت با کنار گذاشتنِ تاریخ بود که روش‌هایِ مدرن، از جمله روان کاوی، ساخت گرایی، نظریهٔ ارتباطات و نشانه‌شناسیِ ادبی انجام می‌دادند. البته این بیانیه دستاوردهایِ این روش‌ها را انکار نمی‌کرد بلکه می‌کوشید تا آن‌ها را در خود جای دهد و تاریخ‌مندیِ ویژه‌شان را کشف کند:

خودِ بُعدِ زیبایی شناختی، هم در مرحلهٔ آفرینش و هم در مرحلهٔ پذیرشِ اثر، جنبهٔ تاریخی دارد. بُعد زیبایی شناختی نمی‌تواند نقدِ ایدئولوژیِ نهفته در اثر را نفی کند، نقدی که نسبیتِ آگاهیِ فردی را نیز در نظر می‌گیرد.

در هر حال تردیدی نیست که آشنایی با آثار و اندیشه‌های اریش کوهلر ــ در مقامِ یکی از بزرگ‌ترین جامعه‌شناسانِ ادبیات در عرصهٔ جهان ــ امروزه برای ما بسیار ثمربخش و ره‌گشاست و نه فقط به‌رشد جوانهٔ جامعه‌شناسیِ ادبیات در دیار ما یاری می‌رساند، بلکه به پیشرفت و گسترشِ مباحثاتِ روشن‌گرانه در عرصهٔ نقد و نظریهٔ ادبی نیز کمک می‌کند و به‌ویژه در پرتو آشنایی با روشِ ژرف‌نگر و جامع اریش کوهلر، می‌توان بر یک‌جانبه‌گری‌ها و سطحی‌اندیشی‌هایِ رایج چیره شد و مسائلِ اساسی و روشِ اصولیِ جامعه‌شناسیِ انواع ادبیِ را برایِ شناختِ هر چه بهترِ ادبیات پر بار گذشته و معاصرِ ایران طرح کرد و مبانی علمی ـ تاریخیِ جامعه‌شناسیِ فرهنگ به‌طور عام و جامعه‌شناسیِ ادبیات به‌طورِ خاص را که لازمهٔ شکوفایی فرهنگی و ادبی است، بنا نهاد[۱]

---

۱. این مطلب بر اساسِ مقالهٔ زیر نوشته شده است:
Joseph Jurt, De L'analyse immanente a' L,histoire sociale de la litterature, *Actes de la recherche en sciences sociales*, No 8, juin 1989. pp. 97-98.

ترجمه‌ها

تحلیل ساختاریِ سرنوشت بشر*

لوسین گلدمن

موضوع رمان سرنوشت بشر[1]، انقلاب چین، و در درون این انقلاب، ستیز گروه انقلابی‌های شانگهای با رهبری حزب کمونیست و انترناسیونال است[2] که از آنان می‌خواهد در برابر چانگ کای ـ شک مقاومت نکنند و نیز ستیز میان دو ارزشی است که این نیروها تجسم آن هستند: ارزش تروتسکی گرایِ اتحاد انقلابی بی‌درنگ و ارزش استالینی انضباط.[3]

---

* کلک، شماره‌های ۲۳ و ۲۴، بهمن و اسفند ۱۳۷۰.

۱. این مطلب، ترجمهٔ بخشی از کتاب پرآوازهٔ دفاع از جامعه‌شناسی رمان، اثر آقای لوسین گلدمن است. عنوان این مطلب از مترجم و منبع آن عبارت است از:
Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, editions Gallimard, Paris, 1964, pp. 156-194.

۲. «وقایع اصلی سرنوشت بشر را گوشه‌ای تراژیک از تاریخ انقلاب چین تشکیل می‌دهد. شرح مالرو از این برههٔ تاریخی، در حد یک روایت تاریخی متعارف، به واقعیات انقلاب چین وفادار است. میزان این وفاداری به‌حدی است که گاه، در کتب تاریخی معتبر، از سرنوشت بشر به‌عنوان یک منبع تاریخی قابل اطمینان یاد می‌کنند.» به نقل از: عباس میلانی، مالرو و جهان‌بینی تراژیک، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۴، صص ۶۶ـ۶۷. برای آشنایی بیشتر با زمینهٔ تاریخی سرنوشت بشر و رویدادهای مربوط به آن به صفحات ۶۶ تا ۸۶ همین کتاب مراجعه شود ـ م.

۳. صفاتِ «تروتسکی‌گرا» و «استالینی» در این‌جا به‌معنای مطلق به‌کار نرفته‌اند. تروتسکی هیچ‌گاه ارزش انضباط را نفی نکرده است. همان‌گونه که پیروان استالین نیز ارزش اتحاد انقلابی را نفی نکرده‌اند؛ اتحاد انقلابی و انضباط، در آن حدی، تروتسکیایی و استالینی‌اند که هر یک از این دو گرایش، بنا به‌دلایل سیاسی‌ای که پیش‌تر طرح شد، بر رجحان یکی از این ارزش‌ها بر دیگری، تأکید می‌کرده است.

در سرنوشت بشر مالرو جانبداری نمی‌کند و به شرح استدلال‌های موافق با این ارزش‌ها و پیامدهای غلبهٔ هر یک از آن‌ها بسنده می‌دارد، اما آشکار است که علایق او متوجه انقلابی‌های شانگهای است. برعکس، در امید ←

این سومین رمان مالرو که پس از فاتحان و جادهٔ شاهی منتشر شد، بازتابی عظیم داشت و او را در سراسر جهان پرآوازه ساخت.

هر چند این رمان نیز یکی از رمان‌هایی است که ما «رمان‌گذار» (میان رمان دارای قهرمان بغرنج[1] و رمان بدون شخصیت) نامیده‌ایم، و با وجودی که موضوع آن، مانند فاتحان، انقلاب چین است، جهان سرنوشت بشر از دو رمان پیشین به کلی متفاوت است.

آیا مالرو تحت تأثیر بحث خود با تروتسکی قرار گرفته بوده؟ این موضوع را مسلماً نمی‌توان با اطمینان اثبات کرد. اما در این تردیدی نیست که سرنوشت بشر از برخی جنبه‌ها ــ فقط از برخی جنبه‌ها ــ تا اندازه‌ای به‌نظرگاه تروتسکیایی نزدیک است.

اما در این اثر، «گاه‌شمار انقلاب» هر اندازه مهم باشد (و این امر در سرنوشت بشر بسیار

← ــ گرچه در واقع مسائلی که در اسپانیا مطرح می‌شدند شبیه مسائلی بودند که مالرو در چین توصیف کرده بود ــ ستیز میان انضباط و خواست گسترش انقلاب، کاملاً محو می‌گردد و این اثر صرفاً بر ارزش انحصاری انضباط به‌عنوان مسئله‌ای نظامی و نه سیاسی، متمرکز می‌شود.

۱. heros problématique. عبارت قهرمان یا شخصیت پروبلماتیک (بغرنج) از مفاهیم اساسی اندیشهٔ گلدمن است که ترجمهٔ آن نیز خود «پروبلماتیک» و به‌تعبیری «مسئله‌ساز» است. معادل‌های رایج این واژه در زبان فارسی از قبیل «مسئله‌ساز» مشکل‌آفرین، مشکوک، مردد، معمایی، پیچیده، پرسش‌انگیز و ...» هیچ‌یک برای بیان مقصود گلدمن کافی نیستند. خود او در زیرنویس صفحه ۱۹۵ این کتاب می‌نویسد: «برای پرهیز از هر گونه بدفهمی، باید تصریح کنیم که اصطلاح «شخصیت پروبلماتیک» را نه به‌معنای «فرد مسئله‌ساز» بلکه به‌معنای شخصیتی به‌کار می‌بریم که زندگانی و ارزش‌هایش، او را در برابر مسائل حل‌ناپذیری قرار می‌دهند که نمی‌تواند آگاهی روشن و دقیقی از آن‌ها به‌دست آورد....»

ویژگی دیگر شخصیت پروبلماتیک آن است که قهرمان پروبلماتیک در رمان، برخلاف حماسه یا افسانه، با گسست رفع‌ناپذیر میان فرد و جهان مشخص می‌شود و گلدمن در صفحهٔ ۲۰۳ این کتاب در بررسی عصر تحیر این اثر آندره مالرو را از آن جهت رمان به‌معنای دقیق کلمه نمی‌داند که معتقد است فاقد «قهرمان پروبلماتیک» است و وحدت تام فرد و اجتماع را بیان می‌کند. شخصیت پروبلماتیک، امکان‌ناپذیری ایجاد و حفظ پیوند ارگانیک میان فرد و جمع و وحدت از دست رفتهٔ فرد و اجتماع را نشان می‌دهد.

در جای دیگری از کتاب (ص ۲۱۵) پروبلماتیک را معادل «بی‌آینده» می‌داند و می‌گوید: «انقلابی‌های شانگهای همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم، جمعی پروبلماتیک و بی‌آینده، را تشکیل می‌دهند؛ جمعی که در عین دادنِ معنایی معین به زندگی هر یک از اعضایش، نمی‌تواند آن‌ها را جز به‌شکست و مرگ بکشاند.»

ویژگی‌های دیگری که گلدمن برای شخصیت پروبلماتیک برمی‌شمرد، عبارت‌اند از:

- گرایش به‌سوی ارزش‌های مصرف در جامعه‌ای که ارزش مبادله حاکم است؛ (ص ۳۸)
- قرار گرفتن در حاشیهٔ جامعه؛ (ص ۳۸)
- پیروی از ارزش‌های کیفی؛ (ص ۴۷)

و سرانجام در ص ۵۵، انسان پروبلماتیک با عبارت «منتقد و مخالف جامعه» تعریف می‌شود. در یک کلام، انسان پروبلماتیک یعنی انسانِ مسئله‌دار و بی‌آینده و پرمشکلی که در جهانی تباه، جویای ارزش‌های کیفی و اصیل انسانی است و به‌همین دلیل منتقد و مخالف جامعه است و در حاشیهٔ آن‌جای می‌گیرد. با توجه به موارد فوق، معادل «بغرنج» برای «پروبلماتیک» برگزیده شده است که بار معنایی گسترده‌ای دارد. (دهخدا، معانی زیر را برای بغرنج برشمرده است: سخت مشکل، بسیار درهم، پیچ در پیچ، معمایی، نارسا، نامفهوم، پیچیده.) البته ناگفته نماند که این معادل کاملاً قراردادی است و برای بیان مقصود گلدمن رسایی لازم را ندارد و مترجم نیز با آگاهی به این امر و به امید یافتن واژه‌ای مناسب‌تر آن را پیشنهاد می‌کند ــ م.

مهم‌تر از فاتحان است) در وهلهٔ نهایی، برای بررسی ساخت‌گرایانه یا حتی صرفاً ادبی، جنبهٔ فرعی دارد. تازگی راستین کتاب در آن است که برخلاف جهان‌های جادهٔ شاهی و فاتحان که تابع مسئلهٔ تحقق فردی قهرمانان‌اند، جهان سرنوشت بشر تابع قوانینی دیگر و به‌ویژه تابع ارزشی متفاوت است: ارزش اتحاد انقلابی.

بهتر است موضوع اساسی را بی‌درنگ مطرح کنیم: سرنوشت بشر در مقام رمان به‌دقیق‌ترین معنای کلمه، قهرمانی بغرنج دارد، اما در مقام رمان‌گذار، نه یک فرد، بلکه یک قهرمان بغرنج جمعی را توصیف می‌کند: جمع انقلابی‌های شانگهای که در داستان، در وهلهٔ اوّل با سه شخصیت فردی: کیو، کاتو و مای و نیز با همرلیش و با تمامی مبارزان گمنامی که گرداگرد آنان جمع شده‌اند، نمایانده می‌شود.[۱]

گفتیم که سرنوشت بشر، قهرمانی جمعی و بغرنج دارد. خصلت بغرنج که این اثر را به رمان راستینی تبدیل می‌کند، حاصل آن است که انقلابی‌های شانگهای به دو الزامِ اساسی دل بسته‌اند که در عین حال، در جهان رمان، متضادند: از یک‌سو تعمیق و گسترش انقلاب، و از سوی دیگر، رعایت انضباط در برابر حزب و انترناسیونال.

اما حزب و انترناسیونال که سیاستی کاملاً تدافعی در پیش گرفته‌اند، با هرگونه اقدام انقلابی در شهر، قاطعانه مخالفت می‌کنند، دسته‌های وفادار به‌خود را از شهر عقب می‌کشند و با وجود آن‌که چانگ کای ـ شک به‌روشنیِ تمام خود را برای قتل‌عام رهبران و مبارزان کمونیست آماده

---

۱. با وجود این، تذکر این نکته به‌نظر ما مهم می‌رسد که با گذار از فرد به جمع، خصلت بغرنج قهرمان رمانی، تا حدی تغییر ماهیت می‌دهد؛ مسائل فردی کیو، مای و کاتو در سرنوشت بشر، در واقع حل شده‌اند و زندگی آنان کاملاً معنادار است؛ برعکس، عمل تمامی گروه انقلابی است که بغرنج است، هم به‌سبب پای‌بندی گروه به ارزش‌های متضاد انضباط در درون انترناسیونال و عمل انقلابی بی‌درنگ که اتحاد را به‌وجود می‌آورد و هم به این سبب که گروه انقلابی نمی‌تواند به درک تضادی که ناشی از ستیز میان این دو ارزش است، برسد.

از این امر، به‌ویژه تغییر مهمی در فرجام داستان نتیجه می‌شود: در واقع، در سرنوشت بشر، دیگر «تغییر عقیده» کسب آگاهی از خصلت گذرا یا بغرنج جست‌وجوی پیشین وجود ندارد. فرجام داستان در این‌جا نوعی تشدید حداکثر وضعیتی است که معرف تمامی داستان است: پیروزی افراد و شکست تام عمل بیرونی گروه، دست کم در عرصهٔ بی‌واسطه (آینده‌ای که در صفحات آخر رمان ترسیم می‌شود، همان‌طور که نشان خواهیم داد، نه فقط باز افزوده، بلکه به‌علاوه، آیندهٔ جمع دیگری غیر از گروه انقلابی‌های شانگهای است).

هنگام مباحثه پیرامون این متن در میان پژوهش‌گران بروکسل، توضیح دیگری ضروری به‌نظر رسید: هر چند در واقع، در ساختار سرنوشت بشر، قهرمانان رمان، گروه انقلابی‌های شانگهای است، جهان رمان را نه فقط چانگ کای ـ شک، فرال و نیروهای آشکارا و آگاهانه ضدانقلابی، بلکه رهبری کمونیستی منطقهٔ هان‌کیو نیز می‌سازند، رهبری‌ای که خواست و نیت انقلابی دارد اما در زمان محدودی که عمل رمان رخ می‌دهد، به‌طور عینی، شکست انقلابی‌های شانگهای و پیروزی چانگ کای ـ شک را تسهیل می‌کند.

و اما پیوندی که در داستان گروه شانگهای و رهبری هان‌کیو را به‌عنوان گروه‌های کمونیست مخالف ستم سرمایه‌داری، متحد می‌سازد، دقیقاً از نوع همان پیوند دیالکتیکی میان قهرمان و جهان است که ساختار رمانی را ممکن ساخته و لوکاچ آن را به‌درستی تمام تشریح کرده است.

می‌کند، خواستار تحویل سلاح به او می‌شوند.[۱]

در این اوضاع ناگزیر است که مبارزان شانگهای یک‌راست به‌سوی شکست و قتل‌عام پیش بروند.

بدین ترتیب، از آن‌جا که کتاب «گاه‌شمار انقلاب» نیز هست، روشن می‌شود که چرا نظرگاهش تا حدی به اندیشهٔ جناح مخالف نزدیک است. کتاب که بر مبنای نظرگاه کیو و مای و کاتو و رفقای‌شان نوشته شده، به‌طور ضمنی بر خراب‌کاری رهبری حزب در راه مبارزهٔ آنان و بر مسئولیت این رهبری در شکست و قتل‌عام و شکنجهٔ مبارزان تأکید می‌ورزد.[۲]

در این چارچوب، ارزش حاکم بر جهانِ سرنوشت بشر، ارزش اتحاد است، ارزشی که در این مورد فقط می‌تواند اتحاد پیکار انقلابی باشد.

دنیایی که حوادث داستان در آن رخ می‌دهد، همان دنیای فاتحان است و اشخاص ــ تا حد زیادی ــ ضرورتاً همان اشخاص‌اند، گرچه از زاویهٔ دیگری نگریسته شده‌اند. از همین رو، برای شناخت هر چه بهتر اشخاص این رمان بهتر است یکایک آنان را به ترتیب با شخصیت متناظرشان در رمان پیشین مقایسه کنیم.

در ابتدا مسلماً به شخصیت اصلی می‌پردازیم: در سرنوشت بشر، گروه انقلابی‌ها، شخصیت اصلی است. در فاتحان بورودین تجسم این شخصیت بود.[۳] تفاوت میان این دو، چشم‌گیر است، اما با تفاوت نظرگاه‌هایشان توجیه می‌شود.

از دیدگاه گارینِ فردباور[۴]، انقلابی فقط ممکن است یک فرد باشد که وجه مشخص او در آن است که نه فقط پیوند تنگاتنگی با پرولتاریا و سازمان رهبری‌کنندهٔ انقلاب دارد، بلکه تا حد یگانه شدن با این پرولتاریا و با این انقلاب پیش می‌رود، حال آن‌که این وجه مشخص، اگر از درون نگریسته شود، دقیقاً همان عاملی است که فرد را به جمع تبدیل می‌کند. به‌همین رو،

---

۱. در واپسین دم، در برابر مقاومت مبارزان شانگهای، حزب فقط می‌پذیرد که سلاح‌هایی را که هنوز تحویل داده نشده‌اند، زیر زمین پنهان کنند.

۲. با این همه باید خاطرنشان کرد که در عرصهٔ نظری، مالرو از موضع تروتسکی و جناح مخالف که از «خیانت» بوروکراسی سخن می‌گفتند، پیروی نمی‌کند، زیرا او در رفتار انترناسیونال ــ همان گونه که خود انترناسیونال آشکارا ادعا می‌کرده ــ نوعی تاکتیک موقتی می‌بیند که بحث دربارهٔ درست یا غلط بودن آن را باز می‌گذارد. به‌علاوه، بخش آخر رمان از موضع «رسمی» «سوسیالیسم در یک کشور» دفاع می‌کند و نشان می‌دهد که پیکار مبارزان شانگهای در ساختمان اتحاد جماهیر شوروی و مبارزهٔ بعدی حزب کمونیست جای می‌گیرد و تداوم می‌یابد.

۳. خود بورودین نیز در سرنوشت بشر نمودار می‌شود، اما شخصیت دیگری غیر از بورودینِ فاتحان است. او حالا رهبر انترناسیونال کمونیستی و دیوان‌سالاری است همان‌گونه که تروتسکی دید، بودش، و با مبارزی که در فاتحان، پیوند تنگاتنگی با انقلاب دارد، فقط در اسم مشترک است. همتای چنین مبارزی در سرنوشت بشر، همان گونه که پیش‌تر گفته شد مبارزان شانگهای‌اند.

4. individualiste

سرگذشتی که سرنوشت بشر روایت می‌کند، نه فقط سرگذشت فعالیت کیو و مای و کاتو و رفقای‌شان، ماجرای شکست و مرگ آنان، بلکه همچنین، سرگذشت جمع آنان است که پیوند تنگاتنگی با این فعالیت دارد و واقعیتی روانی، زنده و پویاست.

پیرامون آنان، اگر چهره‌های فرعی را کنار بگذاریم، به چهار شخصیت برمی‌خوریم که به هیچ جمع دیگری نمی‌پیوندند و افرادی کمابیش منفرد باقی می‌مانند: یک متحد [انقلاب]؛ تروریستی چینی به نام چن؛ یک دشمن، فرال؛ و دو شخصیت حد وسط، کلاپیک و ژیزور.

ما نوشتیم «یک متحد، تروریستی چینی به نام چن» حال آن‌که در فاتحان، هُنگ، گذشته از هر چیز، دشمنی باقی می‌ماند که گارین ــ به‌رغم تمامی علاقه و تفاهمش ــ سرانجام بایستی او را بکشد. تفاوت ناشی از آن است که چن، نه تنها همتای هُنگ نیست، بلکه آمیزه‌ای از هُنگ و گارین است، آمیزه‌ای که در آن، عناصر مشابه با عناصر سازندهٔ شخصیت گارین، برتری دارند. این امر وانگهی با همان تفاوت نظرگاه تبیین و توجیه می‌شود. از دیدگاه گارین، تفاوت میان او و هُنگ، چشم‌گیر است. هُنگ در واقع رفتاری انتزاعی، بیگانه با هر گونه توجه به کارایی دارد، حال آن‌که گارین ممکن نیست معنای ــ ناپایدار و گذرای ــ زندگی‌اش را جز در عملی انقلابی بیابد که کاملاً تابعِ کارایی پیکار است.

با این همه، در نظرگاه بورودین، این تفاوت، تا حد زیادی اهمیت خود را از دست می‌دهد؛ هُنگ و گارین تا جایی به‌هم شباهت دارند که هر دو افرادی دشمنِ آشکار و فعال بورژوازی‌اند، اما با این همه با انقلاب درنمی‌آمیزند.

از دشمنان انقلاب، فقط یک شخصیت در رمان حضور واقعی دارد: فرال که مدیر یک شرکت صنعتی است، در از هم گسستن ائتلاف‌های چانگ کای ـ شک شرکت می‌کند و سازش میان او و بورژوازی شانگهای را سازمان می‌دهد. او شخصیتی از نوع فاتحان، اما طبعاً، فاتحی بسیار سطحی‌تر از گارین و پرکن است، زیرا به‌جای پیوستن به انقلاب، در کنار ارزش‌های کاذب، در کنار آنچه در رمان، تجسم شر و دروغ است، قرار می‌گیرد. در واقع، او مظهر بی‌چون و چرای یکی از مخاطراتی است که این نوع انسان‌ها با آن‌ها روبه‌رو هستند؛ خطری که نیکلائیف در فاتحان، هنگامی که به راوی می‌گوید گارین ممکن بود «پیرو موسولینی» بشود، به آن اشاره کرده بود.

سرانجام، میان انقلابی‌ها و ارتجاع، دو شخصیت در رمان جایگاه نسبتاً مهمی کسب می‌کنند: ژیزور، پدر کیو و کلاپیک. دومی، آشنایی قدیمی است که در دو رمان پیشین مالرو، ناپدید شده بود: او تجسم بالون‌ها و گناهان کبیرهٔ ماه‌های کاغذی است، مردی که در عالم رویا

به سر می‌برد؛ هنرمند ناسازگار[۱]، مقلد سیرک. در این‌جا باید تصریح کرد که مالرو به هنگام نوشتن سرنوشت بشر، بسیار بیش از گذشته، زمان نگارش ماه‌های کاغذی، نسبت به او همدردی نشان می‌دهد. وانگهی دلیل این امر روشن است: در ماه‌های کاغذی موضوع بر سر افشا کردن کسانی بوده که ادعا داشتند تنها انقلابی‌های راستین در جهانی هستند که در آن هیچ جایی برای امید وجود ندارد، حال آن‌که اکنون کلاپیک، در میان انقلابی‌ها از یک‌سو و چانگ کای ـ شک یا فرال از سوی دیگر، کمابیش چهرهٔ فردی لاف‌زن را به‌خود می‌گیرد. با این همه باید از نویسنده تقدیر کرد که به‌رغم علاقه‌اش به کلاپیک، این امر را بی‌هیچ اغماضی روشن کرده که رفتار گسسته از واقعیت او ممکن است برای انقلابی‌هایی که در راه ارزش‌های راستین مبارزه می‌کنند، همان اندازه مفید که مضرّ و حتّی شوم باشد.

و سرانجام ژیزور، مظهر فرهنگ کهن چین و در وهلهٔ نهایی، بیگانه با هر نوع خشونت ارتجاعی یا انقلابی است. در حقیقت، در مقایسه با فاتحان، او با چن ـ دای منطبق است. اما واقعی بودن این انطباق در گرو آن است که از انطباق شخصیت‌های دیگر، پیچیده‌تر و باواسطه‌تر باشد. چن ـ دای در اصل با خشونت انقلابی مخالف است، ژیزور برعکس، با انقلاب پیوند دارد، البته نه مستقیماً ــ بنا به‌دلایل ایدئولوژیکی ــ بلکه از روی دلبستگی به پسرش[۲] که تمام وجود خود را در راه انقلاب گذاشته است. به‌نظر ما در این‌جا دو جنبهٔ مکمل چین کهن مطرح است و تصور حضور ژیزور در فاتحان و چن ـ دای در سرنوشت بشر، ناممکن نیست. در هر حال این نکته مسلم است که دلیلی ساختاری در دفاع از راه‌حل انتخابی مالرو وجود دارد: فاتحان در واقع روایت‌گر پیروزی انقلاب است و سرنوشت بشر، راوی شکست آن. باری در ذات ژیزور و چن ـ دای است که با خشونت پیروزمند مخالفت ورزند و به‌شیوهٔ مسلماً بسیار کم تأثیری، جانب مغلوبان را بگیرند.

ماجرای رمان، گرچه تأثرآور و اندوهبار، اما بسیار ساده است:

در برابر پیشروی ارتش کوئومین ـ تانگ، (که هنوز چانگ کای ـ شک و حزب کمونیست در آن عضویت دارند) تشکیلات مخفی کمونیست‌های شانگهای، با حمایت سندیکاها، قیام مسلحانه را به‌طور همزمان برای تسهیل پیروزی مهاجمان و برای تضمین رهبری جنبش پس از پیروزی، تدارک می‌بینند. در واقع با نزدیک شدن پیروزی کوئومین ـ تانگ، ستیز میان چانگ کای ـ شک و کمونیست‌ها، دم به دم حادتر می‌شود. آن‌ها که در پیکار با دشمن مشترک،

---

۱. non-conformiste، کسی که مخالف سازگاری و همرنگی با جماعت است ـ م.

۲. یادآوری می‌کنیم که در فاتحان، چن ـ دای نیز از پسران دوستانش که او تشویق کرده بود به مدرسهٔ نظامی افسران بروند، سخن می‌گوید.

متحد بودند، اکنون با حل مسئلهٔ ساختار اجتماعی و سیاسی چین جدید روبه‌رو می‌شوند که در پی شکست این دشمن در درجهٔ اوّل اهمیت قرار می‌گیرد.

بخش عظیمی از تودهٔ مبارزان حزب کمونیست چین، و از جمله، انقلابی‌های شانگهای، اصلاحات ارضی را به دهقانان، و کسب قدرت در شهرها را به سندیکاهای کارگری وعده می‌دهند و از این طریق آن‌ها را سازمان‌دهی می‌کنند. چانگ کای ـ شک برای مقاومت در برابر آن‌ها و داشتن دست بالا در کوئومین ـ تانگ، اتحاد با دشمنان پیشین خود، گسست از کمونیست‌ها و قتل‌عام مبارزان را تدارک می‌بیند. رهبری انترناسیونال و حزب کمونیست چین که خود را برای درگیر شدن در مبارزه، بسیار ضعیف ارزیابی می‌کنند، تصمیم می‌گیرند هر گونه فعالیت انقلابی را ممنوع کنند و راه را برای چانگ کای ـ شک باز بگذارند، البته به امید آن‌که این رفتار ملایم او را بر آن دارد تا سرکوبی را بی‌فایده بداند و درهم شکستن ائتلاف‌هایش را به تأخیر اندازد.

و اما مبارزان شانگهای که غرق در فعالیت‌اند، به‌درستی، عقیده‌ای خلاف این دارند. با این همه، بنا به‌دلایل مادی و نیز ایدئولوژیکی نمی‌توانند به‌طور منفرد و در تقابل با رهبری حزب، عمل کنند. به‌همین رو تنها این راه برایشان باقی می‌ماند که به شکست و قتل‌عام خویش، تن دردهند. رمان، فعالیت آنان را در روز پیش از ورود کوئومین ـ تانگ به شانگهای، واکنش‌شان را به‌هنگام باخبر شدن از تصمیم رهبری حزب و شکست آنان را پس از ورود چانگ کای ـ شک و سرانجام، شکنجه و قتل‌عام کمونیست‌ها را به‌دست او روایت می‌کند؛ قتل‌عامی که طی آن در میان انبوهی از دیگر مبارزان، دو نفر از سه قهرمان رمان کشته می‌شوند: کیو و کاتو.

کتاب با صحنهٔ مشهوری آغاز می‌شود: قتل یک فروشندهٔ اسلحه، یا به‌عبارت دقیق‌تر، یک دلال به‌دست چن برای این‌که سندی را از زیر سر او بردارد که تملک مقدار زیادی تپانچه را برای انقلابی‌ها، ممکن می‌سازد. قتلی که ویژگی‌اش از همان آغاز، نشان‌گر تفاوت میان چن و هُنگ است: در عرصهٔ روان‌شناختی؛ این قتل، عمل تروریستی است که به چن امکان می‌دهد تا از مسائل فردی خود آگاهی یابد؛ در عرصهٔ مادی، اقدامی است که سازمان انقلابی آن را ترتیب داده و در نتیجه بخشی از یک اقدام سازمان‌یافته است. بندی از کتاب، اهمیت این قتل را برای مبارزهٔ جمعی و معنای خاص آن را برای چن، نشان می‌دهد:

... گروه‌های انقلابی که با شورش قریب‌الوقوع خود می‌خواستند شانگهای را تصرف کنند حتی دویست تفنگ هم نداشتند. اگر شورشیان تپانچه‌های قنداق‌دار در اختیار داشته باشند (تقریباً سیصد عدد) ــ که این دلال، این مرد مرده، دربارهٔ فروش آن‌ها با

دولت مذاکره کرده بود ــ امکان موفقیت‌شان برای خلع سلاح کردن پلیس و مسلح کردن افراد خود ــ که بایستی اولین اقدامشان باشد ــ دو برابر خواهد شد. ولی چن از ده دقیقه پیش تاکنون حتی یک بار هم به یاد این موضوع نیفتاده بود. (صص۱۳ـ۱۴)[1]

چن پس از ارتکاب قتل، برای خروج مجبور است از مهمان‌خانه‌ای بگذرد که در آن زندگی سیر عادی خود را ادامه می‌دهد. از رهگذر این واقعه، توصیف رسایی از دو جهان کیفیتاً متفاوت ارائه شده است: جهان عمل انقلابی و جهان زندگی روزمره، زندگیِ فارغ از افکار و سیاست. در سرنوشت بشر این تضاد برای نشان دادن آگاهی‌ای به کار رفته که چن از تفاوت میان جهان عمل تروریستی که خود بدان تعلق دارد و «زندگی مردمی که آدم نمی‌کشند» کسب می‌کند. چند سال بعد، مالرو در گردوبن‌های آلتنبورگ توصیف مشابهی را به کار می‌برد تا نشان دهد ویکتوربرژه در مارسی، هنگامی که از مبارزه برای پیروزی تورانیسم (به‌نظر ما، بی‌تردید باید بخوانیم «کمونیسم») دست می‌کشد، وجود جهان زندگی روزمره و فارغ از افکار و عمل را کشف می‌کند؛ جهانی که به‌رغم آمادگی خود، نمی‌تواند بدان بپیوندد. چن در آسانسور به یک نفر «بیرمانی یا سیامیِ کمی مست» برمی‌خورد که به او می‌گوید «دختر سرخپوش توی دانسینگ معرکه است.» چن میل دارد «هم به او سیلی بزند تا ساکتش کند و هم او را در آغوش بگیرد، زیرا زنده است.» اما اگر در گردوبن‌های آلتنبورگ، فقط تضاد میان دو جهان، جهان عمل و جهان زندگی روزمره، نشان داده شده، در سرنوشت بشر، به جهان زندگی روزمرهٔ فارغ از سیاست و به جهان عمل تروریستی که انسان را منفرد می‌کند، جهان سومی افزوده می‌شود و در تقابل با آن‌ها قرار می‌گیرد که تحول آن، موضوع اساسی رمان است: جهان اتحاد و جمع انقلابی که بخشی از عمل چن بدان تعلق دارد و نقش و هدفش مشخصاً در بر گرفتن دو جهان دیگر است. چن پس از قتل واسطهٔ اسلحه و عبور از مهمان‌خانهٔ پر از عیاشان بی‌اعتنا، رفقایش را بازمی‌یابد:

حضور آنان چن را به‌آهستگی مثل علفی که از زمین برکشیده شود اما ظریف‌ترین ریشه‌هایش هنوز آن را در خاک نگه دارند، از تنهایی وحشتناکش بیرون می‌کشید. و در همان حال که به‌تدریج به‌سوی آن‌ها بازمی‌گشت گویی آن‌ها را کشف می‌کرد .... (ص۱۷)

---

۱. شماره‌هایی که در آخر نقل‌قول‌ها آمده، به صفحات ترجمهٔ فارسی کتاب سرنوشت بشر مربوط می‌شوند. ناگفته نماند که این نقل‌قول‌ها گاهی به ناگزیر و گاهی نیز بنا به‌ضرورت‌های روز با تغییراتی همراه‌اند. مشخصات ترجمهٔ فارسی کتاب: سرنوشت بشر، ترجمهٔ سیروس ذکاء، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۶۵ ـ م.

گفتیم که چن با شخصیت گارین انطباق بسیار بیشتری دارد تا با شخصیت هُنگ، و او در تحلیل نهایی، ترکیبی از آن دو است. اولین قتل برای او نیز مانند هُنگ، نوعی سرمستی و چرخشی تعیین‌کننده در زندگی‌اش است. با این همه مانند گارین، پس از قتل، سازمان مبارزان انقلابی را باز می‌یابد که هُنگ دیگر بازنیافته بود، و او در تمام طول رمان، خلاف این سازمان رفتار نمی‌کند و نیز مانند گارین در مبارزهٔ جمعی شرکت می‌ورزد اما با آن یگانه نمی‌شود.[1]

---

۱. خود چن این موضوع را طی گفت‌وگویی که سپس با پدر معنوی خود، ژیزور دارد، بیان می‌کند:

«چن سرانجام نگاهش را به چهرهٔ ژیزور دوخت و گفت:
ـ من فوق‌العاده تنها هستم.
ژیزور مشوش بود (...) آنچه او نمی‌فهمید این بود که چن ـ که بی‌شک آن شب رفقایش را مجدداً دیده بود، زیرا کیو را باز دیده بود ـ این همه از آن‌ها دور می‌نمود. پرسید:
ـ پس رفقایت چه؟
(...)
ـ آن‌ها نمی‌دانند؟
ـ که تو این کار را کرده‌ای؟
ـ نه، این را می‌دانند؛ هیچ اهمیتی ندارد (...) که این دفعهٔ اوّل است (...) شما هرگز کسی را نکشته‌اید، این‌طور نیست؟» (صص ۵۶ـ۵۷).

همین گفت‌وگو شباهت دیگری را نیز با گارین نشان می‌دهد. نخستین زنی که با چن همبستر شد، روسپی بوده (مای در جای دیگری از کتاب می‌گوید که چن «از عشق بیزار است»). ماهیت روابط او با روسپی‌هایی که با آنان همبستر می‌شود، ترکیبی از تسلط و همبستگی است:

«ژیزور پرسید:
ـ بعداً چه احساسی داشتی؟
ـ غرور.
ـ غرور مرد بودن؟
ـ غرور زن نبودن.
صدای چن دیگر بیان‌گر کینه نبود، بلکه تحقیری نامفهوم را بیان می‌کرد. به حرفش ادامه داد:
ـ فکر می‌کنم می‌خواهید بگویید که من باید خود را ... جداً حس کرده باشم؟
(...) ـ بله، ... به‌طور وحشتناکی. شما حق دارید که از زنان صحبت می‌کنید. شاید انسان کسی را که می‌کشد، بسیار تحقیر می‌کند، ولی کمتر از دیگران.
(...)
ـ کمتر از آن‌هایی که نمی‌کشند؟
ـ کمتر از آن‌هایی که نمی‌کشند: دست نخورده‌ها» (صص ۵۸ـ۵۹)

به‌علاوه، او بسیار بیشتر از یک چینی، پیش از هر چیز مانند گارین، روشن‌فکر است، مردی که ساختار زندگی‌اش را یک اندیشه تشکیل می‌دهد.

«چن با کینه جواب داد:
من چینی هستم.
ژیزور فکر کرد: «نه». شاید به استثنای امور جنسی‌اش، چن چینی نبود. مهاجران کلیه کشورها که ←

چن پس از قتل و بازپیوستن به گروه انقلابی‌ها، در آن‌جا، در میان دیگر رفقا بـه دو شـخص برمی‌خورد که نه به‌عنوان افراد، بلکه به‌عنوان نمایندگان تمامی گروه و مظهر اتحاد انقلابی، در مرکز رمان جای دارند: کاتو و کیو.

وجه مشخص هر دو نفر آن‌ها، درگیر شدن همه جانبه در عمل است. در کتاب، کاتو فقط در نقش مبارزی سرگرم پیکار، به هنگام دستگیری و سپس اعدام، دیده شده است. کیو، برعکس در زندگی خصوصی، در روابطش با مای نیز دیده می‌شود، اما این امر در حکم افزودن عرصهٔ تازه و متفاوتی نیست، زیرا وجه مشخص مای و کیو در ترکیب زنده و همساز زندگی عمومی و زندگی خصوصی آنان، یا به قول لوکاچ، در ترکیب نام فرد و شهروند است؛ و مشخصاً از آن‌جا که این ترکیب ــ که در نوشته‌های پیشین مالرو نیز وجود نداشته ــ در زندگی جاری بی‌نهایت نادر است، نشان دادن این نکته مهم بوده که اندیشه و آگاهی کیو تا چه حد به تمامی درگیر عمل است. به‌همین رو مالرو نیز چندین بار می‌گوید که همهٔ تفکرات کیو، پیوند ساختاری و اندام‌واری با پیکار قریب‌الوقوع دارند.

هنگامی که پس از تصمیم‌گیری در مورد حمله به کشتی برای برداشتن تپانچه‌ها، کیو وارد محلهٔ چینی می‌شود:

> کیو فکر کرد: «محلهٔ خوبی است» تقریباً از یک ماه پیش که او کمیته به کمیته شورش را تدارک می‌دید، از دیدن کوچه‌ها غافل شده بود: دیگر نه در گل‌ولای، بلکه روی یک نقشه راه می‌رفت (...) سر یک پیچ نگاه او ناگهان در ژرفای روشنایی کوچهٔ عریضی فرو رفت؛ با این‌که کوچه زیر پردهٔ رگبار باران فرو رفته بود، منظرهٔ خود را در ذهن کیو حفظ می‌کرد، زیرا در این کوچه به‌زودی می‌بایست در برابر تفنگ‌ها و مسلسل‌هایی که از انتهای آن تیراندازی خواهند کرد، دست به حمله بزنند.... (ص ۲۳)

به‌همین ترتیب، هنگامی که کیو پس از پشت سرگذاشتن محلهٔ چینی، به نرده‌های محلهٔ «شرکت‌ها» می‌رسد:

> دو سرباز آنامی و یک سرجوخهٔ ارتش استعماری فرانسه مدارک او را بازرسی کردند: کیو

← شانگهای از آن‌ها پر بود به ژیزور نشان داده بودند که انسان چقدر به‌شیوهٔ ملی از ملت خود جدا می‌شود. ولی چن حتی با شیوه‌ای که چین را ترک گفته بود، دیگر به آن دیار تعلق نداشت: نوعی آزادی همه جانبه و تقریباً غیرانسانی او را کاملاً تسلیم اندیشه‌ها کرده بود.» (ص۵۸)

گذرنامهٔ فرانسوی خود را همراه داشت. یک کاسب چینی، برای تطمیع مأموران پاسگاه چند قطعه نان شیرینی گوشت‌دار به نوک سیم‌های خاردار نصب کرده بود. (کیو فکر کرد: «روش خوبی برای مسموم کردن احتمالی مأموران پاسگاه است»).(۲۶)

در درون محلهٔ شرکت‌ها او در جست‌وجوی کلاپیک است. این فرد، همان گونه که پیش‌تر گفته شد، در عالم رویا زندگی می‌کند و نه در واقعیت. این نکته، از جمله با توصیف سر و وضع ظاهر او بیان شده است:

آقای بارون کلاپیک به هر لباسی که درمی‌آمد ــ آن شب لباس اسموکینگ در بر داشت به‌نظر می‌آمد که لباس مبدل پوشیده است. (ص ۲۸)

کیو او را در حالی می‌یابد که برای دو نفر از رقاصان کاباره، نقشهٔ خیالی ورود چانگ کای ـ شک را تعریف می‌کند. اما او در این طرح، چه جایگاهی برای خود قائل است؟

ـ و شما در این میان چه کاره خواهید بود؟
با حالتی شکوه‌آمیز و گریان گفت:
ـ چطور، دوست عزیز، حدس نمی‌زنید؟ من منجم دربار خواهم شد و وقتی که می‌روم ماه را در مردابی بچینم خواهم‌مرد ــ شبی که مست خواهم بود. امشب؟ (ص ۲۸)

ما در جای دیگری دربارهٔ دو شخصیتی که هنوز به معرفی‌شان نپرداخته‌ایم، بحث خواهیم کرد: ژیزور و فرال.

آنچه سرنوشت بشر را از رمان‌های پیشین مالرو متمایز می‌کند، پیش از هر چیز، فقدان عاملی است که در آن‌ها از همه مهم‌تر و ویژگی اساسی گارین، پرکن و حتی بورودین بوده است: بیماری. این عامل البته در سرنوشت بشر موجود است، اما صرفاً تا جایی که اثر جنبهٔ گاه‌شمار اجتماعی نیز دارد: بیماری فرزندان مردم، پیامدهای خودکشی ناموفق زنی که برای اجتناب از ازدواج با پیرمرد ثروتمندی خواسته است بمیرد و غیره. و اما قهرمانان، یعنی مبارزان انقلابی، ممکن است قتل‌عام و شکنجه شوند، ولی با این همه اساساً سالم باقی می‌مانند. آنان حتی تا جایی پیش می‌روند که با زندگی خود، اوج سرنوشت بشر و از همین رهگذر، اوج سلامتی را نشان می‌دهند. اگر هم بیماری وجود دارد، به افراد مربوط نمی‌شود، بلکه جمع انقلابی را در بر می‌گیرد

که قهرمان حقیقی رمان است و ما به خصلت بغرنج آن پیش‌تر اشاره کردیم. و اما در مورد روان‌شناسی این جمع، از آن‌جا که نمی‌توانیم آن را گام به گام بررسی کنیم، در دو موقعیت بسیار مهم به تحلیلش می‌پردازیم: عشق و مرگ، روابط میان کیو و مای از یک‌سو و شکنجه، اعدام انقلابی‌ها به هنگام پیروزی چانگ کای ـ شک از سوی دیگر.

عشق و مرگ در واقع دو عنصر مهم برای توصیف شخصیت‌های رمانی به‌طور عام و به‌ویژه شخصیت‌های رمانی مالرو هستند. اما در سرنوشت بشر آن‌ها سرشت و نقشی دارند که با سرشت و نقش‌شان در آثار پیشین، متفاوت است. پیش‌تر گفتیم که در جهان مالرو روابط میان مردان و زنان، پیوسته، رابطهٔ جامع میان مردان و جهان را منعکس می‌سازد. به‌همین سبب است که در جهان پرکن و گارین، فقط به لذت جنسی و روابط سلطه‌گرانه برمی‌خوریم، حال آن‌که در سرنوشت بشر، این رمان اتحاد انقلابی راستین، لذت جنسی، همانند فرد، در اتحاد راستین و برتری، ادغام شده و اعتلا یافته است: اتحاد عشق.

یک جمله، فقط یک جمله به‌تنهایی در جادهٔ شاهی نشان‌دهندهٔ امکان این پیوندی است که محور سرنوشت بشر قرار می‌گیرد. پیش‌تر آن را ذکر کرده‌ایم: هنگامی که پرکن از مرگ قریب‌الوقوع خود باخبر می‌شود، به اقدامی شهوانی پناه می‌برد و در همان لحظه‌ای که از امکان‌ناپذیری هر گونه کامجوییِ جنسیِ ماندگاری آگاهی می‌یابد، به این نکته نیز پی می‌برد که «فقط زنی را که دوستش می‌داریم، تصاحب می‌کنیم.»

این جمله، که در جهان جادهٔ شاهی ــ جایی که در آن عشق موجود نیست ــ معنایی ندارد، مبشر سرنوشت بشر است که در آن مالرو از رهگذر کیو و مای، نخستین زوج عاشق آثار خویش و یکی از ناب‌ترین و شیواترین سرگذشت‌های عاشقانه‌ای را که در آثار مهم سدهٔ بیستم توصیف شده‌اند، می‌آفریند.[۱]

و اما لذت جنسی و سلطه‌جویی، بی‌تردید در این اثر غایب نیستند؛ در آن حتی دو صحنهٔ بسیار مشهور از این دست، آمده است. اما آن‌ها به قهرمانان رمان، کیو و مای مربوط نمی‌شوند، بلکه مشخصاً شخصیت حاشیه‌ای فرال را در بر می‌گیرند که همان گونه که پیش‌تر گفته شد، از برخی جهات، با گارین و پرکن انطباق دارد. از سوی دیگر، همین رابطهٔ صرفاً شهوانی با زنان را، البته در موقعیتی انسانی‌تر، نزد چن می‌یابیم، شخصیتی که او نیز تا حد زیادی با گارین منطبق است.

با این همه میان لذت جنسی و سلطه‌جویی در رمان‌های پیشین و همین مناسبات در

---

۱. به‌دلیل اهمیت خاص عشق کیو و مای در مجموعهٔ آثار مالرو و نیز به‌سبب دشواری توصیف آن با تحلیل مفهومی و نظری، ضمن نقل‌قولی طولانی، عین خود متن را می‌آوریم.

سرنوشت بشر، تفاوت مهمی وجود دارد که برای درک شخصیت‌ها، اساسی است. در رمان‌های پیشین، لذت جنسی و سلطه‌جویی، ارزش‌هایی ناپایدار اما مثبت بودند، در صورتی‌که آن‌ها در پی حضور عشق در سرنوشت بشر که رمانِ اتحاد انقلابی است، به‌کلی دگرگون و به‌ویژه ارزش‌باخته شده‌اند. به این موضوع جای دیگری باز خواهیم گشت. اکنون به عشق کیو و مای بپردازیم که در سرنوشت بشر، سرگذشت یک عشق در قرن بیستم است، دورانی که چنین احساسی دیگر در دسترس هر زن و مردی نیست. به‌همین دلیل فقط در موردی امکان موفقیت دارد که پیوندی ناگسستنی با عمل انقلابی دو دلداده داشته باشد.

داستان این عشق، سرگذشت احساس کاملاً جدیدی است که در ستیز با نوعی از احساس و لذت جنسی قرار می‌گیرد که کیو و مای در واقع آن‌ها را پشت سر گذاشته‌اند، اما هنوز بازمانده‌هایشان نزد هر دو موجود است. به‌عبارت دیگر، کیو و مای، همیشه تا سطح زندگی خودشان بالا نمی‌آیند و ضعفی که در وجود هر دو نفرشان باقی مانده است، به‌طور قطعی رفع نمی‌شود مگر به یمن عمل و مرگ قریب‌الوقوعی که به یاری آنان می‌شتابد و وادارشان می‌کند سطح والای خاص خود را بازیابند.

ماجرا از این قرار است: مای با آگاهی به این‌که او و کیو، هر دو، ضمن پیوند با یکدیگر، آزادی خاص خود را حفظ می‌کنند و مصمم به رعایت آزادی دیگری هستند، در حال خستگی، ــ و تا حدی نیز تحت تأثیر ترحم و همبستگی‌ای که او را به مردی پیوند می‌داد که می‌دانست تا چند ساعت دیگر در معرض کشته شدن قرار دارد ــ با یکی از رفقای قدیمی‌اش که به او تمایل داشت، اما مای او را دوست نداشت، آمیخته است. مای با یقین به این‌که این قضیه هیچ اهمیتی برای رابطهٔ او با کیو ندارد، رابطه‌ای که در مقابل، با کوچک‌ترین دروغی، لکه‌دار می‌شود، آن را با کیو در میان می‌گذارد و کیو از شنیدن آن دچار دردی عمیق و حسادتی شدید می‌شود:

> کیو از خوارکننده‌ترین دردها رنج می‌کشید: دردی که انسان از کشیدن آن خود را تحقیر می‌کند. واقعاً مای آزاد بود که با هر کسی که می‌خواهد، باشد. پس این درد از کجا می‌آمد که کیو در مورد آن هیچ حقی برای خود قائل نبود اما آن درد در مورد او هر حقی را برای خود قائل بود؟
>
> ـ (...) کیو، می‌خواهم موضوع عجیبی را با تو در میان بگذارم که با این حال، حقیقت دارد... تا پنج دقیقه پیش گمان می‌کردم که این قصه برایت علی‌السویه خواهد بود. شاید برای این‌که این‌طوری راحت‌تر بودم... می‌دانی، کشش‌هایی هست، به‌خصوص وقتی‌که آدم این‌قدر به مرگ نزدیک باشد (کیو، من فقط به مرگ دیگران عادت دارم) که

هیچ ربطی به عشق ندارند...

با این همه، حسادت وجود داشت و چون میل جنسی‌ای که برمی‌انگیخت بر مهر و محبت بنا شده بود، با تشویش بیشتری همراه بود. کیو با چشمان بسته و همچنان که بر آرنجش تکیه داده بود، می‌کوشید ــ چه کار اندوهباری ــ از این موضوع سردر آورد. فقط صدای تنفس ناراحت مای و صدای خش‌خش پاهای سگ را می‌شنید. جراحت او قبل از هر چیز از این ناشی می‌شد (و افسوس که دنباله‌هایی در پی داشت!) که در نظر او مردی که با مای درآمیخته بود («با این همه نمی‌توانم او را معشوق مای بنامم») نسبت به مای حس تحقیر داشت. او یکی از رفقای قدیمی مای بود و کیو چندان شناختی از وی نداشت. اما او از زن‌ستیزی[1] ذاتی تقریباً همهٔ مردها آگاه بود. «از فکر این‌که این مرد پس از درآمیختن با مای، به این دلیل که با او خوابیده است، می‌تواند دربارهٔ او فکر کند که «زنکهٔ روسپی» دلم می‌خواهد خفه‌اش کنم. آیا هیچ گاه جز به چیزی که فرض می‌کنیم مطلوب فرض فردی دیگر است حسادت می‌ورزیم. ای بشر حقیر...» برای مای، این رابطهٔ جنسی هیچ تعهدی ایجاد نمی‌کرد. ولی لازم بود که این مرد هم آن را بداند. این‌که با مای درآمیخته، مهم نیست، ولی نباید تصور کند که او را تصرف کرده است. «دارم کسل‌کننده می‌شوم...» ولی در این میان از دست او هیچ کاری برنمی‌آمد و تازه مسئلهٔ اصلی این نبود، این را هم می‌دانست. مسئله اصلی، آنچه او را تا حد اضطراب، مشوش می‌کرد، این بود که او ناگهان از مای جدا شده بود، نه از سر خشم (گرچه وجودش خالی از خشم هم نبود) نه از روی حسادت (نکند حسادت دقیقاً یعنی همین؟)، بلکه به‌حکم احساس بی‌نامی که به اندازهٔ زمان یا مرگ، ویران‌گر بود: کیو دیگر مای را نمی‌یافت. (صص ۵۰ـ۵۱).

سپس کیو از خانه بیرون می‌رود، بی‌آن‌که رابطه‌اش با مای برقرار شده باشد:

مای لب‌هایش را به‌طرف او جلو می‌برد. روح کیو می‌خواست او را ببوسد ولی دهانش نه، گویی دهان به‌طور مستقل هنوز کینه‌ای با خود داشت. عاقبت او را بوسید ولی نه جانانه. مای با پلک‌های فروافتاده، اندوهگین او را نگریست. چشمان اندوهبار او به‌محض این‌که عضلات صورتش به‌سخن درمی‌آمد، به‌شدت گویا می‌شد. کیو راه افتاد. (ص ۵۳)

---

1. misogynie

کیو فقط هنگامی که تنها در کوچه است و عمل را بازیافته است، درمی‌یابد که عشق آنان تا چه حد ژرف است:

مردم، همتای من نیستند. آن‌ها کسانی‌اند که مرا می‌نگرند و درباره‌ام قضاوت می‌کنند. همتایان من کسانی‌اند که دوستم دارند و به من نمی‌نگرند. مرا با وجود همه چیز دوست می‌دارند، با وجود ضعف، با وجود پستی، با وجود خیانت، مرا و نه آنچه کرده‌ام یا خواهم کرد؛ کسانی که تا وقتی من خودم را دوست داشته باشم، آن‌ها نیز دوستم خواهند داشت حتی خودکشی‌ام را... فقط با مای است که من این عشق جریحه‌دار یا بی‌جریحه را مشترکاً دارا هستم؛ مثل زوج‌های دیگری که کودکان بیماری دارند و ممکن است بمیرند...» این مسلماً خوشبختی نبود، چیزی ابتدایی بود که با تیرگی‌ها همخوانی داشت و گرمایی را در وجود کیو برمی‌انگیخت که به هماغوشی بی‌حرکتی می‌انجامید، مثل گذاشتن گونه‌ای روی گونه‌ای دیگر، تنها چیزی که در وجود او به اندازه مرگ، قوی بود.

روی بام‌ها، دیگر سایه‌هایی در حال پاسداری بودند.

بحران میان کیو و مای رفع نمی‌گردد مگر به هنگام شکست، وقتی که کیو عازم جلسهٔ کمیته مرکزی می‌شود. او نیز مانند مای می‌داند که احتمالاً دستگیر و اعدام خواهد شد. با این همه، در ابتدا تنش میان آن دو گویی بالا می‌گیرد:

ـ کجا می‌روی مای؟

ـ با تو می‌آیم، کیو.

ـ برای چه؟

مای جواب نداد. کیو گفت:

ـ اگر با هم باشیم ما را زودتر شناسایی می‌کنند تا وقتی که جدا باشیم.

ـ نه، چرا؟ اگر تحت نظر باشی، فرقی نمی‌کند...

ـ آمدن تو هیچ فایده‌ای ندارد.

ـ طی این مدت این‌جا ماندنم چه فایده‌ای دارد؟ مردها نمی‌دانند انتظار کشیدن یعنی چه...

کیو چند قدم برداشت، ایستاد، به‌طرف مای برگشت:

ـ گوش کن مای: وقتی آزادی تو در میان بود، من آن را پذیرفتم.

مای دریافت که کیو به چه موضوعی اشاره می‌کند و ترسید: آن‌را فراموش کرده بود. کیو در واقع با لحن گرفته تری افزود:

ـ و تو توانستی این آزادی را بگیری. حالا آزدای من در میان است.

ـ ولی کیو این دو موضوع چه ربطی به‌هم دارد؟

ـ پذیرفتن آزادی دیگری، یعنی به او، در برابر رنج و اندوه خودش، حق بدهیم، این را به تجربه دریافته‌ام.

[ـ کیو، من «دیگری» هستم؟]

کیو خاموش ماند. آری، در آن لحظه او، دیگری بود. چیزی میان آن دو تغییر کرده بود. مای سخنش را از سر گرفت.

ـ برای این‌که من... آخر به‌علت این قضیه ما دیگر نمی‌توانیم حتی در خطر با هم باشیم کیو خوب فکر کن: مثل این‌که داری انتقام می‌گیری ...

ـ ناتوانی در انتقام‌گیری و در پی آن بودن به‌هنگامی که دیگر بیهوده است، دو مطلب‌اند.

ـ ولی اگر تو تا این حد از من دلخور بودی، فقط کافی بود معشوقه‌ای برای خودت بگیری... ولی نه! چرا این حرف را می‌زنم؟ درست نیست. من که معشوقی نگرفته‌ام! تو به‌خوبی می‌دانی که با هر کس بخواهی می‌توانی بخوابی...

کیو با تلخی جواب داد:

ـ تو برایم کافی هستی.

نگاه کیو مای را به تعجب انداخت: انواع احساسات در آن به‌هم آمیخته بودند، و از همه آشفته کننده‌تر این‌که در چهره‌اش جلوهٔ نگران‌کنندهٔ هوسی دیده می‌شد که خود نیز از آن بی‌خبر بود. کیو دنبالهٔ حرفش را گرفت:

ـ در حال حاضر میلی به آمیختن با کسی ندارم. نمی‌گویم که تو اشتباه می‌کنی: می‌گویم که می‌خواهم تنها بروم. آن آزادی که تو برای من قائلی، آزادی خودت است. آزادی انجام هر کاری که خوشایند توست. آزادی نوعی مبادله نیست، آزادی، همان آزادی است.

ـ نوعی تسلیم و واگذاری است...

سکوت

ـ کیو، چرا کسانی که یکدیگر را دوست دارند، در مقابل مرگ قرار می‌گیرند؟ مگر

برای این نیست که با هم با آن مواجه شوند؟

مای فهمید که کیو بی‌آن‌که به بحث ادامه دهد، خواهد رفت. جلوی در جای گرفت و گفت:

ـ اگر این آزادی بنا بود در این لحظه ما را از هم جدا کند، نمی‌بایست آن را به‌من بدهی.

ـ تو آن را نخواستی.

ـ تو اوّل آن را برای من قائل شده بودی.

کیو اندیشید: «نمی‌بایستی حرف مرا باور کنی.» راست بود که او این آزادی را همیشه برای مای قائل شده بود، ولی بحث کنونی مای دربارهٔ این حقوق، او را بیش از پیش از کیو جدا می‌ساخت. مای با لحن تلخی گفت:

ـ حقوقی هست که می‌دهند فقط برای این‌که از آن‌ها استفاده نشود.

ـ اگر این حق را برای آن به تو داده بودم که حالا دودستی به آن بچسبی، بد نبود...

این لحظه، بیش از مرگ آن دو را از هم جدا می‌کرد، پلک‌ها، دهان، شقیقه‌ها، جای تمامی مهربانی‌ها در چهرهٔ یک زن مرده پیداست، ولی این گونه‌های برجسته و این پلک‌های سنگین دیگر فقط به دنیایی بیگانه تعلق داشت. جراحات عمیق‌ترین عشق‌ها برای ایجاد شدیدترین کینه‌ها کافی است. آیا مای با این همه نزدیکی به مرگ در آستان این دنیای خصومتی که در برابر خود می‌دید، پا پس خواهد کشید؟ گفت:

ـ کیو، من به هیچ چیز نچسبیده‌ام. گیریم که اشتباه کرده‌ام، هر طور که تو بخواهی، ولی حالا، در این لحظه، بی‌درنگ می‌خواهم با تو بیایم. این را از توم می‌خواهم.

کیو خاموش بود. مای به حرفش ادامه داد:

ـ اگر تو دوستم نداشتی، برایت فرقی نمی‌کرد که بگذاری من با تو بیایم... این‌طور نیست؟ پس چرا می‌خواهی که زجر بکشیم؟ (و بعد با خستگی اضافه کرد:) آن هم در چنین موقعی.

(...)

مای پرسید:

ـ با هم می‌رویم؟

ـ نه.

مای صادق‌تر از آن بود که غریزه‌اش را پنهان کند و با سماجت گربه‌واری بر سر میل و خواستهٔ خود برمی‌گشت و همین کیو را اغلب عصبانی می‌کرد. مای از دم در کنار

رفت، ولی کیو ناگهان دریافت که فقط تا وقتی میل داشت از در عبور کند که مطمئن بود نخواهد توانست.

ـ مای، می‌خواهی غافل‌گیرانه از هم جدا شویم؟

ـ آیا من مثل زنی زندگی کرده‌ام که نشاندهٔ کسی است؟

آن دو برابر هم ایستاده بودند، دیگر نمی‌دانستند چه بگویند و سکوت را نیز پذیرا نمی‌شدند، هر دو می‌دانستند این لحظه که یکی از سخت‌ترین لحظات زندگی آن‌هاست، با گذشت زمان تباه شده است: جای کیو نه آن‌جا، بلکه در کمیته بود و در پس هر آنچه می‌اندیشید، ناشکیبایی کمین کرده بود.

مای با سر خود در را به کیو نشان داد. کیو او را نگاه کرد و سرش را میان دستانش گرفت و بی‌آن‌که بر آن بوسه زند با ملایمت فشار داد، گویی می‌توانست با این فشار دادن سر و صورت، هر آنچه از محبت و خشونت در تمامی حرکات مردانه عشق وجود دارد، نشان دهد. عاقبت دست‌هایش باز شد و کنار رفت.

هر دو در بسته شد. مای همچنان گوش می‌داد، گویی انتظار داشت که در سومی هم که وجود خارجی نداشت، بسته شود. با دهانی باز و سست، غرق در اندوه، دریافت که از آن رو به کیو اشاره کرد تنها برود که فکر می‌کرد بدین ترتیب واپسین و تنها حرکتی را انجام می‌دهد که ممکن است کیو را بر آن دارد او را همراه خود ببرد.» (صص ۱۸۶ـ۱۸۸)

اما هنگامی که کیو، تنها در خیابان است، نیرویی را که او را به مای پیوند می‌دهد، مجدداً احساس می‌کند:

«جدایی از مای کیو را از هم و غم رها نساخته بود. برعکس: مای در این کوچهٔ خلوت ــ پس از آن‌که تسلیم شده بود ــ قوی‌تر از وقتی بود که در مقابل او ایستادگی می‌کرد. کیو وارد شهر چینی شد، البته حواسش بود، ولی اعتنایی نداشت. «آیا من مثل زنی زندگی کرده‌ام که نشاندهٔ کسی است؟» کیو به چه حقی حمایت ترحم‌انگیزش را نثار زنی می‌کرد که حتی پذیرفته بود او تنها برود؟ به چه دلیلی این زن را ترک می‌گفت؟ آیا اطمینان داشت که در این ماجرا انتقام نقشی ندارد؟ لابد مای هنوز روی تخت نشسته بود و از درد و رنجی که نیازی به تحلیل روانی نداشت، در هم شکسته شده بود...

کیو دوان دوان به خانه برگشت.

اتاق قفنوس‌ها خالی بود: پدرش بیرون رفته، اما مای همچنان در اتاق بود. کیو پیش از گشودن در، مکث کرد، تحت تأثیر احساس همبستگی در مرگ، توان خود را از

دست داده بود و پی می‌برد که عشق به‌رغم هیجان خود، در برابر این یگانگی، چقدر ناچیز و حقیر است. اکنون درمی‌یافت که شاید کامل‌ترین صورت عشق، صورتی‌که بالاتر از آن وجود ندارد آن است که کسی را که دوستش داریم با خود به‌سوی مرگ بکشانیم.

در را باز کرد.

مای پالتوی خود را با عجله به دوش انداخت و بی‌هیچ کلامی در پی کیو به راه افتاد.» (ص ۱۸۹)

کیو و مای به نزدیکی محل تشکیل کمیته نظامی می‌رسند، اما در آن‌جا، مای، مضروب و کیو، دستگیر می‌شود. سپس به هنگام اعدام، قرص سیانوری را که اغلب رهبران انقلابی، با پیش‌بینی احتمال دستگیری، همراه خود دارند، می‌بلعد و خود را می‌کشد تا از شکنجه خلاص شود و به هنگام مرگ به‌طور همزمان، مای و دیگر رفقای همرزم خود را به تمامی و بی‌استثنا باز می‌یابد:

کیو چشم‌هایش را بست (...) مرگ اشخاص زیادی را دیده بود و به یاری تربیت ژاپنی خود، همواره فکر می‌کرد که چقدر زیباست انسان با مرگی خاص خود، با مرگی که شبیه زندگی است، بمیرد. و مردن، انفعال است، اما خود را کشتن، عمل است. به محض این‌که دنبال اولین نفر از رفقای آن‌ها بیایند، او با هوشیاری تمام خود را خواهد کشت. با قلبی فشرده به یاد صفحه‌های گرامافون افتاد. زمانی‌که امید هنوز معنایی داشت! دیگر مای را نخواهد دید و تنها غمی که در برابرش آسیب‌پذیر بود، همان غم مای بود، چنان‌که گویی مرگ خودش یک خطا بود: با طعن خشم‌آلودی فکر کرد: «پشیمانی از مردن» ولی نسبت به پدرش که همیشه در نظر او مظهر قدرت بود و نه ضعف، هیچ احساسی شبیه به این نداشت. از بیش از یک سال پیش مای او را از هر نوع تنهایی ــ اگر نگوییم از هر نوع تلخ‌کامی ــ رهانیده بود. افسوس! هر گاه که به مای فکر می‌کرد، این گریز دردآلود در مهربانی پیکرهایی که برای نخستین بار به‌هم آمیخته بودند، برانگیخته می‌شد، گرچه دیگر از دنیای زندگان جدا شده بود... «حالا او باید مرا فراموش کند...» اگر این را به او می‌نوشت، جز این‌که او را غم‌زده‌تر و بیشتر به‌خود علاقه‌مند کند، نتیجه‌ای نداشت. «و این یعنی به او بگوییم کس دیگری را دوست داشته باشد». ای زندان، جایی که زمان باز می‌ایستد ــ زمانی که جای دیگر تداوم می‌یابد... (ص ۲۷۵)

در کنار این اتحاد تام کیو و مای که در آن نمی‌توان رابطهٔ خصوصی را از فعالیت انقلابی ما به‌هیچ رو جدا کرد، در کنار این تمامیت تحقق‌یافته[1]، رابطهٔ دیگری میان مرد و زن که در رمان تشریح شده، رابطهٔ میان فرال و والری، طبعاً ارزش‌باخته و حقیر است (در رمان فقط اشاراتی به‌روابط جنسی چن با روسپیان آمده است) و هیچ جای شگفتی نیست که ارزش‌باختگی این رابطه، ضرورتاً در سرنوشت بشر، نوعی تغییر ماهیت را در پی دارد. در این‌جا دیگر هیچ نوع تسلط، هیچ‌گونه برتری مرد وجود ندارد. والری طغیان می‌کند و برای تحقیق فرال، به‌طور همزمان با او و فرد دیگری از همان قماش در سرسرای مهمان‌خانه‌ای قرار می‌گذارد و به هر دو هم می‌گوید که یک قناری با خود بیاورند. والری نمی‌آید و آن دو مرد، با حالتی ریشخندآمیز، همراه نوکران‌شان که قفس‌های قناری را حمل می‌کنند، رو در روی هم قرار می‌گیرند.

فرال برای انتقام‌گیری، اتاق والری را در غیاب او، پر از پرنده می‌کند. به بقیهٔ ماجرا اشاره‌ای نشده، به‌علاوه، دیگر اهمیتی هم ندارد: رابطهٔ آن‌ها در میان پوچی و تمسخر محو می‌گردد.

و با این حال، این رابطهٔ تسلط جنسی در فاتحان و در جادهٔ شاهی، در عرصهٔ زندگی خصوصی، برترین ارزشی بوده که حسن زیستن و اثبات وجود خود را برای گارین و پرکن، میسر می‌ساخته است.

در کنار عشق، مرگ یکی از دیگر رخدادهای سازندهٔ زندگی اشخاص اصلی رمان است. ما ضمن یادآوری لحظه‌ای که کیو به هنگام خوردن سیانور، حضور مای را به شدیدترین وجهی احساس می‌کند، به‌معنا و نقشی اشاره داشتیم که مرگ برای انقلابیون سرنوشت بشر دارد، معنا و نقشی متفاوت و حتی متضاد با معنا و نقشی که مرگ در رمان‌های پیشین، برای گارین و پرکن دارد. در فاتحان و جادهٔ شاهی، در حقیقت، مرگ آن واقعیت گریزناپذیری است که تمامی ارزش‌هایِ درون جهانی و پیوسته به عمل را متزلزل و گذرا می‌سازد، آن‌ها را به‌نحوی محو می‌گرداند که تأثیر گذشته‌شان را نیز نفی می‌کند و قهرمان را به پریشانی و تنهایی مطلق می‌کشاند، حال آن‌که همین مرگ برعکس، در سرنوشت بشر، بیان‌گر لحظه‌ای است که وحدت ناگسستنی با عمل و اتحاد با دیگر رفقا را به تمامی تحقق می‌بخشد. در رمان‌های پیشین، مرگ تمامی پیوندها میان فرد و جمع را می‌گسست. در سرنوشت بشر، رفع قطعی تنهایی را تضمین می‌کند. در میان اشخاصی که مظهر گروه انقلابی به‌معنای دقیق کلمه‌اند، دو مرگ توصیف شده، مرگ کاتو و مرگ کیو. ما بیشتر از مرگ کیو سخن گفته‌ایم: او در حالی می‌میرد که نه فقط مای، بلکه کاتو، رفقایش و به‌ویژه معنای مبارزه و زندگی‌اش را نیز باز می‌یابد. به‌همین سبب مرگ او،

---

1. Totalité realisee.

نوعی پایان نیست، زیرا زندگی و مبارزه‌اش را تمامی کسانی از سر خواهند گرفت که پس از او به فعالیت ادامه خواهند داد:

او در راه چیزی جنگیده بود که در زمان خود، قوی‌ترین معنا و بزرگ‌ترین امید را در برداشت و حالا در میان کسانی می‌مرد که می‌خواست با آن‌ها زندگی کند. او می‌مرد ــ مثل یکایک این مردان بر خاک افتاده ــ برای این‌که معنایی به زندگی‌اش داده بود. زندگی‌ای که در راه آن، مرگ را پذیرا نشده بود چه ارزشی داشت؟ وقتی انسان تنها نمی‌میرد، مردن آسان است. مرگی سرشار از این نغمهٔ برادری، مجمع شکست خوردگان که مردمان بسیاری شهدای خود را نثارش کرده بودند، افسانهٔ خونباری که حدیث‌های مقدسان از آن ساخته می‌شود! چگونه می‌توان ــ هنگامی که مرگ بر انسان نظر دوخته ــ این نجوای فداکاری بشری را نشنید، نجوایی که در گوش او فریاد برمی‌آورد که قلب مردانهٔ انسان‌ها برای مردگان پناهگاهی است برازندهٔ روح آدمی.

نه. مردن ممکن بود عملی شوق‌آمیز و عالی‌ترین تجلی یک زندگی باشد که این مرگ این همه بدان شبیه بود؛ و نیز مردن، رهایی از این دو سربازی بود که مردانه نزدیک می‌شدند. کیو زهر را میان دندان‌های خود شکست، چنان که گویی فرمانی صادر کرده است، و صدای کاتو را شنید که با اضطراب از او پرسش می‌کرد و بدنش را لمس می‌کرد و در همان لحظه‌ای که می‌خواست خود را به او بیاویزد، در حال خفقان احساس کرد تمامی قوایش، از وی جدا شده در برابر تشنجی شدید، از پیکرش درمی‌گذرد. (صص ۲۷۶ـ۲۷۷)

مرگ کاتو نیز بیان‌گر لحظه‌ای است که او با شدت تمام به اتحاد انقلابی باز می‌پیوندد. در کنار او، دو مبارز چینی دراز کشیده و از صدای سوت لوکوموتیو که چانگ کای ـ شک زندانیان را زنده در دیگ آن می‌انداخت، وحشت‌زده بودند. کاتو در اقدامی حاکی از نهایت برادری، سیانور خود را به انان رد می‌کند. متأسفانه یکی از چینی‌ها که دستش زخمی است، نمی‌تواند آن را بگیرد و سیانور می‌افتد. طی چند لحظه می‌توان تصور کرد که اقدام کاتو هیچ فایده‌ای نداشته است. اما فراتر از واقعیت مادی، برادری، نیرومندتر و زنده‌تر از هر وقت دیگری است. دو رفیق چینی کاتو، دیگر خود را تنها احساس نمی‌کنند:

دست‌های آنان دست کاتو را لمس کردند و ناگهان یکی از آن دو، دست او را گرفت و

فشرد و نگه داشت. یکی از صداها گفت:
ـ حتی اگر چیزی هم پیدا نکنیم.(ص۲۷۹)

اما سیانور پیدا می‌شود و دو رفیق کاتو از شکنجه رهایی می‌یابند اما کاتو به‌سوی لوکوموتیو برده می‌شود. این شاید پرشورترین و پرشکوه‌ترین لحظهٔ داستان است. کاتو صحنه را در میان برادری تمامی دیگر زندانیان زخمی، به خاک افتاده و محکوم به همان سرنوشت، ترک می‌کند:

... در نور فانوس اکنون سایهٔ بسیار سیاه کاتو را روی پنجره‌های بزرگ شب می‌انداخت؛ او با تأنی، در حالی‌که به‌علت زخمی بودن، یکی از ساق‌هایش روی دیگری قرار می‌گرفت، قدم برمی‌داشت. وقتی که گام‌های نوسان‌دار او به فانوس نزدیک می‌شد، سایهٔ سرش در سقف گم می‌شد. تمامی تیرگی تالار زنده بود و قدم به قدم او را با نگاه دنبال می‌کرد. چنان سکوتی حکم‌فرما شده بود که هر بار که پایش را به سنگینی روی زمین می‌گذاشت، صدا طنین می‌انداخت؛ تمام سرها، بالا و پایین می‌رفتند و آهنگ راه رفتن او را با عشق و وحشت و توکل دنبال می‌کردند، چنان که گویی به‌رغم تکان‌های مشابه، هر یک از آن‌ها با تعقیب این گام‌های لرزان خود را نشان می‌داد.
صدای تنفسی عمیق، مثل تنفس در خواب، از زمین برخاست: همهٔ آن‌هایی که هنوز نمرده بودند، در حالی‌که از بینی نفس می‌کشیدند و فک‌شان از اضطراب به‌هم چسبیده بود، بی‌حرکت در انتظار شنیدن صدای سوت لوکوموتیو بودند. (ص۲۸۱)

همان گونه که پیداست، موضوع سرنوشت بشر فقط گاه‌شمار رویدادهای شانگهای نیست، بلکه به‌علاوه و در درجهٔ اوّل، تحقق شگفت‌انگیز اتحاد انقلابی در شکست مبارزان و بقای آنان است در مبارزهٔ انقلابی‌ای که پس از مرگ‌شان، تداوم می‌یابد. به‌همین رو در پیوند با همین مبارزه است که سرنوشت بعدی دیگر اشخاص مشخص می‌شود. دو نفر از آنان، هملریش و چن، جذب مبارزه می‌شوند. اولی در تمام طول زندگی، میان تمایلات انقلابی و وظایف خود در قبال همسر و فرزندش ــ قربانیان منفعلی که در جهانی وحشی و بیدادگر، قادر به دفاع از خود نیستند ــ در نوسان بوده است؛ مأموران سرکوب که رفقای او را قتل‌عام می‌کنند، موجب آزادی او می‌شوند، آزادی‌ای که او بی‌وقفه آرزویش را داشته؛ و بدین‌سان [او با پوشیدن لباس یکی از مأموران سرکوب‌گر و فرار از چنگ آن‌ها] می‌تواند به تمامی درگیر عمل بشود.
و اما چن که گروه انقلابیان به‌طور غیررسمی از او پشتیبانی می‌کند، دوبار تلاش کرده تا

سوءقصدی را علیه چانگ کای ـ شک ترتیب دهد، اما در جریان دومین اقدام، له و لورده می‌شود و خودکشی می‌کند. به هنگام پرتاب بمب و هنگامی که جان می‌دهد، خود را کاملاً تنها حس می‌کند و درمی‌یابد که در این دنیا «حتی مگر چانگ کای ـ شک نیز برایش علی‌السویه است.» مرگ او، در عرضه بی‌واسطه، همانند مرگ گارین و پرکن است، اما در پایان رمان درمی‌یابیم که شاگرد او پئی که چن امیدوار بود تداوم فعالیت آنارشیستی خود را به‌دست او تضمین کند، عازم روسیه شده و به کمونیست‌ها پیوسته است. بدین ترتیب عمل تاریخی، اقدام چن و تنهایی مطلقی را که در لحظه مرگ حس کرده بود، رفع و در خود ادغام می‌کند.

سه شخصیت، مدار عمل را ترک می‌کنند: ژیزور که برای او مرگ کیو، هر گونه پیوندی را با انقلاب گسسته است، به آیین وحدت وجود منفعلِ فرهنگ سنتی چین باز می‌گردد؛ فرال به‌دست کنسرسیومی از بانکداران و مدیران که کار او را از دستش می‌گیرند، از صحنهٔ عمل بیرون رانده می‌شود.[۱] کلاپیک که مجبور شده خود را در پناه دستگاه سرکوب قرار دهد، دستگاهی که به‌دلیل کمک کلاپیک به کیو، می‌خواهد او را به‌زودی دستگیر کند، خود را به لباس ملاحان درمی‌آورد و در این تغییر لباس، معنای راستین زندگی خود را درمی‌یابد.

باقی می‌مانند مبارزان، مای و پشت سر او، پئی و هملریش که باید دربارهٔ آن‌ها کمی درنگ کنیم. داستان فقط به ما می‌گوید که هر سهٔ آن‌ها به اتحاد جماهیر شوروی رفته‌اند و از آن‌جا مبارزه را ادامه می‌دهند و سپس به چین باز خواهند گشت، چراکه اکنون ساختن اتحاد جماهیر شوروی و تحقق برنامه پنج ساله «سلاح اصلی مبارزهٔ طبقاتی» شده است.

این بدان معناست که موضع نظری مالرو به هنگام نگارش این رمان، تروتسکیستی نیست بلکه برعکس به موضع استالینی بسیار نزدیک است. اما در هر حال این نکته مسلم است که دو فصلی که این موضع استالینی را بیان می‌دارند، یعنی بیست صفحهٔ بخش سوم که در هانگ کئو می‌گذرد[۲] و نیز شش صفحهٔ آخر کتاب، بسیار انتزاعی‌تر و طرح‌وارتر از بقیهٔ داستان‌اند و تا حدی حالت موضوعی کاملاً جدا و باز افزوده را دارند.[۳]

اگر وحدت رمان از این امر آسیب نمی‌بیند و اگر سرنوشت بشر رمان بسیار منسجم و

---

۱. سنت اگزوپری نیز این مسئله را نشان داده است. در جهان کنونی، فاتحان راه را برای تکنوکرات‌ها هموار می‌کنند و همین تکنوکرات‌ها آنان را از صحنه کنار زده و جانشین‌شان می‌شوند.

۲. صفحات ۱۲۴ تا ۱۲۸ ترجمهٔ فارسی سرنوشت بشر ـ م.

۳. این پدیدهٔ رایجی در تاریخ ادبیات است که از مداخلهٔ باورهای ایدئولوژیکی نویسنده، در آفرینش تخیلی ناشی می‌شود. آفرینشی که به پیروی از قوانین خاص خود و نیز به پیش‌روی بسوی انجام خاص خویش، تمایل دارد. مورخ جامعه‌شناس ادبیات می‌تواند موارد مشابهی را در آثار بزرگ‌ترین نویسندگان ذکر کند (از جمله در آثار گوته و بالزاک).

یکپارچه باقی می‌ماند، بیش از هر چیز از آن‌روست که این بخش‌ها به یک دهم کتاب هم نمی‌رسند و به‌علاوه همهٔ این یک دهم نیز صرفاً به بیان این موضع نظری اختصاص نیافته است.

در مجموع، ایدئولوژی آشکار مالرو در سرنوشت بشر جایگاهی ناچیز دارد، اما نظرگاه غیررسمی (غیر اورتودوکس) انقلابیان شانگهای، نظرگاه یکپارچه‌ای است که داستان در راستای آن نوشته شده است. در هر حال در این تردیدی نیست که مالرو در هر یک از این دو بخش، به‌اجبار، گذاری میان دو موضع انجام داده است که به‌دشواری آشتی‌پذیرند. این کار را در بخشی که در هانگ‌کئو می‌گذرد، با نشان دادن تردیدهای ولوگین، نمایندهٔ انترناسیونال انجام داده است که بسیار بیش از آنچه ظاهر می‌ساخت، ناراحت بود....

تردیدهایی که از جمله در این امر تحقق می‌یابند که ولوگین در عین اعلام مخالفت با هر گونه سوءقصد فردی و به‌ویژه سوءقصد علیه چانگ کای ـ شک که چن به او پیشنهاد می‌کند، با این همه [جلوی چن را نمی‌گیرد] و می‌گذارد او راهی مقصد خود شود و بدین ترتیب عمل تروریستی او را تسهیل می‌کند.

مالرو این گذار را در پایان اثر نیز در روحیات مای نشان می‌دهد: کسی که با پیوستن مجدد به حزب و انترناسیونال، درگیر مبارزه‌ای شده که اصولاً باید مبارزهٔ انقلابیان شانگهای را در برگیرد و در خود جذب کند، کسی که بنا به‌شرح داستان، و همان‌طور که در آخرین جملهٔ کتاب آمده، می‌خواهد زندگی جدیدی را آغاز کند، اما «بی‌شور و هیجان» با قلبی سنگین و مسلماً بدون آن‌که مسائلش را حل کرده باشد: «مای با غرور تلخی گفت: حالا دیگر گریه نمی‌کنم.»

مالرو در فاتحان و سرنوشت بشر در عین نوشتن نخستین رمان‌هایِ فرانسوی انقلاب پرولتاریایی در قرن بیستم، با حزب کمونیست که رهبر این انقلاب است، یک‌دل و یک رأی نمی‌شود. ما در واقع دیدیم که ارزش‌های بنیادینی که ساختار جهان این دو اثر را تشکیل می‌دادند، با ارزش‌های این حزب متفاوت بودند، هر چند حزب در هر دو مورد، ارزش مثبتی داشته و بی‌تردید، گذار رمان گارین [فاتحان] به رمان جمع انقلابیان شانگهای، گام مهمی به‌سوی چشم‌اندازی انقلابی بوده است.

لوکاچ، گلدمن و جامعه‌شناسی رمان*

فرانکو فراروتی

تدوین مفهوم[1] و همخوانیِ[2] ساختار رمان با ساختار اقتصاد سرمایه‌داری یکی از مراحل اساسی در پرورشِ نظری ــ روش شناختی گلدمن است و حاصل فرضیه‌ای است که این نظر پذیرفته شده را مبنا قرار می‌دهد: صورت ادبی اصلی جامعهٔ بورژوایی در رمان، تجسم یافته است. سپس در ادامه، به بررسی و پژوهش دربارهٔ پیوندی درک‌پذیر که مبنای این انطباق است، پرداخته می‌شود و برای مشخص کردن هر چه بیشتر آن، بررسی لوکاچ از رمان به‌عنوان ساختار معنادار[3]، و تحلیل مارکس از بت‌وارگی کالا[4] در جلدهای نخست سرمایه به‌هم پیوند داده می‌شوند. کتاب

---

* تکاپو، شمارهٔ ۸، اسفند ۱۳۷۲ و فروردین ۱۳۷۳.

۱. متن فرانسهٔ این مقاله در کتاب زیر آمده است:

Franco Ferrarotti, "concept dideologie chez Lucien Goldmann", dans Ion Pascadi ed., *Le structuralisme génétique, l'oeuvre et l'influence de Lucien Goldmann*, Denoël/Gonthier, Paris, pp. 56-66.

2. homologie

۳. گلدمن، مفهوم بنیادین در نخستین آثار لوکاچ، یعنی «صورت» forme را به‌مفهوم محوریِ کتاب تاریخ و آگاهی طبقاتی، یعنی «کلیت» totalité «مفهوم ساختار پویای معنادار» نزدیک می‌کند و dynamique اساسیِ روش و significative سومین مفهوم را مفهوم دیالکتیکی در علوم انسانی می‌خواند. فعالیت پیش مارکسیستیِ لوکاچی، در پرتو آیین نوکانتی که صبغهٔ شدید اخلاقی ـ تراژیک دارد، با عبارات «ساخت‌گرایی غیرتکوینی» که به‌طور غیرمستقیم از هوسرل الهام گرفته، بازبینی و تفسیر شده است. مراجعه کنید به کتاب مارکسیسم و علوم انسانی، اثر گلدمن.

4. fétichisme de la marchandise

نظریهٔ رمان[1] لحظهٔ خطیر گذر از آیین نوکانتیِ اخلاقی ـ تراژیکی[2] را نشان می‌دهد که حاکم بر کتاب روح و صورت‌هاست. لوکاچ در نظریهٔ رمان می‌کوشد تا در عرصهٔ زیبایی‌شناسی علمی، تعریف صورت‌های بیان ادبی را بیشتر به تحولی استعلایی[3] مرتبط سازد تا به واقعیت اجتماعی. با مرحله‌های مختلف این تحول، به ترتیب، حماسه، تراژدی، فلسفه و رمان منطبق‌اند. رمان نیز چنین تعریف شده است: بیان ممتاز جهانی که در آن، انسان دیگر «نه نزد خویش است و نه یکسره بیگانه.»[4]

حماسه در واقع بر آن است که هماهنگی تام جان و جهان را بیان کند و دنیایی را عرضه می‌دارد که در آن همهٔ پاسخ‌ها، حتی پیش از طرح پرسش‌ها، داده شده‌اند، جهانی که در آن، معنا، در دل همهٔ جلوه‌های زندگی نهفته است و فقط باید آشکارا بیان شود. اما تراژدی، برخلاف حماسه، صورت ناب انزوا و نفی هر گونه زندگی است. رمان نیز بیان ممتاز تقابل ژرف انسان با جهان، و فرد با جامعه است. اما با این همه، تضاد ژرف قهرمان و جهان، از نظرگاه دیالکتیکیِ وحدت اضداد، مستلزم وحدت است و اساس این وحدت، در تباهی قهرمان رمان و جهان، تحقق می‌یابد: تباهی توأم این دو، در مقایسه با ارزش‌های راستینی است که مبنای اثر را تشکیل می‌دهند، اما در آن هیچ گاه حضوری آشکار پیدا نمی‌کنند. و البته خصلت مسئله‌ساز (پروبلماتیک) چنین ارزش‌هایی است که موجد و معرف رمان به‌عنوان صورت ادبی است. ناگفته نماند که این ارزش‌های راستین هیچ گاه نه در آگاهی قهرمان رمان، و نه در آگاهی نویسنده، حضور آشکار ندارند. حضور آن‌ها، ضمنی است.

بنابراین در نظرگاه لوکاچ، ساختار رمان در اساس عبارت است از سرگذشت جست‌وجویِ پروبلماتیک[5] قهرمان اهریمنی[6] برای دست‌یابی به ارزش‌های راستین، جست‌وجویی که در پایان به مرگ قهرمان می‌انجامد، مرگی که لحظه‌ای نمادین و بیان‌گر آگاه شدنِ قهرمان رمان از بیهودگیِ امیدهای بربادرفته اوست و هیچ نشانی از عمق آن هماهنگی مطلوب میان قهرمان و جهان ندارد: چرا که دست‌یابی به این هدف، در حکم رفع گسست میان قهرمان و جهان و در

---

1. *Theorie du roman*
2. neokantisme ethico-tragique
3. devenir transcendantal
4. CF.L. Goldmann, *Introduction aux premiers ecrits de G. Lukacs*, Paru in les temps modernes, No. 195, 1962, reproduit dans ledition francaise de la theorie du roman.

۵. برای آشنایی بیشتر با مفهوم «پروبلماتیک» که از مفاهیم اساسی برساختهٔ لوکاچ و مورد استناد گلدمن است به‌صفحات ۴۴ تا ۴۷ کتاب زیر مراجعه شود:

لوسین گلدمن، جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)، ترجمهٔ محمد پوینده، انتشارات هوش و ابتکار، تهران، ۱۳۷۱.

6. héros demoniaque

نتیجه به‌معنای از میان رفتن خودِ جهانِ رمانی خواهد بود.

رمان در مقام یک ساختار عمیقاً دیالکتیکی، پر از ابهام و تضاد است: قهرمانی پروبلماتیک که به‌شیوه‌ای تباه، جویای ارزش‌های مطلق است و جهانی تباه و مبتذل که امکان جست‌وجوی این ارزش‌هایی راکه قهرمان از آن‌ها آگاهی ندارد، در خود داراست: بنابراین رمان به‌صورت انزوا در اشتراک، امیدِ بی‌آینده و در آخرین تحلیل به‌صورت حضور در غیاب درمی‌آید.[۱] گلدمن عناصر اصلی تحلیل لوکاچ را برمی‌گیرد و در تحلیل نهایی، رمان را چنین تعریف می‌کند: جست‌وجوی از خود بیگانهٔ ارزش‌هایی که جامعهٔ از خود بیگانه بدان‌ها آگاهی ندارد و به آگاهی یافتن قهرمان رمان از شکست خویش می‌انجامد.

این ساختار راکه لوکاچ بی‌هیچ استناد آشکار یا ضمنی به مارکسیسم، تعریف کرده است، با توصیفِ کتاب سرمایه (به‌ویژه در بندهای مربوط به بت‌وارگی کالا) از جامعهٔ سرمایه‌داری آزاد که در آن تولید برای بازار حاکم است، همخوانی کامل دارد.

در چنین جامعه‌ای، کیفیت تولید کالاها و رابطهٔ آن‌ها با نیازهای انسانی، تابع قوانین بازار و سلطهٔ ارزش مبادله است: چیزی که تولید می‌شود، در وهلهٔ اوّل، محصولی است برای فروش و چیزی هم که به‌مصرف می‌رسد، در اساس کالایی خریدنی محسوب می‌شود.

به‌عبارت دیگر، ارزش مصرف با وجودی که شرط ضروری برای تحقیق ارزش مبادله و سود است، به‌حالت ضمنی درمی‌آید. ارزش مصرف دیگر به هیچ وجه بر عوامل تولید و خریدارانی که مجبورند از رهگذرِ میانجی کمّی و تباهِ قیمت‌ها و خرید در بازار عبور کنند، نقشی تعیین‌کننده ندارد. میان همهٔ افراد و حاصل کار و محصول مطلوب‌شان، میانجی جهان‌گستر پول حاکم است، به‌نحوی‌که پیوند مستقیم میان انسان‌ها و اشیا دیگر جز به‌صورت حضور در غیاب نمودار نمی‌گردد.

به این نظامِ روابط متقابل نزدیک و دقیق میان ساختار رمان و یک جنبهٔ اساسی از ساختارهای اجتماعی ـ اقتصادیِ سرمایه‌داری، پیوند متقابل دیگری اضافه می‌شود که آن نیز مهم و معنادار است: همخوانی میان تکامل تاریخی رمان و جامعهٔ سرمایه‌داری.[۲]

---

۱. نقاط حساسی که ساختار معنادار رمان را روشن می‌کنند در تحلیل گلدمن به‌دقت مشخص شده‌اند و مبنای مشترک همان سه نوع اساسی را تشکیل می‌دهند که لوکاچ پیش‌تر بیان کرده است: ۱. رمانِ ایده‌آلیسم انتزاعی که آگاهی قهرمان آن، در مقایسه با پیچیدگی جهان، بسیار محدود است؛ ۲. رمان روان‌شناختی که قهرمانی منفعل دارد و آگاهی این قهرمان چنان گسترده است که سازش با جهان را برنمی‌تابد؛ ۳. رمانِ آموزشیِ خودبازدارندگی آگاهانه، خودبازدارندگی‌ای که نه تسلیم است و نه نومیدی.

۲. رجوع شود به دو اثر زیر از گلدمن: جامعه‌شناسی ادبیات *La Creation Culturelle* (دفاع از جامعه‌شناسی رمان) و *dans La societe moderne*. Denoël, 1971.

رمانِ دارایِ ساختار زندگی‌نامه‌ای (حضور قهرمان پروبلماتیک، دشواری او در طی طریق و معنادادن به زندگی خویش.) در واقع با مرحلهٔ سرمایه‌داری آزاد منطبق است (بر اساس تقسیم‌بندی گلدمن، این دوره از استقرار اقتصاد بازاری شروع می‌شود و تا سال ۱۹۱۰ ادامه می‌یابد.) در این دوره، مفهوم کلیت، به‌تدریج از آگاهی جمعی محو می‌گردد، اما با این همه، اهمیت فرد، به‌رغم همهٔ محدودیت‌هایی که به وی تحمیل شده، هنوز در اوج شکوفایی است. در چنین اوضاعی رمان کلاسیک در مجموع، حالت یک صورت ادبیِ بسیار انتقادی به‌خود می‌گیرد، زیرا که تأکید بر فرد و ارزش‌های او با افشاگری اجتماعی تند و تیزی همراه است. و این رمان نشان می‌دهد که چگونه جامعه در عین آن‌که به‌طور رسمی بر ارزش‌های فرد و تکامل شخصیت، استوار است، در حقیقت امکان تکامل آزاد و گسترش و تحققِ توانایی‌ها و استعدادهای شخصی افراد را از آنان سلب می‌کند.

استقلال نسبی شخصیت در جریان سدهٔ بیستم به‌طوری فزاینده تهدید می‌شود تا جایی که در لحظه‌ای بحرانی (حوالی ۱۹۱۴) سرمایه‌داری آزاد به سرمایه‌داریِ انحصاری و امپریالیستی تبدیل می‌گردد.

در آغاز قرن بیستم است که بحران عظیمِ ساختارِ رمانی، که در اساس، جنبهٔ زندگی‌نامه‌ای (نقش محوری قهرمان رمان) را دربر می‌گیرد، آغاز می‌شود.

در مرحلهٔ نخست این بحران که مرحلهٔ همخوان با برخورد ایدئولوژی‌های سوسیالیستی با ساختارهای سرمایه‌داری است، کوشش می‌شود تا فرد را در جمعی که برتر از اوست، جای دهند و از این طریق نوعی انسجام را به او بازگردانند (رمان‌های آندره مالرو در این زمینه از ارزشی نموداری برخوردارند.) سپس مرحلهٔ دوم فرا می‌رسد که با آثار جیمز جویس و کافکا آغاز می‌گردد و در سیر تکامل تدریجی خویش از تهوع اثر سارتر و بیگانهٔ کاموگذر می‌کند و به رمان نو در فرانسهٔ سال‌های پنجاه می‌رسد. وجه مشخص این مرحله، محو تدریجی شخصیت است (از حذف نام افراد به الغای موجودیت خود فرد می‌رسیم.) همگام با الغای قهرمان، الغای ساختار پایه‌ای رمان کلاسیک نمودار می‌شود.

جای رابطهٔ دیالکتیکی میان واقعیت و تمایلات درونی آدمی را جهانی از اشیا می‌گیرد که موجودیت واقعی آن کاملاً تردیدبردار است و مسئلهٔ معنای زندگی دیگر در هیچ سطحی برای آن مطرح نمی‌شود (حسادت اثر رُب-گری‌یه نشان‌دهندهٔ همین امر است).

تحول ساختار رمان در این مرحله با دوره‌ای منطبق است که از پایان جنگ جهانی دوم آغاز می‌شود و نمایش‌گر نوعی سرمایه‌داری است که پس از دست‌یابی به مکانیسم‌های آگاهانهٔ تنظیم خودکار، دیگر مجال بروزی به دگرگونی‌های تاریخی نمی‌دهد و در آن، در عرصهٔ واقعیت

اجتماعی نیز ارزش‌های ابتکار فردی از میان می‌روند و به ارزش‌های سازگاری با نظام حاکم و ارزش‌های سازمان‌دهی بدل می‌شوند.

روشن کردن انطباق‌های همسان میان ساختار رمان کلاسیک و ساختار تولید برای بازار، علاوه بر موضوع توازی تکامل و تحول آن‌ها، مسائل بسیاری را مطرح می‌کند.

جامعه‌شناسی سنتی ادبیات، پیوندهای جامعه و آفرینش فرهنگی را بر مبنای یک اصل بسیار ساده‌انگارانه در نظر می‌گیرد: تأثیر «آگاهی جمعی» بر نویسنده که این آگاهی را در آثار خویش به‌طور مکانیکی، به‌شیوه‌ای کمابیش جابه‌جا شده، بازتاب می‌دهد. اما گلدمن برخلاف چنین دیدگاهی، پیوند اساسی میان حیات اجتماعی و آفرینش ادبی را نه در مقایسهٔ محتوای این دو عرصه، بلکه در بررسی ساختارهای ذهنیِ حاکم بر گروه اجتماعی و اثر هنری یا در بررسی مقوله‌هایی که در زمانی معین، آگاهی تجربی یک گروه اجتماعی و جهان خیالیِ آفریدهٔ نویسنده را سامان می‌دهند، در نظر می‌گیرد. او در وهلهٔ نخست مفهوم فاعل جمعی[1] و نیز فوق فردی[2] را به‌عنوان آفرینندهٔ راستینِ محصولِ فرهنگی و به‌ویژه آثار ادبی، مطرح می‌کند. بدین ترتیب مقوله‌های معنادار در بررسی جامعه‌شناس ادبیات نه به‌صورت پدیده‌هایی فردی، بلکه به‌صورت پدیده‌های کاملاً اجتماعی به کار می‌روند.

افزون بر این، در دل پویایی ویژهٔ حیات اجتماعی، همزمان با آن‌که فرآیندهای جمعی، در پیِ یافتنِ ساختاری روانی و عملی و برقراری تعادل در روابط انسان‌ها با یکدیگر و در روابطشان با طبیعت برمی‌آیند، آفرینش فرهنگی و به‌ویژه آفرینش ادبی، نقش بسیار ممتاز برعهده دارند، زیرا جهان‌هایی می‌آفرینند که نه فقط با گرایش‌های ساختاریِ مقوله‌هایی ویژهٔ گروهی که آن‌ها را بیان می‌کند، همخوانی دارند، بلکه درجهٔ انسجام‌شان از عالی‌ترین درجهٔ انسجام ممکن برای اعضای گروه، بسیار بیشتر است.

در این‌جا باید خاطرنشان کنم که در نظرگاه گلدمن، جهان‌های تخیلی آثار هنری و فلسفی، بیشینهٔ آگاهیِ ممکن[3] طبقات اجتماعی، یعنی گروه‌های اجتماعی ممتازی را بیان می‌کنند که احساس، اندیشه و رفتارشان به جهان‌نگری فراگیر و دگرگونی جامع روابط انسان‌ها با یکدیگر و روابط انسان‌ها با طبیعت گرایش دارد.

از این دیدگاه، کاراییِ دو مفهوم اساسیِ نگرشِ جامعه‌شناختیِ گلدمنی به‌نحوی بسیار به‌هم پیوسته، نمایان می‌شود: مفهوم جهان‌نگری[4] و آگاهی ممکن.

عبارت آگاهی ممکن ترجمانِ اصطلاحی از لوکاچ است: zugerechnetes

---

1. sujet collective
2. trans-individuel
3. conscience possible.
4. vision du monde

bewusstsein. لوکاچ در کتاب تاریخ و آگاهی طبقاتی به‌هنگام بحث دربارهٔ آگاهی ممکن، به تشریح درون‌مایهٔ نظری آگاهی طبقاتی[1] می‌پردازد و آن را به‌صورت آگاهی بالقوه (آگاهی طبقاتی عبارت است از اندیشه‌ها و احساس‌هایی که اعضای یک طبقهٔ خودآگاه ــ یعنی طبقه‌ای که به درک موقعیت اجتماعی خویش نایل آمده است ــ باید داشته باشند) و آگاهیِ کلیت‌ساز[2] تعریف می‌کند. (در ذات آگاهی طبقاتی این امر نهفته است که هدف نهایی باید دگرگونی و صورت‌بندی تمامی جامعه باشد به‌نحوی که منافع خاص طبقه را که در جامعهٔ بی‌طبقه تحقق می‌یابد کاملاً برآورده سازد)

در نظرگاه لوکاچ، گروه‌های خاص قادر به‌درک کلیت امور و حقایق نیستند و هر گروهی صرفاً تا حدی معین، که همیشه تابع موقعیت عینی زمانه است، به‌درک وضعیت خود و موقعیت، اهداف و اعمال دیگر گروه‌ها می‌رسد.

گلدمن بر مبنای این تحلیل که هدفش مشخص کردن شکل‌بندی‌های گوناگون رابطه میان آگاهی ممکن و منافع گروه‌های معین است، نوعی تمایز اساسی را می‌پذیرد که برای درک نظریهٔ او دربارهٔ انطباق‌های همسان (میان ساختار رمان و ساختار جامعهٔ سرمایه‌داری) بسیار مهم به‌نظر می‌رسد. هدف ساخت‌گیری[3] طبقات در جامعهٔ پیش از سرمایه‌داری، بی‌تردید تأمین منافع طبقات و گروه‌های ممتاز است، اما تأمین این منافع به‌طور مستقیم در عرصهٔ اقتصاد تحقق نمی‌یابد، زیراکه فعالیت تولیدی از رهگذر دستگاه دولت یا ایدئولوژی‌های دینی و جز آن، یعنی اساساً از رهگذر روبناها و مقوله‌های ذهنی منطبق با آن‌ها صورت می‌گیرد. اما در جامعهٔ سرمایه‌داری که مجموعهٔ جامعه را با ادغام در اقتصاد بازاری، به‌طوری فزاینده به‌هم پیوند می‌دهد، همهٔ منافع به‌طور کلی و مستقیم در عرصهٔ اقتصاد مطرح می‌شوند و در نتیجه، میانجی‌های موجود در درون جامعه دیگر آن خصلت روبناییِ پیشین را ندارند. اکنون، تأثیر پیوسته یک جانبه‌تر اقتصاد بر مجموعهٔ جامعه نه فقط بر آن است تا هر گونه آگاهی از ارزش‌های فوق فردی را در عرصهٔ زندگی اقتصادی حذف کند، بلکه می‌کوشد تا این ارزش‌ها را به‌صورت نشانه‌های آگاهی کاذب[4] جلوه دهد. لوکاچ این مسئله را با عنوان شیءوارگی[5] مشخص کرده است و همین شیءوارگی است که مبنای همانندی میان ساختارهای تولید و ساختار رمان را تشکیل می‌دهد و رابطهٔ اثر هنری و جامعه را عمیقاً دگرگون می‌سازد. بدین ترتیب اکنون اثر هنری برخلاف دنیای پیش از سرمایه‌داری دیگر نه بیان آگاهی جمعی یک گروه است و نه

---

1. conscience de classe
2. totalisant
3. structuration
4. fausse conscience
5. reification

عالی‌ترین نقطهٔ تلاقی میان آگاهی فردی و آگاهی جمعی، آگاهی جمعی به‌صورت امری دیالکتیکی‌تر و پیچیده‌تر درآمده است.

اگر اقتصاد به محو هر گونه آگاهی به ارزش‌های فوق فردی گرایش دارد و آن‌ها را به‌حالت ضمنی و تابع ارزش‌های مبادله درمی‌آورد، نمی‌توان با میانجی آگاهی جمعی که اقتصاد در پی محوکردن آن است، بر آفرینش ادبی تأثیر گذاشت. گلدمن در این مورد، مفهوم «گروه» به‌عنوان فاعل آفرینش ادبی و آگاهی جمعی را کنار می‌گذارد. در نظر او چنین می‌نماید که پیامدهای شیءوارگی، استثناتاً نوعی بازتاب و برگردان مستقیم پدیده‌های اجتماعی ـ اقتصادیِ زندگی روزانه را در ادبیات ممکن ساخته است.

گزینش‌های اساسی باختین*

تزوتان تودوروف

۱. عامل فردی و اجتماعی

در پایان سال‌های بیست، سه کتاب از محفل باختین منتشر شد. این کتاب‌ها به روان‌شناسی، زبان‌شناسی و بررسی‌های ادبی اختصاص یافته‌اند. هر سه به سبکی مجادله‌ای نگاشته شده‌اند و به مارکسیسم استناد می‌ورزند. تضادی که مبنای این مجادلات و نیز اساس و پایهٔ دیگر نوشته‌های آن دوران را تشکیل می‌دهد، تضاد عامل اجتماعی و فردی است. اصطلاح دوم معرف آن مکتب‌ها یا جریان‌های فکری است که در معرض انتقاد قرار دارند، اما اصطلاح نخست به‌عنوان آغازگاه ضروری روان‌شناسی، زبان‌شناسی یا بررسی‌های ادبی مارکسیستی عرضه می‌شود.

روان‌شناسی، موضوع کتابی است از ولوشینوف / باختین به نام آیین فروید (۱۹۲۷). نویسنده در آغاز تصویری از گرایش‌های معاصر در روان‌شناسی ترسیم می‌کند، گرایش‌هایی که سرانجام به‌دو دسته تقسیم می‌شوند: روان‌شناسی «ذهنی» و روان‌شناسی «عینی». روان‌کاوی نمایندهٔ برجستهٔ روان‌شناسی ذهنی است که هدف حمله قرار می‌گیرد. نقد آیین فروید بر این بن‌انگاره استوار است که زبان را ویژهٔ انسان می‌داند و بر نکته‌ای تأکید می‌ورزد که نخستین حکم مهم در این کتاب است: زبان، سراپا اجتماعی است.

---

* تکاپو، شمارهٔ ۱۲، شهریور و مهر ۱۳۷۳.

این حکم به‌خودی خود اثبات نمی‌شود. در واقع می‌توان ایراد گرفت که کنش تولید آوا و کنش دریافت کاملاً فیزیولوژیکی و فردی‌اند و بنابراین مستلزم هیچ نوع عامل اجتماعی نیستند. ولوشینوف / باختین این ایراد را می‌پذیرند اما بی‌درنگ می‌افزایند که این دو کنش بدون یک کنش سوم، یعنی بدون تولید و دریافت معنا، هیچ نیستند و همین کنش است که بنیان حقیقی زبان را می‌سازد:

> معنای واژه و «فهم» دیگری (یا دیگران) از این معنا [...] از مرزهای ارگانیسم جسمانی منفرد فراتر می‌روند و مستلزم کنش متقابل چندین ارگانیسم هستند. به‌طوری که این سومین عاملِ سازندهٔ واکنش کلامی، سرشتی جامعه‌شناختی دارد.

معنا (ارتباط) مستلزم جمع است. در واقعیت امر، هر سخنی مخاطبی دارد و این مخاطب نقشی صرفاً منفعل ایفا نمی‌کند (برخلاف معنایی که از واژهٔ «گیرنده» در ذهن نقش می‌بندد): مخاطب در شکل‌گیریِ معنای گزاره شرکت می‌ورزد، درست مثل دیگر عوامل زمینهٔ گزاره‌پردازی که آن‌ها نیز اجتماعی‌اند.

> به‌طور کلی هیچ گزاره‌ای را نمی‌توان فقط به گوینده نسبت داد: گزاره حاصل کنش متقابلِ گوینده و شنونده، و به‌معنای وسیع‌تر، حاصل تمام آن وضعیت اجتماعی پیچیده‌ای است که در آن نمودار شده است.[۱]

بنابراین ضروری نیست که واقعاً دیگری را مخاطب قرار دهیم: شخصی‌ترین کنش یعنی دست‌یابی به‌خودآگاهی نیز همواره مستلزم مخاطب است، مستلزم نگاه دیگری که بر ما افکنده شده است:

> تمام بخش کلامی در انسان (سخن بیرونی و سخن درونی) را نمی‌توان صرفاً به‌حساب

---

۱. جالب است که این جمله و دیگر جمله‌هایی از همین نوع را که در نوشته‌های باختین در این سال‌ها به‌وفور یافت می‌شوند با عبارتی از فیلسوف معاصر فرانسوی امانوئل لویناس مقایسه کرد که سبکی بسیار متفاوت دارد. لویناس از گرایش اگزیستانسیالیستی تأثیر پذیرفته است و در جای دیگری به مشابهت‌های او با اندیشهٔ باختین اشاره خواهد شد: «عبارت، پیش از آن‌که در حکم بیان هستی باشد، رابطه‌ای است با کسی که من عبارت را خطاب به او بیان می‌کنم و حضورش برای تحقق حرکت فرهنگی بیانی من پیشاپیش ضروری است.»
(*Hunanisme de l'autre homme*, 1972, p. 46)

شخص منفرد و تنها گذاشت. این بخش نه به فرد، بلکه به گروه اجتماعی او، به محیط اجتماعی‌اش تعلق دارد... تمام انگیزه‌های عمل، هر گونه کسب خودآگاهی (خودآگاهی همواره کلامی است و همیشه به یافتن مجموعهٔ کلامیِ معینی مربوط می‌شود) نوعی برقراری پیوند با یک هنجار اجتماعی است؛ به‌عبارت دیگر، نوعی اجتماعی کردن خود و عمل خویش است. من برای دست یافتن به خودآگاهی می‌کوشم به‌نوعی با چشمان انسانی دیگر، با چشمان نماینده‌ای دیگر از گروه اجتماعی یا طبقه‌ام به‌خود بنگرم.

در این‌جا پی می‌بریم که «جامعه» برای باختین هنگامی آغاز می‌گردد که دومین انسان نمودار می‌شود. اگرچه او به مارکسیسم استناد می‌ورزد، برداشت وی از اجتماعی بودن، اندکی بدعت‌گرانه می‌نماید و رابطهٔ بینا ـ ذهنی را از لحاظ منطقی بر ذهنیت مقدم می‌دارد.

اما اگر زبان به‌طور ذاتی بینا ـ ذهنی (اجتماعی) است، و از سوی دیگر برای انسان نیز ضرورت دارد، این نتیجه به‌خودی خود حاصل می‌شود که انسان موجودی است در اصل اجتماعی، موجودی که اگر به بُعد زیست‌شناختی‌اش فروکاسته شود، به‌ناگزیر از ویژگی‌هایی که او را به انسان تبدیل کرده‌اند محروم می‌گردد. مخالفت با هر گونه روان‌شناختیِ زیست‌شناختی یا ذهنی (فردگرا) از همین‌جا ناشی می‌شود.

شخصیت زیست‌شناختیِ انتزاعی، این فرد زیست‌شناختی که همه چیز ایدئولوژی معاصر شده است، وجود خارجی ندارد. انسانی خارج از جامعه و، در نتیجه، خارج از اوضاع اجتماعی اقتصادیِ عینی وجود ندارد. چنین انسانی یک انتزاع کاذب است. شخصیت بشری فقط در مقام بخشی از یک کل اجتماعی، در طبقه و از رهگذر طبقهٔ خویش است که واقعیت تاریخی و زایندگی فرهنگی می‌یابد. برای گام گذاشتن به تاریخ، تولد طبیعی و جسمانی کافی نیست، حیوان این گونه زاده می‌شود اما به تاریخ گام نمی‌گذارد. یک تولددوم، تولدی اجتماعی، ضروری است. انسان نه مانند یک ارگانیسم طبیعیِ انتزاعی، بلکه همانند مالک یا دهقان، بورژوا یا پرولتر زاده می‌شود و این مسئله‌ای اساسی است. افزون بر این، او روس یا فرانسوی به دنیا می‌آید و سپس در زمانی معین، مثلاً در ۱۸۰۰ یا ۱۹۰۰ زاده می‌شود. فقط این تعیین جایگاه اجتماعی و تاریخی انسان را واقعی می‌سازد و محتوای آفرینش شخصی و فرهنگی او را تعیین می‌کند.

محتوای ذهن و روان، سراپا ایدئولوژیکی است: از اندیشهٔ مبهم و چارچوب ناروشن و نامعین تا نظام فلسفی و نهاد سیاسی پیچیده، یا سلسله‌ای پیوسته از پدیده‌های ایدئولوژیکی و، در نتیجه، جامعه‌شناختی روبه‌رو هستیم.[۱]

ولوشینوف / باختین انتقادهای خود را از آیین فروید بر مبنای این برداشت کلی بیان می‌کنند. به‌نظر آنان این آیین روان بشر را در نهایت بر پایه‌ای زیست‌شناختی استوار می‌سازد و ضمیر ناخودآگاه را مقدم یا بیرون از زبان تصور می‌کند. اما در واقعیت امر، دست‌یابی ما به ضمیر ناخودآگاه جز با میانجی زبان (گفتار فرد بیمار) ممکن نمی‌شود و هیچ عاملی ما را مجاز نمی‌دارد که در آن عرصه‌ای بکر و به‌دور از هر گونه نشانهٔ کلامی ببینیم.

مضمون‌های ضمیر ناخودآگاه که در جریان جلسه‌های روان‌کاوی به یاری روش

---

۱. ژرف‌اندیشی دربارهٔ سرشت اجتماعی انسان، در درون و بیرون اندیشهٔ مارکسیستی، پیشینه‌ای طولانی دارد. ذکر مجموعهٔ این تأملات ناممکن و بیهوده است. در این‌جا به‌ذکر چند نمونهٔ شاخص بسنده می‌کنم. هگل در دورهٔ مقدماتی فلسفی (ترجمهٔ فرانسوی، ص ۱۰۰) می‌نویسد: «خودآگاهی برای خود واقعی نیست... و فقط تا حدی واقعی است که بازتاب خویش را در دیگر آگاهی‌ها می‌شناسد» لودویگ فویر باخ در اصول فلسفهٔ آینده (۱۸۴۳) می‌نویسد: «فرد گوهر موجود انسانی را، نه در مقام موجود اخلاقی و نه در مقام موجود اندیشه‌گر، در درون خود محبوس نمی‌سازد. گوهر موجود انسانی فقط در دل جامعه، در وحدت انسان با انسان نهفته است...»

از بین معاصران باختین از یک‌سو از چند فیلسوف دینی یاد می‌کنیم. فیلسوف آلمانی هرمان کوهن (۱۸۴۲-۱۹۱۸) در اثر خویش به نام *religion der vernuft aus den quellen des judentums* (۱۹۱۹)، که برای باختین و دوستانش اهمیت بسیار داشته است، می‌نویسد: «فقط تو، کشف تو مرا به آگاهی از منِ خود می‌رساند.» مارتین بوبر (فیلسوف اسراییلی اتریشی‌تبار، ۱۸۷۸-۱۹۶۵، که باختین آثارش را می‌شناسد و ستایش می‌کند) در ۱۹۳۸ می‌نویسد: «فرد از آن رو موجودیت زنده می‌یابد که با دیگر افراد پیوندی زنده برقرار سازد... امر بنیادین هستی بشر، [پیوند] انسان با انسان است. Bauber, *Leproblème de phomune*, Paris Aubier, 1962, p. 113 از سوی دیگر باید نزدیکی فکری باختین را با یکی از بنیان‌گذاران روان‌شناسی اجتماعی در ایالات متحدهٔ امریکا خاطرنشان کرد: جرج هربرت مید (۱۸۶۳-۱۹۳۱) و لوشینوف / باختین بی‌تردید نمی‌توانسته‌اند تزهای مید را بشناسند، زیرا که آن تزها در جریان سال‌های سی و پس از مرگ مؤلف‌شان چاپ شدند. اما آنان به روان‌شناسی جدیدِ رفتار به دیدهٔ مثبت می‌نگرند. مید به‌شیوه‌ای کاملاً شبیه باختین (در کتاب *Mind, Self, and Society* که من از مجموعهٔ *On Social Psychology*, 1977 نقل می‌کنم) می‌نویسد: «خودآگاهی به توانایی یادآوری مجموعه‌ای از پاسخ‌های معین در ذهن ما بستگی دارد، پاسخ‌هایی که به‌دیگر اعضای یک گروه واحد تعلق دارند» (ص ۲۲۷). در مورد سرشت اجتماعیِ انسان: «هنگام رجوع به طبیعت بشری، به چیزی اساساً اجتماعی رجوع می‌کنیم... تصور یک خود (خویشتنی) که بیرون از تجربهٔ اجتماعی شکل گیرد، ناممکن است» (همان، ص ۲۰۴). «باید عضو یک جمع بود تا به‌خود بدل شد» (ص ۲۲۶). «خاستگاه و بنیادهای خود، مانند خاستگاه و بنیادهای اندیشه، اجتماعی‌اند» (ص ۲۲۸).

در پایان به‌ذکر عبارت موجز کلود لوی ـ استروس می‌پردازیم: «سخن گفتن از انسان، در حکم سخن گفتن از زبان است و سخن گفتن از زبان، در حکم سخن گفتن از جامعه».

(*Tristes Tropiques*,. Paris, 10/18, 1965, p. 351.

از کتاب: سودای مکالمه، خنده، آزادی: میخایل باختین، نشر آرست.

«تداعی‌های آزاد» آشکار می‌شوند، مانند تمام دیگر مضمون‌های عادیِ آگاهی، واکنش‌های کلامی فرد بیمارند. وجه تمایز آن‌ها نه در نوع موجودیت‌شان بلکه فقط در محتوای‌شان نهفته است، یعنی تمایزی ایدئولوژیکی است. از این لحاظ، ضمیر ناخودآگاهِ فروید را می‌توان برخلاف آگاهی عادی «رسمی» یک «آگاهی غیررسمی» تعریف کرد.

فروید و پیروانش در تحلیل‌های خود همواره به برجسته کردن انگیزش‌های فردی (پرخاش‌گری در برابر پدر، کشش به مادر و مانند آن‌ها) می‌گرایند. اما مگر سخنان بیمار در طی جلسهٔ روان‌کاوی نیز تابع کنش متقابل نیستند که در این جامعهٔ خرد متشکل از پزشک و بیمار انجام می‌شود (با توجه به نقش مخاطب که اکنون برایمان آشناست)؟

در این گزاره‌های کلامی، نه پویاییِ روانِ فردی، بلکه پویایی اجتماعیِ روابط متقابلِ پزشک و بیمار، بازتاب می‌یابد.

ولوشینوف / باختین حتی ترجیح می‌دهند که بگویند رابطهٔ بیمار ـ پزشک نیست که به‌عنوان مثال از انتقال رابطهٔ اودیپی با پدر حاصل می‌شود، بلکه نقطهٔ مقابل این امر روی می‌دهد: تفسیر خاطرات از رهگذر فرافکنی ساختار وضعیت زمان حال بر آن‌ها صورت می‌گیرد.

آیا این گفته درست‌تر نیست که پزشک و بیمار، با کوشش‌های توأمان خویش، کاری نمی‌کنند مگر فرافکنی روابط حاضر خود بر مجموعهٔ ناخودآگاه (مادری یا پدری)، روابطی که در درون فرایند درمان قرار دارند (به‌عبارت دقیق‌تر برخی از جنبه‌های این روابط یا طرح کلی آن‌ها، زیرا که این روابط بسیار پیچیده‌اند)؟

بنابراین، رهیافت جامع ولوشینوف / باختین مبتنی بر رد اموری نیست که فروید مشاهده کرده است، بلکه بر باز تفسیر آن‌ها در چارچوب این اندیشه استوار است که انسان حیوانی ناطق و در نتیجه، اجتماعی است.

قدرت فروید در طرح این پرسش‌ها و گردآوری مصالحی برای بررسی آن‌هاست. ضعف او در پی نبردن به ذات جامعه‌شناختی تمام این پدیده‌ها و در تلاش برای گنجاندن

آن‌ها در مرزهای محدود ارگانیسم فردی و روان اوست. فروید فرایندهای اساساً اجتماعی را از دیدگاه روان‌شناسی فردی توضیح می‌دهد.

مبهم‌ترین اندیشه‌ای که ناروشن باقی مانده، درست مانند شرح فلسفی پیچیده، مستلزم ارتباطی سازمان‌یافته میان افراد است (البته شکل‌ها و درجه‌های متفاوتی در سازمان‌دهی این ارتباط وجود دارد.) اما فروید تمام زنجیرهٔ ایدئولوژیکی را، از اولین تا آخرین حلقه‌اش را، از ساده‌ترین عناصر روان فردی بیرون می‌کشد، گویی انسان در جوّی به سر می‌برد که از نظر اجتماعی تهی است.

و آیا تفاوت آگاهی با ناخودآگاهی همان تفاوت دو شیوهٔ سخن نیست؟ آیا تفاوت من و ابر ـ من، همان تفاوت فرستنده و گیرنده‌ای خیالی که در ذهن فرستنده وجود دارد، نیست؟

آن بخش‌های ایدئولوژی روزمره [Zhitejskaja، مفهومی که ولوشینوف / باختین در تقابل با «ایدئولوژی رسمی» و آشکار به کار برده‌اند] که با آگاهی موردنظر فروید انطباق دارند (با آگاهی سانسور شده و رسمی) بیان‌گر پایدارترین جنبه‌های مسلط آگاهی طبقاتی‌اند...

در این اجزای ایدئولوژی روزمره، سخن درونی به آسانی نظم می‌پذیرد و آزادانه به سخن بیرونی بدل می‌شود... اجزای دیگر که با ناخودآگاه فرویدی انطباق دارند، از نظام ماندگار ایدئولوژی مسلط بسیار دور هستند... به‌موازات گسترش آشکارگی و ژرفی گسست میان آگاهی رسمی و غیررسمی، گذار انگیزش‌های سخن درونی به سخن بیرونی دشوارتر می‌شود.

باختین در نوشته‌های بعدی خود آشکارا به این مسائل بازنمی‌گردد؛ ولی به‌طور گذرا به آشنایی خود با مفهوم‌های فرویدی اشاره می‌کند. و خاطرنشان می‌سازد که داوری‌اش تغییرناپذیر مانده است. او همواره زبان را از نظر منطقی بر ضمیر ناخودآگاه مقدم می‌شمارد.

کوشش برای درک کنش متقابل با سخن دیگری از رهگذر روان‌کاوی و «ناخودآگاه جمعی». آنچه را روان‌شناسان (به‌ویژه روان‌پزشکان) آشکار می‌سازند، در زمان گذشته وجود داشته و در حافظهٔ زبان‌ها، انواع و آیین‌ها حفظ شده است، نه در ناخودآگاهِ حتی جمعی. و از همین حافظه است که در سخن‌ها و رؤیاهایِ (روایت شده و آگاهانه به یاد

آمده) افراد رسوخ می‌کند....

در واقع برداشت روان‌شناختی خاص باختین از داستایفسکی گرفته شده است نه از فروید و به‌نظر او میان این دو نوعی سازگاری وجود دارد. در یک جمله به‌طور غیرمستقیم به این تضادها اشاره شده است: «آگاهی بسیار دهشتناک‌تر از تمام عقده‌های ناخودآگاه است.»

در حقیقت از دیدگاه باختین «در اعماق انسان» نه نهاد [مجموعهٔ انگیزه‌های ناخودآگاه] بلکه دیگری وجود دارد.

دو سال پس از آیین فروید کتاب مارکسیسم و فلسفهٔ زبان منتشر می‌شود. این کتاب نیز به امضای ولوشینوف است و (نیمی از آن) به نقد دوجانبهٔ زبان‌شناسی معاصر اختصاص دارد. در این اثر هم گرایش‌های متفاوت در درون این علم به دو دسته تقسیم شده‌اند اما این بار هر دو محکوم گشته‌اند. از یک‌سو زبان‌شناسی کلاسیک که «عین باوریِ انتزاعی» نام گرفته و از دستور زبان‌های عام تا فردینان دوسوسور و بالی را در بر می‌گیرد: این زبان‌شناسی نمی‌خواهد جز صورت انتزاعی زبان را بشناسد و به بهانهٔ این‌که گفتار، فردی و در نتیجه بی‌نهایت تغییرناپذیر است آن را از موضوع بررسی خود کنار می‌گذارد. از سوی دیگر زبان‌شناسی رمانتیک یا «ذهن‌باوریِ فردگرا» از هومبولت تا فوسلر و اشپیتسر که فقط برای تغییرهای فردی ارزش و اعتبار قائل است و از به‌حساب آوردن عامل فرضی «زبان» خودداری می‌ورزد. این دو آموزهٔ به‌ظاهر بسیار متضاد، در واقع بر این پیش‌انگارهٔ اساسی استوارند که گزاره، فردی است. ولی ما می‌دانیم که ولوشینوف / باختین درست عکس این نظر را قبول دارند.

> فاعل سخن‌گو که بدین ترتیب از درون در نظر گرفته شده است به تمامی حاصل روابط متقابل اجتماعی جلوه می‌کند. نه فقط بیان بیرونی بلکه بیان درونی نیز به عرصهٔ اجتماعی مربوط است. در نتیجه، راهی که تجربهٔ درونی «عامل بیان‌ناپذیر» و عینیت‌یابیِ بیرونی آن «گزاره» را به‌هم پیوند می‌دهد به‌تمامی در عرصهٔ اجتماعی جای می‌گیرد.

بنابراین هر دو مکتب زبان‌شناختی که ناتوان از درک واقعیت کلامی هستند، رد می‌شوند.

> گزاره منفرد (گفتار) به‌رغم آموزه عین باوریِ انتزاعی به هیچ وجه نه پدیده‌ای فردی است و نه، در مقام پدیدهٔ فردی، پذیرای تحلیل جامعه‌شناختی ... اما اشتباهِ ذهن‌باوریِ

انتزاعی در آن است که سرشت اجتماعی گزاره را درنمی‌یابد و از آن غافل است و می‌کوشد تا گزاره را به‌عنوان بیان جهان درونی گوینده، از همین جهان برکشد. ساختار گزاره، همانند ساختار تجربهٔ بیان‌پذیر، ساختاری اجتماعی است.

سرانجام در عرصهٔ بررسی‌های ادبی نیز با همین بن‌انگاره‌ها و همین انتقادها روبه‌رو می‌شویم. کتاب روش صوری در بررسی‌های ادبی (۱۹۲۸) که تحلیل مجادله‌ایِ فرمالیسم، به امضای مدودف است، عنوان فرعی «درآمدی انتقادی بر بوطیقای جامعه‌شناختی» را دارد (تأکید از من است. تودوروف). باختین در پیش‌گفتار اولین کتابی که در سال ۱۹۲۹ به امضای خودش با عنوان مسائل آثار داستایفسکی منتشر شده است می‌نویسد: «در عمق تحلیل حاضر این باور نهفته است که هر اثر ادبی، جامعه‌شناختی است، آن هم به‌شیوه‌ای درونی و ذاتی.»

هنگامی که باختین در چند سال بعد به سبک‌شناسی رو می‌آورد، همین اصل انتقادی را مبنا قرار می‌دهد (تردیدی نیست که این سبک‌شناسی با اصول پیشنهادی فوسلر پیوند دارد).

سبک‌شناسی... نمی‌تواند فراسوی تحولات فردی یا تحولات جریان‌های ادبی، مقدرات عظیم و ناشناختهٔ سخن ادبی را آشکار سازد. در اغلب موارد، سبک‌شناسی فقط به هنر مجلسی می‌پردازد و از زندگی اجتماعیِ سخن در بیرون از اتاق هنرمند، در گستره‌های عظیم مکان‌های عمومی، خیابان‌ها، شهرها و روستاها، گروه‌های اجتماعی، نسل‌ها و دوران‌ها غافل است.

این تزهای مربوط به برتری عامل اجتماعی بر عامل فردی هیچ‌گاه با کوشش برای توضیح تأثیر اختصاصی و منفردی که یک اثر ادبی (یا یک فرد) ممکن است بر جا بگذارند، همراه نمی‌شود. کتاب‌هایی که باختین به نویسندگان خاص (مانند رابله یا داستایفسکی) اختصاص می‌دهد، در واقع مسائل مربوط به انواع، دوران‌ها یا نظریهٔ عام را مطرح می‌سازند و نه مسائل مربوط به افراد را. باختین در تمام طول زندگی خود به این گزینش وفادار می‌ماند.

۲. صورت و محتوا

دومین دوگانگی که در نوشته‌های باختین، به‌ویژه در طی سال‌های بیست و نیز تا پایان حیات او، پیوسته به چشم می‌خورد، دوگانگی صورت و محتواست. اما در این مورد، برخلاف تقابل عامل فردی و اجتماعی، یکی از حدها را برتر نمی‌شمارد تا دیگری را آسان‌تر محکوم کند، بلکه بر

ضرورتِ یافتن پیوندی میان صورت و محتوا، توجه همزمان به آن دو و برقراری تعادل کامل میان آن‌ها پافشاری می‌ورزد. باختین در پیش‌گفتار بر مسائل آثار داستایفسکی (۱۹۲۹) خاطرنشان می‌سازد که هدف او فراروی همزمان از «ایدئولوژی پرستیِ تنگ‌نظر» و «فرمالیسم تنگ‌نظر» است و در سرآغاز «سخن در رمان» نیز تقریباً همین جمله را تکرار می‌کند:

> اندیشهٔ هدایت‌گر این کار، فراروی از گسست میان فرمالیسم انتزاعی و ایدئولوژی پرستیِ انتزاعی در بررسی سخن ادبی است.

این همنهادطلبی در نوشته‌های بعدی نیز حفظ می‌شود. از جمله، به‌هنگام طرح مقولهٔ «مکان زمان‌مند» کرونوتوپ تأکید می‌ورزد که: «ما مکان زمان‌مند را یک مقولهٔ ادبی مربوط به‌صورت و محتوا می‌دانیم.» و در ارزیابی سهم داستایفسکی در تاریخ رمان، می‌نویسد:

> این یافته‌ها خصلتی صوری و محتوایی دارند. محتوای صوری این یافته‌ها، ژرف‌تر و گسترده‌تر و عام‌تر از محتوای ایدئولوژیکی مشخص و تغییرناپذیر آن‌ها در آثار داستایفسکی است.

موضع انتقادی باختین در این زمینه نه علیه صورت است و نه علیه محتوا (برخلاف مورد پیشین که از عامل اجتماعی در مقابل عامل فردی دفاع می‌کرد) بلکه علیه کسانی است که بررسی یکی را از دیگری جدا می‌کنند: «ایدئولوژی‌پرستان» ناب و فرمالیست‌های ناب. رایج‌ترین خطای گروه اوّل آن است که عنصری از اثر، به‌عنوان مثال، یک عقیده یا شخصیت را از آن بیرون می‌کشند و به‌طور مستقیم با معادلش در زندگی اجتماعی مقایسه می‌کنند، بدون توجه به مناسبات این عنصر با دیگر عناصر سازندهٔ اثر، مناسباتی که در واقع یگانه تعیین‌کنندهٔ معنای اثرند.

> نتیجه‌گیری‌های مستقیمی که بر اساس بازتاب فرعی یک ایدئولوژی در ادبیات صورت گرفته‌اند و بر واقعیت اجتماعی زمانهٔ منطبق با آن فرافکنده شده‌اند، برای مارکسیست‌ها پذیرفتنی نیستند. آن جامعه‌شناسان کاذبی به این کار دست زده و هنوز نیز می‌زنند که حاضرند به فرافکنی مستقیم هر عنصر ساختاریِ اثر ادبی ــ به‌عنوان مثال، شخصیت یا طرح و توطئه (آنتریگ) ــ بر زندگی واقعی دست بزنند. در نظر

جامعه‌شناس راستین، قهرمان رمان و رویداد طرح و توطئه درست از آن رو پرمعناتر و آشکارکننده‌ترند که عناصر ساختار هنری‌اند یعنی به‌زبان هنری خاص خود مربوط می‌شوند و ربطی به فرافکنی‌های مستقیم و مبتذل بر زندگی واقعی ندارند.

همان‌گونه که شخصیت جز در پیوند با اثر شناخته نمی‌شود، اثر را نیز باید در وهلهٔ نخست با مجموعهٔ ادبیات مرتبط ساخت. اما ادبیات با جهان واقعیت‌های اجتماعی ـ اقتصادی ارتباط مستقیم ندارد: این ارتباط در گرو میانجی‌گری ایدئولوژی است... این ارجاع‌های پی‌درپی را که تقریباً به‌همین شکل در نوشته‌ای از تینیاتوف به نام «دربارهٔ تکامل ادبی» بازیافته می‌شود (این نوشته در همان زمان (۱۹۲۷) منتشر شده است)، نباید نادیده گرفت وگرنه اسیر جامعه‌شناسی‌گری عامیانه می‌شویم.

نمی‌توان اثر را بیرون از گوهر «ادبیات» درک کرد. اما کل این گوهر و اجزای آن ــ از جمله اثر مورد بحث ــ بیرون از گوهر «حیات ایدئولوژیکی» درک‌شدنی نیستند. تمامیت این گوهر یا عناصر آن نیز بیرون از قوانین عام اجتماعی ـ اقتصادی بررسی‌ناپذیر نیستند... نه می‌توان هیچ‌یک از حلقه‌های بی‌پایان درک پدیدهٔ زنجیرهٔ حیات ایدئولوژیکی را نادیده گرفت و نه می‌توان بدون گذر به حلقهٔ بعدی بر حلقه‌ای درنگ ورزید. اثر ادبی به‌طور مستقیم عنصری از جهان خاص ادبی است و به هیچ وجه پذیرفتنی نیست که آن را مستقیماً و منحصراً به‌مثابهٔ عنصری از محیط ایدئولوژیکی بررسی کنیم، چنان‌که گویی آن اثر یگانه عامل ادبیات است.

با این همه، بخش اعظم انتقادهای باختین نه متوجه طرفداران «محتوای» صرف بلکه بیشتر متوجه فرمالیست‌هاست. دلیل این امر ساده است، در سال‌های پیش از ورود باختین به‌عرصهٔ حیات ادبی، فرمالیست‌ها بر صحنه تسلط دارند. اگر باختین ــ با آشتی دادن ادبیات و تاریخ اندیشه‌ها ــ در موضع «همنهاد» قرار دارد، فرمالیست‌ها در حکم برابر نهادند زیرا که از طرفداران قطب «برنهاد» یعنی کسانی که ادبیات را به تاریخ اندیشه‌ها فرو می‌کاهند، انتقاد می‌کنند. بنابراین روشن است که آنان هدف مقدم انتقادهای باختین واقع می‌شوند.

رابطهٔ باختین با فرمالیسم (روسی) ساده نیست و آمیزه‌ای از همراهی و رویارویی است. نخست باید خاطرنشان کرد که باختین در نوشته‌های انتقادی خود دربارهٔ فرمالیسم در جریان سال‌های بیست، همواره پیش یا پس از سرزنش‌هایش ارزیابی کلی بسیار مثبتی ارائه می‌کند.

از جمله در مقالهٔ «مسئلهٔ محتوا، مصالح و صورت در آفرینش ادبی» (۱۹۲۴):

> در حال حاضر در روسیه، در عرصهٔ شناخت هنر، کاری بی‌نهایت جدی و پربار در حال انجام است. در سال‌های اخیر، ادبیات علمی روسیه با کارهای ارزش‌مندی دربارهٔ نظریهٔ هنر، به‌ویژه در عرصهٔ بوطیقا غنی شده است.

در کتاب روش صوری در بررسی‌های ادبی نیز آمده است:

> در مجموع، فرمالیسم نقشی ثمربخش ایفا کرده و توانسته است که اساسی‌ترین مسائل علم ادبی را در دستور روز قرار دهد، آن هم با چنان قدرتی که اکنون دیگر نادیده گرفتن یا کنار گذاشتن آن‌ها به هیچ وجه ممکن نیست. البته این مسائل حل نشده‌اند، ولی حتی اشتباهات و صراحت و انسجام آن‌ها نیز به جلب توجه نسبت به مسائل طرح شده یاری رسانده‌اند.

یادآوری یک داوری دیگر نیز که در ۱۹۷۰ در پاسخ به پرسشی دربارهٔ وضعیت کنونی بررسی‌های ادبی بیان شده، جالب توجه است:

> ما سنت‌های علمی بزرگی داریم که هم در گذشته شکل گرفته‌اند (پوتینیا و وسلوفسکی) و هم در دورهٔ شوروی (تینیاتوف، توماشفسکی، آیخنباوم، گوکوفسکی و دیگران).

نکتهٔ کاملاً چشم‌گیر این است که از میان تمام بررسی‌های ادبیِ انجام شده در اتحاد شوروی، باختین جز به کارهای سه فرمالیست و کارهای یکی از شاگردان آنان اشاره نمی‌کند! شاید هم در این دوران، موضوع انتقادهای باختین دگرگون شده است: فرمالیست‌ها از مدت‌ها پیش دیگر نقشی مسلط در مجادله‌های نظری ــ ادبی در روسیه ایفا نمی‌کنند و لحظهٔ مناسب برای باختین فرا رسیده تا نه بر وجوه افتراق بلکه بر وجوه اشتراک خود با آنان تأکید ورزد. با این همه هیچ دلیلی وجود ندارد که بیندیشیم او اساس داوری خود را تغییر داده است.

نخستین خرده‌گیری باختین از فرمالیست‌ها در همان پژوهش سال ۱۹۲۴ او نیز دیده می‌شود: خطای فرمالیست‌ها آن است که بررسی ادبیات را از بررسی هنر به‌طورکلی، و در نتیجه

از زیبایی‌شناسی، و در تحلیل نهایی از فلسفه، جدا می‌کنند. خودداری پوزیتیویستی فرمالیست‌ها از بررسی مبانی فکری خود، آنان را از یک زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ خاص بی‌نیاز نمی‌سازد بلکه این زیبایی‌شناسی و فلسفه را ناروشن باقی می‌گذارد و به‌همین سبب است که باختین وظیفهٔ صورت‌بندی ایدئولوژی نهفتهٔ آنان را عهده‌دار می‌شود و این ایدئولوژی را نوعی «زیبایی‌شناسی مصالح» می‌نامد. در نظر فرمالیست‌ها، مصالح (در ادبیات: زبان) است که صورت‌های هنری را به تمامی تعیین می‌کند. باختین در ادامه می‌گوید که چنین رهیافتی بدان‌جا می‌انجامد که جز صورت‌های تهی و مرده حفظ نشوند و صورت از محتوا جدا گردد. او در این برهان‌آوری انتقادهای ریگل را در کتاب *Sitlfragen* از دیگر نویسندگان معاصر، از جمله سمپر، از نزدیک دنبال می‌کند (به اهمیت این نزدیکی، در صفحات بعد اشاره خواهد شد).

کتاب مدودف / باختین به این انتقادها ژرفا می‌بخشد. از یک‌سو بی‌انسجامی‌ها، ناروشنی‌ها و کمبودهای متعدد آموزهٔ فرمالیستی را آشکار می‌سازد و از سوی دیگر پیامدهای زیانبار حفظ جدایی و دوری صورت و محتوا را روشن می‌کند. بدون وارد شدن در جزییاتْ این مجادلهٔ کهن، می‌توان گفت که استدلال‌های مدودف / باختین اهمیتی قطعی دارند و متقاعدکننده‌اند.

با این همه مسلم نیست که مسئله بدین طریق حل شده باشد، زیرا که آموزهٔ فرمالیستی که هدف انتقادهای باختین است با فعالیت واقعی گروه فرمالیست‌ها انطباق کامل ندارد. بین اظهارات اصولی و نظری فرمالیست‌ها که معمولاً موضوع بررسی باختین قرار می‌گیرند و اندیشه‌های گاه ضمنی که می‌توان از کار واقعی آنان برکشید، تفاوتی آشکار وجود دارد: در حالی‌که این اظهارات چیزی نیستند مگر روایتی از زیبایی‌شناسی رمانتیک که از زبان‌شناسی تأثیر پذیرفته (به‌ویژه از رهگذر مفهوم «زبان شاعرانه»)، اندیشه‌های برخاسته از کارهای فرمالیست‌ها به کشف جنبه‌های بی‌شماری از آثار ادبی می‌انجامند که تاکنون از چشم منتقدان دور مانده است، و سرانجام به کنار گذاشتن تعریف زبان‌شناختی از ادبیات می‌رسند. موضوعاتی که آثار باختین در سال‌های آتی به آن‌ها اختصاص می‌یابد، برای نخستین بار با کارهای فرمالیست‌ها در معرض توجه نظریه‌پردازان قرار گرفته است: از جمله آیخنباوم، «آوای روایی» را مطرح ساخته است و تینیانوف، «مکالمهٔ متن‌ها» را. گویا باختین فقط در آخرین نوشتهٔ خویش است که به این بُعد کار فرمالیست‌ها پی می‌برد: «معنای مثبت فرمالیسم (مسائل جدید و جنبه‌های جدید هنر).»

اما بهتر است به اندیشهٔ او در سال‌های سی بازگردیم. در روش صوری در بررسی‌های ادبی، انتقاد از فرمالیست‌های روس با شرح پرشور یک آموزهٔ دیگر همراه است که باختین آن را

«فرمالیسم غربی» می‌نامد (در این مورد واژهٔ «فرمالیسم» در واقع دیگر مناسب نیست). این اصطلاح به نوشته‌های گروهی از نظریه‌پردازان هنر (نقاشی و مجسمه‌سازی) که در آلمان زاده شده‌اند، مربوط می‌شود: از جمله ک. فیدلر، آ. هیدلده براند، آ. ریگل، و.ورنیگر، ه. ولفلین. باختین در نخستین کتاب خود (۱۹۲۲ـ۱۹۲۴) در برابر آنان موضعی نسبتاً انتقادی داشته است: آن‌چه را اکنون مدودف / باختین در آثار «فرمالیست‌های» غربی ستایش می‌کنند، همانا خودداری آنان از اسیر شدن در بررسی صرف صورت یا محتوا، و مبارزهٔ همزمان‌شان با پوزیتیویسم (فرمالیسم) و ایده‌آلیسم (ایدئولوژی پرستی) است.

اگر فرمالیسم [غربی] اندیشهٔ وحدت ساختاریِ استوار اثر را اساساً در برابر ایده‌آلیسم و به‌طور عام‌تر در برابر هر گونه ایدئولوژی‌پرستیِ انتزاعی در تفسیر هنر مطرح می‌سازد، در برابر پوزیتیویسم نیز اشباع معنایی ژرف هر یک از عناصر ساختار هنری را با تأکید تمام خاطرنشان می‌سازد.

به‌همین سبب است که این «فرمالیسم» را در واقع نمی‌توان فرمالیسم به‌معنای رایج واژه به‌حساب آورد. هیچ چیزی به اندازهٔ خوار شمردن اهمیت معناییِ تمام عناصر سازندهٔ ساختار هنری ــ بی هیچ استثنایی ــ با جریان صوری اروپایی بیگانه نیست.

مفهوم اساسی‌ای که فرمالیست‌های غربی در بررسی هنر مطرح ساخته‌اند، نه مفهوم «فرم» (نه مفهوم «هنر») بلکه مفهوم صناعت ساختمان است، اصطلاحی از هیلده‌براند [مجسمه‌ساز آلمانی، ۱۸۴۷ـ۱۹۲۱] که مدودف / باختین می‌خواستند با حفظ نقش آن، واژهٔ ساختار یا ساختمان را جایگزینش سازند (واژهٔ ساختمان konstruckcija نیز در همان زمان برای تینیانوف اهمیت داشت).

«همانا ساختار ادبی است که باید موضوع بوطیقا باشد.» به‌همین سبب، داوری کلی مدودف / باختین دربارهٔ «فرمالیسمِ» غربی بسیار مثبت است (و خواهیم دید که باختین چندین وام مهم از این نظریه‌ها می‌گیرد).

جریان صوری در بررسی‌های هنر در غرب از هر برنامهٔ هنری گسترده‌تر است و اگرچه با برخی از گزینش‌های هنری بیگانه نیست. گزینش‌های هنری هر نویسنده‌ای با دیگری متفاوت است ــ در مقصود اساسی خود در مورد تمام هنرها صادق است. این جریان ویژگی‌های خاص هنر را مشخص می‌سازد، ویژگی‌هایی که برای هر یک از

هنرها و هر یک از جریان‌های هنری نقش اساسی دارد.
مسائلی که این جریان مطرح می‌سازد و گرایش‌های اساسی‌ای که برای حل آن‌ها برمی‌گزینند در نظر ما به‌طور کلی پذیرفتنی می‌نمایند.

این بدان معنا نیست که مدودف / باختین از هر انتقادی نسبت به «فرمالیست‌ها»ی غربی خودداری می‌کنند: آنان به‌ویژه به این «فرمالیست‌ها» خرده می‌گیرند که چرا فاقد چشم‌اندازی اجتماعی ـ تاریخی هستند و نیز به‌صورتی اندک انتزاعی (و شاید هم ناصادقانه) از «مبانی فلسفی» آنان انتقاد می‌کنند.
در همین کتاب روش صوری در بررسی‌های ادبی است که مدودف / باختین می‌کوشند به‌طور کلی مشخص سازند که این راه میانه، این برخورد به آثار ادبی که اهمیت دادن همزمان به‌صورت و محتوای آن‌ها را میسر می‌سازد، چه محتوایی می‌تواند داشته باشد. آنان این مسئله را چنین صورت‌بندی می‌کنند:

مسئلهٔ مطرح شده در صورتی حل خواهد شد که بتوان در اثر ادبی چنان عنصری یافت که به‌طور همزمان حضور مادی سخن و معنای آن را نشان دهد و میانجی ژرفا و عامیت معنا و یکتایی گزارهٔ آن باشد. این میانجی امکان گذار پیوسته از حاشیهٔ اثر به هستهٔ معنای درونی آن، از صورت بیرونی به‌معنای درونی ایدئولوژیکی را فراهم می‌آورد.

و این هم حاصل نخستین تلاش‌ها برای حل این مسئله:

در واقعیت امر، کدام عنصر است که حضور مادی سخن را به‌معنای آن پیوند می‌دهد؟ به‌نظر ما این عنصر عبارت است از ارزش‌گذاریِ [ocenka] اجتماعی.
ما آن واقعیت تاریخی‌ای را ارزش‌گذاری اجتماعی می‌نامیم که حضور خاص گزاره را به عامیت و تمامیت معنای آن پیوند دهد و معنا را در یک وضعیت فردی و مشخص مجسم سازد و به حضور آوایی سخن ــ این‌جا و اکنون ــ معنا بخشد.

میان عامیت معنای واژگان ــ آن‌گونه که در فرهنگ‌ها یافت می‌شود ــ عامیت قوانین دستور زبان و یکتایی رویداد صوتی که هنگام به زبان آوردن گزاره حاصل می‌شود، فرایندی شکل می‌گیرد که پیوند این دو مسیر را می‌سازد، فرایندی که گزاره‌پردازی نامیده می‌شود. این فرایند

صرفاً مستلزم حضور دو پیکر مادی، پیکر فرستنده و گیرنده نیست، بلکه حضور دو (یا چند) گوهر اجتماعی را که آوای فرستنده و افق گیرنده ترجمان آن‌ها هستند، الزامی می‌سازد. زمان و مکانِ رویداد این نوع گزاره‌پردازی نیز مقوله‌های صرفاً طبیعی نیستند، بلکه زمانی تاریخی و مکانی اجتماعی‌اند. رابطهٔ بینا ـ ذهنی بشری از رهگذر هر گزارهٔ خاصی تحقق می‌یابد.

> می‌توان هر یک از عناصر اثر را به رشته‌ای که بین انسان‌ها کشیده شده تشبیه کرد. اثر در تمامیت خود عبارت است از مجموعه این رشته‌ها که نوعی کنش متقابل اجتماعی، پیچیده و پرتمایز را میان اشخاصی که با اثر رابطه دارند، ایجاد می‌کند.

در این کتاب به ارائهٔ طرح کلی بسنده می‌شود. اما باختین در سال بعد، نخستین بررسی‌هایش را دربارهٔ آثار خاص، دربارهٔ داستایفسکی و تولستوی (به‌ویژه «پیش‌گفتار» بر رمان رستاخیز) با نام خود منتشر می‌سازد. این بررسی‌ها در حکم کاربست اصولی هستند که پیش‌تر بیان شده‌اند، زیرا که به یاری تعیین آواها، و افق‌ها، و در نتیجه جهان‌نگری‌های بیان شده در این آثار است که باختین به بررسی آن‌ها می‌پردازد. نوشته‌های او در سال‌های سی و به‌ویژه آن‌هایی که به مقولهٔ مکان زمان‌مند اختصاص می‌یابد، نگرش او را تقویت و تکمیل می‌کنند، نگرشی که بر آن است تا نه محتوا را نادیده گیرد و نه صورت را.

بنابراین کاملاً موجه است که موضعی به باختین اعطا شود که خود خواستار آن است، موضعی که به وی امکان می‌دهد تا پس از «بر نهادِ» ایدئولوژی‌پرست و «برابر نهادِ» فرمالیست، «همنهاد» آن‌ها را عرضه کند. پسا ـ فرمالیست بودن او بدین معناست که از فرمالیسم فراتر می‌رود اما پس از جذب آموزش‌های آن. بی‌تردید تصادفی نیست که آثار انتقادی بزرگی که از آن پس آفریده شده‌اند و چه بسا بتوان آن‌ها را به آثار باختین نزدیک ساخت نیز از همین حرکت فراروی (و نیز جذب) مکتب‌های فرمالیستِ پیشین ناشی می‌شوند: از جمله کتاب *Mimesis* (محاکات) اثر اویرباخ که «سبک‌شناسی جدید» را (که به‌عنوان مثال، مظهر آن، اشپیتسر است) در خدمت نگرشی تاریخی و اجتماعی قرار می‌دهد؛ یا کتاب پیدایش رمان اثر یان وات که از معناشناسی ریچاردز فراتر می‌رود تا نوعی تاریخ ادبی را بسازد که در پیوند با تاریخ اندیشه‌ها و تاریخ جامعه باشد. در واقع هرگز و به هیچ وجه نمی‌توان با نفیِ صرف یا بی‌خبری محض از فرمالیسم، از آن «فراتررفت».

بندِ چکمهٔ عینیتِ نهادی*

میشل لووی

کارل پوپر از معدود نویسندگانی است که پس از ماکس وبر، دیدگاهی تازه در منظومهٔ فکریِ پوزیتیویستی به ارمغان آورده است. روش او از چندین نظر با کلیشه‌های پوزیتیویسمِ سنتی متفاوت است. پوپر می‌کوشد تا از آشکارترین بن‌بست‌های پوزیتیویسمِ سنتی رهایی یابد.

در وهلهٔ نخست او مانندِ ماکس وبر (و برخلافِ سنتِ اگوست کنتی و دورکمی) خصلتِ ضروری و ناگزیرِ «پیش‌انگاره‌ها» یا دیدگاه‌های پیشینی را که از نظرِ علمی ناگزیرند می‌پذیرد:

> حتی علم هم صرفاً «انبوهی از امورِ واقع» نیست و دست کم باید گفت گزینه‌ای است وابسته به مسائلِ موردِ علاقهٔ گزیننده و نظرگاهِ خاصِ او... از میان اقسامِ بی‌شمار امورِ واقع و انواعِ بی‌حسابِ جنبه‌های امور واقع، فقط آن گونه امور واقع و جنبه‌ها انتخاب می‌شوند که به‌سبب ارتباطشان با نظریهٔ علمی کمابیش پیش‌ساخته‌ای جلب نظر می‌کنند... اجتناب از نظرگاه گزینشی نه امکان‌پذیر است و نه به‌هیچ‌وجه مطلوب، زیرا به‌فرض هم که در این کوشش موفق می‌شدیم، وصفِ «عینی»تری به‌دست

---

* این مقاله نقدی است بر معرفت‌شناسیِ پوپر که در مأخذ زیر آمده است:
آدینه، شمارهٔ ۱۰۷، بهمن ۱۳۷۴.

نمی‌آوردیم و حاصل کار یکی از گزاره‌های به‌کلی نامرتبط با یکدیگر می‌شد. اتخاذ نظرگاه، امری اجتناب‌ناپذیر است و مساعیِ خام و ساده‌لوحانهٔ کسانی که می‌خواهند از آن پرهیز کنند، فقط به خودفریبی می‌انجامد و حاصلی نخواهد داشت جز کاربردِ ناسنجیدهٔ نظرگاهی که ناخودآگاه حاصل شده است.[۱]

با این همه در حالی که وبر می‌کوشد تا دستِ کم نظرگاه را به بعضی از ترکیب‌بندهای تاریخی و اجتماعی ـ فرهنگی (ارزش‌های فرهنگی) پیوند دهد، پوپر در این باره به‌نحوی معنادار سکوت می‌کند و از آن بدتر، تمامِ کوشش‌های جامعه‌شناسی شناخت (یا مارکسیسم) را برای پیوند دادنِ پیش‌انگاره‌های شناختی به گروه‌ها یا طبقاتِ اجتماعی، با تکفیرهای خشم‌آگین به بادِ حمله می‌گیرد و این کوشش‌ها را به طرزی ناهنجار و با نظریه‌های نژادپرستانهٔ شناخت مقایسه می‌کند و با برخوردهای عقل‌ستیز درهم می‌آمیزد: «اعتقاد به این‌که «ما به خونِ خود» یا «با میراثِ ملی» یا «با طبقهٔ خود»[۲] می‌اندیشیم.» به‌نظرِ او چنین برداشت‌هایی بر «عرفان» استوارند:

مارکسیست‌ها عادت دارند هر عقیدهٔ مخالفی را که حریف ابراز می‌کند به‌حساب تمایل یا تعصب طبقاتی‌اش بگذارند و همچنین جامعه‌شناسانِ معرفت که اختلاف نظر را به پای ایدئولوژی تامِ او می‌نویسند. روشی از این قسم... به‌وضوح اساسِ عقلی مباحثه را نابود می‌کند و سرانجام ناگزیر به مسلک غیرعقلانی و عرفان می‌انجامد.

اما پوپر برای مقابله با جامعه‌شناسی اهریمنی شناخت ــ که مرتکب گناه «تقسیم انسان‌ها به دوست و دشمن» می‌شود ــ چیزی بهتر از آموزه‌های مبهم و پارسایانهٔ اخلاقی و دینی نمی‌یابد: فرض او این است که «ایمانِ مسیحی به برادری تمام آدمیان و اعتقاد به وحدتِ عقلی انسان مبنای چشم‌انداز علمی تمدن غربی است.»

اندیشهٔ پوپر به‌رغم مخالفت آشکارا پوزیتیویستی با جامعه‌شناسی شناخت، بُعدی اصیل دارد که مایهٔ برتری تردیدناپذیر آن بر اندیشهٔ دیگر پوزیتیویست‌ها است: پذیرش روشن‌بینانهٔ این نکته که عینیت علمی ممکن نیست نتیجهٔ حسن نیت فردی دانشمندان و به اصطلاح

---

۱. نقل‌قول‌های کارل پوپر از کتاب جامعهٔ باز و دشمنان آن، ترجمهٔ آقای عزت‌الله فولادوند، انتشارات خوارزمی، است. در این نقل‌قول‌ها فقط واژهٔ preconcue، به‌جای «نارسا» به «پیش‌ساخته» ترجمه شده است.

2. auto-desideologisation

توانایی آن‌ها در خلاص شدن از پیش‌داوری‌های خاص خودشان باشد:

اما بزرگ‌ترین دردسرِ پیش‌داوری این است که چنین راه مستقیمی برای خلاص شدن از آن وجود ندارد. چگونه هرگز بدانیم که در سعی برای خلاص شدن از پیش داوری به پیشرفتی نائل شده‌ایم؟ آیا تجربهٔ عمومی نشان نمی‌دهد که کسانی که از همه بیشتر معتقدند از پیش‌داوری خلاص شده‌اند، خود از همه بیشتر به پیش‌داوری گرفتارند؟

اما شگفت آن‌که این انتقاد، برخلاف تصور ما، نه به پوزیتیویست‌های سنتی، که به جامعه‌شناسیِ شناخت برمی‌گردد که اصحاب آن امیدوارند.

با جلبِ توجه دانشمند علوم اجتماعی به نیروهای اجتماعی و ایدئولوژی‌هایی که او ناخودآگاه بدان‌ها دچار است، علوم اجتماعی را اصلاح کنند.

تردیدی نیست که چنین پنداری در نوشته‌های مانهایم دیده می‌شود اما این اندیشه به هیچ‌وجه محور اصلی جامعه‌شناسی شناخت مانهایم نیست؛ در هر حال جای شگفتی است که پوپر ابداع و انحصار برخوردی را به مانهایم نسبت می‌دهد که به سرچشمه‌های پوزیتیویسم برمی‌گردد: خود ایدئولوژی‌زدایی فرد دانشمند. پوپر این برداشت را به‌درستی رد می‌کند و به ریشخند می‌گیرد:

جامعه‌شناسی معرفت ... علم یا معرفت را فرایندی در ذهن یا «آگاهی» هر دانشمند یا شاید محصولِ چنین فرایندی تلقی می‌کند. اگر آنچه عینیتِ علمی نام‌گرفته بدین نحو لحاظ شود ... به‌صورت امری یکسره غیرقابل فهم و حتی محال درمی‌آید... ساده لوحی پیروان جامعه‌شناسی معرفت در این است که خیال می‌کنند عینیتِ علمی باید بر عدمِ تعصب و دیدِ عینی دانشمند پی‌ریزی شود، در صورتی‌که اگر چنین بود، می‌بایست عینیتِ علمی را ببوسیم و کنار بگذاریم.

به همت پوپر، جزمی که بیش از یک سده بر مجموعهٔ نگرش پوزیتیویستی به مسئلهٔ عینیت شناخت و رابطهٔ علم و ایدئولوژی حاکم بود ــ و هنوز نیز حاکم است ــ به تعبیری از درونِ

اردوگاه پوزیتیویستی قاطعانه رد می‌شود و این واقعیت که این ردِ روشن‌بینانه و شایسته در قالب ناشیانه و ناشایستِ انتقاد از جامعه‌شناسی معرفت نمودار می‌شود، از ارزشِ ذاتی آن ذره‌ای نمی‌کاهد: استدلال‌های پوپر درست قلبِ مکتب پوزیتیویستی سنتی را نشانه می‌گیرد.

با این همه پوپر در جنبه‌ای اساسی و تعیین‌کننده کاملاً در چارچوب این مکتب می‌ماند: او در باب مسئلهٔ عینیت، علوم اجتماعی و علوم طبیعی را از یکدیگر جدا نمی‌کند و بدین ترتیب همان چیزی را که با دستی کنار می‌زند با دست دیگر دوباره پس می‌گیرد و مجموعهٔ سخن خود را به راه‌های پیمودهٔ منطقه پوزیتیویستی باز می‌گرداند: عینیت علمی در سطح فردی امکان‌ناپذیر است و:

> نه تنها در علوم سیاسی و اجتماعی که در آن‌ها ممکن است منافع طبقاتی و انگیزهٔ نهانی مشابه سهمی داشته باشند، بلکه در علوم طبیعی نیز به صورتِ امری یکسره غیرقابل فهم و حتی محال درمی‌آید. هر کس کوچک‌ترین اطلاعی از تاریخ علوم طبیعی داشته باشد، می‌داند که بسیاری از منازعاتِ علمی با چه سماجتِ پرحرارتی صورت گرفته است. تعصبِ بعضی از دانشمندان علوم طبیعی در پافشاری بر افکارشان گاه به درجه‌ای می‌رسیده که ممکن نیست تعصبِ سیاسی هر قدر هم شدید باشد، به آن حد در نظریه‌های سیاسی تأثیر بگذارد.

پوپر در جدل با آدورنو در سال‌های دههٔ ۶۰، پافشاری می‌کند که از نظر عینیت، هیچ تفاوتی میان دانشمند علوم اجتماعی و علوم طبیعی وجود ندارد.[۱] به یاری این گزارهٔ ماهرانه، مقصود برآورده می‌شود: نقش ایدئولوژی‌ها و دیدگاه‌های طبقاتی به نقش وسوسه‌های سراپا روانیِ فردِ پژوهش‌گر (وسوسهٔ او، اشتیاق و شیفتگی وی به‌نظریات خودش و ...) تشبیه می‌شود. وسوسه‌هایی که در علوم طبیعی نیز بی‌تردید یافت می‌شوند.

پس از طرح مسئله بدین‌سان، ارائهٔ راه حل آسان می‌نماید، راه حلی که البته بر تجربهٔ علوم طبیعی استوار است و از سرمشقِ عینیتِ علمیِ کاربردی آن‌ها الهام می‌گیرد:

---

۱. «کاملاً نادرست است که بپنداریم علوم طبیعی عینی‌تر از علوم اجتماعی هستند. دانشمند علوم طبیعی نیز مانند هر انسان دیگری جانبدار است و متأسفانه ... معمولاً در پیش‌داوری به‌نفع اندیشه‌های خود، بی‌نهایت یک‌سونگر و تعصب‌ورز است.»
K. Popper, *Der positivismusstreit in der deutschen soziologie*, Luchterhand Neuwied,1975, p. 112.

عینیت با جنبه‌های اجتماعیِ روش علمی پیوند نزدیک دارد و با این واقعیت مرتبط است که علم و عینیت علمی از کوشش‌های فردی دانشمند برای «دید علمی پیدا کردن» نتیجه نمی‌شود (و نمی‌تواند نتیجه شود)، بلکه از همکاری‌های آمیخته به دوستی و دشمنیِ بسیاری دانشمندان سرچشمه می‌گیرد. عینیتِ علمی را می‌توان خاصیت «بین اذهانی» روش علم توصیف کرد.

معنای مشخص این گفته چیست؟ پوپر توجه ما را به «دو جنبهٔ مهم روش علوم طبیعی» جلب می‌کند:
۱. آزادیِ انتقاد؛ ۲. وجودِ زبان مشترک.

دانشمندان علوم طبیعی با کمالِ جدیت می‌کوشند به زبانِ واحد سخن بگویند، ولو زبان‌های مادریِ متفاوت داشته باشند. از جمع شدن این دو جنبه خصلت همگانی یا اجتماعی روش علمی به‌وجود می‌آید که ضامن نهایی و زمینهٔ واقعی آن وجود نهادهای اجتماعی گوناگون ــ مانند آزمایشگاه‌ها و نشریه‌ها و کنگره‌های علمی ــ است که به قصد پیشبرد عینیتِ [علمی] و کمک به نقد و سنجش تأسیس شده‌اند.

بدین ترتیب در آرای پوپر با نظریهٔ جدیدی از عینیت علمی روبه‌رو می‌شویم، نظریهٔ عینیت نهادی:

برای جمع‌بندی این ملاحظات می‌توان چنین گفت که آنچه ما عینیتِ علمی می‌خوانیم حاصلِ بی‌طرفی و بی‌غرضی هر دانشمند به تنهایی نیست، بلکه از خصلتِ اجتماعی یا همگانی روش علمی نتیجه می‌شود، بی‌طرفی دانشمند اگر اساساً وجود داشته باشد، منشأ عینیت علمی نیست، ناشی از این است که عینیتِ علمی، به‌صورت اجتماعی درمی‌آید یا در نهادها شکل می‌گیرد.

به‌نظر پوپر، تمام جانبداری‌ها و غرض‌ورزی‌های فردی یا طبقاتی، به کمک این روش اصلاح می‌شوند و یا از بین می‌روند.

بدین ترتیب چیزهای بی‌ارزشی مانند موضع اجتماعی یا ایدئولوژیکی پژوهش‌گر، اگر

هم طبعاً در کوتاه‌مدت نقش خود را ایفا کنند، به‌خودی خود از بین می‌روند.[1]

این راه‌حل گیرا و منسجم است و فراروی از آشکارترین محدودیت‌های پوزیتیویسم کهن را ممکن می‌کند، اما این راه‌حل آیا انتقال همان مسئله به سطحی برتر (بدون حل آن) نیست؟ یا بهتر و بیشتر از رهنمودهای دورکم به پاک کردن علوم اجتماعی از چیزهای بی‌ارزشی مانند جهان‌نگری اجتماعی و دیدگاه طبقاتی یاری می‌رساند؟ پوپر، خود، خاطرنشان می‌کند که این سرمشقِ «نهادی» عینیت، خاستگاه علمی ـ طبیعی دارد؛ می‌توان ــ با قید و شرط‌هایی ــ پذیرفت که روش پیش‌گفته با عمل عینی علوم طبیعی واقعاً سازگار است و دست‌یابی آن‌ها را به نتایج «عینی» تضمین می‌کند. آیا می‌توان این روش را در علوم اجتماعی نیز به‌کار بست؟ پوپر می‌خواهد که روش علوم طبیعی را به‌نحوی مکانیکی در علوم اجتماعی به‌کار بندد ــ شیوهٔ برخوردی که آشکارا پوزیتیویستی است ــ پس به بن‌بست دچار می‌شود. چه کسی می‌تواند ادعا کند که در نهادهای پژوهش علمی ـ اجتماعی، چیزهای بی‌ارزشی مانند دیدگاه‌های اجتماعی یا ایدئولوژیکی به‌خودی خود از بین می‌روند؟ این امر به دو دلیلِ مشخص امکان‌ناپذیر است و پوپر ترجیح می‌دهد که آن‌ها را نادیده بگیرد:

۱. نوع حقیقت عینی که از هر نهادی بیرون می‌آید تا حد زیادی تابع نیروهای اقتصادی، اجتماعی و سیاسی‌ای است که آن را کنترل و اداره و هزینه‌هایش را تأمین می‌کنند. این کنترل ممکن است به‌شیوه‌ای خودسرانه و خشن (مانندِ برخورد رایج در نظام‌های توتالیتر) یا به‌نحوِ قانونی و نهادی (مانند محرومیت شغلی در آلمان) انجام شود و همچنین ممکن است غیرمستقیم و یا میانجی باشد (به‌عنوان مثال از رهگذرِ فشار سرمایه‌گذاران). در هر حال نهادهای پژوهش اجتماعی مانند پژوهش‌گران منفرد، از مشروط بودگی‌های متعدد اجتماعی در امان نیستند حتی اگر تا حدی برای آن‌ها استقلال قائل شویم.

۲. در دانشگاه‌ها، کنفرانس‌ها، گردهم‌آیی‌ها، مجله‌ها و نشریات مربوط به علوم اجتماعی، بین مورخان یا اقتصاددانان از هم‌نظریِ رایجی که در همین نهادها در عرصهٔ شیمی یا فیزیک دیده می‌شود، هیچ نشانی نیست. مجادله‌هایی که بیش از یک سده از عمرشان می‌گذرد (به‌عنوان مثال مجادله بر سر نظریهٔ مارکسیستی ارزش) به هیچ وجه به پایان نرسیده است و به‌رغم آزادی انتقاد، بحث همگانی، رویارویی مکتب‌های گوناگون و ... هر جریانی بر سر دیدگاه‌های بنیادینِ خود، استوار باقی مانده است. در پی پیشرفت علم شیمی، اختلاف نظرهای

1. K. Popper, *positivismusstriet*, p. 113.

لاوازیه و طرفداران نظریهٔ فلوژیستون مدت‌ها پیش حل شده اما مجادلات مورخانی که گرایش‌های متفاوت دارند (محافظه‌کاران، لیبرال‌ها، ژاکوبن‌ها، سوسیالیست‌ها) دربارهٔ دلایل انقلابِ فرانسه به هیچ وجه به پایان نرسیده است. اگر اسلوبِ عینیتِ نهادی در عرصهٔ علوم طبیعی (با قید و شرط‌هایی) تحقق‌پذیر است، دقیقاً از آن رو است که جهان‌نگری‌های اجتماعی، ایدئولوژی‌ها و دیدگاه‌های طبقاتی در این عرصه، برخلاف علوم اجتماعی، نقشی تعیین‌کننده ندارند. پوپر، مانند تمام پوزیتیویست‌ها، با پافشاری بر نفی این تفاوت اساسی، توانایی توضیح مسائل خاص عینیت علمی ـ اجتماعی را ندارد.

گاهی به‌نظر می‌رسد پوپر می‌پذیرد که کاربرد روشن نهادی در علوم اجتماعی با دشواری‌هایی همراه است: راست است که در علوم اجتماعی هنوز عمومیت روش کاملاً دست‌یاب نشده است. (تأکیدها از نویسنده است.) این برداشت از ویژگی علوم اجتماعی که متحقق نشدن روش را در نوعی تاخیر نسبت به علوم طبیعی در نظر می‌گیرد که به‌زودی رفع خواهد شد، از اگوست کنت به بعد تکیه‌کلام پوزیتیویسم بوده است و شگفتا که پس از یک سده‌ونیم به‌نظر نمی‌رسد که این تأخیر رفع‌شدنی باشد... اما پوپر موانع کاربرد روش خود را در علوم انسانی چگونه توضیح می‌دهد؟ او پس از رد انواع تحلیل جامعه‌شناختی معرفت (نقش طبقات اجتماعی و دیدگاه‌های آن‌ها) به اجبار به تبیین‌های همان‌گویانه و یا حتی مضحک روی می‌آورد:

> راست است که در علوم اجتماعی هنوز عمومیت روش کاملاً دستیاب نشده است. ولی این امر از بعضی جهات ناشی از تاثیر خرد برانداز ارسطو و هگل بوده و از جهات دیگر شاید معلولِ کوتاهی اهلِ علوم مذکور در استفاده از ابزارهای اجتماعی برای حصول عینیت علمی .... بعضی از دانشمندان علوم اجتماعی هنوز قادر و حتی حاضر نیستند به زبان مشترک سخن بگویند. اما دلیل این امر، نفع طبقاتی و علاجِ آن، سنتزِ دیالکتیکیِ هگل یا خودکاوی نیست.

بهتر است این سه استدلال را بررسی کنیم:

۱. استناد به ارسطو و هگل را به‌دشواری می‌توان جدی گرفت و آن را باید به‌حسابِ هوا و هوس‌های شخصیِ پوپر و سرگشتگیِ او در برابرِ مسئله‌ای گذاشت که در چارچوب نظامِ معرفت‌شناختیِ خود قادر به حلِ آن نیست.

۲. تبیینِ شکستِ روش از رهگذرِ به کار نبردنِ ابزارهای آن، در حکم همان گویی است. در

واقع موضوعی که باید روشن شود این است که چرا دانشمندان علوم اجتماعی ابزارهای اجتماعی را به‌کار نبرده‌اند.

۳. آخرین استدلال، از همه مهم‌تر و روشن‌گرتر است: دانشمندان علوم اجتماعی نمی‌خواهند یا مخالف‌اند که به زبانی مشترک سخن بگویند. در این مورد نیز بیان واقعیتِ امر، بسنده نیست. باید علت‌های آن را بررسی کرد. اما پوپر چنین نمی‌کند، او به رد کردنِ تحلیل براساس منافع طبقاتی بسنده می‌کند بی‌آن‌که تحلیل دیگری عرضه بدارد. بدین ترتیب یگانه تبیینی که باقی می‌ماند، بدخواهی و خودداری دانشمندان علوم اجتماعی است. آیا راه‌حل در «حسن نیت» این دانشمندان نهفته است؟ به‌نظر پوپر:

> دانشمندانِ علوم اجتماعی جز این چاره ندارند که زبان‌آوری را کنار بگذارند و برای دست و پنجه نرم‌کردن با مسائل علمی عصر ما، به آن‌گونه روش‌های نظری متوسل شوند که در اساس در همهٔ علم‌ها یکی است.

بدین ترتیب به شگرد قدیمی و معروفِ پوزیتیویسم سدهٔ نوزدهم بازمی‌گردیم: حُسن نیتِ فرد دانشمند، آمادگی او برای کنار گذاشتن زبان‌آوری و دیالکتیک، سخن گفتن به زبان همکاران و به‌کارگیری روش علوم طبیعی. پوپر پس از تدوین نظریهٔ پیچیده و نوآورانهٔ عینیتِ نهادی، دوباره به فرسوده‌ترین و سنتی‌ترین کلیشه‌های پوزیتیویسم بازمی‌گردد، مانند گربه‌ای که پس از عملیات آکروباتیک درخشان، به همان حالتِ چهار دست و پای همیشگی خود برمی‌گردد...

با این همه، نادرست است که سهمِ حقیقت نهفته در نظریهٔ پوپر را نپذیریم: در آن حدی که علوم اجتماعی، حوزه‌ای نسبتاً مستقل از اوضاع اجتماعی به‌حساب می‌آید، آنچه را او رویِ همگانی می‌نامد، نقشی اساسی ایفا می‌کند. کاملاً درست است که علم، بدون انتقاد آزاد، مباحثه، برخورد مکتب‌های گوناگون و رویارویی مدام دیدگاه‌های متفاوت در میان پژوهش‌گران ــ خواه در درون یک جهان‌نگری اجتماعی واحد و خواه در میان دانشمندان وابسته به گزینش‌های ارزشی و سیاسی و اجتماعی متضاد ــ امکان پیشرفت ندارد. فقدان آزادی انتقاد و مباحثه به‌ناگزیر به سترونی اندیشهٔ علمی، جزم پرستی، تاریک‌اندیشی و یک جانبه‌نگری می‌انجامد: و نمونه‌های این رخداد چه بسیار است.

اما انتقاد و مباحثه، برخلافِ نظرِ پوپر، آشتی‌ناپذیریِ تضادهای طبقاتی و بیان ارزشی یا ایدئولوژیکی و یا یوتوپیاییِ آن‌ها را در علوم اجتماعی از بین نمی‌برد. در پرتو همین امر می‌توان

دریافت که چرا در این علوم، همنظریِ علمی (حتی موقت) از نوع همنظری رایج در علوم طبیعی دیده نمی‌شود. به‌عبارت دیگر، مارکسیستی که از انتقاد ماکس وبر بی‌اطلاع باشد، یا ویری‌ای که به مارکس اهمیت ندهد، از نظر علمی کم‌مایه خواهد بود، اما رویارویی ثمربخش، شناخت متقابل و مباحثهٔ ضروری به هیچ وجه به‌معنای حل تضاد میان جهان‌نگری‌های اجتماعی متفاوت یا محو اختلافاتِ ژرف ارزشی، روشی، نظری و حتی تجربی میان این دو مکتب نیست که صدواندی سال پس از مرگ مارکس و هفتادوپنج سال پس از مرگ وبر، همچنان در عرصهٔ علوم اجتماعی با هم در کش‌مکش‌اند.

پوپر در آثار بعدی خود؛ به‌ویژه در شناختِ عینی (۱۹۷۲) می‌کوشد تا با طرح مفهوم سومین جهان، بیان تازه‌ای از نگرش خود ارائه دهد. پوپر در این کتاب به سه جهان قائل است: نخستین جهان یا جهانِ اشیا و اعیانِ خارجی؛ دومین جهان یا جهان اذهان افراد و حالت‌های آگاهی؛ و سومین جهان که مجموعهٔ محتواهای عینیِ اندیشه را دربرمی‌گیرد و از دو جهانِ دیگر متمایز است. سومین جهان ــ که از مثل افلاطون و روح عینی هگل (دو دشمن خونی «جامعهٔ باز» که پوپر ناگهان از آنان اعادهٔ حیثیت می‌کند) الهام گرفته شده ــ عالم شناخت را دربرمی‌گیرد و قلمرویی بسیار خودمختار و مستقل است. پوپر به‌درستی تأکید می‌کند که نمی‌توان این سومین جهان را بیانِ صرف دومین جهان دانست: و پرسشی دیگر را طرح می‌کند که دقیق‌تر و تعیین‌کننده‌تر است: در علوم اجتماعی آیا پیوندی معنادار میان این دو جهان وجود دارد؟ خودِ پوپر گویی چنین پیوندی را می‌پذیرد زیرا معتقد است که هر گونه شناخت امور واقع، بر نوعی نظریه و در نتیجه بر اسطوره‌ها و پیش‌داوری‌ها استوار است. در این حال چگونه می‌توان به شناخت عینی رسید؟ پوپر دو استدلال را طرح می‌کند: از یک‌سو به فرایند مرموزی از خودفراروندگی[1] استناد می‌ورزد که دانشمند به یاری آن به جنگِ پیش‌داوری‌ها و پیش‌انگاره‌های معمولی خود می‌رود؛ پوپر در این مورد استعاره‌ای بسیار بامعنا و روشن‌گر به‌کار می‌برد: ما با بندِ چکمه‌های‌مان خود را از باتلاق نادانی‌مان بیرون می‌کشیم؛ این عبارت تقریباً واژه به واژه با شرح ماجراهای بارون فون مونشهاوزن انطباق دارد که منطق او اساس هر برهان‌آوری پوزیتیویستی را تشکیل می‌دهد... استدلال دیگر آن است که رشدِ شناخت، پیشرفتی تکاملی، نوعی انتخاب طبیعی داروینی همانند انتخابی است که گیاهان و حیوانات به یاری آن می‌توانند مسائل خود را با رقابت میان آزمون راه‌حل‌ها و طرد خطاها حل کنند. به‌نظر ما این سرمشقِ داروینیستی ـ اجتماعی از سرمشقِ عینیتِ نهادی نیز

1. auto-transcendance

من درآوردی‌تر است: نمی‌توان به‌طور جدی ــ دست کم در عرصهٔ علوم اجتماعی ــ ادعا کرد که «بقا»ی نظریه، نشان‌دهندهٔ صحت آن است و طردِ نظریه (توسط چه کسی؟) دلیلِ نادرستی آن.

اندیشهٔ عینیت و استقلال و خودمختاریِ جهان آثار فرهنگی به‌طور عام، و عالم شناخت به‌طور خاص، اندیشه‌ای سراپا درست و معتبر است اما برخلاف ادعای پوپر، شرایط امکان‌پذیریِ شناختِ عینی جامعه و تعیّن‌های اجتماعی تولید این شناخت را نفی نمی‌کند.[۱]

---

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از منبع زیر:
Michael Löwy, *Paysages de la verité, anthropos*, Paris, 1985, pp. 50-60.

روش‌های تجربی و دیالکتیکی در جامعه‌شناسی ادبیات*

پیر و. زیما

۱. عینیت و جامعه‌شناسی تجربی ادبیات

تفاوت اساسی میان روش‌های تجربی و دیالکتیکی را در جامعه‌شناسی ادبیات می‌توان با این نکته توضیح داد که روش‌های تجربی به اصل ماکس‌وبر دربارهٔ عینیتِ علمی (wertfreiheit) گرایش دارند و هر گونه داوری ارزشی را ــ اعم از زیبایی‌شناختی یا جز آن ــ رد می‌کنند، اما روش‌های دیالکتیکی، بعضی از نظریه‌های زیبایی‌شناختی و فلسفی موجود را به کمک مفهوم‌های جامعه‌شناختی و نشانه‌شناختی بسط می‌دهند.

طرفداران جامعه‌شناسی تجربی ادبیات، به‌ویژه در سال‌های دههٔ ۱۹۶۰ کوشیدند تا بین دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی (فلسفی) و استدلال‌های برخاسته از جامعه‌شناسی ادبیات مرزِ روشن و دقیقی ترسیم کنند. آنان از رهگذرِ این جدایی، در پی تبدیل جامعه‌شناسی ادبیات و هنر به یک علم تجربی و عینی به‌معنای موردنظر ماکس‌وبر هستند.

ماکس وبر خود به جامعه‌شناسی هنر (موسیقی، معماری) پرداخته و در نوشته‌هایش از خط

---

* این مقاله، نقدی بر زیبایی‌شناسی هگل است که در مأخذهای زیر آمده است:
آدینه، شماره‌های ۱۱۳ و ۱۱۵، آبان و بهمن ۱۳۷۵.

تمایزِ روشنی میان پژوهش‌های تجربی و داوری‌های زیبایی‌شناختی دفاع کرده است. وبر دربارهٔ پیشرفت‌های فنی موسیقی در دورهٔ رنسانس می‌نویسد:

> تاریخ تجربی موسیقی می‌تواند و باید اجزایِ سازندهٔ تکامل تاریخی را تحلیل کند، بی‌آن‌که دربارهٔ ارزشِ زیبایی‌شناختی آثار هنری موسیقی نظر دهد.

وبر، از رهگذر مخالفت با داوری‌های ارزشی خواستار کنار گذاشتن انتقاد از آثار است.

جای شگفتی نیست که جامعه‌شناسان پیرو ماکس‌وبر می‌کوشند تا نقد ادبی و زیبایی‌شناسی را از جامعه‌شناسی ادبیات به‌معنای دقیق کلمه، جدا کنند. به‌عنوان مثال هانس نوربرت فوگن می‌نویسد:

> موضوع پژوهش‌های جامعه‌شناسی، کنش اجتماعی، یعنی کنش بینا ـ ذهنی (کنش میان افراد مختلف) است و از این روی جامعه‌شناسی اثر هنری را به‌عنوان پدیدهٔ زیبایی‌شناختی در نظر نمی‌گیرد چرا که معنای ادبیات را صرفاً در کنش بینا ـ ذهنیِ ویژه‌ای جست‌وجو می‌کند که ادبیات برمی‌انگیزد.

این نکته توضیح می‌دهد که چرا روش تجربی از بدل شدن به یک نظریهٔ ادبی یا زیبایی‌شناسی سرباز می‌زند و به چه دلیل به‌ساختار اثر (به‌ساختار خود متن) توجهی ندارد:

> بنابراین، تفسیرهای مربوط به اثر هنری، یعنی ساختار آن، بیرون از حوزهٔ پژوهش‌های جامعه‌شناختیِ هنر باقی می‌مانند (سیلبرمان).

برخلاف سیلبرمان و فوگن، که مهم‌ترین نمایندگان آلمانی جریان تجربی هستند، تئودور و. آدورنو، نمایندهٔ فلسفهٔ دیالکتیکی «نظریهٔ انتقادی» بر این نظر است که نادیده‌گرفتن عناصر سازندهٔ اثر [یا ساختار آن] امکان‌ناپذیر است؛ به‌نظرِ او کنار گذاشتن داوری‌های ارزشی زیبایی‌شناختی از جامعه‌شناسی ادبیات نیز ناممکن است، چراکه بررسی زیبایی‌شناختیِ کیفیت اثر، غالباً جنبه‌های کمّی آن را توضیح می‌دهد: به‌عنوان مثال این واقعیت را که اثر آوانگاردی را که خواندن آن دشوار است، در بازار هیچ موفقیتی به‌دست نمی‌آورد اما محصولات ادبیات مبتذل در پرتوکلیشه‌های عقیدتی و اندیشهٔ قالبیِ بازارپسند خود به آسانی به‌فروش می‌رسند.

آدورنو در تزهایی دربارهٔ جامعه‌شناسی هنر[1] با اصول روش شناختی سیلبرمان (و به‌طور غیرمستقیم، ماکس وبر) مخالفت می‌کند. برخلاف سیلبرمان که از عینیت علمی طرفداری می‌کند، آدورنو بر ضرورت جامعه‌شناسی انتقادی ادبیات و هنر پای می‌فشارد:

> سیلبرمان در این نکته با من همنظر است که یکی از وظایف اصلیِ جامعه‌شناسی هنر، انتقاد از نظم اجتماعی مستقر است. اما به گمان من این وظیفه تا هنگامی که معنا و کیفیتِ آثار نادیده گرفته شوند، تحقق‌ناپذیر است. کنار گذاشتن داوری‌هایِ ارزشی با پرداختن به نقد اجتماعی ناسازگار است.

بنابراین هدف جامعه‌شناسی دیالکتیکی ادبیات در توجه به کیفیت متن ادبی فقط این نیست که کارکرد اجتماعی (تأثیر یا موفقیت) متن را توضیح دهد، بلکه تعریف کارکرد عقیدتی (توجیه‌گرانه، تأییدکننده) یا انتقادی آن را نیز در نظر دارد.

این دو جنبه را نمی‌توان از هم جدا کرد. نویسنده‌ای که عمدتاً یا منحصراً در پی موفقیتِ تجاری است، آسان‌تر از نویسنده‌ای که جویایِ حل مسئله‌ای وجودی و حیاتی، سیاسی، فلسفی یا زیبایی‌شناختی است به کاربرد کلیشه‌های عامیانه (بازارپسند) و اندیشه‌های قالبی روایی روی می‌آورد. چنین نویسنده‌ای نخست به ارزش مصرف می‌اندیشد و نه به ارزش مبادله. جامعه‌شناسی تجربی ادبیات غالباً از به‌هم‌پیوستگی کیفیت و کمیت غافل مانده و جنبه‌های کمّی تولید و مصرف ادبی را جداگانه (مستقل از کیفیت) بررسی کرده است.

پژوهش‌های مهمی دربارهٔ عناصر کمّی آثار ادبی نه فقط در آلمان و سوئد بلکه در فرانسه، به‌ویژه در مکتب برودو، زیرنظر روبر اسکارپیت انجام شده است. اما گویا اعضای این مکتب هنوز مسائل ناشی از روابط کمّیت و کیفیت را حل نکرده‌اند.

هانری زالامانسکی، یکی از همکاران روبر اسکارپیت، با اشاره به انبوهی از متن‌های بازارپسند، معتقد است که در بررسیِ ادبیات توده‌ای، هیچ معیار کیفی (زیبایی‌شناختی) کاربرد ندارد. به‌نظر او، بررسی آثار «بزرگ» بر اساس جنبه‌های زیبایی‌شناختی به‌خوبی امکان‌پذیر است:

> و برعکس هنگامی که به بررسی مجموعه‌ای از آثار می‌پردازیم تا ببینیم کدام‌یک بر

---

1. *Thesen zur kunstsoiologie*

آگاهی جمعی تأثیر می‌گذارند، نمی‌توانیم معیارهای زیبایی‌شناختی را به کار گیریم، زیرا با مسئله‌ای کمّی روبه‌رو هستیم و نه کیفی.

استدلال آدورنو علیه سیلبرمان که کمّیت ادبیات دوپولی، مستقل از کیفیت زیبایی‌شناختی (جنبه‌های عقیدتی یا انتقادیِ) آن تبیین‌پذیر نیست، در مورد زالامانسکی نیز صادق است.

در این باره کافی است بررسی اومبرتواکو دربارهٔ رمان‌های جیمزباند نوشتهٔ یان فلمینگ را به یاد آوریم که نشان می‌دهد این آثار عامه‌پسند از کلیشه‌های سیاسی بسیاری پرداخته شده است که با اندیشه‌هایِ قالبی روایی هم‌آهنگی دارند، اندیشه‌هایی که توجیه‌کنندهٔ موفقیت تجاری مجموعهٔ آثار فلمینگ‌اند. استدلال‌های فرانتسیسکا رولوف هنی نیز مؤید همین نظر است. او به‌نحو قانع‌کننده‌ای نشان می‌دهد که در رمان‌های عامه‌پسند، کلیشه‌هایِ سبکی و جنسی و عقیدتی چگونه درهم می‌آمیزند و یکدیگر را کامل می‌کنند.

بنابراین نظریه‌های دیالکتیکی فقط به کارکرد اجتماعی و اقتصادی ادبیات عامه‌پسند نمی‌پردازند بلکه در پی توضیح مناسبات میان ساختارهای معنایی و روایی با منافع اجتماعی، اقتصادی و سیاسی گروه‌های اجتماعی نیز هستند.

۲. الگوهای دیالکتیکی

روش‌های دیالکتیکی که به متن و ساختار می‌پردازند، اهمیت مرکزی دارند اما این بدان معنا نیست که روش‌های تجربی در اصل به جامعه‌شناسی تعلق دارند و اهمیت‌شان برای نظریهٔ ادبیات ناچیز است.

تحلیل متن نیز فعالیتی تجربی است که در آن تحلیل ساختاری جایگزین کشف و شهودی می‌شود که در نقد دانشگاهی جایگاهی بسیار مهم دارد. (البته منظور آن نیست که تحلیل ساختاری، کشف و شهود را به کلی کنار بگذارد) اما اهمیت روش‌های تجربی برای بررسی رفتار جمعی خوانندگان در زمان حال و گذشته بیشتر در چارچوب جامعه‌شناسی دریافت و خواندن مشخص می‌شود و در واقع خوانندگان متون ادبی نه فقط یک کل و مجموعهٔ منسجم و یک‌دست نیستند بلکه ستیزه‌های اجتماعی و سیاسی جامعه را بازمی‌آفرینند.

مفهوم آگاهی جمعی مفهومی انتزاعی نیست و پژوهش‌گرانی که انسجام فرهنگی و عقیدتی گروه‌های «اجتماعی ـ حرفه‌ای» را تعیین می‌کنند می‌توانند به این آگاهی انضمامیت بخشند و صورت انضمامی و عینیِ آن را عرضه کنند.

امـا ایـن گـرایش تـجربی روش‌هـای دیـالکتیکی (کـه در کـتابِ *The Authoritarian Personality* اثر مشترکی که آدورنو و چند نظریه‌پرداز دیگر در ۱۹۴۹ـ۱۹۵۰ منتشر ساخته‌اند، به‌روشنی نمایان است) به کنار گذاشتنِ انتقاد اجتماعی نمی‌انجامد.

۱. زیبایی‌شناسی هگل و درک نظریه‌های دیالکتیکی گ.لوکاچ، ل.گلدمن یا ت.و.آدورنو، بدون توجه به بعضی از اصول و مفاهیم فلسفهٔ نظام‌مند هگل، به‌ویژه زیبایی‌شناسی او، ناممکن یا دست کم دشوار است.

یکی از اندیشه‌های اساسی فلسفهٔ هگل این است که واقعیت را جز بـه‌صورت یک کـل منسجم و کلیت معنادار، نمی‌توان درک کرد. اندیشه‌ای که دنیای عینی را به‌صورت یک کل در نظر نگیرد و پدیده‌های فردی را از یکدیگر جدا کند، انتزاعی باقی می‌ماند. فقط آن دیدگاهی بازنمودِ انضمامی واقعیت را ارائه می‌دهد که پدیده‌ها را در پیوند با کل یا مجموعه‌ای در نـظر می‌گیرد که در چارچوب آن معنا می‌یابند و سپس میان آن‌ها مناسباتی برقرار می‌کند. چـنین فلسفه‌ای، عقلانی و واقع‌گرا خوانده شـده است. بـه‌نظر هگـل وظـیفهٔ فـیلسوف، درک جـهان به‌صورت یک کل معنادار تحول‌پذیر و یک کلّیتِ تاریخی است. بدین تـرتیب جـملهٔ بسـیار معروف پدیدارشناسی روح، درک می‌شود «حقیقت در کلّیت است، اما کلّیت فقط ذات یا گوهری است که در شدن تحقق می‌یابد.»

فقط فلسفه‌ای که هستی را همانند کلیت درمی‌یابد، می‌تواند به درکی انـضمامی از ذاتِ نهفته در پس پدیدارها برسد. هگل کارکرد هنر را به‌یاری معیارهای فلسفی دیالکتیک خـود تعریف کرده است. به‌نظر او هنر، هم‌چون فلسفه کارکردی شناخت‌بخش دارد و باید درک بهتر واقعیت را تضمین کند. اثر هنری، مانند فلسفه (اندیشهٔ مفهومی) باید ذات را در پس پدیدارها آشکار سازد. هگل در زیبایی‌شناسی دربارهٔ کارکرد شناخت‌بخش هنر می‌نویسد:

> بدین ترتیب است که یک بار دیگر، جلوه‌های هنر در مقایسه با واقعیت جاری، نه فقط نمودها و پندارهای محض نیستند بلکه، واقعیتی عالی‌تر و موجودیتی حقیقی‌تر دارند.

هنر مانند فلسفه به واقعیت حقیقی، به‌ذات رسوخ می‌کند. اثر هنری موفق، «اثر عـظیم» قانون عام (allegemeine maxime) هگل را در پدیدهٔ خاص آشکار می‌کند. در این آثار قانون عام و مفهومی که شکلی خاص به‌خود گرفته در قالب یک شخصیت، یک عمل یا وضعیت، در دسترس حواس انسان قرار می‌گیرد.

بنابراین هگل در عرصهٔ زیبایی‌شناسی خواستار ترکیب میان عام و عقلانی از یک‌سو و

احساس (empfindung, gemut) از سوی دیگر است و می‌گوید که هنر به عرصه‌ای غیر از اندیشهٔ فلسفی تعلق دارد:

> در واقع زیبایی هنری، حواس، احساس، شهود، تخیل و مانند آن‌ها را خطاب قرار می‌دهد و به عرصه‌ای غیر از عرصهٔ اندیشه متعلق است [...]

با این همه به‌نظر هگل بیگانگی هنر از اندیشهٔ مفهومی و فلسفه در نهایت فقط ظاهری است: زیرا که روح سرانجام آفرینش خود را در پدیدهٔ هنری بازمی‌شناسد:

> به‌همین سبب اثر هنری‌ای که اندیشه در آن از خود بیگانه می‌شود، بخشی از عرصهٔ اندیشهٔ مفهومی است و روح با بررسی علمی آن، کاری نمی‌کند جز ارضای نیازِ کُنهِ سرشت خود.

پیروی آفرینش‌های هنری از سخن مفهومی فلسفه در جای دیگری که هگل بی هیچ ابهامی دربارهٔ رابطهٔ سلسله مراتبی سخن می‌گوید که میان هنر و «علم» دیالکتیکی برقرار می‌کند به روشنی نمودار می‌شود: «هنر، به هیچ وجه عالی‌ترین صورت روح نیست و تأیید و تثبیت خود را فقط در علم می‌یابد.»

کوشش برای پیروی هنر از سخن فلسفی، در شیوهٔ تبیین و نقد زیبایی‌شناسی مارکسیستی (لوکاچ و گلدمن) اهمیتی ویژه می‌یابد. این زیبایی‌شناسی سنت هگلی را ادامه می‌دهد و مدعی است که تمام متن‌های ادبی «معادل‌های» مفهومی دارند و می‌توان آن‌ها را به نظام‌هایی از مدلول‌های (عقیدتی، فلسفی) برگرداند. نمایندگان این زیبایی‌شناسی، سرشتِ چندمعنایی متن ادبی را رد می‌کنند و در چارچوب سخن مارکسیستی، معنایی خاص برای آن قائل می‌شوند.

۳. کلیت از نگاه لوکاچ

زیبایی‌شناسی مارکس و انگلس را می‌توان به‌نوعی ادامهٔ ماتریالیستی زیبایی‌شناسیِ هگل دانست. در جریان مجادله‌ای دربارهٔ درام فرانتس فون سیکینگن (۱۸۵۹)، مارکس و انگلس به نویسندهٔ این درام (فردیناند لاسال، از رهبرانِ، جنبش سوسیالیستی در آن زمان) خرده می‌گیرند که قهرمان نمایش را به شخصیتی انتزاعی، به سخن‌گوی نظریات خود و نه شخصیتی زنده بدل کرده و به‌جای آن‌که اندیشه‌ها و اصول عام را در قالب خصوصیات خاصِ اشخاص، رویدادها یا

موقعیت‌های ویژه مجسم کند آن‌ها را از زبان اشخاص نمایش‌نامه بیان کرده است.

در استدلال مارکس و انگلس تکرار این خواستِ هگل به‌چشم می‌خورد که هنرمند نباید اندیشه‌های عام را جز به‌شیوه‌ای خاص بیان کند و باید حواس را خطاب قرار دهد و نه قوای شناخت‌بخش را.

گ. لوکاچ فیلسوف و زیبایی‌شناسِ مجارستانی، پس از یک دورهٔ ایده‌آلیستی (که کتاب‌های زیبایی‌شناسی هایدلبرگ، جان و صورت‌ها و نظریهٔ رمان او به آن دوره‌ها تعلق دارند) زیبایی‌شناسی منظم و ماتریالیستی‌ای را تدوین کرد و مفهوم تیپ یا امر نوعی را که مارکس و انگلس ابداع کرده بودند به وام گرفت و آن را با استنتاج از مقولهٔ هگلی کیت بسط داد. لوکاچ امیدوار بود که به‌یاری این مفهوم ادبیات انتزاعی و ناتورالیستی را از ادبیات رئالیستی متمایز کند. ادبیاتی که واقعیت را به‌نحو انضمامی (به‌معنای موردنظر هگل) بازتاب می‌دهد.

اما تفاوت بازتابِ انتزاعی «ناتورالیستی» با بازتاب انضمامی «رئالیستی» در کجا است؟

ادبیات ناتورالیستی که نه فقط آثار نویسنده‌ای مانند زولا بلکه جریان‌های مدرن پیشتاز را نیز دربر می‌گیرد به بازآفرینی رویدادها، واقعیات، اعمال یا گزاره‌های منفرد بسنده می‌کند و آن‌ها را در یک کل منسجم جای نمی‌دهد. در این مورد با بازتابی زیبایی‌شناختی روبه‌رو هستیم که از نمود فراتر نمی‌رود و به ذات نمی‌رسد. به‌همین سبب الزامات زیبایی‌شناسی هگلی را که لوکاچ در تعریف رئالیسم (و ناتورالیسم) اندیشه‌های اصلی آن را از سر می‌گیرد، برآورده نمی‌کند.

امیل زولا یگانه کسی نیست که در گزارش‌های خود ــ که بیشتر به جزئیات و غنای زندگی اجتماعی می‌پردازد تا به انسجام آن ــ واقعیت را به‌نحوی انتزاعی بازآفرینی می‌کند: هنرمند پیشتاز امپرسیونیست و سوررئالیست نیز با بهره‌گیری از تداعی و تکه‌چسبانی، یعنی تکنیک‌هایی که به‌جای تحکیم آرمان کلاریسیسمی (هگلی) کلیت، انسجام دنیا را برهم می‌زنند، انتزاع ناتورالیستی را تداوم می‌بخشند. (این اندیشهٔ لوکاچ که شیوه‌های سبکی هنرمندان پیشتاز، انتزاعی و «ناتورالیستی» است در نظریهٔ مارکسیستی لئوکوفلر و در رئالیسم سوسیالیستی، آن‌گونه که در آلمان شرقی و شوروی سابق بسط یافته بود، جایگاه مهمی دارد. زیبایی‌شناسی «مارکسیستی ـ لنینیستی» این کشورها را می‌توان نوعی زیبایی‌شناسی هگلی دانست که واژگانش از لوکاچ تأثیر گرفته است.)

برخلاف مؤلف «ناتورالیست» نویسندهٔ «رئالیست» موقعیت‌ها، عمل‌ها و شخصیت‌های نوعی را به‌معنای موردنظر مارکس و انگلس، می‌سازد. بنابراین در آثار لوکاچ، واژهٔ «بازتاب»[1] نه

---

1. widerspiegelung

به‌معنای «بازنمود عکس و ارائهٔ» واقعیت، بلکه به‌معنای «آفرینش موقعیت و شخصیت نوعی (تیپیک)» است که اساس سبک رئالیستی را شکل می‌دهد.

بندی از کتاب زیبایی‌شناسی لوکاچ پیر که در آن واژگان اومانیستی و ایده‌آلیستی زیبایی‌شناسی هایدلبرگ، در زمینه‌ای ماتریالیستی بسط یافته‌اند، نشان می‌دهد که نویسنده چگونه مفهوم‌های هگلی ذات و کلیت را برای تعریف امر نوعی (تیپیک) به کار می‌گیرد:

> فقط هنگامی که امر جزئی خصلتی سرشت‌نما و ذاتی می‌یابد و ذاتیتی را آشکار می‌کند، موضوع با واقعیت عینی به‌عنوان کلیتی که ساختمانی عقلانی دارد و بر پایهٔ مناسبات عقلانی قرار گرفته است، به سطح امر خاص و نوعی ارتقا می‌یابد.

از این بند می‌توان نتیجه گرفت که امر خاص[1]، به‌عنوان مقوله‌ای زیباشناختی، ترکیبی است از پدیدهٔ فردی، جزئی و اصول نظری کلی یا عام. به‌نظر لوکاچ فقط آن شکل هنری را می‌توان رئالیستی خواند که توانایی خلق امر خاص در امر نوعی را دارد.

زیبایی‌شناسیِ لوکاچ مانند هر زیبایی‌شناسی سرچشمه گرفته از هگل، خصلتی تجویزی و دگرآیین دارد، چرا که از قوانین عرصه‌ای جز هنر طبعیت می‌کند و وظایف ادبیات را به وظیفهٔ اندیشهٔ مفهومی (مارکسیستی) فرومی‌کاهد. تقسیم‌بندی‌هایی مانند ناتورالیسم ـ رئالیسم، انتزاعی ـ انضمامی، ذاتی ـ غیرذاتی، اساس نظریه‌ای است که تعهد سیاسی خود را پنهان نمی‌کند: این نظریه، موضع جانبداری از «نیروهای ترقی‌خواه جامعه» را برگزیده است.

برخلاف هگل که به وظایف انقلابی هنر توجهی ندارد، لوکاچ معتقد است که نقش شناخت‌بخش آثار، پیوندی ناگسستنی با آگاهی‌یابی مردم دارد. هنر رئالیستی آن‌گونه که او در نظر دارد و می‌پسندد به پیشرفت دموکراسی و «سوسیالیسم» یاری می‌رساند.

مفهوم لوکاچی «رئالیسم» را به‌دو دلیل می‌توان نقد کرد:

۱. این مفهوم با سنت ادبی‌ای پیوندی تنگاتنگ دارد که لوکاچ و نمایندگان «رئالیسم سوسیالیستی» آن را «رئالیسم انتقادی» می‌نامند و آثار بالزاک و اسکات و از نویسندگان جدیدتر آثار توماس‌مان را در بر می‌گیرد. لوکاچ چند بار کوشیده است تا بر مبنای متن‌های این نویسندگان، هنجارهای زیبایی‌شناختی عام و فراگیری را تدوین کند که در مورد تولید ادبی معاصر نیز باید کاربرد داشته باشد. بی‌دلیل نیست که ب. برشت و ا. بلوخ و عده‌ای دیگر به لوکاچ خرده گرفته‌اند که چرا بعضی از صورت‌های سبکی گذشته را به‌شیوه‌ای ایده‌آلیستی و در عین

---

1. das besondere

حال جزمی، تقدیس کرده و در نتیجه نتوانسته است تحولات جدید هنری و به‌ویژه تجربه‌های هنرمندان پیشتاز اکسپرسیونیست یا سوررئالیست را دریابد.

۲. مفهوم رئالیسم نیز بسیار پرسش‌انگیز است، زیرا این پرسش را که آیا اثری رئالیستی است که موقعیت «نوعی» را ترسیم می‌کند، فقط می‌توان بر اساس تعریفی خاص (تعریفی صرفاً ممکن و نه ضروری) از «واقعیت» پاسخ داد. نظریه‌پردازانی (مانند آدورنو و بلوخ) که تعریف آنان از واقعیت با تعریف لوکاچ تفاوت دارد، آثار ادبی کاملاً متفاوتی را (به‌عنوان مثال آثار کافکا یا بکت) رئالیستی می‌خوانند.

۴. کلیت و جهان‌نگری از دیدگاه گلدمن

مقولهٔ کلیت، در ساخت‌گرایی تکوینی لوسین گلدمن که نوشته‌های لوکاچ جوان را مبنا قرار می‌دهد، جایگاهی مهم دارد. گلدمن، همانند هگل در پدیدارشناسی روح و لوکاچ در تاریخ و آگاهی طبقاتی (۱۹۲۳)، از این اندیشه حرکت می‌کند که دریافت انضمامی پدیده‌های فردی جز در چارچوب انسجام فراگیر ممکن نیست.

اما تفاوت گلدمن با آنان هنگامی نمودار می‌شود که گلدمن در پیش‌گفتار اثر اصلی خود، خدای پنهان (۱۹۵۵)، خاطرنشان می‌کند که در تفسیر متن، عناصر فردی باید تابع مجموعه و یا صرفاً از مجموعه منتج شوند و باید نشان داد که مجموعه در هر یک از عناصر چگونه نمودار می‌شود. این نکته بدان معنا است که به‌عنوان مثال تمام مسائل یک شعر ممکن است مینیاتورانه در بیتی از آن پدیدار شود.

گلدمن در خدای پنهان کتاب اندیشه‌ها اثر پاسکال را به تفصیل بررسی می‌کند و بر آن است تا نشان دهد که می‌توان تمامی مسائل فلسفهٔ تراژیک پاسکال را در بعضی از «اندیشه‌های» او به‌طور جداگانه بازیافت. بنابراین رابطهٔ متقابل میان کلیت و هر یک از اجزای آن، در روش تأویل گلدمن جایگاهی مهم دارد.

گلدمن دربارهٔ بررسی اندیشه‌ها بر آن است که دو فرایند شناختی مکمل را در جریان تحلیل می‌توان تشخیص داد: فرایند دریافت و فرایند تشریح. توصیف انسجام درونی یک ساختار (به‌عنوان مثال یک اصل یا یک اندیشهٔ پاسکال) به دریافت این ساختار و به تعریف درونی آن می‌انجامد. اما برای تشریح این ساختار به‌ناگزیر باید آن را به ساختارهای فراگیر پیوند داد: نخست به‌تمامی متن اندیشه‌ها. صورت و محتوای این متن نیز در پیوند با ساختاری عام‌تر تشریح می‌شوند، یعنی با جهان‌نگری ژانسنیستی که در نیمهٔ دوم سدهٔ هفدهم، نقش سیاسی مهمی ایفا کرده است و گلدمن آن را به جایگاه و منافع اجتماعی اشراف صاحب‌مقام

نسبت می‌دهد.

از میان تمام کلیت‌های ممکنی که در فرایندهای دریافت و تشریح به‌هم پیوستگی دارند، دو کلّیت از اهمیتی ویژه برخوردارند: ساختار معنادار و جهان‌نگری.

ساختار معنادار باید پاسخی به این پرسش باشد که چگونه می‌توان اثری فلسفی یا ادبی را به‌صورت یک کلیت منسجم دریافت؟ به‌نظر گلدمن، ساختار معنادار را می‌توان اصل سازنده و عامل تعیین‌کننده‌ای دانست که متن فلسفی یا ادبی را به یک کل منسجم بدل می‌کند.

گلدمن در مباحثه‌ای با ت.و.آدورنو در دومین گردهم‌آیی بین‌المللی دربارهٔ جامعه‌شناسی ادبیات، می‌گوید:

> اثر هنری دنیایی کامل است که به ارزش‌گذاری، موضع‌گیری و توصیف می‌پردازد و وجود بعضی از چیزها را تأیید می‌کند، هنگامی که این دنیای کامل را تعبیر و تفسیر کنیم، درمی‌یابیم که نظامی فلسفی، پیامدِ آن است.

«نظام فلسفی»: این دو واژه بسیار مهم‌اند و باید در چارچوبی هگلی دریافته شوند. به‌نظر گلدمن، هر اثر ادبی، یک نظام مفهومی را در بر دارد که می‌توان آن را به‌روشنی و به‌نحوی همخوان با ساختار معنادار اثر معین کرد. این نظام بیانِ خود را در ساختار معنادارِ اثر می‌یابد که بنا بر اصطلاح رولان بارت در کتاب اس / زد «ساختاری از مدلول‌ها» است. به‌عبارت دیگر آثار ادبی را می‌توان به‌نحوی همخوان به نظام‌های فلسفی برگرداند.

در این‌جا این اندیشهٔ هگل را باز می‌یابیم که هنر مفهوم‌ها را به‌نحوی عاطفی بیان می‌کند و حواس را خطاب قرار می‌دهد و اگر چنین نکند نامنسجم و بی‌مایه است. گلدمن همانند هگل معتقد است که چندمعنایی متن داستانی صرفاً ظاهری است و در واقع هر آفریدهٔ ادبی را می‌توان به یاری یک معادل مفهومی تعریف کرد. پیش‌تر در کتاب درآمدی بر جامعه‌شناسی متن ادبی (پاریس، ۱۹۷۸)، خاطرنشان کرده‌ام که این استدلال نادرست و برای جامعه‌شناسی متن ناپذیرفتنی است.

به‌نظر گلدمن، نظام مفهومی نهفته در اثر ادبی دارای دو کارکرد است: از سویی وحدت اثر را می‌سازد و از سوی دیگر جهان‌نگری و آگاهی یک گروه اجتماعی را بیان می‌کند. اثر ادبی آفریدهٔ فرد نویسنده نیست بلکه آگاهی جمعی، منافع و ارزش‌های اجتماعی گروه یا طبقه‌ای را نشان می‌دهد. فقط آثار بزرگ، با انسجام خود، جهان‌نگری و آگاهی جمعی را بیان می‌کنند.

گلدمن به‌شیوهٔ هگل و لوکاچ، بر اساس داوری ارزشی زیبایی‌شناختی تأکید می‌ورزد که هنر و

ادبیات باید جویایِ دست‌یابی به کامل‌ترین انسجام باشند. این داوری، بی‌تردید، یک تعمیم ناپذیرفتنی است که به هنر پیشتاز (سوررئالیستی، اکسپرسیونیستی یا فوتوریستی) که نمایندگان آن اصل کلاسیک انسجام را رد می‌کنند، توجهی ندارد.

جهان‌نگری، بنا به‌تعبیر گلدمن، داده‌ای تجربی نیست و به دنیای تجربه‌های روزمره‌ای تعلق ندارد که با سطوح ارزشی کمابیش ثابتی مشخص می‌شود. فقط در اثر هنری «عظیم» است که آگاهی گروه اجتماعی به‌نحوی ساختار می‌یابد که نوعی «جهان‌نگری» یعنی کلیتِ معناداری از ارزش‌ها و هنجارها را پدیدار می‌سازد.

به‌همین سبب، جهان‌نگری‌ای که در «اثر عظیم» یافت می‌شود، نشان‌دهندهٔ آگاهی تجربی و واقعی اعضای یک گروه نیست، بلکه آگاهی آرمانی، بیشینهٔ آگاهی ممکن آن گروه را بیان می‌کند. ممکن بودن این آگاهی بدان سبب است که در اثر به‌حالت نهفته یافت می‌شود و جامعه‌شناس ادبیات آن را تحلیل و بازسازی می‌کند.

در این‌جا به‌روشنی می‌بینیم که استدلال‌های بعضی از منتقدان برای اثبات آن‌که نظریه‌های ادبی مارکسیستی، متن‌ها را بازآفریده‌های مکانیکی واقعیت می‌دانند، تا چه حد ساده‌انگارانه و نادرست است. آثار لوکاچ و گلدمن مؤید همین نکته‌اند: در آثار آنان ادبیات به‌صورت نوعی آفرینندگی (و نه بازآفرینی منفعل) نمودار می‌شود که از دنیای تجربهٔ روزمره فراتر می‌رود. ادبیات، ذات (به‌تعبیر لوکاچ) یا بیشینهٔ آگاهی ممکن (آگاهی آرمانی) گروه اجتماعی را (به‌تعبیر گلدمن) پدیدار می‌سازد. بنابراین نقشی فعال ایفا می‌کند، زیرا به‌صورت فعالیتی ساختارآفرین در نظر گرفته می‌شود که واقعیت را دگرگون می‌کند و پشت سر می‌گذارد.

۵. نقد آدورنو بر زیبایی‌شناسی هگل

ت.و.آدورنو، یکی از مهم‌ترین اعضای مکتب فرانکفورت (ایجاد شده در ۱۹۲۳)، در برابر زیبایی‌شناسی هگل دیدگاهی به کلی متفاوت برمی‌گزیند. از استدلال‌های اساسی او یکی در ردِ امکان برگرداندن هنر (ادبیات) به اندیشهٔ مفهومی فلسفی، یزدان‌شناختی یا علمی است. به‌نظر او، یافتن معادل‌های مفهومی برای آفریدهٔ ادبی ناممکن است. وی با این ادعای گلدمن به کلی مخالف است که می‌توان هر متن ادبی را، در مقام کلیتی یک پارچه، به یک نظام مفهومی (یا به یک «جهان‌نگری») برگرداند.

با اندکی تعمیم می‌توان گفت آدورنو ادبیات را به‌صورت نفی یا سلبیتی تعریف می‌کند که با پایداری در برابر ایدئولوژی، فلسفه و در یک کلام، اندیشهٔ مفهومی مشخص می‌شود. در آثار آدورنو، باید به این نکته توجه کرد که او آفریدهٔ هنری مکتب «زیبایی‌پرستی» و پیشتاز را مبنا

قرار می‌دهد و بنابراین فقط ادبیات انتقادی (آثار مالارمه، گئورگه، کافکا و بکت) را در نظر می‌گیرد که اغلب آگاهانه (مانند مالارمه و گئورگه) در پی گریز از کلیشه‌های زبان ارتباطی، یعنی زبان ایدئولوژی و بازرگانی است.

این پایداری متن ادبی را در برابر ارتباط چگونه می‌توان توضیح داد؟ حضور عناصر تقلیدی و غیرمفهومی در درون متن، کارکرد ارتباطی آن را (یا به گفتهٔ مالارمه «کارکرد آن را به‌عنوان نقدینهٔ آسان و نمایش‌گر») تضعیف می‌کند و به‌جدایی چاره‌ناپذیر میان تخیل و ایدئولوژی می‌انجامد. طرفداران نظریهٔ مارکسیستی ادبیات، این گسست را به‌ندرت درنظر می‌گیرند و به‌نظر آدورنو، هگل نیز آن را ندیده است، و همین امر توضیح می‌دهد که چرا او توانسته است نقش پیش‌آهنگ زیبایی‌شناسی دگرآیینی [وابسته و ناخودفرمانی] را ایفا کند که مارکسیست‌هایی مانند لوکاچ بسط داده‌اند:

> هگل روح را در هنر همانند مرحله‌ای از شیوهٔ پدیداری آن در نظر می‌گیرد که از نظام فکری استنتاج‌پذیر است و به بیان دیگر در هر نوع و هر اثر هنری به‌طور بالقوه و ساده وجود دارد و این استنتاج به ضرر کیفیت زیبایی‌شناختی و ابهام[1] صورت می‌گیرد.

از انتقاد آدورنو چنین برمی‌آید که وابستگی و ناخودفرمانی زیبایی‌شناسی مارکسیستی (کاهش‌گرایی آن) فقط حاصل اصل تعهد سیاسی نیست، بلکه و شاید هم بیش از آن، نتیجهٔ این اندیشهٔ هگل، لوکاچ و گلدمن است که آثار ادبی را می‌توان به نظام‌های مفهومی یکپارچه، برگرداند.

آدورنو، برعکس، برتری مفهوم را در هنر رد می‌کند و عناصر غیرمفهومی، غیرارتباطی و تقلیدی زبان تخیلی را برجسته می‌سازد. به‌زبان نشانه شناختی: او بر نقش دال (دلالت معنادار)های چندمعنایی، به‌ضرر مدلول‌ها و مفهوم‌ها پافشاری می‌ورزد. (در این مورد از فرمالیست‌های روس و نظریه‌پردازان پراگ، به‌ویژه یان موکاروفسکی پیروی می‌کند.)

ادبیات انتقادی (به‌عنوان ادبیات پیشتازان) به‌مثابهٔ زبان مبهم و غیرارتباطی، با ارتباط اجتماعی و هدف‌های سودجویانه و عملی آن مخالفت می‌ورزد. انتقاد این ادبیات دو جنبه پیدا می‌کند: الف) با اصل سلطه (herrschafts prinzip آدورنو، هورکهایمر) که ممکن است به‌صورت دست‌کاری عقیدتی درآید، ناسازگار می‌نماید، ب) اصل سودمندی نهفته در ارتباط بازاری را رد

---

1. vieldeutigkeit

می‌کند و به سرپیچی از قانون بازار و میانجی‌گری ارزش مبادله گرایش دارد.

۱. دیالکتیک روشن‌گری (آمستردام ۱۹۴۷) هورکهایمر و آدورنو کوشیده بودند تا نشان دهند که بیشتر شکل‌های اندیشهٔ فلسفی موجود از زمان روشن‌گران تاکنون، ابزارهای سلطه و چیزی هستند که مارکوزه آن را اصل اجرا[1] می‌نامد، یعنی اندیشه‌ای که بیشتر جویای کارایی فنی است و به محاسبه، طبقه‌بندی و اندازه‌گیری می‌پردازد تا بتواند در چارچوب یک نظام واقعیت را محبوس سازد.

چنین اندیشه‌ای راه سلطهٔ انسان را بر طبیعتی که به مادهٔ خام بدل شده است، هموار می‌سازد و در فلسفه و علوم اجتماعی معاصر که به کارایی فنی گرایش یافته و غالباً تابع «منافع عظیم» صنعت و تجارت شده‌اند، اهمیتی فزاینده می‌دهد.

آدورنو و هورکهایمر (به گمان من، به‌درستی) تأکید می‌ورزند که اندیشه‌ای که آنان عقل ابزاری[2] می‌نامند، برخلاف منافع همان فردی عمل می‌کند که تصور کاربرد پیروزمندانهٔ آن را در سر دارد: بر ضد انسان در مقام سلطه گر و پدیدآورندهٔ سخن عقل‌باور و نظام‌مند. انسان در نظامی سردرگم می‌شود که در آن همه چیز بر گردِ کارایی می‌چرخد و سلطهٔ انسان بر طبیعت، با بهره‌کشی انسان از انسان همراه است.

در این حال نظریه‌ها و مفاهیم آن‌ها، فقط با توجه به سودمندی فنی خود، سنجیده می‌شوند. محتوای انتقادی و اهمیت آن‌ها برای نیک‌بختی یا سیه‌روزی انسان را اندیشه‌ای نادیده می‌گیرد که به علوم دقیق و «موفقیت» آن‌ها استناد می‌ورزد (هابرماس، فن و علم در مقام ایدئولوژی، پاریس، ۱۹۷۳).

اما آدورنو می‌اندیشد که با توجه به بُعد انتقادی و تقلیدی هنر، می‌توان سمت‌گیری جدیدی به‌نظریه داد:

> در آثار هنری، ذهن، دیگر خود را همانند دشمن دیرین طبیعت تحکیم نمی‌کند. تا حد آشتی با طبیعت، راه اعتدال در پیش می‌گیرد.

جملهٔ پیش گفته از نظریهٔ زیبایی‌شناختی را چگونه باید درک کرد؟ این جمله بدین معنا است که ادبیات و هنر، در پرتو ذات تقلیدی و غیرمفهومی خود، برخوردی متفاوت با اندیشهٔ مفهومی در برابر واقعیت در پیش می‌گیرند: برخوردی غیر سلطه‌جویانه و آشتی‌گرانه که با فقدان هر گونه

---

1. performance principle
2. instrumentelle vernuft

سخن نظام‌مند و طبقه‌بندی‌کننده مشخص می‌شود. نکتهٔ مهم آن‌که انتقاد آدورنو از عقل باوری، در مواردی، به انتقاد ژاک دریدا از «کلام محوری» در فلسفهٔ اروپایی می‌پیوندد.[۱]

آدورنو نتیجه می‌گیرد که نظریه‌ای انتقادی که از خدمت به هدف‌های اسارت‌آور ایدئولوژی و سلطه‌جویی سرباز می‌زند باید عناصر غیرمفهومی و تقلیدی ادبیات را جذب کند. مقاله‌های نقدآمیز آدورنو، کوشش او برای اندیشیدن در قالب الگوها و نیز ساختار فراتاکتیکی (غیر فروتاکتیکی، غیر سلسله مراتبی) نظریهٔ زیبایی‌شناختی نشان‌دهندهٔ تلاش‌های او برای آشتی اصل تقلیدی هنر با ساختار منطقی و مفهومی نظریه است.

۲. جنبهٔ ابزاری نظریه از سودپرستی حاکم بر جامعهٔ بازار جدایی‌ناپذیر است. این واقعیت که جامعه‌شناسی ادبیات و هنر نه برای اقتصاد مفید است و نه برای ادارهٔ دولت، توضیح می‌دهد که چرا این رشته، در دانشکده‌ها یا مؤسسه‌های جامعه‌شناسی عملاً جایگاهی ندارد.

نظریه‌هایی بیشترین امکان رشد و شکوفایی را دارند که در سودمندی آن‌ها ذره‌ای تردید نباشد. در مقابل، ادبیات پیشتاز که با برتری دادن به دال چند معنا و تفسیرپذیر به تضعیف کارکرد مفهومی و ارجاعی زبان گرایش دارد، از نظام ارتباطات تابع قوانین بازار طرد می‌شود به‌نظر آدورنو گزینش این ادبیات آن است که در جامعهٔ تابع ارزش مبادله، بی‌فایده باشد. شعرِ پیشتاز (شعر مالارمه، رمبو یا سلان) در پرتو پیچیدگی و نامفهوم بودن خود، با هر گونه اندیشهٔ ابزاری (بازاری یا ایدئولوژیکی) و در یک کلام با ارتباط، ناسازگار است.

بنابراین در زیبایی‌شناسی آدورنو، پایداری هنر در برابر اندیشهٔ ابزاری و سودمند، دو جنبه دارد: هم رد ایدئولوژی است و هم ردّ ارزش مبادله که بیان کلامی آن ارتباط بازاری است این دو جنبهٔ رد انتقادی و نفی زیبایی‌شناختی، در تفسیرهای آدورنو از شعرهای گوناگون که در فرصت‌های بعدی به آن‌ها خواهم پرداخت نقش مهمی ایفا می‌کند. ابهام و سرشت یگانهٔ شعر انتقادی آن را هم از دست‌کاری عقیدتی در امان می‌دارد و هم از ارتباط بازاری. به‌نظر آدورنو، محتوای حقیقت[۲] این شعر در ناهمسانی آن و نفی کلیشه‌های عقیدتی و قوانین بازار نهفته است.

۶. نقد و ایدئولوژی از دیدگاه ماشری

پیر ماشری، همانند آدورنو و برخلاف گلدمن، متن ادبی را یک کل منسجم و بیان جهان‌نگری یا ایدئولوژی نمی‌داند. او مانند آدورنو با زیبایی‌شناسی کلاسیسیستی هگل مخالفت می‌ورزد که بر انسجام اثر و تک‌معنایی آن تأکید می‌کند و همراه با اتین بالیبار می‌نویسد:

---

۱. رجوع شود به: نگارش و تفاوت، ژ.دریدا، پاریس، ۱۹۶۷.

2. wahrheitsgehalt

آنچه را باید در متن‌ها جست‌وجو کرد، نه نشانه‌های انسجام آن‌ها، بلکه نمودارهای تضادهای مادی‌ای هستند که تعینِ تاریخی یافته‌اند و متن‌ها را می‌آفرینند و به‌صورتِ ستیزه‌هایی در آن‌ها بازیافته می‌شوند که به‌نحوی نابرابر حل شده‌اند.

در نظر ماشری و بالیبار که پیرو آلتوسر هستند، خود مفهوم «اثر» (که با مفهوم «پدیدآورنده» همراه است) بخشی از «ایدئولوژی ادبی» است که باید به‌عنوان ابزار سلطهٔ بورژوازی افشا شود.

متن نه فقط ایدئولوژی منسجمی (به‌عنوان مثال ایدئولوژی بورژوازی) را بیان نمی‌کند، بلکه به‌رغم خود و به‌رغم نیات نویسنده، تضادهای ایدئولوژیکی‌ای را آشکار می‌سازد که حل آن‌ها در واقعیت اجتماعی امکان‌ناپذیر است. متن ایدئولوژی را بیان نمی‌کند، بلکه با پدیدار ساختن تضادها و کمبودهایش، آن را نشان می‌دهد:

در نتیجه به این اندیشه می‌رسیم که متن ادبی بیش از آن‌که بیان یک ایدئولوژی («بیان واژگانی» آن) باشد، در حکم نمایش و نشان دادن آن است، یعنی فعالیتی که در جریان آن، ایدئولوژی به تعبیری به ضد خود بدل می‌شود[...].

بنابراین متن ادبی، به‌شیوهٔ نظریهٔ مارکسیستی، اما در سطحی متفاوت و با ابزارهای دیگر، محدودیت‌های ایدئولوژی را آشکار می‌سازد و فراروی از آن و مشاهدهٔ «بیرونی» آن را برای خواننده (منتقد) امکان‌پذیر می‌کند. در چنین وضعیتی ایدئولوژی دیگر طبیعی و «بدیهی» نمودار نمی‌شود، بلکه مشروط بودگی و تاریخ‌مندی خود را آشکار می‌سازد.

این تأثیرات متن ادبی فقط در آگاهی خوانندهٔ منتقد (طرفدار آلتوسر؟) وجود دارد، زیرا به‌نظر ماشری، بُعد انتقادی متن، تابع قصد نویسنده نیست بلکه ناشی از آن است که متن، بی آن‌که آگاهی داشته باشد، «حقیقت» (تضادهای ایدئولوژی) را بیان می‌کند.

ماشری در کتاب درآمدی بر نظریهٔ آفرینش ادبی دربارهٔ بالزاک می‌نویسد:

آثار بالزاک بهتر از هر اثر دیگری نشان‌دهندهٔ اجباری است که هر نویسنده‌ای گرفتار آن است و برای گفتن مطلبی، به‌ناچار باید مطالب دیگر را نیز بگوید.

بالزاک در رمان دهقانان به‌هیچ وجه قصد انتقاد از ایدئولوژی بورژوازی بالنده را ندارد، کاملاً برعکس (به‌نظر ماشری) می‌خواهد نشان دهد که دهقانان موروان، خطری برای نظم اجتماعی

به‌حساب می‌آیند. در واقع او بی آن‌که قصد داشته باشد، نشان می‌دهد که دهقانان در حال نابودی‌اند و علت اصلی نابودی آنان رشد سرمایه‌داری بورژوایی است.

ضمن پذیرش این نظر ماشری که متن ادبی ساختاری ناهمگن و حتی متضاد است، ضروری می‌نماید که چند نکتهٔ انتقادی دربارهٔ نگرش آلتوسری در نظریهٔ ادبیات بیان شود:

۱. با تکرار بی‌کم‌وکاست این نظر آلتوسر (خودِ آلتوسر آن را از لاکان به وام گرفته است) که باید ایدئولوژی را در ناخودآگاه جای داد و فرد (نویسنده) بعضی از پیش‌فرض‌های ایدئولوژیکی را ناآگاهانه می‌پذیرد، ماشری درمی‌یابد که عمل ادبی ممکن است نقد آگاهانهٔ سخن ایدئولوژیکی باشد و در واقع نیز در اغلب موارد چنین بوده است. از جمله در آثار بالزاک که نقدی مشروح ــ و کاملاً آگاهانه ــ از اشراف لژیتیمیست راکه از تمام علائق سیاسی وی برخوردارند، به خواننده عرضه می‌کند. (رجوع شود به بخش اوّل دوشس دولانژه که تقریباً جامعه‌شناختی است) نقد ایدئولوژی در آثار نویسندگانی مانند موزیل، سارتر و کامو نیز آگاهانه است و در مقایسه با آثار بالزاک شکل‌های ظریف‌تر و دقیق‌تری به‌خود می‌گیرد، زیرا نه فقط «پدیده‌های تاریخی» و معناشناسی متن، بلکه ساختارهای روایی داستانی را نیز دربرمی‌گیرد که به ژرف‌اندیشی در باب ترکیب‌بندی و دشواری‌های حل‌ناپذیر خود می‌پردازد.

۲. ماشری همانند رنه بالیبار (در کتاب فرانسوی‌های خیال‌پرداز) گرایش بدان دارد که عمل ادبی را به ایدئولوژی کاهش دهد و تاکید می‌ورزد که این عمل بخشی از «ابزارهای ایدئولوژیکی دولت» است و این اندیشه را مطرح می‌کند که هر نویسنده‌ای خواستار حل تضادهای ایدئولوژیکی در متن خود است (اما به آن نمی‌رسد). در این مورد، دیدگاه آدورنو که پیش‌تر بیان شد دقیق‌تر می‌نماید: آدورنو در عین پذیرش این‌که متن ادبی (به‌عنوان مثال شعرهای استفان گئورگه) جنبه‌های ایدئولوژیکی و سرکوب‌گرانه دارد، آن را پدیده‌ای دوگونه می‌داند که عناصر انتقادی را با عناصر ایدئولوژیکی (تأییدگرانه) تلفیق می‌کند.

برعکس، در نظر ماشری، ادبیات پیش از هر چیز عملی ایدئولوژیکی است و گرایش ادبیات به استقلال، فرایندی نهادی شده در چارچوب سلطهٔ فرهنگی بورژوایی است. در نظر آدورنو، ادبیات در عین حال «پدیده‌ای اجتماعی» (با منشأ بورژوایی) و دنیایی مستقل است که در آن، فراسوی نظم اجتماعی حاکم پدیدار می‌شود. برخلاف پیروان آلتوسر که غالباً به کاهش هنر به منشأ (بورژوایی) آن گرایش دارند، آدورنو آن را همپای فلسفهٔ دیالکتیکی مدرن در نظر می‌گیرد که به‌رغم زایش در نهادهای بورژوایی، در موارد بسیاری ممکن است در حکم نفی این نهادها باشد.

جامعه‌شناسی ادبیات و شاخه‌های گوناگون آن*

ژاک لنار

ژاک لنار (Jacques Leenhardt) پژوهش‌گر و اندیشه گرِ معاصر فرانسوی است که آثار بسیاری در زمینهٔ جامعه‌شناسی ادبیات و به‌ویژه جامعه‌شناسی خواندن دارد. او ضمن تأثیرپذیری از دیدگاه گلدمن، از آن فراتر می‌رود و ساختارهای معنایی رمان را به وضعیتِ سیاسی و اجتماعی زمانه پیوند می‌دهد. در عین حال برای تلفیق رویکرد جامعه‌شناسانه با رویکرد روان‌کاوانه تلاش می‌ورزد. ژاک‌لنار عضو انجمن مطالعات پیشرفتهٔ دانشگاه پرینستون، «استاد میهمان» در دانشگاه‌های گوناگون و سرپرست گروه جامعه‌شناسی ادبیات در «مدرسهٔ عالی علوم اجتماعی» (الوال پراتیک) در فرانسه است. مسئولان دانش‌نامهٔ معروف *Encyclopaedia Universalis* که آوازه و اعتبار جهانی دارد، به‌علتِ مقام والای ژاک لنار در عرصهٔ جامعه‌شناسیِ فرهنگ و ادبیات، نگارش مبحثِ «جامعه‌شناسی ادبیات» را به وی واگذار کرده‌اند و این مقاله ترجمهٔ همین مبحث و فصلی از کتابِ درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات است.

بررسیِ روابط هنر، به‌ویژه ادبیات، با جامعه تازگی ندارد، اما فقط در جریان سده‌های نوزدهم و بیستم، همزمان با پیشرفت علوم اجتماعی به رشته‌ای خاص بدل شده است. در این‌جا از

---

* آینه، شمارهٔ ۱۲۰، شهریور ۱۳۷۶.

پرداختن به گاه‌شماریِ شکل‌گیری این رشته خودداری می‌شود، نه از آن رو که این رشته در هر حال به‌سوی دقتِ فزاینده پیش نرفته است، بلکه بدان سبب که به‌رغم این پیشرفت، مسائل و فرضیه‌های جامعه‌شناسی ادبیات در هر دوره‌ای در چشم‌اندازی طرح شده‌اند که در برگیرندهٔ گزینش‌ها و ترجیحاتی که فراسوی ادبیات، به‌شکل جامعه و به نقش بایستهٔ فعالیت ادبی در آن، مربوط می‌شوند. بنابراین تمام تاریخچهٔ این رشته با مجادلهٔ نظری آمیخته شده و مقوله‌های بزرگ جبرباوری و اراده باوری بر تمام سیر تحول این رشته طی سده‌های نوزدهم و بیستم، از رمانتیسم مردم‌گرای هردر و شلگل تا مکتب «واقع‌گرای» روسیِ بلینسکی، با گذر از مادام دواستال و پوزیتیویسم ویکتور کوزن و اپولیت تن پرتو انداخته است.

به‌علاوه همین دوره بر اثر تضادی فلسفی که خاص جامعه‌های آزاد بوده، دوپاره شده است: تضاد میان تأکید بر فرد و استقلالِ ضروری وی، و مخاطرات احتمالی‌ای که همین درخواستِ فردگرایانه برای حفظ جامعه و همنظری اجتماعی در بر داشته است.

و سرانجام، تاریخ این رشته دشواری دیگری دارد که به اهمیت نقش اجتماعی و دوگانگی ذاتی موضوع آن برمی‌گردد. در واقع «ادبیات» چه معنایی دارد؟ آیا «ادبیات» موضوع جامعه‌شناسی عبارت است از گردش آثار اندیشه و زبان در جامعه، آثاری که مطبوعات و مدارس خواندن‌شان را آموزش می‌دهند و در نهادهای بازرگانی و فرهنگی متداول هستند؟ یا این‌که منظور ما از جامعه‌شناسی ادبیات، مطالعهٔ طرز کار تخیلی و خیالی جامعه در پرداختن به سرگرمی‌ها و آگاهی یافتن از خود و دیگران، از رهگذر تبادلِ نوشته‌ها و اندیشه‌هاست؟ این مجادله را از جنبهٔ تعریفی (نظری) یا از جنبه کارکردی (عملی) آن، نمی‌توان با تعیینِ عرصه‌های مجزا و مستقلی مانند «پخش»، «خوانندگان»، «ایدئولوژی»، «متن» و مانند آن‌ها حل کرد. در واقع در جامعه‌های ما، ادبیات در آنِ واحد و به طرزی جدایی‌ناپذیر هم کتاب است، هم اثر ادبی و هم خواندن یا مطالعه: کتاب، یعنی کالایی که در یک چرخهٔ بازرگانی، توزیعی و نهادی قرار می‌گیرد؛ اثر ادبی، یعنی کار بر اندیشه و زبان، کاری که ارجاعات مفهومی و خیالی، تخیلی یا واقعی دارد؛ خواندن، یعنی مکالمه و ارتباط میان نوشته (نویسنده) و خواننده، جامعه و گروه‌های سازندهٔ جامعه یا گروه‌های کمابیش بیگانه با آن.

چگونه رشته‌ای نسبتاً جدید توانسته است در برابر موضوعی تا این حد متنوع یک‌دست شود؟ این رشته با تلاش‌هایی پی‌درپی شکل گرفته است که با جنبه‌های متفاوتِ موضوع‌اش پیوند داشته‌اند، جنبه‌هایی که هر یک خود را به غلط در برابر ادبیات یا جامعه‌شناسی، یگانه جنبهٔ درست می‌پندارند.

۱. جامعه‌شناسیِ ادبیات یا جامعه‌شناسیِ ادبی؟

دو رشتهٔ فرعی که اریش کوهلر برای متمایزسازی آشکار آن‌ها کوشیده است، به این اختلاف دیدگاه‌ها می‌پردازند: جامعه‌شناسی ادبیات (soziologie der literatur) که بخش جدایی‌ناپذیرِ جامعه‌شناسی [عمومی] است. برای کاربرد روش‌های جامعه‌شناسی در مورد پخش، فروش و خوانندگان (آ. سیلبرمان)، نهادهایِ ادبی (ژ.دوبوا)، گروه‌های حرفه‌ای مانند نویسندگان، استادان یا منتقدان، و در یک کلام هر آنچه در ادبیات خارج از خودِ متنِ ادبی است، تلاش می‌ورزد.

اما جامعه‌شناسی ادبی (literatursoziologie) یکی از روش‌های علوم ادبیات (literaturwissenchaft) است، یعنی روشی انتقادی که به متن (از واج‌شناسی تا معناشناسی) و به‌معنای آن توجه دارد. این رشته که به متن روی می‌آورد و با توجه به پدیده‌های اجتماعی‌ای مانند ساختارهایِ ذهنی و شکل‌های آگاهی، در پی گسترش درک متن است، در پیشرفتِ خود، از ادبیات تطبیقی (ژ. لانسون تا ر. اسکارپیت) به جامعه‌شناسی «جهان‌نگری»ها (از و.دیلتای تا ل.گلدمن) گذر می‌کند و در مسیر خود هم با مفهوم «ساختارهای معرفتی» میشل فوکو یا «حالات و آداب» پیر.بوردیو روبه‌رو می‌شود و هم با نظریهٔ «دستگاه‌های ایدئولوژیکی دولت» از لویی آلتوسر یا «نظریهٔ بازتاب شکستهٔ» پیر ماشری.

هر چند حفظ این تمایز در قاطعیت‌اش دشوار می‌نماید، تردیدی نیست که با دشواری تعیین موضوع جامعه‌شناسی ادبیات ـ جامعه‌شناسی ادبی، دشواری مشابه تعریف روش خود جامعه‌شناسی در عرصهٔ آفریده‌های نمادین همراه است. جامعه‌شناسیِ علم یا جامعه‌شناسی دین به وحدت نظری رسیده‌اند که تدوین شیوه‌های‌شان را ممکن می‌سازد. اما جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، امروزه هنوز بر اثر نبودِ توافق بر سر جایگاه اجتماعی موضوع خود، دچار تردیدِ دانش‌شناختی قاطع است. در نتیجه هر پژوهش‌گری با وجود آگاهی نظری به‌ضرورت پرهیز از هر گونه داوری ارزشی در مورد موضوع پژوهش خود، به‌ناچار به گزینش‌هایی می‌پردازد که با چنین داوری‌هایی همراه هستند. می‌دانیم که چنین وضعیتی در تمام جامعه‌شناسی نمایان است، زیرا که در آن، تمایز فاعل و موضوع شناخت مطلقاً ناممکن است. به‌علاوه در جامعهٔ ما نبود کمترین وحدت‌نظر در مورد نقش‌ها و کارکردهای هنر و این واقعیت که این فعالیتِ نمادین، موضوع مبارزات پنهان است، بر ابهام ذاتی هنر و در نتیجه، بر دشواری دانش‌شناختی‌ای که جامعه‌شناسی ادبیات با آن روبه‌روست می‌افزاید.

اگر مفهوم «جامعه‌شناسی پدیدهٔ ادبی» (ر.اسکارپیت) را به تمایز میان جامعه‌شناسی ادبیات و جامعه‌شناسی ادبی ترجیح دهیم، می‌توان گفت که جامعه‌شناسی پدیدهٔ ادبی سه وجه

ویژه اما جدایی‌ناپذیر دارد: کتاب، ادبیات و خواندن.

جامعه‌شناسیِ کتاب نیز که بخشی از کتاب‌شناسی است (ر.اسکارپیت) چندین عرصهٔ مورد توجه جامعه‌شناسیِ ادبیات را در برمی‌گیرد. جامعه‌شناسی کتاب به نویسندگان به‌عنوان آفرینندگان یا تولیدکنندگان متن‌های چاپی، به بنگاه‌های انتشاراتی به‌عنوان تولیدکنندگان کتاب، به واسطه‌هایی مانند توزیع‌کنندگان، مراکز حمل‌ونقل، کتابخانه‌ها یا کتاب‌فروشی‌ها به‌عنوان عوامل پخش کتاب می‌پردازد. بنابراین جامعه‌شناسی کتاب، از دیدگاه شیوهٔ تولید و توزیع ادبیات ان را بررسی می‌کند.

با این همه نادرست است اگر بیندیشیم که جامعه‌شناسی کتاب به متخصصان متن یا مورخانِ جنبش‌های ادبی مربوط نمی‌شود. در واقع این جامعه‌شناسی با پیوستن به بررسی «مکتب‌ها» و جریان‌ها، ابزارهایِ تعیین حیطهٔ نفوذ و پخش جنبش‌ها را فراهم می‌آورد (برای مثال رجوع شود به آثار ژ.مارتن و ر.دانتون). نهادهایی مانند دانشگاه، فرهنگستان، سانسور یا جایزه‌های ادبی نیز در تولید و پخش کتاب‌ها و حتی در آفرینش آن‌ها نقش دارند.

سرانجام در سالیان اخیر گسترش سیاست‌های کتاب در عرصهٔ جهانی[1] بعضی از عناصر اساسی ادبیات را سخت دگرگون کرده است. این امر به‌ویژه در مورد ادبیات کشورهایی صادق است که بنگاه‌های انتشاراتی بزرگی ندارند. وابستگی فرهنگی زادهٔ این کمبود، از ویژگی‌های اساسی تولید ادبی در بسیاری از کشورهاست. چگونگی پیدایش و رفع «جایگاهِ فرعی» بعضی از انواع ادبیات را در نظام جهانیِ ارتباطات و تثبیت ادبی، باید بر اساس داده‌های جامعه‌شناسی کتاب بررسی کرد.

۲. جامعه‌شناسیِ آفرینش و جامعه‌شناسیِ آثار ادبی

الف) پوزیتیویسم و نظریهٔ بازتاب

هیچ کس از روزگار باستان، ارجاع اثر ادبی به عناصری از واقعیت اجتماعی یا آگاهی مشترک ملت یا گروه اجتماعی خاصی را منکر نیست. البته بایستی دیرزمانی بگذرد تا این نکتهٔ بدیهی در قالب نظریهٔ تقلید (محاکات) بیان شود. این نظریه را که از ارسطو گرفته شده است، جریان‌های فکری تابع الگوهای پوزیتیویستی، آمیخته یا در نیامیخته با مارکسیسم، گسترش دادند و منسجم ساختند از جمله می‌توان به آثار زیر رجوع کرد: لافونتن و قصه‌هایش (۱۸۵۳) اثر ا.تن، جامعهٔ فرانسه در قرن هجدهم (بر اساس رمان کورش کبیر، اثر مادلن دوسودری) اثر

---

۱. رجوع شود به: ر. اسکارپیت، انقلاب کتاب، ۱۹۶۵.

ویکتور کوزن (۱۸۵۸)، یا افسانهٔ لسینگ (۱۹۸۳) اثر فرانتس مرینگ. البته ناگفته نماند که سنت اوگوست کنتی در جامعه‌شناسی، غالباً ادبیات را از دل‌مشغولی‌های اساسی خود کنار گذاشته است.

این جریان‌ها که از جبرباوریِ علم‌زدهٔ بسیار رایج در سدهٔ نوزدهم سخت تأثیر پذیرفته بودند، برداشتی پویا از عملِ اجتماعی نداشتند. در نتیجه در بیشتر موارد نمی‌توانستند از برقراری پیوند ایستای محتواهای ادبی، تصویرها و مفهوم‌ها با منافع اقتصادی مسلط و آشکار جامعه‌ها فراتر بروند و خودِ این جامعه‌ها را نیز پیکرهایی بی‌حرکت می‌دانستند.

بایستی در آغاز سدهٔ بیستم یک مارکسیسم دوباره دیالکتیکی سربر آورد و جامعه‌شناسیِ متمرکز بر عمل اجتماعی و شناخت این عمل گسترش یابد تا فعالیت نمادین، دین، هنر، ادبیات و حتی خود شناخت علمی به موضوع منازعه‌ای اساسی در چارچوب نوعی جامعه‌شناسی بدل شود که از تمام دوگانه اندیشی‌های ایده‌آلیستی یا جبرباور دربارهٔ زیربنا و روبنا گسسته است.

ب) ساختارهای ذهنی و ساختارهای زیبایی‌شناختی

ژرف‌اندیشی جامعه‌شناختی‌ای که حولِ ماکس وبر، گئورگ زیمل و مارکس شلر شکل گرفت، بایستی در درونِ «محفل یک شنبه‌های بوداپست» و به‌ویژه در وجود جورج لوکاچ، در عرصهٔ زیبایی‌شناسی و جامعه‌شناختی هنر و ادبیات سرانجامی بیابد. این محفل در سال‌های پیش از جنگ جهانی اوّل، مجموعه‌ای از پژوهش‌گران را گرد آورد که تقریباً همگی در ایجاد جامعه‌شناسیِ فعالیت‌های نمادین سهم داشتند: کارل مانهایم، فردریک آنتال، ب. بالاز، آرنولد هاوزر و البته راهنمای‌شان، جورج لوکاچ.

در آثار لوکاچ، نخست نظرگاه جامعه‌شناختی میراث زیمل و وبر، و سپس نظرگاه مارکس به‌نحوی بیش از پیش انحصاری، با زیبایی‌شناسیِ کلاسیکِ آلمان پیوند مستقیم برقرار می‌سازد. بدین ترتیب ساختارهای زیبایی شناختی که در نظر کانت و هگل ذات اثر هنری را می‌سازند و ساختارهایی منسجم و یکپارچه‌اند، برای نخستین بار به ساختارهای اجتماعی پیوند داده می‌شوند: «عامل حقیقتاً اجتماعی در ادبیات، همانا صورت است.» (لوکاچ)

بدین ترتیب همراه با لوکاچ، جامعه‌شناسی ادبیات از رهگذر همگرایی زیبایی‌شناسی کلاسیک ساختار منسجم و جامعه‌شناسی مقوله‌های ذهنی که به‌شیوهٔ کانتی، به‌عنوان صورت‌ها در نظر گرفته شده‌اند، شکل می‌گیرد. این مقوله‌ها را که دورکم وجودشان را حدس زده بود باید در یک چارچوب اجتماعی کارکردی درک کرد و نه همانند کانت، به‌عنوانِ صورت‌های پیشینی ذهن. لوکاچ در کتاب نظریهٔ رمان (۱۹۱۶) که هنوز بسیار هگلی است، و بیشتر در تاریخ و آگاهی طبقاتی (۱۹۲۳) می‌گوید که ساختارهای ذهنی سازندهٔ آگاهی جمعی و ساختارهای

زیبایی‌شناختی سازندهٔ اثر هنری، رابطه‌ای جوهری دارند. البته سرشت این رابطه، بی‌هیچ تردیدی حساس‌ترین نکته در نظریهٔ جامعه‌شناختی هنر است. لوکاچ در تاریخ و آگاهی طبقاتی معتقد است که ساختارهای ذهنی، واقعیت‌هایی تجربی هستند که در جریان فرایند تاریخی به‌دست گروه‌های اجتماعی و به‌ویژه طبقات اجتماعی پرورده شده‌اند. در نتیجه آثار ادبی (هنری، موسیقایی، فلسفی و ...) بازتاب‌دهندهٔ آگاهی جمعی نیستند، آگاهی‌ای که بر اساس نظمی وجود شناختی ـ تکوینی بر آثار مقدم باشد. آن‌ها برعکس سازندهٔ این ساختارها و به‌عبارت دقیق‌تر، بخش جدایی‌ناپذیر آن‌ها هستند. بنابراین پیوندهای موضوع پژوهش جامعه‌شناس، سرشتی متقابل دارند و او باید هر گونه علیتِ یک‌سویه و برگشت‌ناپذیر را کنار بگذارد.

پ) آفرینش ادبی در نظرگاه گلدمن

جنبه‌هایی از این نظریه را که در آثار لوکاچ هنوز به‌خوبی از ایده‌آلیسم هگلی رها نشده بودند، گلدمن دقیق و روشن ساخته است، به‌ویژه در دو کتاب: پژوهش‌های دیالکتیکی (۱۹۵۷) و خدای پنهان. بررسی دربارهٔ نگرش تراژیک در «اندیشه‌های» پاسکال و نمایش‌نامه‌های راسین (۱۹۵۵). او در برابر مفهوم ایستای آگاهی جمعی، که در کارهای اندیشه‌گرانِ مکانیست مسلط است، مفهوم بیشینهٔ (غایت) آگاهی ممکن را قرار می‌دهد. برای روشن کردن این مقولهٔ جامعه‌شناختی که بنیاد نظریهٔ گلدمن را می‌سازد. بهترین کار آن است که گفتار خود او را بیاوریم:

هر گروه اجتماعی آگاهی و ساختارهای ذهنی خود را در پیوند نزدیک با عمل اقتصادی، اجتماعی و سیاسی خویش در درون مجموع جامعه می‌پرورد. اما آگاهی جمعی بی‌تردید بیرون از آگاهی‌های فردی وجود ندارد. هر فردی عضو چندین گروه است، به‌نحوی‌که آگاهی او آمیزه‌ای یکتا و خاص از عناصر آگاهی‌های جمعی گوناگون و اغلب متضاد است. به‌علاوه از گروه‌هایی نیز تأثیر می‌پذیرد که به گروه اجتماعی خاص او تعلق ندارند. بنابراین آگاهی جمعی فقط به‌صورت واقعیتی بالقوه در آگاهی یکایک افراد گروه وجود دارد، واقعیتی که جامعه‌شناس می‌تواند آن را از رهگذر بررسی گروه به‌عنوان یک کل، روشن سازد. در نتیجه آگاهی جمعی در هر حال نوعی گرایش است، نه یک واقعیت تجربی. وانگهی در میان گروه‌های اجتماعی متفاوتی که کل جامعه را تشکیل می‌دهند، دسته‌ای وجود دارد که نقشی بسیار مهم در تحول تاریخی و نقشی تعیین‌کننده در آفرینش فرهنگی ایفا می‌کند: گروه‌هایی که هدف عمل و آگاهی آنان ساخت‌آفرینیِ کل جامعه و در نتیجه، ساخت‌آفرینی مجموعهٔ روابط میان انسان‌ها و روابط انسان‌ها با طبیعت است. این گروه‌ها همان طبقات اجتماعی هستند.

دو مفهوم محوری جامعه‌شناسی دیالکتیکی ادبیات عبارت‌اند از:

۱. اگرچه آگاهی واقعی گروه‌های اجتماعی فقط به‌ندرت و در طی دوره‌های کوتاه و استثنایی به بالاترین انسجام، یعنی به بیشینهٔ آگاهی ممکن سازگار با نفس موجودیت گروه اجتماعی نزدیک می‌شود؛ این بیشینه ممکن است در تفکرات مفهومی (اندیشه‌های فلسفی) یا آفرینش‌های تخیلیِ تعداد ــ البته محدودی ــ از افراد به‌طور تجربی و بالفعل بیان شود.

۲. در میان این آفرینش‌ها که از بخش‌های نادری هستند که در آن‌ها جلوه‌های بیشینهٔ آگاهی ممکن گروه یا به‌عبارت دیگر، جلوه‌های تجربی بالاترین انسجام گرایش‌های آگاهیِ گروه یافت می‌شوند، آفرینش‌های گروه‌هایی که ساخت‌آفرینی کلیت روابط میان انسان‌ها و روابط انسان‌ها با طبیعت را دنبال می‌کنند، جهان‌هایی بسیار منسجم و یکپارچه را تشکیل می‌دهند، یعنی در عرصهٔ مفهومی، به ایجاد نظام‌های فلسفی می‌رسند و در عرصهٔ تخیلی ــ هنگامی که جهان‌هایی کاملاً غنی بیافرینند ــ به آثار بزرگ هنری.

بدین ترتیب به‌نوعی پژوهش می‌رسیم که برخلاف جامعه‌شناسی محتوایی، در مورد آثار مهم ادبی ــ یعنی آثار بسیار غنی و کاملاً یکپارچه و منسجم ــ کارآمدتر است و در مقابل، در مورد آثار متوسط ــ یعنی غیرمستقیم و غیریکپارچه ــ که ساخت‌بندیِ آن‌ها آمیزه‌ای است شبیه آگاهی تجربی و روزمرهٔ افراد، به‌دشواری به کار برده می‌شود. بنابراین دو نوع جامعه‌شناسی آفرینش ادبی وجود دارد: یکی جامعه‌شناسی استوار بر مفاهیم آگاهی جمعی واقعی، محتوا، کلیشه‌های ذهنی و بازتاب که احتمالاً در مورد آثار متوسط و در آنچه به رسانه‌های گروهی موسوم است، بیشترین کارایی را دارد؛ دوم، جامعه‌شناسی استوار بر مفاهیم آگاهی جمعی بالقوه، بیشینهٔ آگاهی ممکن، انسجام، ترکیب دیالکتیکی وحدت و غنا که در بررسی آفرینش‌های عظیم فرهنگی که نقشی مهم در تاریخ داشته‌اند، بسیار کارآمدتر است.

ت) انسجام، تضاد و چندآوایی

جهتی که جامعه‌شناسی ادبیات در پرتو میراث هگل و مارکس در پیش گرفت بایستی در تمام طول سدهٔ بیستم پرسش‌های ثمربخشی طرح کند که غالباً گرداگرد فرضیهٔ کلاسیک انسجام اثر، تبلور یافته‌اند. در این‌جا و در بخش‌های بعد به‌همین پرسش‌ها می‌پردازیم.

آثار میخاییل باختین متن ادبی را در پیچیدگی‌اش محور قرار می‌دهند و نه ساختارهایِ فراگیری مانند جهان‌نگری راکه در دیدگاه گلدمن، میانجی عامل اجتماعی و ادبی است. این آثار بر اساس چندگانگی منافع اجتماعی متضاد، معنای اجتماعیِ نوع ادبی برگزیده و نقش ستیزه‌های مکتب‌ها و تأثیرات گوناگون به بررسی چند آوایی ادبی می‌پردازند. در واقع دیدگاه

باختین با دستاوردهای روش گلدمن تضادی ندارد و فقط بعضی از جنبه‌های نظری آن را رد می‌کند، به‌ویژه این اندیشه را که عامل جامعه‌شناختی اساساً در صورت‌های فراگیر و منسجم جای دارد. به گفتهٔ پیرزیما، وقتی چند معنایی ادبیات را بپذیریم. باید برای درک معنای اجتماعی‌اش بکوشیم نه این‌که چند معنایی را کاهش دهیم.

بدین ترتیب در برابر نظریهٔ لوکاچی رمان، مبتنی بر تباهی الگوی حماسی داستان که خود نیز بر تباهی شکلی از آگاهی طبقاتی استوار است، باختین نظریهٔ جدیدی را بر پایهٔ درآمیختگی چندگانه و چند آوایی زبان‌هایی قرار می‌دهد که تکیه گاه‌های اجتماعی متعدد و متضادی دارند. (زیبایی‌شناسی و نظریه رمان ۱۹۷۹)

اریش کوهلر با نگرشی نزدیک به باختین، مفهوم گلدمن را دربارهٔ اثر هنری نبوغ‌آمیز رد می‌کند و می‌گوید طرح این فرضیه که آفرینش زیبایی‌شناختی هنگامی به نقطهٔ اوج می‌رسد که با پیشروترین گرایش‌ها هماهنگ است، از سویی پیچیدگی فرایندهایِ آفرینش‌گرانه را سخت کاهش می‌دهد و از سوی دیگر همواره با خطر در افتادن به دام طبقه‌بندی‌های تمسخرآمیزی مانند آگاهیِ «درست» و «کاذب» روبه‌روست.

کوهلر علاوه بر این انتقاد، نظریه‌ای دربارهٔ کلاسیسیسم ارائه می‌کند. نظریهٔ کلاسیسیسم از کانت و هگل تا گلدمن، بر این اندیشه استوار است که پیدایش یک جنبش آفرینش موسوم به «کلاسیک» با تثبیت اجتماعی و سیاسی یک طبقه یا یک گروه اجتماعی همراه است که نقشی تعیین‌کننده در تاریخ ایفا می‌کند. کوهلر درست برعکس، پیدایش چنین جنبشی را به ائتلاف طبقاتی پیوند می‌دهد که بر همگرایی منافع اقتصادی و سیاسی گوناگون استوار است. حوزهٔ فرهنگی و در نتیجه ادبیات در این فرایند نقشی ویژه ایفا می‌کند که به تنوع خاص این عرصه (انواع و سبک‌های گوناگون و مانند آن‌ها) در پیشبرد ستیزه‌ها و راهبردهایی برای وحدت‌نظر وابسته است.

چنین نگرشی این امتیاز را داراست که فعالیت هنری را در جایگاه‌هایی کارکردی قرار می‌دهد که بر حسب سرشت تعادل اجتماعی تکیه گاه جامعه، تغییرناپذیرند و در نتیجه با گذشت زمان نیز ممکن است دگرگون شوند. امروزه به‌همین ترتیب است که باید در پرتو طرزِ کار ادبیات در جامعه‌های ما، به بازاندیشی دربارهٔ ابزارهای مفهومی (نظری) جامعه‌شناسی ادبیات پرداخت.

کارهای باختین دربارهٔ مراسم کارناوال همین مسیر را می‌پیمایند. او ضمن بررسی آثار رابله نشان می‌دهد که ادبیات همیشه تک‌گویانه نیست و برخلاف اندیشه‌های مسلطی که سرشت نمادین دارند، گاهی ممکن است (مثل رمانِ چندآوایی) منطقه‌هایی را در بر گیرد که تابع منطقِ نفی شق سوم (طردِ ثالث) نیستند. تبدیلِ خود به دیگری، ساختارهای مکالمه‌ای و بازی

نقاب‌هایی که باختین در رمان مشخص می‌کند، پیدایش فرهنگی مخالفت جو و مردمی را نشان می‌دهد که در پی گریز از ادبیاتِ مسلط است. بدین ترتیب تحلیلِ «نوع» رمان به یک جامعه‌شناسیِ فرهنگ و جامعه‌شناسی طبقات اجتماعی گره می‌خورد که به تضادهایی توجه بسیار دارد که ادبیات یکی از جایگاه‌های پرورش و آشکارگی آن‌هاست.

ث) زیبایی‌شناسیِ نفی‌کننده و استقلالِ نگارش

زیبایی‌شناسیِ جهان‌نگری (یا آگاهی طبقاتی) در اثر هنری جویای رابطه‌ای مثبت با شکل‌های آگاهی اجتماعی است. به پرسش کشیدن این زیبایی‌شناسی از دیدگاهِ جامعه‌شناختی در کارهای مکتب فرانکفورت اهمیتی ویژه یافته است. نظریهٔ زیبایی‌شناسی آدورنو هنر و ادبیاتِ راستین را به هیچ وجه صورت‌هایی نمی‌داند که تکامل اجتماعی را به‌طور مثبت همراهی می‌کنند، بلکه برعکس بر تضاد بنیادینی که سرشت نمای آفرینش هنری است پافشاری می‌ورزد: «هنر پیش از هر چیز با دیدگاه مخالفت‌آمیز در برابر جامعه، اجتماعی می‌شود، و به این دیدگاه دست نمی‌یابد مگر به‌عنوان هنر مستقل.» تعریف هنر به‌صورت رابطهٔ منفی با جامعه البته فقط در مورد دورهٔ مدرن صادق است:

> هنر به‌جای انطباق با هنجارهای اجتماعی موجود و موسوم شدن به‌صورت چیزی «اجتماعاً مفید»، با تبلور یافتن همانند چیزی فی‌نفسه ویژه، به‌صرف وجود خود، از جامعه انتقاد می‌کند[...].

بدین ترتیب در این‌جا انتقاد از تک معنایی و انتقاد از کارکردِ ادبیات به‌هم می‌پیوندند و برای بررسی خود نگارش، به پایگاه اجتماعی عمل ادبی ارجاع می‌دهند.

به‌همین ترتیب است که رولان بارت به کتاب خود دربارهٔ تاریخ اجتماعی نگارش به‌طور ضمنی مدرن، عنوان تفکرانگیز درجهٔ صفر نگارش را داده است (۱۹۵۳). در واقع از نیمهٔ سدهٔ نوزدهم، عملِ ادبیِ زبان، پایگاه جدیدی می‌یابد که نگارش را همانند فعالیتی جلوه‌گر می‌سازد که به استقلال‌یابی از هنجارهای سودپرستانه و ایدئولوژیکی گرایش دارد. ارزیابی بسیار مثبت رولان بارت و آدورنو از این فرایند برخلاف نظر سارتر است که در ادبیات چیست برای نخستین بار به تحلیل آن پرداخته است.

سارتر خاطرنشان می‌کند که،

در سدهٔ نوزدهم ادبیات هنگامی خصوصیات یک نهاد را پیدا می‌کند که به‌لحاظ مالی از قید صلهٔ بزرگان، و به‌لحاظ ایدئولوژیکی از دین و خدمت به منابع بی‌واسطهٔ بورژوازی رهایی می‌یابد و به‌عنوان امری ذاتاً مستقل از هر نوع ایدئولوژی طرح می‌شود. از این رو جنبهٔ انتزاعیِ «نفی محض» را همواره برای خود حفظ می‌کند و هنوز درنیافته است که خود نیز نوعی ایدئولوژی است؛ همهٔ کوشش خود را مصروف اثبات استقلالی می‌کند که هیچ کس با آن مخالفتی ندارد.

بنابراین مجادله بر سر استقلال عمل ادبی، جامعه‌شناسی ادبیات را تقسیم می‌کند. اما اگر خودِ استقلال را، به‌عنوان خواست و نیز به‌عنوان طرز کار، در چارچوب جامعه‌شناختی خاصش باز نگنجانیم ــ آن گونه که سارتر در مورد فلوبر در کتاب ابله خانواده به استادی تمام انجام داده است ــ این مجادله ممکن است به هدف خود نرسد.

ج) نهادِ ادبی و نهادِ «ادبیات»

سارتر و بارت نشان داده‌اند که در جریان سدهٔ نوزدهم زمانی فرا رسید که نویسندگان هر چه بیشتر برای همتایان و برای دایرهٔ محدودی از خوانندگانِ ادب‌دوست می‌نوشتند. نویسندگان در همان زمان که در جامعه، کارکردهای جدیدی برعهده می‌گیرند ــ پل بنیشو در کتاب تقدیس نویسنده این پدیده را یک «جامعهٔ روحانیانِ جدید» می‌نامد ــ برای مشروعیت و رسمیت بخشیدن به همتایانِ خود نهادهایی ایجاد می‌کنند، بی آن‌که تأثیراتِ رقابت را محو سازند. از سوی دیگر در پی گسترش مطبوعات و افزایش خوانندگان، نویسندگان گرفتارِ نوعی تقسیم کار می‌شوند که برای وضعیت‌شان تازگی دارد و دست‌کم کسانی از میانِ آنان جذب تولید انبوه می‌شوند که در درون این تقسیم کار، از مشروعیتِ برتر حاصل از رضایت اقلیتی از نخبگان خشنود دست می‌کشند و مانند امیل زولا (رمانِ تجربی) رضایتِ تودهٔ خوانندگان را بر آن ترجیح می‌دهند.

این دگرگونی‌ها به‌دو نوع تحلیل نهادی همگرا در آثار ژ.دوبوا و پ.بورژه انجامیده‌اند.

نظریهٔ نهاد ادبیات از دوبوا در اساس بر نظریهٔ میدان ادبی، از پیر بوردیو استوار است. این نگرش که در درون عرصهٔ تولید محدود ادبیات جای دارد ــ میدانی که با دیگر عرصه‌ها در کنش و واکنش است ــ نشان می‌دهد که مراجع و نظام‌های اجتماعی مشروعیت بخش، برنامه‌های ظهور عوامل مختلف و نیز به حداکثر رسانیدن سود آنان بر مبنای سرمایهٔ نمادینی که در پرتو میزان تحصیلات، محیط زادگاه یا بخش تولیدی برگزیدهٔ خود در اختیار دارند، چگونه

شکل می‌گیرند.

با این همه، محدودیتِ ضروریِ تحلیلِ نهاد یا عرصهٔ تولید ادبی نباید به غفلت از کارکردهایی بینجامد که این نهاد یا عرصه در بیرون، در برابر باز تولید یا دگرگونی جامعه انجام می‌دهد. به‌ویژه جامعه‌شناسی باید از ناچیز شمردن تأثیر ادبیات بر هنجارها، ارزش‌ها، نظام‌های فعالیت آموزشی یا نظام‌هایِ مهار اجتماعی‌ای خودداری ورزد که این تأثیر در پی بازتولید یا دگرگونی آن‌هاست.

پ. بورژه در ادامهٔ ملاحظات بارت و آدورنو، با عبارتِ نهاد «ادبیات» نشان می‌دهد که آنچه از نیمهٔ سدهٔ نوزدهم استقلال یافته است بر تضادی بنیادین قرار دارد. عرصهٔ هنر که در واقع مستقل شده، بنا به تعریف از حوزهٔ وجودی جدا شده است. این شکاف از این پس شرطِ ضروری برای اجرای نقش انتقادیِ مورد ستایش بارت و آدورنو است و در نتیجه این انتقاد بی‌اثر می‌شود، زیرا پیشاپیش از هر پیوند وجودی‌ای گسسته شده است. بدین ترتیب بورژه تضاد میان محتوای اجتماعی آثار و استقلال هنر راکه خصلت نمای سدهٔ بیستم است به‌عنوان تعریف نهاد «ادبیات» ارائه می‌کند. در این‌جا منظور از محتوای اجتماعی، گزاره‌های موضعدار در برابر امر اجتماعی نیست، بلکه شیوهٔ موضع‌گیری اثر در برابر نهاد ادبی است آن هم از سه جنبهٔ هنجارهای ادبی، مصالح زبانی و مکالمه با خوانندگان.

پیش‌تر خاطرنشان کردیم که گزینش‌های نظری و حتی روش شناختی، تابع دگرگونی‌های زمانه بوده‌اند و این دگرگونی‌ها را می‌توان میان «شیوه» و «ایدئولوژی» جای داد. در پی «کل ساختار یافتهٔ» سال‌های شصت، شاهد شیفتگی نسبت به کژروی‌ها و چندآوایی‌ها بودیم و کمی بعد نوبتِ بازگشتِ توجه به «فاعل»، آفریننده یا خواننده فرا رسید که امروزه نیز هنوز بر صحنهٔ نظری حاکم است.

پژوهش‌گر نباید به این پی‌آیندیِ ویژگی‌ها بسنده کند. شناختِ موضوع پیچیده‌ای مانند ادبیات مستلزم همگرایی تنوع نگرش‌هاست و نه توالی دیدگاه‌هایی که مطلق انگاشته می‌شوند. بنابراین باید در هر مورد خاص نشان داد که سلسله مراتب عوامل دخیل در شکل‌گیری پدیدهٔ اجتماعی ادبی چگونه ساخته می‌شود. در کتاب خواندن سیاسی رمان (۱۹۷۳) توانسته‌ایم نشان دهیم که گفتارهای سازندهٔ متن حسادت اثر آلن رب ـ گری‌یه چگونه به اسطوره‌های ادبی و سیاسی‌ای برمی‌گردند که تحلیلِ ما، سرچشمه گرفتن آن‌ها را از دوران‌ها و محیط‌های بسیار مشخص، آشکار می‌سازد. ویژگی‌های معنایی و دستوری این گفتارها و شکل‌های سبکی و بیانی‌ای که نویسنده در مورد قهرمانان مختلف رمان خود به کار برده است، مجموعه‌ای از عوامل مختلف را می‌سازدکه پیچیدگی آن فقط در پرتو بررسیِ جامعه‌شناختی سطوح مختلف مؤثر در

این مجموعه روشن می‌شود.

جامعه‌شناسی فقط از این رهگذر می‌تواند رویکردِ خود را به ادبیات توجیه کند که، به تعبیر ما، نشان دهد که متن بر اساس شبکه‌ای از مناسبات با واقعیت‌های ارجاعی، متن‌های ادبی و مخاطبان ساخته می‌شود. نظریهٔ جامعه‌شناسی ادبیات امروزه با این مبارزه‌طلبی روبه‌روست که منطق‌های طبقه‌بندی عوامل سازندهٔ این شبکه را روشن کند و نشان دهد که جامعه‌شناسی متن و تجربهٔ زیبایی‌شناختی مربوط به آن، چگونه باید در عین حال جامعه‌شناسی نهاد ادبی، طبقات اجتماعی و خوانندگان باشد.

هر یک از این عرصه‌های خاص از سال‌ها پیش موضوع پژوهش‌های مهمی بوده است. اما در مقابل فقط به تازگی است که «جامعه‌شناسیِ خواندن» به‌معنای حقیقی کلمه، در چارچوبی جامعه‌شناختی و با تمرکز توجه به تجربهٔ زیبایی‌شناختی خاص عرصهٔ ادبی، شروع به‌شکل‌گیری کرده است.

۳. جامعه‌شناسیِ خواندن

هر چند استقلال‌یابی نسبی عرصهٔ ادبی، حوزهٔ محدودی از خوانندگانِ فرهیخته را برمی‌گزیند، این فرایند نباید به بهانهٔ استقلال نگارش، از یاد ببرد که هر نوشته‌ای، مخاطبی دارد و در نتیجه به‌طور آشکار یا ضمنی، با خوانندگانی روبه‌روست.

البته نباید ادبیات را به انتقال پیام کاهش داد. انتقال پیام به دانش ارتباطات به‌طور عام مربوط می‌شود که ادبیات فقط موردی خاص از آن است. بنابراین، جامعه‌شناسیِ خواندن ممکن است صرفاً بر اساس جامعه‌شناسی ارتباطات بنا شود.

الف) جنبه‌های گوناگونِ خواندن

مفهوم خواندن از دیدگاه جامعه‌شناختی در وهلهٔ نخست ممکن است به‌صورت رابطهٔ مادی با کتاب در نظر گرفته شود که اطلس خواندن در بوردو اثر راسکارپیت و ن.روبین از نمونه‌های شاخص آن است. در این مورد مقصود آن است که دریابیم خوانندگان بالقوه، برای خواندنِ کتاب‌ها چگونه می‌توانند با آن‌ها رابطه برقرار کنند، شبکه‌های پخش کتاب چگونه سازمان یافته‌اند و چه تأثیری بر نحوهٔ خرید، امانت کتاب در کتابخانه‌ها و ... می‌گذارند.

اما جامعه‌شناس از همین اولین لحظه با این امر روبه‌روست که عرضهٔ خواندن، هیچ گاه توضیح رضایت‌بخشی از گزینشِ خواندن ارائه نمی‌دهد. جامعه‌شناسی نهادِ ادبی می‌تواند برای ما روشن کند که سلیقه‌های حاکم بر گزینش‌های خواندن چگونه شکل و سمت‌گیری می‌یابند و

کدام تکیه‌گاه‌هایِ تبلیغاتی، انتقادی یا مانند آن‌ها، این گزینش‌ها را پایه‌ریزی و توجیه می‌کنند.

جامعه‌شناسی، خواندن را به‌صورت توانایی رمزخوانی و رمزگشایی نیز در نظر می‌گیرد. این مسائل به بخش‌هایی از روان‌شناسیِ هوش و جامعه‌شناسی پرورش فکری و تحصیلی مربوط می‌شوند، بخش‌هایی که در اوج شکوفایی هستند.[۱] چنین مسائلی به‌ویژگی‌های مادی آثار و به‌دشواری‌های آن‌ها از دیدگاه خوانش‌پذیری نیز مربوط می‌شوند.[۲]

اما نه جامعه‌شناسیِ عرضهٔ خواندن و نه جامعه‌شناسیِ گزینش خواندن، دریافت پدیدهٔ اساسی خواندن را ممکن نمی‌سازد: فعالیتِ فکری و لذت‌بخشِ خواندن برای خواننده یا به‌عبارت دیگر تجربهٔ زیبایی‌شناختیِ خواندن.

ب) خواندن به‌عنوانِ تجربهٔ زیبایی‌شناختی: نوآوری و تکرار

آثار اندکی که به این مسائل می‌پردازند به دو دسته تقسیم می‌شوند: دستهٔ اوّل بر تأثیراتِ ایدئولوژیکی بازتولیدِ ساختارهایِ ذهنی، و دستهٔ دوم بر تأثیراتِ دگرگون‌ساز تجربهٔ زیبایی‌شناختی تأکید می‌ورزند. پرداختن به گزینشی پیشینی از میان این دو نگرش ناممکن است، نگرش‌هایی که اغلب در موردِ موضوعاتی به‌کار بسته می‌شوند که کارکردهای اجتماعی متفاوتی دارند. به‌علاوه همان گونه که پیش‌تر گفته شد، این نوع تضادها غالباً بازتابِ دل‌مشغولی‌های زمانه‌اند. به‌عنوان مثال در سال‌های پنجاه، در پی کشف قدرت مطلق رسانه‌های گروهی، تمام جامعه‌شناسی ارتباطات اجتماعی (که از آن پس جامعه‌شناسی خواندن را نیز در بر گرفت) به بررسی تأثیرات زیانبار صنعت فرهنگی بر تولید ادبی روی آورد.[۳]

با این همه باید خاطرنشان کرد که پافشاری بر تأثیراتِ بازتولید ایدئولوژیکی، که در سال‌های شصت بسیار مورد توجه بود، غالباً دو جنبهٔ اساسی از تجربهٔ زیبایی‌شناختی خواندن را نادیده می‌گرفت: تأثیرِ اخلال‌گرانهٔ تازگیِ متن و فعالیت خواندن به‌عنوان دگرگونی «گزارهٔ» ایدئولوژیکی در خود کنش خواندن. به‌عبارت دیگر بدون گرفتار شدن در خوش‌بینیِ مکتب فرمالیست‌های روس که می‌پنداشتند می‌توانند ادبیات حقیقی را با تازگی و نوآوریِ ادبیات در زبان تعریف کنند، جامعه‌شناسی باید از این بپرهیزد که خواندن را صرفاً در حکمِ دریافت پیام بداند. متنی که جامعه‌شناسی به خواندن آن می‌پردازد ممکن نیست خواندن‌هایی خاص

---

۱. در این مورد رجوع شود به کتاب‌شناسیِ : A.C.Baumgärtner, ۱۹۷۴).
۲. رجوع شود به: R.Richaudeau, ۱۹۶۷
۳. رجوع شود به: C.Grival, *Production de l' intérêt romanesque*.

خوانندگانی را برنیانگیزد که خواست و توانایی خواندن خود را اعمال می‌کنند.

دشواری تدوین روشی جامعه‌شناختی که قادر به ارزیابی و درکِ تنوع خواندن‌های یک متن واحد باشد، کُندی پیشرفت این شاخه از جامعه‌شناسی ادبیات را توضیح می‌دهد.

تأویل ادبی موردنظر مکتب کنستانس (هانس روبرت یاوس، کـ هـ. استیرل، ر.وارنـنیک، ولفگانگ آیزر) کوشیده است بیانِ دقیقی از راهبردهایی ارائه دهد که به فعالیت خواندن متن مربوط می‌شوند. یاوس برای دادنِ بُعدی تاریخی‌تر به این رهیافت، می‌کوشد بر مبنای عناصری که به تاریخ‌های ادبی، سیاسی، علمی و اجتماعی مربوط می‌شوند، چیزی را بسازد که باید افق انتظار خواننده باشد، یعنی مقوله‌هایی ذهنی که به‌خواندنِ درجا، به‌مثابهٔ تجربهٔ زیبایی‌شناختی، شکل خاص خود را می‌بخشند.

با این‌همه، جامعه‌شناسی ادبیات باید شیوه‌های تجربی را بیابد که به‌یاری آن‌ها بـتوانـد تحقیق پژوهش‌گر را دربارهٔ افق انتظار خوانندگان بازبینی کند و به‌علاوه، فرضیه‌های مـربوط به‌توانایی خواندن در تغییر ــ هر چند اندک ــ عادت‌های ذهنی خوانندگان را بیازماید. ژ.لنار و پ.بورژه در کتابِ بررسی خواندن در همین باره به پژوهش پرداخته و یک رمان را به چندین خواننده در دو کشور مختلف داده و پس از خـوانـدن کـتاب، پـاسخ‌های خـوانـندگان بـه چـند پرسش‌نامه را بررسی کرده‌اند. روشی‌که نویسندگان این کتاب به‌کار بسته‌اند نشان می‌دهد که هر گروه اجتماعی، با توجه به‌میزان تحصیلات و جایگاه اجتماعی خود و انتظاراتی که در نتیجهٔ این دو عامل شکل می‌گیرد، متن را برای انطباق با کاربردِ دلخواه خود، چگونه دگرگون می‌سازد. بدین ترتیب معلوم می‌شود که برای خواننده، خواندن به عنوانِ تجربه‌ای زیبایی‌شناختی مهم‌تر از خودِ متن به‌مثابه ساختاری بسته است. در این پژوهش، بخش‌های متفاوت جامعه‌شناسیِ ادبیات، برای نخستین بار به‌شیوه‌ای به‌هم پیوسته به‌کار رفته‌اند تا به‌دور از نظرپردازیِ صرف، تمام اهمیت نقش خواندن را در فرایند ادبی آشکار سازند.

معیارهای نقد ادبی*

آنتونیو گرامشی

آیا این اندیشه که هنر، (در اصل) هنر است و نه تبلیغات سیاسیِ «تحمیلی» و فرمایشی، به‌خودی خود مانعی در راه ایجاد جریان‌های فرهنگی معینی است که می‌کوشند بازتاب زمانهٔ خود باشند و به تقویت جریان‌های سیاسی مشخصی یاری برسانند؟[1] نه تنها چنین نیست بلکه به‌نظر می‌رسد که اندیشه‌ای از این دست، مسئله‌ای را با عباراتی قاطع‌تر که بیان‌گر نقدی مؤثرتر و قانع‌کننده‌تر است، مطرح می‌سازد. طرح این اصل که فقط باید خصلت هنریِ اثر هنری را پژوهش کرد، به‌هیچ رو نافی آن نیست که پژوهش کنیم چه مجموعه‌ای از احساسات و چه نگرشی نسبت به زندگی از خود اثر بیرون می‌آید. در آثار دسانکتیس[2] و کروچه[3] نیز می‌خوانیم که همین اندیشه را جریان‌های زیبایی‌شناختی مدرن نیز پذیرفته‌اند. موضوعی که رد شده این

---

* تکاپو، شماره ۳، تیر ۱۳۷۲.

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از گزیدهٔ دفترهای زندان اثر آنتونیو گرامشی:
Gramsci dans le texte, editions sociales, Paris, 1977, pp. 644-649.

۲. De Sanctis فرانچسکو دسانکتیس، منتقد ایتالیایی (۱۸۱۷-۱۸۸۳) تحت تأثیر اندیشه‌های زیبایی‌شناختی هگل بود و اگرچه هنر را امری اجتماعی و حاصل فرهنگ و زندگی ملی می‌دانست، برای آن استقلال مطلق قائل بود.

۳. Croce، بندتو کروچه، منتقد، مورخ، فیلسوف و سیاست‌مدار ایتالیایی (۱۸۶۶-۱۹۵۲). او نیز از اندیشه‌های زیبایی‌شناختی هگل و به‌طور مستقیم از آثار دسانکتین تأثیر پذیرفته بود. - م.

است که اثری به‌سبب محتوای اخلاقی و سیاسی‌اش، زیبا باشد و نه به‌سبب صورت[1] خود که محتوای انتزاعی در آن ذوب شده و با آن در هم آمیخته و یگانه شده است. به‌علاوه می‌توان جست‌وجو کرد که چرا اثر هنری به‌سبب آن‌که آفریننده‌اش را دل‌مشغولی‌های عملی بیرونی، یعنی دل‌مشغولی‌های ساختگی و دور از صداقت، از راه به در کرده‌اند، دچار ناکامی می‌شود. به‌نظر می‌رسد که موضوع اساسی مجادله در همین جا نهفته باشد: زیدی ... می‌خواهد محتوای معینی را به‌شیوه‌ای ساختگی بیان دارد و (بدیهی است که) اثری هنری نمی‌آفریند. شکستِ هنری این اثر هنری (از آن رو از «اثرهنری» نام می‌بریم که زید... نشان داده که در دیگر آثاری که محتوای‌شان را واقعاً حس و عمیقاً درک کرده، هنرمندی واقعی بوده است) نشان می‌دهد که این محتوا برای زید، ماده‌ای سخت و سرکش است و شور و شوق زید، ساختگی و از بیرون تحمیل شده و زید در این مورد مشخص، در واقع نه هنرمند، بلکه خدمتگزاری است که می‌خواهد اربابانش را خشنود سازد. بنابراین دو دسته امور وجود دارد: دسته‌ای که خصلت زیبایی‌شناختی یا هنر ناب دارند و دسته‌ای که به سیاست فرهنگی (یعنی در یک کلام به سیاست) مربوط می‌شوند. منتقد سیاسی که به رد خصلت هنری اثری رسیده است، می‌تواند با استفاده از همین امر، نشان دهد که زید... به‌عنوان هنرمند، به‌دنیای سیاسی معینی (که خود ادعا می‌کند) تعلق ندارد و از آن‌جا که شخصیتی اساساً هنری دارد، این دنیای سیاسی در ژرفای زندگی درونی، در شخصی قرین وجه زندگی او هیچ تأثیری بر جای نمی‌گذارد و این دنیا در واقع وجود ندارد: بنابراین زید بازیگر سیاست است، در واقع هنرمند نیست اما می‌خواهد تظاهر کند که هنرمند است و غیره. به‌همین سبب منتقد سیاسی، زید را نه به‌عنوان فرصت طلب سیاسی افشا می‌کند و نه به‌عنوان هنرمند.

وقتی سیاست‌مداری فشار می‌آورد تا هنر زمانه‌اش، دنیای فرهنگی معینی را بیان کند، به‌فعالیت سیاسی می‌زند و نه به نقد هنری: زیرا که اگر دنیای فرهنگی‌ای که برای آن مبارزه می‌شود واقعیتی زنده و ضروری باشد، بسط و انتشار آن مقاومت‌ناپذیر می‌گردد و هنرمندان ویژهٔ خود را می‌یابد. اما اگر به‌رغم فشارهای تحمیلی، چنین خصلت مقاومت‌ناپذیری پیدا نشود و آشکار نگردد، این بدان معناست که با دنیای ساختگی و مصنوعی، با پریشان‌گوییِ کتابیِ افراد اندک‌مایه‌ای روبه‌روئیم که شکوه دارند چرا بلندنظرترین اشخاص با آنان موافق نیستند. خودِ شیوهٔ طرح مسئله می‌تواند نشانه‌ای بر استحکام چنین دنیای اخلاقی و فرهنگی‌ای باشد: در واقع آنچه خوشنویسی[2] (حجیم‌نویسی) نامیده می‌شود چیزی جز دفاع از هنرمندان کم‌مایه‌ای

1. forme
2. calligraphisme

نیست که برخی اصول را از سر فرصت‌طلبی[1] بیان می‌کنند، اما از بیان آن‌ها به‌شیوهٔ هنری، یعنی در قالب فعالیتی که باید خاص آنان باشد، ناتوانند، هنرمندان کم‌مایه‌ای که به تکرار ملال‌آور صورتِ صرفی که محتوای خود نیز خواهد بود، می‌پردازند. اصل صوری[2] تمایز مقوله‌های معنوی و نیز وحدت حرکت و گردش آن‌ها، حتی از جنبهٔ انتزاعی‌اش، امکان آن را فراهم می‌سازد که واقعیت راستین را دریابیم و جنبهٔ خودسرانهٔ زندگیِ دروغین کسانی را که نمی‌خواهند دست خود را رو کنند، یا کسانی که صرفاً بی‌مایه‌هایی‌اند که بر حسب تصادف بر مسند فرماندهی جای گرفته‌اند، به نقد کشیم. (۱۹۳۳)

رابطهٔ ادبیات با سیاست

در شمارهٔ مارس ۱۹۳۳ *L'Educazione fascita* مقالهٔ مجادله‌ایِ آرگو[3] با پل نیزان[4] [«*idee d'oltre confine*» (اندیشه‌های فراسوی مرزها)] دربارهٔ مفهوم ادبیات جدیدی که بتواند از دل نوسازی فکری و اخلاقیِ همه جانبه به درآید، آمده است. نیزان هنگامی که در آغاز ماهیت نوسازی همه جانبهٔ بنیان‌های فرهنگی را تعریف می‌کند و میدان پژوهش را معین می‌سازد، به‌نظر می‌رسد که به‌طرح درست مسئله پرداخته است. یگانه ایراد موجه آرگو این است: امکان‌ناپذیری جهش از روی یک مرحلهٔ ملی و بومیِ ادبیات جدید و خطرهای جهان وطنیِ[5] برداشت نیزان. از این دیدگاه، بسیاری از انتقادهای نیزان بر گروه‌های روشن‌فکران فرانسوی را باید بازبینی کرد: از ایراد «پوپولیسم» به نشریهٔ *N.R.F* و غیره تا گروه نشریهٔ موند[6]. علت این بازبینی آن نیست که چنین انتقادهایی از نظر سیاسی، درست نیستند. بلکه مشخصاً این است که امکان ندارد ادبیات جدید، از لحاظ ملی در قالب ترکیب‌ها و تجمعات گوناگون و کمابیش دورگه‌ای نمودار نگردد. باید تمامی جریان را به‌طور عینی بررسی و مطالعه کرد.

از سوی دیگر دربارهٔ آنچه به روابط میان ادبیات و سیاست مربوط می‌شود، نباید این معیار را از نظر دور داشت: این‌که دیدگاه‌های اهل ادبیات باید کمتر از اهل سیاست، مشخص و قاطع باشد، و اهل ادبیات باید، اگر این تعبیر جایز باشد، کمتر بی‌مدارا[7] باشند. برای فرد سیاست‌پرداز، هر تصویر پیشاپیش ثابت شده‌ای واپس‌گراست: زیرا سیاست‌پرداز، مجموعهٔ جنبش را تمامیت

---

1. oportunisme
2. formel
3. Argo
4. Paul Nizan
5. cosmopolite
6. *Monde* اشاره به مجله‌ای که هانری باربوس (Henri Barbusse) در ۱۹۲۸ بنیاد نهاد و نقش مهمی در ایجاد جبههٔ پیکار ضدفاشیستیِ کارگران و روشن‌فکران داشت ـ م.
7. sectaire

تحول‌اش در نظر می‌گیرد. هنرمند، برعکس، باید تصویرهای ثابتی که در قالب قطعی خود ریخته شده‌اند، داشته باشد. سیاست‌پرداز، انسان را آن‌گونه که هست و در عین حال آن‌گونه که باید باشد تا به هدفی معین دست یابد، به تصور درمی‌آورد؛ کار او مشخصاً آن است که انسان‌ها را به‌حرکت، به بیرون آمدن از هستی کنونی‌شان وادارد تا بتوانند به‌طور جمعی به هدفی که در پیش رو دارند برسند، یعنی با این هدف همرنگ شوند. هنرمند ضرورتاً آنچه را در لحظهٔ معینی، جنبهٔ شخصی و ناهمرنگی[1] و جز آن دارد، به‌شیوه‌ای واقع‌گرایانه، نشان می‌دهد. از همین‌رو، فرد سیاست‌پرداز، هیچ‌گاه از دیدگاه سیاسی، از هنرمند خشنود نخواهد شد و نمی‌تواند بشود: هنرمند را همیشه از زمانه‌اش، عقب، همواره نابهنگام و پیوسته در پس جنبش واقعی می‌یابد. اگر تاریخ، فرایندی پیوسته از آزادسازی و خودآگاهی است، بدیهی است که از دیدگاه تاریخ، و در مورد حاضر، از دیدگاه فرهنگی هر مرحله‌ای به‌زودی سپری خواهد شد و دیگر اهمیتی نخواهد داشت. به‌نظر من برای ارزیابی داوری‌های نیزان دربارهٔ این گروه‌های مختلف باید به‌تمامی این امور توجه داشت.

اما از دیدگاهی عینی، همان گونه که امروز نیز رخ می‌دهد، ولتر برای برخی از قشرهای مردمان، فعلیت دارد، همان‌گونه که این گروه‌های ادبی و تمامی ترکیب‌هایی که آنان ارائه می‌دهند، می‌توانند فعلیت داشته باشند و دارند: در این مورد، صفت عینی یعنی این‌که پیشرفت نوسازیِ اخلاقی و فکری در میان تمامی قشرهای اجتماعی، همزمان نیست و ــ تکرار این نکته بیهوده نیست که ــ امروزه نیز هنوز بسیاری طرفدار پتولمه هستند و نه کوپرنیک.[2] انواع بسیاری از همرنگی[3]، مبارزه‌های بسیاری در راه «همرنگی‌های» جدید، و ترکیب‌های متنوعی از آنچه هست (و آنچه می‌تواند از زاویه‌های متفاوتی در نظر گرفته شود) و آنچه برای ایجادش تلاش می‌شود (و بسیاری در این راه می‌کوشند) وجود دارد. پذیرش دیدگاه یک مسیر حرکت پیش‌روندهٔ «واحد» که بر طبق آن، هر دستاورد جدیدی، انباشته می‌گردد، و به آغازگاه دستاوردهای تازه‌ای بدل می‌شود، خطایی وخیم است: نه فقط مسیرها متعددند، بلکه حرکت‌های پس‌رونده‌ای نیز در پیش‌رونده‌ترین مسیر دیده می‌شود. علاوه بر این، نیزان از طرح موضوعی که ادبیات مردمی نام دارد، یعنی از کامیابی ادبیات پاورقی (رمان‌های حادثه‌ای، پلیسی، سیاه و غیره) کامیابی‌ای که سینما و روزنامه نیز یاور آن‌اند، غافل است. و با این همه، همین مسئله است که بخش اعظم

---

1. non-conformite

۲. یعنی این‌که هنوز افراد بسیاری طرفدار جهان‌نگری جغرافی‌شناس یونانی پتولمه (Ptolemee) که در نظر او زمین مرکز جهان بود، و مخالف برداشت علمی جدید هستند که با کوپرنیک (Copernic) شکل گرفت. او نخستین کسی بود که اعلام داشت کره زمین تنها یکی از سیارگانی است که به‌دور خورشید می‌چرخند.

3. conformisme

موضوع ادبیات جدید را به‌منزلهٔ بیان نوسازی فکری و اخلاقی تشکیل می‌دهد: چراکه تنها از میان خوانندگان رمان‌های پاورقی می‌توان افراد کافی و ضروری برای ایجاد پایهٔ فرهنگی ادبیات جدید برگزید. به‌نظر من مسئله از این قرار است: چگونه جمعی از نویسندگان را پرورش دهیم که از دیدگاه هنری، رابطهٔ آنان با رمان پاورقی، برابر با رابطهٔ داستایفسکی با اوژن سو[۱] و سولیه[۲]، یا در مورد رمان پلیسی، همانند رابطهٔ چسترتون[۳] با کُنان دایل[۴] یا والاس[۵] باشد؟ در این چشم‌انداز، باید بسیاری از پیش‌داوری‌ها راکنار گذاشت، اما به‌ویژه باید اندیشید که نه فقط نمی‌توان این نوع ادبیات را به انحصار خود درآورد، بلکه با دستگاه هولناک منافع ناشران نیز طرف هستیم.

شایع‌ترین پیش‌داوری این است که ادبیات جدید باید با مکتبی هنری که خاستگاه روشن‌فکری دارد، مثل حالتی که فوتوریسم داشت، یگانه شود. مقدمات ادبیات جدید باید ضرورتاً تاریخی، سیاسی و مردمی باشند. این مقدمات باید بکوشند آنچه را اینک موجود است، به‌طریق مجادله‌ای یا به هر طریق دیگری ــ این نکته اهمیت چندانی ندارد ــ بپروراند و کمک کند تا ساز و برگ فرهنگ مردمی، آن‌گونه که هست، با سلیقه‌هایش، گرایش‌هایش و نیز با دنیای اخلاقی و فکری‌اش، حتی اگر عقب‌مانده و عامیانه باشد، ریشه بگیرد(۱۹۳۳).

---

۱. Eugene Sue. رمان نویس فرانسوی (۱۸۰۴ـ۱۸۵۷) رمان اسرار پاریس او نخستین رمان پاورقی است.

۲. Soulie. رمان‌نویس و نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی (۱۸۰۰ـ۱۸۴۷) کتاب ۸ جلدی خاطرات شیکال او از نخستین رمان‌های پاورقی اوست ـ م.

۳. Chesterton. شاعر، رمان‌نویس و منتقد انگلیسی (۱۸۷۴ـ۱۹۳۶) ـ م.

۴. Conan Doyle. رمان‌نویس و نمایش‌نامه‌نویس اسکاتلندی (۱۸۵۹ـ۱۹۳۰) آفرینندهٔ شرلوک هلمز.

5. Wallace

ما همه مهاجریم...*

کارلوس فوئنتس

ما، همگی در آستانهٔ سدهٔ آینده و هزارهٔ جدید باید دریابیم که فرهنگ‌ها در انزوا می‌میرند اما در تماس با یکدیگر، غنی و پربار می‌شوند. نه جامعهٔ ناب وجود دارد و نه فرهنگ ناب. شاید در افسانه‌ها و اسطوره‌ها، سرزمین آرمان‌شهر آرکادی متعلق به اقوام گل وجود داشته باشد اما فرانسهٔ واقعی، محصول تهاجم‌ها، مهاجرت‌ها و رشد نژادها و فرهنگ‌هاست، درست مثل اسپانیا، انگلستان، آلمان و ایتالیا. قارهٔ امریکا نیز بیش از هر منطقهٔ دیگر، همین وضع را دارد.

ما همگی از جاهای دیگر آمده‌ایم، همگی به امریکا مهاجرت کرده‌ایم، مهاجرتی که با آن گروه‌های بومی آغاز شد که در اصل از راه تنگهٔ برینگ از آسیا آمده بودند.

غرب در طی پانصد سال، فرهنگ، سیاست، اقتصاد و قدرت نظامی خود را در چهار گوشهٔ جهان به گردش درآورده است، بی آن‌که از احدی اجازه بگیرد. امروزه مردمان کشورهای پیرامونی، با غرب معامله به‌مثل می‌کنند و روانهٔ مادرید، برلین، لندن، پاریس، ناپل، القصر و روستوک می‌شوند و پرچمی را در دست دارند که روی آن نوشته شده: «ما این جا هستیم چون شما آن‌جا بودید.»

حضور دیگری ــ دیگری و فرهنگش ــ و پاسخ ما به حضور او، توانایی دهش و دریافت ما،

---

* تکاپو. شمارهٔ ۴. مرداد ۱۳۷۲.

توانایی همزیستی با زنان و مردان یک نژاد دیگر، یک کیش دیگر و یک فرهنگ دیگر را به محک آزمون می‌گذارند. این یکی از پیکارجویی‌های اروپایی و امریکایی سدهٔ بیست‌ویکم خواهد بود، یکی از قاطع‌ترین و تعیین‌کننده‌ترین پیکارجویی‌ها برای سرنوشت بشر.

اینک به طرح چند پرسش می‌پردازم:

ــ آیا مرگ کمونیسم، جوازی خواهد بود بر رستاخیز فاشیسم؟

ــ تردیدی نیست که کمونیسم سرنگون شده است. اما آیا شکل‌های ریگانی و تاچریِ نو ـ لیبرالیسم نیز سرنگون شده‌اند؟

ــ بازار یک هدف غایی و در خود است یا وسیله‌ای است برای دست‌یابی به هدف‌های اجتماعی به سود انبوه انسان‌ها؟

اروپا باید به امریکای لاتین و نیز به مجموعهٔ قارهٔ امریکا بنگرد و ما هم باید به شما اروپائیان بنگریم، برای این‌که در آینه‌های گوناگونِ فرهنگیِ چند قومی، آمیختگی نژادی و برخوردهای شهری، انسانیت راستین خود را برای شما بازتاب دهیم. اگر ما اشتراک مسائل، و در عین حال اختلاف تاریخ‌های‌مان و نیز سرشت ویژهٔ فرهنگ‌های‌مان را بازشناسیم، و اگر ما حق همزیستی را از دیگر گروه‌های انسانی سلب نکنیم چه بسا به‌رغم سطوح متفاوت توسعهٔ اقتصادی و بلکه، به لطف همین تفاوت‌ها، ارادهٔ همکاری برای جهانی را بازخواهیم یافت که در آن، امنیت، نه فقط با واژگان نظامی، بلکه همچنین و به‌ویژه با واژگان اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی تعریف خواهد شد.[۱]

---

۱. این مقاله به نقل از منبع زیر است:
لوموند دیپلماتیک، فوریه ۱۹۹۳.

دیگرپذیری دگراندیشان*

گفت‌وگو با یاشار کمال

آلتا گوکالپ

یاشار کمال که در سال ۱۹۲۳ همزمان با استقرار جمهوری در ترکیه به‌دنیا آمده در زندگی‌نامه و آثار خویش تحول رنجبار و پرآشوب جامعهٔ جدید ترکیه را در طی قرن بیستم گزارش می‌کند. او که پروردهٔ سنت‌های مکتوب ادبی و شفاهیِ ترک و کرد است به‌جای این‌که نقال دوره‌گرد حماسه‌های زادگاه خود شود به نویسندگی روی آورد و سبک نگارش جدیدی در رمان ابداع کرد. او روستازاده‌ای است خوگرفته به حماسه‌هایی که هم‌میهنانش سخت شیفتهٔ آن‌هایند. درگیری‌ها و تضادهای جامعهٔ جدید ترکیه وی را به شرکت فعال در پیکار برای دفاع از محرومان، حقوق بشر و صلح کشانده‌اند. این پیکارجویی غالباً برای او بسیار گران تمام شده است: زندان، اذیت و آزار جسمی و روحی، و ممنوعیت پی‌گیری حرفهٔ روزنامه‌نگاری بر زندگی این روشن‌فکر متعهد نقش بسته است. شهرت و شناسایی او در فراسوی مرزهای کشورش (رجوع کنید به مجموعهٔ گفت‌وگوهای او با آلن بوسکه، انتشارات گالیمار، ۱۹۹۲) سرانجام باعث شد که هم‌میهنانش نیز اعم از دوست یا دشمن او را بی‌آن‌که صحنهٔ پیکار سیاسی را ترک

---

* تکاپو، دورهٔ نو، شمارهٔ ۷.

گوید، به‌رسمیت بشناسند. بسیاری از آثار او به زبان فرانسه و نیز فارسی ترجمه شده است، از جمله: ارباب‌های آفچاساز و اینجه ممد.

پرسش: در جریان آخرین نشست «آکادمی جهانی فرهنگ‌ها» که شما نیز در آن عضویت دارید، معضل «مداخله» را در دستور روز قرار داده‌اید. بشر هیچ‌گاه مانند امروز شاهد تقدس و ستایش نبوده و اما نفی و نابودی او نیز در کمتر دوره‌ای این چنین آشکارا در برابر دید همگان گذاشته شده است. دیگر پذیری (تولرانس)[1] در همه جا به‌عنوان فضیلت اساسی مطرح می‌شود، حتی از جانب کسانی که در عمل، نافی آن هستند.

● موضوع دیگرپذیری پیچیده‌تر از آن است که در ظاهر به‌نظر می‌رسد. به‌نظر من درست نیست که مفهوم آن را در تعریفی محدود، میان رد و پذیرش دیگری، محبوس سازیم. آیا دیگرپذیری ارباب در برابر برده یا استعمارگر در برابر استعمارزده با برداشت ما از دیگرپذیری همخوانی دارد؟

نه، به هیچ وجه. تاریخدانان بعضی از امپراتوری‌ها را مانند امپراتوری روم یا عثمانی به‌عنوان نظام‌هایی مطرح می‌سازند که نوعی دیگرپذیری نسبی را مراعات می‌کردند: در این نظام‌ها، تفاوت در مذهب یا در تعلق «ملی» امری عادی و پذیرفته شده بود... مگر هنگامی که این تفاوت به‌صورت شورش بر ضد نظام حاکم درمی‌آمد. این نوع دیگرپذیری در نظام‌های امپراتوری چندین قومی، چندین مذهبی و چند زبانی از ضرورت‌های حیاتی به‌شمار می‌رفت. کشور من نیز مانند دیگر کشورها نوعی سنت دیگرپذیری را دارا بود. هنوز هم نشانه‌هایی از آن بر جا مانده است: ترکیه امروزه بیش از سی گروه قومی مختلف را در بر می‌گیرد. در طی قرن‌ها این گروه‌ها در همزیستی برادرانه‌ای زیسته‌اند، به دور از شعله‌های جنگ‌افروز و پردامنه‌ای که امپراتوری را درهم نوردیده‌اند. در زمان نخستین جنگ جهانی بود که برادری سنتیِ حاکم بر روابط میان افراد متفاوت اما همنوع به جنون مرگبار بدل شد. مثالی می‌زنم: در روستای خانوادهٔ من که نزدیک دریاچهٔ وان بود، کردها و ارمنی‌ها با هم زندگی می‌کردند و حتی به مسجد یا کلیسای یکدیگر می‌رفتند. یونانی‌ها هم کلیسای خودشان را داشتند، چشمه‌های مقدس آنان (ایازماها) جایگاه همیشگی رفت‌وآمد ترک‌ها، کردها و ارمنی‌هایی بود که در به‌دنبال

---

۱. معادل‌های فارسی رایج برای واژهٔ tolerance هیچ‌یک دقیق و رسا نیستند. مدارا و تحمل و تساهل بیش از آن «ملوکانه» و بزرگوارانه‌اند که مفهوم فروتنانه و آزادمنشانهٔ تولرانس را بازتابانند. کاربرد مدارا و تحمل در فرهنگ ما اغلب در برابر دشمن توصیه شده است. (با دوستان مروت، با دشمنان مدارا) حال آن‌که موضوع اصلی بر سر پذیرش دیگری است و هر دیگری نیز الزاماً دشمن نیست. بگذریم از این‌که ما با دشمنان که هیچ، با دوستان نیز کمتر مدارا می‌کنیم! به‌همین جهت واژهٔ «دیگرپذیری» پیشنهاد شده است. ـ م.

معجزه بودند. جشن‌های هر گروه، جشن دیگر گروه‌ها نیز محسوب می‌شد، از جمله عید پاک.

آنچه در مورد «وان» صادق بود در مورد بسیاری از دیگر جوامع چندقومی و چندفرهنگی در سرتاسر جهان نیز صادق است. اما امروزه دیگرناپذیری تا حدی بر همه جا حاکم شده است و خلق‌هایی که گاه طی قرن‌ها در نهایت برادری با هم زیسته‌اند زیر پرچم خودپرستی دولت‌های ملی و زیرنگاه بی‌اعتنای سازمان ملل متحد که از خود این دولت‌ها تشکیل شده، گلوی یکدیگر را می‌درند. در برابر حمام خونی که امروزه پیش چشم ما به نمایش درآمده فقط چند نفری و چند سازمانی فعالانه به ابراز خشم و نفرت می‌پردازند. مایهٔ ننگ بشر معاصر است که جنگ‌ها، گرسنگی، تحقیر و استثمار خلق‌ها به‌دست دیگران، از اجزای پررنگ سیمای «انسانی» ما شده‌اند. در حالی‌که ما همچنان منابع انسانی و طبیعت و محیط زیست را به ویرانی می‌کشانیم، آیا هنوز در وجدان‌مان جایی برای دیگرپذیری باقی مانده است؟

پرسش: شما توحش (بربریت) را یکی از قدیمی‌ترین صفات بشر توصیف می‌کنید و آن را در برابر این «برادری‌ها» قرار می‌دهید. ولی در هر حال برادری ضرورتاً مترادف دیگرپذیری نیست. این نکته یکی از روشن‌گرترین اشعار غم‌انگیز یکی از دیگر آفرینش‌گرهای بزرگ خلق شما، یعنی ناظم حکمت را به یادم می‌آورد که ایومونتان آن را خوانده است: «برادرم تو به کژدم می‌مانی، مثل کژدم، در شبی دهشتناک / تو به گنجشک می‌مانی، مثل گنجشک در انبوه تشویش‌های کوچکش / برادرم تو به صدف می‌مانی، مثل صدف، آسوده و محبوس / برادرم تو وحشتناکی، مثل دهانهٔ آتشفشانی خاموش / دریغا که تو نه یک یا پنج که میلیون‌ها تنی.» بهتر نیست که کمی از برادری بکاهیم و به دیگرپذیری بیفزاییم؟

● دیگرپذیری را نه آغازی است و نه پایانی. شیوهٔ نگرش ما به آن با شیوهٔ نگرش حاکم بر این امپراتوری‌ها و نظام‌های استعماری متفاوت است. دیگرپذیری در تمام جنبه‌های خود، نشان‌دهندهٔ نحوهٔ نگرش برابراندیش انسان به همنوع خود است. دیگرپذیری مفهومی انتزاعی نیست. آرمانی برای زندگی در جامعه است که ممکن نیست تحقق یابد مگر در متن نوعی خاص از دموکراسی، چرا که فقط این نوع دموکراسی می‌تواند اصل برابری را به بنیاد و معیار ارزش انسان بدل سازد. تحقق این امر هنوز نیز از آرمان‌های روزگار ماست.

پرسش: در برنامهٔ آکادمی شما، اراده‌ای آشکار برای تشویق «آمیزش فرهنگ‌ها» دیده می‌شود. به هنگامی که واپس‌گرایی ملی ـ عوام‌فریبانه حتی در قلب اروپا بازار گرمی می‌کند، می‌دانید که چه فاصله‌ای را باید پیمود؟

● اشاره به این نکته جالب است که واژهٔ «آمیزش» یا در تمام زبان‌ها وجود ندارد و یا واژه‌هایی که مفهوم آن را بیان می‌کنند، عرصه‌ای به نسبت گسترده و متنوع را در بر می‌گیرند. من ترجیح می‌دهم استعارهٔ «پیوند» را به کار برم: موضوعی که برای ما مطرح است پی بردن به‌نحوه‌ای است که فرهنگ‌ها توانسته‌اند همدیگر را بارور سازند. در این زمینه، تاریخ و انسان‌شناسی به‌ما یاری بسیار رسانده‌اند و آنچه از آموزش‌های آن‌ها فراگرفته‌ایم شگفت‌انگیز و توصیف‌ناپذیر است.

ما فراگرفته‌ایم که یونان باستان، مصر، بین‌النهرین و آسیای صغیر را همانند جلوه‌هایی شگفت‌انگیز از تمدن بشر به‌حساب آوریم و از «معجزهٔ یونانی» سخن بگوییم! اما امروزه بیش از پیش درمی‌یابیم که عامل شگفت‌انگیز و معجزه‌آسا همانا وحدت نوع بشر و مبادلهٔ میان فرهنگ‌هاست: بیش از پیش به دامنهٔ گستردهٔ مبادله میان فرهنگ‌ها و تمدن‌های عهد باستان که باعث شگفتی ما شده‌اند، پی می‌بریم. مثلاً هزار و یکشب را در نظر بگیرید: این اثر دنیای هندی، ترکی، ایرانی و عربی را دربرمی‌گیرد و به‌تصور و خیال‌پردازی ما از غربیان نیز شکل می‌بخشد. دنیای شاهنامهٔ فردوسی نیز از ایران تا چین گسترده است. افق دید انسان‌های باستان برخلاف تمایل امروزی عده‌ای، هیچ‌گاه به دروازه‌های میهن‌شان محدود نمی‌شد! در تمام طول تاریخ، فرهنگ‌های گوناگون دمی از پربار ساختن همدیگر و پیوند فزاینده با یکدیگر بازنایستاده‌اند. شگفتی حقیقی در سرعت انجام این مبادله‌ها در سرتاسر کرهٔ زمین است که در طی آن هر روز، نوآفرینی هر فرهنگ در دل فرهنگ دیگر صورت می‌پذیرد.

می‌توانیم بگوییم که این تماس‌ها، مبادله‌ها و پیوندها میان فرهنگ‌های گوناگون چنان تحقق یافته‌اند که هر فرهنگی با بهره‌گیری از دیگری بر آفرینش‌گری خود افزوده است. حاصل این فرایند، «بوستانی با هزار و یک گل» در هزار و یک رنگ است. این بوستان، میراث مشترک آفرینش‌گری ماست و همین است که ما را به‌سوی درک معنای زیبایی و شادکامی حیات رهنمون می‌سازد. از دست دادن حتی یک گل از این بوستان در حکم نبود یک رنگ و از دست رفتن بخشی از آفرینش‌گری است.

نابودی یک یا چند فرهنگ به‌دست فرهنگی دیگر، کار نظام استعماری است و اگر به گذشته‌های دورتر بازگردیم چه بسا بتوان کشف امریکا را نیز شاهد مثال همین امر دانست. امروزه عواملی متعدد در کار آن‌اند که این فرهنگ‌هایی را که مایهٔ تنوع بوستان هزار و یک گلِ ما بوده‌اند، به ویرانی بکشانند.

پرسش: هم‌اکنون مبارزهٔ مسلحانهٔ خشونت‌بار و تروریسم، چریک‌های جنبش استقلال‌طلب کُرد (حزب کارگران کردستان *PKK*) را در کوهستان‌های جنوب شرقی ترکیه

رویاروی ارتش و نهادهای دولتی قرار داده است. پیامد روزانهٔ این پیکار عبارت بوده است از: کشتارها، سوءقصدهای کور، تخریب روستاها و جابه‌جا کردن اهالی بعضی از مناطق. در تمام شهرهای اصلی این کشور جمعیتی گسترده از کردنژادان زندگی می‌کنند که از فرودست‌ترین تا فرادست‌ترین سطوح اجتماعی را دربر می‌گیرند. هیچ خانوادهٔ ترکی یافت نمی‌شود که خویشاوند یا دوست کرد نداشته باشد. اما هر چه زمان می‌گذرد، شکاف خشم و نفرت بین ترک‌ها و کردها نیز بیشتر می‌شود. به فرض هم که روزی راه‌حل سیاسی به مبارزهٔ مسلحانه پایان بخشد آیا این دو خلق می‌توانند به صلح و آشتی برسند؟

● کردهای ترکیه برای استقلال ملی پیکار نمی‌کنند. آنان پیش از هرچیز می‌خواهند که حاکم بر سرنوشت خود باشند و بی هیچ مانعی از حقوق بشر برخوردار شوند. مبارزهٔ مسلحانهٔ کنونی در وهلهٔ نخست همین هدف را دنبال می‌کند. بسیاری از ترک‌ها و کردها در این جنگ کشته شده‌اند. به فرض هم که جنگ پایان بگیرد برادری خلق‌های کرد و ترک زخم‌های عمیقی بر تن خواهد داشت. چگونه ممکن است دو خلقی که جوی خون آن‌ها را از هم جدا ساخته از نو همزیستی کنند؟ پیش از آن‌که کار از کار بگذرد باید به این جنگ برادرکُشانه پایان داد. من بارها در مطبوعات ترکیه توجه افکار عمومی را به این خطر مرگبار جلب کرده‌ام: هر اندازه به افشاندن بذر کینه ادامه دهیم. همزیستی آتی دشوارتر خواهد شد. مثال جنگ در بوسنی پیش روی ماست: پس از این همه سنگدلی و اعمال ضد انسانی در آینده چگونه می‌توان حس همجواری میان صرب‌ها، کروات‌ها و مسلمانان را حتی به تصور آورد؟

داستانی دربارهٔ یک مار وجود دارد که هنوز هم در آناتولی آن را روایت می‌کنند: روزی دهقانی به‌هنگام کار در مزرعه لک‌لکی را بالای سر خود می‌بیند که یک بچه مار را در منقار گرفته است. بی‌درنگ داسش را به‌طرف لک‌لک پرتاب می‌کند تا وادارش سازد که بچه مار را رها کند. لک‌لک که ترس برش داشته طعمهٔ خود را رها می‌کند. دهقان مهربان به مراقبت از بچه مار می‌پردازد و او را درمان می‌کند. در این فاصله مادر مار که دنبال بچه‌اش می‌گردد سرانجام او را در خانهٔ دهقان پیدا می‌کند و به نشان سپاسگزاری به او می‌گوید: «هر چه می‌خواهی بگو تا برآورده کنم.» دهقان به او پاسخ می‌دهد: «از یک مار لخت و عور چه می‌توانم بخواهم؟ برو دنبال کارت!» مار پافشاری می‌ورزد و می‌گوید: «تو زندگی بچهٔ مرا نجات داده‌ای، باید خوبی تو را جبران کنم. هر روز از سوراخ ته انبار رد می‌شوم و برایت یک سکهٔ طلا می‌آورم.»

فردای آن روز دهقان با وجود ناباوری به سوراخ انبار سرک می‌کشد و یک سکهٔ طلای زیبا می‌یابد. در پی تکرار هر روزهٔ این اعجاز دهقان فقیر در میان شگفتی عظیم اهالی روستا ثروتمند می‌شود. روزی دهقان ما به این فکر می‌افتد که دیگر وقت آن رسیده که در استانبول

جشنی به پا کند. پسرش را که مانند بقیهٔ روستاییان از منشأ ثروت هیچ اطلاعی ندارد، فرا می‌خواند و به او می‌گوید که با ماری پیمان برادری بسته که هر صبح به‌طور پنهانی سکه‌ای برایش می‌آورد. پسر قول می‌دهد که در طول مدت اقامت پدر در استانبول، مراسم مختصر صبحگاهی را در برابر جناب عمو مار انجام دهد و سکه‌ها را بردارد. اما پس از چند روز پسر با خود می‌گوید که انتظار کشیدن و تکرار روزانهٔ این کار احمقانه است و تصمیم می‌گیرد که ما را بکشد و تمام سکه‌های طلایی را که او در شکم خود نگه داشته است، به‌دست آورد. گفتن همان و عمل کردن همان. بی‌درنگ چماق در دست در کمین مار می‌نشیند و هنگامی که او به سوراخ خود برمی‌گردد، ضربه‌ای به او می‌زند. مار جان سالم به در می‌برد و فقط قسمتی از دمش کنده می‌شود، اما برمی‌گردد. پسر را نیش می‌زند و به هلاکت می‌رساند.

پدر در بازگشت از مصیبت باخبر می‌شود. به‌دنبال مار می‌گردد و پس از یافتن او می‌گوید: «حادثه‌ای بود و گذشت. بیا همه چیز را فراموش کنیم و برادری‌مان را مثل گذشته ادامه دهیم!» مار پاسخ می‌دهد: «تا زمانی که تو غصهٔ پسر مرده‌ات را در دل داری و من درد بدن ناقص شده‌ام را بر تن دارم هیچ وقت نمی‌توانیم برادرانه با هم زندگی کنیم.» سپس راهش را می‌گیرد و می‌رود.

ما انسان‌ها این گونه سرشته شده‌ایم: حتی هنگامی که وانمود می‌سازیم سنگدلی‌های گذشته را از یاد برده‌ایم، حافظه‌مان آن‌ها را همانند دردی شدید حفظ می‌کند.

ببینید در آلمان چه خشونت مرگباری علیه مهاجران ترک و متقاضیان پناهندگی برپاست، متأسفانه خشونت علیه مهاجران در اروپا پدیده‌ای استثنایی نیست. در مورد آتش‌سوزی‌های آلمان آنچه باعث نفرت و وحشت می‌شود همانا این امر است که چنین حوادثی در آلمان رخ می‌دهد، در جایی این نوع جنایت‌ها خاطرهٔ توحش نازی‌ها را در ذهن همگان زنده می‌کند.

بدترین فاجعه‌ای که امروزه ما را تهدید می‌کند سرطان نژادپرستی است که ما را یک‌راست به شوم‌ترین تباهی‌ها و زشتی‌های جنگ جهانی دوم می‌برد. باید به‌خاطر داشت که توانایی فراموش‌کاری همنوعان ما حدی دارد. ما فراموش نمی‌کنیم. هر جراحتی بر وجدان بشر، زخمی است که دیر یا زود روزی سرباز می‌کند. حل مسئله کرد در حکم جلوگیری از جراحتی جدید بر وجدان انسانی ماست و نیز ترکیه را از لکهٔ ننگی می‌رهاند که فریاد محکومیت دنیای متمدن را نثار وی می‌سازد.

با این همه، دست‌یابی به راه‌حلی شرافت‌مندانه آن‌قدر هم دشوار نیست. کردها چیزی جز اجرای کامل حقوق بشر نمی‌خواهند. ناگفته نماند که خلق ترک نیز خواهان آن است که کردها این برادران هزارسالهٔ آنان از این حقوق ابتدایی بهره‌مند شوند. در واقع همهٔ عوامل لازم برای کامیابی در این کار فراهم آمده‌اند. مگر حاکمان ترکیه از چهل سال پیش تاکنون تمام

پیمان‌های تضمین‌کنندهٔ حقوق بشر را امضا نکرده‌اند؟

پیش از هر چیز کردها می‌خواهند که منطقهٔ آنان امکان رهایی از توسعه‌نیافتگی را بیابد زیرا همین عامل است که آنان را در حالت وابستگی مطلق نگاه می‌دارد. آنان خواستار توسعه‌ای هستند که دست‌کم همتای توسعه‌ای باشد که در دیگر مناطق ترکیه تحقق می‌یابد.

آنان خواهان به‌رسمیت شناخته شدن زبان خود هستند. یعنی حق آموزش به زبان کردی، انتشار کتب و مطبوعات و تأسیس ایستگاه رادیویی و تلویزیونی کردی. اما حکومت ترکیه هنوز هم از پذیرش این حقوق ابتدایی سرباز می‌زند. به‌جای جست‌وجوی راه برون شد از این بحران، گویی مصمم است که برای سرکوبی این مطالبات به هر حربه‌ای متوسل شود. در اکتبر سال گذشته رئیس جمهور وقت ترکیه، تورگوت اوزال، از من پرسیده بود که دربارهٔ مسئلهٔ کرد چه نظری دارم. من متنی به نسبت مفصل را که به قلم خودم بود برای او فرستادم که همان روزها در یکی از روزنامه‌های ترکیه به چاپ رسیده و در آن آمده بود: «هزار سال است که خلق‌های ما برادرانه با هم زندگی می‌کنند. چگونه می‌توان تصور کرد که انسان زبان برادر خود را ببُرد. ارتش ترکیه می‌تواند عبدالله اوجالان (رهبر PKK معروف به «آپو») را از میان بردارد. و همچنین می‌توان پانزده میلیون کرد را به زیر یوغ کشید. ولی ما در عصر حقوق بشر به‌سر می‌بریم و خلق‌ها بیش از پیش از ارزش اساسیِ رعایت این حقوق آگاهی می‌یابند. پیشبرد جنگ علیه کردها، هر چه بیشتر در حکم جنگ با افکار عمومی جهانی خواهد بود. و می‌دانیم که در چنین جنگی نمی‌توان پیروز شد. شکست امریکایی‌ها در ویتنام و شوروی‌ها در افغانستان را از یاد نبرید...»

پرسش: شما روستازاده هستید و به ارزش و اهمیت سرزمین و فرهنگ آگاهی دارید. قرن بیستم سرانجام محترم شمردن تفاوت و «نسبیت فرهنگی» را به ما آموخته است. کسانی که امروزه ارزش‌های دنیای غرب را رد می‌کنند و پیشاپیش آن‌ها، جنبش‌های بنیادگرای دنیای اسلام که جوش و خروش‌شان ابعاد جهانی گرفته است؛ مدعی‌اند که جهان‌گستری حقوق بشر آخرین ابزار تسلط دنیای غرب است. آیا روزی باید به «نسبی ساختن» حقوق بشر پرداخت؟

● انقلاب فرانسه فقط رویدادی عظیم در تاریخ فرانسه نیست. این انقلاب نتیجهٔ انباشت دستاوردهای فرهنگی، علمی و فلسفی روزگار خویش است.

انقلاب فرانسه، انقلاب بشر آن زمان است. این انقلاب نوعی ابداع نیست. بلکه انباشت دارایی انسانی در ابعاد جهان است. کمال اعلامیهٔ جهانی حقوق بشر علت وجودی خود را درست در همین غنای جهانی می‌یابد و نه در رویدادهای ناپایدار. به‌همین سبب است که کوشش برای

تغییر اعلامیهٔ جهانی حقوق بشر بر مبنای هر معیاری اعم از اسلامی، مسیحی یا بودایی و ... به‌نظر من کاملاً گمراه‌کننده است. «آزادی، برابری، برادری» و این امر که فرد آدمی بتواند خود را حاکم بر سرنوشت و بر شخصیت خویش بداند و به انسان در مقام معیار همهٔ چیزها احترام بگذارد، همگی ارزش‌هایی عام و جهان‌گسترند. نسبت دادن اعلامیهٔ جهانی حقوق بشر به اوضاع فرانسه در زمان انقلاب یا به اوضاع این یا آن‌جامعهٔ معاصر به‌معنای از یاد بردن این امر است که آرمان‌هایی یافت می‌شوند که برای تمام انسان‌های کرهٔ زمین مشترک‌اند. آیا این اعلامیهٔ جهانی مواردی را کم ندارد؟ بی‌تردید چنین مواردی یافت خواهد شد ولی وظیفهٔ ما همانا مراقبت از نهال اصلی این اعلامیه و پرورش آن است. حقوق جدیدی نیز اکنون مطرح می‌شود. مثل حق خواندن و نوشتن، حق حیات و حق برخورداری از امکانات برابر.[۱]

---

۱. این مقاله به نقل از مأخذ زیر است:
لوموند، ۱۳ ژوئیه، ۱۹۹۳.

دختری دلخسته*

خورخه انریک آدوم[1]

تلخ و شیرین

دوستی پرسید:
«عشق چیست؟»
گفتم:
«عشق موهبتی است که عصارهٔ شیرین و خمیرهٔ تلخ دارد».
نقل از: هزار و یک شب

دخترجان این نامه را برای آن می‌نویسم که تو از شر دل‌شکستگی جان‌گدازی که دوباره گرفتارش شده‌ای، خلاص شوی. پیش‌تر، هر بار که دل‌شکسته می‌شدی به من می‌گفتی که این بدترین است و آخرین خواهد بود. اما حال تو باز هم از غم عشق

---

* جامعهٔ سالم، شمارهٔ پانزدهم، خرداد ۱۳۷۳.

۱. خورخه انریک آدوم: شاعر و رمان‌نویس اهل اکوادور. به‌تازگی کتاب *El tiempo y las palabras* (زمان و واژگان، ۱۹۹۲) و یک جُنگ دو زبانه ــ فرانسوی و اسپانیایی ــ به نام شعر اکوادور در قرن بیستم را منتشر کرده است: *Póesie équatorienne du 20e Siècle*, Fondation Ptiño, Genève, 1993.

می‌سوزی و یک بار دیگر نیز آرزو می‌کنی که ای کاش مرده بودی! اگر امروز با لحنی آرام به تو بگویم که آدم درد را از یاد می‌برد، تو حتماً باور نخواهی کرد. ولی یادت باشد که یک روز، وقتی از تو پرسیدم که در اولین دل‌شکستگی چه احساسی به انسان دست می‌دهد، به تندی پاسخ دادی: «این آخرین عشق من است، چون دیگر هیچ وقت عاشق نخواهم شد.» تو گویی چنین چیزی ممکن است! گویی عشق را جز با عشق می‌توان درمان کرد...

هر بار که عاشق می‌شوی همین ماجرا تکرار می‌شود. اما هنوز درنیافته‌ای که «عشق همیشگی» چندان دوامی ندارد، آن هم به این دلیل ساده که ما پیوسته تغییر می‌کنیم و امروزه کاملاً شبیه همان آدم دیروز نیستیم و به‌جز در مورد دوستی (که بی‌هیچ سوگند یا قولی دوام می‌آورد) ادعایی گزافه است که تصور کنیم پس از آن همه تغییرات روز به روز، یکی را همچنان مثل سابق دوست خواهیم داشت. شاید بهتر آن باشد که از آن مردی پیروی کنیم که در مورد همنوعان و در مورد ناپایداری احساسات، روشن‌بینی و صداقت بیشتری دارد و به همسر آینده‌اش قول می‌دهد که او را «تا آخرین لحظهٔ ممکن» پیوسته دوست خواهد داشت.

اغلب درنمی‌یابیم یا فراموش می‌کنیم که عشق یعنی میل مدام به حضور جسمانی محبوب و پس از تحقق یافتن این حضور، میل به آن، همانند دردی خفیف محو می‌گردد (درست همان‌طور که غالباً در ازدواج پیش می‌آید). اگر موضوع ناراحت‌کننده‌ای در این میان باشد بدان سبب است که ــ بی آن‌که بر زبان آوریم ــ از آن می‌ترسیم که شخصی دیگر ما را از حضور محبوب، محروم سازد.

من می‌دانم یا می‌پندارم که زنان به‌طرزی دیگر، به‌شیوه‌ای پی‌گیرانه‌تر و سرسخت‌تر عاشق می‌شوند، درست مثل کسی که همه وجود خود را وقف یک کار معین و نه هیچ کار دیگر می‌کند. دختری همسن تو را می‌شناسم که آرزوی دیدن پاریس را داشت اما در اولین سفر خود به این شهر از پرسه زدن در خیابان‌ها، نشستن در پیشخوان کافه‌ها، دیدن رود سن و بازدید از موزه‌ها خودداری کرد و به هوای آن در خانه کنار تلفن گوش به زنگ نشست که «مبادا طرف تلفن بزند.» او به من می‌گفت که شما مردها قادر به انجام چنین کاری نیستید.

البته که ما قادر به انجام بسیاری از دیگر کارها نیز نیستیم؛ نه به این سبب که عشق نمی‌ورزیم یا کمتر عشق می‌ورزیم. مثلاً برای ما ممکن نیست که صوفی‌وار به تمرکز حواس مدام و تأمل بیهوده در مورد مسئله‌ای واحد، تن دردهیم و نمی‌توانیم همهٔ هوش و حواس خود را چنان متوجه یک موضوع کنیم که از هر چیزی جز «آن» دست بکشیم و دیگر فعالیت‌ها و حتی

دیگر وظایف را فراموش کنیم. عشق یکی از پایه‌های زندگی ماست اما چه بسا ــ درست یا نادرست ــ یگانه پایهٔ آن نباشد.

من همچنین بر این باورم که هیچ کس، هیچ مرد یا زنی در این کرهٔ خاکی حق ندارد که چنین رنج و اضطراب‌هایی را برانگیزد و تمام هستی کسی را که تا همین دیروز آدمی درست و حسابی بود، درهم شکند. و این درهم شکستن گاهی در پی یک نامهٔ خشک و خالی، یک تلفن یا یک قرار که به‌هم خورده، روی می‌دهد.

گاهی هم بر اثر واژه‌ای که ناگفته مانده است یا واژه‌ای که به‌نحوی کنایه‌آمیز معنای وداع را می‌رساند: مثل سخن گفتن از رفتن به‌سوی شخصی دیگر ــ که از همه رنجبارتر است ــ یا رفتن به کشوری دیگر که در حکم یک معشوق جدید است و یا فرو رفتن در ژرفنای سکوت و ملال.

نیکولا بوویه[1]، مراتب حق‌شناسی و سپاس خود را از هر زنی که او را ترک کرده است، اعلام می‌دارد. هر یک از آنان جای خود را به دیگری داده و او از شکست‌های عاشقانهٔ خود این درس را گرفته است که هر جدایی، علتی مشخص دارد. آیا تو هم خودت، به دنبال این علت گشته‌ای تا از آن درس بگیری؟

اگر ما با این اندیشه خو بگیریم که دیگری، همین فردا ممکن است بمیرد ــ چنین تصوری در مورد از دست دادن دیگری، پیش‌رس است اما به گمان من در تمام روابط انسانی، نقشی نجات‌بخش دارد ــ بی‌درنگ به یکدیگر بیشتر احترام می‌گذاریم و حرف‌هایی بر زبان نمی‌آوریم که بعدها دیگر فرصتی برای پس گرفتن‌شان نخواهد بود. آیا موجب شگفتی نیست که دریابیم عشق، متکی بر نمادهای شفاهی صرفی است که گاهی نیز ممکن است آن را درهم بشکنند و نابود کنند؟

من نیک می‌دانم که اگر تو امروز همان قدر رنج می‌بری که چندی پیش رنج می‌بردی، بدان سبب است که کسی را که دوستش داری، در کنارت نیست: اما دوری این خاصیت را هم دارد که ناراحتی‌های روزمره را کاهش می‌دهد و یا حتی موجب رفع دشواری‌هایی می‌شود که هنگام بودن با دیگری، بروز می‌کنند. چه ترفند و چشم‌بندی غریبی است این غیبت، این شعبده‌ای که اگر به درازا بیانجامد، حتی می‌تواند عشق پایدار تو را که به گمانت «از خودت قوی‌تر است» به حادثه‌ای پیش پاافتاده، به رویدادی کهنه شده و از یاد رفته تبدیل کند، تا به‌حدی که در روز ملاقات مجدد دو دلداده ــ مثلاً در یک مجلس رقص تانگو ــ آنان با خود می‌گویند که چقدر سردرگم بوده‌اند و از نابینایی خود احساس شرم می‌کنند، زیرا که پیر شدن روزانه، ما را از دیدن

---

۱. Nicolas Bouvierd، نویسندهٔ معاصر سوئیسی. آفریننده: کتاب *L'Usage du Monde*.

تغییراتی که در وجودمان رخ می‌دهند، باز می‌دارد. اما «عشق کور» دیر یا زود چشم می‌گشاید و دیدن را فرا می‌گیرد.

همه ما از دنیای اشعار و ترانه‌های عاشقانه لذت می‌بریم، دنیایی که غنایی پایان‌ناپذیر اما یکنواخت دارد. هر قدر زیبایی تصاویر یا ظرافت‌های سبکی این اشعار و ترانه‌ها گسترده هم که باشد، باز تمام آن‌ها شبیه به یکدیگرند. همان‌طور که تمام ماجراهای عاشقانه، به‌رغم تنوع بسیار، باز هم شبیه به یکدیگرند. اما در آن‌ها به‌ندرت به توصیف عشق کامیاب و همیشگی پرداخته می‌شود، نه بدان علت که به قول آراگون «عشق کامیاب وجود ندارد»؛ چنین عشقی باید در جایی وجود داشته باشد اما تداوم همیشگی آن ناممکن می‌نماید. اغلب ترانه‌ها و اشعار عاشقانه ترجیح می‌دهند که در مورد عشق‌های فراموش شده و ناکام، عشق‌هایی که بر اثر نداشتن پول یا زیادی آن، از هم گسسته‌اند، و در مورد عشق‌های زودگذر، یا ناممکن، درنگ ورزند و گریه و زاری به راه اندازند. تو نمی‌خواهی باور کنی اما من دخترهایی را دیده‌ام که فریفتهٔ «بیماری عشق» بودند و آن عشق‌های شاه‌دختان سرزمین‌های دور و آن سوز و گدازهای مکاتباتی را می‌پروردند که نعمتی پربرکت برای ادارهٔ پست و مخابرات هستند!

بی آن‌که قصد تسلای تو را داشته باشم باید بگویم که ما هنوز عشق ورزیدن را یاد نگرفته‌ایم. وقتی از بیزاری، خشم، نفرت، کینه یا انتقام صحبت می‌شود، معنای آن‌ها را فوری می‌فهمیم اما واژهٔ عظیم «عشق» توخالی جلوه می‌کند. ما عشق را با انبوهی از آن دسته احساسات و امیال پر می‌کنیم که اگر متضادش نباشند، هیچ ربطی با آن ندارند: یافتن حامی یا میل به با هم بودن، میل به تسلط (زندگی مشترک برای زن غالباً به ایفای نقش انحصاری مادر و منشی می‌انجامد و گاهی نیز نقش خدمتکار نیز به آن‌ها افزوده می‌گردد)؛ حس تباهِ مالکیت (وقتی که زن با حیوان بارکش مقایسه می‌شود)؛ لذت عرضه کردن خود در تالارها؛ میل به‌خودنمایی و جلوه‌گری؛ نیاز به داشتن همزبان به هنگامی که نیمه‌شب‌ها، یگانه مخاطب‌تان گربه است، و یا تمایل به داشتن کسی که همه تحقیرهای تحمیلی را سر او خالی کنیم و یا کسی که به هنگام لغزیدن دستمان را بگیرد.

منظور من آن است که ما هنوز به بازماندن در آن دوران‌های فرسوده‌ای بسنده کرده‌ایم که زن، الهه یا راهبه، برده یا روسپی، موضوع ستایش یا سرزنش بود. حال آن‌که عشق راستین رابطه‌ای است میان افراد برابر. اگر تلاش می‌کردیم (همان‌طور که در مدرسه برای رفتن به کلاس بالاتر، به گرفتن نمره‌های خوب نیاز داریم) یا اگر اساس زندگی زناشویی را به‌سادگی و به‌دور از خودخواهی برپا می‌کردیم، شاید پس از چند هزار سال به‌دوست داشتن بی‌قید و شرط می‌رسیدیم یا دست کم به دوست داشتن بی‌جراحت، بی رنج و بدون سلب حق زندگی مستقل از

خود و دیگری، بدون به سرزنش گرفتن دیگری، بدون تحمیل این همه فداکاری‌های اجباری به‌دیگری، فداکاری‌هایی که به ظاهر، خودخواسته می‌نمایند.

و دختر جان، تویی که گرفتار این بیماری عشقی هستی که آن را درمان‌ناپذیر می‌پنداری ــ بیماری‌ای که در واقع درست مثل تب، به‌تناوب پیش می‌آید و زودگذر است ــ شاید ندانی که ما همگی قربانی آن هستیم و نه می‌خواهیم و نه می‌توانیم خود را درمان کنیم. این بیماری به دریایی می‌ماند که یکباره همهٔ وجودت را فرا می‌گیرد، تو را به نفس نفس می‌اندازد، چشمانت را پر از نمک می‌کند و تمام جانت را جریحه‌دار می‌سازد. یا به‌عبارت بهتر مثل هنگامی است که خود را به‌میان امواج پرتاب می‌کنی، شناکنان با آن‌ها می‌ستیزی و با وجودی‌که بـه‌خطرشان پی‌برده‌ای باز هم دورتر می‌روی تا جایی که موجی سهمگین‌تر تورا از پا می‌اندازد و مجروح می‌کند. و مگر نه این‌که تا دریا دریاست، وضع به‌همین منوال خواهد بود؟

پس از هر تجربه تو آزموده‌تر می‌شوی. از هر انسانی و نیز از خودت، درسی فرا می‌گیری که به تو یاری می‌رساند تا با عشق آیندهٔ خود بهتر برخوردکنی ــ عشقی که یک بار دیگر «یگانه» و «همیشگی» خواهد بود. اما دیگر من در کنارت نخواهم بود تا ماجرایت را برایم بازگویی، سرت را روی شانه‌ام بگذاری و بگریی و وقتی موهایت را نوازش می‌کنم، تسلا یابی یا بـه گـفته‌های بی‌ربط من بخندی.

و حالا برای من کاری جز این نمانده که با بوسه‌ای بر قلب کوچک و مجروح تو مرهم نهم. زخم تو نه در روان بلکه در قلبت نهفته است: در آنچه «خودپسندی» نام دارد.[1]

---

۱. این مقاله به نقل از مأخذ زیر اسـت:
مجلهٔ پیام یونسکو. آوریل ۱۹۹۳.

دربارهٔ پیروزی رئالیسم*

جورج لوکاچ

مقالهٔ «دربارهٔ پیروزی رئالیسم» یکی از مقاله‌های کتاب نوشته‌های مسکو اثر لوکاچ است که دیدگاه او را دربارهٔ رئالیسم و ادامهٔ پیکار وی را با جامعه‌شناسی‌گریِ عامیانه نشان می‌دهد. نکتهٔ مهم در تمام مقاله‌های این کتاب، تأکید لوکاچ بر رابطهٔ پیچیده و دیالکتیکی ایدئولوژی و جهان‌نگری در آفرینش هنری است. لوکاچ در آغاز این مقاله بر نکتهٔ مهمی تأکید می‌ورزد که در نقد و تحلیل ادبی و به‌ویژه بررسی جامعه‌شناختی اهمیت بسیار دارد:

> مهم‌ترین نظر برای تاریخ، برداشتی بسیار مستقیم از رابطهٔ ایدئولوژی و آفرینش هنری است. از یک‌سو چنین برداشتی به پراهمیت شمردن نویسندگانی می‌انجامد که در آثارشان ایدئولوژی‌ای بیان می‌شود که «رضایت» منتقد را جلب می‌کند... از سوی دیگر بر این مبنا نوعی جدایی التقاطی میان هنر و جهان‌نگری نمودار می‌شود.

ما در کشور خودمان بارها و به شکل‌های مختلف دیده‌ایم که منتقدانِ طرفدار این یا آن ایدئولوژی ــ اعم از حاکم و غیرحاکم ــ چگونه بر اساس همین برداشت مستقیم از رابطهٔ

---

* فرهنگ توسعه، شمارهٔ ۳۲، اسفند ۱۳۷۶.

ایدئولوژی و آفرینش هنری، در واقع به دفاع از آثار کم‌مایه‌ای پرداخته‌اند که با ایدئولوژی نویسندهٔ آن‌ها موافق بوده‌اند و ارزش هنری آثاری را ردکرده‌اند که نویسندگان‌شان ایدئولوژی‌ای مخالف آنان داشته‌اند. حاصل چنین دیدگاهی برخوردی کلیشه‌ای، شعاری و سطحی و سیاسی با آثار هنری است.

نکتهٔ مهم دیگری که لوکاچ بیان می‌کند، و در واقع به جامعه‌شناسی خواندن مربوط می‌شود، این است که تاریخ تأثیرگذاری نویسندگان بزرگ را نیز باید به‌شیوه‌ای انضمامی و نه انتزاعی بررسی کرد. تحلیل کنش متقابل میان جهان‌بینی و آفرینش هنری نیز نخستین کار ضروری، و ارائهٔ تاریخچه‌ای انضمامی است. لوکاچ سپس به بیان ملاحظات روش‌شناسانه دربارهٔ مسئله می‌پردازد و ضمن اشاره به گفته‌ای از گوته بر این نکتهٔ مهم تأکید می‌ورزد که تاریخ ادبیات به‌طور کلی با دو نوع بزرگ از آفرینش ادبی روبه‌روست. به گفتهٔ گوته: «میان شاعری که جزئی را در کلی می‌جوید و شاعری که کلی را در جزئی می‌بیند، تفاوت از زمین تا آسمان است....»

لوکاچ سپس ضمن تفسیر این گفتهٔ گوته به رابطهٔ ایدئولوژی و آفرینش هنری می‌پردازد و دو نوع نویسنده را از هم جدا می‌کند: گوته، والتر اسکات، بالزاک و تولستوی به یک نوع تعلق دارند؛ و شیلر، بایرون، ویکتورهوگو و زولا به‌نوعی دیگر. تفاوت اساسی میان آن‌ها در این است که در آثار نویسندگان گروه دوم تأثیر مستقیم ایدئولوژی نویسنده بر آفرینش هنری او بسیار مهم‌تر است.

این نویسندگان به‌هنگامی که واقعیت زندگی با جهان‌نگری‌شان در تضاد قرار می‌گیرد، برای انطباق واقعیت با جهان‌نگری خودشان به تحریف واقعیت می‌پردازند. این مسئلهٔ روش‌شناختی که گوته مدت‌ها پیش از لوکاچ و او نیز بیش از شصت سال پیش بیان کرده، نکته‌ای بسیار مهم، عام و راه‌گشاست. جالب آن‌که منتقد تیزبین ایرانی شاهرخ مسکوب نیز در یکی از آخرین کتاب‌های خود، چند گفتار در فرهنگ ایران، که در سال ۱۳۷۱ منتشر شده، در بررسی شعر متعهد فارسی درست به‌همین نکته اشاره می‌کند:

> او [ناصر خسرو] نیز امر کلی و بی‌زمان را در پدیدهٔ جزئی و گذرا تباه می‌کند. در شعر متعهد نیز شبیه چنین سیری از کلی به جزئی روی می‌دهد. اما در شعر والای فارسی... درست به خلاف این، امر جزئی بدل به کلی می‌شود، بی آن‌که سرشت خصوصی (پیوند با نفسانیات فردی) را از دست بدهد. در حافظ نیز حادثه بدل به «واقعه» می‌شود. ... در کتاب دکتر غنی، بحث در آثار و افکار و احوال حافظ، به غزل‌های فراوانی برمی‌خوریم که هر یک به مناسبت حادثه‌ای جزئی سروده شده، ولی از همان آغاز در

شعر، حادثه از موقعیت زمانی و مکانی خود درمی‌گذرد و به «واقعه» بدل می‌شود. پدیدهٔ جزئی در برابر کلی قالب تهی می‌کند... (صص ۱۸۹ـ۱۹۰)

مقالهٔ «دربارهٔ پیروزی رئالیسم» که فصلی از کتاب درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، گزیده و ترجمهٔ همین قلم است، از کتاب زیر برگرفته شده است:
Georges Lukács, *Écrits de Moscou*, éditions sociales, Paris, 1974, pp. 237-245.

ـ تاریخ علم شاهد مواردی بی‌شمار است که در آن‌ها بر مبنای مقدمات نادرست، اکتشاف‌هایی درست و مهم حاصل شده است. کریستف کلمب می‌خواست راه غربی هند را پیدا کند... قارهٔ امریکا را کشف کرد. به‌راستی چه چیزی اهمیت دارد، فرضیهٔ غلط یا نتیجهٔ درست؟ به‌نظر ما مهم، کشف امریکاست.

پیداست که در ادبیات این مسائل پیچیدگی بیشتری دارند. مهم‌ترین خطر برای تاریخ، برداشتی بسیار مستقیم از رابطهٔ ایدئولوژی و آفرینش هنری است. از یک‌سو چنین برداشتی به پراهمیت شمردن نویسندگانی می‌انجامد که در آثار آنان ایدئولوژی‌هایی بیان می‌شود که «رضایت» منتقد را جلب می‌کند. یکی از سرچشمه‌های اصلی اهمیت بیش از حد و غیرانتقادی که مورخانِ ادبیات ما برای بایرون، ویکتورهوگو و زولا قائل می‌شوند در همین امر نهفته است. از سوی دیگر بر این مبنا نوعی جداییِ التقاطی میان هنر و جهان‌نگری نمودار می‌شود. جدایی‌ای که با وحدتِ بی‌واسطهٔ این دو عامل که با صدای بلند اعلام می‌شود، ناهماهنگی غریبی دارد. در اغلب موارد چنین دیدگاهی هنگام بحث در مورد نویسندگانی که ایدئولوژی ارتجاعی دارند نمایان می‌شود. منتقدِ ما به انتقادی کوبنده از این جهان‌نگری می‌پردازد، سپس ــ بدونِ برقراری کوچک‌ترین رابطه‌ای ــ اعلام می‌کند که نوعی استادی و مهارت معماییِ نویسنده، اثر هنری بزرگی را آفریده است. این دوگانه‌اندیشی التقاطی در میان ما شکلی چنان آشکار به‌خود می‌گیرد که برخی از «نظریه‌پردازان» حتی فکر می‌کنند که نویسنده کاری جز گزینش یک جهان‌نگریِ کاملاً «حاضر و آماده» ندارد و خواننده نیز از یافتن عامل شناخته شده [یعنی جهان‌نگریِ مطلوبِ خود] در بیان هنری خشنود خواهد شد.

در هر دو مورد الگوهای فاقد زندگی شکل می‌گیرند. فقط نویسندگانی واقعاً پذیرفته می‌شوند که جهان‌نگری آنان مترقی است، یعنی در جامعهٔ سرمایه‌داری ایدئولوژی دموکراتیک یا لیبرال دارند. وقتی یک نویسندهٔ مورد قبول این گرایش بیش از آن مهم و پیچیده است که در

این الگو جای بگیرد، در جهت مطلوب خویش به اصلاح او می‌پردازند. به‌همین دلیل است که در ملاحظات آنان، تضادهایی که مارکس و انگلس در شخصیت هاینریش هاینه همواره نشان داده‌اند، محو می‌شود و تصویری از هاینه به ما ارائه می‌گردد که صرف‌نظر از زبان آلمانی او، هیچ فرقی با ویکتورهوگو ندارد. عباراتی مانند «خصلت مردمی» و «اومانیسم» به‌صورت شعار درمی‌آیند و پیامد این امر آن است که بررسی‌های مربوط به هومر یا سالتیکوف شجدرین را نمی‌توان از هم جداکرد مگر این‌که نام نویسندهٔ مورد بررسی را همواره با هشیاری کامل در خاطر داشته باشیم.

خطر دیگر آن است که با تنگ‌نظریِ بسیار جهان‌نگری را در تاریخ ادبیات برتر بشماریم. این خودداری از دیدنِ توسعهٔ نابرابر و سرشت متضاد سرمایه‌داری، از بازمانده‌های منشویسم است. ارزیابی نادرست منشویک‌ها از نقش بورژوازی در انقلاب بورژوایی اکنون به‌صورت پراهمیت شمردنِ نقشِ وی در فرهنگ و توسعهٔ ادبی دوران سرمایه‌داری تکرار می‌شود.

این دیدگاه در پس دفاع از دموکراسی انقلابی پنهان می‌شود. با وجودی‌که امروزه اعلام آشکار چنین مطلبی در حکم به جان خریدن خطر رویارویی با افکارِ عمومی است، چاره‌ای جز بیان آن نیست: در ادبیات اروپای غربی در سدهٔ نوزدهم، نقش واقعی نویسندگانی که ایدئولوژی دموکراتیک ـ انقلابی دارند، چندان زیاد نیست. برای خوانندگانی که مطالب پیشین ما را پی‌گیری کرده‌اند، این نکته جای تعجب ندارد. این امر صرفاً از توسعهٔ مبارزات طبقاتی در اروپای پس از انقلاب کبیر فرانسه ناشی می‌شود.

دموکراسیِ انقلابی نمی‌تواند در هیچ یک از جنبش‌های سیاسیِ بزرگِ اروپای غربی در سدهٔ نوزدهم نقش رهبر را ایفا کند. تحقق قاطع دموکراسی بیش از پیش خواستِ حزب‌های پرولتاریاییِ در حال شکل‌گیری بدل می‌شود. این فرایند بر حسب کشورهای مختلف شکل‌های گوناگون به‌خود می‌گیرد اما مسیر اجتماعی اصلی آن شباهت‌های گسترده‌ای دارد. به‌همین ترتیب است که در انگلستان نیمهٔ قرن نوزدهم، نهضت چارتیسم به یگانه نیرو برای انجام دگرگونی واقعی در حقوق انتخابات انگلستان و گسترش حقوق دموکراتیک در قانون اساسی بدل می‌شود. به‌همین ترتیب است که از همان آغاز سال ۱۸۴۸، مطالبات دموکراتیک قاطع نشریهٔ آزادی‌خواه *Nouvelle Gazette Rhenan* بیش از پیش به مطالبات پرولتاریای آگاه بدل می‌شود.

این وضعیت دو نوع پیامد مهم دارد. از یک‌سو شاهد گذار دموکرات‌های انقلابی و واقعاً پی‌گیر به اردوگاه پرولتاریا هستیم، مثل بلانکی و بهترین پیروان او در فرانسه و مثل سیر تحول

دموکرات‌های آلمان، از یوهان یاکوبی[۱] تا فرانتس مرینگ، از سوی دیگر وضعیت دموکرات‌های انقلابی و حتی رادیکال‌هایی که انقلابیِ بورژوا باقی می‌مانند و به سطح افرادی سخت منزوی و بی‌نفوذ سقوط می‌کنند (مانند گیدوویس در آلمان سال‌های ۷۰). پیامد این امر در مورد بسیاری از افراد آن است که مقدار زیادی آب لیبرالی در شراب دموکراتیک می‌ریزند و مرزهای دموکراسی قاطع و لیبرالیسم، بر پایهٔ سازشی نه تاکتیکی بلکه عقیدتی، محو می‌شود.

وضعیت خاص روسیه در میانهٔ سدهٔ نوزدهم، پیدایش دوره‌ای از شکوفایی عقیدتی و سیاسی انقلابی را ممکن می‌سازد. این بلندترین قله‌ای است که این دموکراسی در طول قرن نوزدهم فتح کرده است. در این میان دو پدیده اهمیت بسیار دارند و دیدگاه ما را تأیید می‌کنند.

نخست آن‌که چرنیشفسکی و دوبرولیوبوف نه فقط دموکرات‌های انقلابی بلکه سوسیالیست نیز بودند (البته سوسیالیستِ تخیلی). دوم آن‌که سقوط سنگین دموکراسی قاطع بورژوایی با پیدایش حزب انقلابی پرولتاریا همزمان بود. لنین این فرایند انحطاط و افزایش مدامِ نفوذ لیبرالی بر دموکراسی بورژوایی را به‌نحوی بی‌نظیر توصیف و نقد کرده است.

مگر ممکن است که این گرایشِ مبارزات اجتماعی و سیاسی بی‌هیچ تأثیری فقط از کنار ادبیات گذشته باشد؟

در نتیجه اگرچه این نکته به‌هیچ وجه مردم‌پسند نیست اما در هر حال واقعیتی است انکارناپذیر؛ اکثر نویسندگانی که مظهر چرخشی واقعی در تاریخ ادبیات اروپایی غربی هستند، دموکراتِ انقلابی نبوده‌اند.

البته چهره‌های مهمی در عرصهٔ ادبیات هستند که جهان‌نگریِ دموکراتیک ـ انقلابی دارند. اما در وهلهٔ نخست نباید از یاد برد که تأثیر آنان در تحول واقعی ادبیات غالباً چندان زیاد نبوده است: کافی است به گئورگ بوخنر یا به گوتفرید کلبر که بسیار معتدل‌تر بود، اشاره کنیم. دوم آن‌که باید بررسی کرد که تأثیرات مهم احتمالی چگونه تحقق یافته‌اند. به‌عنوان مثال هاینریش هاینه برای مدتی طولانی مردم‌پسندترین نویسندهٔ آلمانی بود. اما باید دو دوره را در این محبوبیت متمایز کرد: دورهٔ پیش از ۱۸۴۸ زمانهٔ پیشرفت دموکراسی است و دورهٔ پس از ۴۸ دورانِ سازش لیبرالی با نیروهای فئودالی آلمان. هاینه در دورهٔ دوم نیز بسیار محبوب بود اما جنبه‌های انقلابی‌اش بیش از پیش رنگ باختند و او به «آفرینندهٔ شوخ‌طبع پاورقی‌های ادبی»، به شاعری هوسران که خود را به باد ریشخند می‌گرفت، و در نتیجه، به عزیزدردانهٔ بورژوازی لیبرال بدل شد. پیش‌درآمدِ این دگرگونی به دورهٔ پیش از ۴۸ برمی‌گردد؛ در جای دیگری انزوای هاینه، این شاعر

---

۱. Johan Jacoby (۱۸۰۵ـ۱۸۷۷) دموکرات اهل پروس که در ۱۸۴۸ در مجلس فرانکفورت شرکت کرد. در جریان جنگ سال ۷۰ به زندان افتاد و در ۱۸۷۲ به سوسیال دموکراسی پیوست. (N.d.T)

بسیار محبوب را به تفصیل شرح داده‌ام؛ انزوایی که در برخوردِ اوّل متناقض می‌نماید.

تاریخ تأثیرگذاریِ نویسندگان بزرگ را نیز باید به‌شیوه‌ای انضمامی و نه انتزاعی بررسی کرد.

۱. کنیپوویچ رفیق لیفشیتز را سرزنش می‌کند که چرا محبوبیت بالزاک در میان منحطّان ارتجاعی را نادیده گرفته است. اما در این حال دربارهٔ استاندال چه باید گفت که بورژوا ارتجاعی او را به‌عنوان پیشوای «رمان روان‌شناختی» و پیش‌گام گرایشی که رمان را از نقدِ جامعه دور می‌کند، کشف و محبوب می‌سازد؟

دربارهٔ تأثیر هاینه نیز که در این‌جا به آن اشاره شد چه می‌توان گفت؟ در تمام این موارد ضعف‌های واقعی در آثار این نویسندگان دیده می‌شود، هر چند که بی‌تردید نسبتِ ضعف و عظمت در مورد هر یک متفاوت است و در هر حال با تصویری که مقلدان ارتجاعی از آن ارائه می‌دهند تفاوتِ ماهوی دارد.

بنابراین فقط هنگامی می‌توان از تأثیر قاطع نویسندگان دارای ایدئولوژی دموکراتیک‌انقلابی سخن گفت که عمل آنان در مسیرِ همین ایدئولوژی به پیش برود. هنگامی که ما می‌گوییم بالزاک نمایندهٔ چرخشی در تاریخ رئالیسم است، مسلماً تأثیرهایی را که او گذاشته است (از تأثیر بر هیپولیت تن تا هوفمانشتال) در نظر نداریم. نویسندهٔ این سطور بارها نشان داده است که تحول ادبیاتِ فرانسه از زمان فلوبر کنار گذاشتن اصول بالزاکیِ رئالیسمِ سترگ را نشان می‌دهد. فقط با اوج‌گیری رئالیسم سترگ روسی است که تأثیر بالزاک مجدداً کارساز می‌شود. بنابراین تاریخِ تأثیرهای ادبی نیز باید به تاریخی انضمامی بدل شود و نباید به بیانِ کلیات توخالی و پرسروصدا بسنده کند.

در مورد تحلیل کنش متقابل میان جهان‌بینی و آفرینش هنری نیز نخستین کار ضروری ارائهٔ تاریخچه‌ای عینی است. و اما در باب اوضاع عینی باید از شرح و بسط‌های بسیار طولانی پرهیز کرد. همان‌طور که قبلاً دیده شد، ملاحظات پیشین ما خواستار آن بود که این اوضاع تاریخی در پرتو حقیقی مارکسیسم روشن شوند، پرتوی که با اسطوره‌های ادبی رایج تضاد دارد زیرا که در آن‌ها فرشتهٔ نورانی ترقیِ بورژوایی با دیو پلید فئودالیسم پیکار می‌کند.

تدوین تاریخ انضمامی در گرو ردّ تمام کلیات توخالی است. امروزه خطرناک‌ترین این کلی‌بافی‌ها تضاد غیرتاریخی و سطحی‌انگارانهٔ خوش‌بینی و بدبینی است. از آن‌جا که پیروزیِ سوسیالیسم، شور زندگی و باورِ پرشور به آیندهٔ بشر را ضرورتاً بیدار می‌کند، پس «نو اومانیست‌هایِ» ما می‌پندارند که در سرمایه‌داری نیز فقط «خوش‌بینی» مترقی خواهد بود و «بدبینی» نشانهٔ فقدان ارتجاعی چشم‌انداز. اما مطالعهٔ مشخص نویسندگان بزرگ عهد سرمایه‌داری نشان می‌دهد که این الگویی فاقد زندگی است.

همه می‌دانند که به‌عنوان مثال، سیر تحول دیکنز از «خوش‌بینی» به «بدبینی» بوده است. اما این دگرگونی چه محتوایی دارد و پیامدهای هنری آن کدام‌اند؟ دیکنز جوان که تمام پلیدی‌های دنیای سرمایه‌داری را از نزدیک لمس کرده است اعتقاد به «سرمایه‌دار نیکوکار» را که در چارچوب این نظم اجتماعی دست کم می‌تواند شرّ و بدی را محدود سازد، حفظ می‌کند. هرچه دیکنز پخته‌تر می‌شود این اعتقاد را بیشتر از دست می‌دهد. البته او سوسیالیست نمی‌شود ولی در مقام انسان صادق و نویسندهٔ بزرگ، سرمایه‌دارها را دیگر نه به‌صورتِ امثالِ چریبل بلکه در قالب دامبی، گردگرینند و باوندربی‌ها ترسیم می‌کند.[۱]

به‌همین سبب است که او «بدبین» و «بی چشم‌انداز» است. اما چه کسی منکر آن است که در این میان، برداشتِ دیکنز از جامعهٔ سرمایه‌داری و تصویرپردازیِ او از این جامعه چنان ژرفایی پیدا کرده است که ارزش آن را در عرصهٔ هنر و نقد اجتماعی نمی‌توان با عباراتِ توخالی دربارهٔ «خوش‌بینی» در تقابل با «بدبینی» نفی کرد؟

بنابراین تدوینِ تاریخ انضمامی در گرو آن است که در تمام موارد بررسی شود که چگونه یک جهان‌نگری معین، در اوضاع تاریخی معین بر یک نویسندهٔ معین اثر می‌گذارد. چنین بررسی‌ای مستلزم درک درست از سیر تکامل سرمایه‌داری و مطالعهٔ نقش جهان‌نگری‌های متفاوت مؤثر در دل آن است و از سوی دیگر باید بر کنش متقابل مشخص در شیوهٔ آفرینش خود نویسنده متمرکز شود.

اکنون به بیان ملاحظاتی دربارهٔ روش‌شناسی این مسئله می‌پردازیم. برای این کار باید بر مبنای این واقعیت حرکت کنیم که تاریخ ادبیات به‌طور کلی با دو نوع بزرگ از آفرینش ادبی روبه‌روست.

در دوران جدید تفاوت میان این دو نوع برای اولین بار و چه بسا با گسترده‌ترین روشن‌اندیشی در دوستی میان گوته و شیلر جلوه‌گر شده است. گوته این تضاد را چنین توصیف می‌کند:

> میان شاعری که جزئی را در کلی می‌جوید و شاعری که کلی را در جزئی می‌بیند، تفاوت از زمین تا آسمان است. حاصل روش نخست، تمثیل است که در آن جزئی فقط مثالی است برای کلی، حال آن‌که روش دوم با سرنوشت شعر منطبق است. این روش، جزئی را بدون اندیشیدن به کلی یا بدون جلب توجه به آن، بیان می‌کند. اما کسی که این‌را

---

۱. اشخاص رمان‌های زیر از دیکنز (به‌ترتیب): نیکلاس نیکلبی، دامبی و پسر، دورانِ سختی.

به‌شیوه‌ای زنده دریابد، در عین حال کلی را نیز بدون این‌که خود متوجه باشد و یا فقط بعداً، درک می‌کند.

اگر این ملاحظات گوته را به‌دقت بخوانیم به هماهنگی کامل آن‌ها با ملاحظات مارکس در مکاتبه با لاسال و ملاحظات انگلس در نامه‌هایش به مینناکائوتسکی و خانم هارگنس دربارهٔ ادبیات و گرایش پی خواهیم برد.

البته در ادبیات نیز پدیده‌هایِ «ناب» وجود ندارد. وقتی که ما از انواع مختلف در میان نویسندگان سخن می‌گوییم، برتری یک گرایش را در نحوهٔ آفرینش نویسنده‌ای معین در نظر داریم. پس از بیان این قید و شرط ضروری می‌توان گفت که به‌عنوان مثال گوته، والتر اسکات، بالزاک و تولستوی به‌یک نوع تعلق دارند و شیلر، بایرون، ویکتور هوگو و زولا به‌نوعی دیگر. تفاوتِ اساسی در این‌جا بر سر چیست؟ بر سر این‌که تأثیرِ مستقیم ایدئولوژی نویسنده بر جهان آفریدهٔ او در آثار نویسندگان گروه دوم بسیار مهم‌تر است. ایدئولوژی نه فقط نحوهٔ عمل او را در جمع‌آوری و پردازش واقعیت هدایت می‌کند بلکه شکل واقعیت را نیز به‌طور بی‌واسطه معین می‌سازد و به‌عبارتی مانند اصل پیشینی کانتی در برابر آن می‌ایستد. هنگامی هم که واقعیت، در قالب زندگی، مستقل از قصد نویسنده و به‌شکل پیشروی آزاد شخصیت‌ها برخلاف جهان‌نگری گام برمی‌دارد، با آن در تضاد قرار می‌گیرد و آن را به‌کلی رد می‌کند، این نویسندگان به استقبال خطری می‌شتابند که گاهی رفع‌ناپذیر است: اصلاح واقعیت ترسیم شده، در جهت جهان‌نگریی‌شان. این همان نکته‌ای است که گوته به‌سبب آن اغلب از شیلر انتقاد کرده است و گورکی نیز هنگامی که دربارهٔ داستایفسکی می‌گوید که او اشخاص آثارِ خود را بدنام می‌کند، همین امر را در نظر دارد و همین موضوع در شیوهٔ مشاهدهٔ زولا نیز به‌روشنی بسیار نمایان می‌شود، شیوه‌ای که خود زولا آن را تشریح کرده است.

زولا که در عرصهٔ اندیشه، بیش از مشاهده و تشریح انسان‌ها و وضعیت‌هایی که باید این اندیشه را بیان کنند، تکلیف رمان خود را روشن کرده است ــ در مقیاسی بسیار گسترده‌تر از شیلر ــ به جست‌وجویِ امر جزئی برای ترسیم کلی برمی‌آید و کلی را در جزئی نمی‌یابد...

داستایفسکی، آفرینندهٔ رمان چندآوایی*

میخاییل باختین

در این کتاب[1] کوشیده‌ایم تا اصالت داستایفسکی را در مقام نویسنده‌ای نشان دهیم که شکل‌های جدیدی از نگرش ادبی را عرضه کرده و به‌همین سبب توانسته است جلوه‌های تازه‌ای از انسان و زندگی او را ببیند و کشف کند. توجه ما بر نظرگاه ادبی جدیدی متمرکز شده است که به داستایفسکی امکان داد تا افق نگرش ادبی را گسترش بخشد و انسان را از زاویهٔ دیگری از نگرش ادبی ملاحظه کند.

داستایفسکی، «خط مکالمه»[2] را در سیر پیشرفت نثر ادبی اروپایی ادامه داده و نوع جدیدی از رمان را آفریده است: رمان چندآوایی[3]. ما در این کتاب کوشیده‌ایم تا ویژگی‌های نوآورانهٔ همین نوع رمان را روشن کنیم. به‌نظر ما آفرینش رمان چندآوایی نه فقط در توسعهٔ نثر ادبیِ رمانی ــ یعنی تمام انواعی که در مدار رمان تحول می‌یابند ــ بلکه به‌طور کلی در توسعهٔ اندیشهٔ ادبی بشر، پیشرفتی بس عظیم به‌حساب می‌آید و می‌توان به‌روشنی تمام از اندیشهٔ ادبی چندآوایی ویژه‌ای سخن گفت که از چارچوب نوع رمان فراتر می‌رود. این اندیشه را می‌توان در

---

* تکاپو، شمارهٔ ۱۴، دی و بهمن و اسفند ۱۳۷۳.

۱. این مقاله ترجمهٔ بخش «نتیجه‌گیری» از کتاب معروف باختین مسائل بوطیقای داستایفسکی است.

2. dialoigue

3. Roman Polyphonique

مورد آن جنبه‌هایی از انسان به‌کار بست که کار ادبی صورت گرفته بر اساس اصول تک‌گویی[1]، ممکن نیست به آن‌ها دست‌یابی داشته باشد؛ در این میان این جنبه‌ها، آگاهی انسان اندیشه‌گر و عرصهٔ مکالمه در دل این آگاهی، در ردیف نخست قرار دارند.

در حال حاضر رمان داستایفسکی شاید پرنفوذترین الگوی رمان در غرب است. انسان‌های طرفدار ایدئولوژی‌های بسیار متفاوت، که غالباً دشمن سرسخت ایدئولوژی خود داستایفسکی هستند، از او در مقام نویسنده پیروی می‌کنند: آنان فریفته و تسلیم ارادهٔ ادبی داستایفسکی و اصل جدید اندیشهٔ ادبی‌ای که او کشف کرده است، می‌شوند.

اما آیا این گفته بدان معناست که رمان چندآوایی پس از این‌که کشف شد، شکل‌های رمان استوار بر تک‌گویی را فرسوده و بی‌حاصل می‌داند و از میان برمی‌دارد؟ بدیهی است که نه. هیچ‌گاه نوع ادبی که زاده می‌شود، به نفی یا جایگزینی هیچ یک از انواع موجود نمی‌پردازد. هر نوع ادبی جدید کاری جز تکمیل انواع قدیمی و گسترش حوزهٔ انواع موجود انجام نمی‌دهد. در واقع هر نوعی حوزهٔ هستی ممتاز خود را دارد و در آن حوزه، جایگزین‌ناپذیر است. به‌همین سبب پیدایش رمان چندآوایی، فرایند پیشرفت شکل‌های رمان استوار بر تک‌گویی (رمان زندگی‌نامه‌ای، تاریخی، رمان آداب و رسوم، رمان ـ حماسه و مانند آن‌ها) را به هیچ وجه قطع یا محدود نمی‌کند، زیرا آن عرصه‌هایی از هستی انسان و طبیعت که به‌شکل‌های پژوهش ادبیِ عینی و فرجام‌آفرین ــ یعنی شکل‌های استوار بر تک‌گویی ــ نیاز دارند، همیشه حفظ می‌شوند و گسترش می‌یابند. اما یک بار دیگر تکرار می‌کنیم که شیوهٔ ادبی استوار بر تک‌گویی نمی‌تواند به‌تمامی ژرفا و ویژگی‌های آگاهی انسان اندیشه‌گر و عرصهٔ مکالمه در دل این آگاهی راه بیابد. این دو عرصه برای اولین بار در رمان چندآوایی داستایفسکی، موضوع بازنماییِ حقیقتاً ادبی شده‌اند.

بنابر این نوع ادبی جدید، به حذف یا جایگزینی انواع قدیمی نمی‌پردازد، بلکه هر نوع ادبی اساسی و مهم، پس از پیدایش، بر تمام دایرهٔ انواع قدیمی تأثیر می‌گذارد: به‌عبارت دیگر، نوع جدید، انواع قدیمی را آگاه‌تر می‌سازد؛ آن‌ها را وامی‌دارد تا به امکانات و محدودیت‌های خود آگاهی بیشتری پیدا کنند، یعنی سادگی خود را پشت سر بگذارند. به‌عنوان مثال، رمان در مقام نوع جدید، بر تمام انواع ادبی قدیمی (داستان، شعر، نمایش، تغزل) چنین تأثیری گذاشت. افزون بر این، نوع جدید ممکن است تأثیری مساعد نیز بر انواع قدیمی داشته باشد؛ البته میزان چنین تأثیری به ماهیت خود این انواع بستگی دارد. به‌عنوان مثال می‌توان از گونه‌ای

---

1. monologique

«رمان‌وارسازیِ»[1] انواع قدیمی در دوران شکوفایی رمان سخن گفت. تأثیر انواع جدید بر انواع قدیمی، در بیشتر موارد به نوشدگی و غنای آن‌ها یاری می‌رساند (البته به‌شرطی‌که انواع قدیمی به «مرگ طبیعی» از بین نروند). این امر در مورد رمان چندآوایی نیز صادق است. روی زمینهٔ شکل گرفته از آثار داستایفسکی، شماری از شکل‌های قدیمی ادبیات استوار بر تک‌گویی، سطحی و ابتدایی نمودار شدند. از این نظر، تأثیر رمان چندآوایی داستایفسکی بر شکل‌های استوار بر تک‌تگویی، بسیار ثمربخش است.

رمان چندآوایی، الزامات جدیدی را بر اندیشهٔ زیبایی‌شناختی تحمیل می‌کند. این اندیشه که از شکل‌های نگرش ادبی استوار بر تک‌گویی تغذیه کرده و سخت انباشته از آن‌هاست، این شکل‌ها را به‌صورت پدیده‌ای مطلق درآورده و محدودیت‌های‌شان را ندیده است.

به‌همین سبب امروزه نیز هنوز شاهد گرایشی بسیار نیرومند به تبدیل رمان‌های داستایفسکی به تک‌گویی هستیم. این گرایش از جمله در موارد زیر جلوه‌گر می‌شود: هنگامی که می‌خواهیم در بررسی آثار، به تعریف‌های تمام و کمال و نهایی دربارهٔ قهرمانان برسیم، یا به اجبار، اندیشهٔ خاصی را بیابیم که به تک‌گویی نویسنده مربوط می‌شود، یا همه جا در جست‌وجوی شباهتی سطحی با زندگی باشیم و مانند آن‌ها. بدین ترتیب، ناتمامی بنیادین و گشودگیِ دنیای امروز داستایفسکی در مکالمه، یا به‌عبارت دیگر، اساس دنیای ادبی او، نادیده گرفته یا انکار می‌شود.

آگاهی علمی انسان معاصر آموخته است که در اوضاع پیچیدهٔ «دنیایی محتمل و ممکن» به‌پیش برود، از هیچ گونه «تعین‌ناپذیری»[2] آشفته نگردد، و می‌تواند احتمالات و تعین‌ناپذیری‌ها را در نظر بگیرد و محاسبه کند. این آگاهی از مدت‌ها پیش به‌دنیای اینشتاین و به چندگانگی[3] نظام‌های محاسبهٔ وی و ... خو گرفته است. اما در عرصهٔ پژوهش ادبی گاهی همچنان، ناهنجارترین و ابتدایی‌ترین تعین[4] خواسته می‌شود که البته ممکن نیست درست باشد.

دیگر وقت آن رسیده است که عادات تک‌گویی را کنار بگذاریم و با سپهر جدیدی که داستایفسکی کشف کرده، خو بگیریم و الگوی ادبی‌ای از جهان را راهنما قرار دهیم که بی‌نهایت پیچیده‌تر است: الگوی ادبیِ رمان چند آوایی که داستایفسکی آفرینندهٔ آن بود.

---

1. romantisation
2. indétermination
3. multiplicité
4. détermination

خیانت جمع‌گرایانه*

توماس مان

در سال ۱۹۳۵ توماس‌مان (۱۸۷۵ـ۱۹۵۵) در نشستی که مؤسسهٔ بین‌المللی همکاری فکری دربارهٔ «پرورش انسان مدرن» در شهر نیس برگزار کرده بود، شرکت جست و سخن‌رانی مفصلی ایراد کرد. این نویسندهٔ آلمانی که دو سال پیش از آن آلمان هیتلری را ترک کرده بود، در این سخن‌رانی دلبستگی خود را به «تمدن اروپایی» بیان می‌کند و از فرهنگ که در معرض تهدید ایدئولوژی نازی قرار گرفته به‌دفاع برمی‌خیزد. در این سخن‌رانی خوانندگان اندیشه‌هایی را باز می‌یابند که شباهت چشم‌گیری با بعضی از پدیده‌های امروزین دارند.

گوته در ژرفنای وجود خویش هرگز لطف و مهربانی سرشت خود را از دست نداد. به‌هنگام سالخوردگی به ما می‌گوید که جوانی را از صمیم قلب دوست می‌داشته و در جوانی نیز به خویشتن بیش از ایام سالخوردگی علاقه‌مند بوده است.

اما این گفته در میان دیگر گفته‌هایی جای دارد که بی‌تابی او را در برابر نسل جدید و بی‌اعتمادی‌اش را به آنان پنهان نمی‌کنند. گوته در ۱۸۱۲ می‌نویسد:

---

* پیام، شمارهٔ ۲۸۸، خرداد ۱۳۷۳.

هنگامی که می‌بینیم مردم و به‌ویژه جوانان نه تنها به لذت‌ها و شهوات‌شان میدان می‌دهند، بلکه جنون‌های جدید زمانه، تمامی والاترین و بهترین ارزش‌های موجود آنان را چنان دگرگون و مسخ می‌کنند که هر آنچه باید مایهٔ خوشبختی‌شان باشد، زندگی‌شان را بر باد می‌دهد ــ بگذریم از فشارهای توصیف‌ناپذیر بیرونی آنگاه جنایت‌هایی که انسان‌ها سرسختانه بر ضد خویش و بر ضد دیگران انجام می‌دهند، اسباب شگفتی نمی‌شود.

ما با همهٔ این مسائل کاملاً آشنا هستیم؛ تحریف والاترین و بهترین ارزش‌ها در وجود جوانان، فشار توصیف‌ناپذیر بیرونی و نیز جنایت‌ها. گوته در جای دیگری می‌نویسد:

گستاخی باورنکردنی‌ای که جوانان شیفتهٔ آن‌اند در عرض چند سال در عظیم‌ترین دیوانگی‌ها جلوه‌گر خواهد شد.

گویی این سخنان که در حکم پیش‌گویی راستین رویدادهای کنونی هستند، همین امروز بیان شده‌اند. گوته باز هم می‌نویسد:

جوانان دیگر پروای شنیدن ندارند. تردیدی نیست که برای گوش دادن باید از فرهنگی خاص برخوردار بود.

فرهنگ! این واژه مایهٔ ریشخند تمامی یک نسل شده است. این پوزخندها نثار واژهٔ محبوب بورژوازی لیبرال می‌شود، تو گویی فرهنگ در واقع برای بورژوازی لیبرال واژهٔ دیگری است، گویی معنایش در نقطهٔ مقابل وحشی‌گری و تهیدستی انسانی و نیز نقطهٔ مقابل تن‌پروری ــ این تن‌آسایی چیزی که حتی هنگامی که حالتی رزمنده به‌خود می‌گیرد نیز همچنان تن‌آسایی باقی می‌ماند ــ نیست و در یک کلام تو گویی فرهنگ در مقام صورت و آرزوی حقیقت و زندگی مسئولانه و تلاش بی‌وقفه، گوهر نظم اخلاقی نبوده است!

نسل واقعیت‌گریز

راستی را امروزه چه کسی نگران است؟ فرزندان دنیای نو مدعی‌اند که زندگی برای آنان چنان دشوار است که هیچگاه برای ما نبوده است، چراکه مخاطره و تیره‌بختی و تردید نصیب آنان شده

است حال آن‌که ما در پناه امنیت اقتصادی قرن بورژوایی بالیده‌ایم. اما آنان به وضعیت مادی، اهمیتی گزافه می‌بخشند. وانگهی مگر ما، فرزندان روزگار سپری شده، نباید در ایام سالخوردگی نیز هنوز به تغییر اوضاعی که ما را از سیری بورژوایی به بینوایی قهرمانانه کشانده‌اند، خو بگیریم؟ مسئله اساسی آن است که جوانان دیگر از فرهنگ، به‌معنای والا و ژرف کلام، از مبارزهٔ درونی، از مسئولیت فردی و تلاش شخصی هیچ چیز نمی‌دانند و در مقابل، خشنودی خویش را در زندگی جمعی می‌یابند.

زندگی جمعی، در مقایسه با زندگی فردی، عرصه‌ای آسان است و چه آسانی دلچسبی دارد! نسل جمع‌گرا شیفته و جویای تعطیلات بی‌پایان است که او را از خویشتن خود رها می‌سازد. این نسل خواهان و دوستدار نشئه (حال) است و با بررسی این واژه که بیان‌کنندهٔ مفاهیم والا و مقدسی است که بی‌تردید برای برانگیختن شور زندگی و ارتقای دینی آن ضرورت دارند، بی‌درنگ درمی‌یابیم که جمع‌گرایی رایج امروزی، فقط یک نمونه از آن تحریف توده‌ای است که مفاهیم عظیم و ارجمند اروپایی هنگامی که برای مصرف توده‌ها عرضه می‌شوند، بدان گرفتار می‌آیند.

هولدرلین در هیپریون می‌نویسد:

> یگانه نشدن جز با تمامی زندگی، با طنین این واژگان، فضیلت زره از تن به در می‌آورد، روح آدمی قدرت از کف می‌نهد؛ از حلقهٔ زندگان، مرگ ناپدید می‌گردد و فناناپذیری و جوانی همیشگی شورآفرین و زینت‌بخش گیتی می‌شود.

رویداد شوق‌انگیزی که این سخنان از آن خبر می‌دهند، در نشئهٔ جمع‌گرایانه، در شادی خودپرستانه و لذت‌جویانهٔ محض، که در آن از معنای واقعی خبری نیست، به پستی و خواری کشیده می‌شود، نشئه‌ای که جوانان از رژه رفتن در صفوف فشرده با آهنگ سرودهایی احساس می‌کنند که آمیزه‌ای از ترانه‌های عامیانهٔ زاغه‌نشین‌هاست و مقاله‌های روزنامه‌ها.

تمدن فقرزده

این جوانان مایل‌اند در دل تودهٔ عاری از هر گونه مسئولیت شخصی محو شوند و چندان توجهی به مسیر راهپیمایی ندارند. وقتی از آنان می‌پرسند که از این کار چه لذتی می‌برند، بی‌هیچ شتابی به نتیجه‌گیری‌های مشخص و برنامه‌ریزی‌های معین می‌پردازند. نشئهٔ جمع‌گرایانه‌ای که آنان را از خود و دغدغه‌های‌شان رها می‌سازد، هدف خاص آنان است. مفاهیم به‌هم

پیوسته‌ای مانند «دولت»، «سوسیالیسم»، «عظمت میهن» کمابیش بهانه‌اند و جنبهٔ فرعی دارند و به بیان آشکار، اضافی هستند. مسئله بر سر رسیدن به نشئه، خلاصی یافتن از خویشتن، از الزام به اندیشیدن است یعنی در حقیقت رهایی یافتن از هر اخلاق و هر عقلی و نیز بالطبع، رهایی یافتن از ترس، از این تشویشی که مردمان را وامی‌دارد تا در صفوف گسترده، به هم بپیوندند، مایهٔ دلگرمی یکدیگر شوند و به‌صدای بلند آواز سر دهند. همین جنبه از مسئله است که بیش از هر چیز دیگر می‌تواند همدلی و همدردی ما را برانگیزد.

این حس شادکامی که مردمان در گریز از خویشتن و در رهایی از هر گونه مسئولیت شخصی می‌یابند، به جنگ بازمی‌گردد و هنگامی که از انسان مدرن، از انسان امروز سخن می‌گوییم تردیدی نیست که مقصود ما، انسان اروپایی پس از جنگ است، انسانی که جنگیده یا در دنیای آفریدهٔ جنگ زاده شده است. تمایل ما بر آن است که وضعیت کنونی دنیا را از دیدگاه اقتصادی و فکری و اخلاقی، نتیجهٔ جنگ بدانیم. اما چه بسا در این راه اندکی زیاده‌روی می‌کنیم. انبوه ویرانی‌های بی‌شمار مادی و معنوی که جنگ در پی داشته تردیدناپذیر است، اما دنیای ما را جنگ نیافریده است! جنگ فقط آنچه را وجود داشته، روشن، حاد و پررنگ کرده است. فقر باورنکردنی تمدن و انحطاط اخلاقی‌ای که در صورت مقایسه با قرن نوزدهم به‌طور قطع متوجه آن خواهیم شد، نتیجه جنگ نیستند ــ البته جنگ به آن‌ها بسیار یاری رسانده است ــ بلکه این حرکت انحطاطی پیش‌تر آغاز شده بود. این پدیده‌ای دیرینه است که در وهلهٔ اوّل زادهٔ عروج و قدرت‌گیری انسان برخاسته از میان توده‌هاست و فیلسوف و نویسندهٔ معاصر اسپانیایی خوسه اورتگا ای گاست همین امر را در کتاب شورش توده‌ها (۱۹۲۹) به‌روشنی نشان داده است.

مایهٔ تأسف است که تمامی سرگشتگی و آشفتگی دوران ما، حاصل گشاده‌دستی و نیک‌خواهی بی‌پایان قرن نوزدهم است، قرنی بسیار پربازده که موهبت‌های علمی و اجتماعی آن، سه برابر شدن جمعیت اروپا را ممکن ساخت. مایهٔ تأسف است که این بحران ــ که ما را به بازگشت به توحش تهدید می‌کند ــ از گشاده‌دستیِ کوته‌نظرانهٔ این قرن سرچشمه می‌گیرد. اورتگا به‌روشنی نشان می‌دهد که چگونه توده‌های جدید به تمدنی هجوم می‌برند که از آن همانند پدیده‌ای طبیعی بهره گرفته‌اند، بی آن‌که سازوکارهای بسیار پیچیده‌اش را بشناسند و به نقش حیاتی آن‌ها کوچک‌ترین ارزشی بدهند.

به‌عنوان نمونه‌ای از برخوردهای توده‌ها به اوضاعی که زندگی خود را از آن دارند، می‌توان یادآوری کرد که آنان دموکراسی لیبرالی را لگدمال کردند، یا به‌عبارت دقیق‌تر آن را برای نابودی‌اش به کار گرفتند. بسیار محتمل است که به‌رغم تمام عشق کودکانه‌ای که ذهن ابتدایی توده‌ها به تکنیک دارد، آنان انحطاط تکنیک را نیز موجب شوند، زیرا از این نکته غافل‌اند که

تکنیک چیزی نیست جز کاربردِ عملی پژوهشی آزاد و بی‌غرض، در راه عشق به دانش و نیز بدان سبب که آرمان‌گرایی و همهٔ چیزهای پیوسته به آن، از جمله آزادی و حقیقت را تحقیر می‌کنند.

سقوط و انحطاط فکری

جای آن دارد که دربارهٔ «ابتدایی‌گری» (ساده‌اندیشی) سخن بگوییم. اورتگا می‌نویسد: «نوع معمولی انسان مدرن، ذهنیتی بسیار سالم‌تر و قوی‌تر اما بسیار ساده‌تر از انسان معمولی قرن پیش دارد». در واقع اگر نمایش‌نامه‌ای مانند مرغابی وحشی اثر هنریک ایبسن (۱۸۸۴) را برای تماشاگران کنونی (به‌فرض این‌که چنین واژه‌ای که هنوز تا حد زیادی، مفهوم نخبه‌گرایی را القا می‌کند، برای اشاره به توده‌های مدرن، مناسب باشد) نشان دهیم درمی‌یابیم که این اثر پس از گذشت سی‌وپنج سال به‌تمامی درک‌ناپذیر شده است. بینندگان آن را به‌چشم نوعی نمایش کمدی می‌بینند و بی‌جا و بی‌موقع زیر خنده می‌زنند. در قرن نوزدهم جامعه‌ای وجود داشته که می‌توانسته است طنز اروپایی، معنای دوگانه، تلخی آرمان‌گرایانه و باریک‌بینی اخلاقی اثری از این دست را دریابد. این توانایی دیگر از دست رفته است و امکان مسلم «محو» و کاهش ناگهانی سطح فکر به حضیض حالت ابتدایی، نه فقط تا حد بی‌اعتنایی به نکات ظریف، بلکه تا مرز نفرت شدید از آن‌ها ــ تمام این مجموعه پدیده‌هایی که قرن نوزدهم آن‌ها را به‌سبب باور به پیوستگی و استمرار، امکان‌پذیر نمی‌دانست ــ از آن رو هولناک‌تر است که چشم‌اندازهای بسیار گسترده‌تری را می‌گشاید و نشان می‌دهد که در مجموع، دستاوردها ممکن است از دست بروند و به فراموشی سپرده شوند و خود تمدن نیز به هیچ وجه اطمینانی به گریز از این سرنوشت ندارد.

تاریک‌اندیشی جدید*

توماس مان

بی‌تردید، ضرورت به انسان اندیشیدن می‌آموزد، اما جای این سئوال باقی است که اندیشیدن به چه شیوه‌ای؟ وقتی توده‌های متشکل از طبقات متوسط و طبقات پایین‌تر که به فقر و محرومیت گرفتار آمده‌اند و سرگشتهٔ تیره‌بختی شده‌اند، با قلبی لبریز از کینه، اندیشیدن را آغاز می‌کنند و به‌نظرورزی‌های عرفانی می‌پردازند، دیده‌ایم که چه فاجعه‌ای رخ می‌دهد. خرده بورژوا یاد گرفته که عقل از میان رفته است و می‌توان به فهم و هوش آدمی دشنام داد و این لولوخورخوره‌ها که با سوسیالیسم و انترناسیونالیسم و حتی روحیهٔ یهودی، بی‌ارتباط نیستند، گویی علت اصلی سیه‌روزی او هستند. او با گرفتن این مجوز از مقامات بالا، بر ضد عقل به اندیشه می‌پردازد. یاد گرفته است که واژهٔ دشوار اما نیروبخش «عقل‌ستیزی» را بی‌لکنت بیان کند. رواج عقل‌ستیزی که طی دومین و سومین دههٔ قرن ما صورت گرفته، بی‌تردید رقت‌انگیزترین و مسخره‌ترین منظره‌ای است که تاریخ به ما عرضه کرده است. خرده بورژوایی که از میان توده‌ها برخاسته، در تأملات افسارگسیختهٔ خویش، اصطلاح «دیوِفکری» را ابداع کرد که عبارتی ابلهانه است، اما تا حدی از تأیید مقامات بالا برخوردار است، مقاماتی که در میان آن‌ها روحیهٔ ضدعقلانی حاکم است. این اصطلاحی است مرگ‌آور که در عرصهٔ سیاسی و اجتماعی، در وهلهٔ اوّل بر ضد هر

---

* پیام، شمارهٔ ۲۸۹، اسفند ۱۳۷۴.

خواست معقول، هر خواست صلح‌آمیز و تمام احساسات اروپایی به کار می‌افتد، اما از همین رهگذر، هر نظم و هر اخلاق فکری‌ای را نیز نشانه می‌گیرد.

غبار ادبیاتِ بد

با این‌همه، ذهن، حتی هنگامی که ضدعقلانی است، نمی‌تواند ذهن نباشد؛ فرزند فرودست آن یعنی فرد عامی با تصوراتی معدود نه می‌تواند ذهن را کنار بگذارد و نه اندیشه را. بی‌تردید او سخن می‌گوید، فلسفه‌بافی می‌کند، می‌نویسد و هر آنچه از وی بیرون می‌تراود چیزی نیست مگر کاریکاتوری از ذهن، نوعی خردورزیِ ردهٔ پایین. فضا از اندیشه‌های برآمده از ذهن توده‌ها اشباع شده است، توده‌هایی که ناشیانه به هیجان آمده‌اند. غباری از ادبیات بد، بر فراز کشور گسترده است و مانع تنفس می‌شود. انسان توده‌ای که بر ضد عقل به تعقل می‌پردازد، حق انحصاریِ اندیشیدن و سخن گفتن و نوشتن را به ناروا از آن خود کرده و بر دهان همهٔ افراد دیگر مُهر سکوت زده است و با اطمینان از این‌که هیچ صدای مخالفی برنخواهد خاست، امتیاز خود را برای آن به کار می‌بندد که نفس آدمی را ببرد و او را وسوسه کند که دموکراسی لیبرال را به باد لعن و نفرین بگیرد، همان دموکراسی که خواندن و نوشتن را به همگان یاد داده است.

آدمی احساس می‌کند که خود اندیشه و کلام نیز در پی چنین کاربرد نابجا و حقیری، برای همیشه بدنام گشته‌اند. فرهنگ تمسخرآمیزی که از هر مانعی رهایی یافته و به‌نحوی رقت‌انگیز سخت برانگیخته شده، آگاهی‌های کاذب، برنهاده‌های بدخواهانه، عوام فریبانه و مقاصد وقیحانهٔ خود را که با ادعاهای هزاران ساله همراه است، همه جا پخش می‌کند و دریغا که دانش راستین، گاهی هراسان و گاهی با هواداری شرمگینانه، فقط با ترس و لرز جرأت بیانِ اعتراضی خفیف را پیدا می‌کند. در اندک زمانی این «متفکران» همه جا توانایی تحقق وقیحانهٔ «اندیشه‌های» خود را خواهند یافت و آن‌ها را با قلمی از خون و خشونت بر صفحات تاریخ ثبت خواهند کرد. چنین تاریخ خون‌آلودی برازندهٔ آنان خواهد بود.

فلسفهٔ خشونت و دروغ

اما آیا از دیدگاه مسیحی، در این طغیان پیروزمندانهٔ کوته‌فکران، این نابودی دانش و فرهنگ و عقل و تمدن که سلیقه و نظر افراد حقیر، مباشران و خلاف‌کاران جایگزین آن‌ها می‌شود، چیزی تکان‌دهنده وجود ندارد؟ به گمان من چنین مقایسه‌هایی را باید با سنجیدگی تمام انجام داد. میان انقلاب مسیحی و انقلاب توده‌ها، تفاوت‌های سرشتی، تفاوت‌هایی در احساسات نیک‌خواهانه و انسان‌دوستانه وجود دارد که اگر بخواهم به زبان ساده سخن گفته باشم، باید

بگویم که همین تفاوت‌ها ما را از تحقیرها و مقایسه‌های نادرست، سخت برحذر می‌دارند.

شاید در پاسخ به من گفته شود که جنبش مدرن، خصلتی قهرمانانه دارد، حال آن‌که انقلاب مسیحی و انقلاب فرانسه خصلتی دیگردوست و انسان‌گرا داشته‌اند. اما عشق و ستایشی که من نسبت به‌وجود قهرمانی‌گری در این تظاهرات عظیم روحانی در وجود خود احساس می‌کنم، هراندازه گسترده باشد، قادر نیستم قهرمانی‌گری افراد حقیر را باور کنم. دنیای آنان قهرمانانه نیست. دنیایی است پر از خیال‌پردازی و تشنهٔ احساسات و به رمان پلیسی می‌ماند. به حال و هوای کتاب‌های دوپولی و فیلم‌های احساساتی بسیار شبیه است اما ذره‌ای قهرمانی‌گری ندارد.

در قهرمانانه خواندن روش‌های جدید جنایت و کشتارهایی که در عرصهٔ سیاست پی‌گیری می‌شوند و آفریده‌های تعصبی فرودست‌اند، جای تردید بسیار است. برای این‌که بتوان معنای خودِ قهرمانی‌گری را دریافت، باید در یک سطح اخلاقی قرار گرفت که بسیار بالاتر از سطح فلسفه‌ای باشد که خشونت و دروغ را اصول اساسی حیات می‌داند. این فلسفهٔ استوار بر خشونت و دروغ، در واقع فلسفهٔ خرده بورژواهایی است که به خشم‌اندیشی گرفتار آمده‌اند. آنان به‌غیر از خشونت، دیگر جز به دروغ باور ندارند، و شگفتا که باور آنان به دروغ، از باورشان به خشونت نیز بسیار پرشورتر است. از جمله مفهوم‌های اروپایی که این خرده بورژواها در پی عروج خود، آن‌ها را برای همیشه از میان رفته می‌دانند باید از حقیقت، آزادی و عدالت نام برد. همانا حقیقت است که در نظر آنان نفرت‌انگیزترین و امکان‌ناپذیرترین مفاهیم جلوه می‌کند. آنان «اسطوره» را جایگزین حقیقت می‌سازند. این واژه در فرهنگ واژگان فکری آنان، همان نقش مهمی را ایفا می‌کند که قهرمانی‌گری برعهده دارد.

انسان بی‌کیفیت

در این‌جا نیز آشکارا با حضور یک ذهن تباه و یک ادبیات ارزش‌باخته روبه‌رو هستیم. منافعی حیاتی وجود دارند که در برابر آن‌ها الزامات ذهن ناب باید از حرکت بازایستند. حقیقت به عرصهٔ امر مطلق تعلق دارد، اما زندگی این چنین نیست و به عرصهٔ گذشت و آسان‌گیری متعلق است. زندگی به حقیقتی خدمتگزار و بهره‌بخش نیاز دارد. بسیار خوب! اما برای نوع انسانی که من از آن سخن می‌گویم، امور زیر اختصاص یافته است: پذیرش دروغ در مقام یگانه قدرت زایندهٔ زندگی و یگانه نیروی قادر به ساختن تاریخ، برکشیدن این نظام به فلسفه، به‌نحوی که دیگر شناسایی تفاوت میان حقیقت و دروغ ناممکن باشد، برقراری نوعی مصلحت‌اندیشی ننگین در اروپا که حتی ذهن و روح را نیز برای کسب سود، انکار می‌کند و بی‌هیچ دغدغه‌ای به جنایت می‌پردازد، یا جنایت را هنگامی که در خدمت جانشین‌های مطلق‌اش قرار می‌گیرد، تأیید می‌کند،

مصلحت‌اندیشی‌ای که نه فقط در برابر مفهوم دروغ ذره‌ای پا پس نمی‌نهد، بلکه هنگامی‌که سودمندی این مفهوم بر وفق مرادش است به‌همان اندازهٔ حقیقت، برایش ارزش دارد. من تا بدان‌جا پیش نمی‌روم که ادعا کنم «انسان مدرن» همین است و بس. اما چنین آدمی یک نوع فراگیر است و حضور انبوه دارد و هنگامی که می‌گویم او گرایش زمانهٔ خود را تحسین می‌کند، چیزی فراتر از اعتقاد وی را بیان نمی‌کنم، همان اعتقادی که به او نیروی حیرت‌آوری می‌بخشد و به یاری همین نیرو برای رویارویی و چیرگی بر دنیایی آماده می‌شود که دغدغه‌های اخلاقی‌اش آن را از دفاع کارساز در برابر چنین آدمیانی بازمی‌دارد.

نتیجه‌ای که این ستیزه به آن می‌انجامد سراپا روشن و مسلم است: جنگ، فاجعهٔ بی‌حد، ویرانیِ تمدن. من یقین راسخ یافته‌ام که یگانه پیامدِ ممکنِ فلسفهٔ پویای این نوع انسان، همین است و بس. به‌همین سبب وظیفهٔ خود دانستم که از وی و تهدید هولناکی که از وجودش برمی‌خیزد، سخن بگویم.

فراز و نشیب‌های وضعیت زنان*

جمشید بهنام

در سال ۱۹۴۹، سیمون دوبووار بخش مهمی از کتاب جنس دوم را به تحلیل اسطوره‌هایِ پشتیبان نظریهٔ زن خانه‌دار اختصاص داد. این نظریه را بورژوازی سنتی و محافظه‌کار قرن نوزدهم و نیز پرودونِ «سوسیالیست» برای توجیه امتیازهای مردان و طرد زنان از زندگی حرفه‌ای، سیاسی و اجتماعی به‌کار برده بودند: اسطورهٔ زیستی نقش مادرانه که گویی برای سلامتی زنان ضروری است، اسطورهٔ ارزشیابی اجتماعی بر اثر فرزندزایی، اسطورهٔ «ماهیت زنانه و منفعل» زنان که برای اسطورهٔ اطاعت زنان از مردان، مبنای هستی‌شناختیِ ارزش‌مندی را فراهم می‌آورد تا از طغیان‌های احتمالی پیش‌گیری شود!

دو نویسنده با دو کتاب مهم به جنبش آزادی زنان که اندک اندک در فرانسه نمودار می‌شد، یاری بسیار رساندند: مارگارت مید در سال ۱۹۶۳ با کتاب آداب و رسوم و جنسیت در اقیانوسیه که نشان می‌داد چگونه دیگر جوامع بر اساس پایگاه‌های مؤنث و مذکر متفاوت با ما، و یا حتی به کلی متضاد، شکل گرفته‌اند؛ و بتی فریدان، در سال ۱۹۶۴ در کتاب زنِ فریب خورده.

پژوهش‌های اخیر، تحول نقش‌ها و کارکردهای زنان را در جامعه در پی پیدایش و کاربستِ مفهوم برابری جنس‌ها و دست‌یابی زنان به‌دنیای کار نشان داده‌اند. بر اثر پویایی این دو پدیده،

---

* جامعهٔ سالم، شمارهٔ ۲۲، شهریور ۱۳۷۴.

می‌توان به دگرگونی‌ای اشاره کرد که دست‌یابی زنان را به پایگاه‌ها، وظایف و کارکردهای جدید امکان‌پذیر ساخته است. اما این دگرگونی‌ها همچنین سرچشمهٔ کشمکش‌های نقش‌های سنتی زنان با گرایش‌های جدید و ستیزهایی میان جنس‌ها بوده‌اند.

در غرب، عرصهٔ تجلی روابط زنان با مردان از چارچوب مسئلهٔ زن بسیار فراتر می‌رود و تفکری جدید در باب نظام‌های نمادینِ ارجاع مطرح می‌شود. نویسندهٔ عصر تفاوت به مسائل هویت زنانه، که حقوق کنونی قادر به حل آن‌ها نیست، می‌پردازد و عناصر ژرف‌اندیشی سیاسی و فرهنگی را برای ایجاد چارچوبی حقوقی و جامعه‌ای که در آن به هویت زنانهٔ برخوردی عادلانه بشود، در اختیار ما می‌گذارد و بدین ترتیب مرحلهٔ جدیدی از تاریخ روابط زنان و مردان را می‌آفریند. دیگر نه فقط برابری جنس، بلکه برابری هویت خاص مرد و زن و اتحاد ثمربخش بی‌امتیاز یا بی‌محرمات نیز خواسته می‌شود.

«خیزش زنانه» جدید، مسئله‌ای اولیه را با عباراتی تازه باز مطرح می‌سازد: زن چیست؟ اکنون ژرف‌ترین جهش در کار است: جهشی که بر نسل‌هایی که دوران بلوغ و جوانی خود را در سال‌های دههٔ پنجاه و شصت گذرانده، تأثیر می‌گذارد. این جهش به «درهم آمیزی نشانه‌هایِ تمایز و تقابل مؤنث و مذکر» انجامیده است. این پدیده در تمام عرصه‌ها محسوس است. در دنیای کار، هر چند تبعیض جنسی هنوز نابود نشده است، پیشرفت‌های انکارناپذیری دیده می‌شود. نویسندهٔ دیگری که او نیز جویای تعادل در روابط جنس‌هاست، در پژوهش خود، جست‌وجوی نوعی رابطهٔ مرد ـ زن را پیشنهاد می‌کند که از الگوی هزاران سالهٔ «شباهت جنس‌ها» فراتر می‌رود. نوآوری اساسی این نسل در مطالبهٔ جسم و جنسیت و زندگی شخصی خود است و نه فقط در مطالبهٔ برابری شغلی با مردان.

اما حتی در غرب، هر چند زنان اختیار گزینش همسر و آبستنی و آموزش حرفه‌ای خود را دارند و در زندگی مدنی شرکت می‌کنند، هنوز قربانی نابرابری‌ها و خشونت‌های خانه و محل کار هستند.

در بعضی از جوامع آسیا، افریقا و امریکای لاتین، وضعیت زنان در حال دگرگونی است. سوادآموزی دختران، ورود زنان به بازار کار، مدارس مختلط و رابطهٔ کاری با مردان، نشانه‌های نویدبخش دگرگونی‌های عظیم هستند. اما با این همه، بیشتر زنانِ این جوامع در وضعیت اجتماعی و فرهنگی فرودستی به سر می‌برند.

پیامد تناقض‌آمیز سلطهٔ مردان، ایجاد جامعهٔ زنانهٔ نسبتاً مستقلی است که در دنیایی بسته زندگی می‌کند و از مسئولیت‌های اساسی و حتی در بیشتر موارد از آموزش دینی، برکنار است، اما بر جامعهٔ مردانه تأثیری ژرف دارد؛ این تأثیر از رهگذر تربیت آغازین کودکان که باورهای

جادویی و مناسکِ رایج را منتقل می‌کند، و نیز از راه مقاومت زیرزمینی و پنهان اما بسیار کارساز این جامعه در برابر هر گونه دگرگونی نظام سنتی که خود قربانی آشکار آن است، صورت می‌پذیرد.

زنانِ انسان‌شناسی که «فرهنگ زنانه» را از نزدیک بررسی کرده‌اند، در مورد این حکم که زنان در پی طرد از قدرت و زندگی عمومی هیچ گونه نفوذ واقعی نداشته‌اند، تردید روا داشته‌اند. آنان معتقدند که ماهیت «قدرت مردانه» و «قدرت زنانه» را جز با توجه به متقابل بودنِ نفوذ که بر هر رابطهٔ متقابلی حاکم است، نمی‌توان درک کرد.

قوم‌شناسانِ طرفدار این دیدگاه، روابط قدرت میان جنس‌ها را بر مبنای یک «نظم مذاکره شده» تحلیل می‌کنند. به‌نظر آنان، مردان و زنان در روابط متقابل خود، همواره به مذاکره در باب قواعدی که روابط ویژهٔ آنان را مشخص و معین می‌سازد، می‌پردازند و بنابراین، قدرت تابع جنبه‌های صوری‌اش نیست، بلکه باید همانند فرایندی پویا و متقابل در نظر گرفته شود. در نتیجه درک این نکته اهمیت دارد که چگونه زنان بر مردان تأثیر می‌گذارند و چگونه می‌توانند به هدف‌های‌شان دست یابند.

از نیم قرن پیش، بر اثر مدرن‌سازی و در پرتو اصلاحات قضایی، پایگاه حقوقی زنان دگرگون شده و روابط اجتماعی زن و مرد، تحت تأثیر آموزش و گشایش جوامع آسیایی و افریقایی به روی دنیا، آشکارا تعادل‌یافته است.

در میان برخی از اقشار شهرنشین، زنان از حقوق‌شان، آگاهی بیشتری به‌دست آورده‌اند، اما به‌ویژه کار فردیِ زادهٔ الزامات اقتصادی و مالی خانوادهٔ هسته‌ای آنان را آزادتر ساخته است.

با این همه، میان وضعیت حقیقی و وضعیت حقوقی زنان تضادی وجود دارد؛ آنان در واقعیت امر هنوز از بهره‌مندی کامل و کارساز از حقوق خویش دور هستند و در بهترین حالت، در یک مرحلهٔ گذار در دل خانواده به سر می‌برند.

از میان دگرگونی‌های مربوط به ارزش‌ها، موارد زیر را می‌توان نام برد: تقسیم بهترین نقش‌ها و مسئولیت‌ها بین مردان و زنان، برابری بیشتر در زندگی زوج‌ها و روابط زناشویی (عقد، ازدواج) آزادی و استقلال گسترده‌تر در عرصهٔ جنسی؛ حق ارائه درخواست طلاق برای هر یک از همسران؛ کاهش تفاوت مسئولیت‌ها و وظایف بر اساس جنس و توجه بیشتر به عشق، عاطفه، خوشبختی، احساسات و جنسیت به‌عنوان عنصر اساسی رابطه‌ای استوار.

پیشرفت‌های انجام شده در راه برابری جنس‌ها، پیامدهای زیر را برای زنان در بر داشته است: درکی عمیق‌تر از توانایی‌های‌شان؛ امکانات بیشتر برای کسب درآمد و تصمیم‌گیری؛ گسترش فعالیت جنسی پیش از ازدواج و بیرون از ازدواج؛ ازدواج‌های دیرتر؛ کاهش تعداد

فرزندان؛ بالا رفتن میزان طلاق؛ افزایش تعداد خانواده‌های تک والدی و کاهش نسبی قدرت شوهر یا پدر. در بعضی از موارد، این دگرگونی‌ها به رفع کشمکش‌ها و تنش‌ها یاری رسانده‌اند؛ اما در مواردی دیگر، بر تردیدها و ستیزه‌ها افزوده‌اند.

وضعیت زنان و تبعیض نسبت به آنان تا دیرزمانی همچنان مشکل بزرگ اجتماعی و خانوادگی بسیاری از کشورها خواهد بود. پژوهشی که در سرتاسر هند صورت گرفته، رابطهٔ سطوح باروری را با تعداد دو جنس فرزندانِ بازمانده نشان داده است. از این پژوهش چنین برمی‌آید که زوج‌هایی که دست کم یک پسر دارند، بسیار بیشتر از آنانی که فقط فرزندان دختر دارند، به برنامه‌ریزی خانوادگی برای کاهش جمعیت روی می‌آورند و نیز در مناطق روستایی، در میان خانواده‌هایی که این برنامه‌ها را اجرا می‌کنند، تعداد خانواده‌هایی که دست کم سه پسر دارند، دو برابر آن‌هایی است که فقط یک پسر دارند و سه برابر خانواده‌هایی است که سه دختر یا بیشتر از سه دختر دارند.

پدران و مادران تنگدست که از پسران خود انتظار بیشتری دارند، به آنان بیش از دختران‌شان می‌رسند. این تبعیض بسیار زود در زندگی آغاز می‌شود. در پژوهشی که در بنگلادش صورت گرفته، نشان داده شده است که خورد و خوراک پسران کوچک‌تر از ۵ سال، ۱۶٪ بیشتر از دختران است و در دورهٔ قحطی، بدی تغذیه بیشتر گریبان‌گیر دختران می‌شود. در پژوهشی دربارهٔ هند نشان داده شده است که به پسرها بسیار بیشتر از دخترها مواد گوشتی و لبنی داده می‌شود.

ده‌ها سال طول می‌کشد تا این رفتارهای جدید و غیرسنتی که خود حاصل اوضاع اجتماعی ـ اقتصادی هستند، بر ساختارِ خانواده‌ها اثر بگذارند و آن را دگرگون کنند. خوشبختانه در بعضی از بررسی‌ها آمده است که گرایش کنونی به‌سمت توجه کمتر به ملاحظات نظری در باب اهمیت وصلت یا خویشاوندی در سطح جامعه، و در مقابل، توجه بیشتر به انگیزه‌ها و راهبردهای فردی است. در پس هنجارهایی که پیش‌تر حالت قواعد انعطاف‌ناپذیر را داشتند، در واقع گروه‌هایی کشف می‌شوند که از میدان تحمل نسبتاً گسترده‌ای برخوردار هستند.

با این همه، همچنان میان وضعیت حقوقی و وضعیت حقیقی تضادی وجود دارد: در واقعیت امر زنان هنوز از بهره‌مندی کارساز و کامل از حقوق خویش دور هستند و در بهترین حالت در یک دوران گذار به سر می‌برند.

وضعیت پدران نیز، در پی تحول اخیر اخلاقیات و نقش زنان، متزلزل شده و از سه دیدگاه زیستی (بارورسازی مصنوعی)، حقوقی (نام پدری) و اجتماعی (انتقال حرفه) به پرسش گرفته

شده است. پدرانگی[1] به‌مثابهٔ مجموعه‌ای از تصورات ذهنی از آن رو تحول یافته که تعریف مردانگی در حال تحول است.

هر چند نشانه‌های سنتی در هم می‌شکنند، چارچوب الگوهای فرهنگی و نقش‌های جنس‌ها هنوز آشکارا نمودار نشده‌اند. ما با عرصهٔ گسترده‌ای از تحولات گوناگون روبه‌رو هستیم که در آن زنان نشانه‌های خود را گذاشته‌اند و روابط مردان و زنان و بعضی از الگوهای مردانه را به پرسش گرفته‌اند.

با وجودی‌که گرایش‌های سنتی در عرصهٔ خصوصیِ خانواده و نیز در عرصهٔ اجتماعی عمومی جان سختی می‌کنند، اختصاصات این دو عرصه متزلزل شده‌اند... هم‌اکنون شکل‌های جدیدی از تسلط مرد بر زن، زن بر مرد، شکل‌های جدیدی از جدایی، مناطق جدیدِ بی‌تمایز یا روابط جدیدِ همزیستی، انگیزه‌ها یا پشتوانه‌های جدید گفت‌وگو و ارتباط پدیدار می‌شوند. ورود زنان به صحنهٔ اجتماعی، تحول اخلاقیات، انقلاب‌های بیوتکنولوژیکی در عرصهٔ فرزندآوری، جدایی رابطه جنسی از تولیدمثل، برداشت‌های افراد از نقش‌ها و هویت‌ها را دگرگون می‌کنند.

در یک کلام، آشوب عمیقی صحنهٔ شطرنج دنیای معاصر را دربر گرفته است، شاه و وزیر سر جای خود نیستند و دیگر جایگاه‌های چندان متمایزی ندارند. مرزهای تفاوت‌های گوناگون میان مردان و زنان سست می‌شوند و در هم می‌شکنند و در دل این آشوب تاریخی‌ای که ما پشت سر می‌گذاریم، ابعاد جدیدی به‌خود می‌گیرند.

جنبش زنان بر مرد به‌عنوان عامل مسئول روابط سلطه گرانه انگشت گذاشته و بدین ترتیب در افشای این روابط نقشی فعال داشته است. پس از این فعالیت‌ها، موضوع بر سر بازسازی روابطی است که خواسته‌های برابری‌طلبانهٔ جدید و در عین حال نیاز به رعایت تفاوت‌ها را در بر گیرد.

هویت مردانه در پی ظهور عرصهٔ فرهنگی و اجتماعی جدیدی که به رفع بحران جامعهٔ صنعتی یاری می‌رساند، تعریف مجدد پیدا می‌کند. این عرصهٔ جدید، از صورت‌بندی جدید رابطهٔ قلمرو خصوصی ـ قلمرو عمومی، و از الزامات جدیدِ تقسیم رابطه با کودکان می‌گذرد و آزادی خلقیات و آداب را فراسوی روابط جنسی ـ کالایی و نیز فراتر از روابط سنتیِ «تصاحب» دربر می‌گیرد: قلمرو جدیدی که در آن باید «تفاوت‌ها را تعریف کرد.»

و سرانجام شاهد پیدایش عرصهٔ فرهنگی جدیدی هستیم که بر اساس خواسته‌ها و انتظارات، به‌ویژه در زمینهٔ پدرانگی و نیز به‌طور عام‌تر، حول محور هویت مردانه در جامعهٔ

---

۱. به قیاس مردانگی، به‌معنای نقش و موقعیت پدرانه ـ م.

پسا ـ صنعتی، این‌جا و آن‌جا به‌صورتی پراکنده و غیررسمی و همراه با تردید و تزلزل نمودار می‌شود.

این دگرگونی‌ها با مقاومت‌هایی نیز روبه‌رو می‌شوند و این گرایش را نباید نادیده گرفت. چنین گرایشی بخشی از جریان‌های کنونی است که زادهٔ بحران اقتصادی، بحران روابط انسانی و هویت‌ها هستند. البته انسان‌ها روابط استوار بر برابری را به‌شیوه‌های بسیار متفاوتی می‌آزمایند، می‌پذیرند یا رد می‌کنند: بعضی از اخبار حوادث روزنامه‌ها شایان توجه است. دربارهٔ تجاوزات خیابانی به زنان، همجنس‌گرایی «خشونت‌آمیز»، فرزند ربایی پدران، صحنه‌های خشونت‌آمیز در ورزشگاه‌ها چه می‌توان گفت؟

تمام این رویدادهای به‌ظاهر پراکنده، نقاط مشترکی دارند. چرا نباید آن‌ها را یکباره به‌عنوان جلوه‌های جدیدِ حضور مردانگی، با تمام اهمیت فراخوان به شناسایی امر مذکر عام، تفسیر نکرد؟

فیلسوف آلن فنکیلکرو، در متنی مجادله‌ای می‌نویسد:

> مذکر چیست؟ این پرسشی است که جامعه‌های غربی دیگر نمی‌توانند بدان پاسخ گویند. پرسشی که سادگی‌اش را از دست داده است و دیگر بدیهی نیست. در پس پرسش «مذکر چیست؟» این فرض نهفته که مذکر چیزی معین است؛ اما این بداهت در دو دههٔ اخیر دچار بحران شده است. دیگر ذاتِ مذکر وجود ندارد، بلکه فقط تعریف‌های تاریخی، یعنی فسخ‌پذیر و نسبی یافت می‌شوند. برای تفاوت‌های پایگاه زن و مرد، دیگر بنیادی طبیعی در تقسیم جنس‌ها جست‌وجو نمی‌شود.
>
> بنابراین تقسیم جنس‌ها کنار زده شده و هویتی ژرف‌تر جای آن را گرفته است که در نهایت به تعویض‌پذیری متقابل نقش‌ها می‌انجامد. از این پس دیگر میان مذکر و مونث منطقهٔ حفاظت شده، نقش‌های همیشه ثابت، جدایی قطعی، جداره‌های نفوذناپذیر وجود ندارد.
>
> پیامد چشم‌گیر این امور: مردان لذت مُد و حق (یا اجبار) عشوه‌گری ... مزهٔ تلخ اشک و اندوه، فراز و نشیب‌های تقسیم وظایف و ... را می‌چشند.
>
> تفاوت مرد و زن دیگر حالت قاطع، پلیسی و منضبطِ تقابل را ندارد. نتیجهٔ این امر، شناوری و آمیختگیِ نشانه‌ها، درهم آمیزی نمودارها، برگشت‌پذیری نقش‌ها و در یک کلام، ممکن نبودن ارائه تعریفی رضایت‌بخش از جنس مذکر است. مؤنث ابدی و مذکر ابدی، همراه با هم، در تردید و ابهام غوطه‌ور می‌شوند.

اما باید یادآوری کنیم که هر چند امروزه شاهد دگرگونی‌های مهمی در مورد پایگاه و نقش زنان و مردان در غرب هستیم و دیگر در زمانه‌ای به‌سر نمی‌بریم که کافکا نامه به پدر را می‌نوشت (۱۹۱۹)، نباید از یاد برد که در بقیهٔ جهان، پدر همچنان حاکم است و جنس مذکر بخش اعظم امتیازهای آبا و اجدادی خود را حفظ می‌کند و فقط در بعضی از جوامع است که می‌توان شاهد رفتارهای جدیدی در روابط زن و مرد، زن و شوهر، پدر و فرزند بود.

مجادله پیرامون «بهشت» در روسیه*

رستاخیز کلیسا یا خیزش جنبش کارگری

ژان ژاک ماری

در طی چند ماه، باورهای عقیدتی میلیون‌ها نفر از اهالی شوروی (سابق) درهم ریخته و آشفتگی عظیمی به‌وجود آمده است؛ کلیسای اورتودوکس و پیامبران دروغین متعددی از درون این خلأ یکباره سر برآورده‌اند. اما پا به پای این امر، مشکلات روزمره و لیبرالیسم افراطی گروه آقای بوریس یلتسین، خیزش جنبش کارگری را نیز برانگیخته‌اند، خیزشی که نه تهدیدها می‌توانند مانع اوج‌گیری آن شوند و نه سرکوب.[1]

امروزه دیگر کمتر کنفرانسی است که در اتحاد شوروی (سابق)، بدون حضور و سخن‌رانی نماینده‌ای از کلیسای اورتودوکس برگزار شود. این امر به‌ویژه در مورد کنفرانس‌های بین‌المللی صادق است. اسقف‌های اعظم یا کشیش‌های ساده، جلسات را در گریزهای مکرر به ده فرمان و اخلاق و ارزش‌های انسانی «ازلی» غرقه می‌سازند و همچون دورهٔ مقدس سلطنت تزاری

---

* جامعهٔ سالم، شمارهٔ ۳، دی ۱۳۷۰.

۱. ژان ژاک ماری (Jean jacque marie) نویسندهٔ فرانسوی و فرستاده ویژه مجلهٔ لوموند دیپلماتیک. گزارش فوق را نوشته که در شمارهٔ دسامبر ۱۹۹۱ این مجله چاپ شده است. ترجمهٔ این گزارش با اندکی تلخیص همراه است.

خواستار اجباری شدن تعلیمات دینی در برنامه‌های درسی هستند. تثلیث مقدس، جایگزین «دیامات» و «هیستمات»[۱] منسوخ شده است. زندگی چنان دشوار شده است که بسیاری از این پس، بهشت را در جهان آخرتی می‌جویند که از دیدگاه معتقدان به کلیسا، کاملاً قابل حصول است.

تمامی قشر نخبگان حاکم، به منابع آن دینی روی آورده‌اند که طی هفتاد سال کنار گذاشته شده بود. فردای شکست شبه کودتای ماه اوت، به هنگام تنفس در یکی از جلسات پارلمان روسیه، شاهد صف بستن نمایندگان برای تهیهٔ کتاب مقدس بودیم و این کتاب امروزه، برگ برنده‌ای همان‌قدر ضروری است که دیروز، کتاب استالین، تاریخ مختصر حزب کمونیست بود، مجلهٔ مسائل فلسفه که تا همین چندی پیش نیز، دژ استوار «مارکسیسم ـ لنینیسم» قلمداد می‌شد، امروزه نوشته‌های پاپ ژان‌پل دوم را چاپ می‌کند و بیشترین صفحات خود را به آثار فیلسوفان ایده‌آلیست و اورتودوکس، اختصاص می‌دهد.

پراودا نیز به‌محض انتشار مجدد پس از کودتای نافرجام، بر آن شد تا حرمت‌شناسی خود را به اثبات برساند. صفحه اوّل شماره ۴ سپتامبر این روزنامه اسقفی را نشان می‌دهد که نسخه‌ای از این روزنامهٔ نوآیین را با دقت می‌خواند. در صفحه آخر نیز عکسی از یک مراسم تعمید چاپ شده است که کشیشی را در حال تقدیس تعمیدشدگان نشان می‌دهد.

همان گونه که اکثر مجله‌ها از این پس آثار الکساندر سولژنیتسین را چاپ می‌کنند، همهٔ نهادهای مطبوعاتی «عابد» شده‌اند. هفته‌نامهٔ لیتراتورنایا گازتا (*Literatour naia Gazeta*) که هوادار یلتسین است، چند صفحه‌ای از نوشته‌های یکی از خاخام‌های اسرائیل را منتشر می‌کند که از بیست سال پیش در پی چاپ تازه‌ای از تلمود است. مجلهٔ فوق استالینی *Nach Soremennik*، عکسی از شاگردان دانشکدهٔ افسری را چاپ کرده است که برای رسمیت یافتن دوران آموزش خود، خواستار انجام مراسم نیایش کلیسایی شده‌اند. همین مجله در شمارهٔ سپتامبر خود، پا را از این هم فراتر گذاشته و برگزیده‌ای از پیش‌گوئی‌های الهی دربارهٔ آینده روسیه را از زبان برخی از راهبان و عابدان و راهبه‌ها و قدیسان و کشیش‌ها و اسقف‌ها و پیش‌گویان معروف، «برای معتقدان و منکران» منتشر می‌کند... (این آمیزهٔ نوستراداموس[۲] و قدیسه اودیل[۳] در نشریهٔ طرفداران شبه کودتای نافرجام ماه اوت به خوبی نشان‌دهنده نوکیشی

---

۱. کلمه‌های اختصاری رایج در زبان دیوان‌سالاری برای ماتریالیسم تاریخی = هیستمات و ماتریالیسم دیالکتیکی = (دیامات).

۲. (Nostradamus) پزشک و ستاره‌شناس فرانسوی (۱۵۰۳-۱۵۶۶). مجموعهٔ پیش‌گوئی‌های او بسیار معروف است.

۳. (Saite odile) قدیسهٔ معروف آلزاسی (حدود ۶۶۰-۷۲۰) بنیان‌گذار دیر هوهنبورگ در آلزاس. ـ م.

متافیزیکی «روشن‌فکران» دستگاه همزمان با تغییر بینش اقتصادی خود دستگاه است.)

یک کشیش روسی در مصاحبه با نشریهٔ فیگارو ماگازین (*Figaro Magazine*، ۲۸ سپتامبر ۱۹۹۱) با تاسف، پیش‌بینی بدبینانه‌ای پیرامون عمق این پدیده ارائه می‌دهد و ضمن بیان آرای شدیداً ضدکمونیستی خود... می‌گوید:

> بیشتر اوقات، غسل تعمید هنوز نوعی عمل سطحی، پیروی از مد روز، حرکتی به نشان طغیان بر ضد حاکمان کهن است، ولی مردم حقیقتاً به اصول مسیحیت گرایش نیافته‌اند. هنوز زندگی مسیحی را حقیقتاً آغاز نکرده‌اند. با اخلاص به کلیسا نمی‌آیند، آیین عشای ربانی را صادقانه انجام نمی‌دهند... هنوز راه بسیار زیادی را باید بپیمایند.

گرچه خشم یا تحقیر در برابر دستگاه دیوان‌سالاری، در برابر حقایق رسمی کاذب آن و در برابر دوره‌های اجباری «مارکسیسم ـ لنینیسم» و ... افرادی از همهٔ اقشار و طبقات را به‌سوی اعتراض دینی کشانده است، چگونه می‌توان فراموش کرد که تاریخ کلیسای روس، تاریخ سرسپردگی طولانی به دولت است؟ کلیسایی که در آغاز این قرن، لئون تولستوی را تکفیر کرد، در میان خود، بوروکرات‌های روحانی‌ای داشته و دارد که تعدادشان از مخالفانی مانند کشیش اعظم آواکوم[1]، بی‌نهایت بیشتر است. این کلیسا که از پیچ و مهره‌های همیشگی قدرت حاکم بوده (به استثنای سال‌های پیش از انقلاب ۱۹۱۷) هیچگاه نقش عامل وجدان ملی را به‌شیوهٔ کلیسای کاتولیک لهستان، طی تقریباً دویست سال، ایفا نکرده است. خوش درخشیدن این کلیسا در دستگاه حکومتی ــ دستگاهی که معلوم نیست ایمان آورده است یا نه ــ و در نزد روشن‌فکران و رسانه‌ها، به احتمال زیاد، بسیار زودگذر خواهد بود، چراکه در پی فروپاشی اقتصاد، دگرگونی‌های اجتماعی و سیاسی پا خواهد گرفت که نیروهای موجود توان جلوگیری از آن را نخواهند داشت.

اما حزب کمونیست چه می‌شود؟ این حزب شاید معلق و منحل شده باشد، اما «افرادش» همه جا باقی مانده‌اند، در رأس مجامع، موسسات، وزارتخانه‌ها، در راس همه چیز و همه جا. این، بی‌هیچ تردیدی، یکی از جمله‌هایی است که امروزه، اغلب در اتحاد جماهیر شوروی (سابق) شنیده می‌شود. جمله‌ای که در عین حال هم درست و هم نادرست است: درست است چرا

---

۱. کشیش اعظم پتروویچ آواکوم (Petrovitch avvakoum) (۱۶۲۰ـ۱۶۸۲) از بنیان‌گذاران جنبش موسوم به «کهن معتقدان» که با اصلاحات دینی تزار که مجری آن اسقف کیکون بود. از در مخالفت درآمد. به‌سبب مخالفت قاطع با این اصلاحات، دچار تعقیب‌ها و شکنجه‌های بسیاری شد، به سیبری تبعید گشت و سرانجام به‌فرمان تزار، زنده زنده در آتش سوخته شد.

که حزبی‌های مهمی که به هیئت‌های: گوناگون دموکرات، تاجر، سوداگر، بورس‌باز یا حتی بانکدار درآمده‌اند یا درنیامده‌اند. در تمامی مقام‌های حساس، باقی مانده‌اند. اما در عین حال، دستگاهی که نام حزب را داشته، به‌عنوان نیروی سیاسی فروپاشیده است. این دستگاه از مدت‌ها پیش دیگر حزب حقیقی نبوده و با دستگاه دولتی، در تمامی سطوح، کاملاً درهم آمیخته بوده است، تا جایی که هم در واقعیت امر و هم در ذهن مردم، بخش جدایی‌ناپذیری از این دستگاه شده است.

فروپاشی سیاسی حزب کمونیست اتحاد شوروی ــ که به هیچ وجه به‌معنای نابودی دستگاه حزبی نیست ــ این مانع را از پیش پای شکل‌گیری سازمان‌های سیاسی طرفدار طبقهٔ کارگر، یا به تعبیری عام‌تر، طرفدار دنیای کار، برمی‌دارد.

فقیر شدن شتابان

وخامت فزاینده و پرشتاب اوضاع اقتصادی و اجتماعی، فقیر شدن شتابان میلیون‌ها بازنشسته و کارگر (پنجاه وپنج درصد از جمعیت، بر طبق آمارهای رسمی، زیر خط فقر قرار دارند) تقسیم اردوگاه «دموکرات‌ها» که در میان آن‌ها، جناح یلتسین ـ پوپوف ـ سونجاک، معرف قاطع‌ترین طرفداران خصوصی کردن اقتصاد هستند.) همه و همه طبقهٔ کارگر را به ایجاد قطب‌های تجمع جدیدی، فرا می‌خوانند.

از جمله، به‌عنوان مثال، چهارشنبه ۴ سپتامبر در مسکو، کمیته‌ای برای ایجاد حزب کار تشکیل شد. شرکت‌کنندگان در این مجمع عبارت بوده‌اند از: رهبران سندیکایی (و در میان آن‌ها، آقای شامکوف، رهبر فدراسیون مسکو که از حزب کمونیست استعفا کرده است) اعضای حزب کمونیست (کسانی که عموماً به گرایش اقلیت ضعیف موسوم به پلاتفرم مارکسیستی تعلق دارند)، رهبران کنفدراسیون آنارکو، سندیکالیست‌ها (سندیکالیست‌های آنارشیست) و حزب کوچک سوسیالیست که پنج نماینده در شورای منطقه مسکو دارند. سازمان‌دهندگان این مجمع، فراخوانی را در نشریه *Moskovskaia Paravda* در ۲۸ اوت منتشر کردند، اما بسته‌های باز نشدهٔ هزاران نسخه از این نشریه به طرز مرموزی خریداری و نابود شد...

در این مجمع تصمیم گرفته شد که کمیته‌های پشتیبانی در مؤسسات ایجاد گردد. «دموکرات‌های» طرفدار یلتسین بی‌درنگ واکنش نشان دادند. صبح روز بعد، رهبران فدراسیون سندیکاهای مسکو که در این مجمع شرکت کرده بودند، پیامی را از دفتر ریاست جمهوری روسیه دریافت داشتند که در آن، فرمان آقای بوریس یلتسین در ۲۰ ژوئیه ۱۹۹۱ یادآوری شده بود؛ فرمانی که «هر گونه فعالیت سیاسی را در مؤسسات» ممنوع می‌کند و به‌علاوه فعالیت سندیکاها

را تابع توافق میان مدیریت موسسه و جمع کارگران می‌سازد. آقای یلتسین به بهانهٔ بروز یک رسوایی مالی در سندیکای مستقل و نوپای معدنچیان (تأسیس شده در اکتبر ۱۹۹۰) فرصت را غنیمت شمرده و آقای ویکتوراوتکین، رئیس کمیسیون اصلاحات شورای عالی را در رأس این سندیکا قرار داد... در جلسهٔ شورای کنفدراسیون کار، در ۲ نوامبر، آقای اوتکین اعلام داشت: «دیروز ما خواستار افزایش قیمت‌ها بودیم، امروز، آن موضوع به پایان رسیده و خواستار اصلاحات هستیم!»

بنیان‌گذاران حزب کار در یک سند مقدماتی، اعلام داشتند:

> نیروهایی که امروز بر کشور حاکم‌اند (...) بر ضرورت خصوصی کردن بسیار گسترده اقتصاد و سرمایه گذاری انبوه سرمایه‌های خارجی پافشاری می‌کنند (...) در این تمایل به بنای «آیندهٔ سرمایه‌دارانهٔ درخشان» تمامی آنچه با سوسیالیسم پیوند داشته، حتی تضمین‌های اجتماعی اولیه‌ای چون: حق کار، آموزش و پرورش و بهداشت و درمان رایگان را کنار می‌گذارند.

یکی از مشاوران آقای یلتسین، آقای الکسیس گولوفکوف، رئیس بخش بررسی و برنامه‌ریزی سیاست در دبیرخانه او، در مصاحبه‌ای با لیتراتور نایا گازتا در ۳۰ اکتبر ۱۹۹۱ گفت:

> اقدامات بی‌نهایت دردناکی ضروری است که کاملاً برخلاف میل مردم است. بر طبق خوش‌بینانه‌ترین محاسبات، بایستی منتظر افزایش قیمتی در حد دویست تا سیصد درصد باشیم. شمار بیکاران و فقیران رو به افزایش است. بر اثر شدت عملی که حکومت خواهد برد، تعداد موسسات ورشکسته طی دو ماه آینده، اگر نه به هزاران، به صدها خواهد رسید. به‌علاوه با کاهش شدید بودجه برای هزینه‌های جاری، با افزایش قرضه‌ها و مالیات‌های جدید روبه‌رو خواهیم بود.

برای دست‌یابی به این چشم‌اندازهای دل‌انگیز مشت آهنین لازم است:

> حکومت که خواستار اجرای اصلاحات است (...) باید قوی و مصمم باشد. باید بتواند در برابر فشار مردمی ایستادگی کند که نارضایتی‌شان به ناگزیر در اعتصاب‌ها و شاید هم در شکل‌های اعتراض خشن‌تری جلوه‌گر خواهد شد.

بنابراین «دموکرات‌ها» در نظر دارند برای گرسنگی دادن هر چه بیشتر به مردم، روی آن‌ها چماق بکشند! برای این کار، آژانس مسکویی کارآگاهان خصوصی، ALEX (نسخهٔ بدل روسی آژانس امریکایی اعتصاب‌شکنان پینکرتون در قرن پیش) به مدیران کارخانه‌ها پیشنهاد می‌کند تا گروه‌های مراقبتی متشکل از «قوی‌پنجگان» را که مواجب‌شان از فرد فرد کارکنان مؤسسه کسر می‌شود، در اختیار آنان بگذارد. آنارکو سندیکالیست‌ها می‌نویسند: این همان گارد سفید است. کارگران کارخانهٔ کالینین قبلاً با این نخستین گردان چماق‌کش‌های خصوصی کردن اقتصاد، دست و پنجه نرم کرده‌اند.

این برنامه به هنگامی آماده می‌شود که فقر، میلیون‌ها نفر از اهالی کشور را آزار می‌دهد، به‌هنگامی که پدیدهٔ گدایی به‌صورت آفتی اجتماعی مجدداً نمایان می‌شود، به‌هنگامی که بیکاری در را می‌کوبد و خصوصی کردن اقتصاد، صدها مؤسسه را با خطر تعطیلی روبه‌رو ساخته است و ...

اکنون روشن می‌شود که چرا رسانه‌های آن‌جا ترجیح می‌دهند به‌جای سخن گفتن از نوزایی دشوار اما واقعی جنبش کارگری، از «نوزایی دینی» سخن بگویند.

روسیه، اهل کام و اهل نیاز*

الکساندر میخالویچ

پزشکان روس تحصیل کرده در سوئیس و آلمان و اتریش بودند که از ۱۹۰۷ به بعد، آثار و منابع مربوط به روان‌کاوی را در روسیه تزاری منتشر ساختند و کاربرد تحلیل‌های روان‌کاوانه را آغاز کردند. این پیروانِ شکل‌های متعادل‌تر فرویدیسم با نظریاتی که علل بیماری‌های ذهنی را فطری می‌داند و نیز با برخورد بدبینانه و منفعل به محبوسان آسایشگاه‌های روانی به مخالفت برخاستند. آنان که در چارچوب مجامع محلی به فعالیت می‌پردازند بر این نظرند که در جامعه‌ای خودکامه که استقلال فکر و عمل اعضایش را به کلی سلب می‌کند، کار دربارهٔ رؤیاها، تداعی معانی‌ها، و اوهام و تخیلات جنسی و کودکانه راه به جایی نمی‌برد. با وجود این دستگاه سانسور تزاری برای فعالیت مجلهٔ *Psixoterapiya* و نیز محفل پزشکی «جمعه‌های کوچک» و ترجمهٔ آثار فروید و شاگردانش هیچ مانعی ایجاد نکرد.

فرویدی‌های روس که در نهادهای علمی و حرفه‌ای کشورشان جایگاهی استوار یافته‌اند، مخالف آن‌اند که شخصیت افراد را به پیشینهٔ روانی ـ جنسی، به تأثیرات آسیب‌های دوران کودکی، به تعارض روانیِ ناشی از فاصله و انطباق گذشته و حال در تجربیات شخصی آنان، پیوند دهند. آنان به روش‌های روان ـ درمانی روی می‌آورند، روش‌هایی که روان‌کاوی را (برای روشن

---

* پیام، شمارهٔ ۲۷۴، فروردین ۱۳۷۲.

کردن معانی نشانه‌های بیماری) با تلقین (برای تعلیم و انطباق مجدد بیماران) درهم می‌آمیزند.

تأثیر مکتب «عصب‌نگری» که آفریدهٔ سچنوف بود و سپس به‌دست پاولوف و بخترف گسترش یافت، فرویدی‌های روس را بر آن داشت که برای سازوکارها و فرآیندهای روانی‌ای که روان‌کاوی به تشریح آن‌ها می‌پردازد، بنیادهای فیزیولوژیکی بیابند. این شیوهٔ برخورد تقلیل‌گرایانه تا حدی بدگمانی به درون‌نگری، تبدیل بازتاب مغزی به مفهوم اساسی روان‌شناسی علمی، و کوچک شمردن آگاهی بیماران روانی از اختلال‌های روانی خود را برانگیخت.

اما این نگرش مشترک و اراده‌گرایانه به فرد در مقام یک موجود برنامه‌ریزی شده، در نزد پزشکان بالینی مانند دکتر دروسنس، اوسیپوف، ویربوف و پونیتزکی که درستی کشف‌های فروید دربارهٔ علل جنسی روان‌نژندی‌ها را می‌پذیرفتند، تا حدی تعدیل شد. این امر در حکم کشف نوعی «واقعیت روانی» در فرد بود، واقعیتی که حاصل اصل لذت بود و پندارهای علم آموزش اراده‌گرا را پذیرا نمی‌شد. در همان زمان پیروان فروید به کاربرد روان‌کاوی در ادبیات و در امور سیاسی پرداختند و به پیروی از داستایفسکی یا تولستوی، انگیزش‌های نهفته در پس بعضی از شکل‌های فعالیت تروریستی و انقلابی را بازیافتند.

مرحلهٔ بُلشویکی ــ استالینی

نظام جدیدی که زادهٔ انقلاب اکتبر بود، وجود انجمن روان‌کاوی شوروی (۱۹۲۲ـ۱۹۳۱) و مؤسسهٔ حکومتی روان‌کاوی (۱۹۲۲ـ۱۹۲۵) را تحمل کرد. در نظر روشن‌فکران شهرهای بزرگ و سازمان‌های جوانان کمونیست، فروید می‌توانست مکمل مارکس باشد و اجرای رهنمود لنین دربارهٔ آزادی جنسی برای درهم شکستن خانوادهٔ فروبسته و سنتی بورژوایی را توجیه کند. تروتسکی در آثار فروید و آدلر ابزار آفرینش انسان نو و انتقاد قاطع از نظریات ایده‌آلیستی را می‌یافت. پزشکان طرفدار روان‌کاوی مانند آزالکنید بر آن بودند تا بر مبنای مفهوم «والایش» یک علم آموزش جدید را ابداع کنند: از آن‌جا که موجود انسانی فقط یک شکل واحد از انرژی زیستی ـ روانی را داراست، پس باید آن را چنان هدایت کرد که از عرصهٔ شهوت جنسی بیشترین بهره را برای هدف‌های جمعی بیرون کشید و شاید هم «پایان محبوسیت جنسی» را تضمین کرد!

انجمن روان‌کاوی شوروی که مجمع دانشگاهیان و رده‌های متوسط حزب کمونیست و هوادار آیین فروید بود، با وجودی‌که با این عقاید نامعقول موافق نبود، در مورد الگوهای عمل پیش‌گیرانهٔ جامعه‌شناختی به بررسی می‌پرداخت. بانوی مربی، ورا اشمیت، در سال ۱۹۲۲ کانون

«همبستگی بین‌المللی» را در مسکو تأسیس کرد و به تجربهٔ روشی بدیع در آموزش کودکان، با روش‌های پرورش حس واقعیت، نظافت و استقلال فردی که برای کاهش هر چه بیشتر سرکوبی سائقه‌های جنسی کودکان و گناهکارانه بودن آن‌ها به کار می‌رفت، همراه شد. اما این آزمون آموزش غیرآمرانه در ۱۹۲۵ سرکوب گردید. علاوه بر آن، پس از شکست سیاسی تروتسکی و پایان یافتن «سیاست نوین اقتصادی» (نپ)، وظیفهٔ استحکام و «معالجهٔ» شخصیت به «معجزهٔ برنامه» سپرده شد.

جنبش روان‌کاوانهٔ شوروی، حتی پیش از ممنوعیت‌های استالینی در معرض نابودی قرار گرفت. روان‌کاوی به‌عنوان روندی بسیار طولانی و بسیار پرهزینه که فرد را در ذهن خودش محبوس می‌کند، محکوم شد. ردّ همهٔ شکل‌های روان ـ درمانی، مقدمه‌ای بر آن جنبشی بود که در آغاز دههٔ سی به پا شد و تحت لوای کارایی صنعتی به سرکوب تمایلات فردی پرداخت. والبته پس از آن‌که روان‌شناسیِ خود به مرگ محکوم گردید، ارجاع به جنسیت کودکانه و به اوهام، با ممنوعیت بیشتر مواجه گشت.

پژوهش‌گران به‌رغم سیاست ارعاب، از شناسایی ویژگی برخی از فرایندهای روانی فردی و از وجود یک ضمیر ناخودآگاه جانبداری می‌کردند. رمان‌نویسانی مانند زامپاتین در کتاب ما و اولشا در کتاب حسد، جسورانه اعلام کردند که انقلاب، یک اردوگاه سرکوب را با خود به‌وجود آورده که رسوخ جنسیت در آن، چه بسا فرایند جاری آدمک‌سازی را با شکست مواجه سازد. آنگاه فرویدیسم به‌ناچار زندگی مخفی در پیش گرفت و بعدها الگوی انتقام فرد، در دوران پس از استالین گردید.

انتقام ذهنیت و فردیت، پس از استالین

در ۱۹۵۸، عصب‌شناسی به نام ف. باسین، با استفاده از فضای باز سیاسی درصدد برآمد که مباحثات مربوط به ضمیر ناخودآگاه را مجدداً باب روز کند و به نوزایی روان‌شناسی شوروی یاری برساند. سخن‌رانی‌ای که در ۱۹۶۲ در مسکو به او اختصاص داده شد، به این کوشش برای بازیافتن معنای ذهنیتِ زیستهٔ فرد از رهگذر نوعی نقد از روان‌کاوی، که جنبهٔ ایدئولوژیکی کمتری داشت، رسمیت بخشید.

مرحله‌های ادواری گشایش و فروبستگی، که تحول جامعهٔ شوروی را مشخص می‌سازند، با پیشرفت‌های مهمی همراه‌اند: گسترش شهرها، توسعهٔ آموزش عالی، افزایش دسترسی نسبی به اطلاعات و اخبار و مبادلهٔ با غرب. در ۱۹۶۸ ف.باسین در یک تک‌نگاری دربارهٔ ضمیر ناخودآگاه، کوشید با نوعی حمایت رسمی، یک نظریهٔ شخصیت را مطرح سازد که راه را برای

فرایندهای ناخودآگاهانه، برای سازوکارهای دفاع از خود (فرافکنی، دلیل تراشی، والایش، واپس‌رانی) هموار سازد. اما این فرد جدید که ساخته و پرداختهٔ روان‌شناسی شوروی بود، انسانی بود کامل و متعادل که می‌توانست رفتار خود را برای انطباق با الزامات واقعیت، تغییر دهد. تعارض روانی پایدار یا روان نژندی و آسیب‌های ناشی از میل جنسی جز پدیده‌های فرعیِ خاص اقلیتی از جمعیت (بیماران روانی) نیستند. این برداشت از فرد که جنسیت و تعارض‌های روانی در آن نقشی ندارند تا کنگره تفلیس در ۱۹۶۹ که به مسئلهٔ ضمیر ناخودآگاه اختصاص داده شد، دوام آورد.

در سال‌های هفتاد، در علوم اجتماعی شوروی خاطرنشان شد که توسعهٔ کیفی اقتصاد و انطباق با سومین انقلاب صنعتی که در حال شکل‌گیری است، مستلزم ناهمگونی اجتماعی نسبی و میزانی از استقلال فکر و عمل افراد است: این امر نشان انتقام شخصیت از تقلیل‌گرایی‌های مکانیکی بود که فرد را صرفاً به ابعاد اجتماعی و زیستی‌اش کاهش می‌داد زیر پوشش روان‌شناسی اجتماعی و بررسی علمی کنش و واکنش‌های جمعی، نوعی کثرت‌گرایی محدود، ارزش و اعتبار یافت.

به پرسش کشیدن روان‌کاوی در دورهٔ پروستریکا

از سال ۱۹۸۵ به بعد برخی از دانشمندان شوروی، اعادهٔ حیثیت از روان‌کاوی، ایجاد مرکزی برای شناخت علمی پدیده‌های جنسی و انتشار آثار فروید را خواستار شدند. کاربست غیررسمی روان‌کاوی که تا آن هنگام فقط تحمل می‌شد، به درون نظام تعاونی‌ها راه یافت. در ۱۹۸۹، آرون بلکین انجمن روسی روان‌کاوی را در مسکو بازگشایی کرد، این روان‌پزشک و غده‌شناس، حدود ده سال پیش کتابی به نام سوسیالیزه کردن فرد منتشر کرده و در آن به پلیدی‌های نظام استبداد فراگیر استالینی تاخته بود. دراین کتاب به‌ویژه خاطرنشان کرده بود که فرایند همانندسازی با رئیس حکومت، چهرهٔ پدر خانوادگی را درهم شکسته، فرد را واداشته که هر گزینه‌ای را که حکومت مقدس‌وار آن را رد کرده، به‌طور منظم و خود به‌خود اهریمنی بداند و سرانجام مرگ اندیشه و زوال هر گونه حس اخلاقی را باعث شده است؛ در حالی‌که عطش آزادی جز در طغیان‌های پرخاش‌گرانهٔ زودگذر، مجال بروز نیافته است. منتقد ادبی، کوگان نیز در کتاب اودیپ شوروی به «همانندسازی آزاردهنده با پدر گم شده، شرم از پدری که به‌عنوان دشمن مردم تبعید و نابود شده و تنهایی و آوارگی پسر» می‌تازد.

رمان‌نویسانی مانند ووینوویچ یا زینوویف به توصیف آن فردی پرداخته‌اند که حاصل «تمدن انعام» است، تمدنی که عوامل محرک‌اش، غبطه و تنفرند و پیروزی بندگی و خودخواهی

را نشان می‌دهد. تحلیل‌گران (روان‌کاوان) تازه‌کار به‌طور پیوسته با بیمارانی روبه‌رو می‌شوند که از پذیرش استقلال فکر و عمل خویش سرسختانه سرباز می‌زنند، خواهان مداوای سریع هستند و ارزش نجات‌بخش پرداخت هزینهٔ جلسات معاینه را درنمی‌یابند.

این سر بر آوردن رنجبار فرد، به همراه بازگشت روان‌شناسی و شکل‌های تلفیقی روان‌کاوی، بر متن آسیب‌های اجتماعی صورت می‌گیرد: می‌بارگی، میزان هولناک مرگ‌ومیر کودکان، فعالیت آشکار باندهای مافیایی. اقدام‌های حاد برای اصلاحات اقتصادی، روشن‌فکران هنری و علمی را، که انتقال ذهنیت و فردیت از الگوی استبداد فراگیر را سازمان داده‌اند، با دشواری‌های بسیار روبه‌رو ساخته است.

در هر حال این فرایند ناروشن گوناگون شدنِ فرهنگی و اجتماعی، بی‌تردید با خاطرهٔ دور فرویدیسم روس و کنجکاوی‌ای تقویت می‌شود که روان‌کاوی، امروزه در جامعه‌ای با سطح آموزش بالا بر می‌انگیزد.

چرا جنگ؟*

زیگموند فروید[1]

شما در آغاز از روابط میان حق و قدرت پرسش می‌کنید و این بی‌تردید نقطهٔ عزیمت درست پژوهش ماست. ولی آیا من می‌توانم به‌خود روا دارم که واژهٔ تند و تیزتر و سخت‌تر «خشونت» را جایگزین واژهٔ «قدرت» سازم؟ حق و خشونت در حال حاضر برای ما از زمرهٔ تناقضات‌اند. اما به‌راحتی می‌توان نشان داد که یکی از دیگری مشتق شده است....

اختلاف منافع میان انسان‌ها، در آغاز با خشونت حل شده است. در سرتاسر عرصهٔ حیوانی نیز که انسان را نمی‌توان از آن مستثنی کرد، وضع بر همین منوال است. البته در مورد انسان باید اختلاف عقاید را نیز افزود که تا بلندترین قله‌های انتزاع پیش می‌رود و حل آن گویی روشی دیگر را طلب می‌کند. اما این پیچیدگی مدت‌ها بعد آشکار می‌گردد.

در آغاز در قبیله‌های کوچک، برتری نیروی بدنی است که تعیین می‌کند چه چیزی باید به فردی تعلق داشته باشد یا ارادهٔ چه کسی باید اجرا گردد. اما دیری نمی‌گذرد که نیروی بدنی از ابزار گوناگون مدد می‌گیرد و سپس همین ابزار جایگزین آن می‌گردد. پیروزی از آن کسی است که بهترین جنگ‌افزارها را دارد یا آن‌ها را با مهارت هر چه تمام‌تر به‌کار می‌برد.

---

* پیام، شماره ۲۷۴، فروردین ۱۳۷۲.

۱. این مقاله، پاسخ زیگموند فروید به نامهٔ اینشتین است که گزیده‌هایی از آن پیش‌تر در پیام یونسکو، شمارهٔ ۱۱۳، خرداد ۱۳۵۸ به چاپ رسیده است.

کاربرد جنگ‌افزار نشان‌دهندهٔ زمانی است که برتری فکری، دیگر اندک اندک جای نیروی بدنی را می‌گیرد؛ هدف نهایی پیکار تغییر نمی‌کند: یکی از طرف‌های درگیر، در پی آسیبی که بر وی وارد می‌شود و بر اثر از دست دادن قوا، باید از خواسته‌ها یا مخالفت‌جویی خود دست بردارد. این نتیجه هنگامی به‌حد کمال به‌دست می‌آید که کاربرد خشونت، حریف را برای همیشه از میان برمی‌دارد، یعنی او را می‌کشد.

این شیوهٔ کار دارای دو امتیاز است: حریف نمی‌تواند در فرصتی تازه مبارزه را از سر گیرد و عاقبت او، دیگران را از دنبال کردن راه وی، منصرف می‌کند. افزون بر این، کشتن دشمن یکی از تمایلات غریزی را برآورده می‌سازد که در جایی دیگر به بحث دربارهٔ آن بازمی‌گردیم. ممکن است که قصد کشتن حریف با این طرح و تدبیر روبه‌رو گردد که اگر پس از به تسلیم کشاندن حریف، زنده نگاهداشته شود، می‌توان برای انجام خدمات مفید از او کار کشید. در چنین موردی، خشونت به‌جای کشتن حریف، به اسارت او بسنده می‌کند و از همین‌جاست که عفو دشمن آغاز می‌گردد، اما فاتح از آن پس باید با عطش انتقام همیشه بیدار مغلوب مواجه گردد و در نتیجه بخشی از امنیت شخصی خود را از دست می‌دهد....

از خشونت به حاکمیت قانون

... می‌دانیم که این نظام در جریان تکامل بشر دگرگون شده و یک مسیر از خشونت به حق رسیده است، اما کدام مسیر؟ به‌نظر من فقط یک مسیر وجود دارد؛ مسیری که به این نتیجه انجامید که می‌توان با اتحاد عده‌ای ضعیف به مصاف حریفی قوی رفت: «اتحاد مایهٔ قدرت است» اتحاد، خشونت را در هم می‌شکند. نیروی افراد متحد از این پس در مقابل خشونت فردی واحد، نشان‌دهندهٔ حق است.

بنابراین می‌بینیم که حق، عبارت است از قدرت یک جمع. اما این حق هنوز هم خشونت است که همان ابزارها را به کار می‌گیرد، همان هدف‌ها را دنبال می‌کند و همواره آمادهٔ تاختن به هر کسی است که در برابرش پایداری کند. اختلاف در واقع صرفاً در آن است که دیگر نه خشونت فرد بلکه خشونت جمع، غلبه می‌یابد.

اما برای آن‌که این گذار خشونت به حق جدید تحقق یابد، باید که یک شرط روانی برآورده شود: اتحاد جمع باید ثابت و پایدار باشد. اگر فقط با هدف پیکار با دشمنی نیرومندتر شکل بگیرد و پس از شکست او منحل شود، هیچ نتیجه‌ای به‌دست نخواهد آمد. نخستین فردی که سپس از راه برسد و خود را نیرومندتر بداند دوباره در پی برقراری سلطهٔ خشونت‌آمیز برخواهد آمد و این دور باطل همواره تکرار خواهد شد.

جمع باید همیشه حفظ شود، متشکل گردد، قوانینی برای پیش‌گیری از قیام‌های احتمالی مقرر دارد، نهادهایی تعیین کند که مراقب رعایت مقررات ــ قوانین ــ باشند و اجرای احکام خشونتِ منطبق با قانون را تضمین کنند. در پی به‌رسمیت شناختن چنین وحدت منافعی، در میان اعضای گروهِ انسان‌های متحد شده، پیوندهای عاطفی و احساسات جمعی شکل می‌گیرد که پایه و اساس نیروی این جمع می‌گردد...

وضعیت تا هنگامی ساده است که جمع از افرادی با نیروی برابر تشکیل شود. در این حال قوانین چنین تجمعی در زمینهٔ جلوه‌های خشونت‌آمیز قدرت، مشخص می‌کنند که فرد باید تا چه حد از آزادی شخصی خود دست کشد تا امنیت زندگی جمعی تداوم یابد.

اما چنین حالت آرامشی فقط به‌طور نظری به‌تصور درمی‌آید. در واقعیت امر، سیر رویدادها پیچیده‌تر می‌شود زیرا که جمع از همان آغاز، افرادی با نیروی نابرابر را در بر دارد ــ مردان و زنان، اولیا و فرزندان ــ و دیری نمی‌گذرد که جنگ و اسارت، فاتحان و مغلوبانی می‌آفریند که به اربابان و بندگان بدل می‌شوند. از این پس حق جمع، بیان‌گر این قدرت‌های نابرابر است. قوانین به‌دست و به‌نفع سلطه گران وضع می‌گردد و حقوق ناچیزی به بندگان داده می‌شود.

از این هنگام نظم قانونی از دو سو با آشوب‌هایی روبه‌رو می‌گردد: نخست اقدام‌های این یا آن ارباب برای زیر پا گذاشتن محدودیت‌هایی که در مورد همهٔ همتایان او اعمال می‌شود که پیامد آن، بازگشت از حاکمیت حق به حاکمیت خشونت است. در وهله دوم، کوشش‌های مدام بندگان برای گسترش دامنه قدرت خود و برای به‌رسمیت شناخته شدن قانونی این تغییرات، یعنی مطالبهٔ گذار از حق نابرابر به حق برابر برای همگان.

این جریان اخیر هنگامی کاملاً آشکار می‌گردد که در میان جمع، بر اثر عوامل تاریخی مختلف، دگرگونی‌هایی در موازنهٔ قوا صورت پذیرد. در این حال حق ممکن است به‌نحوی نامحسوس با اوضاع جدید منطبق شود یا همان گونه که اغلب اتفاق می‌افتد، طبقهٔ حاکم آمادگی همگامی با این دگرگونی‌ها را نداشته باشد: آنگاه قیام و جنگ داخلی فرا می‌رسد و پیامد آن، لغو موقت حقوق و جنگ‌آزمایی‌های جدید است که به برقراری یک نظام حقوقی نو می‌انجامد. دگرگونی حقوق، خاستگاهی دیگر نیز دارد که به‌نحوی مسالمت‌آمیز جلوه‌گر می‌شود: دگرگونی فرهنگی در میان اعضای جمع. اما این امر در ردیف پدیده‌هایی جای می‌گیرد که بررسی آن به بعد موکول می‌شود.

مرجع عالی

بنابراین می‌بینیم که حتی در درون یک جمع نیز، برای حل اختلاف منافع نمی‌توان از توسل به

خشونت خودداری ورزید. اما ضرورت‌ها و اشتراک منافعی که حاصل زندگی مشترک در یک آب و خاک‌اند، فروکش کردن این مبارزات را تسریع می‌کنند و از همین رهگذر، امکان راه‌حل‌های مسالمت‌آمیز همواره افزایش می‌یابد. ولی کافی است که نگاهی به تاریخ بشر بیفکنیم تا شاهد رشته‌ای بی‌پایان از ستیزه‌ها باشیم: ستیز یک جمع با یک یا چند گروه دیگر یا ستیزِ میان مجامعی گاه گسترده، گاه محدود، ستیزِ میان شهرها، کشورها، قبیله‌ها، قوم‌ها و امپراتوری‌ها، ستیزهایی که تقریباً همیشه با زورآزمایی در جریان جنگ حل شده‌اند، چنین جنگ‌هایی یا به غارت می‌انجامند یا به غلبهٔ یکی و انقیاد تام دیگری.

داوری کلی دربارهٔ جنگ‌های توسعه‌طلبانه ممکن نیست. برخی از آن‌ها، از جمله جنگ‌های مغول‌ها و ترک‌ها، حاصلی جز مصیبت به بار نیاورده‌اند. اما برخی دیگر به تبدیل خشونت به حق یاری رسانده‌اند و به این منظور مجامعی گسترده‌تر ایجاد کرده‌اند که در درون آن‌ها امکان توسل به زور از میان رفته و نظام حقوقی جدیدی ستیز را آرام ساخته است.

به‌عنوان مثال، فتوحات رومی‌ها، معاهدهٔ ارزش‌مند روم را برای کشورهای حوزهٔ مدیترانه به ارمغان آورد. جاه‌طلبی‌های توسعه‌طلبانهٔ شاهان فرانسه کشوری جدید آفرید، که در پرتو صلح و اتحاد، شکوفا شد. اگرچه ممکن است این نکته بسیار متناقض بنماید اما چاره‌ای جز اذعان به آن نیست که چه بسا جنگ برای ایجاد صلح جاودانی وسیله‌ای نامناسب نباشد، زیرا که گویی از توانایی تشکیل اتحادهایی گسترده برخوردار است که در درون آن‌ها یک قدرت مرکزی، جنگ‌های جدید و ناممکن می‌سازد.

اما در واقع جنگ به چنین نتیجه‌ای نمی‌انجامد، زیرا که دستاوردهای کشورگشایی به‌طور کلی زودگذرند و اتحادهای تازه تشکیل شده، همواره به‌سبب نبودن پیوستگی میان اجزایی که با زور متحد شده‌اند، از هم فرو می‌پاشد. وگذشته از این، کشورگشایی تاکنون جز اتحادهای جزئی ــ البته پردامنه ــ نیافریده و کشمکش‌های میان آن‌ها نیز فقط با توسل به سلاح حل شدنی بوده است. حاصل همهٔ این اقدام‌های نظامی صرفاً آن بود که بشر جنگ‌های کوچک بی‌شمار و تقریباً بی‌وقفه را جایگزین جنگ‌های بزرگی کرد که چون به‌ندرت اتفاق می‌افتادند، ویران‌گرتر بودند.

در مورد دوران ما نیز همین نتیجه‌گیری که شما از راهی کوتاه‌تر به آن رسیده‌اید، کارساز است. اجتناب از جنگ بی‌تردید فقط در صورتی ممکن است که انسان‌ها برای ایجاد قدرتی مرکزی با هم به توافق برسند، قدرتی که همگان در تمام موارد اختلاف منافع از احکامش پیروی می‌کنند. در این مورد دو ضرورت به یک اندازه اهمیت می‌یابند. ضرورت ایجاد یک مرجع عالی و نیز ضرورت برخورداری این مرجع از قدرت مناسب. بدون دومی، اولی کوچک‌ترین فایده‌ای

ندارد و داشتن چنین نیرویی فقط هنگامی امکان‌پذیر می‌گردد که دولت‌های عضو جامعه، آن نیرو را در اختیارش بگذارند. و در حال حاضر نیز چندان امیدی به تحقق این امر نیست.

اما اگر نمی‌دانستیم که این سازمان در تاریخ بشر نمایان‌گر کوششی است که بسیار به‌ندرت به اندیشه درآمده و هرگز با چنین ابعادی تحقق نیافته است، علت ایجاد آن را درنمی‌یافتیم. کوششی که هدف آن کسب اقتدار قانونی، یعنی اعتبار و نفوذی الزام‌آور است که معمولاً با استناد به برخی از اصول آرمانی، بر پایهٔ داشتن نیرو شکل گرفته است.

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، دو عامل به‌هم پیوستگی جمع را تضمین می‌کند: اجبار خشونت‌آمیز و پیوندهای عاطفی ــ یا به زبان فنی، فرایندهای همانندسازی ــ میان اعضای جمع. اگر یکی از این عامل‌ها از میان برود، ممکن است که دیگری وحدت جمع را حفظ کند. بدیهی است که چنین مفاهیمی فقط در صورتی معنی خواهند داشت که با عوامل مهم اشتراک و وحدت منطبق گردند.

اکنون باید دریابیم که این احساسات مشترک از چه توانی برخوردارند. تاریخ به ما می‌آموزد که این مفاهیم واقعاً مؤثر بوده‌اند. به‌عنوان مثال مفهوم «اتحاد همهٔ یونانیان»، احساس برتری نسبت به قبیله‌های بربر همسایه، که بیان بسیار رسای آن در کنفدراسیون‌های دولت‌های یونان باستان، در معبدهای کاهنان و در بازی‌های المپیک دیده می‌شود، آن‌قدر نیرومند بود که از شدت خشونت جنگ در میان یونانیان بکاهد، ولی طبعاً توان آن را نداشت که درگیری‌های مسلحانهٔ میان گروه‌های مختلف مردم یونان را از میان بردارد یا حتی برای خوار شمردن رقیب، شهری را از متحد شدن با پارسیان دشمن منصرف سازد. احساس همبستگی مسیحی نیز با وجودی که از قدرت آن باخبریم نتوانست در دوران رنسانس دولت‌های کوچک و بزرگ مسیحی را از آن باز دارد که در جنگ‌هایی که میان خود داشتند از سلطان عثمانی تقاضای پشتیبانی کنند.

در دوران ما نیز هیچ اندیشه‌ای وجود ندارد که بتوان چنین قدرت و اعتبار آشتی‌گرانه‌ای را به آن نسبت داد. آرمان‌های ملی که امروزه اذهان خلق‌ها را به زیر سیطرهٔ خود کشانده‌اند ــ از هم‌اکنون مثل روز روشن است ــ به اقدامات خصمانه منجر می‌شود. کم نیستند افرادی که پیش‌گویی می‌کنند که فقط گسترش عالم‌گیر ایدئولوژی بُلشویکی ممکن است به جنگ‌ها پایان دهد. ولی ما در هر حال از چنین فرجامی بسیار دور هستیم و شاید نمی‌توانیم به آن برسیم مگر پس از جنگ‌های داخلی هولناک. بنابراین چنین به‌نظر می‌رسد که تلاش برای جایگزینی قدرت مادی با قدرت اندیشه‌ها، در حال حاضر هنوز محکوم به شکست است. فراموش کردن این‌که حق در اصل عبارت از نیروی زور بوده و هنوز هم نمی‌تواند از مساعدت زور صرف‌نظر کند، در حکم یک خطای محاسبه‌ای عظیم است.

غریزهٔ زندگی و غریزهٔ مرگ

اکنون بهترین کار آن است که به تفسیر یکی دیگر از گفته‌های شما بپردازم. شما تعجب می‌کنید که تحریک انسان‌ها به جنگ، این همه آسان باشد و گمان می‌کنید که در وجود انسان‌ها، اصلی فعال، نوعی غریزهٔ خشم و ویران‌گری وجود دارد که آمادهٔ دریافت چنین تحریکی است. ما به‌وجود این تمایل باور داریم و طی سالیان اخیر کوشیده‌ایم که جلوه‌های آن را بررسی کنیم.

اجازه می‌دهید که در این باره، بحثی از قوانین غریزه‌ها را که پس از تلاش‌ها و تردیدهای بسیار به آن‌ها رسیده‌ایم با شما در میان بگذارم؟ به‌نظر ما غریزه‌های بشر صرفاً بر دو نوع‌اند: از یک سو غریزه‌های حفاظت‌کننده و متحدکننده که آن‌ها را غریزه‌های عاشقانه ــ دقیقاً به همان معنای «عشق» در رسالهٔ مهمانی اثر افلاطون ــ یا جنسی می‌نامیم و البته واژهٔ جنسی را با دامنهٔ گستردهٔ مفهوم رایج جنسیت به کار می‌بریم. از سوی دیگر غریزه‌هایی که در طلب ویران‌گری و کشتارند و آن‌ها را با عنوان غریزه‌های تهاجمی یا ویران‌گر مشخص می‌سازیم.

همان گونه که می‌بینید این امر در مجموع چیزی نیست جز برگردان نظری تضاد فراگیر و شناخته شده عشق و نفرت که شاید شکلی از تقابل جذب و دفع است، تقابلی که در حوزهٔ تخصص شما نقشی برعهده دارد. اما باید به‌هوش باشیم که خیلی زود به‌مفاهیم نیکی و بدی گذر نکنیم. این دو دسته غریزه به یک اندازه ضروری‌اند و عمل متضاد یا همگام آن‌ها، سرچشمهٔ پیدایش همهٔ پدیده‌های زندگی است.

اما گویا کمتر ممکن است که یکی از غریزه‌های این دو دسته بتواند به‌تنهایی عمل کند. غریزهٔ هر دسته همیشه، به‌تعبیر ما، «آمیخته است» با مقداری از غرایز دستهٔ دیگر که هدفش را تغییر می‌دهد یا در مواردی مهمترین شرط تحقق آن است. به‌عنوان مثال غریزهٔ صیانت نفس بی‌تردید ماهیتی عاشقانه دارد، اما دقیقاً همین غریزه است که برای برآوردن خواسته‌هایش باید توانایی پرخاش‌گری داشته باشد. غریزهٔ عشق نیز هنگامی که متوجهٔ اشیایی خاص شود، برای در اختیار داشتن قطعی آن‌ها، به مقداری از غریزهٔ تملک نیازمند است. و مشخصاً دشواری در جدا کردن جلوه‌های گوناگون این دو نوع غریزه، برای مدتی طولانی ما را از تشخیص آن‌ها بازداشته است.

اگر اندکی دیگر سرهمراهی با من داشته باشید خواهید دید که در اعمال انسان‌ها نوعی پیچیدگی دیگر نیز به چشم می‌خورد. بسیار به‌ندرت ممکن است که عملی حاصل یک تحریک غریزی محض باشد، تحریکی که خود باید مجموعه‌ای از عشق و ویران‌گری باشد. بنا به قاعدهٔ کلی، چندین انگیزه که از غرایز متضاد تشکیل شده‌اند باید با هم متقارن شوند تا عمل را ایجاد کنند.

هنگامی که انسان‌ها به جنگ فراخوانده می‌شوند، ممکن است رشته‌ای گسترده از انگیزه‌ها در وجود آنان پاسخ‌گوی این فراخوان باشد. برخی از این انگیزه‌ها شریف‌اند و برخی دیگر، پست. از بعضی از آن‌ها آشکارا سخن به میان می‌آید و دربارهٔ بعضی دیگر سکوت می‌شود. ما هیچ دلیلی نمی‌بینیم که همهٔ آن‌ها را یکایک برشمریم. بی‌تردید تمایل به پرخاش‌گری و ویران‌گری در ردیف این انگیزه‌ها قرار می‌گیرد: وحشی‌گری‌های بی‌شماری که تاریخ روایت می‌کند و زندگی روزانه نیز بر آن‌ها صحه می‌گذارد.

وقتی که این تمایلات ویران‌گرانه با دیگر گرایش‌های عشقی و معنوی تحریک شوند، طبعاً وسیله‌ای برای ابراز آشکارتر خود پیدا می‌کنند. گاهی در سخن گفتن از وحشی‌گری‌های تاریخ، احساس می‌کنیم که انگیزه‌های آرمانی نقشی جز پرده‌پوشی امیال ویران‌گر ایفا نکرده‌اند. در موارد دیگر از جمله در مورد وحشی‌گری‌های دستگاه دینی تفتیش عقاید فکر می‌کنم که انگیزه‌های آرمانی در ضمیر خودآگاه، مقدم واقع شده‌اند و انگیزه‌های ویران‌گری در ضمیر ناخودآگاه، نیروی تقویت کمکی آن‌ها بوده‌اند. در هر حال این تفسیرها، هر دو، پذیرفتنی هستند.

... مایلم باز هم اندکی در مورد غریزهٔ ویران‌گری که به اهمیت بسیار آن کمتر توجه می‌شود درنگ ورزم. با صرف اندکی تلاش نظری به این نتیجه رسیدیم که این غریزه در درون هر موجود زنده، فعال است و او را به ویران‌گری، به تقلیل زندگی به حالت مادهٔ بی‌جان، وامی‌دارد. نام غریزهٔ مرگ به‌راستی برازندهٔ چنین تمایلی است، حال آن‌که انگیزه‌های عشقی، نمایان‌گر تلاش برای زندگی هستند. غریزهٔ مرگ هنگامی به انگیزهٔ ویران‌گر بدل می‌شود که به یاری برخی از نهادها علیه اشیای خارجی جلوهٔ بیرونی می‌یابد. موجود زنده بدین ترتیب زندگی خود را با درهم شکستن عنصر خارجی حفظ می‌کند.

اما بخشی از غریزهٔ مرگ در درون موجود زنده فعال باقی می‌ماند و ما کوشیده‌ایم که سرچشمهٔ مجموعه‌ای از پدیده‌های عادی و بیمارگون را در همین ذخیرهٔ درونی انگیزهٔ ویران‌گری بیابیم و حتی این بدعت را گذاشته‌ایم که منشأ شعور را با یکی از چرخش‌های غریزهٔ پرخاش‌گری به‌درون انسان توضیح دهیم. بنابراین همان‌گونه که می‌بینید وقتی چنین پدیده‌ای در مقیاسی بسیار عظیم نمایان می‌شود نمی‌توان با آن برخوردی سطحی داشت. این نیروهای غریزی در درون انسان حالتی بیمارگون به‌خود می‌گیرند اما کاربرد آن‌ها برای ویران‌گری در جهان بیرونی، موجود زنده را تسکین می‌دهد و باید تأثیری سلامت‌بخش داشته باشد. این امر ممکن است به‌عنوان توجیهی زیست‌شناختی برای همهٔ تمایلات نفرت‌انگیز و خطرناکی که ما با آن‌ها مبارزه می‌کنیم، به کار رود.

بنابراین به‌ناگزیر باید اعتراف کرد که این تمایلات بیش از مقاومت ما در برابر آن‌ها

ــ مقاومتی که هنوز باید توضیحی برای آن بیابیم ــ به طبیعت نزدیک‌اند»...

نتیجه‌ای که می‌توان از این بحث گرفت این است که ادعای حذف تمایلات ویران‌گر انسان‌ها راه به جایی نمی‌برد. در نواحی سعادت‌مند کرهٔ زمین، جایی که طبیعت هر آنچه را انسان بدان نیازمند است به وفور ارزانی می‌دارد، باید مردمانی وجود داشته باشند که زندگی‌شان در صلح و صفا می‌گذرد و نه اجباری می‌شناسند و نه پرخاشی. اما من این را به سختی می‌توانم باور کنم و خوشحال خواهم شد اگر دربارهٔ این انسان‌های شادکام اطلاعاتی بیشتر به‌دست آورم...

بر مبنای قوانین اسطوره‌ای ما دربارهٔ غریزه‌های انسانی به آسانی به ضابطه‌ای می‌رسیم که راهی غیرمستقیم به‌روی مبارزه با جنگ می‌گشاید. حال که تمایل به جنگ حاصل غریزهٔ ویران‌گری است پس جای آن دارد که به رقیب این گرایش یعنی به عشق روی آوریم. هر آنچه میان انسان‌ها پیوندهای عاطفی برقرار می‌سازد باید در برابر جنگ ایستادگی کند.

این پیوندها ممکن است بر دو نوع باشند. در وهلهٔ نخست، روابطی مانند آن‌ها که نسبت به موضوع عشق، حتی بدون مقاصد جنسی، ابراز می‌شود. روان‌کاوی در این مورد، از سخن گفتن از عشق شرمگین نمی‌شود، زیرا که دین نیز همین زبان را به کار می‌برد: همسایه‌ات را مانند خود دوست بدار، تکلیفی که بیانش آسان اما انجامش دشوار است. دستهٔ دوم از پیوندهای عاطفی، آن‌هایی است که از فرآیند همانندسازی ناشی می‌شود و بر روی آن‌هاست که بخش اعظم بنای جامعهٔ بشری استوار می‌گردد.

به‌نظر من راه دوم برای مبارزهٔ غیرمستقیم با تمایل به جنگ در انتقادی نهفته است که شما از سوءاستفاده از قدرت کرده‌اید. یکی از دیگر جلوه‌های نابرابری فطری و درمان‌ناپذیر میان انسان‌ها، تقسیم آنان به رهبران و پیروان است. اکثریت بسیار عظیم انسان‌ها را پیروان تشکیل می‌دهند. آنان به مرجعی نیازمندند که برای آنان تصمیم‌گیری کند، مرجعی که تقریباً همیشه کاملاً گوش به فرمان او هستند.

در این میان جای آن است که بسیار بیش از آنچه تاکنون تلاش شده، برای ایجاد گروهی برتر از متفکران مستقل، انسان‌های مصون از تهدید و شیفتهٔ کشف حقیقت که هدایت توده‌های فاقد ابتکار را برعهده می‌گیرند، تلاش شود. این‌که سلطهٔ قوای دولتی و ممنوعیت اندیشه که کلیسا مقرر می‌دارد، کوچک‌ترین کمکی به پرورش چنین افرادی نمی‌کند، هیچ نیازی به اثبات ندارد.

وضعیت آرمانی طبعاً در وجود جامعه‌ای نهفته است که در آن همهٔ انسان‌ها زندگی غریزی خود را تابع فرمان عقل کرده باشند. اما هیچ چیزی نمی‌تواند وحدتی چنین کامل و پایدار میان انسان‌ها ایجاد کند، حتی اگر آنان به ناگزیر از پیوندهای عاطفی با یکدیگر نیز دست بردارند

ولی امکان آن هست که این جامعه، امیدی تخیلی باشد. دیگر وسیله‌ها و راه‌های جلوگیری از جنگ بی‌تردید عملی‌ترند، اما امیدی به موفقیت سریع آن‌ها نیست. تصور آسیاب‌هایی که چنان کند می‌چرخند که پیش از فراهم شدن آرد، انسان را از گرسنگی هلاک می‌کنند، چندان خوشایند نیست.

... ولی چرا من و شما و بسیاری دیگر همراه با ما، چنین به‌شدت علیه جنگ اعتراض می‌کنیم و چرا آن را مانند یکی از فراز و نشیب‌های بی‌شمار زندگی، پذیرا نمی‌شویم؟ حال آن‌که جنگ، منطبق با طبیعت، از جنبهٔ زیست‌شناختی کاملاً منطقی و از نظر عملی، اجتناب‌ناپذیر به‌نظر می‌رسد. از پرسشی که در این‌جا مطرح می‌سازم، حیرت نکنید. شاید برای پیشبرد هر چه بهتر پژوهش، روا باشد که نقاب بی‌اعتنایی ساختگی بر چهره کشیم.

به این پرسش می‌توان چنین پاسخ داد که ما با جنگ مخالفیم چون هر انسانی حق حیات دارد، چون جنگ زندگی‌های سرشار از امید و آرزو را نابود می‌کند، فرد را اسیر اوضاعی خفت‌بار می‌سازد، انسان را برخلاف میل خود به کشتن همنوعش وامی‌دارد، وسایل مادی ارزش‌مندی را که حاصل تلاش انسان‌ها هستند، نابود می‌کند و جز آن. به‌علاوه باید افزود که جنگ در شکل کنونی خود هیچ مجالی به آشکار شدن آرمان باستانی قهرمانی‌گری نمی‌دهد و جنگ فردا، در پی تکامل جنگ‌افزارهای ویران‌گر در حکم نابودی کامل یکی از حریفان یا هر دوی آن‌ها خواهد بود.

همهٔ این نکات درست است و حتی چنان انکارناپذیر می‌نماید که جای شگفتی دارد که چرا توافق یک‌صدای بشریت هنوز جنگ را از میان برنداشته است. البته می‌توان دربارهٔ هر یک از این نکات به بحث پرداخت و از جمله پرسید که آیا جمع نیز نباید به‌نوبهٔ خود، حقی بر گردن فرد داشته باشد؟ نمی‌توان همهٔ انواع جنگ را بی‌هیچ تمایزی محکوم کرد. تا هنگامی که امپراتوری‌ها و ملت‌هایی وجود دارند که مصمم‌اند دیگران را بی‌رحمانه نابود کنند، دومی‌ها باید برای جنگ مجهز باشند. اما پرداختن به تمام این مسائل کار ما نیست و از موضوع بحث ما خارج است.

اکنون مایلم به موضوعی دیگر بپردازم: من معتقدم که انگیزه اساسی ما در مخالفت با جنگ، آن است که کاری دیگر از ما برنمی‌آید. ما صلح‌طلب هستیم، زیراکه به‌موجب انگیزه‌های حیاتی ناگزیر از آنیم. بدین ترتیب از این پس به آسانی می‌توانیم دلایلی برای توجیه نظرگاه خود بیابیم.

با این‌همه، این نکته به‌توضیح نیاز دارد و نظر من نیز این است: فرهنگ نوع بشر از مان‌های بسیار دور در حال پیشرفت بوده است (می‌دانم که عده‌ای ترجیح می‌دهند واژهٔ تمدن

را به‌جای فرهنگ به‌کار برند.) بهترین چیزهایی را که آفریده‌ایم و نیز بخش عظیمی از آنچه را مایهٔ رنج و عذاب ماست، به‌همین پدیده مدیونیم. علت‌ها و سرچشمه‌های آن ناروشن‌اند، فرجام آن نامشخص است، اما برخی از ویژگی‌هایش را می‌توان به آسانی تشخیص داد...

دگرگونی‌های روانی که پدیدهٔ فرهنگ به‌همراه دارد، بدیهی و تردیدناپذیرند. این دگرگونی‌ها بر طرد فزایندهٔ اهداف غریزی و محدودکردن واکنش‌های غریزی مبتنی هستند. احساس‌هایی که برای نیاکان ما سرشار از لذت بودند برای ما بی‌اهمیت و حتی تحمل‌ناپذیر شده‌اند. دگرگونی‌های گرایش‌های اخلاقی و زیبایی‌شناختی ما دلایل ارگانیک و حیاتی دارند.

در میان ویژگی‌های روان‌شناختی فرهنگ، دو ویژگی مهم‌تر از همه جلوه می‌کنند: نخست قوی‌تر شدن عقل که بر آن است تا زندگی غریزی را تحت اختیار خود درآورد و دوم، به درون بازگشتن تمایل پرخاش‌گری، با همهٔ پیامدهای مفید و زیانبارش. اما جنگ به شدیدترین وجه با تمایلات و استعدادهای روانی‌ای که تکامل فرهنگ برای ما به‌همراه دارد، برخورد می‌کند. و به‌همین سبب است که باید علیه جنگ به پا خیزیم و دیگر نمی‌توانیم به هیچ وجه به تحمل نکردن آن بسنده کنیم. در وجود صلح‌طلبانی چون ما، نسبت به جنگ نه فقط تنفری عقلانی و عاطفی بلکه عدم تحملی بنیادی و سلیقه‌ورزی و واکنش شدید و افراطی موج می‌زند و چنین می‌نماید که تباهی‌های زیبایی‌شناختی‌ای که جنگ در بر دارد، چندان کمتر از سفاکی‌هایی که با خود می‌آورد، در برانگیختن نفرت ما مؤثر نباشد.

و اکنون چقدر باید منتظر بمانیم تا دیگران نیز صلح‌طلب شوند؟ پاسخ به این سؤال ممکن نیست، اما، شاید امیدی واهی نباشد که به کمک این دو عامل ــ توان فرهنگی انسان و هراس موجه از پیامدهای نبردهای آتی ــ در آینده‌ای نزدیک به جنگ پایان دهیم. ولی پیش‌بینی راه‌ها و پیچ و خم‌های این فرایند از ما برنمی‌آید.

در حال حاضر می‌توانیم این را بگوییم که هر آنچه به پیشرفت فرهنگ خدمت می‌کند، برای مبارزه با جنگ نیز کارساز است.

اقلیت چیست؟*

دیردر مینتل

در غرب، طرح مسئلهٔ اقلیت‌ها از آغاز قرن نوزدهم آغاز می‌شود، از هنگامی که فروریزی مرزهای «دولت ـ ملت»های اروپا، برخی از گروه‌های قومی را زیر سیطرهٔ بعضی از دیگر گروه‌های قومی یا ملی درمی‌آورد. رایج‌ترین تعریف از این پدیده را شاید جامعه‌شناس معروف، لوئیس ویرت در ۱۹۴۵ عرضه کرده باشد:

> اقلیت عبارت است از گروهی از اشخاصی که به‌سبب برخی از خصوصیات جسمانی یا فرهنگی خود، با برخوردی متفاوت و متمایز با دیگر اعضای جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، روبه‌رو می‌شود و در نتیجه خود را در معرض نوعی تبعیض جمعی می‌بیند.

بنابراین در نظر ویرت، وجود اقلیت، به‌طور خود به‌خود مستلزم یک اکثریت ممتاز است که از جایگاهی برتر برخوردار است و جایگاه فروتر اقلیت‌ها، آنان را از شرکت کامل در زندگی اجتماعی باز می‌دارد. با آنان به‌صورت «افرادی جداگانه» برخورد می‌شود و به‌خود آنان نیز چنین احساسی دست می‌دهد. به‌طور خلاصه، اعضای یک اقلیت «آشکارا متفاوت» هستند، یعنی

---

* پیام، شمارهٔ ۲۷۷، تیر ۱۳۷۲.

بر اساس ویژگی‌های محسوسی مشخص می‌شوند که آنان را از دیگر اعضای همان جامعه جدا می‌کند؛ افرادی که با آنان رفتاری جداگانه می‌شود و به این امر آگاهی دارند که باید در مقام عضوی از یک گروه خاص، به برخوردی تبعیض‌آمیز گردن نهند.

انسان‌شناس‌هایی مثل چارلز وگلی و مروین هریس، اصلاحاتی را برای تعریف ویرت پیشنهاد کرده‌اند. به‌نظر آنان اقلیت بودن، پیامد قوانین ضمنی بازتولید اجتماعی است که باعث می‌شوند فردی به‌ناچار عضو یک اقلیت محسوب شود، حتی اگر خصوصیات آشکار آن گروه را نداشته باشد. به‌عنوان مثال، در نظام نژادی امریکای شمالی عموماً همین که معلوم شود فردی تبار افریقایی ـ امریکایی دارد، در ردیف «سیاهان» قرار می‌گیرد. بنابراین، اقلیت بودن بیشتر نوعی تقدیر فطری است تا پیامد تجربهٔ زندگی. وگلی و هریس می‌افزایند که اقلیت‌ها اغلب به‌طور درون گروهی ازدواج می‌کنند زیرا که ازدواج با افراد گروه برتر، معمولاً برای آنان ممنوع است. وظیفهٔ چنین ممنوعیت‌هایی، حفظ مرزهای موجود میان اقلیت و اکثریت و تداوم بخشیدن به امتیازهای اکثریت است. بنابراین موضوع تبار و نسبت و میراث بیش از اختلاط جنسی دوگروه اهمیت دارد. ازدواج درون گروهی، انتقال انحصاریِ مقام اکثریت را به فرزندان مشروع این گروه تضمین می‌کند و دیگران را از دست‌یابی به این مقام دور نگاه می‌دارد.

این تعریفِ اصلاح شده و بازنگری شده، در مورد بسیاری از موقعیت‌های تبعیض‌آمیز صادق است ولی کاربرد عام ندارد. در وهلهٔ نخست باید در پرتو پژوهش‌های اخیر، اصلاحاتی در مفهوم ازدواج درون گروهی وارد کرد. اگرچه تردیدی نیست که اکثریت برتر برای حفظ امتیازهای خود به ازدواج درون گروهی دست می‌زند، اما ازدواج برون‌گروهی بین اقلیت‌های مختلف نیز رواج دارد. در واقع امروزه در ایالات متحدهٔ امریکا نمونه‌های متعددی از ازدواج‌های بین‌نژادی میان اعضای اقلیت‌های مختلف به چشم می‌خورد. اما به‌ویژه از چند سال پیش شاهد پیدایش گروه‌هایی هستیم که خود را اقلیت می‌دانند و به‌عنوان اقلیت، متشکل می‌شوند اما با وجود این با معیارهای بالا ــ جایگاه فرودستی که تحمیلی سنت یا ازدواج درون گروهی باشد ــ منطبق نیستند. در این مورد به‌ویژه می‌توان از همجنس‌گرایان یا زنان نام برد. در این‌باره باز هم بحث خواهیم کرد.

امروزه پژوهش‌گران برآن‌اند تا بیش از ویرت به سلطهٔ سیاسی اکثریت، اهمیت بدهند: گروه برتر با در اختیار داشتن منابع زندگی امکان تسلط بر شرایط زندگی دیگران را، از رهگذر مراقبت‌های بهداشتی، کار و شغل، مواد غذایی، آموزش و پرورش و درآمدها، پیدا می‌کند. اکثریت از رهگذر تسلط سیاسی است که می‌تواند به اقلیت تبعیض روا دارد و در برابر او رفتاری تحقیرآمیز یا خصمانه داشته باشد، رفتاری که ممکن است از تمسخر آغاز گردد و تا انهدام پیش رود.

تعیین هویت

معیار ویرت در مورد «تعیین هویت» نیز نیازمند تصریح و اصلاحاتی چند است. گروه برتر تمایل بدان دارد که جایگاه فرودست اقلیت را نه با ساختار اجتماعی بلکه با ویژگی‌های این اقلیت توضیح دهد؛ به‌عبارت دیگر گروه برتر ترجیح می‌دهد که مسئولیت را به گردن قربانی بیندازد. این تبیین که به فرایند «نکوهش قربانی» معروف است و یکی از توجیهات تبعیض‌آمیز محسوب می‌شود نه فقط در مورد اقلیت‌های «نژادی» بلکه در مورد اقلیت‌های دینی، همجنس‌گرایان، زنان و دیگران نیز به کار برده می‌شود. برخی از نویسندگان امروزه از پیدایش نوعی نژادپرستی «فرهنگی» سخن می‌گویند: هنگامی که ریشه داشتن در یک فرهنگ به‌صورت نوعی «طبیعت ثانوی» وانمود می‌شود که به‌عنوان مثال برای توجیه اخراج مهاجران به کار می‌رود. در این مورد رفتارها، ارزش‌ها، آداب و رسوم و باورهایی را به مهاجران نسبت می‌دهند که گویا مظهر تفاوت رفع‌ناشدنی (و البته فرودستی) آنان نسبت به نمایندگان فرهنگ اکثریت است.

پافشاری بر نسبی بودن مفهوم «تعیین هویت» خاصه از آن‌رو اهمیت دارد که امروزه، به‌عنوان مثال در امریکای شمالی در هر گوشه و کناری از «اقلیت‌های مشهود» سخن به میان می‌آید. تفاوت‌های «مشهود» در واقع عبارتند از تفاوت‌هایی که در موقعیت اجتماعی خاصی، از معنایی برخوردارند. به‌عنوان مثال «تیپ» مراکشی در پاریس بسیار بیشتر از مونرال مشهود خواهد بود.

به‌عبارت دیگر خصوصیاتی که به‌عنوان «متفاوت» قلمداد می‌شوند، بیشتر برای توجیه و تسهیل مصادرهٔ قدرت به‌دست اکثریت به کار می‌رود تا برای تبیین نابرابری‌ها. افزون بر این، اقلیت‌ها نیز آن‌طور که انتظار می‌رود به آسانی و آشکارا، تشخیص‌پذیر نیستند. به‌عنوان مثال اگر یهودیان آن‌گونه که تصاویر ناهنجار سینما و مطبوعات آلمان هیتلری تبلیغ می‌کردند، کاملاً مشخص و مشهود و آشکارا متفاوت با دیگران می‌نمودند، چرا مقامات نازی حمل ستارهٔ زرد را برای یهودیان اجباری کرده بودند؟ از سوی دیگر شاهد آنیم که کاربرد عامدانه و آگاهانهٔ ویژگی‌های یک اقلیت و شناساندن خود به‌عنوان عضوی از این گروه راهی است برای گسترش آگاهی از تعلق به یک اقلیت.

اقلیت‌های جدید

نکته بالا ما را به‌موضوع «اقلیت‌های جدید» می‌رساند. در سال‌های اخیر شاهد بیداری سیاسیِ گروه‌های متعددی هستیم که خود را در مقام اقلیت‌های ستمدیده می‌دانند و آگاهی سیاسی آنان گاهی شکل‌های بسیار مبارزه‌جویانه به‌خود می‌گیرد. به‌عنوان مثال، تعریف ویرت از اقلیت‌ها، در

مورد زنان کاملاً صادق است. آنان آشکارا متفاوت‌اند، در معرض انواع نابرابری‌ها قرار دارند و در سالیان اخیر از این‌که در مقام زن، به استثمار کشیده می‌شوند، آگاهی یافته‌اند. اما تازه از اوایل دههٔ هفتاد است که جامعه‌شناسان به‌تدریج درمی‌یابند که در درون خانواده، جایگاه زن همانند جایگاه مرد نیست و موقعیت زن به‌طور کلی به مسئلهٔ سلسله مراتب‌ها و ساختارهای اجتماعی مربوط می‌شود. این واقعیت که امکان دست‌یابی زنان به ثروت، قدرت، خدمات اجتماعی، و حتی در برخی از جوامع، به غذا، کمتر از مردان است، شاهدی است بر صحت نکته‌ای که در عنوان مقالهٔ روزالین دِوُرکین دربارهٔ جایگاه اقلیتی زنان آمده است: «اقلیت بودن، ربطی به تعداد کمتر ندارد.»

همجنس‌گرایان یکی از دیگر اقلیت‌های «جدید» هستند و به این نکته آگاهی یافته‌اند که گروهی هستند که به‌سبب گرایش‌های جنسی خود، در معرض رفتاری جداگانه قرار دارند. در این مورد معیار تشخیص‌پذیری اهمیت بسیار کسب می‌کند. بسیاری از همجنس‌گرایان از هر دو جنس امروزه بر این باورند که بهترین وسیلهٔ اعتراض علیه ستم و انزوایی که به آنان تحمیل می‌شود آن است که از پس پرده به در آیند و تفاوت گرایش جنسی خود را آشکار و علنی سازند. در ایالات متحده عده‌ای حتی به این هم بسنده نکرده و از «افشای» همجنس‌گرایان شرمگین در میان هنرپیشگان، سیاست‌مداران و دیگر افراد درگیر در فعالیت‌های اجتماعی سخن می‌گویند، ولی در حال حاضر این گفتارها در حکم تهدیدهایی هستند که به‌ندرت اجرا می‌شوند.

آیا کهن‌سالان نیز یک اقلیت محسوب می‌شوند؟ تنزل مقام اشخاص سالخورده، در پیوند با شکل‌های مدرن سرمایه‌داری، با نوعی طرد و تبعیض، به‌ویژه در زمینهٔ شغل همراه است (دشواری‌های استخدام مجدد، اخراج‌های اجباری، بازنشستگی‌های پیشرس) و این امر جنبش‌های اعتراضی متعددی را برانگیخته است: فعالیت گروه «پلنگ‌های خاکستری» در ایالات متحدهٔ امریکا، تظاهرات بازنشستگان در خیابان‌های شهرهای بزرگ ایتالیا. ناشنوایان نیز یکی از دیگر گروه‌های اجتماعی‌اند که هم‌اکنون در کار آن‌اند که به‌عنوان یک اقلیت، متشکل شوند.

در دنیای معاصر نمونه‌هایی متعدد از گروهای افراد محروم دیده می‌شود که با آنان به‌عنوان گروه‌های یکسان برخورد می‌شود و صفات اخلاقی ناپسندی را به آنان نسبت می‌دهند. متفکر معاصر فرانسوی، اتین بالیبار در این باره خاطرنشان ساخته است که مقولهٔ مهاجرت (یا مهاجران) از این پس جایگزین مفهوم نژاد خواهد شد. در کانادا اغلب عقایدی به گوش می‌رسد که با تعمیم‌های بی‌مورد، تمام پناهندگان را به یکسان در ردهٔ مهاجران بسیار نامطلوب ــ انگل، کلاهبردار و مانند آن‌ها ــ قرار می‌دهند. چند سال پیش یک برنامه تلویزیونی که شامل مصاحبه با مردم کوچه و بازار در سرتاسر ایالات متحده بود، نشان می‌داد که بسیاری از مصاحبه‌شوندگان،

افراد «بی‌خانمان» را گروهی یکسان از اشخاصی می‌دانستند که گویا به‌سبب فساد اخلاق، نامطلوب و طردشدنی هستند. اگر این افکار قالبی چند سال دیگر نیز رواج یابند، چه بسا احساس اقلیت بودن در میان این گروه‌های موردنظر، رشد یابد.

بیداری اقلیت‌ها

مثال‌های بالا نشان می‌دهد که اقلیت‌ها آفریدهٔ جامعه و تاریخ هستند. شروع این پدیده، هنگامی است که اعضای یک گروه احساس می‌کنند که به‌سبب تعلق به گروه اجتماعی خاصی، در معرض یک تبعیض و بی‌عدالتی مشترک قرار گرفته‌اند. بدین ترتیب کسانی که در یک موقعیت اجتماعی ـ تاریخی ممکن است صرفاً جمعی باشند در میان دیگر جمع‌ها، در صورت فراهم آمدن شرایط لازم به یک اقلیت تبدیل می‌شوند که از نظر سیاسی، آگاه و فعال است.

همان گونه که دیدیم، کلیشه‌های تحمیل شده به اقلیت‌ها، در اغلب موارد «ذات‌گرا» هستند و به تفاوت‌های ظاهراً زیست‌شناختی یا فرهنگی، اما در هر حال فطری، بنیادی و تغییرناپذیر استناد می‌ورزند. از سوی دیگر اقلیت‌ها نیز ممکن است به این وسوسه گرفتار آیند که خصوصیاتی ذاتی و متفاوت با خصوصیات اکثریت برای خود قائل شوند: مانند برخی از نگرش‌های فمینیستی یا بعضی از آرا در مورد نژاد سیاه. در یک موقعیت توأم با آزار و تبعیض یا طرد و رد، کاملاً منطقی است که اعضای یک اقلیت به این نتیجه برسند که آنچه آنان را از دیگران جدا می‌کند، اگر یگانه نشان هویت اجتماعی‌شان نباشد، نشان مسلط آن است.

با وجود این ما بر این باوریم که آگاه شدن اقلیت‌ها ضرورتاً با این فرو رفتن در ذهنیات نادرست و هویت ناقص و تکه‌پاره، همراه نیست. برعکس این آگاهی ممکن است به احساس همبستگی فزاینده با دیگر مطرودان جامعه بینجامد. در مورد اقلیت‌های قومی، چنین همبستگی‌ای ممکن است به‌صورت گسترش انجمن‌های فراقومی، بر پایهٔ همانندی‌های فرهنگی، مبارزه با ستمدیدگی، یا تجربیات مشترکِ تبعیض و نابرابری، جلوه‌گر شود. در نظر نویسندهٔ فرانسوی زبانِ تونسی، آلبرممی، تمام ستمدیدگان ــ استعمارزدگان، یهودیان، تنگ‌دستان یا زنان ــ شبیه یکدیگرند و رنج و دردِ همانند، اغلب واکنش‌های همانند را برمی‌انگیزد. امروزه تأکید بر این همبستگی شاید تا حدی دور از واقعیت باشد، اما در دورهٔ تاریخی حاضر که آگاهی فزایندهٔ اقلیت‌ها بر تارک آن می‌درخشد و در یک صنفی‌گریِ پیوسته محدودتر جلوه‌گر می‌شود (صنفی‌گری‌ای که در آستانِ بدل گشتن به یک «فردگرایی جمعی» است) شاید این همبستگی، یگانه امید ما برای آن باشد که روزی، اعضای خانوادهٔ بشری گرد هم آیند و وحدت نوع بشر را تحقق بخشند.

در ستایش مطبوعات آزاد*

کارل مارکس

آیا نخستین وظیفهٔ جویندگان حقیقت این نیست که یک‌راست بی آن‌که به چپ و راست نظر افکنند، به‌سوی خود حقیقت پیش بتازند؟ آیا گفتن حقیقت در قالب فرمایشی و تحمیلی، در حکم از یاد بردن آن نیست؟ حقیقت چونان نور، از فروتنی به دور است؛ و تازه در برابر چه کسی باید فروتن باشد؟ در برابر خود؟ حقیقت، دروغ و نادرستی را رسوا می‌سازد. پس آیا نباید بر ضد دروغ باشد؟

اگر فروتنی خصلت پژوهش باشد، بیشتر نشانِ ترس از حقیقت است تا ترس از ضد حقیقت. فروتنی در هر گامی که من برمی‌دارم مانند ترمز عمل می‌کند و به پژوهش‌گر فرمان می‌دهد که در برابر نتیجهٔ پژوهش بر خود بلرزد. فروتنی مانع دست‌یابی به حقیقت است.

افزون بر این، حقیقت، عام و جهان‌گستر است، به من تعلق ندارد، از آن همگان است. حقیقت مرا تصاحب می‌کند، من او را تصاحب نمی‌کنم. دارایی من عبارت است از صورتِ [بیان حقیقت]، صورت [فرم]، فردیت معنوی من است. سبک همان انسان است. عجبا! قانون حق نوشتن به من می‌دهد اما مقرر می‌دارد که به سبکی غیر از سبک خود بنویسم! من می‌توانم سیمای ذهن خویش را نشان دهم اما باید نخست چین و شکن‌های مجاز و فرمایشی را بر آن

---

* تکاپو، شمارهٔ ۹، اردیبهشت ۱۳۷۳.

تحمیل کنم! چهرهٔ کدام انسان شرافت‌مندی از این الزام سرخ نمی‌شود و ترجیح نمی‌دهد که سیمای خود را در زیر ردا پنهان کند؟ ردا دست‌کم می‌تواند صورت کسی مانند ژوپیتر را پوشیده بدارد. تن دادن به چین و شکن‌های مجاز و فرمایشی چیزی نیست مگر: با سبلی صورت خود را سرخ نگاه داشتن.

شما گونه گونی شورانگیز و غنای پایان‌ناپذیر طبیعت را می‌ستایید. شما توقع ندارید که گل سرخ عطر گل بنفشه بدهد اما می‌خواهید که غنی‌ترین پدیده‌ها یعنی ذهن فقط به یک شیوه وجود داشته باشد؟ من آدمی شوخ‌طبع هستم، اما قانون امر می‌کند که با وقار بنویسم. من بی‌پروا هستم اما قانون فرمان می‌دهد که قلم من باید فروتن باشد: خاکستری بر روی خاکستری ــ تنها رنگی از آزادی که قانون به من اجازه می‌دهد آن را به‌کار برم. هر قطرهٔ شبنم در زیر تابش خورشید به رنگ‌های بی‌پایان می‌درخشد اما خورشید ذهن در هر فرد و چیزی که بازتاب یابد نباید جز یک رنگ، آن هم رنگ سمی و مجاز را بیافریند! گوهر ذهن همواره ذات حقیقت است و شما با این گوهر چه می‌کنید؟ فروتنی؟ گوته می‌گوید: «فقط فرمایگان، فروتن هستند» و شما می‌خواهید بر سر ذهن نیز همین بلا را بیاورید؟ [...] فروتنیِ عامِ ذهن، عقل است ــ این آزادی‌مندی جهان‌گستری که در هر طبیعتی، سرشت ذاتی خود را پاس می‌دارد.

• • •

آزادی، ذات انسان است تا بدان حد که حتی دشمنانش نیز آن را تحقق می‌بخشند البته در عین پیکار با واقعیت آن: آنان می‌خواهند چیزی را که به‌عنوان زیور طبیعت بشری به دور افکنده‌اند، در مقام ارزش‌مندترین زیور از آنِ خود سازند.

هیچ‌کس با آزادی [به‌طور کلی] پیکار نمی‌کند. افراد حداکثر با آزادی دیگران پیکار می‌کنند. بنابراین همهٔ انواع آزادی همواره وجود داشته است، فقط گاهی به‌صورت امتیازی خاص و گاهی به‌صورت حق عام.

[...] مسئله این نیست که آیا آزادی مطبوعات باید وجود داشته باشد، چرا که این آزادی همواره وجود دارد. مسئله این است که آیا آزادی مطبوعات، امتیاز خاص چند فرد است یا امتیاز ذهن بشر [به‌طور عام]. مسئله این است که آیا آنچه برای عده‌ای ناحق است ممکن است برای دیگران، حق به‌حساب آید؟ [...].

سانسور درونیِ حقیقیِ آزادی مطبوعات، انتقاد است. انتقاد دادگاهی است که آزادی مطبوعات، خود برپا می‌دارد.

خودسانسور هم قبول دارد که هدفی در خور نیست و فی‌نفسه، هیچ چیز خوبی ندارد و در نتیجه بر اصلِ «هدف وسیله را توجیه می‌کند» استوار است. اما هدفی که به وسایل نادرست نیاز

دارد، هدفی درست نیست [...].

برای دفاع از آزادی در هر عرصه‌ای و نیز برای درک آن باید سرشت ذاتی آزادی را، بی‌توجه به مناسبات خارجی‌اش در نظر گرفت. ولی آیا مطبوعاتی که خود را به‌سطح یک حرفه پایین می‌آورد، به سرشت خود وفادار است و بر اساس شرافت طبیعت خود عمل می‌کند و آزاد است؟ البته تردیدی نیست که نویسنده باید برای زیستن و نوشتن، پول و درآمد داشته باشد، اما به هیچ وجه نباید برای به‌دست آوردن پول زندگی کند و بنویسد.

برانژه [شاعر و آوازه‌خوان فرانسوی ۱۷۸۰ـ۱۸۵۷] در یکی از ترانه‌های خود می‌خواند:

من جز برای ترانه‌سرایی زندگی نمی‌کنم،
حضرت آقا اگر شما جایم را بگیرید،
برای زیستن ترانه می‌سرایم.

تهدید نهفته در ترانهٔ بالا دربرگیرندهٔ این اقرار ریشخندآمیز است که شاعر به‌محض این‌که شعر برایش وسیله شود به‌خودفروشی تن درمی‌دهد.

نویسنده به هیچ وجه کارهای خود را وسیله نمی‌داند. کارهایش هدفی درخورند. او آثارش را برای خود و دیگران تا بدان حد از وسیله دور می‌داند که در صورت لزوم، موجودیت خویش را هم برای وجود کارهایش قربانی می‌کند و این سخنِ واعظ دینی را ــ البته به‌شیوه‌ای به کلی متفاوت ــ سرلوحه کار خویش قرار می‌دهد: از خداوند اطاعت کن نه از انسان‌ها. خود نویسنده نیز جزو این انسان‌هاست، با نیازهای بشری و امیال بشری خویش [...] نخستین آزادی مطبوعات آن است که حرفه نباشد. نویسنده‌ای که مطبوعات را تا حد وسیله‌ای مادی پایین می‌آورد سزاوار آن است که این بردگی درونی او با بردگی بیرونی یا سانسور مجازات شود. به‌عبارت دیگر مجازات او، همانا وجود سانسور است.

ضرورت دموکراسی*

امین معلوف

امین معلوف، نویسنده و روزنامه‌نگار معاصر لبنانی در فرانسه زندگی می‌کند. سردبیر سابق مجلهٔ معروف و معتبر ژون‌آفریک بوده است و امروزه بیشتر وقت خود را به نوشتن کتاب اختصاص می‌دهد.

از آثار معروف معلوف است: لئوی افریقایی (۱۹۸۶، ترجمهٔ فارسی، انتشارات سروش، ۱۳۶۸)، سمرقند (۱۹۸۸)، بوستان انوار (۱۹۹۱)، نخستین قرن پس از بئاتریس (۱۹۹۲) و صخرهٔ تانیوس، کتاب آخر، مهم‌ترین جایزهٔ ادبی فرانسه (گنکورد) را چندی پیش نصیب امین معلوف کرد.

کامیابی امین معلوف در کسب جایزه گنکورد مایه فخر و مباهات نویسندگان، هنرمندان و روشن‌فکران آسیایی و جهان سومی است و به همهٔ جهان و به‌ویژه به‌خودشیفتگان اروپایی نشان می‌دهد که جهان سوم فقط سرزمین بیداد و استبداد و غارت و تاریک‌اندیشی نیست و گل‌های سرسبد عالم تخیل و اندیشه‌اش، رفیع‌ترین قله‌های هنر و ادب اروپا و دنیا را هم فتح می‌کنند. این فتح بر همهٔ جنوبیان استبدادزده و آفرینش‌گر و آزادی‌خواه و بیدادستیز مبارک باد!

---

* تکاپو، شمارهٔ ۱۰.

متن اصلی مقالهٔ امین معلوف در شمارهٔ نوامبر ۱۹۹۲ مجله پیام یونسکو چاپ شده است.

در سفری به پراگ در آغاز ژانویه ۱۹۹۰، چند روز پس از سقوط چائوشسکو، تظاهرکننده‌ای در جلو سفارت رومانی پلاکاردی در دست داشت که روی آن نوشته شده بود: «چائوشسکو، اروپا جای تو نیست!»

این شعار برایم جالب اما توهین‌آمیز بود. گویی دیکتاتوری و استبداد برای قاره‌های دیگر ساخته شده‌اند! این شعار البته حرف سادهٔ یک تظاهرکننده بود. اما چنین اندیشه‌ای خواه بیان شده باشد و خواه بیان نشده باشد، در اذهان جای دارد و به گمان من حتی عقیده‌ای حاکم است. استبداد و رعایت نکردن حقوق بشر هنگامی که در آسیا، افریقا و به‌طور کلی در کشورهای جنوب رخ می‌دهد کمتر به‌چشم می‌آید. نوعی خط تقسیم افقی وجود دارد که فراسوی آن، ارزش‌ها دگرگون می‌شود. گویی پای بشریتی دیگر در میان است. پایان رویارویی شرق و غرب بر تأثیر این تقسیم‌بندی افزوده است.

اروپا در گرما گرم بازیابی بخش شرقی و مرکزی خود و در غرور بر حقی که زادهٔ پیروزی برخی از ارزش‌هاست، با خطر از یاد بردن بقیهٔ جهان روبه‌روست: فراموش کردن مناطقی که به‌نظر بعضی‌ها از نظر سیاسی بی‌اهمیت و از نظر اقتصادی، پیشرفت ناپذیرند. امکان بسیار دارد که اروپا در طی پانزده سال آینده چنان سرگرم بازسازی بخش شرقی و مرکزی خود باشد که بقیه جهان را از یاد ببرد و با آن رابطه‌ای خصمانه برقرار سازد.

می‌توان پذیرفت که اعادهٔ حیثیت به «خانهٔ مشترکِ» اروپایی، بر دیگر امور مقدم باشد. اما الگوی اروپایی و آن‌جا که در حال حاضر یگانه الگوی مقبول جهانی است، نباید در محدودهٔ یک قاره جا خوش کند. اروپا گرایی مفهومی بزرگ است. اما انسان‌دوستی مفهومی است بزرگ‌تر. و اما اروپا ـ محوری فقط اندیشه‌ای کوته‌بین است که چه بسا در پایان، امیدهای امروز را بر باد دهد.

دورانی جدید

پس آیا اروپا باید الگوی خود را به جهان تحمیل کند؟ پاسخ بی‌تردید، منفی است اما اروپا باید در روابط خود با بقیهٔ جهان ضرورت‌هایی را رعایت کند. نخستین ضرورت آن است که کشورهای جنوب که همگی برای بقای اقتصادی و نیز تجهیزات نظامی به ملت‌های توسعه یافته وابسته هستند وادار شوند که هر گونه استبداد و زیرپا گذاشتن آزادی‌ها و نظامی‌گری افراطی را کنار بگذارند. امروزه تمام شرایط برای ناممکن ساختن بقای هر نظام استبدادی و برای حاکمیت

معیارهای رفتاری جدید در سرتاسر جهان فراهم آمده است. تا همین دیروز، رقابت در اردوگاه نظامی ـ عقیدتیِ بزرگ، چنین ضرورتی را دور از واقعیت می‌ساخت. اما امروزه می‌توان استبداد شکنجه، سرکوب، نژادپرستی و جنگ‌طلبی را غیرقانونی کرد. دیگر هیچ چیز پشتیبانی از یک دیکتاتور را به بهانهٔ این‌که او به‌عنوان مثال خاکریزی در برابر کمونیسم است، توجیه نمی‌کند.

البته بعضی از سیاست‌مداران و مسئولان بر آن خواهند شد تا چشمان خود را بر رفتار حاکمانی ببندند که منافع‌شان را تأمین می‌کنند، اما نقش اهل نظر و اندیشه، یعنی رسانه‌ها، روشن‌فکران و گروه شهروندان دفاع بی‌امان از این ضرورت است.

در چهارگوشهٔ جهان فقط دموکراسی می‌تواند به ماجراجویی‌های نظامی پایان دهد و راه را برای حل ستیزه‌ها هموار سازد. افزون بر این بدون برقراری دموکراسیِ قانون‌مند نمی‌توان توسعهٔ اقتصادی را به‌طور جدی در نظر آورد. این اندیشه که استبداد، پیش‌درآمد توسعه است به‌ندرت به تحقق پیوسته است. برعکس، استبداد با محبوس ساختن توان جوامع بشری، توسعه را به تأخیر می‌اندازد و آن را از درون تهی می‌سازد.

همواره این ندا به گوش می‌رسد که دورانی جدید آغاز می‌شود. همانند دوران پس از جنگ جهانی اوّل. همانند دوران پس از جنگ جهانی دوم. در هر دو مورد، سازمان‌دهی مجدد جهان به‌دست فاتحان، مصیبت‌بار از کار درآمد زیرا که درآمدی بر از سرگیری ستیزه‌ها بود. آیا دوران پس از جنگی که ما در آن زندگی می‌کنیم، دیگرگونه خواهد بود؟ آیا مانع از آن خواهیم شد که انترناسیونالیسم ره گم کرده، چراغ سبزی برای تمام افراطها و تجاوزگری‌های ناسیونالیسم باشد؟ آیا جلودار آن خواهیم بود که ناکامیِ مساوات طلبیِ ره گم کرده، بهانه‌ای برای توجیه زیاده‌روی‌های لیبرالیسم وحشی شود؟

آیا نسل ما خواهد توانست اختتامیه‌ای در خور این قرن هولناک و پرشکوه، و دیباچه‌ای برای قرن‌های آتی بنویسد؟

دنیا به معبد می‌ماند*

هنریک اسکولیموفسکی

وقت آن است که استعاره‌ای را که دیرزمانی بر جهان‌نگری ما حاکم بوده است کنار بگذاریم و از این اندیشهٔ خطرناک رهایی یابیم که گویی جهان، ساعتی است که ما فقط پیچ و مهره‌های کوچک آن هستیم. این اندیشه ما را به فروکاستنِ همه چیز کشانده و حتی وادارمان ساخته است که زندگی نوع بشر را به مقام یکی از اجزای ماشینی بزرگ کاهش دهیم و پیداست که این کار با چه پیامدهای زیانباری همراه است. فقط هنگامی که استعاره‌ای جدید و جهان‌نگری تازه‌ای را بیابیم می‌توانیم در برابر نیروهای ویران‌گر و پوچی که زندگی‌های ما را در برگرفته‌اند پایداری ورزیم.

بر اساس یکی از اصول اندیشهٔ زیست‌محیطی، دنیا به معبد می‌ماند و ما نیز باید آن را به‌مثابهٔ معبد در نظر گیریم. در نتیجه دربارهٔ دنیا و جایگاه خودمان در آن، باید نگرشی سراپا متفاوت داشته باشیم: اگر ساکن معبدی باشیم، باید با دقت و حرمت به آن برخورد کنیم. باید پاسداران و شبانان زمین باشیم، یعنی کارگزار معبد گیتی گردیم.

عناصر اساسی آن‌چه را من «متانویای» زیست محیطی می‌نامم عبارت‌اند از: دگرگون‌سازی همزمان استعارهٔ ما از دنیا، برخورد ما به دنیا و تفکرمان در باب دنیا. ما به این کار توانا هستیم و

---

* پیام، شمارهٔ ۳۲۲، آبان ۱۳۷۶.

هم اینک نیز آن را آغازیده‌ایم. البته این اقدامی دشوار و گسترده است که به آرامی، گام به گام و گاهی از سر ناچاری به پیش می‌رود. ما به‌دلایل روان‌شناختی و تاریخی، از دگرگونی روبر می‌تابیم، اما در کُنه وجود خود می‌دانیم که باید دگرگون شویم. اما این هنوز پایان ماجرا نیست. دگرگونی‌های ژرف دیگری باید صورت گیرند تا سرانجام به‌دنیایی برسیم با معنا، ماندگار و شکوفایی‌بخش.

این جست‌وجوی معنا، پرسش غایت هستی و دل‌نگرانی‌های اساسی نوع بشر را طرح می‌کند.

یکی از ویژگی‌های دوران ما، کاستی معنا است. مردمان دیندار و دین‌زدوده می‌دانند که در دنیای مدرن عطش شدید معنایی نمایان است که نه آن را برطرف می‌سازد نه سرگرمی و نه کار منظم. ما غایتی گسترده‌تر را می‌جوییم، اما نمی‌یابیمش چرا که گستره‌ای فراتر از حیات ما را طلب می‌کند.

در همین‌جاست که فرجام‌شناسی به‌میان می‌آید، یعنی عرصه‌ای از اندیشه که به واپسین غایت‌های زندگی بشر می‌پردازد و این پرسش را طرح می‌کند که چه کسی معنابخش معنی است؟ هدف‌هایی که فرجام‌شناسی به‌طور سنتی برای زندگی تعیین می‌کند، هدف‌هایی عالی و والا به‌حساب می‌آیند که نه همیشه، بلکه اغلب دینی هستند. اما هدف‌های والا را نباید با فعالیت‌ها یا باورهای دینی یکی انگاشت.

این فرجام‌شناسی جدید و غایت‌مندی والا و تازه‌ای که معنابخش زندگی باشد از چه رو ضروری است؟ از آن‌رو که غایت‌شناسیِ دین‌زدوده، که شکوفایی و خرسندی فرد را در قالبی صرفاً دین زدوده و مادی نوید می‌داد، با شکستی رقت‌بار روبه‌رو شده است. نه فقط برای ما شکوفایی و کامیابی به ارمغان نیاورده، بلکه ژرف‌ترین گستره‌های هستی را نیز از ما ربوده است. تنی چند از انسان‌باوران دین‌گریز به این نکته پی برده و راه چاره را در آن یافته‌اند که بکوشند غایت‌مندیِ والایی برای دین‌زدودگی بیابند. آنان وظیفه‌ای همیشگی را پیش روی ما قرار می‌دهند: از رهگذر پی‌گیری بی‌آرام آزادی و کمال‌پذیری، خویش را همواره بهتر سازیم. اما این‌ها واژگانی بیش نیستند. کمال‌پذیری و اصلاح هنگامی معنا می‌یابند که در مفهومی از برگذشتنِ بسیار ژرف‌تری ریشه دوانده باشند که دین زدودگی را درمی‌نوردد.

بنابراین زمان آن فرا رسیده که شیوه‌های اندیشهٔ تک‌سویه و رفتار بهره‌کشانه از طبیعت را کنار نهیم و چشم‌اندازی زیست‌محیطی و معنویتی جدید را برگزینیم.

محورهای اساسی این جهان‌نگری زیست‌محیطی جدید را که بخشی از همین فرجام‌شناسی نو نیز به‌حساب می‌آیند، به اختصار تمام ذکر می‌کنم. جهان سفری پرمعنا را

می‌پیماید که در جریان آن خود را تحقق می‌بخشد، سفری که ما بخش جدایی‌ناپذیرش هستیم. جهان توده‌ای از مادهٔ گردآمدهٔ دست تصادف نیست و ما نیز ذرات ناچیز سرگشته در درون آن نیستیم. اختر فیزیک نو، فیزیک جدید و اصل بشر بنیاد تأیید می‌کنند که ما در جهانی هوشمند به‌سر می‌بریم که خود به‌تنهایی زایندهٔ خویش است. انسجام شگفت‌انگیزی در این خودفرآوری دیده می‌شود که علم امروزی در پی اثبات آن است. دقت کنید که نمی‌گویم به‌طور علمی «اثبات شده» است؛ علم نمی‌تواند چنین چیزهایی را اثبات کند. اما یکی از فیزیکدانانِ برجستهٔ معاصر، فریمان دایسون می‌گوید:

> با نگریستن به تمام هم رویدادهایی که در سیر تحول کیهان رخ داده‌اند نمی‌توان از این نتیجه‌گیری پرهیز کرد که کیهان چنان رفتار کرده که گویی پیشاپیش می‌دانسته که ما خواهیم آمد.

اختر فیزیک‌شناس پرآوازه، جان آرچیبالد ویلر نیز می‌گوید که:

> وقتی به‌جهان می‌نگریم، همانا خود جهان است که از رهگذر چشم و ذهن ما به‌نظارهٔ خویشتن می‌پردازد. ما در جهانی بی‌اندازه مشارکت‌ورز به‌سر می‌بریم و تمام وجودمان با این پدیدهٔ شگفت‌انگیز مشارکت سرشته شده است.

ما همان چشمانی هستیم که جهان به یاری آن‌ها به تماشای خویش می‌پردازد؛ ما همان ذهن‌هایی هستیم که جهان به یاری آن‌ها به نظارهٔ خود می‌پردازد. عطش سیری‌ناپذیر برگذشتن تار و پود وجودمان را دربر گرفته، چراکه ارادهٔ جهان ــ خود برگذشتنِ مدام آن ــ در ما نقش بسته است. ما موجودات کیهانی هستیم و با تمامی کیهان، در برگذشتن و در نیاز به‌خود شکوفایی سهیم می‌شویم همین امر باید مبنای هر معنویت راستینی باشد.

سفری شگفت در پیش رو داریم. سفری که در جریان آن می‌کوشیم به‌معنای کیهانی نهفته در وجود خود زندگی بخشیم، به دنیا و تمام آفریده‌هایش یاری رسانیم تا در راه خود شکوفایی به‌پیش روند و مداوای کرهٔ زمین را شتاب دهیم تا شاهد شکوفایی دوبارهٔ آن باشیم.

زیبایی‌شناسی بلینسکی و تأثیر پذیری از هگل*

گی پلانتی ـ بونژور[1]

بلینسکی در زمینهٔ زیبایی‌شناسی، بیشترین تأثیر را بر جای گذاشت. این منتقد بزرگ ادبی، سخن‌گوی نسل خویش بود: تورگنیف، گوگول و داستایوسکی ـ اگر به ذکر نام بزرگ‌ترین آنان اکتفا شود ـ یقیناً دین بزرگی به او دارند. کوشش برای روشن ساختن این تأثیر در ادبیات زمانهٔ او در چارچوب این اثر نمی‌گنجد. قصد ما صرفاً روشن کردن خصوصیات کلی زیبایی‌شناسی وی و پرداختن به دامنهٔ تأثیرپذیری او از هگل است.

در باب دورهٔ پیش هگلی و هگلی بلینسکی، تمامی مورخان همنظرند. اما هنگام طرح این پرسش که آیا بلینسکی پس از گسست از هگل، پیرو زیبایی‌شناسی[2] هگلی باقی می‌ماند یا خیر، مورخان با یکدیگر اختلاف پیدا می‌کنند. بنا به عقیدهٔ مورخان شوروی که نظر

---

* کتاب صبح، شمارهٔ یازدهم، فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۰.

۱. Guy Planty-Bonjour، از ادیبان و هگل‌شناسان فرزانه و معروف معاصر فرانسه است که در مورد فلسفهٔ شوروی نیز آثاری دارد. برخی از کتاب‌های او به زبان‌های انگلیسی و آلمانی ترجمه شده است. مقالهٔ فوق بخشی از کتاب هگل و اندیشه فلسفی در روسیه (۱۸۳۰ـ۱۹۱۷) است. این کتاب تفسیرهای گوناگونی را که اندیشه‌گران جریان‌های مختلف در روسیه از فلسفهٔ هگل ارائه داده‌اند پی‌گیری می‌کند و تأثیر فلسفهٔ هگل را در عرصه‌های مختلف هنر و اندیشهٔ نمایندگان برجستهٔ این جریان‌های فکری مورد بحث و بررسی قرار می‌دهد. مقالهٔ فوق که عنوان آن از مترجم است، ترجمه‌ای است از:

Guy Planty Bonjour, *Hegel et La Pensée philosophique en Russie* 1830 - 1917, Martinus Nijhoff, La Haye, 1974, pp. 55 - 61.

2. ésthétique

چرنیشفسکی را قبول دارند، گسست از هگل، همه جانبه بوده و لاجرم هنر را نیز در بر می‌گرفته است. مورخان دیگری که به هیچ وجه با نظر مورخان شوروی توافق ندارند، برعکس معتقدند اگر حوزه‌ای وجود داشته باشد که تأثیر هگل در تمامی حیات بلینسکی در آن محسوس بوده، دقیقاً همان حوزهٔ زیبایی‌شناسی است.

بلینسکی در دورهٔ جوانی، نظریه‌های رومانتیک را می‌پذیرد. او در وجود هنرمند، تخیل پرداز و قهرمانی را می‌بیند که کاشف معنای نهفته در طبیعت است:

> تمامی این جهان یزدانی بی‌کران، پایان ناپذیر و بس زیبا، چیزی نیست الا رایحهٔ معنایی یگانه و سرمدی (اندیشهٔ خدای واحد ازلی) که از هر لحظه به رنگی درمی‌آید.

بلینسکی از همین زمان، نظریه رمانتیک خصلت عقلانی اثر هنری را تبلیغ می‌کند. مفاهیم شلینگی هنر به‌مثابهٔ هماهنگی، ایده به‌عنوان تحقق واقعی طبیعت و تشبیه فعالیت آفرینش‌گر به جریانی اسرارآمیز و مقاومت ناپذیر که به هیئت تقدیر درمی‌آید، مایهٔ الهام رؤیاپردازی‌های ادبی می‌شوند.

ما به‌ویژه مایلیم نکته‌ای از این نوشته را برجسته سازیم که به اندازهٔ کافی موردتوجه قرار نگرفته است. بلینسکی اینک دریافته است که روسیه بیش از هر چیز به فرهنگ مردمی نیاز دارد تا به ادبیات. شایبرت[1] با نکته‌سنجی بسیار یادآوری می‌کند که از این مفهوم تا مفهوم تعهد سیاسی در ادبیات، بیش از یک گام فاصله نیست.

کشف هگل، دو اندیشهٔ محوری را به بلینسکی عرضه می‌دارد که مایهٔ الهام نقدهای ادبی بی‌شمار او می‌شوند: برداشت نظرورانهٔ[2] زیبایی و اهمیت تاریخ در هنر. بلینسکی پیرامون نکتهٔ اوّل، آن‌چنان با هگل احساس توافق کامل می‌کند که به تکرار تعریف زیبایی که در زیبایی‌شناسی هگل یافته، اکتفامی‌ورزد:

> هنر، مشاهده بی‌واسطهٔ حقیقت یا اندیشه‌ای در قالب تصاویر خیالی[3] است.

منتقد روس، هیچ‌گاه کاری جز توضیح معنای این تعریف برای خود و خوانندگانش انجام نمی‌دهد. بلینسکی می‌نویسد آنچه مایهٔ شگفتی است همین «اندیشه‌ای» [در قالب تصاویر

---

1. Scheibert
2. conception spéculative
3. image

خیالی] است. با وجود این، موضوع هنر، همانند فلسفه، حقیقت است:

> شعر، حقیقت است ... بنابراین شعر با فلسفه، با اندیشه همانند است. به‌همین جهت محتوای[1] شعر همان حقیقت مطلق است، نه به‌شکل حقیقتی که به‌شیوه‌ای دیالکتیکی بر مبنای خویشتن خود، بسط می‌یابد، بلکه به شکل واقعیت بی‌واسطهٔ [حاضر] در تصویر خیالی. شاعر از طریق تصویر خیالی می‌اندیشد؛ او حقیقت را اثبات نمی‌کند، بلکه آن را نشان می‌دهد.

بلینسکی آگاه است که زیبایی‌شناسی نیز تجربه‌باوران[2] و ایده‌آلیست‌های خاص خود را دارد. گروه نخست به‌طور غریزی به جانب چندگانگی[3] رنگارنگ زندگی کشیده می‌شوند، اما از عنصر کلی، غافل‌اند. اما ایده‌آلیست‌ها در زندان ایدهٔ مطلق محبوس می‌شوند و واقعیت‌های مشخص را از یاد می‌برند، حال آن‌که هنر، همنهاد (سنتز) این دو موضع است: هنر، نه باید از واقعیت بگسلد و نه در عرش اعلا سرگردان شود، بلکه بر عکس باید بکوشد در عنصر گذرا، با چنان دقتی موشکافی کند که سرانجام، کلی نهفته در آن عنصر گذرا را آشکار سازد. منتقد روس با واژگان هگلی سخن می‌گوید:

> هنر تنها زمانی به هدف خویش می‌رسد که در پدیدارهای خاص، امر عام و ضرورت عقلانی را ظاهر ساخته و کلیت و جامعیت نهفته در خود پدیدارها را، در تمامیت عینی آن‌ها عرضه بدارد

بلینسکی همانند هگل، نظریهٔ افلاطونی هنر را نمی‌پذیرد: زیبایی، بیرون از مرزهای جهان محسوس سیر نمی‌کند. آشکار ساختن کلی نه به‌معنای گسست از واقعیت، بلکه در حکم روی آوردن به معتبرترین امور حقیقی است. بنابراین نویسندگان شوروی می‌توانند بر واقع‌گرایی[4] زیبایی‌شناسی منتقد معروف روس، کاملاً به‌درستی تأکید ورزند.

اما گویا همین نویسندگان، بر جنبهٔ دیگری از اندیشهٔ بلینسکی که اهمیت کمتری ندارد، به‌اندازهٔ کافی تأکید نکرده‌اند. وقتی او اعلام می‌دارد که هنرمند برای رسیدن به ذات چیزها، باید

---

1. contenu
2. empiriste
3. pluralite
4. réalisme

کلی را انتزاع کند، نفس جوهر فعالیت هنری را دقیقاً در همین دست‌یابی [به ذات چیزها] می‌داند. واقع‌گرایی بلینسکی محرز است. اما او، حتی پس از گسست از هگل، آن‌قدر هگلی باقی‌مانده که نمی‌تواند به ناتورالیسم[1] بی‌رمقی بسنده کند. هنر هرگز به‌معنای تقلید سادهٔ واقعیت نخواهد بود. بلینسکی هر چند به زیبایی طبیعت، اندکی حساس‌تر از هگل است، اما او نیز زیبایی هنری را بر فراز زیبایی طبیعی قرار می‌دهد:

> واقعیت به‌خودی خود زیباست، اما بر مبنای هستی، بر مبنای عناصر و بر مبنای محتوای خویش زیباست، نه بر مبنای صورت خود. بنابراین، واقعیت، طلای ناب است، اما هنوز از کلوخهٔ خود تصفیه نشده؛ علم و هنر، طلای واقعیت را تصفیه کرده و به‌صورت زیبایی عرضه می‌دارند.

این مطلب هگل معروف است که در مقابل «تک چهره‌هایی (پرتره‌هایی) که تا حد انزجار نشان‌گر شباهت‌اند» چنین نتیجه می‌گیرد که هر چند هنرمند باید از طبیعت الهام گیرد، ولی نباید هدف او رونوشت کورکورانه طبیعت باشد. منتقد روس هم دقیقاً چنین موضعی دارد: «هنر، بازآفرینی[2] واقعیت است، نه رونوشت[3] آن....»

طبیعت، مصالحی را فراهم می‌سازد که هنرمند از آن‌ها برای آفرینش اثر هنری بهره‌مند می‌شود. اثر هنری، حاصل تناسب درست میان صورت و محتوا و واقعیت و آرمان است. در نظر بلینسکی، همانند هگل، ویژگی هنر، ایجاد کلیت اندام‌واری[4] است که در درون آن، اجزا، تناسب هماهنگی با کل دارند:

> در هنر، همانند طبیعت و تاریخ، امر عام[5]، برای آن‌که مفهوم انتزاعی باقی نماند، بایستی به‌شکل ظهورات زندهٔ فردی[6] درآید، از همین رو، هر اثر هنری، امری خاص[7]، و جزئی است که در عین حال، محتوایی عام [یعنی] ایده در آن رسوخ کرده است. در اثر هنری، ایده باید به‌شیوه‌ای اندام‌وار چنان با صورت ــ مثل روح یا جسم ــ درآمیزد که درهم شکستن صورت، در عین حال به‌معنای درهم شکستن ایده باشد.

---

1. naturalisme
2. reproduction
3. copie
4. totalité organigue
5. universel
6. manifestations orgniques singuliéres
7. particulier

بنابراین هدفی که هنرمند پیش روی خود قرار می‌دهد، عبارت است از زیبایی. تسشیزوسکی چنین نتیجه می‌گیرد که نظریه‌پرداز روس، مبلّغ نظریه هنر برای هنر است. در مورد این نکتهٔ مشخص، بحران ضد هگلی ۱۸۴۱، تغییر عمیقی را باعث شده است. بلینسکی پیش از گسست از هگل، در مقام مرید وفادار او، تأکید می‌کند که هدف زیبایی در خود زیبایی خلاصه می‌شود:

> پس هدف شعر نه بیرون از شعر، بلکه در خود شعر نهفته است. بنابراین تصویر شاعرانه در نظر شاعر امری خارجی و فرعی نیست؛ این تصویر نه وسیله، بلکه هدف است.

هنرمند باید بی‌طرف و خوددار باشد؛ او نباید در پی تحت تأثیر قرار دادن خواننده برآید. چنین نظری، درست نقطهٔ مقابل هنر ملتزم[1] است.

بلینسکی پس از گسست از هگل، نظریهٔ هنر برای هنر را ــ که به‌قول او، خیال پردازان آلمانی باب روز کرده‌اند ــ کنار می‌گذارد. اما او اینک به‌دنبال چیست؟ این‌که پیش از هر چیز هنرمند، اثری زیبا بیافریند:

> بی هیچ تردیدی هنر باید پیش از هر چیز، هنر باشد و فقط در مرحلهٔ بعد می‌تواند بیان روح و سمت‌گیری جامعه در دوره‌ای مشخص باشد. اندیشه‌های موجود در یک شعر هر اندازه زیبا باشند، توجه شعر به مسائل روز هر قدر عمیق باشد، اگر این قطعه فاقد ظرافت شعری باشد، نه می‌توان در آن اندیشه‌هایی زیبا پیداکرد و نه هیچ مسئلهٔ جالب توجهی، آنچه که در آن می‌توان دید، فقط نیت خوب است و بس.[2]

آیا بلینسکی، همصدا با آندره‌ژید خواهد گفت که ادبیات بد، با نیات خوب آفریده می‌شود؟ مسلماً خیرا او بر عکس معتقد است که بدون «نیات خوب» اثر هنری کامل وجود ندارد. التزام

---

1. engagé

۲. بلینسکی از ۱۸۴۲، یعنی بلافاصله پس از بحران ضد هگلی خود، درک ضرورت پیوند صورت زیبایی با محتوای اجتماعی را آغاز می‌کند. سال بعد او می‌نویسد: «وظیفهٔ زیبایی شناسی راستین عبارت است از تعیین آنچه هنر هست، نه آنچه باید باشد». بدین ترتیب بلینسکی زیبایی‌شناسی متافیزیکی و هنجارآفرین آلمانی‌ها را به‌روشنی تمام در برابر چیزی قرار می‌دهد که آقای ژیلسون، آن را فلسفهٔ هنرهای زیبا می‌خواند و آقای دسوار، نوعی دانش هنر. این دگرگونی ژرف طبعاً دگرگونی را در داوری‌های این منتقد در پی دارد. بلینسکی در طول دورهٔ هگلی خود، گوته را بر شیلر ترجیح می‌دهد؛ پس از بحران، بی‌اعتنایی سیاسی گوته را سخت محکوم می‌کند و به‌سوی شیلر باز می‌گردد.

خدمت به اهداف سیاسی والا، نه تنها عاملی محدودکننده نیست، بلکه به دست‌یابی به کمال در هنر یاری می‌رساند:

> محروم کردن هنر از حق خدمت به مسائل اجتماعی در حکم تنزل هنر است و نه ارتقای آن، چراکه این کار به‌معنای حذف نیروهای زنده هنر، یا به‌عبارت دیگر، حذف اندیشه خواهد بود.

بلینسکی از هگل آموخته است که هنر یعنی اندیشه‌ای در قالب تصویر، و قاطعانه نتیجه می‌گیرد: بدون اندیشه، هیچ‌گونه زیبایی وجود نخواهد داشت. اما از این نکته نیز غافل نیست که برای آفرینش اثری زیبا، داشتن اندیشه ــ حتی اگر حقیقی هم باشد ــ کافی نیست. موضع او، از زیبایی‌پرستی[1] هنر برای هنر همان اندازه دور است[2] که از ناتورالیسم شعر تعلیمی[3].

گذشته از این، او دفاع از هنر ملتزم را با استناد به دو نظریهٔ کاملاً هگلی، انجام می‌دهد: عرصهٔ هنری که یکی از مظاهر مطلق است، نباید از سایر عرصه‌ها جدا شود: مطلق در دنیای تاریخی نیز خود را آشکار می‌سازد. مطلب زیر که پس از گسست از هگل نوشته شده، به‌روشنی نشان می‌دهد که بلینسکی همچنان از فیلسوف آلمانی الهام می‌گیرد:

> ما قطعاً چنین می‌اندیشیم که مفهوم هنر ناب و مجزایی که در قلمرو خاص خود محبوس شده و هیچ وجه مشترکی با سایر جنبه‌های زندگی ندارد، مفهومی انتزاعی و واهی است. چنین هنری هرگز در هیچ جایی وجود نداشته است. مسلماً، زندگی به انبوهی از جنبه‌های مستقل تجزیه و تقسیم می‌شود؛ ولی این جنبه‌ها به‌شیوهٔ زنده‌ای در هم می‌آمیزند و در میان آن‌ها، خصوصیاتی که آشکارا از هم مجزای‌شان کند، یافت نمی‌شود.

این‌که بلینسکی تقسیم سه‌گانهٔ هگلی شعر را می‌پذیرد یا فقط دو نوع اساسی هنر، هنر کلاسیک و هنر رومانتیک را می‌شناسد، اهمیت زیادی ندارد. او در اساس، هگلی باقی می ماند،

---

1. esthe'tisne

۲. بلینسکی می‌نویسد: «در اصل، هنر ناب، گزافهٔ زننده‌ای است در تقابل با یک گزافهٔ دیگر، یعنی هنر تعلیمی، موعظه‌گرانه، بی‌روح و مرده‌ای که آفریده‌هایش جز انشانویسی‌هایی دربارهٔ موضوعات تحمیلی، نیستند.»

3. didactique

چون تأکید دارد که هنر، پیوسته، هنر مردمانی خاص در مرحلهٔ مشخصی از تحول تاریخی آنان است. او این خصلت برگشت‌ناپذیری[1] تاریخ را چنان به‌خوبی دیده است که در بررسی‌های انتقادی خود، به سرزنش همهٔ کسانی می‌پردازند که درنگ در تقلید از عصر کلاسیک یا عصر رومانتیک را امکان‌پذیر می‌پندارند، حال آن‌که عصر نوین که گوگول نشان‌گر آن است، هم اینک پیش روی ما قرار دارد.[2] بلینسکی که از هگل که معتقد بود می‌تواند در پی صعود بورژوازی منفعت جو، پایان زیبایی شناسی را اعلام دارد، بدبینی کمتری دارد، به این اعتقاد پای بند می‌ماند که قریحه‌ای آفرینش‌گر که در خدمت خلق باشد، توان آن را دارد که هنر زنده و اصیلی را بر پا نگه دارد، هنری که بدون از دست دادن ذره‌ای از ارزش هنری خود، به واقع‌گرایی والاتری دست می‌یابد:

> شاعر دیگر نمی تواند در دنیای رؤیاهای خویش به‌سر برد؛ او از این پس شهروند دیار واقعیت زمانهٔ خویش است. تمامی گذشته باید در وجود او زنده باشد. جامعه او را نه به چشم کسی که مردم را سرگرم می‌کند، بلکه به چشم نمایندهٔ زندگی معنوی و آرمانی[3] خویش می‌نگرد، یعنی سروشی که پاسخ‌گوی دشوارترین پرسش‌هاست؛ پزشکی که درد و رنج‌های همگانی را نخست در خود و سپس در دیگران کشف کرده و با بازآفرینی شاعرانهٔ آن‌ها، به درمان‌شان می‌پردازد.

از آن‌جا که صورت، مقدم گشته و محتوا در درجهٔ دوم اهمیت قرار گرفته، هگل پیش بینی می‌کند که به‌زودی واکنشی روی خواهد داد: او اعلام می‌کند که هنر رومانتیک ناپدید خواهد شد. چند سال بعد، بلینسکی پایان این هنر رومانتیک را تأیید کرده و اعلام می‌دارد که دورهٔ جدیدی آغاز شده است که در آن، محتوا ــ به‌طور اساسی، محتوای اجتماعی ــ بر صورت غلبه می‌کند:

> خصوصیت هنر جدید آن است که اهمیت محتوا بر اهمیت صورت غلبه می‌کند، حال آن‌که هنر قدیم با تعادل صورت و محتوا، مشخص می‌شده است.

---

1. irréversibilité

۲. این نظر بلینسکی را مقایسه کنید با این بخش از زیبایی‌شناسی هگل: «در دوران ما نه یک هومر می‌تواند پدیدار گردد، نه یک سوفوکل، نه یک دانته. نه یک ارسطو و نه یک شکسپیر آنچه به این شیوایی سروده شد، آنچه به این آزادی بیان شد، یک بار برای همیشه گفته شده است... فقط و فقط زمان حال، از لطافت و تازگی برخوردار است. مابقی همه پژمرده و بی‌لطف است.»

3. idealé

با این همه، این واقعیت که بلینسکی از این تغییر آگاهی یافته و به تأیید آن پرداخته، برای این‌که او را یکی از طلایه‌داران رئالیسم سوسیالیستی قلمداد کنند، کافی نیست، چرا که زیبایی‌شناسی او، پیوسته به مفهوم زیبایی به‌طور بنیادی استناد می‌کند. آنچه او از زیبایی‌شناسی حفظ کرده، بسی افزون‌تر از چیزهایی است که کنار گذاشته است.

تحقیق و بررسی - ۷
ISBN: 964-5571-35-9
شابک ۹-۳۵-۵۵۷۱-۹۶۴

پوینده نه یک عاصی احساساتی بود، نه عارفی که زندگی را خوار می‌شمرد و نه موجود خارق‌العاده‌یی که با زمین و زمان می‌جنگید. زمین، زندگی، انسان، حیوان و چیزهای فناشدنی را دوست داشت و به ارزش و در عین حال حدود آن‌ها وقوف کامل داشت. هیچ توهمی نداشت و در هیچ دامی گرفتار نیامده بود ـ اگر چه به هر دامی پا می‌گذاشت، مثل موش بسیار چالاکی وارد دام می‌شد، طعمه‌یی را که برای اسارت‌اش نهاده بودند، می‌خورد و به طرف دام‌های دیگر می‌رفت و خوب می‌دانست که دام آخر ـ دام مرگ ـ درانتظار اوست، دامی که او در آن گام نهاد و دیگر بیرون نیامد.

۱۲۰۰ تومان

تا دام آخر
110183
نقرنی