رولان بارت

نقد تفسیری

ترجمهٔ محمدتقی غیاثی

موسسه انتشارات امیرکبیر
تهران، سعدی شمالی، ۲۳۵

بها: ۹۵ ریال

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

رولان بارت

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

نقد تفسیری

۲۰ مقاله

ترجمهٔ محمدتقی غیاثی

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر

بارت، رولان
نقد تفسیری
ترجمهٔ محمدتقی غیاثی
چاپ اول : ۱۳۵۲
چاپ: چاپخانهٔ موسوی ـ تهران
شماره ثبت کتابخانهٔ ملی: ۱۳۵۲/۱۱/۱۷-۱۶۱۷
حق چاپ محفوظ است.

صفحه

غوری درآثاروعقاید رولان بارت ۵

۹ مقاله ازکتاب « مقالات انتقادی »

نقد دانشگاهی و نقد تفسیری ۱۸
نویسنده و نویسا ۲۷
بیگانه، قصهٔ خورشیدی ۳۹
کوری ننه دلاور ۴۵
رب‌گری‌یه مکتبی ندارد ۵۰
انقلاب نمایشی برشت ۵۷
نمایشنامهٔ مادر ۶۰
پاسخ کافکا ۶۵
پیشروکدام نمایش ؟ ۷۲

۹ مقاله ازکتاب « اسطوره‌ها »

نقد نه‌نه ۷۸
نقد لال و کور ۸۲
مریخیان ۸۵
بازیچه‌ها ۸۹
راسین، راسین است ۹۳
دستور زبان افریقایی ۹۷
اخترشناسی ۱۰۶
فقیر ورنجبر ۱۱۰
مشخصات و حدود اسطورهٔ امروزی . . . ۱۱۳

۲ مقاله ازکتاب « درجهٔ صفرنگارش »

نگارش و سکوت ۱۲۴
پیشهٔ سبك سازی ۱۲۹

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش "مهرداد مرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

غوری در آثار وعقاید رولان بارت[1]

آوازهٔ شهرت رولان بارت امروز در سراسر اروپا و امریکا پیچیده است، ودوستاران ادبیات، وی را به عنوان بنیانگذار نقد نو شناخته‌اند. نسل جدید منتقدان فرانسه، که از جمله مریدان اویند، به جای جستجو در زندگی خصوصی نویسندگان وشعرا، به تحقیق در آثار اینان پرداخته‌اند. این پژوهندگان جوان، اثررا مرجعی کامل و روشنگر همهٔ حیات روحانی نویسنده وشاعر می‌دانند.

رولان بارت کیست؟ او در سال ۱۹۱۵ به‌دنیا آمد. مدتی استاد ادبیات فرانسه در پاریس، بخارست واسکندریه بود. اکنون علاوه بر تدریس اصول نقد نو در دانشکدهٔ ادبیات پاریس، مدیر پژوهش در مدرسهٔ عالی تحقیقات ومأمور تحقیق در C. N. R. S مرکز ملی تحقیقات علمی فرانسه است. او در سال ۱۹۵۳ رسالهٔ فشرده ودشوار ودقیقی به‌نام درجهٔ صفر نگارش[2] منتشرساخت که با تأثیر شگرف ووسیع وسریع خود اساس نقد سنتی فرانسه را فرو ریخت، ومکتبی به جای

۱) Roland Barthes ۲) Le degré Zéro de l'écriture

این میراث کهن فرهنگی گذاشت که به‌نقدنویا نقد تفسیری مشهوراست.

پیر دوبو آدفر[۱] عضو فرهنگستان فرانسه که ازاعتبار خاصی بهره‌ور است و آثارش نمونهٔ معاصر نقد منابع شمرده می‌شود، دربارهٔ این رقیب خطرناك می‌گوید: «رولان بارت در زمرهٔ کسانی است که هدفشان نه‌همان ارائهٔ جهان موجود، بل بازآفرینی آن است.» و او را یك ولتر معاصر مجهز به‌دانشهای تازه می‌شمارد. وی در پاسخ کسانی که او را منتقد پیشرو می‌نامند گفته است: «من پسرو پیشروانم». در حقیقت نوآوری او معجونی است از عقاید مارکس، لهوی استروس[۲]، مردمشناس معاصر فرانسوی وفردینان دوسوسور[۳] زبانشناس سوئیسی. تأثیر مارکس در بینش کلی او دیده می‌شود، ولی از برد نگاه او نکاسته است:

مقالهٔ پیشرو کدام نمایش نمودار این سعهٔ صدر اوست. او در این بررسی، ابتدا با دیدی مارکسیستی خاستگاه نمایش پوچی را نشان می‌دهد، سپس بدون کمترین تنگ نظری، سودمندیهای این جستجوی آزاد را نیز باز می‌نماید. تأثیر سارتر در مقالهٔ بیگانه، قصهٔ خودشیدی نمایان‌است. حتی اصطلاحات او در این‌مقاله اگزیستانسیالیستی است.

نفوذ اندیشهٔ لهوی استروس در مقالات: راسین، راسین است مریخیان ، نگارش وسکوت ؛ و تأثیر آرای سوسور در مقالهٔ دستورزبان آفریقایی به‌روشنی ملاحظه می‌شود.

دربارهٔ شیوهٔ نقد تفسیری ، بارت می‌گوید: به‌همان اندازه‌ای که زبان قالب درونمایه‌ها است، نهانگاه مضامین دیگری نیز هست: زبان هم بیان است هم کتمان: پس کارنقدتفسیری افشای آن‌مضامین‌پنهانی

۱) P. de Boisdeffre ۲) Levi-Strauss ۳) Saussure

www.tabarestan.info تبرستان

است که از نظر خود نویسنده هم پوشیده مانده است. منتقد نباید بگوید: این شعرزیبا است. این جمله بسیار جاهلانه وحکایتگر ناتوانی اوست. زیباییهای نهفتهٔ یك اثررا می‌توان، بدون مثله کردن آن، هویدا ساخت. جستجوی معانی، به دستیاری صنایع ادبی، خرافه‌ای گشته مبتذل، واز شدت تکرار، جوانان دوستار ادبیات را بیزار می‌کند. به همین جهت، لبهٔ تیز حملهٔ بارت متوجه نقد منابع است که تیول استادان‌دانشگاه محسوب می‌شود. اونقد را حرکتی می‌داند که منابع، نقطهٔ آغازین این حرکت است. وگاه هم باید ازمنابع چشم پوشید تا پیشداوریها وخرافه‌های ادبی مانع دید روشن نگردد. دراین صورت، ادبیات مقوله‌ای می‌شود مستقل وجدا از حیات آفریننده. در کتاب درجهٔ صفر نگارش، او بین سبك، نگارش، زبان وبیان تفاوت می‌گذارد و روابط این مقولات مستقل را با تاریخ وجامعه مورد بررسی قرار می‌دهد. به عقیدهٔ او برای احساس حضور تاریخ در سرنوشت سبکهای نگارش، نیازی به‌استمداد از جبرعلمی مستقیم وتحقیق درخصوصیات زندگی ادبا نیست. چرا که منزوی‌ترین شاعر یا نویسنده، یعنی‌آن که بیش از همه به‌حدیث نفس متوسل می‌شود و هرگز نگاه پرسش‌آمیز خودرا به‌سوی جامعه نمی‌افکند و ادبیات را ذات مجردی جدا ازفعل وانفعالات اجتماعی می‌پسندد، باز هم، دست کم از حیث نگارش، به جامعهٔ خود وابستگی تام دارد. عصر در هنر نویسنده همیشه جایی می‌جوید. او معتقد به تعهد نگارش است و می‌گوید: هیچ سخنی هرگز معصومانه نیست. پس منتقد به‌جای آن که ازهنرمند توقع تعهد فکری و اجتماعی داشته باشد، باید تعهد ناآگاه وتاریخی وی را در نگارش اوجسته وتفسیر کند: به‌شرطی که از واژه‌ها نخواهدکه چه می‌گویند، بپرسد که چه چیزهایی را نگفته‌اند. چنین نقدی، نقد دلالتهاست، نه

www.tabarestan.info پیشکش مهرجو "تبرستان"

نقد معانی. نقد دلالتها هم حیات معنوی ادیب را می‌نماید و هم حیات اجتماعی ملتی را. چرا که به هنگام بحرانهای عظیم تاریخی نظیر انقلابها و جنگها و تغییر رهبران سیاسی، قلم سنتی خود به‌خود می‌شکند. پس نشانه‌های صوری کلام در اختیار ادبا نیست، و پا به‌پای بحرانها متعهد می‌گردد. وجه تمایز بالزاك و فلوبر، نه درهمان سبك نگارش اینان ـ که خود معلول علتی دیگر است ـ بل در تغییر مکتب فکری آنان است. اختلاف سبکی این دو نویسندهٔ بزرگ حکایتگر یك گسیختگی عمده در روال کارکردهای اجتماعی محیط آن دو است. ما خود به‌هنگام خشم عباراتی بر زبان می‌آوریم که فاقد معناست، ولی هیچ سخن بیمعنایی نیست که فاقد دلالت باشد. نقد تفسیری در جستجوی همین دلالتهاست. نگارش مجموعهٔ نشانه‌هایی است که راهنمای منتقد به‌سوی نهانگاه ادیب تواند بود. نگارش یك فراسو زبان است: هم تاریخ است، و هم تصمیمی است که در تاریخ گرفته می‌شود. در هر ادبیاتی واقعیت صوری مستقلی هست که با سبك و زبان فرق دارد، و نگارش همین واقعیت صوری است به‌عنوان روابطی که نویسنده با جامعهٔ خود دارد. این بعد سوم صورت تاریخ جداگانه دارد که پا به‌پای گسیختگی شعور طبقات مرفه گام برمی‌دارد. این است که هیچ نوشته‌ای بیرنگ نیست. هر یك حکایتگر موقعیتی است، و باید علاوه برصورت و محتوا، دلالتگر چیزی هم باشد. هر نویسنده نشانه‌هایی به‌کار می‌برد که انگ و رنگ اوست و ارتباطی با اندیشه و زبان و سبك ندارد. این انگ و رنگ، در اندرون انواع ممکن بیان، تنهایی سخنی را حکایتگرست. نظام قدسی این نشانه‌های نوشتاری، ادبیات را به‌عنوان یك نهاد مطرح می‌سازد، و در صدد است که حتماً آن را از چنگال تاریخ بیرون بکشد. چرا که هیچ نهادی بدون شوق ماندگاری بنیان نمی‌پذیرد. اتفاقاً چون در اینجا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
www.tabarestan.info تبرستان

دست رد به‌سینهٔ تاریخ می‌خورد، تاریخ روشنتر جلوه می‌کند. بدین ترتیب، تاریخی هست که نه تاریخ زبان است و نه تاریخ سبکها: این تاریخ، تاریخ سخن، تاریخ نگارش، یعنی تاریخ نشانه‌های‌ادبی‌است. چنین تاریخی بیان رابطه‌ای است که شکل آن در گرو دگرگونیهای تاریخ محض است. مثلا در فرانسه، وحدت مسلکی بورژوازی درقرن هفدهم مستلزم نگارش واحدی بود که وجه مشترك همهٔ نویسندگان و شعرای این دوره است. این وحدت صوری نمی‌توانست درآن قرن یا در دورهٔ رمانتیسم ازهم‌گسیخته شود، چون شعوربورژوازی دستخوش گسیختگی نبود: کلاسی‌سیسم نمودار یکپارچگی طبقاتی نویسندگان این دوره است. ولی از سال ۱۸۵۰ یعنی آغازعصرسمبولیسم، هنرمند دیگر نتوانست شاهد ساده دل عمومیت کلاسیك باشد. چون شعرا ونویسندگان فقیر سمبولیست، شاهد افسردهٔ رشد صنعتی و رفاه روز-افزون جامعه‌ای بودند که توجهی به‌هنرمندان خود نداشت. شاعر این دوره، شعور دردناك جامعه می‌شود وطبعاً گزینش مطرح‌می‌گردد: به‌این معنا که گروهی کلام سنتی را ترك گفتند، وگروه دیگری به‌آن وفادار ماندند. وبه این ترتیب، نگارش کلاسیك ازهم گسیخت. از آن زمان تاکنون، ادبیات به مسألهٔ صورت بدل گشته است. یعنی‌ادبیات موضوع نگرش گردید. ادبیات‌کلاسیك نمی‌توانست در خود بنگرد، وخود را سخن بنگرد، چرا که سخن بود: دیده در خود نمی‌نگرد: ادبیات سخن بود، سخن به‌معنای فصاحت وروشنی وماده سیال بی رسوب بود، عمومیت بی‌مسؤولیت بود. و درست به‌همین دلیل، دیگر شاهکار ماندگارادبی به‌وجود نخواهدآمد: درآن عصر صورت ومحتوا مقولهٔ واحدی بود. ولی امروز، شاعران ونویسندگان یا به‌کار برد اجتماعی ادبیات می‌اندیشند ولاجرم صورت را خوار می‌شمارند؛ ویا چنان به

صورت می‌پردازند که آن را از زندگی محروم می‌کنند. در نیمهٔ دوم قرن هژدهم، باظهورپیشروان رمانتیسم، این جویبار زلال، آشفته‌گشت. پس صورت کلام قدرتی شد ثانوی. این‌نیروی نوظهور جذبه‌ای‌دارد، به غربت می‌برد، افسون می‌کند، وزنی دارد، وپدیدهٔ بی‌اثری نبود: از آن پس، صورت‌کلام توانست احساسات هستی را ازقبیل معانی‌تفاوت فردی، ویژگیها، بیزاری یا خوشایندی را بیدار کند. از صد سال پیش تا کنون، هرنگارشی کوششی گردیده برای رام کردن یا پس زدن این صورت. نویسنده لامحاله این گزینش را در مسیرحرفه‌ای می‌بیند، باید بدان نگاه کند، به‌مقابلهٔ آن برود، در عهده‌اش گیرد، ونمی‌تواند آن را نابود کند، مگر آن‌که خود را به‌عنوان نویسنده نابود کند. صورت کلام شیئی می‌شود آویخته در برابر نگاه هنرمند، و هر اقدام وی در برابر آن ماجرایی است: اگر نگارش شکوهمند باشد، نویسنده کهنه گرا جلوه‌گر می‌شود، اگر آشفته باشد، هنر ضد اجتماعی خوانده می‌شود، وبه‌هرحال وهمیشه، نگارش دلیل تنهایی هنرمنداست. در قرن نوزدهم، شاتوبریان، قافله سالار رومانتیسم فرانسه، نگاه کم‌فروغی به‌نگارش‌می‌افکند، فلوبرنگاه تند وروشنگری به‌آن‌افکنده‌برای همیشه نگارش را به صورت شییء در می‌آورد. در نظر فلوبر، صورتگری شبیه کوزه‌گری‌است: نیازمندکار وفوت وفن است. درقرن بیستم، مالارمه ادبیات را می‌کشد، یعنی حد غایی غیبت را به آن می‌بخشد. چراکه‌کوشش اومصروف ویرانگری سخن بود، و جسدی که بجا ماند ادبیات خوانده شد. به‌این‌ترتیب، نگارش از نیستی پا به عرصهٔ حیات گذاشت، موضوع نگاه شد، اندك اندك ساختنی گردید و سپس‌کشتنی گشت: امروز، آخرین هیأت نگارش غیبت است. دراین نگارشهای خنثی، که درجهٔ صفرنگارش می‌نامم، پیشروی یك نفی مشاهده

می‌شود. گویی ادبیات دیگر خلوص خود را تنها در غیبت نشانه‌ها نمی‌بیند. یعنی نویسندگانی پا به عرصهٔ حیات ادبی گذاشته‌اند که از ادبیات فاصله می‌گیرند. نگارش سفید، نظیر نگارش کامو، آخرین واقعهٔ سودای نگارش است. و این واقعه، همیشه پس از یك گسیختگی اساسی رخ می‌نماید.

بارت نه‌تنها بنیانگذار نقد نو، بل منتقدنقد نیزمحسوب می‌شود. او می‌گوید: نقدکه ادبیات درجهٔ دواست به‌کار سنجش ادبیات می‌پردازد، ولی تاکنون گفته نشده است که چه‌کسی عهده دار سنجش نقد خواهد بود. نقدیك ترازو است. چگونه‌می‌توان ازصحت کاریك ترازو خبرگرفت؟ معیارهای این سنجش کدامند؟ مقالات او دراین‌باره، باب تازه‌ای به‌نام نقد شناسی (کریتیکولوژی)گشوده است. مثلا برای شناختن منتقدان آثار برشت درفرانسه، او استفاده از دانشهای زیر را ضروری می‌شمارد:

۱) **جامعه شناسی:** سخن منتقد دربارهٔ برشت، پایگاه طبقاتی منتقد رابروزمی دهد. فی‌المثل چرا چپ‌گرایان فرانسوی به‌جنبهٔ انسانگرایانهٔ آثار برشت تکیه می‌کنند و از اهمیت آثار نظری او می‌کاهند؟ اینان می‌خواهند به اصطلاح «عیب روشنفکری» او را بپوشانند. واین تصورکه روشنفکری محض‌هم عیبی شمرده می‌شود، ازمواریث فرهنگی خرده بورژوازی است، و چپ‌گرایان، ندانسته، آن را گردن نهاده‌اند. دوگانگی اشراق و اندیشه، احساس و تفکر، گنگ و معقول، مقوله‌ای است از مقولات متضاد رمانتیکها. چپ‌گرایان می‌خواهند بگویند که: به رغم آثار نظری برشت، باز او می‌تواند آفرینندهٔ بزرگی باشد. یعنی‌خود دراین باب شك کرده‌اند. وحال‌آنکه آثار نظری برشت لطمه‌ای به بزرگی این مرد وارد نمی سازد، و

www.tabarestan.info

روشنفکری او دلیل وسعت نظراوست.

۲) مرامشناسی: منتقد آثار برشت موظف است محتوای مسلکی دقیق، مرتبط، مستحکم وفراهم او را علیه تغییرات سوءِ استفاده جویانه هویدا سازد. مثلا: برشت به‌منش تاریخی امورتکیه می کند، نه‌طبیعی: اومصائب‌انسان را باز می‌نماید نه‌سعادت وی را. این نمایشنامه نویس، بیماری روانی‌وابستگی اقتصادی افراد را نشان می‌دهدکه یکی ازآثار شومش کور بودن آدم‌وابسته است. وی انگیزه‌های بردگی رامی‌شمارد. وبه این ترتیب نشان می‌دهدکه جهان تغییرپذیر است. و برخلاف نظر محافل ارتجاعی، نمایشنامه‌های او درخدمت اثبات هیچ نظری نیست: بـرشت از مارکسیسم تنها شیوهٔ کلی تـوضیح را گـرفته است. بزرگی وتنهایی او درهمین است که هرلحظه مارکسیسم‌را دوباره خلق می کندــهرمضمون اوهم بیان ارادهٔ هستی‌آدمیزادگان است و هم دلیل هستی‌اشیاءِ ــ یعنی‌هم متعرض‌است (چون‌نقاب‌ازچهره‌هافرومی‌افکند)، وهم آشتی دهنده (چون توضیح می دهد).

۳) نشانه شناسی (سمیولوژی) : دستگاه هنری بـرشت، یعنی فاصله گذاری و همهٔ شیوه‌های او در مورد تـزئینات (دکـور) و لباس نمایشی یکی‌ازمسائل‌شناختهٔ نشانه‌شناسی‌را مطرح می‌سازد: هنرامروز، آنقدرکه باید دلالتگر واقعیت باشد، نیازمند بیان نیست. این است‌که فاصلهٔ بین دال و مدلول لازم مـی‌شود. دستگاه هنری او علیه اختلاط ویژهٔ مسلك ونشانه‌شناسی می‌شورد. ودرست به‌همین علت، هم چپ‌ـ گرایان وهم مرتجعین به این نکته بدبین شده‌اند. هردو گروه خواهان بیان طبیعی واقعیت هستند.چراکه هنردرنظرهردوجناح طبیعتی‌مصنوعی است. عقیدهٔ برشت به خلاف این نظر توجه دارد: هنر امروز، دربطن

www.tabarestan.info

نبرد تاریخی خود، کـه نتیجه‌اش رهایی انسان گرفتار است، باید ضد طبیعت باشد ـ در یك جامعهٔ وابسته، هنرباید انتقادی باشد، امیدهای واهی را ریشه‌کن کند، حتی امید به طبیعت را. و در غیر این صورت دوباره گرفتار هنربیانگر می‌شویم.

۴) اخلاق : نمایشنامه هـای بـرشت اساساً اخلاقی است .یعنی نمایشنامه‌ای‌است که‌همراه‌تماشاگر می‌پرسد: درموقعیتی چنین که می‌بینیم، چه‌باید کرد؟ چکیدهٔ نمایش برشت این‌است: دریك جامعهٔ بد، چگونه می‌توان خوب بود؟ پس مسألـهٔ اساسی امـروز رفتار است، نـه‌عمل. کاربرشت زدودن خرافه‌است. اخلاق او تحکمی نیست. کار او طرح یك پرسش است در اندرون یك بداهت. انعطاف اخلاقـی آثـار او، دلیل انعطاف پذیری تاریخ است. بیجهت نیست که بعضی از نمایشنامه‌های او به یك پرسش ختم می‌شود.

بارت نه تنها به‌شناساندن برشت درفرانسه، بل‌که به‌قصه‌نویسان تازه هم یاریها رساند. اظهارات اودر باب قصهٔنو ، سکـهٔ رایج ادبیات معاصرفرانسه شمرده می‌شود: نخست اوبود که‌طرح قصهٔ مدادپاك‌کن‌ها، اثر رب‌ـگری‌یه را ندیده گرفت، و جهان سرشار از اشیاء قصهٔنو را باز نمود ـ اوگفت که این‌اشیاء نه‌طبیعی ، بل‌که شهری هستند. بنابراین‌خالی از هر اشاره و نیز فاقد کارکـرد اجتماعی هستند، و فقط می‌خواهند حضور خود را در برابر حضور آدمی بنمایند . آثار رب‌ـگری‌یه، بر خلاف آثار سنتی، حکایتگر مسائل روانی فرد نیست، بل دلیل تنهایی آدمی درمیان‌انبوه‌اشیاء است ـ واین دوره، دورهٔ تشخص‌اشیاءاست.پس از بارت، هرچه دیگران در باب قصهٔنو نوشتند، گسترش همین فکـر اساسی است.

اشتغال فکـری بارت بیشتر ازآن است کـه فقط شامل ادبیات

www.tabarestan.info

گردد. او گسترش تازه‌ای به دامنهٔ نقد بخشیده آن را به مسائل تبلیغات و پوشاك وحوادث روزمره کشانیده است. می‌توان گفت که کار او نقد طرز تفکـر یك ملت است. وی مثل یـك شکارچی ورزیده در کمین وقایع عادی می‌نشیند و اسطوره‌های خرده بورژوازی را تفسیر می‌کند. گفته شد بارت آینه‌ای است که ذهن اسطوره ساز مـردم را به هم آنان می‌نماید. او می‌گوید: مردم عصرما طبیعت و تاریخ را با هـم اشتباه می‌کنند، و بدین تـرتیب ابزار دست زورمندان مـی‌شوند. او عـادت بیمارگون مردم را در پذیرش کورکورانهٔ خرافه‌های نو نکوهش کرده وآنان را به نگـاه هوشیار و شگفت‌زده دعوت می‌کند. بدین منظور، او از سال ۱۹۵۴ تا ۱۹۵۶، یعنی مدت دوسال، وقایع چشمگیر کشورش را مورد تفسیرقرار داد وتفسیرهای خود را به صورت مقاله درمجلات منتشرساخت. این مقالات، که بعداً به نام اسطوره‌ها منتشر شد، در واقع کالبد شکافی اجتماعی پدیده‌های ناسالم است. دراین تفسیرها، اونشان می دهد که چرا بازیچه‌های کودکان فرانسوی عیناً برگردانی از وسائل زندگـی بزرگسالان آن دیار است، بـه چه علت بشقابهای پرنده جنبهٔ زمینی خود را به سود جنبهٔ علوی ازدست می‌دهد، واژگان سیاسی فلان دستگاه چه دلالتی در زیر معنای تحمیلی خود پنهان کـرده است، چرا گاهی منتقدان سکوت یا اظهارنفهمی می‌کنند. چون هدف اوازنگارش همهٔ این مقالات بیدارکردن کنجکاوی مردم بود، روی نوارجلدکتاب اسطوره‌ها جملهٔ معروف برشت رامندرج‌ساخت: در زیرقاعده، سوء استفاده را پیدا کنید.

مردم فرانسه در برابر آثار او چه واکنشی نشان دادند؟ شیفتهٔ نقداوجوانانند. وچون به هرکجاکه روی، جوانان هیچکاره‌اند، بارت از پژوهشهای بیست سالهٔ خود طرفـی‌نبسته است. وانگهی دشمنی او

بانقد مطبوعاتی، اورا با توطئهٔ سکوت مواجه‌کرده است. با این همه، ندیدن او مشکلـی شده است: کتاب: راه‌های کنونی نقد او را در همهٔ رشته‌های کنونـی نقد تفسیری، پیشوا مـی‌شناسد. گـی دومور، منتقد معاصر، او را «مردی فروتن» خوانده و دربارهٔ اومی‌نویسد: «اگر قرار باشد سیاهه‌ای فراهم کنیم شامل اسامی کسانی که در حیات معنوی مردم فرانسه طی بیست سال اخیر واقعاً اثرگذاشته‌اند، نام بارت در خط اول نوشته خواهد شد.» همو می‌گوید: «نقد او یك صابون روانی است و ننگ روشنفکری را از ما می‌زداید.» واضافه می‌کند: «با وجود براین تاکنون به‌اخذ هیچ جایزه، یـا عضویت هیچ فرهنگستانـی نائل نگشته است.[۱]»

مجلهٔ کثیرالانتشار اکسپرس در شمارهٔ ۱۹ فوریهٔ ۱۹۷۳ دربارهٔ او می‌نویسد: «آثار او انقلابی در نقد ادبی قرن بیستم پدیدار ساخته و از این پس هر اثری به محك آثاراوسنجیده خواهد شد... هرعبارت بارت هموزن یك کتاب است... او یك خلاق معانی، و قصه نویس قصه نویسانی است‌که در باب زندگی می‌نویسند، ولی او بـه نظریات خود قدرت وحرارتی می‌بخشد که اشخاص قصه از آن محرومند.»

روی هم رفته رنگینامه‌های فرانسوی کاری برای شناساندن او انجام نداده‌اند، وحال‌آنکه بارت در«شناساندن»آنها جدی بلیغ داشته است. اوهمیشه به‌نقد مطبوعاتی حمله برده به‌منتقدین روزمزدمطبوعات هشدار داده است کـه : «نقدکنایه است، نه ترجمه» . اما منتقدین که کار دیگری جز خلاصه‌کردن اثر، یعنی ترجمه، نمی دانستند ازاو کینه به دل گرفتند و دربارهٔ آثار او چیزی ننوشتند. ولی بارت بـرای کار

۱) نوول ابسرواتور ــ سوم ژانویهٔ ۱۹۷۲.

پیشکش مهرداد صرجو "تبرستان" www.tabarestan.info

اینان ارزشی قائل‌نیست تا از آن برنجد. اوجهان امروز را درجمله‌ای خلاصه می‌کند: «ارزش زمانهٔ بی‌ارزش ما فقط و فقط در شکـی است که در حقش روا می‌داریم.»

درك آثار اوگاه مشکل می‌نماید. اما حوصلهٔ مردانه همیشه ازپس اشکال بر مـی‌آیـد. و در آن سوی کـویر طاقت سوز، واحهٔ لـذت، میعادگاه مشتاقان صبوراست.

محمدتقی غیاثی

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

۹ مقاله
از کتاب
«مقالات انتقادی»
« Essais critiques »

نقد دانشگاهی و نقد تفسیری

پیشکش نوشزاد مهرجو "به تبرستان"
www.tabarestan.info

ما اکنون در فرانسه دوسبك نقد داریم: یکی نقدی است که برای سهولت کار خود آنرا دانشگاهی می‌نامم. سرمایهٔ این نقد، روش فلسفهٔ اثباتی[۱] است، دیگری نقدی است تفسیری و نمایندگانش متفاوت از یکدیگر. هم مردی نظیر ژان‌پل سارتر به‌این نقد می‌پردازد و هم فردی مانندگاستون باشلار[۲]. هم در برگیرندهٔ لوسین گلدمن[۳] و ژرژ پوله[۴] است و هم شامل ستاروبنسکی[۵]، ژی. ب. وبر[۶]، ار. ژرار[۷] و ژان پیرریشار[۸]. وجه مشترک همه‌شان این است که می‌توان بینش آنان را، البته به‌شیوه‌ای آگاهانه، زیرعنوان یکی از مرامهای کنونی جای داد. این مرامها عبارتند از: اگزیستانسیالیزم، مارکسیسم، پسیکانالیز، فنومنولوژی. به‌همین‌دلیل، چنین نقدی را می‌توان نقد مرامی[۹] هم نامید، دربرابر نقد نخستین یعنی دانشگاهی، که دست رد به‌سینهٔ هرگونه مرامی‌زده است و مدعی شیوه‌ای است عینی. بدیهی است که بین نقد دانشگاهی و نقد مرامی پیوندهایی وجود دارد. ازیکسو نقد مرامی گاهی

۱) positivisme ۲) G. Bachelard ۳) L.Goldmann
۴) G. Poulet ۵) J. Starobinski ۶) J. B. Weber
۷) R. Girard ۸) J. P. Richard ۹) critique idéologique

مرهون استادان دانشگاه است. چون درفرانسه، به‌دلایل سنتی واقتضای شغلی، اصول روشنفکری وضوابط دانشگاهی به‌سهولت با هم مشتبه می‌شود. از سوی دیگر گاهی نقد دانشگاهی پذیرای نقد تفسیری می‌شود. چرا که بعضی از آثار دانشگاهی رساله‌های دکتری است. (البته هیأت داوران رشتهٔ فلسفه با آزاد منشی بیشتری این رساله‌ها را می‌پذیرند تا داوران رشتهٔ ادبیات). با این همه، بی‌آنکه جدالی در میان باشد، جدایی این دونقد امری است واقع و آشکار. ولی چرا؟

اگر نقد دانشگاهی همان برنامهٔ اعلام شده‌اش، یعنی تدوین‌دقیق وقایع زندگی وادبی است، دیگر روشن نیست که چگونه این نقد می‌تواند کمترین اختلافی با نقد مرامی داشته باشد. نتایج فلسفهٔ اثباتی وایجابات آن تنها یك سو را پی می‌گیرند: امروزه هیچکس، هواخواه هرفلسفه‌ای که باشد، منکر فایدهٔ تتبع، روشنگریهای تاریخی، مزایای تحلیل باریك اندیشانهٔ «وقایع» ادبی نیست. نقد دانشگاهی به‌مسألهٔ «منابع» آثار شاعران ونویسندگان اهمیت بسیار می‌دهد. وهمین نکته نظر آنان را در مورد اثر ادبی نشان می‌دهد. دست کم کسی مخالف آن نیست که این‌کار درست انجام پذیرد. پس دربدوامر چنین می‌نماید که هیچ علتی مانع همکاری‌این دونقد نیست و آن دو می‌توانند پذیرای یکدیگر باشند. نقد دانشگاهی به همان تدوین وتحقیق در وقایع بپردازد، حال که چنین می‌پسندد، ونقد مرامی را درتفسیر این وقایع، یا تعبیر آنها از روی‌نظام‌عقیدتی خاصش آزاد بگذارد. اگر این‌پیشنهاد هنوز خیالبافانه وغیر عملی می‌نماید، علتش آن است که مسألهٔ تقسیم کاربین نقددانشگاهی ونقد مرامی‌حل نشده‌است. چرا که‌تنهااختلافشان، درفلسفه وشیوهٔ‌کارشان نیست، بلکه درواقع بین دومرام رقابت راستین وجود دارد. نقد دانشگاهی را نیز مرام خواندم، چون همانطوری

که مانهایم[۱] نشان داده است، فلسفهٔ اثباتی نیز مرامی است مثل سایر مرامها، واین مانع از فایدهٔ آن نیست. وقتی این فلسفه الهامبخش نقد ادبی می‌شود، دست‌کم از دوجهت عمده، ماهیت مرامی خود رابروز می‌دهد:

اولا با محدودکردن عمدی تحقیقات خود به «وقایع» مربوط به اثر ادبی، ولو آنکه این وقایع درونی باشد، نقد اثباتی عقیدهٔ کاملا گرایشی در مورد ادبیات ابراز می‌دارد. چراکه به این ترتیب، دربارهٔ «موجودیت» آن سکوت اختیارمی‌کند. این‌کار به‌منزلهٔ قبول این‌اندیشه است که ادبیات وجودی جاودانی یا به‌عبارت بهتر طبیعی است.

مختصر آنکه برای نقد دانشگاهی، ادبیات امری بدیهی وروشن است. درحالیکه باید پرسید: ادبیات خود چیست؟ چرا نویسندگان می‌نویسند؟ آیا راسین[۲] شاعر و نمایشنامه نویس قرن هفدهم به همان دلیلی می‌نوشت که پروست[۳] در دورهٔ ما می‌نویسد؟ اینهم که به این مسائل جوابی داده نشود خودجوابی است. چون چنین کاری به منزلهٔ پذیرش عقیدهٔ سنتی عقل عام است. ولی عقل عام الزاماً همان حس تاریخی نیست! عقل عام می‌گوید: ادیب برای بیان حال خود می‌نویسد، وموجودیت ادبیات‌در «ترجمهٔ» حساسیت وسوداهای آدمی نهفته است. متأسفانه همین‌که صحبت گرایش می‌شود، (مگر می‌توان بدون گرایش از ادبیات سخن گفت؟) دیگر فلسفهٔ اثباتی کافی نیست. نه فقط به خاطر آنکه این فلسفه ابتدایی و ساده است، بلکه نیز برای آنکه این فلسفه به‌داغ جبرعلمی عصرمعینی شناخته شده است. جالب همین‌است: نقدتاریخی‌دراینجا منکرتاریخ‌است. تاریخ‌می‌گوید: ادبیات

۱) Mannheim ۲) Racine ۳) M. Proust

فاقدجاودانگی وعاری ازذات غیرزمانی است. درزیرعنوان ادبیات، که واژهٔ تازه‌ای است، تحول قالبها، کارکردها، بنیادها، علل وطرحهای گوناگون قرار دارد. اتفاقاً هواخواهی ازنسبیت ادبیات در عهدهٔ مورخ است. درغیر این صورت، مورخ از عهدهٔ همان تفسیر برنخواهد آمد: اگرنقد به‌ما نگوید که چرا راسین می‌نوشت، نمی‌تواند بگوید که چرا در لحظهٔ معینی دست از نوشتن شست.

همه چیز به‌هم مربوط است. چرا که ممکن است کلید کمترین مسأله از مسائل ادبی، ولو افسانه‌ای، در چارچوبهٔ ذهنی عصری پیدا شود. وآن چارچوبه، با چارچوبهٔ ذهنی عصر ما فرق می‌کند. منتقد باید بپذیرد که آنچه درمقابل او پایداری می‌کند واز دستش می‌گریزد، موضوع تحقیق‌او، یعنی ادبیات است ونه راز زندگینامهٔ نویسنده.

نکتهٔ دومی که تعهد مرامی نقد دانشگاهی را برملا می‌کند، موضوعی است که می‌توان آن را منظور سنجش نامید. می‌دانیم که تحقیق در «منابع» اساس کار نقد دانشگاهی است: همیشه اثر مورد تحقیق را با چیزی دیگر، «هرجا نه اینجا»ی ادبیات می‌سنجند. این «هرجا نه اینجا» گاهی اثری است قبلی ودیگر، زمانی «واقعه»ای است از زندگی نویسنده، مثلا سودایی که نویسنده به‌راستی «دستخوش» آن شده واکنون در اثر خود «بیان» می‌کند. (بازهم «بیان»). می‌گویند که این قهرمان درحقیقت همان نویسنده است در بیست وچند سالگی، که عاشق بود وحسود. جزء دوم این‌رابطه بسیارکمتر ازماهیت خود حائز اهمیت است. چراکه این جزء درهر نقد عینی همیشه هست: این رابطه همیشه تشابهی است. به‌موجب چنین رابطه‌ای، نوشتن‌همان‌تولید است‌و رونویسی و الهام پذیری. اختلافی که بین نمونه واثر الهام پذیرفته وجود دارد، همیشه به حساب نبوغ گذاشته می‌شود. به حکم چنین اعتقادی،

سخت‌کوشترین منتقد و درازگوترین آنان، ناگاه حق سخن‌گویی به کناری می‌نهد، وسنجیده‌ترین منتقد دقیق، مبدل به‌روانشناسی می‌گردد زود باور. وبه‌محض اینکه تشابهی نمی‌بیند، در برابر جادوی مرموز آفرینندگی سرتعظیم فرود می‌آورد. بدین ترتیب، تشابهات اثر در قلمرو تحقیق سختگیرترین فلسفهٔ اثباتی قرار می‌گیرد و اختلافات آن، به‌دستیاری اغماض نامعقول منتقد، از سرزمین دور ونا شناختهٔ جادو سر در می‌آورد. واین کار، کاری است معلوم ومشخص. اتفاقاً به‌همان اندازه از قطعیت می‌توان اعلام داشت که اثر ادبی درست ازهمانجایی که صورت نمونه را تغییر می‌دهد آغاز می‌گردد. (یا برای آنکه محتاطتر باشیم، بگوییم: اثر ادبی ازنقطهٔ حرکت خود شروع می‌شود). باشلار ثابت کرده است که تخیل شاعرانه آن نیست که تصویرها را بسازد، بلکه آنها را دگرگون کند. و در روانشناسی، که دانش دلخواه توضیحات تشابهی است، (چرا که گویا سودای وصف شده مولود سودای زیسته شده است) اکنون مسلم شده است که نمودهای انکار دست‌کم به همان اندازهٔ نمودهای تطابق حائز اهمیت است. بسیار ممکن است که‌یك میل، یك سودا، یایك محرومیت، آثاری معکوس تولید کنند. انگیزه‌ای راستین، ممکن است، در دلیلی که منکر آن انگیزه می‌باشد، باژگونه شود. یك اثرممکن است تصویری‌باشد خیالی به‌قصد تعادل وجبران زندگی منفی هنرمند. شاید آن قهرمان عاشق، نه نویسندهٔ عاشق وحسود، بل شاعری است که از معشوقه به‌تنگ آمده است: پس تشابه به‌هیچ وجه رابطهٔ ممتاز واقعیت و آفرینندگی نیست. راه تقلید هنری، رندانه وشیطنت‌آمیز است. این راه، چه‌با اصطلاحات ویژهٔ هگل تعریف شود، خواه با واژگان روانکاوی یا اصالت هستی، یك منطق قوی، همیشه نمونهٔ اثر را رندانه به‌هم می‌ریزد، نمونه را

www.tabarestan.info تبرستان

تسلیم نیروهای شیفتگی می‌کند، آن‌را به دست نیروی جبران می‌دهد، نمونه را به‌ریشخند می‌گیرد، با آن پرخاشجویی می‌کند، وارزش این همه، (یعنی ارزش-برابر)، باید نه با توجه به‌نمونه، بلکه در شالودهٔ کلی خود اثر، برآورد شود. در اینجا سروکارمان با سنگینترین مسؤولیتهای نقد دانشگاهی است: این نقد چون براساس زایندگی جزئیات ادبی استواراست، ممکن‌است به‌معنای ذاتی‌اثر، یعنی حقیقت ادبیات، پی نبرد. وقتی با مهارت تمام ودقت فراوان وپشتکار بسیار تحقیق می‌کنیم که آیا فلان قهرمان همان نویسنده یا بهمان نمونهٔ بیرون از اثر هست یا نیست، در واقع با این کار منکر آنیم که آن قهرمان نه نویسنده، بلکه جزئی ازشبکهٔ تصویرهایی است؛ و هنجار شبکه، فقط دراندرون اثر، درحول وحوش خود، و نه در ریشه‌هایش، می‌تواند فهمیده شود. پس‌آن قهرمان، به‌همان اندازه‌ای‌که با نویسنده فرق دارد، به‌جای او نشسته، نه به‌آن اندازه‌ای که با او متشابه است. روی هم رفته، نمونهٔ اثر، خود اثراست. حقیقت اثر را نباید درژرفای آن، بلکه در گستردگی آن، جست.

کسی‌منکرارتباط میان‌اثر و خالق‌آن نیست. اثرهنری ازآسمان نازل نمی‌شود. تنها نقد اثباتی به الههٔ هنرمعتقد است. ولی این ارتباط یك ارتباط نقاشی نقطه چینی[۱] نیست که شباهتهای خود را درکنار هم می‌چینند ومی‌گویند که این ارتباطهای جزئی بی‌ربط ولی «عمیقند». بعکس.این ارتباط، رابطه‌ای است بین تمامت هستی نویسنده و تمامت اثر. یعنی رابطهٔ رابطه‌ها است. تطابقی‌است کلی نه‌متشابه، که‌کل‌مربوط آن، دارای اجزای نامربوط است. چنین می‌نماید که دراینجا به نکتهٔ

۱) pointillisme

اساسی نزدیك می‌شویم.

حال به انکاری که نقد دانشگاهی بطور ضمنی در برابر نقد تفسیری می‌نهد توجه کنیم، تا علل این انکار را پیدا کنیم. خیلی زود متوجه می‌شویم که این انکار به هیچ وجه بیم از نوجویی وتازگی نیست. نقد دانشگاهی نه ارتجاعی است ونه ورافتاده و بیرونق. (شاید اندکی کند است)؛ نقد دانشگاهی راه سازگاری با محیط ومقتضیات زمانه را نیکو می‌شناسد. مثلا، باآنکه سالهاست که این نقد، اصول روانشناسی غیرانقلابی انسان تندرست و عادی را به‌کار بسته، با قبول حرمت‌آمیز یك رسالهٔ دکتری در موردِ نقد شارل مورون[1] که گرویده به سنت فرویدی است، روانکاوی را به «رسمیت» شناخته است. اما در همین حرمت، نشانهٔ لجاج و مقاومت نقد دانشگاهی آشکارا دیده می‌شود، چراکه نقدروانی‌بازهم روانشناسی‌است. وتوجه‌به‌روانشناسی اثر، یعنی‌توجه به«هرجا نه اینجا»ی اثر، واین «هرجا نه اینجا» کودکی نویسنده است، رازی از نویسنده است، موضوعی است «کشف» کردنی. بازهم‌صحبت ازروان بشراست، منتها به‌دستاویزواژگانی‌نو.در نظرصاحبنظران‌نقددانشگاهی، پذیرش‌روانشناسی‌ـ‌آسیب‌شناسی‌نویسنده بهترازآن‌است که اصول روانشناسی‌اصلابه‌کارگرفته نشود. نقدروانی، بامرتبط ساختن جزئیات ادبی وجزئیات زندگی، به‌همان‌اصول زیبایی شناسی‌انگیزه‌ها عمل‌می‌کند، که همه‌اش براساس روابط بیرونی‌استوار است: مثلا در نقد روانی به ما می‌گویند اگر در نمایشنامه‌های راسین پدر فراوان است، علتش این است که نویسنده در کودکی یتیم شده است. عیش مشتاقان زندگینامه هرگز منغص نیست: چراکه همیشه

[1] Ch. Mouron

پیشکش "مهرداد" به تبرستان www.tabarestan.info

زندگینامه‌هایی برای تتبع هست و خواهد بود. بر روی‌هم، شگفتا! چیزی که نقد دانشگاهی آمادهٔ پذیرش آن شده (اندك اندك، و پس از عقب‌نشینیهای پی‌درپی) همان اصل نقدتفسیری یا به‌عبارت روشنتر(هر- چند واژه هنوز ایجاد وحشت می‌کند)، نقد مرامی است. ولی چیزی که هنوز نقد دانشگاهی نمی‌پذیرد، این است که تفسیر و مرام بتوانند منتقد را بـه کارکردن در اندرون اثر ناگزیر سازند. خلاصه، تحلیل ذاتی مردود است. هرچیزی درنقد دانشگاهی بارعام می‌یابد، به‌شرطی کـه بشود اثر هنری را با چیز دیگری جز خود اثر یعنی جـز ادبیات مربوط ساخت: مثلا تاریخ (اگر چه مارکسیستی)، روانشناسی (حتی روانکاوانه). این «هرجا نه اینجا» های اثر هنری اندك‌اندك موردقبول قرار می‌گیرند. چیزی که مورد قبول نیست، پژوهشی‌است که دراندرون اثر جایگزین شود، و گزارش خـود را بـه جهان نفرستد مگر پس از آنکه اثر را کاملا از اندرون، یعنی در کارکردهای خود آن یا چنانکه امروزه گفته می‌شود در شالودهٔ[1] آن توصیف کرده باشد. پس چیزی که رد می‌شود، بطور کلی نقد نمود شناسانه[2] است کـه به جای تشریح اثر، آن را هویدا می‌سازد؛ نقد درونمایگان[3] است (که به بازسازی استعاره‌های درونی اثرمی‌پردازد)، ونقد شالوده ای[4] است (که اثررا نظامی ازکارکردها می‌شمارد).

* * *

چرا نقد دانشگاهی دست‌رد به‌سینهٔ تحلیل ذاتی ودرونی‌می‌زند؟ (البته اصل تحلیل ذاتی غالباً چندان درك نمـی‌شود). پاسخهایی کـه

۱) structure ۲) phénoménologie ۳) thématique
۴) structurale

فعلا می‌توان داد، پاسخهای ممکن است:

شاید علتش اطاعت بیچون وچرا از مرام جبر علمی است که به‌موجب آن «اثرحتماً «معلول» علتی است.» ، و علل بیرونی بیشتر ازعلل دیگر «علت» پنداشته می‌شوند. شاید نیز به این جهت است که رد نقد علی وقبول نقدکارکردها و دلالتها[۱] مستلزم تغییرعمیق ضوابط دانش، یعنی تغییر شیوه است و این کار تغییر شغل فرد دانشگاهی محسوب می‌شود. فراموش نشود که چون هنوز تحقیق و تدریس از هم جدا نشده‌اند، دانشگاه تحقیق می‌کند، ولی نیز دانشنامه‌هایی اعطا می‌کند. پس دانشگاه نیازمند مرامی است استوار برشیوهٔ نسبتاً دشواری که وسیلهٔ تمیز و انتخاب وی محسوب می‌شود. فلسفهٔ اثباتی، الزام دانش وسیع، دشوار وصبورانه را در اختیارنقد دانشگاهی می‌گذارد. دست‌کم به عقیدهٔ منتقد دانشگاهی، نقد قائم بذات دربرابر اثر هنری چیزی نمی طلبد، مگر نیروی شگفتی‌که به دشواری قابل ارزیابی واندازه‌گیری است. ملاحظه می‌شود که چرا نقد دانشگاهی در تغییر توقعات خود مردد است.

www.tabarestan.info

۱) significations

پیشکش "مهرداد مهرجو" تبرستان
www.tabarestan.info

نویسنده و نویسا[1]

چه کسی حرف می‌زند؟ چه کسی می‌نویسد؟ ماهنوز فاقد جامعه‌شناسی گفتاریم. تنها نکته‌ای که بدان واقفیم، این‌است که گفتاریك قدرت‌است؛ وتعریف نسبتاً دقیق گروهی از افراد که حائز مقامی بین صنف وطبقهٔ اجتماعی هستند، این است که: زبان ملت را به درجات مختلف در اختیار دارند.

زمانی دراز، احتمالا در سراسر دوران سرمایه‌داری کلاسیك، یعنی‌ازقرن‌شانزدهم‌تانوزدهم، درکشورفرانسه‌تنهامالکان‌بلامتعرض زبان نویسندگان بودند وبس. اگرواعظان وحقوقدانان را، که دربند زبانهای ویژهٔ خود محبوس بوده‌اند، استثنا کنیم، کسی حرف نمی‌زد. و این انحصار زبان، بطرز شگفت انگیز، نظام خشك و متحجری ایجاد می-

۱ــ شعرسنایی: «اگر بودی کمال اندر نویسایی و خوانایی ــ چرا آن قبلهٔ کل نانویسا بود وناخوانا». اگراین‌واژه معادل مناسبی برای کلمهٔ فرانسوی نیست غم‌نباید خورد، چراکه کلمهٔ فرانسوی(Ecrivains et Ecrivants) هم تنها ازطرف‌نویسندهٔ این‌مقاله بکاربرده شده.

کرد. چنین تحجری بیش از آنکه روال تولیدکنندگان بوده باشد، روال تولید بود. چراکه شغل ادبی، طی سه‌قرن، یعنی از دورهٔ «شاعر-چاکر» تا عصر «نویسنده-بازرگان» تحول بسیار یافته است. ولی مادهٔ سخن ادبی شالوده‌ای شد، چرا که تابع قواعد استعمال، انواع‌ادبی، وهنر ترکیب[۱] بود. این ماده، از مارو[۲] (شاعر قرن شانزدهم) تاورلن (نوزدهم) و از مونتنی[۳] (نویسندهٔ اخلاقگرای قرن شانزدهم) تا ژید (بیستم) کما بیش بی‌تغییر مانده بود. یعنی زبان به‌تدریج تحول یافت، ولی مضمون سخن همان بود که بود.

برخلاف جوامع موسوم به ابتدایی، که در آنها جادوگری تنها به‌یمن وجود جادوگر وجود دارد، بنیاد اجتماعی ادبیات همیشه ازکار-کردهای[۴] ادبی بسیاربرتر بوده است، و همچنین، مصالح عمدهٔ آن، یعنی گفتار. از دیدگاه بنیاد، ادبیات کشور فرانسه همان زبان آن است. این‌زبان نظامی‌است نیمه زبانشناسانه، نیمه‌زیبایی شناسانه که حتی ازبعد اسطوره‌ای نیز بی‌نصیب نبوده است: این بعد صراحت و وضوح زبان فرانسه است.

از چه زمانی، نویسنده دیگر تنها گویندهٔ کشور فرانسه نیست؟ بیشك از دورهٔ انقلاب‌کبیر. ملاحظه می‌شود که از این پس، کسانی زبان نویسندگان را وسیلهٔ بیان مقاصد سیاسی خود قرار می‌دهند. ولی بنیاد همچنان‌استوار می‌ماند: هنوز صحبت از زبان بلند پایهٔ فرانسوی‌است، وواژگان وخوشاهنگی آن، از خلال بزرگترین آشوب ولرزهٔ تاریخ فرانسه، با حرمت‌بسیار نگهداری می‌شود. اما کارکردهاتغییر می‌کنند، وشمار افراد وابسته به‌زبان، در طی آن قرن، پیوسته افزونتر می‌گردد.

۱) composition ۲) Marot ۳) Montaigne ۴) fonction

www.tabarestan.info

نویسندگان هم، از شاتوبریان یا مستر[۱] گرفته تاهوگو[۲] یا زولا[۳] به‌گسترش کارکرد ادبی وتبدیل این گفتار بنیادی شده، که خود مالکان رسمی آن بودند، به‌ابزار اقدامی تازه کمك می‌کنند. درکنارنویسندگان، گروه تازه‌ای که میراث خوار زبان تودهٔ مردمند تشکیل می‌شود و گسترش می‌یابد. آیا می‌توان این گروه را «روشنفکران» نامید؟ چون این واژه دارای چند معنی است، بهتر است اینان را نویسا بنامم. واز آنجا که شاید در لحظهٔ حساسی از تاریخ زندگی می‌کنیم، کارکردهای این دو گروه روزگار به‌همزیستی می‌گذرانند. به‌همین جهت، می‌خواهم طرح منش شناسی تطبیقی[۴] نویسنده ونویسا را بریزم. دراین تطبیق تنها به ـ یك‌نکته‌توجه دارم: سنجش مصالح مشترك دوگروه، یعنی گفتار[۵]. نویسنده به کارکردی می‌پردازد، و نویسا به کاری: چرا که نویسنده می‌نویسد، و حال آن‌که نویسا اندیشه‌ای را بیان می‌کند. البته نویسنده ذات محض نیست: نویسنده‌نیز عمل می‌کند، ولی عملش قائم به‌همان موضوع‌عمل است. به‌عبارت روشنتر، عمل نویسنده بروی وسیلهٔ کار وی یعنی زبان صورت می‌گیرد. نویسنده کسی است که «روی‌گفتار خودکار کند»، هرچند لسان الغیب باشد، وقاعدتاً سرانجام درکار خود جذب می‌شود. فعالیت نویسنده حاوی دوگونه اصول است: اصول فنی (هنر ترکیب، وقوف برانواع ادبی، سبك) واصول حرفه‌ای (کوشش، شکیبایی، تنقیح، تکمیل). شگفت آن‌که چون در ادبیات مصالح به‌نحوی غایت خود می‌گردد، پس ادبیات فعالیتی است بی‌ثمر: نویسنده آدمی است که چرایی جهان را به‌خوبی در چگونه نوشتن جذب می‌کند. ولی‌اعجاز در

۱) Maistre ۲) W. Hogo ۳) E. Zola
۴) typologie comparèe ۵) parole

آن است که این فعالیت خود پرست[۱] در طی ادوار ادبیات کهنسال ما جهان را پیوسته به‌پرسشی برانگیخته است. وی با ورود به زندان چگونه نوشتن، سرانجام به روشن‌ترین سؤال دست می‌یابد: اصلا چرا جهان؟ معنای اشیاء چیست؟ پس درهمان لحظه‌ای که کارنویسنده غایت خویش است، درهیأت میانجی هم ظاهر می‌گردد: نویسنده ادبیات را به‌عنوان غایتی درنظر می‌گیرد، ولی جهان آن رابه‌عنوان وسیله‌به‌سوی وی باز می‌گرداند: ودر این دلسوختگی ابدی، نویسنده جهان را باز می‌یابد. البته‌جهانی عجیب وغریب. چراکه ادبیات، جهان را به‌صورت پرسش نشان می‌دهد، ونه هرگزبه‌گونهٔ پاسخی روشن وقطعی.

گفتار نه ابزار است، نه‌وسیلهٔ نقلیه، بلکه یك شالوده است. این نکته هرروز روشن‌تر می‌شود. اما نویسنده ذاتاً تنها کسی است که شالودهٔ خود و جهان را بر سر کار شالودهٔ گفتار می‌نهد. این گفتار ماده‌ای است که روی آن (بینهایت) کار شده ودرحقیقت اندکی‌هم ابر-گفتار است وواقعیت برای آن بهانه‌ای بیش نیست. در نظر نویسنده، نوشتن فعلی است لازم. پس گفتار هرگز نمی‌تواند به‌توجیه جهان بپردازد. یا دست‌کم وقتی گفتار به‌توجیه جهان تظاهر می‌کند، جز آنکه‌گنگی آن را پس‌تر براندکاری انجام نمی‌دهد. همین که توجیه در اثری (کار شده) مندرج گشت، آناً مولود گنگ واقعیت می‌گردد. و با این واقعیت پیوندی دور و جدا دارد. برروی‌هم ادبیات همیشه غیر واقعگراست. ولی همین غیر واقعگرایی به‌ادبیات امکان می‌دهد که غالباً پرسشهای هوشمندانه‌ای از جهان بکند. البته این پرسشها هرگز مستقیم نیست: بالزاك که تبیین جهان را با حکومت الهی[۲] آغازکرده

۱) narcissique ۲) théocratie

www.tabarestan.info تبرستان

بود، کارش به‌پرسشی ازجهان انجامید. از این نکته چنین برمی‌آید که اقدام نویسنده هراندازه هوشمندانه وصادقانه باشد، هستی وی دوگونه گفتار را از او دریغ داشته است: نخست تفکر مکتبی [۱] را. چرا که نویسنده به‌رغم خود وبا طرح کارخویش هر توجیهی را به تصور مبدل می‌کند. نویسنده جزالقای شبهه‌کار دیگری ندارد. وی می‌تواند نظامی تولید کند، ولی نظام او هرگز به عنوان نظام مصرف نمی‌شود. دوم گواهی بر زمانه [۲] را: از آنجا که وجود نویسنده وقف گفتار می‌شود، پس وی‌نمی‌تواند شعورساده لوحانه‌داشته باشد: به‌روی فریاد نمی‌توان کارکرد، مگر آن که پیام، سرانجام، بیشتر وقف‌کارشود تا صرف‌فریاد: وقتی نویسنده باگفتار در هم آمیخت، هرگونه حق تحصیل حقیقت را از دست می‌دهد ـ زیرا زبان اتفاقاً همین‌شالوده‌ای است که وقتی دیگر سراپا متعدی نیست، همان غایتش (دست کم از دورهٔ سوفسطائیان) خنثی کردن راستی ودروغ است. ولی زبان قدرت متزلزل ساختن جهان را حتماً کسب می‌کند، چگونه؟ با نمایش حرکتی دوارانگیزدر برابر دیدگان جهان، بدون اظهار نظر. پس وقتی‌از نویسنده می‌خواهیم که اثرش را متعهد [۳] کندازاو تقاضای مضحکی می‌کنیم: نویسنده‌ای که متعهد می‌شود مدعی است که در عین حال با دوشالوده سر وکار دارد. این کار بدون حقه بازی یا دلقکبازیهای خوانسالار ژاك [۴] که‌گاه آشپز بود وگاه سورچی، ولی هرگز نمی‌توانست درعین حال هم این باشد وهم آن، میسر نیست. (از ذکر نام نویسندگان ارجمند نامتعهد، یا متعهدان دشمنکام ویا متعهدان ارجمندی‌که نویسندگان ناکامی بودند در

۱) doctrine ۲) témoignage ۳) engagé

۴) قهرمان نمایشنامهٔ خسیس اثرمولیر.

پیشکش کتابهردان هرچیز به کتابستان www.tabarestan.info

می‌گذریم). می‌توان از نویسنده خواست که مسؤول[۱] باشد. تازه به‌معنای این واژه هم باید دقت کرد: اگر از نویسنده بخواهیم که مسؤول افکار خود باشد، از او خواهش لغو وبیهوده‌ای کرده‌ایم. آیا باید از وی خواست که کمابیش آگاهانه ایجابات مسلکی اثرش را به‌عهده گیرد؟ این هم فرعی است. مسؤولیت راستین نویسنده آن است که ادبیات را به عنوان تعهدی ناکامیاب، همچون نگاه موسی برارض موعود واقعیت تحمل کند (مثل مسؤولیت کافکا).

البته ادبیات لطف پروردگار نیست که شامل حال همهٔ بندگان شود. ادبیات طرح شوقها وتدابیری است که انسانی را در وصول به ـ کمال خویشتن خود (یعنی به‌نحوی به‌ابراز ذات خود) تنها درقلمرو گفتار رهنمون می‌شود: آن کسی نویسنده می‌شود که‌می‌خواهد نویسنده شود. طبیعتاً جامعه نیز، که مصرف کنندهٔ هستی نویسنده است، شوق وی را به‌قریحه، کوشش او را درراه زبان به‌موهبت سبك، و فنش را بـه هنر تبدیل می‌کند. اسطورهٔ زیبا نویسی به این ترتیب چشم به دنیـا گشوده است. نویسندهٔ قدیس اجیر است. وی نگهبان نیمه محتـرم و نیمه مسخرهٔ حریـم گفتار سترگ ملی یعنی نوعـی بیت‌المال است. وی کالایی است قدسی، که درچارچوبهٔ اقتصاد علوی ارزشها تولید شده، تدریس شده، مصرف وصادر می‌شود. تقدیس تلاشی که‌نویسنده صرف صورت اثر می‌کند، دارای نتایج عظیم غیر صوری است. تقدیس به‌ـ جامعهٔ (خوب) امکان می‌دهد که هرگاه احتمالاً محتوا مزاحم اثر شد، آن را از اثـر حذف کند وبه صورت نمایش محض درآورد. پس از این کار، جامعه حق دارد درمورد آن نمایش محض داوری آزادمنشانه

۱) responsable

(یعنی بی‌تفاوتی) ابرازداردوطغیان سوداها واختلال نقدهارا خنثی کند (چنین‌کاری نویسندهٔ متعهد را به‌تحریك دائم وبی‌اثر ناگزیر می‌سازد)و برروی‌هم، نویسنده‌را درتصرف‌وتملك‌خود درآورد: نویسنده‌ای‌نیست که روزی در بنیاد ادبی جذب نشود: مگر آنکه نویسنده خود دست از کار بشوید: یعنی دیگر هستی او با وجود گفتار درهم نیامیزد: به همین جهت شمار اندکی از نویسندگان دست از نوشتن برمی‌دارند. چرا که دل کندن از نویسندگی، خودکشی است، کشتن موجودی است که نویسنده برای وجود خود برگزیده است . و اگر باشند نویسندگانی که دست‌ازنویسندگی‌بشویند، سکوتشان طنین‌توجیه‌نشدنی تغییرمذهب است (رمبو). این اطلاعات، معلومات تازهٔ مسأله است، والا معاصران راسین درشگفت نشدند که چرا این شاعر ناگاه روی از سرودن گردانید وکارمند دربار لویی چهاردهم شد.

اما درنظر نویسا، نوشتن فعل «متعدی» است، وبرای کار خود غایتی درنظر می‌گیرد (گواهی برزمانه، تبیین جهان، آموزش). در این گونه کار، گفتار وسیله‌ای بیشتر نیست. درنظراینان، گفتار متحمل‌کاری می‌شود. بنابراین، کار و گفتارشان ازهم جدا است. در اینجا، زبان همان ماهیت وسیلهٔ ارتباط وانتقال «فکر» را باز می‌یابد. نویسا حتی اگر عنایتی به سبك خود کند توجهش هیچگاه جنبهٔ معرفت شناسی پیدا نمی‌کند: یعنی نگارش اشتغال خاطر نویسا نیست. ووی تأثیر فنی عمده‌ای به روی گفتارنمی‌نهد. سبك نویسا، سبك مشترك همهٔ نویسایان است. زبانش گونه‌ای زبان رسمی ومعمول است که البته درآن لهجه‌هایی می‌توان یافت: مثلا مارکسیستی، مسیحی، یااگزیستانسیالیستی: لهجه هست وسبك نیست. چون تعریف نویسا همین است که: طرح ارتباطی وی ساده لوحانه است. وی نمی‌پذیرد که پیامش به سوی خود

پیشکش مهرداد مهرجویی www.tabarestan.info تبرستان

برگردد، به خود محدود شود، ودر اثرش خواننده چیزی، جز آنچه وی می‌خواهد بگوید، به شیوهٔ خاص خود بخواند: کدام نویسا تحمل می‌کند که سبکش را زیر ذره‌بین روانکاوی بگذارند؟ به عقیدهٔ وی، گفتار او به‌گنگی جهان پایان می‌بخشد. وی معتقد است که توجیهی یکسویه (اگر چه موقتی) تنظیم می‌کند یا اطلاعی بیچون وچرا (هر-چند اوخودرا آموزگاری‌فروتن می‌داند) دراختیار خواننده می‌گذارد. وحال آنکه، به‌نظر نویسنده چنانکه دیدیم، قضیه عکس این است. نویسنده‌نیك‌می‌داند که‌گفتارش، به‌علت‌انتخاب و کوشش،«لازم» است، بنابراین نوعی گنگی ایجاد می‌کند، اگرچه مدعی قاطعیت باشد. به عقیدهٔ نویسنده، بهتر آن است که گفتار به‌عنوان سکوت شکوهمندی ارائه شود که پیامش را باید کشف کرد. چرا که گفتار، شعاری جزسخن ژرف ژاك ریگو[1] نمی‌تواند داشته باشد: حتی وقتی که اصرار می‌ورزم، باز هم پرسشی مطرح می‌کنم.

نویسنده از تبار قدیسان است، نویسا درشمار واعظان. گفتار نویسنده عملی است لازم، پس یك حرکت است. گفتار نویسا یك فعالیت است. شگفت آنکه جامعه گفتار «متعدی» را با احتیاط بسیار بیشتری مصرف می‌کندتاگفتار «لازم» را: حتی امروزکه شمار نویسایان افزون شده است، وضع نویسا بسیار مغشوشتر ازکار نویسنده است.

این امر نخست‌از یك حقیقت مادی وبیرونی سرچشمه می‌گیرد: گفتار نویسنده متاعی است که به شیوهٔ کهن توزیع می‌گردد. گفتار

۱ــ J.Rigout ، ژاك‌ریگو، شاعرفرانسوی نیمهٔ اول همین قرن، فقط به‌علت‌وفای به‌عهدی‌که در بیست‌سالگی باخودکرده بود، در سی‌سالگی به‌هستی خود پایان بخشید. به‌عقیدهٔ او، خودکشی‌پوچترین ولی نیز پاکترین کار آدمی وحکایتگر منتهای‌وارستگی‌است. جنبش سوررآلیسم‌وی‌را درشمارقهرمانان‌خودمی‌دانست.

تنها موضوع بنیادی است که تنها به‌خاطر گفتار ایجاد شده است و این بنیاد ادبیات است. گفتار نویسا، بعکس، نمی‌تواند تولید و مصرف شود، مگر درسایهٔ بنیادهایی که ازهمان آغاز کارکردی جز عرضهٔ زبان دارند: نظیر دانشگاه، تحقیقات، وسیاست. ثانیاً گفتار نویسا به سبب دیگری نیز پا در هوا وفاقد تکیه‌گاه مستحکم است: چون گفتار نویسا وسیلهٔ انتقالی بیش نیست، (یا چون ادعایی بیش از این ندارد) ماهیت تجارتی آن به‌روی طرحی استوار است که گفتار وسیلهٔ آن است: اصل این‌است که نویسا دور از هرگونه اشتغال هنری به‌فروش اندیشه می‌پردازد. وحال آن‌که صفت بارز وعمدهٔ فکر «ناب» (بهتر است گفته شود: فکر عمل نشده) اتفاقاً این است که به دور از آلودگی پول‌تولید می‌گردد. برخلاف‌صورت[1] که‌به‌قول‌والهری[2] گران تمام می‌شود، اندیشه رابهایی نیست ـ فکر فروختنی نیست، سخاوتمندانه بخشیده می‌شود.

همین نکته، بین نویسنده ونویسا دوتفاوت دیگر ایجاد می‌کند: نخست آن‌که تولید نویسا همیشه آزادانه واندکی نیز «مصرانه»است: نویسا متاعی به جامعه عرضه می‌کند که جامعه همیشه خواستار آن نیست. چرا که گفتار وی در حاشیهٔ بنیادهای اجتماعی ومعاملات قرار می‌گیرد؛ پس برخلاف انتظار، فردیتر از گفتار نویسنده جلوه‌گر می‌شود. دست‌کم از لحاظ انگیزه‌ها. کارکرد نویسا آن است که به هر مناسبتی و بدون تأخیر نظرش را ابراز دارد[3]. نویسا معتقد است که

۱) forme ۲) Valéry

۳) این کارکرد تظاهرات‌فوری‌درست‌بعکس‌کارکرد نویسنده‌است: الف ـ نویسنده اندیشه‌های‌خودرا ذخیره می‌کند، آهنگ انتشارات نویسنده باآهنگ شعورش همزمان نیست. ب ـ او اندیشه‌اش را به‌وسیلهٔ صورتی‌کارشده وتابع «اصول» ارائه می‌دهد. ج ـ نویسنده به خاطر اثرش آمادهٔ بازپرسی آزادانه است، واین آمادگی عکس رفتار متفکر جزمی است.

www.tabarestan.info

همین کارکرد بـرای توجیه کار او بسنده است. جنبهٔ انتقادی وفـوری گفتارنویسایی ناشی از همین‌نکته است: چنین می‌نماید که گفتار نویسا پیوسته نبردی را بین جنبهٔ مقاومت ناپذیر فکر وخمود جامعه گوشزد می‌کند. چون‌جامعه از مصرف‌کالایی که هیچ بنیاد اجتماعی مخصوصی نظارت بر آن را تقبل نمی‌کند کراهت دارد. به‌این ترتیب، از مفهـوم عکس این نکته چنین برمی‌آید که کارکرد اجتماعی گفتار ادبی (گفتار نویسنده) اتفاقاً تبدیل فکر (وجدان، یا فریاد) است به کالا (تفاوت دوم نویسنده‌ونویسادرهمین است). جامعه‌برای تصرف وتملك وبومی‌کردن وبنیادی کردن جنبه‌های اتفاقی فکربه‌نبردی حیاتی اقدام می‌کنـد. و زبان، که نمونهٔ بنیادهای اجتماعی است، وسیلهٔ این اقدام را در اختیار آن قرارمی‌دهد. شگفت آن که «گفتار» به‌آسانی دربنیاد ادبی تحریك‌آمیزنقش‌عمده ایفا خواهدکرد: جنجالهای زبان، از رمبو تایونسکو، به سرعت وکاملا در بنیاد جذب می‌شوند. در حالی که فکر تحریك‌آمیز، به‌همان اندازه‌ای که آن را بیواسطه مـی‌طلبند، کاری از پیش نمی‌برد، مگر آن‌که اندیشهٔ نو در اعماق جنگل دست نیافتنی صورت ناپدید شود: پس برای نویسا، هرگز جنجال کامل وجود ندارد.

***

دراینجا من به توصیف تناقضی می‌پردازم که در عمل نوع‌ناب آن به‌ندرت دیده می‌شود. امروز هرکسی، کمابیش آشکار، بیـن دو قطب نویسندگـی و نویسایی در نـوسان است. بیشك تاریخ چنیـن می‌خواهد. چراکه یاآنقدر دیر به‌دنیاآمده‌ایم که نمی‌توانیم‌نویسندگانی بلندپایه (وظیفه شناس) باشیم، یا آنقدر زود آمده‌ایم که نمی‌توانیـم نویسایان مطاع ومتنفذی گردیم. امروز هر سالك راه روشنفکری هردو صفت را درخود جمع دارد. اما یکی از این دوصفت در او کمـابیش

پنهان است: نویسندگانی هستند که ناگاه رفتار و ناشکیبایی نویسایان‌را بروز می‌دهند ، نویسایانی هستند که تا کارگاه زبان قد می‌افرازند. می‌خواهیم چیزی بنویسیم و در همان حال فقط می‌نویسیم. با تولد «نویسنده‌ـ نویسا» مادر دهر فرزندی حرامزاده می‌زاید: کارکرد چنین موجودی هم عجیب می‌شود، هم تحریك می‌کند، هم ورد می‌خواند. گفتارش، ازقید صورت آزاد است واز بند بنیاد زبان ادبی‌رها. ولی در زندان همان آزادی، قواعد مخصوص خود را به‌صورت سبك مشترك همگان می‌تند. نویسنده ـ نویسا وقتی ازباشگاه ادیبان بیرون می‌رود داخل باشگاه دیگری می‌شود که محفل روشنفکران‌است. درسطح همهٔ‌جامعه، کارکرد مجمع تازه‌نویسندگان ـ نویسایان تکمیلی‌است: سبك روشنفکر حاوی کارکردی است نظیر نشانهٔ غریب بی‌زبانی[1] . چنین سبکی به جامعه امکان می‌دهد که رؤیای یك ارتباط نظام (بی بنیاد) را درسر بپروراند: نوشتن بدون نوشتن، انتقال فکرناب، بی آنکه این انتقال درکنار خود به‌گسترش پیام همزادی اقدام کند. این نمونهٔ کاری است که نویسنده ـ نویسا برای جامعه انجام می‌دهد. نمونه‌ای که هم گوشه گزین است هم ضروری. جامعه هم باآن به‌کجدار ومریز رفتار می‌کند: باخرید آثارنویسنده ـ نویسا، جامعه خصوصیت عمومی این آثار را قبول می‌کند وآنها را به‌رسمیت می‌شناسد. درهمان حال، جامعه ازنویسنده ـ نویسا دوری جسته ناگزیرش می‌سازد که به‌بنیادهای وابسته‌ای، نظیر دانشگاه، که در زیر نظارت جامعه اداره می‌شود تکیه کند. جامعه نویسا را پیوسته به روشنفکری متهم می‌کند. روشنفکری، بنابه‌مشهور، یعنی‌ناباروری. ولی‌به‌نویسنده‌هرگزچنین‌سرزنشی‌نمی‌شود.

۱) non-langage

مختصر آنکه ازدیدگاه انسان‌شناسی[۱] نویسنده ـ نویسا مطرودی است مجذوب به‌سبب همان طرد، و وارث دوردست شاعر ملعون. کارکردش درجامعه شاید بی‌ارتباط باکارکردی که به‌جادوگران نسبت می‌دهند نباشد: کارکرد تکمیلی. چرا که جادوگر وروشنفکر هر یك به نحوی، به‌مرضی چشم می‌دوزند که‌برای اقتصاد جمعی‌سلامت ضروری است. و البته جای شگفتی‌نیست که چنین‌نبردی (یا قراردادی) درسطح‌نگارش عملی شود، چرا که نگارش عملی خلاف عرف، یعنی بنیادی کردن ذهنیت است[۲].

پیشکش مهرداد مهرجو "به تبرستان www.tabarestan.info

۱) Anthropologie

۲) اگر درکشور فرانسه نویسایان، یعنی‌گویندگان اهل مسلك، از اواخر سدهٔ هژدهم زبان را به عنوان ابزار اندیشه به‌کارگرفته‌اند، متفکران میهن ما از دیربازپهنهٔ ادبیات را بمیدان جدالهای مرامی تبدیل‌کرده‌اند ـ مگرنه‌آن است که هزار سال پیش از این، ناصرخسرو پیشهٔ شاعری را خوار شمرده، قافیه‌پردازان دروغگورا نکوهش‌کرده ومی‌خواسته به‌یاری دانش «به‌زیرآورد چرخ نیلوفری را؟» مگرمولانا جلال‌الدین عطای قافیه را به‌لقای یار نبخشید و به‌نعره‌های مستانهٔ‌خودبسنده نکرد؟ اما این‌بزرگان مشکلات خود را چنان هوشمندانه با مسائل عمومی هماهنگ ساختندکه از قافلهٔ ادبیات بنیادی نیز جدا نشدند.

درعالم هنر، نویسندگان ونویسایان برادران یکدیگرند: نویسندگان باتجدید شالوده‌های ذهنی مردم، به نوسازی جهان یاری می‌رسانند و راه نویسایان را هموار می‌کنند. نویسایـان خلق را به‌راهی همگانی می‌رانند تاجامعه سامان پذیرد، نویسندگان افراد را به‌راههای ویژهٔ خود می‌خوانند تا فرد نمیرد. اگـر حافظ می‌گوید: «حدیث از مطرب و می‌گو و راز دهرکمترجو» جامعه می‌تواند محتوای‌کلام او را از صورت جدا سازد وآنرا به‌گوش نگیرد. ولی صیقلی‌که او به‌کلام بخشیده است، به‌برد اندیشه می‌افزاید ونویسایان را به‌کار می‌آید. وی از این رهگذر و نیز بواسطهٔ اندیشه‌های نابی‌که هنوز گسترش نیافته است می‌تواند «متاعی ملی» واسباب غرورگردد.

پیشکش "مهرداد مهرگان" به تبرستان
www.tabarestan.info

بیگانه، قصهٔ خورشیدی

بیشك بیگانه نخستین قصهٔ کلاسیك پس از جنگ است. منظور من از نخستین قصه، نه همان از لحاظ تاریخی، بلکه نیـز از حیث حسن کار است. این قصهٔ کوچك که درسال ۱۹۴۲منتشرشد، ودرسالهای پس از رهایی کشور از چنگال اشغالگران توسط همهٔ مردم خـوانده شد، آلبر کامو را بسیار زود به اوج شهرت و افتخار رسانید. دلبستگی مردم به‌این‌اثرازهمان عمقی برخوردار بود که هراثرجامع و دلالتگری از آن بهره‌مند می‌شود. این‌گونه‌آثار دربرخی از دگرگونیهای عظیم تاریخی رخ می‌نمایند تا نشانهٔ یك گسیختگی وحکایتگر حساسیت تازه‌ای باشند. هیچ‌کس به این قصه اعتراض نکرد، همه مجذوب و تقریباً عاشق آن گشتند. انتشار بیگانه یك واقعهٔ اجتماعی و موفقیت آن واجد همـان اهمیت اجتماعی اختراع باطری و یا پیدایش رنگیننامه‌های زنانه بوده است .

این کتاب درآن دوره، شاید بیشتر از اکنون، چنین می‌نمود که فلسفهٔ نوینی را، که فلسفهٔ پوچی نامیده شد، به‌کرسی می‌نشاند. و ایـن

واقعه در لحظه‌ای اتفاق افتاد کـه اسطورهٔ دلك غربت نطفه می‌بست، پا می‌گـرفت، از قلم‌پیشروان اندیشه به‌سطح مصرف عامه تنزل می‌کرد. کیرکه‌گار، مذهب‌اصالت وجود آلمان، کافکا، قصه‌نویسان امریکایی، سارتر، یعنی جمعی از متفکران و آفرینندگان، از سرزمینها و دوره‌های متفاوت، به طرزی آشفته و درهم، در ذهن مردم دست به‌دست هم داده بودند و اسطورهٔ نوین آزادی را صلا درمی‌دادند. انسان، به واسطهٔ روشن‌بینی خود، از دستاویزهای سنتی خویش محروم‌گشته، وپیوند از پناهگاه‌های باستانی خود (خدا ـ عقل) بریده، درچنان تنهایی‌بیکرانی رها گشته بود که تا آن روز جرأت نگاه کردن از روبه‌رو به‌آن نداشته است. ولی با ایـن همه، وابستگی خود را به این جهانی کـه درکش نمی‌کرد تا آستانهٔ فاجعه باز شناخت.

بیگانه ، به هنگام انتشار، مجموعه‌ای می‌نمود فراهم از همهٔ این درونمایه‌ها: قهرمانش، مورسو، که درحضیض ابتذال زندگی روزمره، یعنی در دیدگاه یك کارمند دونپایه جـا دارد، در برابر ابتـذال اصلاً نمی‌شورد، بردگیهای این زندگی رابیچون وچرا می‌پذیرد، و به‌ظواهر اعمال‌همهٔ همرنگی‌اجتماعی‌گردن می‌نهد، حتی آداب عواطف‌پسندیده، نظیر عاطفهٔ فرزندی یا دوستی را رعایت می‌کند: اما مورسو همهٔ این اعمال‌فاقد عاملیت را درحالتی‌ثانوی، یعنی بی‌تفاوتی کلی‌نسبت به‌دلایل جهان ، انجام می‌دهد. مثلا، مورسو در مراسم دفـن مادرش شرکت می‌کند، اما در هرعمل قراردادی‌که انجام می‌دهد، احساس بیهودگی آن را بروز می‌دهد. مراسم را می‌پذیرد، ولی نه به‌دستاویز اخلاقی‌که مردم می‌خواهند اوبدان دلبسته باشد. و اتفاقاً این‌گناهی است‌که جامعه به او نمی‌بخشد: اگرمورسو شورشی بود، جامعه با اومی‌جنگید، یعنی قبولش می‌کرد. ولی چون‌عمل مورسوازسرخلوص‌نیت نیست، وی با

بینش خود در مورد جهان شك روا می‌دارد. در چنین موردی، جامعه تنها کاری که می‌تواند کرد این است که او را، همانند شیئی که به واسطهٔ استحالهٔ خود آلوده‌گشته باشد، با نفرت و دهشت از خود طرد کند. چرا که چنین کسی همچون نامحرمی است درمیان جمعی که فقط افراد خانوادهٔ خود را تحمل می‌توانند کرد و به‌کمترین نگاه نامحرم احساس خطرمی‌کنند. پس مورسو با نگاه خود به خوش خدمتی پایان می‌بخشد. سکوت او درباب دلایل پسندیدهٔ جهان منزه است، به‌حدی که وی‌را ازهمدستی می‌رهاند وجهان را دربرابرنگاه اوعریان رها می‌کند: جهان موضوع یك نگاه می‌گردد، وجهان این درد را تحمل نمی‌تواند کرد: به همین جهت مورسو آدمکش می‌شود، و محاکمه‌اش، بیش از آن‌که محاکمهٔ یك عمل باشد، محاکمهٔ یك نگاه می‌شود: در وجود مورسو، بیننده رامحکوم کردند، نه‌جانی را. ملاحظه می‌شود که چگونه این‌ارتقاء انسان که‌کاملا تازه بود، (چون این ارتقاء، قهقراء نگاه است، ودیگر، نظیراسطوره‌های رمانتیك، نیچه وار یا انقلابی، شورش عملی یاکلامی نیست) توانست بادرونمایه‌های اصلی فلسفهٔ تازه سازگارجلوه کند. چه در این فلسفه و چه درآن اسطوره‌ها، انسان نه جامعه را رها می‌کندکه پذیرای خدا گردد، نه‌خدا را ترك می‌کندکه به بدی گرود، و نه جامعه وخدا را فرو می‌نهد تا مدینهٔ فاضلهٔ واهی را بپذیرد: انسان درجایگاه خود می‌ماند، وهمدرد و یار غارجهانی است‌که در اندرون آن به‌کلی تنها است.

طبعاً برای این درونمایهٔ نو، روایتی تازه لازم بود، چرا که غرابت مورسو درناساز بودن اعمال ونگاه‌های او بود. عمل او، و نه دلایل آن، همانند روانشناسی در قصهٔ سنتی، به جایگاه وحدت اساسی زمان قصه عروج می‌کند. مورسو دقیقاً نه بازیگر است، نه اخلاقگرا.

www.tabarestan.info

او درمورد کاری که انجام می‌دهد سخنی نمی‌گوید، به‌اعمالی می‌پردازد که همه انجام می‌دهند، ولی همین اعمال آشنا فاقد دلایل ودستاویزهای مرسوم است، به نحوی که همان کوتاهی عمل وپناری آن تنهایی مورسو را آشکار می‌کند. عملی که کامو عرضه می‌کند، دیگرعملی در میان اعمال، غرقه در مجموعهٔ علل، عوامل، نتایج وزمانها نیست. این عمل ناب است، بی‌سبب است، ازاعمال اطراف جداست. این‌عمل به‌اندازهٔ کافی استوارهست که در برابر پوچی جهان بتواند ابراز انقیادکند؛ وبه اندازهٔ کافی‌مختصرهست که به‌دستاویزهای فریبندهٔ خطرجویی،دربرابر، این پوچی را آشکارا انکارکند.

www.tabarestan.info

ده سال پیش، همزمانی بیگانه باآراءِ عمومی هویدابود. امروز، این کتاب کوچك، که درهیأت دلخواه مردم فرانسه یعنی قصه‌ای فشرده و کوچك، همانند یك‌گوهر، درآمده است، هنوزحائزقدرت تام است. البته از راهی که کامو گشوده بود بعدها گروهی کثیر رفتند، و ادبیاتی «مسیحایی» و زندگی‌بخش گسترش یافت، وبه‌آدمی، خواه معتقد،خواه بی‌دین، معصومیت، آرامش و حکمت، و تنهایی مرده‌ای زندگی باز یافته را بخشید. ولی با این همه، بیگانه هنوز اثری تازه و با طراوت است. چرا که این کتاب در آن سوی عقاید زمان انتشار خود جلوه‌گر است .

این‌روزها یك‌بار دیگرمی‌خواندمش، وحیرت‌زدهٔ همان خصلتی بودم که بعضی به صفت ستایش‌آمیز «پیری» ملقب می‌کنند: هراثری حتماً پیر می‌گردد، رسیده می‌شود، درپی زمان می‌رود، و اندك اندك قدرتهای نهانی بروز می‌دهد. ده‌سال پیش، من هم مثل بسیاری از مردم در بند عقیدهٔ زمانه گرفتارگشتم و بیشترسکوت ستایش‌انگیز این اثررا دیدم. این سکوت، بیگانه را همسنگ آثار بزرگی گردانیده است که

محصول هنر ایجازند. اینك در این کتاب حرارتی می‌یابم، و در آن شورحال‌گرمی مشاهده می‌کنم که‌اگردرنخستین قصهٔ‌کامو،درهمان زمان انتشار می‌توانستیم کشف کنیم، شور حال آثار بعدی او را کمتر مورد سرزنش قرار می‌دادیم. نکته‌ای که بیگانه را یك اثر می‌گرداند، و نه یك‌نظر، آن است که انسان در این اثرخود را نه‌تنها دارای یك اخلاق، بلکه نیز یك خلق می‌یابد. مورسو آدمی است که ازلحاظ جسمانی رام خورشید است، و من‌گمان می‌کنم که این تبعیت را باید تقریباً به مفهوم قدسی تصور کرد. عیناً همانند اسطوره‌های باستانی یا نمایشنامهٔ فدر، اثر راسین شاعر قرن هفدهم، خورشید در این اثر تجربهٔ چنان ژرفی در موردجسم است که قرین سرنوشت می‌گردد. خورشید تاریخ می‌سازد، و در تداوم بی‌تفاوت حیات مورسو، لحظاتی سازندهٔ عمل فراهم می‌کند. هیچ یك، از سه حادثهٔ فرعی قصه، (مراسم تدفین، واقعهٔ کنار دریا، جریان محاکمه) نیست که تحت تأثیر حضور خورشید نباشد. آتش خورشید در این‌جا با همان حدت ضرورت باستانی عمل می‌کند.

عامل اسطوره‌ای، مثل هراثر اصیل دیگری، پیوسته به گسترش استعاره‌های خود می‌پردازد، و خورشیدی کـه، در سه لحظهٔ روایت، مورسورا به‌عمل وا می‌دارد، یکی‌نیست. خورشید مراسم تدفین به‌طور محسوسی چیزی جز دلیل وجود ماده نیست: عرق چهره‌ها یانرمی قیر جادهٔ داغی کـه جنازه درآن حمل می‌گردد و همهٔ عنـاصر این قسمت تـوصیف محیطی است چسبنده و لزج. مورسو کوششی بـرای رفع چسبندگی خورشید به‌عمل نمی‌آورد، هم چنانکه برای رفع چسبندگی مراسم نیز کاری انجام نمی‌دهد. نقش آتش خورشید در اینجا، نور تابانیدن به‌صحنه وهویدا ساختن پوچی‌آن است. درکنار دریا، استعارهٔ دیگـری از خورشید می‌بینیم: ایـن خورشید ذوب نمی‌کند، جامـد

پیشکش کتابدار موجو به تبرستان www.tabarestan.info

می‌گرداند، هرماده‌ای را به فلز تبدیل می‌کند، خورشید بدل به شمشیر می‌شود، ماسه فولاد می‌گردد، حرکت دست به آدمکشی تبدیل می‌شود: در اینجا خورشید سلاح است، تیغه است، سه‌گوشه است، قطع عضو است، ودربرابر تن نرم وبی‌رنگ آدمی قرارمی‌گیرد. ودرسالن دادگاه جنایی، وقتی که مورسو محاکمه می‌شود، خورشید دیگری می‌تابد که خشك است، غبارآلود است، پرتو بی‌رنگ دخمه‌هاست.

این ترکیب خورشید و نیستی درهر واژه‌ای نگهدارندهٔ حال و هوای کتاب است: چون مورسو فقط با یکی از عقاید جهان در ستیز نیست، بلکه نیزبا جبری دست وپنجه نرم می‌کند که درهیأت خورشید درآمده است و سراپای نظامی کهن را در برمی‌گیرد. چون در اینجا خورشیدهمه چیزاست: گرما، رخوت، سرور، غصه، توانایی، دیوانگی، علت و روشنایی.

ازسوی دیگر، همین ابهام دوگانه، یعنی خورشیدگرمی‌بخش و خورشید روشنی‌بخش، بیگانه را به‌یك تراژدی تبدیل می‌کند. همانند ادیپ اثرسوفوکل یا ریچارد دوم، اثرشکسپیر. رفتار مورسو دارای یك مسیرجسمانی نیزهست که مارا به‌هستی شکوهمند وناستوار اوعلاقمند می‌کند. اساس قصه، نه تنها ازلحاظ فلسفی، بلکه از لحاظ ادبی چنین است: ده‌سال پس از انتشار، هنوز چیزی در این کتاب نغمه سرمی‌دهد، و هنوز چیزی درآن هست که دل را می‌آزارد، و این دوقدرت جوهر هرزیبایی است.

www.tabarestan.info

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

کوری ننه دلاور

ننه دلاور خطاب به کسانی نیست که، دورادور یا از نزدیك، در هنگامهٔ جنگ به‌ثروت می‌رسند. توجه به‌منش سوداگرانهٔ این‌گونه افراد، یك اشتباه مضحك است. نه. این اثـر خطاب به‌کسانی است که از جنگ رنج می‌برند، بی‌آنکه از آن سودی ببرند. و نخستین دلیل عظمت این اثر درهمین نکته است: ننه دلاور اثری است کاملا توده‌ای، چون اثری است که مقاصد ژرف آن را فقط توده‌ها می‌فهمند.

این نمایشنامه از بینشی دوگانه آغاز می‌گردد: بینش یـك درد اجتماعی، بینش درمان درد. درمورد ننه دلاور، باید به‌یاری همهٔ کسانی شتافت که، مثل ننه دلاور، خود را درچنگال جبر جنگ گرفتار می‌بینند. باید به‌این کسان فهماند که اتفاقاً جنگ، گرچه پروردهٔ دست آدمیزادگان است، جبری نیست. و بـا دفع انگیزه‌های سوداگرانهٔ آن، سرانجام می‌توان نتایج نظامی آن را ازبین برد. چنین است اندیشهٔ حاکم براثر. حال بایدگفت که چگونه برشت، این نیت عمده را، قرین یك نمایش داستین می‌گرداند، به نحوی کـه بداهت پیشنهاد او، نه از موعظـه یا

استدلال، بلکه از بطن عمل نمایشی زاییده می‌شود: برشت جنگ سی ساله را به‌تمامی در برابر دیدگان ما می‌گستراند. همه چیز زیرنفوذ این دورهٔ وحشتبار قرار می‌گیرد و به قهقراء می‌رود (اشیا، چهره‌ها، محبتها) و همه چیز دستخوش ویرانی می‌شود (فرزندان ننه دلاوریکی پس از دیگری کشته می‌شوند). ننه دلاورچون یك کانتین‌دار است، در میان جنگ است، به‌حدی که اصلاجنگ را نمی‌بیند. (درپایان نخستین بخش چیزکی مشاهده می‌کند): او کور است، نمی‌فهمد و می‌پذیرد، درنظر اوجنگ یك جبر بیچون و چراست.

گفتیم در نظر او، نه در نظرما: چراکه ما ننه دلاور را کور می‌بینیم، چیزی را که اونمی‌بیند، ما می‌بینیم. ننه دلاور برای ما جسمی است شفاف: اوچیزی نمی‌بیند، ولی ماازخلال اومی‌بینیم، مامی‌فهمیم، چراکه ما در برابر بداهتی نمایشی قرار داده شده‌ایم، و این بداهت، روشنترین یقین ماست: ما به روشنی می‌بینیم که ننه دلاورکور است، قربانی چیزی‌گشته که‌آن را نمی‌بیند، واین چیزدردی است درمان‌پذیر. به‌این ترتیب، نمایش درما تماشاگران دوگانگی روشنی تولید می‌کند: ما هم ننه دلاور می‌گردیم، هم کسانی که ننه دلاور را تشریح می‌کنند. هم درکوری ننه دلاور شریکیم، و هم‌کوری او را می‌بینیم. هم بازیگر خموش غوطه‌ور در جبر جنگیم، هم تماشاگرانی آزادکه به ریشخند کردن این جبردعوت شده‌ایم.

در نظر برشت، بازیگر روایتگر است، و تماشاگر یك داور. صحنه حماسی است، ولی سالن درفاجعه فرو می‌رود. و اتفاقاً، تعریف نمایش بزرگ توده‌ای هم همین‌است. مثلا خیمه شب‌بازی، یاآقای پونچ را درنظرآورید: این نمایش از اسطوره‌ای باستانی نشأت می‌گیرد: در اینجا نیز، تماشاگر می‌داند چیزی را که بازیگرنمی‌داند. و هنگامی که

پیشکش مهرجو به تبرستان www.tabarestan.info

تماشاگر می‌بیند که بازیگر به طرزی چنان ابلهانه و زیان‌انگیز عمل می‌کند، درشگفت می‌شود، نگران می‌گردد، از خشم به‌خود می‌پیچد، حقیقت را به صدای بلند اعلام می‌کند، راه حل را نشان می‌دهد: کافی است گامی دیگر برداشته شود تا تماشاگر ملاحظه کند که آن زیان‌دیده خود اوست. و وقتی که بازیگر رنج می‌برد و نادان است، تماشاگر می‌فهمد که در یکی از انواع جنگهای سی‌ساله فرو رفته و این جنگها را زمانه‌اش به او تحمیل می‌کند، و او وضعی مشابه ننه دلاور دارد که رنج می‌برد، و از قدرت دفع بلای خود جاهلانه بی‌خبر است.

پس عمده این است که چنین نمایشی هرگز تماشاگر را در تماشاخانه کاملا وارد بازی نکند: اگر تماشاگر از این مختصر فاصلهٔ ضروری از رنج کشیدن و مسخره‌گشتن برخوردار نشود، نمایش به هدف خود نمی‌رسد: تماشاگر باید تا اندازه‌ای شریك ننه دلاور باشد، و در کوری اوتا آنجا شرکت کند که بتواند به موقع خود را کنار بکشد و دربارهٔ رفتار او داوری کند. همهٔ دستگاه نمایشی برشت تابع ضرورت این فاصله است، و اساس نمایش نیز بر اجرای این فاصله استوار می‌ماند. موفقیت سبك ویژهٔ یك نمایش نیست که در معرض خطرقرار می‌گیرد، بلکه خطر درکمین آگاهی تماشاگر، و در نتیجه، قدرت تاریخسازی اوست. برشت، به‌عنوان غیرمیهنی، مصرانه دست‌رد به‌سینهٔ راه حلهای نمایشی می‌زند. این راه‌حلها تماشاگر را کاملا درنمایش درگیرمی‌کند، و از سر ترحمی بیکرانه یا چشمکی دلقکانه همدستی بیشرمانه‌ای بین قربانی تاریخ و شاهدان تازهٔ تاریخ برقرار می‌کند. پس با طرد این گونه راه حلها، برشت دستاویزهای نمایشی زیر را هم رد می‌کند: خیالبافی، گنده‌گویی، حقیقت نمایی، لیچارگویی، مسخره بازی، هنر نمایی، نغمه‌پردازی: یعنی همهٔ شیوه‌های درگیرکننده وشرکت دهنده‌ای

www.tabarestan.info

که تماشاگر را کاملا با ننه دلاور یگانه کند، تماشاگر را در اوگم کند، گرفتار کوری او یا پوچی حیات او کند.

مسألهٔ شرکت، که مدعای دهن پرکن نمایش شناسان ماست، و رعایت اصول جامد و مذهب‌گونهٔ نمایش کافی است تا اینان را راضی کند، دراین اثربه‌کلی از نواندیشیده شده است، وهرچه بیشتر به‌نتایج سودبخش این‌اصل نو دست‌می‌یابیم، بازچنان‌که باید کشفش‌نکرده‌ایم. وشاید هم این اصل بسیار قدیمی باشد، چرا که بربنیاد باستانی نمایش میهنی استوارگشته است. در این‌گونه نمایش، صحنه همیشه موضوع دادگاهی‌است که در میان تماشاگران قراردارد. تراژدیهای یونان باستان را در نظرآورید.

اکنون می‌فهمیم که چرا دستگاه‌های نمایشی ما به‌کلی برخطا هستند: تماشاگر را در بازی شرکت می‌دهند و از این راه عامل اعتزال اوگشته وی را از مبارزه منصرف می‌کنند. دستگاه نمایشی برشت، به عکس،دارای قدرت زایاندن است، به‌تماشا می‌گذارد و به‌داوری دعوت می‌کند، هم‌منقلب می‌کند، هم جدا. همهٔ فنون‌نمایشی اودست به‌دست هم می‌دهند تا بی‌آنکه تماشاگر را غرق‌کنند، دراو اثرگذارند، نمایش برشت نمایش همدردی است، نه مسری.

دیگران ازکوششهای ملموس و موفق این دستگاه نمایشی سخن خواهندگفت تااندیشهٔ انقلابی اوهویدا گردد، و امروز تنها این اندیشه است که می‌تواند وجود نمایش را توجیه‌کند. در پایان سخن، فقط باید غرابت انقلاب خاطرخود را دربرابر ننه دلاورمجدداً مورد تأکید قراردهیم: مثل هراثر بزرگی، اثربرشت انتقادی است اساسی از دردی که پیش ازاثروجود داشته است: پس، به‌هرصورت، ماعمیقاً تحت تعلیم ننه دلاور قرار می‌گیریم: این تعلیم مارا از سالها تفکر معاف می‌کند.

ولی این آموزش با سعادتی نیز همراه است: دیدیم که این انتقاد عمیق در عین حال یك نمایش آگاه را که مطلوب آرمانی ماست بنیادگذاشته است. این نمایش یك شبه ره صدساله رفته است.

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

رب-گری‌یه[1] مکتبی ندارد

بنا به اظهار منتقدان، بوتور[2] مرید رب ـ گری‌یه است. و این دوتن، به اضافهٔ چندتنی دیگر (ناتالی‌ساروت[3]، مارگریت دورا[4]، کلودسیمون[5] و من کی رول[6] را به این جمع اضافه می‌کنم، چون غالباً ازشگردهای گستاخانه‌ای درنگارش قصه‌های خود استفاده می‌کنند) مکتب قصهٔ نو را تشکیل می‌دهند. وهنگامی که در کشف پیوند عقیدتی یاتنها تجربی این گروه درمی‌مانند ــ واین درماندگی خود بی‌دلیل نیست ــ بااعطای‌لقب پیشرو به‌گروه، گریبان خودرا رهامی‌کنند. چون، هرچه باشد، به‌پیشرو هم احتیاج داریم: چیزی مطمئنتر ازیك شورش نامگذاری شده نیست. بی‌گمان‌اینك وقت‌آن رسیده‌که این دسته‌بندی خودسرانهٔ بی‌دلیل قصه نویسانی نظیر بوتور و رب ـ گری‌یه، یعنی دو تنی که بیش از سایر نویسندگان‌توسط منتقدان به‌هم مربوط قلمدادگشته‌اند، اندك اندك برای

۱) Alain Robbe - Grillet ۲) Michel Butor
۳) Nathalie Sarraute ۴) Marguerite Duras
۵) Claude Simon ۶) Cayrol

هردو مزاحمت‌آمیز گردد. بوتور وابسته به مکتب رب ـ گری‌یه نیست، به همین تنها دلیل ساده که چنین مکتبی وجود ندارد. و آثار این دوتن هم متضاد یکدیگرند.

اقدام رب ـ گری‌یه انسانگرایانه نیست. جهانش سرسازگاری باجهان‌ندارد. اودرجستجوی بیان یك انکار، یعنی خواستارامرمحال‌در ادبیات‌است ـ او دراین کار نخستین کس نیست ـ ما امروز آثاری مهم، اگر چه نادر، می‌شناسیم که چکیدهٔ فخرآمیز محال بوده‌اند، یا هنوز عالماً چنین هستند: فی‌المثل آثار مالارمه[1] یا موریس بلانشو[2] را در نظر بگیرید. تازگی کار رب ـ گری‌یه در این است که می‌کوشد انکار را در حد شگردهای قصه نویسی نگاه‌دارد (و این کار به خوبی نشان می‌دهد که او دربرابر صورت کلام احساس مسئولیت می‌کند. ودشمنان صورتگرایی از چنین تلاشی چیزی نمی‌فهمند). پس در آثار او، دست کم از لحاظ گرایش نویسنده، انکار تاریخ، داستانسرایی، روانشناسی انگیزه‌ها ودلالت اشیاء دیده می‌شود. و اهمیت توصیف بصری در آثار او ناشی ازهمین نکته است: او اشیا را تقریباً هندسی توصیف می‌کند تا آنها را از دلالت انسانی محروم گرداند، استعارهٔ بشری را از آنها سلب کند واز سلطهٔ آدمیزادگان آزادشان‌گرداند. بنابراین دقت نگاه او (البته بیشتر انحراف از نگاه عادی است تا دقت) انکار محض است. اوهیچ چیزی بنیاد نمی‌نهد. به‌عبارت درست‌تر: اوهیچی انسانی اشیاء را بنیاد می‌نهد. او مثل ابر یخزده‌ای است که نیستی را می‌پوشاند، و بدین ترتیب حکایتگر نیستی می‌شود. نگاه او ذاتاً یك رفتار تزکیه‌گر است، حکایتگر گسیختگی یك ارتباط باستانی، اگرچه دردناك ، بین

۱ Stéphane Mallarmé ۲ M. Blancheot

انسان و اشیاء است. پس چنین نگاهی هیچ موضوع تفکری به‌دست نمی‌دهد: این نگاه از آدمی، از تنهایی او، و تفکر فلسفی او خود چیزی به‌دست نمی‌آورد. اندیشه‌ای که بیش ازهر اندیشهٔ دیگری بااو وهنراو بیگانه وباآن بیش ازهمه چیزدرتضاد است، بی‌گمان‌تصور(فاجعه است. چرا که در آثار او، چیزی از انسان به معرض تماشا گذاشته نمی‌شود، حتی وانهادگی آدمی. واتفاقاً همین انکار اساسی فاجعه، به عقیدهٔ من، ارزش والایی به اقدام او می‌بخشد. فاجعه وسیله‌ای است برای فراهم آوردن مصائب آدمی و قبول و تحمل آن. فاجعه یعنی توجیه مصائب به صورت یك ضرورت، یك حکمت یا یك تزکیه: انکار این تحمل، و جستجوی وسائل فنی عدم تسلیم خیانت‌آمیز، (چراکه چیزی مکارتر از فاجعه نیست) امروز اقدامی است غریب، و دستاویزهای صورتگرایانهٔ آن هرچه باشد، امری است مهم. مسلم نیست که رب‌گری‌یه رسالت خود را به انجام رسانیده باشد: نخست برای آن که، ناکامی در همان ماهیت چنین رسالتی مندرج است (درجهٔ صفر صورت وجود ندارد، چون انکار، سرانجام کار، همیشه به ابرام منتهی می‌شود). وانگهی هیچ اثری هرگز به این آسانی‌بیان دیرشدهٔ برنامهٔ نخستین نیست: برنامه نیز استنباطی ازاثراست.

آخرین قصهٔ بوتور، یعنی تغییر(۱ای جزء به جزء، در نقطهٔ مقابل آثار رب ـ گری‌یه قرار می‌گیرد. تغییر (۱ای چیست؟ اساساً قرارگرفتن طبقات متوالی چند بینش به‌روی هم که ارتباط آنها به‌قصد دلالتگری اشیا و حوادث تعبیه شده است. جهان ظاهر هست: مسافرتی با قطار پاریس ـ رم. جهان باطن هست: وجدانی نقشه‌اش را تغییر می‌دهد.

۱) La Modification

ظرافت وخویشتنداری شگرد بوتور هرچه باشد، هنر اونمادی[۱] است: سفر برچیزی دلالت دارد: مسیر فضایی، مسیر زمانی و مسیر روحانی (یا مربوط به حافظه) عینیت خود را با هم مبادله می‌کنند، و دلالت همین مبادله است. پس هرچه را که رب-گری‌یه می‌خواهد از قصه طردکند، (ازاین لحاظ، حسادت‌بهترین اثراوست) نماد، یعنی‌سرنوشت را، بوتور دقیقاً همان را داخل قصه می‌کند. مهمتر از این: هریك از سه‌قصهٔ رب-گری‌یه ریشخند آشکاری است براندیشهٔ مسیر(ریشخندی بسیار مرتبط، چرا که مسیر، با افشاگری، مفهومی است فاجعه‌آمیز): هربار قصه برهویت نخستین خود بسته می‌شود: زمان و مکان تغییر کرده‌اند، وبا این همه، آگاهی تازه‌ای‌رخ ننموده است. درنظر بوتور، به‌عکس، ره‌سپردن خلاقه است، وخلاق شعور است: هرلحظه در این مسیر مرد تازه‌ای پا به‌عرصهٔ حیات می‌گذارد: یعنی زمان به‌کاری تواناست. چنین‌می‌نمایدکه این‌ابرام، درنظام روحانیت، دورترمی‌رود. نماد وسیلهٔ عمدهٔ آشتی انسان و جهان است. درست‌تر بگویم: نماد خواهان مفهوم جهان است. یعنی نماد درپی رازخلاقیت است. منتها، تغییر رأی تنها قصه‌ای نمادی نیست. چرا که قصه، به معنای سرشار مفعولیت، یك مخلوق نیزهست. من‌اصلا فکرنمی‌کنم‌که استعمال مکرر لفظ شما در قصهٔ تغییررأی یك زیورصوری، یعنی توسل رندانه به‌سوم شخص برای اعتباربخشیدن به‌قصهٔ پیشرو باشد. به‌نظرمن این‌لفظ بسیار دقیق است: این شما خطاب خالق است به مخلوق، به نامگذاری شده، به‌تکوین یافته. همهٔ اعمال این مخلوق، آفریدهٔ یك زاینده وداور است. پس این خطاب حائزاهمیت اساسی است. چرا که این خطاب سازندهٔ

۱) symbolique

شعورقهرمان است: شخصیت قهرمان چگونه تغییرمی کند؟ با نگاهی که پیوسته توصیفش می کند و این توصیف را پیوسته به رخش می کشد. برای همین است که قهرمان ازتصمیم خود، یعنی از ازدواج بامعشوقه، در می گذرد. وحال آن که برای همین ازدواج از پاریس حرکت کرده بود. بنابراین، توصیف اشیا در آثار بوتور حاوی دلالتی است کاملا متضاد بامعنای اشیاء درآثار رب-گری‌یه. رب-گری‌یه اشیاء راتوصیف می کند، تاآدمی را ازآن دور کند. بوتور به‌عکس: اشیاء را خصلتهای شناساننده شعور قرارمی‌دهد. دراینجا، اشیاء لحظات ومکانهای خاصی هستند که خصوصیات وخصائص شخص درآن فراهم آمده‌اند: این‌اشیا نسبت به‌آدمی صمیمیتی دردناك نشان می‌دهند، جزئی از انسان هستند، با او به‌گفتگو می‌پردازند، انسان را وا می‌دارند که تداوم خویش را اندیشه کند، روشن‌بینی، انزجار یا کفارهٔ گناهان اورا هویدا می‌سازند. اشیاء بوتور ناگزیرمان می کند که بگوییم: که اینطور! هدف اشیاء او آشکار ساختن یك جوهر است، این اشیاء قیاسی هستند. اشیاء رب-گری‌یه، به‌عکس، قائم به‌ذات وازآن خویشند. این اشیاء، به‌هیچ‌وجه، همدست خواننده نمی‌شوند: نه حاوی غرابتند، نه دارای خصوصیت. غرقه‌درخلوتی غریبند. چرا که خلوت این اشیاء هرگز نباید اشاره به تنهایی آدمی باشد. و این امر، به‌طریق دیگری، خود توجهی است به انسان:اشیاء تنها، بی‌خبر ازتنهایی آدمی. درصورتی که اشیاء بوتور، به عکس، مسألهٔ تنهایی انسان را مطرح می‌سازند. کافی است فقط کوپهٔ قطار قصهٔ تغییر رأی را در نظر بگیرید. ولی این کار برای آن صورت می‌گیرد که از آدمی رفع تنهایی بشود: مگر نه‌آن است که این تنهایی زایندهٔ یك شعورمی‌گردد؟ ومهمتر از این: تنهایی زایندهٔ شعوری است تحت نظر، یعنی شعوری اخلاقی. به همین جهت، قهرمان قصهٔ تغییر

رأی به‌جایگاه والای شخصیتی که شخص‌است دست می‌یابد: ارزشهای کهن تمدن مـا در او سرمایه‌گذاری می‌شود. و نخستین سرمایـه جنبهٔ فاجعه‌آمیزدارد. چون هرجا که رنج آدمی، به‌قصد عرضه، جمع آوری شود، فاجعه‌نیز هست. وجبران فاجعه همیشه در«تغییررأی» است. پس چنین می‌نماید که هیچ دوهنری متضادتر ازهنر این دونویسنده متصور نیست. هدف رب-گری‌یه رها ساختن قصه از بازتابهای سنتی آن است؛ و اومی‌خواهد قصه را به بیان جهانی بی‌سیرت برانگیزد. پس قصهٔ او کاربرد آزادی مطلق است (البته‌کاربرد الزاماً به‌معنای توفیق تام نیست). صورتگرایی[۱] علنی اوناشی ازهمین نکته است. بوتور، به‌عکس، تقریباً ازسرشاری ابرام به‌حالت انفجار درآمده است: او دامنهٔ مشهودحقیقتی است مکنون. یعنی یك باردیگر، در این قصه، ادبیات توهمی بیشتر از ادبیات ایجاد می‌کند. چرا کـه مقصود این قصه پدیدار ساختن نظامی است فوق ادبی.

البته‌اختلاط وسوءِ تفاهمی که منتقدان برجسته بین‌این دوهنرمند ایجادکرده‌اندکاملا معصومانه نیست، ظهور بوتور درآسمان‌کم ستارهٔ ادبیات نو امکان داد که آشکارا سردی، صورتگرایی، «غیبت‌انسانیت» آثار رب-گری‌یه را مورد نکوهش قرار دهند، چنان که گویی پـای کمبودهای راستینی در میان است. وحال آنکه انکار او، که جنبهٔ فنی دارد، نه اخلاقی، (ولی این‌دائمی است، ودائماً سودی هست که ارزش و واقعه را با هم اشتباه کنند) ، اتفاقاً همان چیزی است که رب-گری‌یه بیش ازهمه چیزدرجستجوی آن است. وآشکارا برای همین می‌نویسد. و به موازات این کار، پیشوایی ساختگی رب-گری‌یه به این حضرات

۱) formalisme

امکان می‌دهد که بوتـور را یك رب‌ـگری‌یه موفق بنامند. به‌این ترتیب، گویـا بوتور به‌گستاخی پژوهشهای صوری، در کمال لطف و مهارت، مایه‌ای کهن از متانت، حساسیت و روحانیتی انسانی افزوده است. از شیوه‌های قدیمی نقدما، یکی هم ابراز سعهٔ صدر ونوخواهی است، و هرچه را که بتوانند بفهمند، پیشرو می‌نامند و به این ترتیب، درنهایت صرفه‌جویی، قدمت‌سنت را به‌شور نوخواهی وتازگی پیوند می‌زنند.

وطبعاً این اختلاط کاری جزآزردن دونویسندهٔ مذکور از پیش نمی‌برد. بوتور، که پژوهشهایش به‌ناحق صوری خوانده می‌شود، بسیار کمتـر از آن صورتـگرا است کـه مـی‌پندارند. رب‌ـگری‌یـه، که صورتگرایی او را چنان‌که باید ارج نمی‌نهند، به‌حدی‌که آن‌را نقصی هم می‌شمرند، کوششی‌اندیشمندانه در برگردان واقعیت به‌کار می‌برد. به‌جای بررسی چشم‌اندازهای خودکامانهٔ قصهٔ‌نو(وهمیشه طرداً للباب)، شاید بهترباشد که درباب پراکندگی هویدای پژوهشهای کنونی‌جستجو کنیم. ونیز درمورد علل‌این پراکندگی ژرف‌که هم، به‌ویژه، برادبیات ما حاکم است وهم برکل معنویات ما، آن هم در دوره‌ای‌که ضرورت نبردی مشترك احساس می‌شود.

www.tabarestan.info

پیشکش "مهردادبهجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

انقلاب نمایشی برشت

بیست وچهارقرن است که نمایش اروپا ارسطویی‌است. هنوزهم هربار که به تماشاخانه می‌رویم، خواه نمایشنامه از آثار شکسپیر و «راسین» نویسندگان قرن هفدهم انگلیس وفرانسه باشد، خواه ازآثار مونترلان[1] نویسندهٔ معاصر، از هرذوق وسلیقه وحزب و دسته‌ای باشیم، لذت یـا کسالت، خیر یا شرما تابع عادت دیرینه‌ای است که اصول آن به قرار زیر است: تماشاگر هرقدر بیشترمتأثر شود، با قهرمان نمایش احساس همبستگی‌بیشتری می کند؛ صحنه هرقدربیشتر ازعمل تقلید کند، بازیگر نقش خود را بهترمجسم و ایفا می کند، نمایش هرچه بیشتر مـا را از واقعیات زندگی دورکرده به‌جونمایشی نزدیکترگرداند، نمایش بهتری شمرده می‌شود.

اینك مردی ازگرد راه رسیده که آثار و اندیشه‌اش به‌کلی تیشه به ریشهٔ این‌گونه هنرمی‌زند. و این هنرچنان ریشه دوانیده است که در نظرما بکلی طبیعی می‌نماید. اکنون برشت دست رد به‌سینهٔ نمایش ما

۱) Henry de Montherlant

زده می‌گوید: تماشاگر نباید هویت خود را در تماشاخانه از یاد ببرد، تابتواند مضمون نمایش را بازشناسد و بطور انفعالی پذیرای آن نشود. بازیگرنیز به‌جای ایفای «نقش» خود، باید نقش ویژهٔ شخصی خود را افشا کند تـا زایندهٔ آگاهی باشد. تماشاگر هرگز نباید هویت خود را کاملا در هویت قهرمان گم کند، تا همواره بتواند در داوری علل و دوای درد خود آزاد بماند. بازیگر باید به جای عمل نمایشی، آن را روایت کند. و نمایش باید از بردن تماشاگر به جو خیال‌اندود نمایشی دست بردارد تا بتواند انتقاد گردد، و بهترین وسیلهٔ زنده کردن و گرم نگهداشتن همین است.

www.tabarestan.info

تا آنجا که انقلاب نمایشی برشت عادات، سلیقه‌ها، واکنشها وحتی «قوانین» نمایش کنونی ما را مورد تردید قرار می‌دهد، بایـد دست از سکوت برداریـم و آثار برشت را از روبرو بنگریم. ما بارها در برابر ناچیزی و پستی نمایش کنونی و قلت شورشها و جمود شگردهای آن انزجارخود را ابرازداشته‌ایم. واکنون وقت آن رسیده است که بتوانیم آثار یك نمایشنامه‌نویس بزرگ زمان خود را مورد مطالعه قرار دهیم. اونه فقط یك اثر، بلکه نیز نظامی مستحکم، مرتبط و پایدار به‌ما ارائه می‌کند. شاید اجرای آثار برشت دشوار باشد، ولی دستکم دارای یك فضیلت بی‌چون وچرا وسودمند است: دیگر بودن و شگفت‌انگیزی.

تصمیم درمورد برشت هرچه باشد، باید توافق فکری خودرا با مضامین شکوهمند ومترقی عصرخود اعلام داریم: مضمون آثار برشت این است که درد مردم به دست خود مردم درمان می‌شود: یعنی جهـان دگرگـون شدنی است، یعنی هنرمی‌تواند و باید درکار تاریخ مداخله کند. هنر امروز باید همان تکالیفی را برعهده گیرد که علوم پذیرفته است وهنرهمدرد علم است. ازاین‌پس ما نیازمند هنرتوضیحی هستیم.

دیگرهنر بیانی کافی نیست. نمایش باید پردهٔ مرافعهٔ تاریخ را پس زند و به‌آن مدد رساند. حتی شگردهای صحنه هم متعهد می‌شوند. سخن آخر آنکه «گوهر» هنر ابدی نیست و هرجامعه‌ای باید هنری پیدا کند که در رهایی آن مؤثر افتد.

۱

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش "مهرداد مهرگان" به تبرستان
www.tabarestan.info

نمایشنامهٔ مادر

انبوه تماشاگران پاریسی، نمایشنامهٔ مادر، اثر برشت-گورکی را، از سرگمراهی، نمایشنامه‌ای تبلیغاتی ومرامی شمردند: عقیدهٔ مارکسیستی برشت دربافت آثار او اثرنهاده، ولی مضمون آثار اومارکسیسم نیست؛ همچنان که مسیحیت در تاروپود آثارکلودل[1] نفوذ کرده، ولی همهٔ مضامین آثار این شاعرنیست. البته فلسفهٔ علمی چنان با نمایشنامهٔ مادر پیوند خورده که از همدیگر جدا نمی‌توان‌گشت. اما فلسفهٔ علمی مایهٔ نمایشنامهٔ مادر است، نه مضمون آن. مضمون مادر، چنان‌که ازعنوانش برمی‌آید، مهرمادر است. اتفاقاً قدرت برشت درهمین است که هراندیشه را فقط ازخلال یك رابطهٔ راستین انسانی عرضه می‌کند. (و این نکته ابتکاری‌ترین جنبهٔ هنراو است). وقهرمانان آفریدهٔ او پیوسته در بطن «اندیشه‌ها وعقایدی» که مایهٔ حیات قهرمانان است هستی می‌یابند. (هیچ کس بدون مرام زندگی نمی‌کند. بی‌مرامی هم مرامی است: مضمون نمایشنامهٔ دیگر او نه‌دلاور همین است). برشت تنها همین دوخواست

۱) Claudel

را باهم تلفیق کرد وتوانست نمایشی شگفت‌انگیز پدیدار سازد: نمایش اودوتصور مردم را ازکوره راه معمول آنان به‌درکرد: تصور در باب فلسفهٔ علمی، تصور درباب مهرمادر. پلاژی ولاسووا[۱] فقط ازاین حیث که مادری انقلابی است، هیچ‌گونه شباهت با هیچ نمونهٔ آشنای مردم ندارد: اوبه‌تبلیغ فلسفهٔ علمی‌نمی‌پردازد، درباب استثمار انسان به‌دست انسان هم سخنان غرای توخالی ایراد نمی‌کند. بدتر از همه، او چهرهٔ شناخته و مورد انتظار غریزهٔ مادری هم نیست. اویك مادر ذاتی نیست: وجوداو درحد عواطف ژرفش نیست.

از دیدگاه فلسفهٔ علمی، مسأله مندرج در نمایشنامهٔ مادر واقعی است. می‌توان گفت که مسأله‌ای عمومی (واصلی) درحد فردی مطرح گشته و برای همهٔ جامعه، درحدگسترده‌ترین تاریخ، صادق است: این مسأله، مسألهٔ آگاهی سیاسی است. اگر فلسفهٔ علمی می‌آموزدکه تباهی سرمایه‌داری سرشت طبیعی‌آن است، دلیل نمی‌شودکه ظهور جامعه مردم‌گرا کمتر به آگاهی تاریخی انسانها بستگی داشته باشد. همین آگاهی حامل آزادی تاریخ است و آن تناوب مشهور را به‌جهان نوید می‌دهد: جامعه‌گرایی، یاتوحش. پس دانش سیاسی‌نخستین شرط ومایهٔ اقدام سیاسی است.

این‌اصل همان غایت همهٔ دستگاه نمایشی برشت رابنیان می‌نهد: نمایش او نه انتقادی است، و نه قهرمانی، بل نمایش‌آگاهی است. به عبارت‌درست‌تر: نمایش‌آگاهی‌نوپا وبالنده است. به‌همین‌جهت، غنای فراوان «زیبا شناسانهٔ»[۲] نمایش او، به عقیدهٔ من، می‌تواند تماشاگران بسیاری را تحت تأثیر قرار دهد. (توفیق روزافزون برشت در غرب،

۱) Pélagie Vlassova ۲) esthétique

پیشکش شهردادمهرجو "به تبرستان www.tabarestan.info

مؤید این مدعاست). اولا به‌این دلیل که آگاهی واقعیتی‌است دو وجهی: یعنی هم فردی است و هم اجتماعی. و چون نمایش تنها براشخاص تکیه دارد، آگاهی، اتفاقاً، آن مایه ازتاریخ است که ازخلال فردمی‌تواند درك شود. ثانیاً: فقدان آگاهی‌خود نمایش‌جالبی‌است: مثلاجنبهٔ فکاهی آن را درنظر آورید. بهتر است‌گفته شود که نمایش فقدان‌آگاهی، آغاز آگاهی است. ثالثاً آغاز آگاهی، فی‌نفسه، مقدمهٔ جنبش است. به‌نحوی که ممکن‌است اقدام بانمایش همزمان‌گردد. رابعاً: زایش‌آگاهی همیشه بالغ، یعنی دقیقاً انسانی است. به‌تماشا گذاشتن زایش، خود همگامی باتلاش پیگیرنهضتهای عمدهٔ فلسفی وهمان تاریخ تفکر است.

از سوی دیگر، همین‌جا، در این نقش نمایش بیداری آگاهی است که نمایشنامهٔ مادرمضمون واقعی خود را نشان می‌دهد. در این‌جا، منظور من ازمضمون، مضمون شالوده‌ای است، ونه مضمون عقیدتی که همان مهرمادر است.

کدام مهرمادر؟ چون معمولاما تنها یك مهرمادر می‌شناسیم، وآن مهرپرورنده‌است. نه‌تنها، درفرهنگ ما، مادرموجودی‌است که ازغریزهٔ مادری سرشته شده، بلکه حتی وقتی که نقش‌مادر اجتماعی می‌شود، باز این نقش همیشه به یك معنا است: اوست که فرزندش را می‌پروراند. او نخست‌کودك را می‌زاید. سپس تفکر اورا می‌زایاند: مادر پرورشکار است، آموزگار است. دریچهٔ درك جهان اخلاق را او به روی کودك می‌گشاید: همهٔ بینش مسیحی خانواده، بدین ترتیب، برپایهٔ رابطهٔ یك جانبه‌ای است که ازسوی مادر حرکت می‌کند و به‌سوی کودك می‌رود: حتی وقتی که مادر ازعهدهٔ ارشادکودك برنمی‌آید، باز مادرکسی است که دعاگوی فرزند است، درغم او اشك می‌ریزد: مثل مونیك[۱] قدیس

۱) Monique

که فرزند عیاش خود اوگوستن[۱] را به‌نیروی مهر تحت تأثیر قرار داد و درسلك قدیسانش درآورد.

ولی در نمایشنامهٔ مادر، این رابطه باژگون شده: فرزند زایندهٔ آگاهی مادر است. برگرداندن طبیعت از مضامین عمدهٔ برشت است: برگرداندن، نه ویران کردن: اثربرشت درس نسبیت به‌شیوهٔ ولترنیست: پاول آگاهی اجتماعی پلاژی ولاسووا را بیدارمی‌کند (کما کان ازخلال کردار، نه‌گفتار: پاول ذاتاً خموش است). ولی این زایش پس ازگسترش زایش نخستین حاصل می‌شود. تصویر باستانی پسر، پیش از مسیحیت درآثار همر جلوه‌گر است. در اینجا پسران همیشه جانشین پدر و مادر محسوب می‌شوند، هم‌چنان‌که برگها برروی شاخه‌های درختان درجای هم می‌رویند، وبرگ تازه همیشه در ریزش برگهای پیشین تأثیر دارد. چنین تصویری، که اگرنشودساکنش‌خواند، دست‌کم‌می‌توان حرکتش را تنظیم شده پنداشت، اندك اندك جای خود را به این اندیشه می‌دهد که در تکثیر، موقعیتها تغییر می‌یابند، اشیا تغییرشکل می‌دهند، جهان، ازحیث خصوصیت و کیفیت، پیشرفت می‌کند: نه‌تنها، درجنبش جبری نسلها، مادرآفریدهٔ برشت تنها رها نگشته است، نه تنها او پس از بخشش می‌ستاند، بلکه چیزی غیر از آنچه بخشیده است می‌ستاند: حیات بخش، آگاهی می‌ستاند.

درنظام سرمایه‌داری، روند انتقال همیشه ازسوی سلف به سوی خلف صورت می‌گیرد: اصلا تعریف توارث همین است. چرا که زمینهٔ شمول واژه بسیارگسترده‌تر از قلمرو قانون مدنی است: آدمی عقاید و تفکر هم به ارث می‌برد. درنظام نمایشی برشت توارثی جز درجهت

۱) Augustin

پیشکش امیرداد مهرجو "بابک" www.tabarestan.info تبرستان

عکس وجود ندارد: پس ازمرگ پسر، مادر راه پسررا پیش می‌گیرد، کار او را ادامه می‌دهد، چنان‌که گویی جوانهٔ آن برگ تازه‌ای که باید شکوفا گردد همو است. به این ترتیب، مضمون باستانی جانشینی، که مایهٔ اصلی آن همه نمایشنامه‌های قهرمانی بورژوازی بوده، دیگرذره‌ای جنبهٔ مردمشناسانه ندارد. از این پس، جانشینی نمودار قانون جبری طبیعت نیست: درنمایشنامهٔ مادر، آزادی در اندرون «طبیعی»ترین رابطهٔ انسانی، یعنی رابطهٔ مادر وفرزند، جریان می‌یابد.

واتفاقاً همهٔ «هیجان» درهمین جاست. وبدون آن، نمایش برشت وجود ندارد. به بازیگری که درنقش مادر بازی کرده است توجه کنید. گروهی گستاخی را به‌آنجا رسانیدند که گفتند او در بازی بیش از حد خویشتنداری نشان می‌دهد. گویی مهرمادر چیزی جززبان بازی نیست: مادر، برای ستاندن آگاهی ازفرزند خود، ابتدا ازخویشتن درمی‌گذرد، و از خود فرد «دیگری» می‌سازد. درآغاز نمایش، او یک مادر سنتی است: یعنی مادری که نمی‌فهمد، سرزنش می‌کند وایراد می‌گیرد، ولی مصرانه غذا به‌ناف فرزند می‌بندد، وجامه‌اش را رفومی‌کند. او مادر-فرزند است، یعنی همهٔ ژرفای عاطفی رابطه محفوظ می‌ماند. غنچهٔ آگاهی مادر واقعاً شکوفانمی‌شود، مگروقتی که پسرمی‌میرد: مادرهرگز به فرزند نمی‌رسد. به‌این ترتیب، درسراسر این دورهٔ نضج، فاصله‌ای مادر را ازفرزندش جدا می‌کند. این فاصله به‌تماشاگرهشدارمی‌دهد که این مسیرعادلانه، مسیری است دلخراش: دراین‌جا عشق سیلان‌عواطف وبیان حال‌نیست، بلکه‌آن نیرویی است که واقعه را به‌آگاهی و آگاهی را به‌اقدام بدل می‌کند: این عشق، دیدهٔ دل را می‌گشاید. نکند حتماً باید شیفتهٔ برشت باشیم تا سوزندگی نمایش او را بپذیریم؟

پیشکش "مهر و کهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

پاسخ کافکا

درنبرد بین خود وجهان، جهان را یاری کن!

مایك‌دوره، یعنی‌دورهٔ‌ادبیات‌متعهدراپشت سرگذاشته‌ایم. پایان‌قصه‌نویسی سارتر، فقر چاره ناپذیر داستانهای اجتماعی و معایب نمایش عقیدتی، همچون موجی که پس نشیند، چیز شگفت‌انگیز وعجیب مقاومی را آشکار ساخته‌که ادبیات خوانده می‌شود. ازهم اکنون موجی مخالف، یعنی بی‌تعهدی علنی، ادبیات را دربرگرفته است. بازگشت به قصه‌های عاشقانه، مبارزه‌باآثارعقیدتی، ستایش زیبانویسی وبی‌اعتنایی‌به‌دلالتهای جهان ازداعیه‌های اخلاق کنونی هنرند. این اخلاق‌گذرگاه‌آسانی است بین‌رمانتیسم‌وبی‌غمی، خطرجوییهای بی‌زیان شعروحمایت مؤثرهوش.

به ایـن ترتیب، آیا ادبیـات ما همیشه محکوم است کـه بین واقعگرایی سیاسی وعقیدهٔ هنر برای هنر، بین وظیفهٔ تعهد وهنردوستی محض، بین مبارزه وعقیم بودن سرگردان باشد؟ آیا ادبیات جـز اینکه فقیر باشد (وقتی‌که ادبیات محض باقی می‌ماند) یا مبهم (وقتی‌که چیز دیگری جز ادبیات است)، کار دیگری نمی‌تواند کرد؟ آیـا ادبیـات نمی‌تواند درهمین جهان جایی درخورو ویژه داشته باشد؟

امروز کتاب کافکا، نوشتهٔ مارت‌روبر[۱]، پاسخ روشنی به‌این‌پرسش می‌دهد. آیا این خود کافکا نیست که به ما پاسخ می‌دهد؟ چرا. بیست سالی است که تفکر کافکایی چاشنی شاخه‌های گوناگون ادبیات از کامو تا یونسکو گردیده است. همین که لزوم توصیف آفت ادارات کنونی مطرح می‌شود، به عنوان نمونه به کتب محاکمه، قصر، و گروه محکومین مراجعه می‌کنند، همین که می‌خواهند حقوق فرد را در برابر اشغال غاصبانهٔ اشیا عنوان کنند مسخ اثر قابل استفاده جلوه‌گر می‌شود. چون آثار کافکا درعین حال واقعگرایانه و درونگرایانه است، دردسترس همه هست و پاسخگوی کسی نیست. حقیقت آن است که این آثار کمتر مورد پرسش قرار گرفته است. چون به‌قول مارت‌روبر، هویدا ساختن درون‌مایه‌های آثار او، پرسش از او محسوب نمی‌شود. چرا که تنهایی انسان، غربت آدمی، کاوش در ذهن بشر، آشنایی با پوچی، خلاصه اندیشه‌های اصلی کافکا متعلق به‌همهٔ نویسندگانی است که قیدنگارش درخدمت دنیای داشتنیها را نمی‌پذیرند. در واقع پاسخ کافکا خطاب به‌کسی است که کمتر از او پرسیده است: و آن هنرمند است.

مارت‌روبر می‌گوید: معنای کافکا در شگرد اوست. و این حرف تازه‌ای است، نه‌تنها درمورد کافکا، بلکه درمورد همهٔ ادبیات ما، به‌نحوی که تفسیر مارت‌روبر، با آن ظاهر عادی خود، رساله‌ای است عمیقاً نو وغذای تازه وگرانبهایی است برای اندیشه. این اثر محصول هماهنگی هوش و پرسش است.

چرا که روی‌هم‌رفته، هرقدر این نکته غیرعادی جلوه کند، باید گفت که دربارهٔ شگردهای ادبی تقریباً چیزی نداریم. وقتی یك نویسنده

۱) Marthe Robert

در بارهٔ هنر خود اندیشه می‌کند، (چیزی که نادراست و منفورهمه) در حقیقت ازجهانبینی خود، ازروابط خود باجهان و ازعقیدهٔ خویش‌در-بارهٔ آدمی با ما سخن می‌گوید. همه خود را واقعگرا می‌شمارند، هیچ کس چگونگی واقعگرایی خود را بیان نمی‌کند. وحال آنکه ادبیات فقط یك وسیله است، بی‌علت و بی‌غایت. حتی بدون هیچ شکی تعریف ادبیات‌همین‌است. البته‌می‌توان به‌جامعه شناسی بنیادادبی اندیشید، ولی نویسندگی رانمی‌توان با چرا یا به‌سوی چه محدود کرد. نویسنده‌کارگری است که در کمال متانت چیزشگفت‌انگیزی می‌سازد، ولی‌خود نمی‌داند که از روی چه نمونه‌ای و به‌کدام قصد.

اگرنویسنده از خود بپرسد که چرا می‌نویسد، این خود درمورد ناآگاهی قدسی «الهام یافتگان» پیشرفتی است، ولو یك پیشرفت نومیدانه، چون پاسخی نمی‌شنود. صرفنظر از اقبال عام و موفقیت، که نه انگیزه‌های راستین، بل دستاویزهای تجربی محسوبند، کار ادبی فاقد علت وغایت است. چرا که دقیقاً محروم از هرگونه بازرسی است. ادبیات‌بی‌آنکه انگیزه‌ای شالودهٔ آنرا بریزد یاپس ازپیدایش‌توجیهش کند، به جهان ارائه می‌گردد: ادبیات فعلی است مطلقاً لازم، چیزی را تغییر نمی‌دهد، برچیزی‌تکیه نمی‌کند.

که چی؟ آری، جنبهٔ شگفت‌انگیز وغیرعادی‌ادبیات همین‌است. همهٔ مفهوم ادبیات درشگردهای ادبی خلاصه می‌شود، ادبیات درشیوهٔ خود پدیدارمی‌گردد. کتاب مارت‌روبرپرسش تازهٔ «چگونه می‌نویسند» را جانشین سؤال کهنهٔ «چرا می‌نویسند» می‌کند. و تمام مفهوم چرایی در همین چگونگی نهفته است: ناگهان گره بسته‌گشوده می‌شود وحقیقتی رخ می‌نماید. این‌حقیقت، این پاسخ‌کافکا، به‌همهٔ‌کسانی‌که می‌خواهند بنویسند، چنین است: ادبیات چیزی جزهمان شگردهای‌آن نیست.

پیشکش شهریار مهرجو "به تبرستان" www.tabarestan.info

خلاصه، اگر این حقیقت را بااصطلاحات معنا شناسی تعبیر کنیم، معنای عبارت چنین می‌شود: ویژگی اثربه‌مدلولهای ناشی ازاثرمربوط نیست، (خداحافظ نقد منابع ونقد اندیشه‌ها) بلکه تنها وابسته به‌صورت دلالتهااست. حقیقت کافکا نه‌همان‌جهان کافکا(خداحافظ کافکائیسم)بلکه، نشانه‌های جهان اوست. پس اثرهنری هرگز پاسخ معمای مرموز جهان نیست: ادبیات هرگزجزمی‌نیست. نویسنده با تقلید ازجهان وافسانه‌های آن‌کار دیگری جز ارائهٔ نشانه‌های بی‌مدلول نمی‌تواند بکند. به همین جهت ازکارهای ستودهٔ مارت‌روبر یکی هم این‌است که فصلی‌از رسالهٔ خودرا به تقلید که‌کارکرد اساسی‌هرادبیات بزرگ است، اختصاص داده است. جهان عرصهٔ پذیرش دلالت است، ولی‌جای دلالت دراین میدان پیوسته خالی است. درنظر نویسنده، ادبیات سخنی است که تادم مرگ می‌گوید: تا به‌معنای زندگی پی‌نبرم، زندگی آغاز نخواهم کرد.

این سخن، که ادبیات فقط پرسشی است از جهان، تنهـا زمانی ارزشمند است که دراین پرسش شگردی راستین‌تعبیه شود. چراکه این پرسش ناگریز است در داستانی ماندگار شودکه دارای ظاهر تأکیدی است. مارت روبر به‌خوبی نشان می‌دهدکه تـار و پود داستان کافکا، برخلاف آنچه تاکنون‌گفته‌اند، نماد (سمبل)نیست، بلکه مولودشگردی است بکلی متفاوت، وآن شگردکنایه است. تفاوت این دونکته، باهمهٔ هستی‌کافکا سروکار دارد. نماد، فی‌المثل‌صلیب مسیحیت، نشانه‌ای‌است مطمئن. نماد، تشابهی جزئی بین یك صورت ویك‌اندیشه برقرارمی‌کند وحاوی قطعیت ویقین است. اگرچهره‌ها وحوادث قصه‌های‌کافکا نمادی بودند، به‌فلسفه‌ای اثباتی، ولونومید، و به‌انسانی ازلی احاله‌می‌کردند: دربارهٔ تفسیریك نماد اختلاف عقیده وجود ندارد. و اگرجز این باشد، نمادموفق نیست. وحال‌آنکه قصه‌های‌کافکا دارای تعابیرمقبول متفاوت

است، به‌این دلیل که اعتبارهیچ یك از تعابیر را تأیید نمی‌کند.

کنایه چیزدیگری است. کنایه حادثهٔ قصه را به‌چیزی سوای‌خود مراجعه می‌دهد.

ولی به‌چه چیزی؟ کنایه یك قدرت ناقص‌است. همین که تشابهی برقرار کرد، ویرانش می‌سازد. کاف به حکم دادگاهی توقیف می‌شود: این امرازامورمعروف دادگستری‌است. ولی‌گفته می‌شود که جرایم این این دادگاه باجرایم دادگاههای ما فرق می‌کند: تشابه خدشه برمی‌دارد، امامحونمی‌گردد. به‌روی هم، همانطوری‌که مارت‌روبرمی‌گوید، همه چیز از یك نوع فشردگی معنا سرچشمه می‌گیرد: کاف احساس می‌کند که توقیف شده، و از آن لحظه به بعد، اوضاع چنان است که گویی کاف به‌راستی توقیف شده است (محاکمه). پدرکافکا او را تنبل می‌شمارد، و اوضاع چنان است که گویی کافکا به‌یك انگل بدل‌گردیده است (مسخ). کافکا اثرش را چنان می‌نویسد که همهٔ گوییها از آن حذف شود: ولی حادثهٔ درونی، تعبیرناشناختهٔ کنایه می‌گردد. پس کنایه که شگرد محض دلالت است، عملاهمهٔ جهان‌را درگیرمی‌سازد. چرا که کنایهٔ مبین رابطهٔ مردی است فرید و زبانی مشترك: یك نظام، یعنی شبح منفور همهٔ ضد روشنفکریها، یکی از سوزانترین ادبیاتی را که تا کنون شناخته‌ایم تولید می‌کند.

مثلا همه می‌گویند: مثل سگ، زندگی سگ‌وار، جهود سگ، کافی است که اصطلاح مجازی سگ تمامت مضمون داستان گردد و ذهنیت واژه را به قلمرو کنایی پرت‌کند، تا انسان توهین شنیده واقعاً بدل به سگ گردد: انسانی که سگ درنظرگرفته می‌شود، سگ است. بنابراین شگردکافکا مستلزم هماهنگی باجهان وتبعیت از زبان جاری مردم است. ولی بلافاصله پس از این مرحله، شگرد او مستلزم احتیاط، شك و

www.tabarestan.info

وحشتی در برابر حرف نشانه‌های پیشنهادی جهان است. مارت‌روبر به خوبی نشان می‌دهد که روابط کافکا با جهان پیوسته از روی بله، اما... تنظیم گردیده است. منهای موفقیتی که نصیب کافکا بوده است، این سخن دربارهٔ همهٔ ادبیات نوما صادق است. (و از این حیث، کافکا به راستی بنیانگذار ادبیات است). چرا که ادبیات نو به‌طرزی تقلیدناپذیر طرح واقعگرایی را (آری در برابر جهان) با طرح اخلاقی (اما....) اشتباه می‌کند.

فاصلهٔ بین آری و اما همان عدم اطمینان نشانه‌ها است. اتفاقاً چون نشانه‌ها مورداطمینان نبود، ادبیات پدیدارشد. شگرد کافکا مبین آن است که معنای جهان در بیان نمی‌گنجد، تنها وظیفهٔ هنرمند اکتشاف دلالتهای ممکن است، و هریك ازاین دلالتها جدا ازدلالتهای دیگردروغ ضروری بیش نیست، ولی مجموعهٔ دلالتها همان حقیقت نویسنده است. مشکل کافکا این است: هنرتابع حقیقت است، اما چون حقیقت تقسیم‌نشدنی است، ازشناسایی خود عاجز است: پس‌حقیقت‌گویی یعنی دروغگویی. بدین ترتیب نویسنده همان حقیقت است، و با وجود براین همین‌که دهان می‌گشاید، دروغ می‌گوید. قدرت اثرهیچ‌گاه نه درسطح زیباشناسی آن بلکه تنها درسطح تجربه‌ای اخلاقی قرار می‌گیرد که اثر را به دروغی عمدی بدل می‌کند یا بهتربگوییم، چنان‌که کافکا خود در اصلاح قول کیرکه‌گار[۱] می‌گوید: انسان به لذت زیبایی شناسانهٔ موجود نمی‌رسد، مگر از خلال‌تجربه‌ای اخلاقی وبدون تکبر.

کارکرد نظام کنایی کافکا همانند نشانهٔ عظیمی است که فی‌المثل نشانه‌های دیگر را مورد پرسش قراردهد. وحال آنکه به‌کار بستن یك

۱) Kierkegaard

پیشکش مهرداد مهرجو به تبرستان www.tabarestan.info

نظام دلالتگر (برای انتخاب مثالی دور از ادبیات، ریاضیات را مثل می‌زنیم) تنهانیازمند یك توقع است و آنهم توقع زیبایی‌شناسانه است: دقت. هرخطایی، هرنوسانی که در بنای نظام کنایی پیدا شود، به‌طرز متباینی نمادهایی پدیدار می‌سازد، و زبانی الزامی به جای کارکرد ذاتاً استفهامی ادبیات می‌نشاند. این نیزخود پاسخی است که کافکا به‌پژوهشها و پرسشهای کنونی قصه‌نویسی می‌دهد: تعهد نویسنده را در جهان، صراحت قلم او استوارمی‌سازد. (البته صراحت شالوده‌ای و نه سبکی، چون صحبت از زیبانویسی نیست): نه دراین یا آن گزینش وی، بلکه درهمان ناکامی او: ادبیات بدان جهت پدیدار و ممکن گردیده است که بنای جهان پایان نپذیرفته است.

پیشکش شهرداد مجیبی به تبرستان www.tabarestan.info

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشرو کدام نمایش؟

فرهنگها به‌ما نمی‌گویند که اصطلاح پیشرو[1] به‌معنای فرهنگی کلمه، در چه تاریخی پیدا شده است. چنین می‌نماید که این مفهوم نسبتاً تازه است، و در لحظه‌ای از تاریخ به وجود آمده است که بورژوازی، در نظر بعضی از نویسندگان خود، از لحاظ زیبایی شناسی، نیروی مرتجعی جلوه کرده و اعتراض به آن ضروری می‌نموده است. احتمالاً، هنر پیشرو، برای هنرمند، چیزی جز وسیلهٔ حل تناقض تاریخی معینی نبوده است: تناقض بورژوازی که نقاب از چهره‌اش برداشته شده بود، و دیگر نمی‌توانست به‌داعیهٔ عمومیت نخستین خود ببالد، مگر در سایهٔ مبارزه‌ای شدید علیه خود: این شدت ابتدا زیبایی شناسانه و علیه جناح بیذوق و عامی آن بود. سپس به‌نحوی بیش از پیش متعهد و اخلاقی گشت. تازه این امر وقتی صورت گرفت که روند زندگی خود اعتراض به نظام بورژوازی را به عهده گرفته بود (مثلا سوررئالیسم را در نظر بگیرید). ولی پیکار هنر پیشرو هرگز جنبهٔ سیاسی نداشته است.

۱) avant-garde

علتش این است که از دیدگاه گسترده‌تر تاریخ، این پیکار هرگز چیزی جزنوعی وکالت نبوده است: بورژوازی تنی چنداز آفرینندگان خود را به‌امور تخریب صوری‌گماشته است، بی‌آنکه هرگز پیوند از آنان بگسلد: مگر، در تحلیل آخر، همونیست که حمایت لئیمانهٔتماشاگران خود، یعنی پولش‌را پشتوانهٔ هنر پیشرو می‌کند؟ واژهٔ پیشرو خود از لحاظ ریشه‌شناسی فقط بیانگر جناحی سرزنده، هیاهوگر و اندکی مجنون از نیروی بورژوازی است. سراپای معرکه چنان است که‌گویی تعادلی نهانی و ژرف‌بین این قوای ارتجاعی هنر وبندبازان گستاخش برقرار است. این‌همان پدیدهٔ توازن است که در جامعه‌شناسی معروف است، و کلود له‌وی-استروس آن را بسیار نیکو توصیف‌کرده است: هنرمندپیشرو، تااندازه‌ای، شبیه جادوگر جوامع موسوم‌به‌ابتدایی است: وی به‌امور خلاف عقل تکیه می‌کند تاتودهٔ اجتماع را بهتر از آن مصون دارد. شکی نیست که بورژوازی در مرحلهٔ نزولی خود نیاز ژرفی به‌این نسقهای اخلالگرانه وگمراه‌کننده داشته است ونقش این نسقها، نامگذاری پاره‌ای از وسوسه‌های بورژوازی به‌صدای‌بلند بوده است. در واقع هنر پیشرو پدیده‌ای است تصفیه‌گر: گونه‌ای مایه‌کوبی است، به‌قصد تلقیح اندکی‌مایهٔ ذهنیت، کمی مایهٔ‌آزادی، درزیرپوست خشك‌شوندهٔ‌اعتقادات بورژوازی: وقتی‌جای مشخص، ولی محدودی، به‌بیماری واگذارشد، بهبودحاصل می‌شود.

بدیهی است که این اقتصاد هنر پیشرو، فقط در مقیاس تاریخی مصداق دارد. از لحاظ درونگرایی، و در سطح خود آفریننده، هنر پیشرو به‌عنوان رهایی‌کامل احساس می‌شود. منتها آدم چیزی است، و مردم‌چیزی‌دیگر. هرتجربهٔ خلاق تنهاوقتی‌اساسی‌است که متوجه‌شالودهٔ

۱) Claude Lévi-Strauss

واقعی،یعنی شالودهٔسیاسی جامعه باشد. در آن سوی فاجعهٔ خصوصی نویسنده، نیروی نمونه‌اش هرچه باشد، همیشه لحظه‌ای فرا می‌رسد که در آن،نظم، همیشه تیراندازان‌خودرامجدداً رام کرده زیرنفوذ می‌گیرد. دلیل قانع‌کنندهٔ این امرهم آن است که بورژوازی هرگز خطری برای هنر پیشرو نبوده است. و پس از آن‌که تیزی بیانهای تازه‌کندگشت، بورژوازی در پذیرفتن آنها تردیدی به خود راه نمی‌دهد، و آن را برای‌مصرف خودآماده می‌کند. کلودل و کوکتو[۱]، عضو فرهنگستان، میراثخوار دهبو می‌شوند،یاسوررئالیسم‌وارد فیلمهای بازاری می‌گردد. هنر پیشرو رسالت تخریبی خودرا به‌ندرت تا پایان دنبال می‌کند: هنر پیشرو، دیر یازود، سرانجام به‌پروردگاری می‌پیوندد که، همراه جان، آزادی‌گذرنده‌ای به‌او عطا کرده است.

نه ـ حقیقت این است که هنر پیشرو، تنها مورد تهدید یك‌نیرو بوده است، و آن نیروهم هرگز بورژوازی نبوده است: خطری‌که هنر پیشرو را تهدید می‌کند، همیشه از جانب آگاهی سیاسی است. سور ـ رئالیسم، نه درزیر تازیانه‌های بورژوازی، بلکه تحت‌فشار مسألهٔسیاسی یعنی مسألهٔ‌کمونیسم ازهم پاشیده شد. چنین می‌نمایدکه هنر پیشرو، همین‌که رام بداهت رسالت انقلابی شد، از حیات خویش در می‌گذرد ومرگ‌را پذیرا می‌گردد. صحبت برسر این نیست‌که آفرینندهٔواقعگرا غم سادهٔ فصاحت داشته بخواهد اثرش مفهوم خلق باشد. ناسازگاری ژرفتر ازاین است. هنرپیشرو همیشه طرزی ازسرود مرگ بورژوازی است. چراکه مرگ هنر پیشرو نمودار مرگ بورژوازی است. ولی هنر پیشرو دورتر از این نمی‌تواند رفت. این هنر نمی‌تواند بیان‌لحظهٔ مرگ‌را همانند لحظهٔ رویش جوانهٔگیاه یا مرحلهٔ انتقال جامعهٔ بسته به

۱) Cocteau

جامعه‌ای باز تصور کند. هنر پیشرو نمی‌تواند در اعتراض خود امید تازه‌ای به‌جهان ارزانی دارد. چراکه طبعاً از این‌کار عاجز است. می‌خواهد بمیرد، این مرگ را اعلام دارد، وهمه چیز بااو بمیرد. رهایی‌غالباً جذابی‌که هنر پیشرو به‌زبان می‌بخشد، درواقع چیزدیگری جزیك محکومیت بی‌چون‌وچرا نیست. هرسلوك اجتماعی باعث‌نفرت اوست، و به‌حق، چراکه هنر پیشرو هرگز نمی‌خواهد چیزی جز نمونهٔ بورژوازی سلوك اجتماعی‌را درك‌کند.

هنرپیشروچون انگل بورژوازی ومتعلق به‌آن است، ناگزیرباید درپی تحول آن برود: چنین می‌نماید که ما امروزشاهد مرگ تدریجی آن شده‌ایم: خواه بورژوازی حیات خود راکلا پشتوانهٔ آن‌کند وسرانجام شبهای تماشایی بکت[۱] واودی‌برتی[۲] را فراهم سازد (فردا نوبت شبهای‌گرم یونسکو[۳] خواهد بود، اگرچه هم‌اکنون نیز به‌دستیاری منتقدین انسانگرا جایی بازکرده است)، خواه هنرمند پیشروبادستیابی به‌آگاهی سیاسی نمایش، اندك‌اندك اعتراض سادهٔ اخلاقی را رهاکند (این‌نکته درمورد آداموف[۴] مصداق پیداکرده است) ودرراه واقعگرایی تازه‌ای‌گام بردارد.

ماکه همیشه دم از ضرورت یك نمایش سیاسی زده‌ایم، سودمندیهای نمایش پیشرو را نیز برای چنین نمایشی مورد بررسی قرار می‌دهیم: هنر پیشرو ممکن است شگردهای تازه‌ای ارائه‌کند، گسیختگیهای تازه‌ای به‌وجودآورد، به‌بیان نمایشی انعطاف بیشتری ببخشد، به‌هنرمند واقعگرا ضرورت نوعی آزادی لحن‌را خاطرنشان سازد، اورا از خواب بی‌توجهی معمول نسبت به‌صورت[۵] بیدارکند.

۱) S. Beckett ۲) Audiberti ۳) Ionesco ۴) Adamov
۵) forme

یکی از خطرهای عظیمی که نمایش سیاسی‌را تهدید می‌کند وحشتی است که این نمایش از سقوط در ورطهٔ صورتگری[۱] بورژوازی دارد. این ترس، نمایش سیاسی‌را چنان کورمی‌کند که ازچاله می‌گریزد وغالباً به‌چاه می‌افتد: نمایش واقعگرا بیشتر اوقات تسلیم دستگاه کهنهٔ نمایشی گشته بیان ارتجاعی همگان‌را به‌جای بیان تازهٔ نخبگان می‌پذیرد، وبه علت بدگمانی به‌آشفتگی هنری، به آسانی صورتهای فرسودهٔ نمایش بورژوازی‌را به‌کار می‌گیرد. ونمی‌فهد که نه‌تنها مرام، بلکه همان‌اساس نمایش باید مورد تجدیدنظر قرارگیرد. در چنین موردی نمایش‌پیشرو می‌تواند سودمند افتد. خصوصاً از آن جهت می‌توان چنین تصوری کرد که بسیاری از نوآوریهای نمایش پیشرو مولود مشاهدهٔ دقیق واقعیات حادکنونی است: «تندرویها»، که‌گاه آن‌همه نقد دانشگاهی را درشگفت و ناراحت می‌کند، عملا، واز هم‌اکنون، سکهٔ رایج هنری جمعی نظیر سینماگردیده است. تماشاگران توده‌ای، خصوصاً جوان، قادرند خوب یادست‌کم زود این تندرویها را بفهمند. واز نمایشنامه‌نویسی، که‌بتواند به‌هنر تازهٔ سیاسی نیروی رهایی از قید نمایش‌سابق پیشرو را ببخشد، انتظارها می‌توان داشت.

۱) formalisme

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

۹ مقاله
از کتاب
«اسطوره‌ها»
« Mythologies »

پیشکش "مهرداد مقیمی" به تبرستان
www.tabarestan.info

نقد نه ـ نه

منتقدی در یکی از روزنامه‌ها درباب نقد مطلبی منتشر کرده است که عقیدهٔ سنجشی جالبی است. خلاصهٔ عقیدهٔ ایشان این است که نقدنباید «نه حریف بزم باشد و نه ابزار رزم.» مقصود ایشان این است که نقدنه باید ارتجاعی باشد، نه کمونیستی. یعنی نه بی‌هدف، نه‌سیاسی.

چنین مقصودی متضمن انکار دوگانه‌ای است که تاحد زیادی ناشی از دلبستگی ماست به‌مقوله‌های شمردنی. من بارها به‌این دلبستگی اشاره کرده و گفته‌ام که شمارش از خصلتهای خرده بورژوازی است: شیوه‌هارا باترازویی می‌سنجند، دو کفهٔ ترازورا چنان به‌دلخواه از شیوه‌ها پرمی‌کنند که خود سرانجام‌کار داوری جلوه‌گر شوند غیر قابل توزین ودارای روحانیتی آرمانی. واز این رهگذر، چونان شاهین ترازو که داور وزن‌کالا است، خود دادگر می‌شوند.

معایب این طرز تفکر، که لازمهٔ عملکرد حسابدارانه است، اخلاقی شدن اصطلاحات معمول است. بنا به‌یکی از شگردهای خفقان (هرکس نمی‌تواند از این بلا جان در ببرد) همان وقتی که نامگذاری می‌کنند، قضاوت هم صورت می‌گیرد. وواژه که پیشاپیش ازبارسنگین

مجرمیت پرمی‌شود ، بـه‌آسانی در کفه‌ای فرود آمـده وضع آن را تغییر می‌دهد ـ فـی‌المثل فرهنگ را وزنه‌ای می‌سازند در برابر مسلك: فرهنگ ثروتی است‌گـرانمایـه، همگانـی، بیرون از دایرهٔ مقـاصد اجتماعی: یعنی فرهنگ توزین پذیر نیست. و حال آنکه مسلکها از بدعتهای مغرضانه است. پس بهتر است‌که مسلك توزین شود. وبه‌این ترتیب، همهٔ مسلکها تحت نظارت جـدی فرهنگ رد می‌شوند. (اصلا نمی‌اندیشندکـه فرهنگ‌هم، در تحلیل نهایی، خود مسلکی است). و همهٔ این اوضاع چنان ترتیب داده می‌شودکه‌گویی در یك‌سو واژه‌های سنگین وتباهکار مسلك، مرامنامه، مبارز قراردارد وهدفشان همدستی با ترازوست، ودرسوی دیگر واژه‌های لطیف وپاك واثیری. واین‌واژه‌ها به‌موجب موهبتی الهی، چنان والاگهرندکـه تـابع آیین حقیر اعداد نیستند. مثل: مـاجـرا، شور وسودا، عظمت، فضیلت وشرف ـ ایـن واژه‌ها همیشه برفراز تخمین دلزدای نیرنگها ودروغها جادارند. واژه‌های‌گروه دوم مأمور ارشاد و تهـذیب اخلاق واژه‌هـای‌گروه نخست می‌شونـد: واژه‌های جنایت‌آمیز یك‌سو، و واژه‌هـای دادگستر سوی دیگر ـ البته این‌اخلاق منزه‌گروه ثالث یقیناً باز به‌دوشاخه تقسیم‌می‌شود. دوشاخهٔ جدید به‌اندازهٔ همان دو شاخـه‌ای‌که به‌بهانهٔ پیچیدگی مـورد انتقاد بود، سهل انگارانه است. درست است: ممکن است جهان مـا دارای تناوبی باشد . ولی یقین بدانیدکـه این انشعاب بی‌داور است. داوران را نیز مجال رستگاری تنگ است . آنان نیز، چنان‌که شایسته است، درگیرند.

از سوی دیگر، کافی است ببینیم‌که چه اسطوره‌های دیگری‌در این نقد نه‌ـنه در کارند تابفهمیم کـه این نقد مقیم‌کجاست. از اسطورهٔ هنر بی‌زمـان که در اندرون هر فرهنگ جـاودانی (هنر ماندگار) جای

دارد بیش از این سخنی نمی‌گویم. اما در نقد نه‌نه ، دو حیلهٔ جاری اسطورهٔ بورژوازی را فاش می‌کنم: نخستین حیله، تشبث به‌نوعی آزادی است که در قاموس اینان به‌معنای «طرد پیشداوری» است. وحال آن‌که هرداوری‌ادبی همیشه تابع آهنگی‌است که داوری فقط یك نغمهٔ آن است. وعدم توسل به هرگونه نظام معین عقیدتی، خصوصاً وقتی که ابراز می‌شود، خود عقیده‌ای است کاملا معین، وحداکثر یکی از انواع رایج مسلکهای بورژوازی، ویا چنان‌که جناب منتقدگفته‌اند، جزئی از فرهنگ است. حتی می‌شودگفت که هر وقت انسان خواهان آزادی اولیه است، وابستگی وی کمتر از همیشه محل چون‌وچراست. ادعای هرکسی راکه به نقد معصومانه فخر می‌فروشد به‌راحتی می‌توان مورد تردید قرار دارد. نقد منزه از هرگونه عقیده یك شوخی است: منتقدان نه‌نه نیز گرفتار نظامی هستند و این نظام الزاماً همان نیست که حضرات می‌پندارند. بدون عقیدهٔ پیش ساخته‌ای درباب انسان، تاریخ، خیر، شر، جامعه وغیره، هیچکس نمی‌تواند درباب ادبیات قضاوت کند: تنها در همین واژهٔ خرد ماجرا، که توسط منتقدان نه‌نه شادمانه اخلاقی‌گشته ودر برابر نظامهای دلزدایی که «باعث شگفتی نمی‌شوند» نهاده شده است، میراثها، جبرها وعادات کهنهٔ فراوان خانه کرده‌اند. هرگونه آزادی، سرانجام‌کار، همیشه شامل یك رشته اصول شناخته‌ای می‌شود که چیزی جز نوعی پیشداوری نیست. به‌همین‌جهت، آزادی منتقد به‌معنای رد وابستگی نیست ـ محال است ـ آزادی اینان به‌معنای آن است که حضرات در ابراز وابستگی یاعدم وابستگی‌خود مختار باشند.

نشانهٔ دوم بورژوامآبی این متن، عنایت رضایت‌آمیز منتقداست به‌سبك نویسندگی به‌عنوان ارزش جاودانی ادبیات ـ وحال آن‌که‌هیچ

پیشکش فرداد مهرپویا - www.tabarestan.info

چیز، حتی زیبانویسی نمی‌تواند مانع متهم کردن تاریخ گردد. چرا که یك ارزش انتقادی کاملا تاریخدار است. وحمایت از سبك، آن‌هم در عصری که چند نویسندهٔ معتبر به‌این آخرین سنگر اسطورهٔ کلاسیك حمله برده‌اند، خود حکایتگر کهنه‌پرستی است:

خیر آقا، بازگشت مجدد به‌سوی سبك ماجرایی نیست. همین روزنامه، در شمارهٔ دیگری، اعتراض بجایی از آلن رب‌ـگری‌یه منتشر کرد که بی‌پایگی چنین عقیده‌ای را فاش ساخت. این نویسنده برای اثبات بیهودگی بازگشت ادبی، مقاله‌ای به‌سبك ستندال[1] در رد عقیدهٔ بازگشت به‌ستندال نوشت. تلفیق یك سبك و یك خصلت انسانی‌همانند کار آناتول‌فرانس[2] شاید دیگر برای پی‌ریزی ادبیات کافی نباشد. حتی جای‌نگرانی‌است که «سبك»، که در بسیاری‌از آثارمدعی خصلت‌انسانی به‌خطرافتاده، خود سرانجام موضوع پیشداوری شده و مظنونی باشد: به‌هرحال، سبك ارزشی است که به‌حساب اعتبار نویسنده واریز نمی‌شود، مگر آن‌که نویسنده از جمیع جهات دیگر رو سپید درآمده باشد ـ معنای این سخن مسلماً آن نیست که ادبیات می‌تواند بدون تدابیر صوری زندگی کند. ولی اگر منتقدان نه ـ نه، که همیشه جهان را دوسویه می‌خواهند تاخود داور شوند، از من نرنجند، می‌گویم عکس مفهوم زیبا نویسی الزاماً بد نویسی نیست. شاید امروز فقط نوشتن مطرح باشد. ادبیات حالی‌گشته است مشکل، در مضیقه، کشنده. ادبیات دیگر نه‌از زیورهای خود، بل از حیات خویش دفاع می‌کند: نکند نقد نوظهور نه‌ـنه فصلی دیرتر ظهور کرده باشد؟

۱) Stendhal ۲) Anatole France

پیشکش کتابخانه شهر دانش و هنر جوجو "www.tabarestan.info" تبرستان

پیشکش "مهرداد مهرجو" تبرستان
www.tabarestan.info

نقد لال و کور

منتقدین غالباً از دو استدلال عجیب استفاده می‌کنند: یکی عبارت از این است که ناگهان موضوع نقد را وصف‌ناپذیر ودر نتیجه نقد را بی‌ثمر وبیهوده اعلام می‌کنند. استدلال دیگر هم که‌گاه‌گاه رخ می‌نماید به عبارت زیر است: منتقد اعتراف می‌کند که بیشتر از آن عامی و کودن است که بتواند اثری را که دارای شهرت فلسفی بودن است بفهمد. یکی از نمایشنامه‌های هانری‌لوفور[1] دربارهٔ کیرکه‌گار به‌این ترتیب گروهی ازبهترین منتقدان مارا (من ازکسانی‌که آشکارا به‌حماقت‌خود اذعان دارند حرفی نمی‌زنم) به‌اعتراف به وحشت از حماقت واداشت. البته پیداست که هدف این تظاهر به‌حماقت بی‌اعتبارکردن لوفور است: از این طریق که‌گویا این نویسنده باعمل مسخرهٔ ذهنیات محض سروکار دارد.

راستی چرا منتقدان مدام دم از ناتوانی یانفهمی می‌زنند؟ مسلماً این‌کارشان به‌واسطهٔ فروتنی نیست ـ کسی که اعتراف می‌کند از

۱) Lefèbvre

اگزیستانسیالیسم سردر نمی‌آورد می‌خواهد خودرا در موضع «منی» قرار دهد ـ آن دیگری که می‌گوید بخت یارش نبوده تا از فلان مکتب تازهٔ فلسفی چیزی بفهمد، و از این حیث به‌شرمندگی خود اعتراف می‌کند، می‌خواهد رقیب را مسخره کند. پس اوهم از خود مطمئن است. واعتراف آن سومی که هنر شعررا توصیف ناپذیر اعلام می‌دارد حکایتگر روحیهٔ نظامی اوست.

همهٔ اینها در واقع دلالت بر آن دارد که این حضرات چنان به هوش خود اطمینان دارند که اعتراف به‌نفهمی را دلیلی بر گنگی سخن نویسنده می‌شمارند، ونه‌گنگی خویش: ادعای ابلهی می‌کنند تاصدای اعتراض خوانندگان بلند شود وبه‌این ترتیب خواننده‌را به‌نفع خویش از همدستی در ناتوانی به‌همدستی در فهم وشعور بکشانند: این عمل که‌خاص محافل معلومی می‌باشد، بسیار کهنه وشناخته شده است: «منی که هوشمندی پیشه کرده‌ام، از آن سر درنمی‌آورم، بنابراین شما هم چیزی از آن نخواهید فهمید: پس شماهم مثل من باهوشید!»

چهرهٔ راستین این اعترافات فصلی بی‌فرهنگی، همان اسطورهٔ کهنهٔ دشمنی بااشاعهٔ فرهنگ در میان خلق است. وبه‌موجب آن، اندیشه زیان انگیز است، مگر آن‌که زیر نظارت «عقل» و «احساس» باشد: دانایی شراست، شرارت ودانایی، هردو، میوهٔ تلخ یك‌درختند: فرهنگ وقتی مجاز است که‌گاه‌گاه بیهودگی هدفهای آن، وحدود قدرتش، یادآوری شود. فرهنگ آرمانی، فقط باید لفاظی دلنشین باشد، هنر واژه‌هاگردد، تااز نمناکی گذرندهٔ روان حکایت کند. وحال آن‌که این‌زوج فرتوت رومانتیك، یعنی دل‌وسر، واقعیتی ندارند، مگر دریك تصویرسازی گنگ عارفانه، در فلسفه‌های افیونی که همیشه سرانجام دستیار دستگاه‌های زورمند بوده‌اند. واین دستگاه‌ها روشنفکران

پیشکش تبرستان www.tabarestan.info

را می‌فرستند تااندکی به‌هیجانات قلبی وگوشه‌های وصف‌ناپذیر ذهنی خود بپردازند، و بدین ترتیب از شرشان خلاص می‌شوند. در واقع هرگونه دشمنی با اشاعهٔ فرهنگ به‌نحوی استبداد محسوب می‌شود. انتقاد پیشه ساختن واز اگزیستانسیالیسم یا مارکسیسم سردر نیاوردن (چراکه، برحسب اتفاق، فقطاین‌گونه فلسفه‌ها را نمی‌فهمند) واین را به‌صدای بلند اقرارکردن به‌منزلهٔ آن است که کوری یاگنگی را قاعدهٔ کلی بینایی وگویایی قلمدادکنند، واین‌کار درحکم انکار مکاتب فلسفی مزبور است:

«من نمی‌فهمم، پس شما احمقید!»

پیشکش "بنیاد مهرجو" به تبرستان www.tabarestan.info

ولی اگرکسی تااین حد مبانی فلسفی اثری را خوار می‌دارد یا از آن می‌هراسد، واگر بااین‌گستاخی می‌خواهد حق داشته باشدکه چیزی از این‌گونه آثار نفهمد ودرباب آنها سخنی نگوید، دیگر چرا کار انتقاد را پیشهٔ خود ساخته است؟ چرا کـه‌کار این حضرات اصولا فهمیدن وفهماندن است. البته می‌توانید فلسفه‌را به‌محك عقل بسنجید؛ ولی مشکل‌کار در این‌است که اگر «عقل» و«احساس» از فلسفه چیزی نمی‌فهمند، در عوض فلسفه این دورا خوب درك می‌کند. شما آثار فلاسفه را تشریح نمی‌کنید، ولی آنان کارتان را تشریح می‌کنند. شما نمی‌خواهید نمایشنامهٔ لوفور مارکسیست را بفهمید ، ولی مطمئن‌باشید که لوفور مارکسیست نفهمی شما راکاملا می‌فهمد. وخصوصاً (چون شمارا بیشترحقه‌باز می‌دانم تابی‌فرهنگ) اعترافی راکه به‌طرزدلنشینی «بی‌زبان» درباب آثار او می‌کنید.

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

مریخیان

راز بشقابهای پرنده در ابتدای امر کاملا جنبهٔ زمینی داشت: چنین پنداشته می‌شد که این بشقابها از مرموزگاه شوروی، یعنی از جهانی برمی‌خیزد که به‌اندازهٔ هر سیارهٔ دیگری فاقد مقاصد روشن است. و این هیأت اسطوره‌ای از همان بدو امر دارای معنایی سیاره‌ای بود. اگر بشقابهای فضایی شوروی به‌آسانی مبدل به‌دستگاهی مریخی گردیده است، بدان سبب است که در واقع اسطوره شناسی غربی، جهان کمونیستی‌را سیاره‌ای دیگر می‌شمارد. در نظر مردم مغرب‌زمین، اتحاد جماهیر شوروی جهانی است در حد واسط زمین ومریخ.

منتها، این معمای شگفتی‌آمیز در ضمن تحول، تغییر معنا نیز داده‌است: اسطورهٔ نبرد به‌اسطورهٔ داوری بدل‌گردیده، چراکه مریخ، تااطلاع ثانوی، صاحب غرض شمرده می‌شود: مریخیان برای داوری در باب خاکیان به‌زمین می‌آیند. ولی پیش از آنکه خاکیان رامحکوم کنند، می‌خواهند به مشاهده بپردازند، گوش فرا دهند. بنابراین، اختلاف شدید اتحاد جماهیر شوروی وایالات متحدهٔ امریکا ازاین‌پس خطا آمیز شناخته می‌شود. چراکه، دراین‌جا، خطری نهفته است؛ واین

خطر را باحق وحقیقت وجه مشترکی نیست. پس استمداد اسطوره‌ای از یك نگاه آسمانی طبیعی می‌نماید. چون مریخیان به‌قدری نیرومند هستند که موجب وحشت هردوطرف متخاصم‌می‌توانند شد. پیشگویان خواهند توانست عناصر نموداری این نیرو را تشریح کنند و مضامین رؤیا آمیز سازندهٔ آنرا توضیح دهند: بشقاب پرنده گرد است، فلزش صاف وهموار است، حکایتگر حالتی علوی ازجهانی است که‌دستگاهی چنین بی‌چفت ودرز می‌سازد. واز مفهوم عکس معنای جهان مریخیان، هرآنچه راکه درمیدان دید ما درقلمرومضامین شراست بهترمی‌فهمیم: زوایای اشیاء سطوح غیر منظم، سروصدا و گسیختگی سطوح. همهٔ این مطالب پیش از این در قصه‌های علمی تخیلی دقیقاً مطرح گشته است. واینك‌بیماری روانی مریخیان آنانرا برانگیخته که این‌توصیفها را عیناً تکرار کنند.

موضوعی که بیش ازهرچیز دیگر روشنگر است، این نکته‌است که به‌طور ضمنی، جبرتاریخی مریخ نوعی‌گرته‌برداری از روی جبر تاریخی زمین است: یکی از دانشمندان امریکایی به‌صدای رسا گفته و سایر مردم پذیرفته‌اند که «این بشقابها وسیلهٔ نقلیهٔ جغرافیدانان مریخی است که به‌مشاهدهٔ هیأت زمین آمده‌اند». چرا؟ برای آن‌که سیرتحول تاریخی مریخ‌هم عیناً مثل سیرتحول تاریخی زمین بوده است. به‌همین جهت، اکنون‌سکنهٔ مریخ، درست درهمان قرنی که ما به‌اهمیت جغرافیا پی‌برده‌ایم وبه عکسبرداری هوایی روکرده‌ایم، به‌پرورش جغرافیدان پرداخته‌اند. وتنها برتری آنان برما، همین وسیلهٔ نقلیه است. و به‌این ترتیب، مریخ در واقع زمینی است که ما در آرزوی‌آنیم. و مانندهمهٔ رؤیاهای جبران‌کننده، مریخ زمینی است که دارای وسیلهٔ پرواز بی‌نقص است. ویحتمل اگر پای‌ما به‌سطح مریخ برسد، مریخی که ما

در خیال خود پرداخته‌ایم، شاید در آن‌جا چیزی جز همین زمین نبینیم؛ ودر بین این دو محصول یك تاریخ، سرگردان مانده عاقبت نفهمیم کدام یك‌زمین است و کدام مریخ! زیرا برای آن‌که مریخ‌هم به‌سطحی از اطلاعات جغرافیایی دست یافته باشد، لازم است که افرادی نظیر استرابون[۱]، میشله[۲]، و، ویدال‌دولابلانش[۳]دردامان‌خود پرورده باشد. و کم کم، دارای همین ملل، همین جنگها، همین‌گونه دانشمندان وهمین قماش مردمی باشد که ما در روی زمین داریم.

منطق حکم می کند که مردم مریخ‌هم مذهبی نظیر مذاهب ما داشته‌باشند. البته مذهبی نظیرمذاهب مافرانسویان! به‌طوری که روزنامهٔ «پیشرفت لیون»[۴] نوشته است: «مریخ‌هم حتماً دارای‌یك مسیح‌است». پس دارای پاپ‌هم هست (واز همین‌جا باب اختلافات مذهبی‌هم‌گشوده می‌شود). چون اگر مردم مریخ مسیحی نبودند، چگونه می‌توانستند بشقابهای قاره پیما اختراع کنند؟ چراکه در نظر نویسندهٔ این‌روزنامه، مذهب وپیشرفت فنی‌دریك ردیف از میراثهای گرانسنگ تمدن‌محسوب می‌شوند، ووجود یکی بدون وجود آن دیگر متصور نیست. در این مقاله نوشته‌اند: «موجوداتی که به‌آن درجه از تمدن رسیده باشندکه با وسائل خاص‌خود بتوانند تا زمین بیایند، محال است که «بیدین»باشند. پس حتماً خداپرست بوده به‌وجود خدایی قایل می‌باشند و مذهبی مخصوص دارند».

به‌این ترتیب، همهٔ این بیماری روحی براسطورهٔ «مشابه یگانه» یعنی همزاد استوار است. ولی در اینجاهم، طبق معمول، همزاد برتر است، همزاد داود است. برخورد شرق وغرب دیگر فقط نبرد بین‌خیر

۱) Strabon ۲) Michelet ۳) Vidal de la Blanche
۴) Progrès de Lyon

وشر نیست. در حقیقت نوعی منازعهٔ مانوی درگیر است. و این منازعه به‌مشاهدهٔ نگاه ثالثی حواله شده است. این نگاه به‌وجود یک «مافوق طبیعی» در سطح آسمان معتقد است. چراکه وحشت در آسمان خانه کرده است: از این‌پس، آسمان بدور از استعاره، میدان تجلی مرگ اتمی است. داور در همان جایی متولد می‌شود که خطر جلاد سایه افکن است.

این داوررا نیزمتصف به‌روحانیتی مشترك بین خاکیان می‌بینم، وبه روی‌هم، وی باتصویر داور زمینی اختلاف بسیار کمی دارد. چون ضعف درتصور «دیگر»، یکی از خصلتهای ثابت اسطوره شناسی‌خرده‌بورژوازی است. «دیگربودن» منفورترین تصور ذهن است. هنر اسطوره‌ای به‌طرزی محتوم‌گرایشی به‌گرته برداری دقیق از جهان آدمیزاد دارد. وازاین بدتر آن است که‌گرته برداری ازروی آدمیزادگان هم طبقاتی است. مریخ فقط زمین نیست. زمین خرده بورژواهاست. مریخ محلهٔ کوچك ذهنی است، پرورده وبیان حال رنگیننامه‌های پر فروش است. مریخ، پس از آنکه در آسمان ساخته وپرداخته شد، فوراً به‌شدیدترین وجهی تحت تملك درمی‌آید: در تملك مشابهت و یگانه‌گشتن.

پیشکش "سرزمین مهر" به تبرستان www.tabarestan.info

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

بازیچه‌ها

افراد بالغ‌فرانسوی، کودك را خود دیگری می‌بینند. بهترین‌نمونه‌اش بازیچه‌های کودکان فرانسوی است. بازیچه‌های معمولی اصلا جهان صغیر افراد بالغ است. همهٔ این بازیچه‌ها صورت کوچك شدهٔ اشیاء مورد لزوم انسانهاست. گویی در نظر مردم، کودك، روی‌هم‌رفته، فقط مردی است کوچکتر. کودك مرد کی جلوه می‌کند که باید وسائلی فراخور قد وقواره‌اش فراهم ساخت!

صورتهای ابتکاری بسیار اندك است: چندتایی مکعب برای ساختن اشیایی به‌دلخواه کودك وبراساس ذوق وی تنها صورتهای پویا هستند. در بقیه موارد، اسباب‌بازی کودك فرانسوی همیشه دلالت بروسائلی دارد. و این وسایل، همیشه، کلا اجتماعی شده بوده، گرته ـ برداری دقیقی است از اسطوره‌ها وشگردهای زندگی امروزی افراد بالغ: آرتش، رادیو، پست وتلگراف وتلفن، تجهیزات پزشکی از قبیل‌اطاق‌عمل مخصوص عروسك، دبستان، آرایش بانوان، مثل کلاهك خشك‌کن (سه‌شوآر)، هواپیما وچترباز، وسایل حمل ونقل نظیرقطار، سیتروئن، قایق موتوری، موتورسیکلت، تعمیرگاه، و وسائلی در زمینهٔ

علوم، نظیربشقاب‌پرنده واقمار مصنوعی.

بازیچه‌های فرانسوی چهرهٔ جهان افراد بالغ را پیشاپیش برای کودکان مجسم می‌کند تاآنان را به‌قبول همهٔ آنها آماده‌کند. و حتی پیش از آن‌که‌کودك تفکر آغازد، در اندرون او نمونه‌های طبیعتی را بنیان می‌نهد که‌کارش همیشه آفریدن سرباز ونامه‌رسان وموتور سیکلت بوده است. در این‌جا، اسباب‌بازی سیاههٔ همهٔ چیزهایی را عرضه می‌کندکه افراد بالغ از آن درشگفت نمی‌شوند: جنگ، بوروکراسی، زشتی، بشقاب‌پرنده وغیره. از سوی دیگر، آن‌قدرکه این نمونه سازی دقیق خوارشمردن خلاقیت وابتکارست، تقلید نیست: بازیچهٔ فرانسوی همانند سر قربانی جادوگران سرخپوست است که به‌دلخواه آنان به اندازهٔ یك سیب‌کاهش می‌یابد، ولی چین وچروك سروموی افرادبالغ در آن مشاهده می‌شود. مثلا عروسکهایی ساخته‌اندکه می‌شاشند، دارای حلق ومری هستند، شیشهٔ شیررا به‌دهانشان می‌گذارند، قنداق خودراتر می‌کنند، ولابد بزودی شیر در شکمشان تبدیل به آب خواهد شد. از این طریق، می‌توان دخترك را به‌قبول علیت خانه‌داری آماده و برای نقش‌آیندهٔ مادری سازگار ساخت. منتها ، در برابرجهان اشیاء وفادار و پیچیده، کودك می‌تواند خود را فقط به عنوان مالك، یعنی مصرف کننده در نظرگیرد، نه‌خالق. وی سازندهٔ جهان نیست، آنرا به‌کار می‌گیرد. دیگران برای او جنبشهایی تدارك دیده‌اند بی‌ماجرا، بی‌شگفتی و بی‌شادمانی. از او خرده مالك خانه‌نشین مسکینی می‌سازندکه حتی نیازی به‌سازندگی زیروبم علیت افراد بالغ ندارد. همهٔ‌این زیروبمها، حاضر وآماده، در اختیار کودك گذاشته می‌شود: کافی است که او بهره‌برداری کند. به‌اوهرگز چیزی نمی‌دهندکه در کیفیت آن‌دقیق‌شود.

کمترین بازیچهٔ ساختنی، به‌شرطی که خیلی پیچیده نباشد،

www.tabarestan.info

مستلزم نوآموزی در مکتب جهان دیگری است: کودك در این مورد اصلا اشیاء دلالتگر ابداع نمی‌کند، برای او چندان مهم نیست که این اشیاء دارای همان اسم اشیاء افراد بالغ باشد، کاری که کودك انجام می‌دهد، دیگر نه مصرف، بل خلاقیت است. او اشکالی می‌آفریند که راه می‌روند، می‌چرخند، در واقع کودك حیاتی پدیدار می‌سازد، نه‌یك تملك. اشیاء به خودی خود بدانسو کشیده می‌شوند: این اشیاء دیگر مواد بی‌جان و پیچیده‌ای در کف دست کودك نیست.

ولی این امر به‌ندرت پیش می‌آید: بازیچهٔ کودکان فرانسوی معمولا وسایلی است تقلید شده. هدف این بازیچه‌ها آن است که کودکان به‌کارگیرنده باشند، نه‌آفریننده.

پیشکش مهرداد "یارجو" به تبرستان www.tabarestan.info

سرمایه‌زدگی بازیچه‌ها تنها در شکل آن‌ها نیست که نقش‌معینی به‌عهده دارد، بلکه در مواد آن نیز هست. بازیچه‌های کنونی ازماده‌ای است نامطبوع، محصولی است شیمیایی، ونه زائیده طبیعت. بسیاری از این بازیچه‌ها دارای خمیره‌ای عجیب وغریبند. مواد پلاستیکی این بازیچه‌ها ظاهری دارد هم ناهنجارهم بهداشتی. شعلهٔ لذت را فرو می‌نشاند، لطف وصفارا دور می‌سازد، جنبهٔ انسانی لمس را بی‌ثمر می‌گرداند. ونشانه‌ای حیرت انگیز آن که اندك اندك چوب ازاین جهان دور می‌گردد. و حال آن که چوب ماده‌ای است دلخواه، هم از حیث استواری، هم از لحاظ تردی ونرمی، ونیز به‌واسطهٔ گرمای طبیعی تماس آن. چوب از وسایل ساخته از آن خشونت زوایای تیز را می‌گیرد و سردی شیمیایی فلزرا منتفی می‌سازد. هنگامی که کودك به‌وسایل چوبی دست‌می‌زندیا پرتش می‌کند،چوب‌نه‌مرتعش می‌شود ونه‌صدای ناهنجار در می‌آورد. صدای چوب در عین حال گنگ و روشن است. چوب ماده‌ای است آشنا وشاعرانه که کودك را درارتباط مدام بادرخت ومیز

و کف چوبی اطاق نگه می‌دارد. چوب نه‌دست کودك‌را زخم می کند و نه‌ازهم وامی‌رود. نه‌می‌شکند، نه‌سائیده می‌شود. مدتهاممکن است‌دوام آورد، بـا کودك زنـدگی کند، و اندك اندك روابط دست واشیاء را تغییر دهد. مرگ چوب باکاهش همراه است. مثل بازیچه‌های کنونی نیست که بادکند. بازیچه‌های کنونی به‌واسطهٔ تورم فنر ازکار افتاده، گنده‌تر می‌میرند. از چوب بازیچه‌هایی می‌توان ساخت اصلی وپردوام. وحال آن که امروزه دیگر بازیچه‌هـای چوبی دیـده نمی‌شود. دیگر از آن طویله‌های چوبی کوهپایه‌ها که درحقیقت نمودار عصرصنایع دستی‌بود خبری نیست. پس ازاین، بازیچه‌ها ازلحاظ رنگ وخمیرمایه شیمیایی است. تنها موادش کودك را به‌ابتلاء همگانی مصرف دچار می‌سازد و به‌سرور لذت آشنا نمی‌گرداند. از سوی دیگر این بازیچه‌ها بسیارزود خراب‌گشته از بین می‌روند. و همین که از بین رفتند، در ذهن کودك خاطرهٔ زنده‌ای به‌جای نمی‌گذارد.

www.tabarestan.info

پیشکش "مهرداد مهرگو" به تبرستان
www.tabarestan.info

راسین ، راسین است

سلیقه، سلیقه است
فلوبر

خـرده بـورژوازی استدلال متکی برتکرار را بسیار دوست می‌دارد: می‌گویند: پول، پول است. اینك موضوع بسیار جالبی در زمینهٔ هنر که بسیارهم رایج است: یکی ازبازیگران تماشاخانهٔ کمدی ـفرانسز[۱]، پیش از شروع نمایش تازه‌اش، به‌تماشاگران گوشزد کردکه: «آتالی[۲] یکی از نمایشنامه‌های راسین است.»

پیش از هرچیز بگوییم که در این کلام اعلام جنگ کوچکی نهفته است خطاب به دستور زبان، اهل مباحثه، حاشیه نویسان، مؤمنان هواخواه راسین، نویسندگان و هنرمندانی‌که به‌تفسیر آثـار این شاعر همت‌گماشته‌اند. حقیقت‌این است‌که تکرار همیشه پرخاشگر است: چراکه تکرار دلیل گسیختگی خشماگینی است بین هـوش و موضوع هوش، تهدید نخوت‌آمیز نظامی است کـه در آن تفکر جایز نیست. تکرار کنندگان همانند صاحب سگی هستند که ناگهان ریسمان سگ خود را

۱) Comédie-Française ۲) Athalie

می‌کشند: به‌اندیشه نباید میدان‌داد، جهان سرشار ازدستاویزهای‌مظنون وبی‌ثمر است، مهار عقل باید در دست آدمی بماند، این ریسمان‌راباید تا حد واقعیتی شناختنی کوتاه‌کرد، و مبادا دربارهٔ راسین به تفکر بپردازیم! چراکه خطربزرگی درکمین است: تکرارکننده هرچه راکه در اطراف او رشد کند غضب آلوده قطع می‌کند، چون ممکن است خفه‌اش کنند.

در اعلام عقیدهٔ این هنرپیشه، همان دشمن‌آشنایی مشاهده می‌شودکه من‌بارها مورد بحث وتفسیر قرار داده‌ام، وآن ضد روشنفکری است: عقیدهٔ ستوه‌آور رایج را می‌شناسیم: هوش زیاد، زیان انگیز می‌شود. فلسفه، زبان زرگری بی‌ثمری است. باید به‌احساسات، کشف وشهود واشراق، معصومیت وسادگی حرمت‌گذاشت. روشنفکری‌بیش ازحد قاتل هنراست. هوش، یك خصلت هنرمندانه نیست. آفرینش خلاقان چیره دست، متکی براشراق وتجربه است، نه‌علم. اثرهنری در چارچوبهٔ هیچ نظامی نمی‌گنجد. وجان‌کلام آن‌که: تفکر عقیم‌است.

می‌دانیم که جنگ برضد هوش همیشه به نام عقل صورت می‌گیرد. حقیقت این است‌که می‌خواهند «درك» بازاری را در مورد راسین اعمال‌کنند. همچنان‌که اقتصاد عمومی فرانسه به‌نظر اینان در برابر مالیاتی که گرفته می‌شود تصوری بیش نیست، و مالیات تنها واقعیت‌معقول عقل بازاری است، به‌همان ترتیب تاریخ ادبیات وتفکر، وبه‌عبارتی بهتر، تاریخ به‌طورکلی دربرابر شخص راسین از آن‌اوهام روشنفکرانه است: چرا که راسین، شاعر قرن هفدهم، همانند مالیاتی که‌گرفته می‌شود از حیاتی ملموس برخوردار بود.

ازاین ضدروشنفکری، تکرارکنندگان، شیوهٔ توسل به معصومیت را نیزگرفته ونگهداشته‌اند: وقتی‌کسی ادعا می‌کندکه راسین‌واقعی را

پیشکش "مهرشهر" به تبرستان www.tabarestan.info

بهتر می‌بیند، درحقیقت به‌سادگی دلپذیری مسلح گشته است. ولی‌ما این مضمون کهنهٔ رمزی‌را نیك می‌شناسیم: دخترنابالغ، کودك، افراد ساده‌لوح و معصوم دارای قدرت پیش‌بینی و بصیرت علوی هستند (سخن راست زدیوانه شنو). در مورد راسین، توسل به«سادگی» دارای‌نیروی دوگانهٔ همدستی است: از یك‌سو، بابیهودگی تفسیرهـای روشنفکرانه مباینت دارد، و از سوی دیگـر، راسین را به‌فصاحت پیراسته‌ای متصف می‌کند که اینان را از زحمت تفکر وتحقیق معاف می‌دارد واین نکته متعرضی ندارد. چرا کـه صفای سخن راسین ورد زبـان همه است. این فصاحت پیراسته، همهٔ خوانندگان آثاراو را به‌قبول یك اصل، که عقیده‌ای رایج است، ناگزیر می‌سازد: هنرزاییده کوشش است. آخرین نکته‌ای که درتکرار این‌هنرپیشه نهفته‌است همان چیزی است که‌می‌توان به‌نام اسطورهٔ‌کشفیات انتقادی خواند: منتقدان هواخواه اصالت ماهیت‌ما همهٔ وقت خود را مصروف کشف «حقیقت» نوابغ گـذشته می‌کنند: در نظر اینان، ادبیات مخزنی است سرشار از اشیاءگمشده، و هرکس در آن پی‌چیزی می‌گردد. دراین مخزن اشیایی می‌توان یافت که‌دیگران از آن‌ها بی‌خبرند ـ واتفاقاً مزیت عمدهٔ شیوهٔ تکرار همین است کـه کسی مجبور نیست از کشفیات خود سخن بگوید. البته تکرارکنندگان ما از این مرحله بـه بعدگرفتار مشکلاتی می‌شوند: راسین تنهای تنها، راسین در درجـهٔ صفر، وجود نـدارد. راسین فقط همراه صفات هستی می‌پذیرد: راسین ـ شعر ـ نـاب، راسین ـ لسان‌الغیب، راسین ـ کلام ـ آسمانی،راسین ـ مبین ـ سلطهٔ عشق، راسین ـ توصیفگر انسان چنانکه هست وغیره... یعنی راسین همیشه چیزی است غیر ازخود. واین‌نکته شالودهٔ تکرار راسینی‌را سست می‌کند. دست‌کم می‌توان فهمید که‌این گونه تعریف تهی، برای کسانی که آن را همچون شمشیر تیزی تکان

www.tabarestan.info

می‌دهند، چه‌سودی دارد: نوعی رستگاری حقیر اخلاقی، رضایت‌خاطر مبارزه در راه حقیقت راسین. آن‌هم بدون تحمل هیچ یك ازمشکلاتی که حتماً لازمهٔ هرپژوهش اندکی سازنده است: تکراراز صاحب‌عقیده بودن معاف می‌دارد. ولی درعین‌حال، ازاین آزادی، قانون اخلاقی دشواری فراهم می‌آورد واز آن به‌خود می‌بالد. موفقیتش مدیون همین نکته است: تنبلی به‌جایگاه بلند سخت‌کوشی عروج می‌کند. راسین، راسین است: یعنی فراغت تحسین‌آمیز نیستی.

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

دستور زبان افریقایی

همه می‌دانند که واژگان رسمی امور آفریقایی کاملا نمادی و کنایی است. به‌این معنا که این واژگان فاقد ارزش ارتباطی است و فقط برای تهدید بکار برده می‌شود. به‌همین دلیل خود یك سبك، یعنی زبانی است به‌قصد برقرارساختن ارتباطی بین اصول و واقعیات، و پوشاندن و قاحت با پوشش نزاکت. بطور کلی، نقش این زبان همانند کار یك مجموعهٔ قانون است. به‌این معنا که کمترین رابطه‌ای بین واژه‌ها و محتوای آنها وجود ندارد یا این رابطه به‌مفهوم عکس محتواست. چنین سبکی را می‌توان آرایشی نامید. چرا که هدف این سبك پرده‌پوشی حقایق است با هیاهوی زبان. در این مقاله می‌خواهم بطور خلاصه نشان دهم که با چه شیوه‌ای لغات و دستور یك زبان می‌توانند از لحاظ سیاسی متعهد شوند:

دارو دسته (باند)ــ(دارودستهٔ افراد مهدورالدم ـ یاغیان ـ محکومان حقوق عمومی) این واژه بهترین نمونهٔ زبان کنایی است. در اینجا، کاستی معنای واژگان، بطرز روشنی برای انکار حالت جنگ است، و این خود بهانهٔ خوبی برای نابود ساختن مفهوم مخاطب است: مگر با

دارو دستهٔ یاغیان وافراد مهدورالدم می‌شود وارد مذاکره شد؟ بدین ترتیب، اخلاقی کردن زبان، مسأله صلح را موکول به‌تغییر خودکامانهٔ واژگان می‌کند.

وقتی همین دارودسته فرانسوی است، آن را به‌نام جماعت می‌آرایند.

تفرقه و نفاق: (دردناك ـ ناگوار) ـ این اصطلاح، عدم مسؤولیت تاریخ را تأیید می‌کند و به‌آن اعتبار می‌بخشد. دراینجا حالت جنگ در جامهٔ نجیبانهٔ فاجعه پنهان می‌شود، چنان‌که گویی این نبرد خود شر است، و نه یك شر (چاره‌پذیر). استعمار از میان برمی‌خیزد، در هالهٔ ندبه‌ای بی‌تأثیر ناپدید می‌شود ومصیبت را می‌پذیرد تا هرچه بیشتر و بهتر مستقر شود.

جمله: دولت فرانسه مصمم است هرکوششی که به‌ارادهٔ او بستگی دارد به‌عمل آورد تابه‌تفرقهٔ ناگواری که مراکش با آن دست به گریبان است خاتمه دهد» (نامهٔ آقای کوتی به‌بن عرفه.)

«مردم مراکش، به‌طرز ناگواری دچار تفرقه گشته‌اند.» (ازاظهارات بن‌عرفه).

ننگ: میدانیم که در نژادشناسی، دستکم در فرضیهٔ غنی لهوی ستروس، مانا[1] نوعی نماد جبری است (فلان، بهمان، چی‌چیز، در ایران). کار این نماد، نمایاندن ارزش نامعینی از دلالت است. این دلالت خود بیمعنی است، در نتیجه هرمعنایی را می‌تواند پذیرا شود. کارکردش، پرکردن شکافی است که بین دال ومدلول وجود دارد. شرف و آبرو واقعاً «چی‌چیز» ماست، چیزی نظیر گنداب که کلیهٔ معانی اعتراف

۱) Mana مانا به‌زبان یکی از قبایل استرالیایی به‌معنای نیروی یزدانی است که آدمی‌را به‌کارها برمی‌انگیزاند ـ م.

نکردنی را ــ که به‌عنوان «محرمات» (تابو) تقدیس می‌شود ــ در آن می‌ریزند. در آن‌صورت، شرف معادل نجیبانه یعنی معادل جادویی (چی‌چیز) است:

جمله: «برای جماعت مسلمانان ننگ است که تصور کنند این چندنفر می‌توانند نمایندهٔ آنان در فرانسه محسوب شوند. برای فرانسه هم ننگ است (اعلامیه وزیر کشور).

سرنوشت: درست در همان لحظه‌ای که تاریخ یکبار دیگر سرود آزادی خود را سرمی‌دهد و ملل استعمارزده اندك اندك جبر شرایط زندگی‌را انکارمی کنند، فرهنگ بورژوازی بیش ازپیش واژه سرنوشت را به‌کار می‌برد. سرنوشت‌هم مثل شرف فلاندانی است که شومترین جبر فلسفی استعماری را مؤدبانه در آن می‌ریزند. برای سرمایه‌داری، سرنوشت «فلان» یا «چی‌چیز» تاریخ است. در واژگان سرمایه‌داری، سرنوشت واژه‌ای است که همیشه به‌صورت «پیوندی» وجود دارد. فتوحات نظامی نیست که الجزایر را مطیع فرانسه‌گردانیده بلکه مشیت الهی سرنوشت این دوکشور را به‌هم‌پیوند زده است. این پیوند درست در لحظه‌ای ناگسستنی اعلام شده که باهیاهوی فراوان از هم‌گسیخته می‌شود.

جمله: «منظور ما بخشیدن استقلال راستین به مللی است که سرنوشتشان باسرنوشت ما پیوند خورده است: چنین استقلالی فقط‌در یك اتحاد ارادی ممکن می‌گردد.» (نامه‌آقای پینه به سازمان ملل).

خدا: مترادف مؤدبانهٔ دولت فرانسه.

جمله: «...وقتی خداوند قادر متعال مارا برای اجرای مقاصد عالی برگزید...» (از اظهارات بن‌عرفه).

«باایثار وشایستگی شاهانه‌ای که ابراز داشته‌اید، آن حضرت

خواسته‌اند باکناره‌گیری خود از ارادهٔ خداوند بزرگ اطاعت کنند» (از نامهٔ آقای کوتی به‌بن‌عرفه، وقتی که دولت فرانسه به سلطنت او خاتمه داد.)

جنگ: مقصود، انکار محتوای واژه است. برای این‌کار دووسیله در اختیار دارند: یاهرچه‌کمتر این واژه‌را برزبان رانند (شیوهٔ‌رایجتر) یااینکه درست مفهوم عکس آن‌را به آن نسبت دهند (شیوهٔ رندانه‌تری که اساس تقریباً همه حقه‌بازیهای زبان سرمایه‌داری است.) در اینجا جنگ به‌معنای صلح به‌کاربرده می‌شود و«ایجاد امنیت» یعنی جنگ.

جمله: «وجودجنگ مانع اقدامات امنیتی نیست (ژنرال‌مون‌سایر) باید بفهمید که: صلح (رسمی) خوشبختانه مانع جنگ (واقعی) نیست.

رسالت: سومین واژه «چی‌چیز» است. در این واژه هر چیز می‌گنجد: مدارس، برق، کوکاکولا، اقدامات پلیسی، تجسس‌وتوقیف، محکومیت به‌مرگ،اردوی‌کاراجباری، آزادی،تمدن و «حضور»فرانسه.

جمله: «البته شما می‌دانید که دولت فرانسه در آفریقا رسالتی به‌عهده داردکه انجام آن تنها از عهدهٔ همو برمی‌آید.» (از نامهٔ آقای پینه به‌سازمان ملل)

سیاست: قلمرو سیاست محدود است. در یکسو فرانسه، و در سوی دیگر سیاست قرار دارد. امور آفریقای شمالی، وقتی به‌فرانسه مربوط می‌شود، دیگربه‌سیاست مربوط نیست. وقتی اوضاع بحرانی و وخیم می‌شود، چنین وانمود کنیم که سیاست را ترک‌گفته به‌سوی ملت روی آورده‌ایم. به‌نظر دست راستیها، سیاست یعنی‌گروههای چپ‌گرا، و خودشان فرانسه هستند.

جمله: «دفاع از فرانسوی وفضایل فرانسه باسیاست بازی فرق دارد.» (ژنرال تریکون ـ دونوآ)

www.tabarestan.info پیشکش تبرستان

در یـك مفهوم عکس و همراه واژهٔ « وجـدان » (مثل سیاست وجـدانی)، واژهٔ سیاست دارای حسن تعبیر می‌شود. در ایـن صورت سیاست به‌معنای شعور عملی واقعیات معنوی و درك تمایزهای حساسی است که یك مسیحی را مجاز می‌سازد درکمال آسودگی خاطر برای «ایجاد امنیت» رهسپار آفریقا شود:

جمله: «انکار خدمت در ارتش افریقایی فرانسه برای حصول اطمینان در قرار نگرفتن در موقعیتی مشابه (مخالفت با یك دستور ضد بشری) یعنی تالستوی مآبی خیالی با سیاست وجدانی فرق دارد. چرا کـه چنیـن کـاری اصلا سیاست نیست.» (از مقالهٔ روزنـامهٔ «زندگی روشنفکران»

پیشکش تبرستان www.tabarestan.info

جمعیت: از واژه‌هـای عزیزدردانهٔ قاموس سرمایـه‌داری است. این واژه به‌منزلهٔ پادزهر کلمهٔ طبقات است. واژهٔ طبقات بیش از اندازه رکیك وزننده و از سوی دیگر «دور از واقعیت» است. «جمعیت» مأمور زدودن رنگ سیاسی کثرت گروهها و اقلیتهاست، چرا که افراد را در اندرون جماعت بی‌هدف و بیطرف و رنگ‌پذیر منفعلی قرار می‌دهد. اینان حق ورود به‌معبد سرمایه‌داری ندارند، مگر در سطح حیاتی که از حیث‌سیاسی ناآگاه شمرده می‌شود. گاهی به‌این کلمه شرف‌می‌بخشند وبه صورت جمع می‌گویند:

جمعیتهای مسلمان. البته منظور، تفهیم اختلاف کمالی است که بین وحدت استعمارگر وتفرد استعمار زدگان موجود است. زیرا کشور فرانسه، گونه‌های طبیعتاً متعدد وپراکنده را، در زیر لوای خودگردآوری می‌کند.

وقتی تحقیرضرورت می‌یابد (گاهی جنگ موجب سختگیریهایی می‌شود)، فوراً جمعیت به عناصر بخش می‌شود. مقصود از عناصر، کسانی

هستند که معمولا متعصب یا فریب خورده و آلت دست دیگران نامگذاری می‌شوند. چرا که گویی تنها تعصب یانادانی، مردم‌را به‌عدول ازاستعمار-زدگی وامی‌دارد:

جمله: «عناصری از جمعیت که در بعضی موقعیتها به شورشیان پیوستند...»

اجتماعی: واژهٔ «اجتماعی» همراه کلمهٔ «اقتصادی» است. این دو واژه همیشه به‌عنوان دستاویز به‌کار گرفته می‌شوند. یعنی یادلیل‌سرکوبی است یاتوجیه سرکوبی. بطوری که می‌توان گفت: اجتماعی واقتصادی یعنی سرکوبی. اجتماعی اصلا به معنی مدارس است: رسالت تمدنی فرانسه، تربیت اقوام ماوراء بحار که آنرا بسوی کمال کشانده می‌شوند. ولی اقتصادی یعنی منافع، که همیشه مسلم و مشترک نامیده می‌شود. این منافع، پیوندناگسستنی آفریقا وفرانسه است. آن روزی که این‌واژه‌های مترقی کاملا از بارکنونی خود تهی گردند، می‌توانند بیچون وچرا نقش اوراد قدسی ضد دیوان را ایفا کنند.

جمله: «زمینهٔ اجتماعی واقتصادی، تأسیسات اجتماعی واقتصادی.»

* * *

وفوراسامی درهر واژگانی، که در اینجا چند نمونهٔ آن ذکرشد، مسلماً به علت مصرف فراوان مفاهیمی است که باید از پس واقعیت برآیند. با این که فرسایش این زبان عمومی است و تا حد تجزیه پیش می‌رود، درمورد فعل واسم به‌یك نحوعمل نمی‌کند. فرسایش ویرانگر فعل است و پرکنندهٔ اسم. دراینجا، تورم اخلاقی نه صدمه‌ای به اشیاء می‌زند و نه لطمه‌ای به‌اعمال. لبهٔ تیز حمله متوجه اندیشه‌ها و «مفاهیم» است که کمتر تابع کاربرد ارتباطی است و بیشتر معطوف ضرورت قانونی است مدون. تدوین زبان رسمی و اسمی‌کردن آن، لازم و

ملزوم یکدیگرند: چرا که اسطوره ذاتاً اسمی است. مگر نامیدن نخستین شیوهٔ منحرف کردن نیست؟

ولی فعل دستخوش تردستی وشعبده‌بازی غریبی است: اگرجای فعل در جمله اصلی باشد، به صورت یك فعل سادهٔ رابط تقلیل می‌یابد ومأمور ارائهٔ هستی یا ویژگیهای اسطوره می‌شود: از نامهٔ آقای پینه به سازمان ملل: احیاناً آرامش ظاهری و فریبنده‌ای به وجود خواهد آمد... چنین امری غیرقابل تصور خواهد بود... یك استقلال اسمی چه ارزشی خواهد داشت؟... به رغم کوششی که به‌کار برده می‌شود، فعل ازمعنا پر نمی‌شود، مگر درآینده، با احتمال وقوع، موکول به اراده وآلوده به قصد و غرض، در دوردستی که آنجا اسطوره کمتر در معرض نفی و انکار است (روزی، یك دولت ملی مراکش تشکیل خواهد شد... از او خواسته می‌شود که در مورد اصلاحات مذاکراه کند... کوششی کـه دولت فرانسه به‌منظور ایجاد یك اتحاد ارادی به‌کار می‌برد.)

اسم در ارائهٔ خود غالباً خواستارچیزی است که اخیراً دستور-نویسان جایگاه شناخته‌اش نامیدنـد. یعنی جوهر اسم همیشه به عنوان آشنا ظاهر می‌شود. در اینجا ما شاهد میلاد اسطوره‌ایم: چون رسالت فرانسه، تفرقهٔ مردم مراکش یا سرنوشت الجزایر، از لحاظ دستور ، به عنوان فرض قضیه در اختیار ما گذاشته می‌شود، ما نمی‌توانیم با بحث و استدلال صحت آنها را مورد چون و چرا قرا دهیم (رسالت فرانسه؟ خوب معلومه دیگه، اینکه چون و چرا نداره، خودتون که میدونید!). شهرت و شناخته بودن، نخستین وسیلهٔ بومی‌کردن وطبیعی جلوه‌دادن است.

پیش از این به تشرف پـاره‌ای از اسامی جمع اشاره کرده‌ایم (جمعیتها). باید افزود که این تشرف به‌حسب مقاصدکم وزیاد می‌شود:

واژهٔ جمعیتها، احساس دلپسند عوامی را بیدار می‌کند که به‌آرامی معقول و رام شده‌اند. و حال آنکه وقتی از نهضتهای ملی اقوام بدوی صحبت می‌شود، هدف جمع کاهش هرچه ممکن مفهوم نهضت ملی (خصومت‌آمیز) است، به‌حدی‌که مفهوم «ملی بازی» به مجموعه‌ای از واحدهای بیمقدارتقلیل‌یابد. بی‌جهت نیست‌که دستورنویسان متخصص در امورآفریقایی بین جمع جامع وجمع پراکنده تمیزقائل شده‌اند. جمع جامع یادآور اندیشهٔ دل‌انگیزیکپارچگی است وحال آنکه اصطلاح دوم پراکندگی و نفاق وجدایی را خاطرنشان می‌سازد. بدین‌گونه، دستور زبان، راه اسطوره را تعیین می‌کند: دستوربرای جمعهای خود مأموریتهای اخلاقی متفاوت تعیین می‌کند.

ولی‌صفت (یا قید) غالباً نقشی دارد عجیب دوپهلو: گویی صفت زاییدهٔ تشویش است: اسامی مورد استعمال، با وجود برخورداری از شهرت وشناخته‌بودن، دچارفرسایشی هستند پنهان نشدنی: پس‌ضرورت تقویت آنها مطرح می‌شود، استقلال واقعی می‌شود، آرزوها قلبی می‌گردد، سرنوشتها،پیوند ناگسستنی می‌خورند. در اینجا، مأموریت صفت برائت اسم از خلافکاریهای گذشته، و ارائهٔ آن درگونه‌ای نو، معصوم و معتبر است. صفت نیز، همانند افعال پر، به مضمون سخن، آیندگی می‌بخشد. بارماضی وزمان حال به‌دوش اسامی‌افکنده می‌شود. این‌بار چیست؟ نیات خیرخواهانه‌ای‌که همان تصورش‌آدمی را ازعمل کردن بدانها بی‌نیازمی‌گرداند: رسالت، استقلال، دوستی، همکاری... برای‌آنکه‌کسی دراقدام ما به‌این نیات خیروکیفیت‌آن شکی رواندارد، باید عمل وکیفیت آن در پشت صورتی غیر واقعی پناه گیرد: غایت، وعده یا ندبه.

دریغا! این‌صفات تقویتی هم به‌همان سرعتی‌که به‌کارش می‌برند

فرسوده می‌شود، به‌نحوی که سرانجام، رونق صفات در بازار اسطوره دلیل بارز تورم آن است. کافی است که واژه‌های واقعی، قلبی، ناگسستنی یا یک‌دل و یک‌زبان را در روزنامه‌ها بخوانیم تا به تهی بودن جمله پی ببریم. چرا که در اصل، این صفات (که می‌توان جوهری خواندشان، به‌آن جهت که در زیر صورتی کیفی به‌گسترش جوهر موصوف خود یاری می‌رسانند) چیزی را تغییر نمی‌توانند داد: استقلال تنها می‌تواند مستقل باشد، دوستی فقط دوستانه است و همکاری باید همکارانه صورت گیرد. بی‌تأثیر بودن کوشش این صفات در دروغ پیشه، نشانهٔ سلامت غایی زبان است. هرقدر بیان رسمی در پرده‌پوشی واقعیت بکوشد، باز لحظه‌ای هست که در آن واژه‌ها در برابر این بیان ایستادگی می‌کنند یا ناگزیرش می‌سازند که در زیر اسطوره، جریان متناوب دروغ یا حقیقت را هویدا سازد: یا استقلال هست یا نیست. وهمهٔ نقش و نگار صفتها، که می‌کوشند نیستی را به‌رنگ هستی درآورند، نشانهٔ جرم است.

پیشکش مهرداد به جوانان ایران www.tabarestan.info تبرستان

پیشکش "مهرداد مهرین" به تبرستان
www.tabarestan.info

اخترشناسی

به طوری که از اخبار مطبوعـات برمی‌آید، هزینهٔ سالانهٔ طالع‌شناسی کشور فرانسه درحدود سیصد میلیارد فرانك است. بنابراین می‌ارزد که به هفتهٔ اخترشناسی مجلهٔ زنانه‌ای نظیر بانو نگاهی بیندازیم.

برخلاف انتظاری کـه می‌توانیم داشته باشیم، در این مجله از رؤیا وجادوخبری نیست. بل‌که، به‌عکس، هرچه هست‌توصیف واقـع‌بینانه‌ای است از یك محیط اجتماعی معین: وآن محیط بانوانی است که خوانندگان مجله‌اند. به‌عبارت روشنتر، اخترشناسی، دست‌کم در این مجله، اصلا روزنه‌ای به‌سوی رؤیا و اسرار نهان نیست. در این‌جا اخترشناسی عین آیینه است، نمودار هیأت دقیق یك واقعیت است.

عنوانهای عمدهٔ مربوط به طالـع، نظیر: «بخت» ، «بیـرون از منزل»، « درخانه »، « دل شما »...، عکسبرداری دقیقی است ازتمامت آهنگ زندگی پرتلاش. واحد طالـع، هفته است. ودر هرهفته «بخت» یك یا دو روز را بهره‌مند می‌گرداند. در این‌جا، بخت به‌معنای قسمتی از ضمیر وخلق وخو است. وبدین ترتیب، نشانهٔ زیسته زمان می‌باشد. بخت تنها مقوله‌ای است که زمان ذهنی به‌یاری‌آن بیان می‌شود ورهایی

می‌یابد. در بقیهٔ موارد، ستارگان جـز یك برنامه چیزی نمی‌دانند کـه هویدا کنند: بیرون از منزل، ساعات کارشغلی‌است: شش روزهفته است و هفت ساعت‌کار روزانهٔ اداری یا فروشگاهی. در خانه، وقت شام، و فرصت‌کوتاه پیش از خواب را معین می‌کند. دل شما، وعدهٔ ملاقـات پس ازکار است، یا ماجرای تصادفی تعطیل آخرهفته. ولی در فواصل این «حدود» تعیین شده، هیچ‌گونه ارتباط بااحدی پیش نمی‌آید: چیزی نیست که بتواند، از حدی به‌حد دیگر، اندیشهٔ یك وابستگی تام را به خاطرخطور دهد. هرحدی زندانی است تنگ. این زندانها درکنارهم قرار دارند، ولی به همدیگر مربوط نیستند. ستارگان هرگز در اندیشهٔ به‌هم ریختن نظم و نظـامی نیستند. کارشان هفته به هفته است، و ذاتاً بی‌زیانند وحرمتگزارحریم نظام‌اجتماعی‌وساعات‌تلاش‌کارفرماپسندانه.

کار دراین مجله کارمندی است، ماشین‌نویسی است، فروشندگی در فروشگاه است. گـروه عظیم محیط بانوی خواننده کمابیش جبـراً ارباب رجوع اداری یـا مشتریان فروشگاهند. تغییرات تحمیلی، یـا به عبارت‌بهتر، تغییرات پیشنهادی ستارگان (چون اخترشناسان خداشناس محتاطی هستند وبندگان خدا را از اختیارمحروم نمی‌کنند) بسیار اندك است: تأثیرطالـع منحصراً درشوق به‌کار، عصبیت یا آرامش، کوشش یا تن آسانی، مسافرتهای کوتاه‌کم اهمیت، ترفیعات و ترقیات گنگ و نامعلوم، روابط حسنه یا تیره با همکاران است. طالـع بانوان خصوصاً نگران‌خستگی آنان‌است: ستارگان مصرانه ومادرانه درموردخوابیدن‌و خوابیدن هرچه بیشتر تأکید می‌کنند.

کانون خانواده در زیر نفوذ گرفتاریها وعناد یا اعتماد به‌محیط است. غالباً صحبت ازکانون زنانه‌ای است که مهمترین روابط آن رابطهٔ مادر ودختر است. روحیهٔ خرده بورژوازی بطورکامل و روشن دراین

خانه رخ می‌نماید: دیدوبازدیدهای خانوادگی جایگاه ویژه‌ای دارد. البته، در این جا، خانواده با خویشان سببی فرق دارد، چرا که ظاهراً ستارگان التفاتی به‌قوم شوهر ندارند. دید وبازدیدها کمابیش انحصاراً خانوادگی می‌نماید. به دوستان کمتر اشاره می‌شود. دنیای خرده بورژوازی اصولاً ازخویشاوندان وهمکاران تشکیل می‌شود، وازتیرگی جدی روابط خبری نیست. فقط گاهگاهی صحبت از برخوردهایی می‌شود که نتیجهٔ عصبیت یا خودپسندی است. جای عشق درصفحهٔ دل شما ست: عشق قلمرو جداگانه‌ای دارد، قلمرو این حال، قلمرو «سودای درونی» است. و درست همانند سوداگری، سروکار عشق با «آغاز امیدبخش» است و «زیان» و «انتخاب طرف نامتناسب». منتها «زیان» در این «معامله» چندان مهم نیست: فلان هفته از خیل مشتاقان و ستایشگران بانو کاسته می‌شود، کنجکاوی بیجایی در مورد او روا می‌دارند، به اوبی‌جهت حسادت می‌ورزند. آسمان عشق واقعاً آفتابی نمی‌شود مگروقتی که «نتیجهٔ مطلوب» گرفته‌شود، یعنی ازدواج صورت بندد: تازه، ازدواج وقتی مبارك است که «متناسب» باشد.

فقط یك نکته هست که به همهٔ این دنیای علوی کاملا زمینی روحانیتی می‌بخشد: و آن این‌که در اینجا، هرگز از پول صحبتی نمی‌شود: آخر انسانهای ستاره‌ای بربال «حقوق ماهانه» پرواز می‌کنند؛ وچون این‌حقوق همان است که هست، احتیاجی نیست که بی‌جهت پای آن به‌میان‌کشیده شود! کاراین حقوق ادارهٔ «زندگی» است. وستارگان به‌جای «پیشگویی» زندگی بیشتر آن را توصیف می‌کنند. آینده درخطر نوسانات زیادی نیست: چون پیشگویی درمیان امکانات فراوان گم و گور و خنثی می‌شود: مثلا: اگر ناکامیهایی به‌بار آمد، چندان مهم نخواهند بود؛ اگربانو باقیافه‌های عبوس روبروشد، باید با خوشرویی

خود چهره‌ها را شاد وخود را خلاص کند؛ روابط ملال‌انگیز و مزاحم همیشه سودمند ولازمند؛ بهبود درگرومعالجه، یا شاید هم عدم هرگونه معالجه است!

ستارگان شیفتهٔ مکارم اخلاقند و مشتاق فضائل: پایداری، بردباری، سلوك و متانت همیشه در برابر ناملایمات، که با ملایمت ذکر می‌شوند، ضروری به‌شمارمی‌روند. شگفت‌انگیز این که این‌جهان تابع جبرمحض‌دراختیار آزادی خوی وخصلت است: اخترشناسی، پیش از هرچیز، مکتب پرورش اراده است: ارادهٔ قبول و تسلیم. نتیجهٔ اخترشناسی اگرچه فریب محض است و اسطوره‌ای بیش نیست، و با این که مسائل رفتار در اخترشناسی نادیده گرفته می‌شود، با این همه: اخترشناسی ابرام واقعیت است در ذهن بانوان خواننده: اخترشناسی گریزگاه نیست، بل که بداهت واقعگرایانهٔ شرایط زندگی زنان کارمند و فروشنده است.

پس، اگر اخترشناسی توصیف محض واقعیت است وهیچ‌گونهٔ جبران رؤیایی در برندارد، به‌چه درد می‌خورد؟ وظیفهٔ اخترشناسی این است که با نامگذاری واقعیت آن را از شرآفات محفوظ بدارد. بدین ترتیب، اخترشناسی در میان سایر اقدامات نیمه ـ وابسته ساز (یا نیمه ـ رهایبخش)جامی‌گیرد. رسالت این‌اقدامات، عینی‌ساختن‌واقعیت است بدون اسطوره‌زدایی آن. دست‌کم یکی دیگر ازاین اقدامات نامگرایانه را می‌شناسیم، وآن ادبیات است. چون ادبیات، در هنجار ارتجاعی خود، کاری جز نامیدن زندگی زیسته نمی‌تواند کرد. زیسته، واقعیتی مرده‌است. وظیفهٔ اخترشناسی وادبیات ابرام واقعیت‌است: اخترشناسی ادبیات خرده بورژوازی است.

پیشکش "مهرداد مهرجویه" به تبرستان
www.tabarestan.info

فقیر و رنجبر

آخرین فن سینمایی چارلی چاپلین این بود که نصف جایزه‌ای را که از مقامات شوروی گرفته بود به‌یك انجمن خیریهٔ کارگری بخشید. در واقع، چنین کاری به‌منزلهٔ برقراری مساوات طبیعی بین رنجبر و فقیر است. چرا که چارلی همیشه رنجبران را فقیر شمرده است: قدرت انسانی فیلمهای او ناشی از همین امر است. البته ابهام سیاسی آنها نیز مولود همین‌نکته است. این مسأله درفیلم تحسین‌آمیز عصرجدید به‌خوبی دیده می‌شود. در این فیلم چارلی پیوسته به مضمون رنجبری اشاراتی دارد. اما هرگزاز دیدگاه سیاسی آن را به‌عهده نمی‌گیرد. اورنجبران‌را هنوزکور وگرفتار، و در بند طبیعت سادهٔ نیازها و اسیر پنجهٔ سروران نشان می‌دهد. در نظر این هنرمند، کارگر هنوز انسانی است‌گرسنه: در فیلمهای چارلی، نمایش‌گرسنگی همیشه حماسی است: درشتی بیش از حد ساندویچها، جویبارهای سرشار از شیر، میوه‌هایی که اغنیاء گاز می‌زنند و بابی‌اعتنایی به‌دور می‌اندازند. وازسر ریشخند، جعبهٔ حاوی غذاهای آماده، که ازطرف کارفرما تعبیه‌گشته، غذاهای نامناسب و به‌طرز محسوسی بی‌مزه بیرون می‌دهد. انسان چارلی، که همیشه گرفتارقحطی

است، فاقدآگاهی سیاسی‌است: درنظراواعتصاب مصیبتی است: چون انسانی را، که ازگرسنگی کور شده است، تهدید می‌کند. چنین آدمی به‌موقعیت مرد رنجبرتوجهی ندارد، مگروقتی‌که فقیر وکارگر، در زیر نظارت وفشار به‌یگانگی می‌رسند. ازلحاظ تاریخی، توجه چارلی‌تقریباً معطوف به‌کارگران قرن نوزده است: اینان بودند که علیه ماشین می‌شوریدند، از اعتصاب ذله شده بودند، وفقط مجذوب مسألهٔ نان، به معنای راستین این واژه، بودند. آنان هنوز به‌شناسایی علل سیاسی و یا نیاز به‌اقدام جمعی نرسیده بودند.

اما اتفاقاً چارلی بدان جهت ازقدرت نمایشی‌بیکرانی برخوردار است‌که رنجبر ناآگاه و دور از اندیشهٔ انقلابی را به‌نمایش می‌گذارد. هنوز هیچ اثر جامعه‌گرای به‌بیان خواری زندگی‌کارگر به‌این درجه از شدت وسخاوت دست نیافته است. شاید تنهابرشت متوجه این‌ضرورت گشته است‌که هنرسوسیالیستی همیشه باید انسان را پیش از انقلاب در نظرگیرد: چنین آدمی تنهاست، هنوزکور است، درشرف دسترسی به معرفت انقلابی، آنهم ازشدت «طبیعی» رنجهاست. سایرآثار، با نشان دادن‌کارگر مبارز، پایبند اصول مرامی و پیرو حزب، گزارشگر یك واقعیت سیاسی ضروری، اما فاقد قدرت زیبایی شناسانه هستند.

و حال آن‌که چارلی، عیناً همانند برشت، کوری را چنان به تماشاگرنشان می‌دهدکه تماشاگر، هم‌کور را می‌بیندوهم نمایش‌کوری را. دیدن‌کسی‌که نمی‌بیند، بهترین طرز دیدن مؤثر صحنه‌ای است‌که کور نمی‌بیند: فی‌المثل : در نمایش‌کودکانه خیمه‌شب بازی کودکان، چیزی را که عروسك ندیده می‌انگارد به او نشان می‌دهند. به همین ترتیب، وقتی چارلی در زندان از محبت زندانبانان برخوردار می‌شود ودر زمرهٔ طبقهٔ مرفه امریکایی‌جلوه‌گری می‌کند، مااورا خوب می‌بینیم:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پا روی پا انداخته همانندلینکولن به‌مطالعهٔ روزنامه می‌پردازد: اماهمین کمال تحسین‌آمیز هنجار او از وی سلب اعتبارمی‌کند، ونشان می‌دهد که او نمی‌تواند به‌چنین جایی تکیه زند مگر آن‌که قیود وگرفتاریهای لازم وضع تازه را گردن نهد. به‌این ترتیب، کمترین وابستگی بیهوده جلوه می‌کند، وارتباط بین‌فقرو وسوسه‌های اوهرلحظه بریده‌می‌شود. روی هم رفته، برای همین است که انسان چارلی برهمه چیز پیروز می‌شود: چراکه زهرچه رنگ تعلق پذیردآزاد است: هرگونه‌وابستگی را انکار می‌کند، وسرمایهٔ انسانی چنین‌آدمی فقط تنهایی انسان است. هرج و مرج طلبی او، که از لحاظ سیاسی محل چون و چراست، از دیدگاه هنر، شاید، مؤثرترین صورت انقلاب باشد.

www.tabarestan.info

نقد و نظری که دیگران در باب این مقالات نوشتند، بارت را برانگیخت مشخصات وحدود اسطورهٔ نو را بررسی کند واین بحث جالب را به کتاب خود بیفزاید. مقالهٔ زیر، فشردهٔ جامع آن رساله است.

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

مشخصات و حدود اسطورهٔ امروزی

اسطوره چیست؟موجزترین تعریف اسطورهٔ امروزی اینست که: اسطوره یك گفتار است. هرگفتارتحت شرایط ویژه‌ای اسطوره می‌شود. نخستین مشخصهٔ اسطوره اینست که: اسطوره یك نظام ارتباطی است، یك پیام است. اسطوره نوعی دلالت است. یك صورت است. صورتی با محدودیتهای تاریخی، شرایط استعمال و قدرت اجتماعی. پس در حالی که هیچ چیز اسطوره نیست، هرچیز می‌تواند اسطوره بشود: همهٔ اشیاء جهان می‌توانند از آستانهٔ هستی بسته وگنگ خود بگذرند، قدم درخطهٔ سخنگویی گذارند، وتملك جامعه‌را دریابند. مثلا درخت، اگر-چه درخت است، ولی وقتی شاعری در شعر خود به آن جاودانگی می‌بخشد، در آن صورت درخت هستی خموش خود را ترك می‌کند، با نوعی‌مصرف سازگار می‌شود، به‌پشتوانهٔ لطایف ادبی وهالهٔ تصاویر شاعرانه مزین می‌گردد وهمهٔ اینها، درخت را به‌یك کاربرد اجتماعی که به‌مادهٔ محض درخت افزوده می‌شود می‌رساند.

اسطوره زاییدهٔ تاریخ است: بعضی از اشیاء مدتی طعمهٔ گفتار اسطوره‌ای شده، پس از آن فراموش می‌شوند، اشیاء دیگری جای آنها

را می‌گیرند. به‌همین جهت اسطوره‌های باستانی هست، ولی اسطوره‌های جاودانی وجود ندارند. تاریخ واقعیت رابرمی‌گزیند وبدل به‌گفتار می‌کند، زادن ومردن اسطوره دراختیار تاریخ است. پس اسطورهٔ گفتار برگزیدهٔ تاریخ است، نه زاییدهٔ «طبیعت» اشیاء.

گفتار یك پیام است: گفتار می‌تواند نوشتاری باشد، یا نقشی، یا فیلمی، نمایشی، ورزشی یا تبلیغاتی. همهٔ اینها می‌توانند دستاویزگفتار اسطوره‌ای شوند. برای شناختن اسطوره، باید از نشانه شناسی[۱] بهره جست. دانشهای تازهٔ نظیر روانکاوی، شالوده شناسی[۲]، روانشناسی جوهری[۳] و پاره‌ای نوجوییهای نقد ادبی همگی توجه خود را معطوف مسألهٔ دلالت کرده‌اند، و به‌یاری نشانه‌ها، می‌خواهند بگویند که هرچیزی دلالتگر کدام جوهرنهانی است. بعد از این، مشاهدهٔ امر کافی‌نیست، باید دید این امر دلالتگرچیست. کار نشانه‌شناسی برقراری ارتباط است بین دوجزء : دال و مدلول، و با جزء سومی که نشانه است، نشانه‌شناسی را تشکیل می‌دهند. دسته‌ای گل سرخ را در نظر بگیرید، می‌خواهم این دسته‌گل دلالتگرعشق من باشد: گلی هست (دال) وعشق (مدلول) وگلی غرقه درمفهوم و دلالت عشق. این دسته‌گل، دیگرخود نه‌گل، بل پیامی است. چراکه‌گل سرخ هم‌گلی است مثل همهٔ گلها، اما به عنوان نشانهٔ عشق، چنان سرشار ازعاطفه است که خود از بارهستی‌خویش تهی شده است: واقعیت‌گل، در پردهٔ پیام پیچیده وپوشیده می‌شود.

نمونه‌ای‌ازگفتاراسطوره‌ای‌بیاوریم: درآرایشگاه‌نشسته‌ام. آرایشگر یك‌مجلهٔ پاری‌ماچ‌به‌دستم می‌دهد. روی‌جلد، جوان‌سیاهپوستی،درلباس نظامی‌فرانسه،به‌پرچم سه‌رنگ‌فرانسه‌چشم دوخته، سلام‌نظامی می‌دهد.

۱) Sémiologie ۲) StructuraliSme ۳) Eidétique

معنای تصویر چنین است که گفتم، اما تصویر دلالتگر چیست؟ دلالت تصویر اینست: فرانسه امپراطوری بزرگی است، همه فرزندانش، بدون تمایز رنگ ونژاد، صادقانه درخدمت پرچمش ایستاده‌اند. شور خدمت این سیاهپوست، بهترین پاسخ به‌مدعیان مبارزه با استعمار ادعـایی است. دال: سربازسیاهپوستی که سلام‌نظامی می‌دهد، مدلول: فرانسوی بودن و نظامی بودن، و تجلی مدلول از خلال دال. برخلاف نظامهای دیگر نشانه‌شناسی، دو جزء اول اسطوره هویداست: چون اسطوره چیزی را پنهان نمی‌کند، نقش اسطوره تغییر شکل دادن است، نه نابود کردن، همچنان که به اعتقاد فروید، معنای نهانی رفتار آدمی، معنای آشکار را دگرگونه می‌کند، دراسطوره نیز، عقیده، معنارا دگرگونه می‌کند. ولی دگرگون کردن، نفی وجود نیست. چرا کـه عقیده، برای جلوه‌گری، نیـازمند وجود او است. سرباز سیاهپوست از تاریخ خود محروم می‌شود، ولی سرباز باقی می‌ماند. حافظه او را می‌زدایند، نـه هستی او را، بین وجود سرباز سیاهپوست ومعنای دگرگون شده‌اش تناقضی هست: این تناقض حکایتگر از خود بیگانگی سیاهپوست است.

خصلت اسطوره تحکم است: چون اسطوره عقیده‌ایست تاریخی، درجستجوی عقیده‌مند است: به‌سوی من می‌شتابد، ازمن می‌خواهد که غرض نیرومندش را پذیرا شوم. وقتی در اسپانیا، ازکوچه‌ها می‌گذرم و به تماشای خانه‌ها مشغول می‌شوم، شباهت معماری خانه‌هـا و سبك مشترك آنها ناگزیرم می‌سازد که خانه‌ها را به‌عنوان فرآوردهٔ نـژادی خاص بپذیرم. پس از آنکه اشتراك سبك خانه‌ها را پذیرفتم، خانه‌ها رهایم می‌کنند: این‌خانه‌ها پیش‌ازمن بوده‌اند، وبعد ازمن هم خواهند بود. اما اگریکی ازهمین خانه‌های بومی‌رادریکی ازکوچه‌های نوساز پاریس مشاهده کنم، سفالهای قرمز، پنجره‌های چوبی قهوه‌ای وسایر

پیشکش کتابستان "به بهترستان" www.tabarestan.info

خصوصیات محلی آن ازمن می‌خواهند که به‌بومی بودن آن اعتراف کنم، نام کشورش‌را به‌یاد آورم وسبك بومی آن‌را قبول کنم. این خانه دراین کوچه سرشار ازغرض است، نشانهٔ تاریخی است فردی، وحکایتگرراز درون‌صاحب خانه. به‌این ترتیب، می‌خواهند غیربومی را، بومی کنند، آشنا وقابل قبول سازند.

آخرین مشخصهٔ اسطوره، توجیه آنست : نشانه‌های زبـان قراردادی است نه منطقی: مثلا بین مفهوم دیوار وواژه آن، ارتباط طبیعی برقرار نیست. یعنی نشانه توجیه نمی‌شود. ولی این قرارداد راحدودی است: زبان می‌تواند نشانهٔ تازه‌ای از روی نشانه‌های پیشین فراهم آورد. مثلا: از واژهٔ دوست، دوستی و دوستانه فراهم شده است، ولـی هیچکس نمی‌تواند خودسرانه، به‌جای دوستانه، بگوید: داستانه. وحال آنکه در قلمرواسطوره، دلالت هرگزکلا قراردادی‌نیست، یعنی دلالت‌اسطوره‌ای همیشه تـا اندازه‌ای توجیه می‌شود. پس اسطوره جبراً حاوی تشابهاتی است: امپراطوری فرانسه، برای جذب وتصاحب سیاهپوست، ناگزیر است بین سلام سیاه وسلام سرباز فرانسوی یگانگی و وحدتی برقرار سازد. توجیه، هم در صورت است، هم در معنا. این توجیه جبـری و تاریخی‌است،نه‌طبیعی: شباهتهای‌صوری مولودنیازتاریخ‌است.اسطوره نه دروغ‌است، نه اعتراف. نقش اسطوره قبولاندن مفهومی‌است غرض‌آلوده و قصدی. هدف اسطوره تبدیل تاریخ است به طبیعت . غرض‌اسطوره، در-نظر مصرف‌کننده هویداست، اما این غرض، مدعی طبیعی بودن است.

مثالی بدهیم که چگونه خوانندهٔ اسطوره، مـدلول را به‌واسطهٔ دال عقلانی می‌کند: تیرمـاه است. با حروف درشت، در روزنامه‌های کثیرالانتشار عصر می‌خوانم: تنزل قیمتها: نخستین تـأثیر: تنـزل قیمت سبزیجات و میوه‌هـا شروع شده . طرح نشانه‌شناسی این اسطوره را

بریزیم: واژه‌های دلالتی : نخستین تأثیر، شروع تنزل. نشانه‌های چاپی: حروف درشت، محل مقاله (جای‌سرمقاله) همانجایی که معمولاً خواننده اخبار مهم جهان را می‌خواند. مدلول : دولت، آنطور که روزنامه‌های عصر آن را ذات مؤثر جلوه می‌دهند . دلالت اسطوره: بهای سبزیها و میوه‌ها تنزل می‌کند، چون دولت چنین خواسته است. ولی دو خط پائین‌تر، اسطوره بنای افراشتهٔ خود را فرومی‌ریزد. این دفعه، حروف ریزمی‌شوند:چیزی که موجب تسهیل تنزل قیمت شده، وفور فصلی است. این مثال نشان می‌دهد که قصد عمدهٔ اسطوره، اثرگذاری است. تکذیب بعدی مهم نیست. اثر آنی اسطوره چنان است که هیچ توجیه مستدل بعدی از آن نمی‌کاهد ـ چه بسا خوانندگان که به‌خواندن عنوان جراید اکتفا می‌کنند. تأثیر اسطوره نه درپوشیده ماندن، بلکه در طبیعی شدن آنست.

ویژگی اسطوره درتبدیل معناست به‌یك صورت: اسطوره همیشه یك سرقت زبانی است. من‌سیاهپوست رامی‌دزدم، خانهٔ سفید پنجره قهوه‌ای بومی را می‌دزدم وتنزل فصلی میوه‌ها را. نه‌آنکه از آنها نمادی بسازم، بلکه ازخلال آنها: توسعه‌طلبی فرانسه، علاقه به‌مسائل بومی و قدرت دولت را طبیعی جلوه دهم.

اگر معنا سرشارتر از آن باشد که اسطوره‌بتواند آن‌را بدزدد، همه‌اش را می‌رباید. درمورد زبان ریاضی وضع چنین‌است. زبان ریاضی را نمی‌توان دگرگون کرد ، چون این زبان، تدابیر لازم علیه تفسیر را اندیشیده، هیچ دلالت مزاحمی نمی‌تواند در آن رخنه کند . به همین جهت، اسطوره ناگزیر همهٔ آن را می‌دزدد. اسطوره، فلان فرمول ریاضی، مثلا ($E=mc^2$) را گرفته، از این معنای خدشه ناپذیر، دال محض ریاضیگری می‌سازد. در اینجا اسطوره همهٔ یك مقاومت ، یك

خلـوص را می‌رباید. اسطوره به‌همه چیز دست مـی‌یابد و فـاسدش می‌کند، منجمله به‌نهضتی که از او تمکین نمی‌کند: به‌نحوی که هرقدر یك زبان ـ شیئ بیشتر پایداری کند، قحبگی نهایی آن بیشتر است: در جهان اسطوره، هرچیزی که بکلی مقاومت کند، بکلی تسلیم می‌شود.

زبان دیگری که حتی‌المقدور در برابر اسطوره ایستادگی می‌کند، زبان شعر است: شعرمعاصر یك نظام نشانه‌ای قهقرایی است. درحالی که همهٔ توجه اسطوره معطوف یك فرا ـ دلالت و توسعهٔ نظام اولیه است، شعر، به‌عکس، در جستجوی یك فرو ـ دلالت، یعنی حـالت پیش از نشانه‌ای زبان است. به‌زبـان ساده، هدف شعر امروز برگرداندن نشانه است به همان معنا. غایت شعر معاصر نه رسیدن به‌معنای واژه‌ها، بلکه نفوذ در معنای اشیاء است . به همین جهت، چنین شعری زبان را به‌آشفتگـی می‌کشاند. چون شعر، تا آنجا که بتواند به‌تجرید مفاهیم وخودکامگی نشانه‌ها می‌افزاید ومی‌خواهد رابطهٔ دال و مدلول را به‌مرزهای ممکن برساند.

در شعر، از شالودهٔ محو مفاهیم بیش از انـدازه بهره‌بـرداری می‌شود. شعرمی‌خواهد به‌معنای طبیعی‌اشیاء یعنی خصلت آنها پی‌ببرد. جوهرگرایی شعرا ناشی ازهمین امر است. هراندازه شعربرای وصول به‌خصلت اشیاء بیشتر بکوشد، به‌همان اندازه ضد زبان می‌شود. به‌همین دلیل، از همهٔ مصرف‌کنندگان زبـان، شعرا کمتر از دیگـران صورت گرایند.(فورمالیست) چون فقط شعرامعتقدندکه معنای واژه‌ها صورتی بیش نیست. این جماعت مدعی و خواستار واقعیتند و نمی‌توانند بـه صورت‌اکتفا کنند. بی‌جهت نیست که شعرنو همیشه زبان‌کش قلمداد شده مردم آن را معادل فضایی سکوت شمرده‌اند.

شعر جایگاهی درآنسوی اسطوره اشغال می‌کند. ولی در اینجا

www.tabarestan.info

نیز، مقاومت شعر، آن را طعمهٔ دلخواه اسطوره مـی‌کند: آشفتگی ظاهری نشانه‌ها، که چهرهٔ شاعرانه نظامی است اساسی، اسیر اسطوره گردیده بدل به‌دال بی‌معنایی می‌شود که دلالتگر شعر است. شعر چون لجوجـانه دست رد به‌سینهٔ اسطوره می‌زند، دست و پا بسته تسلیم آن می‌شود. در حالی‌که ادبیات سنتی به‌ارادهٔ خود تسلیم اسطوره می‌شد: در ادبیات سنتی و شعرکهن، معنایی هست: معنای‌گفتار. دالی هست: گفتاربه‌عنوان سبك یاصورت. مدلولی هست: مفهوم ادبیات. ودلالتی، که همان‌گفتار ادبی است.

پیشکش مهرداد مهرجو به بوستان www.tabarestan.info

جامعهٔ ما عرصهٔ دلخواه دلالتهای اسطوره‌ایست: نشانه‌شناسی به‌مـا آموخته است‌که هدف اسطوره ارائهٔ غرض تاریخی به‌جای طبیعت و عرضهٔ زمانه به‌عنوان ابدیت است: همهٔ قصد وغرض بورژوازی همین است. بورژوازی‌که زمانی برای طرد اشراف جناحی مترقی محسوب می‌شد، امروزازاسم‌خود عار دارد وازعرض وجود خودداری می‌کند. از لحاظ مسلکی، بکلی ناپدید می‌شود: از نام خود چشم می‌پوشد. به عنوان یك امر سیاسی، نام‌ملی به‌خود می‌نهد. مثلا در مجلس، نمایندهٔ ملی هست ولی نمایندهٔ بورژوازی نیست. در حقیقت این طبقه، چهرهٔ اقتصادی خود را پوشانده تنها به‌عنوان یك تفکر پیداست.

همهٔ هنرمندان، ازنویسندگان تا شعرا ونقاشان ونمایشنامه‌نویسان ریزه خوارخوان همین‌طبقه‌اند، چراکه درجامعهٔ سرمایه‌داری، رنجبران فاقد فرهنگ و هنرند. حتی حزب انقلابی، در اندرون جامعهٔ سرمایه‌داری، فقط یك ثـروت سیاسی محسوب می‌شود. هرچیـزی هم کـهٔ بورژوازی نیست، اقتباسی از آنست. مبـارزات هنرمندان در جامعـهٔ سرمایه‌داری، درحقیقت ستیزجناح پیشرو باجناح مرتجع است. جهان برای‌اسطوره واقعیتی‌تاریخی فراهم می‌سازد، واسطوره از آن تصویری

طبیعی تحویل می‌دهد. کارکرد اسطوره اینست که واقعیت را از درون بکاود. پس در جامعهٔ بورژوازی اسطوره یعنی گفتاری تهی شده از محتوای سیاسی. منظور ازسیاست، به‌معنای طبیعی آنست نه‌اسطوره‌ای: سیاست، به‌معنای عمیق آن، یعنی مجموعهٔ روابط انسانی در شالودهٔ واقعی و اجتماعی خود وقدرت سازندگی جهان: اسطوره منکر اشیاء نیست، آنها را بی‌خاصیت می کند. جهان‌اسطوره‌ای بی‌تناقض است، چراکه فاقد عمق است، جهانی است‌گسترده درسطح وحاوی بداهت: گویی اشیاء خود دلالتگر خویشند. ولی آیااسطوره همیشه‌گفتاری تهی شده از محتوای سیاسی است؟ می‌توان گفت که: در پای سیاست و حضور عمل انسان به‌روی طبیعیترین‌اشیاء دیده می‌شود.

ولی اگر اسطوره گفتاری است تهی شده از محتوای سیاسی، دستکم یك‌گفتارهست که بااسطوره مخالفت می کند: گفتاری که سیاسی باقی بماند. برای درك این مضمون، باید به‌تمایز بین فراسو زبان و زبان اشیاء توجه کرد: وقتی هیزم شکنی از درخت صحبت می کند، جملهٔ او به‌هرنحوی‌باشد، او به‌زبان درخت حرف می‌زند، نه دربارهٔ درخت. یعنی زبان هیزم‌شکن، زبان تأثیر وعمل است و به‌موضوع عمل وابسته است، متعدی است. بین هیزم‌شکن، و درخت، جز کار هیزم‌شکنی، یعنی جز عمل، چیز دیگری وجود ندارد. این زبان، زبانی است سیاسی. این زبان، به‌همان اندازه‌ای که هیزم‌شکن به‌دگرگونی اقدام می کند، طبیعی است. درخت برای هیزم‌شکن نه یك تصویر، بلکه معنای عمل است. ولی کسی که هیزم‌شکن نیست، تنها می‌تواند در بارهٔ درخت صحبت کند. زبان چنین آدمی، ابزار یك درخت متأثر نیست. واژهٔ درخت، وسیلهٔ بیان او است. رابطهٔ وی بادرخت‌لازم است نه‌متعدی ـ در اینجا درخت تصویری است آماده . این زبان دوم، در برابر زبان هیزم‌شکن

www.tabarestan.info

که زبان‌نخستین و نظام اولیه است، فراسو زبان (متالانگاژ) است: در فراسوزبان، آدمی نه‌براشیاء، بلکه برنام آنهااثرمی‌گذارد. به‌این ترتیب، زبانی‌که اسطوره‌ای نیست، زبان انسان تولید کننده است. پس زبان انسان انقلابی‌نمی‌تواند اسطوره‌ای باشد: چراکه هدف‌انقلاب،هویدا ساختن بار سیاسی جهان است!

ازمن می‌پرسند که آیا احزاب چپ هم‌گرفتار اسطوره‌اند؟ حتماً. به‌همان اندازه‌ای که عین‌انقلاب نیستند، دچار اسطوره‌اند، وقتی‌انقلاب درچپ‌گرایی خلاصه می‌شود، چپ‌گرایی اسطوره‌ای بیش‌نیست. چرا که انقلاب، نقاب چپ‌گرایی به‌صورت می‌زند، خودفراموش می‌گردد و اسطورهٔ چپ‌گرایی درمقام انقلاب می‌نشیند. یعنی چپ‌گرایی غایت خود می‌گردد و طبیعی جلوه می‌کند. اما دیر یا زود، این «انحرافها» شناخته می‌شوند. چنان که سوسیالیسم خود به‌انکار استالینیسم برخاست.

پیشکش مهرداد گرجیو "تبرستان" www.tabarestan.info

ازلحاظ آماری، اسطوره متعلق به‌دست راستیها است. اسطوره در اینجا فربه وسرزنده وشکوفان و پرحرف وفرا گیرنده است. همه‌چیز را دراختیارمی‌گیرد: عدالتها، اخلاقها، زیبایی‌شناسیها، شگردهای سیاسی،اصول خانه‌داری،ادبیاتها وعقاید ادبی، سینما ونمایش وورزش وتبلیغات را. پس اگربورژوازی از اسم خودخجالت می‌کشد، ازتفکر خود درنمی‌گذرد: این طبقه اسمی است در انکار و تفکری‌آشکار. این طبقه، برای پرده‌پوشی معایب خود، دردهای‌جزئی بنیادهای طبقاتی را اعتراف می‌کند. این اعتراف، نوعی مایه‌کوبی است در برابر یک بیماری وخیم.

اسطوره، با همهٔ گمراهیهای خود، به‌نوعی در سازندگی جهان مؤثر است. اسطوره شناسی آگاهمان می‌کند که آدمی، در جامعهٔ سرمایه‌

داری در طبیعتی دروغی غوطه‌ور است. ازسوی دیگر، اسطوره شناسی‌چون براساس عقیده مسؤولیت زبان استوار است، بدیهی است که روزی در رهایی زبان خواهد کوشید.

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

۲ مقاله
از کتاب
«درجهٔ صفر نگارش»
«Le degré zéro de l'écriture»

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

نگارش و سکوت

نگارش هنرمندانه، در انـدرون میراث سرمایـه‌داری، مخل هیچ نظمی نیست. نویسنده، که از ستیزهای دیگر محروم می‌گردد، به شوری پناه می‌برد که بـرای توجیه تـلاش وی بسنده می‌نماید: ایـن شور، شور صورتگری است.

اگر نویسنده از آفرینش زبان ادبی تازه‌ای چشمپوشی کند، دست کم می‌تواند همان زبان قدیمی را کمال بخشد: یعنی آن را از مقاصد، تکلفات، جلال و جلاء کهنه‌ای بیاکند. و زبان غنی و فنـاپذیری خلق کند. این نگارش شکوهمند سنتی، نظیر نگارش آندره ژید[1]، پل‌واله‌ری[2]، مون ترلان[3]، وحتی بروتون[4] دلالت برآن داردکه صورت کلام، درسنگینی و چین وشکن استثنایی خود، ارزشی است برتر از تاریخ، همانند بیان سنتی واعظان.

نویسندگان دیگری اندیشیده‌اندکـه نمی‌توانند افسون نگارش قدسی‌را باطل‌گردانند، مگرآن‌که بند ازبندآن نگارش بگسلند. بدین‌

۱) A. Gide ۲) P. valéry ۳) Montherlant ۴) Breton

منظور، اینان زبان ادبی را نزار کرده، هر لحظه پوستهٔ متحول عبارات مبتذل ومرسوم، و نیز عادات، یعنی گذشتهٔ صوری نویسندگی را از هم پاشیدند. در آشفتگی و وفورصورتهای کلام، و در کویر واژه‌ها، اینان در اندیشهٔ دستیابی به‌موضوعی مبرا از تاریخ و در جستجوی طراوت هوای تازهٔ بیان گشته‌اند. ولی همین اختلالات سرانجام راه خاص هم آنان را گشوده، قواعد ویژهٔ نگارش این‌گروه را پی می‌ریزد. ادبیات هربیانی را، که فقط براساس گفتار اجتماعی استوار نباشد، تهدیدمی کند. از هم پاشیدگی زبان، چون پیوسته از اصول آشفتگی می‌گریزد، سرانجام تنها به‌سکوت نگارش منتهی خواهد شد. گریزرمبواز نگارش حروف انتهایی، ـ یا پاره‌ای از سوررئالیستها که از این رهگذر در بوتهٔ فراموشی افتاده‌اند ـ یعنی خودشکنی شگفت‌انگیز ادبیات به ما می‌آموزد که برای پاره‌ای از نویسندگان، زبان ـ یعنی نخستین و واپسین گریزگاه اسطورهٔ ادبیات ـ سرانجام یك‌باردیگرهمان چیزی را می‌سازد که اینان می‌خواستند از آن بگریزند. پس نگارشی همیشه انقلابی وجود ندارد. و هرسکوت صورت کلام تنها از رهگذر گنگی مطلق می‌تواند از دغلبازی بگریزد. مالارمه، این شهید آگاه نگارش، این لحظهٔ ترد و شکنندهٔ تاریخ را، که در آن زبان ادبی تنها از آن جهت پایداری می کند که بهتر بتواند سرود ضرورت مرگ خود را سر دهد، نیکو بیان می‌دارد. هدف مالارمه، درگریز از سبك حروفچینی، فراهم ساختن ناحیه‌ای است تهی، در اطراف واژه‌های اندك . در این ناحیه، گفتار ازبند وابستگیهای اجتماعی ومجرم رسته و به‌طرزی موفق از هر طنینی تهی می‌شود. واژه، چون از آلودگیهای ابتذالات قالبی و نیز باز تابهای فنی نویسنده عاری گشته است، ازهمهٔ مضامین ممکن به کلی می‌گسلد. چنین واژه‌ای، به کنشی مختصر و منحصر نزدیك می‌شود که

رنگ باختگی آن حکایتگر تنهایی وخلوت، یعنی معصومیتی است. این گونه هنردارای همان شالودهٔ خودکشی است: چراکه دراین هنر، سکوت لحظه‌ای است شاعرانه و یکسان، گرفتار در میان دولایه، و واژه را نه چندان همانند قطعه‌ای از پیسامی رمزی، بل همچون نوری، خلایی، قتلی، یانوعی آزادی منفجرمی کند (موریس بلانشو نخستین کسی بود که از مالارمه به‌عنوان قاتل زبان یادکرد.) بدین ترتیب، زبان مالارمه، همچون اورفه[1] تنها هنگامی می‌تواند محبوبش را برهاندکه از اودل بکند، ولی با وجود براین، باز هم اندکی به‌پشت سر می‌نگرد. چنین کاری به‌منزلهٔ آوردن ادبیات است به‌دروازه‌های ارض‌موعود، یعنی‌رساندن ادبیات به‌دروازه‌های جهانی است بی‌ادبیات. البته گواهی دادن براین امرنیز به‌عهدهٔ نویسندگان‌گذاشته شده است.

درهمین کوشش برای رهایی زبان ادبی، راه‌حل وپاسخ دیگری هم‌هست: پیدایش نگارش سپید، رها ازهرگونه وابستگی به‌نظم شناختهٔ بیان. مقایسه‌ای که از زبانشناسی به‌وام گرفته می‌شود شاید این واقعهٔ نوظهوررا بازنماید: می‌دانیم که پاره‌ای اززبانشناسان، میان دوجزء یك قطبین (مفرد ـ جمع؛ گذشته ـ حال) به‌وجود جزء سومی معتقدندکه آن را جزء خنثی یا جزء ـ صفر می‌نامند. مثلا وجه اخباری، بین وجه التزامی ووجه امری، صورتی بی‌وجه‌می‌نماید. باتوجه به‌سایرجوانب امر، نگارش در درجهٔ صفر، درواقع نگارشی است اخباری، یا به‌عبارت بهتر، فاقد وجه. درست‌تر آن بودکه چنین نگارشی را «روزنامه‌ای بنامیم. ولی اتفاقاً روزنامه‌نگاری به‌طورکلی صورتهای آرزویی یا امری، یعنی هیجانی را، گسترش می‌دهد. نگارش جدید خنثی، حدواسط این فریادها

۱) Orpheé

و آن داوریها است، و به‌هیچ یك از آنهـا شباهت ندارد. این نگارش اتفاقاً حاصل غیبت آنهاست. البته این غیبت کامل است ومتضمن پناهی یا رازی نیست. بنابراین نمی‌توان گفت که این نگارش تأثیرناپذیـر و بی‌اعتناست. بهتر است که نیالوده خوانده شود. هدف، گذشتن از مرز ادبیات است به‌روی دوش زبانی پایه‌ای. این زبان خود نیز از بیانهای معمول وبیان ویژهٔ ادبی دور است. این گفتار روشن وشفاف، که با قصهٔ بیگانه اثر آلبر کامو پدیدار گشته است، سبك غیبت را به‌کمالی رسانیده است که تقریباً غیبت دلخواه سبك است. دراین صورت، نگارش به‌یك وجـه منفی تقلیل یافته که در آن خصلتهای اجتماعی یـا اسطوره‌ای یك بیان، به سود حالت خنثی وایستای صورت کلام ناپدید گردیده است. بدین ترتیب، اندیشه تمامت مسؤولیت خود را حفظ می‌کند، بی‌آنکه تعهد فرعی صورت کلام، در اندرون تاریخی که بدان تعلق ندارد، آن را دربرگیرد. اگرنگارش فلوبرحاوی قانونی است، اگرنگارش مالارمه جویای سکوت است، و اگر نگارشهای دیگر نظیر نگارش پروست، سه‌لین[۱]، کنو[۲]، پره‌ور[۳] هریك به‌نحوی، بروجود ماهیتی اجتماعی تکیه می‌کنند، اگرهمهٔ این نگارشها مستلزم شفافیت صورت کلامند، ومسألهٔ بیان و جامعه را مطرح می‌سازند ، و گفتار را همانند شیئی در نظر می‌گیرند که باید به‌دست یك پیشه‌ور، یك جادوگر یا یك نگارنده افتد و نه یك روشنفکر، نگارش خنثی نخستین شرط هنر کلاسیك را واقعاً بـاز می‌یابد: و آن شرط، وسیله بودن نگارش است. ولی این‌بار، وسیلهٔ صوری دیگر خدمتگزار یك مرام پیروز نیست، بل وجه موقعیت تـازهٔ نویسنده است، طرز حضور یـك سکوت است. این وسیله از هرگونه

۱) Louis Ferdinand Céline
۲) Raymond Queneau
۳) Jacques Prevert

توسل به‌زیبایی یا آرایش، عمداً خودداری می‌کند. چراکه دوبعد زیبا نویسی یا آرایش ممکن است زمان ، یعنی یك نیروی منحرف‌کننده و حاصل تـاریخ را، یك‌بار دیگر داخل نگارش کند. اگـر نگارش واقعاً خنثی باشد، اگربیان، به‌جای آنکه عملی دست وپاگیر وسرکش ورام‌نشدنی باشد به‌صورت معادله‌ای ناب درآید، یعنی دربرابر پوکی آدمی بیشتر از معادله‌ای جبری ضخامت نداشته باشد، درآن صورت ادبیات مغلوب می‌شود، راز انسان کشف می‌شود واین راز بدون رنگی عرضه می‌شود،ونویسنده‌بی‌چون وچرا انسانی‌است درست وشریف. بدبختانه بی‌وفاترازنگارش سپید چیزی نیست. خاستگاه خودکاریهای تقلیدآمیز اتفاقاً روزگاری خاستگاه آزادی بوده است. شبکه‌ای ازصورتهای کهنه ومتحجر روز به‌روز به‌دور طراوت اولیهٔ کلام تنیده ونگارشی درجای بیانی نامشخص پا به‌عرصهٔ حیات می‌نهد. پس ازوصول به‌جنبهٔ مهارت مطلوب، نویسنده میراثخوار آفرینندگی نخستین خویش می‌گـردد . جـامعه نگارش وی را به یك طرز تبدیل می‌کند، و نویسنده را بنـدی اسطوره‌های صوری خود اومی‌گرداند.

www.tabarestan.info

پیشهٔ سبك‌سازی

پیشکش شهرداد مهرجو "به تبرستان"
www.tabarestan.info

وقتی از پل واله‌ری می‌پرسیدند که چرا درسهای دانشگاهی خـود را منتشر نمی‌کند، می‌گفت: «صورت کلام گران تمام می‌شود.» و حال آن که روزگاری دراز، یعنی در دورهٔ نگارش پیروز بورژوازی، صورت کلام کمابیش به‌بهای انـدیشه تمام مـی‌شد. البته بـه اقتصاد کلام و نزاکت واژگان توجـه داشتند. ولـی ارزش صورت کلام بیشتر از آن جهت ناچیز بود کـه اهل قلم ابزارکاری فراهم و آماده را به‌کار می‌گرفتند. وساختمان این ابزار، عیناً و بی‌وسوسه تغییر وتنوع منتقل می‌گشت ـ صـورت کلام موضوع تملك نبـود. جنبهٔ همگانی زبـان نویسندگی ناشی از آن بود که زبان نوعی «بیت‌المال» شمرده می‌شد ـ و فقط اندیشه بود که نشان تنوع برچهره داشت. می‌توان گفت که درتمام این مدت، صورت کلام دارای یك ارزش کاربردی بود.

ولی در حدود سال ۱۸۵۰ اندك اندك برای ادبیات مسألهٔ توجیه مطرح گشت: از این پس، نگارش در صدد توجیه وجود خود است. و چون درست درهمین هنگام سایهٔ تردیدی برسر کاربرد ادبیات رخ‌نمود، طبقه‌ای از نویسندگان، که اندیشناك قبول کامل مسؤولیت سنت بودند، ارزش ـ رنج را جـایگزین ارزش ـ کاربرد کردند. بدین ترتیب، نگارش

رستگارشد، نه به موجب غایت خود، بلکه به خاطر رنج و زحمتی که برای نویسنده ایجاب می کند. پس کم کم تصویرسازی نویسنده ـ پیشه‌ور آغاز می گردد. همچون کارگری که در کارگاهی کار می کند، نویسنده هم در به‌روی خود می‌بندد و نگین اندیشه را در زیور کلام می‌نشاند. او اینك گوهری قابلی است که پرده از چهرهٔ ماده پس می‌زند وهنرنمایی می کند: تراش می‌دهد، صیقل می‌دهد، ظرافت می‌بخشد. و ساعات معینی، سرشار از تلاش و خلوت، بر سر این کار می‌نهد. نویسندگانی نظیر تئوفیل گوتیه[1]، استاد بی‌نقص سخن؛ فلوبر، خراط جمله؛ والهری، در خلوت بامدادی؛ یا آندره ژید که همچون کارگری به‌کارگاهی در برابر میز کارش سر پا می‌ماند؛ در ادبیات فرانسه همقطارانی هستند که خصوصیت و نشانهٔ صنف‌شان تلاش صورتگری است. این ارزش ـ رنج کمی هم جانشین ارزش ـ نبوغ می‌شود. وقتی این هنرمندان می گویند که وقت و کوشش بسیاری مصروف صورتگری می کنند، درحقیقت فخری می‌فروشند، وحتی گاه تصنعی در ایجاز به‌کار می‌برند (چون کار کردن به روی مادهٔ خام یعنی پیراستن). و این با تصنع عصر باروك مباین است که بااطناب سخن را می آراستند. اطناب درحقیقت بیان معرفتی است از طبیعت که باعث بسط زبان می‌گردد. و حال آن که ایجاز، چون در صدد آفرینش سبك فاخر ادبی است، شرایط بحران تاریخی را مستقر می‌سازد. واین بحران روزی رفع می‌شود که دیگر غایت زیبایی‌شناسانه برای توجیه قرارداد این زبان کافی نباشد. و آن روز وقتی است که تاریخ، گسیختگی آشکاری بین رسالت اجتماعی نویسنده و ابزاری که از راه سنت به‌او منتقل گشته است ایجاد کند.

۱) Théophile Gautier

فلوبر، با بیشترین نظم، بنیانگذار این نگارش پیشه‌ورانه است. پیش از او، کار بورژوازی توصیف نقاشانه و تجسم مناظر غیربومی بود.

مسلك بورژوازی مقیاس عمومیت را به‌دست می‌داد، وچون در آرزوی وصول به‌وجود انسان پـاك بود، می‌توانست در کمال رضایت خاطر فرد بورژوارا به‌عنوان تماشاگه غیرقابل مقایسه با خود در نظر گیرد. درنظرفلوبر، حال بورژوا درحکم درد بی‌درمانی است که مانند کنه به‌نویسنده می‌چسبد، ونویسنده نمی‌تواند این حال را وصف کند، مگر آن که آگاهانه این حال را پذیرا شود. و این پذیرش، خصوصیت احساسی است دردناك. این نیاز بورژوامآبانه که به‌قهرمانان فلوبر تعلق دارد، چون باید از روبرو تحمل شود، مستلزم هنری است حاوی یك نیاز، و مجهز به‌یك آیین. فلوبر بنیانگذار نگارشی است سازمان یافته که شامل، عجبا، قواعد فنی یك درد است. وی از یك‌سوقصهٔ خود را با توالی جوهرها می‌سازد، ونه ازسرنظمی پدیدارشناسانه که‌کار مارسل پروست بوده است. او زمانهای افعال را در کاربردی قراردادی ثابت نگـه می‌دارد. به نحوی کـه این زمانهـا به‌عنوان دلالتهای ادبی عمل می‌کنند. عیناً نظیرهنری که پیشاپیش از تصنعی بودن خودخبرمی‌دهد، وی آهنگی نوشتاری که زایندهٔ نوعی اوراد است تـدارك می‌بیند. این اوراد، به‌دور از بلاغت‌گفتاری، درحس ششمی به‌کلی ادبی، وآشنا با ضمیر باطن تولیدکنندگان ومصرف‌کنندگان ادبیات، اثرمی‌گذارد. واز سوی دیگر، این آیین‌کار ادبی و این مجموعهٔ تمرینهای مربوط به‌رنج نگارش، حکمتی، ونیز غمی وصداقتی را زنده نگه می‌دارند. چراکه هنرفلوبر، ضمن پیشروی، صورتك خودرا نیز باانگشت نشان می‌دهد. هدف این تنظیم قدسی زبان ادبی، اگرنه آشتی دادن نویسنده باموقعیتی عمومی، دستکم برگـردانـدن مسؤولیت صورت کلام به او بـود. و

نویسنده، ازنگارشی که به‌وسیلهٔ تاریخ به‌اوداده شده بود، یك هنر، یعنی قراردادی روشن و پیمانی صمیمانه فراهم آورد که به‌آدمی امکان داد وضعیتی آشنا درطبیعتی هنوز آشفته بگیرد. نویسنده به‌جامعهٔ خودهنری می‌بخشد روشن ومشهود همهٔ مردم ازحیث قواعد. و درعوض، ممکن است جـامعه هم نویسنده را بپذیرد. مثلا بودلـر دوست داشت جنبهٔ نثرگون‌ستایش‌آمیزشعرش را به‌گوتیه نسبت دهد؛ وآن‌را همچون‌صنم، صورت صیقلی یافتهٔ کلام در نظر می‌گرفت که بی‌شك بیرون از جنبهٔ عملی فعالیت بورژوازی قرار داشت. صورت کلام وی درعین حال در چارچوبهٔ نوعی‌ازکارهای شناخته قرارمی‌گیرد، وتحت نظارت‌جامعه‌ای است که در صورت کلام، نه‌آرزوها و رؤیاهـای خود، بلکه شیوه‌های خود را بازمی‌شناسد. حال که ادبیات نمی‌توانست به‌دست خود مغلوب گردد، آیا بهترنبود که آشکـارا قبولش کننـد؟ وچون به‌این اعمـال شکنجهٔ ادبی محکوم‌گشته‌اند، آن را نیکوانجام دهند؟ به‌همین جهت، فلوبروارگردانیدن گفتارش، درحقیقت شفاعت جمعی همهٔ نویسندگان است: چه‌کم توقع‌ترین نویسندگان، خونسردانه وبدون اشکال بـه کارخود بپردازند، خواه سختگیرترین‌شان به‌عنوان قبول یك موقعیت جبری بدان‌گردن نهند.

امیرکبیر منتشر کرده است:

مادر
نوشتهٔ برتولت برشت
ترجمهٔ منیژه کامیاب و حسن بایرامی

برتولت برشت این نمایشنامه را در سالهای ۱۹۳۰ و ۱۹۳۱ نوشته است، غیراز نوول مادر اثر **ماکسیم گورکی**، نمایشنامه‌ای که **گونتر اشتارك** و **گونتر ویسن بورن** از روی آن برای تئاتر آماده کرده بودند در دسترس برشت بود. برای نخستین‌بار این اثر در ۱۷ ژانویهٔ ۱۹۳۲ درشیفبائوردام برلین به‌روی صحنه آمد؛ با هلنه‌وایگل (ولاسووا) و بوش (پاول). در ۱۰ ژانویهٔ ۱۹۵۱ زیر نظر خود برشت در **دویچس ته‌آتر** برلین اجرا شد وهمین اجرا در ۱۹۵۷ توسط مانفرد وکورت تکرار شد. سازمان DEFA از روی این اجرا فیلمی تهیه کرد. در ۱۹ نوامبر ۱۹۳۵ **ویکتور ولفسون** آن را در نیویورك به روی صحنه آورد. مادر، یك نمایشنامهٔ تعلیمی (Lehrstück) است به‌شیوه‌ای ـ به‌نقل از برشت ـ «ماتریالیستی و غیر ارسطویی».

هنر داستان نویسی
ابراهیم یونسی

هنرداستان نویسی کتابی است که با بیانی ساده و دلچسب از دانستنیهای اصولی تکنیك و شگرد قصه نویسی گفت و گو می‌کند. کارمؤلف درپرداخت این کتاب آنگونه که خود می‌نویسد: «بیشتر تدوین نظریات گروهی از سخن شناسانی است که بررسی عقاید و آراءشان در کار داستان نویسی مورد قبول و اعتنای نویسندگان بنام است.»
کتاب، در زمان انتشار نخستین چاپ خود به سال ۱۳۴۱ برای اولین‌بار در مطبوعات فارسی طرحی در این زمینه ارائه داد و با پذیرش دوستداران ادبیات امروز رو به رو شد.

لوکاچ
جرج لیشتهایم
ترجمهٔ بهزاد باشی

گیورگی لوکاچ، نویسندهٔ سیاستگر و منتقد بزرگ مجار، از آن گونه اندیشمندانی است که در دایرهٔ سنت فکری اروپای مرکزی قرار دارد. او در تمام مدت نیم قرن گذشته با دیدی هگلی، خود را وقف مارکسگرایی کرد. تأثیرمستقیم نوشته‌های اولیهٔ او در آثار بزرگترین منتقدان واندیشمندان زمانهٔ ما به روشنی دیده می‌شود.
کتاب لوکاچ، نخستین کتابی است که در زمینهٔ آشنایی با «لوکاچ» منتشر شده است. کتاب در هشت فصل به‌ارزیابی افکار لوکاچ می‌پردازد. در انتهای کتاب فهرست نام کسان و «یادداشت و ارجاعات» آمده است.

پیشکش "طبرستان" به تبرستان www.tabarestan.info

زیبایی شناسی نوین (کتابهای سیمرغ)
«ده مقاله از ده اندیشمند معاصر روسی»

درکتاب مسائل حوزه و حدود واقعگرایی ـ واقعگرایی و نوگرایی ـ سنت و بدعت ـ زیبایی طبیعت ـ کار، یك سرچشمه احساس زیبایی شناسی ـ رابطه میان یك شیء و احساس زیبایی شناسی ـ آرمان و قهرمان در هنر ـ تصویر هنری ـ واقعگرایی و تکامل تاریخی آن و نوگرایی ناپیراسته را که جمعاً ده مقاله در شناخت زیبایی شناسی مدرن است از ده اندیشمند نامور روسی می‌خوانیم.

جنبه‌های رمان
ادوارد مورگان فاستر
ترجمهٔ ابراهیم یونسی

جنبه‌های رمان مجموعهٔ دلپذیری از آراء و ارزیابیهای یکی از بزرگترین رمان نویسان قرن ما است که آگاهی از نظرات او بی‌هیچ شك برای تمام دوستداران ادبیات ونقد نویسان، آموزنده و سودمند خواهد بود.
جنبه‌های رمان این مسائل را دربرمی گیرد: داستان / اشخاص طرح وفانتزی فرابینی / انگاره وآهنگ ـ و در پایان، فرجام سخن.

ویرایش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

دیدگاههای نقد ادبی
نوشتهٔ ولبور اسکات
و چند مقاله از: تی. اس. الیوت

الیوت می گوید «**یك شاعر با ثبت زندگیش، تاریخ زمان خودرا می‌نگارد**» شاعر ونویسندهٔ امروز نیز هراثری را که می‌آفریند پژواکی است ازبرخورد دنیای گرداگرد او با هستی درونیش ، برای تفاهم با این پژواك و صدا که مجموعاً هنر و ادبیات نورا می‌آفریند به‌دیدگاههای تازه ومعیارهای پیشروی نیازمندیم. نگاهی به قلمرو تازهٔ ادبی سرزمینمان، ضرورت پاسخ به این نیاز را توجیه می‌کند ، بویژه از اینروی که نگرشی همه جانبه در زمینهٔ پدیدهٔ هنر نوآغاز شده ونقد ادبی دراین دیار، تازه پا می گیرد. انتشار دیدگاههای نقد ادبی بخاطر همین خواست وضرورت صورت گرفته است تا بتواند در حد خود، معیاری راستین و آموزنده، برای دوستداران وکاوشگران شعر و ادب نو ، قرار گیرد . در این دفتر ابتدا مقاله‌ای در زمینهٔ انواع نقد ادبی از دیدگاههای روانشناسی، جامعه شناسی، زیبایی شناسی، افسانه شناسی و اخلاق از ولبور اسکات، آمده است ؛ سپس نوشته‌هایی از تی. اس. الیوت در بارهٔ سنت ، دانته، تفکراتی‌دربارهٔ شعرآزاد ، شعرو نمایش، شعر وفلسفه، وموسیقی و شعر، فراهم شده است.

هنر چیست

نوشتهٔ تولستوی

ترجمهٔ کاوه دهگان

به‌راستی «هنر» که از دیرباز، از زمان افلاطون و ارسطو این همه گفت و گو در پیرامون خود برانگیخته، چیست؟ از درون انسان برمی‌خیزد؟ مائده‌ای آسمانی است که از ماورای ابرها به‌روح وجان حلول می‌کند؟ یا نه، آمیزه‌ای از تمامی اینها است ویا به‌باور «فروید» تبلور امیال سرکوفتهٔ آدمی؟ گروهی ریشه‌های هنر را در آسمانها می‌جویند و جنبهٔ متافیزیکی و الهامی به‌آن بخشیده‌اند و گروهی هنر را دستمایهٔ تکاپو و پرداخت ذهن انسان دربرخورد با عناصر مرئی می‌دانند، و در این میان آنچه که فراوان می‌خوانیم و می‌شنویم از هنر است؛ ـ صفحه‌های انتقاد کتاب، موزیك، نقاشی، سینما، تآتر ـ در هر نشریه‌ای جایی بزرگ برای خود باز کرده است و هر از ره رسیده‌ای جویای نام، برآن سر است که با کشف نهادهای هنری یك اثر هنری به بازشناسی آن یاری دهد، و بسا عیارسنجیها و نقد و نظرها ـ اگر که فاقد درك و شعور هنری نباشد ـ گمراه کننده، کینه توزانه و یا دوستانه است و در این میان، خواننده با گمگشتگی به دنبال شناخت ضابطه‌های راستین هنری. هنرچیست ارائهٔ همین ضابطه ومعیار هنری، برپایهٔ شناخت سیستماتیك وموشکافانهٔ آن می‌باشد، از دیدگاه مردی که خود پرآوازه‌ترین هنرمند قرن نوزدهم بوده است. نگرش و زمینهٔ داوری تولستوی در هنر، برمحور انسان و انساندوستی می‌چرخد. به باور او اوج خلاقیت هر پدیدهٔ هنری، چرخش و نزدیکی هرچه بیشترآن با جاذبه و مرکز «انسانیت» است.

فهرست سالیانهٔ انتشارات خود را منتشرکرده‌ایم.
دوستداران کتاب می‌توانند به‌نشانی «خیابان سعدی شمالی ـ بن‌بست فرهاد ـ شمارهٔ ۲۳۵ـ دایرهٔ روابط عمومی مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر» برای ما نامه بنویسند تا فهرست را ـ به‌رایگان ـ برای آنان بفرستیم.

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش "مهرداد مهرجو" به تبرستان
www.tabarestan.info

منتشر شده است :

هنر و اجتماع
هربرت‌رید ـ ترجمهٔ سروش حبیبی

سبک شناسی
ملك الشعراء بهار

تعریف و تبصره
نیما یوشیج

جنبه‌های رمان
ا. م. فاستر ـ ترجمهٔ ابراهیم یونسی

هنر چیست؟
لئون تولستوی ـ ترجمهٔ کاوه دهگان

هنر داستان‌نویسی
ابراهیم یونسی

انسان و سمبولهایش
کارل گوستاو یونگ ـ ترجمهٔ ابوطالب صارمی

مادر
برتولت برشت ـ ترجمهٔ منیژهٔ کامیاب ـ حسن بایرامی

من، برتولت برشت
برتولت برشت ـ ترجمهٔ بهروز مشیری

سن عقل
ژان پل‌سارتر ـ ترجمهٔ دکترمحمود جزایری

دیدگاههای نقد ادبی
تی ـ اس. الیوت ـ ترجمهٔ فریبرز سعادت