

ژان پل سارتر

ادبیات چیست؟

ترجمہ

ابوالحسن نجفی، مصطفیٰ رحیمی

Download from: aghalibrary.com



« نویسنده یک موضوع برای گفتن بیش ندارد: آزادی... نوشتن خوانستن آزادی است. اگر دست بکار آن بشوید، چه بخواهید چه نخواهید درگیر و ملتزم اید... « ادبیات سیاه » وجود ندارد... فقط داستان خوب هست و داستان بد... داستان بد غرضش خودش آمد خوانندگان است بانوازش احساسات آنان... داستان خوب طلب و توقع است و اعتماد و اعتقاد. خواندن پیمان بخشش است میان نویسنده و خواننده: هر یک به دیگری اعتماد می‌کند... من هنگامی که می‌خوانم توقع دارم اگر توقعات من برآورده شود، مسرا برمی‌انگیزد تا از نویسنده بسازم بیشتر بخواهم. یعنی آنکه از نویسنده بخواهم که از من بسازم بیشتر بخواهد. و متقابلاً توقع نویسنده آنست که من توقعانم را به آخرین درجه بالا ببرم. بدینگونه، آزادی من با تجلی خود، آزادی دیگری را متجلی می‌کند...»

اثر ادبی باید صورتی از بخشش و کرم بر خود بگیرد، هرچقدر هم که بشریت مورد وصف آن شرارت بار و یأس آور باشد. البته غرض آن نیست که این بخشش از طریق ایراد خطابه‌های اخلاقی یا ایجاد شخصیت‌های منقی بیان گردد. حتی نباید از پیش اندیشیده شده باشد... مضمون کتاب هر چه باشد، باید که نوعی نرمی و سبکی ذاتی از سراسر کتاب به چشم بخورد و خاطر نشان کند که اثر ادبی هرگز معلوم از پیش بوده طبیعی نیست، بلکه توقع است و دهش است. و اگر این جهان را با بیداد هایش به من خواننده می‌دهند برای آن نیست که با سردی و بی‌غمی آنها را تماشا کنم. بلکه برای آنست که با خشم خودم در آنها جان بدهم و پرده از روی آنها بردارم و آنها را با سرشت بیدادهایشان بیافرینم، یعنی با سرشت «مظالمی» که باید از میان برداشته شود».

نقل از متن کتاب ص ۹۲

ادبیات چیست؟

ژان پل سارتر

ادبیات چیست؟

ترجمہ

ابوالحسن نجفی - مصطفی رحیمی





زندگی و آثار سارتر

ژان پل سارتر به سال ۱۹۰۵ در پاریس زاده شد. پدرش که افسر نیروی دریائی فرانسه بود دو سال پس از تولد کودک در هندوچین مرد. مادر به خانه پدری بازگشت و ژان پل به سرپرستی پدر بزرگ مادری که معلم زبانهای خارجی بود بزرگ شد.

کودک نزد پدر بزرگ، تنها مرد خانه، بسیار عزیز بود. مادر همسر دیگری نگرفت جز هنگامی که پسرش به سن دوازده رسید. ژان پل در این محیط، هم در میان کتاب و هم در میان زندگی بورژوائی، بزرگ شد. تأثیر این دوران و این شیوه زندگی در اندیشه او بسیار است: «من هیچگاه احساس مالکیت نکردم، زیرا یاد در خانه پدر بزرگ بودم یا در خانه ناپدری، هیچگاه در خانه خودم، نبودم. نیازهای زندگی را دیگران رفع می کردند...» بعدها در سراسر زندگی خود، چه هنگام تهی دستی چه هنگامی که از بابت کتابهای خود حق تألیف کلابی دریافت می کرد، هرگز در صدد انداختن پول بر نیامد: «هیچگاه هیچ چیز نداشتم ولی از ناداری رنج نبرده ام». در دامان این زندگی باشیوه حیات بورژوائی، «بورژوائی مطمئن از امنیت و تکلیفها و بویژه از حقوق خود»، آشنائی کامل یافت. انتقاد تند از این نحوه زندگی را، تا آنجا که مربوط به دوره کودکی است، در داستان «کودکی يك رئیس» می بینیم و دنباله آن را در

رمان «تھوع» و زندگینامه کودکی ژان پل را در کتاب «کلمه‌ها» .
 از هشت سالگی چیزهایی شبیه رمان می‌نوشت و پیش از آن قصه‌هایی به
 تقلید از لافونتن مشق می‌کرد . در هفده سالگی با دوستش پل نیزان^۱ مجله‌ای
 بدنام انداخت به نام «مجله کوچک بی‌عنوان» . سپس وارد دانشسرای عالی پاریس
 شد که گذراندن امتحان آن سخت دشوار است . در آنجا فلسفه خواند و با سیمون
 دوبووار آشنا شد . در سال ۱۹۲۵ با خواندن «کاپیتال» و «دایدئولوژی آلمانی» با
 اندیشه مارکس آشنائی یافت . به سال ۱۹۲۹ پس از پایان تحصیلات در شهر لهاور
 معلم فلسفه شد . در این زمان بیشتر آثار کافکا و رمانهای امریکائی و حتی داستانهای
 پلیسی می‌خواند . از سال ۱۹۳۱ زندگی ادبی و فلسفی‌اش تکوین یافت . زیاد
 می‌خواند و زیاد می‌نوشت . در بند لهاور طرح رمان تھوع را ریخت . اما پیش
 از نوشتن آن رمانی به نام «شکست»^۲ و چند اثر تحقیقی نوشت و به ناشران داد که
 تقریباً همه را غیر قابل چاپ تشخیص دادند . نخستین نمایشنامه او نیز به نام
 «باریونا»^۳ هیچگاه چاپ نشد .

در سالهای ۱۹۳۳ و ۱۹۳۴ در برلن به مطالعه فلسفه هوسرل^۴ و هایدگر^۵
 پرداخت . پدیدارشناسی^۶ هوسرل توجهش را جلب کرد و بر اساس آن در صدد

۱- P. Nizan نویسنده و متفکر سوسیالیست که بر اثر پیمان آلمان و شوروی
 در سال ۱۹۳۹ از عضویت حزب کمونیست فرانسه استعفاء کرد و در جنگ دوم کشته
 شد . به سبب همین استعفاء در باره‌اش توطئه سکوتی صورت گرفت و حتی به همکاری
 با پلیس متهم شد . سارتر در سال ۱۹۶۰ با نوشتن مقدمه‌ای بر یکی از رمانهایش
 حیثیت او را بازگرداند .

۲- Défolie

۳- Bariona

۴- ادموئد هوسرل (E. Husserl) فیلسوف آلمانی و بانی مکتب «پدیدار
 شناسی» که کار خود را از ریاضی و منطق آغاز کرد و به فلسفه رسید . پدیدارشناسی
 او تأثیر عمیقی در هایدگر و سارتر و مرلوپونتی باقی گذاشت . در دستور آئینده، ضمن
 بحث در چگونگی حصول علم و سخن از «حیث‌التفاتی»^۷ به اساس نظریه او اشاره
 خواهد شد . (۱۹۳۸-۱۸۵۹) .

۵- مارتین هایدگر (M. Heidegger) فیلسوف آلمانی و شاگرد هوسرل .
 به سال ۱۹۲۸ کتابی به نام « هستی و زمان » (Sein und Zeit) منتشر کرد که تأثیر
 آن بر کتاب «هستی‌ونستی» سارتر بسیار است . کامونین نظریه «بیهودگی» وجود را
 از این کتاب گرفته است . اما اگر سارتر مسئله بشر را محور اصلی اندیشه خود قرار داده
 است از نظر هایدگر این محور، هستی است . (متولد ۱۸۸۹)

۶- Phénoménologie

برآمد تا به دنبال روانشناسی فروید و برای اصلاح آن «روانشناسی ترکیبی» را بنیان نهد. بدین خلاصه که معتقد شد اندیشه بورژوازی و روانشناسی فروید «تحلیلی» است و «تفردی»، یعنی بموجب آن: «فرد آدمی یعنی این جزء جامد و تجزیه ناپذیر حامل طبیعت بشری، چون يك نخود در کیسه نخود قرار دارد: محدود، در بسته و ارتباط ناپذیر... بنا بر این اصل، بشر بشر است، همچنانکه دایره دایره است؛ يك بار برای همیشه، بر طبق این نظر فرد آدمی، چه بر تخت شاهی چه بر روی خاک، فطرأ همان است که هست». در مقابل، اندیشه انقلابی و «ترکیبی» سوسیالیسم (که معتقد بوجود طبقات اجتماعی است) فاقد روانشناسی متناسب با این اندیشه است یعنی فاقد روانشناسی ترکیبی. سارتر بر آن شد تا این خلاء را پر کند و ضمناً پدیدارشناسی را با سوسیالیسم آشتی دهد^۱. و چون در پدیدارشناسی و انسان که موضوع علم است خود خالق علم نیز هست، سارتر در صدد برآمد تا علوم انسانی را بر پایه نومی بنانهد. بدین منظور نخست به بررسی علمی انسان، خالق علم، پرداخت و نظریه‌های خود را در چند کتاب روانشناسی به نام «تخیل»^۲ (۱۹۳۶) و «طرح نظریه‌ای درباره میجانات»^۳ (۱۹۳۹) و «امر تخیلی»^۴ (۱۹۴۰) نوشت. مهمترین نظریه‌های سارتر در این باره، که از فلسفه او جدا نیست، اینکه: «اگر بپذیریم که انسان کلیتی است دیگر نمی‌توانیم این موضوع را یا مفهوم مجموعه یا با کرد آوری تمایلات مختلفی که بر اثر تجربه در انسان یافته‌ایم بیان کنیم، بلکه برعکس در هر کشش و تمایلی خود انسان بشماه پادر میان می‌نهد... و نیز: «ذهن آدمی چیزی در خود بسته نیست، بلکه همیشه متوجه جز خود است»^۵. سارتر به ضمیر ناخود آگاه معتقد نیست؛ برعکس آن را دستاویزی میداند برای کسانی که «سوء نیت» دارند. وی ذهن را از هر گونه جبر مکانیکی می‌رهاند؛ «اگر زیست‌انسیالیسم به قدرت عواطف و شهوات معتقد نیست، این مکتب هرگز عقیده ندارد که عواطف نیک سپلی بتیان کن است که بشر را جبراً به سوی بعضی عوامل میراند و در نتیجه ممکن

۱- این معنی در سطور آینده مقدمه روشن‌تر خواهد شد.

۲- L'Imagination

۳- Esquisse d'une théorie des émotions

۴- L'Imaginaire - (امر تخیلی) یا روانشناسی تخیل بر اساس پدیدارشناسی.

۵- و از همین جا فلسفه سارتر از عرفان جدا می‌شود.

است وسیلهٔ رفع مسئولیتی بشمار رود . به اعتقاد ما بشر مسئول عواطف و شهوات خود است . در روانشناسی سارتر ضمیر ناخود آگاه ناحیه‌ای در درون ضمیر خود آگاه نیست بلکه همان ضمیر خود آگاه است که « بر خود فهم دارد، اما خود را نمی‌شناسد، » و تنها با قبول این استدلال میتوان به روانکاری معنائی داد: یعنی اگر فرد موضوع روانکاری در توصیف‌های روانکار و خود را باز نمی‌شناسد و اگر میتواند رفتار خود را اصلاح کند بدان سبب است که ضمیر ناخود آگاه در جهت « ضمیر خود آگاه » است، نه در مقابل و ضد آن . با این مقدمات سارتر نتیجه می‌گیرد که بشر آن موجود متمایزی است که خالق رفتارها و کارهای خود است و بعنوان خالق و آنها را کاملاً می‌فهمد ، اما چه بسا که وسیلهٔ تبیین آنها را نداشته باشد .

در ضمن این جستجوهای علمی و فلسفی سارتر از اموری نیز غافل نماند: به سال ۱۹۳۸ رمان « تهوع » را انتشار داد که با توفیق بزرگی روبرو شد . این رمان نه تنها در ردیف داستانهای فلسفی مقامی بلند و شاید بی‌رقیب دارد بلکه از نظر صورت و قالب رمان نیز دارای شیوای نو و بدیع است . در این زمان سارتر همکاری با چند مجلهٔ ماهانه را پذیرفت . در سال ۱۹۳۹ مجموعهٔ داستانهای کوتاه « دیوار »^۲ از او انتشار یافت که شامل چند داستان است به نامهای « دیوار ، اروسترات ، اتاق ، محرمیت ، کودکی کارفرما

جنگ جهانی دوم پیش آمد . سارتر به جبهه رفت و اسیر شد و چندین ماه در بند نازیها ماند . در سال ۱۹۴۱ آزاد شد و دوباره به تدریس فلسفه پرداخت و به « نهضت مقاومت » پیوست و با هفته نامهٔ « ادبیات فرانسه » (به مدبری آراگون شاعر مشهور) و سایر نشریه های مخفی فرانسه همکاری کرد .

به سال ۱۹۴۳ ، که هنوز جنگ در گیر بود ، نخستین نمایشنامه اش را به نام « مگسها »^۳ و نخستین کتاب عظیم فلسفی خود را به نام « هستی و نیستی »^۴ انتشار داد . در این کتاب ریشه های فلسفی اگزیستانسیالیسم او تشریح شده است . یک سال بعد نمایشنامهٔ « در بسته »^۵ به روی صحنه آمد .

در سال ۱۹۴۵ سارتر با همکاری سیمون دو بووار و موریس مرلو پونتی^۶

۱ - La nausée

۲ - Le mur

۳ - Les mouches

۴ - L'Être et le néant

۵ - Huis-clos

۶ - M. Merleau - Ponty

دوفلسوف اگزیستانسیالیست دیگر، مجله ماهانه «دوران جدید» را بنیان گذاشت که تا به امروز مرتباً انتشار می‌یابد. در این مجله سنگین موضوع‌های فلسفی، ادبی، سیاسی مورد بحث قرار می‌گیرد. رمون آرون^۱ متفکر دیگر فرانسوی نیز همکاری با این مجله را پذیرفت ولی بعدها با گردش تدریجی به راست از همکاری با دوران جدید منصرف شد. ژان ژنه و بوریس ویان^۲ و چند نویسنده مشهور دیگر نیز، در مراحل مختلف، همکاری با این مجله را پذیرفتند.

در همان سال سارتر معلمی را ترك كرد تا بهیچ روی وابسته بدولت نباشد و نیز بتواند همه وقت خود را وقف فلسفه و ادبیات کند. در فاصله سالهای ۱۹۴۴ تا ۱۹۴۸ سه جلد از چهار جلد رمان پیوسته او (به نام راههای آزادی) انتشار یافت. نام سه جلد انتشار یافته اینهاست: سن تمیز^۳، تعلیق^۴، دلمردگی^۵ اما جلد چهارم منتشر نشد و بید است منتشر شود، زیرا «زمان تغییر یافته است». به سال ۱۹۴۶ نمایشنامه‌های «مردگان بی کفن و دفن»^۶ و «روپی بزرگوار»^۷ و کتاب «اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر»^۸ را نشر داد. یک سال بعد سه اثر تحقیقی از او منتشر شد: «ادبیات چیست»^۹، «یودلر»^{۱۰}، «اندیشه‌هایی درباره مسئله یهود»^{۱۱}. «یودلر» کتابی است تحقیقی درباره شاعر بزرگ فرانسوی که ضمناً معرف دید روانشناسی سارتر نیز هست. در همین سال جلد اول مجموعه مقاله‌های او منتشر شد^{۱۲} در این جلد مقاله‌هایی هست درباره فاکنر، دوس - پاسوس، فرانسوا موریاک، ژیرودو، کامو و دیگران. در همین سال فیلمنامه «کار از کار گذشت»^{۱۳} هم انتشار یافت که بر اساس آن فیلمی نیز تهیه شده است. سارتر به سال ۱۹۴۸ به همراهی دو نفر از همفکران سیاسی‌اش «جمعیت

۱- R. Aron - ۲- B. Vian

۳- L'âge de raison - ۴- La suris

۵- La mort dan l'âme - ۶- Morts sans sépulture

۷- La putain respectueuse

۸- L'existentialisme est un humanisme

۹- Qu'est-ce que la littérature

۱۰- Baudelaire

۱۱- Réflexions sur la question juive

۱۲- نام مجموعه مقاله‌های او «موقعیت‌ها» (Situations) است که تا کنون

هفت جلد آنها در سالهای مختلف منتشر شده است.

۱۳- Les jeux sont faits

دموکراتها انقلابی، را بنیان گذاشت. اما آثار جنگ سرد، فرانسه را چنان به دو جناح مشخص تقسیم کرده بود که کار این جمعیت نگرفت و منحل شد. ولی کتابی از تشکیل دهندگان آن باقی ماند به نام «گفتگوهای درباره سیاست»^۱. در همین سال حلد دوم مقاله های او که وقف مسائل ادبی است و نیز نمایشنامه مشهور «دسناهای آلوده»^۲ منتشر شد. این نمایشنامه هیاهویی عظیم در دنیا برپا کرد و جز خود نویسنده همه آن را اثری «ضد کمونیستی» خواندند. در این جنجال سارتر که نمی خواست چنین شهرتی پیدا کند نمایش دادن این اثر را ممنوع اعلام کرد، منعی که همچنان بقوت خود باقی است.

در سال بعد حلد سوم مقاله های او منتشر شد. این مقاله ها قسمتی درباره نهضت مقاومت و دوران تسلط آلمانها بر فرانسه است و قسمتی درباره سفر او به امریکا و نیز مقاله ای درباره شعر شاعران سیاهپوست با عنوان «اورفئ سیاه» و مقاله هایی درباره موضوعهای مختلف هنری. در این سال سارتر دومین فیلمنامه خود به نام «دنده های چرخ»^۳ را نوشت. اما چون این اثر حمله مستقیم به استعمار است هیچکس حاضر نشد آن را بصورت فیلم درآورد، تا آنکه به سال ۱۹۶۸ به صورت نمایشنامه به روی صحنه تئاتر آمد.

در سال ۱۹۵۱ نمایشنامه «شیطان و خدا»^۴ را انتشار داد. در همین سال بدنیال انتشار کتاب «انسان طاعنی» اثر آلبر کامو و نشر مقاله ای انتقادی درباره این کتاب در مجله «دوران جدید» بقلم فرانسس ژانسون^۵ عضو هیئت نویسندگان آن مجله میانه سارتر و کامو بهم خورد. به سال ۱۹۵۲ سارتر کتاب «ژنه مقدس»^۶ بازیگر و شهید را نشر داد. این اثر چنانکه از نامش برمی آید، درباره ژان ژنه نمایشنامه نویس مشهور فرانسوی است. کلمه «مقدس» در عنوان این کتاب طنزی است در برابر قسمتی که اجتماع فرانسه نسبت به دوران کودکی این نویسنده روا داشته و او را به سوی دزدی و فساد رانده است و نیز تشریح کوششی که ژنه برای

۱- Entretien sur la politique

۲- Les mains sales

۳- L'engrenage

۴- Le diable et le bon Dieu

۵- F. Jeanson - رتئاس ترین سارترشناسان فرانسه که در این باره کتابها

و مقاله های متعدد نوشته است.

۶- Saint Genet, comédien et martyr

دوازده

خروج از این مرداب و ورود بدنیهای آفرینندگی کرده است .

این اثر به دنبال کتاب «بودلر» دیدگاه سارتر را در مسائل روانشناسی ترکیبی، نشان می‌دهد و زمینه‌های اخلاقی، اگزستانسیالیسم و رابطه فرد و اجتماع را در این فلسفه بازمبانی غیرفلسفی بیان می‌کند. در این سال در شهر وین، پایتخت اتریش، «کنگره صلح» تشکیل شد که سارتر هم در آن شرکت کرد .

به سال ۱۹۵۳ با عده‌ای از نویسندگان دیگر فرانسه دفاع هائری مارتن^۱ را به عهده گرفت و مجموعه مقاله‌هایی را که درباره او منتشر شده بود در کتابی نشر داد . مارتن یکی از افراد نیروی دریائی فرانسه و عضو حزب کمونیست آن کشور بود که در هندوچین از جنگ برضد میهن پرستان خودداری کرد و از طرف دادگاههای نظامی به مجازات زندان محکوم شد . کوشش سارتر و دیگر نویسندگان موجب آزادی او گشت .

به سال ۱۹۵۴ نمایشنامه «کین»^۲ اثر الکساندر دوما را با تغییرهایی برای نمایش آماده کرد . در همین سال برای نخستین بار بشوروی رفت . يك سال بعد نمایشنامه «نکراسوف»^۳ را که طنز شدیدی اوضاع مطبوعات در غرب است انتشار داد . سپس سفری به پکن کرد .

در سال ۱۹۵۹ نمایشنامه مشهور «گوشه نشینان آلتونا»^۴ نشر یافت و به روی صحنه آمد . يك سال بعد سارتر سفری به کوبا و یرزیل کرد که «جنگ شکر در کوبا» از خاطرات این سفر است . به سال ۱۹۶۰ دومین کتاب عظیم فلسفی سارتر (که جلد دومی نیز در پی دارد) به نام «نقد عقل دیالکتیکی»^۵ منتشر شد . کتاب هستی و نیستی کاوشی است فلسفی در فرد بشری و این کتاب پژوهشی است در زمینه فرد در اجتماع و مسائل گوناگون و متنوع آن . دو سال بعد چند متفکر مارکسیست و اگزستانسیالیست با شرکت سارتر در مجلس بحثی درباره دیالکتیک تشکیل دادند که حاصل مباحثات آنان به صورت کتاب «مارکسیسم و اگزستانسیالیسم» منتشر شد .

۱- H. Martin

۲- Kean

۳- Nekrassov

۴- Les séquestrés d'Allona

۵- Critique de la raison dialectique

به سال ۱۹۶۴ کتاب مشهور «کلمه‌ها»^۱ که تشریح ادبیانه دوران کودکی فیلسوف است منتشر شد. این اثر توفیق جهانی یافت. در همین سال جایزه ادبی نوبل به سارتر تعلق گرفت. اما او بدلائل مختلف، از جمله این که این جایزه برای اشاعه تفکر بودژوائی است، آن را نپذیرفت. در این سال سه جلد دیگر از مجموعه مقاله‌های او منتشر شد: یکی از این مجموعه‌ها شامل مباحث ادبی است و جلد دیگر آن وقف تشریح و بسوا کردن استعمار و سیاست نو استعماری است مانند مقدمه بر کتاب فانون، و مقاله‌ای درباره لومومبای شهید و جز آن‌ها. جلد دیگر این مجموعه درباره مسائل مارکسیستی است که دنباله آن بصورت جلد هفتم مقاله‌ها به سال ۱۹۶۵ منتشر شد. در همین سال نمایشنامه «زنان نروا»^۲ را که اقتباسی از نمایشنامه اوریپید بود منتشر کرد که به روی صحنه نیز آمد. در سال ۱۹۶۶ سارتر سفری به ژاپن کرد و سپس سفری به مصر و اسرائیل. به سال ۱۹۶۷ ریاست دادگاه بین‌المللی ضد جنایات امریکا در ویتنام را به عهده گرفت و سپس مقاله «کشتار عام»^۳ را در مجله خود منتشر کرد، و نیز در پاریس مجلس بحثی در این باره تشکیل داد. در همین سال کامترو از او دعوت کرد تا در کنفرانسی که در پایتخت کوبا برای بحث درباره مسائل مربوط به فرهنگ تشکیل می‌شد شرکت کند، اما بیماری رماتیسم مانع از این سفر شد. در موقع نوشتن این مقدمه کتابی از سارتر در دست انتشار است درباره فلورن نویسنده معروف فرانسوی. این کتاب که بخشی از آن در مجله «دوران جدید» منتشر شده شرح حال ساده‌ای از فلورن نیست بلکه تازه‌ترین نظریه سارتر است درباره مسائل ادبی و اجتماعی و اخلاقی و رابطه آنها بایکدیگر.

نظری به فلسفه سارتر^۴

همه این آثار در خدمت فلسفه‌ای است که یگمان «ادبیات چیست؟» هم

۱- les mots - ۲- Les Troyennes - ۳- Génocide

۴ - از این قسمت مقدمه به بعد، مسائلی مطرح می‌شود که شاید فهم آنها برای خواننده نا آشنا به فلسفه اندکی دشوار باشد. از اینرو بهتر می‌نماید که خواننده این قسمت را رها کند و به اصل کتاب بپردازد و اگر در آنجا به اشکالی برخورد به مقدمه بازگردد (خاصه که غالباً در ذیل صفحه به مقدمه رجوع داده شده است) یا پس از اتمام کتاب این قسمت را برای فهم کامل مطالب مرور کند.

پرمبنای آن نوشته شده است . بنابراین بهتر است در مقدمه ترجمه کتاب بحث کوتاهی درباره دید کلی سارتر بر اساس مسائل اساسی اگزیستانسیالیسم بیاوریم . باشد که برای درک بیشتر مطالب آن مفید افتد .

آزادی

اساس فلسفه سارتر بر آزادی است . این آزادی که «تنها منبع عظمت بشری است» ، چیست ؟ جوهر کلام آنست که آزادی ماهیت و جوهر بشر نیست ، چیزی است که آن را ممکن می‌سازد ، چیزی است که به بشر امکان می‌دهد تا ماهیت خود را تحقق بخشد و رفته رفته تعریفی از خود بدست دهد ، تعریفی که همیشه باز است . آزادی قدرت و موهبتی است که به یمن آن بشر می‌تواند خود و جهان را تغییر دهد ، آزادی امکان بشر است برای زندگی دیگر و بهتر . قدرت اوست برای اینکه عالمی و آدمی از نو بسازد . فضائی است در برابر فضای اشیاء . فضای اشیاء در بسته و متحجر و تمام شده است و دیگر کونیش در خود نیست ، بر عکس فضای آزادی ، یا قلمرو انسان ، جهانی است باز و گسترده و پایان ناپذیر ، که «در خود نیست ، برای خود است ، فی نفسه نیست لئنه است» . «لزوم این انتخاب که در هر آن جهان را چگونه می‌بینیم آزادی را تشکیل میدهد» و «بشر در پرتو آزادی می‌تواند همه چیزهایی را که از دست داده است باز پس بگیرد» و می‌دانیم که بشر با چیزها از دست داده و بندهای فراوان بردست و پا و زبانش سنگینی می‌کند . آزادی «نهی» است . نهی وضع موجود برای فرارفتن به سوی آینده . البته آزادی گسستن از مابعد طبیعت نیز هست : «همین که آزادی در روح آدمی متفجر شد دیگر ایزدان برضد چنین کسی هیچ نمی‌توانند کرد ... پس کار سایر آدمیان - و فقط کار آنها - است که بگذارند برود یا خفه‌اش کنند» .

حدود آزادی

با اینهمه برای آزادی بشر حدی هست ؛ هیچکس نمی‌تواند در جهان نباشد (از آنرو که به جهان آمده است) پناه بردن به گرمخانه درون یا به دور افتاده‌ترین خلوتها بازم بودن در جهان است . بشر بدون اطلاع و اراده خود به دنیا آمده است و ناچار است که در همین جهان بسر برد . خودکشی نیز نوعی مقابله با جهان و بسر بردن با جهان است ، همچنانکه فرار از جنگ نوعی مقابله با جنگ است .

حد دیگر آن که هیچکس نمی‌تواند در جهان کاری نکند، بشری که خواهیم دید آزادی و عمل پشت و روی يك سکه‌اند، آزادی بی‌عمل میسر نیست. هر بشری کاری می‌کند، دا انتخاب نکردن، خود نوعی انتخاب است، بی‌کاری و گریز نیز نوعی کار است.

حد دیگر آن که هر فردی ناچار است با دیگران زیست کند، نمی‌تواند با دیگران نباشد (حتی اگر از آنها کناره بگیرد) گریز از اجتماع ناممکن است. هر عملی، ذاتاً عملی اجتماعی است، و سرانجام گریز از مرگ ممکن نیست. هر کسی می‌داند که می‌میرد حتی اگر به روی خود نبورد. بنابراین: «آنچه در مورد آدمیان تفاوت نمی‌پذیرد ضرورت در جهان بودن، در جهان کار کردن، در جهان در میان دیگران زیستن و در آن فانی شدن است.»^۱ این جبرها برای همه افراد بشر، در هر زمان و هر مکان، یکسان است. همین است که میان آدمیان از هر نژاد و هر اقلیم و در هر مرحله از تاریخ که باشند وجه اشتراک به وجود می‌آورد. برای همین است که ما مثلاً آثار «همر» را که از دوهزار و پانصد سال پیش باقی مانده است امروز هم می‌فهمیم و هر طرحی را که فلان چینی با افریقائی یا سرخ پوست امریکائی بیفکند درک می‌کنیم، و حال آن که مثلاً قادر به درک طرح‌های زندگی زنبور عسل نیستیم، هر چند اطلاعات ما در خصوص وجوه خارجی و عینی زندگی زنبور عسل کامل باشد.

موقعیت

امر دیگری که محدود کننده آزادی است آنست که بشر لزوماً در موقعیتی قرار دارد (از نظر زمانی و مکانی) ، اما این موقعیت^۲ ، برخلاف آنچه در «حدوده آزادی دیدیم، برای همه و برای همیشه یکسان نیست. شخصیت هر کس بر مبنای موقعیت او تعیین می‌شود، یعنی بر مبنای اموری «محتمل» که او را در این مکان یا در آن مکان جغرافیائی قرار داده است، که او را در فلان لحظه از زمان فلکی و در فلان محیط اجتماعی به دنیا آورده است، که او را در مریض فلان فشار طبیعت یا جامعه گذاشته است، سخن کوتاه او را در «تاریخ» قرار داده است. بنابراین: «آزادی وجود ندارد جز در موقعیت» و «بشر، اهیت خود را در موقعیت

۱- این حدود را سارتر (وضع بشری) = Condition humaine (یا «جبر زندگی») می‌نامد.

۲- Situation

و توسط موقعیت انتخاب می‌کند. این موقعیت که بر اساس اراده فردی به وجود نیامده است باید شناخته شود و بر مبنای آن و بر روی آن آزادی تحقق یابد. آدمی در صورت شناختن موقعیت می‌تواند در آن (و در خود) مؤثر واقع شود. ممکن است ایراد شود که این موقعیت (این دین، این خانواده، این محیط، این امپریالیسم) را من بوجود نیاورده‌ام و در میان همه آنها اسیرم، پس چه جای گفتگو از آزادی است؟ پاسخ این که: اگر آزادی وجود ندارد جز در موقعیت، مثلاً «موقعیت وجود ندارد جز در آزادی». همه این عوامل را دیگران بر اساس آزادی و به حکم آزادی بوجود آورده‌اند. ما در میان این عوامل اسیر نیستیم یعنی می‌توانیم آنها را تغییر بدهیم ولی آنگاه واقماً اسیریم که بخود بقبولانیم که اسیریم. بشر آزاد است، زیرا همیشه می‌تواند سر نوشت خود را با تسلیم شدن در برابر آن بپذیرد یا برضد آن طغیان کند. و اگر ایراد شود که از من تنها کاری ساخته نیست پاسخ آنست که «من تنها» مفهومی است انتزاعی. بشری که در حدود آزادی دیدیم «من» لزوماً اجتماعی است.

و چون چنین است این پرسش بی‌معنی است که: من آزاد اذما بعد طبیعت و قواعد اخلاقی منتسب به آن آیا می‌توانم هر چه دلم خواست در باره دیگری بکنم؟ زیرا: «این آزادی در سرچشمه خود شناسائی آزادی دیگران است و می‌خواهد که از جانب آنان نیز چنین شناخته شود. بدینگونه آزادی از اساس بر پایه همدستی و اشتراك استوار است». و اذ نظر فلسفی «وجود دیگری بهمان اندازه برای ما مسلم و مطمئن است که وجود خود ما ... من برای این که فلان حقیقت را درباره خود تحصیل کنم باید از دیگران «عبور کنم». دیگری لازمه وجود من است. همچنان که برای معرفتی که من از خویشتم دارم وجود دیگری لازم است ... وجودی که چون آزادی در برابر من قرار دارد، در این آزادی برای هوس جایی نیست. برعکس لازمه تحقق آن شناختن مسئولیت و توجه به عمل و درگیری است.

آزادی عینی و آزادی انتزاعی

سوالی که غالباً به ذهن می‌آید این است که آیا این آزادی همان آزادی که تمدن سرمایه‌داری از آن سخن می‌گوید نیست؟ برای روشن شدن بحث باید نخست آزادی بورژوازی را شناخت و سپس تفاوت آنرا با آزادی اگزیستانسیالیستی دانست.

تمدن بورژوازی نخست از آزادی تجارت سخن می‌گوید و سپس از آزادیهای نظیر آزادی افکار، آزادی مطبوعات، آزادی تشکیل انجمن‌ها و جزآن‌ها، و چون تجارت آزاد (بطوری که نزدیک به دو قرن تاریخ نشان داده است) با استثمار و استثمار و سیاست نواستمراری وابسته است، یعنی با سلب آزادی اجباری دیگران، بنا بر این درکنه وجود خود آزادی نیست، وسیله‌ای است برای سلب آزادی.

می‌ماند آزادیهای نظیر آزادی اندیشه و مطبوعات و احزاب. بگذاریم ازاینکه هیچک از اینها در کشورهای غربی به تمامی تحقق نمی‌یابد ولی اگر این تمدن آن مقدار آزادی که خود دارد برای ملل دیگر نیز می‌پسندید باز چیزی بود. برای حفظ آزادی تجارت لزوماً باید در کشورهای دیگر اثری از آزادی (حتی به مفهوم بورژوازی آن) وجود نداشته باشد. بنا بر این آزادی بورژوازی «آزادی» خاص گروهی «برگزیده» است برای سلب آزادی مردمان دیگر. بی‌شک آزادی اندیشه، آزادی مطبوعات، آزادی تشکیل احزاب آزادیهای مقدس‌اند بشرطی که درجای خود قرار گیرند، در انحصار هیچکس نباشند و از آزادی تجارت جدا شوند. کوتاه سخن آن که آزادی بورژوازی عینی نیست، انتزاعی است. آزادی بورژوازی بدان علت که در خدمت سرمایه‌داری قرار دارد متناقض و ابراست و در نتیجه تحمیل است، دروغ است. متناقض است، زیرا آزادی را برای خود می‌خواهد یعنی برای اسارت دیگران. و آزادی اسیرکننده مطلقاً مفهوم متناقضی است. ابراست زیرا در کشورهای غربی برای مخالفان جدی دستگاه آزادی واقعی نیست. تحمیل است، زیرا سودتکی از آزادی دارد برای فریفتن دلها. چون میداند که آزادی آمال همه دلهاست، ولی در پشت این صورتک بزرگترین ستمها پنهان است. دروغ است، زیرا با بزرگترین سلب آزادیها همزاد است. بدینگونه در این قبیل کشورها «دستگاه متکی به مجالس قانونگذاری نمایی ظاهری بیش نیست، مسائل و کشمکش‌های اساسی بیرون از این قلمرو صورت می‌گیرد...»

اما «آزادی اگرستانسیالیستی آزادی انتزاعی نیست»، آزادی واقعی در دگرگون کردن وضع موجود است؛ و برای ما واضح است که عمل انقلابی عالی‌ترین نمونه عمل آزادانه است نه آزادی آنارشیستی و نه آزادی مبنی بر اصالت فرد. اگر چنین بود انسان انقلابی در واقع باتکای موقعیت خود نمی‌توانست کم و بیش جز حقوق «طبقه» موردپسند، چیز دیگری بخواهد، یعنی می‌خواست که

در قشرهای اجتماعی مافوق جایی بیاید ، اما چون انسان انقلابی در بطن طبقه ستمکش و برای طبقه ستمکش بنیان اجتماعی خرد پذیرتری می جوید ، آزادی او متکی به عملی است که بدان وسیله وی آزادی تمام طبقه خود و ، کلی تراز آن ، آزادی همه افراد بشر را می خواهد ، و از همین جا آزادی بادگرگونی پیوندمی یابد : « انسان انقلابی با فرارفتن از موقعیتی که در آن قرار دارد تعریف می شود ، در حقیقت : « عمل انقلابی مقدمات فلسفه آزادی را در بردارد ، یا به عبارت بهتر عمل انقلابی ، بر اساس وجود خود ، این فلسفه را می آفریند ، اما چون انسان انقلابی در عین حال در طرح آزادانه خود و توسط این طرح خویشتن را می ریابد ، همچنانکه ستمکشی در دامان طبقه ستمکش ، پس اساس وضع او ایجاب می کند که وی را از ستم آگاه کنند . این بدان معنی است که به این دلیل نیز مردمان آزادند - زیرا نمی توان در این باره ، ستم « ماده » بر « ماده » را تصور کرد - بلکه ستم فقط ترکیب نیروها و فشارهاست - و نیز این سخن بدان معنی است که ممکن است رابطه ای میان انسانهای آزاد برقرار باشد ، چنانکه یکی دیگری را به رسمیت نشناسد ، و از بیرون بر آن تأثیر گذارد تا آن را بصورت شیئی در آورد . و متقابلاً چون آزادی ستمکش می خواهد بدزور خود را آزاد کند وضع انقلابی مستلزم نظریه ای است مبنی بر خشونت به مثابه پاسخ به ستم ... »

عمل و التزام

بنا بر این آزادی در عمل چهره می گشاید . رابطه این دو رابطه خورشید است بانور : « آزادی جز در عمل ظاهر نمی شود . آزادی با عمل یکی است ... آزادی فضیلتی درونی نیست که جواز قطع علاقه از موقعیتها را بدست دهد ... بر عکس آزادی قدرت در گیر شدن با عمل است و ساختن آینده ، . ذهن آدمی ذاتاً سیال است و ما توسط عمل می توانیم به آن صورتی و معنایی بدهیم . اگر آزادی یعنی « نفی » ، باید توجه داشت که : « نفی عبارت اداین نیست که بطور مجرد بگوئیم نه . نفی دگرگون کردن توسط عمل است ... نفی در بطن عمل طبیعت حقیقی خود را باز می یابد ، درست قهرمان نمایشنامه « مکبها » صرفاً با توسل به عمل می تواند حق شهروندی خود را باز یابد و چنین اند گوئتر قهرمان نمایشنامه « شیطان و خدا » و هود در قهرمان نمایشنامه « دستهای آلوده » که فقط در عمل می توانند به هدفهای خود برسند . هر چه بردن بار عمل دشوارتر ،

شادی من بیشتر ، زیرا آزادی من همان است .

اخلاق کهن توصیه می کند که : دروغ مگوئید ، دزدی مکنید ، گرد گناه مگردید . با اینهمه هیچیک از اینها ریشه کن نشده است . چرا ؟ زیرا :
• با خودداری از دروغ ، دروغ از میان نمی رود ، برای اینکه دروغ ریشه کن شود باید فکر اساسی کرد . هر گونه خودسازی باید بر اساس جهانسازی بنا شود : «...» «من» جز کیفیتی صمیمانه نیست که انسانی آزاد بر اساس دیگر گونی-هائی که در جهان ایجاد می کند ، به خود می دهد . «...» یکی از قهرمانهای سادتر می گوید : «مدتهاست که ما مرده ایم : از وقتی که دیگر نمی توانیم مفید باشیم . اگر پایه فلسفه سادتر آزادی است ، عمل نیز هست . چرا که تحقق این به آن وابسته است : نخستین شرط تحقق عمل ، آزادی است .»

چنانکه در سطور آینده ، در ضمن بحث در زمینه «حيث التفاتی» ، خواهیم دید ذهن آدمی نمی تواند در خود چیزی بیابد مگر آنکه متوجه جز خودش - . و این توجه جز با افکندن «طرح» و روی آوردن به التزام ممکن نیست . اگر این اراده در ما نباشد که ذهن را زنده بداریم یعنی آن را در طرحی درگیر کنیم تنها و خالی خواهد ماند . همچون قهرمان رمان «تهوع» که از انتخاب دائم می گریزد . دنیا را از دید گاه انفعالی می نگرد . و این انتخاب را که باید همیشه اندیشه و طرحی نو افکند نمی پذیرد . دنیا را می بیند بی آن که در صدد دیگرگون کردن آن باشد . نمی خواهد وجود خود را از نو بنا کند . می خواهد از گناه وجود پاک شود . نفی مورد اعتقاد او تغییر جهان با کردار نیست ، نفی خیالی است . ماجرای او جستجوی انفرادی توجیه خود است ، یعنی ماجرای کسانی که رستگاری را در گریز می دانند مثلاً گریز به دنیای هنر محض . چنین کسی ناچار دچار ملال دائم و تهوع دائم است . و ناگفته پیداست که طنز سادتر در برابر دل آسودگیهای هموطنانش تا چه حد نمایان است .

در فلسفه سادتر روی آوردن به التزام و توجه به مسئولیت «فضیلتی» نیست ، ضرورتی فلسفی است : «بشر پیوسته در معرض پرسش است ، پیوسته در معرض تعلیق ، یعنی پیوسته در حال شدن ، و بیگمان نمی توان این «شدن» را غافلانه به حال خود وا گذاشت . زندگی نیاز به کار دائم و آگاهی دائم دارد .

بن بست

اکنون این پرسش پیش می آید که چرا بیشتر نمایشنامه ها و داستانهای

سارتر وقف بردمی راههای رسیده به بن بست است ؟ خود او می گوید : «پیش از این هنگامی که می گفتم راه چاره را باید انتخاب کرد ، گفته ام ناقص بود : راه چاره را نباید و نمی توان «انتخاب» کرد ، راه چاره را باید «اختر» کرد ، باید آفرید . و هر کس با آفریدن راه چاره خود در حقیقت خود را می آفریند . انسان باید هر روز خود را بیافریند ، فرانسوی ژانسون بدنباله این سخن می افزاید : هنگامی که سارتر می گوید راهی نیست بدان معنی است که باید راه تازه ای آفرید . علاوه به اعتقاد سارتر : «نگرش روشن بینانه تاریکترین موقعیت ها به خودی خود عملی است خوش بینانه ، یعنی ما در این موقعیت چون در جنگلی تاریک سرگردان نیستیم ، بلکه برعکس می توانیم خود را از آن رها سازیم ، از آن فراریم و در برابر آن تصمیم بگیریم . » مهم آنست که بشر به ارزش های موجود خو نگیرد و به حال خود وا گذاشته نشود . سارتر در کتاب «بودلر» می نویسد : «بخش بزرگ عظمت و برگزیدگی انسانی بودلر در وحشتی است که از رها کردن کارها به حال خود دارد . در نظر او و لنگاری ، هستی و تن آسانی خطاهای نابخشودنی اند . » سارتر می خواهد بر ضد این خطاهای نابخشودنی وحشتی در روانها ایجاد کند . چنین است که فلسفه از ادبیات بی نیاز نمی تواند بود . به گفته یکی از سادترشناسان : سوهنیت حالتی است آسان تر و «غریزی تر» از اصالت و صمیمیت . سوهنیت باید پیوسته با تفکر پالاینده مغلوب گردد ... اگر انسان ، انسان آزاد ، به وضعی که آزادیش را اذاد پنهان می دارند خوبگیرد آیا مفهوم اصلی وجودش (که قرار به سوی هستی جامد است) ایجاب نمی کند که نه تنها برای او ممکن بلکه آسان تر است که آزادی خود را انکار کند به جای اینکه عهده دارش شود ؟

اما آیا اساس ناپسامانی های اجتماعی امروز جهان عوامل روانی است ؟

کمیایی

سارتر در کتاب «نقد عقل دیالکتیکی» به این نتیجه می رسد که عامل اساسی بیگانگی انسان از خود واقعیت «کمیایی»^۲ است . یعنی این واقعیت که سه چهارم افراد بشری قادر به دفع ضروری ترین نیاز خود نیستند . در جهان فقر موجود

۱- اساساً در هر مذهب و مسلک و فلسفه ای این نظر کم و بیش هست که آدمی در حال «عادی» بیشتر طالب سکون است تا حرکت .

اجتماعی لزوماً موجودی است دیگر، و در این جهان هر کس خود و دیگران را به عنوان «دیگری» تمییز می‌کند. فقر که منشاء فقدان سمبیت و امالت است اساس موقیبت آدمی را تشکیل میدهد: «در بعضی از موقیبت‌ها جز دورا به روی بشر بازیست: تسلیم یا مرگ.»

در جهان کمپایی روابط متقابل جنبه منفی می‌یابد. هر کس دشمن دیگری است. اگر برای هر کس يك گرده نان لازم باشد اکنون که چهار نفرند و يك گرده نان، هر کدام سه تن دیگر را حامل گرسنگی خود میدانند. این است مفهوم «درندگی» بشر و اساس این افسانه که انسان گرگ انسان است. ریشه این امر در «طبیعت بشری» نیست، در غریزه او نیست، در «گناه نخستین» نیست، نتیجه غیر قابل انکار کمپایی است. ریشه خشونت و ستم را، چه پنهان باشد چه آشکار، در جای دیگر نباید جست.

البته چنین اندیشه‌ای در تاریخ فلسفه تازگی ندارد. آنچه تازگی دارد اینکه سارتر از راهی غیر ماتریالیستی به این نتایج می‌رسد: «از نظر مارکسیست‌ها مبارزه طبقاتی بهیچوجه جنگ خوبی بر ضد بدی نیست، بلکه اختلاف منافع میان گروه‌های بشری است. من میدانم که برای بشر دستکاری دیگری جز آزادی طبقه کارگر وجود ندارد... اما پرولتاریا وابسته به آئینی ماتریالیستی است و ماتریالیسم اندیشه را ویران می‌کند. آیا من بر سر این دوراهی ناپذیرفتنی گیر افتاده‌ام که برای خدمت به حقیقت به پرولتاریا خیانت کنم یا برای خدمت به پرولتاریا به حقیقت خیانت ورزم؟» با این که سارتر برداشت تاریخ را از دیدگاه مارکس می‌پذیرد به ماتریالیسم دیالکتیکی معتقد نیست: «سیاست سوسیالیستی پیشرفت کرده است اما به زیان مارکسیسم.» و در عین حال می‌بایست به منزلت انتقاد آزادانه از خود بنا شود و گسترش یابد، و در عین حال چون گسترش تاریخ شناسایی. کاری که تاکنون نشده است: آن را در آیه پرستی محبوس کرده‌اند. و هر چه در این باره گفته شود باز هم کم گفته شده است که پیروزی بی‌افتخار برای مارکسیسم گران تمام شد: چون معارضی نداشت زندگی را باخت. اگر در میان دیگران و سرآمد دیگران می‌بود، اگر پیوسته مورد حمله قرار می‌گرفت و هر دم دگرگون می‌شد تا غلبه کند و سلاح حریفان را به اختیار خود درآورد، آنگاه با نیروی روحانی یکسان می‌شد؛ اما چون تنها ماند به صورت کلیسا درآمد و در همان هنگام نویسندگان اشراف‌منش، هزاران

۱ - اشاره بدین مطلب است که در سال ۱۸۷۱، پس از شکست «کمون»،

طرفداران پرولتاریا دولت فرانسه به شدت سرکوب کرد. (رجوع به صفحه ۲۱۹

فرسنگ به دور از آن ، خود را نگهبانان روحانی اتزاعی ساختند .

به نظر سارتر «مارکسیسم فقیر و متوقف و متحجر شده است ... از نظر «کردار»^۱ گرفتار اتزاع است یعنی دچار «اصالت اراده»^۲ محض ، و از نظر تئوری گرفتار جبر علی^۳ مکانیکی است . اما وی برعکس بعضی از فیلسوفان نمی خواهد فلسفه را به دوران قبل از مارکس برگرداند ، یعنی آنرا از امور اجتماعی دور کند: «فهمیدن یعنی دگرگون شدن ، رفتن به جلوتر از خویش .» و «فلسفه باید زندگی را نشان دهد و دگرگون کند.» و «ما دوش به دوش کسانی قراردادیم که می خواهند در عین حال وضع اجتماعی بشر و نیز استنباطی را که بشر از خود دارد تغییر دهند.» و «همه کسانی که معتقدند دوران مارکسیسم سپری شده به عقب بازمی گردند و به اندیشه ای دست می زنند که خود دورانش سپری شده است.» و نیز «امروز تنها کار ضروری معتبر جز این نیست که آزادی ، آزادی یا خود بیگانه نشده را ، غایت بدانیم ، برای دفع بیگانگی انسان از خود بچنگیم ، یعنی با وضع موجود مبارزه کنیم .»

اما در عین حال سارتر نمی خواهد فلسفه ای بنام بعد از مارکس بوجود آورد ، و از گفتن این جمله به ظاهر عجیب خودداری نمی کند که : «اگر مارکسیسم در جای خود قرار گیرد دیگر به اگزستانسیالیسم نیازی نیست .» به اعتقاد او مارکس به بشر امکان داد که حرکت تاریخ را بشناسد . مسئله بعدی این است که بشر بداند آیا قادر به تسلط بر تاریخ هست یا نه ؟ بشر صد سال است که سلاح در دست دارد و درجا می زند . «امروز تاریخ بی آنکه شناخته شود ساخته می شود.» در حالی که وسیله شناختن آن وجود دارد . «تفکر کمونیستی ، آن چنانکه امروز عرضه می شود ، در آئینی تمبیدی متحجر گردیده و حتی فراموش کرده است که منابع خود را بیالاید ...»

به عقیده سارتر برای دفع بخشی از این موانع ، مارکسیسم باید با پدیدار شناسی پیوند یابد . برای روشن شدن این بحث که پایه روانشناسی ترکیبی سارتر نیز هست اشاره ای به اساس فلسفه پدیدارشناسی ضروری بنظر می رسد . بدین منظور مختصری درباره مبحث «حيث الثغاتی» در اینجا می آوریم . ولی روشن شدن این

۱ - Praxie = عمل اجتماعی که آگاهی و تأثیر در آن مشترک است .

۲ - Volontarisme

۳ - Déterminisme

موضوع خود نیاز به مقدمه کوتاهی دارد : «چگونگی حصول علم، تا سپس به بررسی مطالب «ادبیات چیست ؟» پردازیم .

چگونگی حصول علم

از قدیم الایام درباره چگونگی حصول علم بحثهای بسیار کرده اند. در فلسفه قدیم ، خاصه فلسفه مشاه که از ارسطو نشئت می گیرد، ذهن یا شعور را به آئینه ای تشبیه می کردند که صورت اشیاء در آن منتقش یا مرتمس می شود و علم را همان صورت حاصل در ذهن می شمردند . تنها وجه اختلاف ذهن را از آئینه در این می دانستند که در آئینه صور محسوسات (آنهم قسمتی از محسوسات که مبصرات باشد) نقش می بندد و حال آنکه در ذهن آدمی (که آنرا قوه مدركه یا قوه دراکه هم می نامیدند) علاوه بر آنها صور مسموعات و معلومات و مشهورات و حتی امور غیر محسوس نیز منتقش می شود . آنگاه علم را بر دو گونه منقسم می کردند : علم حصولی و علم حضوری . علم حصولی علم به اشیاء و امور عالم خارج است (مثلاً علم به درخت پس از مشاهده آن) و علم حضوری علم به حالات و کیفیات خود نفس (مثلاً علم به حالت خشم در خود) . تفاوت میان این دو علم در اینست که علم نخستین نیاز به واسطه یا میانجی دارد تا حاصل شود و بنا بر این غیر مستقیم است (مثلاً در مورد علم به درخت ، نخست باید تصویر درختی در ذهن وجود داشته باشد تا سپس علم به آن حاصل شود) و حال آنکه در علم حضوری میان «عالم» و «معلوم» (یا نفس مدركه و شیئی مدركه^۱) واسطه ای نیست و بنا بر این بطور مستقیم حاصل می شود (مثلاً در مورد علم به خشم ، نفس عالم است و خشم معلوم و میان عالم و معلوم هیچ واسطه ای نیست) . پس ذهن یا شعور (conscience) دارای دو کیفیت کاملاً متمایز است : علم به عالم خارج و علم به ذات خود. معمولاً حالت نخست را «آگاهی» و حالت دوم را «خودآگاهی» می نامند و خودآگاهی را حالت اصلی و اولی ذهن و وجه تمایز ذی شعور از غیر ذی شعور می شمارند. فی المثل می گویند که تفاوت اساسی انسان با درخت در اینست که درخت به ذات خود آگاهی ندارد و اگر فرضاً آگاهی می داشت انسان می بود نه درخت .

کشف بزرگ هوسرل، چنانکه در سطور آینده شرح خواهیم داد، نخست در همین است که خودآگاهی وابسته به آگاهی است . یعنی اگر در عالم خارج

۱- یا ذهن ، و «عین» در ترجمه Subject و Object .

چیزی وجود نمی‌داشت که من به آن آگاهی حاصل کنم ناچار به نفس خود نیز آگاهی حاصل نمی‌کردم. زیرا درحقیقت خودآگاهی عبارت است از آگاهی به نفس در حینی که نفس به چیزی آگاهی حاصل می‌کند. یا بنا بر قول آئی فیلسوف معاصر فرانسوی «هر دانستی دانستن دانستن است»^۱ یعنی چون به چیزی علم حاصل کنم می‌دانم که به آن علم حاصل کرده‌ام و اگر این دانستن ثانوی نمی‌بود و خودآگاهی، هم نمی‌بود (بداً خواهیم دید که مبدا «عروج» یا «تعالی» از همین جا است). این معنی را هوسرل در عبارت معروفی بیان کرده است که زیر بنای فلسفه اوست: «هر شعوری شعور به چیزی است»^۲ و انگهی عالم خارج و شعور به آن یکجا و با هم حاصل می‌شوند. درست است که جهان بیرون مستقل از شعور آدمی است، اما جدا از پدیداری که در نفس آدمی دارد اگر هم معدوم نباشد باری شناختنی نیست. پس ذهن هرگز از شیئی جدا نیست و متقابلاً جهان همواره یا شعور به جهان ملازم است.

و اما درباره چگونگی حصول علم میان دانشمندان اختلاف بسیار بوده است. گروهی همان «صورت حاصل در ذهن» را علم می‌دانند. بنا بر این به نظر این گروه علم از مقوله «کیف» است (در سلسله مقولات عشر). گروهی دیگر «انتقاش نفس به آن صورت» را علم می‌دانند. به عبارت دیگر چون نفس «صورت شیئی از اشیاء عالم را در خود «قبول» کند به آن شیئی علم حاصل می‌کند. پس به عقیده اینان علم از مقوله «انفعال» است. گروهی دیگر، از جمله امام فخر رازی، علم را «نسبت»^۳ میان عالم و معلوم و بنا بر این از مقوله «اضافه» می‌پندارند. در میان فلاسفه اسلامی، ملاصدرا از جمله کسانی است که علم را از مقولات عشر جدا می‌کند و اصلاً آنرا از باب «وجود» می‌داند نه از مقوله «ماهیت».

در فلسفه اروپا، کانت از زمره نخستین و مهم‌ترین کسانی است که به این مسئله توجه اساسی مبذول داشته و زیر بنای نظام فلسفی خود را (در کتاب «نقد عقل محض») بر آن نهاده است. نظری وی بطور خلاصه مبتنی بر همان «اضافه عالم و معلوم» است: علم تنها بوسیله «تأثیر حسی» (که همان صورت حاصل در نفس است) به دست نمی‌آید و ذهن بر تأثیراتی که از راه حس ایجاد می‌شود چیزی اضافه می‌کند و آنرا می‌پرورد تا به مرتبه معرفت برسد. کانت تقریباً ثابت

۱ - relation یعنی «رابطه» که آنرا «اضافه» هم می‌گویند.

می‌کند که چون علم ما به عالم خارج محدود و قائم به مقولات است و مقولات نحوه تلقی ذهن ما از عالم خارج است پس ما هرگز نمی‌توانیم عالم را چنانکه در واقع و نفس امر هست متفک از تأثیر ذهن خود ادراک کنیم. لذا علم ما فقط به «پدیدار»^۱ اشیاء و امور و نه به «ذات»^۲ آنها تعلق می‌گیرد^۳.

حیث‌التفاتی (Intentionality)

پس از کفایت این مسئله از مهم‌ترین و حادترین مسائل فلسفه گردید چندانکه می‌توان گفت هیچ فیلسوفی بی‌ابتداء به آن مشرب خود را بیان نکرده است؛ در حقیقت مهم‌ترین مکاتب فلسفی یک قرن اخیر از جواب به همین مسئله شروع می‌کنند. و از اینجا می‌توان به اختلاف و تشتت آراء نیز پی برد. اما شاید جوابی که هوسرل به آن می‌دهد و بدینگونه پایه یکی از مهم‌ترین مکاتب فلسفی عصر حاضر یعنی «پدیدارشناسی»^۴ را می‌نهد مقنع‌ترین و تا امروز صحیح‌ترین جواب باشد. نقطه شروع در گزیستان نیالیسم^۵ نیز از همین جاست. برای درک بهتر این معنی بهتر آنکه سخن را به خود سادتر و اگذاریم^۶:

و یا چشم‌هایش او را می‌خورد. این جمله و بسیاری جمله‌های دیگر توهمی را که هم رئالیسم و هم ایدئالیسم به آن گرفتارند و بموجب آن شناختن

Phénomènes - ۱ Noumène - ۲

۳- برای بحث مفصل در این زمینه، خاصه برای اطلاع از نظر حکمای اسلامی در باب کیفیت حصول علم و نقد و حل‌الجی آن، رجوع شود به کتاب «کاوش‌های عقل نظری» اثر مهدی حائری یزدی (چاپ تهران - ۱۳۴۷) و نیز به دو مقاله انتقادی بسیار جالب از منوچهر زرگهر، «فلسفه بحث‌الفاظ است» و «هستی بیرونی و درونی» که به ترتیب در شماره‌های شهریور ۱۳۴۷ و ارداد ۱۳۴۸ مجله «سخن» به چاپ رسیده است.

Phénoménologie - ۴

۵- ضمیمه کتاب سابق الذکر مهدی حائری یزدی «مفالات منوچهر زرگهر» شاید عدم التفات به نظر هوسرل در این باره است. هطف توجه به آن موجب احتراز از بسیاری بحث‌ها و جدل‌های زائد می‌گشت.

۶- «یک مفهوم اساسی در پدیدارشناسی هوسرل، حیث‌التفاتی» نقل از کتاب *Situation* جلد اول (این مقاله در سال ۱۹۳۹ نوشته شده است).

همان خوردن است تا اندازه‌ای نشان می‌دهد. فلسفهٔ خرافه پس از صد سال تقلب و تداخل هنوز در همین مرحله است. آثار برونشوویک و لالاند و میروسون را همه خوانندیم و همه پنداشتیم که عنکبوت ذهن اشیاء را به تار خود می‌کشد و لیزابه‌ای به گرد آن می‌بندد و آنرا نرم نرم فرومی‌برد و تبدیل به بدل ما می‌تواند می‌سازد و همچنی خود می‌گرداند. میز چیست؟ صخره چیست؟ خانه چیست؟ نوعی ترکیب بندی «محتوی شعور»، مقوله‌ای از این محتوی، وای از این فلسفهٔ غذائی! امسنا هیچ چیز ساده‌تر از این نمی‌شود: مگر میز محتوی فعلی ادراک من نیست و مگر ادراک من حالت فعلی شعور من نیست؟ تذیبه، تحلیل، بنقول آقای لالاند: «تحلیل اشیاء در افکار، تحلیل افکار در یکدیگر، تحلیل اذهان در یکدیگر». سنیغ‌های معتقد جهان را این شیرهای چالاک مغز در خود حل می‌کنند: تحلیل، تشبه، تجانس، ساده‌ترین و خشن‌ترین افراد ما یهوده در پی چیزی می‌گشتند که سخت و محکم باشد، چیزی که خود ذهن نباشد، ولی به هر جا رومی آوردند جز با مهی نرم و موقر، جز با خودشان روبرو نمی‌شدند.

هوسرل بر ضد این فلسفهٔ ضمنی و جذبی نیکو کاشی، بر ضد هر نوع «روانشناسیگری» همواره تأکید می‌کند که نمی‌توان اشیاء را در شعور حل کرد. شما این درخت را می‌بینید، بسیار خوب. اما شما آنرا در مکانی می‌بینید: کنار جاده، میان گرد و خاک، تنها و در خود تپیده زیر گرما، در بیست فرسنگی ساحل مدیترانه. این درخت نمی‌تواند وارد شعور شما شود، زیرا با آن از یک جنس نیست. می‌پندارید که این همان سخن برگسون است در فصل اول کتاب «ماده و حافظه». اما هوسرل طرفدار اسالت واقع (رئالیسم) نیست: از این درخت، روی تکه زمین ترک خورده‌اش، مطلقاً نمی‌سازد که پس از آن با ما در ارتباط آید. شعور و جهان یکجا و با هم حاصل می‌شوند: جهان که ذاتاً بیرون از شعور است ذاتاً با آن در «نسبت» است. زیرا هوسرل شعور را امری تبدیل‌ناپذیر و لایتجزا می‌داند که هیچ تشبیه عینی نمی‌تواند آنرا بیان کند مگر شاید تشبیه زودگذر و مبهم «انفجار». شناختن یعنی «متفجر شدن بسوی»، یعنی جدا شدن از خلوت مرطوب معدی برای برگشتن، از خود فرار کردن، بسوی چیزی که «من» نیست، در آنجا، نزدیک درخت، و با اینحال بیرون از آن، زیرا که آن از من می‌گریزد و مرا پس می‌داند و من نمی‌توانم در آن تحلیل روم همچنانکه آن نمی‌تواند در من حل شود: بیرون از آن، بیرون

ازمن . ایا شما در این شرح و وصف ، انتظاراتهای خود و احساسهای خود را با ذهنی بایید ؟ شما خود می دانستید که درخت ، «شما» نیست و شما نمی توانستید آنرا وارد مضمونهای تاریک خود کنید و ممکن نیست که بدون ذهنی ، «شناسائی» با «تملك» قیاس شود . وقتی الحال ، شعور پاک و مبرا می شود ، مانند باد روشن و شفاف می شود ، دیگر هیچ چیز در آن نمی ماند ، مگر جنبشی برای گریختن از خود ، جهشی به بیرون از خود . اگر به فرض محال می توانستید «در» شعور داخل شوید و گریادی می افتادید و به بیرون ، نزدیک درخت ، به میان گرد و خاک پرتاب می شدید . زیرا شعور «درون» ندارد ، شعور هیچ نیست مگر «بیرون از خود» و همین گریز مطلق ، همین استنکاف از ماده بودن است که آنرا به صورت شعور درمی آورد و می سازد .

اکنون يك سلسله از انفجارهای پیاپی را در نظر بگیرید که ما را از خود جدا کند و حتی به «خودمان» فرصت ندهد که در پست آنها ساخته شود ، بلکه به عکس ما را به مادراء آنها پرتاب کند ، به میان گرد و خاک خشک جهان ، به روی زمین سخت ، به میان اشیاء ؛ و اکنون در نظر آورید که بدینگونه ما به حکم همان طبیعتمان به میان جهانی بی اعتناء و متخاصم و نافرمان افکنده و دانهاده شده ایم و آنگاه معنای عمیق کشفی را که هوسرل در این جمله معروف بیان کرده است درمی یابید : «هر شعوری شعور به چیزی است» ، و همین کافی است تا بر فلسفه گرم و نرم «حالیته» نقطه پایانی بگذارد که در آن همه چیز از طریق مدارا و مماشات صورت می گیرد ، از طریق فعل و اتفعالی شیمیائی و یاخته ای . اما فلسفه «عروج» ما را به روی جاده بیرون می افکند ، به میان مخاطرات ، زیر و شنائی خیره کننده . هایدگر می گوید : بودن یعنی «بودن در جهان» و این «بودن در» را به معنای حرکت و جنبش بگیرید . پس بودن یعنی منفجر شدن در جهان ، یعنی از نیستی جهان و عدم شعور حرکت کردن و ناگهان به صورت «انفجار شعور در جهان» درآمدن . اگر شعور بکوشد تا خود را بازگیرد و با

۱- Immanence که آنرا به «حلول» و «درون بودی» و «قیام حضوری»

نیز ترجمه کرده اند .

۲- Transcendence که آنرا به «تعالی» و «بیرون بودی» و «قیام حصولی»

نیز ترجمه کرده اند . (رجوع شود به لغتنامه آخر کتاب و نیز به توضیحی که درباره «وجود حضوری» و «وجود حصولی» در ذیل صفحه ۶۲ متن کتاب حاضر داده شده است .)

خود جفت و جور شود و گرم بنشیند و در پیه روی جهان بیند ، ناپود می شود .
این جبر شعور که باید همواره شعور به چیز دیگری جز خودش باشد تا وجود یابد ،
همانست که هوسرل آنرا «حيث التفاتی» می نامد .

من نخست سخن از «شناسائی» به میان آوردم تا مقصود خود را بهتر
حالی کنم . اما بنابر عقیده هوسرل و پدیدارشناسان ، شعوری که ما به اشیاء
حاصل می کنیم منحصر به شناسائی آنها نیست . «شناسائی» یا «تجسم ذهنی»
قطعی یکی از اشکال ممکن شعور من «به» آن درخت است . من علاوه بر این
می توانم آنرا دوست بدارم ، از آن بترسم ، از آن نفرت کنم . و این حالت
شعور که می تواند از حد خود فراتر رود ، همان که «حيث التفاتی» نامیدیم ، در
ترس و در نفرت و در عشق بروز می کند . نفرت از دیگری هم نوعی انفجارت بسوی
اوست ، حضور ناگهانی است در برابر یگانگی که نخست کیفیت عینی و نفرت آور ،
او را حس می کنیم و از آن رنج می بریم . اینجاست که به ناگاه آن واکنش های
کذائی ذهنی ، نفرت و عشق و ترس و همدردی ، که در آب نمک متعفن نفس
شناور بود از آن جدا می شود ؛ اینها هیچ نیستند مگر شیوه هایی برای کشف جهان ،
اشیاء اند که ناگهان به صورتی نفرت آور ، خوش آیند ، ترسناک ، دوست داشتنی ،
خود را بر ما آشکار می سازند . «خاصیت» آن نقاب ژاپنی ترسناک بودن است
(خاصیتی تمامی ناپذیر ، لایبجزا که ماهیت آنرا تشکیل می دهد) و نه مجموعه
واکنش های ذهنی من در برابر تکه چوبی تراشیده . هوسرل دوباره وحشت و
جاذبه را در اشیاء مستقر کرد و جهان مورد وصف هنرمندان و پیامبران را برای
ما باز ساخت ؛ جهانی وحشت آور ، متخاصم ، خطرناک ، با جزیره هایی از رحمت
و محبت . جا را برای نوشتن رساله تازه ای در باره عواطف انسانی باز کرد ،
رساله ای ملوم از این حقیقت ساده و عمیقاً ناشناخته که اگر ما زنی را دوست
داریم از آن روست که آن زن دوست داشتنی است . و بدینگونه ما را از «زهدگی
درونی» بهانید : همچون دختر بچه ای که شانه خود را ببوسد بیهوده در پی ناز
و نوازش های خلوت دل خود می گردیم ، زیرا که ما همه چیز در بیرون است ،
همه حتی خود ما : بیرون ، در جهان ، میان دیگران . نه در گوشه خلوت
بلکه بر روی جاده ، در شهر ، در میان مردم است که می توانیم خود را کشف
کنیم : چیزی در میان چیزها ، انسانی در میان انسان ها .

مسئله زبان

آنچه «ادبیات» نامیده می شود ناگزیر «زبان» هم هست . اگر هم ادبیات

را ذاتاً و تجاوزاً از زبان بدانیم به هر حال باید بپذیریم که بیرون از زبان ، ادبیاتی نیست . پس ادبیات همان زبان است به اضافه (یا منهای) چیز دیگر . و برای شناخت این «چیز دیگر» ناچار باید نخست زبان را شناخت . اما زبان چیست ؟ یکی از مسائل ارتباط میان افراد بشر ، مهم‌ترین و وسیع‌ترین آنها ، آسان‌ترین و در عین حال پیچیده‌ترین آنها ، مقایسه آن با وسائل ارتباطی دیگر - مثلاً با غلام راهنمایی و رانندگی - کافی است تا وسعت و عظمت و قدرت عمل زبان را بر ما آشکار کند . اما به هر صورت هر دو در یک خاصیت مشترک‌اند: وسیله‌اند برای ایجاد ارتباط میان افراد بشر و لازمه زندگی اجتماعی آنان . حال این سخن پیش می‌آید که چگونه وسیله ارتباط که منطقیاً باید به سریع‌ترین و سریع‌ترین و چه بسا خام‌ترین و خشن‌ترین شیوه ، وظیفه ارتباطی خود را انجام دهد می‌تواند به مرتبه ادبیات - یا بهتر بگوییم : به مرتبه هنر - ترقی کند . سخن همه در همین جاست . و کتاب حاضر - لافل در فصل اول - کوششی است برای جواب به آن .

نخست بینیم وظیفه ارتباطی زبان چگونه صورت می‌گیرد . زبان مجموعه‌ای ، یا بهتر بگوییم دستگامی از نشانه‌هاست . نشانه (sign) چیست ؟ هر چیز که نمایندگی چیز دیگری جز خودش باشد . یا بنا بر تعریفی که در منطق قدیم از «دالات» می‌کنند: بودن شئی است به وجهی که از علم به آن حاصل آید علم به شئی دیگر . مثلاً دالات جای پا بر رونده و دالات لفظ دیوار بر معنای دیوار . اگر فرضا نشانه را معادل «کلمه» بدانیم (نسبت میان نشانه و کلمه نسبت عموم و خصوص مطلق است) به موجب منطق قدیم ، کلمه از لفظ و معنی تشکیل شده است که لفظ بر معنی «دالات» دارد ، بدین ترتیب :

$$\text{کلمه} = \frac{\text{لفظ}}{\text{معنی}}$$

چنانکه مثلاً لفظ (یا صوت) دیوار دالات دارد بر معنی دیوار . اما چون هر دالائی از مقوله لفظ نیست (مثلاً دالات جای پا بر رونده یا دود بر آتش یا سرعت ضربان نبض بر تب) به جای لفظ و معنی اصطلاح «دال» و «مدلول» را به کار می‌برند تا مفهوم آن عام‌تر باشد (مثلاً جای پا دال است و رونده مدلول یا لفظ دیوار دال است و معنی دیوار مدلول) . به نظر بسیاری از منطقیان ، معنی همان مصداق کلمه یا شئی خارجی است . اما قبلی از آنان (مثلاً خواجه نصیرالدین

طوسی در اساس الاقتباس) شیئی یا عین خارجی را مستقل از معنی و بیرون از آن می‌دانند .

زبان‌شناسی امروز در این مسئله ، که در واقع بیان ماهیت زبان است ، باریک‌تر شده و به نتایج دقیق‌تری رسیده است : نشانه - که شامل کوچکترین جزء معنی‌دار تا طولانی‌ترین جمله‌ها می‌گردد - همچون سکه‌ای است دورویه که يك رویه آن «دال» (Signifiant) و رویه دیگر آن «مدلول» (Signifié) و رابطه میان آنها «دالت» (Signification) است ، به این صورت :

$$\text{نشانه} = \frac{\text{دال}}{\text{مدلول}} \downarrow \text{دالت}$$

مدلول با عین خارجی یکی نیست، بلکه بر آن دالت می‌کندهمانگونه که دال بر مدلول دالت دارد . چون نشانه حاصل قرارداد است (زیرا فقط قرارداد ماست که لفظ دیوار را تا مفهوم دیوار می‌رساند و بدیهی است که در طبیعت چنین رابطه‌ای میان صوت دیوار و مفهوم دیوار وجود ندارد) پس هم دال و هم مدلول امری است قراردادی (نه طبیعی) و حال آنکه عین خارجی به خودی خود وجود دارد و منوط به قرارداد یا عدم قرارداد ما نیست .

بنا بر این اگر بخواهیم از طریق کلمات به اشیاء برسیم لازم است که لااقل از دو «بند» بگذریم : یکی دالت لفظ بر معنی و دیگری دالت معنی بر شیئی خارجی. از سوی دیگر، چون ارتباط مستقیم و بیواسطه میان افراد بشر ممکن نیست و برای این کار الزاماً به ابزار زبان یا ابزار ارتباطی دیگری نیاز هست می‌توان نتیجه گرفت که میان افراد بشر همیشه لااقل دو «بند» وجود دارد که تفهیم و تفهم بدون گذشتن از آنها میسر نخواهد بود. از اینروست که گفته‌اند زبان صورت اشیاء را تغییر می‌دهد و حتی بسیار کسان آنرا مانع یا حاجای در راه تفاهم واقعی میان افراد بشری می‌دانند. این نکته را هم بگوئیم که سادتر به اختلاف میان مفهوم و مصداق کلمه قائل نیست و معنای کلمه را همان شیئی خارجی می‌داند (یکی از موارد اختلاف نظر اخیر سادتر با زبان‌شناسان و طرفداران «فقدنوه» و پیروان شیوه معروف به «داستروکتورالیسم» در همین جا است) .

بیگانگی و شکست

و اما به عقیده سادتر - عقیده‌ای که به تبع او سخن‌منجان دیگر هم آنرا پذیرفته‌اند - اگرچه زبان و در نتیجه ادبیات وسیله ارتباط است لیکن شمر نه

«وسیله» است و نه به کار «ارتباط» می‌رود^۱، غرض از شعر چیزی دیگری است که در فصل اول کتاب حاضر آنرا به تفصیل شرح می‌دهد. و از اینجا میان ادبیات و شعر فرق می‌نهد و «التزام» (Engagement) به معنای اخص کلمه را فقط وابسته به ادبیات می‌داند نه به شعر یا به دیگر هنرها. یا به هر حال شیوه التزام در آنها متفاوت است. از آنجا که غرض از اثر ذاتاً «سودمندی» است. یعنی همیشه به عنوان وسیله‌ای به کار می‌رود برای نیل به غایتی که بیرون از آنست. پس موجب «بیگانگی» (Alienation) انسان با خودش می‌شود. آنگاه شعر به مدد آدمی می‌آید و با عوض کردن جای «غایت» و «وسیله» او را با هستی خود آشتی می‌دهد. از آن گذشته، التزام شعر در تقابل «شکست» است تا ناکامی‌های بشری را در خود تحلیل برد، و شاعر کسی است که خود را ملتزم به شکست می‌داند.^۲

و اما «بیگانگی» که گاهی آنرا «با خود بیگانگی» هم گفته‌ایم^۳ - عبارت است از حالت کسی که از هستی خود، از اصل انسانی خود دور افتاده باشد. و این امر علل بسیار دارد، اما تقریباً همیشه به سست شدن یا گسسته شدن پیوند فرد با محیط طبیعی یا اجتماعی او مربوط می‌شود. از همین روست که در علم روان پزشکی دیوانه را «با خود بیگانه» (Alienation) می‌نامند. این اصطلاح از زمان هگل وارد فلسفه شده و روز به روز اهمیت بیشتری یافته است.

گاهی از اوقات طرح‌ها و فعالیت‌ها و محصولات کار آدمی چنان وسعت و

۱- ارتباط را باید به معنای رایج آن در زبان‌شناسی در نظر گرفت. در مفهوم «ارتباط» (Communication) مفهوم «فاصله» و «حایل» مستتر است از آن‌رو که هر ارتباطی به «وسیله» ارتباط نیاز دارد و آنجا که «وسیله» در میان باشد ارتباط «مستقیم» نیست. هنر، و در نتیجه شعر، در جد اعتلای خود از مرحله ارتباط برمی‌گردد و به مرتبه «اتحاد» (Communion) می‌رسد که می‌توان آنرا «ارتباط مستقیم» دانست.

۲- سارتر تأکید می‌کند که در این استنباط، نظری خاصه به شعر «امروز» است. ظاهر باید از این کلمه شعر «امروز اروپا» مستفاد شود. چه مثلاً در مقاله‌ای با عنوان «اورق سیاه»، که هم‌زمان با کتاب «ادبیات چیست؟» نوشته و در آن از شعر غیر اروپائی بحث می‌کند، انقلاب اجتماعی و انقلاب شعری را هم‌دوش می‌داند.

۳- «بیگانگی» به این معنی، برای اینکه با مفهوم عادی کلمه خلط نشود، همه جادری این کتاب میان گیومه «» آورده شده است.

قدرت و رسوخ و ثبوتی می‌یابند که بکلی از محیط اختیار آدمی بیرون می‌روند و مستقل از اراده او بر او حکم می‌رانند ، و آنگاه بیگانگی انسان با خود آغاز می‌شود . فوئر باخ ، فیلسوف آلمانی در قرن نوزدهم ، یکی از بزرگترین عوامل «با خود بیگانگی» انسان را سازمان مذهبی می‌دانست . مارکس این مفهوم را از هگل و فوئر باخ گرفت و آنرا در معنای وسیع‌تری به کار برد . بنا بر تعریف وی ، «بیگانگی» حالت کسی است که بر اثر اوضاع و احوال محیط گرداگردش - مذهبی ، اقتصادی ، سیاسی - دیگر بر خود اختیاری ندارد تا جایی که با او چون شیئی زفتاد می‌شود و او بردهٔ اشیاء خاصه بردهٔ پول می‌گردد و در حقیقت «بودن» را فدای «داشتن» می‌کند .

سارتر ، که هدف اصلی مبارزه و تلاش خود را آزادی انسان می‌داند ، کوشیده است تا در آثارش مسئلهٔ «بیگانگی» را عمیقاً بشکافد و آنرا از هر سو و در جمیع جلوه‌های مختلفش بکاود و بررسی کند . در این کتاب ، چنانکه گفتیم ، نشان می‌دهد که چون غرض از اثر (یا ادبیات) رسیدن به غایتی است که بیرون از آنست و برای این کار زبان را چون وسیله به کار می‌گیرد ، شعر این نسبت را معکوس می‌کند ؛ غایت مطلوب شعر «حرکت» است نه «نیل به مقصد» و زبان برای آن «هدف» است نه «وسیله» . و بدینگونه شعر یکی از راههای ممکن آدمی است برای رهایی از «بیگانگی» . زیرا آدمی به سبب هدف‌هایی که دارد نیز ممکن است با خود بیگانه شود ، و اینجاست که مسئلهٔ شکست (échec) پیش می‌آید .

۱- یکی از عوامل «با خود بیگانگی» انسان «نگاه دیگری» است .

سارتر در کتاب «هستی و نیستی» خود فصلی را به مطالعهٔ «نگاه» اختصاص داده است : ناموقی که دیگری در برابر دیدگان من به حیات خود ادامه می‌دهد و به حضور من توجه ندارد من می‌توانم او را «شیئی» بدانم ، و این حالت من متضمن نوعی حس برتری در من است ، زیرا در این حال ، «دیگری» به هشتی حرکات بدن و قیافهٔ مبدل می‌شود . اما کافی است که «او» متوجه حضور من «گردد تا ناگهان وضع معکوس شود ؛ یعنی این بار من او را چون «نفس مندرک» درمی‌یابم و این اوست که می‌تواند به نوبهٔ خود مرا «شیئی» تلقی کند . و اگر ناگهان متوجه شود که من توجهی غیر عادی به او دارم ، هر دو ما به نوبهٔ خود احساس ناراحتی می‌کنیم و پریشان می‌شویم . اما حتی موقعی که نگاه شخصی دیگر حاکی از هیچ نوع نیست یرخاشیویانه و عتاب‌آلوده نیست ، « سرمایهٔ منوی » مرا از من می‌گیرد . و من در عین حال که برای خود «من» هستم «برای دیگری» نیز هستم .

اگرستانسیالیسم معتقد است که انسان ، به خصوص ، حیوانی است که «طرح» می افکند ، یعنی هدف یا هدف‌هایی پیش چشم می نهد و برای تحقق آن به درون آینده جهش می کند . حتی کافی نیست که بگوئیم ما هدف «داریم» بلکه بهتر است بگوئیم که ما هدف «هستیم» . به هدف نرسیدن یعنی «شکست» خوردن . اما انسان فقط طرح‌های جزئی نمی افکند ، بلکه ممکن است طرح کلی تری داشته باشد که سراسر زندگی اثر را در بر گیرد و مشخص هستی او شود . همچنانکه طرح‌های جزئی گاهی به شکست می انجامد طرح کلی نیز ممکن است به ناکامی برسد و در نتیجه شخص را دچار شکست کلی کند . بنابراین مسئله شکست ، مسئله اساسی زندگی است و شاید اساسی ترین مسئله زندگی .

گرچه سارتر بارها به سراحت گفته است که آدمی جز طرح‌های هیچ نیست و همین است که او را از خزه و قفاله و کلم متمایز می کند ، لیکن غافل نبوده است که آدمی برای رسیدن به هدف‌هایش چه بسا که از هستی خود بازماند . در واقع آدمی به سبب طرح‌هایی که افکنده است نیز ممکن است با خود دیگانه شود و آنکاه فقط شکست می تواند او را به خود باز آورد و با هستی ویگانه کند . این وظیفه خطیر را شعر بر عهده داد ، زیرا که شعر نمایشگر شکست است و شاعر نمایشگر شکست خوردگی ، شاید عمیق ترین و تازه ترین سخنی که تا کنون درباره شعر گفته شده است در همین جا باشد .

درباره کتاب

سیمون دو بووار که نهمین بار در سال ۱۹۲۸ با سارتر بیست و سه ساله در دانشگاه پاریس آشنا شد در کتاب خاطراتش درباره او چنین می نویسد :

«یک دم از اندیشیدن باز نمی ماند . نه آنکه مدام کلمات قمار و اصول نظری صادر کند : سارتر از فضل فروشی و خودنمایی نفرت داشت ، اما ذهنش پیوسته در جوشش بود ، گویی که ازستی و خواب آلودگی و نسیان و خمود و حزم و رعایت و مدارا بومی نبرده بود ... تا پیش از آشنایی با او خودم را فردی هستی می شمردم ، زیرا که نوشتن را از زیستن جدا نمی دانستم . اما سارتر زیستن را برای این می خواست که بنویسد ... تا آن زمان - دست کم در خیال - آشنگی‌ها و سرگردانی‌ها و بی سر و سامانی‌ها را می ستودم و زندگی‌های توام با خطر را ، مردان سرگشته و ره گم کرده را ، زیاد روی در مشروبات الکلی

و مواد مخدر و شهوت پرستی را تحسین می‌کردم . سادتر ، به عکس ، منتقد بود که چون کسی چیزی برای گفتن داشته باشد هر گونه افراط و تذبذب خیانت است. اثر هنری، اثر ادبی در چشم او نوعی غایت مطلق بود که علت وجود خود و آفریننده خود را ، و حتی شاید همه جهان را در خود داشت. گرچه این را به زبان نمی‌آورد لیکن من می‌دانستم که سادتر یقین دارد که اگر هنر و ادبیات نباشد وجود جهان باطل و عبث است ... کار خود را نوشتن می‌دانست تا بعد نوبت به کارهای دیگر برسد یا نرسد . از جامعه به آن صورت که بود نفرت داشت ، اما از چنین نفرتی نفرت نداشت . اصول معتقدات هنری و ادبی او به وجود مردمان ابله و رذل نیاز داشت، و حتی آنها را لازم می‌شمرد. زیرا می‌گفت که اگر در زندگی چیزی نمی‌بود که با آن درافتیم و آنرا بر اندازیم ادبیات به کار نمی‌خورد ... در واقع رستگاری را در ادبیات می‌جست .

محصول اندیشه‌های مداوم سادتر درباره ادبیات و هنر همین کتاب حاضر است به نام «ادبیات چیست؟» که نخست در سال ۱۹۴۷ در مجله «دوران جدید» و یک سال بعد به صورت مستقل منتشر شد . در همین کتاب است که «ادبیات ملتزم» (*Littérature engagée*) را پی‌می‌افکند و به صراحت می‌گوید که غرض از ادبیات تلاش و مبارزه است : تلاش و مبارزه برای تیل به آگاهی ، برای تحریر حقیقت ، برای آزادی انسان . و از اینروست که نویسنده در مقابل عملی که انجام می‌دهد مسئول است : برای چه می‌نویسد ؟ دست به چه اقدامی زده است و چرا این اقدام ملتزم توسط به نگارش بوده است ؟ زیرا که سخن گفتن در حکم عمل کردن است. در مقدمه کوتاهی که بر آن نوشته است مسئله التزام را مطرح می‌کند و در جواب مخالفان می‌گوید: «حال که منتقدان آراه مرا به حکم ادبیات محکوم می‌کنند بی آنکه هرگز بگویند که مقصودشان از ادبیات چیست بهترین جوابی که می‌توانم به آنان بدهم اینست که هنر نوشتن را بدون پیش‌داوری بررسی کنم : نوشتن چیست ؟ نوشتن برای چیست ؟ نوشتن برای چیست ؟ » پس این کتاب سه فصل اصلی دارد و یک فصل تکمیلی . در سه فصل اصلی (نوشتن چیست ؟ نوشتن برای چیست ؟ نوشتن برای چیست ؟) اصول و نظریه خود را درباره ادبیات شرح می‌دهد و در فصل تکمیلی (موقعیت نویسنده در سال ۱۹۴۷) آنها را به موقع «عمل» می‌گذارد ، یعنی بر نویسندگان همزمان خود تمیم می‌دهد و به حکم آراه بیان شده درباره آنان داوری می‌کند .

این کتاب از بدو انتشار مورد توجه اهل نظر و عامه خوانندگان و حتی

مخالفان فلسفه سارتر قرار گرفت . بسیاری از سخن‌سنان آنرا مهم‌ترین کتاب «ظری» (تئودیک) می‌دانند که در فرانسه در نیمه اول این قرن درباره ادبیات نوشته شده است . یکی از این منتقدان (Henri Deyra) درباره آن می‌گوید : «مهم‌ترین جوابی است که قرن بیستم به سؤال «ادبیات چیست؟» داده و بدینگونه فصل جدیدی در تاریخ ادب گشوده است . سارتر در این کتاب به اوج قدرت خود در تحقیق و مفاوضه می‌رسد . و منتقد دیگری (Serge Doubrovsky) این کتاب و کتاب رولان بارت^۱ را مهم‌ترین آثاری می‌داند که تا امروز ، در هر زمان و هر زبانی ، درباره ادبیات نوشته شده است .

قرن ما قرن سؤال و شك و خودآگاهی است . ادبیات هم از این چیر زمان برکنار نمانده است . از ایشروست که در بیست ساله اخیر ، شاید بیش از تمام ادوار گذشته ، درباره مسئله ادبیات اندیشیده و سخن گفته و ماهیت آنرا مورد سؤال و شك قرار داده‌اند تا به آگاهی متقن‌تری از آن نائل آیند . بدیهی است که امروز - که بیش از بیست سال از تاریخ نخستین چاپ این کتاب می‌گذرد - از حد بسیاری از آراء سارتر فراتر رفته و بهمدد علوم انسانی به نتایج تازه‌تری دست یافته‌اند . و این ضرورت تاریخ علم است ، خاصه در این عصر شتاب و جهش . اما کتاب سارتر در این خط میر نه تنها از بسیاری جهات گشاینده و آغازکننده راه است بلکه حتی نظریات تازه‌تر بر اساس آراء وی و با ابتداء به آنها مطرح شده و روبه تکامل رفته است . چندانکه می‌توان گفت که از بیست سال پیش تقریباً هیچ محققی کتاب معتبری درباره ادبیات ننوشته است که به نوعی - خواه موافق و خواه مخالف - از این کتاب متأثر نشده باشد . پس این کتاب دارای ارزش و اهمیتی دوگانه است : هم از نظر اصول و عقایدی که در آن عرضه شده و هم به لحاظ مقامی که از هم اکنون در تاریخ آگاهی‌های انسان به اعمال خود به دست آورده است .

درباره ترجمه

هنگامی که در چند سال پیش یکی از مترجمان کتاب حاضر قسمتی از فصل اول آنرا ترجمه و در مجله‌ای منتشر کرد^۲ لازم دید که در مقدمه آن توضیحی

۱ - R. Barthes اثر Le Degré zéro de l'écriture چاپ پاریس سال

۱۹۵۳ .

۲ - مجله «چنگ اصفهان» ، دفتر سوم ، تابستان ۱۳۴۵ ، ص ۱۳-۲۸ .

بدهد : د مباحث ادبی و هنری آسان به فارسی در نمی آید : مصطلحات فن غیر کافی و نارساست و حدود و ثغور الفاظ و معانی مشخص نیست . اما خوشبختانه در ترجمه این قبیل متون شاید حفظ سبک نویسنده در درجه اول اهمیت نباشد : مهم باز گفتن معانی است به روشن ترین بیان و ساده ترین شکل . مترجم با همه کوششی که در رعایت امانت به کار برده است ناچار گاهی کلمات را جا به جا کرده و گاهی برای روشنی کلام و وضوح مطلب کلمه ای از خود افزوده یا جمله ای از اصل برداشته است ... از این امر متأسف است ، اما راهی هم جز این نمی بیند . لیکن اکنون خوشوقت است که بگویند از این نظر عدول کرده است : دقت و کوشش و تجربه بیشتر نشان داد که حتی در این قبیل متون نیز می توان رعایت امانت را کاملاً به جا آورد . برای اثبات این مدعا کافی است که ترجمه قسمت مذکور در آن مجله و در این کتاب با هم مقایسه شود تا تفاوت آشکار گردد . مداخله مترجمان در متن کتاب شاید جمناً در هر صفحه بیش از یک یا دو کلمه نباشد که به ناچار برای رعایت سیاق عبارت فارسی یا ایضاح مطلب افزوده یا جا به جا شده است . بنابراین اگر گاهی بعضی جمله ها طولانی یا فهم بعضی معانی سنگین می نماید به سبب رعایت سبک نویسنده و غموض خود مطلب بوده است . و به هر حال این کتابی نیست که به یک بار خواندن بتوان همه نکاتش را دریافت . برای خواننده ای که آنرا بیش از یک بار بخواند یا احیاناً دنج تطبیق آنرا با متن اصلی بر خود هموار کند شاید اندکی از تلاشی که مترجمان در روشنی بیان یا حفظ اصول ذبیان فارسی به کار برده اند آشکار گردد . اما به هر صورت هیچ ترجمه ای نیست - مگر با مداخله ناروای مترجم و با تغییر سبک و چه بسا معانی مؤلف - که دنگی از متن اصلی با خود نداشته باشد و بیش و کم در زبانی که به آن ترجمه شده است غریب ننماید . گذشته از آنکه از این امر گزیری نیست شاید این حسن باشد و نه عیب . زیرا خواننده همواره باید هشیار باشد که اثری از نویسنده ای بیگانه می خواند که به زبانی دیگر نوشته شده بوده است . و اتفاقاً یکی از خدماتی که مترجمان هر زمان برای فرهنگ کشور خود انجام داده اند در دست در همین است . اما اینجا جای این بحث نیست .

تنها موردی که مترجمان بد خود حق داده اند که در اصل کتاب دست ببرند در انتقال حواشی نویسنده به متن بوده است تا جا برای توضیحات ایشان باز باشد . اما این حواشی را با حروفی ریزتر و با عرضی کمتر از خود متن چاپ کرده اند ، بطوریکه تشخیص آنها به آسانی ممکن گردد ، جز در یک مورد که حاشیه چندان منسل و مطلب چندان مهم بود که لازم دیده نشد تا تمایزی میان

متن و حاشیه نویسنده داده شود (صفحه ۳۰ تا ۳۸). اما آنچه در ذیل صفحه‌ها آمده است تماماً از مترجمان است: توضیحی است درباره نویسنده‌ای یا کتابی یا کلمه‌ای یا مطلب مشکلی.

در مورد افزایش این تعلیقات به متن کتاب، و در نتیجه افزایش حجم و قیمت کتاب، مدتی مترجمان در تردید بودند: آیا بهتر نبود که این کتاب، چنانکه مثلاً ترجمه‌های انگلیسی و آلمانی آن، بدون هیچگونه تملیق و تحشیه‌ای چاپ می‌شد؟ اما بیم آن بود که بسیاری از خوانندگان در فهم مطالب درمانند و از ادامه خواندن چشم‌پوشند. این بود که مترجمان از صرف وقت و تحمل زحمت نهراسیدند و تا آنجا که مقدورشان بود در ذیل صفحه‌ها به توضیح مشکلات پرداختند. اما این کار البته به سهولت صورت نگیرد، خاصه در مورد جستجوی نام‌گوشده یا نویسنده‌ای که در متن کتاب شعری یا عبارتی از او آورده شده بود یا تفحص مطلبی که در متن فقط نامی از صاحبش رفته بود.

در حین ترجمه این کتاب، ترجمه انگلیسی آن نیز همواره در پیش‌چشم بوده است. اما در این ترجمه - که نخستین بار در سال ۱۹۴۹ صورت گرفته و سپس با حک و اصلاح و مقدمه تازه در سال ۱۹۶۵ تجدید چاپ شده و فعلاً رایج‌ترین ترجمه انگلیسی موجود است^۱ - متأسفانه از همان سطور نخست سهواً و لغزش‌ها و افتادگی‌هایی راه یافته که اغلب مغلط‌مناسبت و گاهی بکلی ناقص غرض نویسنده^۲. اما البته در موارد متعدد مورد استفاده بوده و پاره‌ای از

۱ - اینهم مشخصاتش برای کسانی که بخواهند به آن دسترس یابند.

What is Literature ?, translated by B. Frechtman, Harper and Row, New York, 1965.

۲ - اشاره به پاره‌ای از این اقلاط برای کسانی که ترجمه انگلیسی را می‌خوانند یا احیاناً بخواهند میان ترجمه حاضر و آن ترجمه مقایسه‌ای بکنند شاید بیجا نباشد. مترجم در همه جا *Sans doute* فرانسه را که، به خلاف معنای ظاهری‌اش، متضمن شك و تردیدی است به «بی‌شك» و «بی‌تردید» ترجمه کرده است. در صفحه ۳ کتاب، آنجا که سارتر می‌گوید، «نقاش نمی‌خواهد روی پرده‌اش نشانه بکشد، بلکه می‌خواهد شیئی بیافریند» (صفحه ۱۰ کتاب حاضر)، مترجم انگلیسی می‌گوید، «نقاش نمی‌خواهد شیئی بیافریند» که کاملاً خلاف مقصود نویسنده است. مترجم انگلیسی کلمه *Sans* فرانسه را که چندین معنی دارد که باید از نحوای تکلام دریافت اغلب به *meaning* ترجمه کرده و در نتیجه در صفحه ۷ (صفحه ۱۹ کتاب حاضر) آنجا که سارتر می‌گوید، «کلمات ادامه و متمم حواس اوست، چنگال و شاخک و هینک اوست» این جمله مضحك را آورده است، «کلمات ادامه

←

مشکلات به مدد آن گشوده شده است .

در آخر کتاب لغتنامه‌ای از طرف مترجمان افزوده شده است شامل توضیح بعضی لغات و اصطلاحات که بیش از یک بار در متن کتاب به کار رفته است و ذکر آنها در ذیل صفحه‌ها موجب به هم خوردگی نظم صفحه بندی و سنگینی بی مورد متن و چه بسا سردرگمی خواننده می‌شد . پاره‌ای از این اصطلاحات ، چنانکه ملاحظه خواهد شد (مثلاً «اسطوره» و «حالیّت» و «دیالکتیک») ، جای بسیار می‌گرفت و به حواشی دیگر لطمه می‌زد و دست کم باعث زشتی ظاهر صفحه و قطع رشته مطالعه خواننده می‌شد . بنابراین ترجیح داده شد که این قبیل توضیحات به آخر کتاب منتقل شود . با اینحال گاهی در ذیل صفحه‌ها ، برای راهنمایی بیشتر خواننده ، به صراحت به لغتنامه آخر کتاب رجوع داده شده است . در این لغتنامه کوششی به کار رفته است تا لغاتی آورده شود که دانستن آنها نه تنها برای فهم کتاب که برای مطالعه عادی خواننده و افزایش معلومات فلسفی او خاصه در زمینه اگزیستانسیالیسم نیز مفید باشد .

چنانکه گفتیم ، این کتاب در اصل چهار فصل داشته است . فصل چهارم آنرا - به نام «موقعیت نویسنده در سال ۱۹۴۷» - به چند دلیل ترجمه نکرده و در اینجا نیاورده ایم . یکی به دلیل آنکه اصول نظری نویسنده در همان مفصل اول بیان شده و فصل چهارم در واقع کاربرد آنهاست در مورد نویسندگان فرانسوی ، آنها هم فقط در موقعیت سال ۱۹۴۷ (تاریخ نگارش کتاب) ، دلیل دیگر آنکه اشارات سارتر در آن فصل اغلب به آثار نویسندگان درجه دوم و سوم فرانسوی است که بسیاری نه تنها در ایران که در خود اروپا و حتی فرانسه اکنون

و متمم معانی اوست ، چنانکه وشاخك وعینك اوست ، (و عجب آنکه عاقبت در صفحه ۱۴ کتاب معنای حقیقی آنرا دریافته و به sonne ترجمه کرده ، اما اغلاط پیشین خود را تصحیح نکرده است) در صفحه ۱۷ (صفحه ۴۲ کتاب حاضر) برای یافتن مرجع ضمائر به زحمت افتاده و معنای چند جمله را بکلی مخدوش کرده است . مثلاً این جمله ساده را ، « زیرا خدا ، اگر وجود می‌داشت ، چنانکه بعضی از عرفا آنرا دریافته اند ، نسبت به انسان در موقعیت می‌بود » (که مفهوم کلمه « آنرا » به جمله بعد راجع می‌شود و نه به کلمه « خدا ») اینگونه ترجمه کرده است ، « زیرا خدا ، اگر وجود می‌داشت ، چنانکه بعضی از عرفا او را دیده اند ... الخ » که بیشک یعنی « خدا را دیده اند » و این نه تنها خلاف معنای عبارت است که نافی تمام فلسفه سارتر نیز !

گمنام و ناشناخته و از یاد رفته‌اند . سه دیگر آنکه در صورت اقدام به ترجمه ، تعلیقات و توضیحاتی لازم بود زائد بر متن و شاید دو برابر آن و به هر حال بسی بیش از حواشی سه فصل اول ، و بدین ترتیب حجم کتاب به سه برابر حجم فعلی آن می‌رسید و بهای آن به‌همین نسبت گران‌تر می‌شد بی آنکه بر فایده آن چندان افزوده گردد . و انگهی ترجمه همین سه فصل دو سه سال به درازا کشید و ترجمه فصل آخر نیز دست کم همین میزان وقت می‌خواست و ناشر و مترجمان و شاید خوانندگان را دیگر چنین حوصله‌ای نبود . اما امید هست که در آینده آن فصل نیز ترجمه و جداگانه چاپ شود .

کتاب «ادبیات چیست؟» ، چنانکه اشاره شد ، از بدو انتشار مورد بحث و گفتگوی فراوان بوده و بسیار کان در رد و قبول آن و در تأیید و تنمیب یا جرح و تعدیل آن سخن‌ها گفته‌اند . حتی امروز ، پس از طی بیست سال از تاریخ نخستین چاپ آن ، کمتر مقاله یا سخنرانی یا کتابی در موضوع شناخت ادبیات دیده می‌شود که به‌مناسبت اشاره‌ای به کتاب سارتر در آن نباشد . این بحث‌ها و نظرها همیشه جالب و آموزنده است و اغلب برای توضیح یا تکمیل مطالب این کتاب مفید و لازم . یکی از مترجمان کتاب حاضر (ابوالحسن نجفی) که از چند سال پیش به کار تهیه و تنظیم این آراء و عقاید پرداخته است در نظر دارد که در آینده‌ای نه‌چندان دور آنها را در مجلدی گرد آورد و به مدد نظریات جدیدی که در علوم انسانی خاصه در علم زبانشناسی مطرح شده است بررسی و حل‌الجی کند و همه را در کتابی ، به عنوان مکمل کتاب حاضر ، منتشر سازد . از همین روست که در کتاب حاضر ، مترجمان در باره قوت و ضعف استدلالات و صحت و سقم آراء سارتر مطلقاً حکمی نکرده و این کار را به آینده وا گذاشته‌اند . بنابراین اگر از خود سخنی گفته‌اند فقط به‌منظور توضیح سخن نویسنده بوده است و بس .

مقدمه نویسنده

يك احمق جوان می نویسد : «اگر می خواهید ملتزم شوید منتظر چیستید ؟ چرا نمی روید در حزب کمونیست اسم بنویسید ؟» يك نویسنده بزرگ^۱ که به کرات ملتزم شده و به مراتب فسخ التزام کرده اما اینرا از یاد برده است به من می گوید : «بدترین هنرمندان ملتزم ترین آنانند : نقاشان شوروی را ببینید .» يك منتقد پیریه آرامی شکوه می کند : «شما می خواهید خون ادبیات را بریزید ؛ تحقیر آثار ذوقی از سرتاسر مجله شما^۲ گستاخانه به چشم می خورد .» يك تهی مغز مرا خودسر می نامد که مسلماً در نظر او زشت ترین دشنام است . يك نویسنده که شهرت خود را به زحمت از جنگ اول تا جنگ دوم کشانده است و شنیدن نامش گاهی خاطرات عاشقانه سوزناکی در دل پیر مردان زنده می کند به من خرده می گیرد که چرا پروای جاودانگی ندارم : بحمدالله او خود تعدادی مردان اصیل و شریف را می شناسد که تنها امیدشان به همین است . در نظر يك مقاله نویس امریکائی خطای من اینست که هرگز نه آثار پرگسون را

۱ - ظاهراً اشاره به آندره ژید است.

۲ - مقصود مجله « دوران جدید » (Les Temps Modernes) است که

بمدیریت «ژان پل سارتر» از ۱۹۴۵ تا امروز مرتباً منتشر شده است.

خواننده‌ام و نه آثار فروید را. و اما فلوید بر آنکه هیچگاه تن به التزام نداد
گویا همواره چون باری از حسرت و پشیمانی بر خاطر من سنگینی
می‌کند. و زیر کان چشمک می‌زنند: «پس تکلیف شعر چه می‌شود؟ و
تکلیف نقاشی؟ و تکلیف موسیقی؟ آیا اینها را هم می‌خواهید ملتزم
کنید؟» ستیزه‌گران می‌پرسند: «موضوع چیست؟ ادبیات ملتزم؟ خوب،
این همان رئالیسم سوسیالیستی است، مگر اینکه بروز مجدد «پوپولیسم»
باشد با پر خاشی بیشتر.»

چه خز عباتی! این نیست جز اینکه مردم تند و بد می‌خوانند

۱ - گوستاو فلوید (رمان نویس بزرگ فرانسوی در قرن نوزدهم)
به عنوان نمونه مشخص نویسنده‌ای که با سوء نیت از التزام گریخته است غالباً
مورد استناد و انتقاد سارتر بوده است تا جایی که سارتر اذیت، از چند سال پیش،
نصیم گرفت کتاب مستقلی درباره وی بنویسد. این کتاب که ظاهر آ پیش از هزار
صفحه خواهد داشت. و تا کنون قسمت‌هایی از آن جسته گریخته در مطبوعات فرانسه
به چاپ رسیده است - قرار است که در سال جاری منتشر شود. از هم اکنون
آنها یکی از شاهکارهای نقد ادبی معاصر می‌شمارند.

۲ - Populisme - انجمنی ادبی است که در سال ۱۹۲۹ پایه گذاری شد.
بانی آن لئون لومونیه (L. Lemonnier) و اعضای برجسته آن آندره
تریو و اورژن دابی و ژان پروو و هانری پولای بودند. این
نویسندگان اشخاص داستانهای خود را از میان مردم خرده پا و متوسط الحال
انتخاب می‌کردند و در وصف حالات روحی و زندگی روزانه آنان رئالیسم دقیق
موشکافانه‌ای بکار می‌بردند و بدینوسیله با ایجاد نوعی «ادبیات عامه» پسند
می‌خواستند در برابر «ادبیات روشنفکری» و «ادبیات مجلسی» سالهای ۱۹۲۰
تا ۱۹۳۰ واکنشی نشان دهند و به ادعای خود، هوای پاک و تیر و بخشی
در فضای هنر و ادب بدمند. جایزه‌ای هم بنام «جایزه پوپولیست» در ۱۹۳۱
به وجود آمد که هنوز هم همه ساله به‌رمانت‌هایی تعلق می‌گیرد که کم و بیش از عقاید
نخستین پایه‌گذاران این جنبش ادبی ملهم باشد. این انجمن پس از مرگ
بسیاری از اعضای مؤسسش عملاً از فعالیت بازمانده است.

و پیش از آنکه بفهمند داوری می کنند. پس از اول شروع می کنیم. این کار هیچکس را خوش نمی آید، نه شما را، نه مرا. اما چاره چیست؟ باید میخ را فرو کرد. و حال که منتقدان آراء مرا به حکم ادبیات محکوم می کنند بی آنکه هرگز بگویند که مقصودشان از ادبیات چیست، بهترین جوابی که می توانم به آنان بدهم اینست که هنر نوشتن را بدون پیش داوری بررسی کنم. نوشتن چیست؟ نوشتن برای چیست؟ نوشتن برای چیست؟

راستی را گویی هیچکس تا کنون چنین پرسشی از خود نکرده

است.

فصل اول

نوشتن چیست ؟

نه ، ما نمی خواهیم نقاشی و مجسمه سازی و موسیقی را «هم» ملتزم کنیم ، یا دست کم نه به شیوه ای یکسان. و چرا اصلاً بخواهیم چنین کاری بکنیم ؟ در قرون گذشته ، هرگاه نویسنده ای نظری در باره کارش ابراز می داشت آیا بی درنگ از او می خواستند که آنرا بر هنرهای دیگر تعمیم دهد؟ اما امروز برازنده می نماید که به زبان موسیقی دان و ادیب از نقاشی سخن بگویند و به زبان نقاش از ادبیات. پنداری هنر باطناً دارای جوهری یگانه است که به یکسان در این زبانها تجلی می نماید (به شیوه « جوهر اسپینوزائی»^۱ که هر يك از صفاتش انعکاس تام و تمامی است از آن) .

۱ - Substance Spinoziste - آئین فلسفی اسپینوزا (فلسوف هلندی در قرن هفدهم) نوعی مشرب وحدت وجودی است که به موجب آن خدا «جوهر» ی است متشکل از «صفات» (Attributes) بی شمار که ما از این صفات فقط دو صفت را می شناسیم: «تعلل» (یا «نفس متفکر») و «امتداد در زمان و مکان» (یا «جسم») را. جهان مجموع حالات این دو صفت است و انسان ترکیبی از حالات تمقل و امتداد. اختلاف میان خدا و جهان امری است اعتباری و در حقیقت ناشی از اختلاف میان دو «دیدگاه». در نظر اسپینوزا، «جوهر» چیزی است که به خود قائم باشد و به خود تمقل شود ، یعنی ادراک آن محتاج نباشد به ادراک چیز دیگری که جوهر از آن برآمده باشد؛ و «صفت» چیزی است که ذهن آنرا به عنوان یکی از عناصر متشکل ذات جوهر در یابد . پس جوهر یکی بیش نیست ، اما صفاتش بی شمار است و هر يك از این صفات نمودار کامل آن جوهر- (برای اطلاع بیشتر رجوع شود به «سیر حکمت در اروپا» ، تألیف محمد علی فروغی، جلد دوم، فصل دوم، بخش دوم)-.

شاید استعداد هنری در اصل و منشاء خود مبتنی بر انتخابی بی تفاوت و بی تمایز باشد که بعداً بر اثر مقتضیات محیط و پرورش هنرمند و تماس با جهان به صورت‌های متمایز و مشخص درمی‌آید. شاید نیز هنرهای يك دوره از تاریخ متقابلاً درهم تأثیر می‌کنند و از عوامل اجتماعی یکسانی متأثر و مشروط می‌شوند. ولی کسانی که می‌خواهند فلان نظریه ادبی را به استناد آنکه مثلاً بر موسیقی منطبق نیست سخیف و مهمل جلوه دهند نخست باید ثابت کنند که هنرها باهم مطابق و موازنند.^۱

و اما چنین مطابقه و موازنه‌ای در میان نیست. در این مورد، چنانکه در دیگر موارد، نه همان صورت ظاهر متفاوت است و بس که مایه کار نیز هم. رنگ‌ها و صوت‌ها را به کار بردن چیزی است غیر از بیان مفاهیم و مقاصد با کلمات. نت‌ها و رنگ‌ها و نقش‌ها «نشانه»^۲ نیستند، یعنی بر چیزی خارج از وجود خود دلالت نمی‌کنند. البته کاملاً محال است که بتوان آنها را منحصرأ به خودشان مقصور کرد: تصور يك صوت خالص تصویری ذهنی است که هرگز مصداق خارجی ندارد. هر ثوبی و نتی^۳

۱- شاید اشاره‌ای باشد به کتاب «تطابق میان هنرها» (Lo correspondance entre les arts) که آنتین سوریو (E. Souriau) - استاد زیبایی‌شناسی دانشگاه «سوربن» در سال ۱۹۴۷ منتشر کرده و در آن کوشیده است تا میان ادبیات و هنرها رابطه‌ای بیابد و نوعی توازی و تقارن ایجاد کند.

۲- *Signe* - چنانکه در مقدمه گفته شد، «نشانه» دو رو دارد، «دال» و «مدلول»، که دال بر مدلول دلالت میکند و مجموع آنها، البته بر حسب قرار تلویحی یا تصریحی، بر چیزی که خارج از وجود آنهاست. (برای توضیح بیشتر به مقدمه مراجعه شود.)

۳- *Merleau-Ponty* - فیلسوف و محقق معاصر فرانسوی، پیرو اگزیستانسیالیسم و پدیدارشناسی، از دوستان سارتر و از پایه گذاران مجله دوران جدید. (۱۹۶۱ - ۱۹۰۸)

در کتاب «پدیدارشناسی ادراک»^۱ به درستی نشان داده است که هیچ کیفیتی یا هیچ احساسی آنچنان پاک و مجرد نیست که هیچ دلالتی در آن نفوذ نکند، یعنی به چیزی بیرون از خود رجوع ندهد.^۲ اما معنای مبهم ناچیزی که در نهاد آنهاست و مثلاً از شادی گونه‌ای یا از اندوه سرسندای حکایت می‌کند محصور در وجود آنهاست یا چون هاله حرارت به گرد آنها می‌لرزد، و آن خودش رنگ و صوت است. کیست که نتواند رنگ سبز سبب را از طراوت ترشگونه آن تمیز دهد؟ و همین‌قدر که از «طراوت ترشگونه سبز سبب»^۳ نام می‌بریم آیا سخن به‌گزاره نمی‌گوئیم؟ این رنگ سبز است و آن سرخ، همین و بس. اینها شیئی خارجی‌اند، یعنی به‌خودی‌خود و برای خود وجود دارند.

البته واضح است که می‌توان، به‌حسب قرارداد، ارزش «نشانه» برای آنها قائل شد. بدینگونه است که سخن از «زبان گلها» به‌میان می‌آید. ولی هرگاه، پس از موافقت قبلی، گل سرخ برای من معنای «وفاداری» بدهد، حقیقت اینست که من دیگر آنرا به‌صورت گل سرخ نمی‌بینم؛ نگاه من از آن عبور می‌کند تا در ورای آن به‌این خاصیت انتزاعی برسد. پس من گل سرخ را فراموش می‌کنم؛ من اعتنائی به گلبرگهای افشان آن، به‌عطر ملایم مانده آن ندارم؛ حتی وجود آنرا حس نکرده‌ام.

۱ - *Phénoménologie de la perception* - منتشر در سال ۱۹۴۵.

۲ - يك مثال ساده در مورد اینکه رنگ فقط رنگ نیست و به‌چیز دیگری هم دلالت می‌کند (یا به‌عبارت دیگر «بار عاطفی» دارد) رنگ سرخ است که یاد آور خون است و بنا بر این «نشانه» خطر است (چراغهای راهنمایی و داندگی، صلیب سرخ و غیره) و «مظهر» جنگ و انقلاب (ارتش سرخ، پرچم سرخ، لباس نظامیان و غیره). پس هیچ بیننده‌ای نمیتواند در رنگ سرخ فقط سرخی ببیند و مفاهیم دیگری خواهی نخواهی همراه با آن در ذهنش نقش نبندد.

۳ - ظاهراً پاره‌ای است از شعری.

این بدان معنی است که رفتار من هنرمندانه نبوده است، زیرا که برای هنرمند، رنگ و بو و دسته گل و صدای برخورد قاشق به بشقاب، به منتهی درجه شیء است. هنرمند بر روی کیفیت صدا و صورت مکث می کند، پیوسته به آن باز می گردد و به هشی آن فریفته می شود. همین رنگ قائم به ذات است، همین «رنگ شیء شده» است که هنرمند آنرا به پرده نقاشی خود منتقل می کند و تنها تغییری که در آن می دهد اینست که آنرا به صورت شیئی خیالی در می آورد، حاشا که او رنگ و آهنگ را چون «زبان» بنگرد.

این حکم البته براغلب است نه بر کل. عظمت و اشتباه کله ادرا نیست که می کوشید تا نقشی بسازد که هم «شیء» باشد و هم «نشانه». آنچه در مورد اجزاء آفرینش هنری صادق است در مورد ترکیب این اجزاء نیز صادق می کند: نقاش نمی خواهد روی پرده اش «نشانه» بکشد، بلکه می خواهد «شیء» بیافریند؛

می گویم «بیافریند» و نمی گویم «تقلید کند» و همین کافی است تا ساخته های بلاغت آقای «شارلاتین» (Ch. Estienne) را نقش بر آب کند که مسلماً از گفته من هیچ نفهمیده است و پی در پی اشباح خیالی را با شمشیر به دویم می کند.

و اگر رنگ های سرخ و زرد و سبز را در کنار هم می نهد هیچ دلیلی نیست تا از ترکیب آنها معنای مشخصی بر آید، یعنی مصرحاً بر چیز دیگری دلالت کند. بی شک در نهاد این ترکیب بندی نیز روحی هست، و چون موجباتی، هر چند پنهانی، در کار بوده که نقاش رنگ زرد را به جای بنفش برگزیده است می توان ادعا کرد که آفرینش این اشیاء انعکاسی است از ژرف ترین کشش ها و انگیزه های درونی او. منتهی، این اشیاء هرگز خشم

۱ - Klee - نقاش معروف آلمانی (۱۹۴۰ - ۱۸۷۹) که نخست پیرو

سبک «سوررئالیسم» بود و سپس به «تجریده» گرائید.

رد لیره و شادی نقاش را «بیان» نمی‌کنند (آنگونه که مثلاً کلام یا حالت چهره بیان می‌کند). تنها می‌توان گفت که اشیاء به عواطف او «آغشته» اند. و چون عواطف پنهانی نقاش در قالب رنگ‌هایی تجلی می‌کنند که قبلاً به خودی خود معنی‌گونه‌ای داشته‌اند، ناچار آن عواطف مغشوش و مبهم می‌شوند تا جایی که هیچکس نمی‌تواند آنها را بعینه بازشناسد و مشخص کند.

آن شکاف زرد آسمان را که برفراز «جُلُ جُنا» است تئتوره^۱ بر نگزیده است تا اضطراب و خلجان را «برساند» یا حتی «برانگیزد». آن شکاف، خود، اضطراب است و در عین حال آسمان زرد است. و این نه‌بدان معناست که «آسمان اضطراب» باشد یا «آسمان مضطرب»، بلکه اضطرابی است که به صورت شیئی درآمده است، اضطرابی است که شکل شکاف زرد آسمان را گرفته است و، فی‌الحال، به صفات خاص اشیاء آمیخته و آغشته است؛ یعنی به نفوذ ناپذیری آنها، به امتداد آنها در مکان، به حضور مداوم و کور کورانه آنها در زمان، به وجود خارجی آنها و به روابط پیماری که با دیگر اشیاء دارند. یعنی که دیگر قابل «خوانده شدن» نیست (آنچنانکه مثلاً علامات راهنمایی و رانندگی)، بلکه همچون کوشش عظیم و بی‌وده‌ای است. کوششی که همواره میان زمین و آسمان معلق می‌ماند - برای بیان چیزی که طبیعت اشیاء آنها را از بیان آن باز می‌دارد.

و بر همین وجه، می‌توان گفت که معنای فلان آهنگ موسیقی

۱ - Tintoret - نقاش ایتالیایی، متولد «ونیز»، (۱۵۹۴ - ۱۵۱۸)

که آثارش بیشتر جنبه مذهبی دارد و خاصه مصلوب شدن عیسی را روی تپه و جل جنا، نقش کرده است. سادتر به و تئتوره، علاقه بسیار می‌ورزد و حتی کتابی درباره وی نوشته که ناتمام مانده است.

اگر به هر حال بتوان معنایی برای آن قائل شد - چیزی خارج از وجود خود آهنگ نیست، و این به خلاف افکار و مفاهیم است که همواره می‌توان آنها را از چندین طریق به‌رسانی بیان کرد. می‌گوئید که این آهنگ شاد است و آن يك غمناك، اما هر چه بگوئید همیشه کمتر یا بیشتر از آنچه در خود آهنگ هست گفته‌اید. نه از آنرو که هنرمند عواطفی غنی‌تر و متنوع‌تر از عواطف دیگران دارد، بل از آنرو که عواطفش - که شاید منشاء مضامین آفریده اوست - هنگامی که به قالب نت‌های موسیقی منجمد می‌شده استحاله یافته و تغییر ماهیت داده است. فریادی که بر اثر دردی کشیده شود نشانه دردی است که موجب فریاد بوده است. اما آوازی که از روی دردی خوانده شود هم خود درداست و هم چیز دیگری سوازی درد. و اگر بخواهیم اصطلاحات خاص اگزستانسیالیسم را به کار ببریم می‌گوئیم این دردی است که هستی‌اش «برون زیست» نیست، «درون زیست» است، یا به عبارت دیگر: «وجود حصولی» ندارد، «وجود حضوری» دارد.^۱

۱ - بر طبق فلسفه اگزستانسیالیسم، وجود بر دو گونه است: وجود حضوری (être) و وجود حصولی (existence). فی‌المثل سنگ دارای وجود حضوری است (یعنی هستی آن در درون ذات آنست) و خارج از محیط عمل ذهن صاحب شعور، وجود حصولی ندارد (یعنی هستی دیگری را نمیتواند بیرون از ذات خود حاصل کند). پس وجود حصولی «حالت» نیست و عمل است، گذشتن از مرحله امکان به مرحله واقعیت است، و یا به قول‌های دیگر، در سر بر آوردن در حقیقت هستی است. و این معنی در ریشه کلمه *exister* هم مستتر است: وجود حصولی یعنی عمل کسی که از آنچه هست حرکت میکند تا در حد آنچه پیش از آن فقط ممکن بود مستقر شود، (*exister*).
 بقول‌های دیگر: «این جمله که انسان وجود (حصولی) دارد، جواب به این سؤال نیست که آیا انسان هست یا نیست، بلکه جواب باین سؤال است که ماهیت انسان چیست.» بنابراین «وجود (حصولی) داشتن» به لفظ دیگر همان «در موقعیت بودن» (*être en situation*) است، یعنی روابط مشخص متقابل با جهان و با دیگر موجودات ذی‌شعور برقرار کردن.

ولی خواهید گفت: نقاش اگر نقش خانه‌ای را بکشد چه؟ بله، نکته در همین است که نقاش نقش خانه را «می‌کشد»، یعنی خانه‌ای خیالی را روی پرده خود می‌آفریند و نه آنکه کلمه «خانه» را بنویسد. و خانه‌ای که بدان شکل به وجود آمده است دارای همان ایهام و «چندگونگی» خانه‌های واقعی است. نویسندگان می‌تواند شما را ارشاد کند و مثلاً اگر زاغه‌ای را وصف می‌کند آنرا مظهر بیدادگری‌های اجتماع بیند و خشم شما را برانگیزد. حال آنکه نقاش خاموش است: اگر نقش زاغه‌ای را رسم کند فقط زاغه‌ای از زاغه‌ها را به شما نشان داده است، همین و بس، و شما مخیرید که هر چه می‌خواهید در آن ببینید. این زاغه هرگز «مظهر» فقر و بدبختی نیست. اگر می‌خواست چنین باشد می‌بایست از صورت «شبی» بیرون رود و به صورت «نشانه» درآید. نقاش بد در جستجوی «نمونه نوعی» (تیپ) است، یعنی در جستجوی عرب یا کودک یا زن بطور اعم. حال آنکه نقاش خوب می‌داند که عرب یا رنجبر نمونه نه در عالم واقع وجود دارد و نه روی پرده نقاشی. از اینرو کارگری را، کارگری از کارگران را به شما نشان می‌دهد. و ما کارگری از کارگران را چگونه در نظر می‌آوریم؟ به صورت مجموعه‌ای از امور متناقض. اهمیت افکار و همه احساسات اینجا جمع‌اند و با عدم تمایزی عمقی روی پرده نقاشی بهم آمیخته‌اند، بی آنکه هیچیک برتر یا فروتر از دیگری جلوه‌گر شده باشد. با شماست

۱ - در واقع، نمونه نوعی (تیپ) چیست؟ حقیقتی که فقط يك «روبه» دارد. وقتی مولیر نمونه «خسیس» را می‌سازد، از انسان فقط رویه خمتش را نشان می‌دهد. و حال آنکه انسان، مانند هر واقعیت دیگری، چندین رویه دارد (بر حسب آنکه از چه زاویه‌ای دیده شود) که بعضاً با یکدیگر در تضاد و تناقضند. منظور سارتر از «مجموعه امور متناقض» همین نکته است. پس از اینجا می‌توان نتیجه گرفت که وظیفه هنرمند فقط کوشش برای «توصیف» است، و نه «تفسیر» که کار نویسندگان است.

که از این میان هر کدام را که می‌خواهید انتخاب کنید .
 هنرمندان نیک دلی بوده‌اند که گاهی کوشیده‌اند تا تأثر و تألم مارا
 برانگیزند : صف طولانی کارگران را در میان برف به انتظار استخدام ، یا
 چهره لاغر و باریک بیکران را ، یا صحنه‌های جنگ را رسم کرده‌اند ،
 ولی همچون «فرزند مبذر» گروزا دردل بیننده بی‌اثر بوده‌اند. می‌گوئید
 پس «کشتار گرنیکا»^۲ چه ؟ ولی آیا گمان می‌برید که تماشای این شاهکار
 یک نفر را همراه یا حتی هم عقیده مبارزان آزادی اسپانیا کرده باشد؟ و
 با اینحال چیزی در آن گفته شده است که هرگز نمی‌توان به تمامی آنرا
 دریافت و هزاران هزار کلمه لازم است تا بتوان آنرا به بیان در آورد .
 «آرلکن»^۳ های دراز پیکاسو ، با چندگونگی و جاودانگی شان ، با آن
 معنای نگفتنی و درنیافتنی که از لاغری منحنی اندامشان و از لوزی‌های
 رنگ رفته تن پوششان جدائی ناپذیر است ، عاطفه‌اند ؛ اما عاطفه‌ای که
 گوشت و پوست و استخوان پذیرفته است و این گوشت و پوست آن عاطفه
 را چنان در خود نوشیده است که کاغذ آب خشک کن مرکب را ، عاطفه‌ای
 ناشناختنی ، گمگشته ، بیگانه با خود ، عاطفه‌ای که چهار بندش را از چهار

۱ - Grouze - نقاش فرانسوی ، در قرن هیجدهم ، که غالباً نقش‌هایی
 اخلاقی بر مبنای مسائل دینی رسم می‌کرده است ، مثلاً همین «فرزند مبذر» که
 ملهم از یکی از داستانهای معروف انجیل لوقا است .

۲ - Guernica - از معروف‌ترین کارها و شاید شاهکار پیکاسو است
 (سال ۱۹۳۷) . بسیاری آنرا مهم‌ترین اثر نقاشی معاصر و به هر حال از
 نیرومندترین آثار هنری عالم می‌دانند . «گرنیکا» نام یکی از شهرهای شمالی
 اسپانیاست (واقع در «باسک») که در جریان جنگ‌های داخلی آن کشور بر اثر
 حمله هواپیماهای آلمانی با خاک یکسان شد و کلیه مردم آن نابود شدند
 (۲۶ آوریل ۱۹۳۷) . تابلو پیکاسو ملهم از این ماجراست .

۳ - Arlequin - دلقک‌سیرک . پیکاسو دلقکان سیرک را موضوع بسیاری
 از نقاشیهای خود قرار داده است .

گوشه فضا کشیده و گسسته اند و با اینحال حی و حاضر و ملموس است. من شك نمی کنم که شفقت یا خشم می تواند موجب آفرینش آثار دیگری شود، اما شفقت و خشم در آنها محو و مستحیل می گردد تا جایی که هویت خود را از دست می دهد و چیزی به جا نمی ماند مگر اشیائی که در نهادشان روحی مبهم و مرموز هست. معانی را کسی نقش نمی کند و به آهنگ در نمی آورد. در این صورت، کیست که جرئت کند تا از نقاش و آهنگساز توقع التزام داشته باشد؟

ولی وضع نویسندگان این چنین نیست. نویسندگان، به خلاف هنرمند، با معانی و دلالات سروکار دارد. تازه در اینجا نیز باید قائل به تمایز شد: قلمرو «نشانه»ها و کلمه ها نثر است نه شعر. حکم شعر حکم نقاشی و پیکر تراشی و آهنگسازی است. (به من ایراد می کنند که از شعر نفرت دارم؛ شاهدش هم به قول آنها اینست که مجله «دوران جدید» به ندرت شعری درج می کند. اما، به عکس، این خود دلیل است که ما شعر را دوست داریم.)^۱ برای اطمینان خاطر در این باب، کافی است تا نظری به محصول شعری این زمان افکنده شود. در اینجا منتقدان بالحنی فاتحانه خواهند گفت: باری پس شما نمی توانید آرزوی التزام آنرا داشته باشید. درست

۱ - راست است. سارتر شعر را به حد پرستش دوست دارد. شاهدش مقالات بسیاری است که در این باره نوشته است، از جمله مقدمه های بسیار جالبی بر دیوان اشعار «بودلر» و «مالارمه». در کتاب حاضر خواهیم خواند: «ساده دلان مرا ضد شاعر و مخالف شعر قلمداد کرده اند. چه سخن ابلهانه ای! بدان می ماند که بگویند من ضد هوا و ضد آبم.» پس شعر در نظر سارتر قابل قیاس با هوا و آب است، یعنی عنصری است از عناصر طبیعت، که گرد بر گرد ماست، بیرون از وجود ماست، می توان آنرا استنشاق کرد، می توان آنرا لمس کرد، می توان از عمیان آن عبور کرد. اما گفته سارتر متضمن معنای دیگری هم هست: اگر شعر وجود دارد، پس ناع «غایب» است. این نکته درسطور آینده (در بحث از شعر «رمبو»^۲) روشن خواهد شد.

است. ولی من چرا اصلاً چنین آرزوئی بکنم؟ چونکه شعر هم مثل نثر کلمات را به کار می‌برد؟ ولی کلمات را به همانگونه به کار نمی‌برد، و حتی اصلاً آنها را به کار نمی‌برد. یعنی از کلمات «استفاده» نمی‌کند، بلکه حتی می‌توانم بگویم که به آنها استفاده می‌رساند.

شاعران از جمله کسانی‌اند که تن به «استعمال» زبان نمی‌دهند، یعنی نمی‌خواهند آنها را چون «وسیله» به کار برند. و چون در زبان و از طریق زبان - و زبان به عنوان نوعی ابزار - است که جستجوی حقیقت صورت می‌گیرد پس نباید چنین انگاشت که منظور شاعران تمییز حقیقت یا تبیین آنست. شاعران در این اندیشه هم نیستند که جهان را «نام‌گذاری» کنند و، حال چون بر این منوال است، اصلاً از هیچ چیز نام نمی‌برند. زیرا هر بار که ما از اشیاء نام می‌بریم حقیقت اینست که همواره نام را فدای شیئی می‌کنیم، یا اگر چون هگل^۱ سخن بگوئیم، «اسم» در قبال «مسمی» اهمیت خود را از دست می‌دهد تا مسمی اهمیت یابد.^۲

۱ - از قدیم‌ترین ایام در تعریف زبان گفته‌اند که «وسیله» ای است برای ایجاد ارتباط، یا تفهیم و تفهیم (برای توضیح بیشتر رجوع به مقدمه شود). در اینجا باید توجه داشت که سارتر استفاده از زبان به عنوان وسیله، را فقط کار نثر می‌داند نه شعر. این معنی در مطور بعد روشن خواهد شد.

۲ - Hegel - فیلسوف بزرگ آلمانی و پایه‌گذار دیالکتیک علمی (۱۸۳۱-۱۷۷۰).

۳ - «موریس بلانشو» (M. Blanchot) محقق و سخن‌سنج و رمان‌نویس معاصر فرانسوی معتقد است که هر بار که ما اشیاء را بنام می‌خوانیم در واقع شیئی را از خودش جدا می‌کنیم و آنرا محکوم به فنا می‌سازیم، و چون ادبیات ناچار از زبان است و زبان ناچار از نام‌گذاری اشیاء، بنا بر این ارتباط واقعی میان افراد بشر از طریق ادبیات ممکن نیست. بلانشو امید به روزی بسته است که ادبیات سرانجام همانگونه که اشیاء را نابود می‌کند خود را نیز نابود کند و در با رفتن آخرین نویسندگان، راز نگارش هم بی‌خبر از میان برود.

شاعران سخن نمی‌گویند، خاموشی هم نمی‌گزینند؛ حدیث آنان حدیث دیگری است. گفته‌اند که شاعران بادر آمیختن کلمات ترکیب‌ناپذیر و ساختن ترکیبات غریب می‌خواهند بنیاد کلام را بر اندازند^۱. ولی این گفته خطاست. زیرا که در این صورت می‌بایست نخست خود را به میان زبان «سودمند» (یعنی زبان به‌عنوان «وسیله‌انتفاع») افکنده باشند تا بکوشند که از آن میان مفردات را بیرون بکشند و به‌صورت ترکیبات کوچک شگفت در آورند، مثلاً «اسب» و «روغن» را استخراج کنند و از آن «اسب‌روغنی» بسازند. (این همان مثالی است که باتای آدر کتاب «تجربه درونی» آورده است.) علاوه بر اینکه چنین کاری به‌مدت‌زمان نامحدودی نیازمند است، اساساً پذیرفتنی نیست که کسی با قصد انتفاع و استفاده به‌زبان نزدیک شود و کلمات را ابزار کار بشمارد و در عین حال بیندیشد که خاصیت «ابزارمندی» را از آنها سلب کند.

حقیقت آنست که شاعر یکباره از «زبان به‌عنوان ابزار» دوری جست و برای بار اول و آخر راه و رسم شاعرانه را اختیار کرده است، یعنی راه و رسمی که کلمات را چون شیئی تلقی می‌کند و نه چون «نشانه». زیرا خصوصیت دوگانه نشانه (دال و مدلول) متضمن این معنی است که می‌توان به‌میل خود از آن عبور کرد، چنانکه نوراز شیشه، و دروای آن شیئی مدلول را طلب کرد با آنکه نگاد خود را بسوی «واقعیت» (یا

۱ - ظاهراً اشاره است به مکتب «سوررئالیسم» و شیوه «نگارش خودبخود» (برای توضیح مفصل رجوع شود به کتاب «مکتب‌های ادبی» اثر رضاسیدحسینی، فصل «سوررئالیسم».)

۲ - Bataille - ژرژ باتای - شاعر و محقق و درمان‌نویس معاصر فرانسوی (۱۸۹۷-۱۹۶۲) که شیوه کارش به‌سوررئالیسم و طرز تفکرش به‌اگزیستانسیالیسم نزدیک است؛ صاحب کتابهای «نفرت از شعر»، «تجربه درونی»، «ادبیات و بدی» و جز اینها؛ مدیر مجله مهم «انتقاد».

«وجود خارجی» (خود نشانه برگرداند و آنرا چون شیئی مطلوب در نظر گرفت .

کسی که سخن می گوید در آنسوی کلمات ، نزدیک مصداق کلمه است و شاعر در اینسو . کلمات برای متکلم اهلی و رامند و برای شاعر وحشی و خودسر . کلمات در نظر متکلم قراردادهائی سودمند و افزارهائی مستعمل اند که کم کم سائیده می شوند و چون دیگر به کار نیایند به دورشان می افکند . در نظر شاعر ، کلمات اشیاء طبیعی اند که چون گیاه و درخت به حکم طبیعت بر روی زمین می رویند و می بالند

اما اینکه می گوئیم که شاعر بر روی کلمات مکث می کند ، همچنانکه تقاش بر روی رنگها و آهنگساز بر روی صوتها ، نه بدان معناست که کلمات در نظر او فاقد هر گونه دلالتی باشند . در حقیقت فقط معنای کلمات است که به کلمات وحدت بیان و استقلال می بخشد ؛ اگر معنی نبود الفاظ چون اصواتی میان تهی یا خطوطی کج و معوج می آشفند و می پراکنند . منتهی ، چیزی که هست ، در این مورد نیز معنای الفاظ ، چون خود الفاظ و چون اشیاء ، امری طبیعی می شود و وضعی طبیعی می یابد ، و نه آنکه هدفی باشد همواره دور از دسترس که بشر برای رسیدن به آن پیوسته باید از خود به در آید و بسوی آینده جهش کند . معنی هم یکی از خواص الفاظ است ، نظیر حالت چهره برای چهره و نظیر شادی و اندوه مبهمی که در نهاد اصوات و الوان هست . معنی ، که در قالب الفاظ ریخته شده و جذب صورت ملفوظ و مسموع یا مکتوب و مشهود آن گشته و بدینسان غلظت یافته و تغییر ماهیت داده است ، نیز شییی است ، شییی ناآفریده ، جاوید ، قدیم . در نظر شاعر ، زبان یکی از انواع «ترکیب بندی»های دنیای خارج است .

سخننگوی عادی نسبت به زبان در موقعیت^۱ است، سخننگوی عادی محاط به کلمات است، کلمات ادامه و متمم حواس اوست، چنگال و شاخک و عینک اوست. سخننگوی عادی کلمات را از درون به کار می‌اندازد، آنها را همانگونه حس می‌کند که تن خود را، «جسم کلام» گرداگرد او را گرفته است و سخنگو به هستی آن درست و قوف ندارد (همانگونه که به هستی جسم خود مدام واقف نیست) و این جسم اثر وجودی او را بر جهان گسترش می‌دهد.

اما شاعر از زبان بیرون است، کلمات را از وارو می‌بیند، گوئی که او از جبر زندگی بشر آزاد است و چون بسوی آدمیان باز آید نخست با کلام چنان برخورد می‌کند که بامانعی، به جای آنکه اشیاء را نخست از طریق نامشان بشناسد، گوئی که در آغاز، بی واسطه الفاظ، تماسی خاموش با اشیاء می‌یابد و سپس بسوی دسته‌ای دیگر از اشیاء، که همان الفاظند، رومی آورد، آنها را لمس می‌کند، می‌مالد، می‌ورزد، می‌بوید، در آنها درخششی خاص می‌یابد و کشف می‌کند که میان آنها با زمین

۱ - En situation - «موقعیت»، چنانکه در مقدمه هم گفته شد، مجموع

اوضاع و احوال عینی است که موجود بشری در آنها قرار دارد. شخصیت هر کس در وهله نخست تابع «موقعیت» اوست، یعنی تابع اموری «ممکن» که او را در این مکان یا در آن مکان جغرافیائی قرار داده است، که او را در فلان لحظه از زمان فلکی و در فلان محیط اجتماعی بدنیا آورده است، که او را در فلان وضع اقتصادی و شیوه حکومتی بکاری واداشته است، که او را در معرض فلان فشار طبیعت یا جامعه گذاشته است، سخن کوتاه او را در «تاریخ» قرار داده است. پس موقعیت هر کس متضمن گذشته‌او، نژاد و طبقه‌او، وضع زندگی او، طرح‌های اوست و خلاصه مجموعه اموری که فردیت او را می‌سازد. «در موقعیت بودن» یعنی با جهان و مردم جهان در حال فعل و انفعال، تأثیر و تأثر بودن، یعنی روابط مشخص متقابل با جهان و با موجودات ذی‌شعور جهان برقرار کردن. و این، به لفظ دیگر، همان «وجود (حصولی) داشتن» است (رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۲).

و آسان و آب و همه‌اشیاء آفریده و حادث، پیوندی هست. چون نمی‌تواند آنها را به‌عنوان نشانه یکی از جلوه‌های جهان به‌کاربرد، ناچار کلمه را تصویر یکی از این جلوه‌ها می‌بیند. و این «تصویر لفظی» که به‌سبب مشابهتش با مثلاً درخت بید یا زبان گنجشک مورد انتخاب شاعر بوده است لازم نیست که حتماً همان کلمه‌ای باشد که ما برای نامیدن این اشیاء به‌کار می‌بریم. چون شاعر خارج از زبان است، به‌جای آنکه کلمات همچون دلالاتی باشند که او را از خودش بیرون ببرند و به‌میان اشیاء بیفکنند، شاعر آنها را چون دامی برای صید واقعیت‌گریز پامی بیند. الغرض، زبان تماماً در نظر او آئینه جهان است.

و فی الحال، تغییرات مهمی در سازمان درونی کلمه رخ می‌دهد: خصوصیات صوتی، و بلندی و کوتاهی، و اجزاء صرفی، و تأنیث و تذكیر، و هیئت ظاهری کلمه، چهره‌ای از گوشت و پوست برای او می‌سازند که «نمایشگر» معناست بیش از آنکه «مبین» آن باشد. از سوی دیگر، همینکه معنی تحقق و «فعلیت» یابد، صورت عینی کلمه متقابلاً در آن منعکس می‌شود و در نتیجه معنی به‌نوبه خود همچون تصویر «جسم کلام» تجلی می‌کند. و نیز همچون نشانه آن، زیرا که اولویت خود را بر لفظ از دست داده است. و چون کلمات، مانند اشیاء، «نا آفریده» و قدیم‌اند پس شاعر حکم نمی‌دهد که آیا کلمه برای شیشی به‌وجود آمده است یا شیشی برای کلمه.

بدینگونه، میان کلمه و مصداق خارجی آن پیوند دوگانه متقابلی برقرار می‌شود: از یک سو شباهتی سحرآمیز و از سوی دیگر دلالت این بر آن و آن بر این. و چون شاعر، چنانکه گفتیم، کلمه را «استعمال» نمی‌کند (یعنی آنرا به‌عنوان وسیله به‌کار نمی‌برد) پس از میان معانی متعدد یک کلمه فقط یک معنی را بر نمی‌گزیند: هر یک از این معانی به‌جای آنکه

هویت مستقل و وظیفه‌علیه‌ای داشته باشد در نظر او همچون کیفیت ذاتی کلمه جلوه می‌کند و در پیش چشم او با دیگر معانی کلمه مخلوط و ممزوج می‌شود. بدین طریق، شاعر با هر کلمه و تنها بر اثر «رفتار» شاعرانه خود، استعاره‌هایی به وجود می‌آورد که پیکاسو حسرت‌شان را داشت و آرزو می‌کرد که قوطی کبریتی بسازد که هم خفاش باشد و هم در عین حال قوطی کبریت.

فلورانس نام شهر است و نام گل^۱ و نام زن، پس می‌تواند در آن واحد هم «گلشهر» باشد و هم «زنشهر» و هم «گلدختر». و شیبی عجیبی که بدینگونه رخ می‌نماید سیلان «شط» را دارد^۲ و حرارت ملایم و سرخ «طلا» را^۳ و در آخر خود را با «شرمگینی و آراستگی» تسلیم می‌کند^۴ و با فرود آمدن و محو شدن تدریجی و مداوم صوت «س» آخر کلمه، شکفتگی پر آزر خود را تا بی‌نهایت ادامه می‌دهد. بر این مجموع، تأثیر خفی و مکنون زندگی خصوصی شخص نیز افزوده می‌شود؛ مثلاً برای من فلورانس، علاوه بر اینها، زنی است، یک زن بازیگر امریکائی، که در فیلم‌های صامت دوران طفولیت من بازی می‌کرد و من از او هیچ به یاد ندارم جز اینکه بلند بود، مانند دستکش‌های بلند سفیدی که در بعضی

۱ - البته «فلورانس» Florence نام گل نیست، بلکه ریشه این کلمه «فلوراء» در روم قدیم نام الهه گلها بوده است و امروزه تقریباً در همه زبان‌هایی که از لاتین مشتق شده است گل را «فلور» (یا باللفظی نزدیک به این صوت) می‌نامند.
۲ - زیرا که هجای اول کلمه «فلورانس»، یعنی «فلور»، به «فلو» (fleuve = «شط») شباهت لفظی دارد.

۳ - زیرا که هجای میان این کلمه، یعنی «اور» (or)، البته اگر از متن کلمه مجزا و مستقل باشد، به معنای «طلا» است.

۴ - زیرا که هجای آخر این کلمه، یعنی «انس»، با «دانس» (déconce) «دغت و آزر» «شرمگینی و آراستگی» هم شباهت صوری دارد و هم با آن قافیه می‌شود.

رقص‌ها به‌دست می‌کنند، و همیشه کمی خسته بود، و همیشه عقیق و پاکدامن بود، و همیشه شوهردار و همیشه قدر ناشناخته بود، و من او را دوست می‌داشتم و نام او فلورانس بود.

زیرا کلمه، که برای نثر نویس وسیله‌ای است تا از خود به‌در آید و خود را به‌میان جهان بیفکند، برای شاعر آئینه‌ای است که تصویر او را به‌خود او باز می‌گرداند. از اینجا است که طرح دوگانه لریس^۱ توجه می‌شود که از یکسوردر کتاب «لغتنامه» خود می‌کوشد تا «تعریف شاعرانه»‌ای از بعضی کلمات به دست دهد، یعنی تعریفی که به خودی خود ترکیبی باشد از التزام‌های متقابل^۲ میان «جسم صوت» و «روح کلام»، از سوی

۱ - Lolita - میشل لریس - شاعر و محقق معاصر فرانسوی (منولد ۱۹۰۱) و از پایه‌گذاران مجله «دوران جدید»، که نخست هواخواه «سوررئالیسم» بود و سپس از آن رو برتافت.

۲ - «التزام» (که به ازای implication آورده شد) هم در علم منطق مصطلح است و هم در علم بدیع. التزام، در منطق، یعنی دلالت لفظ بر امری که خارج از معنای موضوع له ولی در ذهن ملازم با آن باشد، مثلاً دلالت سقف بر «دیوار» (چه هر گاه مفهوم سقف در ذهن حاصل شود مفهوم دیوار هم حاصل شود از آن رو که وجود سقف بدون دیوار ممتنع است) و دلالت «پستانداد» بر «ذوقدار». التزام غالباً متقابل است: «بزرگ» بر «کوچک» و «پدیده» بر «فرزنده» و «کوری» بر «بینائی» دلالت دارد و بالعکس. در علم بدیع، صفت التزام (که آنرا «لزوم مالایلم» هم گفته‌اند) آنست که شاعر یا نویسنده آوردن حرفی یا کلمه‌ای را ملزم شرد که در اصل لازم نباشد، مثلاً کلمه «گلشن» را به التزام حرف «شین» با «روشن» قافیه کند و حال آنکه میتوان آنرا با «مسکن» و «گلخن» هم قافیه کرد (زیرا که لفظ «گلشن» در ذهن لفظ «روشن» و «جوشن» را به سبب شباهت صوتی می‌طلبید و یا کلمه «گل» کلمه «شکوفه» را به سبب شباهت معنوی). البته لازم به گفتن نیست که این التزام غیر از التزامی است که در ترجمه engagement بکار رفته (به معنای «تعهد و درگیری و قبول وظیفه و مسئولیت») و ادبیات ملزم از آن گرفته شده است.

دیگر، در کتابی که هنوز منتشر نکرده است به جستجوی زمان گذشته و از دست رفته برمی‌خیزد و بدین منظور چند کلمه معین را که برای اوسرشار از بار عاطفی است به عنوان راهنما برمی‌گزیند. بدین ترتیب می‌بینیم که کلمه شاعرانه برای خود دنیای کوچکی است.

بحران زبان که در اوایل این قرن به اوج خود رسید در واقع بحرانی شاعرانه بود. عوامل اجتماعی و تاریخی آن هرچه بوده باشد،

۱ - در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، در اروپا (خاصه اروپای غربی) تحولی در بینش شاعرانه و آفرینش شعری به بار آمد که تأثیرش تدریجاً در سراسر جهان، و نیز ایران، گسترده شد. چندانکه شعر امروز جهان را می‌توان دنباله همین تحول دانست. پیش از آن، بنا بر عقیده‌ای کهن، شعر «آفرینش شاعرانه و اقمیت» بود و اینک «آفرینش شاعرانه زبان»، در حقیقت، شعر با اختراع زبان خود، و اقمیت خود را می‌آفریند. البته در همان زمان و حتی در این زمان، جریان مهمی به صورت‌های متفاوت و حتی منسبت در شعر هست که قواعد عروض و نحو را طرد می‌کند و زبان و ادبیات را باطل می‌شمارد و ظاهراً می‌خواهد بی واسطه کلمه مستقیماً به اشیاء دست یابد: کوشش «شعر آزاد» و حتی پیش از آن کوشش «ورلن» که «گردن بلاغت را می‌شکند» و در قافیه شك میکند و قواعد عروض را درهم می‌ریزد و زبان شکسته گفتگوی نجوایی را وارد شعر می‌کند؛ جستجوی کلودل و پگی و الیوت برای ایجاد زبانی محاوره‌ای و شری محکومیت و بازی‌ایات، و حذف نقطه گذاری بوسیله «پو لیمتر»؛ تجربه «فوتوریست» های ایتالیائی برای خلق «کلمات آزاد شده»؛ انهدام صرف و نحو و تقرب زبان به فریاد بوسیله «اکسپرسیونیست» های آلمانی؛ ایجاد «شعر پاره پاره»؛ اقدام ضد تفزلی «ما یا کوفسکی» برای شکستن مرانه و بکار گرفتن زبان کوچک و بازار؛ سادگی عامه پسند «لورکا»؛ تلاش برای رها کردن شعر از موسیقی و ردیف کردن کلمات تلگرافی؛ و بالاخره جنبش سوررئالیستی که می‌خواهد هر نوع تشکل را از هنر و زبان براندازد شاهد هائی بر این مدعاست. بلی، در بطن شعر نو چنین انتقادی و چنین تحقیری نسبت به زبان هست، و نیز تقلائی برای آزاد شدن از آن. اما این فقط ظاهر امر است؛ تمامی شعر نو، و نه تنها سنتی که به ما لارمه می‌رسد، گویای این حقیقت است که شعر از کلمه ساخته شده است. تقبیح و تهدید

این بحران به صورت عارضه‌ای بروز کرد: عارضه بی‌شخصیت شدن نویسنده در برابر کلمات. نویسنده دیگر نمی‌دانست کلمات را چگونه به کار برد، بنابراین تعبیر معروف بر گسون، آنها را جز تائیمه باز نمی‌شناخت. ^۱ همینکه به آنها نزدیک می‌شد احساس غربت می‌کرد، اما این احساس کاملاً ثمربخش بود: کلمات از آن او نبودند، دیگر خود او نبودند، اما در این آئینه‌های بیگانه آسمان و زمین و زندگی شخصی او منعکس می‌شدند و در آخر به صورت خوداشیاء یا، بهتر بگوئیم، به صورت باطن

و اتصال زبان فقط به نوع خاصی از زبان باز میگردد و آن شعر سنتی ساختگی و زبان رسمی «سودمند» است. در واقع، زبان معلوم و مفروض طرد می‌شود تا زبان تازه‌ای از نو آفریده شود. هنگامیکه آندره برتون، پیشوای سوررئالیسم، می‌گوید که «باید کلمات باهم عشق‌بازی کنند» نه تنها از زبان اعراض نمی‌کند بلکه انتظار قدرت نمائی‌های تازه‌ای از آن دارد؛ می‌خواهد «زبان آفرینشگر» را جانشین «زبان بیان» کند. (و همین سبب امروزه مهم‌ترین موضوع نقد شعر این سؤال است: یا چه شرایطی، زبان شاعرانه می‌تواند زبان آفرینشگر شود؟) بدین ترتیب، اشاره سادتر درسطور گذشته که «شاعران با درآمیختن کلمات ترکیب‌ناپذیر و ساختن ترکیبات غریب می‌خواهند بنیاد کلام را براندازند» (صفحه ۱۷) نیز روشن می‌شود.

۱ - به عقیده بر گسون: وقتی ما فلان شیئی را باز می‌شناسیم که بتوانیم آنرا بکار ببریم. چنانکه در کتاب «ماده و حافظه» می‌گوید: «برای عده‌ای، باز شناختن ادراک حاضر عبارتست از گنجاندن آن، از طریق تفکر، در متنی سابق. اگر من فلان کس را باز یابم او را باز می‌شناسم. بدین معنی که کیفیات و حالات مقارن ادراک نخستین به ذهن من بازمی‌آید و در پیرامون تصویر فعلی زمینه‌ای رسم می‌کند که البته همان زمینه‌ای نیست که فعلاً مشهود است. پس باز شناختن یعنی به ادراکی فعلی تساویری را که سابقاً ملازم آن بوده است وصل کردن.... اما، در واقع، وصل کردن آن خاطره به این ادراک ابدی کافی نیست تا کیفیت بازشناسی را تحلیل و تبیین کند.... باز شناختن يك شیئی مستعمل خصوصاً عبارتست از بکار بردن آن.»

تاریک اشیاء درمی آمدند .

و همینکه شاعر چند تائی از این دنیاهاى خرد را در کنار هم بگذارد، مثل او مثل نقاش است که رنگها را روی پرده گرد می آورد . ممکن است چنین بپندارند که شاعر جمله می سازد ، اما این ظاهر امر است ؛ شاعر جمله نمی سازد ، شیئی می آفریند . « کلمات شیئی شده » بر اثر تداعی های سحرانه تناسب و عدم تناسب باهم جمع می شوند ، همچنانکه رنگها و صداها ، و همدیگر را جذب می کنند ، دفع می کنند ، « می سوزانند » و اجتماع آنها « واحد حقیقی شعر » را که همان « جمله شیئی شده » است به وجود می آورد .

چه بسا که شاعر نخست « انگاره »^۱ یا طرح کلی جمله را در ذهن دارد و سپس کلمات به دنبال آن می آید . ولی این انگاره هیچ وجه مشابهتی با آنچه معمولاً « طرح کلام » نامیده می شود ندارد ، یعنی که بر ساختمان معنی نظارت نمی کند ، بلکه تقریباً نظیر همان « طرح آفریننده » ای است که پیکاسو به مدد آن ، پیش از اینکه دست به قلم موبیرد ، « چیز » ی را که بعداً به صورت تندباز یا « آر لکن » (مقلد سیرک) در خواهد آمد در فضا نقش می کند .
به شعر ذیل توجه کنید :

گریختن ، بدانجا گریختن ، من حس می کنم که پرندگانى مست اند
اما ، ای دل من ، بشنو نغمه ملاحان را^۲

Schème - ۱

۲ - قسمتی است از شعر معروف مالارمه بنام « نسیم دریائی » که اینگونه

آغاز می شود:

شهوَت اندوهبار است ، افسوس ! و من همه کتابها را خوانده ام
گریختن ، بدانجا گریختن ! من حس می کنم که پرندگانى مست اند
از اینکه میان کف های ناشناخته دریا و آسمان ها هستند
اما ، ای دل من ، بشنو نغمه ملاحان را .

این «اما»، که همچون ستونی یکپارچه در آستانهٔ جمله سر بر آورده است، مصراع دوم را به مصراع اول پیوند نمی‌دهد، بلکه رنگی به آن می‌زند که معنای باریکی حاکی از استثناء و شرط و قید را می‌رساند، نوعی «احتیاط و ملاحظه کاری» که در سرتاسر مصراع اثر می‌بخشد. بر همین وجه، بعضی از شعرها با «و» شروع می‌شود. این حرف ربط، در ذهن، دیگر علامت عملی نیست که باید انجام بگیرد، بلکه اثر آن بر سرتاسر بند شعر گسترده می‌شود تا کیفیت مطلق حاکی از «پیوستگی» و «تداوم» به آن ببخشد. در نظر شاعر، جمله طینی، طعمی دارد؛ شاعر مزه‌های سوز آور «دلیل مخالف» را، احتیاط و ملاحظه کاری را، تفکیک و افتراق را از خلال این جمله - و به منظور چشیدن خود این مزه‌ها - می‌چشد، آنها را تا حد مطلق می‌رساند و از آنها خصائص واقعی جمله را می‌سازد، و جمله تماماً رنگ «دلیل مخالف» را می‌گیرد بی آنکه تصریح شود که این مخالفت به چه سبب است و این ایراد بر چیست.

در اینجا ماهمان روابط التزام متقابل را که در سطور پیش اشاره کردیم^۱ که میان لفظ شاعرانه و معنای آن وجود دارد باز می‌یابیم؛ مجموعه کلمات انتخاب شده همچون تصویر شاعرانه^۲ اجرای وظیفه می‌کند، تصویر شاعرانه‌ای که نمایشگر معنای باریک «استفهام» یا «حصر» است^۳

۱ - رجوع شود به صفحه ۲۲ و توضیح ذیل آن.

۲ - مع التأسف در زبان فارسی کلمه‌ای که کاملاً برابر Image فرنگی باشد نیست. ناچار - «تصویر» یا «تصویر شاعرانه» ترجمه کردیم و گاهی هم، به مناسبت، «تشبیه» یا «استعاره». این کلمه مطلق تشبیه و استعاره و کنایه و مجاز را می‌رساند. دکتر پرویز خانلری لفظ «خیال» را به ازای آن آورده است که شاید از معادل‌های دیگر مناسب‌تر باشد.

۳ - «استفهام» در چند سطر بعد روشن خواهد شد و «حصر» اشاره است به همان کلمه «اما» در شعر مالارمه.

و، از سوی دیگر، استفهام متقابلاً تصویر شاعرانه مجموعه کلام است که حد و مرز را همان استفهام مشخص کرده است .
همچنانکه در این بیت ستایش انگیز :

ای فصل‌ها ! ای قصرها !
کدام روح است که بی عیب باشد ؟

هیچکس مورد سؤال قرار نگرفته است ، هیچکس نیز سؤال نمی‌کند: شاعر غایب است^۱. و سؤال پذیرای پاسخ نیست یا، بهتر بگوئیم، خود پاسخ خویش است . پس آیا سؤال کاذب است ؟ یعنی شاعر به اصطلاح تجاهل العارف کرده است ؟ ولی این خیالی سخت باطل است

۱- ولی آیا «حضور» شعر به واقع حاکی از «غیاب» شاعر است؟ مسلماً غرض سارتر این نیست که شعر از هیچ زاده می‌شود و در قضا، در خلا، معلق می‌ماند. غرض او چیز دیگری است: غایب بودن شاعر در زمینه «ارتباط» است؛ شعر مکث است، توقف در ارتباط است. این معنی، حتی سالها پس از انتشار «ادبیات چیست؟»، در طی مصاحبه‌ای که با عنوان «نویسنده و زبان» در سال ۱۹۶۵ چاپ شده است، به‌انحاء مختلف بر زبان سارتر جاری می‌شود: «شعر لحظه با زدم است که آدمی به خویش بر می‌گردد، یا: «بگمان من لحظه شاعرانه همیشه لحظه مکث است و اغلب اوقات، در آغاز، لحظه ترجم بر خویش است، لحظه خود شبفتگی و دلجوئی از خویش است، لحظه‌ای که امیال از خلال کلمات، اما در ورای خاصیت ارتباطی آنها، عینیت و جسمیت می‌یابند.» و یا: «شعر لحظه درون نگری (Interiorité) است و شاید بتوان گفت که در حکم لحظه توقف گردش خون (stase) در بدن است.» و به دنبال آن می‌گوید: «در این معنی، شاعر فراتر رفتن از حد شعر است.» زیرا پس از لحظه مکث (که در حکم تأمل کردن و در خود رفتن و بسوی دنیای مصفای کودکی بازگشتن و خود را باز یافتن است) ارتباط دوباره به جریان می‌افتد، پیش می‌رود، حق خود را می‌طلبد. این معنی در سطور آینده روشن خواهد شد.

که بپنداریم که «مقصود» ره‌بو^۱ این بوده است که بگوید: همه کس معایبی دارد. به قول برتون^۲ در مورد سن پول رو^۳: «اگر مقصودش این بود همین را می‌گفت.» و در عین حال «مقصودش» چیز دیگری هم نبوده است. شاعر سؤال مطلق کرده است؛ به کلمه زیبای «روح» هستی استفهامی بخشیده است. و اینست استفهامی که شیشی شده است، همانگونه که اضطراب تفتوره آسمان زرد شده بود. پس این دیگر «دالت» نیست، «جوهر» است، «ذات متعین» است؛ جسمی است که از بیرون دیده می‌شود، و ره‌بو ما را دعوت می‌کند که با او آنرا از بیرون بینیم. غرابنش از آنجاست که ما، برای دیدنش، خود را در آن سوی جبر زندگی بشر قرار می‌دهیم، یعنی در سوی خدا.

چون حال بر این منوال باشد، پس چه حماقتی بالاتر از آنکه متوقع التزام شاعرانه باشیم؟ البته عواطف و حتی شهوات - و نیز خشم، غیظ اجتماعی، کین سیاسی، منشاء وجود شعر است. اما این عواطف و احساسات در اینجا به همانگونه بیان نمی‌شوند که مثلاً در فلان هجویه سیاسی یا در اعتراف به گناهان نزد کشیش، نثر نویس همچنانکه احساسات خود را به قلم می‌آورد آنها را می‌شکافد و روشن می‌کند. اما شاعر، به عکس، اگر

۱ - Rimbaud - از بزرگترین شعرای قرائسه و از اعجوبه های نوایغ عالم که اشعار خود را از پنج سالگی تا نوزده سالگی سرود و از آن پس بکلی دم فرو بست (۱۸۵۴ - ۱۸۹۱). او و مالارمه را دو سرچشمه اصلی شعر معاصر فرانسه، می‌دانند.

۲ - Breton - آندره برتون - شاعر و نویسنده و محقق فرانسوی، پایه گذار و پیشوای مکتب سوررئالیسم (۱۸۹۶ - ۱۹۶۶).

۳ - Saint-Pol Roux - شاعر و نمایشنامه نویس فرانسوی (۱۸۸۱ - ۱۹۴۰). سوررئالیست‌ها، در کار بهره برداری از دنیای رؤیا، و دنیای بیخودی، نسبت خود را به او می‌رسانند.

هم احساساتش را در قالب اشعارش بریزد دیگر آنها را بازمی‌شناسد: کلمات به احساسات او می‌آویزند و در آنها می‌خلند و آنها را دگرگونه می‌سازند و مسخ می‌کنند؛ ولی بر آنها دلالت نمی‌کنند، حتی در چشم خود شاعر، عاطفه به صورت شیئی درآمده است، و اینک تیرگی و کدورت اشیاء را به خود گرفته و مانند همهٔ اشیاء حاجب ماوراء شده است، و بر اثر خواص متضاد و ابهام آمیز الفاظی که در چهارچوبهٔ آنها محصور افتاده آشفته و مبهم گشته است. وانگهی، مهم‌تر از همه آنکه: در هر جمله و هر بیت چیزی هست بسی بیش از آنچه از خود الفاظ برمی‌آید، همچنانکه در آسمان زرد بالای جل‌جنا چیزی بیش از اضطرابی ساده هست. کلمه یا «جملهٔ شیئی شده»، که مانند همهٔ اشیاء لایزال و تمامی ناپذیر است، از هر سو بر احساسی که آنرا انگیخته است طغیان می‌کند و از حد و مرز آن می‌گذرد.

در چنین جایی که خواننده را از محدودهٔ جبر زندگی بشری بیرون می‌آورند و از او می‌خواهند که بانگهای خدائی به زبان از پشت بنگرد چگونه می‌توان امید داشت که خشم یا شوق سیاسی او را برانگیزند؟ به من ایراد خواهید کرد که چرا شاعران دوران مقاومت مخفی و مبارزهٔ فرانسه با آلمان را فراموش می‌کنم، چرا پیرامانوئل^۱ را از یاد می‌برم. نه، فراموش نکرده‌ام، اتفاقاً درست در همین جا می‌خواستم در تأیید مدعای خود از آنان نام ببرم!

۱ - P. Emmanuel - شاعر و رمان‌نویس و محقق معاصر فرانسوی (متولد

۱۹۱۶) که در دوران مقاومت شهرت فوق‌العاده داشت اما پس از آن تا اندازه‌ای در محاق فراموشی افتاد.

برای درک علت و شناخت منشاء اتخاذ این رفتار نسبت به زبان ، چند نکته اساسی ذیل را به اختصار ذکر می کنم .

شعر، دراصل ، اسطوره انسان را می سازد و حال آنکه نثر نویس چهره او را می کشد^۱. اعمال آدمی که درعالم واقع وابسته حوائج او و موقوف سودی است که از آنها برمی آید، از لحاظی در حکم وسیله است. از همین روست که خود عمل ناچیز می شود و نتیجه عمل اهمیت می یابد: هنگامی که من دستمرا دراز می کنم تا قلم را بردارم از این عمل خود جز احساسی لغزان و مبهم آگاهی دیگری ندارم، زیرا که من فقط قلم را می بینم و از هر چه جز آن غافلم. بدینگونه انسان به مناسبت هدف هائی که دارد باهستی خود «بیگانه» می شود .

شعر این نسبت را معکوس می کند. یعنی جهان و اشیاء اهمیت خود را از دست می دهند و فقط بهانه عمل قرار می گیرند و عمل، خود غایت و هدف خود می شود . جام روی میز است برای اینکه دختر جوان با حرکت ظریف دستش در آن آب بریزد ، و نه آنکه حرکت دست او وسیله ریختن آب در جام باشد. جنگ «تروا» برای آن رخ داد که هکتور و آشیل بتوانند بایکدیگر نبرد دلیران کنند.^۲ اینجاست که عمل از هدف خود دور می افتد ، هدف محور مبهم می شود ، و عمل به صورت دلآوری

۱ - برای توضیح معنای « اسطوره » و تفاوت آن با «مدینه فاضله » و «تمثیل» و «چهره» رجوع شود به لغتنامه آخر کتاب، ذیل کلمه «اسطوره».

۲ - «تروا» شهری بوده است در آسیای صغیر که، بنا بر روایات کهن ، میان آن و یونان جنگی در گرفت که ده سال به درازا کشید و با کشته شدن «هکتور» (شجاع ترین جنگاوران تروا) و «آشیل» (سرکرده دلاوران یونان) و نابود شدن شهر به پایان رسید. ماجرای این جنگ موضوع کتاب «اپلیاده» اثر همر شاعر یونانی است.

یا رقص درمی آید.^۱

با اینحال ، شاعر هرچند نسبت به توفیق در اقدام و تیل به هدف بی اعتناست لیکن تا پیش از قرن نوزدهم با جامعه‌ای که در آن زیست می‌کند مجموعاً همراه و همراهی است. البته زبان را برای منظوری که نثر دارد به کار نمی‌برد، اما به زبان همان اعتماد و اتکای نثر نویس را دارد . پس از آنکه جامعه بورژوازی بر سر کار می‌آید شاعر با نثر نویس هم سنگر و هم‌زم می‌شود تا در برابر آن جبهه بگیرد و اعلام کند که در چنان جامعه‌ای نمی‌توان زیست. البته کار او همچنان ساختن اسطوره آدمی است ، اما از جادوی سفید اینک به جادوی سیاه می‌پردازد^۲. انسان همچنان به عنوان غایت مطلق عرضه می‌شود، اما به سبب توفیق در اقدام هر روز در اجتماعی که پایه‌اش بر سودمندی است فرو ترمی رود .

لکن آنچه زیربنای اعمال اوست و پرداختن او را به اسطوره میسر می‌دارد دیگر کامیابی نیست بلکه شکست است. تنها شکست است که ، گوئی با ایجاد حایل در برابر رشته بی پایان طرح‌هایش ، او را به خود و به صفای نخستینش باز می‌گرداند. جهان بی اهمیت می‌شود؛ وجودش اینک در حکم بهانه‌ای است برای شکست. اشیاء دارای غایت و مقصودی می‌شوند ؛ غایتشان در اینست که راه را بر انسان ببندند و او را به خودش باز گردانند . البته غرض شاعر آن نیست که شکست و تباهی را خود-

۱ - یل والری تقریباً عین همین نقل را در مورد شعر و نثر داشت. شعر را به رقص کردن و نثر را به راه رفتن تشبیه می‌نماید و می‌گفت که راه رفتن معمولاً بسوی مقصدی است و حال آنکه رقص مقصدی ندارد و رقص‌کنان به مقصدی رفتن مضحك خواهد بود. پس هدف رقص همان خود رقص است.

۲ - جادوی سفید احضار فرشتگان است و جادوی سیاه احضار اهریمنان، و بنا بر این عامل این یک مورد رعب و لمن و طرد جامعه است .

سرانه و اردسیر جهان کند. حقیقت اینست که چشم او فقط شکست و تباهی رامی بیند.

طرح‌های آدمی دورو دارند: روئی کامیابی و روئی شکست. به عبارت دیگر: شکست و کامیابی پایه‌پای هم در زندگی بشر پیش می‌روند. برای درک ماهیت این حقیقت دوگانه، شیوهٔ دیالکتیک^۱ کافی نیست: باید هم کلمات و اصطلاحات را و هم قالب‌های تعقل را انعطاف داد. من‌روزی سعی خواهم کرد تا این واقعیت عجیب یعنی «تاریخ» را تشریح کنم که نه امری است عینی و نه هرگز امری کاملاً ذهنی، و در آنجاست که دیالکتیک مورد انکار و رسوخ و سایش يك نوع «ضد دیالکتیک» قرار می‌گیرد که خود در عین حال دیالکتیک است.^۲ اما این کار فیلسوف است. معمولاً آدمی هر دوروی ژانوس^۳ رانمی‌بیند: مرد عمل روی موفقیت‌رامی بیند و شاعر روی شکست را.

هنگامی که ابزارهایی شکند و وسائل از حیز انتفاع می‌افتند نقشه‌ها نقش بر آب می‌شود و کوشش‌ها عقیم می‌ماند، ناگهان جهان که دیگر نه تکیه‌گاهی دارد و نه راهی صفائی کودکانه و لطافتی ترسناک می‌یابد، و آنگاه به منتهای واقعیت خود می‌رسد، زیرا که بر آدمی فشاری خردکننده وارد

۱ - برای توضیح معنای «دیالکتیک»، رجوع شود به لغتنامهٔ آخر کتاب.

۲ - ظاهر آن همان طرحی است که عاقبت در سال ۱۹۶۰ یا نوشتن کتاب «تعقل دیالکتیکی» عملی شد (غرض از عقل دیالکتیکی جنبش تاریخ است در لحظه‌ای که خود را می‌سازد و بخود آگاهی می‌یابد). این کتاب ناتمام است.

۳ - Janus - شاه افسانه‌ای و لاسیوم، (در ایتالیا) است که، بر طبق اساطیر، یکی از خدایان را که از آسمان رانده شده بود به‌خانهٔ خود پذیرفت و به پاس این خدمت نیروی بینائی شکفت انگیزی یافت که به‌مدد آن می‌توانست در آن واحد هم گذشته را ببیند و هم آینده را. این نیروی دوگانه را به شکل سری که دوچهره دارد تجسم داده‌اند و هرچیز را که دو رویه باشد به ژانوس تشبیه می‌کنند.

می‌سازد^۱؛ و همچنانکه عمل در هر حال به امور جهان کلیت و عمومیت می‌بخشد شکست و اقمیت فردی امور را به آنها بازمی‌گرداند. اما درست در همین جاست که ناگهان ورق برمی‌گردد و شکست، در بن بست آخرین، به صورت اعتراض بر جهان و تملك آن درمی‌آید.

اعتراض بر جهان: از آنرو که ارزش آدمی بالاتر است از آنچه او را خرد می‌کند^۲؛ این اعتراض مانند عمل مهندس یا سردار جنگی نیست

۱ - تا ید بهترین مثالی که در این مورد بتوان آورد «اسطوره سیزیف» باشد، بر طبق تفسیری که آلبر گامو از آن کرده است. خدایان سیزیف را محکوم کرده بودند که پیوسته صخره‌ای را از دامنه کوهی تا قله بالا ببرد، اما چون صخره به فرازمی رسیده باز به نشیب فرو می‌غلتید و سیزیف ناچار تا ابد الا باد می‌بایست این فعل عبث را تکرار کند. کاموا اسطوره سیزیف را نمایشگر سر نوشت دردناک بشری دانند، اما آگاهی به حتمیت شکست را مقدمه پیروزی و حتی خوشبختی او می‌شمارد. چنانکه خود می‌گوید: «سیزیف دو باره بسوی دشت سر اذیر می‌شود. هنگام این بازگشت، هنگام این وقفه است که سر نوشت او را بسوی خود می‌کشد...»
 بن این مرد را می‌بینم که با گاه‌های سنگین اما شمرده به صوب شکنجه‌ای که پایانش را نمی‌داند فرود می‌آید، این زمان، که بمنزله ساعت استراحت است و حتمیت رجعت آن چون حتمیت شوربختی اوست، زمان شعور و آگاهی است. سیزیف در هر کدام از این لحظات که قله‌ها را ترك می‌گوید و اندک اندک به قعر کنام خدایان فرو می‌رود از سر نوشت خود بالاتر است، از صخره خود نیرومندتر است. اگر این افسانه سوگناک است از آنست که قهرمانش آگاه است. اگر در هر گام امید پیروزی دلگرمش می‌ساخت و نجاتش در گجا می‌بود؛ سیزیف، ناتوان و عاسی، بر بیکرانگی زندگی درد زده خود آگاه است و هنگامی که از کوه فرود می‌آید در اندیشه همین است. هشیاری و بصیرتی که می‌بایست آلت شکنجه او باشد در عین حال مسبب پیروزی او می‌شود. سر نوشتی نیست که نتوان با تحقیر بر آن غالب آمد. و در پایان چنین نتیجه می‌گیرد: «باید سیزیف را خوشبخت انگاشت.» (رجوع شود به کتاب «اسطوره سیزیف»، فصلی به همین نام.)

۲ - این سخن یادآور گفته مردف پاسکال است: «انسان نمی‌تواند پیش نیست، یعنی ناتوان‌ترین موجود طبیعت، اما نمی‌تواند پیشد. نیازی نیست که»

که بر جزئی از واقعیت وارد شود، بلکه اعتراضی است بر اشیاء در اوج واقعیتشان، در واقعیت لبریزشان، اعتراضی است که در وجود خود شخص شکست خورده متجلی و متجسم است: هستی شخص مغلوب در حقیقت نمودار پشیمانی جهان است.

تملك جهان: از آنرو که جهان چون از صورت آلت موفقیت بیرون رود به صورت ابزار شکست درمی آید، و آنگاه پوچی و بی هدفی خود را از دست می دهد و لامحاله دارای غایتی می شود؛ این غایت را باید از روی ضریب ضدیت و مخاصمت جهان با انسان سنجید، بدین ترتیب که هر چه درجه دشمنی جهان بالاتر رود اشیاء و امور خصوصیات انسانی بیشتری می یابند. تاجائی که شکست خود عین رستگاری می شود. نه بدان معنی

جهان سراسر برای نایب کردن او مجهز شود: ذره ای بخار، قطره ای آب برای کشتن او کافی است. ولی حتی اگر او را نایب کنند با ذرات انسان شریف تر از عاملی است که باعث مرگش شده است. زیرا که آدمی می داند که می میرد و از برتری و تفوقی که جهان بر او دارد آگاه است، و حال آنکه جهان از این همه هیچ نمی داند.

۱- می گویند که زمانی سارتر در نظر داشت که نمایشنامه ای در زمینه شکست بنویسد. داستان نمایشنامه از این قرار است که پدر و مادری یهودی انتظار تولد کودک آینده خود را دارند و پدر احساس می کند که زندگی او پراژناکامی و شکست و زجرهای جسمی و روحی (یعنی شکست های متوالی و متداوم) باشد و می خواهد او را در جنین بکشد، ولی مادر رضا نمی دهد. پیش از آغاز نمایش، شیطان پدیدار می شود و به پدر حق می دهد و پیشگوئی می کند که اگر پسر به دنیا آید روی خوشی نخواهد دید. مادر با زهم تن به سقط او نمی دهد. آنگاه نمایش آغاز می شود و جریان زندگی این کودک را شرح می دهد که عیناً به همان صورتی است که پدر احساس و شیطان پیشگوئی کرده بود. لیکن این زندگی به جای آنکه مظهر شکست باشد عین موفقیت می شود، زیرا کودک از خلال همه شکست ها و حرمان ها آزادی را به دست می آورد و شخصیت واقعی خود را بروز می دهد؛ شکست های پیاپی نه تنها به نامرادی نمی انجامد، بلکه به شکفتگی کامل زندگی منتهی می شود.

که شکست ما را به سعادت و برای این جهان رهبری کند، بلکه بدین معنی که شکست خود به خود زیر و رو می شود و تغییر ماهیت می دهد. فی المثل از خرابه های نثرزبانی شاعرانه بیرون می جهد .

اگر راست باشد که سخن خیانت است و ارتباط میان افراد بشر از راه زبان محال است^۱ آنگاه هر لفظ خود به خود و برای خود فردیت و شخصیتی می یابد و آلت شکست مامی شود و این حقیقت را که هیچ چیز قابل تفهیم نیست در خود می پوشاند. نه بدان معنی که چیز دیگری باشد که باید آنرا تفهیم کرد؛ بلکه چون ارتباط از طریق نثر با شکست مواجه شود در واقع همان معنای کلمه است که به صورت نفس «تفهیم ناپذیر» در می آید. بدینگونه شکست ارتباط خود رساننده این معنی است که ارتباط میان افراد بشر ممکن نیست؛ و چون طرح استفاده از کلمات به سرانجامی نرسد آنگاه کلام جای خود را به کشف و شهودی می دهد که دیگر هدفش سود جوئی و انتفاع نیست. و این همان نکته ای است که به صورت دیگری در صفحه های پیشین شرح داده شد (آنجا که به کارهای پیکاسو و به نحوه تجلی عواطف هنرمند در آثارش اشاره کردم) ، با این تفاوت که در اینجا کوشیده ام تا در زمینه عام تری برای ارزش یابی مطلق شکست، که به گمان من سرچشمه اصلی شعر معاصر است ، به مسئله بنگرم .

این نکته را هم باید افزود که انتخاب این خط مشی وظیفه کاملاً مشخصی در اجتماع بردوش شاعر نهاده است: در جامعه ای که کاملاً متشکل یا متدین باشد هر شکستی که پیش آید یا دولت آنرا می پوشاند با مذهب آنرا در خود حل می کند؛ در اجتماع ناپسامان و بی مذهب دموکراسی های ما وظیفه شعر است که شکست را برگردن بگیرد و آنرا در خود تحلیل برد.^۲

۱- رجوع شود به نظر هوریس بالانشو در ذیل صفحه ۱۶ .

۲- باید در نظر داشت که کار تراژدی یا روضه و تعزیه و اصولاً هر نوع تجسم

حکم شعر حکم بازی ای است که در آن هر کس باخت برنده می شود، و شاعر اصیل شاعری است که شکست را ولو به قیمت مرگ خود می پذیرد تا برنده شود. تکرار می کنم که نظر من به شعر معاصر است. تاریخ انواع دیگری از شعر را نشان داده است که البته بررسی پیوند آنها با شعر امروز از موضوع بحث ما خارج است. بنابراین اگر حتماً پای التزام و تعهد شاعر در میان باشد خواهم گفت که شاعر کسی است که ملتزم به شکست می شود، و معنای عمیق و بال یا ملعتی که شاعر همیشه از آن دم می زند و همیشه آنرا حکم سر نوشت یا دخالتی از خارج می داند در همین است، و حال آنکه این کیفیت از عمیق ترین انتخاب درونی خود او ناشی شده است، و بنابراین زائیده شعر او نیست بلکه زاینده آنست.

شاعر به شکست کلی اقدامات بشری اطمینان دارد و شیوه ای اختیار می کند تا خود در زندگی شکست بخورد، برای اینکه با شکست فردی خود بر شکست عمومی بشر گواهی بدهد. او نیز، چنانکه خواهیم دید، مانند نثر نویس فریاد اعتراض بر می دارد. ولی اعتراض نثر به اقتضای پیروزی بزرگتری است و اعتراض شعر به اقتضای شکستی پنهانی که در دل هر پیروزی نهفته است

خارجی رنجها (به صورت نمایش یا شعر یا داستان یا توحه) نیز اساساً همین است. به قول رولان بارت (R. Barthes، منتقد معاصر فرانسوی): «تراژدی وسیله ای است برای پذیرفتن بدبختی بشری و آنرا در مجموع جادادن و بنا بر این آنرا موجه و مشروع ساختن (به شکل جبر یا حکمت یا تهذیب اخلاق) - امتناع از پذیرفتن تراژدی و جستجوی وسائل فنی برای اغفال نشدن و به دام آن نیفتادن (و هیچ چیز فریبکارتر از تراژدی نیست) امروز از اهم وظایف نویسنده است.» (رولان بارت، در این سخن، بیشتر به دمانهای آلفن روبرگری به نظر دارد و غرض از «وسائل فنی» اشاره به شیوه نگارش مخصوص این نویسنده است.)

ولی حال که التزام برای شاعر ممنوع است آیا این دلیل است که نثر نویس هم از آن معاف باشد؟ چه نسبتی میان این دو هست؟ درست است که نثر نویس می‌نویسد و شاعر هم می‌نویسد، اما میان این دو عمل نوشتن وجه مشترکی نیست جز حرکت دست که حروف را نقش می‌کند. از اینکه بگذریم، دنیای این از دنیای آن یکلی جداست و آنچه برای این صادق است برای آن نیست. غرض از نثر ذاتاً سودجوئی است. من نثر نویس را اینگونه تعریف می‌کنم: کسی که از کلمات «استفاده» می‌کند. آقای ژوردن^۱ برای طلبیدن کفش‌های خود نثر می‌گفت و هیتلر برای اعلام جنگ به لهستان^۲ نویسنده همان «گوینده» است، یعنی کلمات را برای فایده‌ای که از آنها برمی‌آید به کار می‌برد؛ نشان می‌دهد، ثابت می‌کند، فرمان می‌دهد، استفسار می‌کند، جواب رد می‌دهد، تمنا می‌کند، دشنام می‌دهد، متقاعد می‌کند، افکار خود را به ذهن دیگران رسوخ می‌دهد. اما اگر کسی معنی را از کلمات بردارد البته شاعر نمی‌شود، بلکه نثر نویسی می‌شود که سخن‌های باطل می‌گوید.

۱ - اشاره به قهرمان یکی از نمایشنامه‌های معروف مولیر موسوم به «بورژوازی اشراف منشی» (Bourgeois gentilhomme). آقای ژوردن (Jourdain) سوداگر نوکیسه‌ای است که می‌خواهد به سلك اشراف درآید. روزی به منشی‌اش دستور می‌دهد که از جانب او به بانومی از خاندان بزرگ نامه عاشقانه‌ای بنویسد. منشی می‌پرسد که نامه به شعر باشد یا به نثر. آقای ژوردن در می‌ماند که شعر و نثر چیست. منشی توضیح می‌دهد که سخن یا شعر است یا نثر و آنچه شعر نباشد لاجرم نثر است. آقای ژوردن می‌پرسد: «مثلاً وقتی من به خادم می‌گویم کفش‌هایم را بیاور، شعر می‌گویم یا نثر؟» و همینکه جواب می‌شنود که این جمله به نثر است با شگفتی و شیفگی فریاد برمی‌آورد: «عجب! پس من چهل سال است نثر می‌گویم و خود خبر ندارم»^۳

۲ - اشاره به آغاز جنگ جهانی دوم (اول سپتامبر ۱۹۳۹) که با اعلام جنگ آلمان به لهستان در گرفت.

بدیهی است که در هر شعری گونه‌ای نثر هست، یعنی مقداری کامیابی و موفقیت؛ و به عکس؛ خشک‌ترین نثرها اندکی شعر در خود دارد، یعنی گونه‌ای شکست و ناکامی. هیچ نثر نویسی نیست، حتی در میان روشن‌بین‌ترین و هشیارترین نویسندگان، که آنچه می‌خواهد بگوید همه را «کاملاً» بفهمد. همیشه بیشتر یا کمتر از آنچه باید می‌گوید. هر جمله يك نوع شرط بستن است، يك نوع خطر کردن است. هر چه نویسنده بیشتر بگوید و بیشتر ناخن بزند کلمه رمنده‌تر و چموش‌تر می‌شود. همچنانکه «والری»^۱ نشان داده است، هیچکس نیست که هیچ کلمه‌ای را تا کنه آن درک کند. بدینگونه، هر کلمه، در آن واحد، هم برای معنای مشخص و متداولش به کار می‌رود و هم برای بعضی طنین‌های مبهمش، و حتی می‌خواهم بگویم: برای قیافه ظاهرش. و البته خواننده هم به این کیفیت حساس است. و اینجا دیگر ما در حیطه ارتباط مشترك و متقابل نیستیم، بلکه قدم به وادی ظرافت و نصادف نهاده‌ایم. سکوت‌های نثر شاعرانه است، زیرا سرحد نثر و ناتوانی ارتباط را نشان می‌دهد.

آنچه اینجا درباره شعر خالص (یعنی حدتهائی شعر) و نثر خالص (یعنی حدتهائی نثر) آوردم فقط فرضی ذهنی بود برای وضوح مطلب. با وجود این، نباید نتیجه گرفت که شعر و نثر دو انتهای يك خط مستقیم‌اند که با طی مراحل میانین می‌توان از این به آن و از آن به این رسید. اگر نثر نویس بخواهد کلمات را بیش از اندازه ناز و نوازش کند رشته سخن می‌گسند و کار به یاودسرائی و پریشانگویی می‌کشد. و اگر شاعر حکایت کند با دلیل بیاورد یا تعلیم بدهد شعر به کار نثر پرداخته است و شاعر دست رامی‌بازد.

۱ - Valéry - از بزرگ‌ترین شاعران و محققان قرن بیستم فرانسه است که

شاید آثارش بالاترین تأثیر را در نویسندگان و شاعران نسل او و نسل بعد از او

کرده باشد (۱۸۷۱-۱۹۴۵)

شعر و نثر دستگانهائی پیچیده و مختلط و ناخالص اند، ولی در هر حال مرز میان آنها مشخص است.

ما تا اینجا زبان را به اندازه از پشت دیدیم، اینک مقتضی است که آنرا از روبنگریم.

فن نثر در تفکر منطقی به عمل می آید و بر کلام وارد می شود، پس طبعاً از جنس دلالت است. یعنی که الفاظ نخست شیبی نیستند، بلکه ما به ازام اشیاء اند. ابتدا سخن بر سردانستن این نیست که آیا الفاظ به خودی خود خوش آیندند یا بد آیند، بلکه آیا به درستی بر فلان شیبی جهان یا بر فلان مفهوم رهنمونی می کنند یا نه. بدینگونه است که بسامانندیشه ای در ذهن داریم که آنرا از طریق سخن به ما آموخته اند، اما ما نمی توانیم حتی يك لفظ از الفاظی را که ناغل آن اندیشه بودنداند به یاد آوریم.

نثر در وهله نخست «رفنار ذهن» است؛ وقتی نثر هست که، به اصطلاح والرئ، نگاه ما از خلال لفظ بگذرد همچنان که آفتاب از خلال شیشه. هنگامی که کسی در خطر یا در محذور است به هر ابزاری دست می آویزد. چون خطر گذشت دیگر حتی به یاد نمی آورد که آن ابزار چکش بوده است یا کنده درخت. وانگهی هرگز بدان آگاهی نیافته است؛ آنچه لازم داشته فقط و فقط ادامه تنش بوده است، وسیله ای برای رساندن دستش تا بلندترین شاخه؛ انگشتی دیگر یا پائی دیگر بوده است یا خلاصه وظیفه ای از وظایف اعضایش که آنرا در وجود خود تحلیل برده است. زبان نیز از همین سنخ است؛ کاسه لاکی ما و شاخک ماست، ما را در برابر دیگران حفظ می کند و از حال آنان باخبر می سازد. زبان امتداد حواس ماست،

چشم سومی است که در باطن همنوع ما می‌نگرد.

ما در زبان همانگونه قرار داریم که در تنمان . ما آنرا بی‌اختیار و خود به‌خود حس می‌کنیم و از حد آن برمی‌گذریم تا به هدف‌های دیگر برسیم، بر همان وجه که دست‌ها و پاهای خود را حس می‌کنیم. چون دیگری آنرا به‌کاربرد ما آنرا درک می‌کنیم بر همان وجه که اندام‌های دیگری را درک می‌کنیم . کلمه‌ای هست که در آن زیسته‌ایم و کلمه‌ای که به آن برخورد کرده‌ایم. اما هر دو حال در جریان تأثیر و تأثر متقابل است : از من برد دیگری یا از دیگری بر من. سخن لحظه‌ای خاص از لحظه‌های عمل است و بیرون از حیطه عمل قابل فهم نیست. برخی از کسانی که به علت عارضه‌ای قوه تکلم خود را از دست داده‌اند از هر نوع اقدام و از فهم موقعیت‌ها و از ایجاد روابط عادی با جنس مخالف نیز وامانده‌اند. در بطن این عجز جسمی ، تباهی زبان فقط در حکم انهدام یکی از دستگاههای منسجم بدن است: ظریف‌ترین و ظاهرترین آنها.

پس اگر به حقیقت نثر فقط و فقط وسیله‌ای ممتاز باشد برای اجرای پاره‌ای اعمال، اگر فقط کار شخص شاعر این باشد که الفاظ را بدون غرض انتفاعی نظاره کند، در این صورت حق است که در ابتداء از نثر نویس پرسیده شود : برای چه منظوری می‌نویسی؟ دست به چه اقدامی زده‌ای و چرا این اقدام مستلزم توسل به نگارش بوده است ؟

و این اقدام به هیچ صورت ممکن نیست که به منظور نظاره محض باشد. زیرا که مکاشفه سکوت است و غایت زبان ایجاد ارتباط . البته می‌توان نتایج مکاشفه را «ثابت و مستقر» کرد، اما در این صورت چند کلمه که به شتاب بر صفحه کاغذ آورده شود کافی است : همین بس است تا نویسنده منظور نظر خود را به‌یاد آورد و آنرا باز شناسد. ولی اگر الفاظ به صورت جمله و با قصد ایضاح معانی در کنار هم گرد آیند ناچار تصمیمی

ورای مکاشفه و حتی ورای زبان در آن مدخلیت داشته است: تصمیم بر تحویل نتایج به دست آمده به دیگران. و از همین تصمیم است که باید، در هر مورد، دلیل و برهان خواست. و همان عقل سلیمی که عقلای قوی به آسانی فراموشش می کنند پیوسته این را حکم می کند. مگر نه رسم بر اینست که از همه جوانانی که عزم نوشتن دارند این سؤال اصولی را بکنند: «آیا چیزی برای گفتن دارید؟» که مراد از آن اینست: چیزی که به گفتن بپردازد. و اما جز با رجوع به دستگاه ارزش‌های متعالی چگونه می توان دریافت که آن چیز به گفتن می‌ارزد یا نمی‌ارزد؟

و انگهی، «سبک پرستان»^۲ چون فقط به آن سازمان ثانوی و فرعی، یعنی به «لحظه کلام» نظر دارند، دچار اشتباه فاحشی می‌شوند: می‌پندارند که سخن نسیمی است که به نرمی بر سطح اشیاء می‌وزد و آنها را آس می‌کند بی آنکه در آنها تغییر و تبدیلی بدهد، و سخنگو فقط «شاهد» محضی است که مشاهده سلیم خود را در کلمه‌ای خلاصه می‌کند.

سخن گفتن عمل کردن است: هر چیز که از آن نام برده شود دیگر عیناً همان چیز نیست: پاکی و سادگی خود را از دست داده است. اگر شما از رفتار کسی نام ببرید آنرا بر او آشکار می‌کنید: او خودش را می‌بیند. و چون، در عین حال، از آن برای دیگران هم نام می‌برید او در همان لحظه که خود را «می‌بیند» نیز خود را «دیده شده» می‌بیند و عمل ساده و سربسته‌ای که انجام می‌داده و در حین انجام دادن فراموش می‌کرده است ناگهان بزرگ می‌نماید و زندگی عظیمی می‌یابد، هم برای صاحبش و هم برای دیگران، و به عالم عینی می‌پیوندد و ابعاد تازه‌ای می‌پذیرد و به صورت جزئی از اجزای هیئت مجموع در می‌آید. پس بدینقرار چگونه انتظار

دارید که آن کس بر همان منوال عمل کند؟ یا از سر عناد و با بصیرت کامل در رفتار خود پامی فشارد و یا از آن چشم می پوشد .

بدینگونه چون سخن می گویم با همان طرحی که برای تغییر و تبدیل موقعیت ریخته ام آن موقعیت را آشکار می کنم. من آنرا بر خودم و بردیگران آشکار می کنم تا آنرا تغییر دهم . من به میان قلب آن نشانه می روم و آنرا از این سوبه آن سو سوراخ می کنم و سپس زیر نگاهها ثابت می دارم . اینک آن در قبضه اختیار من است. من با هر کلمه ای که می گویم اندکی بیشتر در جهان درگیر می شوم و در عین حال اندکی بیشتر از آن سربرون می کشم، زیرا که از آن برمی گذرم و بسوی آینده می جهم .

از اینقرار نثر نویس کسی است که به نوعی شیوه عمل ثانوی مبادرت می ورزد که می توان آنرا «عمل آشکارگری» نامید. بنابراین حق است که از او این سؤال دوم را بکنیم: کدامیک از جلوه های جهان را می خواهی آشکار کنی؟ و با این آشکارگری چه تغییر و تبدیلی می خواهی در جهان بدهی؟

نویسنده « ملتزم » می داند که سخن همانا عمل است : می داند که آشکار کردن تغییر دادن است و نمی توان آشکار کرد مگر آنکه تصمیم بر تغییر دادن گرفت. نویسنده ملتزم آنرؤیای ناممکن را از سر به در کرده است که نقش بیطرفانه و فارغانه ای از جامعه و از وضع بشری ترسیم کند. انسان موجودی است که در برابر او هیچ موجودی نمی تواند بیطرف بماند، حتی خدا. زیرا خدا، اگر وجود می داشت، چنانکه بعضی از عرفا آنرا دریافته اند، نسبت به انسان «در موقعیت»^۱ می بود. و نیز انسان آن موجودی است که حتی نمی تواند موقعیتی را ببیند و آنرا تغییر ندهد. زیرا نگاهش منجمد می سازد یا منهدم می کند یا تراش می دهد یا، به کردار ابدیت،

۱- برای فهم معنای «در موقعیت بودن» رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۹.

شبی را در خود شیئی تغییر می‌دهد. بامهر و کین و خشم و ترس و شادی و بر آشفستگی و ستایش و امید و نو میدی است که انسان و جهان در حقیقت خود بر یکدیگر آشکار می‌شوند.

البته نویسنده ملتزم ممکن است بی‌مايه باشد، حتی ممکن است خود این را بداند، اما چون نمی‌توان بدون طرح توفیق کامل چیزی نوشت، اگر هم بر کار خود به فروتنی بنگرد نباید از این نکته غافل شود که چنان اثری به وجود می‌آورد که گویی باید بزرگترین انعکاس را در جهان داشته باشد. هرگز نباید به خود بگوید: «ای بابا! فوفش اگر سه هزار تا خواننده داشته باشم»، بلکه بگوید: «اگر همه مردم نوشته مرا می‌خواندند چه می‌شد؟» گفته هوسکا را در برابر کالسکه‌ای که فابریس و سانسورینا^۱ را حمل می‌کرد به یاد بیاورد: «اگر ناگهان لفظ عشق میان آنها رها شود و ای بر من.» می‌داند که او کسی است که از چیزی نام می‌برد که هنوز از آن نام نبرده‌اند یا از چیزی که جرئت ندارد نام خود را ببرد؛ می‌داند که لفظ عشق و لفظ کین را «رها» می‌کند و نیز، همراه این الفاظ، معانی عشق و کین را به میان مردمانی رها می‌کند که هنوز تصمیمی بر ابراز احساسات خود نگرفت‌اند. می‌داند که الفاظ، بنا بر قول پریس پاران^۲، «تپانچه‌های پر» است. اگر سخن بگوید شلیک می‌کند. می‌تواند خاموش بماند، اما چون شلیک کردن اختیار کند باید که این کار مردانه باشد، یعنی هدف‌هایی

۱- اشاره به فهرمانهای رمان «صومعه پادرم»، اثر معروف استاندال، نویسنده فرانسوی در قرن نوزدهم (۱۸۴۲-۱۷۸۳)، صاحب رمانهای «سرخ و سیاه»، «آدمانس»، «لوسین لوون» و آثار تحقیقی متعدد.

۲- Brice Parain - نویسنده و محقق و فیلسوف و نماینده نویس معاصر فرانسوی (متولد ۱۸۹۷)، صاحب کتاب «پژوهش‌هایی درباره کیفیت و وظایف زبان» (منتشر به سال ۱۹۴۲). پس از انتشار این کتاب، سارتر مقاله تحقیقی مفصلی درباره آن نوشت که در مجموعه Situations مجلد اول به طبع رسیده است.

را نشانه رود، و نه چون کود کان، یعنی بر سبیل تصادف و بایستن چشم‌ها و برای لذت شنیدن صدای انفجار گلوله.

درست‌طور آینده خواهیم کوشید تا مشخص کنیم که هدف ادبیات چه می‌تواند باشد. اما از هم‌اکنون می‌توانیم نتیجه بگیریم که نویسنده چنان طریقی برگزیده است که جهان و بالاحص آدمی را بردیگر آدمیان آشکار کند تا اینان در برابر شیئی که بدینگونه عریان شده است مسئولیت خود را تماماً دریابند و برعهده بگیرند. در امور حقوقی فرض بر اینست که هیچکس از قانون بی اطلاع نیست زیرا کتاب مدونی هست و قانون مسطور است. پس از آن، اختیار با شماست که از آن تخطی کنید، اما خود می‌دانید که به چه خطرهای تن در داده‌اید.

بر همین وجه، وظیفه نویسنده است که کاری کند تا هیچکس نتواند از جهان بی اطلاع بماند و هیچکس نتواند خود را از آن مبرا جلوه دهد. و چون نویسنده یک بار به دنیای زبان اندر شده است دیگر هرگز نمی‌تواند وانمود کند که سخن گفتن نمی‌داند؛ اگر شما وارد دنیای دلالات بشوید دیگر راهی ندارید تا از آن به در آئید. اگر کلمات را واگذارید تا آزادانه در کنار هم بنشینند تشکیل جمله می‌دهند و هر جمله حاوی همه زبان است و بر همه جهان دلالت می‌کند. حتی سکوت بر حسب کلمات تعریف می‌شود، همانگونه که مکث، در موسیقی، معنای خود را از گروه نت‌هایی که آنرا احاطه کرده است می‌یابد. این سکوت لحظه‌ای از زبان است. خاموش شدن دم در کشیدن نیست، سرپیچیدن از سخن گفتن است، پس خود نوعی سخن گفتن است.

بنابراین اگر نویسندگانی نسبت به بیان جلودای از جلوه‌های جهان طریق خاموشی گزینند یا، بر طبق اصطلاحی که در این مورد بسیار رساننده معناست، آنرا «به سکوت برگذار کند»، حق داریم که از او این سؤال

سوم را بکنیم : چرا این را گفته‌ای و نه آنرا و - حال که سخن می‌گوئی تا تغییر بدهی - چرا می‌خواهی این را تغییر بدهی و نه آنرا ؟

اینهمه مانع آن نیست که نوشتن اسلوبی داشته باشد . هر کس که عزم کرده باشد تا بعضی مطالب را بگوید نویسنده نیست ، نویسنده آن کس است که طریقی برگزیند تا آنها را به شیوه‌ای خاص بگوید . و ارزش نثر البته بسته به سبک است . اما سبک باید ناپیدا باشد . چون الفاظ شفاف‌اند و نگاه از آنها گذرمی‌کند ، کاری سخیف و مهممل است که در میان آنها شیشه‌های تار بگذاریم . زیبایی در اینجا نیروئی لطیف و نامحسوس است . در پرده نقاشی نخست همان زیبایی است که به چشم می‌خورد ، اما در کتاب پوشیده می‌ماند . همچون لطافت صدا و جذابیت چهره اثر القائی دارد : فشار نمی‌آورد ، مقید نمی‌کند ، ذهن را بی‌آنکه خبردار شود متمایل می‌سازد و به سوئی سوق می‌دهد ، و آنگاه که خواننده می‌پندارد که به منطق کلام گردن نهاده است در حقیقت مفتون جاذبه‌ای شده است که نمی‌بیند . آداب نماز ایمان نیست ، وسیله ساز آن است . هم آهنگی کلمات و زیبایی آنها و توازن جملات نیز وسیله ساز انفعالات خواننده است ، یعنی زمینه ذهنی او را بی‌آنکه هشیار شود «می‌چیند» و همچون نماز یا موسیقی یا رقص ، عواطف و احساسات او را نظم و نسق می‌دهد . در نثر ، لذت از زیبایی صافی و خالص نیست مگر آنگاه که مزید بر اصل باشد .

از یاد آوری این حقایق ساده و بدیهی شرم می‌کنم ، اما امروزه چنین می‌نماید که اینها را از یاد برده‌اند . واگر نه این بود آیا کسی پیدا می‌شد تا بیاید و ما را متهم کند که می‌خواهیم خون ادبیات را بریزیم یا ، با بیانی ساده‌تر ، بگوید که التزام به هنرنگارش لطمه می‌زند؟ اگر سرایت شعر به نوعی از نثر موجب آشفتنگی اندیشه منتقدان ما نشده بود ، آیا اینان

در صدد برمی آمدند تا در زمینه «صورت»^۱ بر ما بتازند و حال آنکه ما هرگز سخنی جز در باب «معنی» نگفته ایم؟ پیشاپیش درباره صورت هیچ نمی توان گفت و مانیز هیچ نگفته ایم. هر هنرمندی صورت خاص خود را خود ابداع می کند و پس از ابداع می توان درباره آن داوری کرد. درست است که مضمون^۲ القاکننده سبک است، اما حاکم بر آن نیست. هیچ سبکی نیست که به نحو «ما تقدم»^۳ ببردن از هنر ادبیات ترتیب یابد. ملتزمانه تروملال آورتر از این چیست که کسی قصد کند تا جامعه یسوعیان را بگوید؟ پاسکال همین را مایه «نامه های شهرستانی»^۴ خود کرده است. ما حاصل کلام آنکه باید دانست درباره چه موضوعی می خواهیم بنویسیم: درباره پروانگان یا درباره وضع یهود؟ و چون آنرا دانستیم باید تصمیم بگیریم که چگونه بنویسیم. غالب اوقات این دو انتخاب امری واحد است، اما در مورد نویسندگان بزرگ هرگز امر دوم بر امر اول مقدم نمی شود. می دانم که ژیرودو^۵ می گفت: «تنها مسئله یافتن

۱- Forme (= شکل، قالب، صورت) در مقابل Fond (= باطن،

محتوی، معنی).

۲- Sujet

۳- a priori یعنی پیش از تجربه و عمل. در فلسفه و منطق قدیم آنرا «اولی» و «دلی» هم گفته اند (در مقابل a posteriori = «ماتأخر» یا «غیر اولی» و «داتی»، یعنی پس از تجربه و عمل). در این کتاب، بنا به مقتضای کلام، گاهی این لفظ را به «ماقبل تجربی» ترجمه کرده ایم.

۴- Les Provinciales هیجده نامه هجوآمیز است که پاسکال (فیلسوف و دانشمند و نویسنده فرانسوی در قرن هفدهم) برای دفاع از «ژانسیست»ها و حمله بر یسوعیان نوشته است. این کتاب را از نظر شیوه بیان و سبک نگارش یکی از شاهکارهای زبان فرانسه می دانند، گرچه از نظر محتوی سست و کهنه می نماید.

۵- Jean Giraudeau نویسنده و محقق معاصر فرانسوی (۱۸۸۲-۱۹۴۴).

اورا یکی از بزرگترین نمایشنامه نویسان نیمه اول این قرن می شمارند.

سبك است ، اندیشه از پس می آید . « اما خطا می گمت : او کرد و اندیشه نیامد ! هر گاه مضامین را چون مسائلی همواره باز و بی انتها ، چون دعوت‌ها و انتظاراتی در نظر آورند درمی یابند که هنر در التزام کاستی نمی گیرد ؛ بلکه به عکس : همانگونه که فیزیک بر ریاضی دانان مسائل تازه‌ای عرضه می کند که آنان را به ساختن دستگاه تمثیلی^۱ تازه‌ای وامی دارد ، الزامات همواره تازه شونده اجتماعیات یا «علم برین»^۲ نیز هنرمند را به یافتن زبانی نو و فونوی تازه برمی انگیزد . اگر ما امروز بسان قرن هفدهم نمی نویسیم از آنست که زبان راسین و سنتورمون^۳ پذیرای سخن گفتن از لکوموتیوها یا کارگران نیست . از این پس ، «سردنویسان»^۴ شاید ما را از نوشتن درباره لکوموتیو نهی کنند ، اما هنر هرگز به جانب سره نویسان نبوده است .

اگر اصل التزام همین باشد، چه ایرادی می توان بر آن گرفت؟ و علی الخصوص چه ایرادی بر آن گرفته اند؟ گمان من بر اینست که مخالفان من دل بد کار خود نداده اند و مقالات آنان حاوی چیز دیگری نبوده است مگر آهی طولانی به نشانه ننگ و رسوائی که کشان کشان دوسه ستون روزنامه را پر کرده است . دوست می داشتم که بدانم به حکم چه و بر مبنای کدام بینش ادبی آراء مرا محکوم می کنند. اما آنان در این باره هیچ نمی گفتند، خودشان هم در این باره هیچ نمی دانستند. منطقی تر آن

۱ - Symbolisme یعنی مجموعهٔ درمزهائی که در علمی به کار است .

۲ - Métaphysique یا «عابعدالطبیعه» و فلسفهٔ اولی .

۳ - Saint-Evremond - از نویسندگان فرانسوی در قرن هفدهم. صاحب

تالیفاتی دربارهٔ ادبیات و تاریخ .

۴ - Puristes - مقصود کسانی است که زبان را از الفاظ و تعابیر نوساخته

یا بیگانه پاک و متزه می خواهند.

بود که بنای حکم خود را بر نظریهٔ کهن «هنر برای هنر» استوار می‌کردند. اما در میان آنان هیچکس نیست که این نظریه را قبول داشته باشد؛ این نظریه هم محل فکر آنان است. همه می‌دانند که هنر خالص و هنر خالی در يك حکم است و طلب خلوص زیبایی یکی از زیرکانه‌ترین عملیات دفاعی بورژوازیان قرن گذشته بوده است که بهتر می‌پسندیدند که آنان را عامی و جاهل بشمارند تا سودجو و استعمارگر.

پس، به اذعان خود آنان، باید که نویسنده در بارهٔ چیزی سخن بگوید. اما آن چیست؟ به گمان من اگر فرناندز، پس از جنگ جهانی اول، مفهوم «پیام» را برای آنان نیافته بود در دسر آنان به منتهی درجه می‌رسید. می‌گویند که نویسندهٔ امروز به هیچ روی نباید به مسائل این زمانی و این جهانی پردازد؛ نیز نباید الفاظ بی‌معنی را در پی هم بیاورد یا منحصرأ به جستجوی زیبایی جمله‌ها و تصویرهای شاعرانه بر آید؛ وظیفهٔ او اینست که پیام‌هایی برای خوانندگانش صادر کند. اما پیام چیست؟

باید به خاطر داشت که غالب منتقدان کسانی‌اند که طالع نیک نداشته‌اند و در آن هنگام که خواسته‌اند که نوید شوند مقام امن نگهبانی گورستان را یافته‌اند. واگر گورستان مکان ایمن و آرامی است خدایم‌داند که کتابخانه چه گورستان مفرح و دلنوازی است. جملهٔ مردگان در آنجا جمع‌اند: آنان کاری نکرده‌اند جز نوشتن و دیری است که از گناه زنده

۱ - Ramon Fernandez - محقق و منتقد معاصر قران سوی (۱۹۴۴-۱۸۹۴). پس از جنگ جهانی اول در مجلهٔ معروف N.R.F. مقالاتی دربارهٔ شیوه‌های نقد ادبی و نویسندگان بزرگ انگلیس و فرانسه نوشت که مجموع آنها بعداً، در سال ۱۹۲۶، با عنوان «پیام‌ها» (Messages) منتشر شد. در مقدمهٔ این کتاب مبحث مهمی هست بنام «نقد فلسفی» که آغازکننده و شناسانندهٔ یکی از رشته‌های مهم نقد امروز به‌شمار می‌رود.

بودن شسته و پاک شده‌اند و، علاوه بر این، از زندگی آنان آگهی نمی‌یابیم مگر از رهگذر کتابهایی که مردگانی دیگر در باره آنان نوشته‌اند. رمبو مرده است، پاترن بریشون و ایزابل رمبو^۱ هم مرده‌اند. مزاحمان ناپدید شده‌اند، فقط تابوت‌های کوچکی مانده‌است که آنها را روی روف‌ها در کنار دیوارها می‌چینند؛ چون خاکستردان‌هایی در خاکسترخانه‌ای^۲. منتقد در سخنی می‌زید، زنش چنانکه باید به او وقعی نمی‌نهد، پسرانش نمک به حرام‌اند، و روزهای آخر ماه به دشواری می‌گذرد. اما همیشه برای او میسر است که به گوشه کتابخانه‌اش برود و کتابی را از قفسه‌ای در آورد و آنرا بگشاید. بوی خفیف سردابه‌ها و دخمه‌ها از آن برمی‌خیزد و عملیات عجیبی در می‌گیرد که منتقد تصمیم گرفته است که نام آنها را «مطالعه» بگذارد. از لحاظی تملک است؛ تن خود را به مردگان وام می‌دهد تا آنها بتوانند زندگی دوباره‌ای بیابند. و از لحاظ دیگر تماسی است با آن دنیا.

وراستی هم که کتاب نه‌شیئی مدرک^۳ است، نه نیز عمل است، نه حتی اندیشه است؛ چون از جانب مرده و درباره چیزهای مرده نوشته شده است، دیگر هیچ محلی بر روی این زمین ندارد و از هیچ چیز که مستقیماً

۱- پاترن بریشون (Berlichon) شوهر خواهر رمبو و نویسنده شرح احوال او، دایزابل خواهر رمبو و نزدیک‌ترین و محرم‌ترین کسان به او بوده است.

۲- در روم قدیم رسم بر این بوده است که اجساد مردگان را می‌سوزاندند و خاکسترشان را در جبهه‌های سر بسته‌ای (urnae - خاکستردان) می‌گذاشتند و در طاقچه‌های تالاری (Columbarium - خاکسترخانه) می‌چیدند و در روزهای خاص به زیارت آن می‌رفتند.

۳- شیئی مدرک (به فتح دره) در ترجمه oblat که همان «متعلق علم» است، یعنی چیزی که علم به آن تعلق می‌گیرد (در مقابل «عامل علم» که oblat است).

مورد علاقه ما باشد سخن نمی گوید. اگر آنرا به حال خود واگذارند در خود می تپد و درهم می ریزد و چیزی از آن نمی ماند جز لکه های مرکب بر اوراق پوسیده. و همینکه منتقد در این لکه ها جان می دمد، همینکه از آنها حرف و کلمه می سازد، آنها زبان بازمی کنند و با او از عشق هائی سخن می گویند که او خود در نیافته است، و از خشم هائی بی مورد و از بیم ها و امید هائی گذشته و از یاد رفته. موجوداتی که از قالب خاکی و از هیئت آدمی بیرون رفته اند گرد او را می گیرند و عواطف بشری آنها از آنرو که دیگر در دل اثر نمی کند به مرتبه عواطف «نمونه» می رسد یعنی سخن کوتاه، در ردیف «ارزش ها» قرار می گیرد. از اینرو منتقد یقین می کند که وارد نیائی معقول و مدرك شده است که گوئی در حکم حقیقت رنج های روزانه او و علت وجودی آنهاست. گمان می برد که طبیعت مقلده هنر است، همانگونه که، در نظر افلاطون، عالم محسوس نمودار عالم مثل بود^۱. و در طی زمانی که مشغول خواندن است، زندگی روزمره او به صورت «پندان»^۲ بر او نمود می کند: زن لجاره اش پندار است، پسر گوز پشتمش پندار است؛ ولی آبرویش به باد نخواهد رفت چرا که «گوز نفون و صف

۱- «ارزش» (Valeur) یعنی خصوصیتی که موجب قدر و اعتبار و اعزاز پاره ای از امور می شود و یا خود این امور. بنابراین تعریفی دیگر: آنچه شایسته تجسس و طلب آدمی باشد.

۲- بر طبق نظریه افلاطون، در آسمان این دنیای «محسوس»، که مدرك به حواس ماست دنیائی «معقول» قرار دارد که غایب از نظر ماست و آن عالم «مثل» است. روح آدمی پیش از آمدن به این جهان در عالم مثل قرار داشته است و آنچه در این عالم به عنوان دستورهای اخلاقی به کار می بندد یادگار هائی از «مثال» های آن عالم است. پس این جهان به حقیقت «عالم پندار» است.

گزان تیپ را کرده است^۱ و شکسپیر وصف ریچارد سوم را^۲. شادکامی او وقتی است که نویسندگان معاصر بر او منت نهند و روی در نقاب خاک کشند: آنگاه کتاب‌هایشان که بی‌اندازه خام و زنده و زور آورنده نقل مکان می‌کنند و به ساحل دیگر می‌روند، روز به روز تأثیر آنها کمتر و زیبایی آنها بیشتر می‌شود؛ پس از اقامت کوتاه مدتی در برزخ^۳ باز می‌گردند و آسمان معقولات را با ارزش‌های تازه می‌انبارند. «برگوت»، «سوان»، «زیگفرید»، «بلا»، «آقای تست»^۴: اینها نورسیدگانند. و اینک انتظار قدوم «نانا نائل» و «منالک»^۵ می‌رود. و اما از نویسندگانی که لاجو چانه به زندگی ادامه می‌دهند همینقدر می‌خواهند که زیاده جنبش نکنند و همت گمارند تا از هم اکنون به شکل مردگانی که در آینده خواهند شد در آیند. والری از عهده این مهم نیک برآمد: بیست و پنج سال بود که کتابهایی برای پس از مرگ می‌نوشت. بدین سبب، مانند چندتن از قدیسان کاملاً استثنائی، در

۱- گزن نفون نام مورخ معروف یونانی و شاگرد سقراط که ویادنامه‌ای درباره وی نوشته است و گزان تیپ نام زن سقراط که به بدخویی و نافرمانی و ناسازگاری شهره بوده است.

۲- ریچارد سوم پادشاه حانی و جبار انگلیس و نام نمایشنامه‌ای تاریخی که شکسپیر درباره وی نوشته است.

۳- معروف است که می‌گویند نویسندگان بزرگ پس از مرگ به برزخ می‌روند، یعنی نامشان فراموش می‌شود و آثارشان از رواج می‌افتد، سپس از نو تجلی می‌کنند و بر سر زبانها می‌افتند و شهرت پایدار می‌یابند.

۴- «برگوت»، «سوان»، از شخصیت‌های رمان معروف «در جستجوی زمان گم شده»، اثر هارسل پروست و «زیگفرید» و «بلا» قهرمانان کتابهایی به همین نام اثر ژان ژیرود و «آقای تست»، قهرمان کتابی به همین نام اثر پل ووالری.

۵- نام دو تن از شخصیت‌های «مائده‌های زمینی»، اثر آندره ژید.

زمان حیات خود به مقام قدیسی رسید. اما مالرو^۱ خشم و رسوائی بر می‌انگیزد.

منتقدان ما از قوم «کاتار»^۲ و از زمرة زهاد اند: نمی‌خواهند با دنیای واقع‌کاری جز خوردن و آشامیدن داشته باشند و چونکه به هر حال چاره‌ای از معاشرت باهمنوعان نیست مصاحبت بارفتگان را پذیرفته‌اند. دیگر عشق و علاقه‌ای ندارند مگر به پرونده‌های بایگانی شده و دعواهای خاتمه یافته و قصه‌هایی که پایانش را می‌دانند. هرگز بر سر نتایج نامعلوم شرط نمی‌بندند و چون تاریخ به جای آنان تصمیم گرفته است، چون امور و عواملی که مایه هر اس‌باخشم نویسنده‌گان بوده از میان رفته است، چون در فاصله دو قرن، بیهودگی مشاجرات خونین آشکارا به چشم می‌خورد، منتقدان می‌توانند از موازنه و مقارنه ادوار تاریخ ذوق کنند و در نظر آنان مدار کار جهان بر این می‌گردد که گوئی ادبیات سراسر تکرار مکرر است و گوئی هر نویسنده جدیدی شیوه تازه‌ای ابداع کرده است تا سخنان بی‌معنی بگوید.

سخن از «مثل» و از «طبیعت بشری» راندن یا سخنان بی‌معنی گفتن، همه بینش و دریافت منتقدان مابین این دو قطب نوسان می‌کند.

۱- آندره مالرو (A. Malraux) نویسنده و محقق بزرگ فرانسوی (متولد ۱۹۰۱)، صاحب رمانهای «سر نوشت بشر» و «فاتحان» و «امید» و غیره، و کتابهای تحقیقی روانشناسی هنر، و «صداهای سکوت» و جز اینها، و وزیر فرهنگ و هنر فرانسه در دولت دوگل. سال گذشته انتشار خاطراتش (به نام «ضد خاطرات») به عنوان حادثه‌ای تلقی شد و میزان فروش آن از همه کتابهای دیگر در گشت.

۲- «کاتار» (Cathares)، مأخوذ از کلمه‌ای یونانی به معنای «پاکان» فرقه‌ای مذهبی در قرون وسطی که منشاء آن به قوم «اسلاو» می‌رسد و اصول عقایدش تلقینی است از دین مانی و دین مسیح. کاتارها اعراض از جهان و ترک علائق دنیوی و پرهیز از تأهل و تناسل را ترویج می‌کردند.

و بالطبع هر دو باطل و بر خطاست، چرا که نویسندگان بزرگ می خواسته اند بشکنند، بسازند، مبرهن کنند. لیکن براهینی که اقامه کرده اند دیگر از نظر ما افتاده است، زیرا مسائلی که آنان می خواهند اثبات کنند امروز برای ما هیچ اهمیت و ارزشی ندارد. خلافاکاری هائی که آنان فاش می ساختند متعلق به زمان ما نیست. خلافاکاری های دیگری هست که ما را به خشم و تحاشی می آورد ولی به خاطر آنان خطور نکرده است. سیر تاریخ بطلان بعضی از پیش بینی های آنان را نشان داده است و آن پیش بینی هائی هم که به تحقق پیوسته است از سالیان پیش چنان به صورت حقایق مسلم و بدیهی جلوه کرده که ما از یاد برده ایم که در ابتدا زاده نبوغ آنان بوده است. پاره ای از اندیشه های آنان بکلی مرده است و اندیشه های دیگر را بشریت به حساب خود گذاشته است و ما امروز آنها را از زمره افکار عام و «امثال سایر» می شماریم. نتیجه آن شده است که بهترین دلائل این نویسندگان گیرائی و برائی خود را از دست داده است؛ مافقط انتظام و انسجام آن دلائل را تحسین می کنیم، اما محکم ترین نظم و نسقی که در آنها به کار رفته است در چشم مازیوری پیش نمی نماید: معماری زیبایی برای نمابشگاه و، مانند آن معماری های زیبای دیگر یعنی آهنگ های باخ و نقش های اسلیمی «الحمرا»^۱، بدون کاربرد عملی.

در این نقش های هندسی پر شور و شوق چون استدلال هندسی ما را دیگر مجاب نکند خود آن شور و شوق هنوز موجب هیجان ما می شود. یا بهتر بگوییم: تجسم آن شور و شوق. اندیشه ها با گذشت قرن ها ناتوان و بی خاصیت شده اند، اما اینها و سوسه های سمج درونی مردی بوده اند زنده و صاحب گوشت و استخوان. در پس دلائل عقل، که تدریجاً از توان

۱- نام کاخ معروفی است در قرناطه، (اسپانیا) بازمانده از زمان سلطه

می‌افتند، دلائل دل‌رأماشاده می‌کنیم و نیز فضائل و رذائل را و این رنج بزرگ را که آدمیان در زیستن می‌برند و ناچارند که با آن بزیزند. ساد^۲ می‌گوید که اندیشه‌ها را مسخر خویش کند، اما همینقدر می‌تواند که خشم و رسوائی برانگیزد؛ در نظر خواننده امروز فقط روحی است که دردی زیبا آنرا از درون می‌فرساید، چون مرواریدی در صدف. «نامه درباره نمایش»^۲ دیگر کسی را از رفتن به تماشاخانه باز نمی‌دارد، اما در نظر خواننده امروز جالب و عجیب است که روسو از هنر نمایش نفرت داشته است. اگر اندکی از علم روانکاوی آگاه باشیم لذت ما به حد کمال می‌رسد: «قرارداد

۱- اشاره به این سخن معروف پاسکال: «دل دلائلی دارد که عقل

نمی‌داند»:

(*La coeur a ses raisons que la raison ne connaît pas*)

۲- مارکی دوساد (Sade) نویسنده بزرگ فرانسوی در قرن هجدهم (۱۷۴۰-۱۸۱۴) که در رمانهایش غالباً شخصیت‌هایی را نشان می‌دهد که لذتی اهریمنی از ایذاء دیگران می‌برند و به همین سبب لفظ «سادیس» از نام او گرفته شده است. تا چندی پیش در تواریخ ادبی حتی نامی از او نمی‌بردند و امروزه هم پیش از چند کلمه درباره وی نمی‌نویسند. با اینحال، مارکی دوساد از نوایغ مسلم تاریخ است و هدف اصلی از داستانهایش بیان طغیان بشر آزاد بر ضد جامعه و بر ضد خالق بوده است.

۳- نامه‌ای است که ژان ژاک روسو در سال ۱۷۵۸ خطاب به الامپیر نوشته است و در آن اظهار می‌دارد که هدف نمایش خوش آمدن تماشاگران است و تماشاگران را وقتی خوش می‌آید که هوس‌هایشان مورد ناز و نوازش قرار گیرد، و به همین سبب تراژدی شهوات را بر می‌انگیزد و کم‌دی فضائل را مسخر می‌کند، و بنابراین از بزرگترین عوامل فساد اخلاق جامعه همانا نمایش است و تا این لایه فساد از میان نرود جامعه انتظام نمی‌یابد.

اجتماعی»^۱ را براساس «عقدۀ ادیب» توجیه می‌کنیم و «روح القوانین»^۲ را بر مبنای «عقدۀ حقارت»: یعنی ما از برتری معلومی که سگان زنده بر شیران مرده دارند کمال حظ را می‌بریم.

آنگاه که، بدینگونه، کتابی افکار مست‌کننده‌ای عرضه کند که ظاهر استدلالی‌اش زیر نگاه خواننده ذوب شود و چیزی جز ضربان دل از آن نماند، آنگاه که درسی که می‌توان از آن آموخت بکلی با درسی که نویسنده‌اش می‌خواسته است بدهد متفاوت باشد، این کتاب را «پیام» می‌نامند. روسو پدر انقلاب فرانسه و گوینو^۳ پدر «برتری نژادی» هر دو برای ما پیام فرستاده‌اند. و منتقد هر دو را به یک نظر مهر آمیز می‌نگرد. اگر زنده می‌بودند می‌بایست یکی را بر دیگری بگزیند، یکی را محبوب و دیگری را منفور بدارد. اما چیزی که در وهله نخست موجب نزدیکی آن دو به یکدیگر می‌شود خبط مشترک و عمیق و لذت بخشی است که مرتکب شده‌اند: اینکه هر دو مرده‌اند.

بر این تقدیر، باید به نویسندگان معاصر سفارش کرد که پیام صادر

۱- از معروف‌ترین کتاب‌هایی است که ژان ژاک روسو نوشته (در سال ۱۷۶۲) و در آن بر نظام موجود جامعه تاخه است. این کتاب نفوذ و شیوع فوق‌العاده‌ای یافت و پایه گذار انقلاب فرانسه گردید. (به فارسی ترجمه شده است.)

۲- کتاب معروف منتسکیو، نویسنده فرانسوی در قرن هیجدهم، از آغاز کنندگان اندیشه انقلاب فرانسه. (به فارسی ترجمه شده است.)

۳- Gobineau - همان گنت دو گوینو معروف، نویسنده و سیاستمدار فرانسوی در قرن نوزدهم (۱۸۸۲-۱۸۱۶) که سفرهایی به شرق زمین کرده و سفرنامه‌ها و قصه‌هایی درباره ایران نوشته است. صاحب کتابی به نام «تحقیق در باره عدم مساوات میان نژادهای بشری» که پایه گذار نظریات نژادی آلمان هیتلری گردید. اما امروز اهمیت و ارزش گوینو را بیشتر به داستانهای اومی دانند، از جمله قصه‌های آسیائی، و خاتمه رمان دپلنباده.

کنند، یعنی خواسته و دانسته نوشته‌هایشان را به بیان ناخواسته و نادانسته نفساتیاتشان منحصر و محدود سازند. اگر «ناخواسته و نادانسته» می‌گویم بدان سبب است که گذشتگان، از هویتنی گرفته تا رمبو، روحیات خود را به تمامی شرح داده‌اند اما قصد این کار را نداشته‌اند بلکه بی‌اراده این را بر منظور اصلی خود مزید کرده‌اند. مازادی که بدینگونه بی‌اندیشه و غرض به ماداده‌اند باید هدف نخستین و دانسته نویسندگان زنده شود. البته از آنان توقع ندارند که اعترافاتشان را بی‌پرداخت تحویل مدهند و یا آنکه عنان خامه را به اختیار تغزل خام و عربیان رمانتیک‌ها رها کنند. اما حال که مالذت می‌بریم از اینکه حیل‌های شاتوبریان آیا روسو را نفس بر آب کنیم و آنگاه که به سیاست بازی مشغولند می‌آنان را در خلوت خانه و در حین زندگی خصوصی بگیریم و منحرکات جزئی کلی‌ترین اظهارات آنان را باز نمائیم، علیهذا از نو آمدگان می‌طلبیم که آگاهانه این لذت را برای ما تهیه بینند. البته می‌توانند استدلال کنند، تأکید کنند، نقی کنند، رد کنند، اثبات کنند، لیکن مدعائی که مورد دفاع ایشان است فقط باید هدف ظاهری گفتارشان باشد: هدف عمقی آنست که باطن خود را علنی سازند اما به شرط رعایت تجاهل. از استدلال‌های خود نخست باید سلب قوت کنند، همان کاری را که گذشت زمان برای نویسندگان کلاسیک کرده است، و آنها را در مضامینی به کار بندند که مورد علاقه هیچکس نباشد یا در حقایقی چنان کلی بگنجانند که خوانندگان از پیش به صحت آنها یقین

۱- Montaigne نویسنده بزرگ فرانسوی در قرن شانزدهم (۱۵۹۲).
 صاحب کتاب «مباحث» (Essais).

۲- نویسنده بزرگ فرانسوی (۱۸۴۸-۱۷۶۸) و آغازکننده شیوه رمانتیسیم در ادبیات، صاحب سفرنامه‌ها و تاریخ‌ها و داستانهای متعددی که پایه‌ای از آنها به فارسی ترجمه شده است.

کامل داشته باشند . اندیشه‌های خود را باید به ظاهری عمیق اما خالی بیارایند و آنها را چنان بسازند که البته بر اساس طفولیت رنجبار یا نفرت طبقاتی یا عشق به محارم قابل توجه و تبیین باشد . مبادا به صرافت بیفتند که جداً و حقیقتاً بیندیشند: اندیشه مستورکننده آدمی است و فقط آدمی است که مورد علاقه ماست . گریه خشک و خالی زیبا نیست : موجب توهین است . استدلال صاف و ساده هم ، چنانکه استاندال به حق گفته است ، موجب توهین می‌شود. اما استدلالی که سرپوشی بر گریه‌ای باشد مطلوب ماست. استدلال جنبه مستهجن گریه را از آن می‌گیرد و گریه، با ابراز منشاء عاطفی خود، جنبه پر خاشاگر استدلال را از آن برمی‌دارد . و ما خوانندگان نه بی‌اندازه متأثر می‌شویم و نه بی‌اندازه متقاعد، و آنگاه می‌توانیم با امنیت خاطر خود را به دست آن شهوت معتدلی که تماشای آثار هنری فراهم می‌آورد بسپاریم .

پس اینست ادبیات «حقیقی»، ادبیات «خالص»: ذهنیتی که به شکل خنثیت عرضه می‌شود ، عبارتی که چنان عجیبانه تلفیق یافته است که با سکوت برابر است ، اندیشه‌ای که خود انکار خویش است ، تعقلی که سرپوشی بر جنون است ، ابدیتی که چنین می‌نماید که فقط يك لحظه از تاریخ است ، لحظه‌ای تاریخی که بر اثر افشای اسرار پنهان ناگهان به انسان ابدی رجوع می‌دهد، درسی مستمر اما درسی که علیرغم اراده صریح مدرسانش داده می‌شود .

باری ، پیام روحی است شیئی شده . روح است ، و باروح چه می‌کنند؟ آنرا از فاصله دور نظاره می‌کنند. تا موجی سخت زور آور در میان نباشد کسی عادت ندارد که روح خود را در جمع نشان دهد . اما به حسب قرارداد و با شروط خاص ، بعضی اشخاص مجازند که روحشان را به معامله بگذارند و همه افراد بالغ می‌توانند آنرا بخرند . از اینقرار

امروزه ، در نظر بسیاری از مردم ، آثار ادبی ارواحی سرگردانند که می توان آنها را به بهائی ناچیز خرید : روحی هست از هونتنی آن پیرنیکدل و روحی از لافونتن^۱ عزیز و روحی از ژان ژاک^۲ و روحی از ژان پل^۳ و روحی از ژرار^۴ شیرین سخن . مجموع عملیاتی را که روی آنها انجام می دهند تابی آزار شوند « فنون ادبی » می نامند . پس از اینکه دباغی شدند و از صافی گذشتند و در معرض فعل و انفعالات شیمیائی قرار گرفتند آنوقت برای خریداران خود وسیله فراهم می سازند تا بتوانند چند لحظه از زندگی روزانه ای را که تماماً معطوف دنیای عینیات بوده است مصروف پرورش ذهنیات کنند . استعمال آنها تضمین شده است که خطری ندارد : شکاکیت هونتنی را کیست که به جد بگیرد ، زیرا که چون طاعون به شهر « بردو » هجوم آورد نویسنده کتاب « مباحث » ترسیده است^۵ ؟ و بشر دوستی روسو را ، زیرا که ژان ژاک فرزندانش را بر سر راه گذاشته است^۶ ؟ و مکاشفات عجیب « سلوی » را ، زیرا که ژرار دو نروال دیوانه

۱- La Fontaine - شاعر فرانسوی در قرن هفدهم (۱۶۹۵-۱۶۲۱).

دقابل، های او کم و بیش به فارسی ترجمه شده است

۲- غرض همان ژان ژاک روسو است .

۳- نویسنده شاید به طعنه خود را می گوید !

۴- غرض ژرار دو نروال (G. de Nerval) شاعر و نویسنده فرانسوی

در قرن نوزدهم است (۱۸۵۵-۱۸۰۸) ، صاحب داستانهای « سلوی » ده اورلیا ، و جزاینها .

۵- در سال ۱۵۸۵ که طاعون به شهر بردو آمد ، هونتنی که شهردار بردو بود و آن زمان بیرون شهر در قصر خود به سر می برد ترسید و حاضر نشد که به شهر باز گردد و وظایفی را که بر عهده داشت انجام دهد . این ماجرا را خود با کمال صداقت در کتاب « مباحث » شرح داده است .

۶- ژان ژاک روسو در کتاب « اعترافات » شرح می دهد که چون پرورش کودک و طفیفه خطیری بر عهده پدر و مادر می گذارد و چون خود وی با مشکلاتی

بوده است؟^۱ منتقد حرفه‌ای منتهای عملی که می‌تواند انجام بدهد اینست که میان آنان مناظره‌های وحشتناکی راه بیندازد و به ما بیاموزد که اندیشه فرانسوی مکالمه مداومی است میان پاسکال و مونتینی. با این عمل غرضش آن نیست که پاسکال و مونتینی را زنده تر کند، بلکه مالرو و ژیدرا بیشتر بمیراند. و چون عاقبت تضادهای درونی زندگی نویسنده و آثار نویسنده یکدیگر را خنثی و بی‌ثمر کنند، چون پیام در عمق لایق‌ره خود این حقایق عمده را به ما بیاموزد که: «انسان نه خوب است و نه بد» و «رنج‌های بیشماری در زندگی بشری هست» و «نبوغ هیچ نیست مگر پشتکاری طولانی»، آنگاه هدف نهائی این دست‌یخت شوم حاصل شده است و خواننده در حالیکه کتابش را به زمین می‌گذارد می‌تواند با وجدانی آسوده فریاد بر آورد: «اینها همه، ادبیات است.»^۲

اما چون، در نظر ما، نوشته برابر اقدام و عمل است، چون نویسندگان پیش از آنکه بمیرند زنده‌اند، چون اعتقاد ما بر این است که باید بکوشیم تا در کتابهایمان بر حق باشیم و حتی اگر قرون آینده بعداً

که در زندگی داشته نمی‌توانسته است از عهدۀ تربیت اطفالش به‌شایستگی برآید ناچار پنج فرزند خود را پس از تولد یکایک به «توانخانهٔ اطفال سر داهی» سپرده است.

۱- ژرار دو فروال را متهم به دیوانگی کرده‌اند، زیرا که خود را در گنداب روپازیس بدار آویخته است.

۲- لفظ *littérature* در زبان فرانسه علاوه بر معنای معمول خود («ادبیات») در تداول عام معنای دیگری هم دارد: «چرت و پرت»، «مزخرفات»، «باطیل» (تقریباً معادل «سُر» در تداول عام فارسی زبانان!) بنا بر این «اینها همه» ادبیات است، معنای دیگرش اینست: «اینها همه چرت و پرت است».

ما را بر خطا بدانند این دلیل نمی‌شود که خود را قبلاً بر خطا بدانیم و بر خطا برویم ، چون ما معتقدیم که نویسنده باید به تمامی در آثارش ملتزم شود (و نه همچون انفعالیست فرومایه آن کس که هرزگی‌ها و شوربختی‌ها و زبونی‌هایش را مطرح می‌کند ، بلکه همچون اراده‌ای مصمم و همچون انتخابی آزاد، همچون اقدامی جامع، برای زیستن، همان اقدام جامعی که سرنوشت ما و سراسر هستی ماست) پس به جاست که این مسئله را از سر بگیریم و ما نیز از خود پرسیم: چرا می‌نویسیم؟

فصل دوم

نوشتن برای چیست؟

هر کس برای خود دلایلی دارد؛ برای این، هنر نوعی گریز است و برای آن، وسیله تسخیر. اما می‌توان به صومعه، به جنون، به مرگ گریخت، می‌توان با اسلحه به تسخیر جهان رفت. پس چرا به خصوص می‌نویسیم؟ چرا فرار یا تسخیرمان را به وسیله نوشتن صورت می‌دهیم؟ زیرا که در پس هدف‌های گوناگون نویسندگان، انتخابی عمیق‌تر و آنی‌تر هست که میان همه مشترک است. در اینجا خواهیم کوشید تا این انتخاب را روشن کنیم و ببینیم که آیا به حکم همین انتخاب نوشتن نیست که باید نویسندگان را به التزام خواند.

هر یک از ادراکات ما با این آگاهی همراه است که واقعیت انسانی «آشکار کننده» است، یعنی به مناسبت اوست که هستی «هست»^۱، یا به عبارت دیگر: انسان وسیله‌ای است که بدان وسیله امور جهان آشکار می‌شوند. بر اثر حضور ما در این جهان است که روابط و نسبت‌ها کثرت می‌یابند:

۱- این سخن در اصل از هایدگر (فیلسوف پدیدارشناس معاصر آلمانی) است: «من آن هستی‌ام که از قبل وی هستی هست.» این نظر را نباید با نظر دایدنالیست‌ها، (پروان‌امالت تصور)، که معتقدند که دنیای واقع فقط مخلوق ذهن ماست و پس وجود خارجی ندارد، مشتبّه کرد. در سطوره بعد، مطلب روشن‌تر خواهد شد.

مائیم که این درخت را با آن گوشه آسمان پیوند می دهیم^۱؛ از برکت وجود ماست که آن ستاره، که از هزاران سال پیش مرده است، با آن هلال ماه و این شط سباه در منظره واحدی مجسم می شوند؛ سرعت اتموبیل و هواپیمای ماست که توده های پهناور خاك و اجرام زمینی را به هم می پیوندند و تشکّل می دهد. با هر يك از اعمال ما، جهان چهره تازه ای بر ما آشکار می کند. اما گر چه می دانیم که هستی را ما آشکار می سازیم، این را نیز می دانیم که هستی را ما به وجود نمی آوریم. این منظره، اگر ما از آن رو برتاییم، بی آنکه شاهد و ناظری داشته باشد در جاودانگی تاريك و گمنام خود خواهد پوسید. همینقدر است که پیوسد، زیرا کس آنچنان دیوانه نیست که بپندارد که آن نابود خواهد شد. مائیم که نابود می شویم و زمین در رکود و جمود خود چندان خواهد ماند تا شعور دیگری بیاید و آنرا برانگیزاند. پس بر این یقین باطنی ما که ما «آشکار کننده» ایم یقین دیگری افزوده می شود که ما، نسبت به شیئی آشکار شونده، «نامهم» ایم.

یکی از انگیزه های اصلی آفرینش هنری یقیناً نیاز ماست به اینکه خود را نسبت به جهان مهم حس کنیم. این جلوه دریا و دشت را، این حالت قیافه را که من آشکار کرده ام، اگر من با تحکیم پیوندها، با ادخال نظم در آنجا که نظم نیست، با تحمیل وحدت ذهن بر کثرت شیئی، در پرده ای یادرنوشته ای ثابت و مستقر کنم، آنگاه وقوف می یابم که من آنها را به وجود آورده ام، یعنی که خودم را نسبت به آفریده ام مهم حس می کنم. اما این بار شیئی آفریده از چنگم می گریزد؛ زیرا که من نمی توانم هم آشکار کننده باشم و هم تولید کننده. آفریده نسبت به کار آفرینندگی نامهم می شود. نخست از آنرو که شیئی آفریده حتی اگر در نظر دیگران کامل و تمام شده بنماید در نظر ما همیشه حالت تعلیق دارد؛ زیرا همواره می توانیم

۱- مثلاً در پرده نقاشی یادرنفکام من بیننده.

این خط را ، این رنگ را ، این کلمه را عوض کنیم. پس شیئی آفریده هرگز وجود خود را مؤکداً «تحمیل» نمی کند. يك شاگرد نقاش از استادش پرسید: «چه وقت باید پرده نقاشی ام را تمام شده بدانم؟» و استاد جواب داد: «هر وقت که بتوانی باحیرت به آن نگاه بکنی و به خودت بگویی: منم که این را ساخته ام!»

به عبارت دیگر: هیچوقت، زیرا این بدان معنی است که اثر خود را باچشمان دیگری نظاره کند و آنچه را که آفریده شده است آشکار سازد. اما بدیهی است که آگاهی ما هرچه بر کار آفرینندگی مان بیشتر باشد بر شیئی آفریده کمتر خواهد بود. هرگاه ساختن کوزه‌ای یا چوب بستنی در میان باشد و ما آنها را بر طبق قواعد مرسوم کهن و با ابزارهایی که شیوة استعمال آنها مدون و مشخص است بسازیم همان حدیث معروف «شخص منتشر»^۱‌ها یادگر خواهد بود که بادهست‌های ما کار می کند. در این مورد، نتیجه کار برای ما تا آن اندازه بیگانه می نماید که بتواند عینیت و خارجیت^۲ خود را در چشم ما حفظ کند. اما اگر قواعد ساختن را، مقیاس‌ها و معیارها را خود ما به وجود آوریم و اگر جوشش آفرینندگی ما از زرف-ترین جای دل ما سرچشمه بگیرد، آنگاه در آفریده خود چیزی جز خود نخواهیم یافت؛ قوانینی را که بر طبق آنها درباره کارمان داور می کنیم خود ما بر وجه ابداع ساخته ایم؛ سرگذشت خود ما، عشق خود ما، شادمانی خود ما است که در آن باز می شناسیم. حتی اگر نخواهیم که دیگر در آن دست بپریم و باز بر آن بنگریم هرگز آن شادمانی یا آن عشق را از آن حاصل نخواهیم کرد؛ اینها را به آن می دهیم اما نمی توانیم از آن بگیریم. نتایجی

۱- on (man- در آلمانی) - برای توضیح معنای این لفظ رجوع شود به لغتنامه آخر کتاب.

که روی پرده یاروی کاغذ به دست آورده ایم هرگز به صورت عینی بر ما نمودار نخواهد شد، زیرا شیوه‌هایی را که ثمراتشان حصول همین نتایج بوده است بیش از اندازه می‌شناسیم. آن شیوه‌ها کشفی ذهنی بوده‌است و همیشه همین خواهد بود: آن خود ماست، الهام ماست، حیلۀ ماست، و چون بکوشیم تا کار خود را ادراک کنیم دوباره آنرا می‌آفرینیم و عملیاتی را که موجب تکوین آن بوده است در ضمیر خود مکرر می‌کنیم و هر یک از جنبه‌های آن چون دست آورده‌ای جلوه می‌کند. در هر ادراکی، «مورد ادراک» اصل است و «موضوع ادراک» فرع^۱. موضوع ادراک با کار آفرینش اصلیت را طلب می‌کند و آنرا به دست می‌آورد. اما آنگاه مورد ادراک فرع می‌شود.

این دیالکتیک در هیچ کجا چنان بارز نیست که در هنر نوشتن. زیرا شیئی ادبی «فر فرۀ» عجیبی است که جز در حال جنبش وجود ندارد. برای پدید آوردن آن، نیاز به عملی عینی هست که «خواندن» نام دارد و فقط تا آن زمان دوام می‌یابد که خواندن دوام بیاورد. بیرون از این، هیچ نیست مگر نقوشی سپاه بر صفحه کاغذ. و اما نویسنده نمی‌تواند آنچه را که می‌نویسد بخواند، حال آنکه کفشگر می‌تواند کفش‌هایی را که دوخته است، اگر به اندازه پایش باشد، بپوشد و معمار می‌تواند در خانه‌ای که ساخته است منزل کند. خواننده به هنگام خواندن پیش‌بینی می‌کند و انتظار می‌کشد: پایان جمله، جمله بعد، صفحه بعد را پیش‌بینی می‌کند و انتظار می‌کشد که پایان جمله یا جمله بعد یا صفحه بعد این پیش‌بینی را تأیید یا تکذیب

۱- «موضوع ادراک» در ترجمۀ *subject* (= ذهن یا نفس درک کننده) و «مورد ادراک» در ترجمۀ *objet* (= عین یا شیئی درک شونده) به کار رفته است. در واقع «موضوع ادراک» و «مورد ادراک» به لفظ دیگر همان «عالم و معلوم» است که در فلسفۀ قدیم ما مطلق است.

کند. خواندن عبارت است از انبوهی فرضیه و رؤیاهای منتهی به بیداری و امیدهای برآورده و باطل شده. خواننده همیشه از جمله‌ای که می‌خواند پیش‌تر می‌دود و در آینده‌ای فقط محتمل به سر می‌برد که به نسبت پیشروی وی قسمتی از آن فرومی‌ریزد و قسمتی دیگر قوام می‌گیرد؛ آینده‌ای که صفحه به صفحه واپس می‌رود و افاق متحرک‌شیشی ادبی را تشکیل می‌دهد. اگر انتظار و آینده و بی‌خبری نباشد عینیت هم نخواهد بود.

اما عمل نوشتن متضمن عمل «شبه خواندن» تلویحی است که خواندن حقیقی را ناممکن می‌سازد. هنگامی که کلمات زیر قلم نویسنده شکل می‌گیرند البته نویسنده آنها را می‌بیند اما نه همانند خواننده، زیرا که آنها را پیش از نوشتن می‌شناسد، وظیفه‌نگاهش این نیست که بامسّر کلمات خفته‌ای که منتظر خواننده شدن آنها را بیدار سازد، بلکه باید بر خط سیر الفاظ و «نشانه‌ها» نظارت کند. رویهمرفته این مأموریت تنظیم‌گری صرف است و بینائی در اینجا چیزی را آشکار نمی‌سازد مگر لغزش‌های جزئی دست‌را. نویسنده نه پیش‌بینی می‌کند و نه حدس می‌زند؛ طرح می‌افکند. بسا اتفاق می‌افتد که نویسنده منتظر خویش می‌ماند یا، به اصطلاح، منتظر الهام. اما کس آنگونه منتظر خویش نمی‌ماند که منتظر دیگران. اگر تردید می‌کند از آنست که می‌داند که آینده از پیش ساخته نشده است بلکه خود اوست که باید آنرا بسازد، و اگر هنوز نمی‌داند که چه بر سر قهرمانش خواهد آمد بدان معناست که در این باره نیندیشیده و هیچ تصمیمی نگرفته است. پس آینده او صفحه‌ای سفید است و حال آنکه آینده خواننده آن دو بست صفحه‌ی پر بار از کلمات است که میان او و پایان کتاب فاصله می‌اندازد.

بدینگونه نویسنده به هر جا رو بیاورد دانش خود را، اراده خود را، طرح‌های خود را و، سخن کوتاه، خویشتن را می‌بیند و به هر چه

دست بزنند ذهنیت خویش را می‌یابد. شیئی که می‌آفریند از دسترس او به‌دور است؛ آنرا برای خویش نمی‌آفریند. اگر نوشته خود را باز بخواند دیگر دبر شده است؛ عبارتی که نوشته است هرگز به چشم او کاملاً شیئی نمی‌نماید. تا سرحد ذهنیت پیش می‌رود اما نمی‌تواند از آن بگذرد. اثر فلان نکته را و فلان کلمه قصار را و فلان صفت مناسب مقام را ارزیابی می‌کند، اما این اثری است که بر دیگران دارد. آنرا می‌تواند بسنجد، اما نمی‌تواند حس بکند. هرگز پر و ست میل به همجنس را در قهرمان خود «شارلو» کشف نکرده است. زیرا پیش از اقدام به نوشتن کتابش تصمیم آنرا گرفته بوده‌است. و اگر روزی نوشته در نظر نویسنده، گونه‌ای عینیت و خارجیت بیابد از آنست که سالیانی گذشته است و نویسنده آنرا فراموش کرده‌است و دیگر در آن ورود نمی‌کند و حتی شاید دیگر نتواند آنرا بنویسد (چنانکه احساس روسو در پایان عمر، هنگام بازخواندن «قرارداد اجتماعی»).

بنابراین حقیقت ندارد که کسی برای خود بنویسد؛ بدترین شکست زندگی‌اش همین خواهد بود. از آوردن عواطفش روی صفحه کاغذ، تنها نتیجه‌ای که ممکن است حاصل کند اینست که ادامه‌نا توانویبخونی برای آنها فراهم آورد. عمل آفرینش فقط يك لحظه ناقص و انزاعی از تولید اثر ادبی است؛ اگر نویسنده تنهایی بود می‌توانست هر چه دلش می‌خواهد بنویسد، هرگز اثرش به صورت عین خارجی عرضه نمی‌شد و نویسنده ناچار می‌بایست یا قلم را به زمین گذارد و یا نومید شود. اما عمل نوشتن مضمن عمل خواندن است^۱ که «همبسته»^۲ دیالکتیکی آنست و این دو فعل

۱- البته خواندن دیگران، زیرا چنانکه گفته شد نویسنده نمی‌تواند اثر

خود را بخواند.

لازم و ملزوم مستلزم دو فاعل جداگانه است. کوشش مزدوج نویسنده و خواننده است که این شیئی عینی و خیالی یعنی اثر ادبی را پدید می آورد. هنر وجود ندارد مگر برای دیگری و از طریق دیگری.

و راستی هم که خواندن گوئی ترکیبی است از ادراک و آفرینش؛

رفتار تماشاگر در برابر آثار هنری دیگر (پرده نقاشی، آهنگ موسیقی، مجسمه و جز اینها) نیز به درجات متفاوت بر همین وجه است.

از آنرو که اساسش بر اصلیت موضوع ادراک و مورد ادراک است؛ مورد ادراک اصل است زیرا قاطعاً متعالی و «عروج طلب» است، زیرا نظامها و قانونهای خاص خود را تحمیل می کند، زیرا باید آنرا انتظار کشید و نظاره کرد؛ اما موضوع ادراک هم اصل است زیرا وجودش نه تنها برای آشکار کردن مورد ادراک (یعنی برای وجود یافتن آن) بلکه برای هستی دادن به مورد ادراک (یعنی برای ایجاد کردن آن) نیز لازم است. سخن کوتاه، خواننده استشعار دارد که در آن واحد هم آشکار می کند هم می آفریند، در عین آفریدن آشکار می کند و در عین آشکار کردن می آفریند. در حقیقت نباید پنداشت که خواندن عملی است ماشین وار و خواننده از «نشانه»ها همانگونه متأثر می شود که شیشه عکاسی از نور. اگر خواننده گیج و خسته و کودن و سر به هوا باشد، بیشتر پیوندها و نسبتها را در نمی یابد و نمی تواند شیئی را «بگیراند» (به همان معنی که می گویند «آتش می گیرد» یا «نمی گیرد»؛ عبارت هائی را از تاریکی بیرون می کشد که گوئی بر حسب تصادف و بدون ضبط و ربط سر بر آورده اند. اما اگر بر اندیشه خود مسلط باشد، درورای الفاظ، صورتی ترکیبی طرح می کند

۱- Transcendant - و برای توضیح معنای آن رجوع شود به لغتنامه آخر

کتاب؛ ذیل لفظ «عروج».

که هر کلمه و هر جمله، جزئی از اجزای متشکل آن خواهد بود؛ «مبتدا» و «خبر» یا «معنی» .

از اینقرار، در بدو امر، معنی در بطن الفاظ مستتر نیست، بلکه به عکس، همین معناست که میسر می‌دارد تا دلالت هر يك از الفاظ دریافته شود؛ و شیبی ادبی هر چند که از خلال زبان تحقق می‌یابد لیکن هرگز پیشاپیش در زبان وجود ندارد. شیبی ادبی، به عکس، جنساً سکوت است و نفی سخن. از اینرو صد هزار کلمه‌ای که در کتابی گرد آمده است ممکن است یکایک خوانده شود بی آنکه معنای اثر از آن بیرون آید. معنی، حاصل جمع کلمات نیست، «کلیت آلی»^۱ آنهاست. اگر خواننده، در ابتدای به کار و تقریباً بدون راهنما، خود را هم‌تراز این سکوت قرار ندهد هیچ عملی صورت نگرفته است. اصلاً اگر آن سکوت را خود اختراع نکند و سپس کلمات و عباراتی را که از خواب برانگیخته است در آن قرار ندهد و در آن نگه ندارد هیچ کاری نشده است.

و اگر به من بگویند که این عمل را بهتر است که «اختراع مجدد» یا «اکتشاف» نامید در جواب خواهم گفت که اولاً این اختراع مجدد کاری است چندان نو و چندان مبتکرانه که با اختراع نخستین برابر است و ثانیاً (و خصوصاً) هر گاه شیبی قبلاً به هیچ صورت وجود نداشته باشد دیگر نمی‌توان سخن از اختراع مجدد یا اکتشاف آن به میان آورد. زیرا اگر سکوتی که مقصود من است در واقع همان هدف مورد نظر نویسنده باشد، اینقدر هست که نویسنده هرگز آنرا ندانسته و نشناخته است. سکوت او ذهنی است و مقدم بر کلام. و آن غیبت الفاظ است، سکوت نامتمایز و خود آزموده الهام است که بعداً سخن، آنرا متمایز و مشخص می‌کند.

۱- Totalité organique - و مقصود اینست که نسبت کلمات به کل معنی

مانند نسبت اجزای يك جسم آلی است به کل آن جسم .

و حال آنکه سکوت ناشی از خواننده در حقیقت شیئی عینی است نه ذهنی. و در بطن همین شیئی باز هم سکوت‌های دیگری هست: یعنی آنچه نویسنده نگفته است. و اینها نیات و مقاصدی چندان خاص‌اند که بیرون از آن شیئی عینی که خواندن پدید می‌آورد ممکن نیست معنائی بیابند. با اینوصف، همین نیات و مقاصدانند که وزن و تراکم آن شیئی را به وجود می‌آورند و سیمای مشخص و منفردی به آن می‌دهند.

اگر بگوئیم که اینها «بیان ناشده» اند کم گفته‌ایم؛ اینها همان حقیقت «بیان ناشدنی» اند. و به همین سبب است که در هیچ لحظه معینی از لحظات خواندن، اینها رانمی‌یابیم، زیرا که همه جاهستند و هیچ جا نیستند. کیفیت ماوراء طبیعی «گران مولن»^۱ و خاصیت جادویی «آرمانس»^۲ و میزان واقع-بینی و حقیقت‌اساطیر در آثار کافکا هرگز از پیش معلوم و معین نیست. باید که خواننده، با برگزشتن و فراتر رفتن مداوم از حد شیئی مکتوب، این همه را خود اختراع کند. البته نویسنده هادی اوست، اما فقط هادی. شاخص‌هایی در راه او گذاشته است که میان آنها را خلاء گرفته است. باید به این شاخص‌ها رسید و از حد آنها فراتر رفت.

حاصل آنکه خواندن «آفرینش هدایت شده» است. چنین است که از يك سو شیئی ادبی حقیقتی جز ذهنیت خواننده ندارد: انتظار «راسکولنیکوف»^۳ انتظار من است که من به او عاریت می‌دهم. بدون این تب و تاب خواننده، جز مقداری «نشانه»‌های ناتوان و بیخون چیزی نمی‌ماند.

۱- Le Grand Meurtres - نام رمان معروف آلن فورنیه (Alain)

(Faurier) نویسنده فرانسوی (۱۸۸۶-۱۹۱۴).

۲- Armance - نام رمانی است اثر استاندال، منتشر در سال ۱۸۲۳.

۳- نام قهرمان رمان «جنایت و مکافات»، اثر داستایوسکی. اشاره

نویسنده به انتظار راسکولنیکوف است در پشت در اطاق پیرزن ریباخوار با تبری

در زیر بالاپوشش برای کشتن او.

نفرت او نسبت به بازپرسی که او را استنطاق می‌کند نفرت من است که «نشانه»ها آنرا از من ربوده و به خود کشیده‌اند. و خود بازپرس هم بدون نفرتی که من از خلال وجود راسکولنیکوف نسبت به او حس می‌کنم وجود ندارد. همین نفرت است که در او جان می‌دمد و او را زنده می‌دارد: گوشت و پوست او از همین است. اما، از سوی دیگر، الفاظ چون دام‌هائی در اینجا حاضرند تا احساسات ما را برانگیزند و بسوی ما برگردانند. هر لفظ راهی است به عروج: به نفسانیات ماشکلی می‌دهد و نامی بر آنها می‌گذارد و آنها را به شخصیتی خیالی منسوب می‌کند که مأمور می‌شود تا به جای ما در آنها بزید و ذات و حقیقتی جز همین عواطف عاریتی ندارد. اوست که مطلوب‌هائی، دور‌نماهائی، افقی برای عواطف ما تعیین می‌کند. از اینقرار، خواننده باید همه چیز را بسازد و در عین حال همه چیز هم ساخته شده است. اثر ادبی وجود ندارد مگر در تراز استعدادهای او. هنگامی که می‌خواند می‌آفریند می‌داند که همواره می‌تواند در خواندن بیشتر برود و ژرف‌تر بیافریند، و به همین سبب اثر ادبی در نظر او، بسان همه اشیاء جهان، تمامی ناپذیر و «حاجب ماوراه» می‌نماید. این «ایجاد مطلق کیفیات» را (کیفیاتی که چون از ذهنیت ما بر آیند متدرجاً در پیش چشم ما به صورت عینیت‌هائی جامد و نفوذ ناپذیر در می‌آیند) شاید بتوانیم با آن «شهود عقلی» که گانت به «عقل الهی» مختص می‌کرد نزدیک بدانیم.

۱ - گانت هر گونه شناسائی را بر اساس شهود حسی ممکن می‌داند. به عقیده او شهود حسی شناختی است که بیواسطه و مستقیماً باشیئی مربوط است. موضوع شهود حسی «فنومن» (= پدیدار) نامیده می‌شود. فنومن در نظر گانت ذات محسوسی است که فهم انسانی قادر است، در دایره تجربه، به شناسائی آن توفیق یابد. اما به عقیده گانت هر ذات محسوسی، ذاتی به خودی خود نیز دارد. یعنی نه تنها چیزی برای ما است، بلکه چیزی به خودی خود نیز هست. گانت ذات به خودی

حال که آفرینش ادبی به کمال نمی‌رسد مگر در خواندن، حال که هنرمند باید کار تکمیل آنچه را که آغاز کرده است به دیگری واگذارد، حال که فقط از خلال شعور و آگاهی خواننده است که نویسنده می‌تواند خود را نسبت به اثرش مهم و اصلی ببیند، پس هر اثر ادبی در حکم دعوتی است. نوشتن دعوتی است از خواننده ناچیزی را که من از طریق زبان به آشکار کردنش همت گماشته‌ام هستی عینی ببخشد.

واگر بپرسند که نویسنده از چه دعوت می‌کند، پاسخ آن ساده است. چون در خود کتاب هرگز علت کافی برای حدوث شیئی هنری و احساس زیبایی یافته نمی‌شود بلکه فقط طلب ایجاد آن هست، و چون در ذهن نویسنده نیز دلیلی که کفایت کند وجود ندارد و ذهنیت وی (که هرگز قادر به خروج از آن نیست) نمی‌تواند استحاله به عینیت را باز نماید، پس ظهور اثر هنری رویداد تازه‌ای است که ممکن نیست آنرا از طریق معلومات پیشین تعلیل و تبیین کرد. و حال که این «آفرینش هدایت شده» شروع مطلق است، پس در آزادی خواننده، و در مجردترین و خالص‌ترین جلوه این آزادی، به عمل می‌آید. بدینگونه، نویسنده از آزادی خواننده دعوت می‌کند تا در ایجاد اثر او همکاری نماید.

شاید بگویند که همه آلات و ادوات به آزادی ما رومی کنند زیرا که ابزارهای عمل ممکن‌اند، و از این لحاظ اثر هنری منحصر به فرد نیست. راست است که ابزار در واقع طرح متحجر و ثابتی است از عمل، اما در حد

← خود را «نومن» (Noumène) می‌نامد، و معتقد است که نومن موضوع شهود غیرحسی یا «شهود عقلی» (Intuition rationnelle) است. اینگونه شهود که هیچگونه محتوی تجربی و آزمونی ندارد از دایره فهم بشریرون است و مختص «عقل الهی» است.

دستور تعلیقی و امر شرطی^۱ : من می توانم چکش را برای کوبیدن میخ بر صندوق یا برای کوبیدن برسر همسایه ام به کار ببرم. تا زمانی که آنرا فی حد ذاته در نظر می گیرم ، دعوت از آزادی من نیست ، مرا در برابر آزادی ام قرار نمی دهد، هدفش بیشتر اینست که با عرضه رسته منظمی از رفتارهای دیرینه و مرسوم، جای اختراع آزاد وسائل را بگیرد و از این طریق به آزادی من خدمت کند. اما کتاب به آزادی من خدمت نمی کند، بلکه آنرا طلب می کند. و راستی هم که آزادی به مثابه آزادی رانمی توان با عنف یا افسونگری یا استرحام مخاطب قرارداد. برای نفوذ در آزادی، یک راه پیش نیست: باید نخست او را به رسمیت شناخت و سپس بر او اعتماد کرد و در آخر به نام خود او، یعنی به حکم همین اعتمادی که بر او کرده اند، از او خواست که وارد عمل شود .

از اینقرار، کتاب به مانند ابزار وسیله ای برای غایت نامشخصی نیست، بلکه خود را به عنوان غایت به آزادی خواننده عرضه می کند . و تعبیر «غایت بی غایت»^۲ گانت به گمان من برای تعیین و تشخیص اثر

۱- Impératif hypothétique (در مقابل دستور قطعی، یا «امر تنجیزی» Impératif catégorique). به عقیده گانت، عقل عملی انسان منجزاً و بدون تعلیق به هیچ قیده و شرطی دستور می دهد که قانون اخلاقی را محترم بشماریم و به رعایت آن همت گماریم و حال آنکه، در مسائل نظری (مثلاً در مورد ماهیت ماده و اصالت وجود یا ماهیت و تعداد مقولات ذهن) ممکن و آسان است که نظر قاطعی ابراز نکنیم و تصمیمی نگیریم، اما در مسائل عملی اگر حتماً و قاطعاً تصمیمی نگیریم مدار کار زندگی مان مختل می شود. به این سبب دستورهای عقل عملی را «امر تنجیزی» و دستورهای عقل نظری را «امر تعلیقی» می نامند. سارتر اثر هنری را، چنانکه در سطور آینده خواهد آمد، از مقوله «امر تنجیزی» و آلات و ادوات را، چنانکه در سطور فوق گفته شد، از مقوله «امر تعلیقی» می شمارد.

۲- گانت، در مبحث «نقد حکم»، به بررسی زیبایی و هنر می پردازد و این نکته را، که پس از او بسیار تکرار کرده اند، بیان می کند که احساس زیبایی عاری

هنری بکلی تارساست. زیرا از این تعبیر چنین برمی آید که شیئی زیبا فقط «نمود» یا صورت ظاهر غایت است و به طلب بازی آزاد و منظم تخیل بس می کند. یعنی این نکته فراموش می شود که کار تخیل شخص ناساگر، فقط «تنظیم کردن» نیست بلکه «تشکیل دادن» است. تخیل به بازی نمی پردازد؛ کارش اینست که ازورای خطوطی که هنرمند رسم کرده است شیئی زیبا را دوباره بسازد. تخیل نیز به مانند دیگر اعمال ذهن نمی تواند از نفس خود متمتع شود. تخیل همیشه بیرون است، همیشه در اقدامی درگیر است. غایت بی غایت فقط در صورتی ممکن می بود که شیئی چنان نظم و نسق مرتبی می داشت که درعین اینکه نمی توانستیم غایتی برای او قائل شویم از ما می خواست که این را بر او فرض کنیم. و چون «زیبا» را با این شیوه تعریف کنیم آنگاه می توانیم - چنانکه هدف کانت همین بوده است - زیبایی هنر را با زیبایی طبیعی یکسان بشماریم، زیرا مثلاً گل دارای چنان تناسب و توازنی است و دارای رنگهایی چنان همساز و خطوطی چنان منظم که بیننده آنها وسوسه می شود که برای تبیین این خصایص غایتی بجوید و هر یک از آنها را وسیله ای به منظور هدف نامعلومی بداند.

اما خطا همین جا است: زیبایی طبیعت به هیچ روی قابل مقایسه و متابعت با زیبایی هنر نیست. ما با کانت هم عقیده ایم که اثر هنری غایتی ندارد، اما از آن جهت که خود غایت است. تعبیر کانت ندای دعوتی که در بطن هر پرده نقاشی و هر مجسمه و هر کتاب بلند است تبیین

قصه انتفاع است، یعنی هیچ سودی بر آن متصور نیست: ما از زیبایی برای خود زیبایی لذت می بریم نه برای غایتی که بیرون از آن باشد یا، به عبارت دیگر، زیبایی غایتی است که خود غایت ندارد.

نمی‌کند. کفایت می‌پندارد که اثر هنری نخست عملاً وجود دارد و سپس در معرض نگاه قرار می‌گیرد. حال آنکه اثر هنری وجود ندارد مگر آنکه نگریسته شود، زیرا که آن نخست ندای محض است، توقع محض برای وجود داشتن است. وسیله‌ای نیست که هستی‌اش آشکار باشد و غایتش نامعین، بلکه خود را به عنوان کاری که باید انجام داد عرضه می‌کند و از دم نخست در تراز دستور قطعی و امر تنجیزی^۱ قرار می‌گیرد. شما کاملاً آزادید که این کتاب را روی میز بگذارید. ولی اگر آنرا بگشایید، مسئولیتش را بر عهده گرفته‌اید. زیرا آزادی نه در تمسح از خود کاری آزاد درون ذهن بلکه در عملی آفریننده و ملزم به دستور دنیای بیرون آزموده می‌شود. این غایت مطلق، این دستور متعالی و عروج طلب که، در عین حال، آزادی به آن رضا می‌دهد و آنرا به پای خود می‌گذارد همانست که «ارزش»^۲ نامیده می‌شود. اثر هنری ارزش است زیرا که دعوت است. بنابراین اگر من نویسنده از خواننده‌ام دعوت می‌کنم تا اقدامی را که آغاز کرده‌ام به پایان برساند بدیهی است که او را آزادی محض، قدرت آفریننده محض، فعالیت نامشروط می‌دانم. پس به هیچ صورت نمی‌توانم نفس «منفعل» او را مخاطب قرار دهم، یعنی بگرشم تا آثار او را برانگیزم و عواطف ترس و خواهش نفس و خشم را از قدم اول در او وارد کنم. البته هستند نویسندگان^۳ که هم خود را منحصراً مصروف انگیزختن این عواطف می‌سازند، زیرا که عواطف را به آسانی می‌توان پیش‌بینی و رهبری کرد و زیرا که آنان برای تحریک حتمی عواطف و سائل آزموده‌ای در اختیار دارند. اما اینهم هست که آنان را از این بابت نکوهش می‌کنند

۱- Impératif catégorique - برای توضیح مطلب رجوع شود به ذیل

صفحه ۷۴.

۲- برای درک معنای «ارزش»، رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۵۰.

(چنانکه اورپید^۱ را در همان عهد قدیم، از آنرو که کودکان را به صحنه نمایش می آورد). در شهوات، آزادی «باخود بیگانه» می شود. چون غفلتاً درگیر اقدامات جزئی شده است کار اصلی اش را که ایجاد غایت مطلق است از یاد می برد. و کتاب به صورت وسیله ای برای نگهداری نفرت باخواهش نفس درمی آید.

نویسنده نباید در پی آن باشد که خواننده را متقلب و متلاطم کند، و الا دچار تناقض خواهد شد. اگر می خواهد او را ملزم سازد باید کارِ کردنی را فقط پیشنهاد کند. از همین جاست که آن خصوصیت ارائه محض، که گوئی ذاتی هنر است، ناشی می شود؛ باید که خواننده بتواند از اثر هنری نوعی فاصله بگیرد، «فاصله استحسانی»^۲. همین نکته است که گوئی^۳ آنرا احمقانه با «هنر برای هنر» مشتبه کرده است و «پارناسین»^۴ها

۱ - Euripide - نمایشنامه نویس بزرگ یونان قدیم (۴۸۰ تا ۴۰۶ پیش از میلاد).

۲ - Recul esthétique

۳ - تئوفیل گوئی^۳ T. Gautier - نویسنده و شاعر فرانسوی در قرن نوزدهم (۱۸۷۲-۱۸۱۱). گوئی نخستین کسی است که نظریه «هنر برای هنر» را (که قبلاً بوسیله ویکتور هوگو و دیگران مطرح شده بود) به عنوان مکتب هنری و ادبی اعلام کرد و به دفاع از آن برخاست. بر طبق نظر او هنر وسیله نیست، هدف است، و این هدف فقط زیبایی است، و زیبایی امری بی فایده است و هر چیز که مفید باشد زشت است زیرا که مبین نیازهای مادی زندگی است و نیازهای آدمی که ناشی از مزاج بیچاره و عاجز اوست پست و نفرت آور است.

۴ - پارناسین ها، پیروان مکتب پارناس، اندک در حدود سال ۱۸۶۰ در فرانسه به وجود آمد. به عقیده این گروه، شعر نمودار روح کسی است که احساسات خود را خفه کرده است. پارناسین ها فقط هنر خالص، یعنی زیبایی صوری و آدرخور قدر و اهمیت می دانستند؛ شعر نه باید بخنداند و نه بگریاند، فقط باید زیبا باشد و هدف خود را در خود بجوید. (برای اطلاع بیشتر درباره این مکتب و نیز درباره نظریه «هنر برای هنر» رجوع شود به کتاب «مکتب های ادبی» تألیف رضا سید حسینی.)

با بی‌حسی و لاقیدی هنرمند، غرض فقط احتیاط است، و ژنه^۱ حق دارد که آنرا ادب نویسنده نسبت به خواننده می‌نامد.

اما این سخن نه‌بدان معناست که نویسنده از نوعی آزادی انتزاعی و استنباطی دعوت می‌کند. حقیقت اینست که فقط با احساسات می‌توان شیئی زیبا را ارتو آفرید: اگر رقت انگیز باشد از خلال اشک‌های ما رخ خواهد نمود و اگر مضحک باشد در خنده ماشناخته خواهد شد. نهایت آنکه این احساسات از مقوله خاصی است: از آزادی نشئت می‌گیرد و به عاریت داده می‌شود. همه چیز، حتی باور من نسبت به قصه‌ای که می‌خوانم، حاکی از رضا و موافقت آزادانه من است. این نوعی «عاطفه انفعالی»^۲ به معنای مسیحی کلمه است، یعنی آزادی‌ای که خود را مصممانه در حال انفعالیّت قرار می‌دهد تا با این فداکاری به نوعی تأثیر عروجی^۳ دست یابد. خواننده خود را زود باور می‌سازد، در زود باوری فرو می‌رود و این حالت هر چند که عاقبت همچون رؤیا او را در میان می‌گیرد و محاصره می‌کند لیکن در عرو آن با آگاهی آزاد بودن همراه است.

گاهی خواسته‌اند تا نویسندگان را در این برهان ذوحدین گرفتار کنند: «یا قصه شما را باور می‌کنند و این تحمل ناپذیر است، یا باور نمی‌کنند و این لایق ریشخند است.» اما چنین احتجاجی سخیف و باطل است، زیرا لازمه درک زیبایی و شعور استحسانانی اینست که برسبیل عهد،

۱- ژان ژنه Genet. ۲- شاعر و داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس معاصر فرانسوی (متولد ۱۹۰۷) که سارتر در سال ۱۹۵۲ کتاب بزرگی و معروفی در شرح احوال و آثار او نوشته است.

۲- Paulson در اصل لغت به معنای «درد و رنج» است و اختصاصاً به ذکر مصائب و آلام مسیح، اطلاق می‌شود.

برسبیل بیعت باور کند، باوری که به سبب وفای با خود و بانویسنده ادامه می‌یابد، و این انتخابِ باور است، انتخابی که پیوسته تجدید می‌شود. من هر دم می‌توانم بیدار شوم و این را می‌دانم؛ اما نمی‌خواهم؛ زیرا که خواندن، خواب دیدن آزادانه است، بدانگونه که همه احساساتی که بر زمینه این باور خیالی فعالیت می‌کنند همچون جلوه‌های خاص آزادی من‌اند. این احساسات نه تنها آزادی مرا در خود تحلیل نمی‌برند یا بر آن نقاب نمی‌کشند، بلکه هر یک در حکم شیوه‌هایی است که آزادی من آنها را انتخاب کرده است تا خود را بر خود آشکار سازد. «راسکول نیکوف»، چنانکه گفتم، بدون آن آمیخته نقرت و محبت که من نسبت به او احساس می‌کنم و او را زنده می‌دارد سایه‌ای بیش نیست. اما بر اثر عمل معکوسی که مشخصه شیئی خیالی است، رفتارهای او نیست که موجب نقرت یا احترام من است، بلکه نقرت و احترام من است که به رفتارهای او ثبات و عینیت می‌بخشد.

از اینقرار، نفسانیات خواننده هرگز مقهور شیئی ادبی نمی‌شود و چون هیچ واقعیت خارجی نیست که این نفسانیات را مشروط و مقید سازد پس سرچشمه همیشگی آنها در آزادی است، یعنی که عواطف خواننده جملگی بخشنده‌اند. زیرا من عاطفه‌ای را بخشنده می‌نامم که هم منشاء و هم مقصدش در آزادی باشد. بر این تقدیر، خواندن عبارت از تمرین بخشندگی است و آنچه نویسنده از خواننده می‌طلبد کاربرد آزادی انتزاعی و مجردی نیست، بلکه بخشش و دهش همه وجودش است، باشهو اتش و پیش داوری‌هایش و همدلی‌هایش و امیال جنسی‌اش و ملاک ارزش‌هایش. نهایت آنکه وجود خود را با بخشندگی می‌دهد، اما آزادی در او ورود می‌کند و او را از اینسویه آنسومی شکافد و تا تاریک‌ترین زوایا

و خفایای حساسیتش فرو می‌رود و او را دگرگون می‌سازد. و چون جنبه «فعال» نفس او خود را «منفعل» ساخته است تاشیثی ادبی را بهتر بیافریند، متقابلاً انفعالیّت او فعال می‌شود و به صورت عمل در می‌آید؛ کسی که می‌خواند تا بلندترین درجه صعود می‌کند. بدین سبب مردمانی که به خشونت و قساوت شهره‌اند از خواندن شرح ناکامی‌ها و شوربختی‌های خیالی اشک ریخته‌اند؛ یعنی برای يك لحظه آن شده‌اند که اگر زندگیشان را صرف پوشاندن آزادیشان نکرده بودند می‌شدند.

بنابراین نویسنده می‌نویسد تا آزادی خوانندگانش را مخاطب قرار دهد و از آن می‌طلبد تا اثر او را از نده بدارد. اما به همین پس نمی‌کند؛ علاوه بر این توقع دارد که این اعتمادی را که به آنان کرده است به او بازگردانند و آزادی خلاق او را به رسمیت بشناسند و به سهم خود، با دعوتی متقارن و معکوس، آن را بطلبند. اینجاست که جنبه دیگر دیالکتیکی خواندن رخ می‌نماید؛ هرچه ما آزادی خود را بیشتر حس کنیم، آزادی دیگری را بیشتر به رسمیت می‌شناسیم؛ هرچه او از ما بیشتر متوقع باشد ما از او بیشتر متوقع می‌شویم.

هنگامی که من از مشاهده منظره‌ای به وجود می‌آیم، خوب می‌دانم که من آفریننده آن نیستم. اما این را هم می‌دانم که اگر من نبودم روابط و نسبت‌هایی که زیر نگاه من میان درخت‌ها و شاخه‌ها و زمین و علف‌ها برقرار شده است نیز وجود نمی‌یافت. این نمود غائیت را که من در تناسب رنگ‌ها و در توازن شکل‌ها و حرکت‌های درخت بر اثر باد کشف کرده‌ام خوب می‌دانم که نمی‌توانم توجیه کنم و موجبی بر آن بیابم. با اینحال وجود دارد و آنجا زیر نگاه من حاضر است و، به هر حال، من نمی‌توانم هستی را هست کنم؛ مگر آنکه از پیش بوده باشد. اما اگر حتی به وجود

خدا معتقد باشم نمی‌توانم هیچ ارتباط و استحاله‌ای، جز در لفظ، میان عنایت عام الهی و منظره خاصی که مورد مشاهده من است برقرار کنم. اگر بگوئیم که او این منظره را ساخته است تا مرا به وجد آورد یا مرا به گونه‌ای ساخته است تا از آن به وجد آیم، سؤال را به جای جواب آورده‌ایم. آیا آمیزش و همگونی این رنگ آبی با آن رنگ سبزارادی بوده است؟ چگونه بدانم؟ تصور مشیت عام الهی نمی‌تواند نیات خاص را ضامن شود، خاصه در موردی که ذکرش رفت. زیرا سبزی علف‌داری توان از طریق قوانین زیست‌شناسی و مقادیر ثابت مخصوص و جبر اقلیمی تبیین کرد و علت نیلگونی آب را از طریق ژرفای رود و طبیعت خاک و سرعت جریان. تلفیق و تنسيق رنگ‌ها اگر هم ارادی باشد مزید بر اصل است؛ نتیجه تلاقی دو سلسله علت و معلول یعنی، دریادی نظر، حاصل تصادف است. در منتهای مراتب، غایت امری است ظنی و معنائی. همه پیوندهائی که ما برقرار می‌کنیم فرض و حدس است. هیچ غایتی نیست که به وجه قطع و یقین خود را بر ما عرضه کند، زیرا هیچ غایتی مصرحاً چنان نمی‌نماید که وابسته به اراده آفریدگاری بوده باشد.

بنابراین زیبایی طبیعی هرگز آزادی ما را فرامی‌خواند و دعوت نمی‌کند. یا بهتر بگوئیم: در مجموعه شاخ و برگ‌ها و شکل‌ها و حرکات‌ها نمودی از نظم و بنابراین توهمی از دعوت هست که گوئی این آزادی را فرامی‌خواند، اما آن‌زیر نگاه آب می‌شود و از میان می‌رود. تا آغاز کنیم که این نظم و نسق را از زیر نظر بگذرانیم دعوت ناپدیدگشته است؛ ما تنها مانده‌ایم و آزادیم که این رنگ را با آن رنگ یا با رنگ دیگر در آمیزیم و درخت را با آب یا درخت را با آسمان یا درخت و آب و آسمان را با هم پیوند دهیم. آزادی من هوسبازی می‌شود. هرچه روابط نازیه‌تری برقرار کنیم از عینیت موهومی که مرا فرامی‌خواند دورتر می‌افتم. من با نظاره بعضی

از طرح‌هایی که اشیاء عینی بطور مبهم و سر بسته ترسیم کرده‌اند به رؤیا می‌روم؛ واقعیت طبیعی فقط یهانه‌ای میشود برای خیال پردازی. یا آنکه در این صورت چون عمقاً تأسف می‌خورم که چرا این نظم و نسبی را که بشکلی محسوس و مدرک شده است هیچکس به من عرضه نکرده و بنا بر این حقیقی نبوده است گاهی چنین پیش می‌آید که من خیالم را ثابت و مستقر می‌سازم، یعنی آنرا بر پرده‌ای یا بر نوشته‌ای منتقل می‌کنم.

بدینگونه، من میان غایت بی‌غایتی که در مناظر طبیعی پدیدار است و نگاه سایر آدمیان واسطه می‌شوم. من آن غایت را به آنان منتقل می‌کنم. و آن غایت بر اثر این انتقال خاصیت بشری می‌یابد. هنر در اینجا عبارت از آداب و مراسم دهش است و صرفاً همین دهش موجب تغییر ماهیت و بروز گرگونی عمیقی می‌شود. در این امر چیزی هست مانند انتقال عناوین و اختیارات در حکومت مادر سالاری که در آنجا مادر دارندهٔ القاب نیست اما واسطهٔ لازمی است میان دائی و پسرخواهر.

حال که من این توکم را از هوا گرفته‌ام، حال که آنرا بر سایر مردمان عرضه می‌کنم و به جای آنان خودم آنرا بیرون آورده و از نو اندیشیده‌ام، آنان می‌توانند یا وثوق و اعتماد بر آن بنگرند، زیرا که آن از مقولهٔ «حیث الثقاتی»^۱ شده است. اما خود من البته در مرز ذهنیت و

۱- در آغاز تشکیل جوامع مادر سالاری، که قدرت مطلق در دست زنان بود، نام مادر را بر فرزند می‌نهادند نه نام پدر را، زیرا که فقط مادر را مولد فرزند می‌دانستند. بعداً که قدرت به دست مردان افتاد ولی مادر همچنان د تولید کنندهٔ اصلی فرزند شمرده می‌شد، نام مردان «همخون» خانواده را، که نزدیکترین نشان برآدر مادر بود، بر فرزند می‌نهادند (زیرا که میان شوهر مادر با حتی پدر مادر یا فرزند مادر، قائل به رابطهٔ همخونی نبودند).

۲- برای توضیح معنای «حیث الثقاتی» (Intentionnalité) رجوع شود به

عینیت می‌مانم بی آنکه هرگز بتوانم این نظام عینی را که به دیگران منتقل کرده‌ام تماشا کنم .

خواننده، به عکس ، با آرامش و امنیت خاطر پیش می‌رود . اما هرچه پیش‌تر برود ، نویسنده از او پیش‌تر رفته است . هرگونه مقایسه و سنجشی یا توازی و تقارنی که میان قسمت‌های مختلف کتاب به عمل آورد - میان فصل‌ها یا میان کلمه‌ها - ، به هر حال ضامنی دارد و آن اینست که اینها همه مصرحاً وابسته به عمد و اراده‌ای بوده است . حتی میان قسمت‌هایی که ظاهراً هیچ ارتباطی بایکدیگر ندارند می‌تواند ، به قول دسکارت ، بینگارد که نظم پنهانی هست . اما در این رهگذر ، آفریننده بر او پیشی گرفته است و شگفت‌ترین بی‌نظمی‌ها هم نتیجه هنر است ، یعنی باز نظم است . خواندن از مقوله استقراء و قیاس و تمثیل است ، و اساس این فعالیت‌های ذهنی بر اراده نویسنده است (همانگونه که سالیان دراز تصور می‌کردند که اساس استقراء علمی بر مشیت الهی است). نیروئی لطیف ماخوانندگان را از صفحه اول تا صفحه آخر همراهی می‌کند .

اما این نه بدان معناست که ما به آسانی نیات هنرمند را در می‌یابیم ؛ اینها، چنانکه گفتیم، موضوع حدس و گمان است و خواننده نیز مانند دانشمند تجربه می‌کند ؛ لیکن این حدس و گمان متکی بر یقین بزرگی است که ما داریم مبنی بر اینکه زیبایی‌هایی که در کتاب هویدا می‌شود هرگز معلول تصادف نیست . درخت و آسمان ، در طبیعت، فقط بر حسب اتفاق باهم تناسب و تقارن می‌یابند . به عکس ، اگر در داستان ، قهرمانان در این برج یا در این زندان باشند، اگر در این باغ گردش کنند، مسئله در آن واحد عبارت است از بازیابی سلسله‌های مستقل علت و معلول (قهرمان فلان حالت روحی را داشته است که نتیجه ترتب رویدادهای روانی و اجتماعی

بوده است ؛ از سوی دیگر به مکان مشخصی رفته است و شکل ساختمانی شهر او را واداشته است که از فلان باغ بگذرد) و نیز بیان غائبی عمیق تر ، زیرا باغ به عرصه هستی نیامده است مگر به منظور آنکه با فلان حالت روحی تناسب و توافق یابد ، به منظور آنکه آن حالت را به مدد اشیاء برساند یا از طریق تضاد برجسته تر کند ؛ و خود آن حالت روحی هم به اعتبار و اقتضای همین منظره تعقل شده است .

اینجاست که علیت به صورت پندار درمی آید و می توان آنرا «علیت بی علت» خواند ، و غائبیت است که به صورت واقعیت عمیق درمی آید . اما اگر من خواننده بدینگونه می توانم با وثوق و اعتماد کامل ، نظام غایبات را در تحت نظام علل در آورم بدان سبب است که هنگام گشودن کتاب مسلم می دانم که شیئی ادبی از آزادی بشری سرچشمه می گیرد . اما اگر بنا بر این می بود که من بر هنرمند گمان برم که کتابش را به انگیزه عواطف انفعالی و در حال عواطف انفعالی نوشته است اعتماد من آنآز میان می رفت . زیرا چه سود از آنکه نظام علل را بر نظام غایبات استوار کردن و سپس نظام غایبات را بر علیت روانی متکی ساختن و ، در نتیجه ، اثر هنری را به زنجیر جبر علی وابستن ؟

البته من ، هنگام خواندن ، انکار نمی کنم که نویسنده ممکن است و حق دارد که دچار هیجانات عاطفی شده باشد یا آنکه حتی نخستین طرح اثر خود را زیر سیطره عواطف انفعالی در ذهن پرورده باشد . اما تصمیم نوشتن مسبق بر اینست که نویسنده از احساسات خود فاصله بگیرد و خلاصه آنکه عواطفش را به عواطف آزاد مبدل کرده باشد (همچنانکه من به هنگام خواندن چنین می کنم) ، یعنی آنکه در وضع بخشش باشد .

بدینگونه ، خواندن پیمان بخشش است میان نویسنده و خواننده : هر يك به دیگری اعتماد می کند ، هر يك چشم امید به دیگری می بندد ،

از دیگری همانقدر توقع دارد که از خودش دارد. زیرا که این اعتماد، خود، بخشش است؛ هیچکس نمی‌تواند نویسنده را مجبور کند که بپندارد که خواننده آزادی‌اش را به کار خواهد برد؛ هیچکس نمی‌تواند خواننده را وادار کند که بپندارد که نویسنده آزادی‌اش را به کار برده است. این تصمیمی است آزادانه که هر دو می‌گیرند.

آنگاه رفت و آمدی دیالکتیکی برقرار می‌شود. من هنگامی که می‌خوانم توقع دارم. پس آنچه می‌خوانم، اگر توقعات من برآورده شود، مرا برمی‌انگیزد تا از نویسنده باز هم بیشتر بخواهم. یعنی آنکه از نویسنده بخواهم که از من باز هم بیشتر بخواهد. و متقابلاً توقع نویسنده آنست که من توقعاتم را به آخرین درجه بالا ببرم. بدینگونه، آزادی من باتجلی خود، آزادی دیگری را متجلی می‌کند.

چندان اهمیت ندارد که شیئی زیبا محصول هنر «رنالیستی» باشد (یا آنچه مدعی هنر رنالیستی است) یا محصول هنر «صوری»^۱. به هر حال، روابط طبیعی معکوس شده است: این درخت، در قسمت مقدم پرده سزان^۲، نخست همچون نتیجه ترتب علت و معلول جلوه می‌کند. اما علت، توهمی بیش نیست. این علت تازمانی که ما بر پرده نقاشی می‌نگریم شاید به عنوان پیشنهادی بر ما عرضه شود و پایدار بماند، اما به هر صورت متکی بر غایتی عمیق خواهد بود: اینکه درخت بدین گونه قرار دارد از آنست که مابقی پرده اقتضا داشته است که این صورت و این رنگ‌ها در قسمت مقدم قرار گیرند.

Formel - ۱

۲ - Cézanne - پل سزان - نقاش فرانسوی در قرن نوزدهم (۱۹۰۶-
۱۸۳۹) که چون عقیده داشت که اندیشه هنرمند موجب دگرگونی در پیش
اشیا می‌شود او را پیشقدم همه جریانهای هنر امروز می‌دانند.

بنابراین از خلال علیت «پدیداری»^۱، نگاه ما بر غایت، به عنوان

ساختمان‌درونی و شالوده عمیق شیئی هنری، دست می‌یابد و درورای غایت، بر آزادی بشری به عنوان سرچشمه اصلی و اساس موجودیت آن، رئالیسم و رمر^۲ چنان پیش‌رفته است که بیننده نخست ممکن است بپندارد که با صنعت عکاسی مواجه است. اما اگر شکوه مضمونش را و تالو گلگون و مخملین دیوارهای کوچک آجرینش را و ستبری نیلی يك شاخه پیچکش را و تاریکی براق دهلیزهایش را و گوشت نارنجی چهره‌های صیقل‌یافته چون سنگ رخامش را بیننده در نظر بگیرد آنگاه در لذتی که می‌برد ناگهان حس می‌کند که غایت بیش از آنکه در شکل‌ها یا در رنگ‌ها باشد در تخیل مادی اوست. همان جوهر و خمیره اشیا است که در اینجا منشاء وجود و دلیل هستی صورت آنهاست. در برابر آثار این نقاش رئالیست شاید ما تا نزدیک‌ترین حد آفرینش مطلق پیش می‌رویم، زیرا در همان انفعالیت ماده است که ما با آزادی بی‌انتهای بشری روبرو می‌شویم.

و اما اثر هنری فقط به همان شیئی که از آن نقشی کشیده یا مجسمه‌ای ساخته یا حکایتی کرده‌اند محدود نمی‌شود. به همان‌گونه که اشیا مادی را ادراک نمی‌توان کرد مگر بر زمینه جهان، اشیائی که هنر آنها را مجسم کرده است نیز بر زمینه عالم هویدا می‌شوند. در زمینه دورنمایی که پشت حوادث «فابریس» هست، ایتالیای ۱۸۲۰ را واتریش و فرانسه را و

Phénoménal - ۱

۲ - Vermeer - نقاش معروف هلندی (۱۶۳۲-۱۶۷۵) که سالها گمنام

و قدرت‌ناشناخته ماند، اما امروز او را یکی از بزرگترین نقاشان جهان در قرن هفدهم می‌شمارند. آثارش بیشتر در زمینه تصویر مناظر طبیعت و اندرون خانه است و خاصه به بازی نورها و هم آهنگی رنگ‌ها توجه بسیار دارد.

آسمان و ستارگان را که «آبه بلانس هر صدمی کند و سرانجام سراسر کره زمین را می بینیم». اگر نقاش، کشتزاری یا گلدانی بر ما عرضه کند نقش هایش پنجره‌هایی است گشوده بر سراسر جهان. در این جاده سرخی که به میان گندم‌ها فرومی‌رود ما از آنچه وان گوئک^۲ کشیده است بسی پیش‌تر می‌رویم، به میان گندم زارهای دیگری می‌رویم و به زیر ابرهای دیگری تا به رودی که به دریا می‌ریزد؛ و غایت عمیق را که متکای هستی کشتزارها و زمین است تا آن سوی جهان، تا بی‌نهایت، ادامه می‌دهیم. بدانسان که از خلال آن چند شیئی که نقاش ابداع یا تقلید می‌کند منظور عمل آفرینشگرش همانا تسخیر کامل جهان است. هر نقشی، هر کتابی بازیابی و تجدید تملك تمامیت هستی است. هر يك از آنها این تمامیت را بر آزادی بیننده عرضه می‌کند.

زیرا که هدف غائی هنر همین است: این جهان را دوباره تملك کردن و آترا به همان‌گونه که هست در معرض تماشا نهادن، اما به صورتی که گوئی از آزادی بشری سرچشمه گرفته است. لیکن چون آنچه هنرمند می‌آفریند واقعیت عینی نمی‌یابد مگر در نگاه شخص بیننده، پس از طریق آداب تماشا - و در این مورد از طریق خواندن - است که این تجدید تملك صورت قبول می‌پذیرد و تثبیت می‌گردد.

اینک بهتر می‌توانیم به سؤالی که چندی پیش مطرح کردیم پاسخ گوئیم: نویسنده این هلف را برگزیده است که از آزادی دیگر مردمان

۱- اشاره به رمان «صومعه پارم»، اثر استاندال (نیز رجوع شود به

توضیح ذیل صفحه ۴۲).

۲- Van Gogh - نقاش معروف هلندی در قرن نوزدهم (۱۸۹۰-۱۸۵۲).

قدرت او خاصه در تصویر طبیعت بیجان و نقش چهره و منظره است.

دعوت کند تا آنان ، با التزامات^۱ متقابل توقعات خود ، تمامیت هستی را به نملک آدمی در آورند و بشریت را بر جهان محیط کنند .

* * *

اگر بخواهیم پیش تر برویم باید به خاطر آوریم که منظور نویسنده ، مانند همه هنرمندان دیگر ، اینست که به خوانندگانش نوعی احساس عاطفی بدهد که در عرف به «لذت زیبایی» موسوم است و من بهتر می دانم که آنرا «شادی زیبایی»^۲ بنامم . و نیز باید به خاطر داشت که هرگاه این احساس عاطفی بروز کند دلیل بر اینست که اثر هنری به اتمام رسیده است . پس به جاست که در پرتو عقاید و آرائی که تا کنون بیان کرده ایم آنرا بررسی کنیم .

در واقع این شادی - که آفریننده در مقام آفرینندگی از آن محروم است - با درك زیبایی و شعور استحضانی بیننده ، که همان خواننده باشد (چونکه نظر ما در اینجا به اوست) ، یکسان و قرین است . و این احساسی است پیچیده و بفرنج ، اما سازمان های درونی اش همدیگر را متأثر و مشروط می سازند و از یکدیگر جدائی ناپذیرند .

این احساس نخست با بازشناسی هدفی عروجی و مطلق یکسازو یگانه است که آن هدف ، برای يك لحظه ، تسلسل سودمندانه «غایات وسیله ای» و «وسائل غایتی» را معوق می دارد ،

۱- «التزام» (Implication) - برای توضیح معنای آن رجوع شود به

ذیل صفحه ۲۲ .

۲- Jole esthétique - مقصودشادی ناشی از احساس زیبایی است و شاید

بتوان آنرا به نشاط استحضانی هم ترجمه کرد .

در زندگی عملی، هر وسیله‌ای ممکن است به عنوان غایت به کار رود (بنابر آنکه آنرا تجسس کنند) و هر غایتی در حکم وسیله‌ای است برای نیل به غایتی دیگر.

یعنی آن احساس بازشناسی از دعوتی است یا، به بیان دیگر، بازشناسی از ارزشی. و آن شعور خود آگاه که من به این ارزش حاصل می‌کنم بالضرورة با شعور ناخود آگاه به آزادی خودم همراه است، زیرا که آزادی از طریق توقعی متعالی بر خود آشکار می‌شود. چون آزادی، خود را بازشناسد، این بازشناسی همان شادی است، اما این سازمان درونی شعور، شعوری که به خود آگاه نیست، مستلزم سازمان دیگری است: حال که در واقع، خواندن همان آفریدن است، آزادی من نه فقط همچون خودمختاری مطلق، بلکه همچون فعالیت آفرینشگر بر خود آشکار می‌شود. یعنی به همین بس نمی‌کند که قانون خود را خود وضع کند، بلکه همچون ذات متشکل شیئی هنری بر خود دست می‌یابد.

در این حد است که پدیده‌ی اخص زیبایی تجلی می‌نماید، یعنی آفرینشی که در آن، شیئی آفریده به عنوان شیئی به آفریننده‌اش داده می‌شود. این همان مورد یگانه‌ای است که آفریننده از شیئی که می‌آفریند تمتع می‌برد. و کلمه‌ی تمتع که در مورد شعور خود آگاه به اثر ادبی به کار می‌رود خود نشان می‌دهد که ما با سازمانی که ذاتی شادی زیبایی است مواجهیم.

این تمتع خود آگاه همراه با این شعور ناخود آگاه است که ما نسبت به آن شیئی که به عنوان اصل پذیرفته شده است در حکم اصلیم. این جنبه‌ی شعور استحسانی را من «احساس امنیت» می‌نامم. همین احساس است که بر شدیدترین عواطف زیبایی، رنگی از آرامش اعظم می‌زند.

و این احساس از مشاهده و تصدیق هم آهنگی متفن ذهنیت با عینیت سرچشمه می گیرد .

چون ، از سوی دیگر ، شیئی زیبا بالاخص جهان است که از چشم خیال دیده می شود ، شادی زیبایی همراه با این شعور خود آگاه است که جهان همانا ارزش است ، یعنی تکلیفی است که بر عهده آزادی بشری نهاده می شود . و این همان است که من «دخول و تصرف زیبایی در طرح بشری» می نامم . زیرا معمولاً جهان همچون افق موقعیت ماتجلی می نماید ، همچون فاصله بی پایانی که ما را از ما جدا می سازد ، همچون تمامیت ترکیبی «دریافت های بیواسطه ذهن^۱» ، همچون مجموعه نامتمایز موانع و ابزارها - اما نه هرگز همچون توفعی که آزادی ما را مخاطب قرار دهد . از اینقرار شادی زیبایی ، در این حد ، ناشی از استشعاری است که من از بازبایی و درون گرایی چیزی که به اعلی درجه «جز من^۲» است حاصل می کنم ، زیرا که من دریافت بیواسطه را به امر تنجیزی و واقعیت را به ارزش مبدل می سازم : جهان تکلیفی است از آن من ، یعنی کار اساسی و به آزادی پذیرفته آزادی من همین است که ، با تحرکی نامشروط و نامقید ، آن شبئی یگانه و مطلق را که جهان است^۳ به هستی بیاورد .

در مرحله سوم ، سازمانهای پیشین متضمن پیمائی میان آزادی های بشری است . زیرا ، از یک سو ، خواندن عبارت است از باز شناختن موق و متوقع آزادی نوبسنده و ، از سوی دیگر ، لذت زیبایی چون خود به صورت ارزش ، احساس شده است حاوی توقع مطلق است نسبت به دیگری :

۱ - Le donné - یعنی دریافتها یا معلومات بیواسطه ای که مستقیماً به ذهن می رسد (در مقابل معلوماتی که با دخالت ذهن یا به مدد معلومات دیگر «پرورد» می شود) .

توقعی مبنی بر اینکه هر انسانی به اعتبار آنکه آزادی است همان لذت را هنگام خواندن همان کتاب احساس کند.

بنابراین، بشریت تماماً در بالاترین حد آزادی خود حاضر است و جهانی را، که در عین حال هم «جهان او» است و هم «جهان بیرون از او»، در هستی نگه می‌دارد. در شادی زیبایی، شعور خود آگاه همان شعور مصور^۱ جهان در تمامیت آنست از حیث آنکه هم هست و هم باید هست شود، از حیث آنکه در عین حال هم تماماً خود ماست و هم تماماً جدا از ماست، و هر چه بیشتر جدا از ما باشد بیشتر خود ماست می‌شود. شعور ناخود آگاه، تمامیت هم آهنگ آزادی‌های افراد بشری را در عالم واقع، در بر می‌گیرد از حیث آنکه مورد وثوق و توقع عام است.

پس نوشتن در عین حال هم آشکار کردن جهان است و هم عرضه کردن آن به عنوان تکلیف بر بخشش خواننده. توسل به شعور دیگران است تا خود را به عنوان «اصل» بر تمامیت هستی باز شناساند. اراده زیستن در این «اصلیت» است با واسطه دیگران. اما از سوی دیگر، چون جهان واقع آشکار نمی‌شود مگر در عمل، چون نمی‌توان خود را در آن حس کرد مگر با برگزیدن از آن برای تغییر دادن آن، پس دنیای داستان نویس تا زمانی که خواننده در تحرکی برای عروج از آن آرا کشف نکند فاقد عمق خواهد بود.

بارها این نکته را گفته‌اند: موضوع مورد بحث، درد داستان، بر اثر طول و کثرت توصیفاتی که از آن می‌کنند جسمیت و موجودیت نمی‌یابد، بلکه به سبب پیچیدگی و تعدد روابطی که با اشخاص مختلف داستان دارد به عمق هستی می‌رسد؛ و آن‌گاه واقعی‌تر می‌نماید که به دفعات بیشتری آنرا لمس کنند، بپرخانند، بردارند، بگذارند و خلاصه اشخاص داستان

۱- مصور، به تشدید و کسر «واو»، در ترجمه Imageant.

از حد آن برگذرند و بسوی هدف‌های خاص خود فرا روند، همچنین است جهان مخلوق داستان؛ یعنی مجموعه‌اشیاء و آدمیان؛ برای اینکه به حداکثر نقل خود برسد باید «آفرینش آشکارگر» (که از طریق آن خواننده جهان داستان را کشف می‌کند) نیز در حین عمل، التزام مخیل^۱ باشد. به عبارت دیگر؛ هرچه علاقه خواننده به تغییر و تبدیل جهان مخلوق داستان بیشتر باشد آن جهان زنده‌تر می‌شود.

اشتباه رئالیسم در این بوده که می‌پنداشته است که واقعیت در مشاهده آشکار می‌شود و در نتیجه می‌توان توصیف بیطرفانه‌ای از آن کرد. و چگونه چنین چیزی ممکن است، جایی که حتی ادراک محسوسات با طرفداری صورت می‌گیرد، جایی که نامیدن، به خودی خود، تغییر دادن شیئی است؟ و چگونه نویسنده که می‌خواهد نسبت به جهان «اصل» باشد ممکن است بخواهد که نسبت به بیدادهای محتوی در جهان نیز اصل باشد؟ و با اینحال، باید که چنین باشد، لیکن اگر می‌پذیرد که آفرینشگر بیدادهای خود در همان تحرکی است که از حد این بیدادهای برمی‌گذرد و بسوی العاء و امحاء آنها می‌رود.

و اما من خواننده، اگر دنیائی بیدادگر بیافرینم و آنرا در هستی نگه دارم، نمی‌توانم کاری کنم که مسئول آن شوم. و همه هنر نویسنده در اینست که مرا وادارد تا آنچه را که او آشکار می‌کند من خلق کنم و بنابراین حیثیت خود را در گرو آن بگذارم. ما دوتنه بار مسئولیت جهان را به دوش می‌کشیم، و اینجاست که چون این جهان متکی به تلاش مشترک آزادی‌های دو گانه‌ماست و چون نویسنده کوشیده‌است تا با واسطه من آنرا جزئی از اجزاء هیئت بشری کند باید که آن جهان حقیقتاً در خود تجلی نماید، در زرف‌ترین خمیره خود، و چنان تجلی نماید که گوئی آزادی‌ای

که غایتش آزادی بشری است از سراسر آن عبور کرده و آنرا استوار داشته است؛ و اگر آن جهان حقیقتاً چنان مدینه‌غایاتی نباشد که باید باشد، باری باید که منزلی در سراسر آن باشد و سخن کوتاه، باید که تحول و صبرورت^۱ باشد و باید که همیشه آنرا چنان در نظر بگیرند و عرضه کنند که نه همچون توده‌ خردکننده‌ای باشد که بردوش ما سنگینی کند، بلکه از دیدگاه بر گذشتن از آن و فرارفتن بسوی مدینه‌غایات نگر بسته شود؛ باید که اثر ادبی صورتی از بخشش و کرم بر خود بگیرد، هرچقدر هم که بشریت مورد وصف آن شرارت‌بار و یأس‌آور باشد.

البته غرض آن نیست که این بخشش از طریق ایراد خطابه‌های اخلاقی یا ایجاد شخصیت‌های متقی بیان گردد. حتی نباید از پیش‌اندیشیده شده باشد و راستی هم که با احساسات خوب نمی‌توان کتاب‌های خوب نوشت^۲. اما باید که این بخشش نارو بود کتاب را تشکیل دهد، رگلی باشد که اشخاص و اشیاء از آن سرشته‌اند. مضمون کتاب هرچه باشد، باید که نوعی نرمی و سبکی ذاتی از سراسر کتاب به چشم بخورد و خاطر نشان کند که اثر ادبی هرگز معلوم از پیش بوده طبیعی نیست، بلکه توقع است و دهش است. و اگر این جهان را بایدهاایش به من خواننده می‌دهند برای آن نیست که من با سردی و بی‌غمی آنها را تماشا کنم، بلکه برای آنست که باخشم خودم در آنها جان بدمم و پرده از روی آنها بردارم و آنها را با سرشت بیدادهایشان بیافرینم، یعنی با سرشت «مظالمی» که باید از میان برداشته شود».

۱- Devenir (= Becoming در انگلیسی) یعنی شدن، حدوث، کون.

صبرورت.

۲- اشاره به گفته معروف آندره ژید: همیشه با احساسات تیک است

که ادبیات بد را به وجود می‌آورند، این مطلب در فصل آینده نیز مورد بحث قرار خواهد گرفت.

بدینگونه، دنیای نویسنده در تمامی ژرفایش رخ نمی نماید مگر با کوشش و ستایش و خشم خواننده. و عشق بخشنده همان سوگند نگه داشتن است و خشم بخشنده همان سوگند تغییر دادن است و ستایش بخشنده همان سوگند تقلید کردن است. با اینکه حساب ادبیات از حساب اخلاق کاملاً جدا است، در پشت تنجیز زیبایی می توان تنجیز اخلاق را تمیز داد.

زیرا حال که نویسنده، به صرف زحمتی که برای نوشتن می کشد، آزادی خوانندگان را به رسمیت می شناسد و حال که خواننده، به صرف گشودن کتاب، آزادی نویسنده را به رسمیت می شناسد، اثر هنری از هر سو که نگریسته شود عمل اعتماد بر آزادی آدمیان است. و حال که خوانندگان، مانند نویسنده، این آزادی را فقط از آنرو به رسمیت می شناسند تا از آن متوقع شوند که آشکار گردد، پس اثر هنری را می توان اینگونه تعریف کرد: ارائه مخیل جهان از حیث آنکه خواهان آزادی بشری است.

از اینجا می توان نخست نتیجه گرفت که «ادبیات سیاه» وجود ندارد، زیرا جهان هرچقدر هم که بارنگهای تیره مصور شود بدان منظور مصور می شود که مردمانی آزاد در برابر آن، آزادی خود را احساس کنند. بر این وجه می توان گفت که فقط داستان خوب هست و داستان بد. و داستان بد داستانی است که غرضش خوش آمد خوانندگان است با فوآزش احساسات آنان، و حال آنکه داستان خوب طلب و توقع است و اعتماد و اعتقاد است.

اما خصوصاً یگانه جنبه ای که نویسنده از آن می تواند جهان را به این آزادی ها عرضه کند - آزادی هائی که می خواهد باهمدیگر دمساز و موافق سازد - همان جنبه از جهانی است که همواره هرچه بیشتر باید به آزادی آغشته شود. پذیرفتنی نیست که این طقیان بخشش، که

نویسنده موجب می‌شود، برای آن به‌کار رود تا بر بیداری صحنه‌گذار و خواننده با استفاده از آزادی‌اش کتابی بخواند که اسارت انسان را به دست انسان مجاز می‌دارد یا می‌پذیرد یا همینقدر می‌پرهیزد از اینکه آنرا محکوم شمارد.

می‌توان تصور کرد که داستان خوبی به قلم فلان نویسنده سیاه‌امریکائی نوشته شود که حتی نفرت از سفید پوستان در سرتاسر آن بخش باشد، زیرا که از خلال این نفرت، در حقیقت، آزادی هم‌نژادانش را مطالبه می‌کند. و چون مرا فرامی‌خواند تا وضع بخشش بر خود بگیرم پس من در آن لحظه که خودم را همچون آزادی محض احساس می‌کنم نمی‌توانم تاب بیاورم که خویشان را با نژاد ستمکاران برابر بینم و یکی بدانم. بنابراین بر ضد نژاد سفید و بر ضد خودم (به اعتبار آنکه من هم از آن نژادم) از جمیع آزادی‌ها می‌طلبم که به استیفای حقوق‌های سیاهان برخیزند. اما هیچکس نمی‌تواند حتی يك دم فرض کند که بتوان داستان خوبی در مدح ضد یهودان نوشت.

از این آخرین نکته، جمعی متأثر و متعجب شده‌اند. می‌خواهم که بر اعصاب من، فقط از يك داستان خوب نام ببرند که قصد مصرحتن خدمت به ظلم باشد، از يك داستان خوب که بر ضد یهودیان، بر ضد سیاهان، بر ضد کارگران، بر ضد ملل استعمارزده نوشته شده باشد. خواهید گفت: «اگر تاکنون ننوشته‌اند دلیلی نیست که روزی ننویسند.» پس خود اقرار می‌کنید که شما آنقدر اندیشه انتزاعی می‌پرورید، شما و نه من، زیرا به نام استنباط انتزاعی خودتان از هنر است که امکان چنین امری را که هرگز رخ نداده است مسلم می‌دانید و حال آنکه من به همین بس می‌کنم تا برای امری باز شناخته، توضیحی ادا نه‌دهم.

زیرا در آن لحظه که من احساس می‌کنم که آزادی‌ام بطور تفکیک ناپذیری وابسته به آزادی همه مردمان دیگر است نمی‌توانم از من توقع

داشت که آن آزادی را برای صحنه بر بردگی برخی از آنان به کار برم . بنابراین، چه محقق باشد چه هجاگر چه فکاهی نویسنده داستان پرداز، خواه درباره شهوات انفرادی سخن بگوید و خواه بر شیوه حکومت اجتماعی بتازد، نویسنده، آن مرد آزاد که خطابش به مردان آزاد است، يك موضوع برای گفتن بیش ندارد: آزادی .

در این صورت هر کوششی که برای انقیاد خوانندگانش به عمل آورد خطری است که متوجه هنرش کرده است. در مورد آهنگر، «فاشیسم» فقط می تواند در زندگی شخصی اش نفوذ کند و نه لزوماً در حرفه اش. اما در مورد نویسنده، می تواند هم بر این و هم بر آن دست یازد، و خاصه بر حرفه اش بیش از زندگی اش.

نویسندگان را دیده ام که پیش از جنگ بادل و جان فاشیسم را می طلبیدند و همان دم که «نازیان» آنان را غرق افتخار کردند دچار بی حاصلی شدند و چشمه ذهنشان بکلی خشکید. نظرم بیشتر به در ریولاروشل^۱ است که بر خطا رفت، اما در عقیده خود صادق بود و این را ثابت کرد. پذیرفته

۱ - Drieu La Rochelle - پیر در ریولاروشل - شاعر و داستان نویس و محقق فرانسوی (۱۸۹۳-۱۹۴۵)، دارای اندیشه ای بلند و سبکی مردانه و احساسی شاعرانه و شیوه ای تندرو، حتی در عقاید سیاسی کورانه اش. در نخستین جنگ جهانی شرکت کرد که اثری عمیق در روح او گذاشت. پس از جنگ به سوسیالیسم گرایش یافت و سپس به سوسیالیسم استبدادی و از آن به ناسیونال سوسیالیسم و در آخر به فاشیسم. در طی جنگ جهانی دوم، با آلمانیان همکاری کرد: مدیر مجله معروف N.R.F. (مجله جدید فرانسوی) شد و در مدح فاشیسم و ذم یهود مقالات بسیار نوشت. چند ماه پس از جنگ، به زندگی خود خاتمه داد. تا هم از محکومیت برهد و هم به شخصیتی که برای خود گزیده بود وفادار بماند. وانگهی از مدت ها پیش، اندیشه خودکشی، آشکار و نهان، در آثارش موج می زد. با همه این احوال، بعضی او را از بزرگترین نویسندگان معاصر فرانسه و مشخص ترین نماینده نسل سرگشته و افراطی میان دو جنگ می دانند .

بود که عهده‌دار مجلهٔ معلوم‌الحالی شود. در ماه‌های نخست، هموطنانش را ملامت کرد، سرزنش کرد، مذمت کرد. هیچکس پاسخش را نداد، زیرا که آزادی قلم نبود. رنجید و دل آزرده شد، از آنکه خوانندگانش را دیگر حس نمی‌کرد. قلمش را تیزتر کرد و مصرتر شد، اما هیچ نشانی نیامد تا بر او ثابت کند که سخنش را دریافته‌اند. هیچ نشانی از کین یا حتی از خشم. هیچ هیچ. سردرگم شد و دستخوش آشفتگی روز افزون. شکایت دل پیش آلمانیان برد. مقالاتش عالی بود، زننده شد. زمانی رسید که دست بر سر می‌گرفت؛ انعکاسی بر نیامد، جز از میان روزنامه نویسان مزدور که مورد تحقیر او بودند. استعفا کرد، استعفایش را پس گرفت، باز سخن گفت، همچنان در بیابان فریاد کشید. سرانجام دم فرو بست: خاموشی دیگران ذهن بندی برده‌اش زد. بردگی آنان را طلبیده بود، اما در مخ دیوانه‌اش لابد آنرا ارادی و هنوز آزادانه پنداشته بود. بردگی آمد، مرد از آن شاد شد و به آهنگ بلند به خود تهنیت گفت. اما نویسنده نتوانست آنرا تاب بیاورد. در همان زمان، دیگران که خوشبختانه در اکثریت بودند می‌فهمیدند که آزادی قلم مستلزم آزادی مدنی است.

کسی برای بردگان نمی‌نویسد. هنرنگارش همبستهٔ تنها شیوهٔ حکومتی است که در آن نگارش معنایی دارد، و آن دموکراسی اجتماعی است. چون یکی به خطر افتد دیگری هم در معرض خطر است. و همینقدر کافی نیست که با قلم از آنها دفاع کنند. روزی می‌آید که قلم مجبور به توقف می‌شود و آنگاه باید نویسنده اسلحه بگیرد.

بدینگونه، از همراهی که بدین‌جا آمده باشید و مبلغ هر مرام و عقیده‌ای که باشید، ادبیات شما را به میدان نبرد می‌افکند. نوشتن، به نوعی خواستن آزادی است. اگر دست به کار آن بشوید، چه بخواهید چه نخواهید، درگیر و ملتزم آید.

می‌پرسید: درگیر و ملتزم برای چه کار؟ برای دفاع از آزادی، جوابی است شتابزده. آیا باید، بسان روشنفکر بندها^۱ پیش از خیانت، پاسدار ارزش‌های آرمانی و معنوی شد یا باید، با جبهه گرفتن در مبارزات سیاسی و اجتماعی، به حمایت از آزادی عینی و روزمره برخاست؟ این پرسش بسته به پرسش دیگری است، که به ظاهر بسیار ساده می‌نماید، اما هرگز از خود چنین پرسشی نمی‌کنند: «برای که می‌نو بسیم؟»

۱- Bonda - ژولین بندها - داستان نویسی و محقق و هجاگر معاصر فرانسوی (۱۸۶۷-۱۹۵۶). در فصل آینده با تفصیل بیشتر از او و از عقایدش سخن خواهد رفت.

فصل سوم

نوشتن برای کیست ؟

در بادی نظر، برای جواب به این سؤال جای شك و تردید نیست: نویسنده برای خواننده کلی، برای خواننده جهانی می نویسد؛ و راستی هم، چنانکه دیدیم، تلاش و توقع نویسنده اینست که قاعدتاً همه افراد بشر را مخاطب قرار دهد. اما شرح و تفصیلی که گذشت جنبه آرمانی دارد: کمال مطلوبی است که کمتر بدان می توان رسید. در حقیقت نویسنده می داند که برای کسانی سخن می گوید که آزادیشان در گل رفته و پنهان شده و دست نیافتنی است. و آزادی خود او نیز چندان پاک و بیغش نیست؛ باید آنها را صافی کند. و اصلاً برای این نیز می نویسد تا آنها را صافی کند. زود سخن گفتن درباره ارزش های جاوید، به نحو خطرناکی آسان است. زیرا که ارزش های جاوید، سخت بی گوشت و بی خون اند. خود آزادی هم اگر از دیدگاه جاودانگی نگریسته شود شاخه ای خشکیده می نماید. زیرا آزادی، همچون دریا، در تجدید دائم است.^۱

آزادی هیچ نیست مگر جنبشی که آدمی به مدد آن همواره بندی از بندهای خود را می گسلد و رهائی می یابد. آزادی معین و معلوم وجود ندارد؛ باید در مقابله با شهوات، با نژاد، با طبقه، با ملت، آزادی خود را

۱- اشاره به یکی از ابیات معروف منظومه «گورستان دریائی» اثر وپل والرئ، (شاعر و محقق معاصر فرانسوی) در خطاب به دریا: «دریا، دریای همواره تجدید شونده»:

La mer, la mer toujours recommencée

یا با ترجمه ای دقیق تر: «دریا، دریای همواره از نو آغاز شونده».

مطالبه و تسخیر کرد و، با تسخیر آزادی خود، آزادی دیگران را هم. اما در این مورد آنچه مهم است قیافه متغیر و مخصوص به خود آن مانعی است که باید از پیش برداشت و مقاومتی که باید درهم شکست. همین خصوصیت است که در هر وضع و کیفیتی، صورتی خاص به آزادی می‌دهد. اگر نویسنده، چنانکه مورد نظر «بندا»^۱ است، شیوه «تکرار مکررات» را برگزیده است، در این صورت می‌تواند با عبارات بلند و زیاده‌بارۀ چنان آزادی جاویدی سخن بگوید که هم «ناسیونال سوسیالیسم» و هم کمونیسم استالینی و هم دموکراسی‌های سرمایه‌داری خواستار آنند. در این حال، نویسنده به هیچکس زحمت نمی‌دهد، هیچکس طرف خطابش نیست؛ آنچه را که می‌خواهد از پیش به او بخشیده‌اند. اما این خیالی است انتزاعی که هیچگاه صورت نمی‌بندد. نویسنده چه بخواهد چه نخواهد، حتی اگر به تاج‌های افتخارات جاوید چشم طمع دوخته باشد، روی سخنش با معاصران است، با هموطنانش، با برادران هم نژاد یا هم طبقه‌اش.

در واقع، کمتر به این نکته التفات شده است که هر اثر ادبی و ذوقی بالطبع تلمیحی^۲ است، یعنی به «اشاره» اکتفا می‌کند. حتی اگر نویسنده بر آن باشد که کاملترین توصیف را از موضوع مورد بحث خود بکند، باز هم نخواهد توانست «همه» را شرح بدهد، یا زهم چیزهای بیشتری

۱- ژولین بندا به مخالفت با پرگسون و هگل و مارکس مدافع نوعی معنویت و روشنفکری است در ورای تاریخ و اشیاء. معنویت در تحول و تبدل نمی‌داند، بلکه روح جاوید و تغییرناپذیری می‌داند مستقل از جهان ماده. به عقیده او روشنفکر باید، بی‌توجه به مسائل تاریخی و اجتماعی، از ارزش‌های جاوید و «معنویت کل» دفاع کند. بندا صاحب کتابی است به نام «خیانت روشنفکران» (Trahison des clercs) منتشر به سال ۱۹۲۷ که در کتاب حاضر مکرر به آن اشاره خواهد شد.

می‌داند که نمی‌گوید. زیرا که بنای زبان بر «حذف و قصر» است. اگر من بخواهم هم اطاقه را متوجه کنم که زنبوری از پنجره به درون آمده است نیازی به خطابه‌ای طولانی نیست: «بیا!» یا «آهای!» - يك كلمه، يك حرکت کافی است - همینقدر که زنبور را ببیند منظور حاصل شده است. اگر فرضاً گفتگوهای روزانه خانواده‌ای از فلان شهرستان فرانسه را روی صفحه‌ای ضبط کنند و سپس بدون شرح و تفسیر به گوش ما برسانند چیزی از آن میان دستگیر ما نخواهد شد. چرا که از «زمینه اجتماعی»^۱ بحث بی‌اطلاعیم، یعنی از خاطرات مشترك و ادراکات مشترك، از موقعیت خانواده و اقداماتش، خلاصه از دنیائی که هر يك از گویندگان می‌داند که برد دیگری چگونه ظاهر می‌شود.

خواندن نیز بر همین وجه است: مردمانی از يك عصر و از يك جمع، که در وقایعی مشترك زیسته‌اند، که سؤالاتی مشترك از هم می‌کنند یا از طرح چنین سؤالاتی طفره می‌روند، اینان طعمی یکسان در دهان دارند، شريك جرم یکدیگرند و جنایتهائی همانند در میان آنهاست. برای همین است که نباید همه چیز را نوشت: کلماتی «کلید مانند» هست. اگر من بخواهم تصرف فرانسه را به دست آلمانیان برای خوانندگان امریکائی شرح دهم، به تجزیه و تحلیل‌های فراوان و تیز به احتیاط و ملاحظه کاری بسیار نیازمندم: بیست صفحه باید هدر دهم تا پیش داورى‌ها، تصدیق‌های بلا تصور، افسانه‌ها را از میان بردارم؛ سپس باید قدم به قدم زیر پای خود را محکم کنم، در تاریخ ایالات متحده امریکا تصاویر و تشبیهات و تمثیلاتی بجویم تا فهم تاریخ ما را ممکن سازد؛ باید پیوسته اختلاف

۱ - Contexte، که آنرا می‌توان «محیط اجتماعی» یا «متن اجتماعی»

هم ترجمه کرد. مجموعه کیفیات و مقتضیات و شرایطی است که فلان رویداد تاریخی یا فلان امر اجتماعی را در میان گرفته است.

میان بدبینی پیرانه فرانسویان و خوشبینی کودکانه امریکائیان را در مد نظر داشته باشم. ولی اگر من در باره همین موضوع برای خوانندگان فرانسوی بنویسم، وضع «خودمانی» می شود؛ مثلاً کلماتی از این قبیل کافی است: «کنسرت موزیک نظامی آلمانی در آلاچیق باغ ملی»، «وجان کلام گفته شده است: بهاری تلخوار، باغ ملی یکی از شهرستانها، مردانی سر تراشیده که در شیپورها می دمند، عابرائی چشم و گوش بر بسته که به شتاب می گذرند، دوسه شنونده ترشو در زیر درختان، این ساز عاشقانه بیهوده که برای فرانسه نواخته می شود و در خلوت آسمان محومی گردد، شرمساری و دلهره ما، خشم ما، و نیز غرور ما.

بنابر این خواننده‌ای که روی سخن من با اوست نه «میکرومگاس» است و نه «ساده دل»^۱ و نه نیز آفریدگار عالم و آدم. از نادانی و بی خبری آن وحشی نیک سیرت، که باید همه چیز را بر مبنای اصول اخلاقی به او حالی کرد، خالی است. نه روح مجرد است و نه لوح ساده، و نه مانند فرشته یا پروردگار ازل وابد، صاحب علم اولین و آخرین. من نویسنده پاره‌ای از جلوه‌های جهان را براو آشکار می کنم. با استفاده از آنچه می داند، می گویم تا آنچه را که نمی داند به او بیاموزم. خواننده که میان نادانی مطلق و معرفت کامل معلق است، صاحب اندوخته ایست از معلوماتی معین که هر دم تغییر می یابد، و همین کافی است تا «در تاریخ بودن»^۲ او را

۱- «میکرومگاس» و «ساده دل»، نام دو قصه از فولتیر نویسنده فرانسوی. میکرومگاس مردی است کوه پیکر ساکن سناده «شرای یمانی» که به گرد کرات آسمانی سفر می کند و آخر کار گذارش به کره زمین می افتد. ساده دل مردی است بدوی، یا به اصطلاح «وحشی»، که به گرد زمین سفر می کند و آخر کار گذارش به کشوری «تمدن» می افتد. (این هر دو قصه به فارسی ترجمه شده است.)

۲- Historicité - این اصطلاح را، اگر از غرایب لفظ چشم بپوشیم، باید «تاریخیت» ترجمه کرد. منظور آنست که بشر سرشتی ثابت و طبیعتی از پیش

نشان دهد. در واقع، مفهوم خواننده مساوی با مفهوم استشعار آنی و آگاهی بیواسطه نیست، نشانه‌ای خالص از آزادی، بیرون از حیز زمان و مکان نیست. خواننده بر فراز تاریخ هم پرواز نمی‌کند، بلکه در جریان تاریخ درگیر است. نویسندگان نیز «در تاریخ» اند؛ و درست به همین سبب است که برخی از آنان آرزو دارند تا با جهش به ابدیت از تاریخ بگریزند. میان این دو گروه که در جریان تاریخی مشترکی غوطه ورنده و هر دو به یکسان در ساختن تاریخ شرکت دارند، از راه کتاب ارتباطی تاریخی برقرار می‌شود. نوشتن و خواندن دوروی سکهٔ يك امر تاریخی است و آزادی‌ای که نویسنده ما را به آن دعوت می‌کند استشعاری خالص و مجرد به آزاد بودن نیست. این آزادی، به معنای اصح کلمه، بودن نیست، بلکه در هر موقعیت تاریخی تسخیر کردن است؛ هر کتابی رهائی عینی ملموسی را بر اساس «بیگانگی» مشخصی پیشنهاد می‌کند. از اینرو در بطن هر کتابی، رجوعی است ضمنی به نهادهای اجتماعی، به آداب و سنن، به پاره‌ای از صور ستمگری و خصومت، به فرزادنگی و دیوانگی با بروز، به شهوت‌های پابنده و لجاج‌های گذرنده، به خرافات و به فتوحات تازهٔ عقل سلیم، به حتمیت‌ها و به جاهلیت‌ها، به شیوه‌های خاص تعقل و استدلال (که علوم باب کرده‌اند و مردم در هر زمینه‌ای به کار می‌بندند)، به امیدها و بیم‌ها، به عادت‌های حساسیت و تخیل و حتی ادراک، و سرانجام به اخلاق و رسوم و ارزش‌های مقبول، و خلاصه به دنیائی که نویسنده و خواننده در آن مشترکند.

همین دنیای کاملاً آشناست که نویسنده با آزادی خود به آن جان می‌دهد و در آن نفوذ می‌کند. بر مبنای همانست که خواننده باید رهائی عینی

ساخته ندارد و به مقتضای «تاریخ» تغییر می‌یابد. (بعضی آنرا «دکون تاریخی» ترجمه کرده‌اند، در مقابل «دکون زمانی» یعنی Temporalité)

خود را به عمل در آورد. این دنیا «بیگانگی» است، موقعیت است، تاریخ است. همین دنیا است که من باید آنرا واپس بگیرم و مسئولیتش را متقبل شوم. همین دنیا است که من باید، هم برای خود و هم برای دیگران، آنرا دگرگون کنم یا به همین صورت نگاه دارم.

زیرا گرچه جنبه آنی و بیواسطه آزادی بر نفی است، لیکن بدیهی است که مسئله عبارت از قدرت انتزاعی «نه» گفتن نیست، بلکه عبارت است از نفی عینی و مشخصی که آنچه را رد می کند به تمامی در خود نگه می دارد و سراپا به رنگ آن درمی آید. و چون آزادی های نویسنده و خواننده از خلال چنان دنیائی یکدیگر را می جویند و متأثر می کنند، اینرا هم می توان گفت که همان انتخابی که نویسنده در مورد بعضی از جنبه های جهان به عمل می آورد خواننده اش را مشخص می سازد و متقابلا نویسنده با انتخاب خواننده اش موضوع اثرش را نیز تعیین می کند.

بدینگونه هر اثر ذوقی متضمن تصویر است از خواننده ای که مخاطب آنست. من می توانم چهره «ناتانائیل»^۱ را از روی کتاب «مائده های زمینی» بسازم؛ «بیگانگی» ای که او را به رهایی از آن می خوانند عبارت است از خانواده، اموال غیر منقولی که مالک است یا از راه وراثت مالک خواهد شد، طرح های سودجویانه، اصول اخلاق اکتسابی و قراردادی، خداپرستی

۱ - Nathanaël - نام مریدی است فرضی که کتاب «مائده های زمینی»

(اثر آندره ژید) خطاب به او نوشته شده است. این کتاب سراسر مبین نفرت از خانواده است و دعوت به رهایی از قید تعلق، بر مبنای آمادگی کامل وجود برای پذیرفتن تازگی های جهان، حق حرمت کردن در همه چیز (به شرط داشتن «شور و شوق»)، قبول برتری حواس بر تفکر، لذت زیستن و احساس زیستن، طرد هر گونه انضباط اخلاقی و خانوادگی و اجتماعی، جمله معروفی در آن هست که مثل شده است: «ای همه خانواده های جهان، من از شما نفرت دارم.» (مائده های زمینی، چندبار به فارسی ترجمه و نشر شده است.)

تنگ مایه ؛ نیز می بینم که ناتانائل صاحب فرهنگ است و وقت فراغت دارد زیرا عین نابخردی است که بخوایم «منالک»^۱ را به عنوان سرمشق زندگی به یک عمه یا کارگر بیکار یا سیاه امریکائی پیشنهاد کنیم؛ می دانم که وجود او در معرض هیچ خطری از خارج نیست؛ نه گرسنگی، نه جنگ، نه ظلم طبقاتی یا نژادی، تنها خطری که با آن مواجه است اینست که قربانی محیط خود شود، پس سفید پوست، آریائی، ثروتمند است و وارث خانواده بزرگ بورژوازی که هنوز در دورانی بالنسبه استوار و آسوده به سر می برد، دورانی که ایدئولوژی طبقه مالک تازه رو به افول نهاده است: عیناً همان «دانیل دوفونتائن»^۲ است که چندی پس از آن روژه مارتن دوگار او را به عنوان ستایشگر پر شور آندره ژید به مامی شناساند.

مثال تازه تری بیاورم: داستان «خاموشی دریا»^۳، که یکی از اولین

۱- Ménélaque - نام قهرمان کتاب «مائده های زمینی» (در واقع خود آندره ژید) و سرمشق ناتانائل.

۲- نام یکی از قهرمانان رمان بزرگ خانواده تیبو، (اثر روژه مارتن دوگار R. Martin du Gard، نویسنده معاصر فرانسوی و برنده جایزه نوبل) که مجلدات آن از ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۰ نوشته و منتشر شده است. دانیل دوفونتائن و دوستش ژاک تیبو، شیفته مائده های زمینی، اند و بعضی قطعات آنرا از بر می خوانند.

۳- «خاموشی دریا» (اثر ورسور Vercors نویسنده معاصر فرانسوی) در سال ۱۹۴۲، در زمان تصرف فرانسه به دست آلمانیان، مخفیانه منتشر شد و در میان قشرهای مختلف خوانندگان نفوذی فوق العاده کرد و تأثیر آن در کادنهضت مقاومت از همه اعلامیه ها و بیانیه ها بر گذشت. داستان این کتاب کوچک بدین شرح است: در سال ۱۹۴۰، پس از شکست و تسلیم فرانسه، پیرمردی فرانسوی و دختر برادرش که هر دو در یک جاذندگی می کنند به دستور نیروی مهاجم ناچارند که یک افرجوان آلمانی را، به نام «ورنر»، در خانه خود سکونت دهند. ورنر هر شب پیش از خواب به اطاق میزبانان اجباری خود می آید و با آنان سخن می گوید. اما میزبانان، بر اثر قراری ضمنی، لجوجانه مهر سکوت بر لب می زنند

همکاران نهضت مقاومت آنرا نوشته و منظور از آن در نظر ما واضح و آشکار است، در مجامع مهاجران فرانسوی نیویورک و لندن و حتی گاهی الجزیره بابر خورد خصمانه‌ای روپرو شد تا جائی که حتی نویسنده‌اش را به همکاری با دشمن متهم کردند. زیرا که «ورکور» آن خوانندگان را در نظر نگرفته بود. برعکس در منطقهٔ تصرفی، هیچکس در مقاصد نویسنده و تأثیر نوشته‌اش شك نکرد؛ زیرا که برای مانوشته شده بود. در واقع، من گمان نمی‌کنم بتوان به استناد آنکه فهرمان آلمانی این کتاب حقیقی است و پیر مرد فرانسوی و دختر فرانسوی آن نیز حقیقی اند از نویسنده‌اش دفاع کرد. گوئستلر^۱ در این باره شرح جالبی نوشته و ثابت کرده است که خاموشی این دو فرانسوی از نظر روانی حقیقی نمی‌نماید؛ حتی اثری از اشتباه تاریخی در آن می‌توان یافت؛ این خاموشی یادآور سکوت سرسختانهٔ دهقانان آفریدهٔ مویاسان در جنگی دیگر و تصرفی دیگر است؛^۲ تصرفی دیگر با

و به هیچیک از دعوت‌ها، تمناها، نگاهها، حتی التماس‌های او پاسخ نمی‌دهند. ورنه که هیتلری نیست مبشر و مبلغ دعوتی است؛ اتحاد معنوی فرانسه و آلمان، و گمان می‌کند که این عقد نکاح حتی در همان زمان تصرف فرانسه صورت پذیر است زیرا که خیر و صلاح هر دو کشور در همین است. رفته رفته میان افسر آلمانی و دختر فرانسوی عشقی پنهان و خاموش به وجود می‌آید، اما به سرانجامی نمی‌رسد، چون ورنه در آخر کار می‌فهمد که آلمان هیتلری از فرانسه فقط اطاعت و انقیاد می‌خواهد. افسر آلمانی در پایان سخنان طولانی و بیهودهٔ خود، نوید به جبههٔ جنگ روسیه می‌رود، یعنی بسوی مرگ محتوم. (این کتاب به فارسی ترجمه شده است.)

۱ - Koestler - آرتور گوئستلر - نویسندهٔ معاصر، اهل مجارستان (متولد ۱۹۰۵) و تبعهٔ انگلستان، صاحب کتاب‌های «ظلمت نیروز» (یا «صفر و بینهایت») و «اسپارتاکوس» و جز اینها.

۲ - اشاره به جنگ فرانسه و پروس در سال ۱۸۷۰ که در طی آن فرانسه شکست خورد و سرزمینش به تصرف آلمان درآمد. مویاسان این واقعه را موضوع بسیاری از داستانهای کوتاه خود قرار داده است.

امید‌هائی دیگر، بیم‌هائی دیگر، رسومی دیگر. اما تصویری که نویسنده از افسر آلمانی می‌سازد البته بی‌روح نیست، منتهی چنانکه خود به خود پیداست و رکور که آن زمان از هر گونه تماسی با قشون مهاجم امتناع می‌ورزید آنرا، با ترکیب عناصر احتمالی چنین شخصیتی، از روی خیال ساخته است. بنابراین به حکم حقیقت نیست که تصویرهای ساخته این کتاب را باید از تصویرهایی که تبلیغات انگلیس و امریکاهمه روزه می‌ساخت برتر دانست. بل به حکم این مطلب که در نظر فرانسویان ساکن فرانسه رمان و رکور در سال ۱۹۴۱ از همه اقدامات دیگر کاری‌تر بود.

هنگامی که میان شما و دشمن سدی از آتش فاصله باشد شما ناچار باید او را یکجا و یکباره به صورت شرم‌مجم به شمار آورید، زیرا که هر جنگی مانوبتی است؛ تقسیم جهان است به دو اردوی خیر و شر، نور و ظلمت. بنابراین، درک این نکته آسان است که روزنامه‌های انگلیسی وقت خود را برای تمیزدوخ از دوشاب در سپاهیان آلمان به هدر ندهند. اما بالعکس، ملت‌های مغلوب که خاکشان در تصرف است و باقوم غالب در آمیخته اند رفته رفته به حضور دشمن خو می‌گیرند و بر اثر تبلیغات زیرکانه، او را از زمره آدمیان می‌شمارند. آدمیانی خوب یا بد، خوب و بد باهم. بنابراین اگر در سال ۱۹۴۱ کتابی نوشته می‌شد و سربازان آلمانی را چون غولان و اهریمنان قلمداد می‌کرد خنده برمی‌انگیخت و نتیجه‌ای حاصل نمی‌کرد.

۱ - Efficace « کاری، مؤثر، کارگر، ثمربخش، مجرب، از لغات مورد علاقه سارتر و یکی از کلیدهای فلسفه او. فعل ممیز میان *gesto* و *acto* (در قاموس سارتر) در واقع همین است: گرچه هر دو «عمل» است، لیکن اولی عملی است که به نتیجه «مؤثر» می‌رسد و دومی از صورت «حرکت» یا «نیت» خارج نمی‌شود. بنابراین بر مبنای «مؤثر بودن» عمل است که می‌توانیم درباره آن داوری کنیم.

از همان اواخر سال ۱۹۴۲، «خاموشی دریا» تأثیر «کاری» خود را از دست داد؛ زیرا که دوباره جنگ در خاک فرانسه در گرفته بود. از يك سو: تبلیغات مخفی، خرابکاری‌ها، انفجار قطارها، انهدام راه‌های آهن، قتل افراد دشمن؛ از دیگر سو: اعلام حکومت نظامی، منع عبور و مرور در شب، تبعیدها، حبس‌ها، شکنجه‌ها، اعدام گروگان‌ها. سدی ناپیدا از آتش دوباره آلمانیان را از فرانسویان جدا می‌کرد. ما اینرا دیگر نمی‌خواستیم بدانیم که آیا آلمانیانی که چشم‌ها و ناخن‌های یاران ما را می‌کنند شريك جرم مسلك نازی بودند یا قربانی آن. دیگر در برابر آنان خاموشی مغرورانه بس نبود. وانگهی آلمانیان هم این خاموشی را تحمل نمی‌کردند. در این مرحله از جنگ، می‌بایست یا با آنان بود یا بر آنان. در میان بمباران‌ها و کشتارها، در میان دهکده‌های آتش زده و مردم تبعید شده، رمان و رسور حکم قصه‌ای عاشقانه را داشت؛ خوانندگانش را از دست داده بود.

خوانندگان مردم سال ۴۱ بودند؛ مردمی شرم زده از شکست، اما شگفت زده از ادب اکتسابی و مصلحتی قوم فاتح، مردمی صمیمانه مشتاق صلح، متوحش از شبیح «بلشویسم»، متحیر از خطابه‌های پتی^۱. به چنین مردمی معرفی آلمانیان به عنوان جانورانی خون آشام کاری بیهوده بود. برعکس، در آن زمان می‌بایست با نظر آنان توافق کرد که آلمانیان ممکن است مؤدب و حتی دوست‌داشتنی باشند و چون فرانسویان با شگفتی کشف

۱ - Pétain - مارشال فرانسه - پس از شکست فرانسه از آلمان و عقد پیمان متاد که و تقسیم خاک فرانسه به دو منطقه متصرف و مستقل، حکومت فرانسه مستقل را، که مرکزش در «ویشی» بود، به دست گرفت و به بهانه «مصلحت»، همزیستی و همکاری با آلمان را تبلیغ کرد. پس از آزادی فرانسه، در سال ۱۹۴۵ محکوم به اعدام شد، اما به سبب کبر سن و خدمات گذشته اعدامش به حبس ابد تبدیل گردید (۱۹۵۱-۱۸۵۶).

کرده بودند که اغلب آلمانیان «آدم‌هایی مثل ما» هستند، می‌بایست نشان داده شود که، حتی در این صورت، برادری و همکاری با آنان محال است و سربازان بیگانه هرچه دوست داشتی تربت‌نمایند به همان نسبت بدبخت‌تر و ناتوان‌ترند، و باید با حکومت و اندیشه‌شوم جنگید حتی اگر مردمی که این حکومت و اندیشه را برای ما آورده‌اند به نظر ما بدنمایند. و خلاصه چون در آن زمان روی سخن با جمعی غیر فعال بود، چون تعداد سازمانهای مهم مقاومت هنوز اندک بود و آن تعداد موجود برای پذیرفتن عضو جدید احتیاط بسیار به خرج می‌داد، تنها شکل مبارزه که می‌شد از مردم توقع داشت سکوت بود، تحقیر بود، اطاعتی اجباری بود که نمودار اجبار خود باشد. بدینگونه، رمان و رگور خوانندگان را «تعریف» می‌کند و با تعریف آنان از خود نیز تعریفی به دست می‌دهد: می‌خواهد در ذهن مردم بورژوازی فرانسه سال ۱۹۴۱ آثار و نتایج ملاقات «مونتوار» را بگوید. یک سال و نیم پس از شکست فرانسه، این کتاب زنده و حاد و «کاری» بود؛ نیم قرن بعد، دیگر کسی را به شور و هیجان نخواهد آورد. مردمی کم اطلاع از حوادث این زمان باز هم آنرا خواهند خواند، اما به عنوان قصه‌ای دلپذیر و اندکی بیمزه از جنگ ۱۹۳۹. گویا آموزش‌گامی که تازه از درخت چیده شده باشد مزه بهتری دارد؛ اثر ذوقی نیز باید فی‌المجلس مصرف شود.

* * *

ممکن است هر کوششی که هدف آن تبیین اثر ادبی بر مبنای توجه

۱ - Montofre یکی از شهرهای فرانسه در ساحل رود ولوار، که «هیتلر» و «پتن» در تاریخ ۱۲۴ اکتبر ۱۹۴۰ در آنجا یکدیگر را ملاقات کردند و قرار همکاری گذاشتند.

به خواننده مخاطب اثر باشد به اتهام موشکافی بیهوده و «بیراهه روی» مورد عیبجوئی قرار گیرد. مگر ساده تر و مستقیم تر و متفن تر آن نیست که عامل تعیین کننده را وضع خود نویسنده بدانیم؟ و آیا درست تر نیست که به پیروی از تن به اصل «محیط» قانع شویم؟

جواب من اینست که تبیین اثر ادبی از طریق محیط راستی هم توسل به عاملی است تعیین کننده و جبری، به معنای آنکه نویسنده را محیط تولید می کند. به همین سبب است که من بدان معتقد نیستم. بالعکس، نویسنده را مردم طلب می کنند، یعنی آزادی او را مورد سؤال قرار می دهند. کار محیط «فشاری از پشت» است (نظیر کار سرخ رگ با خون). برعکس، کار گروه خوانندگان نوعی «انتظار» است، فضائی تهی است که باید پر شود، نوعی «مکنده» است به معنای مجازی و حقیقی کلمه. سخن کوتاه، این دیگری است. و من از طرد تبیین اثر ادبی بر مبنای «موقعیت»

۱ - Taine - هیپولیت تن - مورخ و فیلسوف و منتقد فرانسوی در قرن نوزدهم (۱۸۹۳-۱۸۲۸). تن عقیده داشت که وقایع تاریخی و آثار ادبی را می توان بوسیله سه عامل «نژاد»، «محیط»، و «زمان» تبیین کرد. و علی الخصوص «محیط»، زیرا به نظر وی همانگونه که آب و هوا و خاک هر منطقه ای جنس رستنی های آن منطقه را تعیین می کند، محیط پرورش هنرمند نیز نوع هنر او را مشخص می سازد. این معنی را در کتاب «فلسفه هنر» در جمله ای خلاصه کرده است: «محصول روح آدمی مانند محصول طبیعت زنده فقط از طریق محیط توجیه و تبیین می شود.» پس برای شناخت نویسنده نباید به توصیف و تشریح آثار او پرداخت، بلکه باید آن نیروی پنهانی را که زائیده مقتضیات نژاد و محیط و زمان اوست آشکار کرد: «چون این نیروی اصلی به دست آید آنگاه سراسر وجود هنرمند چون گلی در زیر نگاه منتقد خواهد شکفت». باید در نظر داشت که منتقدان به اصطلاح «مارکیست» - که وجود هنرمند و آثار او را فقط وابسته محیط اجتماعی او می دانند - در حقیقت تا این زمان، دانسته یا ندانسته، عملاً دنباله رو تن بوده اند و کاری بیش از او انجام نداده اند.

بشری چنان به دورم که همیشه طرح نوشتن را فراتر رفتن آزادانه از نوعی موقعیت بشری و «موقعیت جامع»^۱ دانسته‌ام. وانگهی، از این لحاظ، میان نویسندگی و سایر اقدامات بشری فرقی نیست. انیامبل^۲ در مقاله‌ای سرشار از ذوق اما اندکی سطحی (مقاله «خوشا به حال نویسندگانی که در راه هدفی می‌میرند»، روزنامه Combat، ۲۴ ژانویه ۱۹۴۷) می‌نویسد:

«من داشتم در لغتنامه کوچک خود تجدید نظر می‌کردم که ناگهان بر حسب تصادف نگاهم به این سه سطر از نوشته ژان پل سارتر افتاد: «به عقیده ما، در واقع، نویسنده نه وستال^۳ است، نه آریل^۴. نویسنده هر چه بکند و به هر جا روی آورد، دست اندر کار است و، تا کنج دورترین عزلتگاه خود، نشاندار است و حیثیتش در گرو...»^۵ دست اندر کار بودن همانست که عامه «در آب بودن»^۶ می‌گویند. تقریباً همان سخن

۱- Situation totale کلیه موقعیت‌های بشری از نظر اقتصادی، اجتماعی، روانی، سیاسی و غیره.

۲- Etemble - محقق معاصر فرانسوی و استاد ادبیات تطبیقی در دانشگاه «سوربن».

۳- Vestale نام چند زن معدود نکه‌بان آتش مقدس در معبد «وستا» واقع در «رم» که در خردسالی از میان خانواده‌هایی خاص انتخاب می‌شدند و مجبور به زهد و پرهیزی خشک و کارهای سخت و شدید بودند و چه بسا که به سبب قصور در اجرای وظیفه محکوم می‌شدند که زنده به گور شوند.

۴- Ariel اصل عبری این کلمه به معنای «فرشته طرفدار اهریمن» است. در کتاب «بهشت گمشده» اثر «میلتون»، آریل نام قرشته‌ای عاصی است.

۵- اشاره به سرمقاله معروف سارتر (در شماره اول مجله «دوران جدید») با عنوان «آشنائی با دوران جدید». این مقاله که در واقع مقدمه‌ای است بر ادبیات چیست، سابقاً توسط مصطفی رحیمی به فارسی ترجمه و در کتاب «هنرمند و زمان او» (تهران، ۱۳۴۵) آورده شده است.

۶- Être dans le bain یعنی تقریباً «دستش توی حنا بودن» یا «توی هچل افتادن».

بلز پاسکال^۱ است که می‌گوید: «مادر کشتی سواریم»^۲. اما
 فی الحال دیدم که التزام سخت بی‌ارزش می‌شود و ناگهان
 ناعادی‌ترین امور، تا حد رابطه ارباب و برد، تا حد «محکومیه
 بشری» - تنزل می‌یابد.»

من هم حرف دیگری نمی‌زنم. منتهی ائیامبل «گیج بازی» در می‌آورد.
 اگر گفته شود که همه آدمیان «در کشتی سوارند» یا «داخل گودند» معنای
 این سخن آن نیست که خود به این امر وقوف کامل دارند. بیشتر مردم
 وقت خود را صرف کتمان التزام خود می‌کنند. مفهوم این عبارت لزوماً
 این نیست که مردم می‌کوشند تا به دنیای دروغ یا به دنیای مخدر یا به
 زندگانی خیالی بگریزند. همینقدر کافی است که چشم بینش خود را ببندند.
 معلول را بدون علت در نظر بگیرند (یا بالعکس)، مسئولیت هدف را
 منقول شوند ولی وسایل را به سکوت برگذار کنند، همیستگی با ممنوعان
 خود را نپذیرند، به دامن ارزش‌های مقبول و مرسوم بیفتند و گریبان خود
 را از چنگ تردید و دلهره وارهانند، با سنجش زندگی در ترازوی مرگ
 ارزش آنرا نفی کنند و در عین حال با توسل به ابتدالات زندگی روزمره
 وحشت مرگ را به روی خود نیاورند، اگر از طبقات ستمگرند خود را راضی
 سازند که با داشتن علو احساسات می‌توان از طبقه خود کناره گرفت و اگر
 از طبقات ستمکش‌اند همدستی خود را با ستمگران از خود پنهان دارند
 با این عنوان که اگر کسی ذوق داشته باشد که برای دل خود زندگی کند در
 رنجیر هم می‌تواند آزاد باشد. نویسندگان مانند سایر مردم می‌توانند
 به همه این وسایل متشبث شوند. نویسندگان هستند سوبیشتر آنان از این

۱ - Pascal - ریاضی‌دان و فیلسوف و نویسنده فرانسوی در قرن هفدهم.

۲ - Être embarqué - محازا یعنی «دست در کار بودن»، یا «دست به کاری زدن».

جمله‌اند - که برای خواننده‌ای که می‌خواهد فارغ و آسوده بیارامد زرادخانه‌ای از نیرنگ تهبه می‌کنند .

حرف من اینست که نویسنده هنگامی ملتزم است که می‌کوشد تا از درگیری و التزام ، روشن‌ترین و کامل‌ترین آگاهی را حاصل کند، یعنی هنگامی که هم برای خود و هم برای دیگران التزام را از مرحله خود-بخودی بیواسطه به مرحله «تفکر انعکاسی» برساند . نویسنده بهترین واسطه است و التزام او واسطه شدن است . منتهی درست است که باید بر اساس وضع نویسنده از کار او حساب خواست ، اما این نکته را نیز باید در نظر داشت که وضع او فقط وضع فردی عادی نیست بلکه وضع فردی نویسنده هم هست . او شاید یهودی باشد و اهل چکسلواکی و از خانواده‌ای روستائی ، اما به هر حال نویسنده‌ای است که یهودی است و از مردم چکسلواکی و از تبار روستائی .

هنگامی که من در مقاله دیگری کوشیدم تا موقعت یهود را تعریف کنم جز این نیافتم که: «یهودی آدمی است که دیگر آدمیان او را بعنوان یهودی می‌شناسند و مجبور است که بر اساس موقعیتی که دیگران برای او به وجود آورده‌اند ماهیت خود را انتخاب کند» . زیرا صفاتی هست که منحصرأ بر اثر فتوای دیگران در ما ایجاد می‌شود . در مورد نویسنده ،

۱- معنای «تفکر انعکاسی» را (که در ترجمه *Le réfléchi* به کار برده‌ایم)

شاید بتوان از روی این گفته تیلارد دوشاردن (Teilhard de Chardin - دبیرین شناس و فیلسوف معاصر فرانسوی) روشن کرد : ارسطو می‌گفت انسان حیوانی است عاقل . ما امروز می‌توانیم سخن او را اینگونه تصریح کنیم که انسان حیوانی است دارای تفکر انعکاسی (*un animal réfléchi*) . یعنی انسان نه تنها موجودی است که «می‌داند» بلکه موجودی است که «می‌داند که می‌داند» . (تقل از کتاب «ظهور انسان» .) بنابراین تفکر انعکاسی نه تنها «ادراک» است بلکه «ادراک مرکب» (*Aperception*) است ، یعنی «ادراک و شعور به ادراک» . (نیز رجوع شود به لغتنامه آخر کتاب ذیل کلمه «انعکاسی»)

وضع پیچیده‌تر است ، زیرا هیچکس مجبور نیست که خود را نویسنده انتخاب کند . پس آغاز کار از آزادی است: من نخست از آنرو نویسنده‌ام که آزادانه طرح نوشتن ریخته‌ام . اما بیدرنگ این معنی نیز به دنبال می‌آید: من کسی شده‌ام که دیگر کسان او را به عنوان نویسنده می‌شناسند، یعنی کسی که باید نوعی از تقاضاهای آنها را بر آورد و آنها خواهی نخواهی نوعی سمت اجتماعی به او می‌دهند . هر عملی که بخواهد در این سمت انجام دهد ، از هر گونه که باشد ، باید آنرا بر اساس شناختی که دیگران از وی دارند انجام دهد . ممکن است بخواهد شخصیتی را که در جامعه‌ای مفروض به اهل قلم نسبت می‌دهند دگرگون سازد، اما برای دگرگون ساختن آن باید نخست خود در قالب آن فرو رود .

بنابراین ، خوانندگان با آداب و رسوم خود ، با جهان بینی خود ، با برداشت خود از جامعه و از ادبیات در بطن جامعه ، به مبدان می‌آیند و نویسنده را در میانه می‌گیرند ، او را محاصره می‌کنند و خواست‌های علنی یا پنهانی آنان، سر باز زدن‌ها و گریختن‌های آنان مصالحی است که بر اساس آن می‌توان اثری را به وجود آورد .

وضع نویسنده بزرگ سیاه‌پوست ریچارد رایت در نظر بگیریم . اگر تنها وضع «انسانی» او را مورد نظر قرار دهیم ، یعنی وضع مردی «زنگی» از جنوب ایالات متحد که به شمال مهاجرت کرده است ، فوراً درك خواهیم کرد که چرا او نمی‌تواند چیز بنویسد مگر درباره سیاهان یا درباره سفیدپوستان «آنچنانکه در چشم سیاهان دیده می‌شوند» . آیامی‌توان لحظه‌ای تصور کرد که وقتی نمود در صد سیاهان جنوب امریکا عملاً از حق رأی محروم‌اند ریچارد رایت بپذیرد که زندگی‌اش را صرف تفکر و تأمل درباره «حقیقت» و «زیبائی» و «نیکی جاودان» کند ؟ و اگر کسی در اینجا سخن

از «خیانت و روشنفکر»^۱ به میان آورد، جواب من اینست که در میان ستمکشان، روشنفکر وجود ندارد. روشنفکران اجباراً طفیلی طبقه‌ها یا نژادهای ستمگرند. پس اگر سیاه‌پوستی امریکائی قریحه‌نویسندگی در خود یافت، ضمناً موضوع نوشته خود را هم یافته است؛ او کسی است که سفیدپوستان را از بیرون می‌بیند و فرهنگ سفیدپوستان را از بیرون در وجود خود تحلیل می‌برد و هر کتاب او نشان دهنده «بیگانگی» نژاد سیاه در بطن جامعه امریکائی خواهد بود. این کار به شیوه رثالیست‌ها بیطرفانه و از دید ناظر خارجی صورت نمی‌گیرد، بلکه با تمام احساسات و عواطف نویسنده صورت می‌پذیرد و به نحوی که پای خواننده را هم به میان کشد. اما ماهیت و چگونگی اثر او از این بررسی مشخص نمی‌شود؛ چنین کسی ممکن است نویسنده‌ای مهاجر باشد، یا سازنده آهنگهای «بلوز»^۲ یا ارمیای سیاهان جنوب.

۱- اشاره به کتاب «ژولین بنده» (به نام «خیانت روشنفکران») و به‌رأی او درباره وظیفه نویسنده‌گان (رجوع شود به ذیل صفحه ۱۰۲ و ۹۸)

۲- Blues - یکی از انواع موسیقی توده‌ای سیاهان امریکا، که البته نباید با آهنگ رقصی به همین نام مشتبه شود.

۳- Jérémie - ارمیای نبی - یکی از چهار پیامبر بزرگ بنی اسرائیل (دانیال، حزقیل، اشعیا، ارمیا) است و صاحب مرثیه‌هایی به نام «نیاحات» (Lamentations) که در زمان انهدام اورشلیم (به دست نبوکد نصر) تصنیف کرده است. خلاصه مطالب «نیاحات» از اینتراد است: باب اول و دوم در بیان بلاهای محاصره اورشلیم، باب سوم ندره بردنجهائی که ارمیا خود متحمل شده است، باب چهارم شرح انهدام و خرابی شهر و بدبختی‌های حزقیال، باب پنجم دعائی است برای یهود در حال اسارت. در پایان باب پنجم، ارمیا از ظلم و ستم «ادومیان» می‌نالند (از آن‌رو که اورشلیم را در مصیبتش نگهبانی می‌کردند) و کلام خود را با این پیشگویی ختم می‌کند که غضب خدای قهار برایشان نازل خواهد شد. نیاحات ارمیا از سوزناکترین مرثیه‌های تورات است.

اگر بخواهیم بیش از این بدانیم باید خوانندگان او را در نظر بگیریم. ریچارد رایت برای که می نویسد؟ مسلماً مخاطب او انسان کلی و جهانی نیست، زیرا در مفهوم «انسان کلی و جهانی» این خصوصیت اساسی مستتر است که چنین انسانی، به سبب کلیتش، در هیچ دوره خاصی ملتزم و درگیر نیست و از حال و روز سیاهپوستان ایالت «لوئیزیانا»ی امریکا همانقدر (نه بیشتر و نه کمتر) متأثر و متألم می شود که از سر نوشت بردگان رومی عصر اسپارتا کوس. در اندیشه انسان کلی و جهانی فقط ارزش های کلی و جهانی می گنجد. انسان کلی جهانی، تصدیق محض و مجردی است از حقوق خدشه ناپذیر انسان. اما ریچارد رایت نمی تواند در این اندیشه هم باشد که کتابهایش را برای نژادپرستان سفیدپوست ایالت «ویرجینیا» یا «کارولینا» بنویسد، یعنی کسانی که تصمیمشان را از پیش گرفته اند و لای کتابهای او را باز نخواهند کرد. یا برای دهقانان سیاهپوست «لوئیزیانا» و «مسیسیپی» که سواد خواندن ندارند. و اگر خشنود باشد که مردم اروپا کتابهای او را پسندیده اند باز هم واضح است که هنگام نوشتن نخست به فکر خواننده اروپائی نبوده است. اروپا دور است، ابراز غیظ و نفرتش بی تأثیر و مزورانه است، و از مللی که هندوستان و هندوچین و افریقای سیاه را به بردگی کشیده اند انتظار زیاد نمی توان داشت. بنابراین ملاحظات، می توان خوانندگان ریچارد رایت را تعریف کرد: مخاطب او سیاهپوستان درس خوانده ناحیه شمال و امریکائیان سفیدپوست با حسن نیت اند (روشنفکران، دموکراتهای چپ، رادیکال ها، کارگران سندیکائی C.I.O.).

این سخن بدان معنی نیست که ریچارد رایت از خلال این خوانندگان، همهٔ ابناء بشر را در نظر ندارد. بلکه برعکس، از خلال آنان، مورد نظرش همهٔ آدمیان اند. همچنانکه آزادی جاودان در افق رهایی

تاریخی و عینی مشخصی جلوه می‌نماید، به همانگونه کلیت نوع بشر درافق‌گروه عینی و تاریخی خوانندگان مشخصی قرار دارد، دهقانان سیاهپوست بیسواد و زمینداران جنوب امریکا در پیرامون خوانندگان واقعی و فعلی رایت، حاشیه‌ای از امکانات انتزاعی‌اند: چه بسا که بیسواد خواندن بیاموزد، چه بسا که کتاب «پسرك سیاه»^۱ به دست لجوج‌ترین ضد سیاهان بیفتد و چشمان او را باز کند. این نکته فقط بدین معنی است که هر طرح بشری از مرزهای بالفعل خود فراتر می‌رود و مرحله به مرحله تا بینهایت گسترده می‌شود.

اینک باید در نظر گرفت که در بطن این گروه «خوانندگان بالفعل» شکافی وجود دارد. خوانندگان سیاهپوست «فضای ذهنی^۲» رمانهای رایت را تشکیل می‌دهند، به عبارت دیگر برای او حکم «درون‌نگری» را دارند. کودکی یکسان، مشکلات یکسان، عقده‌های یکسان: آنان منظور او را به يك اشاره، با تپش قلب خود، در می‌یابند. رایت در همان حال که می‌کوشد تا موقعیت فردی خود را برای خود روشن کند، موقعیت خوانندگانش را هم برای آنان روشن می‌سازد. سیاهپوستان در زندگی روزمره بیواسطه خود رنج می‌برند، بی آنکه کلماتی برای بیان رنج‌های خود بیابند. رایت واسطه این زندگی می‌شود، کلماتی برای نامیدن آن می‌یابد و آنرا به خوانندگانش می‌نماید: رایت وجدان و آگاهی آنان است و تحرکی که بر اثر آن خود را از مرحله بیواسطگی تا مرحله تسخیر «تفکر انعکاسی» وضع خود بالامی‌برد تحرك همه همزادان اوست.

اما خوانندگان سفیدپوست، هرچقدر هم که حسن‌نیت داشته باشند، برای نویسنده سیاهپوست، دیگری هستند. آنها نوع زندگی او را نداشته‌اند

۱ - Black Boy نام رمان معروف ریچارد رایت .

و نمی‌توانند وضع سیاهان را دریابند مگر با صرف کوششی فوق‌العاده و باتکیه بر قیاس‌هایی که هر دم ممکن است آنان را گمراه کند. از طرف دیگر، رایت آنان را کاملاً نمی‌شناسد؛ فقط دل‌آسودگی مغرورانه و یقین بی‌دغدغه آنان را - که میان همه آریائی‌ان سفیدپوست مشترک است - مبنی بر اینکه جهان «سفید» است و اینان مالک آنند، از «بیرون» درک یا تصور می‌کند. کلمانی که رایت بر کاغذ می‌آورد، محتوی مفاهیمی یکسان برای سیاهان و سفیدان نیست؛ باید آنها را به حدس و قریبانه انتخاب کند، زیرا نمی‌داند که کلام او در این اذهان بیگانه چه طنین و انعکاسی خواهد داشت. و هنگامی که آنان را مخاطب قرار می‌دهد ناچار حتی هدفش تغییر می‌یابد؛ زیرا باید آنان را رسوا کند و سنگینی مسئولیت‌هایشان را به آنان بنمایاند، باید آنان را برنجاند و خجالت دهد.

بدینگونه هر کتاب رایت محتوی آن چیزی است که بود و ممکن بود آنرا «کشش دوگانه مقارن^۱» بنامد؛ هر کلمه بر دو «زمینه اجتماعی^۲» دلالت می‌کند، بر هر جمله در آن واحد دو نیرو وارد می‌شود که جمماً «سطح قوه^۳» بی‌نظیر داستان را مشخص می‌کند. اگر مخاطبش فقط سفیدپوستان بودند شاید با شرحی مبسوط‌تر، با تعلیمی آموزنده‌تر، با لحنی موهن‌تر سخن می‌گفت؛ و اگر مخاطبش منحصرأ سیاهپوستان بودند،

۱ - *une double postulation simultanée* - اشاره به این گفته بود لر

(شاعر فرانسوی در قرن نوزدهم) که در دفتر خاطراتش آمده است : « در وجود هر کسی ، در هر ساعت ، دو کشش مقارن هست : یکی بسوی خدا و دیگری بسوی ابلیس . توصل به خدا (یا معنویت) آرزوی تعالی است ؛ توصل به ابلیس (یا بهیبت) لذت تدنی است . »

۲ - رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۰۳

۳ - اشاره به میزان نیروی برق که بر اساس اختلاف فشار میان دو سطح

قوه مشخص می‌شود.

با بیانی بازهم موجزتر ، با همدردی و همدستی‌ای آشکارتر ، با لحنی مرثیه‌آمیزتر . در صورت اول ، اثر او نزدیک به نوشته‌های هجوآمیز بود ؛ و در صورت دوم ، نزدیک به نذب‌های پیامبرانه (چونان ارمیای نبی که فقط برای یهودیان سخن می‌گفت) . اما ریچارگدرایت ، چون نویسنده مردمی ازهم‌گسیخته‌است ، توانسته‌است که در عین حال ، هم این گسیختگی را حفظ کند و هم از حد آن فراتر رود ؛ یعنی آنرا مایه اثر هنری خود کرده است .

نویسنده مصرف‌کننده است نه تولیدکننده ، ولو تصمیم گرفته باشد که با قلم خود به منافع جامعه خدمت کند . آثار نویسنده بی‌موجب و «غیر ضروری» است ، بنابراین نمی‌توان قیمتی بر آنها گذاشت ؛ ارزش تجاری آنها به دلخواه تعیین می‌شود . در برخی از دوره‌ها به او مستمری می‌دهند و در دوره‌های دیگر سهمی از بهای فروش کتابهایش را . اما همچنانکه در دوران قبل از انقلاب کبیر فرانسه میان ارزش شعر و میزان مستمری درباری نسبتی نبوده است ، در جامعه امروزی نیز میان اثر ذوقی و سهمی که نویسنده می‌برد قدر مشترکی نیست . در حقیقت به نویسنده مزد نمی‌دهند ، بلکه معیشتش را خوب یا بد - بر حسب دورانهای مختلف - تأمین می‌کنند .

و جز این هم ممکن نیست ، زیرا فعالیت نویسنده «نامفید» است . اصلاً به هیچوجه «مفید» نیست ، حتی گاهی «مضر» است که جامعه درباره خود آگاهی حاصل کند . زیرا اساساً «مفید» در چارچوب جامعه‌ای متشکل و بر حسب نهادهای اجتماعی و ارزش‌ها و قیایات مستقر تعریف می‌شود . اگر

جامعه‌ای خود را ببیند و خصوصاً اگر خود را «دیده شده» ببیند، به صرف همین امر، ارزش‌های مستقر و حکومت موجود را مورد نفی ورد و شك قرار می‌دهد؛ نویسنده تصویر او را به او عرضه می‌دارد و از او می‌خواهد که یا مسئولیت آنرا به گردن بگیرد یا خود را دگرگون سازد. و به هر حال، جامعه دگرگون می‌شود؛ تعادلی را که حاصل نادانی و غفلت بود از دست می‌دهد، میان شرم و بی‌شرمی نوسان می‌کند و به «سوءنیت»^۱ رو می‌آورد. بدینگونه، نویسنده جامعه را دچار «وجدانی شرم‌نده» می‌سازد، و در نتیجه این عمل بانبروهای محافظه‌کار (نگهدارنده تعادلی که نویسنده می‌خواهد به هم بزند) در خصومت دائم است. زیرا نیل به مرحله «با واسطه»، که جز از طریق نفی «بیواسطه» میسر نیست، انقلابی دائمی است.^۲

تنها طبقات حاکم ممکن است این تجمل را به خود بپسندند که کاری چنین بی‌حاصل و چنین خطرناک را مزد بدهند، و اگر چنین می‌کنند هم از سر حیل‌گری است و هم بر اثر سوء تفاهم. و اغلب سوء تفاهم است، زیرا انتخابگان طبقه حاکم که از گرفتاریهای زندگی مادی رسته‌اند تا بدانجا آزادی و آسودگی یافته‌اند که میل دارند درباره خود شناسائی «انعکاسی»^۳ و آگاهی اندیشمندانه حاصل کنند؛ می‌خواهند خود را باز یابند و، در این جستجوی مجدد خویش، هترمند را مأمور می‌کنند تا تصویرشان

۱- Mauvaise foi - در قاموس سارتر، عمل کسی که دانسته یا ندانسته

خود را فریب می‌دهد و چون خود را فریب دهد به ناچار دیگران را هم فریب خواهد داد. برای توضیح بیشتر رجوع شود به کتاب دیگر سارتر «گزیستانس یا لبیم و اصالت بشر»، ترجمه مصطفی رحیمی، صفحه ۶۸ به بعد.

۲- یعنی رسیدن به مرتبه «تفکر انعکاسی» (یا «علم حصولی»)، ناچار باید از طریق نفی «شناسائی آنی» (یا «علم حضوری») صورت گیرد و این کاری است انقلابی. توضیح دیگر آنکه: «بیواسطه» مرحله فردیت است، یعنی درک وجود خویش، و «باواسطه» مرحله درک وجود و لزوم دیگران.

را به ایشان نشان دهد غافل از آنکه آنگاه باید مسئولیت این تصویر را بر عهده بگیرند. نیز موجب این کار، در مورد برخی از این نخبگان، حيله گری است، بدین معنی که چون به خطری برده اند همیشه هنرمند را تأمین می کنند تا بتوانند نیروی ویرانگر او را در نظارت خود داشته باشند. بدینگونه نویسنده طفیلی نخبگان طبقه حاکم است. اما از نظر کار و اجرای وظیفه، در جهت مخالف کسانی که زندگی اش را اداره می کنند گام برمی دارد. (امروز خوانندگان او بسیارند. گاهی کتاب در صد هزار نسخه منتشر می شود. صد هزار نسخه فروش رفته، یعنی چهار صد هزار خواننده، پس در فرانسه يك صدم جمعیت کتاب می خوانند.) چنین است تعارض ذاتی نویسنده که تعریف کننده وضع اوست.

گاهی این تعارض آشکار است. هنوز هم سخن از درباریانی است که موجب موفقیت و محبوبیت «عروسی فیگارو»^۲ شدند، حال آنکه این نمایشنامه ناقوس مرگی حکومت زمان خود بود. گاهی نیز این تعارض پنهان است؛ اما همیشه هست، زیرا نامیدن یعنی نشان دادن، و نشان دادن یعنی دگرگون کردن. و چون این فعالیت که مبتنی بر اعتراض و انکار است

۱- جمعیت فرانسه در آخرین هفته های سال ۱۹۶۷ به پنجاه میلیون نفر رسید. در این فاصله میزان نشر کتاب نیز تغییراتی کرده است. مثلاً رمان *Lo Margo* اثر *ماندی یارک* (برنده جایزه گنکور ۱۹۶۷) در صد و پنجاه هزار نسخه و کتاب «ضد خاطرات» اثر *آندره مالرو* در سیصد و پنجاه هزار نسخه منتشر شده و از کتاب «شازده کوچولو» تاکنون پانصد هزار نسخه به فروش رفته است. کتابهای جیبی نیز تحول بزرگی در کار پخش کتاب و گسترش دایره خوانندگان به وجود آورده است. مثلاً از کتاب «طاعون» اثر *آلبر کامو* در این مجموعه قریب يك میلیون نسخه به فروش رسیده است.

۲- *Marriage de Figaro* اثر *پومارشه* (نویسنده و منتقد اجتماعی فرانسوی در قرن هجدهم) که در سال ۱۷۸۴ به روی صحنه آمد و هنوز هم در تماشاخانه های فرانسه آنرا نمایش می دهند.

(و بنابراین به منافع طبقات حاکم لطمه می زند) امکان دارد که به سهم بسیار قلیل خود در تغییر شیوه حکومت مؤثر شود و چون ، از طرف دیگر ، طبقات محروم نه فرصت خواندن دارند و نه ذوق خواندن ، لذا ممکن است جنبه عینی این تعارض را به عنوان خصومتی میان نیروهای محافظه کار (یا خوانندگان بالفعل نویسنده) و نیروهای مترقی (یا خوانندگان بالقوه) تعریف کرد .

در جامعه ای بی طبقات که ساختمان داخلی اش مبنی بر انقلاب دائمی باشد ، نویسنده می تواند برای همه افراد مردم « واسطه » شود ، و اعتراض و انکاری که اساس کار اوست مسکن است پیش از دیگر گونی هائی که خود به خود در دو عملا در جامعه روی می دهد یا همراه با آنها صورت گیرد . به نظر من اینست معنای عمیقی که باید به مفهوم انتقاد از خود داد . گسترش دامنه خوانندگان بالفعل تا مرز خوانندگان بالقوه در ضمیر نویسنده میان تمایلات متضاد و متخاصم نوعی آشتی برقرار می کند ، و ادبیات که دیگر کاملا از قید رسته است نماینده نفی خواهد بود که به مثابه لحظه لازم برای سازندگی است . اما چنین جامعه ای ، تا آنجا که من می دانم ، فعلا وجود ندارد و می توان در امکان به وجود آمدن آن نیز تردید کرد . بنابراین ، تعارض باقی می ماند . همین است منشاء آنچه من « شور بختی » نویسنده و « وجدان نا آرام » او می نامم .

هنگامی که خواننده بالقوه عملا وجود ندارد و نویسنده به جای آنکه در حاشیه طبقه ممتاز بماند در آن مستحیل می شود ، این تعارض به ساده ترین صورت خود کاهش می باید . در این حال ، ادبیات با ایدئولوژی طبقات حاکم یکی می شود . « واسطه » شدن نویسنده در بطن طبقه صورت می گیرد و اعتراض و انکار او بر جزئیات وارد می شود و به استناد اصول مسلم تردید ناپذیر اعمال می گردد . مثلا این همان موردی است که در اروپا در حدود

قرن دوازدهم میلادی روی می‌دهد : کشیش منحصرأ برای کشیش می‌نویسد. اما کشیش می‌تواند وجدانی آرام داشته باشد ، زیرا که میان « نیروی شرعی ^۱ » و « نیروی عرفی ^۲ » جامعه جدائی هست . انقلاب مسیحیت موجب اقتدار نیروی شرعی و بعثت «روحانیت» می‌شود، یعنی بعثت خود روح ، به مثابه نفی و اعتراض و عروج ^۳ ، که ساختن مداوم مدینه «ضد طبیعی» آزادیهاست درورای حکومت طبیعت .

اما این نیروی تجاوز از حد «شیئی مدرک ^۴»، که همگانی و همه‌جائی است ، می‌بایست نخست خود به عنوان شیئی مدرک تلقی شود ؛ این نفی مداوم طبیعت می‌بایست بدوآ به عنوان طبیعت نمایان گردد ؛ این نیروی آفریدن دائمی ایدئولوژی‌ها و پشت سر نهادن آنها می‌بایست مقدماً در ایدئولوژی مشخصی تجسد یابد . در نخستین سده‌های میلادی، روحانیت اسیر مسیحیت است یا ، بهتر بگوئیم ، مسیحیت خود روحانیت است ، اما روحانیتی «بیگانه با خود» . روح است که به صورت شیئی درآمده است . از این پس قابل درک و پذیرش است که چرا روحانیت به جای آنکه همچون اقدام مشترك همه آدمیان (اقدامی همواره تجدید شونده) تجلی کند ، نخست به صورت تخصص بعضی از افراد درمی‌آید ،

جامعه قرون وسطی نیازهایی روحانی دارد ، و برای بر آوردن آنها بیشتی از متخصصان ترتیب داده است که افراد خود را خود انتخاب می‌کنند . امروزه ما خواندن و نوشتن را جزو حقوق بشر و در عین حال

۱ - Le Spirituel

۲ - Le temporel

۳ - «عروج» یا «تعالی» (که آنرا «قیام سدوری» یا «بیت - حصولی» هم گفته‌اند) در ترجمه Transcendance به کار رفته است .

۴ - «شیئی مدرک» (به فتح داء) در ترجمه abjet ، در مقابل «نفس مدرک»

(به کسر داء) در ترجمه sujet

به منزلهٔ وسائل ارتباط با «دیگری» تلقی می‌کنیم، یعنی آنها را تقریباً به اندازهٔ حرف زدن طبیعی و بدیهی می‌دانیم. به همین سبب امروز بسوادترین دهقانان خواننده‌ای است بالقوه. در زمان حکومت کشیشان، این فنون اکیداً منحصر به کسانی است که بطور حرفه‌ای بدانها می‌پردازند. اشتغال به این فنون از لحاظ نفس امر و به عنوان ورزش ذهن نیست. همچنین منظور از آن، دست‌یابی به فرهنگی وسیع و مبهم که بعداً «مطالعه در زبان و ادبیات یونان و روم» نامیده می‌شود نیست. این فنون فقط و فقط وسائلی است برای حفظ و انتقال ایدئولوژی مسیحی. سواد خواندن یعنی ابزار لازم برای کسب اطلاع از متون مقدس و تفسیرهای بیشمار آنها. سواد نوشتن یعنی سواد تفسیر کردن. سایر مردم تمایلی به آموختن این حرفه‌های اختصاصی ندارند، همچنانکه امروز اگر ما شاغل شغل‌های دیگری باشیم علاقه‌ای به تحصیل صنعت درودگری یا کارشناسی اسناد قدیم نداریم.

خوانین، کار عرضه و حفظ روحانیت را به عهدهٔ کشیشان وا گذاشته‌اند، زیرا شخصاً نمی‌توانند بر نویسندگان اعمال نظارت کنند (آنگونه که امروز خوانندگان می‌کنند)، و بی‌مدد دیگری نمی‌توانند کفر و الحاد را از اصول معتقدات مذهبی تمیز دهند. تنها هنگامی به جنب و جوش می‌افتند که پاپ از قوهٔ قضائی عرفی (یعنی از افراد غیر روحانی) استمداد کند. آنگاه خوانین همه چیز را به یغما می‌برند و به آتش می‌کشند؛ فقط بدان سبب که به پاپ اعتماد دارند و از هیچ فرصتی که برای غارت دست دهد غافل نمی‌شوند. درست است که سرانجام طرف خطاب ایدئولوژی آنان‌اند، آنان و عامهٔ مردم، اما این ایدئولوژی بطور شناختی یعنی از طریق وعظ و خطابه بدیشان ابلاغ می‌شود و، بعلاوه، کلیسا از همان ابتدا زبانی ساده‌تر از کتابت در اختیار دارد، و آن تصویرسازی است. مجسمه‌های

دیورها و کلیساها، شیشه‌های منقش، نقاشی‌ها، خاتم‌کاری‌ها، همه از خدا و از تاریخ مقدس خبر می‌دهند

کشیش، در حاشیه این کار پر دامنه نقش برداری مذهبی، گزارشنامه‌ها و رسالات فلسفی و تفسیرها و شعرهای خود را می‌نویسد، اینها را برای همگنانش می‌نویسد و رؤسایش در کارهای او نظارت می‌کنند. کشیش فارغ از غم تأثیری است که نوشته‌هایش در جامعه مردم خواهد کرد، زیرا از پیش به یقین می‌داند که مردم هیچ کاری با نوشته‌های او نخواهند داشت. همچنین نمی‌تواند آرزوی این را داشته باشد که حس پشیمانی را وارد ذهن زمیندار غارتگر و خطاکار کند، زیرا که ستمگری سواد است. بنابراین منظور نظرش آن نیست که تصویر حکام دنیوی را بدیشان نشان دهد، یا جانب کسی را بگیرد، یا روحانیت را یا کوششی مستمر از تجربه تاریخ استخراج کند. بلکه، کاملاً به عکس، چون کلیسا مجمع روحانی عظیمی است که موجودیت خود را با مقاومت در برابر تغییرات به ثبوت می‌رساند، چون تاریخ و حکومت عرفی جزیک واحد نیست و نیروی شرعی از نیروی عرفی کاملاً متمایز است، چون هدف جامعه روحانی حفظ این تمایز است، یعنی حفظ خود به عنوان هیئتی متخصص در برابر دوران خود، چون علاوه بر اینها اقتصاد چنان پراکنده است و وسائل ارتباط چنان کم و چنان کند که وقایع يك ایالت به هیچوجه در ایالت مجاور اثر نمی‌کند و فلان صومعه می‌تواند از آرامشی خاص خود برخوردار باشد (همچنانکه قهرمان «آکارنین» هنگامیکه وطنش در آتش جنگ می‌سوزد خود فارغ البال است)، بنابراین دلائل رسالت نویسنده در اینست که با تسلیم به خوض و

۱ - Achavnlens - نمایشنامه‌ای است از آثار آدیستوفان» (از ممدوفترین

شاعران کمدی نویس یونان قدیم) که در آن، طرفداران جنگ یونان با اسپارت مورد هجو قرار گرفته‌اند.

غور انحصاری در مسئلهٔ ابدیت، خودمختاری و استقلال رأی خود را به اثبات رساند.

نویسندهٔ این زمان پیوسته تأکید می‌کند که ابدیت وجود دارد به همان دلیل که یگانه سودای خود او توجه به ابدیت است. در این معنی، نویسنده به واقع آرمان بند را تحقق می‌بخشد؛ اما معلوم است با چه شرطی: باید روحانیت و ادبیات «با خود بیگانه» باشند، باید تنها یک ایدئولوژی خاص بر جامعه مسلط باشد، باید جدائی کشیشان از یکدیگر بر اثر تعدد حکومت‌های خانمانی مبسر باشد، باید اکثریت قریب به اتفاق مردم پیسواد باشند، باید خوانندگان هر نویسنده فقط سایر نویسندگان باشند. پذیرفتنی نیست که آدمی بتواند در عین حال هم آزادی اندیشهٔ خود را اعمال کند، هم برای خوانندگانی که تعدادشان از جمع محدود متخصصان در نمی‌گذرد بنویسد، هم به شرح محتوای ارزش‌های جاوید و اندیشه‌های «ماقبل تجربی» اکتفا کند. وجدان آرام روشنفکر قرون وسطی با مرگ ادبیات شکوفه می‌دهد.

با اینهمه، شرط حفظ این شادی وجدان برای نویسندگان حتماً آن نیست که خوانندگانشان منحصر به هیئتی از اهل فن باشند. همینقدر کافی است که نویسندگان در ایدئولوژی طبقات ممتاز غرق شوند و کاملاً از آن اشباع گردند و حتی تصور ایدئولوژی‌های دیگر برایشان ناممکن باشد. اما، در این صورت، در اجرای وظیفهٔ آنان تغییری رخ می‌دهد: دیگر از آنان نمی‌خواهند که «نگهبان» شریعت باشند، بلکه همینقدر می‌خواهند که از مخالفان و معاندان آن نباشند.

برای ذکر مثالی دیگر از سرسپردگی نویسندگان به ایدئولوژی موجود و مستقر، به گمان من می‌توان قرن هفدهم فرانسه را شاهد آورد.

در این عصر ، کار غیر مذهبی کردن نویسنده و خوانندگانش در شرف تکمیل است . منشاء این کار مسلمان‌پروری نفوذ و گسترش نوشته‌ها و عظمت حجم آنها و دعوت به آزادی است که در هر اثر هنری مکنون است اما عوامل خارجی نیز در این کار سهیم‌اند، از جمله: بسط آموزش و پرورش، ضعف قوه روحانی ، ظهور ایدئولوژی‌های تازه که مصرحاً به غیر روحانیان اختصاص دارد . با اینهمه ، «غیر روحانی کردن» به معنای «شامل همه شدن» نیست . دایره خوانندگان همچنان بسیار تنگ و محدود است .

مجموع خوانندگان را «جامعه» می‌نامند ، و این نام ، قسمتی از درباریان و بخشی از روحانیان و عده‌ای از قضات و جمعی از بورژواهای ثروتمند (اعیان) را شامل می‌شود . تک تک خوانندگان را «شریف زاده» می‌نامند و اینان نوعی عمل سانسور انجام می‌دهند که عنوانش «ذوق و سلیقه»^۲ است .

ماحصل کلام آنکه خواننده هم عضو طبقات ممتاز اجتماع است و هم متخصص و اهل فن . اگر از نویسنده انتقاد می‌کند بدین سبب است که خود نیز می‌تواند بنویسد . خوانندگان کرنی و پاسکال و هکارت کسانی‌اند چون مادام دوسوینیه^۲ ، شوالیه دومره^۴ ، مادام دوگرینیان^۵ ، مادام

۱- Honnête homme

۲- Le goût

۳- Madame de Sévigné نویسنده نامها، که خطاب به دخترش نوشته شده ولی محتوی انتقادی است از اخلاق زمان .

۴- Méré - عالم علم اخلاق و واضع قوانین «ذوق و سلیقه» . در مقالات خود رسوم و آدابی را که شریف زادگان باید رعایت کنند شرح می‌دهد .

۵- Madame de Grignan - دختر مادام دوسوینیه که «نامها» خطاب به او نوشته شده است .

دورامبویه^۱، سنت اورمون^۲.

امروز خواننده نسبت به نویسنده در حالت انفعال و پذیرش است؛ منتظر است تا اندیشه‌هایی یا شکل‌های تازه‌ای از هنر را به او تحمیل کنند. توده بیجان است که در آن، اندیشه وارد می‌شود و شکل می‌گیرد. وسیله نظارت او در کار نویسنده غیر مستقیم و متفی است. نمی‌توان گفت که ابراز عقیده می‌کند، بلکه فقط کتاب را می‌خرد یا نمی‌خرد. رابطه نویسنده با خواننده شبیه به رابطه فر با ماده است؛ از آنرو که خواندن به صورت وسیله ساده کسب خبر درآمده است و نوشتن به صورت وسیله کاملاً عمومی ایجاد ارتباط.

در قرن هفدهم، نویسنده بودن یعنی نویسنده خوب بودن. نه بدان سبب که مشیت الهی موهبت نگارش را میان افراد مردم به یک نسبت تقسیم کرده باشد^۳، بل بدین جهت که خواننده، اگر هم خود را با نویسنده کاملاً همانند نداند، نویسنده‌ای است بالقوه. خواننده از جمله نخبگان طفیلی اجتماع است که در نظر آنان هنر نویسندگی اگر حرفه نباشد دست کم نشانه تفوق و برتری است. خوانندگان می‌خوانند چون می‌توانند بنویسند، و طالع اگر کمی مدد کرده بود می‌توانستند آنچه را که می‌خوانند

۱- Madame de Rambouillet - ذنی از اهل ادب که در خانه خود محفلی

از ادب تشکیل می‌داد و در پیراسته کردن زبان و پیشرفت ادبیات در سال‌های ۱۶۲۰ تا ۱۶۶۵ مؤثر بود.

۲- St-Evremond - رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۴۷ (شماره ۲).

۳- دکارت جمله معروفی دارد که می‌گوید: «میان مردم عقل از همه چیز بهتر تقسیم شده است، زیرا هر کس بهره خود را از آن چنان تمام می‌داند که بقی از آنچه دارد آرزو نمی‌کند»، اغلب به طرق مختلف و در موارد مختلف، و به قصد استهزاء، به این گفته اشاره می‌شود. چنانکه اینجا در مورد «موهبت نگارش».

خود نوشته باشند. خواننده «فعال» است و نه مثل خواننده امروز «متفعل»: محصولات ذوقی را حقیقتاً «تسلیم» او می کنند و خواننده به حکم لوح ارزش‌هایی که خود در استقرار و حجیت آن دخیل است درباره این آثار داوری می کند. در این دوره، بروز انقلابی چون انقلاب «رمانتسم» حتی تصور کردنی نیست، زیرا برای این کار همدستی و مشارکت توده‌ای از مردم مردد لازم است تا نویسنده با آشکار کردن افکار یا احساساتی که از آنها بیخبر بوده اند غافلگیرشان کند، تکانشان دهد و ناگهان جان تازه‌ای در ایشان بدمد. چنین مردمی به سبب نداشتن معتقداتی راسخ، همواره می طلبند که از آن‌ها هتک عصمت شود و آبتن گردند.

در قرن هفدهم، معتقدات محکم و خلل ناپذیر است: ایدئولوژی مذهبی دست به دست ایدئولوژی سیاسی داده است که پرورده حکومت عرفی است؛ هیچکس علناً در وجود خدا و در حقوق الهی سلطان تردید نمی کند. «جامعه» صاحب زبانی و عواطفی و آدابی است که انتظار دارد آن‌ها را در کتابهایی که می خواند باز یابد. و نیز استنباطش را از زمان. چون آن دو واقعه تاریخی که این جامعه پیوسته درباره آنها می اندیشد - یعنی «گناه نخستین» و «باز خرید» آن - متعلق به گذشته‌ای دور است، چون نیز از همین گذشته است که خانواده‌های بزرگ فرمانروا، حس تفاخر و توجیه امتیازات خود را کسب می کنند، چون آینده قادر نیست که چیز تازه‌ای بیاورد (زیرا خدا کامل تر از آنست که تغییر یابد و زیرا آن دو قدرت

۱ - بموجب معتقدات دین مسیح، رنجی که بشر در روی زمین می برد به سبب «گناه نخستین» است که آدام ابوالبشر در بهشت مرتکب شد (خوردن سیب از دست شیطان) و به کیفر آن بر روی زمین «هبوط» کرد و کفاره آن تا ابدالآباد به گردن فرزندان او افتاد. اما مسیح، با ایثار جان خویش (که صلیب را بردوش گرفت و بر سر آن رفت)، در حقیقت خواسته است تا گناهان همه ابناء بشر را به گردن بگیرد و در ازای جان خود، آن‌ها را «باز خرید» کند.

بزرگ زمینی، یعنی کلیسا و سلطنت، آرزوئی بجز جاودانگی ندارند) لذا عنصر فعال «در زمان بودن»^۱، همان زمان گذشته است، که خود تنزل درجه و انحطاط «پدیداری»^۲ ابدیت است. زمان حال، گناهی اسب دائمی که یگانه عذر خواهش آنست که تصویر دورانی سپری شده را، به اقل شر، در خود منعکس کند. از اینروست که هیچ اندیشه‌ای تا قدمت خود را ثابت

۱- «در زمان بودن» یا «کون زمانی» (Temporalité) خصوصیت هر چیزی است که در زمان قرار دارد؛ آنرا می‌توان نیز «احساس و ادراک زمان» تعبیر کرد که اگر به صورت توالی باشد، یعنی به ترتیب «پیش- پس»، آنرا «ایستائی زمانی» (Statique temporelle) می‌نامند و اگر به صورتی باشد که ترتیب توالی زمان بهم بخورد، یعنی «پس» «پیش» شود، آنرا «پویائی زمانی» (Dynamique temporelle) می‌نامند. برای توضیح بیشتر باید به کتاب «هستی و نیستی» (بخش دوم، فصل دوم) مراجعه کرد. اما برای روشنی مطلب، شاید ترجمه و نقل قسمتی از مقاله‌ای که سارتر در نقد کتاب «هیاو و خشم» اثر ویلیام فاکنر نوشته است بی‌مورد نباشد: «شیوه پرداخت (= تکنیک) رمان همیشه نماینده متافیزیک رمان نویس است. وظیفه منتقد آنست که پیش از ارزیابی آن به ارزیابی این پردازد. و اما کاملاً هویدا است که متافیزیک فاکنر متافیزیک زمان است. بدبختی انسان اینست که در زمان قرار دارد. فاکنر از زبان قهرمان کتابش می‌گوید: «انسان مساوی است با حاصل جمع بدبختی‌هایش. ممکن است گمان برند که عاقبت روزی بدبختی خسته و بی‌اثر می‌شود. اما آنوقت خود زمان است که سرچشمه رنج ما خواهد شد.» اینست موضوع حقیقی رمان «هیاو و خشم». و اگر شیوه پرداختی که فاکنر به کار می‌برد در بادی نظری زمان می‌نماید، بدان سبب است که ما «کون زمانی» را با «توالی زمانی» مشتبه می‌کنیم. جعل «سنه‌ها» و «ساعت‌ها» کار انسان است. به قول فاکنر: «اینکه ماداماً از خود می‌پرسیم که وضع عقرب‌هائی خود کار روی صفحه‌ای ساخنگی از چه قرار است خود نشانه عمل ذهنی است. مدفوعی است چون عرق تن.» برای درک زمان واقعی باید این مقیاس جعلی را، که مقیاس هیچ چیز نیست، به دور افکند.»

۲- Phénoménal یعنی، به زبان ساده، قابل احساس و ادراک و تجربه،

در زمان یا در مکان.

نکرده باشد پذیرفته نمی‌شود و هیچ اثری هنری تا از سر مشقی باستانی الهام نگرفته باشد پسندطبع نمی‌افتد. هنوز نویسندگانی هستند که خود را صریحاً نگهبان این ایدئولوژی می‌دانند. هنوز روشنفکران بزرگی هستند وابسته به کلیسا که سودائی جز دفاع از شریعت ندارند. به اینان گروه دیگری که هم و غمشان استقرار و حفاظت ایدئولوژی سلطنت مطلقه است افزوده می‌شود، یعنی «سگان محافظ» حکومت، وقایع نویسان، شاعران درباری، حقوقدانان، فیلسوفان.

اما می‌بینیم که، در کنار اینان، دسته‌سومی از نویسندگان ظاهر می‌شوند که اساساً غیر روحانی‌اند و بیشترشان به ایدئولوژی مذهبی و سیاسی دوران خود «گردن می‌نهند» بی آنکه خود را موظف به اثبات و حفاظت آن بدانند. گرچه درباره‌ آن چیزی نمی‌نویسند، اما تلویحاً آنرا می‌پذیرند. آن ایدئولوژی از نظر ایشان همانست که ما در سطور گذشته^۱ «رئیس اجتماعی» نامیدیم، یعنی مجموعه‌ای از فرضیات و تصورات قبلی، مشترک میان خوانندگان و نویسنده، که وجودشان لازم است تا خوانندگان مقصود نویسند را دریابند.

این گروه معمولاً از میان طبقه بورژوازی برخاسته‌اند و جیره‌خوار اشراف‌اند. چون مصرف می‌کنند و تولید نمی‌کنند و چون اشراف نیز تولید نمی‌کنند بلکه از دسترنج دیگران می‌زیند، پس این نویسندگان طفیلی طبقه‌ای طفیلی‌اند. دیگر به صورت مجمعی خاص که دارای وظایف و منافع مشترک باشد زندگی نمی‌کنند بلکه، در بطن جامعه‌ای کاملاً متشکل و بسامان، بطور ضمنی تشکیل صنف میدهند و قدرت سلطنت به منظور آنکه دائماً اصل صنفی و سابقه روحانیت را به یادشان بیاورد عده‌ای از آنانرا انتخاب می‌کند و در نوعی مجمع روحانی تمثیلی، یعنی «فرهنگستان»،

گرد می آورد. اینان که معیشت خود را از امیر دارند و خوانندگانشان گروه نخبگانند، فکر و ذکرشان فقط و فقط اینست که تقاضای این جمع معدود را بر آورند. از همان (یا تقریباً همان) وجدان آرام کشیشان قرن دوازدهم برخوردارند.

در این زمان، از خوانندگان بالقوه جدا از خوانندگان بالفعل خبری نیست. گاهی پیش می آید که لایبر ویر^۱، سخن از دهقانان بگوید، اما با آنان سخن نمی گوید و اگر از فقر و بدبختی آنان ذکر می کند به میان آورد بر سر آن نیست تا از این راه دلیلی بر ضد ایدئولوژی مورد قبول خود به دست دهد، بلکه به حکم همین ایدئولوژی است که به وضع دهقانان اشاره می کند. یعنی که این وضع برای شاهان روشن بین و برای مسیحیان نیک سرشت موجب شرمساری است.

بدینگونه از فراز سر توده های مردم در باره ایشان گفتگومی کنند، بی آنکه حتی در تصورشان بگنجد که ممکن است نوشته ای ایشان رایاری کند تا در باره خود آگاهی یابند. همانی و همرنگی خوانندگان، هرگونه تناقضی را از روح نویسندگان زدوده است. این نویسندگان میان خوانندگانی بالفعل اما در خور تحقیر و خوانندگانی بالقوه و در خور آرزو اما بیرون از دسترس، به هیچوجه شقه نشده اند. این نویسندگان از خود نمی پرسند که چه تأثیری باید در جهان بکنند، زیرا نویسنده در باره رسالت خود نمی اندیشد مگر در ادواری که این رسالت به روشنی معلوم نباشد و آنگاه نویسنده مجبور شود که این رسالت را خود بیافریند یا از نوییافریند، یعنی هنگامی که نویسنده، در آن سوی مرز خوانندگان نخبه، توده ای از

۱- La Bruyère (۱۶۹۶-۱۶۴۵) نویسنده فرانسوی در قرن هفدهم و مصنف کتابی به نام «سجایا» که در آن مسائل اخلاقی و رسوم و آداب مردم زمان خود را مطرح کرده است.

خوانندگان ممکن را می‌بیندومی تواند برای تسخیر آنان تصمیم بگیرد یا نگیرد، و هنگامی که، در صورت توانائی برای تسخیر آنان، خود باید تکلیف روابطش را با آنان تعیین کند.

نویسندگان قرن هفدهم وظیفه معینی برعهده دارند، زیرا مخاطب ایشان خواندگانی روشنفکر و کاملاً متشخص و فعال‌اند که در کار آنان نظارتی دائمی می‌کنند. این نویسندگان، که عامه مردم از وجود و عدمشان بی‌خبرند، حرفه خود را این بدانند که تصویر نخبگان را به خود ایشان بازگردانند، از آنرو که زندگی آنان را این نخبگان تأمین می‌کنند. اما بازگرداندن تصویر انواع مختلف دارد: بعضی از تصویرسازی‌ها به خودی خود اعتراض و انکار است، زیرا که این تصویرها از بیرون و بی‌دخالت احساس به دست نقاشی پرداخته شده است که از هرگونه همدستی و همفکری با صاحب تصویر ابا دارد. منتهی، برای اینکه اندیشه ساختن تصویری اعتراض‌آمیز از خواننده واقعی در ذهن نویسنده خطور کند، باید که نویسنده به تناقض میان خود و خوانندگان خود وقوف داشته باشد، یعنی باید که از بیرون به سراغ خوانندگان برود و آنان را باشکفتی برانداز کند با حس کند که نگاهش به اجتماع کوچکی که خود با خوانندگانش تشکیل داده است نگاه متعجب اذهان بیگانه است (چون نگاه اقلیت‌های نژادی، طبقه‌های ستمکش و غیره).

اما در قرن هفدهم چون خواننده بالقوه وجود ندارد، چون هنرمند ایدئولوژی نخبگان را بی‌انتقاد می‌پذیرد، پس خود را همدست خوانندگانش می‌سازد. هیچ نگاه بیگانه‌ای حواس او را در حین بازیهایش آشفته نمی‌کند. نه نثرنویس ملعون است و نه حتی شاعر. اینان به هیچوجه مجبور نیستند که در هر کتابی که می‌نویسند، معنی و ارزش ادبیات را تعیین کنند، زیرا که این معنی و ارزش از طریق سنت مشخص شده است. جامعه

متکی بر درجات و سلسله مراتب است و شاعر و نویسنده رکنی از ارکان منظم و متشکل چنین جامعه‌ای. از اینرو نه غرور «فردیت» را می‌شناسند و نه اضطراب آنرا. سخن کوتاه، اینان کلاسیک‌اند.

در واقع، کلاسیسیسم آنگاه به وجود می‌آید که جامعه صورتی نسبتاً استوار یافته و از خیال جاودانگی خود اشباع شده باشد؛ یعنی آنگاه که زمان حال را با زمان ابد و تاریخ را با سنت خلط کند، آنگاه که سلسله مراتب طبقات چنان باشد که مرز خوانندگان بالقوه هرگز از حد خوانندگان بالفعل تجاوز نکند، و نیز هر خواننده‌ای برای نویسنده منتقدی کاردان و ناظری مستبد باشد، آنگاه که قدرت ایدئولوژی مذهبی و سیاسی به جایی برسد و مرز ممنوعیت‌ها چنان مشخص شود که در هیچ حالی مسئله کشف سرزمین‌های تازه برای اندیشه مطرح نباشد، بلکه تنها مسئله قابل توجه، افکار عام و متداولی باشد که نخبگان پذیرفته‌اند، به نحوی که کتاب خواندن (یعنی، چنانکه دیدیم، ارتباط عینی میان نویسنده و خواننده) مبدل به مراسم معارفه شود، چیزی شبیه به سلام و علیک، یعنی تأیید تشریفاتی اینکه نویسنده و خواننده از یک جهان‌اند و درباره همه چیز عقایدی همانند دارند.

بدینگونه هر محصول ذوقی، در عین حال، یکی از آداب معاشرت هم هست و «سبک» عبارت است از بالاترین ادب نویسنده نسبت به خواننده؛ و خواننده نیز به نوبه خود از باز یافتن افکار مشابه در کتابهای مختلف حسسته نمی‌شود، زیرا که این افکار افکار خود او ست و نمی‌خواهد افکار دیگری تحصیل کند، بلکه فقط می‌خواهد افکاری را که خود دارد با طنطنه و مطراق به وی عرضه کنند. از این پس، تصویری که نویسنده به خواننده

۱- فراموش نکنیم که در زبان فارسی، به تبع زبان عربی، حتی لفظی که «ادبیات» دلالت می‌کند از کلمه «ادب» گرفته شده است.

نشان می‌دهد به حکم اجبار تصویری است انتزاعی و مبین اشتراك در جرم. چون مخاطب نویسنده طبقه طفیلی است پس نه می‌تواند انسان در حال کار را نشان دهد و نه معمولاً روابط بشر را با طبیعت خارجی، از سوی دیگر، چون دسته‌ای از متخصصان با نظارت کلیسا و سلطنت به حفظ ایدئولوژی شرعی و عرفی می‌پردازند، نویسنده از اهمیت عوامل اقتصادی و مذهبی و متافیزیکی و سیاسی در تشکیل وجود آدمی حتی بوئی نمی‌برد؛ و چون جامعه‌ای که در آن می‌زید زمان حال و زمان ابد را خلط می‌کند، برای نویسنده حتی تصور کمترین تغییر در آنچه «طبیعت بشری» می‌نامد نمی‌رود؛ تاریخ را عبارت از سلسه وقایعی عارضی می‌داند که در بشر ابدی تأثیری سطحی به جا می‌گذارد بی آنکه او را از درون تغییر دهد و اگر مجبور باشد که معنایی برای زمان تاریخی قائل شود آنرا در عین حال هم تکراری ابدی می‌شمارد (بدانسان که حوادث پیشین ممکن و لازم است که درس‌هایی برای معاصران نویسنده باشند) و هم سیر ملایمی بسوی تنزل تدریجی (زیرا حوادث مهم و اساسی تاریخ مدتهاست که «سپری» شده‌اند و زبرد قلمرو ادبیات و هنر هیچ چیز نمی‌تواند به پای سر مشق‌های کهن برسد از آنرو که حد کمال در همان عهد قدیم حاصل شده است).

و، در همه این احوال، نویسنده از نو خود را با خوانندگانش تطبیق می‌دهد، خوانندگانی که کار کردن را کفر می‌دانند، که موقعیت خود را در تاریخ و در جهان حس نمی‌کنند (فقط به این دلیل که این موقعیت موقعیتی است ممتاز و معتبر) و اشتغال منحصرشان ایمان است و احترام به شاه و عشق و جنگ و مرگ و ادب، ما حاصل کلام آنکه، تصویر انسان کلاسیک کلاسیک مبتنی بر روانشناسی است، زیرا خوانندگان دوران کلاسیک جز از روانشناسی خویش آگاهی ندارند.

تازه در این مورد این نکته را هم باید در نظر داشت که این روانشناسی،

خود مبتنی بر سنت‌های کهن است، بر سر آن نیست تا حقایقی ژرف و تازه درباره دل و احساسات آدمی کشف کند یا فرضیه‌هایی را پی افکند؛ تنها در جامعه‌های ناستوار و هنگامیکه خوانندگان بر چندین طبقه اجتماعی منقسم می‌شوند، آنگاه نویسنده، سرگردان و ناخشنود، می‌کوشد تا برای دلهره‌های خود توجیهاتی بیافریند. روانشناسی قرن هفدهم تماماً توصیفی است. بیش از آنچه منکی بر تجربه شخصی نویسنده باشد، بیان هنری اندیشه‌ای است که نخبگان درباره خود دارند. لاروشفو کو^۱ قالب و محتوی امثال و حکم خود را از تفنن‌ها و سرگرمی‌های محافل ادبی اقتباس می‌کند؛ بحث «ژانسیم»^۲ درباره وجدان آدمی، آداب و اطوار «زنان متأدب»^۳، بازی

۱- La Rochefoucauld - نویسنده فرانسوی و صاحب کتاب دامثال و حکم (۱۶۸۰ - ۱۶۱۳).

۲- Jansénisme که بر مبنای نظریات یا آسنیوس (اسقف و فقیه معروف هلندی در قرن هفدهم) پایه‌گذاری شده است مبتنی بر این عقیده است که: بشر هیچگاه در اعمال خود آزادی ندارد، زیرا یا دستخوش شهوات خویش است یا بازیچه لطف الهی. اگر لطف خداوند همیشه شامل حال ما می‌شد هرگز گناه نمی‌کردیم، اما خداوند گاهی لطف خود را از ما دریغ می‌دارد و ما را به اختیار شهوات و امی‌گذارد و شهوات ما را بسوی بدی می‌رانند. پس تنها امید ما باید به لطف الهی باشد، لکن افسوس که کردار ما برای جلب آن کافی نیست: چه بسا نیکوکارانی که هرگز مشمول آن نشده‌اند و چه بسیار بدکارانی که بی استحقاق از آن نصیب برده‌اند. به‌عکس، بر طبق نظر پاپ و مذهب کاتولیک، بشر همیشه آزاد است: محرك اراده و مسبب اعمال ما به‌تمامی نه لطف الهی است و نه شهوات درونی؛ ما گناه می‌کنیم نه از آنرو که منضوب خداوند شده‌ایم، بلکه از آنرو که بدی را برخوبی ترجیح داده‌ایم. ژانسیم در قرن هفدهم خاصه در فرانسه نفوذ و شیوعی فوق‌العاده یافت: بسیاری از بزرگان آن قرن، از جمله پاسکال و راسین، پیرو این آئین بوده‌اند.

«چهره‌سازی»^۱، اخلاق نیکول^۲، برداشت مذهبی از عشق‌ها و هوس‌های آدمی، منشاء و مبنای صداثر دیگرند؛ نمایشنامه‌ها از روانشناسی روم و یونان کهن الهام می‌گیرند و از «ذوق سلیم» کذائی بورژوازی بزرگ، جامعه‌باشیفتگی تصویر خود را در این آثار می‌بیند، زیرا اندیشه‌هایی را که خود در باره خود دارد باز می‌یابد. جامعه نمی‌خواهد آنچه را که هست بر او آشکار کنند، بلکه می‌خواهد آنچه را که گمان می‌کند هست به او نشان دهند. بی‌شک گاهی جرئت نوشتن چند قطعهٔ همجو آمیز هم به خود می‌دهند، اما از خلال هجویه‌ها و کمدی‌ها، تماماً طبقهٔ نخبگان‌اند که به حکم اصول اخلاقی خود دست به کار نیستند و تصفیه‌ای که برای سلامتشان لازم است می‌زنند. هیچگاه مارکی‌های مضحک یا مرافعه‌گران^۳ یا زنان متأدب^۴ با دیدی بیرون از طبقهٔ حاکم مورد نقد و تمسخر قرار نمی‌گیرند. در این نوشته‌ها، همیشه مردمی «کجرو» و غیر عادی را می‌بینیم که نتوانسته‌اند در جامعه‌ای مستظرف و مبادی آداب تحلیل بروند و در حاشیهٔ زندگی اجتماعی به سر می‌برند. اگر «مردم‌گریز» را مسخره می‌کنند از آنروست که فاقد

۱- Le jeu des portraits - در محافل ادبی آن زمان رسم بر این بود که خصوصیات روحی و جسمی اشخاص معروف را با تفصیل و موشکافی بنویسند و در جلسات بخوانند. «چهره‌سازی» یکی از انواع مهم ادبی شمرده می‌شد.

۲- P. Nicole - یکی از صاحب‌نظران دین مسیحی، اهل فرانسه، که تعلیماتش بر نوعی اخلاق ژانسنینی مبتنی است (۱۶۹۵ - ۱۶۲۵). صاحب کتاب «مباحث اخلاقی».

۳- اشاره به کمدی «دادخواهان» (Les Plaidours) اثر راسین که در سال ۱۶۶۸ به روی صحنه آمد.

۴- اشاره به کمدی «متأدبان مضحک» (Les Précieuses ridicules) اثر مولیر (۱۶۵۹).

۵- Misanthrope از معروف‌ترین کمدی‌های مولیر (۱۶۶۶) که مسئلهٔ فضیلت و خامه راستگویی را در اجتماع مطرح می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که

ادب است، و اگر «کاتوس^۱» و «مادلون^۲» را به ریشخند می گیرند از آنروست که در ادب افراط می کنند. «فیلانت^۳» رفتاری دارد منافی با عقاید مقبول و مرسوم درباره زن؛ بورژوازی اشراف منس^۴، هم در نظر بورژواهای توانگر که تواضعی منبع دارند و از عظمت و خاکساری وضع خود آگاهند منفور است و هم در نظر شریف زادگان، از آنرو که می خواهد دروازه اشرافیت را به زور بر خود بگشاید. این هجو درونی و، اگر بتوان گفت، «فیزیولوژیکی» هیچ نسبتی با آثار انتقادی بزرگ پومارشه^۵

اگر نمی خواهید با رسوم متداول جامعه مماشات کنید بروید و در تنهایی به سربرید. «آلست» ، قهرمان نمایشنامه ، مردی استوار استوار و استوار است که از تزویر و ذالت مردم به جان آمده است و به سبب صراحت لهجای که دارد به هر کجا می رود دشمنی بر می انگیزد تا جائی که دوستان و نامزدش هم از او می رهند و به او خیانت می کنند. آخر کار ، «آلست» از اجتماع مردم می گریزد و به مکان دور افتاده ای پناه می برد «تا در آنجا برای شرافتمند بودن آزادی داشته باشد». ژان ژاک روسو بر مولیر خرده گرفته است که در این نمایشنامه فضیلت را مسخره می کند.

۱ و ۲ - *Medelon & Cathos* نام دو تن از اشخاص نمایشنامه «متأدبان

مضحک، اثر مولیر .

۳ - *Philaminte* - در نمایشنامه «زنان متفاضل» اثر مولیر نام زنی

است شیفته ادبیات و دانش و می خواهد همه افراد خانواده را تابع معتقدات خود کند.

۴ - اشاره به نمایشنامه *Bourgeois gentilhomme* اثر مولیر (رجوع

شود به ذیل صفحه ۳۷ ، شماره ۱)

۵ - رجوع شود به ذیل صفحه ۱۲۳ شماره ۲

ویل لوئی کوریه^۱ و ژول والس^۲ و سلین^۳ ندارد: کمتر جسورانه است و بسی بیشتر خشن، زیرا اثر عمل سرکوب کننده اجتماع را بر فرد ضعیف، بیمار، ناسازگار بازگویی کند؛ خنده پیرحمانه کودکان کوچه گرد است بر ناز رنگی های طفل «توسری خور».

نویسنده این دوران که دارای تبار و رفتار بورژوازی است و در خانه خود بیشتر شبیه به «اورونت»^۴ و «کریزال»^۵ است تاشبیه به همقطاران درخشان و بی قرار خود در سال های ۱۷۸۰ یا ۱۸۳۰، نویسنده ای که به هر حال در اجتماع بزرگان پذیرفته شده و جیره خوار آنان است، از حد طبقاتی خود اندکی بالاتر رفته و با این حال معتقد است که استعداد و قریحه جانشین اصل و نسب نمی شود، در برابر اخطارها و توبیخ های کشیشان مطیع است، احترام گذار قدرت سلطنت است و خشنود از یافتن جای کوچکی در کاخ بزرگی که کلیسا و سلطنت از آن آند - جای کوچکی در صدر بازارگانان

۱- D.L. Courier نویسنده و منتقد اجتماعی فرانسوی، مهاگرد دوره ای که به دوازده گشت سلطنت، موسوم است (۱۸۳۵-۱۷۷۲).

۲- J. Vallés رمان نویس فرانسوی در قرن نوزدهم، صاحب حساب حال معروفی در سه جلد: «کودک»، «دپلمه»، «دیاعی».

۳- Céline - لوئی فردینان سلین - از بزرگترین نویسندگان معاصر فرانسه، صاحب رمان معروف «سفر به انتهای شب»، (جای تعجب است که از این سه نویسنده اخیر هیچ کنایی به فارسی ترجمه نشده است. آیا تصادفی است؟)

۴- oronte یکی از اشخاص نمایشامه «مردم گریز» اثر هولیر - شریف زاده ای است که چیزی بنام شعر می گوید و همه موظفند که از کار او تمجیب کنند.

۵- Chrysale یکی از اشخاص نمایشامه «زنان متفاضل» اثر هولیر که در برابر همسر فضل فروش و شاعر مسلک خود مردی است سطحی و فاقد احساسات ظریف.

و دانشگاهیان و ذیل اشراف و کشیشان - چنین نویسندہ‌ای حرفه خود را با وجدانی آسوده انجام می‌دهد و معتقد است که دیر آمده و همه چیز گفته شده است و فقط باید گفته شده‌ها را به نحو دلپذیری بازگو کرد^۱. افتخاری را که در انتظار اوست چون تصویری از القاب موروثی تلقی می‌کند و اگر می‌پندارد که این افتخار جاویدان است از آنروست که حتی تصور اینکه روزی جامعه و خوانندگان او بر اثر تحولات اجتماعی دگرگون شوند و تغییر یابند به مخیله‌اش خطور نمی‌کند؛ از اینرو به نظر وی بقای دودمان امیرضامن بقای شهرت اوست.

با اینهمه، آئینه‌ای که نویسنده به فروتنی در برابر خوانندگانش می‌نهد، تقریباً به خلاف خواست خود او، آئینه‌ای سحر آمیز است؛ مجذوب و رسوا می‌کند. هر چند کمال کوشش به عمل آمده است که چیزی جز تصویری تملق آمیز، بر اساس تباری مشترک، به آنان عرضه نشود (تصویری که بیشتر ذهنی است تا عینی، بیشتر درونی است تا بیرونی)، با اینهمه این تصویر، اثری است هنری، یعنی مبنایش بر آزادی نویسنده است و دعوتی است از آزادی خواننده. چونکه زیاست سرد و بیروح است، «فاصله استحسانی»^۲ آنرا از دسترس بینندگان به دور می‌کند. از آن‌سی توان لذت برد، در آن نمی‌توان گرمای راحت بخشی یافت، فاقد گذشته پنهانی است؛ هر چند که تار و پودش از تکرار مکررات و اندیشه‌های عام زمان و

۱ - لاپرویر در کتاب «سجایا» جمله معروفی دارد که غالباً به آن استناد می‌کنند: «همه چیز گفته شده است و در این مدت بیش از هفت هزار سالی که آدمیان هستند و می‌اندیشند ما بسیار دیر آمده‌ایم.» و آندره ژید در جواب او به طنز می‌گوید: «همه چیز گفته شده است، اما چون هیچکس گوش نمی‌دهد باید همیشه از نو آغاز کرد.»

۲ - Recul esthétique - و برای درک معنای آن رجوع شود به صفحه

از خود شیرینی‌ها و خوشگویی‌های نجواگرانه‌ای که مردم يك دوره را همچون بندناف به یکدیگر پیوند می‌دهد بافته شده است، لیکن اتکای آن بر نوعی آزادی است و از این جهت واجد عینیت و واقع‌نگری دیگری است. این همان تصویر «خویشتن» است که گروه نخبگان در آئینه می‌بینند، اما خویشتنی که اگر با خود بی‌اندازه سخت‌می‌گرفتند می‌توانستند ببینند. این گروه بر اثر نگاه «دیگری» به صورت شیئی^۱ در نیامده است، زیرا دهقان و پیشه‌ور هیچ‌کدام هنوز برای اوجنبه «دیگری» ندارند، و عمل نمایش انعکاسی که مشخص هنر قرن هفدهم است فعل و انفعالی است کاملاً درونی؛ فقط کوشش هر کس را برای بهتر دیدن خود به نهایت می‌رساند؛ نوعی «می‌اندیشم»^۲ دائمی است. مسلماً مسئله بیکارگی، ظلم، طفیلی‌گری را مطرح نمی‌کند؛ زیرا که این جنبه‌های طبقه حاکم جز برای نگرندگانی که بیرون از آن طبقه قرار دارند آشکار نمی‌شود؛ از اینرو تصویری که بسوی او برمی‌گرداند تصویری است کاملاً مبتنی بر روانشناسی.

اما رفتارهای غیر ارادی همین‌که به مرحله انعکاسی برسند بیگناهی و عذر بی‌واسطگی خود را از دست می‌دهند؛ یا باید مسئولیت آنها را به گردن گرفت یا دیگر گونشان کرد. گرچه دنیائی که به خواننده عرضه می‌شود دنیای ادب و تشریفات است، اما خواننده اینک از این دنیا سر برمی‌کشد

۱ - غرض همان «شیئی مدرك» (objet) است. برای توضیح بیشتر درباره «نگاه دیگری»، رجوع شود به مقدمه کتاب.

۲ - Cogito - اشاره به جمله معروف دکارت: «می‌اندیشم، پس هستم». سارتر معتقد است که آغاز خودآگاهی و درون‌گرایی بشر از همین لحظه است، لحظه‌ای که می‌اندیشد و به هستی خود پی می‌برد و می‌بیند که از «خود» گریز نمی‌تواند، و این تنها حقیقت «مطلق» است (حقیقت مطلق شعور که خویشتن را بی‌واسطه درک می‌کند) و بیرون از آن هر چه هست فقط «محتمل» است. (رجوع شود به «اگزستانسیالیسم و اصالت بشر»، ص ۵۶ - ۵۴)

و فراتر می‌رود، زیرا به شناختن آن و باز شناختن خود در آن دعوت می‌شود. در این معنی حق با راسین است که در مقدمهٔ نمایشنامهٔ «فدر» می‌گوید: «در اینجا عواطف و شهوات فقط از آن جهت نمایش داده می‌شوند تا نشان دهند همهٔ آشوبهایی باشند که به وجود آورده‌اند.» به شرط آنکه از این جمله به هیچوجه این معنی مستفاد نشود که قصد راسین مصرحاً آن بوده است که وحشت از عشق را القا کند. اما تصویر کردن شهوات یعنی فراتر رفتن از آنها، یعنی پیراسته شدن از آنها. تصادفی نیست که، قریب به این زمان، فلاسفه راه معالجهٔ شهوات را شناختن آنها می‌دانستند.

و چون کاربرد آزادی در برابر شهوات را که مبتنی بر تفکر انعکاسی باشد معمولاً بالفظ اخلاق می‌آریند، باید اذعان کرد که هنر قرن هفدهم به حد اعلیٰ اخلاقی است. نه بدان معنی که قصد آشکارش تعلیم فضیلت باشد یا از نیات نیکی که ادبیات بد را بوجود می‌آورند مسموم شده باشد، بلکه فقط بدین معنی که چون تصویر خواننده را آرام و بی‌صدا به او عرضه می‌کند آنرا برای وی تحمل ناپذیر می‌سازد.

می‌گوئیم هنر قرن هفدهم اخلاقی است. این گفته هم متضمن تعریفی است و هم متضمن محدودیتی؛ این هنر جز به اخلاق نمی‌پردازد. اگر پیشنهادش به انسان اینست که نفسانیات را تا حد اخلاقیات عروج دهد بدان سبب است که مسائل مذهبی و متافیزیکی و سیاسی و اجتماعی را حل شده می‌انگارد؛ اما تأثیر عملش بدین مناسبت اصالت خود را از دست نمی‌دهد. چون این هنر بشر کلی و جهانی را با بشر جزئی و منفردی که

۱- اشاره به جملهٔ معروف آندره ژید که در فصل دوم (صفحه ۹۳) نیز بدان اشارتی رفت: «همیشه با احساسات نیک است که ادبیات بد را به وجود می‌آورند.» این سخن که مورد سوءاستفادهٔ فراوان کسانی قرار گرفته است که می‌خواهند مسئولیت را لوٹ کنند در سطور آینده بطور مشروح‌تر بررسی خواهد شد.

صاحب قدرت و حکومت است خلط می کند، لذا کوشش خود را در راه رهائی هیچیک از دسته‌های مشخص ستمکشان به کار نمی‌اندازد؛ با اینهمه هر چند نویسنده در طبقه ستمگر بکلی مسحیل شده است لیکن به هیچوجه شریک جرم و همدست آن نیست. اثر او، بی‌گمان، آزادی بخش است، زیرا نتیجه کار او، در درون طبقه ستمگر، رهائی بشر از خویشتن است.

* * *

تا اینجا موردی را در نظر گرفتیم که در آن خواننده بالقوه یا هیچ است یا در حکم هیچ و نیز هیچ ستیزه و تعارضی موجب از هم گسیختگی و سرگشتگی خواننده بالفعل نمی‌شود. دیدیم که در چنین موردی نویسنده می‌تواند با وجدانی آسوده ایدئولوژی رایج دوران خود را بپذیرد و دعوت به آزادی را در چارچوب همین ایدئولوژی تحقق بخشد. اگر ناگهان خواننده بالقوه سر بر آورد یا اگر خوانندگان بالفعل به گروه‌های متخاصم تجزیه شوند، آنگاه همه چیز تغییر می‌کند. اکنون باید در نظر بگیریم که هر گاه نویسنده به جایی برسد که ایدئولوژی طبقات حاکم را نپذیرد بر سر ادبیات چه خواهد آمد.

قرن هیجدهم عصر نیکبختی (و از این نظر منحصر به فرد در تاریخ) و بهشت نویسندگان فرانسه است، بهشتی که بزودی «بهشت گمشده» خواهد شد. وضع اجتماعی نویسندگان هنوز تغییری نکرده است: به استثنای معدودی همه از طبقه بورژوازی برخاسته‌اند و صله بزرگان آنان را از طبقه خود به در آورده است. دایره خوانندگان بالفعل بطور محسوس گسترش یافته است، زیرا که مردم بورژوا شروع به خواندن کرده‌اند، اما

طبقات «فرو دست» همچنان از وجود نویسندگان بی خبرند و اگر نویسندگان این عصر بیش از لابر ویر و فنلون از این طبقات سخن می گویند هیچگاه روی سخنشان، حتی در ذهن، با آنها نیست. با اینهمه، بر اثر دگرگونی عظیم و عمیقی، خوانندگان به دو گروه منقسم شده اند و اینک نویسندگان باید جوایگوی تقاضاهای متناقض باشند؛ و همین است آن فشار و «انقباضی» که از آغاز مشخص موقعیت آنان است .

این فشار و انقباض به نحو بسیار خاصی تجلی می کند . در واقع طبقه حاکم از ایدئولوژی خود سلب اعتماد کرده و وضع دفاعی به خود گرفته است؛ حتی المقدور می کوشد تا شیوع افکار جدید را به تعویق افکند، اما نمی تواند کاری کند که این افکار در وجود خود اورسوخ نیابد. فهمیده است که اصول مذهبی و سیاسی اش بهترین ابزار است برای استقرار و تثبیت قدرتش ، اما عیناً به همین سبب که در این اصول جز به عنوان ابزار نمی نگرد دیگر به آنها اعتقاد کامل ندارد . « حقیقت عملی و مصلحتی »^۲ جایگزین « حقیقت شهودی و تأییدی »^۳ شده است . گرچه نظارت و ممنوعیت ها آشکارتر است لیکن اینها سرپوشی است بر ضعفی پنهانی و بروقاحتی ناشی از نومیدی . دیگر از « کشیش روشنفکر » اثری نیست ؛ ادبیات کلیسایی دفاعیه بیهوده است از اصول مسیحیت ، مشت بسته ای است حاوی مقداری آیه های فرار ؛ دفاعیه ای است بر ضد آزادی ، خطاب به نفس احترام و ترس و منفعت طلبی مردم و ، چون دیگر دعوتی آزاد از مردمانی آزاد نیست ، ادبیات هم نیست .

۱ - Fénelon - نویسنده و کشیش فرانسوی ، مری پسر لومی چهاردهم

و مصنف کتاب «تلماک» (۱۷۱۵ - ۱۶۵۱)

۲ - Vérité pragmatique

۳ - Vérité révélée

نخبگان سرگردان به نویسنده حقیقی رومی آورند و از او طلب محال می کنند: اینکه درسختگیری (اگر میل انتقاد از آنان را دارد) مدارا نکند، اما دست کم اندکی هوای آزاد در ایدئولوژی پژمرده و رنگرفته آنان بدمد، قوه تعقل خوانندگانش را مخاطب قرار دهد و آنرا متقاعد سازد تا آیه هائی را که به مرور ایام غیر عقلانی شده اند بپذیرد. خلاصه آنکه عامل تبلیغات شود و در عین حال نویسنده بماند. اما نخبگان بازی بازنده ای می کنند؛ چون اصول معتقداتشان دیگر از قطعیات بیواسطه و بیان ناشده نیست و باید آنها را به نویسنده «پیشنهاد» کنند تا نویسنده دفاع از آنها را برعهده بگیرد، چون دیگر مسئله عبارت از نجات اصول برای خود اصول نیست بلکه برای حفظ نظم موجود است، در نتیجه بر اثر همان کوششی که برای استقرار مجدد آنها به کار می برند اعتبار آنها را تفی می کنند. نویسنده ای که رضامی دهد که این ایدئولوژی متزلزل را مستحکم کند، دست کم اینست که به این کار «رضامی دهد»، و این وابستگی ارادی به اصولی که سابقاً، بی آنکه کسی متوجه باشد، برادمان حکم می رانند اینک موجب رهائی نویسنده از آنها می شود؛ نویسنده از حد آنها فراتر می رود و، به خلاف خواست خود، در تنهایی و در آزادی سر بر می آورد.

از طرف دیگر، طبقه بورژوازی که در اصطلاح مارکسیستی «طبقه بالارونده» است می کوشد تا خود را از این ایدئولوژی که به او تحمیل شده است برهاند و هم در عین حال ایدئولوژی دیگری بنانهد که خاص او باشد. و اما این «طبقه بالارونده» که بزودی شرکت در امور مملکتی را مطالبه خواهد کرد فعلاً فقط از نظر سیاسی مورد ظلم و فشار است. در برابر اشراف ورشکسته، می کوشد تا آرام آرام برتری اقتصادی به دست آورد؛ و اینک صاحب پول و فرهنگ و فراغت است. بدینگونه، برای نخستین بار طبقه ای محروم به عنوان خواننده، در برابر نویسنده

جلوه گر می شود .

اما وضع از این هم مساعدتر است: زیرا این طبقه که بیدار می شود و کتاب می خواند و می کوشد تا ایندیشد موجب حزب انقلابی متشکلی نیست تا ایدئولوژی خاص خود را تراوش کند همچنانکه کلیسا در قرون وسطی ایدئولوژی خاص خود را تراوش می کرد، نویسنده هنوز (چنانکه خواهیم دید که بعداً چنین خواهد شد) میان ایدئولوژی روبه زوال طبقه «پائین رونده» و ایدئولوژی متقن طبقه «بالارونده» به تنگنا افتاده است . بورژوازی آرزوی دانائی و بینائی دارد؛ بطور مبهم احساس می کند که اندیشه اش «با خود بیگانه» است و می خواهد که درباره خویش آگاهی حاصل کند. البته در میان این طبقه آثاری از سازمانهای متشکل می توان سراغ کرد، مثلاً: انجمن های ماتریالیستی، محافل روشنفکری، فراماسونری. اما اینها خصوصاً مجامع تحقیق و تجسس اند که بیش از آنچه بخواهند تا اندیشه هائی به وجود آورند منتظرند تا اندیشه ها به آنها عرضه شود . البته می توان گسترش شیوه ای از نگارش، نگارشی عامیانه و خودرو، را دید: شبنامه های مخفی و بی امضاء . اما این ادبیات غیر حرفه ای بیش از آنچه با نویسنده حرفه ای همچشمی کند، به عکس، با اطلاعاتی که درباره آرزوهای نامشخص و آشفته جامعه به او می دهد او را برمی انگیزد و به پیش می راند.

بدینگونه، در برابر خوانندگانی نیمه متخصص که هنوز خود را به دشواری برسرپا داشته اند و مانند گذشته از میان درباریان و قشرهای بالای جامعه برخاسته اند، طبقه بورژوازی طرحی ابتدائی از خوانندگان به انبوه عرضه می کند: این گروه نسبت به ادبیات، در حال تسلیم و انفعال

۱- «به انبوه» در ترجمه *de masse* یعنی شامل گروه کثیر (یا توده)

نسبی است، زیرا که دست در کار نویسندگی ندارد و دربارهٔ سبک نگارش و انواع ادبی صاحب عقایدی از پیش ساخته نیست و در همه چیز، اعم از صورت و معنی، چشم به نبوغ نویسنده دوخته است.

نویسنده که به این هردوسو کشیده می‌شود خود را میان دو گروه خوانندهٔ متخاصم (و تقریباً داور اختلافات آنان) می‌بیند. نویسنده دیگر کشیش قرون وسطی نیست؛ تنها طبقهٔ حاکم زندگی او را تأمین نمی‌کند؛ درست است که این طبقه هنوز به او جیره و مواجب می‌دهد، اما طبقهٔ بورژوازی کتابهای او را می‌خرد، و نویسنده از هر دو طرف مزد می‌برد. پدرش بورژوا بوده است و پسرش بورژوا خواهد شد. پس ممکن است کسی نتیجه بگیرد که نویسنده، بورژوائی است بختیارتر از دیگران اما به همانگونه ستم‌دیده، که بر اثر فشار عوامل و مقتضیات تاریخی به شناسائی وضع خود نائل شده است، یعنی خلاصه آئینه‌ای است داخلی که طبقهٔ بورژوازی خود را به تمامی در آن می‌بیند و نسبت به خود و به خواست‌های خود وقوف می‌یابد. اما این نظری است سطحی: این نکته به درستی خاطر نشان نشده است که هیچیک از طبقات اجتماع نمی‌تواند به «شعور طبقاتی»^۱ برسد مگر اینکه خود را هم از داخل و هم از خارج ببیند، یا به عبارت دیگر: از همکاری عوامل بیرونی بهره‌مند شود؛ و این کار روشنفکران است که همیشه از طبقهٔ خود بیرون می‌افتند.

و اتفاقاً خصوصیت اصلی نویسندهٔ قرن هیجدهم بیرون بودن از طبقهٔ خویش است، هم به صورت عینی و هم به صورت ذهنی. گرچه هنوز خاطرهٔ علقه‌های بورژوائی خود را با خود دارد، لیکن صلهٔ بزرگان او را از محیطش به در آورده است: دیگر با عموزادهٔ خود که وکیل دعاوی است و برابر خود که کشیش ده است احساس همبستگی ملموس نمی‌کند،

زیرا امتیازاتی دارد که آنان ندارند، اطوار و حرکات خود و حتی ظرافت سبک نگارش خود را از دربار و از محیط اشراف اقتباس می‌کند. شهرت و افتخار، که عزیزترین امید او و تثبیت حق و مرتبه اوست، در نظر او به صورت تصویری لغزان و متضاد در آمده است: اندیشه نو خاسته‌ای درباره شهرت و افتخار پا گرفته است دایر بر اینکه پاداش راستین برای نویسنده آنست که فلان طیب گمنام ده یا بهمان و کیل بی موکل شهر کتاب‌های او را حریصانه، و تقریباً درخفا، بخوانند.

اما حق شناسی مبهم این خوانندگان که نویسنده به خوبی آنان را نمی‌شناسد فقط نیمی از وجود او را ارضا می‌کند، چرا که برادران مهترش، بر اساس اسالیب کهن، برداشت دیگری از شهرت و نام آوری به او داده‌اند: به موجب این برداشت، فقط شخص پادشاه باید به نبوغ او صحنه‌گذار. نشان آشکار کامیابی آنست که گاترین^۱ یا فردریک^۲ او را به سفره خود بخوانند؛ پادشاهائی که به او می‌دهند و مناصبی که از بالا به او می‌بخشند هنوز جنبه غیر شخصی و رسمی جوایز و نشان‌های افتخاری را که جوامع جمهوری امروز عطا می‌کنند ندارد؛ این پادشاهان و مناصب حالت تقریباً «خانخانی»^۳ روابط فرد با فرد را حفظ کرده است. وانگهی مخصوصاً نویسنده که مصرف کننده دائمی در جامعه تولید کنندگان و طفیلی طبقه طفیلی است با پول همانگونه عمل می‌کند که هر طفیلی دیگری:

۱- منظور گاترین دوم ملقب به کبیر، ملکه روسیه است که دربارش محل آمدن و رفتن فیلسوفان و دانشمندان و نویسندگان بود و به فرانسویان ارادت خاصی می‌ورزید (۱۷۹۶ - ۱۷۲۹).

۲- فردریک دوم امپراتور پروس، که حامی و مشوق ولتر و بسیاری دیگر از نویسندگان و دانشمندان فرانسوی بود و حتی خاطر آتش را به زبان فرانسه می‌نوشت (۱۷۸۶ - ۱۷۱۲).

آنها «کسب» نمی‌کند (زیرا وجه مشترکی میان کار و مزد او نیست)، بلکه فقط آنها «خرج» می‌کند، پس اگر فقیر هم باشد در تجمل زندگی می‌کند. برای او همه چیز تجمل است، حتی و خصوصاً نوشته‌هایش. با این همه، تادرون اطاق سلطان نیز، قدرت خشن و عامیانگی نیرومندی از خود بروز می‌دهد: دیدرو^۱ در گرماگرم مباحثه‌ای فلسفی رانهای ملکه روسیه رانا حد سیاه شدن نیشگان می‌گرفت. وانگهی، اگر پایش را زیاده از گلیم خود دراز کند همیشه می‌توان به او فهماند که «قلمزن» و محرری بیش نیست: زندگی و لئتر از چوب خوردن در ملاء عام و زندان کشیدن و به لندن گریختن گرفته تا تحمل توهین‌های شاه پروس، مجموعه‌ای است از پیروزی و سرشکستگی^۲. نویسنده گاهی مشمول لطف زودگذر فلان خانم مارکیز هم قرار می‌گیرد، اما با کلفت او یا با دختر بنا از دواخ می‌کند.

۱- Diderot فیلسوف و متفکر و نویسنده فرانسوی در قرن هیجدهم، پایه‌گذار و رهبر «دائرة المعارف»، صاحب چندرمان، منتقد هنر، صاحب نظر در تئاتر (۱۷۸۴-۱۷۱۳).

۲- لئتر در جوانی اشعاری در هجو بزرگان مملکت سرود و بدین جرم چند هفته‌ای در زندان «باستیل» به سر برد، سپس با دوک «روآن Rohan» در افتاد و به دستور او در ملاء عام کتک خورد و دوباره به زندان افتاد و از آنجا آزاد نشد مگر به شرطی که در فرانسه نماند؛ پس دو سال در انگلستان گذراند و کتابی برضد فرانسه نوشت که چند سال بعد با نام مستعار به چاپ رسید، ولی نسخ آن به حکم دژخیمان دولتی سوخته شد و لئتر صلاح دید که باز از فرانسه بگریزد و پانزده سال در مرز آلمان، در خانه یکی از زنان مروج ادب، زیست و پس از مرگ آن زن دعوت‌های مکرر فردریک دوم را اجابت کرد و به برلین رفت و مشاور و معلم شاه پروس شد، اما چندان طول نکشید که روابط آنان به هم خورد و لئتر برلین را ترک گفت و در مرز سوئیس و فرانسه اقامت گزید. تا هنگام خطر به یکی از این دو سرزمین پناه برد؛ قریب سی سال در آنجا ماند و در این مدت کتابهایش را می‌نوشت و نامه‌هایی به سرتاسر اروپا می‌فرستاد و خشم شاهان مستبد را برمی‌انگیخت.

بدینگونه، وجدان نویسنده، همچنانکه وجدان خوانندگان، از دوسو کشیده و گسیخته شده است. اما از این بابت رنجی نمی برد؛ حتی از این تناقض ذاتی احساس فخر و غرور هم می کند؛ می پندارد که با هیچکس عهد و پیمانی نبسته است و می تواند دوست و دشمن خود را خود انتخاب کند و کافی است که قلم بردارد تا خود را از قید عوامل محیط و ملت و طبقه نجات بخشد. بال می گسترد، پرواز می کند، اندیشه ناب است و نگاه ناب. نوشتن را انتخاب می کند تا حق خروج از طبقه خود را بطلبد؛ مسئولیت این خروج را به گردن می گیرد و آنرا به صورت «تنهایی هنرمند» در می آورد؛ بزرگان را از بیرون با چشم بورژواها می نگرد و بورژواها را از بیرون با چشم اشراف، و شریک جرم هردو طبقه می شود تا جایی که بتواند آنها را از درون نیز بشناسد.

ادبیات که تا این زمان وظیفه محافظه کاری و تهذیب اخلاق جامعه ای متشکل و بسامان را بر عهده داشت همان دم در وجود نویسنده و بهیرکت وجود نویسنده بر استقلال خود، آگاهی می یابد. ادبیات که به یمن تصادفی مساعد میان آرزوهای آشفته و پراکنده ای از یک سو و ایدئولوژی ویران و روبه زوالی از سوی دیگر قرار گرفته است (همچنانکه نویسنده میان بورژوازی و کلیسا و دربار) ناگهان استقلال خود را اعلام می دارد: از این پس اندیشه های عام و مبتذل اجتماع را منعکس نخواهد کرد، چرا که خود را با «روح اندیشمند» یکی می داند، یعنی با نیروی پابنده پروردن و سنجیدن افکار.

البته این دست یابی ادبیات بر خود امری است انتزاعی و کاملاً صوری، زیرا که آثار ادبی این عصر زبان حال هیچ طبقه مشخصی نیست؛ و حتی، چون نویسندگان رفته رفته هرگونه همبستگی عمیقی را با محیطی که از آن برخاسته اند و نیز با محیطی که آنان را در خود پذیرفته است

طرد می کنند، ادبیات با «نفی» مشتبه می شود، یعنی باشك و امتناع و انتقاد و انکار. اما ادبیات، با همین کار، در برابر روحانیت ریشه بسته کلیسا، حقوق روحانیت تازه ای را که در جنبش و جوشش است وضع می کند، و این روحانیت با هیچ ایدئولوژی دیگری خلط نمی شود و به عنوان نیروئی تجلی می کند که پیوسته می خواهد از حد «دریافت های بیواسطه ذهن^۱»، به هر صورت که باشد، فراتر برود.

هنگامی که ادبیات، در پناه دستگاه سلطنت بسیار مسیحی، از سرمشق های اعجاب انگیز تقلید می کرد، سودای حقیقت آزارش نمی داد، زیرا که حقیقت چیزی جز خاصیت بسیار خام و بسیار محسوس ایدئولوژی غذا دهنده او نبود: «حقیقی بودن» یا «بودن» هر دو از نظر شرایع کلیسا کاملاً یکی بود و حقیقتی خارج از آن نظام فکری در فهم نمی گنجید. اما اینک که روحانیت به صورت چنین جنبش انتزاعی در آمده است که از میان همه ایدئولوژیها عبور می کند و سپس آنها را چون پوسته هائی میان تهی پشت سر خود روی جاده می گذارد و می گذرد، حقیقت نیز به نوبه خود از هر فلسفه عینی و مشخصی جدا می شود و در استقلال انتزاعی خود نمودار می گردد. همین حقیقت است که اندیشه تنظیم کننده ادبیات و حد نهائی نهضت انتقادی می شود.

روحانیت، ادبیات، حقیقت؛ این سه مفهوم در آن جنبش انتزاعی و منفی نیل به خود آگاهی بهم وابسته اند. ابزار کار آنها تجزیه و تحلیل است، یعنی روشی منفی و انتقادی که همواره مصالح عینی را به عناصر انتزاعی تجزیه می کند و رویدادهای تاریخ را به صورت ثر کیبی از مفاهیم

۱ - le donné - دریافتها یا معلومات بیواسطه ای که مستقیماً به ذهن

می رسد. (در مقابل معلوماتی که با دخالت ذهن یا به مدد معلومات دیگر پرورده،

می شود.)

کلی درمی آورد. فلان جوان راه نوشتن را اختیار می کند تا از جور و ستمی که موجب رنج اوست و از همبستگی و تعاونی که باعث ننگ اوست رهائی جوید. با نخستین کلماتی که بر کاغذ نقش می کند می پندارد که از محیط و طبقه اجتماعی خود و از همه محیطها و همه طبقه های اجتماعی رهائی یافته و موقعیت تاریخی خود را تنها با همین شناسائی انعکاسی و انتقادی درهم شکسته است؛ بیرون از مرکه و مشغله این بورژواها و این اشرافی که بر اثر پیش دآوریها و تعصباتشان در عصر معینی محبوس و محدود شده اند، همینکه قلم به دست می گیرد وجود خویش را به عنوان استثنای بی زمان و بی مکان کشف می کند، یعنی خلاصه خود را چون «انسان کلی و جهانی» می بیند. و ادبیات، که او را رهائی می دهد، کار انتزاعی و نیروی «ماقبل تجربی» طبیعت بشری است، جنبشی است که بشر به مدد آن هر لحظه خود را از قید تاریخ آزاد می کند. سخن کوتاه، ادبیات تمرین آزادی است.

در قرن هفدهم کسی که نوشتن را برمیگزید حرفه معینی را پیشه خود می کرد که دستور العمل هائی و قواعد و آدابی و (در سلسله مراتب مشاغل) مقامی مخصوص به خود داشت. اما در قرن هیجدهم قالبها شکسته اند، همه چیز را باید از نو ساخت، آثار ذوقی به جای آنکه با کامیابی بیشتر یا کمتر و بر طبق اصول مستقر پرداخته شوند هر يك ابداعی خاص است و به منزله تعیین تکلیفی است که نویسنده در باره ماهیت و ارزش و اهمیت ادبیات صادر می کند. هر اثری قواعد خاص خود را با خود می آورد و نیز اصولی را که این اثر ادبی باید بر حسب آنها ارزیابی و داوری شود. هر اثری عزم دارد که ادبیات را به تمامی ملنزم کند و راههای تازه ای بدروی آن بگشاید. تصادفی نیست که بدترین آثار آن عصر آنبائی است که بیشتر از بقیه دم از سنت های قرن پیشین می زند. مثلا

تراژدی و حماسه میوه‌های خوشگوار جامعه‌ای متشکل و بسامان بودند، اما در اجتماعی از هم گسیخته اگر هم دوام بیاورند در حکم بازمانده و «تضمین» و «استقبال» از گذشتگان‌اند.^۱

آنچه نویسنده قرن هیجدهم باهمتی خستگی‌ناپذیر در آثار خود مطالبه می‌کند احقاق این حق است که تعقلی ضدتاریخی در برابر تاریخ به کار برد و، در این معنی، کاری که می‌کند فقط بیان خواست‌ها و الزامات اساسی ادبیات انتزاعی است. پروای آن ندارد که آگاهی روشن‌تری دربارهٔ طبقهٔ اجتماعی خوانندگان خود بدیشان بدهد. به‌عکس، دعوت مبرم او از خوانندگان بورژوا آنست که سرشکستگی‌ها، پیش‌داوری‌ها، ترس‌ها را فراموش کنند، و دعوت او از خوانندگان شریف‌زاده آنست که از غرور طبقاتی و از امتیازات خود دست بردارند. حال که او نویسندهٔ کلی و جهانی شده است پس ناچار خوانندگان هم باید کلی و جهانی شوند، و از آزادی معاصرانش چیزی که می‌طلبد اینست که علاین تاریخی خود را بگسلند تا در کلیت و عمومیت هم‌پایهٔ او شوند. پس این معجز از کجاست که درست در همان لحظه که آزادی انتزاعی را در برابر ظلم عینی و «عقل» را در برابر «تاریخ» علم می‌کند باز هم در مسیر رشد و تکامل تاریخ قلم برمی‌دارد؟ نخست سبب آنست که طبقهٔ بورژوازی از طریق حیل‌های خاص اوست (و در سالهای ۱۸۳۰ و ۱۸۴۸ نیز آنرا به کار خواهد برد)، در آستانهٔ کسب قدرت، باطبقات محروم و ستمدیدهٔ اجتماع که هنوز قادر به مطالبهٔ قدرت نیستند متحد و شریک شده است. و چون رشته‌هایی که بتواند گروه‌های اجتماعی تاب‌دین خدمت‌فاوت را به یکدیگر ببیوندد ناچار بسیار کلی و بسیار انتزاعی است،

۱- فی‌المثل، و فتر چند تراژدی و حماسه نوشته است که هیچ‌کدام هیچ

بنابر این طبقه بورژوازی چندان در آرزوی آگاهی یافتن از خویش نیست (زیرا که این آگاهی او را در برابر پیشه‌وران و دهقانان قرار خواهد داد) و بیشتر در پی آنست که حق رهبری نیروهای مخالف حکومت را برای خود به رسمیت بشناساند، از آنرو که این طبقه وضع مناسب‌تری دارد تا خواست‌های طبیعت بشر کلی را به اطلاع قدرت‌های مستقر برساند. از سوی دیگر، انقلابی که در شرف تکوین است، انقلابی سیاسی است؛ نه ایدئولوژی انقلابی وجود دارد و نه حزب متشکل؛ بورژوازی می‌خواهد که داناتی و بینائی یابد، می‌خواهد که هر چه زودتر طومار آن ایدئولوژی که در طی قرن‌های متمادی او را تحمیق کرده و با خود پیگانه ساخته بود برچیده شود؛ بعداً فرصت خواهد یافت که ایدئولوژی دیگری جانشین آن کند. فعلاً طالب آزادی عقیده است (به عنوان پله‌ای برای صعود به قدرت سیاسی).

از این زمان است که نویسنده چون آزادی اندیشه و آزادی بیان اندیشه را برای خود و در مقام نویسنده مطالبه می‌کند ناچار خدمتگزار منافع طبقه بورژوازی می‌شود. بیش از این چیزی از او نمی‌خواهند و بیش از این کاری از او بر نمی‌آید. در زمانهای دیگر، چنانکه خواهیم دید، نویسنده می‌تواند آزادی قلم را با وجدانی ناآرام مطالبه کند، می‌تواند دریابد که طبقات محروم اساساً چیز دیگری غیر از این آزادی می‌خواهند: آنگاه آزادی اندیشه ممکن است چون امتیازی خاص نمود کند و در نظر بعضی از اشخاص همچون وسیله اعمال فشار و زور جلوه نماید و در آن حال خطر این هست که نویسنده نتواند در سنگر خود بماند و ناچار به ترك موضع خود شود. اما در آستانه انقلاب کبیر، نویسنده از این طالع کم‌نظیر

۱- اشاره به انقلاب کبیر فرانسه، که در سال ۱۷۸۹ روی داد و تقریباً تا سال ۱۷۹۹ (سال کودتای ناپلئون بناپارت) به درازا کشید.

بهره‌مند است که کافی است مدافع حرفه خود باشد تا راهنمای خواست‌ها و آرزوهای طبقه «بالارونده» شود.

نویسنده این را می‌داند. خود را راهنما و قائد روحانی مردم می‌شمارد، و تقبل خطر می‌کند. چون نخبگان صاحب قدرت، باخشم روزافزونشان، امروز الطاف خود را نثار او می‌کنند و فردا به زندانش می‌اندازند، نویسنده روی آرامش نمی‌بیند (همان بیمایگی متروانه‌ای که نویسندگان قرن پیش از آن برخوردار بودند). زندگی افتخارآمیز و پر نشیب و فراز او، باستیغ‌های آفتابی و سقوط‌های سرسام‌انگیزش، به زندگی ماجرا جویان میماند. چند شب پیش، این کلمات را که بلز ساندرا رس^۱ در سرفصل کتاب «عرق نیشکر» آورده است می‌خواندم: «تقدیم به جوانان امروز که از ادبیات خسته شده‌اند، تا به آنان ثابت کنم که رمان و داستان هم می‌تواند در حکم کار و عمل باشد» و با خود اندیشیدم که ما چقدر بدبخت و مقصریم زیرا امروز باید چیزی را بر ما ثابت کنند که در قرن هیجدهم از بدیهیات بوده است.

در آن زمان، اثر ذوقی از دو جنبه به منزله عمل است: نخست از آنرو که اندیشه‌هایی به وجود می‌آورد که بعداً منشاء تحولات اجتماعی می‌شود و سپس از آنرو که زندگی صاحب اثر را به خطر می‌اندازد. و کتاب مورد نظر هر چه باشد، این عمل همیشه به یک گونه تعریف می‌شود: این عملی است رها نشده.

البته در قرن هفدهم نیز ادبیات نوعی وظیفه رهاوندگی بر عهده

۱- B. Condrens شاعر و داستان‌نویس و محقق و جهانگرد و ماجراجوی معاصر فرانسوی (اصلاً سوئیسی)، سراینده منظومه معروف «نثری برای راه آهن سر تاسری سبیری» و نویسنده رمانهای «طلا»، «مدح زندگی پرخطر»، «مرد صاعقه زده»، «موراواژین»، «عرق نیشکر» (Rhum) و بسیاری دیگر (۱۸۸۷ - ۱۹۶۱).

داشت، اما پوشیده و تلویحی بود. در زمان اصحاب دائرة المعارف، دیگر امر بر این دایر نیست که عواطف و شهوات را بیرحمانه در پیش چشم شریف زاده منعکس کنند و بدینوسیله او را از شر آنها برهانند، بلکه باید از راه قلم در کاررهای سیاسی بشر، به مفهوم اعم، مشارکت کرد. دعوتی که نویسنده از خوانندگان بورژوازی خود می‌کند، چه بخواهند و چه نخواهند، دعوت به طغیان است؛ دعوتی که همزمان با آن از طبقه حاکم می‌کند دعوت به روشن بینی است و به بررسی انتقادی از خود و به ترك امتیازات خود. وضع ژان ژاک روسو در آن زمان کاملاً به وضع ریچارد رایت در این زمان می‌ماند که در عین حال هم برای سیاهان روشنفکر می‌نویسد و هم برای سفیدان: روسو در برابر اشراف به عنوان گواه «شهادت» می‌دهد و همزمان با آن از برادران عامی خود دعوت می‌کند که در باره خود آگاهی یابند. روسو و دیدرو و کندرسه^۲ با نوشته های خود نه تنها تسخیر «باستیل» را که از مدتها پیش تدارک می‌دیدند عملی می‌کنند، بلکه مسبب وقوع «شب چهارم اوت» نیز می‌شوند^۳.

و چون نویسنده بپندارد که رشته های پیوند خود را با طبقه اصل و نسبش گسسته است، چون با خوانندگان خود از بالا درباره طبیعت کلی بشری سخن بگوید، چنین گمان خواهد برد که دعوتی که از آنان می‌کند و سهمی که از بدبختی های آنان می‌برد نتیجه «بخشندگی» محض است. نوشتن یعنی بخشش کردن. از اینجا است که نویسنده آنچه را که در موقعیت

۱- رجوع شود به صفحات ۱۱۶ تا ۱۲۱.

۲- Condorcet فیلسوف و ریاضی دان و عالم اقتصاد و سیاستمدار انقلابی فرانسوی. در سال پنجم انقلاب به گناه اینکه «ژیروندن» است بازداشت شد در زندان خودکشی کرد. (۱۷۹۴ - ۱۷۱۳)

۳- «شب چهارم اوت ۱۷۸۹»، شبی که در طی آن مجلس مؤسسان کلیه حقوق و امتیازات اشراف و روحانیان را لغو کرد.

طبقبلی گری او در جامعه‌ای زحمتکش پذیرفتنی نیست تقبل می‌کند و موجه می‌سازد. و نیز از همین جاست که به آن آزادی مطلق، به آن «عدم ضرورت»^۱ که مشخص آفرینش ادبی است آگاهی می‌یابد. اما هر چند نویسنده پیوسته انسان کلی و جهانی را و حقوق مطلق طبیعت بشری را در مدنظر داشته باشد، نباید پنداشت که وجود چنان روشنفکری را که مورد وصف ژولین بند است تجسم می‌دهد. زیرا، چون وضع او ذاتاً انتقادی است باید که چیزی برای انتقاد داشته باشد؛ و مواردی که در بدو امر آماج تیر انتقادات او قرار می‌گیرند عبارتند از نهادهای اجتماعی، خرافات، سنت‌ها، عملیات حکومت سنت پرست.

به عبارت دیگر چون دیوارهای «ابدیت» و «گذشته» که بنای اندیشهٔ قرن هفدهم را برپا می‌داشت شکاف برداشته است و فرو می‌ریزد، نویسنده بعد دیگری از «کون زمانی»^۲ را به صورت خالص ادراک می‌کند و آن زمان حال است. همان زمان حالی که در قرون پیشین گاهی چون تجسم محسوس «ابدیت» تلقی می‌شد و گاهی چون تجلی منحنی «عهدباستان»^۳. هنوز نویسنده از آینده جز تصویری آشفته ندارد، اما این ساعتی که هم اکنون در آن زیست می‌کند، این ساعتی که در حال گذشتن و رفتن است، می‌داند که آن یکتاست و منعلق به اوست و هیچ دست کم از باشکوه‌ترین ساعات عهد باستان ندارد، از آنرو که ساعات عهدباستان نیز مانند این ساعت در وقت خود زمان حال بوده‌اند؛ می‌داند که این تنها فرصت اوست و نباید بگذارد که از دست برود؛ به همین سبب است که مبارزه‌ای را که در پیش دارد

۱ - Gratuite رجوع شود به صفحهٔ ۱۲۱، آنجا که سارا ترمی گوید:

«آثار نویسنده بی‌موجب و غیر ضروری است... الخ».

۲ - برای درک مفهوم «کون زمانی» رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ

پیش از آنچه در حکم تدارک اجتماع آینده بدانند همچون اقدامی کوتاه ملت و با تأثیری آنی تلقی می‌کند. همین فساد وضع اجتماعی فعلی را باید برملا کرد - و در همین ساعت - ، همین خرافه‌چی و حاضر را باید نابود کرد - و فوراً - ، همین بیداد مشخص را باید چاره کرد - و آنرا .

این حس پرشور از زمان حال باعث حفظ اواز ایدئالیسم و آرمان پرستی می‌شود؛ به تماشای تصورات جاوید «آزادی» و «برابری» بس نمی‌کند، بلکه برای نخستین بار پس از انقلاب مذهبی پرستان (در قرن شانزدهم) نویسندگان در زندگی عامه پا بمیان می‌گذارند، برضد فلان فرمان ظالمانه فریاد اعتراض برمی‌دارند، در فلان محاکمه تجدید نظر می‌خواهند، سخن کوتاه: تصمیم می‌گیرند که باید «نیروی شرعی» و روحانیت در کوچه و در بازار باشد، بر سر گذر و در دادگاه باشد، و دیگر امر بر این دابر نباشد که مردم از «امور عرفی» رو برتابند، بلکه باید همواره به آن بازگشت کنند و در هر مورد مشخصی از حد آن فراتر بروند و آنرا پشت سر بگذارند .

بدینگونه نویسنده، بر اثر دگرگونی وضع خوانندگان و بحران استعمار مردم اروپا، مجری وظیفه تازه‌ای می‌شود. ادبیات را چون تمرین مداوم بخشندگی تلقی می‌کند. هنوز در برابر نظارت تنگ مایه و سرسخت همگنانش سر تسلیم فرود می‌آورد، اما در طبقه‌ای پائین‌تر از طبقه خود انتظاری شکل نایافته و پرشور می‌بیند، خواهشی زنانه و متفعل و جهت ناگرفته می‌بیند که او را از قید این نظارت می‌رهااند. نویسنده روحانیت را از جسم کلیسا به در آورده و راه خود را از راه آن ایدئولوژی محض جدا ساخته است؛ کتابهایش دعوتی است آزادانه از آزادی خوانندگانش.

پیروزی سیاسی طبقه بورژوازی، که آرزوی قلبی نویسندگان بود، وضع اینان را از سرتابن دگرگون می‌سازد و همه چیز حتی ماهیت ادبیات را از نو مطرح می‌کند و مورد تردید قرار می‌دهد. پنداری آنهمه تلاش نویسندگان بدین منظور بوده است که نابودی خود را هرچه مسلم تر تدارک ببینند. نویسندگان با یکی کردن آرمان ادبیات و آرمان دموکراسی سیاسی، بی‌شک طبقه بورژوازی را مدد کرده‌اند تا قدرت را به دست بگیرد، اما با همین کار، در صورت پیروزی، این خطر را هم برای خود خریدند که شاهد نابودی مطلوب‌های خود بشوند، یعنی همان مضمون دائمی و تقریباً یگانه نوشته‌هایشان. به عبارت موجز تر: هماهنگی معجز آسایی که خواست‌های مخصوص ادبیات را به خواست‌های طبقه بورژوازی ستم‌دیده پیوند می‌داد به محض اینکه این خواست‌ها تحقق می‌یابند از هم می‌گسلد. تا زمانی که هزاران هزار آدمی خشمگین بودند که چرانی می‌توانند احساسات خود را بیان کنند، مطالبه حق آزادی قلم و آزادی عقیده کاری دلکش و زیبا بود، اما به محض تحقق آزادی اندیشه و آزادی مذهب و تساوی حقوق سیاسی، دفاع از ادبیات به شکل يك بازی کاملاً صوری درمی‌آید که دیگر برای کسی مفرح نیست؛ باید فکر دیگری کرد و چیز دیگری یافت.

و اما در همین زمان است که نویسندگان موقعیت ممتاز خود را از دست می‌دهند؛ منشاء آن موقعیت در شکافی بود که خوانندگان را به دوپاره می‌کرد و به دوسو می‌برد، و این کیفیت به نویسندگان می‌داد که «دودوزه» بازی کنند. اما این دوپارگی ترمیم می‌شود و دو نیمه به هم جوش می‌خورد؛ طبقه بورژوازی اشراف را در خود تحلیل برده است (یا چیزی نمانده است که تحلیل ببرد). اینک نویسندگان باید تقاضاهای خوانندگانی بکنند و بکنند و بکنند. همه امید آنان به خروج از طبقه اصل و نسب خود به باد می‌رود. نویسندگان، که از پدر و مادری بورژوا زاده‌اند

و آثارشان را مردم بورژوازی می‌خرند و مردم بورژوازی می‌خوانند، ناچار باید بورژوازی بمانند. بورژوازی گرداگرد آنان را می‌گیرد و درهای خود را چون زندان از همه سو به روی آنان می‌بندد. نویسندگان از آن طبقه طفیلی و دیوانه‌ای که، به انگیزه بلهوسی و تفنن، معاش آنان را می‌داد و آنان بی‌دریغ تیشه به ریشه‌اش می‌زدند، از آن بازی دو دوزه‌ای که می‌کردند، حسرت جگرسوزی بردل دارند که يك قرن طول خواهد کشید تا از آن شفا یابند؛ چنین گمان می‌برند که همای بخت خود را به دست خود سربریده‌اند. بورژوازی شکل‌های تازه‌ای برای اعمال فشار و زور باب می‌کند؛ با اینحال بورژوازی طبقه‌ای طفیلی نیست. البته ابزار و ادوات کار را به تملك اختصاصی خود در آورده است، اما برای اداره سازمان تولیدات و برای توزیع محصولات مهارت بسیار دارد و مراقبت کامل می‌کند. اثر ادبی را آفرینشی بی‌موجب و بی‌غرض نمی‌شمارد، بلکه آنرا چون خدمتی می‌داند درخور مزد.

اسطوره توجیه‌کننده این طبقه از حمتکس و غیر مولد مکتب سودپرستی^۱

۱ - Utilitarisme - آئینی اخلاقی که اصل را بر «سود» نهاده است، بدین معنی که سودمندی هر عملی را معیار ارزش اخلاقی آن می‌داند. واضع این مکتب «بنقام Bentham» (عالم اخلاق و حقوقدان انگلیسی - ۱۸۳۲ - ۱۷۴۸) است که اصول اساسی آنرا بر مبنای «خوشبختی بیشتر برای تعداد بیشتر» از طریق ارضای منافع فردی ایشان پی‌ریزی کرد. به عقیده او ارزش اخلاقی هر عملی را بر اساس موازنه لذت ورنج ناشی از آن می‌توان ریاضی‌وار سنجید. چون استوارت میل (فیلسوف و عالم اقتصاد انگلیسی در قرن نوزدهم) اصل سنجش کیفی لذات داهم بر آن افزود و لذات نفسانی را بر لذات جسمانی مرجح شمرد. در واقع این مکتب پایه فکری و فرهنگی بازرگانی، است و تعمیم اصل «سودمندی» بر نظریه «معرفت» موجب پیدایش مکتب «پراگماتیسم» (اسالت مصلحت) می‌گردد.

است: بورژوا کسی است که میان تولیدکننده و مصرفکننده به نحوی از انحاء وظیفه واسطه‌گی انجام می‌دهد؛ وسیله عمل یا معین فعلی است که تا حد قدرت مطلق ترقی کرده باشد؛ پس در این امر دو گانه تفکیک ناپذیر «وسیله و هدف» عزم کرده است که اهمیت درجه اول را برای وسیله قائل شود. هدف مستر و مضمحل است، هرگز از رو به رو به آن نمی‌نگرند، آنرا به سکوت بر گذار می‌کنند؛ غایت و شأن زندگی بشری در اینست که نیروی خود را مصروف ترتیب و تمشیت و سائل کند؛ چندان «جدی» نمی‌نماید که کسی بی‌واسطه همت بر حصول غایت مطلق گمارد؛ بدان می‌ماند که کسی بخواهد بی‌مدد کلیسا خدایا رویاروی ببیند. تنها برای سازمانهایی اعتبار قائلند که هدفشان افق همواره واپس رونده‌ای از یک سلسه و سائل بی‌پایان باشد. اگر اثر هنری بخواهد وارد مدار «سودمندی» شود، اگر آرزو کند که او را به جذب بگیرند، باید که از آسمان غایات غیر مشروط و مطلق فرود آید و به نوبه خود به «سودمند» بودن گردن نهد، یعنی به صورت وسیله‌ای برای ترتیب و تنسيق و سائل در آید. خصوصاً آنکه، چون فرد بورژوا کاملاً به خود تکیه ندارد (زیرا قدرتش قائم به فرمان آسمانی نیست)، ادبیات باید او را یاری دهد تا خود را به حکم حق الهی بورژوا حس کند.

بدینگونه، ادبیات که در قرن هیجدهم و جدان نا آرام طبقه ممتاز جامعه بود، اینک در قرن نوزدهم در معرض این خطر است که وجدان آرام طبقه‌ای ستمگر شود. باز اگر نویسنده می‌توانست آن روحیه آزاد انتقادگر خود را که در قرن پیش موجب رفعت جاه و مباحثات او شده بود حفظ کند این خود چیزی می‌بود. اما خوانندگانش با این امر مخالفند: بورژوازی تازمانی که با امتیاز اشراف می‌جنگید با منفی‌بافی مخرب ادبیات هم می‌ساخت، اما اینک که قدرت در دست اوست وارد مرحله سازندگی شده است و می‌خواهد که او را در ساختن مدد کنند.

در محیط ایدئولوژی مذهبی، انکار و اعتراض امری ممکن بود، زیرا که مؤمن تکالیف و فرائض دینی خود را به اراده خداوندی ارجاع می داد و از این طریق میان خود و قادر مطلق ارتباطی عینی، ارتباطی میان‌خان و رعیت - فرد در برابر فرد - برقرار می کرد. هر چند خدا از هر حیث کامل و مقید به کمال خود بود، لیکن این احاله به تفویض الهی موجب ادخال عامل «اباحه» در اخلاق مسیحی و بالنتیجه اندکی آزادی در ادبیات می گردید. قهرمان مسیحی همچنان همان «یعقوب» است که بافرشته پنجه نرم می کند^۲، اولیاء الله می توانند اراده خداوندی را مورد «اعتراض و انکار» قرار دهند حتی اگر پس از آن بیشتر مطیع امر او شوند. اما اخلاق بورژوازی منشعب از مشیت الهی نیست؛ مقررات کلی و جهانی و انتزاعی این اخلاق در اشیاء و امور دنیوی ثبت است، نتیجه اراده‌های اعظم و مهربان اما شخصی و فردی نیست، بلکه بیشتر به قوانین «ناآفریده»^۳ فیزیک می ماند. اینقدر هست که این را فرض می کنند، زیرا شرط احتیاط نیست که آن مقررات را از فاصله بسیار نزدیک بنگرند. و به همین دلیل که منشاء و مأخذ آنها مجهول و مبهم است، آدم «جدی» بررسی آنها را بر خود جایز

۱ - مقصود از «اباحه» (که به‌ازای *Gratuite* آورده شده است) «عدم ضرورت» و «عدم موجبیت» است و تقریباً همان مفهومی که در علم اصول و منطق به «فعل عبث» موسوم است. در بطور گذشته (صفحه‌های ۹۷ و ۱۲۶) اشاره شد که ادبیات «بی‌موجب» و «غیر ضروری» است و اینک سخن بر سر آنست که اخلاق مسیحی نیز تا اندازه‌ای در نظر مؤمن چنین است. (برای توضیح بیشتر درباره «اباحه» و «فعل عبث» رجوع شود به کتاب «اگزستان‌سالیسم و اصالت بشر» ، صفحه‌های ۱۵ و ۶۳ - ۶۲)

۲ - به موجب روایت تورات، یعقوب در راه بازگشت به کنعان بافرشته‌ای جنگید و بر او غالب آمد و بدین سبب «اسرائیل» لقب گرفت، یعنی «قوی در برابر خدا».

۳ - *Incree* - مقصود همان «قدیم» است (در مقابل «حادث»).

نمی‌شمارد .

هنر بورژوازی یا وسیله است یا اصلاً وجود خارجی ندارد . از دست زدن به اصول می‌پرهیزد مبادا که این اصول از هم پاشد و پریزد . (جمله معروف داستایوسکی که « اگر خدا نباشد هر کاری مجاز است » کشف دهشتناکی است که طبقه بورژوازی در طی ۱۵۰ سال حکومت خود می‌کوشد تا به روی خود نیاورد .) همچنین می‌ترسد که پیش از اندازه دل آدمی را بکود مبادا که در آن بی‌نظمی و آشفتگی بیاید . خوانندگان نو بینندگان این هنر از هیچ چیز به اندازه قریحه وحشت ندارند ، همان دیوانگی هون‌آور و موفقی که باطن اضطراب انگیز اشیاء و امور را با کلمات غیر قابل پیش بینی بر ملا می‌کند و ، با دعوت‌های مکرر از آزادی ، باطن اضطراب انگیز تر مردم را به جنبش و هیجان می‌آورد . بازار «سهولت بیان» گرم تر است : یعنی قریحه در زنجیر و رو به خود کرده ، هنری که با خطابه‌های متناسب و موزون و قابل پیش بینی خاطر ها را مطمئن می‌سازد و بالحن مردم اصیل و صحیح‌النسب نشان می‌دهد که جهان‌توانسان ناچیز اند ، شفاف اند ، هیچ چیز شگفت و هیچ چیز هراسناک در آنها نیست ، و پس هیچ ارزش و اهمیتی ندارند .

این که چیزی نیست ، بالاتر از این هم هست : چون بورژوا جز با واسطه و حایل دیگران ارتباطی با نیروهای طبیعت ندارد ، چون واقعیت مادی به شکل محصولات صنعتی بر او نمودار می‌شود ، چون تا چشم‌کار می‌کند دنیائی «انسانی شده» گرد او را گرفته است که تصویر او را به خود او باز می‌گرداند ، چون به همین بس می‌کند که از سطح اشیاء دلالتی را که سایر آدمیان بر آن نهاده‌اند برچیند ، چون کار او اساساً عبارت است از دستکاری تمثیل‌های انتزاعی و کلمات و ارقام و طرح‌ها و نمودارها تا معلوم دارد که اجیران و مزدورانش با چه روش‌هایی باید اجناس مصرفی

را تقسیم کنند، چون فرهنگش، همچنانکه پیشه‌اش، او را آماده می‌سازد که اندیشه‌ها را در نظر بگیرد و بر اساس آنها بیندیشد، به همه این دلائل فرد بورژوا بدین نتیجه می‌رسد که جهان را می‌توان در دستگامی از «صور ذهنی^۱» خلاصه کرد. طبقه بورژوا تلاش و رنج و نیازها وستمگری و جنگ‌ها را در صور ذهنی حل میکند؛ یعنی، به نظر او، شر وجود ندارد، بلکه فقط «کثرت^۲» هست. بعضی از صور ذهنی به حال آزاد به سر می‌برند که باید آنها را هم در این دستگام گنجانید.

بدینگونه، فرد بورژوا پیشرفت بشری را چون جنبش پهناور «جذب و تحلیل^۳» می‌پندارد؛ به نظر او صور ذهنی در یکدیگر تحلیل می‌روند و ارواح و اذهان نیز در یکدیگر. و در پایان این فعل و انفعال وسیع هضم و تحلیل، اندیشه به وحدت و یگانگی خود می‌رسد و جامعه به مجموعیت و هم‌آهنگی تام خود دست می‌یابد.

این چنین خوش بینی از هر حیث در نقطه مقابل برداشتی است که نویسنده از هنر خود دارد؛ هنرمند محتاج ماده‌ای تحلیل ناپذیر و جذب ناشدنی است زیرا که زیبایی در صور ذهنی حل نمی‌شود. حتی اگر نثر نویس باشد و به گرد آوری و تنظیم «نشانه»ها پردازد، چنانچه باز هم در مورد «جسمیت» کلمه و مقاومت‌های غیر عقلانی کلمه حساس نباشد در سبک نگارش او نه لطف و جذبه‌ای خواهد بود و نه قوت و قدرتی. اگر هنرمند می‌خواهد جهان را در اثر خود پی‌افکند و آنرا با آزادی تمامی - ناپذیری استوار دارد همانا بدان سبب است که میان اشیاء و اندیشه قائل به

۱- Idea - ایده (در مقابل «ماده») که مکتب معتقد به اصالت آنرا

دایدئالیسم می‌نامند.

۲- Pluralisme

۳- Assimilation

تفاوت اساسی است. آزادی او فقط از آن جهت با شیئی همگن و متجانس است که هر دو بی انتها و تمامی ناپذیر اند. و اگر هنرمند بخواهد بیابان یا جنگل بکر را به تملك روح در آورد و آنها را با این سازش دهد این منظور با تبدیل بیابان و جنگل به صورذهنی حاصل نمی شود، بلکه تحقق این امر با روشن ساختن «وجود حضوری» به عنوان «وجود حضوری»، با همه کدورت و عدم شفافیتش و ضریب ضدیتش، از طریق خصوصیت خود به خودی و حد ناپذیر «وجود حصولی» میسر است^۱.

به همین سبب است که اثر هنری قابل تبدیل به صورذهنی نیست؛ نخست از آنرو که اثر هنری عبارت از ساختن یا باز ساختن «هستی» به عنوان «وجود حضوری» است، یعنی چیزی که هیچگاه تماماً و کاملاً به «اندیشه» در نمی آید؛ سپس از آنرو که این وجود حضوری سراسر آغشته به «وجود حصولی» است^۲، یعنی آغشته به آزادی ای که تکلیف خود اندیشه و ارزش اندیشه را تعیین می کند. نیز به همین سبب، هنرمند همیشه درك خاصی از مسئله «شر» داشته است، که جدائی و انفراد موقت و چاره پذیر صورتی از صورتهای ذهنی نیست، بلکه عدم امکان تبدیل جهان و انسان به اندیشه است.

فرد بورژوا را از این طریق می توان شناخت که وجود طبقات اجتماعی و بالاخص طبقه بورژوازی را نفی می کند. شریفزاده از آنرو می خواهد فرمان براند که خود را وابسته به طبقه عالی می داند. اما بورژوا قدرت خود را و حق فرمانروائی خود را بر پختگی و نضج مطبوعی بنا

۱ و ۲ - برای درك معنای «وجود حضوری» و «وجود حصولی»، و تفاوت

آنها با یکدیگر رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۲.

می کند که تملك چند صدسالهٔ اموال دنیوی برای او فراهم آورده است. وانگهی بورژواکاتل به «روابط ترکیبی»^۱ نیست مگر میان مالک و شئی مملوك. در طبقهٔ موارد، از راه تجزیه و تحلیل^۲ مدلل می سازد که همهٔ افراد بشر یکسانند زیرا که عناصر و اجزاء تغییرناپذیر ترکیب های اجتماعی اند و زیرا که هر يك از اینها، وابسته به هر مقام و منصبی که باشد، از تمامی «طبیعت بشری»^۳ برخوردار است. از اینجاست که نابرابری ها به عنوان اموری عارضی و اتفاقی و گذرا جلوه می کنند که قادر به تحریف و تخریب خصوصیات ازلی «جزء لایتجزا»ی اجتماعی نیستند. از نظر بورژوا، طبقة رنجبر وجود ندارد، یعنی طبقه ای ترکیبی که هر کارگری جلوهٔ گذرائی از آنست. فقط رنجبران وجود دارند که هر کدام در طبیعت بشری خود مجزا از دیگران اند و وابستگی آنان به یکدیگر به سبب همبستگی درونی و ذاتی نیست، بلکه فقط زادهٔ روابط برونی شباهت و همانندی است.

بورژوا میان افرادی که تبلیغات تحلیلی اش آنان را اغفال و از یکدیگر جدا کرده است، جز روابط «روانی» نمی بیند. درك این مطلب آسان است: چون بورژوا با اشیاء ارتباط و درگیری مستقیم ندارد و چون مورد و ابزار کار او اساساً افراد بشرند پس تنها مسئلهٔ مهم در نظر او اینست که خوش آیند باشد و مرعوب کند. آنچه رفتار او را معین و منظم می سازد تشریفات و انضباط و ادب است. هموعانش را به چشم عروسکان خیمه شب بازی می نگرد و اگر هم بخواهد اطلاعی دربارهٔ نفسانیات و خصائص

۱ و ۲- برای کسب اطلاع بیشتر دربارهٔ روابط ترکیبی و تحلیلی افراد رجوع شود به کتاب «هنرمند و زمان او» گردآوری و ترجمهٔ مصطفی رحیمی، مقالهٔ اول (دانشائی بادوران جدید) به قلم سادتر.

اخلاقی آنها حاصل کند از آنروست که هر عاطفه‌ای در نظر او ریسمانی است که می‌توان فرو کشید تا عروسک به جنبش در آید. کتاب دعای بورژوای جاه‌طلب و فقیر «فن پولدار شدن» است و کتاب دعای بورژوای ثروتمند «فن فرمان راندن».

بنابراین، نویسنده از نظر این طبقه نوعی کارشناس و متخصص است. اگر در باره نظام اجتماعی به تفکر و تأمل پردازد موجب ملال و وحشت بورژوا می‌شود. بورژوا فقط از او می‌خواهد که تجربه عملی خود را درباره دلواحساسات آدمی با او در میان گذارد. پس در این دوره، همچنانکه در قرن هفدهم، ادبیات مبدل به روانشناسی می‌شود.

باز روانشناسی کرنی و پاسکال و وونارک^۱ این حسن را داشت که دعوتی پاک و مهدب از آزادی بود. اما تاجر به آزادی مشتریان بدبین است و استاندار به آزادی فرماندار. آرزوی اینان فقط اینست که دستورالعمل‌های قاطعی برای اغفال کردن و مسلط شدن در اختیارشان گذاشته شود. سخن کوتاه: باید که قوانین دل و روح آدمی متفن و بدون استثنا باشد.

کارفرمای بورژوا به آزادی بشر معتقد نیست همانگونه که دانشمند به معجزه بی‌اعتقاد است. و چون بنای اخلاق بورژوا بر سودمندی است، محرک اصلی روح و روان او نیز همان سود است. دیگر برای نویسنده امر بر این دایر نیست که اثر خود را چون دعوتی خطاب به مردمانی دارای آزادی مطلق صادر کند، بلکه باید قوانین جبری روان خود را برای خوانندگانی که مانند او مطیع و مجبور به قوانین روانی اند شرح دهد.

۱ - Vauvenargues - نویسنده حکیم فرانسوی در قرن هجدهم صاحب کتاب «کلمات قصار» که برخوشبختی و اعتماد وی نسبت به احساسات و شهوات بشری دلالت دارد.

اصالت صور ذهنی (ایدئالیسم) ، روانشناسی گری^۱ ، جبر علی^۲ ، سودجوئی ، قبول ارزش‌های مرسوم^۳ ، اینهاست آنچه نویسنده بورژوا مقدم بر همه چیز باید بر خوانندگانش عرضه کند. دیگر از او نمی‌خواهند که بیگانگی و غرابت و «کدری»^۴ جهان را باز نماید، بلکه از او می‌خواهند که جهان را در تأثیرات و تأثرات ابتدائی و ذهنی خود حل کند تا هضم آن آسان‌تر شود. از او نمی‌خواهند که در ژرفنای آزادی خویش، صمیمانه‌ترین ضربان‌های قلب آدمی را باز یابد، از او می‌خواهند که «تجربه» خود را با «تجربه» خوانندگانش مقابله کند. آثار او در عین حال هم سیاههٔ اموال بورژوازی است و هم بررسی فنی روانشناسی آدمی - که گرایش تغییر ناپذیرش بسوی تأسیس حقوق نخبگان و بیان حکمت تشکیلات ایشان است - و هم رساله‌ای در آئین ادب .

نتیجه‌گیری‌ها از پیش مشخص است. از پیش، میزان عمق مأذون برای کاوش و جستجو معین است. محرکات روانی دستچین شده و حتی سبک نگارش تنظیم گردیده است. خواننده در بیم غافلگیر شدن نیست ؛ می‌تواند چشم بسته کتاب بخرد. اما در این میان ادبیات کشته می‌شود . از امیل اوژییه^۵ گرفته تا مارسل پروو^۶ و ادموند ژالو^۷ ، و مابین آنها

۱ - Psychologisme

۲ - Déterminisme (یا «اصل موجبیت»)

۳ - Esprit de sérieux

۴ - Opacité

۵ - E. Augier - نماینده نویسنده فرانسوی در قرن نوزدهم که آثارش

مدافع اصول اخلاق بورژوازی است.

۶ - M. Prévost - نویسنده معاصر فرانسوی (۱۹۴۱ - ۱۸۶۲)، صاحب

داستانهای روانی عامه‌پسند ، عضو فرهنگستان فرانسه . (با مارسل پرووست
مشابه نشود.)

۷ - E. Joloux - داستان‌نویس و محقق و منتقد معاصر فرانسوی (۱۹۴۴ -

۱۸۷۸) و عضو فرهنگستان فرانسه که موضوع اغلب داستانهایش تشریح عشق و توصیف حالات روانی است.

الکساندر دومایسر^۱، پایرون^۲، او نه^۳، بورژه^۴، بردو^۵، نویسندگانانی
پدید آمده‌اند که بر پیمان کشتار ادبیات صحه نهاده‌اند، اگر جسارت نشود،
تا آخر کار به امضای خود وفادار مانده‌اند. تصادفی نیست که کتابهای مزخرفی
نوشته‌اند: اگر قریحه‌ای هم داشته‌اند می‌بایست آنرا پنهان کنند.

بهترین این نویسندگان زبربار نرفته‌اند. این امتناع موجب نجات
ادبیات می‌شود، اما سیمای آنرا تا پنجاه سال ثابت نگاه می‌دارد. در
واقع، پس از انقلاب ۱۸۴۸ تا جنگ ۱۹۱۴، یگانگی و یکپارچگی
ریشه‌دار خوانندگان، نویسنده را بر آن می‌دارد که اصولاً بر ضد همه
خوانندگان چیز بنویسد. با اینهمه، محصولات نویسندگی‌اش را
می‌فروشد، اما خریداران را تحقیر می‌کند و می‌کوشد تا توقعات آنان را بر
نیارود، به اصطلاح، «توی ذوقشان بزند». مسلم است که گمنامی را بر
شهرت ترجیح می‌دهد و اگر هم در زمان حیات محبوبیت یا بدناچار بر اثر
سوء تفاهم است. و اگر اتفاقاً کتابی که منتشر کرده‌است خواننده را آزرده

-
- ۱- A. Dumas fils (پسر الکساندر دومای معروف، صاحب کتاب
«سه تفنگدار») - داستان پرداز و نماینده نویسی فرانسوی در قرن نوزدهم صاحب
نمایشنامه معروف «خانم کاملیا» و عضو فرهنگستان فرانسه.
۲- Paileron - ادوار پایرون - نماینده نویسی فرانسوی در قرن نوزدهم
که محفلی ادبی داشت و به عضویت فرهنگستان نیز درآمد.
۳- Ohnet - ژرژ او نه - روزنامه نگار و نماینده نویسی و داستان پرداز
عامه پسند فرانسوی (۱۸۴۸ - ۱۹۱۸).

۴- Bourget - پل بورژه - نویسنده فرانسوی (۱۸۵۲ - ۱۹۳۵) عضو
فرهنگستان فرانسه و صاحب رمانهای متعددی بر مبنای تشریح عشق و توجیه
حالات روانی. در زمان حیات شهرتی فوق‌العاده داشت، اما در آخر عمر
و پس از مرگ بکلی فراموش شد.

۵- Bordeaux - هانری بردو - از عامه پسندترین داستان نویسان فرانسه
و عضو فرهنگستان فرانسه (۱۸۷۰ - ۱۹۶۳).

نکند، مقدمه ناسزا آمیز و موهنی بر آن می‌افزاید.

این تعارض و نقایق اساسی میان نویسنده و خواننده، در تاریخ ادبیات امری بی‌سابقه است. در قرن هفدهم توافق میان نویسنده و خواننده در حد کمال است. در قرن هیجدهم، نویسنده دو گروه خواننده دارد که هر دو به یک نسبت واقعی اند و نویسنده می‌تواند به میل خود بر این یا بر آن تکیه کند. مکتب «رمانتیسزم» در آغاز کار، کوششی است بی‌هوده برای اجتناب از مخاصمه علنی از طریق استقرار مجدد این دوگانگی میان خوانندگان و تکیه بر جناح اشرافی آن بر ضد بورژوازی آزادیخواه. اما پس از سال ۱۸۵۰، دیگر وسیله‌ای نیست تا تناقض عمیقی را که موجب تعارض ایدئولوژی بورژوازی و الزامات ادبیات می‌شود پوشیده بدارد.

قریب به همین زمان، اندک اندک خوانندگان بالقوه از قشرهای عمیق جامعه سربر می‌آورند و منتظرند تا نویسنده آینه‌ای در برابرشان بدارد و آنان را بر خودشان آشکار کند. پیدایش این گروه بدان سبب است که آموزش و پرورش مجانی و اجباری پیشرفت‌هایی کرده است؛ چندی بعد، جمهوری سوم^۱ حق خواندن و نوشتن را برای همه مردم به رسمیت خواهد شناخت. در این میان نویسنده چه باید بکند؟ آیا در مقابل نخبگان جانب توده مردم را خواهد گرفت و خواهد کوشید تا دوباره دوگانگی جدیدی به نفع خود میان خوانندگان به وجود آورد؟ در بادی نظر چنین می‌نماید که همین را می‌خواهد. به یمن نهضت فکری بزرگی که از سال ۱۸۳۰ تا ۱۸۴۸ موجب اختلاط و امتزاج گروه‌های کنارین بورژوازی می‌شود، برخی از نویسندگان ناگهان خوانندگان بالقوه خود را کشف می‌کنند. نام «ملت» بر آنان می‌تهد

۱- حکومت فرانسه را از سال ۱۸۷۱ تا سال ۱۹۴۰ «جمهوری سوم»

و آنان را به مواهب عرفانی می آریند؛ می گویند که صفاورستگاری از این سو خواهد آمد. اما هر چند که آنان را دوست می دارند لیکن آنان را چندان نمی شناسند، خاصه که از میان آنان برنخاسته اند. نام ساند^۱ در حقیقت «بارون» دو دو^۲ و ویکتور هوگو پسر سر لشکر ناپلئون است. حتی میشل^۳ که پسر کارگر چاپخانه است باز هم از کارگران ابریشم باف «لیون» و از کارگران نساج «لیل» فاصله بسیار دارد. سوسیالیسم آنان - اگر هم سوسیالیست باشند - محصول فرعی ایدئالیسم بورژوازی است. وانگهی، موضوع بعضی از آثار ایشان را «توده مردم» تشکیل می دهند و نه خوانندگانی که اختیار کرده اند. هوگو شاید دارای این طالع نادر باشد که آثارش در همه قشرهای مختلف نفوذ می کند: یکی از تنها نویسندگان و شاید تنها نویسنده ماست که حقیقتاً «ملی» است. اما دیگران دشمنی بورژوازان را برانگیخته اند بی آنکه، در مقابل، خوانندگانی از کارگران بیابند.

برای اطمینان از این بابت، کافی است تا اهمیتی را که دانشگاه بورژوازی فرانسه برای میشل، این نابغه اصیل و نثرنویس درجه اول، و برای فن^۴، این عالم نمای کم مایه، قائل است با یکدیگر مقایسه کنیم

۱ - Sand - ژرژسند - نام ممتاز زنی از نویسندگان معروف فرانسه در قرن نوزدهم.

۲ - Baronne Dudevant

۳ - Michelet - مودخ و فیلسوف و نویسنده و معلم فرانسوی در قرن نوزدهم (۱۸۷۴ - ۱۷۹۸). میشل عقیده داشت که توده مردم گردانندگان واقعی چرخ تاریخ است. دارای شخصیتی نافذ که از آثارش جدائی ناپذیر است. خمی سوزان برضد صاحب قدرت ان عمر داشت. در نثرش تغزلی شاعرانه نهفته است.

۴ - Taine - برای اطلاع بیشتر رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۱۲.

(یا با اهمیت رفان^۱، که «سبک‌زیبایش» نمونه کامل پستی‌وزشتی است). این عقوبت که طبقه بورژوا در حق میشله روا می‌دارد جبران ناپذیر می‌ماند: «توده مردم»، که میشله دوستان می‌داشت، آثار او را چندمدتی خواندند و سپس توفیق و رواج مارکسیسم او را به دست فراموشی سپرد. رویهم‌رفته، بیشتر این نویسندگان فدای انقلابی ناموفق می‌شوند که نام و سرنوششان به آن‌گره خورده است^۲ هیچک از آنان، جز ویکتور هوگو تأثیری واقعی در ادبیات به جا نمی‌گذارد.

دیگران، همه دیگران، در برابر منظره نزول از طبقه خود و ورود به طبقه اجتماعی پائین‌تر، که ممکن بود مانند سنگی به گردنشان بیاویزد و آنان را یکسره به اعماق بکشانند، واپس می‌زنند. عذرهایی هم دارند: هنوز خیلی زود بوده است، هیچ پیوند واقعی میان ایشان و پرولتاریا وجود نداشته است، این طبقه ستم‌دیده نمی‌توانسته است ایشان را در خود جذب کند و احتیاجی را که به وجود ایشان داشته نمی‌شناخته است؛ پس تصمیم ایشان برای دفاع از آن طبقه عملی انتزاعی و خیالی می‌شده است، صمیمیت و صداقت باطنی ایشان هر اندازه بوده باشد اگر می‌خواستند بر شور بختی‌های آن طبقه بذل توجه بکنند آنها را با عقل و استدلال خود می‌سنجیده‌اند ولی با دل و جان خود احساس نمی‌کرده‌اند. این نویسندگان

۱ - Renan - اردنرنان - نویسنده فیلسوف و مورخ و عضو فرهنگستان

فرانسه (۱۸۹۲ - ۱۸۲۳).

۲ - اشاره به «کمون پاریس». در ۱۸ مارس سال ۱۸۷۱، پس از آنکه سپاهیان پروس دست از محاصره پاریس می‌کشند، قیامی ملی در آن شهر روی می‌دهد و حکومتی انقلابی بر سر کار می‌آید که تا ۲۸ مه همان سال - و تنها در همان شهر - دوام می‌آورد و سپس با حمله نیروهای دولتی و محاصره مجدد پاریس ساقط می‌شود. این نخستین حکومت اشتراکی تاریخ معاصر را «کمون پاریس» می‌نامند.

که از طبقه اصلی خود سقوط کرده‌اند و خاطره نعم و رفاهی که می‌بایست بر خود حرام کرده باشند آرامشان نمی‌گذارد، در معرض این خطرند که در حاشیه پرولتاریای واقعی نوعی «پرولتاریای فکلی» تشکیل دهند که در نظر کارگران مظنون و در نظر بورژوایان مطرود باشد و خواست‌هایش نه از بخشندگی که از قهر و غیظ بزاید و، سرانجام، هم به بورژوا پشت کند و هم به کارگر.

این نکته تا اندازه‌ای در مورد ژول والس^۱ صادق است، هرچند که در ضمیر او نوعی بخشندگی ذاتی مدام با تلخکامی و سر خوردگی می‌جنگید.

علاوه بر آن، در قرن هیجدهم، آزادی‌های لازمی که ادبیات آنها را طلب می‌کنند از آزادی‌های سیاسی که «شهروند»^۲ طالب کسب آنهاست متمایز و مجزا نیست. کافی است که نویسنده از جوهر دلخواه هنر خود بهره‌برداری کند و ترجمان توقعات صوری آن‌شود تا فردی انقلابی به‌شمار آید؛ هرگاه انقلابی که در شرف وقوع است انقلاب بورژوازی باشد ادبیات طبعاً انقلابی می‌شود، زیرا نخستین کشفی که از خود می‌کند پیوندهائی را که با دموکراسی سیاسی دارد بر او آشکار می‌سازد. اما آزادی‌هائی صوری که محققان و داستان‌نویسان و شاعران، بعدها از آن دفاع خواهند کرد دیگر هیچ وجه مشترکی با توقعات عمیق پرولتاریا ندارد. این طبقه در اندیشه مطالبه آزادی سیاسی نیست که به هر حال از آن بهره‌ور است اما در حقیقت تحمیق و فریب است؛

۱ - J. Vallès - رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۴۱

۲ - Citizen - در اوایل انقلاب بزرگ فرانسه، انقلابیون که کلمه «آقا»

را لفظی اشرافی می‌دانستند هم‌دیگر را چنین خطاب می‌کردند.

از این نکته غافل نیستم که کارگران، بسی از بورژوازیان،
 در برابر استبداد لوئی ناپلئون بناپارت^۱ از دموکراسی سیاسی دفاع
 کردند، اما این بدان سبب بود که می‌پنداشتند که به وسیلهٔ دموکراسی
 سیاسی و از خلال آن می‌توانند شالودهٔ جامعه را اصلاح کنند.

با آزادی اندیشه فعالیت‌های فاعل‌کاری ندارد، منظور نظر او با این آزادی‌های انتزاعی
 بسیار تفاوت دارد: آرزو مند بهبود مادی وضع خویش است و از آن
 عمیق‌تر - و نیز مبهم‌تر - خواستار ختم استثمار انسان به دست انسان.
 چنانکه در سطور آینده خواهیم دید، این خواست‌ها هم‌رنگ و
 هم‌سان با خواست‌های هنر نگارش است به عنوان پدیده‌ای تاریخی و
 عینی، یعنی به عنوان دعوتی منحصر به خود و مخصوص به زمان خود
 از طرف انسانی که واقعیت تاریخی و زمانی خود را دریافته و پذیرفته است،
 دعوتی به نام تمامی بشریت خطاب به تمامی مردمان عصر خود، اما در
 قرن نوزدهم، ادبیات تازه از ایدئولوژی سیاسی جدا شده است و از خدمت
 به ایدئولوژی بورژوازی سرباز می‌زند. پس ادبیات به عنوان امری ذاتاً
 مستقل از هر نوع ایدئولوژی مطرح می‌شود. از این رو، جنبهٔ انتزاعی
 «نفی محض» را همواره برای خود حفظ می‌کند. هنوز در نیافته است که
 خود نیز ایدئولوژی است. همهٔ کوشش خود را مصروف اثبات استقلال
 می‌کند که هیچ‌کس با آن مخالفتی ندارد. این بدان معناست که می‌خواهد
 هیچ موضوع مستثنی و ممتازی برای گفتن نداشته باشد و مدعی است که
 می‌تواند دربارهٔ هر مطلبی به نحوی یکسان به بحث پردازد: شك نیست
 که می‌توان با بیانی متناسب و موزون دربارهٔ وضع کارگران نیز نوشت،
 اما انتخاب این موضوع منوط به حصول مقتضیاتی است، منوط به

۱ - مقصود ناپلئون سوم امپراطور فرانسه است که از ۱۸۴۸ تا ۱۸۷۰
 بر این کشور حکومت می‌کرد.

آزادی تصمیم هنرمند است. امروز در باره بورژوازی شهرستانی سخن می‌گوید و دیگر روز دربارهٔ سربازان کارتاژی^۱. گاهگاهی فلوری پیدا می‌شود و همسانی «صورت» و «معنی» را اظهار می‌دارد، اما هیچ نتیجهٔ عملی از آن نمی‌گیرد. در این زمینه، مانند همهٔ همعصرانش، مرهون تعریفی است که یک قرن پیش وینکلمان^۲ها و لسینگ^۳ها از زیبایی کرده‌اند و در همه حال به نحوی از انحاء به بیان «کثرت در وحدت» بازمی‌گردد. باید تالو امر متعدد و متکثر را از هوا ربود و وحدانیت متقن را از طریق «سبک» بر آن تحمیل کرد. «سبک هنرمندان» برادران گنکور^۴ معنای دیگری ندارد: روشی است صوری برای بکسان کردن و آراستن همهٔ مواد و مطالب، حتی زیباترین آنها.

در این صورت، چگونه می‌توان تعقل کرد که ممکن است رابطه‌ای درونی میان خواست‌های طبقات پائین اجتماع و اصول هنر نگارش وجود داشته باشد؟ گویا پرودون^۵ تنها کسی است که این رابطه را حدس زده

۱- «بورژوازی شهرستانی» اشاره به کتاب «مادام بواری» است و «سربازان کارتاژی» اشاره به کتاب «سالامبو»، هر دو از آثار فلوری.

۲- Winckelmann - باستان شناس آلمانی در قرن هیجدهم. نخستین کسی که بناهای تاریخی را با روشی علمی بررسی کرده است.

۳- Lessing - نویسنده و محقق آلمانی در قرن هیجدهم و از مخالفان مکتب «کلاسیسیسم».

۴- Goncourt - نام دو برادر نویسنده هم قلم فرانسوی در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، وابسته به مکتب «ناتورالیسم». فرهنگستان «گنکور» که همه ساله مهمترین جایزهٔ ادبی فرانسه را به «بهترین اثر تخیلی منشور» می‌دهد، بر طبق وصیت آنان به وجود آمده است.

۵- Proudhon - فیلسوف فرانسوی در قرن نوزدهم و از نخستین صاحب نظران و پایه‌گذاران «سوسیالیسم»، اما سوسیالیسمی «تخیلی». مشاجرات قلمی مارکسی با او معروف است (در کتاب «فقر فلسفه» که در جواب «فلسفه فقر» پرودون نوشته شده است).

است . و البته مارکس هم . اما اینان ادیب نبودند .
 ادبیات که هنوز مجذوب کشف استقلال و خودمختاری خویش است
 «شیشی مدرک» خویش می شود . وارد مرحله «انعکاسی» می گردد : روش های
 خود را می آزماید ، چارچوب های کهن را می شکند ، می کوشد تا از
 طریق تجربه ، قوانین خاص خود را معین کند و فنون تازه ای برای خود
 بیافریند . آرام آرام بسوی اشکال و صور کنونی تمایشنامه و رمان و شعر
 آزاد و انتقاد از زبان پیش می آید . اگر در این زمان در خود محتوی
 خاص و ویژه ای می یافت ناچار می بایست که از تفکر درباره خود دست
 بردارد و قواعد زیبا شناسی خود را از ذات این محتوی استخراج کند .
 در عین حال ، نویسندگان اگر می خواستند برای خوانندگان بالقوه
 بنویسند می بایست هنر خود را برگزودگی اذهان منطبق سازند و در نتیجه
 آنرا بر حسب مقتضیات بیرونی تعریف و تعیین کنند و نه بر حسب ماهیت
 ذاتی آن . لازم بود که از صور روایت و شعر و حتی استدلال منصرف
 شوند ، تنها به این دلیل که این صور هنری از دایره فهم خوانندگان
 بی فرهنگ بیرون است . بنابراین ادبیات ظاهراً در معرض این خطر قرار
 می گرفت که باز دچار «بیگانگی» شود .

از اینرو نویسنده ، در کمال حسن نیت ، حاضر نمی شود که ادبیات
 را تابع و منقاد خوانندگانی معین و مضمونی مشخص سازد . اما متوجه
 شکافی نیست که بدینوسیله در میان انقلاب عینی ملموسی که در شرف
 وقوع است و بازیهای انتزاعی و مجردی که سرگرم آنهاست به وجود
 می آورد . این بار توده های مردم خواستار تحصیل قدرت اند و چون این
 توده ها فرهنگ و فراغت ندارند پس هر عمل به اصطلاح انقلابی در ادبیات ،
 یا کوششی که در راه نظریف فنون نگارش به کار می برد ، محصولات فکری

و آثار ذوقی را از دسترس مردم خارج می‌سازد و بدینگونه به خدمت محافظه‌کاران اجتماعی در می‌آید.

پس باید بنویسند خوانندگان بورژوا بازگشت. نویسنده لاف می‌زند که هرگونه معاشرت و مراوده‌ای را با این طبقه قطع کرده است. اما چون این قطع مراوده به معنای ورود به طبقه پائین‌تر نیست، ناچار حالت استعاری و تمثیلی می‌یابد. یعنی نویسنده، چنانکه در صحنه نمایش باشد، در نقش این قطع مراوده بازی می‌کند؛ باشیوه پوشیدن جامه و خوردن طعام و آراستن خانه و پرداختن به آداب و مسکنات غاریه‌ای آنرا نشان می‌دهد، اما به آن عمل نمی‌کند. طبقه بورژواست که آثارش را می‌خواند و تنها اوست که معیشتش را تأمین می‌کند و شهرتش را فراهم می‌سازد. نویسنده بیهوده تظاهر به عقب نشینی و فاصله‌گیری از این طبقه می‌کند تا آنرا در هیئت مجموع نظاره کند؛ اگر واقعاً بخواهد درباره این طبقه به داوری پردازد نخست باید که از آن خارج شود، و برای خروج از آن راهی جز آزمودن منافع و شیوه زندگی طبقه‌ای دیگر نیست. و چون نویسنده بدین کار رضا نمی‌دهد ناچار در تناقض و در سوه نیت به سر می‌برد، زیرا هم می‌داند و هم نمی‌خواهد بداند که برای کیست می‌نویسد. به رغبت از تمهائی خود سخن می‌گوید و به جای پذیرفتن خوانندگانی که خود زیرکانه انتخاب کرده است به جعل این تصور می‌پردازد که برای دل خود یا برای خدای می‌نویسد. نویسنده‌ای را به صورت اشتغالی مابعد طبیعی در متنی آورد، به صورت نماز و دعا، به صورت مراقبت باطن و حدیث نفس، به صورت همه چیز جز به صورت وسیله ارتباط با دیگران. در موارد بسیار، خود را مصروع و جن زده می‌شمارد، زیرا اگر هم کلمات را به فرمان ضرورتی درونی استفراغ کند باری آنها را «نمی‌بخشد». اما این امر مانع از آن نیست که نوشته‌های خود را به دقت اصلاح کند.

و، از سوی دیگر، چنان از بدخواهی نسبت به طبقه بورژواگريزان است که حتی برحق حکومت او اعتراض نمی کند. سهل است، فلو بر علناً این حق را برای آن طبقه به رسمیت شناخته است و پس از وقایع «کمون پاریس»، که آنهمه موجب وحشت او شد، نامه های پراست از فحش های پست و هرزه به کارگران.

در مورد فلو بر^۱ چندان به من نسبت می انصافی داده اند که ناچارم در اینجا مطالب ذیل را، که هم کس می تواند در نامه های او بدرای المین ببیند، شاهد بیاورم:

«احیای اندیشه کاتولیکی از یک سو و سوسیالیسم از دیگر سو فرانسه را دچار سفاکت کرده است. زندگی ما میان «آبمتنی مریم» و «قابلمه کارگری» می گذرد.» (۱۸۶۸)

«نخستین راه علاج اینست که خود را از شر انتخابات عمومی، این ننگ روح بشری، رهایی دهیم.» (۸ دسامبر ۱۸۷۱)

«من يك تنه با بیست تن رأی دهنده ناحیه «کرواسه» برابرم ...» (۱۸۷۱)

«من هیچ کینه ای نسبت به طرفداران «کمون» ندارم، به دلیل آنکه به سگان هارکینه نمی ورزم.» (کرواسه، پنجشنبه، ۱۸۷۱)

«به نظر من توده مردم، این گله گوسفندان، همیشه نفرت انگیزند. مهم فقط گروه کوچکی از نخبگان اند که همیشه همان اند که بودند و همان خواهند بود، همانها که مشعل تمدن را دست به دست می گردانند.» (کرواسه، ۸ سپتامبر ۱۸۷۱)

«و اما «کمون»، که در سکرآت موت است، آخرین تجلی قرون وسطی است.»

«من از دموکراسی متنفرم (دست کم به مفهومی که در فرانسه معمول است)، یعنی تجلیل از بخشایش در برابر عدالت، سلب حق، سخن کوتاه یعنی ضد اجتماعیت.»

«کمون از آدمکشان اعاده حیثیت می‌کند...»

«ملت همیشه سفیر و محجور است و همیشه در آخرین درجه‌تدنی خواهد ماند، زیرا که اکثریت است، توده است، نامحدودیت است.»

«مهم نیست که عده کثیری از دهقانان خواندن بیاموزند و دیگر به سخن کشیش خود گوش ندهند، اما بسیار مهم است که عده کثیری از افراد ظلم‌رزان^۱ یا لیتره^۲ بتوانند زندگی کنند و مردم به سخنانشان گوش دهند! دستکاری ما اکنون بسته به ایجاد نوعی «آرستوکراسی برحق» است، مرادم اکثریتی است که از چیزی جز کمیت و مقدار تشکیل شود.» (۱۸۷۱)

«گمان می‌برید که اگر فرانسه، به جای اینکه به دست مردم اداره شود، زیر فرمانروائی نخبگان بود آیا کار، به اینجا می‌کشید؟ یعنی اگر به جای گوش در راه روشنی ذهن طبقات پست، هم خود را مصروف آموزش طبقات عالی اجتماع می‌کردیم...» (کرواسه، چهارشنبه سوم اوت ۱۸۷۰)

و چون هنرمند، که در محیط خود فرورفته است، نمی‌تواند آنرا از بیرون ببیند و بسنجد، چون استکفاف‌هایش حالات روانی بی‌اثر و بی‌ثمری است، حتی در نمی‌یابد که بورژوازی طبقه ظلم و ستم

۱- Renon - رجوع شود به صفحه ۱۷۴ و توضیح ذیل آن.

۲- Littré - فیلسوف و لغوی فرانسوی در قرن نوزدهم، شاگرد گوست

گنت و از طرفداران «فلسفه تحسلی»، صاحب لفتنامه بزدگی که آنرا، به حق یا به ناحق، مهمترین قاموس زبان فرانسه می‌شمارند.

است . حقیقت اینست که این طبقه را اصلاً به چشم طبقه‌ای اجتماعی نمی‌نگرد، بلکه آنرا یکی از امور طبیعی جهان می‌شمارد و اگر هم جرئت کند که به وصف این طبقه پردازد آنرا از دید روانشناسی می‌نگرد و با تعابیر روانشناسی وصف می‌کند.

بدینگونه ، نویسنده بورژوا و نویسنده «بدنام»^۱ در يك شمارند و در يك زمینه عمل می‌کنند . تنها تفاوتشان در اینست که اولی به روانشناسی «سفید» می‌پردازد و دومی به روانشناسی «سیاه»^۲. مثلاً هنگامی که فلوبر می‌گوید: «من کسی را بورژوا می‌نامم که اندیشه‌اش با پستی می‌گراید»، بورژوا را با تعبیری مبتنی بر روانشناسی و ایدئالیسم تعریف می‌کند، یعنی از دید همان ایدئولوژی‌ای که خود می‌خواهد آنرا مردود بشمارد . و فی‌الحال خدمتی شایسته برای بورژوازی انجام می‌دهد : یعنی سرکشان و ناموافقان را که ممکن است به طبقه رنجبران پیوندند به آغوش بورژوازی باز می‌آورد ، یا این استدلال که می‌توان به یمن انضباطی درونی روحیه بورژوائی را در خود از میان برد و از شر آن فارغ شد : به شرط آنکه در خلوت دل خود «بزرگوارانه» بیندیشند می‌توانند با وجدانی آسوده کما فی السابق از اموال و حقوق و امتیازاتی که دارند بهره‌برگیرند ؛ گرچه هنوز بورژوا مآبانه لباس می‌پوشند و هنوز بورژوا مآبانه از درآمدهای خود نصیب می‌برند و با محافل بورژوا مآب حشرونشر دارند ، لیکن اینهمه پنداری و خیالی بیش نیست، زیرا

۱- «بدنام» یا «ملمون» (Maudit) لقبی است که در نیمه دوم قرن نوزدهم به عده‌ای از شاعران و نویسندگان ، از جمله بودلر و ورتن، داده‌اند (واقلاً آنان خود به این صفت تفاخر و تظاهر هم می‌کرده‌اند) ، از آنرو که گفتار و کردار آنان منافی اخلاق مرسوم و مقبول جامعه بوده است .

۲- به قیاس «جادوی سفید» و «جادوی سیاه» (برای توضیح رجوع شود

که اینان در پرتو بزرگواری احساساتشان وجود خود را بالاتر از ابناء جنس خویش قرار داده‌اند. و نیز فی الحال قلوب بر حبله‌ای هم به همکاران خود می‌آموزد تا بتوانند به دستاویز آن در همه حال وجدان آسوده‌ای برای خود فراهم آورند؛ از آنرو که به عقیده اودنیای هنر بهترین جولانگاه بزرگواری روح و علو^۱ طبع است.

تنهایی هنرمند از دو جهت دغلی است: نه تنها پیوند واقعی با گروه عظیم خوانندگان را مسنور می‌دارد بلکه بر کار باز آفرینی خوانندگان متخصص نیز سرپوش می‌گذارد. چون حکومت بر آدمیان و بر اموال را به بورژوازان واگذار کرده‌اند، دوباره نیروی شرعی از نیروی عرفی جامعه جدا می‌شود و نوعی طبقه روحانی از نوبه وجود می‌آید: خواننده آثار استاندال، بالزاک^۱ است و خواننده آثار بودلر، باربه دورویلی است و خود بودلر نیز خواننده آثار پو^۲. محافل ادبی شکل محافل روحانی به خود می‌گیرد: در آنجا با صدائی آهسته و با احترامی بی‌حد از ادبیات سخن می‌گویند و به مباحثه در این باره می‌پردازند که آیا موسیقی دان از موسیقی خود بیشتر لذت هنری می‌برد یا نویسنده از کتابهایش؛ هرچه هنر از زندگی دورتر می‌افتد به همان نسبت جنبه تقدس بیشتری می‌یابد. حتی هنر نوعی حالت «همبستگی قدیسان»^۳ به خود می‌گیرد:

۱ - Barbey d' Aureville - داستان نویس فرانسوی در قرن نوزدهم -

۲ - Poe - ادگار آلن پو - شاعر و نویسنده امریکائی در قرن نوزدهم -

بودلر آثار او را به زبان فرانسه ترجمه کرد و در حقیقت او را به جهان شناساند.

۳ - Communion des saints - اعتقادی کاتولیکی مبنی بر اینکه گناه

و ثواب یکی شامل حال دیگری نیز ممکن است بشود، هر چند یکی از آنها قرنها پیش از دیگری به جهان آمده باشد.

از فراز قرن‌ها دست به دست سر و انتس^۱ و رابله^۲ و دانته^۳ می‌دهند و با این جامعه دیرنشین همقرین می‌شوند. این روحانیان جدید الحدوث به جای آنکه هیئتی غیر انتزاعی و، به اصطلاح، جغرافیائی باشند به صورت مجمعی درمی‌آیند که اعضایش در نسل‌های متوالی جای دارند، به صورت باشگاهی که همه اعضایش بجز یکی مرده‌اند، یعنی همان کسی که آخر از همه می‌آید و روی زمین نماینده دیگران است و کلیت روحانی را در وجود خود فشرده می‌کند.

این مؤمنان نوظهور، که قدیسانشان در اعصار کهن می‌زیسته‌اند، آخرتی نیز دارند. جدائی میان نیروی عرفی و نیروی شرعی موجب تغییر عمیقی در مفهوم «افتخار» می‌شود: در عهد راسین این افتخار بیش از آنکه انتقام نویسنده قدر ناشناخته باشد ادامه طبیعی توفیق و محبوبیت نویسنده در قرنی تغییر ناپذیر و جامعه‌ای را کد بود. در قرن نوزدهم، این مسئله به صورت امری «ما فوق جبران» درمی‌آید. سخنانی مشهور نظیر «آثار مرا در سال ۱۸۸۰ درک خواهند کرد» یا «من در مرحله تجدید نظر حاکم خواهم شد» ثابت می‌کند که نویسنده آرزوی اعمال نفوذ مستقیم و عام را در چارچوب اجتماعی بسامان و متشکل از دست نداده است، اما چون این اعمال نفوذ در زمان حال عملی نیست،

۱- Cervantes - نویسنده اسپانیایی در قرن شانزدهم، صاحب رمان معروف «دن کیشوت».

۲- Rabelais - نویسنده بزرگ فرانسوی در قرن شانزدهم.

۳- Dante - شاعر بزرگ ایتالیایی (۱۲۲۱ - ۱۲۶۵)، صاحب منظومه معروف «کمدی الهی».

۴- استانفدال که در زمان حیات خود گمنام و قدر ناشناخته بود در اواخر عمر جمله بالا را در دفتر یادداشتش نوشت که از قضا عیناً به حقیقت پیوست.

ناچار رؤیای آشتی میان نویسنده و خواننده را به آینده‌ای دور محول می‌کند و از این طریق پاداشی برای خود می‌جوید. وانگهی، اینها همه در پرده‌ای از ابهام است؛ هیچیک از این مشتاقان افتخار با خود نیندیشیده است که در چه نوع اجتماعی می‌تواند اجر خود را دریافت دارد. تنها به این رؤیا دل خوش می‌دارند که نیرنگانشان چون دیوتر می‌آیند و در جهانی پیوتر می‌زیند از وضع درونی بهتری برخوردار خواهند شد. بدینگونه است که بودلر، که از تناقض‌ها نگرانی ندارد، غالباً جراحات غرورش را با تماشای شهرت پس از مرگ خود التیام می‌بخشد (هرچند به نظر او جامعه بشری دچار چنان فساد و انحطاطی شده است که پابانی جز نابودی نوع بشر در پیش ندارد).

پس نویسنده، برای زمان حال، به خوانندگانی متخصص روی می‌آورد و، برای زمان گذشته، با مردگان نامی عهدی عارفانه می‌بندد و، برای زمان آینده، به افسانه افتخار پناه می‌برد. از هیچ چیز فروگذار نمی‌کند تا خود را به صورتی تمثیلی از طبقه خود جدا سازد. جای او در هواست، با قرن خود بیگانه است، از وطن خود بیرون است، از جامعه خود مطرود است، در نزد خاص و عام ملعون است. همه این بازیها تنها برای رسیدن به یک هدف است؛ خود را در اجتماعی تمثیلی، که تصویری از اشرافیت پیش از انقلاب باشد، جای دادن. علم روانکوی با این کیفیات «تشبه»^۱، که اندیشه هنری نمونه‌های فراوانی از آن به دست می‌دهد، آشناست؛ بیماری که برای گریز از بیمارستان به کلید نیاز دارد و سرانجام به این پندار می‌رسد که خودش همان کلید است.

بدینگونه نویسنده که برای خروج از طبقه خود به مرحمت و عنایت بزرگان نیاز دارد سرانجام خود را روح مجسم اشرافیت می‌پندارد. و چون مشخص اشرافیت طفیلی‌گری است، پس نویسنده تظاهر و تفاخر به طفیلی‌گری را شیوه زندگی خود قرار می‌دهد و خود را شهید راه «مصرف کردن محض» می‌سازد. همچنانکه گفتیم، هیچ مانعی برای خود نمی‌بیند که اموال بورژوازی را به مصرف برساند، اما به شرط اینکه آنها را خرج کند، یعنی به‌اشیائی بی‌حاصل و بی‌مصرف مبدل سازد. پس آنها را به اصطلاح «آتش می‌زند»، زیرا که آتش همه چیز را تطهیر می‌کند. وانگهی چون همیشه توانگر نیست اما باید به هر حال خوش بگذراند، برای خود زندگی عجیبی درست می‌کند هم آمیخته به تبذیر و اسراف و هم به فقر و نیاز که بی‌بندوباری حساب شده آن نماینده گشاده‌دستی بی‌حسابی است که بر او منع شده است. بیرون از کارهنر، اشرافیت را تنها درسه چیز می‌داند: اول در عشق، زیرا عشق هوسی است بیهوده و نیز، چنانکه نیچه گفته است، زن خطرناک‌ترین بازی‌هاست؛ دوم در سفر، زیرا مسافر شاهد و ناظری است دائمی که از این جامعه بدان جامعه می‌رود و در هیچ‌یک قرار نمی‌گیرد و نیز از آن رو که نویسنده مصرف‌کننده‌ای است «بیگانه» در جامعه‌ای زحمتکش و بنابراین نفس مجسم طفیلی‌گری است؛ در درجه سوم گاهی در جنگ، زیرا جنگ مصرف‌گاه عظیم جان‌ها و مال‌هاست.

نظر تحقیری را که در جوامع اشرافی و جنگی نسبت به حرفه‌ها داشتند در نزد نویسنده هم باز می‌یابیم: برای او همین بس نیست که وجودش مانند درباریان حکومت سابق استبداد بی‌قایده باشد، علاوه بر آن آرزو مند قدرتی است که بتواند کار مفید را لگد کوب کند، بشکند، بسوزد، تباه سازد و کار ملاکان و اربابانی را که هنگام شکار با خدم و حشم

خود از میان گندمزارها تاخت و تازمی کردند مورد تقلید قرار دهد. همان انگیزه‌های ویرانگری را که بودلر در قطعهٔ «آبگینه فروش»^۱ مطرح کرده است در ذهن می‌پرورد. اندک زمانی پس از این دوره، نویسنده از میان همهٔ اشیاء ممکن فقط ابزارهای بدشکل و بی‌فواره و دور افتاده و بی‌مصرف را، که به طبیعت بی‌شکل بازگشته‌اند و گویی صورت‌مضحکی از ابزارمندی و شیئیت^۲ اند، دوست دارد. چه بسا که زندگی خود را هم ابزاری بداند که باید نابود شود؛ به هر حال آنرا به خطر می‌افکند و به قمار می‌گذارد که باختش حتمی باشد: الکل و مخدر و نظایر آن برایش مباح است.

البته کمال بیهودگی همان زیبایی است. از مکتب «هنر برای هنر» گرفته تا مکاتب «رنالیسم» و «پارناسیسم» و «سمبولیسم» همه در این نکته متفقند که هنر عالی‌ترین صورت مصرف محض است. هنر چیزی نمی‌آموزد، منعکس کنندهٔ هیچ ایدئولوژی و شیوهٔ تفکری نیست، خصوصاً آن نمی‌دهد که به خدمت اخلاق در آید؛ پیش از ژید، نویسندگانی چون فلویبر و گوتیه^۳ و برادران گنسکور^۴ و رنار^۵ و هوپاسان هر یک به شیوهٔ خاص خود گفته بودند که «همیشه با احساسات نیک است که ادبیات

۱- Le vitrier - عنوان یکی از اشعار مشهور بودلر است، بدین مضمون که آبگینه فروشی از کوچه می‌گذرد، شاعر به بهانهٔ تعویض جام شیشه شکستهٔ خود او را به درون خانه می‌آورد و در آنجا سرمایهٔ آبگینه فروش را خرد می‌کند و در پیش پای او می‌ریزد.

۲- ابزارمندی و شیئیت، در ترجمهٔ *ustensillité*

۳- رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۷۷.

۴- رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۷۷

۵- Renard - ژول رنار - نویسندهٔ فرانسوی در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم

و اوایل قرن بیستم.

بد را به وجود می آورند^۱. در نظر برخی از اینان، ادبیات همانا ذهنیتی است که تا حد مطلق پیش رفته است، آتش نشاطی است که در آن شاخه های سیاه مشقات و ردائیل آنان به خود می پیچد و می سوزد. اینان که در کنج جهان همچنانکه در کنج سیاهجالی نالان افتاده اند با ابراز نارضائی و دلزدگی - که نشان دهنده «جهان های دیگر» است - از حد این دنیای دنی برمی گذرند و آنرا از میان برمی دارند. به نظر اینان، قلب و روحشان چنان با قلب و روح دیگران متفاوت است که نقشی که از آن می سازند باید حتماً خشک و عقیم باشد.

نویسندگان دیگر شاهدان بیطرف عصر خود می شوند. اما شهادت اینان در برابر هیچکس صورت نمی گیرد، بلکه شهادت و شاهدان را تا حد مطلق بالا می برند و تصویر جامعه پیرامون خود را به آسمان تهی عرضه می کنند. در این آثار همه رویدادها و امور جهان تخطئه می شوند و از مکان خود بیرون می آیند و شکلی واحد می یابند و به کمند سبکی هنر مندانه می افتند و در نتیجه به صورتی خنثی در می آیند و به اصطلاح در «بین الهالین»^۲ قرار می گیرند؛ رئالیسم یعنی «تعلیق حکم»^۳. در اینجا حقیقت محال به زیبایی غیر بشری «زیبا چون رؤیای سنگی»^۴ می پیوندد. نه نویسنده،

۱- رجوع شود به صفحه ۹۳ کتاب حاضر و توضیح ذیل آن.

۲ و ۳- «بین الهالین» (= *entre parenthèses*) و «تعلیق حکم» (= *epochè*) که آنرا به «عزل نظر» هم ترجمه کرده اند) در فلسفه «پدیدار شناسی»، خاصه در قاموس هوسرل، عبارت از عمل فیلسوفی است که از پاره ای مسائل، مثلاً مسئله وجود ماهوی دنیای بیرونی، صرف نظر می کند و آنها را در «بین الهالین» قرار می دهد تا بتواند ماهیاتی را که به نحو بیواسطه مورد تجربه شهودی قرار می گیرند تحلیل کند.

۴- «زیبا چون رؤیای سنگی»، مصراعی است از دیوان «گل های بدی»

تا زمانی که می نویسد ، اهل این جهان است و نه خواننده ، تا زمانی که می خواند ، هر دو به نگاه محض بدل شده اند . هر دو بشر را از بیرون می نگرند . می کوشند تا نگاهی خدائی (یا بهتر بگوئیم : نگاهی ازخلاه مطلق) بر او بیفکنند .

اما ، به هر حال ، باز مسکن است که در توصیفی که ناب ترین شاعران تغزلی از خصوصیات شخصی خود می کند ، من خود را باز شناسم ؛ و گرچه رمان تجربی از علم تقلید می کند ^۱ آیا نمیتوان از چنین رمانهایی به مانند علم استفاده کرد و آیا ممکن نیست که اینها هم «کاربردهای اجتماعی داشته باشند ؟ تند روان از ترس اینکه مبادا مضمون ثمری شوند آرزو دارند که آثارشان نتواند حتی قلب و روح خواننده را بر او آشکار کند ، بدین سبب از بیان تجربه خود سر باز می زنند . البته اثر هنری بالمآل یکسره عبث نیست ، مگر اینکه یکسره غیر بشری باشد .

نتیجه منطقی اینهمه ، آرزوی آفرینش مطلق است که عصاره تجمل و اسراف باشد و در این جهان به کاری نیاید از آن رو که متعلق به این جهان نیست و چیزی از این جهان را یادآوری نمی کند : قوه تخیل همچون قوه نامقید و غیر مشروطی برای قی واقعیت تلقی می شود و شیئی هنری بر ویرانه جهان بنامی گردد . تصنع پرستی مفرط «دزه سنت»^۲ و آشفتنگی تدریجی و بی درپی همه حواس و سرانجام تخریب لجوجانه زبان . البته

۱- مقصود رمانهای ناتوراالیستی است ، خاصه رمانهای امیل زولا ، که در آنها نویسنده می کوشد تا از دانشمند تقلید کند و علم را بر ادبیات تطبیق دهد .

۲- Des Escaltes - نام قهرمان رمان A rebours اثر Huysmans (نویسنده فرانسوی در نیمه دوم قرن نوزدهم) است که زندگی اش از هر حیث مصنوعی است ؛ برای شنیدن صدای امواج ، آب حمام را به صدا در می آورد و برای تجلی مظاهر طبیعت وسائل ساختگی به کار می برد .

در این میان سکوت هم هست : سکوتی از یخ ، اثر مالازمه^۱ - یاسکوت
« آقای تست »^۲ که در نظرش هر ارتباطی ناپاک است .

حدنهائی این ادبیات درخشان و قاتل نیستی و عدم است ، حدنهائی
و جوهر عمیق آن ، بدین معنی که این روحانیت جدید هیچ چیز مثبت ندارد ،
نقی سادۀ امور دنیوی است . در قرون وسطی امور دنیوی و عرفی
نسبت به امور روحانی و شرعی « غیر اصلی » و « نامهم » بود . در قرن نوزدهم
کار واژگونه می شود : امور دنیوی و عرفی در درجه اول اهمیت قرار
می گیرند و روحانیت به صورت عاملی طفیلی و غیر اساسی در می آید که
امور دنیوی و عرفی را می خورد و می گوشت تا نابود کند . باید جهان را
نقی یا مصرف کرد ، و در ضمن مصرف کردن آنرا نقی کرد . فلوربر
می نویسد تا از دست مردمان و اشیاء رهایی یابد . جمله های اوشیئی مدرک
را احاطه می کند ، می ریاید ، متوقف می دارد و کمرش را می شکند ،
سپس آنرا در میان می فشارد ، خود به صورت سنگ در می آید و آنرا هم
با خود سنگ می سازد . عبارت های او کور و کراست ، بیخون و بی رنگ
است ، هیچ نقی از حیات در آنها نیست . سکوتی ژرف هر عبارت را
از عبارت بعد جدا می سازد . هر عبارت علی الدوام در قضائی تهی سقوط
می کند و شکار خود را در این سقوط نامتناهی به دنبال می کشاند . هر

۱ - Mallarmé - شاعر سمبولیست فرانسوی در نیمه دوم قرن نوزدهم که
به عقیده بسیاری از سخن منجان بزرگترین شاعر فرانسۀ است . سارتر در
سال ۱۹۶۴ ، در نظری مصاحبه معروفی با روزنامه « لوموند » ، اظهار می دارد که
او را بزرگترین شاعر فرانسه می داند اما عمد او را در ایجاد تنقید کلام مردود
می شمارد .

۲ - مقصود پل والری است که در یکی از کتابهایش خود را « آقای تست »
می نامد . این کلمه در زبان لاتینی به معنای « سر » است و مراد والری از آن
داندیشمندی است .

واقعیتی همینکه شرح داده شد از فهرست حذف می شود؛ نوبت به واقعیت دیگری می رسد. رئالیسم هیچ نیست مگر همین شکار مشوم. پیش از هر چیز باید خاطر خود را آرام و آسوده کرد. هر جا که رئالیسم بگذرد دیگر گیاه نمی روید^۱.

جبری که رمان ناتورالیستی به آن دست می آویزد زندگی را خرد می کند، عوامل ماشینی يك جانبه و يك جهته جایگزین عمل انسانی می شود. و این جبريك مضمون بیش ندارد: متلاشی شدن تدریجی فلان انسان یا فلان دستگاه یا فلان خانواده یا فلان جامعه. باید به عدم رسید، به صفر مطلق. نویسنده طبیعت را در حال عدم تعادل بارور در نظر می گیرد و این عدم تعادل را از میان می برد و با ابطال نیروهای متقابل به تعادلی مرگوار باز می گردد. هنگامی که این مکتب تصادفاً نوبت و کامیابی مرد بلندپروازی را هم به مانشان دهد این امر پنداری بیش نیست: «بل آمی»^۲ قلاع بورژوازی را با حمله تسخیر نمی کند، این مرد لعبتکی است که صعودش مبین سقوط قشری از اجتماع است. و هنگامی که «سمبولیسم» قرابت نزدیک زیبایی با مرگ را کشف می کند در واقع فقط به بیان مصرح مضمونی می پردازد که سراسر ادبیات نیمه دوم قرن نوزدهم را فرا گرفته است.

زیبایی زمان گذشته، از آنرو که زمان گذشته دیگر در دسترس نیست، زیبایی دختران محتضر و زیبایی گل‌هایی که می پژمرند، زیبایی همه سایش‌ها و کاهش‌ها و ویرانی‌ها، یعنی حداعلای مصرف، زیبایی مرضی

۱- جمله‌ای است که درباره آتئولا، فرمانروای قوم «هون»، که اروپا را غارت کرد گفته شده است.

۲- *Bal Ami*، اثر هوپاسان، سرگذشت روزنامه نویسی جاه طلب و بلند پرواز است (این رمان به فارسی ترجمه شده است).

که می فرساید و عشقی که می بلعد و هنری که می کشد . مرگ همه جا حاضر است : پیش روی ما ، پشت سر ما ، حتی در پر تو آفتاب و در عطر خاک . هنر یارس^۱ اندیشه مرگ است : هیچ شئی زیبا نیست مگر اینکه «مصرف کردنی» باشد ، یعنی چون از آن تمتع برند بمیرد . آن سازمان زمان که خاصه متناسب با این بازیهای شاهانه باشد «لحظه» است . چون لحظه می گذرد و چون لحظه به خودی خود تصویر ابدیت است ، پس نفی زمان بشری است ، یعنی زمان سه بعدی کار و تاریخ . برای ساختن ، زمان بسیار لازم است ، اما يك لحظه کافی است تا همه ساخته ها را با خاک یکسان کند .

همینکه از این نظر بر آثار ژید بنگریم نمی توانیم وجود يك نظام اخلاقی را در آنها نادیده بگیریم که منحصرأ مخصوص «نویسنده مصرف کننده» است . «فعل عبث» ژید جز سرانجام يك قرن کم‌دی بورژوازی و آرزوی اشرافیت نویسنده چه می تواند باشد ؟^۲ جالب آنکه مثالها همه دلالت بر «مصرف» دارند : «فیلو کنت» کمان خود را می دهد ،

۱ - Barres - موريس بارس - نویسنده و سیاستمدار فرانسوی (۱۹۲۳) -

(۱۸۶۲)

۲ - «فعل عبث» (= acte gratuit) که در سطور پیشین به آن اشاره شد (صفحه ۱۶۴) در آثار آندره ژید ، عمل کسی است که کارهای ظاهراً خطیر را بی هیچ دلیل موجهی انجام می دهد . مثلاً ، در کتاب «سردابه های واتیکان» ، «لافاکادیو» که سوار قطاری شده است به حکم قرعه مرد ناشناسی را که پشتش به اوست از پنجره به دره سرنگون می کند ؛ یا در کتاب «پرومته مست زنجیر» مرد ثروتمندی در خیابان به عابری برمی خورد و از او می خواهد که نشانی هر کس را که میل دارد در پشت پاکتی بنویسد و پس از آنکه نشانی نوشته شد به جای تشکر کشیده محکمی بر چهره او می زند و ناپدید می شود و سپس اسکناس درشتی در همان پاکت می گذارد و به نشانی کسی که نمی شناسد می فرستد : هیچیک از این اعمال نه موجهی دارد و نه توجیهی .

«میلیونر» اسکناس‌های خود را دور می‌ریزد، «برنار» دزدی می‌کند، «لافکادیو» آدم می‌کشد، «منالک» لوازم خانهاش را می‌فروشد. این تحرك مخرب تا انتهای نتایج خود پیش می‌رود؛ برتون بیست سال بعد چنین می‌نویسد: «ساده‌ترین عمل سوررئالیستی عبارت است از تپانچه به دست در کوچه رفتن و چشم بسته تا حد توانائی به میان جمعیت تیرانداختن.»

چنین است آخرین نقطه تحول طولانی فعل و انفعالی دیالکتیکی؛ در قرن هیجدهم ادبیات نماینده «منفی‌گری» بود، در زمان تسلط بورژوازی به مرحله نفی مطلق و مسلم می‌رسد و به صورت فعل و انفعالی رنگارنگ و متلاؤ از «نابودی» در می‌آید. برتون باز می‌نویسد: «سوررئالیسم علاقه‌ای ندارد که چیزی را که هدفش نابودی هستی به صورت شعله‌ای درونی و کورانه نباشد به حساب آورد، شعله‌ای که نه روح یخ باشد و نه روح آتش.»

در آخر، برای ادبیات کاری نمی‌ماند جز اینکه خود را نفی کند. و این همان کاری است که زیر لوای «سوررئالیسم» انجام می‌دهد؛ مدت هفتاد سال چیز نوشتند تا دنیا را «مصرف» کنند؛ اما پس از سال ۱۹۱۸ چیز می‌نویسند تا ادبیات را مصرف کنند؛ ستن ادبی را از میان می‌برند، کلمات را به هدر می‌دهند، آنها را به یکدیگر می‌کوبند تا منفجر شوند.^۱ ادبیات از نفی مطلق به صورت «ضد ادبیات» در می‌آید؛ هرگز ادبیات اینهمه «ادب‌مآب» نبوده است؛ حلقه دایره به روی خود بسته می‌شود. در همین زمان، نویسنده برای اینکه از جلفی و گشادبازی اشراف زادگان تقلید کند سوردائی بالاتر از آن ندارد که عدم مسئولیت خود را بر

۱- Breton - رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۲۸ کتاب حاضر.

۲- برای توضیح بیشتر رجوع شود به صفحه ۲۳ کتاب حاضر و ذیل آن.

کرسی نشاند. نخست حقوق نبوغ را که جانشین حق الهی سلطنت استبدادی است عنوان می کند. چون «زیبائی» تجملی است به غایت رسیده، چون زیبایی تل آتشی است باشعله های سرد که همه چیز را نورانی می کند و می سوزاند، چون زیبایی از همه صور و اشکال فرسودگی و انهدام مایه می گیرد، خاصه از رنج و از مرگ، پس هنرمند که متولی بقعه زیبایی است حق دارد که به حکم زیبایی به طلبکاری بیاید و در صورت لزوم موجب بدبختی هموعانش شود. اما خود هنرمند، سالهاست که دارد می سوزد و دیگر خاکستر شده است و اکنون قربانی دیگری باید تا طعمه آتش شوند. خاصه زنان، که هنرمند را رنج می دهند و هنرمند حق آنان را کف دستشان می گذارد. هنرمند آرزو دارد که بتواند همه کسانی را که در پیرامون او هستند به بدبختی بکشد. و اگر برای ایجاد فجایع و بلاها وسیله ای ندارد، به هر حال به قبول پیش کش ها اکتفا می کند. ستایشگران فراوانی از زن و مرد گرد او را گرفته اند تا او دلشان را آتش بزند و نقد بنه شان را بی شکرانه و بی دریغ خرج کند. موریس ساکس^۱ می نویسد که پدر بزرگ مادری او که برای آنا تول فرانس احترامی جنون آمیز قائل بود ثروتی خرج کرد تا اثاث و لوازم زندگی را در «ویلای سعید^۲» برای او و به راه کند. هنگامی که مرد، آنا تول فرانس در رثای او گفت: «حیف! چه بل آور خوبی بود!»

نویسنده با گرفتن پول از بورژوا و وظیفه مقدس خود را انجام می دهد، زیرا که قسمتی از ثروت ها را برداشت می کند تا آنرا دود سازد و از میان ببرد. و فی الحال، با همین کار، خود را در سطحی بالاتر از همه

۱- M. Sachs - داستان نویس و وقایع نگار و محقق معاصر فرانسوی

(۱۹۴۴-۱۹۰۶).

۲- محل اقامت آنا تول فرانس در پاریس.

مسئولیت‌ها قرار می‌دهد: اساساً در برابر که مسئول باشد؟ و به حکم چه؟ اگر غرض از آثارش ساختن بود می‌شد از او حساب خواست، اما حال که وجود خود را به عنوان تخریب محض بر کرسی می‌نشاند از بازخواست و داوری می‌رهد.

همه اینها در پایان قرن نوزدهم تا حدودی مغشوش و درهم و متناقض است. اما هنگامی که با ظهور مکتب سوررئالیسم ادبیات به صورت تحریک به کشتار درمی‌آید، نتیجه خلاف عرف ولی منطقی این عوامل آن می‌شود که نویسنده اصل عدم مسئولیت کامل خود را مصرحاً اعلام می‌کند. در حقیقت دلائل آنرا به روشنی بیان نمی‌کند، بلکه به سنگر «نگارش خود به خود» پناه می‌برد. اما انگیزه‌ها آشکار است: اشرافیتی طفیلی برای مصرف محض که کارش اتلاف بی‌وقفه اموال جامعه‌ای زحمتکش و تولیدکننده باشد قابل محاکمه اجتماعی نیست که به دست این اشرافیت منهدم می‌شود. و چون این انهدام حساب شده هرگز از حد «رسوائی» تجاوز نمی‌کند در واقع این امر بدان معنی است که نخستین وظیفه

۱- یکی از شیوه‌های سوررئالیستی «نگارش خود به خود» است که راه و رسم آن، طبق توصیه آندره برتون، بدینقرار است: «در گوشه‌ای که کاملاً برای تمرکز افکارتان مساعد باشد بنشینید. آنگاه کاغذ و قلم به دست بگیرید و خود را در حال تأثیر پذیری و انفعال محض قرار دهید. در باره هنرهای خودتان و هنرهای دیگران فکر نکنید و آنها را از صفحه ذهن بزدائید... بی‌آنکه پیشاپیش موضوعی در نظر داشته باشید به سرعت شروع به نوشتن کنید. بدون درنگ و با چنان شتابی بنویسید که فرصت بازخواندن آنچه را که نوشته‌اید نیابید. جمله اول به خودی خود می‌آید و به دنبال آن جمله‌های دیگری که با ذهن هشیار رابطه‌ای ندارند بلکه در اعماق ضمیر پنهان درهم فشرده و مدفون‌اند و فقط انتظار لحظه‌ای را می‌کشند که در عالم خارج تجلی کنند، پشت سرهم و بطور خودکار به روی صفحه کاغذ خواهند آمد.»

نویسنده ایجاد رسوائی است و حق لایزال او گریز از عواقب این رسوائی.

طبقه بورژوازی نویسنده را آزاد می‌گذارد؛ به این بازیگوشی‌ها می‌خندد. برای او مهم نیست که نویسنده تحقیرش کند. وانگهی این تحقیر چندان شدید نیست؛ زیرا تنها خواننده آثار نویسنده همان طبقه است؛ نویسنده در این باره جز با او سخن نمی‌گوید، آنرا با او در میان می‌گذارد و این از لحاظی در حکم پیوندی است میان آن دو. حتی اگر سخن نویسنده می‌توانست در میان عامه مردم نفوذ کند چه احتمالی بود که بتواند با شرح اینکه اندیشه‌های بورژوا توأم با ردالت و دنائت است آتش نارضائی توده‌ها را دامن بزند؟ محال است که آئینی مبتنی بر مصرف محض بتواند طبقه‌های زحمتکش را بفریبد.

وانگهی، طبقه بورژوازی بخوبی آگاه است که نویسنده در خفا جانب او را گرفته است؛ نویسنده به این طبقه نیاز دارد تا بتواند آئین زیباشناسی خود را که مبتنی بر مخالفت و کین خواهی است توجیه کند. نویسنده اموالی را که مصرف می‌کند از این طبقه دارد. نویسنده آرزو مند حفظ نظام موجود اجتماعی است تا بتواند خود را در آن بیگانه جاودان حس کند. حاصل آنکه نویسنده طاغی است نه انقلابی. و طبقه بورژوازی با بودن طاغیان کار خود را از پیش می‌برد.

حتی، از لحاظی، با نویسندگان هم‌دست می‌شود؛ بهتر همانست که نیروهای نفی‌کننده در آئین زیباشناسی بیهوده‌ای، در عصیان بی‌نتیجه‌ای باقی بمانند؛ اگر این نیروها آزاد باشند ممکن است که به خدمت طبقه‌های ستمدیده در آیند. وانگهی خوانندگان بورژوا آنچه را که نویسنده «عدم

موجبت»^۱ آثارش می‌نامد به شیوه خود تفسیر می‌کنند؛ از نظر نویسنده این جوهر روحانیت است و تجلی دلیرانه گسستن او از امور عرفی و دنیوی؛ از نظر خوانندگان بورژوا، اثری که «بی‌موجب» و «عبث» باشد طبعاً بی‌آزار است، نوعی سرگرمی و مشغولیت است. اینان بی‌گمان آثار بورژوا^۲ و بورژوا^۳ را بهتر می‌پسندند، اما اشکالی نمی‌بینند که کتابهای بی‌فایده‌ای هم وجود داشته باشد تا ذهن را از اشتغالات جدی بازدارد و تفریحی را که برای تجدید قوا لازم است فراهم آورد.

بدینگونه خواننده بورژوا، حتی با قبول اینکه اثر هنری به هیچ دردی نمی‌خورد بازوسيله‌ای می‌یابد تا از آن استفاده کند. موفقیت و محبوبیت نویسنده مبتنی بر همین سوه تفاهم است: چون نویسنده ذوق کند که قدرش ناشناخته مانده است طبیعی است که خوانندگان دچار اشتباه شوند. حال که ادبیات در دست او به صورت فنی انتزاعی درآمده است که ریشه در خویشی دارد و از خویشی تغذیه می‌کند، باید هم که نویسنده منتظر باشد تا خوانندگان به زنده‌ترین دشنام‌های او بختند و بگویند: «اینها همه ادبیات است.»^۴؛ و حال که ادبیات اعتراضی است به جدی بودن جاودانی ارزش‌ها باید هم نویسنده این را بپسندد که خوانندگان قاعدتاً سخن او را به جد نگیرند. و سرانجام این خوانندگان خود را در «نیهیلیستی»^۵ ترین کتابهای عصر خود - ولو این امر با رسوائی صورت گیرد، ولو خود به این امر کاملاً وقوف نداشته باشند - بازمی‌یابند. سبب آنست که نویسنده، هر چند کمال جد و جهد را به عمل آورد تا

۱- یا «باحده» (= gratuite) - رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۶۴

۲- رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۷۱

۳- رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۵۹.

۴- برای توضیح معنای «نیهیلیسم» رجوع شود به لغتنامه آخر کتاب.

خوانندگان را از خود پنهان کند، هرگز نخواهد توانست که از زیر تأثیر پنهانی آنان کاملاً بگریزد.

این نویسنده، یعنی بورژوائی خجالت زده که برای بورژوایان می‌نویسد اما این را به روی خود نمی‌آورد، چه بسا که مروج جنون آمیزترین اندیشه‌ها شود؛ اندیشه‌ها غالباً حجاب‌هایی را می‌مانند که بر سطح ذهن پدید می‌آیند. اما «صنعت نویسندگی» اش او را «لو» می‌دهد، زیرا با همان حدت و جدیت آنرا نمی‌پاید. و صنعت نگارش مبین انتخابی عمیق‌تر و حقیقی‌تر، مبین ما بعد الطبیعه‌ای تاریک و مبهم، مبین رابطه‌ای اصیل‌تر با جامعه معاصر است. وقاحت و پرده‌داری، تلخ‌کامی و بدبینی مضمونی که نویسنده برگزیده است هر چه هم شدید باشد، صنعت داستان نویسی قرن نوزدهم تصویری اطمینان بخش از طبقه بورژوازی در نظر خواننده فرانسوی ترسیم می‌کند.

حقیقت آنکه نویسندگان ما این صنعت را از پدران خود به ارث برده‌اند، اما اصلاح و تکمیل آن با خودشان بوده است. ظهور آن، که به آخرین سالهای قرون وسطی می‌رسد، مقارن است با بروز نخستین تفکرات انعکاسی در زمینه داستان نویسی و آگاهی نویسنده از هنر خود. در آغاز، نویسنده قصه می‌گفتی آنکه پای خود را به میدان بکشد و یا درباره کار خود بیندیشد، زیرا مضامین قصه‌هایش همه تقریباً بر اساس فرهنگ عامه

۱- *Technique* یا «شیوه پرداخت». سارتر سالها پیش از نوشتن «ادبیات چیست»، در تندی بر «خشم و هیاهو»، اثر فاکنر، می‌گوید: «شیوه پرداخت داستان همیشه مبین بیش‌ما بعد طبیعی داستان نویسی است. پس وظیفه اصلی منتقد پیش از ارزیابی آن، بازیابی این است.»

۲- برای توضیح معنای «تفکر انعکاسی» رجوع شود به ذیل صفحه ۱۱۵.

یا لااقل روایات مردم بود و نویسنده به همین بس می کرد که آنها را مدون کند. خصوصیت اجتماعی مطلبی که او می پرداخت و نیز این نکته که آن مطلب پیش از آنکه مورد توجه او قرار گیرد وجود داشته است به نویسنده جنبه «واسطه» می بخشید و همین امر کافی بود تا عمل او را توجیه کند: نویسنده کسی بود که زیباترین داستانها را می دانست و آنها را به جای آنکه شفاهاً نقل کند به رشته تحریر می کشید. نویسنده کمتر دست به خلق و ابداع می زد، بیشتر می پرداخت و می آراست. او مورخ افسانه‌ها بود. اما هنگامی که خود دست به کار ساختن قصه‌هایی زد که منتشر می کرد آنگاه خویش را در برابر دید: هم تنهایی تقصیر آمیز خود را کشف کرد و هم «عدم موجبیت» توجیه ناپذیر آفرینش ادبی را، یعنی ذهنیت و درون‌گرایی آنرا. برای پنهان کردن اینها از دیده دیگران و از دیده خود، برای تثبیت کردن حق‌نویسندگی خود، خواست که به ابداعات خود ظاهری حقیقی بدهد. چون توانائی آنرا نداشت که برای حکایات خود آن جسمیت و کدورت تقریباً مادی را نگه دارد که مشخصه حکایات زاده تخیل مردم بود باری و انمود کرد که این قصه‌ها ساخته ذهن او نیست بلکه یادبودها و خاطرات شخص دیگری است. بدین منظور، نویسنده در لباس نقال احادیث شفاهی در کتاب‌های خود ظاهر می شد و ضمناً جمعی شنونده خیالی را وارد داستان می کرد که نماینده خوانندگان واقعی او بودند. از جمله قهرمانهای کتاب «دکامرونه»^۱ که «غریب افتادگی» موفت

۱ - Décaméron - این کلمه که در اصل به معنی دهه روزه است به قصه

یا قصه‌هایی گفته می‌شود که ماجرایش در مدت ده روز اتفاق افتد. در اینجا مراد کتاب مشهور بوکاچیو نویسنده ایتالیائی است که میان سالهای ۱۳۵۰ و ۱۳۵۵ تدوین یافته است. داستان این است که در گرما گرم طاعون ۱۳۴۸ ایتالیا هفت دختر و سه پسر در کلیسائی ملاقات می‌کنند و قرار می‌گذارند که

آنها به نحو عجیبی مانند وضع کشیشان روشنفکر است و به نوبت در نقش نقال و شنونده و منتقد ظاهر می‌شوند.

بدینگونه، پس از دوران رئالیسمی عینی و مابعدطبیعی که در آن، کلمه‌های قصه در حکم خود اشیائی است که این کلمه‌ها بر آنها دلالت می‌کند، دورانی که در آن جوهر قصه همان جهان بیرونی است، زمان ایدئالیسمی ادبی فرامی‌رسد که در آن کلمه دارای هستی نیست مگر در دهانی یا در زیر قلمی و ماهیتاً به‌گونه‌ای راجع می‌شود که کلمه فقط معرف وجود اوست، زمانی که در آن جوهر قصه همان ذهنیتی است که جهان بیرونی را ادراک می‌کند و می‌اندیشد و داستان نویس به جای آنکه خواننده را مستقیماً باشیئی مدرک در تماس قرار دهد به واسطه بودن خود اشعار یافته است و این را در قالب نقالی خیالی متجسد می‌سازد.

از این زمان خصوصیت اساسی داستانی که به مردم عرضه می‌شود اینست که از پیش اندیشیده شده است، یعنی از پیش منظم و مرتب و پیراسته و روشن شده است، یا بهتر بگوئیم: خصوصیت اساسی داستان اینست که از خلال اندیشه‌هایی عرضه می‌شود که با «عطف به ماسبق» پرورده شده است. بدین سبب، در حالیکه زمان حماسه (که منشاء جمعی

برای فرار از طاعون به دهکده‌ای نزدیک فلورانس پناه برند. جوانان در این دهکده زندگی خوشی می‌گذرانند و هر روز یکی از آنها عنوان شاه یا ملکه می‌یابد و موضوعی را که هر کدام باید در آن باره قصه‌ای بگویند تعیین می‌کند. بدینگونه در مدت ده روز صدقه گفته می‌شود، و جوانان یازدهمین روز، که طاعون تخفیف یافته است، به شهر بازمی‌گردند. این کتاب شامل قصه‌های مختلف است که بیشترشان، چون قصه‌های هزار و یک شب، با عفت عمومی معهود سازگاری ندارد. هیچکدام از این قصه‌ها ابتکار نویسنده نیست، بلکه هنر بوکاچیو بازآفرینی قصه‌های کهن است. این شیوه که در مشرق زمین سابقه‌ای طولانی دارد در نویسندگان اروپائی قرنهای بعد تأثیر زیاد داشته است.

دارنده فردی) غالباً زمان حال است، زمان رمان تقریباً همیشه زمان گذشته است.

از بوگایو گرفته تا برسد به سروانتس^۱ و سپس به رمانهای فرانسه در قرن هفدهم و قرن هیجدهم، شیوه داستان نویسی پیچیده و بفرنج می شود و به صورت آش درهم جوشی درمی آید، زیرا در مسیر خود هجا و حکایت و تصویر سازی را برمی چیند و در خود جای می دهد:

چنانکه مثلاً در کتاب «شیطان لنگه»^۲، لوساز به منش های لایبرویر^۳ و کلمات قمار لاروشفو گو^۴ رنگ داستان می زند، یعنی آنها را بارشته نازک يك «ماجرای»^۵ بهم می پیوندد.

نویسنده در همان فصل اول ظاهر می شود، اعلام حضور می کند، خوانندگان را مخاطب قرار می دهد، به آنان عتاب و خطاب می کند، آنان را از حقیقت داستان خود مطمئن می سازد. این همانست که من «ذهنیت نخستین» می نامم. سپس، در ضمن ادامه داستان، قهرمان های درجه دوم که ناقل نخستین به آنها برخورد کرده است سر برمی آورند تا بانقل واژگون بختی های خود سیر ماجرا را قطع کنند: اینها «ذهنیت های دومین» اند که ذهنیت نخستین آنها را برپا می دارد و حفظ می کند. بدینگونه، بعضی

۱- صاحب کتاب «دکامرونه» (رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۹۹)

۲- صاحب کتاب «دن کیشوت» (رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۸۳)

۳- Le Diable boiteux - داستانی است هجائی (نوشته شده به سال

۱۷۰۷)، اثر لوساز نویسنده فرانسوی در قرن هیجدهم که در آثارش آداب و رسوم و اخلاق مردم زمان خود را تشریح می کند. (از کتابهای او «دیل بلوس» به فارسی ترجمه شده است.)

۴- رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۳۴

۵- رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۳۸

از داستانها در مرحله دوم مورد تفکر مجدد قرار می گیرند و به محك عقل زده می شوند.

شیوه داستان نویسی به صورت نامه های مسلسل^۱ جز قسمی از آنچه گفتم نیست. در اینجا نامه عبارت است از روایت ذهنی يك رویداد و دلالت بر وجود کسی می کند که آنرا نوشته است و آن کس هم بازیگر صحنه است و هم ذهنیت شاهد صحنه. و اما خود رویداد، هر چند تازه باشد، از پیش مورد تفکر مجدد قرار گرفته و واضح شده است: نامه همیشه مسبوق بر فاصله زمانی است میان امر حادث (که متعلق به گذشته نزدیک است) و روایت آن که در زمانی بعد و در لحظه فراغت انجام گرفته است.

خوانندگان هیچگاه از رویداد داستان دستخوش حیرت و آشفتگی نمی شوند. یعنی اگر هم ناقل در لحظه ای که داستان را می ساخته است از واقعه شگفت زده شده باشد باری شگفتی خود را به خوانندگان «انتقال» نمی دهد، بلکه فقط آنرا «گزارش» می دهد. و اما رمان نویس چون مطمئن است که تنها واقعیت کلمه در گفته شدن آنست و چون در قرن ادب زندگی می کند، قرنی که در آن هنوز آداب سخن گفتن وجود دارد، پس سخن گویان را وارد کتابش می کند تا بدین وسیله کلماتی را که در آن کتاب خواننده می شود توجیه کند. اما چون شخصیت هائی را که کارشان سخن گوئی است به هر حال به وسیله کلمه ها تصویر می کند نمی تواند خود را از «دور باطل» نجات دهد.

۱- مثلا رمان معروف «روابط خطرناک»، اثر کودرلو دولاکلو (نویسنده فرانسوی در قرن هیجدهم) که با نام «گزند دلبنگی» توسط عبدالله توکل به فارسی ترجمه شده است.

این امر به عکس دور باطل سو در تالیست‌هاست که می‌کوشند تا نقاشی را بوسیله نقاشی منهدم کنند. اینجا عرض رمان نویسی آنست تا بوسیله ادبیات برای ادبیات اعتبار قراهم آورد.

البته نویسندگان قرن نوزدهم هم خود را مصروف نقل رویداد کرده‌اند و کوشیده‌اند تا بخشی از طراوت و خشونت واقعه را بدان باز گردانند. اما غالب آنان همان صنعت (تکنیک) ایدئالیستی را به کار برده‌اند که کاملاً بر ایدئالیسم بورژوائی منطبق بود. نویسندگانی چون بار به دور-ویلی^۱ و فرومانتن^۲ با همه اختلافی که باهم دارند پیوسته از این صنعت استفاده می‌کنند. مثلاً در کتاب «دومینیک» ذهنیتی نخستین دیده می‌شود که ذهنیت دوم را استوار می‌دارد و این دومی به نقل داستان می‌پردازد. در هیچ کجا این شیوه آنچنان آشکار نیست که در آثار مویاسان. سازمان داستانهای او تقریباً تغییرناپذیر است؛ نخست شنوندگان معرفی می‌شوند که معمولاً جمعی از اعیان خوش محضر عالی مشرب‌اند که پس از صرف شام در تالاری گرد آمده‌اند. شب است، شب که همه چیز را محو و متفرق می‌کند، هم خستگی‌ها وهم شهوات را. ستمکشان خفته‌اند و سرکشان نیز. جهان مدفون شده است و قصه جان می‌گیرد. تنها، در جایی از نور که محصور به «نیستی» است، همین جمع نخبگان وجود دارند که شب زنده داری می‌کنند و به اجرای تشریفات خاص خود می‌پردازند. اگر میان آنان دسیسه‌ها و زدو بندهایی هم باشد، در این باره دم نمی‌زنند. وانگهی خواهش‌ها و خشم‌ها خاموش شده‌اند؛ این مردان و این

۱- رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۸۳

۲- Fromentin - اوزن فرومانتن - نقاش و نویسنده فرانسوی در قرن

نوزدهم، صاحب رمان معروف «دومینیک» (Domalique)

زنان مشغولند تا فرهنگ خود را و سکناات و اطوار خود را «حفظ کنند» و خود را در اجرای آداب معاشرت «بازشناسند». اینان تصویری از نظم و انضباط را در مطبوع‌ترین صور خود نمایان می‌سازند؛ آرامش شب و خاموشی شهوات همه دست به دست هم داده‌اند تا بورژوازی تثبیت شده آخر آن قرن را که می‌پندارد که دیگر هیچ واقعه‌ای در جهان روی نخواهد داد و به جاودانگی سازمان سرمایه‌داری ایمان دارد ممثل و مجسم کنند. در اینجا راوی وارد صحنه می‌شود: مردی است مسن که «بسیار دیده و بسیار خوانده و بسیار به خاطر سپرده است»؛ تجربه اندوز حرفه‌ای است: پزشک یا نظامی یا هنرمند یا زنباره (دون ژوان). به آن لحظه از زندگی رسیده است که، بنا بر روایت اساطیری معتبر و مطبوعی، آدمی از پای بند شهوات به در آمده است و بر شهواتی که در گذشته داشته است با روشن بینی و غمض عین می‌نگرد. دلش همانند شب آرام است. با نقل سرگذشتی که حکایت می‌کند از شر آن می‌رهد. اگر از آن رنج برده باشد، از رنج به گنج رسیده است. پس به این رنج بازمی‌گردد و آنرا در حقیقتش نظاره می‌کند، یعنی از دیدگاه جاودانگی. البته آشفتگی و آشوبی در میان بوده است، اما دیرزمانی از آن گذشته و فراموش شده است؛ بازبزرگان واقعه مرده‌اند یا ازدواج کرده‌اند یا تسلی یافته‌اند. بدینگونه، واقعه منقول بی‌نظمی کوتاه مدتی بوده که معدوم شده است. و اینک از دیدگاه تجربه و حکمت روایت می‌شود و از دیدگاه نظم به سمع قبول می‌افتد. نظم پیروزمی‌شود، نظم در همه جا هست، نظم موجود درباره بی‌نظمی بسیار کهنه معدوم به غور می‌پردازد، چنانکه گوئی آب را کد یک روز تابستانی یادچین‌هائی را که بر سطحش گذشته است حفظ کرده باشد. وانگهی آیا اصلاً آشفتگی و آشوبی در میان بوده است؟ حتی یادآوری تغییری ناگهانی ممکن بود موجب هر اس این اجتماع بورژوائی گردد. سردار یا پزشک هیچکدام

خاطرات خود را خام خام عرضه نمی کنند، بلکه تجاربی را شرح می دهند که شیره کشی شده است و به مجرد شروع به سخن ما را آگاه می کنند که بیان آنها متضمن نتیجه ای اخلاقی است.

از ایزرو داستان مبتنی بر توضیح و تبیین است: هدفش اینست که بر اساس يك مثال، يك قانون در روانشناسی وضع کند. يك قانون یا، به گفته هگل، تصویری آرام و سکون بخش از تغییر و دگرگونی، و خود این تغییر و دگرگونی، یعنی جنبه فردی حکایت، مگر نه اینکه پندار و نمود است؟ در حدی که آنرا تبیین می کنند، در واقع معلول تام را به علت نام و نامنتظر را به منتظر و حادث را به قدیم کاهش می دهند. راوی بار ویدادهای زندگی بشری همان عملی را انجام می دهد که، به قول میرسون^۱، دانشمند قرن نوزدهم با پدیده علمی انجام می داده است: یعنی «مختلف» را به «مشابه» مبدل می سازد. و اگر راوی گاه گاه، از سر شوخ چشمی و موزیکو^{۱۵} بخواهد به داستان خود رنگی از اضطراب بزند، مقدار مجاز تبدیل ناپذیری دگرگونی را دقیقاً اندازه گیری می کند، مانند بعضی از داستانهای وهمی^۲ که در آنها نویسنده، در پشت امور تبیین ناپذیر، نظمی حاکی از علیت را القامی کند که باز آورنده نظام عقلانی به جهان است.

بدینگونه، از نظر داستان نویسی که مولود این اجتماع تثبیت شده است، تغییر و دگرگونی نوعی «نابوده» است، همچنانکه پرمانیدس^۳ عقیده

۱ - Mayerson - امیل میرسون - شیمی دان و فیلسوف فرانسوی

(۱۸۵۹-۱۹۳۵)

۲ - Fantastique

۳ - Parménide - از حکمای یونان پیش از عهد سقراط (۵۴۰ تا ۴۵۰

قبل از میلاد). پرمانیدس تغییر و تبدیل و حرکت را بکلی خطا و غیر واقع می پنداشت و در طبیعت قائل به سکون و دوام و ثبات بود.

داشت و همچنانکه کلودل^۱ دربارهٔ مسئلهٔ «بدی» چنین نظری دارد^۲. وانگهی به فرض اینکه دگرگونی روزگاری هم وجود داشته باشد هیچگاه جز اغتشاشی فردی در روحی ناهم‌رنگ جماعت نبوده است. امر بر این دایر نیست که در نظامی متحول و منحرك (جامعه، جهان)، تحرك‌های نسبی نظام‌های جزئی مورد مطالعه قرار گیرد، بلکه هدف اینست که تحرك مطلق يك نظام جزئی نسبتاً مجزا از دیدگاه سکون مطلق بررسی شود. این بدان معنی است که شاخص‌های مطلق برای تعیین و تشخیص این تحرك وجود دارد و در نتیجه این تحرك را در حقیقت مطلقش می‌توان شناخت.

در اجتماعی منظم که در بارهٔ ابدیت خود می‌اندیشد و آنرا با اجرای آداب و رسوم برپا می‌دارد، مردی شبح بی‌نظمی گذشته‌رازنده می‌کند، بداندروشنی و تابندگی می‌دهد، آنرا بازپورهای عتیق می‌آراید و، در آن لحظه که این شبح می‌خواهد اضطراب و خلجانی به‌پا کند، آنرا با حرکت عصای سحرآمیز از میان برمی‌دارد و سلسلهٔ جاودانی علل و قوانین را جانشین آن می‌سازد. در وجود این ساحر، که پس از فهم تاریخ و زندگی، خود را از قید هر دورها نده است و با معلومات و تجربیاتی که دارد خود را از مخاطبانش بالاتر قرار می‌دهد، می‌توان آن بالانشین

۱- Claudel - پل کلودل - شاعر و نمایشنامه نویس و محقق مشهور معاصر

فرانسوی (۱۸۶۸-۱۹۵۵).

۲- مفهوم عدم وجود بدی را نویسندهٔ دیگر فرانسوی (Daniel Rops)

چنین بیان می‌کند، «بدی حقیقتی بیرون از وجود بشر نیست، یعنی نتیجهٔ اراده‌ای مستقل از ارادهٔ انسان، مثلاً ارادهٔ اهریمنی که قدرتش با قدرت خدای نیکی (اورمزد) بديك اندازه باشد. بدی هیچ نیست مگر عدم، مگر فقدان، مگر استغفای انسان و ضامن اجرای خیانت‌های او: بدی هیچ نیست مگر عدم وجود نیکی».

اشراف منش را، که پیش از این درباره‌اش سخن گفتیم، تمیز داد.

هنگامی که مویاسان «لوهورلا» را می‌نویسد، یعنی هنگامی که از جنونی سخن می‌گوید که در آستانه آن قرار دارد، لحن کلام عوض می‌شود. زیرا که عاقبت چیزی - چیزی وحشت آور - در شرف وقوع است. مرد منقلب است، آشفته است؛ دیگر نمی‌فهمد، می‌خواهد خواننده را همراه خود به درون وحشتش بکشاند. اما عادت نگارش قدیم مستقر و مستحکم شده است: چون نویسنده فاقد صنعتی است که در خور دیوانگی و مرگ و ماجرا باشد نمی‌تواند در دل خواننده اثر کند.

اگر سخن ما درباره شیوه داستان‌نویسی مویاسان به‌درازا کشیداز آنست که این شیوه پایه صنعت داستان‌پردازی فرانسه را در عصر مویاسان و نسل قبل از او و نسل‌های بعد از او تشکیل می‌دهد. راوی درونی همیشه حاضر است. ممکن است او فقط تصویری انتزاعی باشد، حتی غالب اوقات مصرحاً مشخص نشده است، اما به هر صورت از خلال ذهنیت اوست که ما رویداد را مشاهده می‌کنیم. وقتی هم که به هیچ صورت آشکار نباشد نه از آنست که او را چون عامل بی‌اثر و بی‌مصرفی بوده از میان برداشته‌اند؛ از آنست که به صورت شخصیت دوم نویسنده درآمده است. نویسنده در برابر صفحه سفید کاغذ، می‌بیند که تخیلاتش مبدل به تجربه می‌شود، دیگر به نام شخص خود نمی‌نویسد بلکه به تقریر مردی پخته و جاافتاده می‌نویسد که شاهد حوادث منقول بوده است.

۱ - La Horla - رمانی است که مویاسان چند هفته پیش از اولین بروز

حالات دیوانگی خود نوشته است (ملخصی از این کتاب توسط شجاع‌الدین شفا

به فارسی ترجمه شده است.)

مثلاً دوده^۱ دارای روحیه ایست سراپا به رنگ نقال مجالس ادبی در آمده: سبک خود را به شاخ و برگهای زائد و بی بندوباریهای ظاهراً دوست داشتنی گفتگوهای محافل اشرافی می آراید، از درشگفتی و حیرت زدگی در می آید و شنوندگان خود را به ریشخند و سؤال و استیضاح می گیرد: «وای که «تارتارن»^۲ چقدر از رو رفت! می دانید برای چی؟ نه، صدسال هم نمی توانید حدس بزنید...»

حتی نویسندگان رئالیست هم که می خواهند مورخ عینی و واقع بین عصر خود باشند انگاره انتزاعی این شیوه را حفظ می کنند، یعنی در همه رمانهای آنها محیطی مشترك، ماجرائی مشترك هست که ذهنیت فردی و تاریخی نویسنده نیست، بلکه ذهنیت آرمانی و کلی انسان آزمایشگر است. نخست روایت به زمان گذشته انجام می گیرد؛ گذشته ای تشریفاتی و تصنعی برای ایجاد فاصله میان رویدادهای داستان و خوانندگان آن، گذشته ای ذهنی همتر از حافظه نقال، گذشته ای اجتناعی از آنرو که حکایت متعلق به تاریخی پایان نایافته که در حین تکوین باشد نیست، بلکه متعلق است به تاریخی پایان یافته و انجام گرفته.

اگر این مدعای ژانه^۳ را درست بدانیم که خاطره را از احیای روایی زمان گذشته می توان بدین طریق تمیز داد که احیای روایی زمان

۱ - Daudet - آلفونس دوده - داستان نویس فرانسوی در قرن نوزدهم، صاحب کتاب های «نامه های آسیاب من» و «قصه های دوشنبه» و جراینها. (غالب داستانهای او به فارسی ترجمه شده است.)

۲ - Tartarin de Tarascon - نام قهرمان کتابی از آلفونس دوده به همین نام. (این کتاب سالها پیش با عنوان «پهلوان شیرافکن» توسط احمد بیرشک به فارسی ترجمه شده است.)

۳ - Janet - پیر ژانه - روانشناس فرانسوی و از پایه گذاران روانشناسی تجربی در فرانسه (۱۸۵۹-۱۹۴۷)

گذشته رویداد را با طول زمانی خاصش تجدید می‌کند و حال آنکه خاطره، که بی‌نهایت قابل تراکم است، ممکن است بنا بر اقتضای وضع و حال در یک جمله یا در یک کتاب بیان شود، بر اساس این مدعا می‌توان گفت که رمان‌هایی از این دست - با فشردگی‌های ناگهانی زمان و به دنبال آن، گسترش‌هایی طولانی - کاملاً از نوع خاطره است. گاهی راوی برای تشریح یک لحظه مهم مدتها درنگ می‌کند و سخن را به درازا می‌کشد و گاهی از سر چندین سال به سرعت می‌گذرد و آنها را نادیده می‌گیرد: «سه سال گذشت، سه سال پر از محنت و اندوهباری...» ابائی ندارد از اینکه زمان حال قهرمان‌هایش را به وسیله زمان مستقبل روشن و واضح کند: «در آن لحظه تصور نمی‌کردند که این دیدار کوتاه چه عواقب شومی خواهد داشت!»؛ و از دیدگاه خود به خطا نرفته است، زیرا که این حال و آن آینده هر دو گذشته‌اند، زیرا که زمان خاطره خصوصیت یک جهتی و بازگشت‌ناپذیری خود را از دست داده است^۱، و می‌توان مسیرش را از پیش به پس یا از پس به پیش پیمود.

وانگهی خاطراتی که رمان نویس به ما عرضه می‌کند، یعنی خاطراتی پرداخت شده و مورد تفکر مجدد و ارزش‌یابی قرار گرفته، به ما آموزشی می‌دهند که آن‌ها قابل جذب است: احساسات و اعمال غالباً به عنوان نمونه‌های مشخصی از قوانین دل‌آدمی معرفی می‌شوند: «دانیل مانند همه جوانان...»، «تو به تمام معنی زن بود، از این لحاظ که...»، «آقای مرسیه این عادت مضحک را، که در افراد اداری بسیار دیده میشود، داشت که...» و چون این قوانین را نمی‌توان از طریق تعقل محض و به نحو «ما تقدم»

۱ - از خصوصیات «زمان» یکی اینست که بر روی «خط» جاری است.

یعنی به خط مستقیم پیش می‌رود و هرگز به عقب باز نمی‌گردد و حال آنکه در حافظه بازگشت زمان به عقب، با یادآوری حوادث گذشته، ممکن است.

استنتاج کرد و نه از راه مکاشفه دریافت و نه بر تجربه‌ای علمی (تجربه‌ای که کلیت متکرر داشته باشد) بنا نهاد، ناچار خواننده را به ذهنیتی رجوع می‌دهد که این دستورالعمل‌ها را از حوادث زندگی پرماجرایی به صورت استقرار به دست آورده است. در این معنی می‌توان گفت که غالب رمانهای فرانسوی در دوره جمهوری سوم - سن واقعی نویسندگان آنها هر چه هست، و علی‌الخصوص سن نویسنده هر چه کمتر باشد این خصوصیت بارزتر است - مدعی این افتخار است که به دست نویسندگان پنجاه ساله نوشته شده است.

در تمام این مدت، که چند نسل را در بر می‌گیرد، فضا از دیدگاه مطلق نقل می‌شود، یعنی از دیدگاه نظم. و آن بیان تغییر و تبدیلی است مختصر و محلی در نظامی ساکن و ثابت. نویسنده و خواننده هیچکدام اهل خطر کردن نیستند، هیچ بیمی از هیچ امر غیر مترقی در میان نیست؛ حادثه گذشته و بایگانی شده است و مدرک و مفهوم گردیده است. در اجتماعی تثبیت شده، که هنوز از خطراتی که تهدیدش می‌کند آگاه نیست، اجتماعی که برای پذیرفتن و هضم کردن تغییرات محلی خود دارای اخلاقی و ملاک ارزش‌هایی و نظام تبیین‌کننده‌ای است، اجتماعی که معتقد و مطمئن است که در ماوراء «کون تاریخی»^۱ جای دارد و هرگز واقعه مهمی دیگر روی نخواهد داد، در فرانسه‌ای بورژوازی که تا آخرین وجب خاکش به زیر کشت درآمده است و زمینش بادیوارهای چند صدساله شعبه شعبه شده است و در شیوه‌های صنعتی خود متحجر مانده است و بر بالش افتخار انقلاب کبیر تکیه زده است، هیچ صنعت دیگری در داستان نویسی قابل تصور و تعقل نیست. شیوه‌های نوی که خواسته‌اند وارد کنند فقط از نظر تحریک کنجکاوی اندک توفیقی به دست آورده‌اند و با اصلا عمر آنها از امروز

به فردا نرسیده است: آنها را نه نویسندگان طالب شده‌اند، نه خوانندگان، نه سازمان جامعه، نه اسطوره‌های آن.

از میان این شیوه‌ها ابتدا به ذکر شیوه عجیبی می‌پردازم که در آثار نویسندگانی چون ژیب^۱ و لآودان^۲ و آبل ارمان^۳ و دیگران، در اواخر قرن گذشته و اوایل قرن حاضر، با استعانت از سبک نمایش پدید می‌آید: رمان به شیوه محاوره نوشته می‌شود؛ توضیح حرکات شخصیت‌های داستان و شرح اعمال آنها با حروفی غیر از حروف متن و در بین الهالین قرار می‌گیرد. غرض مسلماً اینست که خواننده را، مانند تماشاگر به هنگام نمایش، همزمان با وقوع حوادث قرار دهند. این شیوه محققاً مبین رواج و تسلط هنر نمایش در جامعه شهر نشین و متمدن سال‌های نخستین قرن بیستم است. همچنین کوششی است به طرزی خاص برای رهایی از اسطوره ذهنیت نخستین. اما چون این شیوه را رها کرده و دیگر به آن بازنگشته‌اند خود تا اندازه‌ای نشان می‌دهد که آن راه حلی برای مسئله نبوده است. نخست آنکه استمداد از هنری همجوار، علامت ضعف است؛ دلیلی است بر اینکه در خود قلمرو هنری که به آن می‌پردازیم امکانات لازم وجود ندارد. دیگر آنکه نویسنده، با وجود این، از ورود به ذهنیات قهرمان‌هایش

۱ - Gyp - بانومی نویسنده از اعقاب میرابو، خطیب مشهور فرانسوی. از این نویسنده در حدود صد کتاب منتشر شده که مضمون آنها انتقاد از دنیا داران و سیاستمداران عصر است (۱۸۵۰-۱۹۳۲).

۲ - Lavedan - نویسنده فرانسوی و عضو فرهنگستان آن کشور، که مضمون بیشتر رمان‌هایش را از زندگی مردم پاریس گرفته است. از او چند نمایشنامه کم‌دی نیز به جای مانده است (۱۸۵۹-۱۹۴۰).

۳ - A. Hremant - نویسنده فرانسوی، هجاگرو ریخنندکننده اخلاق زمان خود و یکی از همکاران دست‌ورزیان فرهنگستان فرانسه. به سال ۱۹۲۷ به عضویت فرهنگستان پذیرفته شد ولی به سال ۱۹۴۴ از آنجا اخراج گردید و يك سال بعد به جرم همکاری قلمی با نازیها به حبس ابد محکوم شد. اما سه سال بیشتر در زندان نماند و دو سال پس از آزاد شدن درگذشت. (۱۸۶۲ - ۱۹۵۰)

خودداری نمی‌کند و خواننده را نیز همراه خود به آنجا می‌کشاند. با استفاده از شیوه‌های نمایش تنها کاری که می‌تواند بکند اینست که محتوای درونی این ذهنیات را در بین الهالین و باحروفی غیر از حروف متن شرح دهد، یعنی با سبک و شیوه‌هایی چایی که معمولاً در نمایشنامه‌ها برای راهنمایی کارگردان و توضیح صحنه به کار می‌رود. این کوشش عملاً دوامی نمی‌آورد. نویسندگان که دست به کار آن زده‌اند بطور مبهم احساس می‌کرده‌اند که می‌توان با نوشتن داستان به زمان حال، تجدیدی در زمان نویسی ایجاد کرد. اما هنوز نفهمیده‌اند که اگر نخست راه ورسم «توضیحی» را کنار فهند این تجدید ممکن نخواهد بود. کوشش جدی‌تر اقدامی بود برای وارد کردن شیوه گفتار درونی، اشنیتسلر^۱ در ادبیات فرانسه (در اینجا نظرم به گفتار درونی جویس^۲ نیست که مبانی مابعد طبیعی کاملاً متفاوتی دارد. می‌دانم که لاربو^۳ شیوه خود را به او منتسب می‌کرد، اما لاربو به گمان من از کتاب «شاخه‌های غار را بریده‌اند»^۴ و «مادموازل الس»^۵ بیشتر

۱ - Schultzer - آرتورا شنیتسلر - پزشک و داستان نویسی و نمایشنامه نویسی اتریشی (۱۸۶۲-۱۹۳۱).

۲ - Joyce - جیمز جویس - نویسنده بزرگ ایرلندی (۱۸۸۲-۱۹۴۱)، صاحب کتاب معروف «یولیسز» (Ulysses) که در آن، برای نخستین بار، شیوه گفتار درونی با موفقیت کامل بکار رفته است.

۳ - Larbaud - والری لاربو - شاعر و داستان نویسی و محقق مفاصل فرانسوی (۱۸۸۱ - ۱۹۵۷) از هواخواهان و مترجمان آثار جویس و از معرفان و مروجان شیوه گفتار درونی در فرانسه.

۴ - Les Lauriers sont coupés - نام رمانی است از آثار نویسنده فرانسوی ادوار دوژاردن (E. Dujardin - ۱۸۶۱-۱۹۴۹). شیوه گفتار درونی، برای نخستین بار در تاریخ، در این کتاب کوچک و گمنام (که در سال ۱۸۸۷ در ۴۲ نسخه منتشر شد و مورد توجه هیچکس قرار نگرفت) به کار برده شده است. جیمز جویس در سال ۱۹۰۲ بر حسب تصادف آن را در دکای دیدو خرید و خواند و ده پانزده سال درباره این شیوه اندیشید تا عاقبت آن را به صورت کاملتری در کتاب «یولیسز» به کار گرفت.

۵ - Mademoiselle Elie - داستانی است با شیوه گفتار درونی اثر آرتور اشنیتسلر که به سال ۱۹۲۴ منتشر شده است.

الهام گرفته است). هدف رویه‌رفته اینست که فرضیه ذهنیت نخستین را تا نهایت پیش ببرند و ایدئالیسم را به حده مطلق برسانند تا به رئالیسم برسند.^۱ واقعیتی که بی واسطه به خواننده نشان داده می‌شود دیگر خود شیئی، درخت یا زیرسیگاری، نیست، بلکه همان ذهنی است که شیئی را می‌بیند. «امر واقع» جز «تصور» یا «تجسم ذهنی» نیست، اما این تصور و تجسم به صورت واقعیت مطلق درمی‌آید زیرا که آنرا به عنوان «معلوم بیواسطه»^۲ به ما عرضه می‌کنند. عیب این شیوه آنست

۱ - شیوه «گفتار درونی» (*Monologue intérieur*) یا «سیلان ذهن» را که امروز در ادبیات، خاصه در «رمان نو» رواج بسیار یافته و بر همه شیوه‌های دیگر پیشی گرفته است، چنین تعریف می‌کنند: بیان اندیشه به هنگام بروز و ظهور آن در ذهن پیش از پرداخت و تشکل. پس خواننده در درون ذهن کسی که گوئی با خود سخن می‌گوید قرار می‌گیرد، یعنی اعمالی را که او انجام می‌دهد و حوادثی را که بر او می‌گذرد در نمی‌یابد مگر با حضور مستقیم خود در جریان حالات ذهنی او. نه آنکه اندیشه او را بخواند (چنانکه روزنامه می‌خواند) بلکه در اندیشه او حضور می‌یابد، یعنی آنرا چنان حس می‌کند که گوئی اندیشه خودش است، اندیشه‌ای که خود را می‌جوید، که هنوز شکل نگرفته است، که نزدیک به خواب و خیال است، اندیشه‌ای که با خود سخن می‌گوید (چنانکه به هنگام خواب). به عبارت دیگر: اگر رابطه ذهن آدمی را با دنیای بیرون بوسیله این تصویر تجسم دهیم که دنیای بیرون «ضربه» ای به ذهن می‌زند. و ذهن واکنشی می‌کند و ضربه متقابلی به دنیای بیرون وارد می‌آورد، در این صورت گفتار درونی لحظه میان این دو ضربه است. بدین گونه، در شیوه گفتار درونی، رمان نویس (یا نقال) خاموش است و قهرمان رمان به جای او سخن می‌گوید. اما نه چنانکه مثلاً در دفتر یادداشت روزانه‌اش یا در کتاب خاطراتش، بلکه به صورت کسی که به جای نقل سرگذشت خود به «زمان گذشته»، آنرا در «زمان حال» می‌گذراند، یعنی وقایع در ذهنش می‌گذرد بی آنکه به زبان یا به قلمش جاری شود. پس خطایش به هیچکس نیست، حتی به خودش (از اینروه گفتار درونی، با «حدیث نفس» فرق دارد).

۲ - معلوم بیواسطه ذهن (= *Donnée Immédiate*) یعنی آنچه نفس مدرک بیواسطه درک می‌کند پیش از آنکه در آن دخل و تصرف به عمل آورد (و نیز مراجعه شود به توضیح دیل صفحه ۱۵۳).

که ما را در ذهنیتی فردی محبوس می‌سازد و بدین جهت به جهان و ارتباطات متقابل جوهرهای فردی، راه نمی‌یابد. عیب دیگر این روش آنست که رویداد و ماجرا را در «ادراک» رویداد و ماجرا مستحیل می‌کند. و حال آنکه خصوصیت مشترک رویداد و عمل اینست که از دسترس تصور و تجسم ذهنی به دور است؛ ذهن می‌تواند نتایج آنها را درک کند، اما نه حرکت مواج و زنده آنها را. و بالاخره بدون توسل به نوعی نیرنگ-بازی و ترفند نمی‌توان شط سبیل ذهن را به رشته‌ای از کلمات متوالی، ولو تغییر شکل یافته، مبدل ساخت. اگر کلمه به عنوان واسطه‌ای به کار رود دال بر واقعیتی که ذاتاً متعالی از حد کلام باشد چه بهتر؛ در این صورت کلمه خود فراموش می‌شود و ذهن را متوجه شیئی مدرك می‌کند. اما اگر کلمه خود به عنوان واقعیت روانی عرضه شود، اگر نویسنده به هنگام نوشتن بر آن باشد که واقعیتی متضاد و چند جانبه را به ما عرضه کند که در ماهیت عینی‌اش «نشانه» است (یعنی به عنوان چیزی که به بیرون از خود رجوع می‌دهد) و در ماهیت صوری‌اش «شیئی» است (یعنی به عنوان معلوم بی‌واسطه ذهن)، در این صورت می‌توان بر او ایراد کرد که طرف هیچک از این دو جنبه را نگرفته است و بنابراین از آن قانون معانی بیان، که می‌توان به صورت ذیل شرح داد، غافل بوده است؛ در ادبیات، یعنی قلمروی که در آن «نشانه» به کار می‌رود، نباید جز «نشانه» چیز دیگری به کار رود، و اگر واقعیتی که می‌خواهند بر آن دلالت سازند خود همان کلمه است باید آنرا به توسط کلمات دیگر به خواننده عرضه کرد. و نیز

۱- Intermonade - اشاره است به فلسفه لایب نیتس که جهان را مرکب از «موناد» (Monade) می‌داند، این کلمه را می‌توان به «جوهر فرد» ترجمه کرد. به نظر این فیلسوف هر چند این جوهرهای فرد مستقل‌اند و بر یکدیگر تأثیر نمی‌کنند و در و پنجره ندارند، که چیزی از آنها بیرون رود یا بر آنها وارد شود، ولی نیروی جوهر فرد که حقیقت اوست این خاصیت را هم دارد که مشتاق کمال است و «احوال جوهرهای مختلف با هم مقارنه و موافقت دارند.» و «تمثیل آن چنین است که دو ساعت را کاملاً بی‌عیب ساخته باشند و آنها را با هم مطابق ساخته و چنان كوك کرده باشند که تا ابد با هم کار بکنند.» لایب نیتس با وضع این قاعده از جبر و ارتباط در سته و مکانیکی اجتناب می‌کند.

می‌توان بر او ایراد کرد که چرا از یاد برده‌است که عظیم‌ترین ذخایر زندگی روانی «خاموش» اند.

از سر نوشت گفتار درونی همه با خبریم: چون به صورت یکی از «صناعات ادبی»، درآمد، یعنی وسیله انتقال شاعرانه زندگی درونی قرار گرفت (چه به‌عنوان سکوت و چه به عنوان کلام)، امروز «شیوه»‌ای است در شمار دیگر شیوه‌های داستان‌نویسی. این شیوه که به سبب افراط در ایدئالیسم حقیقی نیست و به سبب افراط در رئالیسم کامل نیست، کمال اوج و حاصل صنعت ذهنی در ادبیات است: در او به وسیله اوست که ادبیات امروز به وجود خود آگاهی یافته‌است؛ یعنی که ادبیات بر گذشته دو گانه‌است از صنعت گفتار درونی بسوی همین خارجی و بسوی صناعات ادبی. اما برای این منظور لازم بود که اوضاع و احوال تاریخی تغییر یابد.

لازم به گفتن نیست که امروزه رمان‌نویس بازم داستانهای خود را به «زمان ماضی» می‌نویسد. نه با تغییر دادن زمان فعل بلکه با دگرگون ساختن صنعت‌های داستان‌نویسی است که می‌توان خواننده را همزمان با وقوع ماجرای داستان قرار داد.

بدینگونه، در حالیکه ادبیات معمولاً در جامعه دارای وظیفه‌ای است متجانس و رزم‌آور، جامعه بورژوازی پایان قرن نوزدهم نمودار منظری بی‌سابقه است: اجتماعی کوشنده برگرد پرچم تولید، که از آن ادبیاتی صادر می‌شود که نه تنها نمایشگر آن نیست بلکه حتی از چیزی که مورد علاقه آن باشد سخن نمی‌گوید، با ایدئولوژی آن مخالفت می‌ورزد، «زیبا» و «بی‌ثمر» را یکی می‌داند^۱، از تجانس با جامعه سر باز می‌زند، حتی نمی‌خواهد که خواننده داشته باشد و، با اینهمه، در عمق عصبان

۱- غرض آنست که چون خاموش‌اند پس نمی‌توانند به «گفتار»، چه

درونی و چه بیرونی، درآمد.

۲- رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۷۷.

خود، از طریق عمیق‌ترین سازمانهای درونی خود و بوسیله «سبک» خاص خود، بازهم نمایشگر طبقات حاکم است.

نباید نویسندگان این دوره را شماتت کرد: آنان آنچه می‌توانستند کردند و در میان آنان چندتن از بزرگترین و پاك‌ترین نویسندگان ما را می‌توان یافت. از آن گذشته، چون هر يك از رفتارهای بشری جلوه‌ای از جهان را بر ما آشکار می‌سازد، رفتار آنان علیرغم خواست خودشان بر ثروت معنوی ما افزوده است، از آنرو که «عدم ضرورت» را به عنوان یکی از ابعاد نامتناهی جهان و به‌عنوان یکی از هدف‌های ممکن فعالیت آدمی به ما نمایانده است. و چون هنرمند هم بوده‌اند آثارشان حاوی دعوتی است نویدانه از آزادی همان خواننده‌ای که به تحقیرش تظاهر می‌کند.

این آثار اعتراض و انکار را به نهایت رسانده است، تاجایی که خود را هم انکار کرده است. در ورای کشتار کلمات، سکوتی سیاه را و در ورای قبول ارزش‌های مرسوم، آسمان تهی و برهنه تعادل‌ها را به ما نشان داده است. ما را فرامی‌خواند که با تخریب اساطیر و انهدام همه الواح ارزش‌ها در نیستی سر بر آوریم. در وجود آدمی، به جای رابطه‌ای خصوصی با عروج طلبی آسمانی و الهی، پیوندی نزدیک و پنهانی با «مطلق هیچ» کشف می‌کند. این ادبیات ادبیات دوره جوانی است، سنی که در آن نوجوان بیکار و بی‌ثمر و مسئولیت‌ناشناس که هنوز جیره خوار و سربار پدر و مادر است پول خانواده را ریخت و پاش می‌کند و در باره پدر به داوری می‌پردازد و شاهد انهدام دنیای محکمی که کودکی‌اش را پناه می‌داد می‌شود.

۱- رجوع شود به صفحه‌های ۱۲۱ و ۱۵۹، و نیز به توضیح کلمه «اباحه»

در ذیل صفحه ۱۶۴، و نیز به توضیح «فعل عبث» در ذیل صفحه ۱۹۲.

اگر به یاد آوریم که ، بنا بر گفته کایوا^۱ ، جشن عبارت از یکی از آن لحظات منفی است که در طی آن اجتماع اموالی را که گرد آورده است به باد می‌دهد و قوانین اخلاقی خود را زیر پا می‌نهد و برای لذت از خرج کردن خرج می‌کند و برای لذت از خراب کردن خراب می‌کند، آنگاه می‌بینیم که ادبیات در قرن نوزدهم ، در حاشیه اجتماعی زحمتکش که عشقی عارفانه به صرفه جوئی و پس انداز داشت، جشن بزرگی است شکوهمند و شوم، دعوتی است به سوختن در آتش بی اخلاقی‌های مجلل، در آتش شهوات، تابعد مرگ. چون در سطور آینده شرح دهم که ادبیات آن زمان تکامل دیررس و غایت آمال خود را در سوررئالیسم پیرو تروتسکی^۲ خواهد یافت آنگاه وظیفه‌ای که آن ادبیات در اجتماعی کاملاً در بسنه بر عهده داشت بهتر درك خواهد شد: آن ادبیات در حکم دریچه اطمینان بود. آخر از جشن دائم تا انقلاب دائم راه دوری نیست.

با اینهمه قرن نوزدهم برای نویسنده قرن قصور و انحطاط بوده است. اگر نویسنده به جای آنکه به طبقه بالا رو کند به طبقه پائین رو می‌آورد و اگر محتوایی به هنر خود می‌داد، می‌توانست با وسائلی دیگر و بر اساس طرحی دیگر کار پیشروان خود را دنبال کند. در این صورت در کار گذراندن ادبیات از مرحله نفی و انتزاع به مرحله سازندگی عینی و انضمامی شرکت می‌داشت و در عین حال آن استقلالی را که قرن هیجدهم برای ادبیات به دست آورده بود و دیگر موضوع بازگرفتن آن در میان

۱ - Callotz - روژه کایوا - محقق معاصر فرانسوی (متولد ۱۹۱۳)

صاحب کتابهای متعددی در زمینه هنر، زیبایی‌شناسی، جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، شعر، نمایش، داستان، اخلاق، سیاست و غیره.

۲ - گروه عمده‌ای از سوررئالیست‌ها، خاصه در سالهای ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۰،

طرفدار تروتسکی بودند و بالاخص نظریه او را در مورد انقلاب دائم، ترویج و تبلیغ می‌کردند (تروتسکی کتاب معروفی به این نام نوشته است).

نبود حفظ می‌کرد و ادبیات را از نو جزئی از اجزاء هیئت اجتماع می‌ساخت و با ایضاح و حمایت از احقاق حقوق پروتاریا ماهیت هنر نگارش را می‌شکافت و در می‌یافت که نه تنها میان آزادی صوری اندیشیدن و دمکراسی سیاسی بلکه میان جبر مادی انتخاب انسان به عنوان موضوع مداوم تفکر و دموکراسی اجتماعی نیز تطابق و تقارن هست و بدینگونه سبک نگارش اودارای صلابتی درونی می‌شد زیرا طرف خطابش گروهی خوانندگان منقسم و از هم گسیخته می‌بود. با کوشش برای بیداری ذهن کارگران و در عین حال بایان بیداد بورژوایان برای بورژوایان آثارش می‌توانست منعکس کننده تمامی جهان باشد و بدینگونه خودوی می‌توانست بیاموزد که چگونه میان بخشندگی و دهش، که سرچشمه اصلی اثر هنری و دعوت بی‌قید و شرط از خواننده است، با اسراف و تبذیر که چهره مسخ شده آنست فرق بنهد و در این صورت تفسیر تحلیلی و روانی «طبیعت بشری» را و امی گذاشت^۱ و به ارزیابی ترکیبی «وضع بشری»^۲ می‌پرداخت. چه بسا که جمع این همه دشوار و بلکه محال می‌بود، اما نویسنده قرن نوزدهم ناشیگری کرد و بر خطا رفت. نمی‌بایست در کوششی بیهوده

۱- سارتر در جای دیگری گوید: «به نظر من طبقه بورژوا ، اذ لحاظ نحوه اندیشه ، بر مبنای امراری که در مورد تجزیه و تحلیل قضایا می‌ورزد ممکن است تعریف شود ، و در جامعه‌ای که تفکر تحلیلی بر آن حکمفرماست فرد آدمی ، یعنی این جزء جامد و تجزیه ناپذیر حامل طبیعت بشری ، چون نخود در کبسه نخود قرار دارد ، محدود و در بسته و ارتباط ناپذیر . (مقاله «آشنائی با دودان جدید» ، از کتاب «هنر مند و زمان او» ، ص ۲۲ و ۲۳) .

۲- سارتر معتقد است که : « اگر در هر فرد آدمی ماهیتی کلی و عمومی - که عبارت از طبیعت بشری باشد - نمی‌توان یافت ، در عوض کلیت و عمومیتی در وضع بشری وجود دارد . تصادفی نیست که متفکران امروز از وضع بشری بیشتر سخن می‌گویند تا از طبیعت او» (از کتاب «اگزستانسبالسم و اصالت بشر» ، ص ۵۷؛ نیز رجوع شود به مقدمه کتاب حاضر) .

به منظور گریز از هر گونه تعریف طبقاتی «قیافه بگیرد» یا بر کارگر نظر تفقد بیفکند؛ بلکه به عکس می‌بایست خود را بورژوائی در نظر آورد. مطرود از طبقه خود، بسبب اشتراك منافع، وابسته به توده‌های ستمکش. طه‌طراق و ابهت و سائل بیانی که کشف کرده‌است نباید ما را از این حقیقت غافل کند که او به ادبیات خیانت کرده است.

لیکن مسئولیت او از این حد بسی بیشتر است: اگر این نویسندگان در دل طبقات ستم‌دیده راهی یافته بودند شاید اختلاف دیدگاهها و تنوع نوشته‌ها بشان به سهم خود در میان توده‌های مردم موجد چیزی می‌شد که به شایستگی آنرا «جنیش» افکار می‌نامند. یعنی ایدئولوژی‌ای «درگشاده»، متناقض، دیالکتیکی. بی‌هیچ تردیدی مارکسیسم پیروز می‌شد؛ اما هزاران جلوه به خود می‌گرفت و هزاران زیر و بم تازه می‌یافت و ناچار می‌بود که مسلک‌های مختلف را در خود جذب و هضم کند و به روی اندیشه‌های نو «درگشاده» بماند.

اما می‌دانیم که چه پیش آمد: به جای صد ایدئولوژی فقط دو ایدئولوژی پا گرفت: یکی طرفداران پرودون^۱ که در «انترناسیونال»^۲ کارگری پیش از ۱۸۷۰ اکثریت داشتند و سپس بعلت شکست «کمون»^۳ از هم پاشیدند؛ و دیگر مارکسیسم که بر حریف پیروز شد، نه به سبب

۱- رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۷۷ شماره ۵.

۲- «انترناسیونال» به مجمع عمومی کارگران ملل مختلف اطلاق می‌شود که برای استیفای حقوق مشترک خود گرد آمده و با هم متحد شده‌اند. انترناسیونال اول در سال ۱۸۶۴ در لندن تشکیل شد و انترناسیونال دوم در سال ۱۸۸۹ در پاریس و انترناسیونال سوم بوسیلهٔ لندن در سال ۱۹۱۹ در مسکو و انترناسیونال چهارم بوسیلهٔ تورنوسکی در سال ۱۹۳۸.

۳- رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۷۴ شماره ۲.

آن نفی هگلی که هم‌نگهدارنده است و هم فراتر رونده^۱، بل به سبب اینکه یکی از ارکان «تعارض»^۲ را عوامل بیرونی بسادگی از میان برده بودند، هر چه در این باره گفته شود باز هم کم گفته شده است که این پیروزی بی‌افتخار برای مارکسیسم گران تمام شد؛ چون معارضی نداشت زندگی را باخت. اگر در میان دیگران و سرآمد دیگران می‌بود، اگر پیوسته مورد حمله قرار می‌گرفت و مردم دگرگون می‌شد تا غلبه کند و سلاح حریفان را به اختیار خود درآورد، آنگاه با نیروی روحانی یکسان می‌شد؛ اما چون نتواند به صورت کلیسای درآمد و در همان هنگام نویسندگان اشراف منش، هزاران فرسنگ به دور از آن، خود را نگهبانان روحانی انتزاعی ساختند.

آیا کسی شك خواهد کرد که من خود از همه جنبه‌های غیر کامل و همه موارد قابل تردید و تأمل این تجزیه و تحلیل‌ها بخوبی آگاهم؟ موارد مستثنی بسیار است و من از آنها غافل نیستم، اما برای شرح و تحلیل آنها کتاب قطوری لازم بود. پس به شرح فوری‌ترین و لازم‌ترین مسائل اکتفا کردم.

اما مهم‌تر از همه باید منظوری را که در اقدام به این کار داشته‌ام درک کرد. اگر کار مرا کوششی بدانند، ولو سطحی، برای تبیین و تحلیل مسائل جامعه‌شناسی، این کتاب معنای خود را بکلی از دست خواهد

۱ - رجوع شود به صفحه ۱۰۶ کتاب حاضر آنجا که سارتر می‌گوید: مسئله... عبارت است از نفی عینی و مشخصی که آنچه را که رد می‌کند به تمامی در خود نگه می‌دارد و سراپا به رنگ آن درمی‌آید. (و نیز به کلمه «دیالکتیک»

داد. همچنانکه در نظر اسپینوزا تصور پاره خطی مستقیم که حول یکی از دو انتهای خود به دوران در آید تصویری انتزاعی و باطل نخواهد بود اگر خارج از مفهوم ترکیبی و عینی و مشخص محیط دایره، که حاوی و مکمل و موجه کننده آن است، در نظر گرفته شود، همچنین اشارات و ملاحظاتی که در اینجا آمده است تعبدی و تصنعی خواهد بود اگر جز در چارچوب اثر هنری - یعنی در چارچوب دعوتی آزادانه و بی قید و شرط از آزادی انسان - قرار گیرد.

نمی توان بدون خواننده و بدون اسطوره چیز نوشت ، بدون خواننده معینی که زاده و پرورده مقتضیات تاریخی است و بدون اسطوره معینی از ادبیات که در زمینه بسیار پهناوری وابسته به درخواست های آن خواننده است. کوتاه سخن آنکه نویسنده، مانند همه مردمان دیگر، در موقعیت است.^۱ اما نوشته هایش، مانند همه طرح های دیگر بشری ، در عین حال هم متضمن این موقعیت است و هم آنرا مشخص می سازد و از حد آن برمی گذرد ، حتی این موقعیت را تبیین و تأسیس می کند، همچنانکه تصور دایره مبین و مؤسس تصور دوران پاره خط است .

در موقعیت بودن^۱ شرط اصلی و لازم آزادی است. توصیف و تشریح موقعیت لطمه ای به آزادی نخواهد زد. ایدئولوژی «ژانسیسم»^۲، قانون سه وحدت^۳، قواعد عروض، هیچیک هنر نیست^۴. از نظر هنر، اینها حتی

۱- برای درک مفهوم «در موقعیت بودن» رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۹.

۲- رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۳۸، شماره ۲.

۳- قانون سه وحدت ، که از شرایط اساسی نمایشنامه نویسی در یونان و روم قدیم و نیز در دوره کلاسیسیسم ادبیات اروپا (قرن هفدهم) بوده، عبارت است از : وحدت زمان (عدم تجاوز زمان حوادث از يك شبانه روز)، وحدت مکان (وقوع حوادث در مکانی معین و ثابت) ، وحدت مضمون (وابستگی همه حوادث فرعی به يك نقطه اصلی) .

نیستی محض‌اند، زیرا در هیچ موردی باختلاط ساده آنها نمی‌توان يك تراژدی خوب، يك صحنه خوب، حتی يك بیت خوب ساخت. اما هنر راسین می‌باید پرمبنای آنها ابداع شود؛ نه اینکه به آنها گردن نهد (چنانکه این را از روی حماقت گفته‌اند) و قید و بندهای لازم را از آنها به دست آورد، بلکه به عکس آنها را از نو ابداع کند و برای تقسیم‌بندی پرده‌های نمایش، برای قطعه‌بندی و قافیه‌بندی، برای اخلاق «پورروایال»^۱ و وظیفه تازه‌ای فائل شود که مختص راسین است، به نحوی که تشخیص این امر محال باشد که آیا او موضوع را در قالبی که زمان به او تحمیل کرده ریخته است و یا این «شیوه پرداخت» را حقیقتاً از آنرو برگزیده که موضوع اقتضای آنرا داشته است. برای درك آنچه نمایشنامه «فدر»^۲ نمی‌توانست باشد باید به همه دانش مردم‌شناسی رجوع کرد و برای درك آنچه «فدر» هست فقط باید آنرا خواند یا شنید، یعنی باید خود را آزادی مطلق ساخت و بخشش گرانه به بخشندگی هنرمند اعتماد کرد.

مثال‌هایی که آورده‌ایم فقط برای این بوده است که در دورانهای مختلف آزادی‌نویسندگان در موقعیت قرار دهیم و بوسیله حدود درخواست‌هایی که از او شده است حدود دعوتش را روشن سازیم و از طریق تصویری که خواننده از کار او دارد حدود لازم تصویری را که از ادبیات

۴ - اشاره نویسنده به شرایط نمایشنامه‌نویسی دوره کلاسیک فرانسه است و خاصه به تراژدی‌های راسین.

۱ - Port Royal - و مراد از اخلاق پورروایال همان اخلاق ژانسیستی است (رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۳۸، شماره ۲).

۲ - فدر (Phèdre) - که در صفحه ۱۴۴ نیز بدان اشاره شد - نمایشنامه‌ای است منظوم از آثار راسین و از بزرگترین تراژدی‌های دوره کلاسیک فرانسه (سال ۱۶۷۷).

ابداع می کند نشان دهیم. واگر راست است که ماهیت و جوهر اثر ادبی همان آزادی است که خود را کشف می کند و می خواهد که تماماً دعوتی از آزادی دیگر مردمان باشد، اینهم راست است که اشکال و صور گوناگون ظلم و ستم، بانهفتن این حقیقت از مردمان که آنان آزادند، تمام یا قسمتی از ماهیت اثر ادبی را از نویسندگان پنهان کرده است. بدینگونه آراه و عقایدی که این نویسندگان دربارهٔ حرفهٔ خود دارند به ناچار ابر و ناقص است. این آراه و عقاید همیشه حقیقتی در خود نهفته دارد، اما این حقیقت جزئی و منفرد چون بر سر آن درنگ کنند به خطا بدل می شود. و جنبش اجتماعی به ما امکان می دهد که توسانات تصور ادبی را درک و تعقل کنیم، هر چند که هر اثر خاص به نحوی از انحاء از حد همه استنباط هائی که می توان از هنر داشت برمی گذرد، زیرا که این اثر به لحاظی همیشه غیر مشروط و آزاد از هر جبری است، برای اینکه از نیستی سر برمی کشد و جهان را در نیستی معلق می دارد.

چون، علاوه بر این، مطالبی که وصف کردیم به ما امکان داده اند که نوعی دیالکتیک مفهوم ادبیات را ملاحظه کنیم نیز می توانیم - بی آنکه به هیچ روی داعیهٔ نوشتن تاریخ ادبیات داشته باشیم - تحرك این دیالکتیک را در قرون اخیر باز یابیم تا در آخر جوهر خالص اثر ادبی را - ولو به صورت آرمانی - و به موازات آن، نوع خوانندگانی را - یعنی اجتماعی را - که مستلزم آنست کشف کنیم.

من می گویم که ادبیات يك دورهٔ مشخص تاریخی هنگامی « با خود بیگانه » است که اولاً به مرحلهٔ هشجاری صریح و روشن نسبت به استقلال خود نرسیده باشد و ثانیاً تابع نیروهای عرفی (غیر روحانی) یا تابع یکی از ایدئولوژی های موجود بشود. یعنی، فی الجمله، هنگامی که خود را وسیله بینگارد نه هدفی نامشروط و نامقید. شك نیست که در

این صورت آثار ادبی، در فردیت خود، از حد این انقیاد و عبودیت بر می‌گذرند و هر يك حاوی توقعی نامشروط و نامفید می‌شود. اما این فقط جنبه مضمّن و مستتر قضیه است.

من می‌گویم که فلان ادبیات هنگامی انتزاعی است که اولاً هنوز بیشنی کامل درباره ماهیت و جوهر خود به دست نیاورده باشد و ثانیاً فقط اصل استقلال صوری خود را اعلام کند و موضوع اثر ادبی را در خور اهمیت نداند. از این نظر، قرن دوازدهم نمونه مشخصی از ادبیاتی غیر انتزاعی و «باخود بیگانه» به دست می‌دهد. غیر انتزاعی: از آنرو که ماده و صورت اثر ادبی باهم مخلوط و مشتبه می‌شوند؛ نویسندگی می‌آموزند تا درباره خدا بنویسند؛ کتاب آئینه جهان است از حیث آنکه جهان اثر ذات باری است؛ کتاب آفرینشی فرعی است در حاشیه آفرینشی عظیم؛ ستایش است، نشان فتح است، هدیه است، انعکاس محض است. وفي الحال ادبیات «باخود بیگانه» می‌شود. یعنی چون در هر صورت این ادبیات انعکاس هیئت اجتماع است، پس در حال «انعکاسیت غیر انعکاسی» باقی می‌ماند. بدین معنی که واسطه دنیای کاتولیکی می‌شود، اما برای کشیش روشن فکر همان «امر بیواسطه» باقی می‌ماند؛ جهان را تملك می‌کند، ولی به قیمت نابودی خود. لیکن چون تفکر انعکاسی جبراً باید در خود منعکس شود و گرنه خود با جهانی که در آن منعکس شده است نابود خواهد شد، سه مثالی که بر شمردیم بعداً حرکت تملك ادبیات را بوسیله ادبیات به ما نشان داد، یعنی استحالة آنها از حالت انعکاس در خود منعکس نشده و بیواسطه به مرحله واسطه در خود منعکس شده.

ادبیات که نخست غیر انتزاعی و باخود بیگانه است از طریق «نفی» خود را رهائی می‌دهد و به مرحله انتزاعی می‌رسد. به عبارت صحیح‌تر: ادبیات در قرن هیجدهم نفی انتزاعی می‌شود، سپس در پایان قرن نوزدهم

و آغاز قرن بیستم به صورت نفی مطلق در می آید. ادبیات در پایان این تحول، همه پیوندهای خود را با جامعه بریده است و حتی دیگر خواننده هم ندارد. پولان می نویسد: «همه کسی می داند که در روزگار مادونوع ادبیات هست: ادبیات بد که اساساً خواندنی نیست (ولی خواننده فراوان دارد) و ادبیات خوب که بی خواننده است.»

اما این خود نوعی پیشرفت است. در انتهای این انزوا و تشروری غرور آمیز، در پایان این انکار و استنکاف تحقیر آمیز از هرگونه تأثیر گذاری^۱، به مرحله انهدام ادبیات به دست ادبیات می رسیم: نخست آن جمله وحشتناک «اینها همه اش ادبیات است»^۲، سپس پدیده ای ادبی که همین پولان آنرا «تروریسم»^۳ می نامد؛ تروریسم تقریباً همزمان با تصور عدم ضرورت و اباحت^۴ طفیلی و همچون «وضع مقابل»^۵ آن پا می گیرد و سراسر قرن نوزدهم را طی می کند و هزاران عقد نکاح غیر عقلانی با آن می بندد و سرانجام اندکی پیش از آغاز جنگ اول جهانی از هم می پاشد. در تروریسم - یا بهتر بگوئیم در عقده تروریستی، زیرا که این در حکم چنبر مار است - می توان مشخصات ذیل را تمیز داد:

۱ - Paulhan - ژان پولان - داستان نویس و منتقد و محقق معاصر فرانسوی (متولد ۱۸۸۴) که سالها مدیر محله معروف H. R. F. بود و چند سال پیش به عضویت فرهنگستان فرانسه درآمد. اشاره سارتر به کتابی از اوست که در سال ۱۹۴۱ با عنوان «گل های تارک یا ترور در ادبیات» منتشر شده است.

۲ - Efficacité - رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۰۹.

۳ - رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۵۹، شماره ۲.

۴ - Terrorisme - حکومت ارباب و خشمونت و جنایت را گویند.

۵ - رجوع شود به صفحه های ۱۲۱ و ۱۵۹ و به توضیح ذیل صفحه های

۱۶۴ و ۱۹۲.

۶ - Antithèse - و برای درک مفهوم آن رجوع شود به واژه «دیالکتیک»

در لغتنامه پایان کتاب.

- ۱- انزجاری عمیق نسبت به «نشانه» من حیث هو ، انزجاری چنان عمیق که در همه احوال موجب میشود که شیئی مدلول را بر لفظ و کردار را بر گفتار و کلمه به عنوان شیئی را بر کلمه به عنوان دلالت ترجیح دهند ، یعنی در واقع شعر را بر نثر و آشفتگی خود بخود را بر تشکل .
- ۲- تلاش برای اینکه ادبیات ، تعبیری از تعبیرهای زندگی باشد ، بجای آنکه زندگی فدای ادبیات شود .
- ۳- بحران استعاره اخلاقی نویسنده ، یعنی شکست دردناک طفیلی‌گری . بدینگونه ادبیات بی آنکه يك دم ترك استقلال صوری خود را بخواهد تقی «صورت پرستی» می‌شود و مسئله محتوای اصلی خود را طرح می‌کند . امروز ما از حد تروریسم گذشته‌ایم و می‌توانیم به مدد تجربه حاصل از آن و به مدد تجزیه و تحلیل‌های پیشین خطوط اساسی ادبیاتی عینی و انضمامی و آزاد را ترسیم کنیم .

گفتیم که روی سخن نویسنده قاعدتاً با همه مردمان است ، اما بی‌درنگ یادآور شدیم که تنها چندتنی آثارش را می‌خوانند . از جدائی میان خوانندگان آرمانی و خوانندگان واقعی ، اندیشه کلیت انتزاعی زائیده می‌شود . یعنی نویسنده فرض را بر این می‌گذارد که در آینده‌ای نامحدود همواره همین مقدار خواننده محدود را خواهد داشت . افتخار ادبی مشابهت عجیبی به «رجعت‌ابدی»^۲ نیچه دارد : این مبارزه‌ای است

- ۱ - قول بر اصالت صورت اثر هنری نسبت به معنای محتوی در آن .
- ۲ - *Retour éternel* - عقیده فلسفی رواقیان ، که قبلاً در ادیان مشرق زمین رواج داشته و بعداً مورد توجه فلاسفه جدید خاصه نیچه قرار گرفته است ، مبنی بر اینکه پس از هر چند هزار سال (سال کیبر) سلسله وقایع و حوادث عیناً به مانند سابق تکرار می‌شود و این امر تا ابد ادامه می‌یابد . نیچه جنبه‌ای

با تاریخ؛ در هر دو مورد غرض از توسل به ابدیت زمان، کوشش برای جبران شکست در مکان است (رجعت ابدی «شریفزاده» در نظر نویسنده قرن هفدهم، ادامه ابدی محفل کوچک نویسندگان و خوانندگان خبره در نظر نویسنده قرن نوزدهم).

اما چون بخودی خود روشن است که تصور تکرار خوانندگان واقعی و فعلی در آینده، نتیجه‌ای که به بار می‌آورد، لااقل در خیال نویسنده، ادامه حذف و طرد قسمت اعظم آدمیان است، چون علاوه بر آن چنین تصویری در مورد ابدیت خوانندگانی که در آینده به وجود خواهند آمد مستلزم امتداد خوانندگان بالفعل است از طریق خوانندگانی که از آدمیانی فقط محتمل ساخته شده باشند، بنابراین کلینی که در عالم افتخار مورد نظر نویسنده است جزئی و انتزاعی است. و چون انتخاب خواننده از برخی جهات در انتخاب مضمون نوشته تأثیر می‌کند، پس ادبیاتی هم که هدفش و اندیشه تنظیم کننده‌اش کسب افتخار باشد ناچار باید انتزاعی بماند.

برعکس، مراد از «کلیت انضمامی»^۲ مجموع آدمیانی است که در جامعه‌ای معین و مشخص می‌زیند. اگر روزگاری عدد خوانندگان نویسنده تا حد این مجموع وسعت یابد مستلزم این نخواهد بود که نویسنده لزوماً انعکاس نوشته خود را به زمان حال محدود کند، بلکه به جای ابدیت انتزاعی افتخار که رؤیای ناممکن و میان‌تهی مطلق طلبی است زمان انضمامی^۲

← اخلاقی به آن می‌دهد؛ هر لحظه از زندگی فقط پدیده‌ای گذرنده نیست، بلکه ارزشی ابدی دارد، از آن رو که در گذشته روی داده است و در آینده نیز، به دفعات پیشمار، تکرار خواهد شد.

Honnête homme - ۱

۲- انضمامی (= concret) در مقابل «انتزاعی» (= abstrait) -
در این کتاب، به مناسبت، گاهی آنرا به «عینی» ترجمه کرده‌ایم و گاهی به «غیر انتزاعی» (به لغتنامه آخر کتاب مراجعه شود).

و محدودی را برمی‌گزیند تا با انتخاب مضامینش آنرا معین و مشخص سازد و این زمان نه تنها او را از تاریخ جدا نمی‌کند بلکه حتی موقعیت او را در زمانی اجتماعی تعریف می‌کند. زیرا که هر طرح بشری، به صرف طرح بودنش، آینده‌ای را مجزا و مشخص می‌سازد؛ اگر من اقدام به بذرافشانی کنم طرح يك سال انتظار را پیشاپیش در آینده می‌افکنم؛ اگر ازدواج کنم اقدام من سراسر زندگی ام را ناگهان در برابرم می‌افرازد؛ اگر وارد سیاست شوم آینده‌ای را در گرو آن می‌گذارم که تا پس مرگ من نیز کشیده خواهد شد.

در مورد نوشته نیز چنین است. و حتی همین امروز، در زیر نقاب زرین جاودانگی که آرزو کردنش باب‌روز است، فروتنانه‌ترین و عینی‌ترین داعیه‌ها را می‌توان یافت: «خاموشی دریا»^۱ برای این قصد بود تا فرانسویانی را که از طرف دشمن به همکاری دعوت می‌شدند به رد دعوت وا دارد. پس تأثیرش و بالنتیجه دایره خوانندگان بالفعلش ممکن نبود تا پس از جنگ کشیده شود. کتاب‌های ریچارد رایت^۲ تا هنگامی زنده‌اند که مسئله سیاهان برای ایالات متحده آمریکا مطرح باشد. پس سخن بر سر این نیست که از بقا و خلود چشم‌پوشد. به عکس، خود اوست که تکلیف خود را در این باره روشن می‌کند. یعنی هرچه نوشته‌هایش بیشتر اثر کند نامش بیشتر زنده می‌ماند. سپس نوبت به مقام افتخاری و به دوره بازنشستگی می‌رسد. امروز، چون می‌خواهد از تاریخ بگریزد، مقام افتخاری و دوره بازنشستگی‌اش از فردای روزمرگش آغاز می‌شود و حتی گاهی در زمان حیاتش.

۱- رجوع شود به صفحه ۱۰۷ کتاب حاضر و توضیح ذیل آن.

۲- برای توضیح بیشتر رجوع شود به صفحه ۱۱۶ به بعد کتاب حاضر.

بدینگونه، گروه خوانندگان عینی در حکم پرسش «زنانه»^۱ عظیمی است، انتظار سراسریک اجتماع است که نویسنده می‌خواهد آنرا دریابد و بر آورد. اما برای حصول این منظور باید که خوانندگان آزادی پرسش داشته باشند و نویسنده آزادی پاسخ. این بدان معناست که در هیچ مورد نباید پرسش‌های یک گروه یا یک طبقه بر پرسش‌های گروه‌ها و طبقات دیگر سرپوش‌گذارند، و گرنه دوباره گرفتار انتزاع خواهیم شد.

حاصل کلام آنکه ادبیات بالفعل با جوهر تام خود همسنگ نخواهد شد مگر در جامعه‌ای بی طبقات. تنها در چنین جامعه‌ای نویسنده می‌تواند دریابد که هیچ اختلافی از هیچ نوع میان موضوع ادبیات و خواننده ادبیات وجود ندارد. زیرا موضوع ادبیات همیشه مسئله انسان در جهان بوده است. منتهی تاهنگامی که خوانندگان بالقوه گوئی دریای تیره‌ای برگرد ساحل کوچک و درخشان خوانندگان بالفعل تشکیل می‌داد نویسنده در معرض این خطر بود که منافع وهموم بشر را با منافع وهموم گروه کوچک ممتاز و مرفهی خلط و مشتبه کند.

اما اگر گروه خواننده با بشر کلی انضمامی یکی می‌شد آنگاه حقیقتاً نویسنده می‌بایست دربارهٔ جمیع بشریت بنویسد. نه دربارهٔ بشر انتزاعی همهٔ دورانها و برای خواننده‌ای بی‌زمان، بلکه دربارهٔ جملگی بشر دوران خود و برای معاصران خود. وفي الحال، تعارض ادبی از میان ذهنیت تغزلی و گزارش عینی برداشته می‌شد. آنگاه نویسنده که با خوانندگان خود در ماجرائی مشابه درگیر بود و مانند آنان در جماعتی ناگسیخته می‌زیست، هنگام سخن گفتن از آنان از خودش سخن می‌گفت و هنگام سخن گفتن از خود از آنان. و چون دیگر هیچگونه غرور اشرافی و اداورش

۱- مراد جنبهٔ انفعالی و تأثیرپذیری است. رجوع شود به صفحهٔ ۱۱۲

نمی‌ساخت تا انکار کند که در موقعیت است، پس درصدد بر نمی‌آید تا از فراز زمان خود پرواز کند و در برابر ابدیت از آن گزارش دهد. بلکه چون موقعیتش کلی و جهانی بود، خشم‌ها و امیدهای همه آدمیان را بیان می‌کرد و ازین طریق تماماً زبان حال خود را می‌گفت، یعنی نه به مثابه آفریده‌ای ماوراء طبیعی (مانند کشیش روشن‌فکر قرون وسطی) یا به مثابه حیوانی برای روانشناسی (مانند نویسندگان کلاسیک) و نه حتی به مثابه موجود انتزاعی اجتماعی، بلکه همچون تمامیتی که از خلاء در جهان سر بر می‌کشد و در وحدانیت تجزیه‌ناپذیر «وضع بشری» همه این نظام‌ها را در خویشتن گرد می‌آورد. آنگاه ادبیات حقیقت‌کاری در زمینه مردم‌شناسی،^۱ به معنای کامل کلمه، می‌شد.

بدیهی است که در چنین جامعه‌ای نمی‌توان چیزی یافت که کوچکترین مشابهتی با افتراق میان امور عرفی و امور روحانی داشته باشد. در واقع چنانکه دیدیم این افتراق جبراً با «بیگانگی» انسان از خود و در نتیجه با «بیگانگی» ادبیات از خود ملازم است. تجزیه و تحلیلی که کردیم به‌مانشان داد که گرایش این افتراق همواره بسوی آنست که خوانندگان حرفه‌ای یا لاقل کتاب‌دوستان با سواد را در برابر توده‌های بی‌سواد نامتمایز قرار دهد و روشن‌فکر چه هواخواه خیر مطلق و کمال‌الهی باشد و چه مدعی زیبایی و حقیقت مطلق در همه حال همراه ستمگران است؛^۲ یاسگ نگهبان است یا دلفک: با اوست که هر کدام را می‌خواهد خود انتخاب کند.

۱ - Anthropologie = مردم‌شناسی یا انسان‌شناسی (در مقابل دجهان

شناسی، و خداشناسی)

۲ - رجوع شود به ذیل صفحه ۱۰۲، شماره ۱.

آقای بندا عصای دلقکی را انتخاب کرده است و آقای مارسل^۱ لانه سگترا. عقیده آزاد است، اما اگر روزگاری ادبیات امکان بهره‌وری از جوهر خود را بیابد، نویسنده آزاد از طبقه، آزاد از دسته‌بندی، آزاد از محافل ادبی، آزاد از زیادت‌ی افتخارات، آزاد از حقارت، به میان جهان و در میان آدمیان افکنده خواهد شد و آنگاه حتی مفهوم «روشنفکری» و «روحانی‌گری» تصور ناپذیر خواهد بود. وانگهی روحانیت همیشه بر ایدئولوژی منکی است و ایدئولوژی‌ها تا در حال ساخته شدن اند آزادی‌اند و چون ساخته شدند زور و ستم‌اند. پس نویسنده چون به خود آگاهی کامل نائل شود دیگر نگهبان و نگهدار هیچ قهرمان روحانی نخواهد بود، دیگر آن حرکت گریز از مرکز را که برخی از پیشینیانش به دستاویز آن روی از جهان برمی‌تافتند تا ارزش‌های مستقر را در آسمان سیاحت کنند نخواهد شناخت؛ خواهد دانست که کار او پرستش روحانیت نیست، بلکه فقط «روح بخشیدن»^۲ است.

روح بخشیدن یعنی بازساختن. و هیچ چیز برای روح بخشی و بازسازی وجود ندارد جز همین دنیای رنگارنگ و عینی، با سنگینی‌اش، با کدوری‌اش، با مناطق عمومی‌اش، با انبوهی قصه‌هایش، و با این «شر» شکست‌ناپذیری که آنرا می‌خابد و می‌فرساید بی آنکه هیچگاه بتواند آنرا نابود کند. نویسنده این دنیا را همانگونه که هست، خام خام، عرق‌ریز،

۱ - Marcel - به ظن قوی منظور گابریل مارسل فیلسوف و محقق و نمایشنامه‌نویس و موسیقی‌شناس معاصر فرانسوی است (متولد ۱۸۸۹) که به پیروی از کیر گگورد و پاسپرس تابع «اگزستانسبالم مسیحی» است و در آثار خود در بحث از روابط بشری بر وفاداری تکیه خاص می‌کند. مارسل سال‌ها منتقد تئاتری هفت‌نامه «اخبار ادبی» بود و اکنون عضو فرهنگستان علوم اخلاقی و سیاسی فرانسه است.

بویاک، روز روز، بازمی‌سازد تاسپس آنرا براساس آزادی به آزادی‌ها عرضه کند. پس ادبیات، در این جامعه بی‌طبقات، دنیای حاضر به خود خواهد بود، معلق در عملی آزاد و تسلیم به داوری آزاد همه مردمان، یعنی حضور به خود و انعکاسی جامعه‌ای بی‌طبقات. افراد این جامعه از طریق کتاب خواهند توانست مردم به ارزیابی گذشته و تعیین راه آینده پردازند، خود را و موقعیت خود را ببینند.

اما چون «تصویر»، حیثیت «مصور» را در گرو می‌گذارد، چون صرف ارائه خود آغاز دگرگونی آنست، چون اثر هنری - به اعتبار تمامیت توقعات و الزامات آن - توصیف ساده‌ای از زمان حال نیست بلکه محاکمه زمان حال است به نام آینده، چون هر کتابی متضمن دعوتی است، پس این حضور به خویش در حکم تجاوز از حدود خویش است. در این ادبیات، جهان به عنوان مصرف ساده مورد اعتراض قرار نمی‌گیرد، بلکه این اعتراض به حکم امیدها و شکنجه‌های کسانی که در آن ساکن‌اند صورت می‌پذیرد. بدینگونه ادبیات انضمامی، ترکیبی خواهد شد از «نقی»^۱ (به مثابه قدرت رهائی از «دریافت‌های بیواسطه»^۲) و از «طرح»^۳ (به مثابه زمینه سازی نظام آینده). ادبیات «جشن» خواهد شد و آئینه آتشی که هر چه در آن منعکس شود خواهد سوزاند و بخشش، یعنی ابداع آزادانه، ودهش.

اما برای اینکه ادبیات بتواند این دو جنبه آزادی را که مکمل یکدیگرند به هم پیوندد همین کافی نیست که آزادی بیان همه چیز به نویسنده عطا شود. علاوه بر آن، نویسنده باید برای مردمی بنویسد که آزادی تغییر همه چیز

۱ - رجوع شود به صفحه ۱۰۶ و صفحه‌های ۱۲۵ - ۱۲۴.

۲ - رجوع شود به ذیل صفحه ۹۰، شماره ۱.

۳ - Project - و برای درک مفهوم آن در فلسفه اگزیستانسیالیسم رجوع

شود به لغتنامه آخر کتاب.

را داشته باشند، و این، گذشته از لغای طبقات، به معنای امحای هر گونه استبداد است، و به معنای تجدید دائمی هیئت‌های نظارت و رهبری و واژگونی نظام اجتماع به محض تثبیت و تحجر. سخن کوتاه، ادبیات ذهنیت و نفسانیت جامعه‌ای است در حال انقلاب دائم.

در چنین جامعه‌ای، ادبیات از حد تعارض ذاتی میان گفتار و کردار برمی‌گذرد. البته در هیچ حال با عمل یکسان نخواهد شد؛ خطاست اینکه می‌گویند نویسنده برخواند گانش «عمل می‌کند». نویسندگان فقط آزادی‌های آنان را قرا می‌خوانند و برای اینکه کتابهایش تأثیری داشته باشند باید که خواننده با عزمی بی‌قید و شرط آنها را از خود بداند و به پای خود گذارد. اما در جامعه‌ای که پیوسته خود را باز می‌سازد و خود را محاکمه می‌کند و دگرگون می‌شود، ممکن است اثر مکتوب شرط اساسی عمل قرار گیرد، یعنی لحظه استشعار انعکاسی.

بدینگونه در جامعه‌ای بی‌طبقات و بی‌استبداد و بی‌سکون، ادبیات سرانجام به مرحله خود آگاهی می‌رسد: درمی‌یابد که صورت و معنی همسان‌اند و خواننده و مضمون نیز، و آزادی صوری گفتار و آزادی مادی کردار مکمل یکدیگرند و باید از یکی برای مطالبه دیگری استفاده کرد، و چون ترجمان ژرف‌ترین خواست‌های جمعی شود ذهنیت و نفسانیت شخصی را بهتر آشکار می‌سازد و از سوی دیگر وظیفه‌اش اینست که کلی انضمامی را برای کلی انضمامی بیان کند و غایتش اینست که آزادی مردمان را فراخواند تا اینان حکومت آزادی بشر را تحقق بخشند و برقرار دارند. مسلماً این هنوز در مرحله آرمان و تخیل است: می‌توان چنین جامعه‌ای را تعقل کرد، اما برای تحقق آن هیچ وسیله عملی در اختیار نداریم. اینقدر هست که این تخیل به ما امکان‌داد تا به یک نظر بینیم که با چه شرایطی ادبیات می‌تواند در کمال و خلوص خود تجلی کند. البته این شرایط امروز فراهم نیست، و همین امروز است که باید نوشت.

لغتنامه

در توضیح برخی از لغت های فلسفی و فنی کتاب

تذکر

اصطلاحاتی را که فقط يك بار در متن کتاب آمده است در ذیل صفحه‌ها معنی کرده‌ایم - پس در این لغتنامه اصطلاحاتی را شرح می‌دهیم که بیش از يك بار در متن کتاب به کار رفته باشد . علامت ← یعنی «رجوع کنید به» .

اباحه یا عدم ضرورت یا عدم موجبیت (gratuité) و فعل عبث (acte gratuit) ← ذیل صفحه ۱۶۴ و ۱۹۲ و متن صفحه ۱۵۹ و ۱۲۱ .

ادراك (Perception) - عمل ذهن که صورت اشیاء را در خود منتقل می‌کند و بدینگونه به آن علم می‌یابد . پس علم یا شناسائی (Connaisance) نتیجه ادراك است و حتی به عقیده برخی از فلاسفه با ادراك یکی است .

ادراك را نباید با احساس (Sensation) مشتبه کرد . احساس مقدم بر ادراك است ، یعنی نخست در عالم خارج چیزی هست ، سپس آن چیز بوسیله حواس پنجگانه احساس می‌شود و آنگاه ذهن این احساس را ادراك می‌کند . وانگهی ، احساس فقط وابسته به محسوسات است (یعنی چیزهایی که در حواس پنجگانه اثر می‌گذارند) و حال آنکه ادراك هم به محسوسات است و هم به غیر محسوسات . از اینروست که این رشد ادراك را بر چهار گونه می‌داند : احساس ، تخیل ، توهم ، تعقل .

اما به هر حال تفاوت میان احساس و ادراك تفاوت میان عینیت و ذهنیت نیست ، بلکه تفاوت میان عینیت نامشخص و عینیت مشخص است . فی المثل من در لحظه اول صدائی از عالم خارج می شنوم و در لحظه بعد صدای مشخص نغمه پرنندگان را می شنوم . لحظه اول احساس است و لحظه دوم ادراك .

ادراك مرکب (*Aperception*) عبارت از ادراك است و علم به ادراك . فی المثل من نغمه پرنندگان را می شنوم و می دانم که نغمه پرنندگان را شنیده ام (در مقابل ادراك بسیط که ناآگاهانه صورت می گیرد) . از اینرو ادراك مرکب با تفکر انعکاسی (یا شعور خود آگاه) قرابت نزدیک دارد (رجوع شود به لغت انعکاسی) .

اسطوره

(*Mythe*) - در معنای عادی کلمه : افسانه ای است که خود به خود و به صورت طبیعی پا گرفته باشد و اعتقادات جماعتی از مردم را نسبت به خدایان و دیگر شخصیت های فوق طبیعی یا به اصل و نسب و تاریخشان و به قهرمانان آن یا به منشاء و مبداء جهان تجسم و تجسد دهد . در معنای دقیق تر : اسطوره تجسم آرمانی آینده است ، یعنی تصویری عینی است (با شخصیت های عینی) از آگاهی انسان نسبت به آنچه فعلا در حیطه تسلط او نیست و باید در زمینه های اذطیبت یا جامعه که هنوز مهارت نشده است تحقق یابد . پس پرداختی ابتدائی است از تجاری واقعی ، و حال آنکه چهره (*Portrait*) تصویری عینی است از آگاهی انسان نسبت به آنچه فعلا در حیطه تسلط اوست . پس پرداختی ثانوی است از تجاری واقعی .

تفاوت اسطوره با مدینه فاضله (*Utopia*) در اینست که مدینه فاضله تجسم ذهنی و انتزاعی مردم روشنفکر است و حال آنکه اسطوره غریزه عمیق طبقات فرودست جامعه را نمودار می سازد ، و نیز در اینست که اسطوره را پیش از آنکه بدون شوبه کاری بنهند ، یعنی در آن می دینند و آثار اذطریق قصه ها و افسانه ها و با اجرای آداب و مراسم و مناسک زنده می دارند .

تفاوت اسطوره یا تمثیل (= سمبل *Symbol*) در ناخودآگاهی اسطوره و خودآگاهی تمثیل است .

با اسطوره‌سازی خصوصیات روان آدمی به اشیاء انتقال می‌یابد: دل سنگ خون می‌شود ، ابرسختن می‌گوید ، ستاره آدمیان را می‌نگرد ، به سوگ سیاوش همی جوشد آب ، کند چرخ نفرین به افراسیاب . این کار شاعرانه پیش از هر چیز کار بشر نخستین است که برداشت خود را از زندگی به صورت اسطوره بیان می‌کند: درموقع خسوف ازدهائی ماه رادردهان می‌گیرد . برای وزیدن باد فرشته‌ای گمارده شده . از نظر بشر نخستین این فرشته واقعا وجود دارد ، چنانکه اهریمن خدای بدیها . و سهم اساطیر در تکوین ادیان کم نیست .

اما برای ما اهریمن تمثیل بدیهاست . بدینگونه تمثیل اسطوره‌ای است که از مرحله ناخودآگاهی به جهان خودآگاهی آمده است . برعکس ، در مورد اسطوره آگاهی در کار نیست . اگرما اساطیر آدمیان نخستین را بصورت تمثیل می‌بینیم بدان سبب است که آنها را به مرحله آگاهی آورده‌ایم .

اما اسطوره سازی ، همه ، کار بشر نخستین نیست . در روزگار ما نیز شاعر زیرویم های روان را به اشیاء بیروح انتقال می‌دهد و با این کار بطور ناخودآگاه اسطوره می‌سازد . باید دانست که اسطوره در تماس یا تاریخ مدام از حالت اسطوره در می‌آید و به مرتبه تمثیل می‌رسد و این یکی از خصوصیات تفکر آدمی در عصر جدید است .

رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۲۲ ، شماره ۲ .

(*abstrakt* که گاهی آنرا اعتباری و حتی به اشتباه مجرد هم می‌گویند) - برای فهم این اصطلاح نخست «انتزاع» را معنی می‌کنیم : انتزاع (= *abstraction*) عبارت است از عمل ذهن که چیزی را جدا از چیز دیگری در نظر می‌گیرد حال آنکه درعالم واقع این دو از هم جدا نیست و حتی جدائی پذیر نیست . فی‌المثل طبیعت يك فرد یا ذات و ماهیت او یا انسانیت و حیوانیت او منفک از خصوصیات فردی او ، نیز و صورت شیئی

التزام
انتزاعی

جدا از ماده و رنگ و ابعاد آن همه از امور انتزاعی است .
 انتزاع یا شعور به مشابَهت و اختلاف آغاز می‌شود . انتزاع
 کردن یعنی خصوصیت مشترک چند شیئی یا خصوصیت معین یک
 شیئی را تشخیص دادن . انتزاعی هم به «مفهومی» که از طریق
 انتزاع (تفکیک) در ذهن حاصل شده باشد (و نه به تصور ذهنی
 آن) و هم به «کلمه» ای که بیان‌کننده آن باشد اطلاق می‌شود .
 پس صفات و کیفیات یک شیئی ، مثلاً شکل و رنگ و مزه و
 بوی آن ، همه انتزاعی است هر چند که محسوس به حواس
 ما باشد .

در مقابل انتزاعی لفظ « انضمامی » (= Concret)
 که آنرا «متحقق» و ندرتاً «عینی» هم می‌گویند و ما آنرا
 اغلب به «غیر انتزاعی» ترجمه کرده‌ایم (قرارداد - یک‌شیمی
 وقتی انضمامی است که همان گونه که هست و به تجربه دریافته
 شده است در نظر گرفته شود ، خواه در عالم خارج و خواه در
 تصور ذهن ، هر «امر واقع» (= fait) ، چه فیزیکی باشد
 چه روانی چه اجتماعی ، انضمامی است ، لیکن نسبت و رابطه
 آن با امری دیگر انتزاعی است . انضمامی جزئی و مفرد
 است و حال آنکه انتزاعی همیشه کلی است . این درخت ، آن
 اسب ، فلان انسان انضمامی است ولی «شبیته» و «حیوانیت»
 و «انسانیت» انتزاعی است . تصور ذهنی (به صورت احساس
 یا ادراک یا تصویر) ممکن است هم انضمامی باشد و هم انتزاعی ؛
 وقتی انضمامی است که شیئی را به همانگونه که در عالم خارج
 و به تجربه دریافته می‌شود در نظر بگیرند و وقتی انتزاعی
 است (و در این صورت آنرا «مفهوم» می‌گویند) که یکی از
 عناصر آن شیئی جدا از دیگر عناصر یا مفهوم کلی آن جدا از
 مصادیق منفردش در نظر گرفته شود .

سارتر در کتاب « هستی و نیستی » می‌گوید : « انضمامی

یعنی انسان در جهان » .

← انتزاعی

یا بازتابنده (réfléchi یا réflexif) صفت برای عمل ذهن که

انضمامی
انعکاسی

به خود بازمی‌گردد و درباره حالات و افعال خود می‌اندیشد تا بر آنها آگاهی یابد. این عمل اگر به صورت اندیشه باشد « تفکر انعکاسی » یا « رویت » (*réflexion*) و اگر به صورت آگاهی باشد « شعور انعکاسی » یا « استشعار انعکاسی » (*conscience réfléchie*) و نحوه عمل آن « تحلیل انعکاسی » (*analyse réflexive*) نامیده می‌شود. باید دانست که شعور از آنرو که همواره شعور به خویش هم هست پس همیشه شعور انعکاسی است، لیکن مرحله دیگری هم دارد، که آنرا می‌توان « انعکاس مجدد » نامید، و آن علم به شعور انعکاسی است. مرحله اول به تعبیر سارتر *conscience réfléchie* و مرحله دوم *conscience réflexive* نامیده می‌شود که شاید بتوان اولی را به شعور انعکاسی « و دومی را به استشعار انعکاسی » ترجمه کرد. (نیز رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۱۵).

ما قبل تجربی

انی
ایدئالیسم ←

(*Idéalisme*) - در فلسفه، آئینی که به موجب آن دنیای خارج واقعیتی ندارد مگر در اندیشه یا تصوری که ما از آن داریم. ایدئالیسم محض وجود دنیای خارج را یکلی منکر است، اما بر طبق ایدئالیسم کانت، دنیای خارج و اشیاء فی نفسه وجود دارند منتهی چون درك ذات و ماهیت اصلی آنها از حد تجربه ما بیرون است ناچار ما فقط « پدیدار » آنها را می‌شناسیم و بر اساس آن تصورات خود را نسبت به دنیای خارج بنا می‌کنیم. (در این معنی آنرا به « مذهب اصالت تصوری معنی » ترجمه کرده‌اند).

در اخلاق، شیوه زندگی و جهان بینی کسی که برای آرمان (ایدئال) هایش می‌زید و از منافع مادی که محرك اعمال عامه مردم است اعراض دارد. (در این معنی می‌توان آنرا به « آرمان پرستی » ترجمه کرد).

در هنر و ادبیات، آئینی که به موجب آن وظیفه هنر و ادبیات بازگویی یا تقلید واقعیت نیست، بلکه خلق دنیائی آرمانی است.

پرو این مسلک را ، در هر سه معنی ، « ایدئالیست » می گویند .

« ایدئالیسم » در مقابل « رئالیسم » است .
(رجوع شود به کلمه اخیر) .

ایدئولوژی

(*Ideologie*) - در ماتریالیسم تاریخی : مجموعه آراء و عقاید و تصورات و معتقدات (سیاسی، حقوقی ، نژادی، هنری، مذهبی، فلسفی) ویژه يك دوره از جامعه یا يك طبقه از جامعه. بنا بر این تعریف ، ایدئولوژی که امری است فرعی در مقابل « زیر بنا » قرار دارد که امری است اصلی .

در معنای وسیع تر کلمه که خاصه امروز در مارکسیسم رایج است : اندیشه نظری (تئوریک) که می خواهد بطور انتزاعی بر روی مصالح شخصی خود رشد و توسعه یابد ، اما در واقع، تعبیری است از امور اجتماعی ، خاصه امور اقتصادی جامعه، که صاحب ایدئولوژی از آنها غافل است یا لاقلمشیار نیست که اندیشه اش ساخته و پرورده آنهاست .

انگلس در کتاب « لودویک فوئر باخ » می گوید :
« ایدئولوژی یعنی مجموعه ای از افکار و تصوراتی که بالاستقلال زیست کنند و منحصرأ تابع قوانین خود باشند . این حقیقت که شرایط زندگی مادی آدمیان ، که جریان ایدئولوژی در دماغ آنان صورت می گیرد ، در تحلیل آخر سازنده و پرورنده این جریان است ، بکلی از نظر آنان دور می ماند ، والا فاتحه ایدئولوژی خوانده می شد . »

بار عاطفی

(*affektivité & résonance affective*) سارتر این کلمه را بجای *connotation* به کار می برد، که از قدیم در منطق مطلق بوده و امروز از مسائل مهم زبان شناسی است . برای توضیح مفصل باید به کتابهای زبان شناسی مراجعه کرد ، اما توضیح مجمل آنکه برای هر کلمه می توان سه گونه معنی شمرد : ۱- معنای لفظی (*dénotation*) ۲- معنای عاطفی (*connotation*) ۳- معنای شخصی (*évoation*) .

معنای لفظی کلمه ساده است ، همانست که بر مصداق

کلمه (شیئی خارجی) دلالت دارد و همانست که از طریق آن عمل زبان (ایجاد ارتباط) صورت می‌گیرد. مثلاً کلمه طلا بر شیئی طلا اطلاق می‌شود که فلزی است از عناصر بسیط، دارای رنگ زرد متمایل به سرخ و وزن مخصوص معینی و قابلیت ترکیب معینی که در ساختن سکه و زینت آلات به کار می‌رود. باید دانست که معنای لفظی کلمه فقط در زبان علم کاملاً مشخص و مصرح است و حال آنکه در زبان رایج روزمره کم و بیش به ابهام آمیخته است، اما نه چندان که مانع ارتباط گردد.

تعریف معنای عاطفی کلمه ساده نیست، خاصه از آنرو که هر منطقی و هر زبان‌شناس آنرا به گونه‌ای تعریف می‌کند. مثلاً همان کلمه طلا، از آنجا که در ساختن سکه به کار می‌رود، علاوه بر معنای مذکور، معنی یا معانی دیگری را هم به همراه می‌آورد که در واقع در حکم «تعیین ارزش» آنست؛ پشوانه، اسکناس، اندوخته، امکان قدرت، امکان خودآرایی و جز اینها. مثال دیگری این معنی را روشن‌تر خواهد کرد: کلمه «سیزده» يك معنای لفظی روشن دارد (سیزده ریال، سیزده تخم مرغ) و يك معنای عاطفی مبهم برای اشخاص خرافاتی (که آنرا فحس می‌دانند)، مثال دیگر: معنای لفظی سه کلمه «ابوی»، «پدر» و «بابا» یکسان است (از آنرو که مصداق آنها یکسان است) و حال آنکه معنای عاطفی آنها، لااقل در جوامع امروز ما، کاملاً متفاوت است.

و اما معنای شخصی کلمه عبارت است از تداعی‌هایی که در ذهن هر کس، به نحو متفاوتی، از شنیدن یا خواندن کلمه ایجاد می‌شود. این معنی از دو معنای دیگر مبهم‌تر است و چون جنبه فردی و شخصی دارد از مبحث علم بیرون است. برای مثال رجوع شود به آنچه سارتر درباره «تأثیر خفی» و «مکنون زندگی خصوصی شخص» می‌گوید (صفحه ۲۲ - ۲۱ کتاب حاضر). در بحثی که نویسنده از «فلودانس» می‌کند این هر سه معنی را به آسانی می‌توان یافت.

بیگانگی

یا باخود بیگانگی (alienation) — مقدمه مترجمان، صفحه سی و یک.

پیواسطه

(Immediat) — در موردی گفته می‌شود که میان نفس مدرك

(عالم) و شیئی مدرك (معلوم) واسطه‌ای موجود نباشد، مثلاً استعمار نفس به ذات خود که همان خود آگاهی است (رجوع شود به مقدمه مترجمان، ص ۳۱ و ۳۲).

در پدیدارشناسی، این لفظ در موردی گفته می‌شود که میان عالم و معلوم هیچ علم قبلی موجود نباشد که بتوان آنرا در حکم دریافت واقعی تجربه دانست.

دریافت پیواسطه (le donné) عبارت از دریافت یا معلومی است که خود به خود در ذهن موجود باشد (در مقابل معلومی که یا مداخله ذهن یا به مدد معلوم دیگری و پرورده شود).

پرولتاریا

(proletariat) — طبقه‌ای اجتماعی که در آمدش منحصرأ از طریق کارپدی تأمین می‌شود، مالک هیچ وسیله تولیدی نیست، ابزار کارش را ساخته و آماده تحویل می‌گیرد و حاصل کارش را، در ازای مزدی که کمتر از ارزش واقعی آنست، ساخته و آماده تحویل می‌دهد (در مقابل «بورژوازی» که صاحب ابزار کار است و از ارزش اضافی، کار پرولتاریا بهره می‌برد). بالاخص در مورد کارگران کارخانه‌های صنعتی گفته می‌شود.

پیش داوری

(préjugé) — عقیده و نظری که بدون قضاوت آگاهانه و توجیه عقلانی پذیرفته شده باشد. پیش داوری معمولاً منطوط و سقیم است. — کون تاریخی

تاریخیت

تحصلی (positiv) که آنرا محصل و محصل هم گفته‌اند) در موردی که دارای قطعیت علمی و ما بازای خارجی باشد (در مقابل «خیالی» و «موهوم» و «قرضی») گفته می‌شود.

فلسفه تحصلی (positivisme) آئین فلسفی اوستوگت و هیپولیت کن و استوارت میل و هربرت اسپنسر است که مابعدالطبیعه را نفی می‌کند و اساس شناسائی را بر امور واقع می‌نهد. به موجب این آئین، ساختمان ذهن و عقل انسان

چنان است که نمی‌تواند از حد تجربه حسی فراتر رود و شناسائی او، اگر بخواهد قطعی و مثبت باشد، فقط به اموری تعلق می‌گیرد که بتوان آنها را به توسط حواس بررسی کرد. وانگهی، ذهن بشر هرگز نمی‌تواند بر کنه حقیقت و بر علل واقعی امور دست یابد. پس عقل حکم می‌کند که استدلال ما بر تجربه مبتنی باشد و نه بر ادراک عقلانی و ماتقدم.

← حالت .

← اسطوره .

یا محکومیت بشری یا وضع بشری (*condition humaine*)
← مقدمه مترجمان، ص پانزده .

← اسطوره .

یا حلول یا قیام حضوری یا درون بودی (*Immanence*)
این کلمه و متضاد آن عروج (= *transcendance* که آنرا به تعالی و قیام حصولی و برون بودی و استعلاء هم ترجمه کرده‌اند) در معانی و موارد بسیار مختلف به کار می‌رود که در این مختصر جای بحث آنها نیست. بطور خلاصه می‌گوئیم که در لفظ حالت مفهوم «سکون» و «ثبوت» و «استقرار» مستتر است. حالت در اصل مصدری کلمه (*im-manere*) در زبان لاتین) یعنی ماندن در درون محدوده‌ای یا حصار یا دایره‌ای و تجاوز نکردن از مرز آن (و از همین روست که آنرا به «درون بودی» ترجمه کرده‌اند) و حال آنکه عروج یعنی بیرون رفتن از محدوده یا حصار یا دایره و تجاوز کردن از مرز آن. پس حالت به عبارت ساده‌تر یعنی «حضور شیئی در خود» و عروج یعنی «استعلاء شیئی از خود» (برای اطلاع بیشتر رجوع شود به بحث «حیث التفاتی» در مقدمه کتاب و نیز به توضیحی که درباره «وجود حضوری» و «وجود حصولی» در ذیل صفحه ۱۲ داده شده است) .

مسلك و وحدت وجود، (یا همه خدائی) خدا را «حال»

در جهان می‌داند و این چنان نظر اسپینوزا است که می‌گوید خدا علت حلولی، همه اشیاء است و نه علت بیرونی. به نظر

تعالی
تمثیل

جبر زندگی

چهره

حالت

«فلاسفهٔ تحصیلی» ، عروج عبارت از فلسفه‌ای مابعد طبیعی است که می‌خواهد جهان را از طریق علی که خارج از آنست تبیین کند و حال آنکه حالیت ، علمی است که جهان را در اوضاع و احوال درونی آن بررسی می‌کند . اما هایدگر می‌گوید : به سبب آنکه بشر دارای وجود حاضر ، است نمی‌تواند خود را من حیث هو بنفسه مگرد بطن چیزی که از حد او فراتر است و می‌توان آنرا جهان نامید ، پس جهان امری و متعالی است که وجود ما به آن وابسته است و زمان که ملازم هستی ماست تعالی دیگری است ، تعالی گذشته و آینده .

به موجب اصل حالیت (principe d'immanence) ، که بعضی از متفکران معاصر به آن قائلند ، اندیشهٔ آدمی نمی‌تواند از خود فرار رود و به حقیقتی بیرون از خود یا به حقیقتی جز خود دست یابد .

توهم حالیت (Illusion d'immanence) در فلسفهٔ سارتر عبارت است از اعتقاد به اینکه شعور آدمی مکانی مملو از تصاویر است و خود این تصاویر ، نمودهای اشیاء خارج .

(sensibilité) - قوهٔ حس کردن یا خصومیت کسی که این قوه در او بسیار بسط یافته است ، بدینگونه ، این کلمه گاهی بر حساسیت عضوی (که احساس را فراهم می‌آورد) و گاهی بر حساسیت روانی یا خلقی (که منشاء «احساسات» است) و گاهی بر هر دو اطلاق می‌شود .

حساسیت

در معنای قدیم کلمه: قوهٔ احساس لذت و الم (چه جسمی و چه روحی) و قوهٔ احساس انس و محبت . بدینگونه حساسیت با «انفعال حسی» و «عاطفه» مترادف است و در مقابل «هوش» و «اراده» قرار دارد .

حلول ← حالیت

حیث‌التفاتی ← مقدمهٔ مترجمان ، صفحهٔ بیست و شش .

دال (signifiant) ← مقدمهٔ مترجمان ، صفحهٔ سی و یک .

درون بودی ← حالیت .

دریافت بیواسطه ← بیواسطه .

دلالت دیالکتیک

(signification) ← مقدمه مترجمان، صفحه سی و یک .
(dialectique) - هر فیلسوفی و هر نویسنده‌ای این کلمه را به
مفهومی خاص خود به کار می‌برد. بحث درباره همه این مفاهیم
از حد این مختصر بیرون است. ولی شاید اشاره‌ای مجمل به
سیر تحول معنای آن مارا به مقصود نزدیک‌تر کند.

در نزد فلاسفه یونان و حکمای قدیم، دیالکتیک فن
بحث وجدل از طریق سؤال و جواب است، که از آن فن تنظیم
و تنسيق مفاهیم حاصل می‌شود. در نظر افلاطون دیالکتیک
فن عروج از مرتبه معلومات محسوس به مرتبه معلومات معقول
(مثل) است. در نظر ارسطو دیالکتیک فن استدلال قیاسی است
بر اساس مقدماتی که فقط محتمل باشد (استدلال بر اساس
مقدمات ضروری نام دیگری دارد). در نظر کانت، دیالکتیک
منطق «نمود» است، چنانکه خود می‌گوید: «دیالکتیک در
نزد قداما جز منطق نمود نبود، یعنی فن سفسطه برای اینکه
به نادانی خود و حتی به پیشداوری‌های خود نمودی از حقیقت
بدهند. و ما هم دیالکتیک را به همین معنی منظور می‌کنیم».

تا اینجا دیالکتیک با منطق تقریباً مترادف است یا
به هر حال قسمتی است از علم منطق. اما در قرون اخیر، به دنبال
تعریفی که هگل از آن کرده است، معنای آن تدریجاً تغییر
می‌یابد. در نظر هگل، دیالکتیک سیر اندیشه است از طریق
«تز» (وضع) و «آنتی‌تز» (وضع مقابل) و «سن‌تز» (وضع
مجامع) (تز ایجاب است و آنتی‌تز سلب یا نفی آن و سن‌تز
نفی نفی که عبارت است از حفظ نتایج صحیحی که از تقابل دو
مقدمه پیشین ناشی می‌شود). در حالیکه منطق قدیم بر اساس
عدم اجتماع ضدین بود، دیالکتیک هگل بر اساس تقابل ضدین
(که ضدیت آنها تدریجاً روبه کاهش می‌رود) قرار دارد.

می‌بینیم که این معنای اخیر، برخلاف ظاهر امر،
چندان از معنای قدیم کلمه دور نیست: دیالکتیک در قدیم بروز
حقیقت از طریق تقابل آراء متضاد بود و در نزد هگل و پیروان
او بروز حقیقت از طریق تقابل امور متضاد (در اندیشه) است.

و همین مفهوم اخیر، با وجودیکه خود مارکس کلمه دیالکتیک را به کار نبرده است، در نزد مارکسیست ها نفوذ و شیوع می یابد. هگل که ایدئالیست بود جریان دیالکتیک را قانون تحریک اندیشه آدمی و عین جنبش وجود، می دانست. اما مارکسیست ها که ماتریالیست اند جریان دیالکتیک را در ماده می بینند و اندیشه را هم انعکاسی از ماده می دانند. به موجب ماتریالیسم دیالکتیکی اشیاء و امور مادی به صورتی دیالکتیکی، یعنی بر حسب فعل و انفعالی که هگل آنرا قانون اندیشه می دانست، گسترش می یابند و جنبش دیالکتیکی اندیشه هم بازتابی از دنیای واقع است. در نظر انگلس، همان قوانین دیالکتیکی حاکم بر تاریخ و بر تحول اندیشه، در مورد تغییرات اشیاء طبیعی نیز صدق می کند.

قوانین ماتریالیسم دیالکتیکی اینهاست: ۱ - جهان در حرکت و تغییر دائم است. ۲ - امور و پدیده های جهان بر یکدیگر تأثیر متقابل دارند. ۳ - در همه امور و پدیده ها تضاد وجود دارد، و مبارزه اضداد محتوی ذاتی تکامل است. ۴ - تغییر، دگرگونی ساده نیست: تغییرات کمی به تغییرات کیفی می رسد که جهشی از مرحله ای به مرحله دیگر است.

اما سارتر که با ماتریالیسم ازین مخالف است، قوانین دیالکتیک را محدود نمی داند. دیالکتیک تاریخ را می پذیرد، ولی به ماتریالیسم دیالکتیکی (= دیالکتیک طبیعت) معتقد نیست و وجود هر نوع دیالکتیک را در طبیعت، جدا از انسان یا تاریخ انسان، محال می داند. به عقیده سارتر، دیالکتیک فقط وابسته به انسان است و اگر هم در طبیعت مشاهده شود در جایی است که انسان در آن دخل و تصرف کرده، یا به عبارت دیگر آنرا «نقی» کرده باشد. در نظر او، طبیعت بدون انسان گنگ و نامفهوم است.

(réalisme که آنرا به «واقع بینی» ترجمه کرده اند) در معنای عادی کلمه، خصوصیت کسی که واقعیت را به همانگونه که هست می بیند یا بازگویی کند و رفتار خود را بر این واقعیت منطبق می سازد.

رئالیسم

در اخلاق ، هر آئینی که واقعیت را بر آرمان (ایدئال) ترجیح دهد . در فلسفه ، به معنای اعم ، آئینی که به موجب آن واقعیتی مستقل از تصور ذهن آدمی وجود دارد و ، به معنای اخص ، هر آئینی که علم آدمی را قادر به درک واقعیت حقیقی اشیاء بداند .

در هنر و ادبیات ، آئینی که به موجب آن هنرمند باید واقعیت را به همانگونه که هست ، بدون آرمانی کردن آن ، نقش یا وصف کند .

« رئالیسم » در مقابل « ایدئالیسم » قرار دارد (به این کلمه مراجعه شود) .

رئالیسم
[سوسیالیستی]

(réalisme socialiste) - روشی هنری و ادبی است که بدپروی از سنت رئالیسم بالزاک و تالستوی از آغاز قرن بیستم ، خامه در شوروی ، رواج یافت و هدف آن بیان حقیقی و عینی واقعیت در جتن تاریخ با توجه به عوامل انقلابی آن بود (رمان مادری اثر ماکسیم گورکی نمونه کاملی از آن می شمارند) این روش از سال ۱۹۲۴ به بعد با تجلیل بی اندازه از « کار » جلوه تازه ای یافته و تمام ادبیات و هنر شوروی را تا امروز زیر سیطره خود گرفته است . بنا بر تعریفی که یکی از پیروان این شیوه کرده است : « رئالیسم سوسیالیستی بر این اصل مبتنی است که کار قدرتی خلاق دارد و هنر به منزله بسط و انعکاس خلاقیت کار است . این هر دو بطور مستقیم یا غیر مستقیم مناسبات متبصر اجتماعی را منعکس می کند و در آن مؤثر می افتد . » یکی دیگر از صاحب نظران شوروی می گوید : « از نظر رئالیسم سوسیالیستی سخن بر سر تفسیر حال بر اساس آینده است . »

این مکتب در اسپانیا و پرتغال نیز طرفدارانی دارد .

رجعت ابدی (retour éternel) ← ذیل صفحه ۲۲۶ .

زمینه اجتماعی یا متن اجتماعی یا محیط اجتماعی (contexte social)

← ذیل صفحه ۱۰۳ .

سوء نیت (mauvaise foi) ← ذیل صفحه ۱۲۲ ، شماره ۱ .
 سود پرستی (utilitarisme) ← ذیل صفحه ۱۶۲ .
 شخص منتشر (به فرانسه on ، به آلمانی man ، به انگلیسی They) -
 اصطلاح هایدگر . برای درك معنای آن نخست باید «وجود
 حاضر» را تعریف کرد .

وجود حاضر (به آلمانی Dasein و به فرانسه être) به
 تعبیر هایدگر ، هستی موجود بشری از حیث آنکه وجود
 منفرد انضمامی است . خصوصیت «وجود حاضر» در ایست که
 هرگز تشکیل «کل کامل» نمی دهد .

شخص منتشر همان وجود حاضر است از حیث آنکه با
 «وجود جمعی» خود در مجموعه اوضاع و احوال دنیای خارج
 درگیر می شود . به معنای واضح تر ، شخص منتشر نیروئی است
 که ما را به کاری و ما می دارد که دیگران آن کار را می کنند ،
 ما را به اندیشه‌ای و ما می دارد که دیگران آنگونه می اندیشند
 و جزاینها و در آخر به ما يك «من» غیر اصیل و غیر شخصی
 می دهد .

این شخص منتشر ، که در حقیقت هیچکس نیست ، شکل
 «وجود جمعی» ما را تعریف می کند . اگر «من» حقیقی ما فقط
 به این نوع وجود مشغول باشد هرگز خود را نمی یابد یا بکلی
 خود را از دست می دهد . پس شخص منتشر همان «وجود حاضر»
 است در هستی غیر اصیلش .

(dechar) ← مقدمه مترجمان ، صفحه می و يك .

(prolet) - «بشر نه فقط آن مفهومی است که از خود در ذهن
 دارد ، بلکه همان است که از خود می خواهد . آن مفهومی
 است که پس از ظهور در عالم وجود از خویشترن عرضه می دارد .
 همان است که پس از جهش به سوی وجود از خود می طلبد .
 بشر هیچ نیست مگر آنچه از خود می سازد ... بشر موجودی
 است که پیش از هر چیز به سوی آینده‌ای جهش می کند و موجودی
 است که به جهش به سوی آینده وقوف دارد . بشر پیش از هر
 چیز طرحی است که در درونگرایی خود می زید و بدینگونه وجود

شکست

طرح

او از خزه و تفاله و کلم متمایز می‌شود ... بشرپیش از هر چیز همان است که طرح تحقق و شدنش را افکنده است. « (نیز رجوع شود به صفحه سی و چهار مقدمه مترجمان)

عدم موجبیت ← اباحه

عروج ← حالت

علیت

(causalité) و غائیتیت (finalité) - رابطه میان علت و معلول را «علیت» می‌نامند و خصوصیت هر چیزی را که آگاهانه بسوی هدفی و غایتی بگراید «غائیتیت» می‌گویند (مثلا اراده به سبب مقصد و هدفی که در نظر می‌گیرد همیشه دارای غائیت است) - در تبیین و فهم امور، معمولا به دو اصل متصل می‌شوند: اصل علیت و اصل غائیتیت - اصل علیت اینست که هر تغییر و تحولی یا هر امر حادثی الزاماً علتی دارد و یا از علل واحد در اوضاع و احوال واحد معلولات واحد حاصل می‌شود. اما اصل غائیتیت را به سادگی نمی‌توان تعریف کرد، از آنرو که هر فیلسوفی استنباطی خاص از آن دارد. بعضی آنرا به نحو مطلق بدینگونه بیان می‌کنند که هر چیزی غایتی دارد (از اینروست که برخی از حکما گفته‌اند که هر چیز که در طبیعت هست دارای فایده‌ای است) و حتی بعضی از ایشان در تبیین امور آنرا مهم‌تر از اصل علیت می‌دانند - اما این محل بحث و تردید است - همینقدر می‌توان مسلم دانست که هر فعالیتی که ناشی از فکر و شعور باشد ناظر به غایتی است و بالعکس هر فعالیتی که ناظر به غایتی باشد ناشی از فکر و شعور است.

فعل عبث

← اباحه.

کاری

یا مجرب (efficace) ← ذیل صفحه ۱۰۹.

کون تاریخی یا تاریخت یا در تاریخ بودن (historicité) ← ذیل صفحه

۱۰۴، شماره ۲.

کون زمانی یا زمانیت یا در زمان بودن (temporalité) ← ذیل صفحه ۱۳۲.

شماره ۱.

← ما قبل تجربی.

لمی

گفتار درونی یا سیلان ذهن (monologue intérieur) ← ذیل صفحه ۲۱۳.

شماره ۱ .

ما بعد تجربی یا ما تأخر یا الی (a posteriori) - صفت برای هر چیز که مؤخر بر تجربه باشد یا (در مورد مفاهیم) از طریق تجربه حاصل شده باشد یا مبتنی بر تجربه و (در مورد استدلال یا روش) مبتنی بر امور دنیای واقع باشد .
این کلمه در مقابل ماقبل تجربی قرار دارد (به آن مراجعه شود) .

ما قبل تجربی یا ماتقدم یا الی (a priori) - صفت برای هر چیز که منطقیاً مقدم بر هر گونه تجربه باشد و نتوان آنرا از طریق تجربه تبیین کرد .

به عقیده کانت علمی که از طریق ادراک حسی حاصل شود حقیقی نیست و علم «اصیل» عبارت است از اشکال ماتقدم احساس (زمان و مکان) و اشکال ماتقدم عقل (علت ، ضرورت ، و غیره) .

«استدلال ماتقدم» استدلالی است که به جای تکیه بر امور واقع منحصراً بر قوانین منطقی عقل مبتنی باشد .
باید دانست که ماتریالیسم دیالکتیکی به هیچ نوع شناسایی ماتقدم قائل نیست .

متعالی — عروج .

محکومیت بشری یا جبر زندگی — (مقدمه ، صفحه پانزده)

مدلول (signifié) — مقدمه ، صفحه سی و یک .

مردم شناسی (anthropologie) مجموعه علوم که متعلق به بحث آنها انسان است ، به عنوان موجودی حیوانی (اعم از جنبه تنی یا روانی) یا موجودی اجتماعی .

در قدیم این علم در مقابل «جهان شناسی» و «خدا شناسی» قرار داشته است .

موقعیت (situation) — مقدمه صفحه شانزده و ذیل صفحه ۱۹ متن کتاب .

نشانه (signe) — مقدمه ، صفحه سی و یک .

نیهیلیسم (nihilisme) - از نظر فلسفی ، مکتبی است که بموجب آن بشر بهیچوجه نمی تواند واقعیت را بشناسد . نتیجه می گیرد :

« نیهیلیسم فقدان هدف است و فقدان پاسخ به چرا . نیهیلیسم فعال حد اعلاى قدرت خود را در نیروى خشونت آمیز تخریب می‌داند. در مقابل، نیهیلیسم خسته به هیچ چیز حمله نمی‌کند ، این نظریه در بحث معرفت و هر گونه امکان‌شناسایی در حقیقت کلی یقینی، را نفی می‌کند .

از نظر اخلاقی ، آئینی یا خائنی را می‌داند که هیچ ارزشی ، هیچ قاعده اخلاقی ، هیچ اجبار اجتماعی را نمی‌پذیرد و هر گونه اعتقادی را نفی می‌کند .

از نظر سیاسی ، انتقاد بدبینانه از تشکیلات اجتماعی است بر اساس مکتب اصالت فرد و ناتورالیسم ، و ناشی از نوسیدی که تخریب کلی نهادهای اجتماعی را بدون قصد مثبت تجدید آن توصیه می‌کند . و از این نظر به آنارشیسم نزدیک می‌شود. نیهیلیسم سیاسی در جامعه روسیه فرا نوزدهم نضجی یافت و عده‌ای از طرفدارانش تروریست شدند .

وجود حاضر — شخص منتشر .

وجود حضوری (être) و وجود حصولی (existence) — ذیل صفحه ۱۲ .

« از مجموعه شناخت ادبیات »

منتشر شده است :

<u>عنوان کتاب</u>	<u>نام نویسنده</u>	<u>نام مترجم</u>
۱- ادبیات چیست ؟	ژان پل سارتر	ابوالحسن نجفی دکتر مصطفی رحیمی
۲- وظیفه ادبیات	مجموعه مقالات از ۲۲ نویسنده	ابوالحسن نجفی
۳- ژان پل سارتر	هنری پیر	ابوالحسن نجفی - احمد میرعلائی
۴- درباره ادبیات	مجموعه مقالات از ۹ نویسنده	احمد میرعلائی
۵- در باره نمایش	ژان پل سارتر	ابوالحسن نجفی
۶- مکتبهای ادبی	تألیف و ترجمه و انتخاب از میان ترجمه‌ها	رضا سید حسینی
۷- تورگنیف	آندره موروا	دکتر منوچهر عدنانی

در نیمه دوم این قرن، برای رشته علوم می که به «علوم انسانی» موسوم اند (فلسفه، روانشناسی، زبان‌شناسی، تاریخ و غیره) مهم‌ترین و اصلی‌ترین مسئله‌ای که مطرح است دست‌یابی به ماهیت و ذات موضوعی است که مورد بررسی آنهاست: فلسفه چیست؟ روان چیست؟ زبان چیست؟ تاریخ چیست؟ هنر چیست؟ که همه در حول یک محور اصلی می‌چرخند: انسان چیست؟ و در نتیجه نه تنها بنیاد این علوم که حتی حقیقت آدمی نیز مورد سؤال و شک قرار می‌گیرد. شک منطقی که در جستجوی مبنای متقنی است برای ساختن بنائی مستحکم بر روی آن. بدینگونه است که اصول و روش‌ها و کاربردهای این علوم در معرض تغییر و تحول عمقی قرار گرفته و کاملاً از وضع گذشته متمایز گشته است. هدف این مجموعه، که با کتاب «ادبیات چیست؟» اثر معروف ژان پل سارتر آغاز می‌شود، کوششی است برای ترجمه و تألیف آثاری که با برخورداری از آخرین دست‌آوردهای علوم انسانی مسائل ادبیات را چه از نظر درونی (فلسفه ادبیات) و چه از نظر بیرونی (جامعه‌شناسی ادبیات) مطرح می‌کند و می‌خواهد، با انقن و قطعیتی همانند علوم دقیقه، دانش‌نوی را پی افکند که می‌توان آن‌را «علم ادبیات» نامید. در این علم نه تنها مسئله ذات و ماهیت و چگونگی ادبیات بلکه مسئله شیوه‌ها و راهها و وظایف و صور گوناگون آن نیز طرح و بررسی می‌شود. نه بر اساس نفی اصول و موازین گذشتگان که به منظور جرح و تعدیل و تکمیل نظریات آنان.

کتاب زمان