ژان پل سارتر

ادبیات چیست؟

ترجمهٔ

ابوالحسن نجفی، مصطفی رحیمی

PersianPDF.com

« نویسنده یک موضوع برای گفتن بیش ندارد : آزادی . . . نوشتن خواستن آزادی است . اگر دست بکار آن بشوید ، چه بخواهید چه نخواهید درگیر و ملتزم‌اید . . . « ادبیات سیاه » وجود ندارد . . . فقط داستان خوب هست و داستان بد . . . . داستان بد غرضش خوش آمد خوانندگان است با نوازش احساسات آنان . . . داستان‌خوب طلب وتوقع است واعتمادواعتقاد.

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 ، مرا برمی‌انگیزد تا از نویسنده باز هم بیشتر بخواهم . یعنی آنکه از نویسنده بخواهم که از من باز هم بیشتر بخواهد . و متقابلا توقع نویسنده آنست که من توقعاتم را به آخرین درجه بالا ببرم . بدینگونه ، آزادی من با تجلی خود ، آزادی دیگری را متجلی می‌کند . . . .

اثر ادبی بایدصورتی از بخشش وکرم برخود 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 منفی بیان گردد . حتی نباید از پیش اندیشیده شده باشد . . . مضمون کتاب هر چه باشد ، بایدکه نوعی نرمی و سبکی ذاتی از سراسر کتاب به چشم بخورد و خاطرنشان کند که اثر ادبی هرگز معلوم از پیش بودهٔ 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 بی غمی آنها را تماشا کنم . بلکه برای آنست که با خشم خودم در آنها جان بدهم و پرده از روی آنها بردارم وآنها 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؟

ترجمهٔ

ابوالحسن نجفی ـ مصطفی رحیمی

زندگی و آثار سارتر

ژان پل سارتر به سال ۱۹۰۵ درپاریس زاده شد. پدرش که افسر نیروی دریائی فرانسه بود دوسال پس ازتولد کودك در هندوچین مرد. مادر به خانهٔ پدری بازگشت وژان‌پل به سرپرستی پدر بزرگ مادری که معلم زبانهای خارجی بود بزرگ شد.

کودك نزد پدربزرگ، تنها مردخانه، بسیارعزیز بود. مادر همسر دیگری نگرفت جزهنگامی که پسرش به‌سن دوازده رسید. ژان پل دراین محیط، هم درمیان کتاب و هم درمیان زندگی بورژوائی، بزرگ شد. تأثیر این دوران و این شیوهٔ زندگی دراندیشهٔ اوبسیار است: «من‌هیچگاه احساس مالکیت‌نکردم، زیرا یادرخانهٔ پدربزرگ بودم یادرخانهٔ ناپدری، هیچگاه در« خانهٔ خودم» نبودم. نیازهای زندگیم را دیگران رفع می‌کردند ...» بعدها در سراسر زندگی خود، چه هنگام‌تهیدستی چه‌هنگامی که ازبابت‌کتابهای خودحق‌تألیف کلانی دریافت می‌کرد، هرگزدرصدد اندوختن پول برنیامد: «هیچگاه‌هیچ چیز نداشتم ولی ازناداری رنج نبرده‌ام». دردامان این زندگی باشیوهٔ حیات بورژوائی، «بورژوای مطمئن ازامنیت و تکلیف‌ها وبویژه از حقوق خود»، آشنائی کامل یافت. انتقاد تند ازاین نحوه زندگی را، تاآنجاکه مربوط به دورهٔ کودکی‌است، در داستان «کودکی یك رئیس» می‌بینیم و دنبالهٔ آن را در

رمان «تهوع» و زندگینامهٔ کودکی ژان پل را در کتاب «کلمه‌ها».

ازهشت سالگی چیزهائی شبیه رمان می‌نوشت و پیش از آن قصه‌هائی به تقلید ازلافونتن مشق می‌کرد. درهفده سالگی با دوستش پل نیزان [1] مجله‌ای بنام «مجلهٔ کوچک بی‌عنوان». سپس وارد دانشسرای عالی پاریس شد که گذراندن امتحان آن سخت دشوار است. درآنجا فلسفه خواند و با سیمون دوبووار آشنا شد. درسال ۱۹۲۵ باخواندن «کاپیتال» و «ایدئولوژی آلمانی» با اندیشهٔ مارکس آشنائی یافت. به‌سال ۱۹۲۹ پس‌ازپایان تحصیلات در شهر لهاور معلم فلسفه شد. دراین زمان بیشتر آثار کافکا ورمانهای امریکائی وحتی داستانهای پلیسی می‌خواند. از سال ۱۹۳۱ زندگی ادبی وفلسفی‌اش تکوین یافت. زیاد می‌خواند وزیاد می‌نوشت. دربندر لهاورطرح رمان تهوع را ریخت، اما پیش ازنوشتن آن رمانی به‌نام «شکست [2]» وچندائر تحقیقی نوشت و به ناشران داد که تقریباً همه را غیر قابل چاپ تشخیص دادند. نخستین نمایشنامهٔ او نیز به نام «باریونا» [3] هیچگاه چاپ نشد.

درسالهای ۱۹۳۳ و۱۹۳۴ دربرلن بمطالعهٔ فلسفهٔ هوسرل [4] وهایدگر [5] پرداخت. پدیدارشناسی [6] هوسرل توجهش را جلب کرد و براساس آن درصدد

۱ــ P. Nizan نویسنده ومتفکرسوسیالیست که براثر پیمان آلمان وشوروی درسال ۱۹۳۹ ازعضویت حزب کمونیست فرانسه استعفاء کرد ودر جنگ دوم کشته شد. به‌سبب همین استعفاء درپاره‌ائی توطئهٔ سکوتی صورت گرفت وحتی به‌همکاری باپلیس متهم شد. سارتر درسال ۱۹۶۰ با نوشتن مقدمه‌ای برپکی از رمانهایش حیثیت او را بازگرداند.

۲- Défaite

۳- Barlona

۴ــ ادموند هوسرل (E. Husserl) فیلسوف آلمانی وبانی مکتب «پدیدار شناسی»، که کارخود را از ریاضی ومنطق آغاز کرد وبه فلسفه رسید. پدیدارشناسی او تاثیرعمیقی درهایدگر وسارتر ومرلوپونتی باقی گذاشت، درسطور آینده، ضمن بحث در چگونگی حصول علم وسخن از «حیث‌التفاتی»، به‌اساس نظریهٔ او اشاره خواهد شد. (۱۹۳۸ــ ۱۸۵۹).

۵ ــ مارتین هایدگر (M. Heidegger) فیلسوف آلمانی وشاگرد هوسرل. به سال ۱۹۲۸ کتابی به‌نام «هستی وزمان» (Sein und zeit) منتشر کرد که تأثیر آن برکتاب «هستی‌ونیستی» سارتر بسیاراست. کامونین نظریهٔ «بیهودگی» وجودرا ازاین کتاب گرفته‌است. اما اگرسارترمسئلهٔ بشررا محوراصلی اندیشهٔ خود قرارداده است ازنظرهایدگراین محور، هستی است. (متولد ۱۸۸۹)

۶- Phénoménologie

برآمد تا به‌دنبال روانشناسی فروید و برای اصلاح آن «روانشناسی ترکیبی» را بنیان نهد. بدین خلاصه که معتقد شد اندیشهٔ بورژوائی و روانشناسی فروید «تحلیلی» است و «تفردی» ، یعنی بموجب آن : «فرد آدمی یعنی این جزء جامد و تجزیه ناپذیر حامل طبیعت بشری، چون یك نخود در کیسهٔ نخود قرار دارد: محدود ، در بسته وارتباط ناپذیر... بنابراین اصل، بشر بشر است ، همچنانکه دایره دایره است: یك بار برای همیشه. برطبق این نظر فرد آدمی ، چه بر تخت شاهی چه برروی خاك، فطرتاً همان است که هست» . در مقابل، اندیشهٔ 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 پدیدار شناسی را با سوسیالیسم آشتی دهد[1] . وچون در پدیدارشناسی « انسان که موضوع علم است خود خالق علم نیز هست » سارتر درصدد برآمد تا علوم انسانی را بر پایهٔ نوی بنانهد. بدین منظور نخست به بررسی علمی انسان، خالق علم، پرداخت ونظریه‌های خود را درچند کتاب روانشناسی به‌نام «تخیل[2]» (۱۹۳۶) و «طرح نظریه‌ای دربارهٔ هیجانات[3]» (۱۹۳۹) و «امر تخیلی[4] » (۱۹۴۰) نوشت . مهمترین نظریه‌های سارتر دراین باره، که از فلسفهٔ او جدا نیست ، اینکه : « اگر بپذیریم که انسان کلیتی است دیگر نمی‌توانیم این موضوع را با مفهوم مجموعه یا با گرد آوری تمایلات مختلفی که براثر تجربه در انسان یافته‌ایم بیان کنیم ، بلکه برعکس در هر کشش و تمایلی خود انسان بتمامه پادر میان می‌نهد ...» و نیز : « ذهن آدمی چیزی در خود بسته نیست ، بلکه همیشه متوجه جز خود است[5]» . 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 یستانسیالیسم به‌قدرت عواطف و شهوات معتقد نیست . این مکتب هرگز عقیده ندارد که عواطف نیك سیلی بنیان کن است که بشر را جبراً به سوی بعضی عوامل میراند و در نتیجه ممکن

۱ــ این معنی درسطور آیندهٔ مقدمه روشن‌تر خواهد شد .

۲- L'Imagination

۳- Esquisse d'une théorie des émotions

۴ــ L'Imaginaire - (امر تخیلی) یا روانشناسی تخیل براساس پدیدارشناسی.

۵ــ و ازهمین جا فلسفهٔ سارتر از عرفان جدا می‌شود .

است وسیلهٔ رفع مسئولیتی بشمارود . به‌اعتقاد ما بشرمسئول عواطف وشهوات خوداست.»درروانشناسی‌سارترضمیرناخودآگاه‌ناحیه‌ای‌درددرون‌ضمیرخودآگاه نیست‌بلکه‌همان ضمیرخودآگاه‌است‌که «برخودفهم‌دارد،اما خوددرانمی‌شناسد» وتنها باقبول‌این‌استدلال میتوان‌به‌روانکاوی معنائی‌داد: یعنی اگر فرد موضوع روانکاوی‌درتوصیف‌های روانکاو خودرا باز می‌شناسد واگرمیتواند رفتارخود را اصلاح کند بدان سبب‌است‌که ضمیرناخودآگاه‌در«جهت»ضمیرخودآگاه است، نه درمقابل و ضدآن. با این مقدمات سارتر نتیجه می گیردکه بشرآن موجود ممتازی است‌که خالق رفتارها وکارهای خوداست وبعنوان خالق «آنهارا کاملا» می‌فهمد» ، اماچه بساکه وسیلهٔ تبیین‌آنهارا نداشته باشد .

درضمن‌این جستجوهای علمی وفلسفی سارترازامورادبی نیزغافل‌نماند: به سال۱۹۳۸رمان«تهوع»[1]را انتشاردادکه باتوفیق‌بزرگی روبروشد.این‌رمان نه‌تنها در ردیف داستانهای فلسفی مقامی بلند وشاید بی‌رقیب دارد بلکه ازنظر صورت و قالب رمان نیزدارای شیوه‌ای نو و بدیع است . در این زمان سارتر همکاری باچند مجلهٔ ماهانه را پذیرفت . در سال ۱۹۳۹ مجموعهٔ داستانهای کوتاه «دیوار»[2] از او انتشار یافت‌که شامل چند داستان‌است به‌نامهای دیوار، اروسترات ، اتاق ، محرمیت ، کودکی‌کارفرما

جنگ جهانی دوم پیش‌آمد . سارتر به جبهه رفت واسیرشد وچندین ماه دربند نازیها ماند . درسال ۱۹۴۱ آزاد شد و دوباره به‌تدریس فلسفه پرداخت و به « نهضت مقاومت » پیوست و با هفته نامهٔ « ادبیات فرانسه » (به مدیری آراگون شاعرمشهور) و سایرنشریه های مخفی فرانسه همکاری کرد .

به سال ۱۹۴۳ ، که هنوزجنگ درگیر بود ، نخستین نمایشنامه‌اش را به نام «مگسها[3]» ونخستین کتاب‌عظیم فلسفی خودرا به‌نام«هستی‌ونیستی[4]» انتشار داد . دراین‌کتاب ریشه‌های فلسفی اگزیستانسیالیسم اوتشریح شده است . یك سال بعد نمایشنامهٔ «دربسته[5]» به روی صحنه آمد.

درسال ۱۹۴۵ سارتر باهمکاری **سیمون دوبووار** و**موریس‌مرلوپونتی**[6]

---

۱ ـ La nausée

۲- Le mur

۳- Les mouches

۴- L'être et le néant

۵ - Huis-clos

۶- M. Merleau - Ponty

دوفیلسوف اگزیستانسیالیست دیگر، مجلهٔ ماهانهٔ «دوران جدید» را بنیان گذاشت که تا به امروز مرتباً انتشار می‌یابد. دراین مجلهٔ سنگین موضوع‌های فلسفی، ادبی، سیاسی مورد بحث قرار می‌گیرد. رمون آرون[1] 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[2] وچند نویسندهٔ مشهور دیگر نیز، درمراحل مختلف، همکاری با این مجله را پذیرفتند.

درهمان سال سارتر معلمی را ترک کرد تا بهیچ روی وابسته بدولت نباشد و نیز بتواند همهٔ وقت خود را وقف فلسفه وادبیات کند. درفاصلهٔ سالهای ۱۹۴۴ تا ۱۹۴۸ سه جلد ازچهارجلد رمان پیوستهٔ او (به نام راههای آزادی) انتشار یافت. نام سه جلد انتشاریافته اینهاست: سن تمیز[3]، تعلیق[4]، دلمردگی[5] اما جلد چهارم منتشر نشد و بعید است منتشرشود، زیرا «زمان تغییر یافته است».

به سال ۱۹۴۶ نمایشنامه‌های «مردگان بی‌کفن و دفن»[6] و «روسپی بزرگوار»[7] وکتاب «اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر»[8] را نشرداد. یك سال بعدسه اثر تحقیقی ازاو منتشرشد: «ادبیات چیست؟»[9]، «بودلر»[10]، «اندیشه‌هائی دربارهٔ مسئلهٔ یهود»[11]. «بودلر» کتابی است تحقیقی دربارهٔ شاعر بزرگ فرانسوی که ضمناً معرف دید روانشناسی سارتر نیز هست. درهمین سال جلد اول مجموعهٔ مقاله های او منتشرشد[12] در این جلد مقاله‌هائی هست دربارهٔ فاکنر، دوس ـ پاسوس، فرانسوا موریاك، ژیرودو، کامو و دیگران. در همین سال فیلمنامهٔ «کار از کار گذشت»[13] هم انتشار یافت که براساس آن فیلمی نیز تهیه شده است.

سارتر به سال ۱۹۴۸ بهمراهی دونفر از همفکران سیاسی‌اش «جمعیت

۱- R.Aron ۲- B.Vian

۳- L'âge de raison ۴- Le sursis

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 ـ نام مجموعهٔ مقاله‌های او «موقعیت‌ها» (Situations) است که تاکنون هفت جلد آنها درسالهای مختلف منتشرشده است.

۱۳ - Les jeux sont faits

دموکراتیها انقلابی» را بنیان گذاشت . اما آثار جنگ سرد ، فرانسه را چنان به دوجناح مشخص تقسیم کرده بود که کار این جمعیت نگرفت و منحل شد. ولی کتابی از تشکیل دهندگان آن باقی ماند به نام «گفتگوهائی دربارهٔ سیاست»[1] .

در همین سال جلد دوم مقاله های او که وقف مسائل ادبی است و نیز نمایشنامهٔ مشهور «دستهای آلوده»[2] منتشر شد. این نمایشنامه هیاهوئی عظیم در دنیا برپا کرد و خود نویسنده همه آن را اثری «ضدکمونیستی» خواندند . دراین جنجال سارتر که نمی خواست چنین شهرتی پیدا کند نمایش دادن این اثر را ممنوع اعلام کرد ، منعی که همچنان بقوت خود باقی است .

درسال بعد جلد سوم مقاله‌های او منتشر شد . این مقاله‌ها قسمتی دربارهٔ نهضت مقاومت و دوران تسلط آلمانیها برفرانسه است وقسمتی دربارهٔ سفر او به امریکا و نیز مقاله‌ای دربارهٔ شعر شاعران سیاهپوست با عنوان «اورفهٔ سیاه» و مقاله‌هائی دربارهٔ موضوعهای مختلف هنری . دراین سال سارتر دومین فیلمنامهٔ خود به نام «دنده های چرخ»[3] را نوشت . اما چون این اثر حملهٔ مستقیم به استعمار است هیچکس حاضر نشد آن را بصورت فیلم درآورد ، تا آنکه به سال ۱۹۶۸ به صورت نمایشنامه به روی صحنهٔ تئاتر آمد .

درسال ۱۹۵۱ نمایشنامهٔ «شیطان و خدا»[4] را انتشار داد. درهمین سال بدنبال انتشار کتاب «انسان طاغی» اثر آلبر کامو و نشر مقاله‌ای انتقادی دربارهٔ این کتاب درمجلهٔ «دوران جدید» بقلم فرانسیس ژانسون[5] عضو هیئت نویسندگان آن مجله میانهٔ سارتر و کامو بهم خورد. به سال ۱۹۵۲ سارتر کتاب «ژنهٔ مقدس ، بازیگر و شهید»[6] را نشرداد . این اثر چنانکه از نامش برمی‌آید ، در بارهٔ ژان ژنه نمایشنامه نویس مشهور فرانسوی است. کلمهٔ «مقدس» درعنوان این کتاب طنزی است در برابر منی که اجتماع فرانسه نسبت به دوران کودکی این نویسنده روا داشته و اورا به سوی دزدی و فساد رانده است و نیز تشریح کوششی که ژنه برای

۱- Entretiens sur la politique

۲- Les mains sales

۳- L'engrenage

۴- Le diable et le bon Dieu

۵ ـ F. Jeanson ـ سرشناس‌ترین سارترشناسان فرانسه که دراین باره کتابها ومقاله های متعدد نوشته است .

۶- Saint Genet , comédien et martyr

خروج ازاین مرداب و ورود بدنیای آفرینندگی کرده است .

این اثر به دنبال کتاب «بودلر» دیدگاه سارتر را درمسائل «روانشناسی ترکیبی» نشان می‌دهد وزمینهٔ اخلاقی اگزیستانسیالیسم و رابطهٔ فرد واجتماع را دراین فلسفه بازبانی غیرفلسفی بیان می‌کند. دراین سال درشهروین، پایتخت اتریش ، «کنگرهٔ صلح» تشکیل شدکه سارتر هم درآن شرکت کرد .

به سال ۱۹۵۳ باعده‌ای ازنویسندگان دیگر فرانسه دفاع **هانری مارتن**[1] رابه عهده گرفت و مجموعهٔ مقاله‌هائی راکه دربارهٔ او منتشرشده بود درکتابی نشرداد . مارتن یکی ازافراد نیروی دریائی فرانسه وعضوحزب کمونیست آن کشور بودکه در هندوچین از جنگ برضد میهن پرستان خودداری کرد و از طرف دادگاههای نظامی بمجازات زندان محکوم شد . کوشش سارتر وسایر نویسندگان موجب آزادی او گشت .

به سال ۱۹۵۴ نمایشنامهٔ «کین»[2] اثر **الکساندردوما** راباتغییرهائی برای نمایش آماده کرد . درهمین سال برای نخستین بار بشوروی رفت . یك سال بعد نمایشنامهٔ «نکراسوف»[3] راکه طنزشدیدی اروضع مطبوعات درغرب است انتشار داد . سپس سفری به‌پکن کرد .

در سال ۱۹۵۹ نمایشنامهٔ مشهور «گوشه نشینان آلتونا»[4] نشریافت وبه روی صحنه آمد. یك سال بعد سارترسفری به‌کوبا وبرزیل کردکه «جنگ‌شکر درکوبا» از خاطرات این سفراست . به سال ۱۹۶۰ دومین کتاب عظیم فلسفی سارتر(که جلد دومی نیزدرپی دارد) به‌نام «نقدعقل دیالکتیکی»[5] منتشرشد . کتاب هستی ونیستی کاوشی است فلسفی درفرد بشری واین کتاب پژوهشی‌است درزمینهٔ فرد دراجتماع ومسائل گوناگون ومتنوع آن . دوسال بعد چندمتفکر مارکسیست واگزیستانسیالیست باشرکت سارترمجلس بحثی دربارهٔ دیالکتیك تشکیل‌دادندکه‌حاصل‌مباحثات آنان به‌صورت کتاب«مارکسیسم‌واگزیستانسیالیسم» منتشر شد .

۱- H. Martin

۲- Kean

۳- Nekrassov

۴- Les séquestrés d' Altona

۵- Critique de la raison dialectique

بهسال ۱۹۶۴ کتاب مشهور «کلمه‌ها»[۱]، که تشریح ادیبانهٔ دوران کودکی فیلسوف است منتشر شد. این اثر توفیق جهانی یافت. درهمین سال جایزهٔ ادبی نوبل به سارتر تعلق گرفت. اما او بدلایل مختلف، ازجمله این که این جایزه برای اشاعهٔ تفکر بورژوائی است، آنرا نپذیرفت. دراین سال سه جلد دیگر از مجموعهٔ مقاله‌های او منتشر شد: یکی ازاین مجموعه‌ها شامل مباحث ادبی است و جلد دیگر آن وقف تشریح و رسوا کردن استعمار و سیاست نواستعماری است مانند «مقدمه بر کتاب فانون» ومقاله‌ای دربارهٔ لومومبای شهید و جز آن‌ها. جلد دیگر این مجموعه دربارهٔ مسائل مارکسیستی است که دنبالهٔ آن بصورت جلد هفتم مقاله‌ها بسال ۱۹۶۵ منتشر شد. درهمین سال نمایشنامهٔ «زنان تروا»[۲] را که اقتباسی از نمایشنامهٔ 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 به‌عهده گرفت وسپس مقالهٔ «کشتار عام»[۳] را درمجلهٔ خود منتشر کرد، ونیز درپاریس مجلس بحثی دراین باره تشکیل داد. درهمین سال کاسترو از او دعوت کرد تا در کنگره‌ای که در پایتخت کوبا برای بحث دربارهٔ مسائل مربوط به فرهنگ تشکیل می‌شد شرکت کند، اما بیماری رماتیسم مانع از این سفر شد. درموقع نوشتن این مقدمه کتابی از سارتر دردست انتشار است دربارهٔ فلوبر نویسندهٔ معروف فرانسوی. این کتاب که بخشی از آن درمجلهٔ «دوران جدید» منتشر شده شرح حال ساده‌ای ازفلوبر نیست بلکه تازه‌ترین نظریهٔ سارتر است دربارهٔ مسائل ادبی واجتماعی واخلاقی ورابطهٔ آنها بایکدیگر.

نظری به فلسفهٔ سارتر[۴]

همهٔ این آثار در خدمت فلسفه‌ای است که بیگمان «ادبیات چیست؟» هم

۱- les mots ۲- Les Troyannes ۳- Génocide

۴ ــ ازاین قسمت مقدمه به‌بعد، مسائلی مطرح می‌شود که شاید فهم آنها برای خوانندهٔ ناآشنا به فلسفه اندکی دشوار باشد. از اینرو بهتر می‌نماید که خواننده‌این قسمت را رها کند و به‌اصل کتاب بپردازد واگر در آنجا به‌اشکالی برخورد به‌مقدمه 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.

برمبنای آن نوشته شده است . بنابراین بهتر است در مقدمهٔ ترجمهٔ کتاب بحث کوتاهی دربارهٔ دیدکلی سارتر براساس مسائل اساسی اگزیستانسیالیسم بیاوریم. باشد که برای درك بیشتر مطالب آن مفید افتد .

آزادی

اساس فلسفهٔ سارتر بر آزادی است. این آزادی که «تنها منبع عظمت بشری است» ، چیست ؟ جوهر کلام آنست که آزادی ماهیت وجوهر بشر نیست ، چیزی است که آن را ممکن می‌سازد ، چیزی است که به بشر امکان می‌دهد تاماهیت خودرا تحقق بخشد و رفته رفته تعریفی ازخود بدست دهد ، تعریفی که همیشه باز است . آزادی قدرت و موهبتی است که به یمن آن بشر می‌تواند خود و جهان‌را تغییر دهد ، آزادی امکان بشراست برای زندگی دیگر و بهتر . قدرت اوست برای اینکه عالمی وآدمی ازنو بسازد . فضائی است دربرابر فضای اشیاء . فضای اشیاء دربسته ومتحجر وتمام شده است ودگرگونیش درخود نیست ، بر عکس فضای آزادی ، یا قلمرو انسان، جهانی است باز وگسترده و پایان‌ناپذیر ، که «در خود نیست ، برای خود است ، فی‌نفسه نیست لنفسه است » . «لزوم این انتخاب که درهرآن جهان را چگونه می‌بینیم آزادی را تشکیل میدهد.» و « بشر درپرتو آزادی می‌تواند همهٔ چیزهائی راکه از دست داده است باز پس بگیرد.» و می‌دانیم که بشر بسا چیزها ازدست داده وبندهای فراوان بردست و پاوزبانش سنگینی‌می‌کند. آزادی «نفی»است. نفی وضع موجود برای فرارفتن به سوی آینده . البته آزادی گسستن از مابعد طبیعت نیز هست : « همین که آزادی در روح آدمی منفجرشد دیگرایزدان برضد چنین کسی هیچ نمی‌توانند کرد ... پس کار سایرآدمیان ـ و فقط کارآنها ـ است که بگذارند برود یا خفه‌اش کنند » .

حدود آزادی

با اینهمه برای آزادی بشر حدی هست : هیچکس نمی‌تواند در جهان نباشد (از آنروکه به‌جهان آمده است) پناه بردن به گرمخانهٔ درون یا به دورافتاده‌ترین خلوتها بازهم بودن درجهان‌است. بشر بدون‌اطلاع وارادهٔ خود به دنیا آمده است وناچاراست که درهمین‌جهان بسربرد . خودکشی نیز نوعی مقابله باجهان وبسربردن باجهان است ، همچنانکه فرار ازجنگ نوعی‌مقابله با جنگ است .

حد دیگر آن که هیچکس نمی‌تواند در جهان کاری نکند . بشرحی که خواهیم دید آزادی وعمل پشت وروی یك سکه‌اند. آزادی بی‌عمل میسر نیست . هر بشری کاری می کند. «انتخاب نکردن» خود نوعی انتخاب است» بیکار گی 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. وسرانجام گریز از مرگ ممکن نیست. هر کسی می‌داند که می‌میرد حتی اگر به روی خود نیاورد . بنابراین : «آنچه درمورد آدمیان تفاوت نمی‌پذیرد ضرورت درجهان بودن، درجهان کار کردن، درجهان درمیان دیگران زیستن ودر آن فانی شدن است.»[1] این جبرها برای همهٔ افراد بشر ،در هر زمان وهر مکان ، یکسان است. همین است که میان آدمیان از هر نژاد وهر اقلیم ودرهر مرحله از تاریخ که باشند وجه اشتراك به وجود می‌آورد . برای همین است که ما مثلا آثار «همر» را که از دوهزار وپانصد سال پیش باقی مانده است امروز هم می‌فهمیم و هر طرحی را که فلان چینی یا افریقائی یا سرخ پوست امریکائی بیفکند درك می کنیم ، و حال آن که مثلاً قادر به درك «طرح»های زندگی زنبور عسل نیستیم ، هرچند اطلاعات ما در خصوص وجوه خارجی و عینی زندگی زنبور عسل کامل باشد .

موقعیت

امر دیگری که محدود کنندهٔ آزادی است آنست که بشر لزوماً درموقعیتی قرار دارد (از نظر زمانی و مکانی) . اما این موقعیت[2] ، برخلاف آنچه در «حدود» آزادی دیدیم، برای همه و برای همیشه یکسان نیست. شخصیت هر کس برمبنای موقعیت او تعیین می‌شود، یعنی برمبنای اموری «محتمل» که اورا در این مکان یا در آن مکان جغرافیائی قرارداده است ، که اورا در فلان لحظه اززمان فلکی ودرفلان محیط اجتماعی به دنیا آورده است ، که اورا درمعرض فلان فشارطبیعت یا جامعه گذاشته است. سخن کوتاه اورا در «تاریخ» قرار داده است. بنابراین: «آزادی وجود ندارد جز درموقعیت» و «بشر، ماهیت خود را درموقعیت

۱ــ این حدود را سارتر « وضع بشری » = Condition humaine (یا « جبرزندگی ») می‌نامد .

۲- Situation

وتوسط موقعیت انتخاب می کند.» این موقعیت که براساس ارادهٔ فردی بوجود نیامده است باید شناخته شود و برمبنای آن و بر روی آن آزادی تحقق یابد. آدمی درصورت شناختن موقعیت می تواند در آن (ودرخود) مؤثر واقع شود. ممکن است ایرادشود که این موقعیت (این دین، این خانواده، این محیط، این امپریالیسم) را من بوجود نیاورده ام و درمیان همهٔ آنها اسیرم، پس چه جای گفتگو از آزادی است؟ پاسخ این که: اگر آزادی وجودندارد جز درموقعیت، متقابلاً «موقعیت وجودندارد جز درآزادی». همهٔ این عوامل را دیگران براساس آزادی و به حکم آزادی بوجود آورده اند. ما درمیان این عوامل اسیر نیستیم یعنی می توانیم آنها را تغییر بدهیم ولی آنگاه واقعاً اسیریم که بخود بقبولانیم که اسیریم. «بشر آزاداست، زیرا همیشه می تواند سرنوشت خودرا با تسلیم شدن در برابر آن بپذیرد یا برضدآن طغیان کند.» و اگر ایراد شود که ازمن تنها کاری ساخته نیست پاسخ آنست که «من تنها» مفهومی است انتزاعی. بشر حی که در حدود آزادی دیدیم «من» لزوماً اجتماعی است.

و چون چنین است این پرسش بی معنی است که: من آزاد ازمابعد طبیعت و قواعد اخلاقی منتسب به آن آیا می توانم هرچه دلم خواست در بارهٔ دیگری بکنم؟ زیرا: «این آزادی در سرچشمهٔ خود شناسائی آزادی دیگران است ومی خواهد که ازجانب آنان نیز چنین شناخته شود. بدینگونه آزادی از اساس برپایهٔ همدستی و اشتراك استوار است». و از نظر فلسفی «وجود دیگری بهمان اندازه برای ما مسلم ومطمئن است که وجود خود ما... من برای این که فلان حقیقت را دربارهٔ خود تحصیل کنم باید ازدیگران «عبور کنم». دیگری لازمهٔ وجود من است. همچنان که برای معرفتی که من از خویشتن دارم وجود دیگری لازم است... وجودی که چون آزادی دربرابر من قراردارد.» دراین آزادی برای هوس جائی نیست، برعکس لازمهٔ تحقق آن شناختن مسئولیت و توجه به عمل و درگیری است.

آزادی عینی و آزادی انتزاعی

سؤالی که غالباً به ذهن می آید این است که آیا این آزادی همان آزادی که تمدن سرمایه داری ازآن سخن می گوید نیست؟ برای روشن شدن بحث باید نخست آزادی بورژوائی را شناخت وسپس تفاوت آنرا باآزادی اگزیستانسیالیستی دانست.

تمدن بورژوائی نخست از آزادی تجارت سخن می‌گوید و سپس از آزادیهائی نظیر آزادی افکار، آزادی مطبوعات، آزادی تشکیل انجمن‌ها و جز آن‌ها. وچون تجارت آزاد (بطوری که نزدیك به دوقرن تاریخ نشان داده است) با استعمار و استثمار و سیاست نواستعماری وابسته است، یعنی باسلب آزادی اجباری دیگران، بنابر این درکنه وجود خودآزادی نیست، وسیله‌ای است برای سلب آزادی.

می‌ماند آزادیهائی نظیر آزادی اندیشه ومطبوعات واحزاب. بگذریم ازاینکه هیچیك ازاینها درکشورهای 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 درکشورهای دیگر اثری ازآزادی (حتی به مفهوم بورژوائی آن) وجود نداشته‌باشد. بنابراین آزادی بورژوائی «آزادی» خاص گروهی «برگزیده» است برای سلب آزادی مردمان دیگر. بی‌شك آزادی اندیشه، آزادی مطبوعات، آزادی تشکیل احزاب آزادیهائی مقدس‌اند بشرطی که درجای خودقرارگیرند، درانحصار هیچکس نباشند و از آزادی تجارت جدا شوند. کوتاه سخن آن‌که آزادی بورژوائی عینی نیست، انتزاعی است. آزادی بورژوائی بدان علت که در خدمت سرمایه‌داری قراردارد متناقض وابتراست ودرنتیجه تحمیق‌است. دروغ است. متناقض‌است، زیراآزادی را برای خودمی‌خواهدیعنی برای‌اسارت دیگران. و آزادی اسیر کننده منطقاً مفهوم متناقضی است. ابتراست زیرا درکشورهای غربی برای مخالفان جدی دستگاه آزادی واقعی نیست. تحمیق است، زیرا صورتکی از آزادی دارد برای فریفتن دلها. چون میداندکه‌آزادی آمال همهٔ دلهاست، ولی درپشت این صورتك بزرگترین ستمها پنهان است. دروغ است، زیرا بابزرگترین‌سلب‌آزادیها همزاداست. بدینگونه دراین‌قبیل کشورها «دستگاه متکی به مجالس قانونگذاری نمائی ظاهری بیش نیست، مسائل و کشمکش‌های اساسی بیرون ازاین قلمرو صورت می‌گیرد...

اما «آزادی اگزیستانسیالیستی‌آزادی انتزاعی نیست»: آزادی واقعی در دگرگون‌کردن وضع موجود است: «برای ما واضح است‌که عمل انقلابی عالی‌ترین نمونهٔ عمل‌آزادانه‌است نه‌آزادی‌آنارشیستی و نه‌آزادی مبنی‌براصالت فرد. اگرچنین بود انسان انقلابی درواقع باتکای موقعیت خود نمی‌توانست کم وبیش جزحقوق «طبقهٔ موردپسند» چیزدیگری‌بخواهد، یعنی‌می‌خواست‌که

درقشرهای اجتماعی مافوق جائی بیابد . اما چون انسان انقلابی درمتن طبقهٔ ستمکش و برای طبقهٔ ستمکش بنیان اجتماعی خرد پذیرتری می‌جوید ،آزادی او متکی به عملی‌است که بدان وسیله وی آزادی تمام طبقهٔ خود و ، کلی‌تراز آن ، آزادی‌همهٔ افراد بشر را می‌خواهد.» و ازهمین‌جا آزادی بادگرگونی پیوندمی‌یابد : «انسان‌انقلابی با قرارگرفتن ازموقعیتی که درآن‌قراردارد تعریف می‌شود .» درحقیقت : « عمل انقلابی مقدمات فلسفهٔ آزادی را دربردارد ، یا به عبارت بهتر عمل‌انقلابی ، براساس وجود خود، این‌فلسفه را می‌آفریند. اما چون انسان‌انقلابی درعین‌حال درطرح‌آزادانهٔ خود وتوسط این‌طرح خویشتن را می‌یابد ، همچنانکه ستمکشی در دامان طبقهٔ ستمکش ، پس اساس وضع او ایجاب می‌کند که وی را ازستم آگاه‌کنند . این‌بدان معنی است که به‌این دلیل نیز مردمان آزادند ــ زیرا نمی‌توان دراین باره ، ستم «مادّه» بر «مادّه» را تصورکرد . بلکه ستم فقط ترکیب نیروها وفشارهاست ــ ونیز این سخن بدان معنی است که ممکن است رابطه‌ای میان انسانهای‌آزاد برقرار باشد ، چنانکه یکی دیگری را به رسمیت نشناسد ، و از بیرون برآن تأثیر گذارد تا آن را بصورت شیئی درآورد. ومتقابلاً چون‌آزادی ستمکش می‌خواهد بزور خود را آزادکند وضع انقلابی مستلزم نظریه‌ای است مبنی برخشونت به‌مثابهٔ پاسخ به ستم ...»

عمل والتزام

بنابراین‌آزادی درعمل چهره می‌گشاید . رابطهٔ این‌دو رابطهٔ خورشید است بانور : «آزادی جز درعمل ظاهر نمی‌شود . آزادی با عمل یکی‌است ... آزادی فضیلتی درونی نیست که جواز قطع‌علاقه ازموقعیت‌ها را بدست دهد ... بر عکس‌آزادی قدرت درگیرشدن با عمل است و ساختن‌آینده ». ذهن‌آدمی ذاتاً سیال است و ما توسط عمل می‌توانیم به‌آن صورتی و معنائی بدهیم . اگر آزادی یعنی «نفی» ، باید توجه داشت که : «نفی عبارت ازاین نیست که بطور مجرد بگوئیم نه . نفی دگرگون‌کردن توسط عمل است ... نفی درمتن‌عمل طبیعت حقیقی خودرا بازمی‌یابد.» ازدست قهرمان نمایشنامهٔ «مگسها» صرفاً با توسل به عمل می‌تواند حق شهروندی خودرا بازیابد وچنین‌اند گوتز قهرمان نمایشنامهٔ «شیطان و خدا» و هوددرر قهرمان‌نمایشنامهٔ «دستهای‌آلوده» که فقط در عمل می‌توانند به هدفهای خود برسند.«هرچه بردن بارعمل دشوارتر ،

شادی من بیشتر ، زیرا آزادی من همان است .»

اخلاق کهن توصیه می‌کند که : دروغ مگوئید ، دزدی مکنید ، گرد گناه مگردید . با اینهمه هیچیك ازاینها ریشه‌کن نشده است . چرا ؟ زیرا : « با خودداری ازدروغ ، دروغ ازمیان نمی‌رود » برای اینکه دروغ ریشه‌کن شود باید فکر اساسی کرد . هرگونه خودسازی باید براساس جهانسازی بنا شود : «... «من» جز کیفیتی‌صمیمانه نیست که انسانی‌آزاد براساس‌دگرگونی‌هائی که درجهان ایجاد می‌کند ، به‌خود می‌دهد ...» یکی‌از قهرمانهای‌سارتر می‌گوید : «مدتهاست که مامرده‌ایم : از وقتی‌که دیگر نمی‌توانیم مفید باشیم .» اگر پایهٔ فلسفهٔ سارتر آزادی است ، عمل نیزهست . چراکه تحقق این به‌آن وابسته است : «نخستین شرط تحقق عمل ، آزادی است . »

چنانکه درسطور آینده، درضمن بحث درزمینهٔ «حیث‌التفاتی»، خواهیم دید ذهن‌آدمی نمی‌تواند در خود چیزی بیابد مگرآنکه متوجه جزخودش... واین توجه جز باافکندن «طرح» و روی‌آوردن به‌التزام ممکن‌نیست. اگراین‌اراده در مانباشد که‌ذهن را زنده بداریم‌یعنی‌آن را درطرحی درگیر کنیم‌تنها وخالی خواهدماند. همچون قهرمان رمان «تهوع» که‌ازانتخاب‌دائم می‌گریزد. دنیا را ازدیدگاه‌انفعالی می‌نگرد . و این انتخاب راکه باید همیشه‌اندیشه وطرحی‌نو افکندنمی‌پذیرد. دنیا را می‌بیند بی‌آن‌که در صدد دگرگون کردن‌آن باشد . نمی‌خواهد وجود خود را از نو بنا کند ، می‌خواهد از گناه وجود پاك شود . نفی مورد اعتقاد او تغییر جهان باکردار نیست ، نفیی خیالی است . ماجرای او جستجوی‌انفرادی توجیه خود است ، یعنی ماجرای کسانی‌که رستگاری را درگریز می‌دانند مثلاً گریز به دنیای‌هنر محض . چنین‌کسی ناچاردچاردملال دائم وتهوع دائم‌است. وناگفته پیداست که طنزسارتر دربرابر دل‌آسودگیهای هموطنانش تا چه‌حد نمایان است .

درفلسفهٔ سارتر روی‌آوردن به‌التزام وتوجه به‌مسئولیت «فضیلتی» نیست، ضرورتی فلسفی است : «بشر پیوسته در معرض پرسش است ، پیوسته در معرض تعلیق ، یعنی پیوسته درحال شدن . » وبیگمان نمی‌توان این «شدن» را غافلانه به حال خود واگذاشت . زندگی نیاز به‌کاردائم وآگاهی دائم دارد .

بن‌بست

اکنون این پرسش پیش می‌آید که چرا بیشتر نمایشنامه‌ها و داستانهای

سارتر وقف بردمی راههای رسیده به‌بن‌بست است ؟ خود او می گوید : «پیش ازاین هنگامی که می گفتم راه چاره را باید انتخاب کرد ، گفته‌ام ناقص بود : راه چاره رانباید ونمی‌توان «انتخاب» کرد، راه چاره‌را باید «اختراع» کرد، بایدآفرید . وهر کس با آفریدن راه چارهٔ خود درحقیقت خودرا می‌آفریند . انسان باید هرروز خود را بیافریند » . فرانسیس ژانسون بدنبالهٔ این سخن می‌افزاید : هنگامی که سارترمی گوید راهی نیست بدان معنی است که باید راه تازه‌ای‌آفرید. بعلاوه به‌اعتقادسارتر: «نگرش‌روشن بینانهٔ تاریکترین‌موقعیت‌ها به‌خودی خود عملی‌است خوش بینانه ، یعنی ما دراین موقعیت چون درجنگلی تاریك سرگردان‌نیستیم ، بلکه برعکس‌می‌توانیم خودرا ازآن رها سازیم ، از آن فراروییم و دربرابرآن تصمیم بگیریم . » مهم آنست‌که بشر به ارزش‌های موجود خو نگیرد وبه حال خود واگذاشته نشود . سارتر درکتاب « بودلر » می‌نویسد : «بخش‌بزرگ عظمت وبرگزیدگی انسانی بودلر دروحشتی است که از رهاکردن کارها به حال‌خود دارد . درنظراو ولنگاری ، سستی وتن‌آسانی خطاهای نابخشودنی‌اند . » سارتر می‌خواهد برضد این خطاهای نابخشودنی وحشتی در روانها ایجاد کند . چنین‌است‌که فلسفه از ادبیات بی‌نیاز نمی‌تواند بود. به گفتهٔ یکی ازسارترشناسان : سوءنیت حالتی‌است‌آسان‌تر و «غریزی‌تر» از اصالت و صمیمیت . سوءنیت باید پیوسته باتفکر پالاینده مغلوب گردد ... اگرانسان، انسان‌آزاد ، به‌وضعی که آزادیش‌را ازاو پنهان‌می‌دارند خوبگیرد آیا مفهوم اصلی وجودش (که فرار به سوی هستی جامد است) ایجاب نمی‌کند که نه‌تنها برای‌او ممکن بلکه‌آسان‌تراست که‌آزادی خودرا انکارکند به‌جای اینکه عهده‌دارش شود[1] ؟

اما آیا اساس نابسامانی‌های اجتماعی امروز جهان عوامل روانی است ؟

کمیابی

سارتردرکتاب «نقد عقل‌دیالکتیکی» به‌این‌نتیجه می‌رسد که عامل‌اساسی بیگانگی‌انسان ازخود واقعیت «کمیابی»[2] است . یعنی این‌واقعیت‌که سه‌چهارم افراد بشری قادر بدفع ضروری‌ترین نیازخود نیستند . درجهان فقر «موجود

۱ــ اساساً درهرمذهب و مسلك وفلسفه‌ای این‌نظرکم وبیش هست‌که‌آدمی درحال «عادی» بیشتر طالب سکون است تا حرکت .

۲ - Rarete

اجتماعی لزوماً موجودی است دیگر.» و «دراین جهان هر کس خود ودیگران را به عنوان «دیگری» تعیین می کند» . فقر که منشاء فقدان سمیت واصالت است اساس موقعیت آدمی را تشکیل میدهد : « در بعضی ازموقعیتها جز دوراه به روی بشر بازنیست : تسلیم یامرگ . »

درجهان کمیابی روابط متقابل جنبهٔ منفی می یابد . هر کس «شعن دیگری است . اگر برای هر کس یك گرده نان لازم باشد اکنون که چهار نفرند ویك گردهٔ نان ، هر کدام سه تن دیگر را عامل گرسنگی خود میداند . این است مفهوم «درندگی» بشر و اساس این افسانه که انسان گرگ انسان است . ریشهٔ این امر در «طبیعت بشری» نیست ، در غریزهٔ او نیست ، در «گناه نخستین» نیست ، نتیجهٔ غیرقابل انکار کمیابی است . ریشهٔ خشونت وستم را ، چه پنهان باشد چه آشکار ، درجای دیگر نباید جست .

البته چنین اندیشه‌ای درتاریخ فلسفه تازگی ندارد . آنچه تازگی دارد اینکه سارتر ازراهی غیرماتریالیستی به‌این نتایج می‌رسد : «ازنظرمارکسیستها مبارزهٔ طبقاتی بهیچوجه جنگ خوبی برضد بدی نیست ، بلکه اختلاف منافع میان گروههای بشری است . من میدانم که برای بشر رستگاری دیگری جز آزادی طبقهٔ کارگر وجودندارد ... اما پرولتاریا وابسته به‌آئینی ماتریالیستی است و ماتریالیسم اندیشه را ویران می کند . آیا من برسر این دو راهی ناپذیرفتنی گیرافتاده‌ام که برای خدمت به حقیقت به پرولتاریا خیانت کنم یا برای خدمت به پرولتاریا به حقیقت خیانت ورزم ؟ » با این که سارتربرداشت تاریخ را از دیدگاه مارکس می‌پذیرد به ماتریالیسم دیالکتیکی معتقد نیست : «سیاست سوسیالیستی پیشرفت کرده است اما به‌زیان مارکسیسم.» و «مارکسیسم می‌بایست‌به منزلهٔ انتقادآزادانه ازخود بنا شود و گسترش یابد ، و در عین‌حال چون گسترش تاریخ شناسائی . کاری که تاکنون نشده‌است : آن‌را درآیه‌پرستی محبوس کرده‌اند . » و «هرچه دراین باره گفته شود بازهم کم گفته شده‌است که پیروزی بی‌افتخار برای مارکسیسم گران تمام‌شد : چون‌معارضی نداشت زندگی را باخت . اگر درمیان دیگران وسرآمد دیگران می‌بود ، اگر پیوسته مورد حمله قرارمی گرفت وهردم دگرگون می‌شد تا غلبه کند و سلاح حریفان را به اختیارخود درآورد ، آنگاه با نیروی روحانی یکسان می‌شد : اما چون تنها ماند[1] به‌صورت کلیسا درآمد ودرهمان هنگام نویسندگان اشرافمنش، هزاران

---

۱ ــ اشاره بدین مطلب است که درسال ۱۸۷۱ ، پس از شکست «کمون»، طرفداران پرودن را دولت فرانسه به‌شدت سرکوب کرد . (رجوع به صفحهٔ ۲۱۹

فرسنگ به دور از آن ، خودرا نگهبانان روحانیتی انتزاعی ساختند» .

به نظر سارتر «مارکسیسم فقیر ومتوقف و منحجر شده است ... ازنظر «کردار»[1] گرفتار انتزاع است یعنی دچار «اصالت اراده»[2] محض ، و ازنظر تئوری گرفتار جبرعلّی[3] مکانیکی است » . اما وی برعکس بعضی از فیلسوفان نمی‌خواهد فلسفه را به دوران قبل از مارکس برگرداند ، یعنی آنرا از امور اجتماعی دور کند: «فهمیدن یعنی دگرگون‌شدن ، رفتن به جلوتر ازخویش.» و «فلسفه باید زندگی‌را نشان‌دهد ودگرگون کند.» و «ما دوش بدوش کسانی قراردادیم که می‌خواهند درعین‌حال وضع اجتماعی بشر و نیزاستنباطی راکه بشر ازخود داردتغییردهند.» و « همه کسانی که معتقدند دوران مارکسیسم سپری شده به‌عقب بازمی‌گردند وبه اندیشه‌ای دست می‌زنند که خود دورانش سپری شده‌است.» ونیز «امروز تنها کارضروری ممتیر جز این‌نیست که آزادی، آزادی باخود بیگانه نشده را ، غایت‌بدانیم ، برای‌رفع بیگانگی‌انسان ازخود بجنگیم ، یعنی با وضع موجود مبارزه کنیم . »

اما درعین حال سارتر نمی‌خواهد فلسفه‌ای بتمام بعد از مارکس بوجود آورد ، و ازگفتن این جملهٔ به ظاهر عجیب خودداری نمی‌کندکه : « اگر مارکسیسم درجای‌خود قرارگیرد دیگر به اگزیستانسیالیسم نیازی‌نیست .» به اعتقاد او مارکس به بشر امکان دادکه حرکت تاریخ را بشناسد . مسئلهٔ‌بعدی این‌است که بشر بداند آیا قادر به‌تسلط برتاریخ هست یانه ؟ بشر صد سال است که سلاح دردست دارد و درجا می‌زند . « امروز تاریخ بی‌آنکه شناخته شود ساخته می‌شود.» درحالی‌که وسیلهٔ شناختن‌آن وجود دارد . «تفکر کمونیستی، آن چنانکه امروز عرضه می‌شود ، درآئینی تعبدی منحجر گردیده و حتی فراموش کرده است که منابع خودرا بپالاید ...»

به عقیدهٔ سارتر برای رفع‌بخشی‌ازاین موانع ، مارکسیسم‌بایدبا پدیدار شناسی‌پیوند یابد. برای روشن‌شدن‌این بحث‌که پایهٔ روانشناسی‌ترکیبی سارتر نیزهست اشاره‌ای به اساس فلسفهٔ پدیدارشناسی‌ضروری‌بنظرمی‌رسد. بدین‌منظور مختصری دربارهٔ مبحث «حیث‌التفاتی» دراینجا می‌آوریم . ولی روشن‌شدن‌این

---

۱ ــ Praxis = عمل اجتماعی که آگاهی و تأثیر درآن مستتر است .

۲ - Volontarisme

۳ - Déterminisme

PersianPDF.com

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

چگونگی حصول علم

ازقدیم‌الایام دربارهٔ چگونگی حصول علم بحثهای بسیار کرده‌اند. درفلسفهٔ قدیم ، خاصه فلسفهٔ مشاء که از ارسطو نشئت می گیرد، ذهن یاشعوررا به آئینه‌ای تشبیه می کردند که صورت اشیاء درآن منتقش یامرتسم می‌شود و علم را همان صورت حاصل درذهن می‌شمردند . تنها وجه اختلاف ذهن را از آئینه در این می‌دانستند که درآئینه صور محسوسات (آنهم قسمتی از محسوسات که مبصرات باشد) نقش می‌بندد وحال‌آنکه درذهن‌آدمی (که آنرا قوهٔ مدرکه یاقوهٔ‌دراکه هم می‌نامیدند)علاوه برآنهاصورمسموعات ومعلومات ومشمومات وحتی‌امودغیر محسوس نیز منتقش می‌شود . آنگاه علم را بردوگونه منقسم می کردند : علم حصولی و علم حضوری . علم حصولی علم به اشیاء وامورعالم خارج‌است (مثلاً علم به‌درخت پس ازمشاهدهٔ‌آن) وعلم حضوری علم به‌حالات وکیفیات خودنفس (مثلاً علم به حالت خشم درخود) . تفاوت میان این دو علم در اینست‌که علم نخستین نیازبه واسطه یاصیانجی دارد تاحاصل شود و بنابراین غیرمستقیم است (مثلاً درمورد علم به‌درخت ، نخست باید تصویردرختی در ذهن وجود داشته باشد تاسپس علم به‌آن حاصل شود) وحال‌آنکه درعلم حضوری میان « عالم » و «معلوم» (یانفس مدرك وشیئی مدرك[1]) واسطه‌ای نیست و بنابراین بطورمستقیم حاصل می‌شود (مثلاً در مورد علم به خشم ، نفس عالم است وخشم معلوم ومیان عالم و معلوم هیچ واسطه‌ای نیست) . پس ذهن یاشعور(conscience) دارای دوکیفیت کاملا متمایزاست : علم به عالم خارج وعلم به‌ذات خود. معمولاحالت نخست را «آگاهی» وحالت دوم را « خودآگاهی » می‌نامند وخودآگاهی را حالت‌اصلی و اولی ذهن و وجه‌تمایز ذیشعور ازغیرذیشعور می‌شمارند.فی‌المثل می گویندکه تفاوت‌اساسی‌انسان‌بادرخت دراینست‌که درخت‌به‌ذات خودآگاهی ندارد و اگرفرضاً آگاهی می‌داشت انسان می‌بود نه درخت .

کشف بزرگ هوسرل، چنانکه درسطورآینده شرح خواهیم‌داد، نخست درهمین است‌که خودآگاهی وابسته به‌آگاهی‌است ، یعنی اگر در عالم خارج

۱ــ یا « ذهن » و «عین» درترجمهٔ Sujet و Objet .

چیزی وجود نمی‌داشت که من به‌آن آگاهی حاصل کنم ناچار به نفس خود نیز آگاهی حاصل نمی‌کردم . زیرا درحقیقت خودآگاهی عبارت است ازآگاهی به‌نفس در حینی که نفس به چیزی آگاهی حاصل می‌کند . یا بنابر قول آلن فیلسوف معاصر فرانسوی «هردانستنی دانستن دانستن است» ، یعنی چون به چیزی علم حاصل کنم می‌دانم که به آن علم حاصل کرده‌ام و اگر این دانستن ثانوی نمی‌بود «خودآگاهی» هم نمی‌بود (بعداً خواهیم دید که مبداء «عروج» یا «تعالی» از همین جاست) . این معنی را هوسرل در عبارت معروفی بیان کرده‌است که زیربنای فلسفهٔ اوست: «هرشعوری شعوربه چیزی است» ، وانگهی عالم خارج وشعوربه‌آن یکجا وباهم حاصل‌می‌شوند. درست‌است که جهان‌بیرون مستقل از شعور آدمی است، اما جدا ازپدیداری که درنفس‌آدمی دارد اگرهم معدوم نباشد باری شناختنی نیست. پس‌ذهن هرگز ازشیئی جدا نیست ومتقابلا جهان همواره یاشعوربه جهان ملازم است .

و اما دربارهٔ چگونگی حصول علم میان دانشمندان اختلاف بسیار بوده است . گروهی همان «صورت حاصل درذهن» راعلم می‌دانند. بنابراین به‌نظر این گروه علم از مقولهٔ «کیف» است (در سلسلهٔ 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 به‌عقیدهٔ اینان علم‌از مقولهٔ «انفعال» است . گروهی‌دیگر،ازجمله امام‌فخررازی ، علم را «نسبت»[1] میان عالم ومعلوم وبنابراین ازمقولهٔ«اضافه» می‌پندارند. درمیان فلاسفهٔ اسلامی، ملاصدرا ازجمله کسانی‌است که علم را از مقولات عشر جدا می‌کند و اصلا آنرا از باب «وجود» می‌داند نه از مقولهٔ «ماهیت» .

درفلسفهٔ اروپا ، کانت ازنمرهٔ نخستین ومهم‌ترین کسانی است که به‌این مسئله توجه اساسی مبذول داشته وزیربنای نظام فلسفی خود را (درکتاب «نقد عقل محض») برآن نهاده است . نظروی بطور خلاصه مبتنی بر همان «اضافهٔ عالم ومعلوم»است: علم تنها بوسیلهٔ «تأثیرحسی» (که همان صورت حاصل در نفس‌است) به دست نمی‌آید و ذهن بر تأثیراتی که از راه حس ایجاد می‌شود چیزی‌اضافه می‌کند وآنرا می‌پروردتابه‌مرتبهٔ معرفت‌برسد . کانت تقریباثابت

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

می‌کند که چون علم ما به عالم خارج محدود وقائم به معقولات است و معقولات نحوهٔ تلقی ذهن ما ازعالم خارج است پس ما هرگز نمی‌توانیم عالم را چنانکه درواقع ونفس امرهست منفك ازتأثیر ذهن خود ادراك کنیم . لذا علم ما فقط به «پدیدار»[1] اشیاء وامور و نه به «ذات»[2] آنها تعلق می‌گیرد[3] .

حیث‌التفاتی (Intentionalité)

پس ازکانت این‌مسئله‌ازمهمترین وحادترین‌مسائل‌فلسفه گردیدچندانکه می‌توان گفت هیچ فیلسوفی بی‌ابتداء به‌آن مشرب خود را بیان نکرده است ؛ درحقیقت مهم‌ترین مکاتب فلسفی یك قرن‌اخیرازجواب به همین مسئله شروع می‌کنند. وازاینجا می‌توان به‌اختلاف وتشتت‌آراء نیزپی برد. اما شاید جوابی که هوسرل به آن می‌دهد وبدینگونه پایهٔ یکی ازمهم‌ترین مکاتب فلسفی عصر حاضر یعنی «پدیدارشناسی»[4] را می‌نهد مقنع‌ترین وتا امروزصحیح‌ترین جواب باشد[5] . نقطهٔ شروع «اگزیستانسیالیسم» نیزازهمین جاست .

برای‌درك بهتراین معنی‌بهتر آنکه سخن را به خود سارتر واگذاریم[6]:

و یا چشم‌هایش اورا می‌خورند . این جمله و بسیاری جمله‌های دیگر توهمی را که هم رئالیسم و هم ایدئالیسم به‌آن گرفتارند و بموجب آن شناختن

۱- Phénomène ۲- Noumène

۳ــ برای بحث مفصل در این زمینه ، خاصه برای اطلاع از نظر حکمای اسلامی درباب کیفیت حصول علم ونقد وحلاجی‌آن، رجوع شود به‌کتاب «کاوش‌های عقل نظری» اثرمهدی حائری یزدی (چاپ تهران ــ ۱۳۴۷) ونیز به دو مقالهٔ انتقادی بسیارجالب از منوچهر بزرگمهر ، «فلسفه بحث‌الفاظ است» و «هستی بیرونی و درونی» که به‌ترتیب درشماره های شهریور۱۳۴۷ وامرداد۱۳۴۸مجلهٔ «سخن» به‌چاپ رسیده است .

۴- Phénoménologie

۵ــ ضعف کتاب سابق‌الذکرمهدی حائری یزدی ومقالات منوچهربزرگمهر شاید عدم التفات به‌نظرهوسرل دراین باره‌است. عطف توجه به‌آن موجب‌احتراز از بسیاری بحثها وجدل‌های زائد می‌گشت .

۶ــ «یك مفهوم اساسی در پدیدار شناسی هوسرل ، حیث التفاتی» ، نقل ازکتاب Situations جلد اول (این مقاله درسال ۱۹۳۹ نوشته شده است) .

همان خوردن است تا اندازه‌ای نشان می‌دهد . فلسفهٔ فرانسه پس از صد سال تفلسف وتفاضل هنوزدرهمین مرحله است . آثار برونشویك و لالاند ومیرسون را همه‌خوانده‌ایم وهمه‌پنداشته‌ایم که عنکبوت ذهن اشیاء را به تارخود می‌کشد ولیزابه‌ای‌به گردآن می‌بندد وآنرا نرم‌نرم فرومی‌برد وتبدیل به‌بدل مایتحلل می‌سازد و همجنس خودمی گرداند. میزچیست «صخره‌چیست ؟ خانه چیست ؟ نوعی‌ترکیب‌بندی «محتوی شود»،مقوله‌ای ازاین محتوی . وای از این‌فلسفهٔ غذائی!معهذا هیچ چیزساده‌ترازاین نمی‌نمود: مگرمیز محتوی فعلی‌ادراك من نیست‌ومگرادراك من‌حالت فعلی‌شعورمن‌نیست؟تلذیه، تحلیل. بقول‌آقای لالاند: «تحلیل اشیاءدرافکار، تحلیل افکاردریکدیگر، تحلیل اذهان در یکدیگر» . سنیخ‌های‌مقتدرجهان را این شیرمهای چالاك مغزدرخود حل می‌کنند: تحلیل، تشبه ، تجانس، ساده‌ترین وخشن‌ترین افراد ما بیهوده دربی چیزی می گشتند که سخت ومحکم‌باشد، چیزی‌که خود ذهن‌نباشد ، ولی به هرجا رومی‌آوردند جزیا مهی نرم وموقی، جزبا خودشان روبرونمی‌شدند .

هوسرل بر ضد این فلسفهٔ عضمی وجذبی نوکانتی ، بر ضد هر نوع «روانشناسیگری[1]» همواره تأکید می‌کندکه 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 خاك ، تنها و درخود تپیده زیر گرما ، در بیست فرسنگی ساحل مدیترانه . این درخت نمی‌تواند وارد شعور شما شود ، زیرا با آن از یك جنس نیست . می‌پندارید که این همان سخن برگسون است درفصل اول کتاب «ماده وحافظه» . اما هوسرل طرفدارامالت واقع (رئالیسم) نیست : از این درخت ، روی تکه زمین ترك خورده‌اش ، مطلقی نمی‌سازد که پس ازآن با ما درارتباط آید . شعور و جهان یکجا وبا هم حاصل می‌شوند : جهان‌که ذاتاً بیرون ازشوراست ذاتاً با آن در «نسبت» است . زیرا هوسرل شعوررا امری‌تبدیل‌ناپذیرولایتجزا می‌داندکه هیچ تشبیه عینی نمی‌تواند آنرا بیان‌کند مگرشاید تشبیه زودگذرومبهم «انفجار» . شناختن یعنی « منفجرشدن بسوی»، یعنی‌جدا شدن‌ازخلوت مرطوب معدی‌برای‌برگشتن،ازخودفرارفتن، بسوی چیزی که «من» نیست ، درآنجا ، نزدیك درخت ، و با اینحال بیرون ازآن ، زیرا که آن ازمن می گریزد ومرا پس می‌راند ومن نمی‌توانم در آن تحلیل روم همچنانکه آن نمی‌تواند در من حل شود : بیرون از آن ، بیرون

۱- Psychologisme

ازمن . ایا شما دراین شرح و وصف ، انتظارهای خود و احساس‌های خود را بازنمی‌یابید ؟ شما خود می‌دانستید که درخت ، «شما» نیست وشما نمی‌توانستید آنرا وارد ممدمهای تاریك خود کنید و ممکن نیست که بدون دخلی،«شناسائی» یا «تملك» قیاس شود. وفی‌الحال ، شعورپاك ومبرا می‌شود ، مانند باد روشن وشفاف می‌شود ، دیگرهیچ چیزدرآن نمی‌ماند ، مگرجنبشی برای گریختن‌از خود ، جهشی به بیرون ازخود . اگربه فرض محال می‌توانستید «در» شعور داخل شویددر گردبادی می‌افتادید و به‌بیرون، نزدیك درخت ، به میان گرد و خاك پرتاب می‌شدید . زیرا شعور « درون » ندارد ، شعور هیچ نیست مگر «بیرون ازخود» وهمین گریزمطلق ، همین استنکاف ازماده بودن است که‌آنرا به صورت شعوردرمی‌آورد ومی‌سازد .

اکنون یك سلسله ازانفجارهای پیاپی را درنظربگیرید که ما را ازخود جدا کند وحتی به « خودمان » فرصت ندهد که درپشت‌آنها ساخته شود ، بلکه به‌عکس ما را به ماوراءآنها پرتاب کند، به میان گرد وخاك خشك جهان ، به روی زمین سخت ، به میان اشیاء ؛ واکنون در نظر آورید که بدینگونه ما به حکم همان‌طبیعتمان به‌میان جهانی بی‌اعتناء ومتخاصم ونافرمان افکنده ودانهاده شده‌ایم وآنگاه معنای‌عمیق کشفی‌را که هوسرل دراین جملهٔ معروف بیان کرده است درمی‌یابید: «هرشعوری شعور به چیزی است» ، و همین کافی است تا بر فلسفهٔ گرم و نرم «حالیت[1]» نقطهٔ پایانی بگذاردکه در آن همه چیز از طریق مدارا ومماشات صورت می‌گیرد ، ازطریق فعل وانفعالی شبمیائی درباخته‌ای . اما فلسفهٔ «عروج[2]» ما را به روی جاده برون می‌افکند، به میان مخاطرات ، زیرروشنائی خیره‌کننده . هایدگر می‌گوید : بودن یعنی «بودن درجهان» و این «بودن در» را به معنای حرکت و جنبش بگیرید - پس بودن یعنی منفجر شدن درجهان، یعنی‌ازنیستی جهان وعدم شعورحرکت‌کردن وناگهان به‌صورت «انفجارشعوردرجهان» درآمدن . اگر شعور بکوشد تا خود را بازگیرد و با

۱ــ Imminence که آنرا به «حلول» و «درون بودی» و «قیام حضوری» نیزترجمه کرده‌اند .

۲ــ Transcendance که آنرا به «تعالی» و«برون بودی» و«قیام‌حصولی» نیزترجمه کرده‌اند . (رجوع شود به‌لغتنامهٔ آخرکتاب ونیزبه توضیحی‌که دربارهٔ « وجود حضوری » و « وجود حصولی » در ذیل صفحهٔ ۱۲ متن‌کتاب حاضر داده شده است .)

خود جفت وجورشود و گرم بنشیند و در به روی جهان ببندد ، نابود می‌شود . این‌جبر شمور که بایدهمواره شمور به چیزدیگری جزخودش‌باشدتا وجودیابد، همانست که هوسرل آنرا «حیث‌التفاتی» می‌نامد .

من نخست سخن از « شناسائی » به میان آوردم تا مقصود خود را بهتر حالی کنم . اما بنابر عقیدهٔ هوسرل و پدیدارشناسان ، شموری که ما به اشیاء حاصل می‌کنیم منحصر به شناسائی آنها نیست . «شناسائی» یا « تجسم ذهنی » فقط یکی از اشکال ممکن شمور من «به» آن درخت است . من علاوه بر این می‌توانم آنرا دوست بدارم ، از آن بترسم ، ازآن نفرت کنم . و این حالت شمور که می‌تواند ازحد خود فراتررود ، همان‌که «حیث‌التفاتی» نامیدیم ، در ترس ودرنفرت ودرعشق بروزمی‌کند . نفرت ازدیگری هم نوعی انفجاربسوی اوست، حضوری ناگهانی‌استدربرابربیگانه‌ای که‌نخست کیفیت عینی«نفرت‌آور» او را حس می‌کنیم و ازآن رنج می‌بریم .اینجاست که به ناگاه‌آن واکنش‌های کذائی «ذهنی» ، نفرت وعشق وترس و همدردی ، که درآب نمك متعفن نفس شناور بود ازآن جدا می‌شود ؛ اینها هیچ نیستندمگرشیوه‌هائی‌برای کشف‌جهان، اشیاءاندکه ناگهان به صورتی نفرت‌آور، خوش‌آیند ، ترسناك، دوست‌داشتنی، خود را برما آشکارمی‌سازند . «خاصیت» آن نقاب ژاپنی ترسناك بودن است (خاصیتی تمامی‌ناپذیر، لاینجزا که ماهیت آنرا تشکیل می‌دهد) و نه مجموعهٔ واکنش‌های ذهنی من دربرابر تکه چوبی تراشیده . هوسرل دوباره وحشت و جاذبه‌را دراشیاء مستقر کرد وجهان مورد وصف هنرمندان وپیامبران را برای ما بازساخت: جهانی‌وحشت‌آور، متخاصم ، خطرناك، با جزیره‌هائی ازرحمت ومحبت . جا را برای نوشتن رسالهٔ تازه‌ای در بارهٔ عواطف انسانی بازکرد ، رساله‌ای ملهم از این حقیقت ساده و عمیقاً ناشناخته که اگر ما زنی را دوست داریم ازآنروست که آن زن دوست‌داشتنی است . وبدینگونه ما را از «زندگی درونی» رهانید : همچون دختربچه‌ای که شانهٔ خود را ببوسد بیهوده درپی‌ناز ونوازش‌های خلوت دل خود می‌گردیم ، زیراکه ماآلا همه چیزدربیرون‌است، همه حتی خود ما : بیرون ، در جهان ، میان دیگران . نه در گوشهٔ خلوت بلکه برروی جاده ، در شهر، در میان مردم است که می‌توانیم خود را کشف کنیم : چیزی درمیان چیزها ، انسانی درمیان انسان‌ها .»

مسئلهٔ زبان

آنچه «ادبیات» نامیده‌می‌شود ناگزیر«زبان» هم هست. اگرهم ادبیات

را ذاتاً «تجاوز» اززبان بدانیم به هر حال باید بپذیریم که بیرون از زبان، ادبیاتی نیست. پس ادبیات همان زبان است به اضافهٔ (یا منهای) چیزدیگر.
و برای شناخت این «چیزدیگر» ناچار باید نخست زبان را شناخت. اما زبان چیست؟ یکی ازوسائل «ارتباط» میان افراد بشر. مهم‌ترین ووسیع‌ترین آنها، آسان‌ترین و در عین حال پیچیده‌ترین آنها. مقایسهٔ آن با وسائل ارتباطی دیگر- مثلا با علائم راهنمای‌ورانندگی - کافی است تا وسعت وعظمت وقدرت عمل زبان را برماآشکار کند. اما بهرصورت هردودریك خاصیت مشترك‌اند: وسیله‌اند برای ایجاد ارتباط میان افراد بشرو لازمهٔ زندگی اجتماعی آنان.
حال این سخن‌پیش می‌آید که‌چگونه وسیلهٔ ارتباط که منطقا باید بسریع‌ترین و صریح‌ترین و چه‌بسا خام‌ترین و خشن‌ترین شیوه، وظیفهٔ ارتباطی خود را انجام دهد می‌تواند بمرتبهٔ ادبیات - یا بهتر بگوئیم: به مرتبهٔ هنر - ترقی کند. سخن همه درهمین‌جاست. وکتاب حاضر - لااقل درفصل اول - کوششی است برای جواب به آن.

نخست ببینیم وظیفهٔ ارتباطی زبان چگونه‌صورت می‌گیرد. زبان‌مجموعه‌ای، یا بهتر بگوئیم دستگاهی‌ازنشانه‌هاست. نشانه (sign) چیست؟ هرچیزکه نمایندهٔ چیز دیگری جز خودش باشد. یا بنابر تعریفی که در منطق قدیم از «دلالت» می‌کنند: بودن شیئی است به وجهی که از علم به آن حاصل آید علم به شیئی دیگر. مثلا دلالت جای پا برروندهٔ ودلالت لفظ دیواربرمعنای دیوار.
اگرفرضا نشانه را معادل «کلمه» بدانیم (نسبت میان نشانه وکلمه نسبت عموم وخصوص مطلق‌است) به موجب منطق قدیم، کلمه از«لفظ» و«معنی» تشکیل شده است که لفظ برمعنی «دلالت» دارد، بدین‌ترتیب:

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

چنانکه مثلا لفظ (یا صوت) دیوار دلالت دارد بر معنی دیوار. اما چون هردلالتی از مقولهٔ لفظ نیست (مثلا دلالت جای پا برونده یا دود برآتش یا سرعت ضربان نبض بر تب) به جای لفظ ومعنی اصطلاح «دال» و«مدلول» رابه کارمی‌برند تا مفهوم آن عام‌تر باشد (مثلا جای پا دال است وروندهٔ مدلول یا لفظ دیواردال است ومعنی دیوار مدلول). به نظر بسیاری از منطقیان، معنی همان‌مصداق کلمه‌یا«شیئی‌خارجی» است. اماقلیلی‌ازآنان(مثلاخواجه‌نصیرالدین

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 ـ که شامل کوچکترین جزء معنی‌دار تا طولانی‌ترین جمله‌ها می‌گردد ـ همچون سکه‌ای است دورویه که یك رویهٔ آن «دال» (Signifiant) ورویهٔ دیگر آن «مدلول» (Signifié) ورابطهٔ میان آنها «دلالت» (Signification) است ، به این صورت :

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

مدلول باعین‌خارجی یکی‌نیست، بلکه برآن دلالت می‌کندهمانگونه‌که دال بر مدلول دلالت دارد . چون نشانه حاصل قرارداد است (زیرا فقط قرارداد ماست‌که لفظ دیوار را تا مفهوم دیوار می‌رساند و بدیهی است‌که در طبیعت چنین رابطه‌ای میان صوت دیواروم‌فهوم دیواروجود ندارد) پس هم دال و هم مدلول امری‌است قراردادی (نه‌طبیعی) وحال‌آنکه عین خارجی به‌خودی‌خود وجود دارد ومنوط به قرارداد یا عدم قرارداد ما نیست .

بنابراین اگربخواهیم ازطریق‌کلمات به اشیاء برسیم لازم است‌که‌لااقل ازدو «بند» بگذریم : یکی دلالت لفظ برمعنی و دیگری دلالت معنی بر شیئی خارجی. ازسوی دیگر، چون‌ارتباط مستقیم و بیواسطه میان افراد بشر ممکن نیست وبرای این‌کار الزاما به ابزار زبان یاابزار ارتباطی دیگری نیازهست می‌توان نتیجه گرفت‌که میان افراد بشر همیشه لااقل دو «بند» وجود دارد که تفهیم وتفهم بدون گذشتن‌ازآنها میسر نخواهد بود. ازاینروست‌که گفته‌اندزبان صورت‌اشیاء را تغییر می‌دهدوحتی بسیارکسان‌آنرا مانع یاحجابی درراه‌تفاهم واقعی میان افراد بشری می‌دانند. این نکته را هم بگوئیم‌که سارتر به‌اختلاف میان مفهوم ومصداق‌کلمه‌قائل نیست ومعنای‌کلمه‌را همان شیئی خارجی‌می‌داند (یکی‌ازموارد اختلاف‌نظراخیر سارتر با زبان‌شناسان و طرفداران «نقدنو» و پیروان شیوهٔ معروف به‌«استروکتورالیسم» درهمین‌جاست) .

بیگانگی وشکست

واما به عقیدهٔ سارتر ـ عقیده‌ای‌که به تبع او سخن‌سنجان دیگرهم‌آنرا پذیرفته‌اند ـ اگرچه زبان ودرنتیجه ادبیات وسیلهٔ ارتباط است لیکن شعر نه

«وسیله» است و نه به کار «ارتباط» می‌رود[1] . غرض از شعر چیز 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 شیوهٔ التزام در آنها متفاوت است . از آنجا که غرض از نثر ذاتاً « سودمندی » است ـ یعنی همیشه به عنوان وسیله‌ای به کار می‌رود برای نیل به غایتی که بیرون از آنست ـ پس موجب «بیگانگی» (Alienation) انسان با خودش می‌شود . آنگاه شعر به مدد آدمی می‌آید و با عوض کردن جای «غایت» و «وسیله» اورا با هستی خود آشتی می‌دهد . از آن گذشته ، التزام شعر در تقبل «شکست» است تا ناکامی‌های بشری را در خود تحلیل برد ، و شاعر کسی است که خود را ملتزم به شکست می‌داند .[2]

واما «بیگانگی» ـ که گاهی آنرا «با خود بیگانگی» هم گفته‌ایم[3] ـ 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 گسیخته شدن پیوند فرد با محیط طبیعی یا اجتماعی او مربوط می‌شود . از همین روست که در علم روان‌پزشکی دیوانه را «با خود بیگانه» (Aliéné) 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

۱ــ 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 « وسیلهٔ » ارتباط نیاز دارد و آنجا که «وسیله» در میان باشد ارتباط «مستقیم» نیست . هنر ، و در نتیجه شعر ، در حد اعتلای خود از مرحلهٔ ارتباط برمی‌گذرد و به مرتبهٔ « اتحاد» (Communion) می‌رسد که می‌توان آنرا « ارتباط مستقیم » دانست .

۲ــ سارتر تأکید می‌کند که در این استنباط ، نظرش خاصه به شعر «امروز» است . ظاهراً باید از این کلمه شعر «امروز اروپا» مستفاد شود . چه مثلاً در مقاله‌ای با عنوان «اورفهٔ 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.

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

قدرت و رسوخ وثبوتی می‌یابند که بکلی ازحیطهٔ اختیارآدمی بیرون می‌روند ومستقل از ارادهٔ او براو حکم می‌رانند ، وآنگاه بیگانگی انسان باخودآغاز می‌شود . فوئرباخ ، فیلسوف‌آلمانی درقرن‌نوزدهم ، یکی ازبزرگترین‌عوامل «باخود بیگانگی»انسان را سازمان مذهبی می‌دانست. مارکس این‌مفهوم را از هگل وفوئرباخ گرفت وآنرا درمعنای وسیع‌تری به‌کاربرد . بنابرتعریف‌وی، «بیگانگی» حالت‌کسی است که براثر اوضاع و احوال محیط گرداگردش ـ مذهبی، اقتصادی ، سیاسی ـ دیگربرخود اختیاری‌ندارد تاجائی‌که با اوچون شیئی رفتارمی‌شود واوبردهٔ اشیاء خاصه بردهٔ پولمی گردد ودرحقیقت «بودن» را فدای «داشتن» می کند .

سارتر ، که هدف اصلی مبارزه و تلاش خودرا آزادی انسان می‌داند ، کوشیده است تا درآثارش مسئلهٔ «بیگانگی» را عمیقاً بشکافد وآنرا از هرسو و در جمیع جلوه‌های مختلفش بکاود و بررسی کند[1] . دراین کتاب ، چنانکه گفتیم ، نشان‌می‌دهدکه چون غرض ازنثر (یا ادبیات) رسیدن به غایتی‌است‌که بیرون ازآنست وبرای این‌کار زبان را چون وسیله به‌کارمی گیرد ، شعراین نسبت را معکوس می کند : غایت مطلوب شعر «حرکت» است نه «نیل بمقصد» و زبان برای آن «هدف» است نه «وسیله» . و بدینگونه شعر یکی از راههای ممکن‌آدمی است برای رهائی از «بیگانگی» . زیرا آدمی به سبب هدفهائی که دارد نیزممکن‌است باخود بیگانه شود، واینجاست‌که مسئلهٔ شکست(échec) پیش‌می‌آید .

---

۱ ــ یکی ازعوامل «باخود بیگانگی» انسان «نگاه دیگری» است .

سارتردرکتاب « هستی ونیستی» خود فصلی رابه مطالعهٔ «نگاه» اختصاص داده است : تاموقعی‌که دیگری دربرابردیدگان من به‌حیات خود ادامه می‌دهد و به حضورمن توجه ندارد من می‌توانم اورا «شیئی» بدانم، واین حالت من‌متضمن نوعی حس برتری درمن است ، زیرا در این حال ، «دیگری» به مشتی حرکات بدن وقیافه مبدل می‌شود. اما کافی‌است‌که «او» متوجه حضور«من»گردد تاناگهان وضع معکوس شود : یعنی این بارمن او را چون « نفس مدرک » درمی‌یابم و این اوست‌که می‌تواند به نوبهٔ خود مرا «شیئی» تلقی‌کند . و اگرناگهان متوجه شود که من توجهی غیرعادی به‌او دارم ، هردومابه نوبهٔ خود احساس ناراحتی‌می‌کنیم و پریشان می‌شویم . اما حتی موقعی‌که نگاه شخص دیگر حاکی از هیچ نوع نیت پرخاشجویانه و عتاب‌آلوده نیست ، « سرمایهٔ معنوی » مرا ازمن می‌گیرد . ومن درعین حال‌که برای خود «من» هستم «برای دیگری» نیز هستم .

اگزیستانسیالیسم معتقد است که انسان ، به خصوص ، حیوانی است که «طرح» می‌افکند ، یعنی هدف یا هدفهائی پیش‌چشم می‌نهد و برای تحقق آن به درون آینده جهش می‌کند . حتی کافی نیست که بگوئیم ما هدف «داریم» بلکه بهتر است بگوئیم که ماهدف «هستیم» . بهدف نرسیدن یعنی «شکست» خوردن. اما انسان فقط طرح‌های جزئی نمی‌افکند ، بلکه ممکن است طرح کلی‌تری داشته باشد که سراسر زندگی‌اش را در بر گیرد و مشخص هستی او شود. همچنانکه طرح‌های جزئی گاهی به شکست می‌انجامد طرح کلی نیز ممکن است به ناکامی برسد و در نتیجه شخص را دچار شکست کلی کند . بنابراین مسئلهٔ شکست ، مسئلهٔ اساسی زندگی است وشاید اساسی‌ترین مسئلهٔ زندگی .

گرچه سارتر بارها به صراحت گفته است که آدمی جز طرح‌هایش هیچ نیست وهمین است که اورا از خرده وتقالهٔ وکلم متمایز می‌کند ، لیکن غافل نبوده است که آدمی برای رسیدن به هدف‌هایش چه بسا که از هستی خود باز بماند . درواقع آدمی بسبب طرح‌هائی که افکنده است نیز ممکن است باخود «بیگانه» شود وآنگاه فقط شکست می‌تواند اورا به‌خود بازآورد و باهستی «یگانه» کند. این وظیفهٔ خطیر را شعر برعهده دارد ، زیرا که شعر نمایشگر شکست است و شاعر نمایشگر شکست‌خوردگی . شاید عمیق‌ترین وتازه‌ترین سخنی که تاکنون دربارهٔ شعر گفته شده است درهمین‌جا باشد[1] .

دربارهٔ کتاب

سیمون دوبووار که نخستین‌بار درسال ۱۹۲۸ با سارتر بیست‌وسه‌ساله درداتشگاه پاریس آشناشد در کتاب خاطراتش دربارهٔ او چنین‌می‌نویسد :

«یك دم از اندیشیدن بازنمی‌ماند . نه آنکه مدام کلمات قصار و اصول نظری صادر کند : سارتر از فضل‌فروشی و خودنمائی نفرت داشت ، اما ذهنش پیوسته درجوشش بود ، گوئی که ازسستی و خواب‌آلودگی ونسیان وخمود و حزم ورعایت ومدارا بوئی‌نبرده بود ... تا پیش ازآشنائی بااو خودمرا فردی مستثنی می‌شمردم ، زیراکه نوشتن را از زیستن جدا نمی‌دانستم . اما سارتر زیستن‌را برای این می‌خواست که بنویسد ... تاآنزمان ـ دست‌کم درخیال ـ آشفتگی‌ها وسرگردانی‌ها و بی‌سر وسامانی‌ها را می‌ستودم و زندگی‌های ثوام با خطر را ، مردان‌سرگشته و ره‌گم‌کرده را ، زیادمروی درمشروبات الکلی

۱ــ معهذا توضیح ذیل صفحهٔ شمارهٔ ۲ نیزدیده شود

ومواد مخدر وشهوت‌پرستی را تحسین‌می‌کردم . سارتر ، به‌عکس ، معتقدبود که چون کسی چیزی‌برای گفتن داشته‌باشد هر گونه‌افراط وتبذیر خیانت‌است. اثرهنری،اثر ادبی درچشم‌او نوعی‌غایت مطلق‌بود که علت وجود خودوآفرینندهٔ خودرا ، وحتی‌شاید همهٔ جهان‌را درخود داشت. گرچه این‌را بدزبان‌نمی‌آورد لیکن‌من می‌دانستم‌که سارتر یقین‌داردکه اگرهنر وادبیات‌نباشد وجود جهان باطل وعبث است ... کار خودرا نوشتن می‌دانست تابعد نوبت به‌کارهای دیگر برسد یانرسد . ازجامعه به‌آن‌صورت‌که بود نفرت داشت ، اما ازچنین نفرتی نفرت نداشت . اصول معتقدات هنری وادبی او به وجود مردمان ابله و رذل نیازداشت، وحتی‌آنهارالازم می‌شمرد. زیرا می‌گفت‌که‌اگر در زندگی چیزی نمی‌بودکه باآن درافتیم وآنرا براندازیم ادبیات به‌کار نمی‌خورد ... درواقع رستگاری را درادبیات می‌جست . »

محصول اندیشه‌های مداوم سارتر دربارهٔ ادبیات‌وهنر همین‌کتاب‌حاضر است به‌نام «ادبیات چیست؟» که نخست درسال ۱۹۴۷ درمجلهٔ «دوران‌جدید» ویک‌سال بعد به‌صورت مستقل‌منتشرشد . درهمین‌کتاب است‌که «ادبیات‌ملتزم» (littérature engagée) را پی‌می‌افکند و به‌صراحت می‌گوید که‌غرض‌از ادبیات تلاش ومبارزه است : تلاش ومبارزه برای‌نیل به‌آگاهی ، برای تحرّی‌حقیقت، برای‌آزادی انسان . واز اینروست‌که نویسنده درمقابل عملی‌که انجام می‌دهد مسئول‌است : برای‌چه می‌نویسد ؟ دست به‌چه اقدامی‌زده‌است وچرا این‌اقدام مستلزم توسل به‌نگارش‌بوده‌است؟ زیراکه سخن گفتن درحکم عمل کردن‌است.

در مقدمهٔ‌کوتاهی‌که برآن نوشته است مسئلهٔ التزام را مطرح می‌کند و درجواب مخالفان‌می‌گوید: «حال‌که منتقدان‌آراء مرا به‌حکم ادبیات محکوم می‌کنند بی‌آنکه هرگز بگویندکه مقصودشان از ادبیات چیست بهترین جوابی که می‌توانم به‌آنان‌بدهم اینست‌که هنرنوشتن‌را بدون پیش‌داوری بررسی‌کنم : نوشتن‌چیست ؟ نوشتن برای‌چیست ؟ نوشتن برای‌کیست ؟ » پس این‌کتاب سه فصل اصلی دارد ویک فصل‌تکمیلی . در سه فصل اصلی (نوشتن چیست ؟ نوشتن برای چیست ؟ نوشتن برای‌کیست ؟) اصول « نظری » خودرا دربارهٔ ادبیات شرح می‌دهد و درفصل‌تکمیلی (موقعیت‌نویسنده درسال۱۹۴۷) آنهارا به‌موقع «عمل» می‌گذارد ، یعنی برنویسندگان همزمان خود تعمیم می‌دهد و به حکم آراء بیان شده دربارهٔ‌آنان داوری می‌کند .

این‌کتاب ازبدو انتشار مورد توجه اهل‌نظر و عامهٔ خوانندگان و حتی

مخالفان فلسفه سارتر قرار گرفت . بسیاری ازسخن‌سنجان آنرا مهم‌ترین کتاب «نظری» (تئوریك) می‌دانند که در فرانسه درنیمهٔ اول این‌قرن دربارهٔ ادبیات نوشته شده است . یکی ازاین منتقدان (Henri Peyre) دربارهٔ آن می گوید : «مهم‌ترین جوابی است که قرن‌بیستم به‌سؤال «ادبیات چیست؟» داده وبدینگونه فصل‌جدیدی درتاریخ ادب گشوده است . سارتر دراین کتاب به‌اوج قدرت‌خود درتحقیق ومفاوضه می‌رسد.» و منتقد دیگری (Serge Doubrovsky) این کتاب وکتاب رولان بارت[1] را مهم‌ترین‌آثاری می‌داند که تاامروز ، درهرزمان وهر زبانی ، دربارهٔ ادبیات نوشته شده است .

قرنما قرن‌سؤال وشك وخودآگاهی‌است . ادبیات هم ازاین‌جبر زمان برکنار نمانده است . از اینروست که دربیست سالهٔ اخیر ، شاید بیش‌از تمام ادوار گذشته ، دربارهٔ مسئلهٔ ادبیات اندیشیده و سخن گفته و ماهیت‌آنرا مورد سؤال وشك قرارداده‌اند تا به‌آگاهی متقن‌تری ازآن نائل‌آیند . بدیهی است که امروز ــ که بیش ازبیست‌سال ازتاریخ نخستین‌چاپ این کتاب می گذرد ــ ازحد بسیاری ازآراء سارتر فراتررفته و بمدد علوم انسانی به‌نتایج تازه‌تری دست‌یافته‌اند . واین‌ضرورت تاریخ علم‌است ، خاصه دراین عصرشتاب وجهش. اما کتاب سارتر دراین خط سیر نه‌تنها ازبسیاری جهات گشاینده و آغازکنندهٔ راه است بلکه حتی نظریات تازه‌تر براساس‌آراء وی وبا ابتداء به‌آنها مطرح شده ورو به‌تکامل رفته‌است . چندانکه می‌توان گفت که ازبیست سال‌پیش تقریباً هیچ محققی کتاب معتبری دربارهٔ ادبیات ننوشته‌است که به‌نوعی ــ خواه موافق وخواه مخالف ــ ازاین کتاب متأثر نشده‌باشد . پس این کتاب دارای ارزش و اهمیتی دوگانه است : هم ازنظر اصول و عقایدی که درآن عرضه شده وهم به لحاظ مقامی که ازهم اکنون درتاریخ آگاهی‌های انسان به‌اعمال خود به‌دست آورده است .

دربارهٔ ترجمه

هنگامی که درچند سال‌پیش یکی ازمترجمان کتاب حاضر قسمتی ازفصل اول‌آنرا ترجمه و درمجله‌ای منتشر کرد[2] لازم دیدکه در مقدمهٔ آن توضیحی

---

۱ ــ Le Degré zéro de l'écriture اثر R. Barthes چاپ پاریس سال ۱۹۵۳ .

۲ــ مجلهٔ «جنگ‌اصفهان» ، دفتر سوم ، تابستان ۱۳۴۵ ، ص ۱۳ــ۲۸.

بدهد : « مباحث ادبی وهنری آسان به‌فارسی درنمی‌آید : مصطلحات فن غیر کافی و نارساست وحدود وثغورالفاظ ومعانی مشخص نیست . اما خوشبختانه در ترجمهٔ این قبیل متون شاید حفظ سبك نویسنده در درجهٔ اول اهمیت نباشد : مهم بازگفتن معانی است به روشن‌ترین بیان وساده‌ترین شکل . مترجم باهمهٔ کوششی که دررعایت امانت به‌کاربرده‌است ناچار گاهی کلمات‌را جابه‌جاکرده وگاهی برای روشنی کلام و وضوح مطلب کلمه‌ای ازخود افزوده یا جمله‌ای از اصل برداشته‌است ... ازاین‌امر متأسف است ، اما راهی‌هم جزاین نمی‌بیند.» لیکن اکنون خوشوقت است که بگوید از این نظر عدول کرده است : دقت و کوشش و تجربهٔ بیشتر نشان دادکه حتی دراین قبیل متون نیز می‌توان رعایت امانت راکاملاً به‌جاآورد. برای‌اثبات‌این‌مدعاکافی‌است که‌ترجمه‌قسمت مذکور درآن مجله و دراین‌کتاب باهم مقایسه شود تاتفاوت آشکار گردد . مداخلهٔ مترجمان درمتن کتاب شاید جمعاً درهرصفحه بیش‌ازیك یا دوکلمه‌نباشد که به ناچار برای رعایت سیاق عبارت فارسی یا ایضاح مطلب افزوده یا جابه‌جا شده است . بنابراین اگر گاهی بعضی جمله‌ها طولانی یا فهم بعضی معانی سنگین می‌نماید به سبب رعایت سبك نویسنده وغموض خود مطلب بوده است . وبه هر حال این کتابی‌نیست که به‌یك‌بارخواندن‌بتوان همهٔ نکاتش‌را دریافت . برای خواننده‌ای که‌آنرا بیش‌ازیك باربخواند یا احیاناً درنج تطبیق‌آنرا بامتن‌اصلی برخود هموار کند شاید اندکی از تلاشی‌که مترجمان در روشنی بیان باحفظ اصول‌زبان‌فارسی به‌کاربرده‌اند آشکار گردد . اما به‌هرصورت هیچ ترجمه‌ای نیست ــ مگربامداخلهٔ ناروای مترجم ویا تغییرسبك وچه بسا معانی مؤلف ــ که دنگی ازمتن‌اصلی باخود نداشته‌باشد وبیش وکم درزبانی‌که به‌آن ترجمه شده است غریب ننماید . گذشته ازآنکه ازاین امر گزیری نیست شاید این حسن باشد ونه عیب . زیرا خواننده همواره باید هشیار باشدکه اثری ازنویسنده‌ای بیگانه می‌خواند که به زبانی دیگر نوشته شده بوده است . و اتفاقاً یکی از خدماتی‌که مترجمان هرزمان برای فرهنگ‌کشور خود انجام داده‌اند درست درهمین است . اما اینجا جای این‌بحث نیست .

تنها موردی‌که مترجمان بدخود حق داده‌اندکه دراصل‌کتاب دست‌ببرند درانتقال حواشی نویسنده به متن بوده است تاجا برای توضیحات ایشان باز باشد . اما این حواشی را باحروفی ریزتر وبا عرضی‌کمتر ازخود متن چاپ کرده‌اند ، بطوریکه تشخیص آنها به‌آسانی ممکن گردد ، جز دریك مورد که حاشیه چندان مفصل و مطلب چندان مهم بودکه لازم دیده نشد تا تمایزی میان

متن وحاشیهٔ نویسنده داده شود (صفحهٔ ۳۰ تا ۳۸) . اما آنچه درذیل صفحه‌ها آمده است تماماً ازمترجمان است : توضیحی است دربارهٔ نویسنده‌ای یا کتابی یا کلمه‌ای یامطلب مشکلی .

درمورد افزایش این تعلیقات به متن کتاب ، و درنتیجه افزایش حجم و قیمت کتاب ، مدتی مترجمان دردید بودند : آیا بهتر نبود که این کتاب ، چنانکه مثلاً ترجمه‌های انگلیسی وآلمانی آن، بدون هیچگونه تعلیق و تحشیه‌ای چاپ می‌شد ؟ اما بیم آن بود که بسیاری از خوانندگان درفهم مطالب درمانند واز ادامهٔ خواندن چشم بپوشند . این بود که مترجمان ازصرف وقت و تحمل زحمت نهراسیدند وتاآنجاکه مقدورشان بود درذیل صفحه‌ها به‌توضیح مشکلات پرداختند. اما این کار البته به‌سهولت صورت نگرفت ، خاصه درمورد جستجوی نام گوینده یا نویسنده‌ای که درمتن کتاب شعری یا عبارتی ازاو آورده شده بود یا تفحص مطلبی که درمتن فقط نامی ازصاحبش رفته بود .

درحین ترجمهٔ این کتاب ، ترجمهٔ انگلیسی آن نیز همواره درپیش‌چشم بوده است . اما دراین ترجمه ـ که نخستین بار درسال ۱۹۴۹ صورت گرفته و سپس باحك و اصلاح و مقدمهٔ تازه در سال ۱۹۶۵ تجدید چاپ شده و فعلاً رایج‌ترین ترجمهٔ انگلیسی موجود است[1] ـ متأسفانه از همان سطور نخست سهوها ولغزش‌ها و افتادگی‌هائی راه یافته که اغلب مخل معناست وگاهی بکلی ناقض غرض نویسنده[2]. اماالبته در موارد متعدد مورد استفاده بوده وپاره‌ای از

۱ــ اینهم مشخصاتش برای کسانی که بخواهند به‌آن دسترس یابند .

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

۲ ــ اشاره به پاره‌ای از این اغلاط برای کسانی که ترجمهٔ انگلیسی را می‌خوانند یا احیاناً بخواهند میان ترجمهٔ حاضر وآن ترجمه مقایسه‌ای بکنند شاید بیجا نباشد . مترجم درهمه جا **Sans doute** فرانسه راکه ، به خلاف معنای ظاهری‌اش ، متضمن شك وتردیدی‌است به «بی‌شك» و«بی‌تردید» ترجمه کرده‌است. درصفحهٔ ۳ کتاب ،آنجاکه سارتر می‌گوید ، «نقاش نمی‌خواهد روی پرده‌اش نشانه بکشد ، بلکه می‌خواهد شیئی بیافریند» (صفحهٔ ۱۰ کتاب حاضر) ، مترجم انگلیسی می‌گوید، «نقاش نمی‌خواهد شیئی بیافریند» که کاملاخلاف مقصودنویسنده است. مترجم انگلیسی کلمهٔ **Sens** فرانسه راکه چندین معنی‌دارد که باید ازفحوای کلام دریافت اغلب به **meaning** ترجمه‌کرده و درنتیجه درصفحهٔ ۷ (صفحهٔ ۱۹ کتاب حاضر) آنجاکه سارتر می‌گوید ، « کلمات ادامه و متمم **حواس** اوست ، چنگال و شاخك و«ینك اوست» این جملهٔ مضحك را آورده است ، «کلمات‌ادامه

←

مشکلات به مدد آن گشوده شده است .

در آخر کتاب لغتنامه‌ای از طرف مترجمان افزوده شده‌است شامل توضیح بعضی لغات واصطلاحات که بیش از یک بار درمتن کتاب به‌کار رفته است و ذکر آنها در ذیل صفحه‌ها موجب به‌هم خوردگی نظم صفحه‌بندی وسنگینی بی‌مورد متن و چه‌بسا سردرگمی خواننده می‌شد . پاره‌ای ازاین اصطلاحات ، چنانکه ملاحظه خواهد شد (مثلاً «اسطوره» و «حالیت» و «دیالکتیک») ، جای بسیار می‌گرفت و به‌حواشی دیگر لطمه می‌زد ودست‌کم باعث زشتی ظاهرصفحه وقطع رشتهٔ مطالعهٔ خواننده می‌شد . بنابراین ترجیح داده شد که این‌قبیل توضیحات به‌آخر کتاب منتقل‌شود. با اینحال گاهی درذیل‌صفحه‌ها، برای راهنمائی بیشتر خواننده، به صراحت به‌لغتنامهٔ آخر کتاب رجوع داده شده‌است . دراین لغتنامه کوششی به‌کار رفته است تا لغاتی آورده شود که دانستن آنها نه‌تنها برای فهم کتاب که برای مطالعهٔ عادی خواننده و افزایش معلومات فلسفی او خاصه در زمینهٔ اگزیستانسیالیسم نیزمفید باشد .

چنانکه گفتیم ، این کتاب دراصل چهار فصل داشته است . فصل چهارم آنرا ــ به‌نام «موقعیت نویسنده درسال ۱۹۴۷» ــ به چند دلیل ترجمه نکرده و دراینجا نیاورده‌ایم . یکی به‌دلیل آنکه‌اصول نظری نویسنده درهمان سه‌فصل اول بیان شده و فصل چهارم در واقع کاربرد آنهاست در مورد نویسندگان فرانسوی ، آنهم فقط در موقعیت سال ۱۹۴۷ (تاریخ نگارش کتاب) . دلیل دیگر آنکه اشارات سارتر درآن‌فصل اغلب به‌آثار نویسندگان درجه دوم وسوم فرانسوی است که بسیاری نه‌تنها درایران که درخود اروپا وحتی‌فرانسه‌اکنون

← و متمم معانی اوست ، چنگال وشاخك وعینك اوست » (و عجب‌آنکه عاقبت در صفحهٔ ۱۴ کتاب معنای حقیقی آنرا دریافته و به sense ترجمه‌کرده ، اما اغلاط پیشین خود را تصحیح نکرده است!) درصفحهٔ ۱۷ (صفحه ۴۲ کتاب حاضر) برای یافتن مرجع ضمایر به زحمت افتاده و معنای چند جمله را بکلی مخدوش‌کرده است . مثلا این جملهٔ ساده را ، « زیرا خدا ، اگروجود می‌داشت ، چنانکه‌بعضی ازعرفا **آنرا دریافته‌اند** ، نسبت به انسان در موقعیت می‌بود » (که مفهوم کلمهٔ «آنرا» به جملهٔ بعد راجع می‌شود ونه‌به‌کلمهٔ «خدا») اینگونه ترجمه‌کرده‌است ، « زیراخدا ، اگروجود می‌داشت ، چنانکه بعضی ازعرفا **او را دیده‌اند** ...الخ» که بی‌شك یعنی «خدا را دیده‌اند» و این نه تنهاخلاف معنای عبارت است که‌نافی تمام فلسفهٔ سارتر نیز !

گمنام و ناشناخته و از یاد رفته‌اند . سه دیگر آنکه درصورت اقدام به ترجمه ، تعلیقات وتوضیحاتی لازم بود زائد برمتن وشاید دوبرابر آن و به هر حال بسی بیش ازحواشی سه فصل‌اول ، و بدین ترتیب حجم کتاب به سه‌برابر حجم فعلی آن می‌رسید و بهای آن به‌همین نسبت گران‌تر می‌شد بی‌آنکه برفایدهٔ آن چندان افزوده گردد . وانگهی‌ترجمهٔ همین سه‌فصل دو سه‌سال به درازا کشید وترجمهٔ فصل آخر نیز دست‌کم همین میزان وقت می‌خواست و ناشر ومترجمان وشاید خوانندگان را دیگرچنین حوصله‌ای نبود . اما امید هست که درآینده آن‌فصل نیز ترجمه وجداگانه چاپ شود .

***

کتاب «ادبیات چیست؟» ، چنانکه اشاره شد ، ازبدو انتشار موردبحث وگفتگوی فراوان بوده وبسیارکسان در رد وقبول آن ودرتأیید وتتمیم یاجرح وتعدیل آن سخن‌ها گفته‌اند. حتی‌امروز، پس‌ازطی بیست سال ازتاریخ نخستین چاپ‌آن ، کمتر مقاله یا سخنرانی یا کتابی در موضوع شناخت ادبیات دیده می‌شود که به‌مناسبت اشاره‌ای به کتاب سارتر درآن نباشد. این‌بحث‌ها ونظرها همیشه جالب وآموزنده است و اغلب برای توضیح یا تکمیل مطالب این‌کتاب مفید ولازم . یکی ازمترجمان‌کتاب حاضر (ابوالحسن‌نجفی) که ازچند سال پیش به‌کارتهیه وتنظیم این‌آراء وعقاید پرداخته‌است درنظردارد که درآینده‌ای نه‌چندان دور آنهارا درمجلدی گردآورد وبه مدد نظریات جدیدی که درعلوم انسانی خاصه درعلم زبانشناسی مطرح شده است بررسی وحلاجی کند وهمه را درکتابی ، به عنوان مکمل‌کتاب حاضر ، منتشرسازد . ازهمین روست که در کتاب‌حاضر ، مترجمان دربارهٔ قوت وضعف استدلالات وصحت وسقم‌آراء سارتر مطلقاً حکمی‌نکرده واین‌کار را به‌آینده واگذاشته‌اند . بنابراین اگر ازخود سخنی گفته‌اند فقط به‌منظور توضیح سخن نویسنده بوده‌است وبس .

مقدمهٔ نویسنده

یك احمق جوان می‌نویسد : «اگر می‌خواهید ملتزم شوید منتظر چیستید ؟ چرا نمی‌روید درحزب کمونیست اسم‌بنویسید ؟» یك‌نویسندهٔ بزرگ[1] که به‌کرّات ملتزم شده و به مرّات فسخ التزام کرده اما اینرا از یاد برده است به‌من می‌گوید : «بدترین هنرمندان ملتزم ترین آنانند : نقاشان شوروی را ببینید .» یك منتقد پیربه‌آرامی شکوه می‌کند : «شما می‌خواهید خون ادبیات را بریزید ؛ تحقیر آثار ذوقی از سرتاسر مجلهٔ شما[2] گستاخانه به چشم می‌خورد .» یك تهی مغز مرا خودسر می‌نامد که مسلماً درنظر او زشت ترین دشنام است . یك نویسنده که شهرت خود را به زحمت ازجنگ اول تاجنگ دوم کشانده‌است وشنیدن نامش‌گاهی خاطرات عاشقانهٔ سوزناکی در دل پیرمردان زنده می‌کند به من خرده می‌گیرد که چرا پروای جاودانگی ندارم: بحمدالله اوخود تعدادی‌مردان اصیل وشریف را می‌شناسد که تنها امیدشان به‌همین است . در نظر یك مقاله نویس امریکائی خطای من اینست که هرگز نه آثار برگسون را

---

۱ ـ ظاهراً اشاره به آندره‌ژید است.

۲ ـ مقصود مجلهٔ « دوران جدید » (Les Temps Modernes) است که بمدیریت «ژان‌پل سارتر» از ۱۹۴۵ تا امروز مرتباً منتشر شده است.

خوانده‌ام ونه آثار فروید را . واما فلوبر[1] که هیچگاه تن به‌التزام‌نداد گویا همواره چون باری از حسرت و پشیمانی بر خاطـر من سنگینی می‌کند . و زیرکان چشمك 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، این‌همان‌رئالیسم‌سوسیالیستی است، مگراینکه بروز مجدد «پوپولیسم[2]» باشد باپرخاشی بیشتر .»

چه خزعبلاتی ! این نیست جز اینکه مردم تند و بد می‌خوانند

---

۱ ـ **گوستاو فلوبر** (رمان نویس بزرگ فرانسوی درقرن‌نوزدهم) به عنوان نمونهٔ مشخص نویسنده‌ای‌که با سوء نیت از التزام گریخته است‌غالباً مورداستناد وانتقاد سارتر بوده‌است تاجائی‌که سارتر عاقبت، ازچندسال پیش، تصمیم گرفت کتاب مستقلی دربارهٔ وی بنویسد. این کتاب که ظاهراً بیش‌ازهزار صفحه‌خواهدداشت ـ وتاکنون قسمتهائی‌ازآن‌جسته گریخته درمطبوعات‌فرانسه به چاپ رسیده است ـ قرار است‌که درسال جاری منتشر شود . از هم اکنون آنرا یکی از شاهکارهای نقد ادبی معاصر می‌شمارند .

۲ ـ Populisme ـ انجمنی‌ادبی‌است‌که درسال ۱۹۲۹ پایه‌گذاری شد. بانی آن **لئون لومونیه** (L. Lemonnier) و اعضای برجستهٔ آن **آندره تریو و اوژن دابی و ژان پروو و هانری پولای** بودند . این نویسندگان اشخاص داستانهای خود را از میان مردم خرده پا ومتوسط‌الحال انتخاب می‌کردند ودر وصف حالات‌روحی وزندگی روزانهٔ‌آنان رئالیسم دقیق موشکافانه‌ای بکار می‌بردند وبدینوسیله 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 پاك وسالم وتیروبخشی در فضای هنر و ادب بدمند. جایزه‌ای هم بنام« جایزهٔ پوپولیست » در ۱۹۳۱ به‌وجودآمد که هنوز هم همه ساله به‌رمانهائی‌تعلق می‌گیرد که‌کم وبیش‌ازعقاید نخستین پایه‌گذاران این جنبش ادبی ملهم باشد . این انجمن پس از مرگ بسیاری از اعضای مؤسس عملا از فعالیت بازمانده است.

وپیش ازآنکه بفهمند داوری می کنند. پس از اول شروع می کنیم. این کار هیچکس را خوش نمی‌آید ، نه شما را ، نه مرا . اما چاره چیست؟ باید میخ را فرو کرد. وحال که منتقدان آراء مرا به‌حکم ادبیات محکوم می کنند بی آنکه هرگز بگویند که مقصودشان ازادبیات چیست، بهترین جوابی که می‌توانم به آنان بدهم اینست که هنر نوشتن را بدون پیش داوری بررسی کنم. نوشتن چیست ؟ نوشتن برای چیست؟ نوشتن برای کیست ؟

راستی را گوئی هیچکس تاکنون چنین پرسشی از خود نکرده است .

فصل اول

نوشتن چیست؟

نه ،ما نمی‌خواهیم نقاشی ومجسمه سازی وموسیقی‌را «هم»ملتزم کنیم ، یا دست کم نه‌به‌شیوه‌ای یکسان. وچرا اصلا بخواهیم چنین‌کاری بکنیم ؟ در قرون‌گذشته ، هرگاه نویسنده‌ای نظری در بارهٔ‌کارش ابراز می‌داشت‌آیا بی‌درنگ از او می‌خواستند که آنرا برهنرهای دیگر تعمیم دهد؟اما امروز برازنده می‌نماید که به زبان موسیقی‌دان وادیب ازنقاشی سخن بگویند وبه‌زبان نقاش ازادبیات. پنداری هنرباطناً دارای‌جوهری یگانه است که به‌یکسان دراین زبانها تجلی می‌نماید (به شیوهٔ « جوهر اسپینوزائی»[1] که هریك از صفاتش انعکاس تام وتمامی است از آن) .

---

۱ – Substance Spinoziste – آئین‌فلسفی اسپینوزا (فیلسوف‌هلندی درقرن هفدهم) نوعی‌مشرب وحدت وجودی‌است که به‌موجب‌آن خدا «جوهر»ی است متشکل از «صفات» (Attributs) بیشمار که ما ازاین‌صفات فقط دوصفت‌را می‌شناسیم: «تعقل» (یا «نفس‌متفکر») و«امتداد درزمان‌ومکان» (یا«جسم») را. جهان مجموع حالات‌این دوصفت‌است وانسان ترکیبی از حالات تعقل‌وامتداد. اختلاف میان خدا و جهان امری است اعتباری و در حقیقت ناشی از اختلاف میان دو «دیدگاه». در نظراسپینوزا، «جوهر» چیزی‌است‌که به‌خود قائم باشد و به خود تعقل شود ، یعنی ادراك آن محتاج نباشد به ادراك چیز دیگری که جوهر ازآن‌برآمده باشد؛ و«صفت» چیزی است‌که ذهن آنرا به‌عنوان یکی از عناصر متشکل ذات جوهر دریابد . پس جوهر یکی بیش نیست ، اما صفاتش بیشمار است وهر یك ازاین صفات نمودارکامل‌آن جوهر. (برای اطلاع‌بیشتر رجوع شود به «سیر حکمت در اروپا» ، تألیف محمد علی فروغی، جلد دوم، فصل دوم، بخش دوم).

شایداستعداد هنری دراصل ومنشاءخودمبتنی برانتخابی‌بی‌تفاوت وبی‌تمایز باشدکه بعداً براثر مقتضیات محیط و پرورش هنرمند وتماس باجهان به‌صورت‌های متمایز ومشخص درمی‌آید. شاید نیز هنرهای‌یك دوره از تاریخ متقابلا درهم تأثیرمی‌کنند واز عوامل اجتماعی یکسانی متأثر ومشروط می‌شوند. ولی کسانی که می‌خواهند فلان نظریهٔ ادبی را به‌استناد آنکه مثلا برموسیقی منطبق نیست سخیف و مهمل جلوه دهند نخست باید ثابت کنندکه هنرها باهم مطابق وموازنند.[۱]

واما چنین مطابقه وموازنه‌ای درمیان نیست. دراین مورد،چنانکه دردیگر موارد، نه‌همان صورت ظاهر متفاوت است وبس‌که مایهٔ کار نیزهم . رنگ‌ها وصوت‌ها را به‌کاربردن چیزی است غیراز بیان مفاهیم و مقاصد باکلمات . نت‌ها و رنگ‌ها و نقش‌ها «نشانه»[۲] نیستند ، یعنی برچیزی خارج از وجود خود دلالت نمی‌کنند . البته کاملا محال است که بتوان آنها را منحصراً به خودشان مقصور کرد : تصور یك صوت خالص تصوری ذهنی‌است که‌هرگزمصداق‌خارجی‌ندارد. مرلوپونتی[۳]

۱ــ شاید اشاره‌ای باشدبه کتاب«تطابق‌میان‌هنرها» (La correspondance entre les arts) که اتین سوریو (E. Souriau ــ استاد زیباشناسی دانشگاه «سوربن») درسال۱۹۴۷منتشر کرده ودرآن کوشیده‌است تامیان ادبیات‌وهنرها رابطه‌ای یابد ونوعی‌توازی وتقارن‌ایجادکند.

۲ ــ Signe ــ چنانکه در مقدمه گفته شد ، «نشانه» دو رو دارد، «دال» و «مدلول» ،که دال بر مدلول دلالت میکند ومجموع‌آنها،البته برحسب‌قرار تلویحی یاتصریحی، برچیزی‌که خارج ازوجودآنهاست.(برای توضیح بیشتر به مقدمه مراجعه شود.)

۳ ــ Merleau-Ponty ــ فیلسوف و محقق معاصر فرانسوی ، پیرو اگزیستانسیالیسم و پدیدار شناسی ، از دوستان سارتر و از پایه گذاران مجلهٔ «دوران جدید». (۱۹۶۱ ـ ۱۹۰۸)

در کتاب «پدیدارشناسی ادراک»[۱] به‌درستی نشان داده است که هیچ کیفیتی یا هیچ احساسی آنچنان پاک و مجرد نیست که هیچ دلالتی در آن نفوذ نکند، یعنی به‌چیزی بیرون‌ازخود رجوع ندهد.[۲] اما معنای مبهم‌ناچیزی که درنهاد آنهاست ومثلا از شادی‌گونه‌ای یا ازاندوه سرسته‌ای‌حکایت می‌کندمحصوردر وجودآنهاست‌یا چون هالهٔ‌حرارت به‌گردآنهامی‌لرزد، وآن خودش رنگ وصوت است. کیست که نتواند رنگ سبز سیب را از طراوت‌ترشگونهٔ آن تمیزدهد؟ و همینقدر که از «طراوت ترشگونهٔ سبزسیب»[۳] نام می‌بریم آیا سخن به‌گزافه نمی‌گوئیم؟ این رنگ سبز است وآن سرخ، همین وبس. اینها شیئی خارجی‌اند، یعنی به‌خودی خود وبرای خود وجود دارند.

البته واضح است که می‌توان، به‌حسب قرارداد، ارزش «نشانه» برای آنها قائل شد. بدینگونه‌است که‌سخن از «زبان‌گلها» به‌میان‌می‌آید. ولی هرگاه، پس ازموافقت قبلی، گل سرخ برای من معنای «وفاداری» بدهد، حقیقت اینست که‌من دیگر آنرا به‌صورت‌گل سرخ نمی‌بینم: نگاه من از آن عبور می‌کند تا در ورای آن به‌این خاصیت انتزاعی برسد. پس من‌گل سرخ را فراموش می‌کنم؛ من اعتنائی به‌گلبرگهای افشان آن، به‌عطر ملایم ماندهٔ آن ندارم؛ حتی وجود آنرا حس نکرده‌ام.

---

۱ ـ Phénoménologie de la perception ـ منتشر در سال ۱۹۴۵.

۲ ـ یك مثال ساده درمورد اینکه رنگ فقط رنگ‌نیست وبه‌چیزدیگری هم دلالت می‌کند (یا به‌عبارت دیگر «بار عاطفی»دارد) رنك سرخ است که یاد آور خون است وبنابراین «نشانهٔ» خطر است (چراغهای راهنمائی ورانندگی، صلیب سرخ وغیره) و «مظهر» جنگ و انقلاب (آرتش سرخ، پرچم سرخ، لباس نظامیان وغیره). پس هیچ بیننده‌ای نمیتواند در رنك سرخ فقط سرخی ببیند و مفاهیم دیگری‌خواهی نخواهی همراه باآن در ذهنش نقش نبندد.

۳ ـ ظاهراً پاره‌ای است از شعری.

این بدان معنی است که رفتار من هنرمندانه نبوده است . زیرا که برای هنرمند ، رنگ وبوودسته‌گل وصدای برخورد قاشق به‌بشقاب، به‌منتهی درجه شیء است . هنرمند برروی کیفیت صدا وصورت مکث‌می کند، پیوسته به‌آن‌بازمی‌گردد وبه‌هستی آن فریفته می‌شود . همین رنگ قائم به‌ذات است، همین «رنگ شیء شده»است که هنرمند آنرا به‌پردهٔ‌نقاشی خود منتقل‌می کند وتنها تغییری که‌در آن می‌دهد اینست که‌آنرا به‌صورت شیئی خیالی در می‌آورد . حاشا که او رنگ و آهنگ را چون «زبان» بنگرد .

این حکم البته براغلب است نه‌برکل. عظمت واشتباه **کله**[1] دراینست که می‌کوشید تا نقشی بسازدکه هم «شیء» باشد وهم «نشانه» .

آنچه در مورد اجزاء آفرینش هنری‌صادق است درمورد ترکیب این اجزاء نیزصدق می‌کند : نقاش نمی‌خواهد روی پرده‌اش « نشانه » بکشد ، بلکه می‌خواهد «شیء» بیافریند ؛

می‌گویم «بیافریند» و نمی‌گویم «تقلیدکند» و همین‌کافی است تا ساخته‌های‌بلاغت‌آقای «شارل‌اتین» (Ch. Estienne) رانقش‌برآب کندکه مسلماً ازگفتهٔ من هیچ نفهمیده است وپی‌درپی اشباح خیالی را باشمشیر به‌دونیم می‌کند.

واگر رنگ های‌سرخ وزرد وسبزرا درکنارهم می‌نهد هیچ دلیلی نیست تا ازترکیب آنها معنای مشخصی برآید ، یعنی مصرحاً برچیز دیگری دلالت‌کند . بی‌شك درنهاد این ترکیب بندی نیزروحی هست ، وچون موجیائی، هرچند پنهانی،درکاربوده‌که نقاش رنگ زرد را به‌جای‌بنفش برگزیده‌است می‌توان ادعاکرد که آفرینش این اشیاء انعکاسی است از ژرف‌ترین کشش‌ها وانگیزه‌های‌درونی‌او. منتهی، این اشیاء هرگزخشم

۱ ــ Klee ـ نقاش معروف آلمانی (۱۹۴۰ ــ ۱۸۷۹) که نخست پیرو سبك «سوررئالیسم» بود وسپس به«تجرید» گرائید.

PersianPDF.com

ودلپره وشادی نقاش را «بیان» نمی کنند (آنگونه که مثلا کلام یا حالت چهره بیان می کند). تنها می توان گفت که اشیاء به‌عواطف او «آغشته»اند. وچون عواطف پنهانی نقاش درقالب رنگ‌هائی تجلی می کنند که قبلا به خودی خود معنی‌گونه‌ای داشته‌اند ، ناچار آن عواطف مغشوش و مبهم می‌شوند تا جائی که هیچکس نمی‌تواند آنها را بعینه بازشناسد و مشخص کند .

آن شکاف زرد آسمان راکه برفراز « جُل جُتا » است تنتوره [۱] برنگزیده است تا اضطراب و خلجان را «برساند» یا حتی «برانگیزد» . آن شکاف ، خود ، اضطراب است ودرعین حال آسمان زرد است . و این نه‌بدان معناست که «آسمان اضطراب» باشد یا «آسمان مضطرب» ، بلکه اضطرابی است که به‌صورت شیئی درآمده است ، اضطرابی است که شکل شکاف زرد آسمان راگرفته است و، فی‌الحال، به‌صفات‌خاص اشیاء آمیخته وآغشته است : یعنی به‌نفوذ ناپذیری آنها، به امتداد آنها درمکان، به‌حضور مداوم و کور کورانهٔ آنها در زمان ، به‌وجود خارجی آنهاو به‌روابط بیشماری که بادیگر اشیاء دارند. یعنی که دیگر قابل«خوانده شدن» نیست (آنچنانکه مثلاعلامات راهنمائی ورانندگی)،بلکه‌همچون کوشش‌عظیم وبیهوده‌ای است ــ کوششی که همواره میان زمین‌وآسمان معلق می‌ماند ــ برای بیان چیزی که طبیعت اشیاء آنها را ازبیان آن باز می‌دارد .

و برهمین وجه ، می‌توان گفت که معنای فلان آهنگ موسیقی

---

۱ ــ Tintoret ــ نقاش ایتالیائی، متولد « ونیز » (۱۵۱۸ ــ ۱۵۹۴) که آثارش بیشتر جنبهٔ مذهبی دارد وخاصه مصلوب شدن عیسی را روی تپهٔ «جل جتا» نقش کرده است . سارتر به « تنتوره» علاقهٔ بسیار می ورزد و حتی کتابی دربارهٔ وی نوشته که ناتمام مانده‌است.

ـ اگر به هر حال بتوان معنائی برای آن قائل شد ـ چیزی خارج از وجود خود آهنگ نیست، و این به‌خلاف افکار و مفاهیم است که همواره می‌توان آنها را از چندین طریق به‌رسائی بیان کرد. می‌گوئید که این آهنگ شاد است و آن یك غمناك، اما هرچه 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 ـ که شاید منشاء مضامین آفریدهٔ اوست ـ هنگامی که به‌قالب نت‌های موسیقی متجسد می‌شده استحاله یافته و تغییر ماهیت داده است. فریادی که براثر دردی کشیده شود نشانهٔ دردی است که موجب فریاد بوده است. اما آوازی که از روی دردی خوانده شود هم خود درد است و هم چیز دیگری سوای درد. و اگر بخواهیم اصطلاحات خاص اگزیستانسیالیسم را به‌کار ببریم می‌گوئیم این دردی است که هستی‌اش «برون زیست» نیست، «درون‌زیست» است، یا به‌عبارت دیگر: «وجود حصولی» ندارد، «وجود حضوری» دارد.[۱]

۱ ـ بر طبق فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم، وجود بر دو گونه است: وجود حضوری (être) و وجود حصولی (existence). فی‌المثل سنك دارای وجود حضوری است (یعنی هستی آن در درون ذات آنست) و خارج از حیطهٔ عمل ذهن صاحب شعور، وجود حصولی ندارد (یعنی هستی دیگری را نمیتواند بیرون از ذات خود «حاصل» کند). پس وجود حصولی «حالت» نیست «عمل» است، گذشتن از مرحلهٔ «امکان» به‌مرحلهٔ «واقعیت» است، و یا، به قول هایدگر، «سر برآوردن در حقیقت هستی» است. و این معنی در ریشهٔ کلمهٔ existence هم مستتر است: وجود حصولی یعنی عمل کسی که از آنچه «هست» حرکت میکند (ex) تا در حد آنچه پیش از آن فقط «ممکن» بود «مستقر شود» (sistere). بقول هایدگر: «این جمله که انسان وجود (حصولی) دارد» جواب به‌این سؤال نیست که آیا انسان هست یا نیست، بلکه جواب باین سؤال است که ماهیت انسان چیست.» بنابراین «وجود (حصولی) داشتن» به‌لفظ دیگر همان «در موقعیت بودن» (être en situation) است، یعنی روابط مشخص متقابلی با جهان و با دیگر موجودات ذیشعور برقرار کردن.

ولی خواهید گفت : نقاش اگر نقش خانه‌ای را بکشد چه ؟ بله ، نکته درهمین‌است که نقاش نقش خانه را «می کشد»، یعنی خانه‌ای خیالی راروی پردهٔ خود می آفریند و نه آنکه کلمهٔ «خانه» را بنویسد. وخانه‌ای که بدان شکل به‌وجود آمده است دارای همان ایهام و «چندگونگی» خانه‌های واقعی است . نویسنده می‌تواند شما را ارشادکند و مثلا اگر زاغه‌ای را وصف می کند آنرا مظهربیدادگری‌های اجتماع ببیندوخشم شما را برانگیزد . حال آنکه نقاش خاموش است : اگر نقش زاغه‌ای رارسم کند فقط زاغه‌ای از زاغه‌هارا به‌شمانشان داده‌است، همین‌وبس، وشما مخیرید که هرچه می‌خواهید درآن ببینید. این‌زاغه هرگز«مظهر» فقرو بدبختی نیست . اگرمی‌خواست چنین باشد می‌بایست از صورت «شبئی» بیرون رود و به‌صورت «نشانه» درآید . نقاش بد در جستجوی «نمونهٔ نوعی» (تیپ) است، یعنی درجستجوی عرب یا کودك‌یازن‌بطور اعم . حال‌آنکه نقاش خوب می‌داندکه عرب یا رنجبرنمونه نه درعالم واقع وجود دارد ونه‌روی پردهٔ نقاشی. از اینروکارگری را،کارگری از کارگران را به‌شمانشان می‌دهد. وماکارگری‌ازکارگران را چگونه درنظر می آوریم؟به‌صورت‌مجموعه‌ای‌ازامورمتناقض.[1] همهٔافکاروهمهٔاحساسات اینجا جمع‌اند وباعدم‌تمایزی عمقی روی پردهٔ نقاشی به‌هم آمیخته‌اند، بی‌آنکه هیچیك برتر یافروتر ازدیگری جلوه‌گر شده باشد. با شماست

۱ ـ درواقع، نمونهٔ نوعی(تیپ) چیست؟حقیقتی که‌فقط یك «رویه»دارد. وقتی **مولیر** نمونهٔ «خسیس» را می‌سازد ، ازانسان فقط رویهٔ خسّش را نشان می‌دهد. وحال‌آنکه انسان، مانند هر واقعیت دیگری، چندین رویه دارد (بر حسب‌آنکه از چه زاویه‌ای دیده شود) که بعضاً با یکدیگر درتضاد و تناقضند . منظور سارتر از «مجموعهٔ امور متناقض» همین‌نکته‌است. پس ازاینجا می‌توان نتیجه گرفت که وظیفهٔ هنرمند فقط کوشش برای «توصیف» است ،ونه « تفسیر » که کار نویسنده‌است.

که از این میان هر کدام را که می‌خواهید انتخاب کنید .

هنرمندان نیك دلی بوده‌اند که گاهی کوشیده‌اند تا تأثر و تألم مارا برانگیزند : صف‌طولانی کارگرانرا درمیان برف به‌انتظار استخدام ، یا چهرهٔ لاغر و باریك بیکاران را ، یا صحنه‌های جنگ را رسم کرده‌اند ، ولی همچون «فرزند مبذر» گروز[1] دردل بیننده بی‌اثر بوده‌اند. می‌گوئید پس «کشتار گرنیکا»[2] چه ؟ ولی آیاگمان می‌برید که تماشای این شاهکار یك نفررا همراه یا حتی هم عقیدهٔ مبارزان آزادی اسپانیا کرده باشد؟ و بااینحال چیزی در آن گفته شده است که هرگز نمی‌توان به‌تمامی آنرا دریافت و هزاران هزار کلمه لازم است تا بتوان آنرا به‌بیان در آورد . «آرلکن[3]»های دراز پیکاسو ، باچندگونگی وجاودانگی شان ، با آن معنای نگفتنی و درنیافتنی که ازلاغری منحنی اندامشان و از لوزی‌های رنگ رفتهٔ تن پوششان جدائی‌ناپذیر است ، عاطفه‌اند ؛ اما عاطفه‌ای که گوشت وپوست واستخوان پذیرفته است واین گوشت وپوست آن عاطفه را چنان درخودنوشیده است که کاغذ آب خشك کن مرکب را، عاطفه‌ای ناشناختنی ،گمگشته، بیگانه باخود، عاطفه‌ای که چهار بندش راازچهار

---

۱ – Greuze ـ نقاش فرانسوی ، در قرن هیجدهم، که غالباً نقش‌هائی اخلاقی برمبنای مسائل دینی رسم می‌کرده است، مثلا همین «فرزند مبذر» که ملهم ازیکی ازداستانهای معروف انجیل لوقا است.

۲ – Guernica ـ 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 ازشهرهای شمالی اسپانیاست (واقع در «باسك») که درجریان جنگ های‌داخلی‌آن‌کشور براثر حملهٔ هواپیماهای آلمانی با خاك یکسان شد و کلیهٔ مردم آن نابود شدند (۲۶آوریل ۱۹۳۷). تابلو پیکاسو ملهم ازاین ماجراست.

۳ – Arlequin = دلقك‌سیرك. پیکاسو دلقکان سیرك‌را موضوع بسیاری از نقاشیهای خود قرار داده است .

گوشهٔ فضا کشیده و گسسته‌اند و بااینحال حی و حاضر و ملموس است. من شك نمی‌کنم که شفقت یا خشم می‌تواند موجب آفرینش آثار دیگری شود، اما شفقت و خشم در آنها محو و مستحیل می‌گردد تا جائی که هویت خودرا ازدست می‌دهد و چیزی به‌جا نمی‌ماند مگر اشیائی که در نهادشان روحی مبهم و مرموز هست. معانی را کسی نقش نمی‌کند و به‌آهنگ درنمی‌آورد. دراین صورت، کیست که جرئت کند تاازنقاش و آهنگساز توقع التزام داشته باشد؟

ولی وضع نویسنده این چنین نیست. نویسنده، به‌خلاف هنرمند، بامعانی ودلالات سروکار دارد. تازه دراینجا نیز باید قائل به‌تمایز شد: قلمرو «نشانه»ها و کلمه‌ها نثراست نه شعر. حکم شعرحکم نقاشی و پیکر تراشی و آهنگسازی است. (به‌من ایراد می‌کنند که ازشعرنفرت دارم: شاهدش هم به‌قول آنها اینست که مجلهٔ «دوران جدید» به‌ندرت شعری درج می‌کند. اما، به‌عکس، این خود دلیل است که ما شعر رادوست داریم.[1]) برای اطمینان خاطر دراین باب، کافی است تانظری به‌محصول شعری این زمان افکنده شود. دراینجا منتقدان بالحنی فاتحانه خواهند گفت: باری پس شما نمی‌توانید آرزوی التزام آنرا داشته باشید. درست

۱ ـ راست است. سارتر شعر را به حد پرستش دوست دارد. شاهدش مقالات بسیاری است که دراین باره نوشته است، ازجمله مقدمه های بسیارجالبی بر دیوان اشعار «بودلر» و «مالارمه». درکتاب حاضر خواهیم خواند: «ساده‌دلان مرا ضد شاعر ومخالف شعر قلمداد کرده‌اند. چه سخن ابلهانه‌ای! بدان‌می‌ماند که بگویند من ضد هوا وضدآبم.» پس شعر درنظر سارتر قابل قیاس با هوا و آب است، یعنی عنصری است از عناطر طبیعت، که گرد بر گرد ماست، بیرون از وجود ماست، می‌توان آنرا استنشاق کرد، می‌توان آنرا لمس کرد، می‌توان ازمیان آن عبور کرد. اما گفتهٔ سارتر متضمن معنای دیگری هم هست: اگرشعر وجود دارد، پس شاعر «غایب» است. این نکته درسطور آینده (در بحث ازشعر «رمبو») روشن خواهد شد.

است. ولی من چرا اصلا چنین آرزوئی بکنم ؟ چونکه شعرهم مثل نثر کلمات رابه‌کار می‌برد؟ ولی کلمات را به‌همانگونه به‌کارنمی‌برد،وحتی اصلاآنها را به‌کار نمی‌برد. یعنی از کلمات «استفاده» نمی کند،بلکه‌حتی می‌توانم بگویم که به‌آنها استفاده می‌رساند .

شاعران از جمله کسانی‌اند که تن به «استعمال» زبان نمی‌دهند ، یعنی نمی‌خواهند آنرا چون «وسیله» به‌کاربرند[۱]. وچون در زبان و از طریق زبان ــ وزبان به‌عنوان نوعی ابزار ــ است که جستجوی حقیقت صورت می‌گیرد،پس نبایدچنین انگاشت که منظور شاعران تمییزحقیقت یا تبیین آنست. شاعران دراین اندیشه‌هم نیستند که جهانرا«نام‌گذاری» کنند و، حال چون براین منوال است ، اصلا ازهیچ چیزنام نمی‌برند. زیرا هربارکه ما از اشیاء نام می‌بریم حقیقت اینست که همواره نام را فدای شیئی می کنیم ، یا اگر چون هگل [۲] سخن بگوئیم ، « اسم » در قبال « مسمّی» اهمیت خود را ازدست می‌دهد تامسمّی اهمیت‌یابد.[۳]

---

۱ ــ از قدیم‌ترین ایام درتعریف زبان گفته‌اندکه «وسیله»ای است برای ایجاد ارتباط، یا تفهم و تفهم (برای توضیح بیشتر رجوع به مقدمه شود) . دراینجا باید توجه داشت‌که سارتر «استفاده از زبان به عنوان وسیله» را فقط کار نثر می‌داند نه شعر. این معنی در سطور بعد روشن خواهد شد .

۲–Hegel ــ فیلسوف‌بزرگ‌آلمانی وپایه‌گذار دیالکتیک علمی(۱۸۳۱–۱۷۷۰).

۳ ــ « موریس بلانشو» (M. Blanchot) محقق وسخن سنج و رمان‌نویس معاصر فرانسوی معتقداست‌که هربارکه ماالشیاء را بنام می‌خوانیم درواقع‌شیئی را ازخودش جدا می‌کنیم وآنرامحکوم به فنامی‌سازیم، وچون ادبیات ناچار از زبان است و زبان ناچار ازنام‌گذاری اشیاء ، بنابراین ارتباط واقعی میان افراد بشر از طریق ادبیات ممکن نیست. بلانشو امید به روزی بسته است که‌ادبیات سرانجام همانگونه‌که اشیاء رافانابودمیکند خودرا نیز نابودکند و«با رفتن آخرین نویسنده» راز نگارش هم بی‌خبر ازمیان برود».

شاعران سخن نمی‌گویند، خاموشی هم نمی‌گزینند: حدیث آنان حدیث دیگری است. گفته‌اند که شاعران بادر آمیختن کلمات ترکیب ناپذیر وساختن ترکیبات غریب می‌خواهند بنیاد کلام را براندازند[۱]. ولی این گفته خطاست. زیرا که دراین صورت می‌بایست نخست خودرا به میان زبان «سودمند» (یعنی زبان به‌عنوان «وسیلهٔ انتفاع») افکنده باشند تا بکوشند که از آن میان مفردات را بیرون بکشند و به‌صورت ترکیبات کوچك شگفت در آورند، مثلا «اسب» و «روغن» را استخراج کنند واز آن «اسب روغنی» بسازند. (این همان مثالی است که باتای[۲] در کتاب «تجربهٔ درونی» آورده است.) علاوه براینکه چنین کاری به‌مدت زمان نامحدودی نیازمنداست، اساساً پذیرفتنی نیست که کسی باقصد انتفاع واستفاده به‌زبان نزدیك شود و کلمات را ابزار کار بشمارد ودرعین حال بیندیشد که خاصیت «ابزارمندی» را از آنها ساب کند.

حقیقت آنست که شاعر یکباره از «زبان به عنوان ابزار» دوری جسته و برای باراول وآخر راه و رسم شاعرانه را اختیار کرده است، یعنی راه ورسمی که کلمات را چون شیئی تلقی می‌کند ونه‌چون «نشانه». زیرا خصوصیت دوگانهٔ نشانه (دال ومدلول) متضمن این معنی است که می‌توان به‌میل خود از آن عبور کرد، چنانکه نوراز شیشه، و درورای آن شیئی مدلول را طلب کـرد با آنکه نگاه خود را بسوی «واقعیت» (یا

---

۱ ـ ظاهراً اشاره است به‌مکتب «سوررئالیسم» وشیوهٔ «نگارش خودبخود» (برای توضیح مفصل رجوع شود به‌کتاب «مکتب‌های ادبی» اثر رضاسیدحسینی، فصل «سوررئالیسم».)

۲ ـ Bataille ـ ژرژ باتای ـ شاعر ومحقق ورمان‌نویس معاصر فرانسوی (۱۸۹۷–۱۹۶۲) که‌شیوهٔ کارش به‌سوررئالیسم وطرز تفکرش به‌اگزیستانسیالیسم نزدیك است؛ صاحب کتابهای «نفرت ازشعر»، «تجربهٔ درونی»، «ادبیات وبدی» وجز اینها؛ مدیر مجلهٔ مهم «انتقاد».

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

کسی که سخن می‌گوید در آنسوی کلمات ، نزدیك 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 مستعمل‌اند که کم کم سائیده می‌شوند و چون دیگر به‌کار نیایند به‌دورشان می‌افکند. در نظر شاعر، کلمات اشیاء طبیعی‌اند که چون گیاه و درخت به‌حکم طبیعت برروی زمین می‌رویند و می‌بالند

اما اینکه می‌گوئیم که شاعر برروی کلمات مکث می‌کند ، همچنانکه نقاش برروی رنگ‌ها و آهنگساز برروی صوت‌ها ، نه بدان معناست که کلمات در نظر او فاقد هرگونه دلالتی باشند . درحقیقت فقط معنای کلمات است که به کلمات وحدت بیان واستقلال می‌بخشد : اگر معنی نبود الفاظ چون اصواتی میان تهی با خطوطی کج ومعوج می‌آشفتند ومی‌پراکندند. منتهی، چیزی که هست ، در این مورد نیز معنای الفاظ ، چون خود الفاظ و چون اشیاء، امری طبیعی می‌شود و وصفی طبیعی می‌یابد، و نه آنکه هدفی باشد همواره دور از دسترس که بشر برای رسیدن به آن پیوسته باید از خود به‌در آید وبسوی 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 والوان هست. معنی ، که درقالب الفاظ ریخته شده وجذب صورت ملفوظ ومسموع یا مکتوب ومشهود آن گشته وبدینسان غلظت یافته وتغییر ماهیت داده است ، نیزشیئی است ، شیئی ناآفریده ، جاوید ، قدیم . درنظر شاعر ، زبان یکی از انواع «ترکیب بندی»های دنیای خارج است .

سخنگوی عادی نسبت به زبان درموقعیت [۱] است ، سخنگوی عادی محاط به کلمات است ، کلمات ادامه ومتمم حواس اوست، چنگال وشاخک وعینک اوست. سخنگوی عادی کلمات رااز درون به کارمی اندازد، آنهارا همانگونه حس می کند که تن خود را ، «جسم کلام» گرداگرد اورا گرفته است وسخنگو به هستی آن درست وقوف ندارد (همانگونه که به هستی جسم خود مدام واقف نیست) واین جسم اثروجودی اورا برجهان گسترش می دهد.

اما شاعر اززبان بیرون است ، کلمات را از وارو می بیند ، گوئی که او از جبرزندگی بشر آزاد است وچون بسوی آدمیان باز آیدنخست با کلام چنان برخورد می کند که بامانعی . به جای آنکه اشیاء را نخست از طریق نامشان بشناسد ، گوئی که درآغاز ، بی واسطهٔ الفاظ ، تماسی خاموش بااشیاء می یابد وسپس بسوی دسته ای دیگر از اشیاء ، که همان الفاظند، رومی آورد، آنهارا لمس می کند، می مالد، می ورزد، می بوید ، در آنها درخششی خاص می یابد و کشف می کند که میان آنها با زمین

---

۱ – En situation – «موقعیت» ، چنانکه در مقدمه هم گفته شد ، مجموع اوضاع واحوال عینی است که موجود بشری درآنهاقرار دارد. شخصیت هر کس در وهلهٔ نخست تابع «موقعیت» اوست، یعنی تابع اموری «ممکن» که اورادراین مکان یا درآن مکان جغرافیائی قرار داده است، که اورا درفلان لحظه اززمان فلکی ودر فلان محیط اجتماعی بدنیاآورده است، که اورا درفلان وضع اقتصادی وشیوهٔ 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 گذشتهٔ او، نژادوطبقهٔ او، وضع زندگی او، طرحهای اوست و خلاصه مجموعهٔ اموری که فردیت اورا میسازد. «درموقعیت بودن» یعنی با جهان ومردم جهان درحال فعل وانفعال، تأثیر وتأثر بودن ، یعنی روابط مشخص متقابلی باجهان وباموجودات ذیشعور جهان برقرار کردن. واین، به لفظ دیگر، همان «وجود (حصولی) داشتن» است (رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۲) .

و آسمان و آب و همهٔ اشیاء آفریده و حادث، پیوندی هست. چون نمی‌تواند آنها را به‌عنوان نشانهٔ یکی از جلوه‌های جهان به‌کار برد، ناچار کلمه را تصویر یکی از این جلوه‌ها می‌بیند. و این «تصویر لفظی» که به‌سبب مشابهتش با مثلا 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 واقعیت گریزپا می‌بیند. الغرض، زبان تماماً در نظر او آئینهٔ جهان است.

و فی‌الحال، تغییرات مهمی در سازمان درونی کلمه رخ می‌دهد: خصوصیات صوتی، و بلندی و کوتاهی، و اجزاء صرفی، و تأنیث و تذکیر، 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 به‌نوبهٔ خود همچون تصویر «جسم کلام» تجلی می‌کند. و نیز همچون نشانهٔ 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 شیئی به‌وجود آمده است یا شیئی برای کلمه.

بدینگونه، میان کلمه و مصداق خارجی آن پیوند دوگانهٔ 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 برنمی‌گزیند: هریک از این معانی به‌جای آنکه

هویت مستقل و وظیفهٔ علیحده‌ای 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 با اثر «رفتار» شاعرانهٔ خود، استعاره‌هائی به‌وجود 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[1] و نام زن، پس می‌تواند در آن واحد هم «گلشهر» باشد و هم «زنشهر» و هم «گلدختر». وشیئی عجیبی که بدینگونه رخ می‌نمایدسیلان «شط» را دارد[2] و حرارت ملایم و سرخ «طلا» را[3] و در آخر خود را با «شرمگینی و آراستگی» تسلیم می‌کند[4] و با فرود آمدن و محو شدن تدریجی و مداوم صوت «س» آخر کلمه، شکفتگی پر آزرم خود را تا بی‌نهایت ادامه می‌دهد. براین مجموع، تأثیر خفی و مکنون زندگی خصوصی شخص نیز افزوده می‌شود: مثلا برای من فلورانس، علاوه براینها، زنی است، یك زن بازیگر امریکائی، که در فیلم‌های صامت دوران طفولیت من بازی می‌کرد و من از او هیچ به‌یاد ندارم جز اینکه بلند بود، مانند دستکش‌های بلند سفیدی که در بعضی

---

۱ ـ البته «فلوراتس» Florence نام گل نیست، بلکه ریشهٔ این کلمه («فلورا») در روم قدیم نام الههٔ گلها بوده است و امروزه تقریباً در همهٔ زبانهائی که از لاتین مشتق شده است گل را «فلور» (یا با لفظی نزدیك به‌این صوت) می‌نامند.

۲ ـ زیرا که هجای اول کلمهٔ «فلورانس»، یعنی «فلور»، به «فلوو» (fleuve = «شط») شباهت لفظی دارد.

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

۴ ـ زیرا که هجای آخر این کلمه، یعنی «دانس» یا «دسانس» (décence = «عفت و آزرم»، «شرمگینی و آراستگی») هم شباهت صوری دارد و هم با آن قافیه می‌شود.

رقص‌ها به‌دست می‌کنند ، وهمیشه کمی خسته بود ، و همیشه عفیف و پاکدامن بود، وهمیشه شوهردار وهمیشه قدر ناشناخته بود ، ومن اورا دوست می‌داشتم ونام او فلورانس بود .

زیرا کلمه ، که برای نثرنویس وسیله‌ای است تا ازخود به‌درآید وخود را به‌میان جهان بیفکند ، برای شاعر آئینه‌ای است که تصویر او را به‌خوداو باز می‌گرداند. ازاینجاست که طرح دوگانهٔ لریس[1] توجیه می‌شود که‌ازیکسودر کتاب «لغتنامه»خودمی کوشد تا«تعریف‌شاعرانه»ای از بعضی کلمات به دست دهد ، یعنی تعریفی که به خودی خود ترکیبی باشد از التزام‌های متقابل[2] میان «جسم صوت» و«روح کلام»و،ازسوی

---

۱ ـ Leiris ـ میشل لریس ـ شاعر و محقق معاصر فرانسوی (متولد ۱۹۰۱) وازپایه گذاران مجلهٔ «دوران‌جدید» که‌نخست هواخواه «سوررئالیسم» بود وسپس ازآن رو برتافت .

۲ ـ «التزام» (که به ازای implication آورده شد) هم درعلم منطق مصطلح است وهم درعلم بدیع. التزام، درمنطق، یعنی دلالت لفظ بر امری که خارج از معنای موضوع‌له ولی درذهن ملازم باآن باشد ، مثلا دلالت « سقف » بر «دیوار» (چه هرگاه مفهوم‌سقف‌در ذهن حاصل شود مفهوم دیوار هم‌حاصل شود ازآنروکه وجود سقف بدون دیوار ممتنع است) ودلالت « پستاندار » بر «نوفقار». التزام غالباً متقابل‌است: «بزرگ» بر«کوچك» و«پدر» بر«فرزند» و «کوری» بر«بینائی»دلالت دارد و بالعکس. درعلم بدیع، صنعت‌التزام(که‌آنرا «لزوم مالایلزم» هم گفته‌اند)آنست که شاعر یانویسنده‌آوردن حرفی یاکلمه‌ای را ملتزم‌شود که دراصل لازم نباشد، مثلاکلمهٔ«گلشن» رابه التزام حرف«شین» با «روشن» قافیه کند وحال‌آنکه میتوان آنرا با «مسکن» و«گلخن» هم قافیه کرد(زیراکه‌لفظ«گلشن»،درذهن‌لفظ«روشن»و«جوشن» را به‌سبب شباهت‌صوری می‌طلبد ویاکلمهٔ«گل» کلمهٔ «شکوفه» را به‌سبب شباهت معنوی) . البته لازم به گفتن نیست که این‌التزام غیرازالتزامی است که درترجمهٔ engagement بکار رفته (به‌معنای«تعهد ودرگیری وقبول وظیفه ومسئولیت») ودرادبیات ملتزم» از آن گرفته شده است.

دیگر، در کتابی که هنوز منتشر نکرده است به‌جستجوی زمان گذشته واز دست رفته برمی‌خیزد وبدین منظور چند کلمهٔ معین را که برای‌اوسرشار از بارعاطفی است به‌عنوان راهنمابرمی‌گزیند. بدین ترتیب می‌بینیم که کلمهٔ شاعرانه برای خود دنیای کوچکی است.

بحران زبان که در اوائل این قرن به اوج خود رسید در واقع بحرانی شاعرانه بود[1]. عوامل اجتماعی وتاریخی آن‌هرچه بوده باشد،

---

۱ ــ دراواخر قرن نوزدهم واوائل قرن بیستم، در اروپا (خاصه‌اروپای غربی) تحولی دربینش شاعرانه وآفرینش شعری به‌بارآمدکه تأثیرش تدریجاً درسراسرجهان، ونیز ایران، گسترده شد، چندانکه شعر امروز جهان رامی‌توان دنبالهٔ همین تحول‌دانست. پیش‌ازآن، بنابرعقیده‌ای کهن، شعر «آفرینش شاعرانهٔ واقعیت» بود واینك «آفرینش‌شاعرانهٔ‌زبان». درحقیقت،شعر با اختراع زبان خود، واقعیت خودرا می‌آفریند. البته درهمان زمان وحتی دراین‌زمان، جریان مهمی به‌صورتهای متفاوت وحتی متضاد در شعر هست که قواعد عروض ونحورا طرد می‌کند وزبان و ادبیات را باطل میشمارد و ظاهراً میخواهد بی واسطهٔ کلمه مستقیماً به اشیاء دست یابد: کوشش «شعر آزاد» وحتی پیش از آن کوشش **ورلن** که «گردن بلاغت را می‌شکند» و در قافیه شك میکند و قواعد عروض را درهم می‌ریزد وزبان شکستهٔ گفتگوی نجوائی‌را وارد شعر می‌کند؛ جستجوی **کلودل وپگی** و **الیوت** برای ایجاد زبانی محاوره‌ای و نثری محکومیت«بازی‌ابیات»وحذف‌نقطه‌گذاری‌بوسیلهٔ **آپولینر**؛ تجربه«فوتوریست» های ایتالیائی برای خلق«کلمات‌آزاد شده»؛انهدام صرف و نحو وتقرب زبان به فریاد بوسیلهٔ «اکسپرسیونیست» های‌آلمانی؛ ایجاد«شعر پاره پاره»؛ اقدام ضد تغزلی **مایاکوفسکی** برای‌شکستن‌ترانه وبکارگرفتن‌زبان‌کوچه‌وبازار؛ سادگی عامه پسند **لورکا**؛ تلاش‌برای رهاندن شعر از موسیقی وردیف کردن کلمات تلگرافی؛ وبالاخره جنبش سوررئالیستی‌که میخواهد هرنوع تشکل‌را ازهنر وزبان براندازد شاهدهائی براین مدعاست. بلی، در بطن شعرنو چنین انتقادی وچنین تحقیری نسبت به زبان هست، ونیز تقلائی برای‌آزاد شدن از آن. اما این‌فقط ظاهرامراست: تمامی شعر نو، ونه‌تنها سنتی‌که به **مالارمه** می‌رسد، گویای‌این حقیقت است‌که شعراز کلمه ساخته شده است. تقبیح‌وتهدید ←

این بحران به‌صورت عارضه‌ای بروز کرد : عارضهٔ بی‌شخصیت شدن نویسنده در برابر کلمات . نویسنده دیگر نمی‌دانست کلمات را چگونه به‌کار بردو، بنابر تعبیر معروف برگسون ، آنهارا جزتانیمه باز نمی‌شناخت.[1] همینکه به‌آنها نزدیك می‌شد احساس غربت می کرد ، اما این احساس کاملا ثمربخش بود : کلمات از آن او نبودند ، دیگرخود او نبودند ، اما در این آئینه‌های بیگانه آسمان وزمین و زندگـی شخصی او منعکس می‌شدند و درآخر به‌صورت خوداشیاء یا، بهتربگوئیم، به‌صورت باطن

←

وانفصال زبان فقط به‌نوع خاصی از زبان باز میگردد و آن شعر سنتی ساختگی وزبان رسمی‌دسودمند» است . در واقع، زبان معلوم و مفروض طرد می‌شود تا زبان تازه‌ای از نوآفریده‌شود. هنگامیکه آندره برتون، پیشوای سوررئالیسم، می گوید که «باید کلمات باهم عشقبازی کنند» نه تنهااززبان اعراض نمی کند بلکه انتظار قدرت‌نمائی‌های تازه‌ای از آن دارد: می‌خواهد «زبان آفرینشگر» را جانشین «زبان بیان» کند. (وبهمین سبب امروزه مهم‌ترین موضوع نقد شعراین سؤال است: باچه شرایطی، زبان شاعرانه می‌تواند زبان آفرینشگرشود؟) بدین ترتیب، اشارهٔ سارتر درسطور گذشته که «شاعران با درآمیختن کلمات ترکیب‌ناپذیر و ساختن ترکیبات غریب می‌خواهند بنیاد کلام را براندازند» (صفحهٔ ۱۷) نیز روشن می‌شود.

۱ ـ به عقیدهٔ برگسون: وقتی ما فلان شیئی را باز می‌شناسیم که بتوانیم آنرا بکاربیریم. چنانکه درکتاب «ماده وحافظه» می گوید: «برای عده‌ای، باز شناختن ادراك حاضر عبارتست ازگنجاندن آن، ازطریق تفکر ، در متنی سابق. اگر من فلان کس را بازیابم اورا بازمی‌شناسم، بدین معنی که کیفیات و حالات متفاوت ادراك نخستین به ذهن من بازمی‌آید و در پیرامون تصویر فعلی زمینه‌ای رسم می کند که البته همان زمینه‌ای نیست که فعلا مشهود است. پس باز شناختن یعنی به‌ادراکی فعلی تصاویری راکه سابقاً ملازم آن بوده است وصل کردن .... اما، درواقع، وصل کردن آن خاطره به‌این ادراك ابدا کافی نیست تاکیفیت بازشناسی را تحلیل وتبیین کند .... باز شناختن یك شیئی مستعمل خصوصاً عبارتست ازبکار بردن آن.»

تاریك اشیاء درمی‌آمدند .

وهمینکه شاعر چندتائی‌ازاین دنیاهای خردرا در کنارهم بگذارد، مثل او مثل نقاش است که رنگ‌ها را روی پرده گرد می‌آورد . ممکن است چنین بپندارند که شاعر جمله می‌سازد ، اما این ظاهر امر است : شاعر جمله نمی‌سازد ، شیئی می‌آفریند . «کلمات شیئی شده» براثر تداعی‌های ساحرانهٔ تناسب وعدم تناسب باهم جمع می‌شوند، همچنانکه رنگ‌هاوصداها، وهمدیگررا جذب می‌کنند،دفع می‌کنند،«می‌سوزانند» واجتماع آنها «واحد حقیقی شعر» راکه همان «جملهٔ شیئی شده» است به‌وجود می‌آورد .

چه بساکه شاعر نخست «انگاره»[1] یا طرح کلی جمله را در ذهن دارد وسپس کلمات به‌دنبال آن‌می‌آید. ولی‌این انگاره هیچ وجه‌مشابهتی باآنچه معمولا «طرح کلام» نامیده می‌شود ندارد ، یعنی که برساختمان معنی نظارت نمی‌کند، بلکه‌تقریباً نظیرهمان «طرح آفریننده»ای است که پیکاسو به‌مدد آن، پیش‌ازاینکه دست‌به‌قلم‌موببرد، «چیز»ی راکه‌بعداًبه صورت‌بندباز یا«آرلکن» (مقلدسیرك)درخواهدآمد درفضانقش‌می‌کند.

به‌شعر ذیل توجه کنید :

گریختن، بدانجاگریختن، من‌حس‌می‌کنم که‌پرندگانی‌مست‌اند
اما ، ای دل من ، بشنو نغمهٔ ملاحان را[2]

---

۱ ـ Schème

۲ ـ قسمتی است‌ازشعر معروف مالارمه بنام «نسیم دریائی» که‌اینگونه آغاز می‌شود:

شهوت اندوهبار است، افسوس! ومن همهٔ کتابها را خوانده‌ام
گریختن، بدانجاگریختن! من حس می‌کنم که پرندگانی مست‌اند
از اینکه میان کف های ناشناختهٔ دریا وآسمان‌ها هستند
اما، ای دل من، بشنو نغمهٔ ملاحان را.

این «اما» ، که همچون ستونی یکپارچه در آستانهٔ جمله سر بر آورده است ، مصراع دوم را به‌مصراع اول پیوند نمی‌دهد، بلکه رنگی به آن می‌زند که معنای باریکی حاکی از استثناء وشرط وقید رامی‌رساند، نوعی «احتیاط وملاحظه‌کاری» که‌درسرتاسرمصراع‌اثرمی‌بخشد. برهمین وجه، بعضی از شعرها با «و» شروع می‌شود. این‌حرف ربط ، درذهن ، دیگرعلامت عملی نیست که باید انجام بگیرد ، بلکه اثر آن برسرتاسر بندشعرگسترده می‌شود تاکیفیت مطلقی حاکی از «پیوستگی» و«تداوم» به آن ببخشد.در نظر شاعر ، جمله طنینی، طعمی دارد ؛ شاعر مزه‌های سوزآور «دلیل مخالف» را، احتیاط وملاحظه‌کاری را ، تفکیک‌وافتراق را از خلال این جمله ــ وبه‌منظور چشیدن خود این مزه‌ها ــ می‌چشد ، آنهارا تاحد مطلق می‌رساند واز آنها خصائص واقعی جمله رامی‌سازد، وجمله تماماً رنگ «دلیل مخالف» را می‌گیرد بی‌آنکه تصریح شود که این مخالفت به‌چه سبب است واین‌ایراد برچیست.

دراینجا ماهمان روابط التزام متقابل راکه در سطور پیش اشاره کردیم[1] که میان‌لفظ شاعرانه‌ومعنای‌آن‌وجود دارد بازمی‌یابیم: مجموعهٔ کلمات انتخاب شده همچون تصویرشاعرانه[2] اجرای وظیفه می‌کند ، تصویر شاعرانه‌ای که نمایشگر معنای باریك «استفهام» یا «حصر»است[3]

---

۱ ــ رجوع شود به صفحهٔ ۲۲ وتوضیح ذیل‌آن.

۲ ــ مع‌التأسف در زبان فارسی کلمه‌ای که‌کاملاً برابر image فرنگی باشد نیست. ناچار ، «تصویر» یا«تصویر شاعرانه» ترجمه‌کردیم وگاهی‌هم، به‌مناسبت، «تشبیه» یا«استعاره». این‌کلمه مطلق تشبیه واستعاره وکنایه ومجازرا می‌رساند. دکتر پرویز خانلری لفظ «خیال» را به‌ازای‌آن آورده است که‌شاید ازمعادل‌های دیگر مناسب‌تر باشد.

۳ ــ «استفهام» درچند سطر بعد روشن خواهد شد و «حصر» اشاره است به‌همان‌کلمهٔ «اما» در شعر مالارمه.

و،ازسوی دیگر،استفهام متقابلاتصویرشاعرانهٔمجموعهٔکلام است که‌حد ومرزش را همان استفهام مشخص کرده است .

همچنانکه دراین بیت ستایش انگیز :

ای فصل‌ها ! ای قصرها !
کدام روح است که بی‌عیب باشد ؟

هیچکس مورد سؤال قرار نگرفته است ، هیچکس نیز سؤال نمی کند: شاعر غایب‌است[1].وسؤال‌پذیرای‌پاسخ نیست یا،بهتربگوئیم، خود پاسخ خویش است . پس آیا سؤال‌کاذب است ؟ یعنی شاعر به اصطلاح تجاهل العارف کرده است ؟ ولی این خیالی سخت باطل‌است

۱ــ ولی‌آیا «حضور» شعر به‌واقع‌حاکی‌از «غیاب» شاعراست؟مسلماً غرض سارتر این نیست‌که شعر ازهیچ زاده می‌شود ودرفضا، درخلاء، معلق‌می‌ماند. غرض اوچیز دیگری است: غایب بودن شاعر در زمینهٔ «ارتباط» است ؛ شعر مکث است، توقف در ارتباط است. این معنی ، حتی سالها پس از انتشار «ادبیات چیست؟» ، در طی مصاحبه‌ای‌که با عنوان «نویسنده وزبانش» در سال ۱۹۶۵ چاپ شده است، به‌انحاء مختلف برزبان سارتر جاری می‌شود: « شعر لحظهٔ بازدم است‌که آدمی به‌خویش بر می گردد» یا:«بگمان من لحظهٔشاعرانه همیشه لحظهٔ مکث است واغلب اوقات، درآغاز، لحظهٔ ترحم برخویشتن است، لحظهٔ خود شیفتگی ودلجوئی‌ازخویش است، لحظه‌ای‌که‌امیال ازخلال کلمات، اما در ورای خاصیت ارتباطی‌آنها، عینیت وجسمیت می‌یابند.» ویا: «شعرلحظهٔ درون نگری (Intériorité) است و شاید بتوان گفت که در حکم لحظهٔ توقف گردش خون (stase) دربدن است.» وبه دنبال آن می گوید : « دراین معنی ، نثر فراتررفتن ازحدشعراست.» زیراپس‌ازلحظهٔ مکث (که درحکم‌تأمل کردن ودرخود رفتن وبسوی دنیای مصفای کودکی بازگشتن وخودرا باز یافتن‌است) ارتباط دوباره به‌جریان می‌افتد، پیش می‌رود، حق خودرا می‌طلبد. این معنی در سطورآینده روشن خواهد شد.

که بپنداریم که «مقصود» رمبو [۱] این بوده است که بگوید : همه کس معایبی دارد . به‌قول برتون [۲] درمورد سن‌پول‌رو [۳] : «اگر مقصودش این بود همین را می‌گفت .» ودرعین حال «مقصودش» چیز دیگری هم نبوده است. شاعر سؤال مطلقی کرده است؛ به‌کلمهٔ زیبای «روح»هستی استفهامی بخشیده‌است.واینست استفهامی که شیئی شده است،همانگونه که اضطراب تنتوره آسمان زرد شده بود . پس این دیگر «دلالت» نیست ، «جوهر» است ، «ذات متعین» است ؛ جسمی است که از بیرون دیده می‌شود، و رمبو ما را دعوت می‌کند که بااو آنرا ازبیرون ببینیم. غرابتش از آنجاست که ما ، برای دیدنش ، خود را در آن سوی جبر زندگی بشرقرار می‌دهیم ، یعنی درسوی خدا .

چون حال براین‌منوال‌باشد،پس چه‌حماقتی بالاترازآنکه‌متوقع التزام شاعرانه باشیم ؟ البته عواطف وحتی شهوات ــ ونیز خشم، غیظ اجتماعی، کین‌سیاسی‌منشاء وجود شعراست.امااین عواطف‌واحساسات دراینجا به‌همانگونه بیان نمی‌شوند که مثلا درفلان هجویهٔ سیاسی یا در اعتراف به‌گناهان نزدکشیش، نثرنویس همچنانکه احساسات خود رابه قلم می‌آورد آنها را می‌شکافد وروشن می‌کند. اما شاعر، به‌عکس،اگر

---

۱ ــ Rimbaud ــ از بزرگترین شعرای فرانسه واز اعجوبه های نوابغ عالم‌که اشعار خودرا از پنج سالگی تا نوزده سالگی سرود وازآن پس بکلی‌دم فروبست (۱۸۹۱ - ۱۸۵۴) . او و مالارمه را دو سرچشمهٔ اصلی شعر معاصر فرانسه ، می‌دانند.

۲ ــ Breton ــ آندره برتون ـ شاعر ونویسنده ومحقق فرانسوی، پایه‌گذار و پیشوای مکتب سوررئالیسم (۱۹۶۶ - ۱۸۹۶) .

۳ ــ Saint-Pol Roux ــ شاعر و نمایشنامه نویس فرانسوی (ــ۱۸۸۱ ۱۹۴۰). سوررئالیست‌ها، درکار بهره‌برداری‌ازدعالم‌رؤیا، ودعالم‌بیخودی» ، نسب خودرا به‌او می‌رسانند.

هم احساساتش را درقالب اشعارش بریزد دیگر آنها را بازنمی‌شناسد: کلمات به‌احساسات او می‌آویزند و در آنها می‌خلند و آنها را دگرگونه می‌سازند ومسخ می‌کنند؛ ولی بر آنها دلالت نمی‌کنند، حتی درچشم خود شاعر. عاطفه به‌صورت شیئی‌در آمده‌است، واینك تیرگی‌و کدورت اشیاءرا به‌خودگرفته ومانندهمهٔ اشیاء حاجب ماوراء شده است، وبراثر خواص متضاد وایهام آمیزالفاظی‌که در چهارچوبهٔ آنها محصور افتاده آشفته و مبهم‌گشته است. وانگهی، مهم‌تر از همه آنکه: در هرجمله و هر بیت چیزی هست بسی بیش از آنچه از خود الفاظ برمی‌آید، همچنانکه‌در آسمان زردبالای جل‌جتا چیزی‌بیش‌ازاضطرابی‌ساده‌هست. کلمه یا «جملهٔ شیئی شده»، که مانند همهٔ اشیاء لایزال و تمامی ناپذیر است، از هرسو براحساسی که‌آنرا انگیخته است طغیان می‌کند وازحد ومرز آن می‌گذرد.

درچنین جائی‌که خواننده را ازمحدودهٔ جبرزندگی بشری‌بیرون می‌آورند واز او می‌خواهندکه بانگاهی خدائی به‌زبان از پشت بنگرد چگونه می‌توان امید داشت‌که خشم یا شوق سیاسی او را برانگیزند؟ به‌من ایراد خواهیدکرد که چرا شاعران دوران مقاومت مخفی و مبارزهٔ فرانسه باآلمان‌را فراموش می‌کنم، چرا پیرامانوئل[1] را ازیاد می‌برم. نه،فراموش نکرده‌ام، اتفاقاً درست درهمین‌جا می‌خواستم‌درتأئیدمدعای خود از آنان نام ببرم!

***

۱ ـ P. Emmanuel ـ شاعر و رمان‌نویس ومحقق‌معاصرفرانسوی (متولد ۱۹۱۶) که در دوران مقاومت شهرت فوق‌العاده داشت‌اماپس ازآن تااندازه‌ای درمحاق فراموشی افتاد.

برای درك علت وشناخت منشاء اتخاذ این رفتار نسبت به‌زبان ، چند نکتهٔ اساسی ذیل را به‌اختصار ذکر می کنم .

شعر، دراصل ، اسطورهٔ انسان را می‌سازد وحال آنکه نثرنویس چهرهٔ اورا می کشد[1]. اعمال آدمی که درعالم واقع وابستهٔ حوائج او و موقوف‌سودی است که‌از آنها برمی‌آید،از لحاظی درحکم وسیله‌است. از همین روست که خود عمل‌ناچیزمی‌شود ونتیجهٔ عمل اهمیت‌می‌یابد: هنگامی که من دستم‌را درازمی کنم تا قلم‌را بردارم ازاین عمل خودجز احساسی لغزان ومبهم آگاهی دیگری‌ندارم، زیرا که‌من فقط‌قلم‌رامی‌بینم واز هرچه جز آن غافلم. بدینگونه انسان به مناسبت هدف‌هائی که دارد باهستی خود «بیگانه» می‌شود .

شعراین نسبت‌را معکوس می کند. یعنی جهان‌واشیاء اهمیت‌خود را ازدست می‌دهند وفقط بهانهٔ عمل قرار می‌گیرند وعمل، خود غایت‌و هدف خود می‌شود . جام روی میز است برای اینکه دختر جوان با حرکت ظریف دستش در آن آب بریزد ، و نه آنکه حرکت دست او وسیلهٔ‌ریختن آب درجام‌باشد. جنگ «تروا» برای آن رخ داد که‌هکتور وآشیل بتوانند بایکدیگر نبرد دلیران کنند.[2] اینجاست که عمل ازهدف خود دور می‌افتد ، هدف محو ومبهم می‌شود ، وعمل به‌صورت دلاوری

---

۱ ــ برای توضیح معنای « اسطوره » و تفاوت آن با «مدینهٔ فاضله » و «تمثیل» و «چهره» رجوع شود به‌لغتنامهٔ آخر کتاب، ذیل کلمهٔ «اسطوره».

۲ ــ «تروا» شهری بوده‌است درآسیای صغیر که، بنا بر روایات کهن ، میان آن ویونان جنگی‌درگرفت که ده‌سال به‌درازا کشید و با کشته شدن «هکتور» (شجاع‌ترین جنگاوران‌تروا) و«آشیل» (سرکردهٔ‌دلاوران یونان) ونابود شدن شهر به پایان رسید. ماجرای این‌جنگ موضوع کتاب «ایلیاد» اثر هومر شاعر یونانی است.

یا رقص درمی‌آید.[۱]

بااینحال ، شاعر هرچند نسبت به توفیق در اقدام وتبل به هدف بی‌اعتناست‌لیکن‌تاپیش ازقرن‌نوزدهم‌باجامعه‌ای که در آن زیست‌می کند مجموعاً همراه وهمرأی است. البته زبانرا برای منظوری که نثرداردبه کار نمی‌برد، اما به‌زبان همان اعتماد واتکای نثرنویس را دارد . پس از آنکه جامعهٔ بورژوازی برسرکار می‌آید شاعر بانثرنویس هم سنگر و همرزم می‌شود تادربرابرآن جبهه بگیردواعلام کند که درچنان‌جامعه‌ای نمی‌توان زیست. البته‌کار او همچنان ساختن اسطورهٔ آدمی است ، اما از جادوی سفیداینك به‌جادوی سیاه می‌پردازد[۲]. انسان همچنان‌به‌عنوان غایت مطلق عرضه‌می‌شود،اما به‌سبب‌توفیق در اقدام هرروز دراجتماعی که پایه‌اش برسودمندی است فروترمی‌رود .

لکن آنچه زیربنای‌اعمال اوست وپرداختن اورا به‌اسطوره‌میسر می‌دارد دیگرکامیابی نیست بلکه شکست است. تنها شکست است که ، گوئی باایجاد حایل در برابر رشتهٔ بی‌پایان طرح‌هایش ، اورا به‌خود و به‌صفای‌نخستینش‌باز می‌گرداند. جهان‌بی‌اهمیت می‌شود:وجودش اینك درحکم بهانه‌ای است برای شکست. اشیاء دارای غایت و مقصودی می شوند : غائیتشان در اینست که راه را برانسان ببندند واورا به خودش بازگردانند . البته غرض شاعر آن نیست که شکست و تباهی را خود-

۱ ـ **پل والری** تقریباً عین همین نظر رادرمورد شعر ونثر داشت.شعر را به‌رقص کردن و نثررا به‌راه رفتن تشبیه می کرد ومی گفت که راه رفتن‌معمولا بسوی مقصدی‌است وحال‌آنکه رقص مقصدی ندارد ورقص‌کنان به مقصدی رفتن مضحك خواهد بود. پس هدف رقص همان خود رقص است.

۲ ـ جادوی سفید احضار فرشتگان‌است وجادوی‌سیاه احضار اهریمنان، وبنابراین عامل‌این یك مورد رعب ولعن وطرد جامعه است .

سرانه‌وارد سیر جهان کند. حقیقت اینست که چشم او فقط شکست و تباهی را می‌بیند.

طرح‌های آدمی دورو دارند : روئی کامیابی وروئی شکست. به عبارت دیگر: شکست و کامیابی پابه‌پای هم درزندگی بشر پیش می‌روند. برای درك ماهیت این حقیقت دوگانه، شیوهٔ دیالکتیك[1] کافی نیست: باید هم کلمات و اصطلاحات را و هم قالب‌های تعقل را انعطاف داد. من روزی سعی خواهم کرد تا این واقعیت عجیب یعنی «تاریخ» را تشریح کنم که نه امری است عینی و نه هرگز امری کاملا ذهنی، و در آنجاست که دیالکتیك مورد انکار و رسوخ وسایش یك نوع «ضددیالکتیك» قرار می‌گیرد که خود در عین حال دیالکتیك است.[2] اما این کار فیلسوف است . معمولا آدمی هردوروی **ژانوس**[3] را نمی‌بیند : مردعمل روی موفقیت را می‌بیند وشاعر روی شکست را.

هنگامی که ابزارها می‌شکند ووسائل ازحیز انتفاع می‌افتد و نقشه‌ها نقش بر آب می‌شود و کوشش‌ها عقیم می‌ماند، ناگهان جهان که دیگر نه تکیه‌گاهی دارد و نه راهی صفائی کودکانه و لطافتی ترسناك می‌یابد، و آنگاه به‌منتهای واقعیت خود می‌رسد، زیرا که بر آدمی فشاری خرد کننده وارد

---

۱ – برای توضیح معنای «دیالکتیك» رجوع شود به‌لغتنامهٔ آخر کتاب.

۲ – ظاهراً این همان طرحی است که عاقبت درسال ۱۹۶۰ با نوشتن کتاب «نقدعقل دیالکتیکی» عملی شد (غرض ازعقل دیالکتیکی جنبش تاریخ است در درلحظه‌ای که خودرا می‌سازد و بخودآگاهی می‌یابد). این کتاب ناتمام است .

۳– Janus – شاه افسانه‌ای «لاسیوم» (درایتالیا) است که، برطبق اساطیر، یکی ازخدایان راکه ازآسمان رانده شده بود به‌خانهٔ خود پذیرفت و به‌پاس این خدمت نیروی پیمائی شگفت انگیزی یافت که به‌مدد آن می‌توانست در آن واحد هم گذشته را ببیند وهم آینده را. این نیروی دوگانه را به‌شکل سری که دوچهره دارد تجسم داده‌اند وهرچیز راکه دو رویه باشد به‌ژانوس تشبیه می‌کنند.

می‌سازد[۱]؛ وهمچنانکه عمل در هرحال به امور جهان کلیت و عمومیت می‌بخشد شکست واقعیت فردی اموررا به‌آنها بازمی‌گرداند. امادرست درهمین‌جاست که ناگهان‌ورق برمی‌گردد وشکست، دربن‌بست‌آخرین، به‌صورت اعتراض برجهان وتملك آن درمی‌آید.

اعتراض برجهان: از آنرو که ارزش آدمی بالاتر است‌از آنچه اوراخرد می‌کند[۲]؛این اعتراض مانند عمل مهندس یاسردارجنگی نیست

---

۱ ـ تایدبهترین‌مثالی که دراین مورد بتوان آورد «اسطورهٔ‌سیزیف» باشد، برطبق تفسیری که **آلبر کامو** ازآن کرده است. خدایان سیزیف را محکوم‌کرده بودندکه پیوسته صخره‌ای را ازدامنهٔ کوهی تاقله بالا ببرد، اما چون صخره به‌فرازمی‌رسید باز به نشیب‌فرو می‌غلتیدوسیزیف ناچارتاابدالآباد می‌بایست این فعل عبث راتکرارکند. کامواسطورهٔ سیزیف رانمایشگرسرنوشت دردناك بشرمی‌داند، اما آگاهی به‌حتمیت‌شکست‌رامقدمهٔ پیروزی وحتی‌خوشبختی اومی‌شمارد. چنانکه‌خود می‌گوید: «سیزیف‌دوباره بسوی‌دشت سرازیرمی‌شود، هنگام‌این‌بازگشت، هنگام‌این‌وقفه‌است که سرنوشت‌اومرا بسوی خودمی‌کشد... من این مرد را می‌بینم که باگامهای سنگین اما شمرده به‌صوب شکنجه‌ای که پایانش‌را نمی‌داند فرود می‌آید. این زمان، که بمنزلهٔ ساعت‌استراحت است و حتمیت رجعت آن چون حتمیت شوربختی اوست ، زمان شعور وآگاهی است. سیزیف درهرکدام ازاین‌لحظات که قله‌هارا ترك می‌گوید واندك اندك به قعر کنام خدایان فرو می‌رود،ازسرنوشت خودبالاتراست، ازصخرهٔ خود نیرومندتر است.اگر این افسانه سوگناك است ازآنست که قهرمانش‌آگاه است. اگر در هرگام امیدپیروزی دلگرمش می‌ساخت رنجش‌درکجا می‌بود؟ سیزیف، ناتوان وعاصی، بربیکرانگی زندگی درد زدهٔ خودآگاه‌است وهنگامی‌که ازکوه‌فرود می‌آید دراندیشهٔ همین است. هشیاری و بصیرتی‌که می بایست آلت شکنجهٔ او باشد درعین‌حال مسبب پیروزی او می‌شود. سرنوشتی نیست‌که بتوان باتحقیر بر آن غالب‌آمد.» ودرپایان چنین نتیجه می‌گیرد: «باید سیزیف را خوشبخت انگاشت.» (رجوع شود به‌کتاب «اسطورهٔ سیزیف»، فصلی بهمین نام.)

۲ـ این‌سخن‌یادآورگفتهٔ معروف **پاسکال** است: «انسان نی بیش‌نیست، یعنی ناتوان‌ترین موجود طبیعت، اما نی است‌که می‌اندیشد. نیازی نیست که ←

که برجزئی ازواقعیت وارد شود، بلکه اعتراضی است براشیاء در اوج واقعیتشان ، در واقعیت لبریزشان ، اعتراضی است که در وجود خود شخص شکست خورده متجلی ومتجسم است : هستی شخص مغلوب در حقیقت نمودار پشیمانی جهان است .

تملك جهان : از آنرو که جهان چون از صورت آلت موفقیت بیرون رود به‌صورت ابزار شکست درمی آید، وآنگاه پوچی وبی‌هدفی خود را ازدست می‌دهد ولامحاله دارای غایتی می‌شود ؛ این غائیت را باید ازروی ضریب ضدیت ومخاصمت جهان با انسان سنجید، بدین ترتیب که هرچه درجهٔ دشمنی جهان بالاتر رود اشیاء وامور خصوصیات انسانی بیشتری می‌یابند . تاجائی که شکست خود عین رستگاری می‌شود[1]. نه بدان معنی

← جهان سراسر برای نابودکردن او مجهز شود: ذره‌ای بخار، قطره‌ای آب برای کشتن او کافی است. ولی حتی اگر اورا نابودکنند باذانسان شریف‌تر ازعاملی است که باعث مرگش شده است. زیرا که آدمی می‌داند که می‌میرد و از برتری وتفوقی که جهان براودارد آگاه است، و حال آنکه جهان ازاینهمه هیچ نمی‌داند.»

۱ــ می گویند که زمانی سارتر در نظر داشت که نمایشنامه‌ای درزمینهٔ شکست بنویسد. داستان نمایشنامه از این قرار است که پدر ومادری یهودی انتظار تولد کودك آیندهٔ خود را دارند وپدر احساس می کند که زندگی او پراز ناکامی و شکنجه وزجرهای جسمی وروحی (یعنی شکست‌های متوالی ومتداوم) باشد و می‌خواهد اورا درجنین بکشد، ولی مادر رضا نمی‌دهد. پیش از آغاز نمایش، شیطان پدیدار می‌شود وبه‌پدرحق می‌دهد وپیشگوئی می کند که اگر پسر به‌دنیا آید روی خوشی نخواهد دید. مادربازهم تن به‌سقط او نمی‌دهد. آنگاه نمایش آغازمی‌شود وجریان زندگی این کودك را شرح می‌دهد که عیناً به‌همان‌صورتی است که پدراحساس وشیطان پیشگوئی کرده بود. لیکن این زندگی به‌جای آنکه مظهر شکست باشد عین موفقیت می‌شود، زیرا کودك از خلال همهٔ شکست‌ها وحرمان‌ها آزادی را به‌دست می‌آورد و شخصیت واقعی خود را بروزمی‌دهد : شکست‌های پیاپی نه تنها به نامرادی نمی‌انجامد ، بلکه به شکفتگی کامل زندگی منتهی می‌شود .

که شکست مارا به‌سعادتی ورای این جهان رهبری کند، بلکه بدین‌معنی که شکست خودبه‌خود زیرورومی‌شود وتغییرماهیت می‌دهد. فی‌المثل از خرابه‌های نثرزبانی شاعرانه بیرون می‌جهد.

اگرراست باشدکه سخن خیانت است وارتباط میان افرادبشراز راه زبان محال است[1] آنگاه هرلفظ خود به‌خود وبرای خود فردیت و شخصیتی می‌یابد وآلت شکست مامی‌شود واین حقیقت راکه هیچ‌چیز قابل تفهیم نیست در خود می‌پوشاند. نه‌بدان معنی که چیزدیگری باشد که باید آنرا تفهیم کرد: بلکه چون ارتباط ازطریق نثرباشکست مواجه شود درواقع همان معنای کلمه‌است که به‌صورت نفس «تفهیم ناپذیر»در می‌آید. بدینگونه‌شکست ارتباط خود رسانندهٔ این معنی‌است که‌ارتباط میان افراد بشرممکن نیست؛ وچون طرح‌استفاده‌ازکلمات به‌سرانجامی نرسد آنگاه کلام‌جای خود رابه‌کشف وشهودی می‌دهدکه دیگرهدفش سود جوئی وانتفاع‌نیست. واین همان نکته‌ای‌است که به‌صورت‌دیگری درصفحه‌های پیشین‌شرح داده شد (آنجاکه به‌کارهای پیکاسو و به‌نحوهٔ تجلی عواطف هنرمند درآثارش اشاره کردم)، بااین تفاوت‌که دراینجا کوشیده‌ام تادرزمینهٔ عام‌تری برای ارزش یابی‌مطلق شکست، که‌به‌گمان من سرچشمهٔ اصلی شعرمعاصر است، به‌مسئله بنگرم.

این نکته را هم باید افزودکه انتخاب این خط مشی وظیفهٔ‌کاملا مشخصی دراجتماع‌بردوش شاعرنهاده است: درجامعه‌ای که‌کاملامتشکل یامتدین باشد هرشکستی که پیش‌آید یا دولت آنرا می‌پوشاند یا مذهب آنرا درخود حل می‌کند؛دراجتماع نابسامان وبی‌مذهب‌دموکراسی‌های ماوظیفهٔ شعراست که‌شکست رابرگردن بگیرد وآنرا درخودتحلیل‌برد.[2]

۱ــ رجوع شود به‌نظر موریس بلانشو درذیل صفحهٔ ۱۶.

۲ــ بایددرنظر داشت که‌کارتراژدی یاروضه وتعزیه واصولا هرنوع‌تجسم ←

PersianPDF.com

حکم شعر حکم بازی‌ای است که در آن هر کس باخت برنده می‌شود، و شاعر اصیل شاعری است که شکست را ولو به‌قیمت مرگ خود می‌پذیرد تا برنده شود. تکرار می‌کنم 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 می‌شود، و معنای عمیق و بال یا ملعنتی که شاعر همیشه از آن دم می‌زند و همیشه آنرا حکم سرنوشت یا دخالتی از خارج می‌داند در همین است، و حال آنکه این کیفیت از عمیق‌ترین انتخاب درونی خود او ناشی شده است، و بنابراین زائیدهٔ شعر او نیست بلکه زایندهٔ آنست.

شاعر به شکست کلی اقدامات بشری اطمینان دارد و شیوه‌ای اختیار می‌کند 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 می‌دارد. ولی اعتراض نثر به اقتضای پیروزی بزرگتری است و اعتراض شعر به اقتضای شکستی پنهانی که در دل هر پیروزی نهفته است

← خارجی رنجها (به‌صورت نمایش یا شعر یا داستان یا نوحه) نیز اساساً همین است. به‌قول رولان بارت (R. Barthes، منتقد معاصر فرانسوی): «تراژدی وسیله‌ای است برای پذیرفتن بدبختی بشری و آنرا در مجموع جا دادن و بنابراین آنرا موجه و مشروع ساختن (به‌شکل جبر یا حکمت یا تهذیب اخلاق). امتناع از پذیرفتن تراژدی و جستجوی وسائل فنی برای اغفال نشدن و به‌دام آن نیفتادن (و هیچ چیز فریبکارتر از تراژدی نیست) امروز از اهم وظایف نویسنده است.» (رولان بارت، در این سخن، بیشتر به رمانهای آلن روب‌گری نظر دارد و غرض از «وسائل فنی» اشاره به‌شیوهٔ نگارش مخصوص این نویسنده است.)

ولی حال که التزام برای شاعر ممنوع است آیا این دلیل است که نثرنویس هم از آن معاف باشد؟ چه نسبتی میان این دوهست؟درست است که نثرنویس می‌نویسد وشاعر هم می‌نویسد ، اما میان این دوعمل نوشتن وجه مشترکی نیست جزحرکت دست که حروف رانقش می‌کند. از اینکه بگذریم، دنیای این از دنیای آن بکلی جداست و آنچه برای این صادق است برای آن نیست. غرض ازنثرذاتاً سودجوئی است.من نثرنویس‌را اینگونه تعریف می کنم: کسی که‌از کلمات«استفاده»می کند. آقای ژوردن [1] برای‌طلبیدن کفش‌های خودنثرمی‌گفت وهیتلر برای‌اعلام جنگ به‌لهستان،[2] نویسنده همان «گوینده» است ، یعنی کلمات را برای فایده‌ای که ازآنها برمی‌آید به‌کار می‌برد: نشان می‌دهد، ثابت می کند، فرمان می‌دهد، استفسار می کند ، جواب رد می‌دهد، ثمنا می کند،دشنام می‌دهد ، متقاعد می کند، افکار خود را به‌ذهن دیگران رسوخ می‌دهد . امااگر کسی معنی‌را ازکلمات‌بردارد البته شاعرنمی‌شود، بلکه‌نثرنویسی می‌شود که سخن‌های باطل می‌گوید .

---

۱ ــ اشاره به‌قهرمان یکی از نمایشنامه‌های معروف **مولیر** موسوم به «بورژوای‌اشراف‌منش»(Bourgeois gentilhomme). آقای‌ژوردن»(Jourdain) سوداگر نوکیسه‌ای‌است که می‌خواهد به‌سلك اشراف درآید. روزی‌به‌منشی‌اش دستور می‌دهد که‌ازجانب اوبه‌بانوئی ازخاندان بزرگ نامهٔ عاشقانه‌ای‌بنویسد. منشی می‌پرسد که‌نامه به‌شعرباشد یا به‌نثر. آقای ژوردن در می‌ماند که شعرونثر چیست. منشی توضیح می‌دهد که سخن یاشعراست یانثروآنچه شعرنباشد لاجرم نثراست. آقای ژوردن می‌پرسد: «مثلا وقتی من به‌خادمم می گویم کفش‌هایم را بیاور، شعرمی گویم‌یانثر؟» وهمینکه جواب می‌شنود که این جمله به‌نثراست با شگفتی وشیفتگی فریاد برمی‌آورد: «عجب! پس من چهل‌سال است‌نثرمی گویم وخود خبرندارم ؟»

۲ــ اشاره به‌آغاز جنگ جهانی دوم (اول سپتامبر ۱۹۳۹) که بااعلام جنگ آلمان به‌لهستان درگرفت.

بدیهی است که در هر شعری گونه‌ای نثر هست، یعنی مقداری کامیابی و موفقیت؛ و به‌عکس: 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 «کاملا» بفهمد. همیشه بیشتر یا کمتر از آنچه باید می‌گوید. هرجمله یك نوع شرط بستن است، یك نوع خطر کردن است. هرچه نویسنده بیشتر بکاود و بیشتر ناخن بزند کلمه رمنده‌تر و چموش‌تر می‌شود. همچنانکه **والری**[1] نشان داده است، هیچکس نیست که هیچ کلمه‌ای را تا کنه آن درك کند. بدینگونه، هر کلمه، در آن واحد، هم برای معنای مشخص و متداولش به‌کار می‌رود و هم برای بعضی طنین‌های مبهمش، و حتی می‌خواهم بگویم: برای قیافهٔ ظاهرش. والبته خواننده هم به این کیفیت حساس است. واینجا دیگر ما در حیطهٔ ارتباط مشترك و متقابل نیستیم، بلکه قدم به‌وادی ظرافت و تصادف نهاده‌ایم. سکوت‌های نثر شاعرانه است، زیرا سرحد نثر و ناتوانی ارتباط را نشان می‌دهد.

آنچه اینجا دربارهٔ شعر خالص (یعنی حدنهائی شعر) و نثر خالص (یعنی حدنهائی نثر) آوردم فقط فرضی ذهنی بود برای وضوح مطلب. با وجود این، نباید نتیجه گرفت که شعر و نثر دو انتهای یك 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 نازو نوازش کند رشتهٔ سخن می‌گسلد و کار به‌یاوه‌سرائی و پریشانگوئی می‌کشد. واگر شاعر حکایت کند با دلیل بیاورد یا تعلیم بدهد شعر به‌کار نثر پرداخته است و شاعر دست رامی‌بازد.

۱ــ Valéry ــ 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 دستگاههائی پیچیده و مختلط و ناخالص‌اند ،ولی در هرحال مرزمیان آنها مشخص است .

***

ما تا اینجا زبان را به‌اندازه از پشت دیدیم ، اینك مقتضی است که‌آنرا ازروبنگریم .

فن نثردرتفکرمنطقی به‌عمل می‌آید وبرکلام وارد می‌شود، پس طبعاً از جنس دلالت است . یعنی که الفاظ نخست شیئی نیستند ، بلکه مابه‌ازاء اشیاءاند.ابتدا سخن‌برسردانستن این‌نیست که‌آیاالفاظ به‌خودی خود خوش آیندند یا بدآیند، بلکه آیا به‌درستی برفلان شیئی جهان یا برفلان مفهوم رهنمونی می کنند یانه. بدینگونه است که بساما اندیشه‌ای درذهن داریم که آنرا ازطریق سخن به‌ما آموخته‌اند، اما ما نمی‌توانیم حتی یك لفظ ازالفاظی راکه ناقل آن اندیشه بودداند به‌یادآوریم.

نثردروهلهٔ‌نخست«رفتارذهن»است: وقتی‌نثرهست که، به‌اصطلاح **والری**، نگاه ما ازخلال لفظ بگذرد همچنان‌که آفتاب ازخلال شیشه. هنگامی که کسی درخطریادرمحظور است به‌هرابزاری دست می‌آویزد. چون خطرگذشت دیگر حتی به‌یاد نمی‌آوردکه آن ابزار چکش بوده است یاکندهٔ درخت. وانگهی هرگزبدان آگاهی نیافته است: آنچه‌لازم داشته فقط وفقط ادامهٔ تنش بوده است، وسیله‌ای برای‌رساندن دستش‌تا بلندترین شاخه؛ انگشتی دیگریاپائی دیگربوده است یا خلاصه‌وظیفه‌ای از وظایف اعضایش‌که آنرا دروجود خود تحلیل برده است. زبان نیز ازهمین سنخ است :کاسهٔ لاکی ما وشاخك ماست، مارا دربرابردیگران حفظ می کند وازحال آنان باخبرمی‌سازد. زبان امتداد حواس ماست ،

چشم سومی است که درباطن همنوع ما می‌نگرد.

ما در زبان همانگونه قرار داریم که درتنمان . ما آنرا بی‌اختیار وخود به‌خودحس می کنیم وازحدآن برمی‌گذریم تا به‌هدف‌های دیگر برسیم، برهمان‌وجه که دست‌ها وپاهای‌خودرا حس‌می کنیم. چون‌دیگری آنرا به‌کاربرد ما آنرا درك می کنیم برهمان وجه که اندام‌های دیگری را درك می کنیم . کلمه‌ای هست که در آن زیسته‌ایم و کلمه‌ای که به‌آن برخورده‌ایم. اما هردوحال در جریان تأثیر و تأثر متقابل است : از من بردیگری یا از دیگری برمن. سخن لحظه‌ای خاص از لحظه‌های عمل است وبیرون از حیطهٔ عمل قابل فهم نیست. برخی ازکسانی که به‌علت عارضه‌ای قوهٔ تکلم خود را از دست داده‌اند از هرنوع اقدام و از فهم موقعیت‌ها وازایجاد روابط عادی باجنس‌مخالف نیز وامانده‌اند. دربطن این عجز جسمی ، تباهی زبان فقط درحکم انهدام یکی از دستگاههای منسجم بدن‌است: ظریف‌ترین وظاهرترین آنها.

پس اگربه حقیقت‌نثرفقط وفقط وسیله‌ای ممتاز باشدبرای‌اجرای پاره‌ای اعمال، اگرفقط‌کارشخص شاعراین باشدکه الفاظ رابدون‌غرض انتفاعی نظاره‌کند، در این صورت حق است که در ابتداء از نثرنویس پرسیده شود : برای چه منظوری می‌نویسی؟ دست به‌چه اقدامی زده‌ای وچرا این اقدام مستلزم توسل به‌نگارش بوده است ؟ .

واین اقدام به‌هیچ صورت ممکن نیست که به‌منظورنظارهٔ محض باشد. زیرا که مکاشفه سکوت است و غایت زبان ایجاد ارتباط . البته می‌توان نتایج مکاشفه‌را «ثابت‌ومستقر» کرد، امادراین صورت چندکلمه که به شتاب برصفحهٔ‌کاغذ آورده شودکافی است : همین بس است تا نویسنده منظور نظرخود را به‌یادآورد وآنرا بازشناسد. ولی اگر الفاظ به‌صورت جمله وباقصد ایضاح معانی‌درکنارهم‌گردآیندناچار تصمیمی

ورای مکاشفه وحتی ورای زبان در آن مدخلیت داشته است : تصمیم برتحویل نتایج به‌دست‌آمده به‌دیگران . وازهمین تصمیم است که‌باید، درهرمورد ، دلیل وبرهان خواست. وهمان عقل سلیمی که عقلای قوم‌به آسانی فراموشش می‌کنند پیوسته این را حکم می‌کند . مگر نه رسم براینست که از همهٔ جوانانی که عزم نوشتن دارند این سؤال اصولی را بکنند : «آیا چیزی برای گفتن دارید؟» که مراد از آن اینست : چیزی که به‌گفتن بیرزد . واما جز با رجوع به‌دستگاه ارزش‌های متعالی[1] چگونه می‌توان دریافت که آن چیز به‌گفتن می‌ارزد یا نمی‌ارزد ؟

وانگهی، «سبك پرستان»[2] چون فقط به‌آن‌سازمان ثانوی‌وفرعی، یعنی به «لحظهٔ کلام» نظردارند، دچاراشتباه فاحشی‌می‌شوند: می‌پندارند که سخن نسیمی است که به‌نرمی برسطح اشیاء می‌وزد و آنها را مس می‌کند بی‌آنکه درآنها تغییر وتبدیلی بدهد ، و سخنگو فقط «شاهد» محضی است که مشاهدهٔ سلیم خود را در کلمه‌ای خلاصه می‌کند.

سخن‌گفتن عمل‌کردن است: هرچیز که از آن نام برده شوددیگر عیناً همان‌چیزنیست: پاکی‌وسادگی خودرا ازدست‌داده‌است. اگرشما از رفتارکسی نام ببرید آنرا براو آشکار می‌کنید : او خودش را می‌بیند. وچون ، درعین حال ، از آن برای دیگران هم نام می‌برید او در همان لحظه که خود را «می‌بیند» نیزخود را «دیده شده» می‌بیند وعمل ساده و سربسته‌ای که انجام می‌داده ودرحین انجام دادن فراموش می‌کرده‌است ناگهان بزرگ می‌نماید وزندگی عظیمی می‌یابد،هم برای صاحبش‌وهم برای دیگران،وبه‌عالم عینی‌می‌پیوندد وابعادتازه‌ای می‌پذیردوبه‌صورت جزئی از اجزاء هیئت مجموع درمی‌آید . پس بدینقرار چگونه انتظار

۱ــ Transcendant

۲ــ Stylistes

دارید که آن کس برهمان منوال عمل کند؟ یا از سرعناد و بابصیرت کامل در رفتارخود پامی‌فشارد ویا از آن چشم می‌پوشد .

بدینگونه چون سخن می‌گویم با همان طرحی که برای تغییر و تبدیل موقعیت ریخته‌ام آن موقعیت را آشکار می‌کنم. من آنرابرخودم وبردیگران آشکار می‌کنم تا آنرا تغییردهم . من به‌میان قلب آن نشانه می‌روم و آنراازاین‌سوبه آن سوسوراخ می‌کنم وسپس زیرنگاههاثابت می‌دارم . اینك آن درقبضهٔ اختیارمن است. من با هر کلمه‌ای که می‌گویم اندکی بیشتردر جهان درگیرمی‌شوم و درعین حال اندکی بیشتر از آن سربیرون می‌کشم، زیرا که از آن برمی‌گذرم وبسوی آینده می‌جهم .

ازاینقرارنثرنویس کسی‌است که به‌نوعی‌شیوهٔ عمل‌ثانوی‌مبادرت می‌ورزد که می‌توان آنرا «عمل آشکارگری» نامید. بنابراین حق است که ازاواین سؤال‌دوم رابکنیم: کدامیك ازجلوه‌های جهان رامی‌خواهی آشکار کنی؟ وبا این آشکارگری چه تغییر وتبدیلی می‌خواهی درجهان بدهی ؟

نویسندهٔ « ملتزم » می‌داند که سخن همانا عمل است : می‌داند که آشکارکردن تغییر دادن است ونمی‌توان آشکارکرد مگرآنکه تصمیم برتغییر دادن‌گرفت. نویسندهٔ ملتزم آنرؤیای ناممکن را ازسربه‌درکرده است که نقش‌بیطرفانه وفارغانه‌ای ازجامعه واز وضع بشری‌ترسیم کند. انسان‌موجودی‌است که‌دربرابراو هیچ‌موجودی نمی‌تواند بیطرف‌بماند، حتی خدا. زیرا خدا ، اگروجود می‌داشت ، چنانکه بعضی ازعرفا آنرا دریافته‌اند، نسبت‌به‌انسان «درموقعیت»[1] می‌بود. وتیزانسان آن‌موجودی است که حتی نمی‌تواند موقعیتی رابیندو آنرا تغییرندهد. زیرا نگاهش منجمد می‌سازد یا منهدم می‌کند یا تراش می‌دهد یا ، به‌کردار ابدیت ،

۱ــ برای‌فهم‌معنای«درموقعیت بودن» رجوع شود به‌توضیح‌ذیل‌صفحهٔ ۱۹.

شیئی را درخود شیئی تغییرمی‌دهد. بامهروکین وخشم وترس وشادی‌و برآشفتگی‌وستایش‌وامید ونومیدی‌است که‌انسان وجهان‌درحقیقت‌خود بریکدیگر آشکار می‌شوند.

البته‌نویسندهٔ ملتزم ممکن‌است بیمایه باشد،حتی‌ممکن‌است خود این را بداند، اما چون نمی‌توان بدون طرح توفیق‌کامل چیزی نوشت، اگرهم برکار خود به‌قروتنی بنگردنباید از این نکته غافل شود که چنان اثری به‌وجودمی‌آورد که‌گوئی باید بزرگترین انعکاس رادرجهان‌داشته باشد. هرگزنباید به‌خود بگوید: «ای بابا! فوقش اگرسه‌هزارتاخواننده داشته‌باشم»، بلکه‌بگوید: «اگرهمهٔ‌مردم‌نوشتهٔ مرامی‌خواندند چه‌می‌شد؟» گفتهٔ موسکا رادربرابر کالسکه‌ای که فابریس و سانسورینا [1] راحمل می‌کرد به یاد بیاورد: «اگر ناگهان لفظ عشق میان آنها رهاشود وای برمن.» می‌داند که او کسی است که از چیزی نام می‌برد که هنوز از آن نام نبرده‌اند یا ازچیزی که جرئت نداردنام خود را ببرد؛ می‌داند که لفظ عشق‌ولفظ کین را «رها» می‌کند ونیز، همراه‌این الفاظ، معانی‌عشق وکین را به‌میان مردمانی‌رهامی‌کند که هنوزتصمیمی بر ابرازاحساسات خود نگرفته‌اند. می‌داند که الفاظ، بنابرقول پریس پارن [2]، «تپانچه‌های پر» است. اگر سخن بگوید شلیك می‌کند. می‌تواند خاموش بماند، اماچون‌شلیك کردن‌اختیار کندباید که‌این‌کار مردانه‌باشد، یعنی‌هدف‌هائی

۱ـ اشاره به قهرمانهای رمان «صومعهٔ پارم» اثر معروف **استاندال**، نویسندهٔ فرانسوی درقرن نوزدهم (۱۸۴۲ـ۱۷۸۳)، صاحب رمانهای «سرخ و سیاه»، «آدمانس»، «لوسین لوون» وآثارتحقیقی متعدد.

۲ـ Brice Parain ـ نویسنده و محقق وفیلسوف و نمایشنامه‌نویس معاصر فرانسوی (متولد۱۸۹۷)، صاحب‌کتاب «پژوهش‌هائی دربارهٔ کیفیت و وظایف زبان» (منتشر به‌سال۱۹۴۲). پس‌ازانتشاراین‌کتاب، سارتر مقالهٔ‌تحقیقی‌مفصلی دربارهٔ‌آن نوشت که درمجموعهٔ Situations مجلد اول به‌طبع رسیده است.

را نشانه رود، ونه چون کودکان، یعنی برسبیل تصادف ویابستن چشم‌ها وبرای لذت شنیدن صدای انفجار گلوله.

درسطور آینده خواهیم کوشید تا مشخص کنیم که هدف ادبیات چه می‌تواند باشد. اما ازهم‌اکنون می‌توانیم نتیجه بگیریم که نویسنده چنان طریقی برگزیده است که جهان وبالاخص آدمی را بردیگر آدمیان آشکار کند تااینان دربرابرشیئی که بدینگونه عریان شده است مسئولیت خود را تماماً دریابند وبرعهده بگیرند. درامورحقوقی فرض بر اینست که هیچکس ازقانون بی اطلاع نیست زیرا کتاب مدونی هست و قانون مسطوراست. پس از آن، اختیاربا شماست که از آن تخطی کنید، اما خود می‌دانید که به چه خطرهائی تن درداده‌اید.

برهمین‌وجه، وظیفهٔ نویسنده است که کاری کندتا هیچکس نتواند ازجهان بی‌اطلاع بماند وهیچکس نتواند خود را از آن مبرا جلوه‌دهد. وچون نویسنده یك‌بار به دنیای زبان‌اندرشده است دیگرهرگز نمی‌تواند وانمود کند که سخن گفتن نمی‌داند: اگرشما وارد دنیای دلالات بشوید دیگرراهی ندارید تاازآن به درآئید. اگر کلمات‌را واگذاریدتا آزادانه درکنارهم بنشینند تشکیل جمله می‌دهند وهرجمله حاوی همهٔ زبان است و بر همهٔ جهان دلالت می‌کند. حتی سکوت بر حسب کلمات تعریف می‌شود، همانگونه که مکث، در موسیقی، معنای خود را از گروه نت‌هائی که آنرا احاطه کرده است می‌یابد. این سکوت لحظه‌ای‌اززبان است. خاموش‌شدن دم‌درکشیدن‌نیست، سرپیچیدن ازسخن گفتن‌است، پس خود نوعی سخن گفتن است.

بنابراین اگرنویسنده‌ای نسبت به بیان جلوه‌ای ازجلوه‌های جهان طریق‌خاموشی گزیندیا، برطبق اصطلاحی که دراین مورد بسیاررسانندهٔ معناست، آنرا «به سکوت برگذار کند»، حق داریم که از او این سؤال

سوم را بکنیم : چرا این را گفته‌ای و نه آنرا و ــ حال که سخن می‌گوئی تا تغییربدهی ــ چرا می‌خواهی این را تغییربدهی 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 سبك است . اما سبك باید ناپیدا باشد . چون الفاظ شفاف‌اند و نگاه از آنها گذر می‌کند ، کاری سخیف و مهمل است که در میان آنها شیشه‌های تار بگذاریم . زیبائی در اینجا نیروئی لطیف و نامحسوس است . در پردهٔ نقاشی نخست همان زیبائی است که به چشم می‌خورد ، امادر کتاب پوشیده می‌ماند . همچون لطافت صداوجذابیت چهره اثرالقائی دارد : فشارنمی‌آورد ، مقید نمی‌کند ، ذهن را بی‌آنکه خبردارشود 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 . هم‌آهنگی کلمات وزیبائی آنها و توازن جملات نیز وسیله ساز انفعالات خواننده است ، یعنی زمینهٔ ذهنی اورا بی‌آنکه هشیار شود «می‌چیند» و همچون نمازیا موسیقی یا رقص ، عواطف واحساسات اورا نظم ونسق می‌دهد . درنثر ، لذت‌اززیبائی صافی وخالص 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 ازیاد برده‌اند . واگرنه این بود آیا کسی پیدا می‌شد تا بیاید وما را متهم کند که می‌خواهیم خون ادبیات را بریزیم‌یا ، با بیانی‌ساده‌تر ، بگوید که التزام به هنرنگارش لطمه می‌زند؟ اگرسرایت شعربه نوعی ازنثرموجب آشفتگی اندیشهٔ منتقدان ما نشده بود ، آباایشان

درصدد برمی‌آمدند تا درزمینهٔ «صورت»[۱] بر ما بتازند و حال آنکه ما هرگزسخنی جزدرباب «معنی» نگفته‌ایم ؟ پیشاپیش دربارهٔ صورت‌هیچ نمی‌توان‌گفت ومانیزهیچ نگفته‌ایم . هرهنرمندی صورت خاص خودرا خود ابداع می‌کند وپس ازابداع می‌توان دربارهٔ‌آن داوری کرد.درست است‌که مضمون[۲] القاکنندهٔ سبك است ، اما حاکم برآن نیست . هیچ سبکی نیست که به نحو «ماتقدم[۳]» بیرون از هنر ادبیات ترتیب یابد . ملتزمانه‌ترورملال‌آورترازاین چیست‌که‌کسی قصدکند تا جامعهٔ‌یسوعیان را بکوبد ؟ **پاسکال** همین‌را مایهٔ «نامه‌های شهرستانی[۴]» خودکرده‌است.

ما حصل‌کلام‌آنکه باید دانست دربارهٔ چه موضوعی می‌خواهیم بنویسیم : دربارهٔ پروانگان یا دربارهٔ وضع یهود ؟ وچون آنرا دانستیم باید تصمیم بگیریم که چگونه بنویسیم . غالب اوقات این دو انتخاب امری واحد است ، اما درمورد نویسندگان بزرگ هرگز امر دوم برامر اول مقدم نمی‌شود . می‌دانم که **ژیرودو**[۵] می‌گفت : «تنها مسئله یافتن

۱ـ Forme (= شکل ، قالب ، صورت) در مقابل Fond (= باطن ، محتوی ، معنی) .

۲ـ Sujet

۳ـ a priori یعنی پیش‌ازتجربه وعمل. درفلسفه ومنطق‌قدیم‌آنرا «اولی» و«لمی» هم‌گفته‌اند (درمقابل a posteriori = «ماتأخر»یا«غیراولی» و«انی»، یعنی پس از تجربه وعمل). در این‌کتاب ، بنابه‌مقتضای‌کلام ، گاهی این لفظ را به«ماقبل تجربی» ترجمه‌کرده‌ایم.

۴ـ Les Provinciales هیجده‌نامهٔ هجوآمیزاست‌که **پاسکال** (فیلسوف ودانشمند ونویسندهٔ فرانسوی در قرن هفدهم) برای دفاع از «ژانسنیست»ها و حمله بریسوعیان نوشته است . این‌کتاب را از نظر شیوهٔ بیان و سبك نگارش یکی از شاهکارهای زبان فرانسه می‌دانند، گرچه ازنظر محتوی سست وکهنه می‌نماید.

۵ـ Jean Giraudoux نویسنده‌ومحقق‌معاصرفرانسوی(۱۹۴۴ـ۱۸۸۲). اورا یکی از بزرگ‌ترین نمایشنامه نویسان نیمهٔ اول این قرن می‌شمارند.

سبك است ، اندیشه ازپس می‌آید .» اماخطا می‌گفت : او کرد واندیشه نیامد !

هرگاه مضامین را چون مسائلی همواره باز و بی انتها ، چون دعوت‌ها وانتظارهائی درنظر آورند درمی‌یابند که هنر در التزام کاستی نمی‌گیرد ؛ بلکه به عکس : همانگونه‌که فیزیك بر ریاضی دانان مسائل تازه‌ای عرضه می‌کند که آنان را به ساختن دستگاه تمثیلی[۱] تازه‌ای وامی‌دارد ، الزامات همواره تازه شوندهٔ اجتماعیات یا «علم برین»[۲] نیز هنرمند را به یافتن زبانی‌نووفنونی‌تازه برمی‌انگیزد . اگرما امروزیان قرن هفدهم‌نمی‌نویسیم‌ازآنست‌که زبان راسین و سنتورمون[۳] پذیرای سخن‌گفتن‌ازلکوموتیوها یاکارگران نیست . ازاین پس، «سره‌نویسان»[۴] شاید ما را ازنوشتن دربارهٔ لکوموتیونهی کنند . اما هنر هرگزبه جانب سره‌نویسان نبوده است .

* * *

اگر اصل التزام همین باشد، چه ایرادی می‌توان برآن‌گرفت ؟و علی الخصوص چه‌ایرادی‌بر آن‌گرفته‌اند؟گمان من براینست‌که مخالفان من دل به‌کار خود نداده‌اند ومقالات آنان حاوی چیزدیگری نبوده است مگرآهی طولانی به نشانهٔ ننگ و رسوائی که‌کشان‌کشان دوسه ستون روزنامه را پر کرده است . دوست می‌داشتم که بدانم به حکم چه و بر مبنای کدام بینش ادبی آراء مرا محکوم می‌کنند. اما آنان در این باره هیچ نمی‌گفتند، خودشان هم در این باره هیچ نمی‌دانستند. منطقی‌تر آن

۱ــ Symbolisme یعنی مجموعهٔ «رمز»هائی که درعلمی به‌کاراست .

۲ــ Métaphysique یا «مابعدالطبیعه» و«فلسفهٔ اولی» .

۳ــ Saint-Évremond ـ ازنویسندگان فرانسوی درقرن هفدهم. صاحب تألیفاتی دربارهٔ ادبیات وتاریخ .

۴ــ Puristes ــ مقصودکسانی‌است‌که زبان رااز الفاظ وتعابیرنوساخته یا بیگانه پاك ومنزه می‌خواهند.

بود که بنای حکم خود را بر نظریهٔ کهن «هنر برای هنر» استوار می کردند. اما درمیان آنان هیچکس نیست که این نظریه را قبول داشته باشد: این نظریه هم مخل فکر آنان است. همه می‌دانند که هنر خالص و هنر خالی در یك حکم است وطلب خلوص زیبائی یکی از زیرکانه‌ترین عملیات دفاعی بورژوایان قرن گذشته بوده است که بهتر می‌پسندیدند که آنان را عامی وجاهل بشمارند تا سودجو واستثمارگر .

پس ، به‌اذعان خود آنان ، باید که نویسنده در بارهٔ چیزی سخن بگوید. اما آن چیست؟ به‌گمان من اگر فرناندز[1]، پس ازجنگ‌جهانی اول، مفهوم «پیام» را برای آنان نیافته بود دردسر آنان به منتهی درجه می‌رسید. می‌گویند که نویسندهٔ امروز به هیچ روی نباید به مسائل این زمانی واین جهانی بپردازد ؛ نیزباید الفاظ بی‌معنی را درپی‌هم بیاورد یا منحصراً به جستجوی زیبائی جمله‌ها و تصویرهای شاعرانه برآید : وظیفهٔ او اینست که پیام‌هائی برای خوانندگانش صادر کند . اما پیام چیست ؟

باید به‌خاطر داشت که غالب منتقدان کسانی‌اند که طالع نیك نداشته‌اند ودر آن هنگام که خواسته‌اند که نومید شوند مقام امن نگهبانی گورستان‌را یافته‌اند.واگر گورستان مکان ایمن‌وآرامی است‌خدامی‌داند که کتابخانه چه‌گورستان مفرح ودلنوازی است. جملهٔ مردگان در آنجا جمع‌اند : آنان‌کاری نکرده‌اند جز نوشتن ودیری است که ازگناه زنده

۱– Ramon Fernandez – محقق‌ومنتقدمعاصرفرانسوی(۱۸۹۴–۱۹۴۴). پس‌از جنگ جهانی اول در مجلهٔ معروف N.R.F. مقالاتی دربارهٔ شیوه‌های نقد ادبی ونویسندگان بزرگ انگلیس وفرانسه نوشت که مجموع آنها بعداً ، درسال ۱۹۲۶ ، باعنوان «پیام‌ها» (Messages) منتشرشد . درمقدمهٔ این کتاب مبحث مهمی هست بنام «نقدفلسفی» که آغازکننده وشناسانندهٔ یکی‌ازرشته‌های مهم نقد امروز به‌شمار می‌رود .

بودن شسته و پاك شده‌اند و، علاوه براین، از زندگی آنان آگهی نمی‌یابیم مگر از رهگذر کتابهائی که مردگانی دیگر در بارهٔ آنان نوشته‌اند. رمبو مرده است، پاترن بریشون و ایزابل رمبو [۱] هم مرده‌اند. مزاحمان ناپدید شده‌اند، فقط تابوت‌های کوچکی مانده‌است که آنها را روی رف‌ها در کنار دیوارها می‌چینند: چون خاکستردان‌هائی درخاکسترخانه‌ای. [۲]

منتقد درسختی می‌زید، زنش چنانکه باید به او وقعی نمی‌نهد، پسرانش نمك به‌حرام‌اند، وروزهای آخرماه به‌دشواری می‌گذرد. اما همیشه برای او میسراست که به‌گوشهٔ کتابخانه‌اش برود و کتابی را از قفسه‌ای درآورد و آنرا بگشاید. بوی خفیف سردابه‌ها ودخمه‌ها از آن برمی‌خیزد و عملیات عجیبی در می‌گیرد که منتقد تصمیم گرفته است که نام آنها را «مطالعه» بگذارد. از لحاظی تملك است: تن خود را به‌مردگان وام می‌دهد تا آنها بتوانند زندگی دوباره‌ای بیابند. و از لحاظ دیگر تماسی است با آن دنیا.

وراستی هم که کتاب نه‌شیئی مدرك [۳] است، نه‌نیز عمل است، نه حتی اندیشه است: چون ازجانب مرده ودربارهٔ چیزهای مرده نوشته‌شده است، دیگر هیچ محلی برروی این زمین ندارد وازهیچ چیز که مستقیماً

۱- **پاترن بریشون** (Berrichon) شوهر خواهر رمبو و نویسندهٔ شرح احوال او، **وایزابل** خواهر رمبو ونزدیك‌ترین ومحرم‌ترین کسان به‌او بوده است.

۲- درروم قدیم رسم براین بوده است که اجساد مردگان رامی‌سوزاندند وخاکسترشان را درجعبه‌های سربسته‌ای (urne- خاکستردان) می‌گذاشتند و درطاقچه‌های تالاری (Columbarium - خاکسترخانه) می‌چیدند ودرروزهای خاص به‌زیارت آن می‌رفتند.

۳- شیئی مدرك (به‌فتح «ر») درترجمهٔ objet که همان «متعلق علم» است، یعنی چیزی که علم به‌آن تعلق می‌گیرد (درمقابل «عامل علم» که sujet است).

مورد علاقهٔ ما باشد سخن نمی‌گوید. اگر آنرا به‌حال خود واگذارند در خود می‌تپد ودرهم می‌ریزد وچیزی از آن نمی‌ماند جز لکه‌های مرکب براوراق پوسیده . وهمینکه منتقد دراین لکه‌ها جان می‌دمد ، همینکه از آنها حرف و کلمه می‌سازد، آنها زبان بازمی‌کنند وبا اوازعشق‌هائی سخن می‌گویند که او خود درنیافته است ، واز خشم‌هائی بی‌مورد و ازبیم‌ها وامیدهائی گذشته واز یاد رفته. موجودائی که از قالب خاکی واز هیئت آدمی بیرون رفته‌اندگرد او را می‌گیرند و عواطف بشری آنها از آنرو که دیگردردل اثرنمی‌کند به‌مرتبهٔ عواطف «نمونه» می‌رسد یعنی،سخن کوتاه ، درردیف «ارزش‌ها»[1] قرارمی‌گیرد. از اینرو منتقد یقین می‌کند که واردد‌نیائی‌معقول ومدرك شده‌است که‌گوئی درحکم‌حقیقت‌رنج‌های روزانهٔ اووعلت وجودی آنهاست .گمان‌می‌برد که طبیعت مقلدهنر است، همانگونه‌که ، درنظر افلاطون ، عالم محسوس نمودار عالم مُثُل‌بود[2]. ودرطی زمانی که مشغول خواندن است ، زندگی روزمرهٔ او به‌صورت «پندار»[3] براونمود می‌کند : زن لجاره‌اش پندار است ، پسرگوژپشتش پندار است ؛ ولی آبرویش به‌باد نخواهد رفت چراکه‌گزنفون وصف

۱ــ «ارزش» (Valeur) یعنی خصوصیتی‌که موجب قدر واعتبار و اعزاز پاره‌ای از امور می‌شود ویا خود این امور. بنابرتعریفی دیگر: آنچه شایستهٔ تجسس وطلب آدمی باشد .

۲ــ برطبق نظریهٔ افلاطون، درآسمان این دنیای «محسوس» که‌مدرك به حواس ماست دنیائی «معقول» قرار داردکه غایب ازنظر ماست وآن عالم«مُثُل» است. روح آدمی پیش از آمدن به این جهان در عالم مثل قرار داشته است و آنچه در این عالم به‌عنوان دستورهای اخلاقی به‌کار می‌بندد یادگارهائی از «مثال»های آن عالم است. پس این جهان به‌حقیقت «عالم پندار» است.

۳ــ Apparence

گزان تیپ را کرده‌است[۱] وشکسپیر وصف **ریچاردسوم**را[۲]. شادکامی او وقتی‌است که نویسندگان معاصر بر او منت‌نهند و روی درنقاب خاك کشند : آنگاه کتاب‌هایشان که بی‌اندازه خام وزنده وزورآورند نقل‌مکان می‌کنند وبه‌ساحل دیگرمی‌روند، روزبه‌روزتأثیرآنها کمتر وزیبائی آنها بیشترمی‌شود؛ پس ازاقامت کوتاه مدتی دربرزخ[۳] بازمی‌گردندو آسمان معقولات‌را باارزش‌های‌تازه می‌انبارند. «برگوت»،«سوان»،«زیگفرید»، «بلا»، «آقای‌تست»[۴] : اینها نورسیدگانند . واینك انتظار قدوم«ناتانائل» و«منالك»[۵]می‌رود. واماازنویسندگانی که‌لجوجانه‌به‌زندگی‌ادامه‌می‌دهند همیشه‌در می‌خواهندکه زیاده جنبش نکنند وهمت‌گمارند تا ازهم‌اکنون به‌شکل مردگانی که درآینده خواهند شد درآیند. **والری** از عهدهٔ این مهم نیك برآمد : بیست و پنج سال بودکه کتابهائی برای پس از مرگ می‌نوشت . بدین سبب ، مانند چندتن از قدیسان‌کاملا استثنائی ، در

۱ـ **گزنفون** نام مورخ معروف یونانی‌وشاگرد سقراط که«یادنامه»ای دربارهٔ وی نوشته است و**گزان‌تیپ** نام زن سقراط که به‌بدخوئی ونافرمانی و ناسازگاری شهره بوده است .

۲ـ **ریچارد سوم**پادشاه جانی‌وجبارانگلیس ونام‌نمایشنامه‌ای‌تاریخی که **شکسپیر** دربارهٔ وی نوشته است .

۳ـ معروف است‌که می‌گویند نویسندگان بزرگ پس ازمرگ به‌برزخ می‌روند، یعنی نامشان فراموش می‌شود وآثارشان ازرواج می‌افتد، سپس ازنو تجلی می‌کنند وبرسرزبانها می‌افتند وشهرت پایدارمی‌یابند.

۴ـ «برگوت» و«سوان»،ازشخصیت‌های رمان معروف «درجستجوی‌زمان گم شده» اثر **مارسل‌پروست** و«زیگفرید» و«بلا» قهرمانان‌کتابهائی به‌همین نام‌اثرژان‌ژیرودو و«آقای‌تست»،قهرمان‌کتابی به‌همین نام اثر **پل‌والری**.

۵ـ نام دوتن ازشخصیت‌های «مائده‌های زمینی» اثر **آندره‌ژید** .

زمان حیات خود به‌مقام قدیسی رسید. اما مالرو[1] خشم و رسوائی بر می‌انگیزد.

منتقدان ما از قوم «کاتار»[2] و از زمرهٔ زهاد اند: نمی‌خواهند با دنیای واقع‌کاری جزخوردن و آشامیدن داشته باشند و چونکه به‌هرحال چاره‌ای از معاشرت‌باهمنوعان نیست مصاحبت بارفتگان را پذیرفته‌اند. دیگر عشق وعلاقه‌ای ندارند مگربه پرونده‌های‌بایگانی شده ودعواهای خاتمه یافته وقصه‌هائی که پایانش را می‌دانند. هرگز برسرنتایج نامعلوم شرط نمی‌بندندوچون تاریخ به‌جای آنان تصمیم‌گرفته است، چون امور وعواملی که مایهٔ هراس‌یاخشم نویسندگان بوده از میان رفته است،چون در فاصلهٔ دوقرن، بیهودگی مشاجرات خونین آشکارا به‌چشم می‌خورد، منتقدان می‌توانند ازموازنه ومقارنهٔ ادوار تاریخ ذوق کنند ودرنظر آنان مدارکارجهان براین می‌گردد که‌گوئی ادبیات سراسر تکرار مکرر است وگوئی هرنویسندهٔ جدیدی شیوهٔ تازه‌ای ابداع کرده است تا سخنان بی‌معنی بگوید.

سخن از «مُثل» و از «طبیعت بشری» راندن یا سخنان بی‌معنی گفتن، همهٔ بینش و دریافت منتقدان مامیان این دوقطب نوسان‌می کند.

۱ــ آندره مالرو (A. Malraux) نویسنده و محقق بزرگ فرانسوی (متولد ۱۹۰۱)، صاحب رمانهای «سرنوشت‌بشر» و «فاتحان» و«امید» وغیره، وکتابهای تحقیقی «روانشناسی هنر» و «صداهای سکوت» وجزاینها، و وزیر فرهنگ و هنرفرانسه در دولت دوگل. سال گذشته انتشار خاطراتش (به‌نام «ضدخاطرات») به‌عنوان حادثه‌ای تلقی شد و میزان فروش آن ازهمهٔ‌کتابهای دیگردرگذشت.

۲ــ «کاتار» (Cathares)، مأخوذ ازکلمه‌ای یونانی به‌معنای «پاکان» فرقه‌ای‌مذهبی درقرون وسطی که‌منشاءآن به‌قوم «اسلاو»می‌رسد واصول عقایدش تلفیقی است‌ازدین‌مانی ودین مسیح. کاتارها اعراض ازجهان وترک علائق‌دنیوی وپرهیزاز تأهل وتناسل را ترویج می‌کردند.

و بالطبع هردو باطل و برخطاست، چرا که نویسندگان بزرگ می‌خواسته‌اند بشکنند، بسازند، مبرهن کنند. لیکن براهینی که اقامه کرده‌اند دیگر از نظر ما افتاده است، زیرا مسائلی که آنان می‌خواهند اثبات کنند امروز برای ما هیچ اهمیت و ارزشی ندارد. خلافکاری‌هائی که آنان فاش می‌ساختند متعلق به‌زمان ما نیست. خلافکاری‌های دیگری هست که مارا به‌خشم و تحاشی می‌آورد ولی به‌خاطر آنان خطور نکرده است. سیر تاریخ بطلان بعضی از پیش‌بینی‌های آنان را نشان داده است و آن پیش‌بینی‌هائی‌هم که به‌تحقق پیوسته است ازسالیان پیش‌چنان به‌صورت حقایق مسلم و بدیهی جلوه کرده که ما از یادبرده‌ایم که درابتدا زادهٔ نبوغ آنان بوده است. پاره‌ای ازاندیشه‌های آنان بکلی‌مرده است‌واندیشه‌های دیگر را بشریت به‌حساب خودگذاشته است و ما امروز آنها را از زمرهٔ افکار عام و «امثال سایر» می‌شماریم. نتیجه آن شده است که بهترین دلائل این نویسندگان‌گیرائی وبرّائی خود را ازدست داده است؛ مافقط انتظام وانسجام آن دلائل راتحسین می‌کنیم،اما محکم‌ترین نظم ونسقی که در آنها به‌کاررفته است در چشم مازیوری بیش نمی‌نماید: معماری زیبائی‌برای‌نمایشگاه‌و،مانند آن‌معماری‌های زیبای دیگر یعنی آهنگ‌های باخ و نقش‌های اسلیمی «الحمرا[1]» ، بدون‌کاربرد عملی.

در این نقش‌های هندسی پرشور وشوق چون استدلال هندسی ما را دیگرمجاب نکند خودآن‌شوروشوق هنوز موجب هیجان‌ما می‌شود. یا بهتر بگوییم: تجسم آن شوروشوق. اندیشه‌ها باگذشت قرنها ناتوان وبی‌خاصیت شده‌اند، اما اینها وسوسه‌های سمج درونی مردی بوده‌اند زنده وصاحب‌گوشت واستخوان. درپس دلائل عقل، که تدریجاًازتوان

۱ــ نام کاخ معروفی است در «قرناطه» (اسپانیا) بازمانده اززمان‌سلطهٔ عرب واسلام براین‌کشور.

می‌افتند، دلائل دل را مشاهده می‌کنیم[1] و نیز فضائل و رذائل را و این رنج بزرگ را که آدمیان در زیستن می‌برند و ناچارند که با آن بزیند. ساد[2] می کوشد که اندیشه‌ها را مسخر خویش کند، اما همینقدر می‌تواند که خشم و رسوائی برانگیزد؛ در نظر خوانندهٔ امروز او فقط روحی است که دردی زیبا آنرا از درون می‌فرساید، چون مرواریدی در صدف. «نامه دربارهٔ نمایش»[3] دیگر کسی را از رفتن به تماشاخانه باز نمی‌دارد، اما در نظر خوانندهٔ 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

۱ـ اشاره به این سخن معروف **پاسکال**: «دل دلائلی دارد که عقل نمی‌داند»:

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

۲ـ **مارکی دوساد** (Sade) نویسندهٔ بزرگ فرانسوی در قرن هیجدهم (۱۷۴۰ـ۱۸۱۴) که در رمانهایش غالباً شخصیت‌هائی را نشان می‌دهد که لذتی اهریمنی از ایذاء دیگران می‌برند و به همین سبب لفظ «سادیسم» از نام او گرفته شده است. تا چندی پیش در تواریخ ادبی حتی نامی از او نمی‌بردند و امروزه هم بیش از چند کلمه دربارهٔ وی نمی‌نویسند. با اینحال، مارکی دوساد از نوابغ مسلم تاریخ است و هدف اصلی از داستانهایش بیان طغیان بشر آزاد بر ضد جامعه و بر ضد خالق بوده است.

۳ـ نامه‌ای است که **ژان‌ژاك روسو** در سال ۱۷۵۸ خطاب به **دالامبر** 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 برمی‌انگیزد و کمدی فضائل را تمسخر می‌کند، و بنابراین از بزرگترین عوامل فساد اخلاق جامعه همانا نمایش است و تا این لانهٔ فساد از میان نرود جامعه انتظام نمی‌یابد.

اجتماعی»[۱] را براساس «عقدهٔ ادیپ» توجیه می‌کنیم و «روح القوانین»[۲] را برمبنای «عقدهٔ 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 ظاهراً 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 گوبینو[۳] پدر «برتری نژادی» هردو برای ما پیام فرستاده‌اند. و منتقد هردو را به‌یك نظر مهرآمیز می‌نگرد. اگر زنده می‌بودند می‌بایست یکی را بر دیگری بگزینند، یکی را محبوب و دیگری را منفور بدارد. اما چیزی که در وهلهٔ نخست موجب نزدیکی آن دو به‌یکدیگر می‌شود خبط مشترك و عمیق و لذت‌بخشی است که مرتکب شده‌اند: اینکه هردو مرده‌اند.

براین تقدیر، باید به‌نویسندگان معاصر سفارش کرد که پیام صادر

۱- ازمعروف‌ترین کتاب‌هائی است که **ژان‌ژاك روسو** نوشته (در سال ۱۷۶۲) و در آن بر نظام موجود جامعه تاخته است. این کتاب نفوذ و شیوع فوق‌العاده‌ای یافت و پایه‌گذار انقلاب فرانسه گردید. (به فارسی ترجمه شده است.)

۲- کتاب معروف **منتسکیو**، نویسندهٔ فرانسوی درقرن هیجدهم، از آغاز کنندگان اندیشهٔ انقلاب فرانسه. (به‌فارسی ترجمه شده است.)

۳- Gobineau - همان **کنت دوگوبینو** معروف، نویسنده و سیاستمدار فرانسوی درقرن نوزدهم (۱۸۸۲-۱۸۱۶) که سفرهائی به‌شرق زمین کرده و سفرنامه‌ها و قصه‌هائی دربارهٔ ایران نوشته است. صاحب کتابی به‌نام «تحقیق در بارهٔ عدم مساوات میان نژادهای بشری» که پایه‌گذار نظریات نژادی آلمان هیتلری گردید. اما امروز اهمیت و ارزش گوبینو را بیشتر به‌داستانهای او می‌دانند، از جمله «قصه‌های آسیائی» و خاصه رمان «پلئیاد».

کنند، یعنی خواسته ودانسته نوشته‌هایشان را به‌بیان ناخواسته ونادانستهٔ نفسانیاتشان منحصرومحدود سازند. اگر «ناخواسته ونادانسته» می‌گوییم بدان سبب است که گذشتگان، ازمونتنی[1] گرفته تا رمبو، روحیات خود را به‌تمامی شرح داده‌اند اما قصد این‌کار رانداشته‌اند بلکه بی‌اراده این را برمنظور اصلی خود مزید کرده‌اند. مازادی که بدینگونه بی‌اندیشه و غرض به‌ماداده‌اند باید هدف نخستین و دانستهٔ نویسندگان زنده شود. البته از انان توقع ندارند که اعترافاتشان را بی‌پرداخت تحویل مادهند ویا آنکه عنان خامه را به‌اختیار تغزل خام وعریان رمانتیک‌ها رها کنند. اما حال که مالذت می‌بریم از اینکه حیله‌های شاتوبریان[2] یا روسو را نقش بر آب کنیم و آنگاه که به‌سیاست بازی‌مشغولند مچ آنان رادرخلوت خانه و در حین زندگی خصوصی بگیریم و منحرکات جزئی کلی‌ترین اظهارات آنان را باز نمائیم، علیهذا از نوآمدگان می‌طلبیم که آگاهانه این لذت را برای ما تهیه ببینند. البته می‌توانند استدلال کنند، تأکید کنند، نفی 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 سلب‌قوت کنند، همان کاری‌را که گذشت‌زمان برای نویسندگان کلاسیک کرده‌است، و آنهارادر مضامینی به‌کاربندند که مورد علاقهٔ هیچکس نباشدیادرحقایقی چنان کلی بگنجانند که خوانندگان از پیش به‌صحت آنها یقین

۱- Montaigne نویسندهٔ بزرگ فرانسوی در قرن شانزدهم (۱۵۹۲-۱۵۳۳)، صاحب کتاب «مباحث» (Essais).

۲- نویسندهٔ بزرگ فرانسوی (۱۸۴۸-۱۷۶۸) وآغازکنندهٔ شیوهٔ رمانتیسم درادبیات، صاحب سفرنامه‌ها وتاریخ‌ها وداستانهای متعددی که پاره‌ای ازآنها به‌فارسی ترجمه شده است.

کامل داشته باشند . اندیشه‌های خود را باید به ظاهری عمیق اما خالی بیارایند و آنها را چنان بسازند که البته براساس طفولیت رنجبار یانفرت طبقاتی یا عشق به‌محارم قابل‌توجیه وتبیین باشد . مبادا به‌صراحت بیفتند که جداً وحقیقتاً بیندیشند: اندیشه مستورکنندهٔ آدمی است وفقط آدمی است که مورد علاقهٔ ماست .گریهٔ خشك 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 برگریه‌ای‌باشد مطلوب ماست. استدلال جنبهٔ مستهجن‌گریه را از آن می‌گیرد وگریه، با ابراز منشاء عاطفی خود، جنبهٔ پرخاشگر استدلال را از آن برمی‌دارد . وما خوانندگان نه‌بی‌اندازه متأثر می‌شویم ونه‌بی‌اندازه متقاعد، وآنگاه می‌توانیم باامنیت خاطر خود را به‌دست آن شهوت معتدلی که تماشای آثار هنری فراهم می‌آورد بسپاریم.

پس اینست ادبیات «حقیقی»، ادبیات «خالص»:ذهنیتی که‌به‌شکل عینیت عرضه می‌شود ، عبارتی که چنان عجیبانه تلفیق یافته است که با سکوت برابراست ، اندیشه‌ای که خود انکار خویش است ، تعقلی که سرپوشی برجنون است ، ابدیتی که چنین می‌نمایدکه فقط یك لحظه از تاریخ است ، لحظه‌ای تاریخی که براثر افشای اسرار پنهان ناگهان به انسان‌ابدی رجوع می‌دهد، درسی‌مستمراما درسی که‌علیرغم ارادهٔصریح مدرسانش داده می‌شود .

باری ، پیام روحی است شیئی شده . روح است ، و باروح چه می‌کنند؟آنرا از فاصلهٔ دور نظاره می‌کنند.تاموجبی سخت زورآور در میان نباشدکسی عادت ندارد که روح خود را درجمع نشان دهد . امابه حسب قرارداد وباشروط خاص ، بعضی اشخاص مجازندکه روحشانرا به معامله بگذارند و همهٔ افراد بالغ می‌توانند آنرا بخرند . از اینقرار

امروزه ، در نظر بسیاری از مردم ، آثار ادبی ارواحی سرگردانند که می‌توان آنها را به بهائی ناچیز خرید : روحی هست از **مونتنی** آن پیرنیکدل وروحی از **لافونتن**[1] عزیز وروحی از **ژان ژاك**[2] و روحی از **ژان پل**[3] وروحی از **ژرار**[4] شیرین سخن . مجموع عملیاتی‌راکه روی آنها انجام می‌دهند تابی‌آزار شوند «فنون ادبی» می‌نامند. پس‌از اینکه‌دباغی شدند وازصافی‌گذشتند ودرمعرض فعل وانفعالات شیمیائی قرارگرفتند آنوقت‌برای خریداران خود وسیله فراهم می‌سازندتابتوانند چند لحظه اززندگی روزانه‌ای راکه تماماً معطوف دنیای عینیات بوده است مصروف پرورش ذهنیات کنند. استعمال آنها تضمین شده است که خطری ندارد: شکاکیت **مونتنی** راکیست که‌به‌جد بگیرد، زیراکه‌چون طاعون به‌شهر«بردو» هجوم آوردنویسندهٔ کتاب«مباحث» ترسیده‌است[5]؟ وبشردوستی **روسو** را ، زیراکه ژان ژاك فرزندانش را برسرراه‌گذاشته است[6]؟ ومکاشفات عجیب «سیلوی» را، زیراکه **ژراردو نروال** دیوانه

۱ــ La Fontaine - شاعر فرانسوی در قرن هفدهم (۱۶۹۵-۱۶۲۱). «فابل»های اوکم وبیش به‌فارسی ترجمه شده است

۲ــ غرض همان **ژان‌ژاك روسو** است .

۳ــ نویسنده شاید به‌طنه خود را می‌گوید !

۴ــ غرض **ژرار دو نروال** (G. de Nerval) شاعرونویسندهٔ‌فرانسوی درقرن نوزدهم است (۱۸۵۵-۱۸۰۸) ، صاحب داستانهای «سیلوی»،«اورلیا» وجزاینها.

۵ ــ درسال ۱۵۸۵ که طاعون به‌شهر«بردو» آمد، **مونتنی** که‌شهردار بردو بود وآن زمان بیرون شهر درقصر خود به‌سرمی‌برد ترسید و حاضر نشد که به شهر بازگردد ووظایفی راکه برعهده داشت انجام دهد . این ماجرا را خودباکمال صداقت درکتاب «مباحث» شرح داده است .

۶ــ **ژان‌ژاك‌روسو** درکتاب«اعترافات»شرح می‌دهدکه چون‌پرورش کودك وظیفهٔ خطیری برعهدهٔ پدرومادر می‌گذارد وچون خود وی بامشکلاتی

بوده است؟[۱] منتقد حرفه‌ای منتهای عملی که می‌تواند انجام بدهد اینست که میان آنان مناظره‌های وحشتناکی راه بیندازد و به‌ما بیاموزد که اندیشهٔ فرانسوی مکالمهٔ مداومی است میان **پاسکال** و **مونتنی**. با این عمل غرضش آن نیست که **پاسکال** و **مونتنی** را زنده‌تر 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 لایقرء خود این حقایق عمده را به‌ما بیاموزد که: «انسان نه‌خوب است و نه‌بد» و «رنج‌های بیشماری در زندگی بشری هست» و «نبوغ هیچ نیست مگر پشتکاری طولانی»، آنگاه هدف نهائی این دستپخت شوم حاصل شده است و خواننده درحالیکه کتابش را به‌زمین می‌گذارد می‌تواند با وجدانی آسوده فریاد برآورد: «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 براین است که باید بکوشیم تا در کتابهایمان برحق باشیم و حتی اگر قرون آینده بعداً

← که درزندگی داشته نمی‌توانسته است ازعهدهٔ تربیت اطفالش به‌شایستگی برآید ناچار پنج فرزند خود را پس از تولد یکایك به «توانخانهٔ اطفال سر راهی» سپرده است.

۱ـ **ژرار دونروال** را متهم به‌دیوانگی کرده‌اند، زیرا که خود را در گنداب رو پاریس بدار آویخته است.

۲ـ لفظ littérature درزبان فرانسه علاوه برمعنای معمول خود («ادبیات») در تداول عام معنای دیگری هم دارد: «چرت وپرت»، «مزخرفات»، «اباطیل» (تقریباً معادل «شعر» درتداول عام فارسی زبانان!) بنابراین «اینها همه، ادبیات است» معنای دیگرش اینست: «اینها همه چرت وپرت است».

مارا برخطا بدانند این دلیل نمی‌شود که خود راقبلا برخطا بدانیم و برخطا برویم ، چون مامعتقدیم که نویسنده باید به‌تمامی در آثارش ملتزم شود (و نه همچون انفعالیت فرومایهٔ آن‌کس که هرزگی‌ها و شوربختی‌ها و زبونی‌هایش را مطرح می‌کند ، بلکه همچون اراده‌ای مصمم وهمچون انتخابی آزاد، همچون«اقدامی‌جامع» برای زیستن، همان اقدام جامعی که سرنوشت ما وسراسرهستی ماست) پس به‌جاست که این مسئله را از سربگیریم وما نیزاز خود بپرسیم: چرا می‌نویسیم؟

PersianPDF.com

فصل دوم

نوشتن برای چیست ؟

هر کس برای خود دلایلی دارد: برای این، هنر نوعی گریز است و برای آن ، وسیلهٔ تسخیر . اما می‌توان به‌صومعه ، به‌جنون ، به‌مرگ گریخت ، می‌توان با اسلحه به‌تسخیر جهان رفت. پس چرا به‌خصوص می‌نویسیم؟ چرا فرار یا تسخیرمان را به‌وسیلهٔ نوشتن صورت می‌دهیم؟ زیرا که‌درپس هدف‌های گوناگون نویسندگان، انتخابی عمیق‌تر و آنی‌تر هست که میان همه مشترك است. دراینجا خواهیم کوشید تا این انتخاب را روشن کنیم و ببینیم که آیا به‌حکم همین انتخاب نوشتن نیست که باید نویسندگان را به‌التزام خواند .

هریك از ادراکات ما با این آگاهی همراه است که واقعیت انسانی «آشکار کننده»است، یعنی به‌مناسبت اوست که‌هستی «هست»[1]، یا به‌عبارت دیگر: انسان وسیله‌ای است که بدان وسیله امورجهان آشکار می‌شوند. براثرحضور ما دراین جهان است که روابط و نسبت‌ها کثرت‌می‌یابند :

۱ـ این سخن‌دراصل‌ازهایدگر (فیلسوف پدیدارشناس معاصرآلمانی) است : «من آن هستی‌ام که‌از قبل وی هستی هست .» این نظر را نباید با نظر «ایدئالیست‌ها» (پیروان‌اصالت تصور)، که معتقدند که دنیای واقع فقط مخلوق ذهن ماست‌وپس وجود خارجی ندارد، مشتبه کرد. درسطور بعد، مطلب‌روشن‌تر خواهد شد .

مائیم که این درخت را با آن گوشهٔ آسمان پیوند می‌دهیم[۱]؛ از برکت وجود ماست که آن ستاره، که از هزاران سال پیش مرده است، با آن هلال ماه و این شط سیاه در منظرهٔ واحدی مجسم می‌شوند؛ سرعت اتومبیل و هواپیمای ماست که توده‌های پهناورِ خاك و اجرامِ زمینی را به‌هم می‌پیوندد و تشکّل می‌دهد. با هر یك از اعمال ما، جهان چهرهٔ تازه‌ای برما آشکار می‌کند.

اما گرچه می‌دانیم که هستی را ما آشکار می‌سازیم، این را نیز می‌دانیم که هستی را ما به‌وجود نمی‌آوریم. این منظره، اگر ما از آن روبرتابیم، بی‌آنکه شاهد و ناظری داشته باشد در جاودانگیِ تاریك و گمنام خود خواهد پوسید. همینقدر است که بپوسد، زیرا کس آنچنان دیوانه نیست که بپندارد که آن نابود خواهد شد. مائیم که نابود می‌شویم و زمین در رکود و جمود خود چندان خواهد ماند تا شعور دیگری بیاید و آنرا برانگیزاند. پس بر این یقینِ باطنیِ ما که ما «آشکار کننده»ایم یقینِ دیگری افزوده می‌شود که ما، نسبت به‌شیئیِ آشکار شونده، «نامهم»ایم.

یکی از انگیزه‌های اصلی آفرینش هنری یقیناً نیاز ماست به‌اینکه خود را نسبت به جهان مهم حس کنیم. این جلوهٔ دریا و دشت را، این حالت قیافه را که من آشکار کرده‌ام، اگر من با تحکیم پیوندها، با ادخال نظم در آنجا که نظم نیست، با تحمیلِ وحدتِ ذهن بر کثرت شیئی، در پرده‌ای یا در نوشته‌ای ثابت و مستقر کنم، آنگاه وقوف می‌یابم که من آنها را به‌وجود آورده‌ام، یعنی که خودم را نسبت به آفریده‌ام مهم حس می‌کنم. اما این بار شیئی آفریده از چنگم می‌گریزد: زیرا که من نمی‌توانم هم آشکار کننده باشم و هم تولید کننده. آفریده نسبت به‌کار آفرینندگی نامهم می‌شود. 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 می‌توانیم

۱ـ مثلا در پردهٔ نقاشی یا در نگاهِ من بیننده.

این خط را ، این رنگ را ، این کلمه را عوض کنیم. پس شیئی آفریده هرگز وجود خود را مؤکداً « تحمیل » نمی کند . یك شاگرد نقاش از استادش پرسید : « چه وقت باید پردهٔ نقاشی‌ام را تمام شده بدانم؟ » و استاد جواب داد:«هروقت که‌بتوانی‌باحیرت به‌آن نگاه بکنی‌وبه‌خودت بگوئی : منم که این را ساخته‌ام !»

به‌عبارت‌دیگر: هیچوقت . زیرا این بدان معنی است که اثرخود را باچشمان دیگری نظاره کند و آنچه را که آفریده شده است آشکار سازد . اما بدیهی است که آگاهی ما هرچه برکار آفرینندگی مان بیشتر باشد برشیئی آفریده کمتر خواهد بود. هرگاه ساختن کوزه‌ای یا چوب بستی درمیان‌باشد وما آنها را برطبق قواعد مرسوم کهن وباابزارهائی که شیوهٔ استعمال آنها مدون و مشخص است بسازیم همان حدیث معروف «شخص منتشر»[1]ها پدیدگر خواهدبود که بادست‌های‌ماکارمی کند. دراین مورد، نتیجهٔ‌کار برای ما تاآن اندازه بیگانه می‌نمایدکه بتواند عینیت و خارجیت[2] خود را درچشم‌ماحفظ کند. امااگرقواعد ساختن‌را، مقیاس‌ها ومعیارها را خود ما به‌وجودآوریم واگرجوشش آفرینندگی ماازژرف‌ترین جای دل ما سرچشمه بگیرد، آنگاه درآفریدهٔ خود چیزی‌جزخود نخواهیم یافت: قوانینی راکه برطبق آنها دربارهٔ‌کارمان داوری‌می‌کنیم خود ما بر وجه‌ابداع‌ساخته‌ایم؛سرگذشت خود ما،عشق خودما،شادمانی خود ماست که درآن بازمی‌شناسیم . حتی اگر نخواهیم که دیگر در آن دست‌بیریم‌وبازبرآن بنگریم‌هرگزآن شادمانی‌یاآن عشق‌را ازآن‌حاصل نخواهیم کرد: اینها را به‌آن می‌دهیم امانمی‌توانیم ازآن‌بگیریم. نتایجی

۱– on (= man در آلمانی) - برای توضیح معنای این لفظ رجوع‌شود به‌لغتنامهٔ آخر کتاب.

۲– Objectivité

که روی پرده یاروی‌کاغذ به‌دست آورده‌ایم هرگز به‌صورت عینی برما نمودار نخواهد شد، زیراشیوه‌هائی راکه ثمراتشان حصول همین‌نتایج بوده است بیش ازاندازه می‌شناسیم. آن شیوه‌ها کشفی‌ذهنی بوده‌است وهمیشه همین خواهد بود: آن خود ماست، الهام ماست، حیلهٔ‌ماست، وچون بکوشیم‌تاکارخود را ادراك کنیم‌دوباره آنرامی‌آفرینیم وعملیاتی راکه موجب تکوین آن بوده است درضمیرخود مکرر می‌کنیم‌وهریك ازجنبه‌های‌آن چون دست‌آورده‌ای جلوه می‌کند. درهرادراکی، «مورد ادراك» اصل است و«موضوع‌ادراك»فرع[1]. موضوع ادراك باکارآفرینش اصلیت را طلب می‌کند وآنرا به‌دست می‌آورد. اما آنگاه مورد ادراك فرع می‌شود.

این دیالکتیك درهیچ کجا چنان بارز نیست که درهنرنوشتن. زیرا شیئی ادبی«فرفرهٔ» عجیبی‌است که جزدرحال جنبش وجود ندارد. برای پدید آوردن آن، نیاز به‌عملی عینی هست که «خواندن» نام دارد و فقط تاآن زماندوام‌می‌یابد که خواندن دوام‌بیاورد. بیرون ازاین، هیچ نیست مگرنقوشی‌سیاه بر صفحهٔ کاغذ. واما نویسنده نمی‌تواندآنچه راکه‌می نویسدبخواند،حال‌آنکه کفشگرمی‌تواندکفش‌هائی راکه دوخته است،اگر به‌اندازهٔ پایش باشد، بپوشد ومعمار می‌تواند درخانه‌ای که ساخته است منزل کند. خواننده‌به‌هنگام‌خواندن‌پیش‌بینی می‌کندوانتظارمی‌کشد: پایان جمله، جملهٔ بعد، صفحهٔ بعد را پیش‌بینی می‌کند وانتظار می‌کشد که پایان جمله یاجملهٔ بعد یا صفحهٔ بعد این پیش‌بینی را تأئیدیا تکذیب

۱ــ «موضوع ادراك» در ترجمهٔ subject(=ذهن یا نفس درك‌کننده) و «مورد ادراك» درترجمهٔ object(=عین یاشیئی درك شونده) به‌کاررفته است. درواقع «موضوع ادراك ومورد ادراك» به‌لفظ دیگرهمان «عالم و معلوم» است که درفلسفهٔ قدیم مامصطلح است.

کند. خواندن عبارت است از انبوهی فرضیه ورؤیاهای منتهی به‌بیداری وامیدهای برآورده وباطل شده. خواننده‌همیشه ازجمله‌ای که می‌خواند پیش‌تر می‌دود ودرآینده‌ای فقط محتمل به‌سرمی‌برد که به‌نسبت‌پیشروی وی قسمتی از آن فرومی‌ریزد وقسمتی دیگرقوام می‌گیرد، آینده‌ای که صفحه به‌صفحه واپس می‌رود وافق متحرک‌شیئی‌ادبی را تشکیل‌می‌دهد. اگرانتظار وآینده وبی‌خبری نباشد عینیت هم نخواهد بود.

اما عمل نوشتن متضمن عمل «شبه خواندن» تلویحی است که خواندن حقیقی را ناممکن می‌سازد. هنگامی که کلمات زیرقلم نویسنده شکل می‌گیرند البته نویسنده آنها را می‌بیند اما نه‌همانند خواننده،زیرا که آنها را پیش از نوشتن می‌شناسد. وظیفهٔ‌نگاهش این‌نیست که‌بامسِ کلمات خفته‌ای که منتظرخوانده شدن‌اند آنها را بیدارسازد، بلکه باید بر خط سیر الفاظ و «نشانه»ها نظارت‌کند. رویهمرفته این مأموریت تنظیم‌گری‌صرف است وبینائی دراینجا چیزی راآشکار نمی‌سازد مگر لغزش‌های جزئی‌دسترا. نویسنده نه‌پیش‌بینی می‌کند ونه‌حدس‌می‌زند: طرح می‌افکند. بسااتفاق می‌افتدکه نویسنده منتظر خویش می‌ماندیا، به‌اصطلاح، منتظرالهام. اماکس آنگونه منتظرخویش‌نمی‌ماندکه منتظر دیگران. اگرتردید می‌کند ازآنست که می‌داندکه آینده از پیش ساخته نشده است بلکه خود اوست که بایدآنرا بسازد، واگرهنوز نمی‌داندکه چه برسرقهرمانش خواهد آمد بدان معناست که دراین باره‌نیندیشیده و هیچ تصمیمی نگرفته است. پس آیندهٔ او صفحه‌ای سفید است و حال آنکه آیندهٔ خواننده آن دویست صفحهٔ پربارازکلمات است که میان او وپایان‌کتاب فاصله می‌اندازد.

بدینگونه نویسنده به‌هرجاروبیاورد دانش خود را، ارادهٔ خود را، طرح‌های خود را و، سخن‌کوتاه، خویشتن را می‌بیند و به‌هرچه

دست بزند ذهنیت خویش را می‌یابد. شیئی که می‌آفریند ازدسترس او به‌دور است: آنرا برای خویش نمی‌آفریند. اگرنوشتهٔ خود را باز بخواند دیگر دیر شده است: عبارتی که نوشته است هرگز به چشم او کاملا شیئی نمی‌نماید. تا سرحد ذهنیت پیش می‌رود اما نمی‌تواندازآن بگذرد. اثرفلان نکته راوفلان کلمهٔ قصار را وفلان صفت مناسب مقام‌را ارزیابی می‌کند، اما این اثری است که بردیگران دارد. آنرا می‌تواند بسنجد، اما نمی‌تواند حس بکند. هرگز پروست میل به‌همجنس رادر قهرمان خود «شارلو» کشف نکرده است. زیرا پیش از اقدام به‌نوشتن کتابش تصمیم آنراگرفته بوداست. واگر روزی‌نوشته درنظرنویسنده، گونه‌ای عینیت و خارجیت بیابد از آنست که سالیانی‌گذشته است و نویسنده آنرا فراموش کرده‌است ودیگردرآن ورود نمی‌کند وحتی‌شاید دیگر نتواند آنرا بنویسد (چنانکه احساس روسو درپایان عمر، هنگام بازخواندن «قرارداد اجتماعی»).

بنابراین حقیقت‌ندارد که‌کسی برای‌خودبنویسد: بدترین‌شکست زندگی‌اش همین خواهد بود. ازآوردن عواطفش روی صفحهٔ‌کاغذ، تنها نتیجه‌ای‌که ممکن‌است حاصل‌کند اینست‌که ادامهٔ‌ناتوانوبیخونی‌برای آنها فراهم‌آورد. عمل‌آفرینش فقط یك لحظهٔ ناقص وانتزاعی‌ازتولید اثرادبی است. اگرنویسنده تنهامی‌بود می‌توانست هرچه‌دلش‌می‌خواهد بنویسد، هرگز اثرش به‌صورت عین‌خارجی عرضه نمی‌شد و نویسنده ناچار می‌بایست یاقلم را به‌زمین‌گذارد ویانومید شود. اما عمل نوشتن متضمن‌عمل خواندن‌است[1] که «همبستهٔ»[2] دیالکتیکی آنست واین دوفعل

۱- البته خواندن دیگران، زیرا چنانکه گفته شد نویسنده نمی‌تواندائر خود را بخواند.

۲- Corrélatif

لازم و ملزوم مستلزم دوفاعل جداگانه است. کوشش مزدوج‌نویسنده و خواننده است که این شیئی عینی وخیالی یعنی‌اثرادبی رابدیدمی‌آورد. هنروجود ندارد مگربرای دیگری وازطریق دیگری.

وراستی هم که خواندن‌گوئی ترکیبی است ازادراك و آفرینش؛

رفتار تماشاگر دربرابر آثار هنری دیگر (پردهٔ نقاشی، آهنگ موسیقی، مجسمه وجزاینها) نیز به درجات متفاوت برهمین وجه است.

ازآنروکه اساسش براصلیت موضوع ادراك ومورد ادراك است: مورد ادراك اصل است زیرا قاطعاً متعالی و «عروج طلب»[1] است، زیرا نظام‌ها وقانون‌های خاص خود را تحمیل می‌کند، زیرا باید آنرا انتظار کشید ونظاره کرد؛اما موضوع ادراك هم اصل است زیرا وجودش‌نه‌تنها برای آشکارکردن مورد ادراك (یعنی برای **وجود یافتن** آن) بلکه‌برای هستی دادن به‌مورد ادراك (یعنی برای **ایجادکردن** آن) نیزلازم است. سخن کوتاه، خواننده استشمار داردکه درآن واحد هم‌آشکار می‌کندهم می‌آفریند، درعین آفریدن آشکار می‌کند ودرعین آشکارکردن‌می‌آفریند.

در حقیقت نباید پنداشت که خواندن عملی است ماشین‌وار و خواننده از «نشانه»ها همانگونه متأثر می‌شودکه شیشهٔ عکاسی از نور. اگرخواننده‌گیج وخسته وکودن وسربه‌هواباشد، بیشترپیوندهاونسبت‌ها را درنمی‌یابد ونمی‌تواند شیئی را «بگیراند» (به‌همان معنی که‌می‌گویند «آتش می‌گیرد»یا«نمی‌گیرد»)؛ عبارت‌هائی را ازتاریکی بیرون‌می‌کشد که‌گوئی برحسب تصادف وبدون ضبط وربط سربرآورده‌اند. اما اگر براندیشهٔ خود مسلط‌باشد، دروراى‌الفاظ،صورتی ترکیبی‌طرح‌می‌کند

۱ــ Transcendant ــ وبرای توضیح معنای آن رجوع‌شود به‌لغتنامهٔ‌آخر کتاب؛ ذیل لفظ «عروج».

که هر کلمه وهرجمله، جزئی ازاجزاء متشکل آن خواهد بود: «مبتدا»و «خبر» یا «معنی» .

ازاینقرار، دربدوامر ، معنی در بطن الفاظ مستترنیست ، بلکه به عکس ، همین معناست که میسرمی‌دارد تا دلالت هریك ازالفاظ دریافته شود ؛ و شیئی ادبی هرچندکه ازخلال زبان تحقق می‌یابد لیکن هرگز پیشاپیش درزبان وجودندارد. شیئی‌ادبی، به‌عکس، جنساً سکوت‌است ونفی سخن. ازاینرو صدهزار کلمه‌ای که درکتابی گردآمده است ممکن است یکایك خوانده شود بی‌آنکه معنای اثر ازآن بیرون‌آید . معنی ، حاصل جمع کلمات نیست، «کلیت‌آلی»[1] آنهاست . اگر خواننده ، در ابتدای به‌کار وتقریباًبدون راهنما، خود را همترازاین سکوت قرارندهد هیچ‌عملی‌صورت نگرفته است.اصلا اگرآن‌سکوت‌راخود اختراع نکند وسپس کلمات‌وعباراتی راکه ازخواب‌برانگیخته است درآن قرارندهد و درآن نگه ندارد هیچ‌کاری نشده است .

واگر به‌من بگویندکه این عمل را بهتراست که «اختراع‌مجدد»یا «اکتشاف» نامید در جواب خواهم‌گفت‌که اولا این اختراع مجددکاری است چندان نووچندان مبتکرانه‌که بااختراع نخستین برابر است وثانیاً (و خصوصاً) هرگاه شیئی قبلا به‌هیچ صورت وجود نداشته باشد دیگر نمی‌توان سخن ازاختراع مجدد یا اکتشاف آن به‌میان آورد. زیرا اگر سکوتی‌که مقصود من‌است‌درواقع همان هدف مورد نظرنویسنده‌باشد، اینقدرهست‌که نویسنده هرگزآنرا ندانسته ونشناخته است . سکوت او ذهنی است ومقدم برکلام. وآن غیبت الفاظ است ، سکوت نامتمایز و خود آزمودهٔ الهام است‌که بعداً سخن، آنرا متمایز ومشخص می‌کند.

۱- Totalité organique - و مقصود اینست‌که نسبت‌کلمات به‌کل معنی مانند نسبت اجزاء یك جسم آلی است به‌کل آن جسم .

وحال آنکه سکوت ناشی از خواننده درحقیقت شیئی عینی است نه ذهنی. ودربطن همین شیئی بازهم سکوت‌های دیگری هست: یعنی آنچه نویسنده نگفته است. واینها نیات ومقاصدی چندان خاص‌اند که بیرون از آن شیئی عینی که خواندن پدید می‌آورد ممکن نیست معنائی بیابند. بااینوصف، همین نیات ومقاصداند که وزن وتراکم آن شیئی را به وجود می‌آورند وسیمای مشخص ومنفردی به آن می‌دهند.

اگربگوئیم که اینها «بیان ناشده»اند کم گفته‌ایم: اینها همان‌حقیقت «بیان ناشدنی»اند. وبه‌همین‌سبب است که درهیچ لحظهٔ‌معینی از لحظات خواندن، اینها رانمی‌یابیم، زیرا که‌همه‌جاهستند وهیچ‌جا نیستند. کیفیت ماوراء طبیعی «گران‌مولن»[1] وخاصیت‌جادوئی «آرمانس»[2] ومیزان واقع‌بینی وحقیقت‌اساطیردر آثار **کافکا** هرگز از پیش‌معلوم ومعین نیست. باید که خواننده، بابرگذشتن وفراتر رفتن مداوم از حدشیئی مکتوب، این همه را خود اختراع کند. البته نویسنده هادی اوست، اما فقط هادی، شاخص‌هائی در راه او گذاشته است که میان آنها را خلاء گرفته است، باید به‌این شاخص‌ها رسید وازحد آنها فراتررفت.

حاصل آنکه خواندن «آفرینش هدایت شده» است. چنین است که از یك سو شیئی ادبی حقیقتی جز ذهنیت خواننده ندارد: انتظار «راسکولنیکوف»[3] انتظار من است که من به‌او عاریت‌می‌دهم. بدون این تب‌وتاب‌خواننده، جزمقداری «نشانه»های‌ناتوان وبیخون‌چیزی‌نمی‌ماند.

۱- **Le Grand Meaulnes** - نام رمان معروف **آلن فورنیه** (Alain-Fournier) نویسندهٔ فرانسوی (۱۹۱۴-۱۸۸۶).

۲- **Armance** - نام رمانی است اثر **استاندال**، منتشردرسال ۱۸۲۳.

۳- نام قهرمان رمان «جنایت ومکافات»، اثر **داستایوسکی**. اشارهٔ نویسنده به‌انتظار راسکولنیکوف است درپشت در اطاق پیرزن رباخوارباتبری درزیر بالاپوشش برای کشتن او.

نفرت او نسبت به‌بازپرسی که اورا استنطاق می‌کند نفرت من است که «نشانه»ها آنرا ازمن ربوده و به‌خود کشیده‌اند. وخود بازپرس‌هم بدون نفرتی که من از خلال وجود راسکولنیکوف نسبت به او حس می‌کنم وجودندارد. همین نفرت‌است که دراوجان می‌دمدواورا زنده می‌دارد: گوشت‌وپوست اوازهمین است. اما، ازسوی دیگر،الفاظ‌چون دام‌هائی در اینجا حاضرند تا احساسات ما را برانگیزند و بسوی ما برگردانند. هرلفظ راهی است به‌عروج: به‌نفسانیات ماشکل می‌دهد ونامی برآنها می‌گذارد وآنها را به‌شخصیتی خیالی منسوب می‌کند که مأمور می‌شود تا به‌جای‌ما درآنهابزید و ذات‌وحقیقتی جزهمین‌عواطف عاریتی ندارد. اوست که مطلوب‌هائی، دورنماهائی،افقی برای‌عواطف ماتعیین‌می‌کند.

از اینقرار، خواننده باید همه چیزرا بسازد ودرعین‌حال‌همه‌چیز هم ساخته شده است. اثرادبی وجود ندارد مگردرتراز استعدادهای او. هنگامی که می‌خواندومی‌آفریندمی‌داندکه همواره می‌تواند درخواندن پیشتربرود وژرف‌تربیافریند، وبه‌همین‌سبب اثرادبی درنظراو، بسان همهٔ اشیاء جهان، تمامی ناپذیر و«حاجب ماوراء» می‌نماید. این «ایجادمطلق کیفیات» را (کیفیاتی که چون ازذهنیت ما برآیند متدرجاً درپیش چشم ما به‌صورت عینیت‌هائی جامد ونفوذ ناپذیردر می‌آیند) شاید بتوانیم با آن «شهود عقلی» که کانت به «عقل الهی» مختص می‌کرد[1] نزدیك بدانیم.

۱ ـ کانت هرگونه شناسائی را براساس شهود حسی ممکن می‌داند. به‌عقیدهٔ او شهود حسی شناختی است که بیواسطه ومستقیماً باشیئی مربوط‌است. موضوع شهودحسی«فنومن» (= پدیدار) نامیده‌می‌شود. فنومن‌درنظرکانت‌ذات محسوسی‌است که فهم‌انسانی‌قادراست،دردایرهٔ تجربه، به‌شناسائی‌آن توفیق‌یابد. اما به‌عقیدهٔ کانت‌هرذات محسوسی، **ذاتی به‌خودی‌خود** نیزدارد. یعنی‌نه‌تنها چیزی برای ماست، بلکه چیزی به‌خودی خود نیز هست. کانت ذات به‌خودی

حال که آفرینش ادبی به کمال نمی‌رسد مگردرخواندن، حال که هنرمند بایدکارتکمیل آنچه راکه آغاز کرده‌است به‌دیگری واگذارد ، حال که فقط ازخلال‌شعور وآگاهی خواننده است که نویسنده می‌تواند خود را نسبت به‌اثرش مهم واصلی ببیند،پس هراثرادبی درحکم‌دعوتی است . نوشتن دعوتی است ازخواننده تاچیزی راکه من ازطریق زبان به‌آشکار کردنش همت‌گماشته‌ام هستی‌عینی ببخشد.

واگر بپرسند که نویسنده از چه دعوت می کند، پاسخ آن ساده است. چون در خود کتاب هرگز علت‌کافی برای حدوث شیئی هنری و احساس زیبائی یافته نمی‌شود بلکه فقط طلب ایجاد آن هست ، وچون درذهن‌نویسنده نیزدلیلی که کفایت کندوجودنداردوذهنیت وی(که‌هرگز قادر به خروج ازآن نیست) نمی‌تواند استحاله به عینیت را باز نماید، پس ظهور اثر هنری رویداد تازه‌ای است که ممکن‌نیست‌آنرا ازطریق معلومات پیشین تعلیل و تبیین‌کرد . و حال‌که این « آفرینش هدایت شده» شروع مطلق است ، پس درآزادی خواننده ، و در مجردترین و خالص‌ترین جلوهٔ این آزادی ، به‌عمل می‌آید. بدینگونه ، نویسنده از آزادی خواننده دعوت می کند تادرایجاد اثراوهمکاری نماید .

شاید بگویند که همهٔ آلات وادوات به‌آزادی ما رومی کنندزیرا که ابزارهای عمل ممکن‌اند، وازاین‌لحاظ‌اثرهنری منحصربه‌فردنیست. راست است که‌ابزار در واقع‌طرح متحجروثابتی‌است‌ازعمل،اما درحد

← خود را « نومن » (Noumène) می‌نامد ، و معتقد است که نومن موضوع شهود غیرحسی یا « شهود عقلی » (Intuition rationnelle) است . اینگونه شهود که هیچگونه محتوی‌تجربی‌وآزمونی ندارد از دایرهٔ فهم بشر بیرون است و مختص «عقل‌الهی» است.

دستور تعلیقی و امرشرطی[1] : من می‌توانم چکش را برای کوبیدن میخ برصندوق یا برای کوبیدن برسر همسایه‌ام به‌کار ببرم. تا زمانی که آنرا فی‌حدذاته در نظر می‌گیرم ، دعوت از آزادی من نیست ، مرا دربرابر آزادی‌ام قرار نمی‌دهد، هدفش بیشتر اینست که باعرضهٔ رشتهٔ منظمی‌از رفتارهای دیرینه ومرسوم، جای اختراع آزاد وسائل را بگیرد و از این طریق به‌آزادی من خدمت کند. اما کتاب به‌آزادی من‌خدمت نمی‌کند، بلکه آنرا طلب‌می‌کند. وراستی هم که آزادی به‌مثابهٔ آزادی‌رانمی‌توان باعنف یا افسونگری یااسترحام مخاطب قرارداد. برای نفوذدر آزادی، یك راه بیش نیست: باید نخست او را به‌رسمیت شناخت و سپس براو اعتمادکرد و درآخر به‌نام خود او، یعنی به‌حکم همین اعتمادی که براو کرده‌اند، از او خواست که وارد عمل شود .

از اینقرار، کتاب به مانند ابزار وسیله‌ای برای غایت نامشخصی نیست، بلکه خود را به‌عنوان غایت به‌آزادی خواننده عرضه می‌کند . و تعبیر «غائیت بی‌غایت»[2] کانت به‌گمان من برای تعیین و تشخیص اثر

۱ــ Impératif hypothétique (درمقابل«دستورقطعی»یا«امرتنجیزی» ــ Impératif catégorique). به‌عقیدهٔ کانت، عقل عملی انسان منجزا و بدون تعلیق به‌هیچ قیدوشرطی دستور می‌دهدکه قانون اخلاقی را محترم بشماریم‌وبه رعایت آن همت گماریم وحال‌آنکه، درمسائل نظری (مثلا درمورد ماهیت‌ماده واصالت وجود یاماهیت وتعداد مقولات‌ذهن) ممکن وآسان است‌که نظرقاطعی ابراز نکنیم وتصمیمی نگیریم، اما در مسائل عملی اگر حتماً و قاطعاً تصمیمی نگیریم مدارکار زندگی‌مان مختل می‌شود. به‌این سبب دستورهای عقل عملی را «امرتنجیزی» ودستورهای عقل‌نظری‌را «امرتعلیقی» می‌نامد. سارتر اثرهنری را، چنانکه درسطور آینده خواهدآمد، ازمقولهٔ «امرتنجیزی» وآلات‌وادوات را، چنانکه درسطور فوق گفته شد، ازمقولهٔ «امرتعلیقی» می‌شمارد.

۲ــ کانت، درمبحث «نقدحکم»، به‌بررسی زیبائی وهنرمی‌پردازد واین نکته‌را، که پس ازاو بسیارتکرارکرده‌اند، بیان می‌کندکه‌احساس زیبائی عاری

←

هنری بکلی نارساست . زیرا از این تعبیر چنین برمی‌آید که شیئی زیبا فقط «نمود» یا صورت ظاهر غائیت است و به‌طلب بازی آزاد و منظم تخیل بس می‌کند. یعنی این نکته فراموش می‌شود که کار تخیل شخص تماشاگر، فقط «تنظیم کردن» نیست بلکه «تشکیل دادن» است . تخیل به بازی نمی‌پردازد: کارش اینست که ازورای خطوطی که هنرمند رسم کرده است شیئی زیبا را دوباره بسازد . تخیل نیز به مانند دیگر اعمال ذهن نمی‌تواند از نفس خود متمتع شود. تخیل همیشه بیرون است ، همیشه در اقدامی درگیر است. غائیت بی‌غایت فقط در صورتی ممکن می‌بود که شیئی چنان نظم‌ونسق مرتبی می‌داشت که درعین اینکه نمی‌توانستیم غایتی برای او قائل شویم از ما می‌خواست که این را براو فرض کنیم. وچون «زیبا» راباین شیوه تعریف کنیم آنگاه می‌توانیم ــ چنانکه‌هدف کانت همین بوده است ــ زیبائی هنررا بازیبائی طبیعی یکسان بشماریم، زیرا مثلاً گل دارای چنان تناسب وتوازنی است ودارای رنگهائی‌چنان همساز وخطوطی چنان منتظم که بیننده آناً وسوسه می‌شود که برای‌تبیین این خصایص غایتی بجوید و هریك از آنها را وسیله‌ای به‌منظورهدف نامعلومی بداند.

اما خطا همین جاست : زیبائی طبیعت به‌هیچ روی قابل مقایسه‌و متابهت بازیبائی هنرنیست. ما باکانت هم عقیده‌ایم که اثر هنری غایتی ندارد ، اما از آن جهت که خود غایت است. تعبیر کانت ندای دعوتی که دربطن درپردهٔ نقاشی و هرمجسمه و هر کتاب بلند است تبیین

قصد انتفاع است، یعنی هیچ سودی برآن متصور نیست: ما از زیبائی برای خود زیبائی لذت می‌بریم نه‌برای غایتی که بیرون از آن باشد یا ، به عبارت دیگر ، زیبائی غایتی است که خود غایت ندارد .

نمی‌کند. کانت می‌پندارد که اثرهنری نخست عملا وجود دارد و سپس درمعرض نگاه قرار می‌گیرد. حال آنکه اثرهنری وجود نداردمگر 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 به‌عنوان کاری که باید انجام داد عرضه می‌کند و ازدم نخست درتراز دستور قطعی وامر تنجیزی[1] قرارمی‌گیرد. شماکاملا آزادید که این کتاب را روی میز بگذارید. ولی اگر آنرا بگشائید، مسئولیتش را برعهده گرفته‌اید. زیرا آزادی نه‌درتمتع ازخودکاری آزاد درون ذهن بلکه درعملی آفریننده وملزم به‌دستور دنیای بیرون آزموده می‌شود. این غایت مطلق، این دستور متعالی وعروج طلب که، درعین حال، آزادی به‌آن رضا می‌دهد وآنرابه‌پای خود می‌گذارد همانست که «ارزش»[2] نامیده می‌شود. اثرهنری ارزش است زیرا که دعوت است.

بنابراین اگر من نویسنده از خواننده‌ام دعوت می‌کنم تا اقدامی راکه آغاز کرده‌ام به‌پایان برساند بدیهی است که اورا آزادی محض، قدرت آفرینندهٔ محض، فعالیت نامشروط می‌دانم. پس به‌هیچ صورت نمی‌توانم نفس «منفعل» اورا مخاطب قرار دهم، یعنی بکرشم تاتأثراو را برانگیزم وعواطف ترس وخواهش نفس وخشم را ازقدم اول در او وارد کنم. البته هستندنویسندگانی که‌هم‌خودرامنحصراًمصروف‌انگیختن این عواطف می‌سازند، زیرا که عواطف را به‌آسانی می‌توان پیش‌بینی ورهبری کرد و زیرا که آنان‌برای‌تحریک‌حتمی‌عواطف‌وسائل آزموده‌ای دراختیار دارند. اما اینهم هست که‌آنان را ازاین بابت‌نکوهش‌می‌کنند

۱– Impératif catégorique – برای توضیح مطلب رجوع شود به ذیل صفحهٔ ۷۴.

۲– برای درک معنای «ارزش» رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۵۰

(چنانکه اوریپید[۱] را درهمان عهدقدیم، از آنرو که کودکان را به‌صحنهٔ نمایش می‌آورد). در شهوات ، آزادی «باخود بیگانه» می‌شود . چون غفلتاً درگیر اقدامات جزئی شده است کار اصلی‌اش را که ایجاد غایت مطلق است از یاد می‌برد . و کتاب به‌صورت وسیله‌ای برای نگهداری نفرت یاخواهش نفس درمی‌آید .

نویسنده نباید درپی آن باشد که خواننده را منقلب ومتلاطم کند، والاد چار تناقض خواهدشد. اگرمی‌خواهداورا ملزم سازدبایدکار کردنی را فقط پیشنهاد کند . از همین جاست که آن خصوصیت **ارائهٔ محض** ، که گوئی ذاتی هنراست ، ناشی می‌شود: بایدکه خواننده بتواند از اثر هنری نوعی فاصله بگیرد ، «فاصلهٔ استحسانی»[۲] . همین نکته است که گوتیه[۳] آنرا احمقانه با«هنربرای هنر» مشتبه کرده است و«پارناسین»[۴]ها

۱ـ Euripide ـ نمایشنامه‌نویس بزرگ یونان قدیم (۴۸۰تا۴۰۶ پیش از میلاد).

۲ـ Recul esthétique

۳ـ تئوفیل گوتیه Th. Gautier ـ نویسنده و شاعر فرانسوی در قرن نوزدهم (۱۸۷۲-۱۸۱۱). گوتیه نخستین کسی است که نظریهٔ «هنربرای‌هنر» را (که قبلا بوسیلهٔ ویکتورهوگو ودیگران مطرح‌شده بود) به‌عنوان مکتب هنری وادبی‌اعلام کرد وبه‌دفاع ازآن برخاست. برطبق‌نظراو هنروسیله‌نیست، هدف است، واین هدف فقط زیبائی است، وزیبائی امری بی‌فایده است‌وهرچیز که مفید باشد زشت است زیراکه مبین نیازهای مادی زندگی است و نیازهای آدمی‌که ناشی از مزاج بیچاره وعاجز اوست پست ونفرت آوراست.

۴ـ «پارناسین‌ها» پیروان مکتب «پارناس»اندکه درحدود سال ۱۸۶۰ درفرانسه‌به‌وجودآمد. به‌عقیدهٔاین گروه،شعرنمودار روح کسی‌است که‌احساسات خودرا خفه‌کرده‌است. پارناسین‌ها فقط هنرخالص، یعنی‌زیبائی‌صوری رادرخور قدر واهمیت می‌دانستند: شعرنه‌باید بخنداند ونه‌بگریاند، فقط باید زیباباشد و هدف خودرا درخود بجوید.(برای‌اطلاع بیشتر دربارهٔ این‌مکتب ونیز دربارهٔ نظریهٔ«هنربرای‌هنر»رجوع‌شودبه‌کتاب«مکتب‌های‌ادبی»تألیف‌رضاسیدحسینی.)

با بی‌حسی و لاقیدی هنرمند . غرض فقط احتیاط است، و ژنه[1] حق دارد که آنرا ادب نویسنده نسبت به‌خواننده می‌نامد .

اما این سخن نه‌بدان معناست که‌نویسنده ازنوعی آزادی انتزاعی واستنباطی دعوت می‌کند . حقیقت اینست که فقط بااحساسات می‌توان شیئی زیبا را ارتو آفرید: اگررقت انگیز باشد از خلال‌اشك‌های ما رخ خواهد نمود واگر مضحك باشد در خندهٔ ماشناخته خواهد شد . نهایت آنکه این احساسات از مقولهٔ خاصی است : از آزادی نشئت می‌گیرد و به عاریت داده می‌شود . همه چیز، حتی باور من نسبت به قصه‌ای که می‌خوانم، حاکی ازرضا وموافقت آزادانهٔ من‌است. این نوعی «عاطفهٔ انفعالی»[2] به‌معنای مسیحی کلمه‌است، یعنی آزادی‌ای که‌خود رامصممانه در حال انفعالیت قرار می‌دهد تابااین فداکاری به نوعی تأثیر عروجی[3] دست‌یابد. خواننده خود را زود باورمی‌سازد،در زود باوری‌فرومی‌رود واین‌حالت هرچند که‌عاقبت همچون رؤیااورا درمیان می‌گیردومحاصره می‌کند لیکن درهرآن باآگاهی آزاد بودن همراه است .

گاهی خواسته‌اند تا نویسندگان را در این برهان ذوحدین‌گرفتار کنند : «یا قصهٔ شما را باور می‌کنند و این تحمل ناپذیر است ، یا باور نمی‌کنند واین لایق ریشخنداست.» اما چنین احتجاجی سخیف وباطل است، زیرالازمهٔ درك زیبائی وشعور استحسانی‌اینست که برسبیل عهد،

۱- ژان ژنه Genet .J ـ شاعر وداستان‌نویس ونمایشنامه‌نویس‌معاصر فرانسوی (متولد۱۹۰۷) که سارتر درسال ۱۹۵۲ کتاب بزرگ و معروفی درشرح احوال و آثار او نوشته است.

۲ ـ Passion در اصل لغت به‌معنای « درد و رنج» است و اختصاصاً به « ذکر مصائب وآلام مسیح » اطلاق می‌شود .

Transcendant-۳

برسبیل بیعت باور کند، باوری که به‌سبب وفای باخود وبانویسنده ادامه می‌یابد، واین انتخابِ باور است، انتخابی که پیوسته تجدید می‌شود. من هردم می‌توانم بیدار شوم واین را می‌دانم؛ اما نمی‌خواهم؛ زیراکه خواندن، خواب دیدن آزادانه است، بدانگونه که همهٔ احساساتی که بر زمینهٔ این باور خیالی فعالیت می‌کنند همچون جلوه‌های خاص آزادی من‌اند. این احساسات نه‌تنها آزادی مرا درخود تحلیل نمی‌برندیابرآن نقاب نمی‌کشند، بلکه هریك در حکم شیوه‌هائی است که آزادی من آنها را انتخاب کرده است تا خود را برخود آشکار سازد. «راسکول نیکوف»، چنانکه گفتم[1]، بدون آن آمیختهٔ نفرت ومحبت که من نسبت به‌او احساس می‌کنم واو را زنده می‌دارد سایه‌ای بیش نیست. امابراثر عمل معکوسی که‌مشخّصهٔ شیئی خیالی‌است، رفتارهای او نیست که موجد نفرت یااحترام من است، بلکه نفرت و احترام من است که به‌رفتارهای او ثبات وعینیت 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 سرچشمهٔ همیشگی آنها در آزادی است، یعنی که عواطف خواننده جملگی بخشنده‌اند ـ زیرا من عاطفه‌ای را بخشنده می‌نامم که هم منشاء وهم مقصدش در آزادی باشد. براین تقدیر، خواندن عبارت از تمرین بخشندگی است و آنچه نویسنده از خواننده می‌طلبد کاربرد آزادی انتزاعی‌ومجردی‌نیست، بلکه بخشش ودهش‌همهٔ وجودش‌است، باشهواتش وپیش داوری‌هایش وهمدلی‌هایش وامیال جنسی‌اش و ملاك ارزشهایش. نهایت آنکه وجود خود رابابخشندگی می‌دهد، اما آزادی در او ورود می‌کند واورا ازاینسوبه آنسومی‌شکافد وتا تاریك‌ترین‌زوایا

۱ـ رجوع شود به‌صفحهٔ ۷۱.

وخفایای حساسیتش فرومی‌رود واورا دگرگون می‌سازد . و چون جنبهٔ «فعّال» نفس اوخود را«منفعل»ساخته است‌تاشیئی ادبی را بهتربیافریند، متقابلا انفعالیت او فعال می‌شود و به‌صورت عمل در می آید : کسی که می‌خواندتابلندترین‌درجه‌صعودمی کند. بدین‌سبب مردمانی که‌به‌خشونت وقساوت شهره‌اند ازخواندن‌شرح‌ناکامی‌ها وشوربختی‌های خیالی اشک ریخته‌اند؛ یعنی برای یك لحظه آن شده‌اند که اگر زندگیشان را صرف پوشاندن آزادیشان نکرده بودند می‌شدند.

بنابراین نویسنده می‌نویسد تا آزادی خوانندگانش را مخاطب قرار دهد وازآن می‌طلبد تا اثراورازنده بدارد.اما به‌همین‌بس نمی کند: علاوه براین توقع داردکه این اعتمادی راکه به آنان کرده است به او بازگردانندو آزادی خلاق‌اورابه‌رسمیت بشناسند وبه‌سهم خود، بادعوتی متقارن ومعکوس، آنرابطلبند. اینجاست که‌جنبهٔ دیگر دیالکتیکی‌خواندن رخ می‌نماید : هرچه ماآزادی خود را بیشتر حس کنیم، آزادی دیگری را بیشتربه رسمیت می‌شناسیم ؛ هرچه او از ما بیشتر متوقع باشد ما از او بیشترمتوقع می‌شویم.

هنگامی که من از مشاهدهٔ منظره‌ای به‌وجد می آیم،خوب‌می‌دانم که من آفرینندهٔ آن نیستم. اما این را هم‌می‌دانم که اگرمن نبودم روابط ونسبت‌هائی که زیر نگاه من میان درخت‌ها وشاخه‌ها و زمین و علف‌ها برقرار شده است‌نیزوجود نمی‌یافت. این نمودغائیت‌راکه من‌درتناسب رنگ‌ها ودر توازن شکل‌ها وحرکت‌های درخت براثرباد کشف کرده‌ام خوب می‌دانم که نمی‌توانم توجیه‌کنم و موجبی بر آن بیابم . بااینحال وجود دارد وآنجا زیرنگاه من حاضراست و، به‌هرحال، من نمی‌توانم هستی را هست کنم[1] مگرآنکه ازپیش بوده باشد. امااگرحتی به‌وجود

۱ــ اشاره به‌سخن هایدگر که درآغازاین‌فصل‌آورده شد.(ص۶۳و۶۴)

خدا معتقد باشم نمی‌توانم هیچ ارتباط واستحاله‌ای ، جز درلفظ، میان عنایت عام الهی ومنظرهٔ خاصی که مورد مشاهدهٔ من است برقرار کنم . اگر بگوئیم که او این منظره را ساخته است تا مرا به وجد آورد یا مرا به‌گونه‌ای‌ساخته‌است‌تاازآن به‌وجدآیم، سؤال‌رابه‌جای‌جواب آورده‌ایم.

آیا آمیزش و همگونی این رنگ آبی باآن رنگ سبزارادی‌بوده است؟ چگونه بدانم؟ تصور مشیت عام الهی نمی‌تواند نیات خاص را ضامن‌شود،خاصه درموردی که ذکرش‌رفت. زیراسبزی علف‌رامی‌توان از طریق قوانین زیست شناسی و مقادیر ثابت مخصوص و جبر اقلیمی تبیین کرد وعلت‌نیلگونی آب‌را ازطریق‌ژرفای‌رود وطبیعت‌خاك‌وسرعت جریان. تلفیق و تنسیق رنگ‌ها اگر هم ارادی باشد مزید براصل است : نتیجهٔ تلاقی دوسلسله علت ومعلول یعنی، دربادی نظر ، حاصل تصادف است. درمنتهای مراتب، غائیت‌امری‌است ظنی ومعمائی. همهٔ‌پیوندهائی که ما برقرار می‌کنیم فرض وحدس است . هیچ غایتی نیست که به‌وجه قطع و یقین خود را برما عرضه‌کند ، زیرا هیچ غایتی مصرّحاً چنان نمی‌نمایدکه وابسته به‌ارادهٔ‌آفریدگاری بوده باشد .

بنابراین زیبائی طبیعی‌هرگز آزادی مارا فرانمی‌خواند ودعوت نمی‌کند. یابهتر بگویم: درمجموعهٔ شاخ وبرگ‌ها وشکل‌ها وحرکت‌ها نمودی ازنظم وبنابراین توهّمی ازدعوت هست که گوئی این‌آزادی‌را فرامی‌خواند،اما آنازیرنگاه آب می‌شود وازمیان می‌رود.تاآغاز کنیم که این نظم ونسق را اززیر نظر بگذراتیم دعوت ناپدیدگشته است: ما تنها مانده‌ایم‌و آزادیم که‌این‌رنگ‌را با آن‌رنگ‌یابارنگ‌دیگردرآمیزیم‌ودرخت رابا آب یا درخت را باآسمان یا درخت وآب و آسمان را با هم پیوند دهیم. آزادی من هوسبازی می‌شود.هرچه روابط تازه‌تری برقرار کنم‌از عینیت موهومی که مرا فرامی‌خواند دورترمی‌افتم . من با نظارهٔ بعضی

از طرح‌هائی که اشیاء عینی بطور مبهم وسربسته ترسیم کرده‌اند به رؤیا می‌روم؛ واقعیت طبیعی فقط بهانه‌ای میشود برای خیال پردازی. یا آنکه دراین صورت چون عمقاً تأسف می‌خورم که چرا این‌نظم ونسقی‌را که یك‌دم محسوس ومدرك شده‌است هیچکس به‌من عرضه‌نکرده وبنابراین حقیقی نبوده است گاهی چنین پیش می آید که من خیالم را ثابت و مستقر می‌سازم ، یعنی آنرا برپرده‌ای یابرنوشته‌ای منتقل می کنم .

بدینگونه ، من میان غائیت بی غایتی که در مناظر طبیعی پدیدار است ونگاه سایر آدمیان واسطه می‌شوم . من آن غائیت را به‌آنان منتقل می کنم. وآن غائیت براثراین‌انتقال خاصیت‌بشری می‌یابد. هنردراینجا عبارت از آداب و مراسم دهش است و صرفِ همین‌دهش موجب تغییرماهیت‌وبروزدگرگونی عمیقی می‌شود.دراین امرچیزی‌هست مانند انتقال‌عناوین‌واختیارات درحکومت مادرسالاری[1] که درآنجا مادردارندهٔ القاب‌نیست اما واسطهٔ لازمی است میان دائی وپسرخواهر .

حال که من این توهّم را از هواگرفته‌ام ، حال که آنرا برسایر مردمان عرضه می کنم وبه جای آنان خودم‌آنرا بیرون‌آورده وازنو اندیشیده‌ام ،آنان می‌توانند با وثوق و اعتمادبرآن بنگرند ، زیراکه‌آن ازمقولهٔ «حیث التفاتی[2]» شده است . اما خود من البته درمرزذهنیت و

۱ــ درآغاز تشکیل جوامع مادر سالاری، که قدرت مطلق دردست زنان بود، نام مادر را برفرزند می‌نهادند نه‌نام پدررا ، زیراکه فقط مادر را مولد فرزند می‌دانستند. بعداًکه قدرت به‌دست‌مردان افتاد ولی مادرهمچنان «تولید کنندهٔ» اصلی فرزند شمرده‌می‌شد، نام‌مردان «همخون» خانواده‌را، که‌نزدیك‌ترینشان برادر مادربود، برفرزند می‌نهادند (زیراکه میان شوهر مادریا حتی پدرمادر بافرزند مادر، قائل به‌رابطهٔ همخونی نبودند) .

۲ــ برای‌توضیح معنای «حیث التفاتی» (Intentionnalité) رجوع‌شودبه مقدمهٔ کتاب .

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

خواننده، به عکس ، با آرامش وامنیت 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 ـ میان فصل ها یا میان کلمه‌ها ـ ، به هرحال ضامنی دارد و آن اینست که اینها همه مصرحاً وابسته به عمد وارادهٔ‌ای بوده است . حتی میان قسمت‌هائی که ظاهراً هیچ ارتباطی بایکدیگر ندارند می‌تواند ، به قول دکارت ، بینگارد که نظمی پنهانی هست . اما در این رهگذر ، آفریننده براو پیشی گرفته‌است و شگفت‌ترین بی‌نظمی‌ها هم نتیجهٔ هنر است ، یعنی باز نظم است . خواندن از مقولهٔ استقراء و قیاس و تمثیل است ، واساس این فعالیت‌های ذهنی برارادهٔ نویسنده است (همانگونه که سالیان دراز تصور می کردند که اساس استقراء علمی برمشیت الهی است). نیروئی لطیف ماخوانندگان راازصفحهٔ اول تا صفحهٔ آخرهمراهی می کند .

اما این نه بدان معناست که ما به آسانی نیات هنرمندرا درمی‌یابیم : اینها، چنانکه گفتیم، موضوع حدس و گمان است وخواننده نیز مانند دانشمند تجربه می کند ؛ لیکن این حدس و گمان متکی بریقین بزرگی است که ما داریم مبنی براینکه زیبائی‌هائی که در کتاب هویدامی‌شود هرگزمعلول تصادف نیست . درخت و آسمان ، درطبیعت، فقط برحسب اتفاق باهم تناسب و تقارن می‌یابند . به عکس ، اگر در داستان ، قهرمانان دراین برج یادراین زندان باشند، اگردراین باغ گردش کنند، مسئله در آن واحد عبارت است ازبازیابی سلسله‌های مستقل علت و معلول (قهرمان فلان حالت روحی را داشته است که نتیجهٔ ترتب رویدادهای روانی واجتماعی

بوده است ؛ ازسوی‌دیگر به مکان مشخصی‌رفته‌است وشکل ساختمانی شهراورا واداشته است که ازفلان باغ بگذرد) ونیزبیان‌غائیتی عمیق‌تر ، زیرا باغ به عرصهٔ هستی نیامده‌است مگربه منظور آنکه بافلان حالت روحی تناسب وتوافق یابد ، به منظور آنکه آن حالت را به مدد اشیاء برساند یا ازطریق تضاد برجسته‌ترکند ؛ وخود آن حالت روحی هم به اعتباروا‌قتضای همین منظره تعقل شده است .

اینجاست که علیت به‌صورت‌پنداردرمی‌آیدومی‌توان آنرا«علیت بی‌علت» خواند ، وغائیت است که به صورت‌واقعیت عمیق درمی‌آید . اما اگرمن‌خواننده بدینگونه‌می‌توانم‌باوثوق واعتمادکامل، نظام غایات را درتحت نظام علل درآورم بدان سبب است که هنگام گشودن کتاب مسلم می‌دانم که‌شیئی ادبی ازآزادی بشری سرچشمه می‌گیرد. اما اگر بنابراین می‌بود که من برهنرمندگمان برم که کتابش‌را به‌انگیزهٔ عواطف انفعالی‌ودرحال‌عواطف انفعالی‌نوشته‌است‌اعتماد من آنا‌ازمیان‌می‌رفت . زیرا چه سود ازآنکه نظام علل را برنظام غایات استوار کردن و سپس نظام غایات رابرعلیت روانی متکی ساختن و ، در نتیجه ، اثرهنری را به‌زنجیر جبر علّی وابستن ؟

البته من ، هنگام‌خواندن، انکار نمی‌کنم که‌نویسنده ممکن است وحق دارد که دچار هیجانات‌عاطفی‌شده باشد یا آنکه حتی‌نخستین‌طرح اثر خودرا زیرسیطرهٔ عواطف انفعالی‌درذهن پرورده باشد . اما تصمیم نوشتن‌مسبوق‌براینست که‌نویسنده‌ازاحساسات‌خودفاصله‌بگیرد وخلاصه آنکه عواطفش را به عواطف آزاد مبدل‌کرده باشد (همچنانکه من به هنگام‌خواندن چنین می‌کنم) ، یعنی آنکه در وضع بخشش باشد .

بدینگونه، خواندن پیمانِ بخشش‌است میان نویسنده‌وخواننده : هریك به دیگری اعتماد می‌کند ، هریك چشم امید به‌دیگری می‌بندد ،

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 به‌کار خواهد برد ؛ هیچکس نمی‌تواند خواننده‌را وادار کند که بپندارد که نویسنده آزادی‌اش‌را به‌کار برده‌است . این تصمیمی است آزادانه که هردو می‌گیرند .

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

چندان اهمیت ندارد که شیئی زیبا محصول هنر«رئالیستی» باشد (یا آنچه مدعی هنر رئالیستی‌است)یامحصول‌هنر «صوری[1]». به‌هرحال، روابط طبیعی معکوس شده است : این درخت ، در قسمت مقدم پردهٔ سزان[2] ، نخست همچون نتیجهٔ ترتب علت ومعلول جلوه می‌کند . اما علیت ، توهّمی بیش نیست . این علیت تازمانی که مابر پردهٔ نقاشی می‌نگریم شاید به عنوان پیشنهادی برما عرضه شود وپایدار بماند ، اما به هرصورت متکی برغائیتی عمیق خواهد بود : اینکه درخت بدین گونه قراردارد از آنست که مابقی پرده اقتضا داشته است که‌این‌صورت واین رنگ‌ها درقسمت مقدم قرارگیرند .

---

۱ – Formel

۲ – Cézanne – پل سزان – نقاش فرانسوی درقرن نوزدهم (۱۹۰۶–۱۸۳۹) که چون عقیده داشت که اندیشهٔ هنرمند موجب دگرگونی در بینش اشیاء می‌شود اورا پیشقدم همهٔ جریانهای هنر امروز می‌دانند .

بنابراین ازخلال علیت «پدیداری[۱]»، نگاه ما برغائیت، به‌عنوان ساختمان‌درونی‌وشالودهٔ‌عمیق‌شیئی‌هنری،دست‌می‌یابدو،درورای‌غائیت، برآزادی بشری به‌عنوان‌سرچشمهٔ اصلی واساس‌موجودیت‌آن. رئالیسم ورمر[۲] چنان پیش‌رفته است‌که بیننده نخست ممکن است بپندارد‌که با صنعت عکاسی مواجه است. اما اگرشکوه مضمونش‌را وتلألؤ گلگون و مخملین‌دیوارهای کوچك‌آجربنش‌را وستبری نیلی یك‌شاخهٔ پیچکش را وتاریکی براق دهلیزهایش را وگوشت نارنجی چهره‌های صیقل‌یافتهٔ چون سنگ رخامش را بیننده درنظر بگیرد آنگاه در لذتی که می‌برد ناگهان حس می‌کند‌که غائیت بیش از آنکه در شکل‌ها یا در رنگ‌ها باشد در تخیل مادی اوست . همان جوهروخمیرهٔ اشیاء است که‌دراینجا منشاء وجود و دلیل هستی صورت آنهاست . در برابر آثار این نقاش رئالیست شاید ما تا نزدیك‌ترین حدآفرینش مطلق پیش می‌رویم ، زیرا در همان انفعالیت ماده است که ما با آزادی بی انتهای بشری روبرو می‌شویم .

واما اثرهنری فقط به همان شیئی که‌از آن‌نقشی کشیده‌یامجسمه‌ای ساخته یا حکایتی کرده‌اند محدود نمی‌شود . به همانگونه که اشیاءمادی را ادراك‌نمی‌توان‌کرد مگر برزمینهٔ جهان ، اشیائی که هنرآنها را مجسم کرده است نیزبرزمینهٔ عالم‌هویدا می‌شوند. درزمینهٔ دورنمائی که پشت حوادث «فابریس» هست ، ایتالیای ۱۸۲۰ را واتریش و فرانسه را و

۱ــ Phénoménal

۲ــ Vermeer ــ نقاش‌معروف هلندی (۱۶۷۵ــ۱۶۳۲) که سالهاگمنام وقدرناشناخته ماند، اما امروز اورا یکی از بزرگترین نقاشان جهان درقرن هفدهم می‌شمارند. آثارش بیشتر در زمینهٔ تصویر مناظر طبیعت واندرون خانه است وخاصه به‌بازی نورها وهم آهنگی رنگ‌ها توجه بسیار دارد .

PersianPDF.com

آسمان وستارگانش را که «آبه‌بلانس»برصدمی کند وسرانجام‌سراسر کرهٔ زمین را می‌بینیم[۱] . اگرنقاش ، کشتزاری یاگلدانی برما عرضه کند نقش‌هایش پنجره‌هائی است‌گشوده‌برسراسر جهان. دراین جادهٔ سرخی که به میان‌گندم‌ها فرومی‌رود ما ازآنچه وان‌گوگ[۲] کشیده است‌بسی پیش‌تر می‌رویم ، به میان‌گندم زارهای دیگری می‌رویم وبه زیر ابرهای دیگری تا به‌رودی که‌به‌دریا می‌ریزد ؛ وغائیت عمیق راکه متّکای هستی کشتزارها و زمین است تاآن سوی جهان، تا بی‌نهایت، ادامه می‌دهیم . بدانسان‌که از خلال‌آن چند شیئی که نقاش ابداع یا تقلید می کند منظور عمل آفرینشگرش همانا تسخیرکامل جهان است . هرنقشی ، هرکتابی بازیابی وتجدید تملك تمامیت هستی است . هریك ازآنها این تمامیت را برآزادی بیننده عرضه می کند .

زیراکه هدف غائی هنر همین است : این جهان را دوباره تملك کردن وآنرا به همانگونه‌که هست در معرض‌تماشا نهادن، امابه‌صورتی که‌گوئی ازآزادی بشری سرچشمه‌گرفته‌است . لیکن‌چون‌آنچه هنرمند می‌آفریند واقعیت عینی‌نمی‌یابد مگر درنگاه شخص‌بیننده، پس‌ازطریق آداب تماشا ـ ودراین مورد از طریق خواندن ـ است‌که این تجدد تملك‌صورت قبول می‌پذیرد وتثبیت می‌گردد .

اینك بهتر می‌توانیم به سؤالی که چندی پیش مطرح کردیم‌پاسخ گوئیم : نویسنده این هدف را برگزیده است‌که ازآزادی دیگر مردمان

۱ـ اشاره به رمان «صومعهٔ پارم» اثر **استاندال** (نیز رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۴۳).

۲ـ **Van Gogh** ـ نقاش‌معروف‌هلندی‌درقرن نوزدهم (۱۸۹۰ـ۱۸۵۳). قدرت او خاصه درتصویر طبیعت بیجان ونقش چهره ومنظره است .

دعوت کند تا آنان ، با التزامات[1] متقابل توقعات خود ، تمامیت هستی‌را به‌تملك آدمی درآورند وبشریت را بر جهان محیط کنند .

* * *

اگر بخواهیم پیش‌تر برویم بایدبه‌خاطر آوریم که‌منظور نویسنده، مانند همهٔ هنرمندان دیگر ، اینست که به خوانندگانش نوعی احساس عاطفی بدهد که درعرف به «لذت زیبائی» موسوم‌است ومن‌بهترمی‌دانم که‌آنرا«شادی زیبائی[2]» بنامم . ونیز باید به‌خاطر داشت که هرگاه این احساس‌عاطفی بروز کند دلیل براینست که‌اثرهنری به‌اتمام رسیده‌است . پس به‌جاست که در پرتو عقاید و آرائی که تاکنون بیان کرده‌ایم آنرا بررسی کنیم .

در واقع این شادی ــ که آفریننده‌درمقام آفرینندگی‌از آن محروم است ــ بادرك زیبائی وشعور استحسانی بیننده ، **که همان خواننده باشد** (چونکه‌نظرما دراینجا به‌اوست)، یکسان و قرین‌است.واین‌احساسی‌است پیچیده وبغرنج ، اما سازمان‌های درونی‌اش همدیگر را متأثر ومشروط می‌سازند وازیکدیگر جدائی ناپذیرند .

این احساس نخست با بازشناسی هدفی عروجی ومطلق یکسان‌و یگانه‌است که آن هدف، برای‌یك‌لحظه،تسلسل‌سودمندانهٔ«غایات وسیله‌ای» و «وسائل‌غایتی» را معوق می‌دارد ،

۱ــ «التزام» (=Implication) - برای توضیح معنای آن رجوع شود به ذیل صفحهٔ ۲۲.

۲ــ Joie esthétique ــ مقصودشادی ناشی ازاحساس زیبائی است‌وشاید بتوان آنرا به«نشاط استحسانی» هم ترجمه‌کرد.

در «زندگی عملی» هر وسیله‌ای ممکن است به‌عنوان غایت به کار رود (بنابر آنکه آنرا تجسس کنند) وهر غایتی درحکم وسیله‌ای است برای نیل به غایتی دیگر.

یعنی آن احساس بازشناسی ازدعوتی است یا، به بیان دیگر، بازشناسی از ارزشی. و آن شعور خودآگاه که من به این ارزش حاصل می کنم بالضروره با شعور ناخودآگاه به آزادی خودم همراه است، زیرا که آزادی از طریق توقعی متعالی برخود آشکار می شود.

چون آزادی، خود را بازشناسد، این بازشناسی همان شادی است، اما این سازمان درونی شعور، شعوری که به خودآگاه نیست، مستلزم سازمان دیگری است: حال که درواقع، خواندن همان آفریدن است، آزادی من نه فقط همچون خودمختاری مطلق، بلکه همچون فعالیت آفرینشگر برخود آشکار می‌شود. یعنی به همین بس نمی کند که قانون خودرا خود وضع کند، بلکه همچون ذات متشکل شیئی هنری بر خود دست می‌یابد.

دراین حد است که پدیدهٔ اخص زیبائی تجلی می‌نماید، یعنی آفرینشی که در آن، شیئی آفریده به عنوان شیئی به آفریننده‌اش داده می‌شود. این همان مورد یگانه‌ای است که آفریننده ازشیئی که می آفریند تمتع می‌برد. وکلمهٔ تمتع که درمورد شعور خودآگاه به‌اثر ادبی به کار می‌رود خود نشان می‌دهد که ما با سازمانی که ذاتی شادی زیبائی است مواجهیم.

این تمتع خودآگاه همراه با این شعور ناخودآگاه است که ما نسبت به آن شیئی که به عنوان اصل پذیرفته شده است درحکم اصلیم. این جنبهٔ شعور استحسانی را من «احساس امنیت» می‌نامم. همین احساس است که بر شدیدترین عواطف زیبائی، رنگی از آرامش اعظم می‌زند.

و این احساس از مشاهده و تصدیق هم‌آهنگی متقن ذهنیت با عینیت سرچشمه می‌گیرد .

چون ، از سوی دیگر ، شیئی زیبا بالاخص جهان‌است که‌از چشم خیال دیده می‌شود ، شادی‌زیبائی همراه با این شعور خودآگاه است که جهان همانا ارزش است ، یعنی تکلیفی است که بر عهدهٔ آزادی بشری نهاده می‌شود . و این همان است که من «دخل و تصرف زیبائی در طرح بشری» می‌نامم . زیرا معمولاً جهان‌همچون‌افق موقعیت‌ما تجلی‌می‌نماید، همچون فاصلهٔ بی‌پایانی که ما را از ما جدا می‌سازد ، همچون تمامیت ترکیبی«دریافت‌های بیواسطهٔ ذهن[۱]»، همچون مجموعهٔ نامتمایز موانع و ابزارها ـ اما نه هرگز همچون‌توقعی که آزادی مارا مخاطب قراردهد.

از اینقرار شادی زیبائی ، در این‌حد ، ناشی از استشعاری است که من از بازیابی ودرون‌گرائی چیزی که به اعلی درجه «جزمن[۲]» است حاصل‌می‌کنم،زیرا که من‌دریافت‌بیواسطه را به‌امر تنجیزی وواقعیت را به‌ارزش‌مبدل می‌سازم : جهان تکلیفی است از آن من، یعنی کاراساسی وبه‌آزادی‌پذیرفتهٔ آزادی من‌همین‌است که، با تحرکی نامشروط ونامقید، آن شیئی یگانه و مطلق را که جهان اسلام به هستی بیاورد .

ودرمرحلهٔ سوم ،سازمانهای پیشین‌متضمن‌پیمانی میان‌آزادی‌های بشری است .زیرا، ازیك سو، خواندن‌عبارت‌است‌ازبازشناختن موثق و متوقع آزادی نویسنده‌و،ازسوی دیگر،لذت‌زیبائی چون‌خود به‌صورت ارزش ، احساس شده است حاوی توقع مطلقی است نسبت به دیگری:

۱ــ le donné ـ یعنی دریافت‌ها یامعلومات‌بیواسطه‌ای که مستقیماً به‌ذهن می‌رسد (در مقابل معلوماتی که بادخالت‌ذهن یا به‌مدد معلومات دیگر «پرورده» می‌شود) .

۲ــ le non - moi

توقعی مبنی براینکه هرانسانی به اعتبار آنکه آزادی است همان لذت را هنگام خواندن همان کتاب احساس کند.

بنابراین ، بشریت تماماً دربالاترین حدآزادی خودحاضراست و جهانی‌را، که درعین حال هم «جهان او»ست وهم «جهان بیرون ازاو» ، درهستی نگه می‌دارد . در شادی زیبائی ، شعور خودآگاه همان شعور مصوِّر[1] جهان درتمامیت آنست ازحیث آنکه هم هست و هم باید هست شود ، ازحیث آنکه درعین حال هم تماماً خودماست وهم تماماً جدا از ماست،وهرچه بیشترجداازماباشدبیشترخودمامی‌شود. شعورناخودآگاه، تمامیت هم‌آهنگ آزادی‌های‌افراد بشری‌رادرعالم واقع ، دربرمی‌گیرد ازحیث آنکه مورد وثوق وتوقع عام است .

پس نوشتن درعین حال هم‌آشکارکردن جهان است وهم عرضه کردن آن به عنوان تکلیف بربخشش خواننده . توسل به شعوردیگران است تا خود را به عنوان « اصل » بر تمامیت هستی بازشناساند . ارادهٔ زیستن دراین «اصلیت» است‌باواسطهٔ‌دیگران . امااز‌سوی دیگر ، چون جهان واقع آشکار نمی‌شود مگردرعمل ، چون نمی‌توان خود را درآن حس کرد مگربا برگذشتن از آن برای تغییردادن‌آن ، پس دنیای داستان نویس تازمانی که خواننده درتحرکی برای‌عروج ازآن‌آنرا کشف‌نکند فاقد عمق خواهد بود .

بارها این نکته راگفته‌اند: موضوع مورد بحث، درداستان، براثر طول و کثرت توصیفاتی که ازآن‌می کنندجسمیت وموجودیت نمی‌یابد، بلکه به سبب پیچیدگی وتعدد روابطی که بااشخاص مختلف داستان‌دارد به عمق هستی می‌رسد ؛ وآن‌گاه واقعی‌تر می‌نماید که به دفعات بیشتری آنرا لمس کنند، بچرخانند، بردارند، بگذارند وخلاصه اشخاص داستان

۱ــ مصور، به‌تشدید وکسر«واو» ، درترجمهٔ Imageant .

ازحد آن برگذرند وبسوی هدف‌های خاص‌خود فرا روند. همچنین‌است جهان مخلوق داستان ؛ یعنی مجموعهٔ‌اشیاء و آدمیان : برای اینکه به حداکثر ثقل‌خود برسدباید «آفرینش آشکارگر» (که ازطریق‌آن‌خواننده جهان داستان‌را کشف می‌کند) نیز درحین عمل، التزام مخیل[1] باشد. به عبارت دیگر : هرچه علاقهٔ خواننده به‌تغییروتبدیل‌جهان مخلوق داستان بیشترباشدآن جهان زنده‌ترمی‌شود .

اشتباه رئالیسم‌دراین‌بوده که می‌پنداشته است که‌واقعیت‌درمشاهده آشکارمی‌شودودرنتیجه می‌توان توصیف‌بیطرفانه‌ای‌از آن کرد. وچگونه چنین چیزی ممکن است ، جائی که حتی ادراك محسوسات باطرفداری صورت می‌گیرد، جائی که‌نامیدن،به خودی خود،تغییردادن شیئی‌است؟ وچگونه نویسنده که می‌خواهد نسبت به جهان «اصل» باشد ممکن است بخواهدکه‌نسبت به بیدادهای محتوی‌درجهان نیزاصل باشد ؟وبااینحال، بایدکه چنین باشد ،لیکن اگرمی‌پذیردکه آفرینشگربیدادها شود درهمان تحرکی است که ازحد این بیدادها برمی‌گذردوبسوی الغاء وامحاءآنها می‌رود .

و اما من خواننده ، اگردنیائی بیدادگر بیافرینم و آنرا درهستی نگه‌دارم ، نمی‌توانم کاری‌کنم که مسئول آن نشوم . وهمهٔ هنرنویسنده دراینست که مرا وادارد تاآنچه را که او آشکار می‌کند من خلق کنم وبنابراین حیثیت خود را درگروآن بگذارم .ما دوتنه بارمسئولیت‌جهان را به دوش می‌کشیم. واینجاست که چون‌این‌جهان متکی به‌تلاش‌مشترك آزادی‌های دوگانهٔ‌ماست وچون‌نویسنده کوشیده‌است تاباواسطهٔ من آنرا جزئی از اجزاء هیئت بشری کند باید که‌آن جهان حقیقتاً درخود تجلی نماید ، درژرف‌ترین ضمیرهٔ خود، وچنان تجلی‌نماید که‌گوئی آزادی‌ای

[1] Imaginaire

که غایتش آزادی بشری است از سراسر آن عبور کرده و آنرا استوار داشته است ؛ و اگر آن جهان حقیقتاً چنان مدینهٔ غایاتی نباشد که باید باشد ، باری باید که منزلی در سر راه آن باشد و ، سخن کوتاه ، باید که تحول و صیرورت[۱] باشد و باید که همیشه آنرا چنان در نظر بگیرند و عرضه کنند که نه همچون تودهٔ خرد کننده‌ای باشد که بردوش ما سنگینی کند ، بلکه از دیدگاه بر گذشتن از آن و فرارفتن بسوی مدینهٔ غایات نگریسته شود ؛ باید که اثر ادبی صورتی از بخشش و کرم برخود 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 پیش اندیشیده شده باشد و راستی هم که با احساسات خوب نمی‌توان کتاب‌های خوب نوشت[۲]. اما باید که این بخشش تار و پود کتاب را تشکیل دهد ، گلی باشد که اشخاص و اشیاء از آن سرشته‌اند. مضمون کتاب هرچه باشد، باید که نوعی نرمی و سبکی ذاتی از سراسر کتاب به‌چشم بخورد و خاطرنشان کند که اثر ادبی هرگز معلوم از پیش بودهٔ طبیعی نیست ، بلکه توقع است و دهش است. و اگر این جهان را با بیدادهایش به‌من خواننده می‌دهند برای آن نیست که من با سردی و بی‌غمی آنها را تماشا کنم ، بلکه برای آنست که با خشم خودم در آنها جان بدمم و پرده از روی آنها بردارم و آنها را با سرشتِ بیدادهایشان بیافرینم، یعنی با سرشت «مظالمی که باید از میان برداشته شود» .

۱ـ Devenir (= Becoming در انگلیسی) یعنی «شدن ، حدوث ، کون ، صیرورت».

۲ـ اشاره به گفتهٔ معروف آندره ژید : «همیشه با احساسات نیک است که ادبیات بد را به‌وجود می‌آورند.» این مطلب در فصل آینده نیز مورد بحث قرار خواهد گرفت.

بدینگونه،دنیای نویسنده درتمامی ژرفایش رخ نمی نماید مگربا کوشش‌وستایش وخشم‌خواننده. وعشق بخشنده همان‌سوگند نگه‌داشتن است وخشم بخشنده همان‌سوگند تغییردادن است‌وستایش بخشنده‌همان سوگندتقلید کردن است. بااینکه حساب‌ادبیات ازحساب اخلاق‌کاملاجدا است، درپشت تنجیز زیبائی می‌توان تنجیز اخلاق را تمیزداد .

زیراحال که‌نویسنده، به صرف زحمتی که برای‌نوشتن‌می کشد، آزادی خوانندگانش را به‌رسمیت می‌شناسد و حال که خواننده،به صرف گشودن کتاب ، آزادی نویسنده را به‌رسمیت می‌شناسد ، اثرهنری از هرسو که نگریسته شود عمل اعتماد برآزادی آدمیان است . و حال که خوانندگان ، مانند نویسنده ، این آزادی را فقط از آنرو به‌رسمیت می‌شناسند تاازآن متوقع شوند که آشکارگردد، پس اثرهنری‌رامی‌توان اینگونه تعریف کرد : ارائهٔ مخیّل جهان از حیث آنکه خواهان آزادی بشری است.

ازاینجا می‌توان‌نخست‌نتیجه‌گرفت که«ادبیات سیاه»وجودندارد، زیرا جهان هرچقدر هم که‌بارنگ‌های‌تیره مصور شود بدان‌منظورمصور می‌شود که مردمانی آزاد در برابر آن ، آزادی خود را احساس کنند . براین وجه می‌توان گفت که‌فقط‌داستان خوب هست وداستان‌بد.وداستان بد داستانی است که غرضش خوش آمد خوانندگان است با نوازش احساسات آنان، وحال آنکه داستان خوب طلب وتوقع است واعتماد واعتقاد است .

اما خصوصاً یگانه جنبه‌ای که نویسنده ازآن‌می‌تواند جهان رابه این آزادی‌ها عرضه کند- آزادی‌هائی که می‌خواهد باهمدیگر دمساز و موافق سازد - همان جنبه از جهانی است که همواره هرچه بیشتر باید به‌آزادی آغشته شود . پذیرفتنی نیست که این طغیان بخشش ،که

نویسنده موجب می‌شود، برای آن به‌کاررود تا بربیدادی صحه‌گذارد و خواننده بااستفاده‌از آزادی‌اش کتابی بخواندکه اسارت انسان رابه‌دست انسان مجاز می‌دارد یامی‌پذیرد یاهمینقدرمی‌پرهیزد ازاینکه آنرامحکوم شمارد.

می‌توان‌تصور کرد که‌داستان‌خوبی به‌قلم‌فلان‌نویسندهٔ‌سیاه‌امریکائی نوشته شود که حتی‌نفرت‌ازسفید پوستان درسرتاسر آن پخش باشد، زیرا که‌ازخلال‌این نفرت، درحقیقت، آزادی همنژادانش را مطالبه می کند. وچون مرافرامی‌خواند تاوضع بخشش برخودبگیرم‌پس من‌درآن‌لحظه که خودم راهمچون‌آزادی محض احساس می کنم نمی‌توانم‌تاب‌بیاورم که خویشتن را بانژاد ستمکاران برابربینم ویکی بدانم. بنابراین برضد نژاد سفید وبرضد خودم (به‌اعتبار آنکه من هم از آن نژادم) از جمیع آزادی‌ها می‌طلبم که به‌استیفای حق‌رهائی سیاهان برخیزند. اماهیچکس نمی‌تواند حتی یك دم فرض کندکه بتوان داستان خوبی در مدح ضد یهودان نوشت.

از این آخرین نکته، جمعی متأثر و متعجب شده‌اند . می‌خواهم که برای‌من، فقط ازیك داستان خوب نام ببرندکه‌قصد مصرحش‌خدمت به‌ظلم‌باشد، ازیك‌داستان‌خوب‌که برضدیهودیان، برضدسیاهان، برضد کارگران، برضدملل‌استعمارزده نوشته‌شده‌باشد. خواهید گفت: «اگر تاکنون ننوشته‌اند دلیلی نیست‌که روزی ننویسند .» پس خود اقرار می‌کنیدکه شمائیدکه اندیشهٔ انتزاعی می‌پرورید . شما ونه‌من‌،زیرا به‌نام استنباط انتزاعی خودتان از هنراست‌که امکان چنین امری راکه هرگز رخ نداده است مسلم می‌دانید وحال آنکه من به‌همین بس می‌کنم تا برای امری بازشناخته، توضیحی ارائه دهم .

زیرا در آن لحظه که من احساس می‌کنم که آزادی‌ام بطور تفکیك ناپذیری وابسته به‌آزادی همهٔ مردمان دیگراست نمی‌توان از من توقع

داشت که آن آزادی را برای صحه بربردگی برخی از آنان به‌کار برم.

بنابراین، چه محقق باشد چه هجاگر چه فکاهی نویس چه‌داستان پرداز، خواه‌دربارهٔشهوات انفرادی‌سخن بگوید وخواه برشیوهٔحکومت اجتماعی بتازد، نویسنده، آن مرد آزاد که خطابش به‌مردان آزاد است، یك موضوع برای گفتن بیش ندارد: آزادی.

در این صورت هر کوششی که برای انقیاد خوانندگانش به‌عمل آورد خطری است که‌متوجه‌هنرش کرده است. درمورد آهنگر، «فاشیسم» فقط می‌تواند درزندگی شخصی‌اش نفوذ کند ونه‌لزوماً درحرفه‌اش. اما درمورد نویسنده، می‌تواند هم براین و هم برآن دست یازد، و خاصه برحرفه‌اش بیش اززندگی‌اش.

نویسندگانی را دیده‌ام که پیش از جنگ بادل و جان فاشیسم را می‌طلبیدند وهمان‌دم که «نازیان» آنان‌را غرق‌افتخار کردند دچاربیحاصلی شدند وچشمهٔ ذهنشان بکلی خشکید. نظرم‌بیشتر به‌**دریولاروشل**[1] است که برخطا رفت، اما درعقیده خود صادق بودواین را ثابت کرد. پذیرفته

۱ــ Drieu La Rochelle ــ پیردریولاروشل ــ شاعر و داستان نویس و محقق فرانسوی(۱۹۴۵ــ۱۸۹۳)، دارای‌اندیشه‌ای‌بلندوسبکی‌مردانه‌واحساسی شاعرانه وشیوه‌ای‌تندرو، حتی‌درعقایدسیاسی کورانه‌اش. درنخستین جنگ‌جهانی شرکت کرد که اثری‌عمیق درروح او گذاشت. پس‌ازجنگ به‌سوسیالیسم گرائید وسپس به‌سوسیالیسم استبدادی وازآن به‌ناسیونال سوسیالیسم ودرآخر به‌فاشیسم. درطی جنگ جهانی دوم، باآلمانیان همکاری کرد: مدیر مجلهٔ معروف N.R.F. (مجلهٔ جدید فرانسوی) شد ودرمدح فاشیسم وذم یهود مقالات بسیارنوشت. چند ماه پس از جنگ، به‌زندگی خود خاتمه داد، تاهم از محکومیت برهد وهم به شخصیتی که برای خودگزیده بود وفادار بماند. وانگهی ازمدتها پیش، اندیشهٔ خودکشی، آشکار ونهان، درآثارش موج می‌زد. باهمهٔ این احوال، بعضی‌اورا از بزرگترین نویسندگان معاصر فرانسه ومشخص‌ترین نمایندهٔ نسل سرگشته وافراطی میان دوجنگ می‌دانند.

بود که عهده‌دار مجلهٔ معلوم‌الحالی شود. درماههای نخست، هموطنانش را ملامت کرد، سرزنش کرد، مذمت کرد . هیچکس پاسخش را نداد ، زیرا که آزادی قلم نبود. رنجید ودل‌آزرده شد، از آنکه خوانندگانش را دیگرحس نمی‌کرد. قلمش را تیزتر کرد ومصرتر شد، اماهیچ نشانی نیامد تابراوثابت کند که سخنش رادریافته‌اند. هیچ نشانی از کین‌یاحتی ازخشم. هیچ‌هیچ. سردرگم شد ودستخوش آشفتگی روزافزون. شکایت دل پیش آلمانیان برد. مقالاتش عالی بود، زننده شد . زمانی رسید که دست برسر می‌کوفت : انعکاسی برنیامد ، جز ازمیان روزنامه نویسان مزدور که موردتحقیراوبودند. استعفا کرد، استعفایش‌را پس‌گرفت، باز سخن گفت، همچنان‌در بیابان‌فریاد کشید. سرانجام دم‌فروبست: خاموشی دیگران دهن بندی بردهانش زد. بردگی آنان را طلبیده بود، اما درمغز دیوانه‌اش لابد آنرا ارادی وهنوزآزادانه پنداشته بود. بردگی آمد.مرد ازآن شادشد وبه‌آهنگ بلند به‌خود تهنیت‌گفت . اما نویسنده نتوانست آنرا تاب بیاورد.درهمان زمان،دیگران که خوشبختانه دراکثریت‌بودند می‌فهمیدند که آزادی قلم مستلزم آزادی مدنی است .

کسی برای بردگان نمی‌نویسد . هنرنگارش همبستهٔ تنها شیوهٔ حکومتی است که درآن‌نگارش معنائی دارد، وآن دموکراسی‌اجتماعی است. چون یکی به‌خطرافتد دیگری‌هم درمعرض خطراست. وهمینقدر کافی نیست که باقلم‌ازآنهادفاع کنند. روزی‌می‌آید که‌قلم مجبوربه‌توقف می‌شود وآنگاه باید نویسنده اسلحه برگیرد.

بدینگونه، از هرراهی که بدین‌جا آمده باشید و مبلغ هر مرام و عقیده‌ای که باشید،ادبیات شما رابه‌میدان‌نبرد می‌افکند. نوشتن،به‌نوعی خواستن آزادی است.اگردست‌به‌کارآن‌بشوید، چه‌بخواهیدچه‌نخواهید، درگیروملتزم‌اید.

می‌پرسید: درگیر و ملتزم برای چه کار؟ برای دفاع از آزادی، جوابی است شتابزده. آیا باید، بسان روشنفکر بندا[1] پیش از خیانت، پاسدار ارزش‌های آرمانی و معنوی شد یا باید، با جبهه‌گرفتن در مبارزات سیاسی و اجتماعی، به‌حمایت از آزادی عینی و روزمره برخاست؟

این پرسش بسته به‌پرسش دیگری است، که به‌ظاهر بسیار ساده می‌نماید، اما هرگز از خود چنین پرسشی نمی‌کنند: «**برای که** می‌نویسیم؟»

۱ــ Benda ــ ژولین بندا ــ داستان نویس و محقق و هجاگر معاصر فرانسوی (۱۸۶۷ــ۱۹۵۶). در فصل آینده با تفصیل بیشتر از او و از عقایدش سخن خواهد رفت.

فصل سوم

نوشتن برای کیست ؟

در بادی نظر، برای جواب به‌این سؤال جای شك وتردیدنیست: نویسنده‌برای‌خوانندهٔ کلی، برای خوانندهٔ جهانی می‌نویسد؛وراستی‌هم، چنانکه دیدیم، تلاش وتوقع نویسنده اینست که قاعدتاً همهٔ افراد بشر را مخاطب قراردهد. اما شرح وتفصیلی که‌گذشت جنبهٔ آرمانی دارد : کمال مطلوبی‌است که کمتربدان‌می‌توان رسید.درحقیقت‌نویسنده‌می‌داند که برای کسانی سخن می‌گوید که آزادیشان درگل رفته و پنهان شده و دست نیافتنی است. وآزادی خود اونیز چندان پاك وبیغش نیست؛ باید آنرا صافی کند. واصلا برای این نیز می‌نویسد تاآنرا صافی کند . زود سخن‌گفتن دربارهٔ ارزش‌های جاوید، به‌نحوخطرناکی آسان است.زیرا که ارزش‌های جاوید، سخت بی‌گوشت وبی‌خون‌اند. خود آزادی هم اگراز دیدگاه جاودانگی نگریسته شود شاخه‌ای خشکیده می‌نماید.زیرا آزادی، همچون دریا، درتجدید دائم است .[1]

آزادی هیچ نیست مگرجنبشی که آدمی به‌مدد آن همواره بندی از بندهای خود را می‌گسلد ورهائی می‌یابد. آزادی معین ومعلوم‌وجود ندارد؛ باید درمقابله باشهوات، بانژاد، باطبقه ، باملت، آزادی خود را

۱ــ اشاره به‌یکی از ابیات معروف منظومهٔ «گورستان دریائی» اثرپل والری» (شاعرومحقق معاصرفرانسوی) درخطاب به‌دریا: «دریا، دریای‌همواره تجدید شونده» :

la mer, la mer toujours recommencée

یا با ترجمه‌ای دقیق‌تر : « دریا ، دریای همواره از نو آغاز شونده » .

مطالبه و تسخیر کرد و، با تسخیر آزادی خود، آزادی دیگران را هم. اما دراین‌مورد آنچه مهم است قیافهٔ متغیر ومخصوص به‌خودِ آن مانعی است که باید از پیش برداشت و مقاومتی که باید درهم شکست . همین خصوصیت‌است که درهروضع‌و کیفیتی،صورتی‌خاص‌به‌آزادی می‌دهد.

اگر نویسنده ، چنانکه مورد نظر «بندا»[1] است ، شیوهٔ «تکرار مکررات» را برگزیده است، در این صورت می‌تواند باعبارات بلند و زیادربارهٔ‌چنان‌آزادی‌جاویدی‌سخن‌بگوید که هم «ناسیونال‌سوسیالیسم» وهم‌کمونیسم‌استالینی و هم دموکراسی‌های سرمایه‌داری‌خواستار آنند. دراین حال،نویسنده به‌هیچکس‌زحمت نمی‌دهد،هیچکس‌طرف‌خطابش نیست: آنچه راکه می‌خواهد از پیش به‌او بخشیده‌اند . اما این خیالی است انتزاعی که هیچگاه صورت نمی‌بندد . نویسنده چه بخواهد چه نخواهد ، حتی اگربه‌تاج‌های افتخارات جاوید چشم طمع دوخته‌باشد، روی سخنش با معاصران است ، با هموطنانش ، با برادران هم نژاد یا هم‌طبقه‌اش .

در واقع، کمتربه‌این نکته التفات شده است که هراثرادبی‌وذوقی بالطبع تلمیحی[2] است، یعنی به«اشاره» اکتفامی کند. حتی‌اگرنویسنده برآن باشدکه‌کاملترین توصیف را از موضوع مورد بحث خود بکند ، بازهم نخواهد توانست «همه» را شرح بدهد ، بازهم چیزهای بیشتری

۱- **ژولین بندا** به‌مخالفت با **برگسون** و **هگل** و **مارکس** مدافع نوعی‌معنویت‌وروشنفکری‌است درورای تاریخ واشیاء. معنویت‌دا درتحول‌وتبدل نمی‌داند، بلکه‌روح جاویدوتغییر ناپذیری می‌داند مستقل ازجهان ماده. به‌عقیدهٔ او روشنفکر باید، بی‌توجه به‌مسائل تاریخی واجتماعی، از «ارزش‌های‌جاویده» و«معنویت‌کل» دفاع کند. **بندا** صاحب‌کتابی است به‌نام «خیانت روشنفکران» (Trahison des clercs منتشر به‌سال۱۹۲۷) که‌در کتاب حاضر مکرر به‌آن اشاره خواهد شد .

۲- Allusif

می‌داند که نمی‌گوید . زیرا که بنای زبان بر«حذف وقصر» است . اگر من بخواهم‌هم اطاقم‌را متوجه کنم که‌زنبوری ازپنجره به‌درون‌آمده‌است نیازی به خطابه‌ای طولانی نیست : «بپا !» یا «آهای!»ـ یك کلمه ، یك حرکت کافی است ـ همینقدر که زنبوررا ببیند منظور حاصل‌شده است. اگرفرضاً گفتگوهای روزانهٔ خانواده‌ای از فلان شهرستان فرانسه راروی صفحه‌ای ضبط کنند وسپس بدون شرح‌وتفسیر به‌گوش مابرسانندچیزی از آن میان دستگیرما نخواهد شد. چراکه از «زمینهٔ اجتماعی»[1] بحث بی‌اطلاعیم،یعنی‌ازخاطرات مشترك‌وادراکات مشترك، ازموقعیت‌خانواده واقداماتش، خلاصه ازدنیائی که‌هریك ازگویندگان می‌داند که‌بردیگری چگونه ظاهر می‌شود .

خواندن نیز برهمین وجه است : مردمانی از یك عصر واز یك جمع، که دروقایعی مشترك زیسته‌اند، که سؤالاتی مشترك ازهم می کنند یا از طرح چنین سؤالاتی طفره می‌روند ، اینان طعمی یکسان در دهان دارند ، شریك جرم یکدیگرند وجنایت‌هائی همانند در میان آنهاست . برای همین است که‌نباید همه چیزرانوشت: کلماتی «کلید مانند» هست.

اگرمن بخواهم‌تصرف‌فرانسه‌را به‌دست آلمانیان‌برای‌خوانندگان امریکائی‌شرح‌دهم، به‌تجزیه وتحلیل‌های‌فراوان ونیزبه‌احتیاط‌وملاحظه کاری بسیار نیازمندم : بیست صفحه باید هدر دهم تا پیش داوری‌ها ، تصدیق‌های بلاتصور، افسانه‌ها را ازمیان بردارم ؛ سپس باید قدم به‌قدم زیرپای‌خودرا محکم کنم، درتاریخ‌ایالات‌متحدامریکاتصاویروتشبیهات وتمثیلاتی بجویم تا فهم تاریخ مارا ممکن سازد ؛ باید پیوسته اختلاف

۱ــ Contexte ، که آنرا می‌توان «محیط اجتماعی» یا «متن اجتماعی» هم ترجمه کرد، مجموعهٔ کیفیات‌ومقتضیات‌وشرایطی است که فلان‌رویداد تاریخی یافلان امر اجتماعی را درمیان گرفته است .

میان بدبینی پیرانهٔ فرانسویان و خوشبینی کودکانهٔ امریکائیان را در مد نظرداشته باشم . ولی اگر من در بارهٔ همین موضوع برای خوانندگان فرانسوی بنویسم ، وضع «خودمانی» می‌شود ؛ مثلاکلماتی از این قبیل کافی است: «کنسرت موزیك نظامی آلمانی درآلاچیق باغ ملی»،وجان کلام‌گفته شده است: بهاری تلخوار،باغ ملی یکی ازشهرستانها،مردانی سرتراشیده‌که در شیپورها می‌دمند ، عابرانی چشم و گوش بریسته که به‌شتاب می‌گذرند، دوسه‌شنوندهٔ ترشرو درزیردرختان، این سازعاشقانهٔ بیهوده‌که برای فرانسه نواخته می‌شود ودرخلوت‌آسمان محومی‌گردد، شرمساری ودلهرهٔ ما، خشم‌ما، ونیز غرورما .

بنابراین خواننده‌ای‌که روی سخن‌من بااوست نه «میکرومگاس» است ونه «ساده دل»[1] ونه‌نیز آفریدگارعالم وآدم. از نادانی وبی‌خبری آن وحشی نیك سیرت، که باید همه چیزرا برمبنای اصول اخلاقی به‌او حالی‌کرد، خالی است. نه‌روح مجرد است و نه لوح ساده . و نه مانند فرشته یا پروردگار ازل وابد، صاحب علم اولین وآخرین. من نویسنده پاره‌ای از جلوه‌های جهان را براو آشکار می‌کنم . با استفاده از آنچه می‌داند، می‌کوشم تاآنچه راکه نمی‌داند به‌او بیاموزم. خواننده که‌میان نادانی مطلق ومعرفت‌کامل‌معلق است، صاحب اندوخته‌ایست‌ازمعلوماتی معین‌که هردم تغییرمی‌یابد، وهمین‌کافی است تا «درتاریخ بودن»[2] او را

۱ـ «میکرومگاس» و«ساده دل» نام دوقصه ازولتر نویسندهٔ فرانسوی. میکرومگاس مردی است‌کوه‌پیکرساکن ستارهٔ «شعرای یمانی»،که‌به‌گردکرات آسمانی سفرمی‌کندوآخرکارگذارش به‌کرهٔ‌زمین می‌افتد. ساده دل مردی است بدوی، یابه‌اصطلاح «وحشی»، که به‌گرد زمین سفر می‌کند وآخرکارگذارش به‌کشوری «متمدن» می‌افتد. (این هردوقصه به‌فارسی ترجمه شده است .)

۲ـ Historicité ـ این اصطلاح را، اگر از غرابت لفظ چشم بپوشیم ، باید «تاریخیت» ترجمه‌کرد. منظورآنست‌که بشرسرشتی ثابت وطبیعتی ازپیش ←

نشان دهد. درواقع، مفهوم خواننده مساوی بامفهوم استشعار آنی و آگاهی بیواسطه نیست، نشانه‌ای خالص از آزادی، بیرون از حیّز زمان و مکان نیست. خواننده برفراز تاریخ هم پرواز نمی‌کند، بلکه درجریان تاریخ درگیر است. نویسندگان نیز «درتاریخ»اند ؛ ودرست به‌همین‌سبب است که برخی از آنان آرزو دارند تا باجهش به‌ابدیت از تاریخ بگریزند.

میان این دوگروه که درجریان تاریخی مشترکی غوطه ورند وهر دوبه‌یکسان درساختن تاریخ شرکت دارند، ازراه کتاب ارتباطی تاریخی برقرار می‌شود. نوشتن وخواندن دوروی سکهٔ یك امر تاریخی است و آزادی‌ای که نویسنده‌مارا به‌آن دعوت می‌کند استشعاری خالص ومجرد به‌آزاد بودن نیست. این آزادی ، به‌معنای اصح کلمه ، **بودنی** نیست ، بلکه درهرموقعیت تاریخی *تسخیر کردنی* است ؛ هرکتابی رهائی‌عینی ملموسی را براساس «بیگانگی» مشخصی پیشنهاد می‌کند . از اینرو در بطن‌هر کتابی، رجوعی است ضمنی به‌نهادهای‌اجتماعی، به‌آداب‌وسنن، به‌پاره‌ای از صور ستمگری‌وخصومت، به‌فرزانگی ودیوانگی‌باب‌روز، به شهوت‌های پاینده ولجاج‌های گذرنده ، به‌خرافات و به‌فتوحات تازهٔ عقل‌سلیم ، به‌حتمیت‌ها وبه‌جاهلیت‌ها، به‌شیوه‌های خاص تعقل واستدلال (که علوم باب کرده‌اندومردم در هرزمینه‌ای به‌کار می‌بندند) ، به‌امیدها وبیم‌ها، به‌عادت‌های حساسیت وتخیل وحتی ادراك، وسرانجام به‌اخلاق ورسوم‌وارزش‌های مقبول ، وخلاصه‌به‌دنیائی که‌نویسنده‌وخواننده در آن مشترکند .

همین دنیای‌کاملا آشناست که نویسنده باآزادی خود به‌آن جان می‌دهد ودر آن‌نفوذ می‌کند. برمبنای‌همانست که‌خواننده‌باید رهائی‌عینی

← ساخته ندارد و به‌مقتضای «تاریخ» تغییر می‌یابد . (بعضی آنرا «کون تاریخی» ترجمه کرده‌اند، در مقابل «کون زمانی» یعنی Temporalité)

خود را به‌عمل درآورد. این دنیا «بیگانگی»است، موقعیت‌است، تاریخ است. همین دنیاست که من باید آنرا واپس بگیرم‌ومسئولیتش را متقبل شوم. همین دنیاست که‌من‌باید، هم برای خود وهم برای دیگران، آنرا دگرگون‌کنم یابه‌همین صورت نگه‌دارم .

زیراگرچه جنبهٔ آنی وبیواسطهٔ آزادی برنفی است، لیکن‌بدیهی است‌که مسئله عبارت از قدرت انتزاعی «نه»گفتن نیست ، بلکه عبارت است از نفی عینی ومشخصی که‌آنچه را ردمی‌کند به‌تمامی درخودنگه می‌دارد وسراپابه‌رنگ‌آن‌درمی‌آید.وچون‌آزادی‌های‌نویسنده وخواننده ازخلال چنان‌دنیائی‌یکدیگررا می‌جویندومتأثرمی‌کنند، اینراهم‌می‌توان گفت‌که همان انتخابی‌که نویسنده در مورد بعضی از جنبه‌های جهان به عمل می‌آوردخواننده‌اش راشخص می‌سازد ومتقابلا نویسنده‌باانتخاب خواننده‌اش موضوع اثرش را نیزتعیین می‌کند .

بدینگونه‌هراثرذوقی‌متضمن‌تصویریست‌ازخواننده‌ای که مخاطب آنست. من می‌توانم چهرهٔ«ناتانائل»[1] راازروی‌کتاب «مائده‌های‌زمینی» بسازم: «بیگانگی»ای‌که اورا به‌رهائی ازآن می‌خوانند عبارت است از خانواده، اموال غیرمنقولی‌که مالك است یا از راه وراثت مالك‌خواهد شد، طرح‌های‌سودجویانه،اصول‌اخلاق‌اکتسابی وقراردادی،خداپرستی

۱ــ Nathanaël ــ نام مریدی است فرضی‌که کتاب «مائده‌های زمینی» (اثرآندره ژید) خطاب به‌اونوشته شده است . این‌کتاب سراسرمبین نفرت از خانواده است ودعوت به‌رهائی از قید تعلق ، برمبنای آمادگی‌کامل وجود برای پذیرفتن تازگی‌های جهان، حق‌حرکت‌کردن درهمه چیز(به‌شرط‌داشتن «شورو شوق»)، قبول برتری حواس برتفکر، لذت زیستن و احساس زیستن ، طرد هرگونه انضباط اخلاقی‌وخانوادگی واجتماعی، جمله‌معروفی درآن‌هست که مثل شده است : «ای همه خانواده‌های جهان ، من از شما نفرت دارم .» («مائده‌های زمینی» چندبار به‌فارسی ترجمه و نشر شده است .)

تنگ مایه ؛ نیز می‌بینم که ناتانائل صاحب فرهنگ است ووقت فراغت دارد زیرا عین نایخردی است که‌بخواهیم «منالك»[۱] را به‌عنوان سرمشق زندگی به‌یك عمله یاکارگر بیکار یاسیاه امریکائی پیشنهاد کنیم؛ می‌دانم که وجود اودرمعرض‌هیچ خطری‌ازخارج نیست: نه‌گرسنگی،نه‌جنگ، نه‌ظلم طبقاتی یانژادی، تنها خطری که‌با آن مواجه‌است اینست که‌قربانی محیط خود شود ، پس سفید پوست ، آریائی ، ثروتمند است و وارث خانوادهٔ بزرگ بورژوازی که هنوز در دورانی بالنسبه استوار وآسوده به‌سرمی‌برد، دورانی که‌ایدئولوژی‌طبقهٔ مالك تازه روبه‌افول‌نهاده‌است: عیناًهمان«دانیل‌دوفوتنانن»[۲]ایست که‌چندی‌پس از آن‌روژه‌مارتن‌دوگار او را به‌عنوان ستایشگر پرشور آندره ژید به‌مامی‌شناساند .

مثال تازه‌تری بیاورم: داستان «خاموشی دریا[۳]»، که یکی‌ازاولین

۱ــ Ménalque ــ نام قهرمان کتاب «مائده‌های زمینی» (در واقع خود آندره ژید) وسرمشق ناتانائل .

۲ــ نام‌یکی ازقهرمانان‌رمان بزرگ«خانوادهٔ تیبو»(اثرروژه مارتن دوگار R. Martin du Gard ، نویسندهٔ معاصرفرانسوی وبرندهٔ جایزهٔ نوبل) که مجلدات آن از ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۰ نوشته ومنتشرشده است. دانیل‌دوفونتانن و دوستش «ژاك تیبو» شیفتهٔ «مائده‌های زمینی» اند و بعضی قطعات آنرا از برمی‌خوانند.

۳ــ «خاموشی دریا» (اثرورکور Vercors نویسندهٔ معاصرفرانسوی) درسال ۱۹۴۲، درزمان تصرف فرانسه به‌دست آلمانیان، مخفیانه منتشرشدودر میان قشرهای‌مختلف خوانندگان نفوذی‌فوق‌العاده‌کرد وتأثیرآن در کاردنهضت مقاومت از همهٔ اعلامیه‌ها وبیانیه‌ها برگذشت . داستان این‌کتاب‌کوچك بدین شرح است : درسال ۱۹۴۰، پس ازشکست وتسلیم فرانسه، پیرمردی فرانسوی ودختر برادرش‌که هردودریك‌جازندگی‌می‌کنند به‌دستور نیروی مهاجم‌ناچارند که یك افسرجوان آلمانی را، به‌نام «ورنر»، درخانهٔ خودسکونت دهند. ورنر هرشب پیش از خواب به‌اطاق میزبانان اجباری خود می‌آید و با آنان سخن می‌گوید.امامیزبانان، براثرقراری ضمنی، لجوجانه مهرسکوت برلب‌می‌زنند ←

همکاران نهضت مقاومت آنرا نوشته و منظور از آن درنظر ما واضح و آشکاراست ، درمجامع مهاجران فرانسوی نیویورك ولندن وحتی گاهی الجزیره بابرخورد خصمانه‌ای روبروشد تاجائی که حتی نویسنده‌اش‌را به‌همکاری بادشمن متهم کردند. زیرا که «ورکور» آن خوانندگان رادر نظرنگرفته بود. برعکس درمنطقهٔ تصرفی، هیچکس درمقاصد نویسنده وتأثیر نوشته‌اش شك نکرد : زیرا که برای مانوشته شده بود. درواقع، من گمان‌نمی کنم‌بتوان به‌استناد آنکه‌قهرمان آلمانی این کتاب‌حقیقی‌است‌و پیرمردفرانسوی‌ودختر فرانسوی آن‌نیزحقیقی‌اند ازنویسنده‌اش‌دفاع کرد. **کوئستلر**[1] دراین باره‌شرح جالبی نوشته وثابت کرده است که‌خاموشی این‌دوفرانسوی‌ازنظرروانی‌حقیقی‌نمی‌نماید؛حتی اثری ازاشتباه تاریخی درآن می‌توان یافت : این خاموشی یادآور سکوت سرسختانهٔ دهقانان آفریدهٔ **موپاسان** در جنگی دیگروتصرفی دیگراست[2]؛ تصرفی دیگر با

←

وبه‌هیچیك از دعوت‌ها، تمناها، نگاهها، حتی التماس‌های او پاسخ نمی‌دهند . ودرنزکه هیتلری نیست مبشرومبلغ دعوتی است: اتحاد معنوی فرانسه وآلمان، وگمان می کندکه این عقدنکاح حتی‌درهمان زمان تصرف فرانسه صورت پذیر است زیراکه‌خیروصلاح هردوکشور درهمین‌است. رفته رفته میان افسرآلمانی ودختر فرانسوی‌عشقی‌پنهان‌وخاموش به‌وجود می‌آید، امابه‌سرانجامی‌نمی‌رسد، چون ودرنز درآخرکار می‌فهمدکه آلمان هیتلری ازفرانسه فقط اطاعت‌وانقیاد می‌خواهد. افسرآلمانی درپایان سخنان‌طولانی‌وبیهودهٔ‌خود، نومیدبه‌جبههٔ‌جنگ روسیه می‌رود، یعنی‌بسوی‌مرگ‌محتوم. (این‌کتاب به‌فارسی ترجمه‌شده است.)

۱ــ Koestler ــ آرتورکوئستلر ــ نویسندهٔ‌معاصر ،اهل مجارستان(متولد ۱۹۰۵) وتبعهٔ‌انگلستان،صاحب‌کتاب‌های«ظلمت نیمروز» (یا«صفر و بینهایت»)، «اسپارتاکوس» وجزاینها.

۲ــ اشاره به‌جنگ فرانسه وپروس درسال ۱۸۷۰ که درطی آن فرانسه شکست خورد وسرزمینش به‌تصرف آلمان‌درآمد. **موپاسان** این واقعه راموضوع بسیاری از داستانهای کوتاه خود قرارداده است .

امیدهائی دیگر، بیم‌هائی دیگر، رسومی دیگر. اما تصویری که نویسنده از افسر آلمانی می‌سازد البته بی‌روح نیست، منتهی چنانکه خود به‌خود پیداست ورکور که آن زمان از هرگونه تماسی با قشون مهاجم امتناع می‌ورزید آنرا، باترکیب عناصر احتمالی چنین شخصیتی، ازروی خیال ساخته است. بنابراین به‌حکم حقیقت نیست که تصویرهای ساختهٔ این کتاب را باید از تصویرهائی که تبلیغات انگلیس و امریکا همه روزه می‌ساخت برتر دانست. بل به‌حکم این مطلب که در نظر فرانسویان ساکن فرانسه رمان ورکور درسال ۱۹۴۱ ازهمهٔ اقدامات دیگر کاری[۱] تر بود.

هنگامی که میان شما ودشمن سدی از آتش فاصله باشدشما ناچار باید او را یکجا و یکباره به‌صورت شرمجسم به‌شمار آورید، زیرا که هرجنگی مانویتی‌است: تقسیم جهان است به‌دواردوی خیروشر، نور و ظلمت. بنابراین، درك این نکته آسان‌است که روزنامه‌های انگلیسی وقت خود را برای تمیزدوغ از دوشاب در سپاهیان آلمان به‌هدر ندهند. اما بالعکس، ملت‌های مغلوب که خاکشان درتصرف است وباقوم غالب‌در آمیخته‌اند رفته رفته به حضور دشمن خو می‌گیرند و براثر تبلیغات زیرکانه، اورا از زمرهٔ 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 علاقهٔ سارتر و یکی ازکلیدهای فلسفهٔ او. فصل ممیزمیان acte و geste (در قاموس سارتر) درواقع همین‌است: گرچه هردو «عمل» است، لیکن اولی عملی است که به‌نتیجهٔ «مؤثر» می‌رسد و دومی از صورت «حرکت» یا «نیت» خارج نمی‌شود. بنابراین برمبنای «مؤثربودن» عمل است که می‌توانیم‌درباره آن داوری کنیم.

از همان اواخرسال ۱۹۴۲، «خاموشی دریا» تأثیر «کاری» خود را ازدست داد: زیراکه دوباره جنگ در خاك فرانسه درگرفته بود. از یك سو: تبلیغات مخفی، خرابکاری‌ها، انفجار قطارها، انهدام راههای آهن، قتل افراد دشمن؛ ازدیگرسو: اعلام حکومت نظامی، منع‌عبورو مرور درشب، تبعیدها،حبس‌ها، شکنجه‌ها، اعدام‌گروگان‌ها.سدی‌ناپیدا از آتش دوباره آلمانیان را از فرانسویان جدا می‌کرد. ما اینرا دیگر نمی‌خواستیم بدانیم که آیا آلمانیانی که چشم‌ها وناخن‌های یاران ما را می‌کندند شریك جرم مسلك نازی بودند یا قربانی آن. دیگر در برابر آنان خاموشی مغرورانه بس نبود. وانگهی آلمانیان هم این خاموشی را تحمل نمی‌کردند. دراین مرحله از جنگ، می‌بایست یا با آنان‌بودیا بر آنان. درمیان بمباران‌ها وکشتارها، در میان دهکده‌های آتش زده و مردم‌تبعیدشده،رمان‌ورکور حکم‌قصه‌ای‌عاشقانه‌راداشت؛خوانندگانش را ازدست داده بود.

خوانندگانش مردم سال ۴۱ بودند: مردمی شرم زده از شکست، اما شگفت‌زده‌ازادب‌اکتسابی‌ومصلحتی قوم‌فاتح، مردمی‌صمیمانه‌مشتاق صلح، متوحش ازشبح «بلشویسم»، متحیراز خطابه‌های پتن[1]. به‌چنین مردمی معرفی آلمانیان به‌عنوان جانورانی خون‌آشام‌کاری بیهوده بود. برعکس، درآن زمان می‌بایست بانظرآنان توافق کردکه‌آلمانیان‌ممکن است مؤدب‌وحتی دوست‌داشتنی باشندوچون فرانسویان‌باشگفتی کشف

۱ـ Pétain ـ مارشال فرانسه ـ پس از شکست فرانسه از آلمان و عقد پیمان متارکه وتقسیم خاك فرانسه به‌دومنطقهٔ متصرف ومستقل، حکومت فرانسهٔ مستقل را ،که مرکزش در «ویشی» بود ، به‌دست گرفت و به‌بهانهٔ «مصلحت» ، همزیستی وهمکاری باآلمان‌راتبلیغ کرد. پس ازآزادی فرانسه،درسال۱۹۴۵ محکوم به‌اعدام شد،اما به‌سبب کبرسن وخدمات گذشته اعدامش به‌حبس‌ابدمبدل گردید (۱۹۵۱-۱۸۵۶) .

کرده بودند که اغلب آلمانیان «آدم‌هائی مثل‌ما» هستند، می‌بایست‌نشان داده شود که، حتی دراین‌صورت، برادری وهمکاری باآنان محال است وسربازان بیگانه هرچه دوست داشتنی‌تربنمایند به‌همان نسبت‌بدبخت‌تر وناتوان‌ترند، وباید باحکومت واندیشهٔ شوم جنگید حتی اگرمردمی که این حکومت واندیشه را برای ماآورده‌اند به‌نظرما بدننمایند. وخلاصه چون درآن‌زمان روی سخن باجمعی‌غیرفعال بود، چون‌تعدادسازمانهای مهم مقاومت هنوزاندك بود وآن تعداد موجود برای پذیرفتن‌عضوجدید احتیاط بسیاربه‌خرج‌می‌داد، تنهاشکل‌مبارزه که‌می‌شد ازمردم‌توقع‌داشت سکوت بود، تحقیربود، اطاعتی‌اجباری‌بودکه نمودار اجبارخودباشد.

بدینگونه، رمان ورکور خوانندگانش را «تعریف» می کند وبا تعریف آنان از خود نیزتعریفی به‌دست می‌دهد: می‌خواهد درذهن‌مردم بورژوای فرانسهٔ سال ۱۹۴۱ آثارونتایج ملاقات «مونتوار»[۱] رابکوبد. یك سال‌ونیم پس‌ازشکست فرانسه، این کتاب زنده وحاد و«کاری»بود؛ نیم‌قرن‌بعد،دیگر کسی‌را به‌شور وهیجان‌نخواهدآورد. مردمی کم اطلاع از حوادث این زمان بازهم آنرا خواهند خواند، اما به‌عنوان قصه‌ای دلپذیروانذکی بیمزه ازجنگ ۱۹۳۹. گویاموزهنگامی که تازه ازدرخت چیده شده باشد مزهٔ بهتری دارد: اثرذوقی نیز باید فی‌المجلس مصرف شود.

* * *

ممکن است هر کوششی که‌هدف آن تبیین اثرادبی برمبنای‌توجه

---

۱ – Montoire یکی از شهرهای فرانسه‌درساحل رود «لوار» که «هیتلر» و«پتن» در تاریخ ۲۴اکتبر ۱۹۴۰ درآنجا یکدیگر را ملاقات کردند وقرار همکاری گذاشتند.

به‌خوانندهٔ مخاطب اثر باشد به‌اتهام موشکافی بیهوده و «بیراهه روی» مورد عیبجوئی قرارگیرد. مگرساده‌تر ومستقیم‌تر ومتقن‌تر آن نیست که عامل‌تعیین کننده‌را وضع خود نویسنده بدانیم؟ وآیا درست‌تر نیست که به‌پیروی از تن[۱] به‌اصل «محیط» قانع شویم ؟

جواب من اینست که تبیین‌اثرادبی‌ازطریق محیط راستی‌هم‌توسل به عاملی است تعیین کننده و جبری ، به معنای آنکه نویسنده را محیط تولیدمی کند. به‌همین‌سبب‌است که‌من‌بدان‌معتقدنیستم. بالعکس، نویسنده را مردم طلب می کنند ، یعنی آزادی او را مورد سؤال قرار می‌دهند . کارمحیط «فشاری‌ازپشت» است(نظیرکارسرخ رگ باخون) . برعکس، کار گروه خوانندگان نوعی « انتظار » است ، فضائی تهی است که باید پرشود ، نوعی «مکندگی» است به معنای‌مجازی وحقیقی کلمه . سخن کوتاه ،این دیگری است .ومن ازطرد تبیین اثرادبی‌برمبنای «موقعیت»

---

۱ ـ Taine ـ هیپولیت‌تن ـ مورخ و فیلسوف و منتقد فرانسوی در قرن نوزدهم(۱۸۹۳ـ ۱۸۲۸) . تن عقیده داشت‌که وقایع تاریخی وآثار ادبی را می‌توان بوسیلهٔ سه عامل «نژاد» و«محیط» و«زمان» تبیین کرد. وعلی‌الخصوص «محیط»،زیرا به‌نظروی‌همانگونه که‌آب‌وهواوخاك هرمنطقه‌ای جنس‌دستئی‌های آن منطقه را تعیین می کند ، محیط پرورش هنرمند نیز نوع هنر او را مشخص می‌سازد . این معنی را درکتاب « فلسفهٔ هنر » درجمله‌ای خلاصه کرده است: « محصول روح آدمی مانند محصول طبیعت زنده فقط از طریق محیط توجیه و تبیین می‌شود.» پس‌برای شناخت‌نویسنده نباید به‌توصیف‌وتشریح آثاراوپرداخت، بلکه بایدآن نیروی پنهانی راکه زائیدهٔ مقتضیات نژاد و محیط و زمان اوست آشکارکرد: «چون این‌نیروی‌اصلی به‌دست‌آیدآنگاه سراسروجود هنرمندچون گلی‌درزیرنگاه منتقد خواهد شکفت ». بایددرنظرداشت‌که منتقدان به‌اصطلاح « مارکسیست » ـ که وجود هنرمند و اثار اورا فقط وابستهٔ محیط اجتماعی او می‌دانند ـ درحقیقت تااین زمان، دانسته یا ندانسته،عملا دنباله‌رو تن بوده‌اند وکاری بیش‌ازاو انجام نداده‌اند.

PersianPDF.com

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. اتیامبل[۲] در مقاله‌ای سرشار از ذوق اما اندکی سطحی (مقالهٔ «خوشا به حال نویسندگانی که درراه هدفی می‌میرند»، روزنامهٔ Combat، ۲۴ ژانویهٔ ۱۹۴۷) می‌نویسد:

«من داشتم در لغتنامهٔ کوچک خود تجدید نظر می‌کردم که ناگهان برحسب تصادف نگاهم به‌این سه‌سطر از نوشتهٔ ژان‌پل سارتر افتاد: «به‌عقیدهٔ ما، در واقع، نویسنده نه وستال[۳] است، نه آریل[۴]. نویسنده هرچه بکند و به‌هرجا روبیاورد، دست اندرکار 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 کلیهٔ موقعیت‌های بشری از نظر اقتصادی، اجتماعی، روانی، سیاسی وغیره.

۲– Etiamble ـ محقق معاصر فرانسوی واستاد ادبیات تطبیقی دردانشگاه «سوربن».

۳– Vestale نام چند زن معدود نگهبان آتش مقدس در معبد «وستا» واقع در «رم» که در خردسالی از میان خانواده‌هائی خاص انتخاب می‌شدند و مجبور به‌زهد و پرهیزی خشک وکارهای سخت وشدید بودند وچه بسا که به‌سبب قصور در اجرای وظیفه محکوم می‌شدند که زنده به‌گور شوند.

۴– Ariel اصل عبری این کلمه به‌معنای «فرشتهٔ طرفداراهریمن» است. درکتاب «بهشت گمشده» اثر «میلتون»، آریل نام فرشته‌ای عاصی است.

۵– اشاره به‌سرمقالهٔ معروف سارتر (درشمارهٔ اول مجلهٔ «دوران‌جدید») باعنوان «آشنائی بادوران‌جدید». این‌مقاله که درواقع مقدمه‌ای است بر«ادبیات چیست» سابقاً توسط مصطفی رحیمی به‌فارسی ترجمه ودرکتاب «هنرمند وزمان او» (تهران، ۱۳۴۵) آورده شده است.

۶– Etre dans le bain یعنی تقریباً «دستش توی حنا بودن» یا «توی‌هچل افتادن».

بلز پاسکال[1] است که می‌گوید : « مادر کشتی سواریم[2]». اما فی‌الحال دیدم که التزام سخت بی‌ارزش می‌شود و ناگهان تاعادی‌ترین امور، تاحدرابطهٔ ارباب وبرده، تاحد «محکومیت بشری» . تنزل می‌یابد. »

من‌هم حرف دیگری نمی‌زنم. منتهی **اتیامبل** «گیج‌بازی» درمیآورد. اگر گفته شود که همهٔ 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 می کنند .مفهوم این‌عبارت لزوماً این نیست که مردم می کوشند تا به دنیای دروغ یا به دنیای مخدر یا به زندگانی خیالی بگریزند. همینقدر کافی است که چشم بینش خود رابندند. معلول را بدون علت درنظر بگیرند (یا بالعکس) ، مسئولیت هدف را متقبل شوند ولی وسائل رابه سکوت برگذار کنند ،همبستگی باهمنوعان خود را نپذیرند ،به دامن ارزش‌های مقبول ومرسوم بیفتند وگریبان‌خود را ازچنگ تردید ودلهره وارهانند، با سنجش زندگی در ترازوی مرگ ارزش آنرا نفی کنند و درعین حال با توسل به ابتذالات زندگی روزمره وحشت مرگ‌رابه‌روی‌خود نیاورند ،اگرازطبقات ستمگرندخودرا راضی سازند که با داشتن‌علو احساسات می‌توان از طبقهٔ خود کناره‌گرفت‌واگر از طبقات‌ستمکش‌اند همدستی خود را با ستمگران از خود پنهان دارند بااین عنوان که‌اگر کسی ذوق‌داشته باشد که‌برای دل خودزندگی کند در رنجیر هم می‌تواند آزاد باشد . نویسندگان مانند سایر مردم می‌توانند به همهٔ این وسایل متشبث شوند .نویسندگانی هستند وبیشتر آنان‌ازاین

---

۱ – Pascal ـ ریاضی‌دان وفیلسوف ونویسندهٔ فرانسوی درقرن هفدهم .

۲ – Etre embarqué مجازاً یعنی «دست‌درکار بودن»، یا «دست به کاری زدن».

جمله‌اند ـ که برای خواننده‌ای که می‌خواهد فارغ و آسوده بیارامد زرادخانه‌ای از نیرنگ تهیه می‌کنند .

حرف من اینست که نویسنده هنگامی ملتزم است که می‌کوشد تا ازدرگیری والتزام ، روشن‌ترین و کامل‌ترین آگاهی را حاصل کند، یعنی هنگامی که هم برای خود و هم برای دیگران التزام را از مرحلهٔ خودـ بخودی بیواسطه به مرحلهٔ «تفکر انعکاسی[1]» برساند . نویسنده بهترین واسطه است و التزام او واسطه شدن است . منتهی درست است که باید براساس وضع نویسنده از کاراوحساب خواست ، امااین‌نکته‌را نیزباید درنظرداشت که وضع اوفقط وضع فردی عادی نیست بلکه وضع‌فردی نویسنده هم هست. اوشاید یهودی‌باشد واهل‌چکسلواکی‌وازخانواده‌ای روستائی ، اما به هر حال نویسنده‌ای است که یهودی است و از مردم چکسلواکی وازتبار روستائی .

هنگامی که من درمقالهٔ دیگری کوشیدم تا موقعیت یهودراتعریف کنم جز این نیافتم که: «یهودی آدمی است که دیگر آدمیان او را بعنوان یهودی می‌شناسند ومجبوراست که‌براساس موقعیتی که دیگران برای او به وجودآورده‌اند ماهیت خود را انتخاب کند» . زیرا صفاتی هست که منحصراً بر اثرفتوای دیگران در ما ایجاد می‌شود . در مورد نویسنده ،

۱ـ معنای «تفکرانعکاسی» را (که درترجمهٔ Le réfléchi به‌کاربرده‌ایم) شاید بتوان از روی این گفتهٔ تیلار دوشاردن (Teilhard de Chardin - دیرین شناس وفیلسوف معاصر فرانسوی) روشن‌کرد : ارسطو می‌گفت انسان حیوانی است عاقل. ماامروز می‌توانیم سخن اورا اینگونه تصریح کنیم که انسان حیوانی است دارای تفکرانعکاسی (un animal réfléchi). یعنی انسان‌نه‌تنها موجودی است که «می‌داند» بلکه موجودی است که «می‌داندکه می‌داند». (نقل ازکتاب «ظهور انسان» .) بنابراین تفکر انعکاسی نه‌تنها «ادراك» است بلکه «ادراك مرکب» (Aperception) است ، یعنی «ادراك وشعور به‌ادراك» .(نیز رجوع شود به لغتنامهٔ آخر کتاب ذیل کلمهٔ «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 اورا به‌عنوان نویسنده می‌شناسند، یعنی کسی که باید نوعی از تقاضاهای آنها را برآورد و آنها خواهی نخواهی نوعی سمت اجتماعی به‌او می‌دهند . هرعملی که بخواهد دراین سمت انجام دهد ، ازهرگونه که باشد ، باید آنرا بر اساس شناختی که دیگران ازوی دارند انجام‌دهد .ممکن است بخواهد شخصیتی را که در جامعه‌ای مفروض به‌اهل‌قلم نسبت‌می‌دهند دگرگون‌سازد، امابرای‌دگرگون ساختن آن باید نخست خود درقالب آن فرو رود .

بنابراین ، خوانندگان باآداب ورسوم خود ، با جهان‌بینی‌خود ، با برداشت خوداز جامعه و از ادبیات دربطن جامعه ، به میدان می‌آیند ونویسنده را درمیان می‌گیرند ، او را محاصره می‌کنند و خواست‌های علنی یا پنهانی آنان، سرباززدن‌ها وگریختن‌های آنان مصالحی است که براساس آن می‌توان اثری را به وجود آورد .

وضع نویسندهٔ‌بزرگ‌سیاهپوست ریچارد رایت‌را درنظر بگیریم. اگر تنها وضع «انسانی» او را مورد نظر قراردهیم ، یعنی وضع مردی «زنگی» ازجنوب ایالات متحد که به شمال مهاجرت کرده است ، فوراً درك خواهیم کرد که چرا او نمی‌تواند چیزبنویسد مگر دربارهٔ سیاهان‌یا دربارهٔ سفیدپوستان «آنچنانکه‌درچشم‌سیاهان‌دیده‌می‌شوند» . آیامی‌توان لحظه‌ای‌تصور کرد که‌وقتی‌نود درصدسیاهان‌جنوب‌امریکاعملاازحق‌رأی محروم‌اند ریچارد رایت‌بپذیرد که زندگی‌اش‌راصرف‌تفکروتأمل‌دربارهٔ «حقیقت» و «زیبائی» و «نیکی جاودان» کند ؟ واگر کسی دراینجاسخن

از «خیانت روشنفکر»[۱] به‌میان آورد، جواب من اینست که درمیان ستمکشان، روشنفکر وجود ندارد. روشنفکران اجباراً طفیلی طبقه‌ها یا نژادهای ستمگرند. پس اگر سیاهپوستی امریکائی قریحهٔ نویسندگی درخود یافت، ضمناً موضوع نوشتهٔ خود را هم یافته است: او کسی است که سفیدپوستان را از بیرون می‌بیند و فرهنگ سفید پوستان را از بیرون در وجود خود تحلیل می‌برد و هر کتاب او نشان دهندهٔ «بیگانگی» نژاد سیاه در بطن جامعهٔ امریکائی خواهد بود. این کار به‌شیوهٔ رئالیست‌ها بیطرفانه وازدید 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 ازاین بررسی مشخص نمی‌شود: چنین کسی ممکن است نویسنده‌ای مهاجر باشد، یا سازندهٔ آهنگهای «بلوز[۲]» یا ارمیا[۳]ی سیاهان جنوب.

۱ــ اشاره به‌کتاب «ژولین بندا» (به‌نام «خیانت روشنفکران») و به‌رأی او دربارهٔ وظیفهٔ نویسندگان (رجوع شود به‌ذیل صفحهٔ ۹۸و۱۰۲)

۲ــ Blues ــ یکی از انواع موسیقی توده‌ای سیاهان امریکا، که البته نباید باآهنگ رقصی به‌همین نام مشتبه شود.

۳ــ Jérémie ــ ارمیای نبی ــ یکی‌از چهار پیامبر بزرگ بنی‌اسرائیل (دانیال، حزقیل، اشعیاء، ارمیا) است وصاحب مرثیه‌هائی به‌نام «نیاحات» (Lamentations) که در زمان انهدام اورشلیم (به‌دست **نبوکد نصر**) تصنیف کرده است. خلاصهٔ مطالب «نیاحات» از اینقرار است: باب اول ودوم دربیان بلاهای محاصرهٔ اورشلیم، باب سوم ندبه بردنج‌هائی‌که ارمیا خود متحمل‌شده است، باب چهارم شرح انهدام وخرابی شهر و بدبختی‌های حزقیا، باب پنجم دعائی است برای یهود درحال اسارت. درپایان باب پنجم، ارمیا از ظلم وستم «ادومیان» می‌نالد (از آنروکه اورشلیم را در مصیبتش نگهبانی می‌کردند) و کلام خود را بااین پیشگوئی ختم می‌کندکه غضب خدای قهار برایشان نازل خواهد شد. نیاحات **ارمیا** از سوزناکترین مراثی تورات است.

اگر بخواهیم بیش از این بدانیم باید خوانندگان او را در نظر بگیریم. ریچارد رایت برای که می‌نویسد ؟ 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 دورهٔ خاصی ملتزم و درگیر نیست و از حال و روز سیاهپوستان ایالت «لویزیانا»ی امریکا همانقدر (نه بیشتر و نه کمتر) متأثر و متألم می‌شود که از سرنوشت بردگان رومی عصر اسپارتاکوس . در اندیشهٔ انسان کلی و جهانی فقط ارزش‌های کلی و جهانی می‌گنجد . انسان کلی جهانی ، تصدیق محض و مجردی است از حقوق خدشه ناپذیر انسان. اما ریچارد رایت نمی‌تواند در این اندیشه هم باشد که کتابهایش را برای نژادپرستان سفیدپوست ایالت « ویرجینیا» یا « کارولینا » بنویسد ، یعنی کسانی که تصمیمشان را از پیش گرفته‌اند و لای کتابهای او را باز نخواهند کرد . یا برای دهقانان سیاهپوست « لویزیانا » و « میسی‌سیپی » که سواد خواندن ندارند . و اگر خشنود باشد که مردم اروپا کتابهای او را پسندیده‌اند باز هم واضح است که هنگام نوشتن نخست به فکر خوانندهٔ اروپائی نبوده است . اروپا دور است ،ابراز غیظ و نفرتش بی‌تأثیر و مزورانه‌است ،و از مللی که هندوستان و هندوچین و افریقای سیاه را به بردگی کشیده‌اند انتظار زیاد نمی‌توان داشت . بنابراین ملاحظات،می‌توان خوانندگان ریچارد رایت را تعریف کرد : مخاطب او سیاهپوستان درس خواندهٔ ناحیهٔ شمال و امریکائیان سفیدپوست باحسن نیت‌اند(روشنفکران، دموکراتهای چپ، رادیکال‌ها، 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 آدمیان‌اند. همچنانکه آزادی جاودان در افق رهائی

تاریخی و عینی مشخصی جلوه می‌نماید ، به همانگونه کلیت نوع بشر درافق گروه عینی و تاریخی خوانندگان مشخصی قرار دارد ، دهقانان سیاهپوست بیسواد وزمینداران جنوب امریکادرپیرامون خوانندگان واقعی و فعلی رایت ، حاشیه‌ای از امکانات انتزاعی‌اند : چه بسا که بیسواد خواندن بیاموزد ، چه بسا که کتاب «پسرك سیاه[1]» به دست لجوج‌ترین ضد سیاهان بیفتد وچشمان اورا باز کند . این نکته فقط بدین‌معنی است که هرطرح بشری ازمرزهای بالفعل خود فراترمی‌رود ومرحله به مرحله تا بینهایت گسترده می‌شود .

اینك باید درنظر گرفت که دربطن این گروه «خوانندگان بالفعل» شکافی وجوددارد. خوانندگان سیاهپوست «فضای ذهنی[2]» رمانهای رایت راتشکیل می‌دهند، به عبارت دیگر برای او حکم «درون‌نگری» رادارند. کودکی یکسان ، مشکلات یکسان ، عقده‌های یکسان : آنان منظوراورا به یك 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 درزندگی روزمرهٔ بیواسطهٔ خود رنج می‌برند، بی آنکه کلماتی برای بیان رنج‌های خود بیابند . رایت واسطهٔ این زندگی می‌شود ، کلماتی برای نامیدن آن می‌یابد و آنرا به خوانندگانش می‌نمایاند : رایت وجدان و آگاهی آنان است وتحرکی که براثر آن خود را ازمرحلهٔ بیواسطگی تامرحلهٔ تسخیر «تفکرانعکاسی» وضع خود بالامی‌برد تحرك همهٔ همنژادان اوست .

اماخوانندگان سفیدپوست، هرچقدرهم که حسن نیت داشته باشند ، برای نویسندهٔ سیاهپوست، دیگری هستند. آنها نوع زندگی اورانداشته‌اند

---

۱ – Black Boy نام رمان معروف ریچارد رایت .

۲ – Subjectivité

ونمی‌توانند وضع سیاهان را دریابند مگربا صرف کوششی فوق‌العاده‌و باتکیه‌برقیاس‌هائی که‌هردم ممکن است آنان‌راگمراه کند. ازطرف‌دیگر، رایت آنان راکاملا نمی‌شناسد: فقط‌دل‌آسودگی‌مغرورانه ویقین‌بی‌دغدغهٔ آنان را ـ که میان همهٔ‌آریائیان سفیدپوست مشترك است ـ مبنی‌براینکه جهان «سفید» است واینان مالك‌آنند، از«بیرون»درك یا تصور می‌کند. کلماتی که رایت برکاغذمی‌آورد محتوی مفاهیمی‌یکسان برای سیاهانو سفیدان نیست: بایدآنها را به‌حدس وقرینه انتخاب کند، زیرانمی‌داند که‌کلام او در این اذهان بیگانه چه طنین و انعکاسی خواهد داشت. و هنگامی که‌آنان را مخاطب قرارمی‌دهد ناچار حتی هدفش‌تغییرمی‌یابد: زیرابایدآنان را رسوا کندوسنگینی مسئولیت‌هایشان رابه‌آنان بنمایاند، بایدآنان را برنجاند وخجلت دهد.

بدینگونه‌هر کتاب رایت محتوی آن‌چیزی است که بودلر ممکن بودآنرا «کشش دوگانهٔ مقارن[1]» بنامد: هر کلمه‌بر دو«زمینهٔ اجتماعی[2]» دلالت می‌کند، برهر جمله درآن واحد دو نیرو وارد می‌شود که جمعاً «سطح قوهٔ[3]»بی‌نظیر داستان را مشخص می‌کند. اگر مخاطبش فقط سفیدپوستان بودند شاید با شرحی مبسوط‌تر، با تعلیمی‌آموزنده‌تر، با لحنی‌موهن‌تر سخن‌می‌گفت؛ واگرمخاطبش‌منحصراً سیاهپوستان‌بودند،

---

۱ ـ une double postulation simultanée ـ اشاره به‌این گفتهٔ بودلر (شاعر فرانسوی در قرن نوزدهم) که در دفتر خاطراتش آمده است: «در وجود هر کسی، درهرساعت، دوکشش مقارن هست: یکی بسوی خدا ودیگری بسوی ابلیس. توسل به‌خدا (یا معنویت) آرزوی تعالی است! توسل به ابلیس (یا بهیمیت) لذت تدنی است.»

۲ ـ رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۰۳

۳ ـ اشاره به‌میزان نیروی برق که براساس اختلاف فشار میان دوسطح قوه مشخص می‌شود.

با بیانی بازهم موجزتر ، با همدردی وهمدستی‌ای آشکارتر ، با لحنی مرثیه‌آمیزتر .درصورت اول ،اثراو نزدیك به نوشته‌های هجوآمیزبود؛ و درصورت دوم ،نزدیك به ندبه‌های پیامبراه (چونان ارمیای نبی که فقط برای یهودیان سخن می‌گفت) . اما ریچارڈرایت ، چون نویسندهٔ مردمی‌ازهم‌گسیخته‌است ،توانسته‌است که درعین حال،هم‌این‌گسیختگی را حفظ کند وهم‌ازحدآن فراتررود :یعنی آنرا مایهٔ اثرهنری خود کرده است .

***

نویسنده مصرف‌کننده است نه تولیدکننده ، ولو تصمیم گرفته باشد که با قلم خود به منافع جامعه خدمت کند . آثارنویسنده بی‌موجب و«غیرضروری» است ، بنابراین نمی‌توان قیمتی‌برآنهاگذاشت : ارزش تجاری آنها به‌دلخواه تعیین می‌شود . دربرخی ازدوره‌ها به اومستمری می‌دهند ودردوره‌های دیگرسهمی ازبهای فروش کتابهایش را . اما همچنانکه دردوران قبل ازانقلاب کبیر فرانسه میان ارزش شعر و میزان مستمری‌درباری نسبتی نبوده است ،درجامعهٔ امروزی نیز میان اثرذوقی و سهمی که نویسنده می‌برد قدرمشترکی نیست . درحقیقت به نویسنده مزد نمی‌دهند ، بلکه معیشتش‌راخوب‌یابد-برحسب دوران‌های‌مختلف- تأمین می‌کنند .

وجز این‌هم ممکن نیست، زیرا فعالیت نویسنده «نامفید» است. اصلا به هیچوجه «مفید» نیست ،حتی‌گاهی«مضر»است که جامعه دربارهٔ خودآگاهی‌حاصل‌کند .زیرا اساساً «مفید» درچارچوب جامعه‌ای‌متشکل وبرحسب نهادهای اجتماعی‌وارزش‌ها وغایات‌مستقرتعریف‌می‌شود.اگر

جامعه‌ای خود را ببیند و خصوصاً اگر خود را «دیده شده» ببیند، به‌صرف همین امر ، ارزش‌های مستقر وحکومت موجود را مورد نفی ورد وشك قرار می‌دهد : نویسنده تصویر او را به او عرضه‌می‌دارد وازاو می‌خواهد که یا مسئولیت آنرا به‌گردن بگیرد یا خود را دگرگون سازد . وبه هرحال، جامعه‌دگرگون می‌شود : تعادلی را که حاصل نادانی وغفلت بود ازدست می‌دهد ،میان شرم ویشرمی نوسان‌می کند وبه «سوءنیت[1]» رو می آورد. بدینگونه ،نویسنده‌جامعه را دچار «وجدانی شرمنده» می‌سازد ،ودرنتیجهٔ این‌عمل باتیروهای محافظه کار(نگهدارندهٔ تعادلی که‌نویسنده می‌خواهد به هم‌بزند) درخصومت‌دائم‌است. زیرا نیل به مرحلهٔ «با واسطه» ، که‌جز ازطریق نفی «بیواسطه» میسر نیست ، انقلابی دائمی است[2] .

تنها طبقات حاکم ممکن است این تجمل را به خود بپسندند که کاری چنین بیحاصل وچنین خطرناك را مزد بدهند ، واگرچنین می کنند هم ازسرحیله‌گری است وهم براثر سوءتفاهم . واغلب سوءتفاهم‌است، زیرانخبگان طبقهٔ حاکم که‌ازگرفتاریهای زندگی مادی‌رسته‌اند تابدانجا آزادی وآسودگی‌یافته‌اند که‌میل‌دارند درباره خود شناسائی «انعکاسی» وآگاهی اندیشمندانه حاصل کنند ؛ می‌خواهند خود را بازیابند و ، در این جستجوی مجدد خویش ، هنرمند را مأمور می کنند تا تصویرشان

۱- Mauvaise foi- در قاموس سارتر ، عمل کسی که دانسته یاندانسته خودرافریب‌می‌دهدوچون خودرافریب‌دهد به‌ناچار دیگران را هم‌فریب خواهد داد . برای توضیح بیشتر رجوع شود به‌کتاب دیگر سارتر «اگزیستانسیالیسم واصالت بشر» ، ترجمهٔ مصطفی رحیمی، صفحهٔ ۶۸ به‌بعد .

۲- یعنی رسیدن به‌مرتبهٔ «تفکرانعکاسی» (یا «علم حصولی») ناچار باید از طریق نفی «شناسائی آنی» (یا «علم حضوری») صورت گیرد واین کاری‌است انقلابی. توضیح دیگرآنکه : «بیواسطه» مرحلهٔ فردیت است، یعنی درك وجود خویش، و«باواسطه» مرحلهٔ درك وجود ولزوم دیگران .

را به ایشان نشان دهد غافل از آنکه آنگاه باید مسئولیت این تصویررا بر عهده بگیرند . نیز موجب این کار ، در مورد برخی از این نخبگان، حیله‌گری است ، بدین‌معنی که چون به‌خطرپی‌برده‌اند معیشت‌هنرمند را تأمین می کنند تا بتوانندنیروی‌ویرانگراورا درنظارت خودداشته‌باشند . بدینگونه نویسنده‌طفیلی‌نخبگان طبقهٔ حاکم‌است . اما ازنظرکارواجرای وظیفه ، در جهت مخالف کسانی که زندگی‌اش را اداره می کنند گام برمی‌دارد.(امروزخوانندگان اوبسیارند .گاهی کتاب درصد هزار نسخه منتشرمی‌شود .صد هزارنسخهٔ فروش‌رفته، یعنی چهارصدهزارخواننده ، پس درفرانسه یك‌صدم جمعیت کتاب می‌خوانند[1] .) چنین است تعارض ذاتی نویسنده که تعریف کنندهٔ وضع‌اوست .

گاهی این تعارض آشکاراست. هنوزهم سخن‌ازدرباریانی است که موجب موفقیت و محبوبیت «عروسی فیگارو[2] » شدند ، حال آنکه این‌نمایشنامه ناقوس‌مرگ حکومت زمان خودبود .گاهی نیزاین‌تعارض پنهان است؛ اما همیشه هست ، زیرا نامیدن یعنی‌نشان‌دادن ، و نشان‌دادن یعنی دگرگون کردن .وچون این‌فعالیت که مبتنی‌براعتراض وانکاراست

۱ـ جمعیت فرانسه درآخرین هفته‌های سال ۱۹۶۷ به‌پنجاه میلیون‌نفر رسید . در این فاصله میزان نشرکتاب نیز تغییراتی‌کرده است . مثلا رمان La Marge اثر **ماندیارگ** (برندهٔ جایزه گنکور ۱۹۶۷)درصدوپنجاه‌هزار نسخه وکتاب «ضدخاطرات» اثر **آندره مالرو** در سیصد وپنجاه هزار نسخه منتشرشده وازکتاب «شازده‌کوچولو» تاکنون پانصد هزار نسخه به‌فروش رفته است .کتاب‌های جیبی نیز تحول بزرگی دردکار پخش‌کتاب وگسترش دایرهٔ خوانندگان به‌وجود آورده است. مثلا ازکتاب «طاعون» اثر **آلبرکامو** در در این مجموعه قریب یك میلیون نسخه به‌فروش رسیده است .

۲ـ Mariage de Figaro اثر **بومارشه** (نویسنده و منتقد اجتماعی فرانسوی در قرن هیجدهم) که در سال ۱۷۸۴ به‌روی صحنه آمد وهنوزهم در تماشاخانه‌های فرانسه آنرا نمایش می‌دهند .

(و بنابراین به منافع طبقات حاکم لطمه می‌زند) امکان دارد که به‌سهم بسیار قلیل خود در تغییر شیوه حکومت مؤثر شود وچون ،ازطرف دیگر، طبقات محروم نه فرصت خواندن دارند و نه ذوق خواندن ، لذا ممکن است جنبهٔ عینی این تعارض را به عنوان خصومتی میان نیروهای محافظه کار(یا خوانندگان بالفعل نویسنده)و نیروهای مترقی(یاخوانندگان بالقوه) تعریف کرد .

در جامعه‌ای بی‌طبقات که ساختمان داخلی اش مبنی بر انقلاب دائمی باشد ، نویسنده می‌تواند برای همهٔ افراد مردم«واسطه»شود ، واعتراض وانکاری که اساس کار اوست ممکن است پیش از دگرگونی‌هائی که خود به خود وعملا در جامعه روی می‌دهد یا همراه با آنها صورت گیرد . به نظر من اینست معنای عمیقی که باید به مفهوم **انتقاد ازخود** داد .گسترش دامنهٔ خوانندگان بالفعل تامرز خوانندگان بالقوه درضمیر نویسنده میان تمایلات متضاد ومتخاصم نوعی آشتی برقرار می کند ،وادبیات که دیگر کاملا ازقید رسته است نمایندهٔ نفی خواهدبود که به مثابهٔ لحظهٔ لازم برای سازندگی است . اما چنین جامعه‌ای ، تا آنجا که من می‌دانم، فعلا وجود ندارد و می‌توان درامکان به وجود آمدن آن نیز تردید کرد . بنابراین ، تعارض باقی می‌ماند.همین است منشاء آنچه من «شوربختی» نویسنده و«وجدان ناآرام» او می‌نامم .

هنگامی که خوانندهٔ بالقوه عملا وجود ندارد ونویسنده به‌جای آنکه درحاشیهٔ طبقهٔ ممتاز بماند در آن مستحیل می‌شود، این تعارض به‌ساده‌ترین صورت خود کاهش می‌یابد . دراین حال ، ادبیات با ایدئولوژی طبقات حاکم یکی می‌شود . «واسطه»شدن نویسنده دربطن طبقه صورت می‌گیرد واعتراض وانکار او برجزئیات وارد می‌شود وبه‌استناد اصول مسلم تردید ناپذیر اعمال می‌گردد . مثلا این همان موردی است که دراروپا درحدود

قرن دوازدهم میلادی روی می‌دهد : کشیش منحصراً 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 مثابهٔ نفی واعتراض و عروج [۳] ، که ساختن مداوم مدینهٔ «ضد طبیعی » آزادیهاست درورای حکومت طبیعت .

اما این نیروی تجاوز از حد «شیئی مدرك [۴]»، که همگانی وهمه‌جائی است ، می‌بایست نخست خود به عنوان شیئی مدرك تلقی شود ؛ این نفی مدام طبیعت می‌بایست بدواً به عنوان طبیعت نمایان گردد ؛ این نیروی آفریدن دائمی ایدئولوژی‌ها و پشت سر نهادن آنها می‌بایست مقدمتاً 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 به‌صورت شیئی درآمده است . از این پس قابل درك و پذیرش است که چرا روحانیت به جای آنکه همچون اقدام مشترك همهٔ آدمیان (اقدامی همواره تجدید شونده) تجلی کند ، نخست به صورت تخصص بعضی از افراد درمی‌آید .

جامعهٔ قرون وسطی نیازهائی روحانی دارد ، و برای بر آوردن آنهاهیئتی ازمتخصصان ترتیب داده است که افراد خود را خود انتخاب می‌کنند . امروزه ما خواندن ونوشتن را جزوحقوق بشر ودرعین حال

۱ــ Le Spirituel

۲ــ Le temporel

۳ــ «عروج» یا «تعالی» (که آنرا «قیام صدوری» یا «قیام حصولی» هم گفته‌اند) درترجمهٔ Transcendance به‌کاررفته است .

۴ــ «شیئی مدرك»(به‌فتح«راء») درترجمهٔ objet، درمقابل «نفس‌مدرك» (به‌کسرراء) درترجمهٔ sujet

به منزلهٔ وسائل ارتباط با «دیگری» تلقی می کنیم ، یعنی آنها را تقریباً به اندازهٔ حرف‌زدن طبیعی و بدیهی می‌دانیم . به همین سبب امروز بیسواد ترین دهقانان خواننده‌ای است بالقوه . درزمان 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 ، دست یابی به فرهنگی وسیع و مبهم که بعداً «مطالعه درزبان وادبیات یونان و روم» نامیده می‌شود نیست . این فنون فقط وفقط وسائلی است برای حفظ وانتقال ایدئولوژی مسیحی . سواد خواندن یعنی ابزارلازم برای کسب اطلاع از متون مقدس و تفسیرهای بیشمار آنها. سوادنوشتن یعنی سواد تفسیر کردن . سایرمردم تمایلی به آموختن این حرفه‌های اختصاصی ندارند ،همچنانکه امروزاگرما شاغل شغل‌های دیگری باشیم علاقه‌ای به تحصیل صنعت درودگری یاکارشناسی اسناد قدیم نداریم

خوانین، کارعرضه وحفظ روحانیت را به عهدهٔ کشیشان واگذاشته اند؛ زیرا شخصاً نمی‌توانند بر نویسندگان اعمال نظارت کنند (آنگونه که امروز خوانندگان می کنند)، وبی‌مدد دیگری نمی‌توانند کفر والحاد را از اصول معتقدات مذهبی تمیزدهند . تنها هنگامی به جنب وجوش می‌افتند که پاپ از قوهٔ قضائی عرفی (یعنی از افراد غیر روحانی) استمداد کند . آنگاه خوانین همه‌چیزرا به یغما می‌برند وبه آتش می کشند ؛ 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 آنانند، آنان وعامهٔ مردم ، اما این ایدئولوژی بطورشفاهی یعنی از طریق وعظ و خطابه بدیشان ابلاغ می‌شود و ، بعلاوه ، کلیسا از همان ابتدا زبانی ساده‌تراز کتابت دراختیار دارد ، وآن تصویرسازی است . مجسمه‌های

دیرها و کلیساها، شیشه‌های منقش، نقاشی‌ها، خاتم‌کاری‌ها، همه‌از خدا و از تاریخ مقدس خبر می‌دهند

کشیش، درحاشیهٔ این کار پردامنهٔ نقش‌پردازی مذهبی، گزارشنامه‌ها ورسالات فلسفی و تفسیرها وشعرهای خود را می‌نویسد. اینها را برای همگنانش می‌نویسد و رؤسایش در کارهای او نظارت می‌کنند. کشیش فارغ ازغم تأثیری است که نوشته‌هایش درعامهٔ مردم خواهد کرد، زیرا ازپیش به یقین می‌داند که‌مردم‌هیچ کاری‌با نوشته‌های‌او نخواهندداشت. همچنین نمی‌تواندآرزوی این را داشته باشدکه حس پشیمانی را وارد ذهن زمیندارغارتگرو خطاکار کند، زیرا که ستمگربیسواداست. بنابراین منظورنظرش آن نیست که تصویرحکام دنیوی را بدیشان نشان دهد، یا جانب کسی را بگیرد، یا روحانیت را باکوششی مستمراز تجربهٔتاریخ استخراج کند. بلکه، کاملا به عکس، چون کلیسا مجمع‌روحانی‌عظیمی است که موجودیت خودرا بامقاومت‌دربرابرتغییرات‌به‌ثبوت می‌رساند، چون تاریخ وحکومت‌عرفی‌جزیك واحدنیست ونیروی شرعی‌ازنیروی عرفی‌کاملا متمایزاست، چون هدف جامعهٔ روحانی حفظ این‌تمایزاست، یعنی حفظ خود به عنوان هیئتی متخصص در برابر دوران خود، چون علاوه براینها اقتصاد چنان پراکنده است‌ووسائل ارتباط چنان‌کم‌وچنان کندکه وقایع یك ایالت به هیچوجه درایالت مجاوراثرنمی‌کند وفلان صومعه می‌تواندازآرامشی خاص‌خودبرخوزدارباشد (همچنانکه‌قهرمان «آکارنین» هنگامیکه وطنش درآتش جنگ می‌سوزد خود فارغ‌البال است)، بنابراین دلائل رسالت نویسنده در اینست که باتسلیم به‌خوض‌و

۱ـ Acharnians ـ نمایشنامه‌ای‌است‌ازآثاره آریستوفان» (ازمعروفترین شاعران‌کمدی نویس یونان قدیم) که درآن، طرفداران جنگ یونان بااسپارت مورد هجوقرارگرفته‌اند.

غورانحصاری درمسئلهٔ ابدیت، خودمختاری واستقلال رأی خودرا به اثبات رساند .

نویسندهٔ این زمان پیوسته تأکید می کند که ابدیت وجود دارد به همان دلیل که یگانه سودای خود او توجه به ابدیت است . دراین معنی، نویسنده به‌واقع آرمان بند۱ را تحقق می‌بخشد ؛ اما معلوم است با چه شروطی : باید روحانیت وادبیات «با خود بیگانه» باشند ، باید تنها یك ایدئولوژی خاص برجامعه مسلط باشد ، باید جدائی کشیشان از یکدیگر براثر تعددحکومت‌های خانخانی میسر باشد ، بایداکثریت قریب به‌اتفاق مردم بیسواد باشند ، باید خوانندگان هرنویسنده فقط سایر نویسندگان باشند. پذیرفتنی نیست که آدمی بتواندرعین‌حال‌هم آزادی اندیشهٔ خود را اعمال کند، هم‌برای خوانندگانی که‌تعدادشان ازجمع معدود متخصصان درنمی‌گذرد بنویسد،هم به‌شرح‌محتوای ارزش‌های جاوید واندیشه‌های «ماقبل تجربی» اکتفاکند .وجدان آرام روشنفکر قرون وسطی با مرگ ادبیات شکوفه می‌دهد .

با اینهمه ، شرط حفظ این شادی وجدان برای نویسندگان حتماً آن‌نیست که‌خوانندگانشان منحصربه‌هیئتی‌ازاهل‌فن‌باشند. همینقدرکافی است که نویسندگان در ایدئولوژی طبقات ممتازغرق‌شوند وکاملا از آن اشباع‌گردند وحتی تصورایدئولوژی‌های دیگر برایشان ناممکن باشد . اما،دراین‌صورت، دراجرای‌وظیفهٔ آنان‌تغییری رخ می‌دهد: دیگراز آنان نمی‌خواهندکه «نگهبان» شریعت باشند، بلکه همینقدر می‌خواهندکه از مخالفان ومعاندان آن نباشند .

برای ذکرمثالی دیگر ازسرسپردگی نویسندگان به ایدئولوژی موجود ومستقر ، به گمان من می‌توان قرن هفدهم فرانسه راشاهدآورد.

۱ـ رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۹۸و۱۰۲ .

در این عصر ، کار غیرمذهبی کردن نویسنده و خوانندگانش در شرف تکمیل است . منشاء این کارمسلماً نیروی نفوذ وگسترش نوشته‌ها و عظمت حجم آنها ودعوت به آزادی است که درهر اثرهنری مکنون است اماعوامل خارجی نیزدراین کارسهیم‌اند،ازجمله: بسط آموزش وپرورش، ضعف قوهٔ روحانی ، ظهور ایدئولوژی‌های تازه که مصرحاً به غیر روحانیان اختصاص دارد .با اینهمه ،«غیرروحانی کردن»به معنای«شامل همه شدن» نیست. دایرهٔ خوانندگان همچنان بسیارتنگ ومحدود است. مجموع خوانندگان را «جامعه» می‌نامند ، واین نام ، قسمتی‌از درباریان وبخشی ازروحانیان و عده‌ای ازقضات وجمعی از بورژواهای ثروتمند (اعیان) را شامل‌می‌شود .تك‌تك خوانندگان را «شریف زاده[1]» می‌نامند واینان نوعی عمل سانسور انجام می دهند که عنوانش« ذوق وسلیقه[2]» است .

ماحصل کلام آنکه خواننده‌هم عضوطبقات ممتاز اجتماع است و هم‌متخصص‌واهل‌فن. اگرازنویسنده‌انتقادمی کندبدین‌سبب‌است که خود نیزمی‌تواند بنویسد.خوانندگان کرنی و پاسکال و دکارت کسانی‌اند چون مادام دوسوینیه[3] ، شوالیه دومره[4] ،مادام‌دوگرینیان[5]، مادام

۱- Honnête homme

۲- le goût

۳- Madame de Sévigné نویسندهٔ «نامه‌ها» که‌خطاب به‌دخترش‌نوشته شده ولی محتوی انتقادی است از اخلاق زمان.

۴- Méré ـ عالم علم اخلاق وواضع قوانین «ذوق وسلیقه». در مقالات خود رسوم وآدابی راکه شریف زادگان باید رعایت کنند شرح می‌دهد .

۵- Madame de Grignan ـ دختر مادام دوسوینیه که « نامه‌ها » خطاب به‌او نوشته شده است .

دورامبویه[1]، سنت اورمون[2].

امروز خواننده نسبت به نویسنده درحالت انفعال وپذیرش است؛ منتظر است تا اندیشه‌هائی یا شکل‌های تازه‌ای ازهنررابه‌اوتحمیل کنند. تودهٔ بیجانی است که در آن، اندیشه وارد می‌شود وشکل می‌گیرد. وسیلهٔ نظارت او درکار نویسنده غیرمستقیم ومنفی است. نمی‌توان گفت که‌ابراز عقیده می‌کند، بلکه فقط کتاب را می‌خرد یا نمی‌خرد. رابطهٔ نویسنده‌با خواننده شبیه به رابطهٔ نر با ماده است: از آنرو که خواندن به صورت وسیلهٔ سادهٔ کسب خبر درآمده‌است ونوشتن‌به صورت‌وسیلهٔ کاملاعمومی ایجاد ارتباط.

درقرن هفدهم، نویسنده بودن یعنی نویسندهٔ خوب بودن. نه‌بدان سبب که مشیت الهی موهبت نگارش را میان افراد مردم به یك نسبت تقسیم کرده‌باشد[3]، بل بدین‌جهت که خواننده، اگرهم خودرا بانویسنده کاملا همانند نداند، نویسنده‌ای است بالقوه. خواننده از جملهٔ نخبگان طفیلی اجتماع‌است که درنظر آنان هنر نویسندگی اگرحرفه نباشد دست کم نشانهٔ تفوق و برتری است. خوانندگان می‌خوانند چون می‌توانند بنویسند، وطالع‌اگر کمی مدد کرده‌بودمی‌توانستند آنچه راکه‌می‌خوانند

۱ـ Madame de Rambouillet ـ زنی‌ازاهل‌ادب که‌درخانهٔ خودمجلسی از ادباتشکیل می‌دادودرپیراسته کردن‌زبان وپیشرفت ادبیات‌درسال‌های ۱۶۲۰ تا۱۶۶۵ مؤثر بود.

۲ـ St-Evremond ـ رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۴۷ (شمارهٔ ۳).

۳ـ **دکارت** جملهٔ معروفی داردکه می‌گوید: «میان مردم عقل ازهمه چیز بهتر تقسیم شده است، زیرا هرکس بهرهٔ‌خود را از آن چنان تمام‌می‌داند که بیش از آنچه داردآرزو نمی‌کند.» اغلب به‌طرق مختلف ودرمواردمختلف، وبه‌قصد استهزاء، به‌این گفته اشاره می‌شود. چنانکه اینجا در مورد «موهبت نگارش».

خود نوشته‌باشند. خواننده«فعال»است و نه مثل خوانندهٔامروز «منفعل»: محصولات ذوقی را حقیقتاً «تسلیم» او می‌کنند و خواننده به حکم لوح ارزش‌هائی که خود در استقرار وحجیت آن دخیل است دربارهٔاین آثار داوری می‌کند.دراین دوره،بروز انقلابی چون‌انقلاب «رمانتیسم» حتی تصور کردنی‌نیست، زیرابرای این‌کارهمدستی‌ومشارکت توده‌ای‌ازمردم مردد لازم‌است‌تا نویسنده‌با آشکار کردن‌افکاریااحساساتی که‌از آنها بیخبر بوده‌اندغافلگیرشان کند، تکانشان دهدوناگهان‌جان تازه‌ای درایشان‌بدمد. چنین‌مردمی به‌سبب‌نداشتن‌معتقداتی راسخ، همواره می‌طلبند که از آثار هنك عصمت شود و آبستن گردند .

درقرن هفدهم، معتقدات محکم وخلل ناپذیر است : ایدئولوژی مذهبی دست‌به دست ایدئولوژی سیاسی داده است که پروردهٔ حکومت عرفی است: هیچکس علناً در وجود خدا ودرحقوق الهی سلطان تردید نمی‌کند. «جامعه» صاحب زبانی وعواطفی و آدابی است که انتظاردارد آنها رادر کتابهائی که می‌خواند بازیابد. ونیزاستنباطش‌رااززمان.چون آن دوواقعهٔ تاریخی که این جامعه پیوسته دربارهٔ آنها می‌اندیشد ــ یعنی «گناه‌نخستین» و «بازخرید[۱]» آن ــ متعلق به‌گذشته‌ای دور است ، چون نیز ازهمین‌گذشته است که خانواده‌های بزرگ فرمانروا، حس تفاخر و توجیه امتیازات خود را کسب می‌کنند ، چون آینده قادر نیست که چیز تازه‌ای بیاورد (زیرا خداکامل‌تراز آنست که‌تغییر یابد وزیرا آن‌دوقدرت

۱ــ بموجب معتقدات دین مسیح، رنجی که بشردر روی زمین می‌برد به سبب «گناه نخستین» است که آدام ابوالبشر در بهشت مرتکب شد (خوردن سیب از دست شیطان) وبه‌کیفرآن برروی زمین «هبوط» کرد و کفارهٔ آن تا ابدالآباد به‌گردن فرزندان او افتاد . اما مسیح ، با ایثارجان خویشتن (که صلیب را بردوش گرفت و برسر آن رفت) ، در حقیقت خواسته است تاگناهان همهٔ ابناء بشررا به‌گردن بگیرد و،در ازای‌جان‌خود، آنهارا «بازخرید» کند.

بزرگ زمینی، یعنی کلیسا و سلطنت ، آرزوئی بجز جاودانگی ندارند) لذا عنصر فعال «درزمان‌بودن[1]» ، همان زمان‌گذشته است، که خود تنزل درجه وانحطاط «بدیداری[2]» ابدیت است. زمان حال، گناهی است دائمی که یگانه عذرخواهش آنست که تصویر دورانی سپری شده را، به‌اقلّ‌شر، درخود منعکس کند. ازاینروست که هیچ‌اندیشه‌ای تا قدمت خودراثابت

۱ــ «در زمان بودن» یا «کون زمانی» (= Temporalité) خصوصیت هر چیزی‌است که‌درزمان‌قراردارد؛ آنرا می‌توان‌نیز «احساس وادراك‌زمان» تعبیر کرد که‌اگر به‌صورت‌توالی‌باشد، یعنی به‌ترتیب «پیش ـ پس»، آنرا «ایستائی‌زمانی» (Statique temporelle) می‌نامندواگر به‌صورتی‌باشد که ترتیب‌توالی‌زمان به‌هم بخورد، یعنی «پس» «پیش» شود، آنرا «پویائی‌زمانی» (Dynamique temporelle) می‌نامند. برای توضیح بیشتر باید به‌کتاب «هستی و نیستی» (بخش دوم ، فصل دوم) مراجعه‌کرد. اما برای‌روشنی مطلب، شاید ترجمه ونقل قسمتی‌ازمقاله‌ای که سارتر درنقد کتاب «هیاهووخشم» اثر ویلیام فاکنر نوشته است بی‌مورد نباشد : «شیوهٔ پرداخت (= تکنیك) زمان همیشه نمایندهٔ متافیزیك زمان‌نویس است . وظیفهٔ منتقد آنست که پیش از ارزیابی آن به‌بازیابی‌این بپردازد. واما کاملا هویداست که متافیزیك فاکنر متافیزیك زمان‌است. بدبختی انسان‌اینست که در زمان قرار دارد . فاکنر از زبان قهرمان‌کتابش می‌گوید : «انسان مساوی است باحاصل جمع بدبختی‌هایش . ممکن است گمان برند که عاقبت روزی بدبختی خسته وبی‌اثر می‌شود . اما آنوقت خود زمان است که سرچشمهٔ رنج ماخواهد شد.» اینست موضوع حقیقی رمان «هیاهو وخشم» . واگر شیوهٔ پرداختی که فاکنر به‌کار می‌برد در بادی نظر نفی زمان می‌نماید، بدان سبب است که ما «کون زمانی» را با «توالی زمانی» مشتبه می‌کنیم . جعل «سنه‌ها» و «ساعت‌ها» کار انسان است. به‌قول فاکنر : «اینکه مادائماً از خود می‌پرسیم که وضع عقربه‌هائی خودکار روی صفحه‌ای ساختگی از چه قرار است خود نشانهٔ عمل ذهنی است. مدفوعی است چون عرق تن.» برای درك زمان واقعی باید این مقیاس جعلی را ، که مقیاس هیچ چیز نیست، به‌دور افکند .»

۲ــ Phénoménal یعنی، به زبان ساده، قابل احساس و ادراك وتجربه، درزمان یادرمکان .

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

اما می‌بینیم که، در کنار اینان، دستهٔ سومی از نویسندگان ظاهر می‌شوند که‌اساساًغیر روحانی‌اندوبیشترشان‌به‌ایدئولوژی مذهبی‌وسیاسی دوران خود «گردن می‌نهند» بی‌آنکه خودرا موظف به اثبات وحفاظت آن‌بدانند. گرچه دربارهٔ آن چیزی نمی‌نویسند،اماتلویحاً آنرامی‌پذیرند. آن ایدئولوژی از نظر ایشان همانست که ما در سطورگذشته[1] «زمینهٔ اجتماعی»نامیدیم، یعنی مجموعه‌ای‌ازفرضیات وتصورات قبلی، مشترک میان خوانندگان ونویسنده، که وجودشان لازم‌است‌تا خوانندگان‌مقصود نویسنده‌را دریابند.

این‌گروه معمولا ازمیان طبقهٔ‌بورژوازی برخاسته‌اند وجیره‌خوار اشراف‌اند. چون مصرف می‌کنند وتولید نمی‌کنند و چون اشراف نیز تولید نمی‌کنند بلکه از دسترنج دیگران می‌زیند، پس این نویسندگان طفیلی‌طبقه‌ای طفیلی‌اند.دیگربه صورت مجمعی خاص که دارای‌وظایف ومنافع مشترک باشد زندگی نمی‌کنندبلکه، دربطن جامعه‌ای‌کاملامنشکل و بسامان، بطور ضمنی تشکیل صنف میدهند و قدرت سلطنت به منظور آنکه دائماً اصل صنفی و سابقهٔ روحانیت را به‌پادشاه بیاورد عده‌ای از آنانرا انتخاب‌می‌کندودرنوعی‌مجمع‌روحانی‌تمثیلی،یعنی«فرهنگستان»،

۱ـ صفحهٔ ۱۰۲

گرد می‌آورد. اینان که معیشت خود را از امیر دارند و خوانندگانشان گروه نخبگانند، فکر وذکرشان فقط وفقط اینست که تقاضای این‌جمع معدود را برآورند. از همان (یا تقریباً همان) وجدان آرام کشیشان قرن دوازدهم برخوردارند.

دراین‌زمان، ازخوانندگان‌بالقوه جدا ازخوانندگان بالفعل خبری نیست. گاهی پیش‌می‌آید که لابرویر[۱]، سخن از دهقانان‌بگوید، اما با آنان سخن نمی‌گویدواگرازفقروبدبختی آنان ذکری به‌میان‌آورد برسر آن نیست تااز این‌راه دلیلی‌برضد ایدئولوژی مورد قبول خود به دست دهد، بلکه به حکم همین ایدئولوژی است که به وضع دهقانان اشاره می‌کند: یعنی که این وضع برای شاهان روشن بین و برای مسیحیان نیك سرشت موجب شرمساری است.

بدینگونه ازفراز سرتوده‌های مردم در بارهٔ ایشان‌گفتگومی‌کنند، بی‌آنکه حتی درتصورشان بگنجد که ممکن‌است‌نوشته‌ای‌ایشان رایاری کند تادربارهٔ خودآگاهی یابند. همانی وهمرنگی خوانندگان، هرگونه تناقضی‌راازروح‌نویسندگان زدوده‌است. این‌نویسندگان میان‌خوانندگانی بالفعل اما درخور تحقیر وخوانندگانی بالقوه ودرخور آرزو اما بیرون از دسترس، به هیچوجه شقه نشده‌اند. این نویسندگان ازخودنمی‌پرسند که‌چه تأثیری باید در جهان بکنند، زیرا نویسنده در بارهٔ رسالت خود نمی‌اندیشد مگر درادواری که این‌رسالت به‌روشنی معلوم‌نباشد وآنگاه نویسنده مجبورشود که این رسالت را خود بیافریندیاازنوبیافریند، یعنی هنگامی که نویسنده، درآن سوی مرز خوانندگان نخبه، توده‌ای از

۱ــ La Bruyère (۱۶۹۶ــ۱۶۴۵) نویسندهٔ فرانسوی درقرن هفدهم و مصنف کتابی به‌نام «سجایا» که درآن مسائل اخلاقی ورسوم وآداب مردم‌زمان خود را مطرح کرده است.

خوانندگان ممکن را می‌بیندومی‌تواندبرای‌تسخیر آنان تصمیم بگیرد یا نگیرد ، وهنگامی که، درصورت توانائی برای تسخیر آنان ، خود باید تکلیف روابطش را با آنان تعیین کند .

نویسندگان قرن هفدهم وظیفهٔ معینی برعهده دارند، زیرامخاطب ایشان خوانندگانی روشنفکر و کاملا متشخص و فعال‌اندکه درکار آنان نظارتی دائمی می کنند. این نویسندگان، که عامهٔ مردم‌ازوجودوعدمشان بی‌خبرند ، حرفهٔ خود را این مدانندکه تصویر نخبگان رابه‌خود ایشان بازگردانند ، از آنروکه‌زندگی آنان را این نخبگان تأمین‌می کنند . اما بازگرداندن تصویرانواع مختلف دارد: بعضی‌از تصویرسازی‌هابه‌خودی خود اعتراض وانکاراست، زیراکه 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 اندیشهٔ ساختن تصویری اعتراض‌آمیز از خوانندهٔ واقعی در ذهن نویسنده خطورکند ، بایدکه‌نویسنده‌به تناقض میان خود وخوانندگان خودوقوف داشته‌باشد، یعنی‌بایدکه ازبیرون به‌سراغ‌خوانندگان برود و آنان‌را باشگفتی‌براندازکندیاحس‌کندکه نگاهش به اجتماع کوچکی‌که خود با خوانندگانش تشکیل داده است نگاه متعجب اذهان بیگانه است (چون نگاه‌اقلیت‌های نژادی ، طبقه‌های ستمکش وغیره.)

اما درقرن هفدهم چون خوانندهٔ‌بالقوه وجود ندارد، چون‌هنرمند ایدئولوژی‌نخبگان‌را بی‌انتقاد می‌پذیرد، پس‌خودرا همدست خوانند ـ گانش می‌سازد. هیچ نگاه‌بیگانه‌ای‌حواس اورا درحین بازیهایش‌آشفته نمی‌کند . نه نثرنویس ملعون است ونه حتی شاعر . اینان به هیچوجه مجبورنیستندکه درهرکتابی‌که می‌نویسند، معنی‌وارزش ادبیات‌را تعیین کنند، زیراکه‌این معنی وارزش ازطریق سنت مشخص شده‌است. 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 کلاسیك‌اند .

در واقع ، کلاسیسیسم آنگاه به‌وجود 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 سلسه 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 جائی برسد و مرز ممنوعیت ها چنان مشخص شود که در هیچ حالی مسئلهٔ کشف سرزمین‌های تازه برای اندیشه مطرح نباشد، بلکه تنها مسئلهٔ قابل توجه، افکار عام و متداولی باشد که نخبگان پذیرفته‌اند، به‌نحوی که کتاب خواندن (یعنی ، چنانکه دیدیم، ارتباط عینی میان نویسنده و خواننده) مبدل به مراسم معارفه شود، چیزی شبیه به سلام وعلیك، یعنی تأئید تشریفاتی اینکه نویسنده وخواننده از یك جهان‌اند ودرباره همه چیز عقایدی همانند دارند .

بدینگونه هرمحصول ذوقی، درعین حال، یکی از آداب معاشرت هم‌هست و «سبك» عبارت است از بالاترین ادب نویسنده نسبت به خواننده[1]؛ و خواننده نیز به نوبهٔ خود از باز یافتن افکار مشابه در کتابهای مختلف خسته نمی‌شود، زیرا که این افکار افکار خود اوست و نمی‌خواهد افکار دیگری تحصیل کند ، بلکه فقط می‌خواهد افکاری را که خود دارد با طنطنه و اطراق به وی عرضه کنند. ازاین پس، تصویری که نویسنده به‌خواننده

۱ــ فراموش نکنیم که درزبان فارسی، به‌تبع زبان عربی، حتی لفظی که «ادبیات» دلالت می‌کند از کلمهٔ «ادب» گرفته شده است .

نشان می‌دهد به‌حکم‌اجبار تصویری است انتزاعی ومبین اشتراك درجرم.

چون مخاطب نویسنده طبقهٔ طفیلی است پس نه می‌تواند انسان درحال‌کاررا نشان دهدونه‌معمولا روابط بشررابا طبیعت‌خارجی. ازسوی دیگر، چون دسته‌ای از متخصصان با نظارت کلیسا و سلطنت به حفظ ایدئولوژی‌شرعی وعرفی می‌پردازند، نویسنده ازاهمیت عوامل‌اقتصادی ومذهبی ومتافیزیکی وسیاسی درتشکیل وجودآدمی حتی بوئی‌نمی‌برد؛ وچون جامعه‌ای که درآن می‌زید زمان حال وزمان ابد را خلط می‌کند، برای نویسنده حتی تصورکمترین تغییر درآنچه «طبیعت‌بشری» می‌نامد نمی‌رود؛ تاریخ را عبارت از سلسه وقایعی عارضی می‌داندکه در بشر ابدی‌تأثیری سطحی‌به جا میگذاردبی‌آنکه اورا ازدرون تغییر دهد واگر مجبور باشدکه معنائی‌برای زمان تاریخی‌قائل شودآنرا درعین حال هم تکراری‌ابدی می‌شمارد (بدانسان که‌حوادث پیشین ممکن ولازم‌است که درس‌هائی‌برای معاصران نویسنده باشند) و هم سیر ملایمی بسوی تنزل تدریجی(زیرا حوادث مهم واساسی‌تاریخ مدتهاست که «سپری» شده‌اند و زیرادرقلمرو ادبیات وهنر هیچ چیز نمی‌تواند به‌پای سرمشق‌های کهن برسد ازآنروکه حدکمال درهمان عهدقدیم حاصل شده‌است).

و،درهمهٔ این‌احوال، نویسنده ازنوخود را با خوانندگانش‌تطبیق می‌دهد، خوانندگانی که‌کارکردن راکفر می‌دانند، که موقعیت خود را در تاریخ و در جهان حس نمی‌کنند (فقط به این دلیل که این موقعیت موقعیتی است ممتاز ومعتبر) واشتغال منحصرشان ایمان است واحترام‌به شاه و عشق و جنگ و مرگ و ادب. ماحصل‌کلام آنکه، تصویر انسان کلاسیك‌کلا مبتنی بررواننشناسی‌است، زیرا خوانندگان دوران‌کلاسیك جزازروانشناسی خویش آگاهی ندارند.

تازه‌دراین‌موردباین‌نکته راهم‌بایددرنظرداشت که‌این روانشناسی،

PersianPDF.com

خود مبتنی برسنت‌های کهن‌است، برسر آن نیست تا حقایقی ژرف وتازه دربارهٔ دل واحساسات آدمی کشف کندیا فرضیه‌هائی راپی‌افکند: تنهادر جامعه‌های نااستوار وهنگامیکه خوانندگان برچندین طبقهٔ اجتماعی منقسم می‌شوند، آنگاه نویسنده، سرگردان وناخشنود، می کوشدتابرای دلهره‌های خود توجیهاتی بیافریند. روانشناسی قرن هفدهم تماماً توصیفی است. بیش از آنچه منکی برتجربهٔ شخصی نویسنده باشد، بیان هنری اندیشه‌ای است که نخبگان دربارهٔ خوددارند. لاروشفوکو[1] قالب ومحتوی امثال وحکم خودرااز تفنن‌ها وسرگرمی‌های محافل ادبی اقتباس می کند؛ بحث «ژانسنیسم[2]» دربارهٔ وجدان آدمی، آداب واطوار «زنان متأدب[3]»، بازی

۱– La Rochefoucauld – نویسندهٔ فرانسوی و صاحب کتاب «امثال و حکم» (۱۶۸۰ – ۱۶۱۳).

۲– Jansénisme که بر مبنای نظریات یانسنیوس (اسقف‌وفقیه معروف هلندی درقرن هفدهم) پایه‌گذاری شده است مبتنی بر این‌عقیده است که: بشر هیچگاه در اعمال خودآزادی ندارد، زیرا یادستخوش شهوات خویش است یا بازیچهٔ لطف الهی. اگرلطف‌خداوندهمیشه شامل حال ما می‌شد هرگز گناه نمی‌کردیم، اما خداوند گاهی لطف خود را از ما دریغ می‌دارد و مارا به اختیار شهوات وامی گذارد وشهوات مارا 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 وچه‌بسیار بدکارانی که بی استحقاق از آن نصیب برده‌اند. به‌عکس، بر طبق نظر پاپ و مذهب کاتولیك، بشر همیشه آزاد است: محرك اراده‌ومسبب اعمال ما به‌تمامی نه‌لطف الهی است ونه شهوات درونی؛ ما گناه می‌کنیم نه ازآنروکه مغضوب خداوند شده‌ایم، بلکه ازآنروکه بدی را برخوبی ترجیح داده‌ایم. ژانسنیسم در قرن هفدهم خاصه در فرانسه نفوذ وشیوعی فوق‌العاده یافت: بسیاری‌از بزرگان‌آن قرن، ازجمله پاسکال و راسین، پیرو این آئین بوده‌اند.

۳– Les Précieuses

«چهره‌سازی[۱]»، اخلاق نیکول[۲]، برداشت مذهبی‌ازعشق‌ها وهوس‌های آدمی، منشاء ومبنای صدائر دیگرند؛ نمایشنامه‌ها از روانشناسی روم و یونان کهن الهام می‌گیرند و از «ذوق سلیم» گذائی بورژوازی بزرگ.

جامعه‌باشیفتگی تصویرخودرادراین آثار می‌بیند،زیرااندیشه‌هائی راکه‌خوددربارهٔخوددارد بازمی‌یابد.جامعه نمی‌خواهدآنچه راکه هست براوآشکارکنند، بلکه‌می‌خواهدآنچه راکه‌گمان‌می‌کند هست به اونشان دهند. بی‌شك‌گاهی‌جرئت‌نوشتن‌چندقطعهٔهجوآمیزهم‌به‌خود می‌دهند،اما ازخلال هجویه ها وکمدی‌ها ، تماماً طبقهٔ نخبگان‌اندکه به حکم اصول اخلاقی خود دست به‌کار شستشو وتصفیه‌ای‌که برای سلامتشان‌لازم‌است می‌زنند. هیچگاه مارکی‌های مضحك یا مرافعه‌گران[۳] یا زنان متأدب[۴] با دیدی بیرون ازطبقهٔ حاکم مورد نقد وتمسخر قرار نمی‌گیرند . در این نوشته‌ها، همیشه مردمی«کجرو» وغیرعادی رامی‌بینیم که نتوانسته‌اندر جامعه‌ای مستظرف ومبادی‌آداب‌تحلیل‌بروند ودرحاشیهٔ زندگی‌اجتماعی به‌سر می‌برند. اگر «مردم‌گریز[۵]» را مسخره می‌کنند ازآنروست‌که فاقد

۱ــ Le jeu des portraits ــ درمحافل ادبی آن‌زمان رسم براین‌بود که خصوصیات روحی وجسمی اشخاص معروف را باتفصیل وموشکافی بنویسند ودر جلسات بخوانند . «چهره سازی» یکی از انواع مهم ادبی شمرده می‌شد.

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

۳ ــ اشاره به‌کمدی «دادخواهان» (Les Plaideurs) اثر راسین که در سال ۱۶۶۸ به روی صحنه آمد.

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

۵ــ Misanthrope از معروف‌ترین‌کمدی‌های‌مولیر(۱۶۶۶) که مسئلهٔ فضیلت وخامه راستگوئی را دراجتماع مطرح می‌کند وبه‌این نتیجه می‌رسد که ←

ادب‌است،واگر«کاتوس[۱]» و«مادلون[۲]» رابه‌ریشخندمی‌گیرنداز آنروست که درادب‌افراط می‌کنند .«فیلامنت[۳]» رفتاری دارد منافی‌با عقایدمقبول و مرسوم دربارهٔ زن ؛ بورژوای اشراف منش[۴]، هم در نظر بورژواهای توانگر که تواضعی منیع دارند و از عظمت و خاکساری وضع خود آگاهند منفور است‌و هم در نظر شریف زادگان، از آنروکه می‌خواهد دروازهٔ اشرافیت را به زور برخود بگشاید . این هجو درونی و ، اگر بتوان‌گفت، «فیزیولوژیکی» هیچ نسبتی باآثار انتقادی‌بزرگ‌بومارشه[۵]

←

اگر نمی‌خواهید با رسوم متداول جامعه معاشات کنید بروید و در تنهائی به سربرید. «آلسست» ، قهرمان نمایشنامه ، مردی استواستکاروداستگو که از تزویر ورذالت مردم به جان‌آمده است و به‌سبب صراحت لهجه‌ای که دارد به هرکجا می‌رود دشمنی‌بر می‌انگیزدتاجائی‌که دوستان‌ونامزدش‌هم از اومی‌رمند وبه او خیانت می‌کنند . آخرکار ، «آلسست» از اجتماع مردم می‌گریزد و به «مکان‌دور افتاده‌ای» پناه می‌برد «تا درآنجا برای شرافتمند بودن آزادی داشته‌باشد». **ژان ژاك‌روسو** برمولیر خرده گرفته است‌که دراین‌نمایشنامه فضیلت‌را مسخره می‌کند.

۱ و۲ــ Cathos و Madelon نام دو تن ازاشخاص نمایشنامهٔ «متأدبان مضحك» اثر **مولیر** .

۳ــ Philaminte ــ در نمایشنامهٔ «زنان متفاضل» اثر **مولیر** نام زنی است شیفتهٔ ادبیات و دانش و می‌خواهد همهٔ افراد خانواده را تابع معتقدات خودکند.

۴ــ اشاره‌به نمایشنامهٔ Bourgeois gentilhomme اثر **مولیر** (رجوع شود به ذیل‌صفحهٔ ۳۷ ، شمارهٔ ۱)

۵ــ رجوع شود به ذیل صفحهٔ ۱۲۳ شمارهٔ ۲

وپل‌لوئی کوریه[۱] و ژول‌والس[۲] و سلین[۳] ندارد: کمتر جسورانه است و بسی بیشتر خشن، زیرا اثرعمل سرکوب کنندهٔ اجتماع رابرفردضعیف، بیمار، ناسازگاربازگومی کند؛ خندهٔبیرحمانهٔ کودکان کوچه‌گرد است بر نازرنگی‌های طفل «توسری‌خور» .

نویسندهٔاین دوران که دارای تبار ورفتاربورژوائی است ودرخانهٔ خودبیشترشبیه‌به«اورونت[۴]» و«کریزال[۵]»است‌تاشبیه‌به‌همقطاران‌درخشان وبی‌قرار خود در سال‌های ۱۷۸۰ یا ۱۸۳۰، نویسنده‌ای که به‌هرحال در اجتماع بزرگان پذیرفته شده وجیره خوار آنان است، ازحدطبقاتی‌خود اندکی بالاتر رفته و با اینحال معتقد است که استعداد و قریحه جانشین اصل ونسب‌نمی‌شود، دربرابراخطارها وتوبیخ‌های کشیشان مطیع‌است، احترام‌گذار قدرت سلطنت است وخشنود ازیافتن جای کوچکی درکاخ بزرگی که کلیسا وسلطنت ارکان آنند ـ جای کوچکی درصدر بازرگانان

۱ـ P.L. Courier نویسنده ومنتقد اجتماعی فرانسوی ، هجاگردوره‌ای که به«بازگشت سلطنت» موسوم است (۱۷۷۲-۱۸۲۵).

۲ـ Vallès رمان‌نویس فرانسوی درقرن نوزدهم، صاحب حسب‌حال معروفی در سه جلد : «کودك»، «دیپلمه»، «یاغی».

۳ـ Céline ـ لوئی فردینان سلین ـ از بزرگترین نویسندگان معاصر فرانسه، صاحب رمان معروف «سفر به‌انتهای‌شب».(جای تعجب است که ازاین سه‌نویسندهٔ اخیرهیچ‌کتابی به‌فارسی ترجمه نشده است . آیا تصادفی‌است؟)

۴ـ Oronte یکی از اشخاص نمایشنامهٔ « مردم گریز » اثر **مولیر** - شریف‌زاده‌ای است که چیزی بنام شعر می‌گوید و همه موظفند که از کار او تمجید کنند.

۵ـ Chrysale یکی از اشخاص نمایشنامهٔ «زنان متفاضل» اثر **مولیر** که در برابر همسر فضل فروش و شاعرمسلك خود مردی است سطحی و فاقد احساسات ظریف .

و دانشگاهیان وذیل اشراف و کشیشان ـ چنین نویسنده‌ای حرفهٔ خودرا با وجدانی آسوده انجام می‌دهدومعتقد است که دیر آمده وهمه چیز گفته شده‌است وفقط باید گفته شده‌ها رابه‌نحو دلپذیری بازگو کرد[1]. افتخاری راکه 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 وتغییر یابند به مخیله‌اش خطور نمی‌کند؛ ازاینرو به نظر وی بقای دودمان امیرضامن بقای شهرت اوست.

با اینهمه، آئینه‌ای که نویسنده به فروتنی دربرابر خوانندگانش می‌نهد، تقریباً به خلاف خواست خوداو، آئینه‌ای سحرآمیزاست: مجذوب و رسوا می‌کند. هرچند کمال کوشش به عمل آمده است که چیزی جز تصویری تملق‌آمیز، براساس تبانی مشترك، به آنان عرضه نشود (تصویری که بیشتر ذهنی است تا عینی، بیشتر درونی‌است تابیرونی)، بااینهمه این تصویر، اثری‌است هنری، یعنی مبنایش برآزادی نویسنده‌است و دعوتی است از آزادی خواننده. چونکه زیباست سرد و بیروح است، «فاصلهٔ استحسانی[2]» آنرا از دسترس بینندگان به دور می‌کند. از آن نمی‌تواند لذت برد، درآن نمی‌توان گرمای راحت‌بخشی یافت، فاقدگذشتی پنهانی است؛ هرچند که تاروپودش ازتکرار مکررات واندیشه‌های عام زمان و

---

۱ ـ **لابرویر** درکتاب «مجایا» جملهٔ معروفی داردکه غالباً به آن استناد می‌کنند: «همه‌چیز گفته شده‌است ودراین مدت بیش از هفت‌هزار سالی که آدمیان هستند و می‌اندیشند ما بسیار دیر آمده‌ایم.» و **آندره ژید** در جواب او به‌طنز می‌گوید: «همه‌چیز گفته شده است، اما چون هیچکس گوش نمی‌دهد باید همیشه ازنو آغازکرد.»

۲ ـ **Recul esthétique** ـ و برای درك معنای آن رجوع شود به صفحهٔ ۷۷.

از خودشیرینی‌ها و خوشگوئی‌های نجواگرانه‌ای که مردم یك دوره را همچون‌بندناف به‌یکدیگر پیوند می‌دهد بافته شده‌است، لیکن اتکای آن برنوعی آزادی است وازاینجهت‌واجد عینیت‌وواقع‌نگری‌دیگری‌است. این‌همان تصویر« خویشتن » است که‌گروه نخبگان درآئینه می‌بینند، اما خویشتنی که اگرباخودبی‌اندازه سخت‌می‌گرفتندمی‌توانستند ببینند. این گروه براثرنگاه «دیگری» به صورت شیئی[1] در نیامده است، زیرادهقان و پیشه‌ور هیچکدام هنوز برای اوجنبهٔ «دیگری» ندارند، و عمل نمایش انعکاسی که مشخص هنرقرن هفدهم‌است‌فعل وانفعالی است‌کاملادرونی: فقط‌کوشش هرکس را برای بهتر دیدن خودبه نهایت می‌رساند؛ نوعی «می‌اندیشم[2]» دائمی است . مسلماً مسئلهٔ بیکارگی ، ظلم ، طفیلی‌گری را مطرح نمی‌کند؛ زیراکه این جنبه‌های طبقهٔ حاکم جز برای نگرندگانی که‌بیرون از آن طبقه قرار دارند آشکار نمی‌شود ؛ از اینرو تصویری که بسوی اوبرمی‌گردانند تصویری است‌کاملا مبتنی برروانشناسی.

اما رفتارهای غیرارادی همینکه‌به مرحلهٔ انعکاسی برسند بیگناهی وعذر بی‌واسطگی خودرا ازدست می‌دهند: یا باید مسئولیت آنها را به گردن‌گرفت‌یادگرگونشان‌کرد. گرچه دنیائی که‌به خواننده‌عرضه‌می‌شود دنیای ادب وتشریفات است، اما خواننده اینك ازاین دنیا سربرمی‌کشد

---

۱ ـ غرض همان « شیئی مدرك » (objet) است . برای توضیح بیشتر دربارهٔ « نگاه دیگری » رجوع شود به مقدمهٔ کتاب .

۲ ـ Cogito ـ اشاره به‌جملهٔ معروف‌دکارت: « می‌اندیشم،پس‌هستم.» سارتر معتقد است که آغاز خودآگاهی و درون‌گرائی بشر از همین لحظه است، لحظه‌ای‌که می‌اندیشد و به‌هستی خود پی می‌برد ومی‌بیندکه از «خود» گریز نمی‌تواند، واین تنها حقیقت«مطلق» است (حقیقت‌مطلق شود که‌خویشتن را بی‌واسطه درك‌می‌کند) وبیرون‌ازآن‌هرچه‌هست‌فقط «محتمل» است. (رجوع شود به «اگزیستانسیالیسم واصالت بشر» ، ص ۵۶ ـ ۵۴)

وفراترمی‌رود، زیرا به‌شناختن آن وبازشناختن‌خوددر آن دعوت‌می‌شود. دراین معنی حق با راسین است که درمقدمهٔ نمایشنامهٔ «فدر» می‌گوید: «دراینجا عواطف وشهوات‌فقطازآن جهت نمایش داده می‌شوندتانشان دهندهٔ همهٔ آشوبهائی باشند که به‌وجود آورده‌اند.» به‌شرط‌آنکه از این جمله به هیچوجه این معنی مستفاد نشودکه قصد راسین مصرحاً آن‌بوده است که وحشت‌از عشق را القاکند. اما تصویرکردن شهوات یعنی‌فراتر رفتن ازآنها، یعنی پیراسته شدن‌ازآنها. تصادفی نیست که، قریب به این زمان، فلاسفه راه معالجهٔ شهوات را شناختن آنها می‌دانستند.

وچون‌کاربردآزادی دربرابر شهوات راکه مبتنی برتفکرانعکاسی باشد معمولا بالفظ اخلاق می‌آرایند، باید اذعان‌کردکه هنر قرن هفدهم به حد اعلی اخلاقی است. نه‌بدان معنی که قصد آشکارش تعلیم فضیلت باشدیاازنیات نیکی که ادبیات بدرا بوجود می‌آورند[1] مسموم‌شده‌باشد، بلکه فقط‌بدین معنی که چون‌تصویر خواننده راآرام وبیصدا به اوعرضه می‌کند آنرا برای وی تحمل ناپذیر می‌سازد.

می‌گوئیم هنر قرن هفدهم اخلاقی است. این گفته هم متضمن تعریفی‌است وهم متضمن محدودیتی: این هنر جز به‌اخلاق‌نمی‌پردازد. اگر پیشنهادش‌به انسان اینست که نفسانیات راتاحد اخلاقیات عروج‌دهد بدان سبب‌است که مسائل مذهبی ومتافیزیکی وسیاسی واجتماعی راحل شده می‌انگارد؛ اما تأثیر عملش بدین مناسبت اصالت خود را ازدست نمی‌دهد. چون این هنر بشرکلی وجهانی را با بشر جزئی و منفردی که

۱ــ اشاره به‌جملهٔ معروف آندره‌ژید که در فصل‌دوم (صفحه۹۳) نیز بدان اشارتی رفت: «همیشه با احساسات نیك است که ادبیات بدرا به وجود می‌آورند.» این سخن‌که موردسوءاستفادهٔ فراوان کسانی قرار گرفته است‌که می‌خواهند مسئولیت را لوث کنند در سطور آینده بطور مشروح‌تر بررسی خواهد شد.

صاحب قدرت وحکومت است خلط می کند، لذا کوشش خودرا در راه رهائی هیچیك از دسته‌های مشخص ستمکشان به‌کار نمی‌اندازد؛ بااینهمه هرچندنویسنده درطبقهٔ ستمگر بکلی مستحیل شده‌است لیکن به‌هیچوجه شریك جرم وهمدست آن نیست. اثراو، بی‌گمان، آزادی بخش‌است ، زیرا نتیجهٔ‌کار او، در درون طبقهٔ ستمگر، رهائی بشر ازخویشتن‌است .

* * *

تااینجا موردی را درنظر گرفتیم که در آن خوانندهٔ بالقوه یا هیچ است یادرحکم‌هیچ ونیزهیچ ستیزه وتعارضی موجب ازهم‌گسیختگی و سرگشتگی خوانندهٔ بالفعل‌نمی‌شود. دیدیم که درچنین موردی نویسنده می‌تواندبا وجدانی آسوده‌ایدئولوژی رایج‌دوران خودرا بپذیرد ودعوت به آزادی را در چارچوب همین ایدئولوژی تحقق بخشد . اگر ناگهان خوانندهٔ بالقوه سربرآوردیااگرخوانندگان بالفعل به‌گروههای متخاصم تجزیه شوند،آنگاه همه چیز تغییرمی کند . اکنون باید درنظربگیریم که هرگاه‌نویسنده‌به جائی برسد که‌ایدئولوژی طبقات حاکم رانپذیرد برسر ادبیات‌چه خواهدآمد .

قرن هیجدهم عصرنیکبختی(وازاین‌نظر منحصربه فرد درتاریخ) و بهشت نویسندگان فرانسه است ، بهشتی که بزودی «بهشت‌گمشده[1]» خواهد شد . وضع اجتماعی نویسندگان هنوز تغییری نکرده است : به استثنای معدودی همه‌ازطبقهٔ بورژوازی برخاسته‌اند و صلهٔ بزرگان آنان را ازطبقهٔ خودبه‌درآورده‌است.دایرهٔ خوانندگان‌بالفعل‌بطور محسوس گسترش یافته است، زیراکه مردم بورژوا شروع به خواندن کرده‌اند،اما

۱ــ اشاره به منظومهٔ «بهشت گمشده» اثر میلتون شاعر انگلیسی .

طبقات «فرودست» همچنان از وجود نویسندگان بی‌خبرند و اگر نویسندگان این عصر بیش از لابرویر و فنلون[1] از این طبقات سخن می‌گویند هیچگاه روی سخنشان، حتی در ذهن، با آنها نیست. با اینهمه، براثر دگرگونی عظیم و عمیقی، خوانندگان به دو گروه منقسم شده‌اند و اینك نویسندگان باید جوابگوی تقاضاهای متناقض باشند؛ و همین است آن فشار و «انقباضی» که از آغاز مشخص موقعیت آنان است.

این فشار و انقباض به‌نحو بسیار خاصی تجلی می‌کند. در واقع طبقهٔ حاکم از ایدئولوژی خود سلب اعتماد کرده و وضع دفاعی به‌خود گرفته است؛ حتی‌المقدور می‌کوشد تا شیوع افکار جدید را به‌تعویق افکند، اما نمی‌تواند کاری کند که این افکار در وجود خود او رسوخ نیابد. فهمیده است که اصول مذهبی و سیاسی‌اش بهترین ابزار است برای استقرار و تثبیت قدرتش، اما عیناً به‌همین سبب که در این اصول جزبه‌عنوان ابزار نمی‌نگرد دیگر به آنها اعتقاد کامل ندارد. «حقیقت عملی و مصلحتی»[2] جایگزین «حقیقت شهودی و تأئیدی»[3] شده است. گرچه نظارت و ممنوعیت‌ها آشکارتر است لیکن اینها سرپوشی است بر ضعفی پنهانی و بروقاحتی ناشی از نومیدی. دیگر از «کشیش روشنفکر» اثری نیست؛ ادبیات کلیسائی دفاعیهٔ بیهوده‌ایست از اصول مسیحیت، مشت بسته‌ای است حاوی مقداری آیه‌های فرار؛ دفاعیه‌ای است بر ضد آزادی، خطاب به‌خس احترام و ترس و منفعت طلبی مردم و، چون دیگر دعوتی آزاد از مردمانی آزاد نیست، ادبیات هم نیست.

۱ــ Fénelon ــ نویسنده و کشیش فرانسوی، مربی پسر لوئی چهاردهم و مصنف کتاب «تلماك» (۱۶۵۱ ــ ۱۷۱۵)

۲ــ Vérité pragmatique

۳ــ Vérité révélée

نخبگان سرگردان به نویسندهٔ حقیقی رومی‌آورند و از او طلب محال می‌کنند: اینکه درسختگیری (اگرمیل انتقاداز آنان‌را دارد)مدارا نکند، اما دست‌کم اندکی هوای آزاد درایدئولوژی پژمرده ورنگ‌رفتهٔ آنان بدمد، قوهٔ تعقل خوانندگانش را مخاطب قرار دهد وآنرا متقاعد سازد تاآیه‌هائی‌راکه به‌مرورایام‌غیرعقلانی شده‌اند بپذیرد. خلاصه آنکه عامل تبلیغات شود و در عین حال نویسنده بماند. اما نخبگان بازی بازنده‌ای می‌کنند: چون‌اصول‌معتقداتشان دیگرازقطعیات بیواسطه‌وبیان ناشده نیست وباید آنها را به‌نویسنده «پیشنهاد» کنند تا نویسنده دفاع از آنها را برعهده بگیرد، چون دیگر مسئله عبارت از نجات اصول برای خود اصول نیست بلکه برای حفظ‌نظم‌موجود است،درنتیجه‌براثرهمان کوششی که برای استقرار مجدد آنها به‌کار می‌برند اعتبار آنها را نفی می‌کنند. نویسنده‌ای که رضامی‌دهد که‌این‌ایدئولوژی متزلزل‌را مستحکم کند، دست‌کم اینست که به‌این‌کار «رضا می‌دهد»،واین وابستگی‌ارادی به‌اصولی که سابقاً، بی‌آنکه کسی متوجه باشد، برادهان حکم‌می‌راندند اینك موجب رهائی نویسنده ازآنها می‌شود؛ نویسنده ازحد آنها فراتر می‌رود و، به‌خلاف خواست خود، درتنهائی ودرآزادی سربرمی‌آورد.

از طرف دیگر، طبقهٔ بورژوازی که در اصطلاح مارکسیستی «طبقهٔ بالارونده» است می‌کوشد تاخود را از این ایدئولوژی که به او تحمیل شده است برهاند وهم درعین حال ایدئولوژی دیگری بنانهد که خاص او باشد. و اما این «طبقهٔ بالارونده» که بزودی شرکت در امور مملکتی را مطالبه خواهدکرد فعلا فقط از نظر سیاسی مورد ظلم وفشار است. دربرابراشراف ورشکسته، می‌کوشد تاآرام‌آرام برتری‌اقتصادی به‌دست آورد؛ واینك صاحب پول وفرهنگ وفراغت است. بدینگونه، برای نخستین بار طبقه‌ای محروم به عنوان خواننده، در برابر نویسنده

جلوه‌گر می‌شود.

اما وضع ازاین‌هم مساعدتراست: زیرا این طبقه که‌بیدارمی‌شود وکتاب می‌خواند ومی‌کوشد تابیندیشد موجد حزب انقلابی متشکلی نیست تاایدئولوژی خاص خود را تراوش کند همچنانکه کلیسا درقرون وسطی ایدئولوژی‌خاص‌خود راتراوش می‌کرد. نویسنده هنوز(چنانکه خواهیم دید که بعداً چنین خواهد شد) میان ایدئولوژی روبه‌زوال طبقهٔ «پائین رونده» وایدئولوژی متقن طبقهٔ «بالارونده» به‌تنگنانیفتاده است. بورژوازی آرزوی دانائی وبینائی دارد؛ بطور مبهم احساس می‌کند که اندیشه‌اش«باخودبیگانه»است‌ومی‌خواهد که‌دربارهٔخویش‌آگاهی‌حاصل کند. البته درمیان این طبقه آثاری از سازمانهای متشکل می‌توان سراغ کرد، مثلا: انجمن‌های ماتریالیستی، محافل روشنفکری، فراماسونری. اما اینها خصوصاً مجامع تحقیق وتجسس‌اندکه بیش ازآنچه بخواهند تا اندیشه‌هائی به‌وجود آورند منتظرند تا اندیشه‌ها به‌آنها عرضه شود. البته می‌توان‌گسترش شیوه‌ای از نگارش، نگارشی عامیانه وخودرو، را دید: شبنامه‌های مخفی وبی‌امضاء. اما این ادبیات غیرحرفه‌ای بیش از آنچه بانویسندهٔ حرفه‌ای همچشمی کند، به‌عکس، بااطلاعاتی که‌دربارهٔ آرزوهای نامشخص و آشفتهٔ جامعه به‌او می‌دهد او را برمی‌انگیزد وبه پیش می‌راند.

بدینگونه، دربرابر خوانندگانی نیمه متخصص که هنوز خود را به‌دشواری برسرپاداشته‌اند ومانندگذشته‌ازمیان درباریان وقشرهای‌بالای جامعه برخاسته‌اند، طبقهٔ بورژوازی طرحی ابتدائی از خوانندگان به‌انبوه[1]عرضه می‌کند: این‌گروه نسبت به‌ادبیات، درحال تسلیم‌وانفعال

۱ـ «به‌انبوه» در ترجمهٔ de masse یعنی شامل گروه کثیر (یا تودهٔ) مردم.

نسبی است، زیرا که دست درکارنویسندگی ندارد ودربارهٔ سبك‌نگارش وانواع ادبی صاحب عقایدی از پیش ساخته نیست ودرهمه چیز، اعم‌از صورت ومعنی، چشم به‌نبوغ نویسنده دوخته است .

نویسنده که به‌این هردوسو کشیده می‌شود خود را میان دوگروه خوانندهٔ متخاصم (وتقریباً داور اختلافات آنان) می‌بیند. نویسنده‌دیگر کشیش قرون‌وسطی نیست؛ تنهاطبقهٔ حاکم زندگی اورا تأمین‌نمی‌کند: درست‌است که این طبقه هنوز به‌او جیره و مواجب می‌دهد ، اما طبقهٔ بورژوازی کتابهای اورا می‌خرد، ونویسنده از هردوطرف مزد می‌برد . پدرش بورژوا بوده است وپسرش بورژوا خواهد شد. پس ممکن‌است کسی نتیجه بگیرد که نویسنده، بورژوائی است بختیارتر از دیگران اما به‌همانگونه ستمدیده، که براثرفشارعوامل‌ومقتضیات تاریخی‌به‌شناسائی وضع خود نائل شده است ، یعنی خلاصه آئینه‌ای است داخلی که طبقهٔ بورژوازی‌خود را به‌تمامی درآن‌می‌بیند ونسبت به‌خود وبه‌خواست‌های خود وقوف می‌یابد . اما این نظری است سطحی : این نکته به درستی خاطرنشان نشده است که هیچیك از طبقات اجتماع نمی‌تواند به «شعور طبقاتی»[1] برسد مگراینکه خود را هم از داخل وهم ازخارج ببیند، یابه عبارت‌دیگر :ازهمکاری عوامل بیرونی‌بهره‌مندشود؛ واین‌کارروشنفکران است که همیشه از طبقهٔ خود بیرون می‌افتند .

واتفاقاً خصوصیت اصلی نویسندهٔ قرن هیجدهم بیرون بودن از طبقهٔ خویش است، هم به‌صورت عینی‌وهم به‌صورت ذهنی. گرچه‌هنوز خاطرهٔ علقه‌های بورژوائی خود را باخود دارد، لیکن صلهٔ بزرگان‌اورا از محیطش به در آورده است : دیگر باعموزادهٔ خود که وکیل دعاوی است‌وبابرادرخود که کشیش ده‌است‌احساس همبستگی ملموس‌نمی‌کند،

۱ــ Conscience de classe

زیرا امتیازاتی دارد که آنان ندارند. اطوار و حرکات خود و حتی ظرافت سبك نگارش خود را از درباروازمحیط اشراف اقتباس می کند. شهرت وافتخار، که عزیزترین امید اووتثبیت حق ومرتبهٔ اوست ، در نظر او به صورت تصوری لغزان ومتضاد درآمده است: اندیشهٔ نوخاسته‌ای دربارهٔ شهرت وافتخار پاگرفته است دایر برآنکه پاداش راستین برای نویسنده آنست که فلان طبیب گمنام ده یابهمان وکیل بی‌موکل شهر کتاب‌های او را حریصانه، وتقریباً درخفا، بخوانند.

اما حق شناسی مبهم این خوانندگانی که نویسنده به خوبی آنان را نمی‌شناسد فقط نیمی از وجود او را ارضا می کند، چراکه برادران مهترش، براساس اسالیب کهن ، برداشت دیگری از شهرت ونام آوری به‌او داده‌اند: به‌موجب این برداشت، فقط شخص پادشاه باید به‌نبوغ او صحه گذارد . نشان آشکار کامیابی آنست که گاترین[1] یا فردریك[2] او را به‌سفرهٔ خود بخوانند ؛ پاداشهائی که به‌او می‌دهند ومناصبی که از بالا به او می‌بخشند هنوز جنبهٔ غیرشخصی و رسمی جوایز ونشان‌های افتخاری را که جوامع جمهوری امروز عطا می کنند ندارد: این پاداش‌ها ومناصب حالت تقریباً «خانخانی»[3] روابط فرد بافرد را حفظ کرده است. وانگهی مخصوصاً نویسنده که مصرف کنندهٔ دائمی درجامعهٔ تولیدکنندگان وطفیلی طبقهٔ طفیلی است باپول همانگونه عمل می کند که هرطفیلی دیگری :

۱ــ منظور **گاترین دوم** ملقب به کبیر ، ملکهٔ روسیه است که دربارش محل آمدوشد فیلسوفان ودانشمندان ونویسندگان بود وبه‌فرانسویان ارادتی خاص می‌ورزید (۱۷۹۶ ــ ۱۷۲۹) .

۲ــ **فردریك دوم** امپراتور پروس، که حامی ومشوق ولتر وبسیاری دیگر از نویسندگان ودانشمندان فرانسوی بود وحتی خاطراتش را به‌زبان فرانسه می‌نوشت (۱۷۸۶ ــ ۱۷۱۲).

۳ــ Féodal

آنرا «کسب» نمی کند(زیرا وجه مشترکی میان کار ومزد او نیست)، بلکه فقط آنرا «خرج»می کند. پس اگر فقیرهم باشد در تجمل زندگی می کند. برای او همه چیز تجمل است ، حتی وخصوصاً نوشته‌هایش. بااینهمه ، تادرون اطاق سلطان‌نیز، قدرت خشن وعامیانگی نیرومندی ازخودبروز می‌دهد: **دیدرو**[۱] درگرماگرم مباحثه‌ای فلسفی رانهای ملکهٔ روسیه راتا حد سیاه شدن نیشگان‌می گرفت. وانگهی،اگرپایش‌را زیاده ازگلیم‌خود دراز کند همیشه می‌توان به‌او فهماند که «قلمزن» ومحرری بیش نیست : زندگی **ولتر** ازچوب‌خوردن‌در ملاءعام‌وزندان کشیدن وبه‌لندن‌گریختن گرفته تا تحمل توهین‌های شاه‌پروس ، مجموعه‌ای است از پیروزی و سرشکستگی[۲] . نویسنده گاهی‌مشمول لطف زودگذر فلان خانم مارکیز هم قرارمی‌گیرد ، اماباکلفت اویا با دختر بناازدواج می کند.

۱– **Diderot** فیلسوف ومتفکر و نویسندهٔ فرانسوی در قرن هیجدهم ، پایه گذار ورهبر «دائرةالمعارف» ، صاحب چندرمان، منتقدهنر ، صاحبنظردر تئاتر (۱۷۸۴ – ۱۷۱۳) .

۲– **ولتر** در جوانی‌اشعاری درهجو بزرگان مملکت‌سرود وبدین‌جرم چندهفته‌ای درزندان «باستیل» به‌سر برد، سپس با دوك «روآن **Rohan**» درافتاد وبه دستور او در ملاء عام کتك‌خورد ودوباره به‌زندان افتاد وازآنجا آزادنشد مگر به‌شرطی که درفرانسه‌نماند؛ پس دوسال درانگلستان گذراند وکتابی برضد فرانسه نوشت که چندسال‌بعد با نام مستعار به چاپ رسید، ولی‌نسخ‌آن به‌حکم دژخیمان دولتی سوخته‌شد و **ولتر** صلاح‌دیدکه باز ازفرانسه بگریزد وپانزده سال در مرز آلمان، درخانهٔ یکی اززنان مروج ادب ، زیست و پس از مرگ آن زن دعوت‌های مکرر **فردریك دوم** را اجابت کرد و به برلین رفت و مشاور ومعلم شاه‌پروس شد، اماچندان طول نکشیدکه روابط‌آنان به هم خورد و **ولتر** برلین را ترك گفت ودر مرز سوئیس وفرانسه اقامت گزید تا هنگام خطر به‌یکی ازاین‌دوسرزمین پناه برد؛ قریب سی‌سال در آنجا ماند و در این مدت کتابهایش رامی‌نوشت ونامه‌هائی به‌سرتاسر اروپا می‌فرستاد و خشم‌شاهان مستبدرا برمی‌انگیخت .

بدینگونه، وجدان نویسنده، همچنانکه وجدان خوانندگانش،از دوسو کشیده وگسیخته شده است. اما ازاین بابت رنجی نمی‌برد؛ حتی ازاین تناقض ذاتی احساس فخروغرورهم می کند: می‌پندارد که باهیچکس عهد وپیمانی نبسته است ومی‌تواند دوست ودشمن خودرا خوداانتخاب کند وکافی است که قلم بردارد تاخود را از قید عوامل محیط و ملت و طبقه نجات بخشد. بال می گسترد، پرواز می کند ، اندیشهٔ ناب است و نگاه ناب. نوشتن را انتخاب می کند تاحق خروج ازطبقهٔخودرابطلبد؛ مسئولیت این‌خروج‌رابه‌گردن‌می‌گیرد وآنرا به‌صورت «تنهائی هنرمند» درمی‌آورد؛ بزرگان را از بیرون باچشم بورژواها می‌نگرد وبورژواها را از بیرون باچشم اشراف، وشریك جرم هردوطبقه می‌شود تاجائی که بتواند آنها را از درون نیزبشناسد.

ادبیات که تااین‌زمان‌وظیفهٔ‌محافظه‌کاری وتهذیب اخلاق‌جامعه‌ای متشکل وبسامان را برعهده داشت همان دم دروجود نویسنده وبه‌برکت وجود نویسنده‌براستقلال‌خود، آگاهی می‌یابد. ادبیات که به‌یمن‌تصادفی مساعد میان آرزوهای آشفته وپراکنده‌ای ازیك سوواپدئولوژی ویران و روبه‌زوالی از سوی دیگر قرارگرفته است (همچنانکه نویسنده میان بورژوازی وکلیسا ودربار) ناگهان استقلال خود را اعلام می‌دارد : از این پس اندیشه‌های عام ومبتذل اجتماع را منعکس نخواهدکرد ، چرا که خود را یا«روح اندیشمند»یکی‌می‌داند، یعنی بانیروی پایندهٔ‌پروردن وسنجیدن افکار.

البته این دست یابی ادبیات برخود امری است انتزاعی وکاملا صوری ، زیراکه آثار ادبی این عصر زبان حال هیچ طبقهٔ مشخصی نیست ؛ وحتی ، چون نویسندگان رفته رفته هرگونه همبستگی عمیقی‌را بامحیطی که‌ازآن برخاسته‌اندونیزبامحیطی که‌آنان‌رادرخودپذیرفته‌است

طردمی کنند، ادبیات با «نفی» مشتبه می‌شود، یعنی باشك وامتناع وانتقاد و انکار . اما ادبیات ، با همین کار ، دربرابر روحانیت ریشه بستهٔ کلیسا ، حقوق روحانیت تازه‌ای را که درجنبش وجوشش است وضع می کند، واین روحانیت باهیچ ایدئولوژی دیگری خلط نمی‌شود و به‌عنوان نیروئی تجلی می کند که پیوسته می‌خواهداز حد «دریافت‌های بیواسطهٔ ذهن[1]»، به‌هرصورت که باشد، فراتر برود .

هنگامی که ادبیات ، در پناه دستگاه سلطنت بسیار مسیحی ، از سرمشق‌های اعجاب‌انگیز تقلیدمی کرد، سودای حقیقت آزارش نمی‌داد، زیرا که حقیقت چیزی جزخاصیت بسیارخام وبسیارمحسوس ایدئولوژی غذا دهندهٔ او نبود : «حقیقی بودن» یا «بودن» هردواز نظرشرایع کلیسا کاملا یکی بود وحقیقتی خارج از آن نظام فکری درفهم نمی گنجید. اما اینك که روحانیت به‌صورت چنین جنبش انتزاعی در آمده است که از میان همهٔ ایدئولوژیها عبورمی کند وسپس آنها را چون پوسته‌هائی میان تهی پشت سرخود روی جاده می گذاردومی گذرد، حقیقت نیز به‌نوبهٔ خود از هر فلسفهٔ عینی و مشخصی جدا می‌شود و در استقلال انتزاعی خود نمودار می گردد. همین حقیقت است که اندیشهٔ تنظیم کنندهٔ ادبیات وحد نهائی نهضت انتقادی می‌شود.

روحانیت، ادبیات، حقیقت: این سه‌مفهوم درآن جنبش انتزاعی ومنفی نیل به‌خودآگاهی به‌هم وابسته‌اند . ابزارکار آنها تجزیه وتحلیل است، یعنی روشی منفی وانتقادی که همواره مصالح عینی را به‌عناصر انتزاعی تجزیه می کند ورویدادهای تاریخ رابه‌صورت ترکیبی ازمفاهیم

۱ــ le donné ــ دریافت‌ها یا معلومات بیواسطه‌ای که مستقیماً به ذهن می‌رسد. (درمقابل معلوماتی که بادخالت ذهن یا به‌مددمعلومات دیگر پرورده می‌شود.)

کلی درمی‌آورد. فلان جوان راه نوشتن را اختیار می‌کند تا از جور و ستمی که موجب رنج اوست واز همبستگی وتعاونی که باعث ننگ اوست رهائی جوید. بانخستین کلماتی که برکاغذ نقش می‌کند می‌پندارد که از محیط وطبقهٔ اجتماعی خود واز همهٔ محیطها و همهٔ طبقه‌های اجتماعی رهائی یافته وموقعیت تاریخی خود را تنها باهمین شناسائی انعکاسی و انتقادی درهم شکسته است: بیرون از معرکه ومشغلهٔ این بورژواهاواین اشرافی که براثر پیش داوری‌ها وتعصباتشان در عصر معینی محبوس و محدود شده‌اند، همینکه قلم به‌دست می‌گیرد وجود خویش را به‌عنوان استشعاری بی‌زمان وبی‌مکان کشف می‌کند، یعنی خلاصه خود را چون «انسان کلی وجهانی» می‌بیند. وادبیات، که اورارهائی می‌دهد، کارانتزاعی وغیروی «ماقبل تجربی» طبیعت بشری است، جنبشی است که بشربه‌مدد آن هرلحظه خود را از قید تاریخ آزاد می‌کند. سخن کوتاه، ادبیات تمرین آزادی است.

درقرن هفدهم کسی که نوشتن را برمی‌گزید حرفهٔ معینی را پیشهٔ خود می‌کرد که دستور العمل‌هائی وقواعد وآدابی و (در سلسله مراتب مشاغل) مقامی مخصوص به خود داشت. اما درقرن هیجدهم قالب‌ها شکسته‌اند، همه چیز را باید از نو ساخت، آثار ذوقی به‌جای آنکه با کامیابی بیشتریاکمتر وبرطبق اصول مستقر پرداخته شوند هریك ابداعی خاص است و به‌منزلهٔ تعیین تکلیفی است که نویسنده در بارهٔ ماهیت و ارزش‌واهمیت ادبیات صادرمی‌کند. هراثری قواعد خاص خودراباخود می‌آورد ونیز اصولی راکه این اثر ادبی باید برحسب آنها ارزیابی و داوری شود. هراثری‌عزم داردکه ادبیات‌را به‌تمامی ملتزم کندوراههای تازه‌ای بدروی آن بگشاید. تصادفی نیست که بدترین آثار آن عصر آنهائی است که بیشتر از بقیه دم از سنت‌های قرن پیشین می‌زنند. مثلا

تراژدی وحماسه میوه‌های خوشگوار جامعه‌ای متشکل وبسامان بودند، اما دراجتماعی از هم‌گسیخته اگرهم دوام بیاورند در حکم بازمانده و «تضمین» و«استقبال» ازگذشتگان‌اند.[۱]

آنچه نویسندهٔ قرن هیجدهم باهمتی خستگی‌ناپذیر در آثار خود مطالبه می‌کند احقاق این حق است که تعقلی ضدتاریخی دربرابرتاریخ 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 اجتماعی‌خوانندگان‌خودبدیشان بدهد. به‌عکس، دعوت مبرم او از خوانندگان بورژوا آنست که سرشکستگی‌ها، پیش داوری‌ها، ترس‌ها را فراموش کنند، و دعوت او از خوانندگان شریف‌زاده آنست که ازغرورطبقاتی وازامتیازات خود دست بردارند. حال که او نویسندهٔ کلی وجهانی شده است پس ناچار خوانندگانش هم باید کلی وجهانی‌شوند، وازآزادی معاصرانش چیزی که می‌طلبد اینست که علایق تاریخی‌خودرا بگسلندتادرکلیت وعمومیت همپایهٔ اوشوند.

پس این معجز از کجاست که درست در همان لحظه که آزادی انتزاعی را دربرابر ظلم عینی و «عقل» را دربرابر «تاریخ» علم می‌کند بازهم در مسیررشد وتکامل تاریخ قدم برمی‌دارد؟ نخست سبب آنست که طبقهٔ بورژوازی ازطریق حیله‌ای که‌خاص اوست (ودرسالهای ۱۸۳۰ و۱۸۴۸ نیزآنرا به‌کار خواهد برد)، در آستانهٔ کسب قدرت، باطبقات محروم وستمدیدهٔ اجتماع که هنوز قادر به‌مطالبهٔ قدرت نیستند متحد و شریك شده است. وچون رشته‌هائی که بتواندگروههای اجتماعی تابدین حدمتفاوت را به‌یکدیگر بپیوندد ناچاربسیارکلی وبسیار انتزاعی‌است،

۱ـ فی‌المثل، ولتر چند تراژدی وحماسه نوشته است که‌هیچکدام‌هیچ ارزشی ندارند.

بنابراین طبقهٔ بورژوازی چندان در آرزوی آگاهی یافتن از خویش نیست (زیرا که این آگاهی اورا دربرابر پیشه‌وران ودهقانان قرار خواهدداد) وبیشتر در پی آنست که حق رهبری نیروهای مخالف حکومت را برای خود به‌رسمیت بشناساند، ازآنروکه این طبقه وضع مناسب‌تری‌داردتا خواست‌های طبیعت بشر کلی را به‌اطلاع قدرت‌های مستقر برساند. از سوی دیگر، انقلابی که‌درشرف تکوین است[1]، انقلابی سیاسی است؛ نه‌ایدئولوژی‌انقلابی‌وجود دارد ونه‌حزب‌متشکل؛ بورژوازی‌می‌خواهد که دانائی‌وبینائی یابد، می‌خواهدکه هرچه زودترطومارآن ایدئولوژی که درطی قرن‌های متمادی اورا تحمیق کرده و باخود بیگانه ساخته بود برچیده شود: بعداً فرصت خواهد یافت که ایدئولوژی دیگری جانشین آن کند. فعلا طالب آزادی‌عقیده است(به‌عنوان‌پله‌ای برای صعود به قدرت سیاسی).

ازاین زمان است که نویسنده چون آزادی اندیشه و آزادی بیان اندیشه‌را برای خود و در مقام نویسنده‌مطالبه‌می کند ناچارخدمتگزار منافع طبقهٔ بورژوازی می‌شود. بیش ازاین چیزی از او نمی‌خواهند و بیش ازاین‌کاری ازاوبرنمی‌آید.درزمانهای دیگر، چنانکه خواهیم‌دید، نویسنده می‌تواند آزادی قلم را باوجدانی ناآرام مطالبه‌کند، می‌تواند دریابدکه طبقات محروم‌اساساً چیزدیگری غیرازاین‌آزادی می‌خواهند: آنگاه آزادی اندیشه ممکن است چون امتیازی خاص نمودکندودرنظر بعضی از اشخاص همچون وسیلهٔ اعمال فشار وزورجلوه نماید ودر آن حال خطر این هست که نویسنده‌نتواند درسنگرخود بماند وناچاربه‌ترك موضع‌خودشود. امادرآستانهٔ انقلاب کبیر، نویسنده ازاین‌طالع کم‌نظیر

۱ـ اشاره به « انقلاب کبیر فرانسه » که در سال ۱۷۸۹ روی داد و تقریباً تاسال ۱۷۹۹ (سال کودتای **ناپلئون بناپارت**) به درازا کشید.

بهره‌مند است که کافی‌است مدافع حرفهٔ خودباشد تاراهنمای خواست‌ها وآرزوهای طبقهٔ «بالارونده» شود .

نویسنده این را می‌داند . خود را راهنما وقائد روحانی مردم می‌شمارد ، وتقبل خطر می کند . چون نخبگان صاحب قدرت ، باخشم روزافزونشان ، امروز الطاف خود را نثار او می کنند وفردا به‌زندانش می‌اندازند، نویسنده روی آرامش نمی‌بیند (همان بیمایگی مغرورانه‌ای که نویسندگان قرن پیش ازآن برخوردار بودند) . زندگی افتخارآمیز وپرنشیب و فراز او، باستیغ‌های آفتابی وسقوط‌های سرسام‌انگیزش ، به زندگی ماجرا جویان میماند . چند شب پیش ، این کلمات راکه بلزساندرارس[1] درسرفصل کتاب «عرق‌نیشکر» آورده‌است می‌خواندم: «تقدیم به‌جوانان امروز که ازادبیات خسته شده‌اند، تابه‌آنان ثابت کنم که رمان وداستان‌هم می‌توانددرحکم‌کاروعمل باشد»وباخود اندیشیدم که ما چقدر بدبخت ومقصریم زیرا امروز باید چیزی را برماثابت کنند که در قرن هیجدهم‌ازبدیهیات بوده است .

درآن زمان ، اثرذوقی از دوجنبه به‌منزلهٔ عمل است: نخست از آنرو که اندیشه‌هائی به‌وجود می‌آورد که بعداً منشاء تحولات اجتماعی می‌شود وسپس از آنرو که زندگی صاحب اثر را به‌خطر می‌اندازد . و کتاب موردنظرهرچه باشد، این‌عمل همیشه به‌یك‌گونه تعریف‌می‌شود: این عملی است رهاننده.

البته در قرن هفدهم نیز ادبیات نوعی وظیفهٔ رهانندگی برعهده

۱ــ B. Condrars شاعر وداستان‌نویس ومحقق وجهانگرد و ماجراجوی معاصرفرانسوی (اصلا سوئیسی)، سرایندهٔ منظومهٔ معروف «نثری برای‌راه‌آهن سرتاسری سیبری» ونویسندهٔ رمانهای «طلا» ، «مدح زندگی پرخطر» ، «مرد صاعقه زده» ، «موراواژین» ، «عرق نیشکر» (Rhum) و بسیاری دیگر (۱۸۸۷ ــ ۱۹۶۱).

داشت، اما پوشیده وتلویحی بود . در زمان اصحاب دائرة المعارف ، دیگر امر براین دایر نیست که عواطف وشهوات را بیرحمانه در پیش چشم شریف زاده منعکس کنند و بدینوسیله او را از شر آنها برهانند ، بلکه باید از راه قلم درکاررهائی سیاسی بشر ، بمفهوم اعم، مشارکت کرد. دعوتی که نویسنده ازخوانندگان بورژوای خود می کند، چه بخواهند وچه نخواهند، دعوت به طغیان است؛ دعوتی که همزمان با آن از طبقهٔ حاکم می کند دعوت به روشن بینی است وبه بررسی انتقادی از خود و به ترك امتیازات خود . وضع ژان ژاك روسو در آن زمان کاملا به وضع ریچارد رایت دراین زمان می ماند[1] که درعین حال هم برای سیاهان روشنفکر می نویسد و هم برای سفیدان : روسو در برابر اشراف به عنوان گواه «شهادت» می دهد وهمزمان باآن از برادران عامی خود دعوت می کند که در بارهٔ خود آگاهی یابند. روسو و دیدرو و کندرسه[2] با نوشته های خود نه تنها تسخیر «باستیل» راکه ازمدتها پیش تدارك می دیدند عملی می کنند، بلکه مسبب وقوع «شب چهارم اوت» نیز می شوند[3] .

وچون نویسنده بپندارد که رشته های پیوند خودرا با طبقهٔ اصل و نسبش گسسته است ، چون با خوانندگان خود ازبالا دربارهٔ طبیعت کلی بشری سخن بگوید، چنین گمان خواهدبرد که دعوتی که از آنان می کند و سهمی که از بدبختی های آنان می برد نتیجهٔ «بخشندگی» محض است. توشتن یعنی بخشش کردن . از اینجاست که نویسنده آنچه را که در موقعیت

۱- رجوع شود به صفحه های ۱۱۶ تا ۱۲۱ .

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

۳- «شب چهارم اوت ۱۷۸۹»، شبی که درطی آن مجلس مؤسسان کلیهٔ حقوق وامتیازات اشراف وروحانیان را لغو کرد.

طفیلی‌گری‌اودرجامعه‌ای زحمتکش پذیرفتنی نیست تقبل‌می‌کند وموجه می‌سازد.ونیزازهمین‌جاست که‌به‌آن آزادی‌مطلق، به‌آن «عدم ضرورت[1]» که‌مشخص آفرینش ادبی است آگاهی‌می‌یابد.اماهرچند نویسنده پیوسته انسان‌کلی وجهانی‌را وحقوق مطلق طبیعت‌بشری رادرمدنظرداشته‌باشد، نبایدپنداشت که وجودچنان روشنفکری راکه موردوصف ژولین‌بندا است تجسم می‌دهد . زیرا، چون وضع او ذاتاً **انتقادی** است باید که **چیزی** برای انتقاد داشته باشد؛ وموارددی که دربدوامرآماج‌تیرانتقادات او قرارمیگیرند عبارتند ازنهادهای اجتماعی، خرافات،سنت‌ها، عملیات حکومت سنت پرست.

به‌عبارت دیگرچون‌دیوارهای «ابدیت»و«گذشته» که بنای اندیشهٔ قرن هفدهم رابرپا می‌داشت شکاف‌برداشته است وفرومی‌ریزد، نویسنده بعد دیگری از «کون زمانی[2]» را به صورت خالص ادراك می کند و آن **زمان حال** است.همان زمان حالی که درقرون پیشین‌گاهی چون‌تجسم محسوس«ابدیت» تلقی می‌شد وگاهی چون تجلی منحط «عهدباستان» . هنوزنویسنده‌ازآینده جزتصوری آشفته ندارد،امااین‌ساعتی که‌هم‌اکنون درآن‌زیست می کند، این ساعتی که درحال‌گذشتن ورفتن‌است، می‌داند که‌آن‌یکتاست ومتعلق به‌اوست وهیچ‌دست کم‌ازباشکوه‌ترین‌ساعات‌عهد باستان‌ندارد، ازآنروکه ساعات عهدباستان نیزمانند این ساعت دروقت خود زمان حال بوده‌اند:می‌داندکه‌این تنها فرصت اوست ونبایدبگذارد که از دست برود؛ به همین سبب است که مبارزه‌ای راکه در پیش دارد

۱ــ **Gratuité** رجوع شود به صفحهٔ ۱۲۱ ،آنجاکه **سارتر** می گوید : «آثار نویسنده بی‌موجب وغیرضرودی است...» الخ.

۲ــ برای درك مفهوم «کون زمانی» رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۳۲ .

بیش از آنچه درحکم تدارك اجتماع آینده بداند همچون اقدامی کوتاه مدت وباتأثیری آنی تلقی می کند. همین فساد وضع اجتماعی فعلی را باید برملا کرد ـ ودرهمین ساعت ـ ، همین خرافهٔ حی وحاضر را بایدنابود کرد ـ و فوراً ـ ، همین بیداد مشخص رابابد چاره کرد ـ وآناً .

این حس پرشور اززمان حال باعث حفظ اواز ایدئالیسم وآرمان پرستی می‌شود: به تماشای تصورات جاوید «آزادی» و «برابری» بس نمی کند، بلکه برای نخستین‌بار پس از انقلاب مذهبی پرتستان (در قرن شانزدهم) نویسندگان در زندگی عامه پا بمیان می گذارند ، برضد فلان فرمان ظالمانه فریاد اعتراض برمی‌دارند ، در فلان محاکمه تجدید نظر می خواهند ، سخن کوتاه : تصمیم می گیرند که باید «نیروی شرعی» و روحانیت در کوچه ودربازار باشد، برسرگذر ودر دادگاه باشد، و دیگر امربراین دایرنباشد که مردم‌از «امورعرفی» روبرتابند، بلکه‌بایدهمواره به‌آن بازگشت کنند ودرهر مورد مشخصی ازحد آن فراتر بروند وآنرا پشت‌سر بگذارند .

بدینگونه نویسنده ، بر اثر دگرگونی وضع خوانندگان وبحران استشعار مردم‌اروپا، مجری وظیفهٔ تازه‌ای می‌شود. ادبیات را چون تمرین مداوم بخشندگی تلقی می کند. هنوز دربرابر نظارت تنگ مایه وسرسخت همگنانش سرتسلیم فرودمی آورد ، اما در طبقه‌ای پائین‌تر ازطبقهٔ خود انتظاری شکل‌نایافته و پرشور می‌بیند، خواهشی زنانه ومنفعل وجهت ناگرفته می‌بیند که او را ازقید این نظارت می‌رهاند. نویسنده روحانیت رااز جسم کلیسا به درآورده وراه خود را ازراه‌آن ایدئولوژی محتضر جدا ساخته‌است؛ کتابهایش دعوتی‌است آزادانه‌از آزادی‌خوانندگانش.

* * *

پیروزی سیاسی طبقهٔ بورژوازی، که آرزوی قلبی نویسندگان بود، وضع اینان رااز سرتابن دگرگون می‌سازد وهمه‌چیز حتی ماهیت ادبیات رااز نو مطرح می کند و مورد تردید قرار می‌دهد. پنداری آنهمه تلاش نویسندگان بدین‌منظوربوده است که نابودی خودرا هرچه مسلم‌تر تدارك ببینند. نویسندگان با یکی کردن آرمان ادبیات و آرمان دموکراسی سیاسی، بی‌شك طبقهٔ بورژوازی را مدد کرده‌اند تا قدرت را به دست بگیرد، اما با همین کار، درصورت پیروزی، این خطرراهم برای خود خریده‌اند که شاهدنابودی مطلوب‌های خودبشوند، یعنی همان مضمون دائمی و تقریباً یگانهٔ نوشته‌هایشان. به‌عبارت موجزتر: هماهنگی معجزآسائی که خواست‌های مخصوص ادبیات رابه‌خواست‌های طبقهٔ بورژوازی ستمدیده پیوندمی‌داد به‌محض اینکه‌این خواست‌ها تحقق می‌یابند ازهم می‌گسلد. تازمانی که‌هزاران‌هزار آدمی خشمگین بودند که‌چرانمی‌توانند احساسات خود رابیان کنند، مطالبهٔ حق آزادی قلم و آزادی عقیده کاری دلکش وزیبا بود، اما به محض تحقق آزادی اندیشه و آزادی مذهب و تساوی حقوق سیاسی، دفاع ازادبیات به شکل یك بازی کاملا صوری درمی آید که دیگر برای کسی مفرح نیست؛ باید فکردیگری کرد وچیزدیگری یافت.

واما درهمین زمان است که نویسندگان موقعیت ممتازخود را از دست می‌دهند: منشاء آن موقعیت در شکافی بود که خوانندگان را به دوپاره می کرد و به دوسو می‌برد، واین کیفیت به نویسنده امکان می‌داد که «دودوزه» بازی کند. امااین دوپارگی ترمیم می‌شود ودونیمه به هم‌جوش می‌خورد؛ طبقهٔ بورژوازی اشرافرا درخود تحلیل برده است (یاچیزی نمانده است که تحلیل ببرد). اینك نویسندگان باید تقاضاهای خوانندگانی یکرنگ ویکپارچه را برآورند. همهٔ امیدآنان به خروج ازطبقهٔ اصل و نسب خود به‌باد می‌رود. نویسندگان، که ازپدرومادری بورژوا زاده‌اند

و آثارشان‌را مردم بورژوامی‌خرند ومردم بورژوا می‌خوانند ،ناچارباید بورژوا بمانند . بورژوازی گرداگرد آنان را می‌گیرد و درهای خود را چون زندان ازهمه سو به روی آنان می‌بندد . نویسندگان از آن طبقهٔ طفیلی ودیوانه‌ای‌که ، به انگیزهٔ بلهوسی وتفنن ، معاش‌آنان را می‌داد و آنان بی‌دریغ تیشه به ریشه‌اش می‌زدند ، از آن بازی دو دوزه‌ای که می‌کردند ، حسرت جگرسوزی بردل دارندکه یك قرن طول خواهد کشید تا از آن شفا یابند ؛ چنین‌گمان می برندکه همای بخت خود رابه دست خود سربریده‌اند . بورژوازی شکل‌های تازه‌ای برای‌اعمال فشار و زور باب می کند ؛بااینحال بورژوازی طبقه‌ای‌طفیلی‌نیست .البته‌ابزار وادوات‌کاررا به تملك اختصاصی خود درآورده است ، اما برای ادارهٔ سازمان تولیدات وبرای‌توزیع محصولات مهارت بسیار دارد ومراقبت کامل می کند . اثرادبی را آفرینشی بی‌موجب و بی‌غرض نمی‌شمارد ، بلکه‌آنرا چون خدمتی می‌داند درخور مزد .

اسطورهٔ‌توجیه کنندهٔ‌این‌طبقهٔ‌زحمتکش‌وغیرمولدمکتب **سودپرستی**[1]

۱ـ Utilitarisme ـ آئینی اخلاقی که اصل‌را بر «سود» نهاده است ، بدین‌معنی که سودمندی هر عملی را معیار ارزش اخلاقی آن می‌داند . واضع این مکتب « **بنتام** Bentham » (عالم اخلاق و حقوقدان انگلیسی ـ ۱۸۳۲-۱۷۴۸) است که اصول اساسی آنرا بر مبنای «خوشبختی بیشتر برای تعداد بیشتر» ازطریق ارضای منافع فردی ایشان پی‌ریزی کرد . به عقیدهٔ او ارزش اخلاقی هرعملی‌را براساس موازنهٔ لذت ورنج ناشی از آن می‌توان ریاضی‌وار سنجید. **جون‌استوارت‌میل** (فیلسوف‌وعالم اقتصاد انگلیسی درقرن‌نوزدهم) اصل سنجش کیفی لذات‌راهم برآن افزود ولذات نفسانی‌را بر لذات جسمانی مرجح شمرد. در واقع‌این‌مکتب پایهٔ فکری «فرهنگ بازرگانی» است وتعمیم اصل «سودمندی» برنظریهٔ«معرفت» موجب پیدایش‌مکتب «پراگماتیسم» (اصالت مصلحت) می گردد.

PersianPDF.com

است: بورژوا کسی است که میان تولید کننده و مصرف کننده به نحوی از انحاء وظیفهٔ واسطگی انجام می‌دهد؛ وسیلهٔ عمل یا معین فعلی است که تا حد قدرت مطلق ترقی کرده باشد ؛ پس در این امر دوگانهٔ تفکیک ناپذیر «وسیله وهدف» عزم کرده است که اهمیت درجه اول را برای وسیله قائل شود . هدف مستتر و مضمر است، هرگز از رو به رو به آن نمی‌نگرند، آنرا به سکوت برگذار می‌کنند ؛ غایت و شأن زندگی بشری در اینست که نیروی خود را مصروف ترتیب و تمشیت وسائل کند ؛ چندان «جدی» نمی‌نماید که کسی بی‌واسطه همت بر حصول غایت مطلق گمارد؛ بدان می‌ماند که کسی بخواهد بی‌مدد کلیسا خدا را رویاروی ببیند. تنها برای سازمانهائی اعتبار قائلند که هدفشان افق همواره واپس رونده‌ای از یک سلسه وسائل بی‌پایان باشد . اگر اثر هنری بخواهد وارد مدار «سودمندی» شود ، اگر آرزو کند که اورا به جد بگیرند ، باید که از آسمان غایات غیر مشروط و مطلق فرود آید و به نوبهٔ خود به «سودمند» بودن گردن نهد ، یعنی به صورت وسیله‌ای برای ترتیب و تنسیق وسائل در آید . خصوصاً آنکه ، چون فرد بورژوا کاملا به خود تکیه ندارد (زیرا قدرتش قائم به فرمان آسمانی نیست)، ادبیات باید اورا یاری دهد تا خود را به حکم حق الهی بورژوا حس کند .

بدینگونه ، ادبیات که در قرن هیجدهم وجدان ناآرام طبقهٔ ممتاز جامعه بود ، اینک در قرن نوزدهم در معرض این خطر است که وجدان آرام طبقه‌ای ستمگر شود . بازاگر نویسنده می‌توانست آن روحیهٔ آزاد انتقادگر خود را که در قرن پیش موجب رفعت جاه و مباهات او شده بود حفظ کند این خود چیزی می‌بود . اما خوانندگانش با این امر مخالفند: بورژوازی تا زمانی که با امتیازاشراف می‌جنگید با منفی‌بافی مخرب ادبیات هم می‌ساخت ، اما اینک که قدرت در دست اوست وارد مرحلهٔ سازندگی شده است و می‌خواهد که اورا در ساختن مدد کنند .

درمحیط ایدئولوژی مذهبی ، انکارواعتراض امری ممکن بود، زیراکه مؤمن تکالیف وفرائض دینی‌خود را به ارادهٔ خداوندی ارجاع می‌دادوازاین‌طریق‌میان‌خودوقادرمطلق‌ارتباطی عینی، ارتباطی‌میان‌خان‌و رعیت ـ فرد دربرابرفرد ـ برقرارمی کرد . هرچند خدا ازهر حیث کامل و مقید به‌کمال خود بود، لیکن این احاله به تفویض‌الهی موجب‌ادخال عامل «اباحه[1]» در اخلاق مسیحی و بالنتیجه اندکی آزادی در ادبیات می‌گردید. قهرمان مسیحی‌همچنان‌همان «یعقوب» است که بافرشته پنجه نرم می کند[2] ، اولیاءالله می‌توانند ارادهٔ خداوندی را مورد «اعتراض و انکار» قراردهند حتی‌اگرپس ازآن بیشترمطیع امراو شوند . امااخلاق بورژوازی منشعب ازمشیت الهی‌نیست: مقررات کلی‌وجهانی وانتزاعی این‌اخلاق‌دراشیاءواموردنیوی‌ثبت‌است، نتیجهٔ‌اراده‌ای‌اعظم ومهربان اما شخصی‌وفردی نیست، بلکه بیشتربه‌قوانین «ناآفریدهٔ[3]» فیزیك می‌ماند . اینقدرهست که‌این را فرض می کنند ، زیرا شرط احتیاط نیست که آن مقررات‌را ازفاصلهٔ بسیارنزدیك بنگرند .وبه همین‌دلیل که منشاء ومأخذ آنها مجهول و مبهم است ، آدم «جدی» بررسی آنها را بر خود جایز

۱ـ مقصود از «اباحه» (که به‌ازای Gratuité آورده شده است) «عدم ضرورت» و «عدم‌موجبیت» است وتقریباً همان مفهومی که در علم اصول ومنطق به «فعل عبث» «وموم است . درهمطور گذشته (صفحه‌های ۹۷ و۱۲۶) اشاره‌شد که ادبیات «بی‌موجب» و«غیر ضروری» است واینك‌سخن برسر آنست که‌اخلاق مسیحی نیز تا اندازه‌ای در نظر مؤمن چنین است. (برای‌توضیح بیشتردربارهٔ «اباحه» و «فعل عبث» رجوع شود به‌کتاب «اگزیستانسیالیسم واصالت بشر» ، صفحه‌های ۱۵ و۶۳ ـ ۶۲)

۲ـ به‌موجب روایت‌تورات، یعقوب درراه بازگشت به‌کنعان بافرشته‌ای جنگید وبراو غالب‌آمد وبدین‌سبب «اسرائیل» لقب گرفت، یعنی «قوی‌دربرابر خدا» .

۳ـ Incréé ـ مقصود همان «قدیم»است (درمقابل «حادث»).

نمی‌شمارد .

هنر بورژوازی یا وسیله است یا اصلا وجود خارجی ندارد . از دست زدن به اصول می‌پرهیزد مبادا که این اصول ازهم بپاشد وبریزد . (جملهٔ معروف داستایوسکی که « اگرخدا نباشد هرکاری مجازاست » کشف دهشتناکی است که طبقهٔ بورژوازی در طی ۱۵۰ سال حکومت خود می‌کوشد تا به روی خود نیاورد .) همچنین می‌ترسد که بیش از اندازه دل آدمی را بکاود مبادا که در آن بی‌نظمی و آشفتگی بیابد . خوانندگانو بینندگان این‌هنرازهیچ چیزبه‌اندازهٔ قریحه‌وحشت ندارند ، همان دیوانگی هول‌آور و موفقی که باطن اضطراب انگیز اشیاء وامور را با کلمات غیر قابل پیش بینی برملا می‌کند و ، با دعوت‌های مکرر از آزادی، باطن اضطراب‌انگیزترمردم‌رابه‌جنبش‌وهیجان‌می‌آورد.بازار «سهولت‌بیان»گرم‌تر است : یعنی قریحهٔ در زنجیر و رو به خود کرده ، هنری که باخطابه‌های متناسب‌وموزون وقابل‌پیش‌بینی‌خاطرها رامطمئن می‌سازدو بالحن مردم‌اصیل وصحیح‌النسب نشان می‌دهدکه جهانوانسان ناچیزاند، شفاف‌اند ، هیچ چیزشگفت‌وهیچ چیزهراسناك درآنهانیست، وپس هیچ ارزش واهمیتی ندارند .

این‌که چیزی نیست ، بالاترازاین‌هم هست: چون بورژوا جزبا واسطه و حایل دیگران ارتباطی با نیروهای طبیعت ندارد، چونواقعیت مادی به شکل محصولات صنعتی بر او نمودارمی‌شود، چون تاچشم‌کار می‌کند دنیائی«انسانی‌شده»گرد او راگرفته است‌که تصویراو را به‌خود او باز می‌گرداند ، چون به همین بس می‌کندکه‌ازسطح‌اشیاء دلالاتی را که سایرآدمیان برآن نهاده‌اند برچیند ، چون‌کاراو اساساً عبارت است ازدستکاری تمثیل‌های انتزاعی و کلمات و ارقام وطرح‌ها ونمودارها تا معلوم داردکه اجیران ومزدورانش با چه روش‌هائی بایداجناس مصرفی

را تقسیم کنند، چون فرهنگش، همچنانکه پیشه‌اش، او را آماده می‌سازد که اندیشه‌ها را در نظر بگیرد و براساس آنها بیندیشد، به همهٔ این دلائل فرد بورژوا بدین نتیجه می‌رسد که جهان را می‌توان در دستگاهی از «صور ذهنی[1]» خلاصه کرد. طبقهٔ بورژوا تلاش و رنج و نیازها و ستمگری و جنگ‌ها را در صور ذهنی حل میکند: یعنی، به نظر او، شر وجود ندارد، بلکه فقط «کثرت[2]» هست. بعضی از صور ذهنی به حال آزاد به سر می‌برند که باید آنها را هم در این دستگاه گنجانید.

بدینگونه، فرد بورژوا پیشرفت بشری را چون جنبش پهناور «جذب و تحلیل[3]» می‌پندارد: به نظر او صور ذهنی در یکدیگر تحلیل می‌روند و ارواح و اذهان نیز در یکدیگر. و در پایان این فعل و انفعال و سیع هضم و تحلیل، اندیشه به وحدت و یگانگی خود می‌رسد و جامعه به مجموعیت و هم‌آهنگی تام خود دست می‌یابد.

این چنین خوش‌بینی از هر حیث در نقطهٔ مقابل برداشتی است که نویسنده از هنر خود دارد: هنرمند محتاج ماده‌ای تحلیل ناپذیر و جذب ناشدنی است زیرا که زیبائی در صور ذهنی حل نمی‌شود. حتی اگر نثر نویس باشد و به گردآوری و تنظیم «نشانه»ها بپردازد، چنانچه باز هم در مورد «جسمیت» کلمه و مقاومت‌های غیرعقلانی کلمه حساس نباشد در سبك 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 ـ ناپذیری استوار دارد همانا بدان سبب است که میان اشیاء و اندیشه قائل به

۱ـ Idea ـ ایده (در مقابل «ماده») که مکتب معتقد به اصالت آنرا «ایدئالیسم» می‌نامند.

۲ـ Pluralisme

۳ـ Assimilation

تفاوت اساسی است. آزادی‌او فقط از آن جهت‌با شیئی‌همگن ومتجانس است که هردو بی‌انتها وتمامی ناپذیراند . واگرهنرمند بخواهد بیابان یا جنگل بکر رابه‌تملك روح درآورد وآنها را بااین سازش‌دهداین‌منظور با تبدیل‌بیابان وجنگل‌به‌صورذهنی حاصل نمی‌شود، بلکه تحقق‌این‌امربا روشن‌ساختن«وجودحضوری»به عنوان«وجودحضوری»،باهمهٔ کدورت وعدم شفافیتش وضریب ضدیتش، از طریق خصوصیت خود به خودی وحد ناپذیر «وجود حصولی»میسراست[1] .

به همین سبب است که اثرهنری قابل تبدیل‌به صورذهنی نیست: نخست ازآنروکه اثرهنری عبارت از ساختن یا باز ساختن «هستی» به عنوان «وجود حضوری» است ، یعنی چیزی که هیچگاه تماماً وکاملا به «اندیشه» در نمی‌آید ؛ سپس از آنروکه این وجود حضوری سراسر آغشته به «وجود حصولی» است[2] ، یعنی آغشته به‌آزادی‌ای که تکلیف خود اندیشه وارزش اندیشه راتعیین می کند. نیزبه همین سبب، هنرمند همیشه درك خاصی ازمسئلهٔ «شر» داشته است ، که جدائی وانفرادموقت وچاره پذیرصورتی‌ازصورتهای‌ذهنی نیست،بلکه عدم‌امکان تبدیل‌جهان وانسان به اندیشه است .

فرد بورژوا را از این طریق می‌توان شناخت که وجود طبقات اجتماعی وبالاخص طبقهٔ بورژوازی را نفی می کند . شریفزاده ازآنرو می‌خواهد فرمان براندکه‌خودرا وابسته به‌طبقهٔ عالی‌می‌داند. امابورژوا قدرت خود را وحق فرمانروائی خود را برپختگی ونضج مطبوعی بنا

۱ و ۲ ــ برای درك معنای «وجودحضوری» و«وجود حصولی» وتفاوت آنها بایکدیگر رجوع‌شود به‌توضیح ذیل‌صفحهٔ ۱۲.

می‌کند که تملك چند صدسالهٔ اموال دنیوی برای او فراهم آورده است. وانگهی بورژوا قائل به «روابط ترکیبی[1]» نیست مگر میان مالك و شیئی مملوك. در بقیهٔ موارد، از راه تجزیه و تحلیل[2] مدلل می‌سازد که همهٔ افراد بشر یکسانند زیرا که عناصر و اجزاء تغییرناپذیر ترکیب‌های اجتماعی‌اند و زیرا که هریك از اینها، وابسته به‌هر مقام و منصبی که باشد، از تمامی «طبیعت بشری»[3] برخوردارست. از اینجاست که نابرابری‌ها به عنوان اموری عارضی و اتفاقی و گذرا جلوه می‌کنند که قادر به تحریف و تخریب خصوصیات ازلی «جزء لایتجزا»ی اجتماعی نیستند. از نظر بورژوا، طبقهٔ رنجبر وجود ندارد، یعنی طبقه‌ای 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 به‌یکدیگر به سبب همبستگی درونی و ذاتی نیست، بلکه فقط زادهٔ روابط برونی شباهت و همانندی است.

بورژوا میان افرادی که تبلیغات تحلیلی‌اش آنان را اغفال و از یکدیگر جدا کرده است، جز روابط «روانی» نمی‌بیند. 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 خوش‌آیند باشد و مرعوب کند. آنچه رفتار او را معین و منظم می‌سازد تشریفات و انضباط و ادب است. همنوعانش را به چشم عروسکان خیمه شب‌بازی می‌نگرد و اگر هم بخواهد اطلاعی دربارهٔ نفسانیات و خصائص

---

۱ و ۲ــ 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 («آشنائی با دوران جدید») به‌قلم سارتر.

۳ــ Nature humaine

اخلاقی آنها حاصل کند از آنروست که هرعاطفه‌ای در نظر او ریسمانی است که می‌توان فرو کشید تا عروسك به جنبش در آید . کتاب دعای بورژوای جاه‌طلب وفقیر«فن پولدارشدن» است و کتاب دعای بورژوای ثروتمند «فن فرمان راندن» .

بنابراین ، نویسنده از نظراین طبقه نوعی کارشناس و متخصص است . اگردربارهٔ نظام اجتماعی به تفکر وتأمل بپردازد موجب ملال و وحشت بورژوا می‌شود . بورژوا فقط ازاو می‌خواهد که تجربهٔ عملی خود را دربارهٔ دل‌واحساسات‌آدمی با اودرمیان‌گذارد . پس‌دراین‌دوره، همچنانکه درقرن هفدهم ، ادبیات مبدل به‌روانشناسی می‌شود .

باز روانشناسی کرنی‌و پاسکال و وونارگ[1] این حسن‌راداشت که دعوتی‌پاك‌ومهذّب‌ازآزادی بود. اما تاجر به‌آزادی مشتریانش‌بدبین 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 : بایدکه قوانین دل وروح آدمی متقن‌وبدون استثنا باشد .

کارفرمای‌بورژوا به‌آزادی بشرمعتقد نیست همانگونه که دانشمند به‌معجزه بی‌اعتقاداست . وچون بنای اخلاق بورژوا برسودمندی‌است، محرك اصلی روح وروان او نیز همان سود است . دیگر برای نویسنده امربراین‌دایرنیست که اثرخود را چون دعوتی خطاب به‌مردمانی دارای آزادی مطلق صادر کند ، بلکه باید قوانین جبری روان خود را برای خوانندگانی که مانند اومطیع ومجبوربه‌قوانین روانی‌اند شرح دهد .

۱ــ Vauvenargues ــ نویسنده وحکیم فرانسوی در قرن‌هیجدهم‌صاحب کتاب«کلمات‌قصار» که‌برخوشبینی واعتماد وی نسبت‌به‌احساسات‌وشهوات‌بشری دلالت‌دارد.

اصالت صور ذهنی (ایدئالیسم) ، روانشناسی‌گری[۱]، جبرعلّی[۲] ، سودجوئی ، قبول ارزش‌های مرسوم[۳] ، اینهاست آنچه نویسندهٔبورژوا مقدم بر همه چیز باید برخوانندگانش عرضه کند. دیگر ازاونمی‌خواهند که بیگانگی‌وغرابت‌و«کدری»[۴] جهان رابازنماید، بلکه‌از اومی‌خواهند که جهان را درتأثیرات وتأثرات ابتدائی وذهنی‌خود حل کند تاهضم آن آسان‌ترشود. ازاونمی‌خواهند که درژرفنای آزادی‌خویش،صمیمانه‌ترین ضربان‌های قلب آدمی را بازیابد، از او می‌خواهند که «تجربهٔ» خود را با«تجربهٔ» خوانندگانش مقابله کند. آثاراو درعین حال هم سیاههٔ اموال بورژوازی است و هم بررسی فنی روانشناسی آدمی ـ که‌گرایش تغییر ناپذیرش بسوی تأسیس حقوق نخبگان وبیان حکمت تشکیلات ایشان است ـ وهم رساله‌ای در آئین ادب .

نتیجه‌گیری‌ها از پیش مشخص است. ازپیش، میزان عمق‌مأذون برای‌کاوش وجستجو معین است. محرکات روانی دستچین شده وحتی سبك نگارش تنظیم‌گردیده است. خواننده دربیم غافلگیر شدن نیست : می‌تواند چشم بسته کتاب بخرد. اما در این میان ادبیات کشته می‌شود . از امیل اوژیه[۵] گرفته تا مارسل‌پرود[۶] وادمون‌ژالو[۷] ، و مابین آنها

۱ـ Psychologisme

۲ـ Déterminisme (یا «اصل موجبیت»)

۳ـ Esprit de sérieux

۴ـ Opacité

۵ـ E.Augier ـ نمایشنامه‌نویس فرانسوی در قرن نوزدهم که آثارش مدافع اصول اخلاق‌بورژوازی است.

۶ـ M.Prévost ـ نویسندهٔ معاصرفرانسوی (۱۹۴۱ ـ ۱۸۶۲)، صاحب داستانهای روانی عامه‌پسند ، عضو فرهنگستان فرانسه . (با مارسل‌پروست مشتبه نشود.)

۷ـ E.Jaloux ـ داستان‌نویس ومحقق ومنتقد معاصر فرانسوی(۱۹۴۴ـ ۱۸۷۸) وعضو فرهنگستان فرانسه که‌موضوع اغلب داستانهایش تشریح عشق و توصیف حالات روانی است.

الکساندر دوماپسر[۱]، **پایرون**[۲]، **اونه**[۳]، **بورژه**[۴]، **بردو**[۵]، نویسندگانی پدید آمده‌اند که بر پیمان کشتار ادبیات صحه نهاده‌اند و، 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 زیر بار 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 همهٔ خوانندگان چیز بنویسد. با اینهمه، محصولات نویسندگی‌اش را می‌فروشد، اما خریداران را تحقیر می‌کند و می‌کوشد تا توقعات آنان را بر نیاورد، به اصطلاح، «توی ذوقشان بزند». مسلم است که گمنامی را بر شهرت ترجیح می‌دهد و اگر هم در زمان حیات محبوبیت یا بدناچار براثر سوءتفاهم است. و اگر اتفاقاً کتابی که منتشر کرده است خواننده را آزرده

۱ـ A.Dumas fils (پسر **الکساندر دوما**ی معروف، صاحب کتاب «سه تفنگدار») ـ داستان‌پرداز و نمایشنامه‌نویس فرانسوی در قرن نوزدهم صاحب نمایشنامهٔ معروف «خانم کاملیا» و عضو فرهنگستان فرانسه.

۲ـ Paillaron ـ ادوار پایرون ـ نمایشنامه‌نویس فرانسوی در قرن نوزدهم که محفلی ادبی داشت و به‌عضویت فرهنگستان نیز درآمد.

۳ـ Ohnet ـ ژرژ اونه ـ روزنامه‌نگار و نمایشنامه‌نویس و داستان‌پرداز عامه‌پسند فرانسوی (۱۹۱۸ ـ ۱۸۴۸).

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

۵ـ Bordeaux ـ هانری بردو ـ از عامه‌پسندترین داستان نویسان، ناشر و عضو فرهنگستان فرانسه (۱۹۶۳ ـ ۱۸۷۰).

نکند ، مقدمهٔ ناسزا آمیزوموهنی بر آن می‌افزاید.

این تعارض ونفاق‌اساسی‌میان‌نویسنده وخواننده، در تاریخ‌ادبیات امری بی‌سابقه‌است. درقرن هفدهم توافق میان نویسنده وخواننده‌درحد کمال است. در قرن هیجدهم ، نویسنده دوگروه خواننده دارد که هردو به‌یك نسبت واقعی‌اند ونویسنده می‌تواندبه‌میل خود براین یابر آن تکیه کند. مکتب «رمانتیسم» در آغاز کار، کوششی است بیهوده‌برای‌اجتناب از مخاصمهٔ علنی ازطریق استقرار مجدد این دوگانگی میان خوانندگان وتکیه برجناح اشرافی آن برضد بورژوازی آزادیخواه. اما پس‌ازسال ۱۸۵۰ ، دیگر وسیله‌ای نیست تا تناقض عمیقی راکه موجب تعارض ایدئولوژی بورژوازی والزامات ادبیات می‌شود پوشیده بدارد .

قریب به همین زمان ، اندك اندك خوانندگانی بالقوه از قشرهای عمیق جامعه سربر می‌آورند و منتظرند تا نویسنده آینه‌ای در برابرشان بدارد وآنان را برخودشان آشکارکند . پیدایش این گروه بدان سبب است که‌آموزش وپرورش مجانی و اجباری پیشرفت‌هائی کرده است : چندی بعد ، جمهوری سوم [۱] حق خواندن و نوشتن را برای همهٔ مردم به‌رسمیت خواهد شناخت . دراین میان نویسنده چه باید بکند ؟ آیا در مقابل نخبگان جانب تودهٔ مردم را خواهد گرفت و خواهد کوشید تا دوباره دوگانگی جدیدی به‌نفع خود میان خوانندگان به وجود آورد ؟

دربادی نظرچنین می‌نماید که همین را می‌خواهد . به‌یمن‌نهضت فکری بزرگی که از سال ۱۸۳۰ تا ۱۸۴۸ موجب اختلاط و امتزاج گروههای کنارین بورژوازی می‌شود ، برخی از نویسندگان ناگهان خوانندگان بالقوهٔ خود را کشف می‌کنند . تام « ملت » برآنان می‌تهند

۱ــ حکومت فرانسه را ازسال ۱۸۷۱ تاسال ۱۹۴۰ «جمهوری سوم» می‌نامند.

و آنان‌را به‌مواهب عرفانی‌می‌آرایند: می‌گویند که صفاورستگاری‌ازاین سوخواهدآمد. اماهرچندکه‌آنان‌را دوست می‌دارند لیکن‌آنان‌راچندان نمی‌شناسند ، خاصه‌که ازمیان‌آنان برنخاسته‌اند . نام ساند[۱] در حقیقت «بارون» دودوان[۲] و ویکتورهوگوپسرسرلشکرناپلئون است.حتی میشله[۳]که پسرکارگرچاپخانه است بازهم‌ازکارگران ابریشم‌باف «لیون» وازکارگران نساج «لیل» فاصلهٔ بسیاردارد . سوسیالیسم آنان ـ اگر هم سوسیالیست‌باشند ـ محصول‌فرعی‌ایدئالیسم بورژوازی است . وانگهی، موضوع بعضی از آثار ایشان را « تودهٔ مردم » تشکیل می‌دهند و نه خوانندگانی که اختیارکرده‌اند . هوگوشاید دارای این طالع نادرباشد که‌آثارش درهمهٔ قشرهای‌مختلف نفوذ می‌کند : یکی ازتنهانویسندگان و شاید تنها نویسندهٔ ماست که حقیقتاً «ملی» است . اما دیگران دشمنی بورژوایان‌را برانگیخته‌اند بی‌آنکه، درمقابل ، خوانندگانی ازکارگران بیابند .

برای اطمینان ازاین بابت ، کافی است تا اهمیتی را که دانشگاه بورژوائی فرانسه برای میشله ، این نابغهٔ اصیل ونثرنویس درجه‌اول ، وبرای تن[۴] ، این عالم‌نمای‌کم‌مایه ، قائل است با یکدیگر مقایسه کنیم

۱ـ Sand ـژرژساندـ نام مستعار زنی‌ازنویسندگان معروف فرانسه در قرن نوزدهم.

۲ـ Baronne Dudevant

۳ـ Michelet ـ مورخ وفیلسوف‌ونویسنده‌ومعلم‌فرانسوی درقرن‌نوزدهم (۱۸۷۴ ـ ۱۷۹۸) . میشله عقیده داشت‌که تودهٔ مردم گردانندگان واقعی چرخ تاریخ‌اند. دارای شخصیتی نافذ که ازآثارش جدائی ناپذیراست. خشمی سوزان برضد صاحب قدرتان عصرداشت . در نثرش تغزلی شاعرانه نهفته‌است.

۴ـ Taine ـ برای اطلاع بیشتررجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۱۲.

(یا با اهمیت رنان[۱] ، که «سبك‌زیبایش» نمونهٔ‌کامل پستی‌وزشتی‌است). این عقوبت که طبقهٔ بورژوا در حق میشله روا می‌دارد جبران ناپذیر می‌ماند: «تودهٔ مردم» ، که میشله دوستشان‌می‌داشت ، آثاراوراچندمدتی خواندند وسپس توفیق ورواج مارکسیسم‌اورابه‌دست فراموشی سپرد . رویهمرفته ، بیشتراین نویسندگان فدای انقلابی ناموفق می‌شوند که نام وسرنوشتشان‌به‌آن‌گره‌خورده‌است[۲] هیچیك از آنان، جزویکتورهوگو تأثیرواقعی درادبیات به‌جا نمی‌گذارد .

دیگران ، همهٔ دیگران ، دربرابرمنظرهٔ نزول‌ازطبقهٔ خود و ورود به‌طبقهٔ اجتماعی پائین‌تر، که ممکن بود مانند سنگی به گردنشان بیاویزد و آنان را یکسره به اعماق‌بکشاند، واپس‌می‌زنند .عذرهائی هم دارند : هنوز خیلی زود بوده است ، هیچ پیوند واقعی میان ایشان و پرولتاریا وجود نداشته است ، این طبقهٔ ستمدیده نمی‌توانسته است ایشان را در خود جذب کند واحتیاجی را که به‌وجود ایشان داشته نمی‌شناخته است ؛ پس‌تصمیم‌ایشان‌برای‌دفاع‌ازآن‌طبقه عملی انتزاعی وخیالی می‌شده‌است، صمیمیت وصداقت باطنی ایشان هراندازه بوده باشد اگر می‌خواسته‌اند برشوربختی‌های آن طبقه بذل توجه بکنند آنها را با عقل واستدلال خود می‌سنجیده‌اند ولی با دل‌وجان خود احساس‌نمی کرده‌اند.این‌نویسندگان

۱ـ Renan ـ ارنست‌رنان ـ نویسنده وفیلسوف ومورخ وعضوفرهنگستان فرانسه (۱۸۹۲ - ۱۸۲۳).

۲ـ اشاره به «کمون‌پاریس» . در ۱۸ مارس سال ۱۸۷۱ ، پس‌ازآنکه سپاهیان پروس دست‌ازمحاصرهٔ‌پاریس می کشند، قیام‌ملی درآن‌شهر روی‌می‌دهد وحکومتی انقلابی برسرکار می‌آید که تا ۲۸ مه همان سال ـ و تنها درهمان شهر ـ دوام‌می‌آورد وسپس باحملهٔ‌نیروهای دولتی ومحاصرهٔ مجدد پاریس ساقط می‌شود . این نخستین حکومت اشتراکی تاریخ معاصر را « کمون پاریس » می‌نامند.

که ازطبقهٔ اصلی‌خود سقوط کرده‌اند وخاطرهٔ نعم ورفاهی که می‌بایست برخود حرام کرده باشند آرامشان نمی‌گذارد ، درمعرض این خطرند که در حاشیهٔ پرولتاریای واقعی نوعی «پرولتاریای فکلی» تشکیل دهند که درنظرکارگران مظنون و درنظربورژوایان مطرود باشد و خواست‌هایش نه ازبخشندگی که ازقهروغیظ بزاید و ، سرانجام ، هم به بورژوا پشت کند وهم به‌کارگر.

این‌نکته تا اندازه‌ای درمورد **ژول‌والس**[1] صادق است، هرچندکه در ضمیراو نوعی بخشندگی ذاتی مدام با تلخکامی و سر خوردگی می‌جنگید .

علاوه بر آن ، درقرن هیجدهم ،آزادی‌های لازمی که ادبیات آنها را طلب‌می کنداز آزادی‌های‌سیاسی که «شهروند»[2] طالب کسب آنهاست متمایزومجزا نیست .کافی است که نویسنده از جوهر دلخواه هنر خود بهره‌برداری کندو ترجمان توقعات صوری آن‌شود تافردی انقلابی‌به‌شمار آید : هرگاه انقلابی که در شرف وقوع است انقلاب بورژوازی باشد ادبیات طبعاً انقلابی می‌شود ، زیرا نخستین کشفی که از خود می کند پیوندهائی را که با دموکراسی سیاسی دارد بر او آشکار می‌سازد . اما آزادی‌هائی صوری که محققان و داستان نویسان وشاعران ،بعدها ازآن دفاع خواهند کرد دیگر هیچ وجه مشترکی با توقعات عمیق پرولتاریا ندارد . این طبقه در اندیشهٔ مطالبهٔ آزادی سیاسی نیست که به هر حال ازآن بهره‌وراست اما درحقیقت تحمیق وفریب است ؛

۱ـ J.Vallès ـ رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۴۱

۲ـ Citoyen ـ دراوایل انقلاب بزرگ‌فرانسه، انقلابیون که کلمهٔ‌آقا، را لفظی اشرافی می‌دانستند همدیگررا چنین خطاب می کردند.

ازاین نکته غافل نیستم که کارگران، بسی بیش از بورژوایان، در برابر استبداد **لوئی ناپلئون بناپارت**[1] از دموکراسی سیاسی دفاع کردند، اما این بدان سبب بود که می‌پنداشتند که به‌وسیلهٔ دموکراسی سیاسی و از خلال آن می‌توانند شالودهٔ جامعه را اصلاح کنند.

با آزادی اندیشه فعلاکاری ندارد، منظور نظر او با این آزادی‌های انتزاعی بسیار تفاوت دارد: آرزومند بهبود مادی وضع خویش است و از آن عمیق‌تر ـ و نیز مبهم‌تر ـ خواستار ختم استثمار انسان به‌دست 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. امادر قرن نوزدهم، ادبیات تازه از ایدئولوژی سیاسی جدا شده است و از خدمت به ایدئولوژی بورژوائی سرباز می‌زند. پس ادبیات به عنوان امری ذاتاً مستقل از هرنوع ایدئولوژی مطرح می‌شود. از این رو، جنبهٔ انتزاعی «نفی محض» را همواره برای خود حفظ می‌کند. هنوز درنیافته است که خود نیز ایدئولوژی است. همهٔ کوشش خود را مصروف اثبات استقلالی می‌کند که هیچکس با آن مخالفتی ندارد. این بدان معناست که می‌خواهد هیچ موضوع مستثنی وممنازی برای گفتن نداشته باشد و مدعی است که می‌تواند دربارهٔ هرمطلبی به‌نحوی یکسان به بحث پردازد: شك نیست که می‌توان با بیانی مناسب وموزون دربارهٔ وضع کارگران نیز نوشت، اما انتخاب این موضوع منوط به حصول مقتضیاتی است، منوط به

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

آزادی تصمیم هنرمند است . امروز در بارهٔ بورژوای شهرستانی سخن می‌گوید و دیگر روز دربارهٔ سربازان کارتاژی[۱]. گاهگاهی فلوبر ی پیدا می‌شود وهمسانی «صورت» و «معنی» را اظهار می‌دارد، اما هیچ نتیجهٔ عملی از آن نمی‌گیرد . در این زمینه ، مانند همهٔ همعصرانش ، مرهون تعریفی است که یك قرن پیش وینکلمان[۲]ها و لسینگ[۳] ها از زیبائی کرده‌اند و در همه حال به نحوی از انحاء به بیان «کثرت در وحدت» بازمی‌گردد . باید تلألؤ امر متعدد و متکثر را از هوا ربود و وحدانیت متقن را از طریق «سبك» بر آن تحمیل کرد . «سبك هنرمندانهٔ» برادران گنکور[۴] معنای دیگری ندارد: روشی است‌صوری برای یکسان کردن و آراستن همهٔ مواد و مطالب ، حتی زیباترین آنها .

دراین صورت،چگونه‌می‌توان‌تعقل کرد که ممکن است رابطه‌ای درونی میان خواست‌های‌طبقات‌پائین اجتماع واصول هنرنگارش وجود داشته باشد ؟گویا پرودون[۵] تنها کسی است که این رابطه را حدس‌زده

۱ــ «بورژوای‌شهرستانی» اشاره‌به‌کتاب «مادام‌بواری»است و«سربازان کارتاژی» اشاره به‌کتاب «سالامبو»، هردوازآثار فلوبر.

۲ــ Winckelmann ـ باستان شناس آلمانی در قرن هیجدهم . نخستین کسی‌که بناهای تاریخی را باروشی علمی بررسی‌کرده است .

۳ــ Lessing ـ نویسنده ومحقق آلمانی در قرن هیجدهم و از مخالفان مکتب «کلاسیسیسم» .

۴ــ Goncourt ـ نام دوبرادرنویسندهٔ هم قلم فرانسوی درنیمهٔ دوم قرن نوزدهم ، وابسته به‌مکتب «ناتورالیسم» . فرهنگستان «گنکور» ، که همه ساله مهمترین جایزهٔ ادبی فرانسه را به «بهترین اثر تخیلی منثور» می‌دهد، برطبق وصیت آنان به وجود آمده است .

۵ــ Proudhon ــ فیلسوف فرانسوی در قرن نوزدهم وازنخستین صاحب نظران و پایه گذاران «سوسیالیسم» ، اما سوسیالیسمی «تخیلی» . مشاجرات قلمی مارکس بااو معروف است (درکتاب «فقر فلسفه» که در جواب «فلسفه فقر» پرودون نوشته شده است) .

است . والبته مارکس هم . اما اینان ادیب نبودند .

ادبیات که هنوز مجذوب کشف استقلال و خودمختاری خویش است «شیئی مدرك[۱]» خویش می‌شود. واردمرحلهٔ «انعکاسی» می‌گردد: روش‌های خود را می‌آزماید ، چارچوب‌های کهن را می‌شکند ، می‌کوشد تا از طریق تجربه، قوانین خاص خود را معین کند وفنون تازه‌ای برای خود بیافریند. آرام آرام بسوی اشکال وصور کنونی نمایشنامه ورمان وشعر آزاد و انتقاد از زبان پیش می‌آید . اگر در این زمان در خود محتوی خاص وویژه‌ای می‌یافت ناچار می‌بایست که از تفکر دربارهٔ خود دست بردارد وقواعد زیبا شناسی خود را از ذات این محتوی استخراج کند. در عین حال ، نویسندگان اگر می‌خواستند برای خوانندگان بالقوه بنویسند می‌بایست هنرخود را برگشودگی اذهان منطبق سازند ودرنتیجه آنرا برحسب مقتضیات بیرونی تعریف وتعیین کنند ونه برحسب ماهیت ذاتی آن . لازم بود که از صور روایت و شعر وحتی استدلال منصرف شوند ، تنها به این دلیل که این صور هنری از دایرهٔ فهم خوانندگان بی‌فرهنگ بیرون است. بنابراین ادبیات ظاهراً درمعرض این خطرقرار می‌گرفت که بازدچار «بیگانگی» شود.

ازاینرو نویسنده، درکمال حسن نیت، حاضر نمی‌شود که ادبیات را تابع و منقاد خوانندگانی معین ومضمونی 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 می‌آورد . این بارتوده‌های مردم خواستار تحصیل قدرت‌اند وچون این توده‌ها فرهنگ وفراغت ندارند پس هرعمل به اصطلاح انقلابی درادبیات، یاکوششی که درراه تظریف فنون نگارش به کارمی‌برد، محصولات فکری

۱ــ Objet

و آثار ذوقی را از دسترس مردم خارج می‌سازد و بدینگونه به خدمت محافظه‌کاران اجتماعی در می‌آید.

پس باید بسوی خوانندگان بورژوا بازگشت. نویسنده لاف می‌زند که هرگونه معاشرت و مراوده‌ای را با این طبقه قطع کرده است. اما چون این قطع مراوده به‌معنای ورود به‌طبقهٔ پائین‌تر نیست، ناچار حالت استعاری و تمثیلی می‌یابد. یعنی نویسنده، چنانکه در صحنهٔ نمایش باشد، در نقش این قطع مراوده بازی می‌کند: با شیوهٔ پوشیدن جامه و خوردن طعام و آراستن خانه و پرداختن به آداب و سکنات غاریه‌ای آنرا نشان می‌دهد، اما به آن عمل نمی‌کند. طبقهٔ بورژوا است 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 دربارهٔ این طبقه به داوری بپردازد نخست باید که از آن خارج شود، و برای خروج از آن راهی جز آزمودن منافع و شیوهٔ زندگی طبقه‌ای دیگر نیست. وچون نویسنده بدین کار رضا نمی‌دهد ناچار در تناقض و در سوء نیت به سر می‌برد، زیرا هم می‌داند و هم نمی‌خواهد بداند که برای که می‌نویسد.

به رغبت از تنهائی خود سخن می‌گوید و به جای پذیرفتن خوانندگانی که خود زیرکانه انتخاب کرده است به‌جعل این تصور می‌پردازد که برای دل خود یا برای خدا می‌نویسد. نویسندگی را به صورت اشتغالی مابعد طبیعی درمی‌آورد، به‌صورت نماز و دعا، به‌صورت مراقبت باطن و حدیث نفس، به‌صورت همه چیز جز به‌صورت وسیلهٔ ارتباط با دیگران. در موارد بسیار، خود را مصروع وجن زده می‌شمارد، زیرا اگر هم کلمات را به‌فرمان ضرورتی درونی استفراغ کند باری آنها را «نمی‌بخشد». اما این امر مانع از آن نیست که نوشته‌های خود را به‌دقت اصلاح کند.

و، از سوی دیگر، چنان از بدخواهی نسبت به‌طبقهٔ‌بورژواگریزان‌است که حتی برحق حکومت او اعتراض نمی‌کند. سهل است، فلوبر علناً این حق رابرای‌آن طبقه به رسمیت شناخته‌است وپس ازوقایع «کمون پاریس»، که‌آنهمه موجب‌وحشت اوشد، نامه‌هایش پراست‌ازفحش‌های پست و هرزه به‌کارگران.

در مورد **فلوبر**[1] چندان به من نسبت بی انصافی داده‌اندکه ناچارم دراینجا مطالب‌ذیل‌را، که همه‌کس می‌توانددرنامه‌های‌اوبه‌رأی‌العین ببیند، شاهد بیاورم:

«احیای اندیشهٔ‌کاتولیکی ازیك سو وسوسیالیسم ازدیگرسو فرانسه را دچار سفاهت‌کرده است. زندگی ما میان «آبستنی مریم» و «قابلهٔ کارگری» می‌گذرد.» (۱۸۶۸)

«نخستین راه علاج اینست‌که خود را از شر انتخابات عمومی، این ننگ روح بشری، رهائی دهیم.» (۸ دسامبر ۱۸۷۱)

«من یك تنه با بیست تن‌رأی دهندهٔ ناحیهٔ «کرواسه» برابرم ...» (۱۸۷۱)

«من هیچ کینه‌ای نسبت به طرفداران «کمون» ندارم، به دلیل آنکه به سگان هارکینه نمی‌ورزم.» (کرواسه، پنجشنبه، ۱۸۷۱)

«به نظرمن تودهٔ مردم، این گلهٔ گوسفندان، همیشه نفرت‌انگیزند. مهم فقط گروه کوچکی‌از نخبگان‌اند که همیشه‌همان‌اند که بودندوهمان خواهند بود، همانها که مشعل تمدن را دست به دست می‌گردانند.» (کرواسه، ۸ سپتامبر ۱۸۷۱)

۱ــ رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۲.

«و اما «کمون» ، که در سکرات 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 اعادهٔ حیثیت می کند...»
«ملت همیشه صغیر و محجور است و همیشه در آخرین درجهٔ تدنی خواهد ماند، زیرا که اکثریت است، توده است، نامحدودیت است.»
«مهم نیست که عدهٔ کثیری از دهقانان خواندن بیاموزند و دیگر به سخن کشیش خود گوش ندهند، اما بسیار مهم است که عدهٔ کثیری از افراد نظیر رنان[1] یا لیتره[2] بتوانند زندگی کنند و مردم به سخنانشان گوش دهند! رستگاری ما اکنون بسته به ایجاد نوعی «آدیستوکراسی برحق» است، مرادم اکثریتی است که از چیزی جز کمیت و مقدار تشکیل شود.» (۱۸۷۱)

«گمان می برید که اگر فرانسه ، به جای اینکه به دست مردم اداره شود، زیر فرمانروائی نخبگان بود آیا کار ، به اینجا می کشید ؟ یعنی اگر به جای کوشش در راه روشنی ذهن طبقات پست، هم خود را مصروف آموزش طبقات عالی اجتماع می کردیم ...» (کرواسه ، چهارشنبه سوم اوت ۱۸۷۰)

و چون هنرمند ، که در محیط خود فرورفته است ، نمی‌تواند آنرا از بیرون ببیند و بسنجد ، چون استنکاف‌هایش حالات روانی بی‌اثر و بی‌ثمری است ، حتی در نمی‌یابد که بورژوازی طبقهٔ ظلم و ستم

۱ــ Renan ــ رجوع شود به‌صفحهٔ ۱۷۴ و توضیح ذیل آن .

۲ــ Littré ــ فیلسوف و لغوی فرانسوی در قرن نوزدهم، شاگرد اگوست کنت و از طرفداران «فلسفهٔ تحصلی»، صاحب لغتنامهٔ بزرگی که آنرا، به‌حق یا به ناحق، مهمترین قاموس زبان فرانسه می‌شمارند .

است . حقیقت اینست که این طبقه را اصلا به چشم طبقه‌ای اجتماعی نمی‌نگرد، بلکه آنرا یکی ازامور طبیعی جهان می‌شمارد واگرهم جرئت کند که به وصف این طبقه بپردازد آنرا از دید روانشناسی می‌نگرد و باتعابیر روانشناسی وصف می کند.

بدینگونه ، نویسندهٔ بورژوا و نویسندهٔ «بدنام»[1] در یك شمارند و در یك زمینه عمل می کنند . تنها تفاوتشان در اینست که اولی به روانشناسی «سفید» می‌پردازد ودومی به‌روانشناسی«سیاه[2]».مثلاهنگامی که فلوبر می‌گوید: «من کسی را بورژوا می‌نامم که اندیشه‌اش با پستی می‌گراید»، بورژوا را باتعبیری مبتنی برروانشناسی و ایدئالیسم تعریف می کند، یعنی ازدید همان ایدئولوژی‌ای که خود می‌خواهدآنرا مردود بشمارد . و فی‌الحال خدمتی شایسته برای بورژوازی انجام می‌دهد : یعنی سرکشان و ناموافقان را که ممکن است به طبقهٔ رنجبران بپیوندند به آغوش بورژوازی بازمی آورد ، با این استدلال که می‌توان به یمن انضباطی درونی روحیهٔ بورژوائی را در خود از میان برد و ازشر آن فارغ شد : به شرط آنکه در خلوت دل خود « بزرگوارانه » بیندیشند می‌توانند باوجدانی آسوده کمافی السابق از اموال وحقوق وامتیازاتی که دارند بهره برگیرند ؛گرچه هنوز بورژوا مآبانه لباس می‌پوشند و هنوز بورژوامآبانه ازدرآمدهای خود نصیب می‌برند وبامحافل بورژوا مآب حشرونشر دارند ، لیکن اینهمه پنداری وخیالی بیش نیست، زیرا

۱ــ «بدنام» یا «ملعون» (= Maudit) لقبی است که در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم به عده‌ای ازشاعران ونویسندگان ، ازجمله **بودلر** و **ورلن**،داده‌اند (واغلب آنان خود به‌این صفت تفاخر و تظاهر هم می کرده‌اند) ، از آنروکه گفتار وکردار آنان منافی اخلاق مرسوم ومقبول جامعه بوده است .

۲ــ به‌قیاس «جادوی سفید» و«جادوی سیاه» (برای توضیح رجوع شود به‌ذیل صفحهٔ ۳۱) .

که اینان در پرتو بزرگواری احساساتشان وجود خود را بالاتر از ابناء جنس خویش قرار داده‌اند. ونیزفی‌الحال فلوبر حیله‌ای هم به‌همکاران خود می‌آموزد تا بتوانند به دستاویز آن در همه حال وجدان‌آسوده‌ای برای خودفراهم‌آورند:ازآنروکه به‌عقیدهٔ اودنیای هنربهترین‌جولانگاه بزرگواری روح و علوّ طبع است.

تنهائی هنرمند از دو جهت دغلی است : نه تنها پیوند واقعی با گروه‌عظیم‌خوانندگانرامستورمی‌دارد بلکه‌برکار بازآفرینی خوانندگان متخصص نیز سرپوش می‌گذارد. چون حکومت برآدمیان وبراموال را به بورژوایان واگذارکرده‌اند ، دوباره نیروی شرعی از نیروی عرفی جامعه جدا می‌شود ونوعی طبقهٔ روحانی ازنوبه‌وجودمی‌آید: خوانندهٔ آثار استاندال ، بالزاك‌است وخوانندهٔ‌آثار بودلر، باربه دورویلی است و خود بودلر نیز خوانندهٔ آثار پو[۲] . محافل ادبی شکل محافل روحانی به خودمی‌گیرد: درآنجا باصدائی‌آهسته وبااحترامی بی‌حد از ادبیات سخن‌می‌گویند و به‌مباحثه دراین‌باره‌می‌پردازند که‌آیاموسیقی دان از موسیقی خود بیشتر لذت هنری می‌برد یا نویسنده ازکتابهایش؛ هرچه هنر از زندگی دورتر می‌افتد به همان نسبت جنبهٔ تقدس بیشتری می‌یابد . حتی هنر نوعی حالت «همبستگی قدیسان»[۳] به‌خود می‌گیرد :

۱ــ Barbey d' Aurevilly ــ داستان‌نویس فرانسوی درقرن‌نوزدهم .

۲ــ Poe ــ ادگارالن پو- شاعر ونویسندهٔ امریکائی در قرن نوزدهم . بودلر آثار او را به زبان فرانسه ترجمه‌کرد و در حقیقت او را به جهان شناساند .

۳ــ Communion des saints ــ اعتقادی‌کاتولیکی مبنی براینکه‌گناه وثواب یکی شامل حال دیگری نیزممکن‌است بشود ، هرچندیکی‌ازآنهاقرنها پیش از دیگری به‌جهان آمده باشد .

از فراز قرنها دست به دست سروانتس[۱] و رابله[۲] و دانته[۳] می‌دهند و بااین جامعه دیرنشین همقرین می‌شوند. این روحانیان جدید الحدوث بجای آنکه هیئتی غیر انتزاعی و، به اصطلاح، جغرافیائی باشند به صورت مجمعی درمی‌آیند که اعضایش در نسل‌های متوالی جای دارند، به صورت باشگاهی که همهٔ اعضایش بجز یکی مرده‌اند، یعنی همان کسی که آخر از همه می‌آید وروی زمین نمایندهٔ 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 نویسندهٔ قدر ناشناخته باشد ادامهٔ طبیعی توفیق و محبوبیت نویسنده در قرنی تغییر ناپذیر وجامعه‌ای راکد بود. در قرن نوزدهم، این مسئله به‌صورت امری «مافوق‌جبران» درمی‌آید. سخنانی مشهور نظیر «آثار مرا در سال ۱۸۸۰ درك خواهند کرد[۴]» یا «من در مرحلهٔ تجدید نظر حاکم خواهم شد» ثابت می‌کند که نویسنده آرزوی اعمال نفوذ مستقیم و عام را در چارچوب اجتماعی بسامان ومتشکل از دست نداده است. اما چون این اعمال نفوذ در زمان حال عملی نیست،

۱ـ Cervantes ـ نویسندهٔ اسپانیائی در قرن شانزدهم، صاحب رمان معروف «دن کیشوت».

۲ـ Rabelais ـ نویسندهٔ بزرگ فرانسوی درقرن شانزدهم.

۳ـ Dante ـ شاعر بزرگ ایتالیائی (۱۳۲۱ ـ ۱۲۶۵)، صاحب منظومهٔ معروف «کمدی الهی».

۴ـ استاندال که در زمان حیات خودگمنام و قدر ناشناخته بود در اواخر عمر جملهٔ 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: هیچیك از این مشتاقان افتخار با خود نیندیشیده است که در چه نوع اجتماعی می‌تواند اجرخود را دریافت دارد. تنها به این رؤیا دل خوش می‌دارند که نبیرگانشان چون دیرتر می‌آیند و در جهانی پیرتر می‌زیند از وضع درونی بهتری برخوردار خواهند شد. بدینگونه است که **پودلر**، که از تناقض‌ها نگرانی ندارد، غالباً جراحات غرورش را باتماشای شهرت پس از مرگ خود التیام می‌بخشد (هرچند به نظر او جامعهٔ بشری دچار چنان فساد و انحطاطی شده است که پایانی جز نابودی نوع بشر در پیش ندارد).

پس نویسنده، برای زمان حال، به خوانندگانی متخصص روی می‌آورد و، برای زمان گذشته، بامردگان نامی عهدی عارفانه می‌بندد و، برای زمان آینده، به افسانهٔ افتخار پناه می‌برد. از هیچ چیز فروگذار نمی‌کند تا خود رابه صورتی تمثیلی ازطبقهٔ خود جدا سازد. جای او در هواست، باقرن خود بیگانه است، از وطن خود بیرون است، از جامعهٔ خود مطرود است، در نزد خاص وعام ملعون است. همهٔ این بازیها تنها برای رسیدن‌به‌یك هدف است: خود را دراجتماعی تمثیلی، که تصویری از اشرافیت پیش از انقلاب باشد، جای دادن. علم روانکاوی‌بااین کیفیات «تشبّه»[۱]، که اندیشهٔ هنری نمونه‌های‌فراوانی از آن به‌دست می‌دهد، آشناست: بیماری که برای‌گریز از تیمارستان به‌کلید نیاز دارد و سرانجام به این پندار می‌رسد که خودش همان‌کلید است.

۱- Identification

بدینگونه نویسنده که برای خروج از طبقهٔ 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 شیوهٔ 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 آنهارا خرج کند ، یعنی به اشیائی 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 شدهٔ آن نمایندهٔ گشاده‌دستی بی‌حسابی است که براو منع شده است . بیرون از کار هنر ، اشرافیت را تنها در سه 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 آنرو که نویسنده مصرف کننده‌ای است «بیگانه» در جامعه‌ای زحمتکش و بنابراین نفس مجسم طفیلی‌گری است ؛ در درجهٔ 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 بی قایده باشد ، علاوه بر آن آرزومند قدرتی است که بتواند کارمفید را لگدکوب کند، بشکند، بسوزد ، تباه سازد و کارملاکان و اربابانی را که هنگام شکار با خدم و حشم

خود ازمیان گندم‌زارها تاخت وتازمی کردند مورد تقلید قراردهد. همان انگیزه‌های ویرانگری را که **بودلر** در قطعهٔ «آبگینه فروش»[۱] مطرح کرده است در ذهن می‌پرورد. اندك زمانی پس از این دوره، نویسنده ازمیان همهٔ اشیاء ممکن فقط ابزارهای بدشکل وبی‌قواره ودور افتاده و بی‌مصرف‌را، که به‌طبیعت بی‌شکل‌بازگشته‌اند وگوئی صورت‌مضحکی ازابزارمندی وشیئیت[۲]اند، دوست دارد. چه بساکه زندگی خودرا هم ابزاری بداندکه باید نابود شود؛ به‌هرحال آنرا به خطر می‌افکند و به قماری می گذاردکه باختش حتمی‌باشد: الکل ومخدرونظایرآن‌برایش مباح است.

البته کمال بیهودگی‌همان زیبائی است. ازمکتب «هنربرای‌هنر» گرفته تا مکاتب «رئالیسم» 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 به‌خدمت اخلاق درآید: پیش‌از ژید، نویسندگانی چون **فلوبر** و **گوتیه**[۳] وبرادران **گنکور**[۴] و **رنار**[۵] و **موپاسان** هریك به شیوهٔ خاص خودگفته بودند که «همیشه با احساسات نیك است که‌ادبیات

۱ــ Le vitrier ــ عنوان یکی ازاشعار منثور **بودلر** است، بدین‌مضمون که آبگینه فروشی ازکوچه می گذرد، شاعر به‌بهانهٔ تعویض جام شیشه شکستهٔ خود او را به درون خانه می‌آورد و درآنجا سرمایهٔ آبگینه فروش را خرد می‌کند و در پیش پای او می‌ریزد.

۲ــ «ابزارمندی وشیئیت» در ترجمهٔ ustensilité

۳ــ رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۷۷.

۴ــ رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۷۷

۵ــ Renard ــ ژول رنار ــ نویسندهٔ فرانسوی در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم واوائل قرن بیستم.

PersianPDF.com

بد را به‌وجودمی‌آورند»[۱] . درنظر برخی ازاینان ، ادبیات همانا ذهنیتی است که تا حد مطلق پیش رفته است ، آتش نشاطی است که در آن شاخه‌های سیاه مشقات‌ورذائل‌آنان به‌خود می‌پیچد ومی‌سوزد . اینان‌که درکنج جهان همچنانکه‌درکنج‌سیاهچالی‌نالان‌افتاده‌اند با ابرازنارضائی ودلزدگی ـ که نشان دهندهٔ «جهان‌های دیگر»است ـ ازحداین دنیای‌دنی برمی‌گذرند و آنرا از میان برمی‌دارند . به نظر اینان ، قلب و روحشان چنان با قلب و روح دیگران متفاوت است که نقشی که از آن می‌سازند باید حتماً خشك وعقیم باشد .

نویسندگانی‌دیگرشاهدان‌بیطرف عصرخود می‌شوند . اماشهادت اینان دربرابرهیچکس صورت نمی‌گیرد، بلکه شهادت وشاهدانراتاحد مطلق بالا می‌برند وتصویرجامعهٔ پیرامون خود را به آسمان تهی عرضه می‌کنند. دراین‌آثارهمهٔ رویدادها وامورجهان تخطئه می‌شوند وازمکان خود بیرون می‌آیند و شکلی واحد می‌یابند و به کمند سبکی هنرمندانه می‌افتندودرنتیجه‌به‌صورتی‌خنثی‌درمی‌آیندو‌به‌اصطلاح‌در«بین‌الهلالین»[۲] قرارمی‌گیرند ؛ رئالیسم یعنی «تعلیق حکم»[۳] . دراینجا حقیقت محال به زیبائی غیر بشری «زیبا چون رؤیای سنگی»[۴] می‌پیوندد . نه نویسنده ،

۱ـ رجوع شود به صفحهٔ ۹۳ کتاب حاضر وتوضیح ذیل آن.

۲ و ۳ـ « بین‌الهلالین » (= entre parenthèses) و « تعلیق حکم » (= époché که آنرا به «عزل نظر» هم ترجمه کرده‌اند) در فلسفهٔ «پدیدار شناسی» ، خاصه در قاموس هوسرل ، عبارت از عمل فیلسوفی است که از پاره‌ای مسائل ، مثلا مسئلهٔ وجود ماهوی دنیای بیرونی، صرف نظر می‌کند و آنها را در«بین‌الهلالین» قرار می‌دهد تا بتواند ماهیاتی راکه به‌نحو بیواسطه مورد تجربهٔ شهودی قرار می‌گیرند تحلیل کند .

۴ـ «زیبا چون رؤیای سنگی» ، مصراعی است از دیوان «گلهای بدی» اثر بودلر.

تا زمانی که می‌نویسد ، اهل این جهان است و نه خواننده ، تا زمانی که می‌خواند . هر دو به نگاه محض بدل شده‌اند . هر دو بشر را از بیرون می‌نگرند. می‌کوشند تا نگاهی خدائی (یا بهتر بگوئیم : نگاهی‌ازخلاء مطلق) براو بیفکنند .

اما، به‌هرحال، بازمسکن‌است که درتوصیفی که ناب‌ترین‌شاعران تغزلی از خصوصیات شخصی خود می‌کند ، من خود را بازشناسم ؛ و گرچه رمان تجربی ازعلم تقلید می‌کند [۱] آیا نمیتوان ازچنین رمانهائی به مانند علم استفاده کرد و آیا ممکن نیست که اینها هم «کاربردها»ی اجتماعی داشته باشند ؟ تند روان از ترس اینکه مبادا مثمر ثمری شوند آررودارند که‌آثارشان نتواند حتی قلب وروح خواننده را بر او آشکار کند، بدین‌سبب ازبیان تجربهٔ خودسربازمی‌زنند . البته اثرهنری‌بالمآل یکسره عبث نیست ، مگراینکه یکسره غیربشری باشد .

نتیجهٔ منطقی‌اینهمه ، آرزوی‌آفرینش مطلق است که‌عصارهٔ‌تجمل واسراف باشد ودراین جهان به‌کاری نیاید ازآنرو که متعلق به‌این جهان نیست‌وچیزی ازاین‌جهان را یادآوری نمی‌کند : قوهٔ تخیل همچون قوهٔ نامقید و غیر مشروطی برای نفی واقعیت تلقی می‌شود و شیئی هنری بر ویرانهٔ جهان بنامی‌گردد . تصنع پرستی مفرط «دزه سنت» [۲] وآشفتگی تدریجی وپی‌درپی همهٔ حواس وسرانجام تخریب لجوجانهٔ زبان. البته

۱ــ مقصود رمانهای ناتورالیستی است ، خاصه رمانهای **امیل زولا** ، که در آنها نویسنده می‌کوشد تا از دانشمند تقلید کند و علم را برادبیات تطبیق دهد .

۲ــ Des Esseintes ــ نام قهرمان رمان A rebours اثر Huysmans (نویسندهٔ فرانسوی در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم) است که زندگی‌اش از هرحیث مصنوعی است : برای شنیدن صدای امواج ، آب حمام را به‌صدا در می‌آورد و برای تجلی مظاهر طبیعت وسائل ساختگی به‌کار می‌برد .

دراین میان سکوت هم‌هست : سکوتی ازیخ ، اثر مالارمه[1] ـ یاسکوت «آقای تست»[2] که درنظرش هر ارتباطی ناپاك است .

حدنهائی این ادبیات درخشان وقتال نیستی وعدم است، حدنهائی وجوهرعمیق آن. بدین‌معنی که این روحانیت‌جدید هیچ چیزمثبت‌ندارد، نفی سادهٔ امور دنیوی است . در قرون وسطی امور دنیوی و عرفی نسبت به‌امورروحانی وشرعی«غیراصلی» و«نامهم» بود . درقرن نوزدهم کار واژگونه می‌شود : امور دنیوی و عرفی در درجهٔ اول اهمیت قرار می‌گیرد وروحانیت به‌صورت عاملی طفیلی و غیراساسی در می‌آید که امورد‌نیوی وعرفی را می‌خورد ومی‌کوشد تا نابودکند . باید جهان را نفی یا مصرف کرد ، و در ضمن مصرف کردن آنرا نفی کرد . فلوبر می‌نویسدتا ازدست مردمان واشیاء رهائی یابد . جمله‌های اوشیئی‌مدرك را احاطه می‌کند ، می‌ربابد ، متوقف می‌دارد و کمرش را می‌شکند ، سپس آنرا درمیان می‌فشارد ، خود به‌صورت سنگ درمی‌آید و آنرا هم با خود سنگ می‌سازد . عبارت‌های او کورو کراست ، بیخون وبی‌رگ است ، هیچ نفسی ازحیات درآنها نیست . سکوتی ژرف هرعبارت را ازعبارت بعد جدا می‌سازد . هرعبارت علی‌الدوام درقضائی تهی‌سقوط می‌کند و شکار خود را در این سقوط نامتناهی به دنبال می‌کشاند . هر

---

۱ ـ Mallarmé ـ شاعرسمبولیست فرانسوی درنیمهٔ دوم قرن نوزدهم که به‌عقیدهٔ بسیاری از سخن سنجان بزرگترین شاعر فرانسه است . سارتر در سال ۱۹۶۴ ، درطی مصاحبهٔ مفصلی باروزنامهٔ «لوموند» ، اظهار می‌دارد که او را بزرگترین شاعر فرانسه می‌داند اما عمد اورا درایجاد تعقید کلام مردود می‌شمارد .

۲ ـ مقصود **پل والری** است که‌دربیکی ازکتابهایش خود را «آقای‌تست» می‌نامد. این کلمه در زبان لاتینی به‌معنای «سر» است و مراد **والری** از آن «اندیشمندی» است .

واقعیتی همینکه شرح داده‌شد از فهرست حذف می‌شود ؛ نوبت به‌واقعیت دیگر می‌رسد . رئالیسم هیچ نیست مگر همین شکار مشئوم . پیش از هر چیز باید خاطرخود را آرام و آسوده کرد. هرجا که رئالیسم بگذرد دیگر گیاه نمی‌روید [۱] .

جبری که رمان ناتورالیستی به‌آن دست می‌آویزد زندگی‌را خرد می‌کند ، عوامل ماشینی یك جانبه و یك جهته جایگزین عمل انسانی می‌شود. واین جبریك‌مضمون بیش ندارد : متلاشی شدن تدریجی‌فلان انسان یا فلان دستگاه یا فلان خانواده یا فلان جامعه . باید به‌عدم‌رسید، به‌صفرمطلق . نویسنده طبیعت رادرحال عدم تعادل بارور درنظرمی‌گیرد و این عدم تعادل را از میان می‌برد و با ابطال نیروهای متقابل به تعادلی مرگ‌وار بازمی‌گردد . هنگامی که این مکتب تصادفاً توفیق وکامیابی‌مرد بلندپروازی را هم‌به‌مانشان دهد این امرپنداری بیش نیست : «بل‌آمی»[۲] قلاع بورژوازی را با حمله تسخیر نمی‌کند ، این مرد لعبتکی است که صعودش مبین سقوط قشری ازاجتماع است . وهنگامی که «سمبولیسم» قرابت‌نزدیك زیبائی بامرگ راکشف می‌کند درواقع‌فقط به‌بیان‌مصرح مضمونی می‌پردازد که سراسر ادبیات‌نیمهٔ دوم‌قرن نوزدهم را فرا گرفته است .

زیبائی‌زمان‌گذشته، از آنرو که‌زمان‌گذشته دیگردردسترس‌نیست، زیبائی دختران محتضر و زیبائی گلهائی که می‌پژمرند ، زیبائی همهٔ سایش‌ها وکاهش‌ها وویرانی‌ها، یعنی حداعلای مصرف ، زیبائی مرضی

۱ــ جمله‌ای است که دربارهٔ آتیلا ، فرمانروای قوم «هون»، که اروپا را غارت‌کرد گفته شده است .

۲ــ Bel Ami ، اثر موپاسان ، سرگذشت روزنامه نویسی جاه طلب وبلند پرواز است (این رمان به فارسی ترجمه شده است) .

که می‌فرسایدو عشقی که می‌بلعدوهنری که می کشد . مرگ همه‌جاحاضر است : پیش روی ما ، پشت سرما ، حتی درپرتو آفتاب ودرعطر خاك . هنر پارس[1] اندیشهٔ مرگ است : هیچ شیئی 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 می‌گذرد و چون لحظه به‌خودی خود تصویر ابدیت است ، پس نفی زمان بشری است ، یعنی زمان سه بعدی‌کاروتاریخ . برای ساختن، زمان بسیارلازم است، اما یك لحظه‌کافی است تا همهٔ ساخته‌ها رابا خاك یکسان کند .

همینکه ازاین نظربرآثارژید بنگریم نمی‌توانیم وجود یك نظام اخلاقی‌را درآنها نادیده‌بگیریم که منحصراً مخصوص «نویسندهٔ‌مصرف کننده» است . «فعل عبث» ژید جزسرانجام یك قرن‌کمدی بورژوازی و آرزوی اشرافیت نویسنده چه می‌تواند باشد[2] ؟ جالب آنکه مثال‌ها همه دلالت بر « مصرف » دارند : « فیلوکتت » کمان خود را می‌دهد ،

۱– Barrès ــ موریس بارس ــ نویسنده وسیاستمدارفرانسوی (۱۹۲۳ــ ۱۸۶۲)

۲– «فعل عبث» (= acte gratuit) که در سطور پیشین به آن اشاره شد (صفحهٔ ۱۶۴) در آثار آندره ژید ، عمل‌کسی است‌که‌کارهای ظاهراً خطیر را بی‌هیچ دلیل موجهی انجام می‌دهد . مثلا ، درکتاب « سردابه‌های واتیکان» ، «لافکادیو» که سوار قطاری شده است به حکم‌قرعه مرد ناشناسی راکه پشتش به اوست از پنجره به دره سرنگون می کند ؛ یا درکتاب «پرومتهٔ سست زنجیر» مردثروتمندی درخیابان‌به‌عابری برمی‌خورد وازاومی‌خواهدکه نشانی هرکس راکه میل دارد درپشت پاکتی بنویسد وپس‌ازآنکه نشانی‌نوشته شد به‌جای تشکر کشیدهٔ محکمی برچهرهٔ او می‌زند و ناپدید می‌شود و سپس اسکناس درشتی درهمان پاکت می گذاردو به‌نشانی کسی که نمی‌شناسدمی‌فرستد: هیچیك از این اعمال نه موجبی دارد و نه توجیهی .

«میلیونر» اسکناس‌های خود را دور می‌ریزد ، «برنار» دزدی می‌کند ، « لافکادیو » آدم می‌کشد ، « منالك » لوازم خانه‌اش را می‌فروشد . این تحرك مخرب تا انتهای نتایج خود پیش می‌رود : برتون[1] بیست سال بعد چنین می‌نویسد : « ساده‌ترین عمل سوررئالیستی عبارت است از تپانچه به‌دست در کوچه رفتن وچشم بسته تاحد توانائی به‌میان جمعیت تیرانداختن .»

چنین است آخرین نقطهٔ تحول طولانی فعل وانفعالی‌دیالکتیکی: درقرن‌هیجدهم‌ادبیات‌نمایندهٔ «منفی‌گری» بود، درزمان تسلط‌بورژوازی به‌مرحلهٔ نفی مطلق ومسلم می‌رسد وبه‌صورت فعل و انفعالی رنگارنگ و متلألؤ از «نابودی» در می‌آید . برتون باز می‌نویسد : «سوررئالیسم علاقه‌ای ندارد که چیزی را که هدفش نابودی هستی به صورت شعله‌ای درونی‌و کوراته نباشد به‌حساب آورد ، شعله‌ای که نه روح یخ باشد و نه روح آتش .»

در آخر، برای ادبیات‌کاری نمی‌ماند جزاینکه خود را نفی کند . واین همان‌کاری است که زیرلوای «سوررئالیسم» انجام می‌دهد : مدت هفتاد سال چیز نوشتند تا دنیا را «مصرف» کنند ؛ اما پس‌از سال ۱۹۱۸ چیزمی‌نویسند تا ادبیات را مصرف کنند ؛ سنن ادبی را ازمیان می‌برند، کلمات را به‌هدرمی‌دهند ، آنها را به یکدیگرمی کوبند تا منفجرشوند[2]. ادبیات از نفی مطلق به صورت «ضد ادبیات» درمی‌آید ؛ هرگز ادبیات اینهمه «ادب‌مآب» نبوده است : حلقهٔ دایره به روی خود بسته می‌شود .

درهمین زمان، نویسنده برای اینکه ازجلفی وگشادبازی اشراف زادگان تقلید کند سودائی بالاترازآن ندارد که عدم مسئولیت خود رابر

۱ــ Breton ــ رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۲۸ کتاب حاضر.
۲ــ برای توضیح بیشتر رجوع شود بصفحهٔ ۲۳ کتاب حاضر وذیل آن.

کرسی نشاند. نخست حقوق نبوغ را که جانشین حق الهی سلطنت استبدادی است عنوان می‌کند. چون «زیبائی» تجملی است به غایت رسیده، چون زیبائی تل آتشی است باشعله‌های سرد که همه چیز را نورانی می‌کند و می‌سوزاند، چون زیبائی از همهٔ صور و اشکال فرسودگی و انهدام مایه می‌گیرد، خاصه از رنج و از مرگ، پس هنرمند که متولی بقعهٔ زیبائی است حق دارد که به‌حکم زیبائی به‌طلبکاری بیاید و در صورت لزوم موجب بدبختی همنوعانش شود. اما خود هنرمند، سالهاست که دارد می‌سوزد و دیگر خاکستر شده است و اکنون قربانیانی دیگر باید تا طعمهٔ آتش شوند. خاصه زنان، که هنرمند را رنج می‌دهند و هنرمند حق آنان را کف دستشان می‌گذارد. هنرمند آرزو دارد که بتواند همهٔ کسانی را که در پیرامون او هستند به‌بدبختی بکشاند. و اگر برای ایجاد فجایع و بلایا وسیله‌ای ندارد، به‌هرحال به‌قبول پیش‌کش‌ها اکتفا می‌کند. ستایشگران فراوانی از زن و مرد گرد او را گرفته‌اند تا او دلشان را آتش بزند و نقدینه‌شان را بی‌شکرانه و بی‌دریغ خرج کند. **موریس ساکس**[1] می‌نویسد که پدربزرگ مادری او که برای **آناتول فرانس** احترامی جنون‌آمیز قائل بود ثروتی خرج کرد تا اثاث و لوازم زندگی را در «ویلای سعید[2]» برای او روبه‌راه کند. هنگامی که مرد، **آناتول فرانس** در رثای او گفت: «حیف! چه مبل‌آور خوبی بود!»

نویسنده با گرفتن پول از بورژوا وظیفهٔ مقدس خود را انجام می‌دهد، زیرا که قسمتی از ثروت‌ها را برداشت می‌کند تا آنرا دود سازد و از میان ببرد. و فی‌الحال، با همین کار، خود را در سطحی بالاتر از همهٔ

۱ـ M. Sachs ـ داستان نویس و وقایع نگار و محقق معاصر فرانسوی (۱۹۰۶ـ۱۹۴۴).

۲ـ محل اقامت **آناتول فرانس** در پاریس.

مسئولیت‌ها قرارمی‌دهد : اساساً دربرابر که مسئول باشد ؟ وبه‌حکم چه؟ اگرغرض‌ازآثارش ساختن بود می‌شد ازاوحساب خواست ، اماحال که وجود خودرا به‌عنوان تخریب محض برکرسی می‌نشاند ازبازخواست وداوری می‌رهد .

همهٔ اینهادرپایان قرن‌نوزدهم تاحدودی مغشوش ودرهم‌ومتناقض است . اما هنگامی که با ظهور مکتب سوررئالیسم ادبیات به صورت تحریك به کشتاردرمی‌آید ، نتیجهٔ 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 «نگارش‌خود به‌خود[1]» پناه می‌برد . اما انگیزه‌ها آشکاراست : اشرافیتی طفیلی برای مصرف محض که کارش اتلاف بی وقفهٔ اموال جامعه‌ای زحمتکش و تولیدکننده باشد قابل محاکمهٔ اجتماعی نیست که به دست این اشرافیت منهدم‌می‌شود . وچون این انهدام حساب شده هرگزازحد «رسوائی»تجاوزنمی‌کنددرواقع‌این‌امربدان معنی است که‌نخستین‌وظیفهٔ

۱ــ یکی از شیوه‌های سوررئالیستی «نگارش خود به خود» است که راه ورسم آن ، طبق توصیهٔ **آندره برتون** ، بدینقرار است : «در گوشه‌ای که کاملا برای تمرکز افکارتان مساعدباشد بنشینید. آنگاه کاغذ وقلم به‌دست گیرید و خود را در حال تأثیر پذیری و انفعال محض قرار دهید . در بارهٔ هنرهای خودتان و هنرهای دیگران فکر نکنید و آنها را از صفحهٔ ذهن بزدائید ... بی‌آنکه پیشاپیش موضوعی در نظر داشته باشید بسرعت شروع به‌نوشتن کنید. بدون درنگ‌وباچنان شتابی‌بنویسیدکه فرصت بازخواندن آنچه راکه نوشته‌اید نیابید. جملهٔ اول به خودی خود می‌آید وبه دنبال آن جمله‌های دیگری که با ذهن هشیار رابطه‌ای ندارند بلکه‌دراعماق ضمیر پنهان درهم‌فشرده ومدفون‌اند و فقط انتظار لحظه‌ای را می‌کشندکه در عالم خارج تجلی کنند، پشت سرهم و بطور خودکار به‌روی صفحهٔ کاغذ خواهند آمد .»

نویسنده‌ایجادرسوائی است وحق‌لایزال اوگریز ازعواقب این‌رسوائی.

طبقهٔ بورژوازی نویسنده راآزاد می‌گذارد ؛ به‌این بازیگوشی‌ها می‌خندد. برای اومهم نیست که نویسنده‌تحقیرش کند. وانگهی این‌تحقیر چندان شدید نیست: زیرا تنها خوانندهٔ آثار نویسنده همان طبقه است : نویسنده دراین باره جزبااو سخن نمی‌گوید، آنرا بااو درمیان می‌گذارد واین‌ازلحاظی درحکم پیوندی است‌میان‌آن دو. حتی اگرسخن نویسنده می‌توانست درمیان عامهٔ‌مردم نفوذکندچه احتمالی بودکه بتواند باشرح اینکه اندیشه‌های بورژوا توام بارذالت و دنائت است آتش نارضائی توده‌ها رادامن‌بزند ؟ محال است که‌آئینی مبتنی برمصرف محض‌بتواند طبقه‌های زحمتکش را بفریبد .

وانگهی ، طبقهٔ بورژوازی بخوبی آگاه است که نویسنده درخفا جانب او راگرفته است : نویسنده به‌این طبقه نیازدارد تا بتواند آئین زیباشناسی خود راکه مبتنی برمخالفت و کین خواهی است توجیه کند. نویسنده اموالی‌راکه مصرف می‌کند ازاین‌طبقه دارد. نویسنده آرزومند حفظ نظام‌موجود اجتماعی است تابتواند خود را درآن بیگانه جاودان حس کند. حاصل آنکه نویسنده طاغی است نه‌انقلابی. وطبقهٔ‌بورژوازی بابودن طاغیان‌کار خود را از پیش می‌برد .

حتی ، از لحاظی، بانویسندگان همدست می‌شود: بهترهمانست که نیروهای‌نفی‌کننده‌درآئین‌زیباشناسی‌بیهوده‌ای، درعصیان‌بی‌نتیجه‌ای باقی بمانند؛ اگراین نیروهاآزادباشند ممکن است که به‌خدمت‌طبقه‌های ستمدیده درآیند. وانگهی خوانندگان بورژواآنچه راکه نویسنده«عدم

موجبیت»[1] آثارش می‌نامد به‌شیوهٔ خود تفسیر می‌کنند: از نظر نویسنده این جوهر روحانیت است و تجلی دلیرانهٔ 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 بوردو[2] و بورژه[3] 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 خوانندهٔ بورژوا، حتی باقبول اینکه اثر هنری به‌هیچ دردی نمی‌خورد بازوسیله‌ای می‌یابد تا از آن استفاده کند. موفقیت و محبوبیت نویسنده مبتنی برهمین سوء تفاهم است: چون نویسنده ذوق کند که قدرش ناشناخته مانده است طبیعی است که خوانندگانش دچار اشتباه شوند. حال که ادبیات دردست او به‌صورت نفی انتزاعی درآمده است که ریشه در خویش دارد و از خویشتن تغذیه می‌کند، باید هم که نویسنده منتظر باشد تا خوانندگانش به زننده‌ترین دشنام‌های او بخندند و بگویند: «اینها همه ادبیات است.[4]»؛ وحال که ادبیات اعتراضی است به‌جدی‌بودن‌جاودانی‌ارزش‌ها باید هم نویسنده‌این‌راپسندد‌که‌خوانندگان قاعدتاً سخن‌او را به‌جدنگیرند. وسرانجام این خوانندگان خود را در «نیهیلیستی[5]»ترین کتابهای عصر خود ـ ولو این امر با رسوائی‌صورت گیرد، ولو خود به این امر کاملا وقوف نداشته باشند ـ بازمی‌یابند. سبب آنست که نویسنده، هرچند کمال جدوجهد را به عمل آورد تا

۱ـ یا «اباحه» (gratuité=) ـ رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۶۴

۲و۳ـ رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۷۱

۴ـ رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۵۹.

۵ـ برای توضیح معنای «نیهیلیسم» رجوع‌شود به لغتنامهٔ آخر کتاب.

خوانندگانش را از خود پنهان کند ، هرگز نخواهد توانست که از زیر تأثیر پنهانی آنان کاملا بگریزد.

این نویسنده ، یعنی بورژوائی خجلت زده که برای بورژوایان می‌نویسد اما این را به روی خود نمی‌آورد ، چه بساکه مروج جنون آمیزترین اندیشه‌هاشود: اندیشه‌ها غالباً حباب‌هائی را می‌مانند که برسطح ذهن پدید می‌آیند. اما «صنعت نویسندگی»[1]اش او را «لو»می‌دهد،زیرا باهمان حدت وجدّیت آنرا نمی‌پاید . و صنعت نگارش مبین انتخابی عمیق‌تر و حقیقی‌تر، مبین ما بعدالطبیعه‌ای تاریك ومبهم ، مبین رابطه‌ای اصیل‌تر باجامعهٔ معاصر است . وقاحت وپرده دری ، تلخکامی وبدبینی مضمونی که‌نویسنده برگزیده است هرچه هم شدید باشد،صنعت داستان نویسی قرن نوزدهم تصویری اطمینان بخش از طبقهٔ بورژوازی درنظر خوانندهٔ فرانسوی ترسیم می کند.

حقیقت آنکه نویسندگان ما این صنعت را از پدران خود به‌ارث برده‌اند، اما اصلاح وتکمیل آن باخودشان بوده است. ظهور آن، که‌به آخرین سالهای‌قرون‌وسطی می‌رسد،مقارن است‌بابروز نخستین‌تفکرات انعکاسی[2]درزمینهٔ داستان نویسی وآگاهی نویسنده ازهنرخود.درآغاز، نویسنده قصه می‌گفت‌بی‌آنکه پای خود را به‌میدان بکشد ویا دربارهٔکار خود بیندیشد، زیرا مضامین قصه‌هایش همه تقریباً براساس فرهنگ‌عامه

۱ــ Technique یا «شیوهٔ پرداخت». سارتر سالها پیش ازنوشتن«ادبیات چیست»، درنقدی بر«خشم و هیاهو» اثر **فاکنر**، می‌گوید : «شیوهٔ پرداخت داستان همیشه‌مبین بینش‌ما بعدطبیعی‌داستان‌نویس‌است.پس‌وظیفهٔ‌اصلی منتقدپیش از ارزیابی آن، بازیابی این است .»

۲ــ برای توضیح معنای «تفکرانعکاسی» رجوع‌شود به‌ذیل صفحهٔ۱۱۵.

یالااقل روایات مردم بود ونویسنده به‌همین بس می کرد که آنهارامدون کند. خصوصیت اجتماعی مطلبی که اومی‌پرداخت ونیزاین نکته که آن مطلب پیش از آنکه موردتوجه اوقرارگیردوجود داشته است به‌نویسنده جنبهٔ «واسطه» می‌بخشید وهمین امر کافی بود تا عمل او را توجیه کند: نویسنده کسی بود که زیباترین داستانها را می‌دانست و آنها را به جای آنکه شفاهاً نقل کند به‌رشتهٔ تحریر می کشید. نویسنده کمتر دست به‌خلق وابداع می‌زد، بیشتر می‌پرداخت و می آراست. او مورخ افسانه‌ها بود.

اما هنگامی که خود دست به کار ساختن قصه‌هائی زد که منتشر می کرد آنگاه خویشتن را در برابر دید: هم تنهائی تقصیرآمیز خود را کشف کرد وهم «عدم موجبیت» توجیه ناپذیر آفرینش ادبی را ، یعنی ذهنیت ودرون‌گرائی آنرا. برای پنهان کردن اینها از دیدهٔ دیگران و از دیدهٔ خود، برای تثبیت کردن‌حق‌نویسندگی خود، خواست که‌به‌ابداعات خود ظاهری حقیقی بدهد. چون توانائی آنرا نداشت که برای حکایات خود آن جسمیت و کدورت تقریباً مادی را نگه‌دارد که مشخصهٔ حکایات زادهٔ‌تخیل مردم‌بود باری وانمود کرد که این قصه‌ها ساختهٔ ذهن او نیست بلکه یادبودها و خاطرات شخص دیگری است. بدین منظور، نویسنده در لباس نقال احادیث شفاهی در کتاب‌های خود ظاهر می‌شد و ضمناً جمعی‌شنوندهٔ خیالی راوارد داستان می کرد که نمایندهٔ‌خوانندگان‌واقعی او بودند. ازجمله‌قهرمانهای کتاب «دکامرونه[۱]» که«غریب افتادگی»موفت

۱ـ Décaméron ـ این کلمه که در اصل به‌معنی «ده روزه» است به قصه یاقصه‌هائی گفته می‌شود که ماجرایش در مدت ده روز اتفاق افتد . در اینجا مراد کتاب مشهور **بوکاچیو** نویسندهٔ ایتالیائی است که میان سالهای ۱۳۵۰ و ۱۳۵۵ تدوین یافته است. داستان این است که در گرماگرم طاعون ۱۳۴۸ ایتالیا هفت دختر و سه‌پسر در کلیسائی ملاقات می کنند و قرار می گذارند که ←

آنها به‌نحو عجیبی مانند وضع کشیشان روشنفکر است و به‌نوبت 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 ذهنی یا در زیر قلمی و ماهیتاً به‌گوینده‌ای 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 با شیئی مدرک در تماس قرار دهد به‌واسطه بودن خود اشعار یافته است و این را در قالب نقالی خیالی متجسد می‌سازد.

ازاین زمان خصوصیت اساسی داستانی که به‌مردم عرضه‌می‌شود اینست که از پیش اندیشیده شده است، یعنی از پیش منظم و مرتب و پیراسته وروشن شده است، یا بهتر بگوئیم: خصوصیت اساسی داستان اینست که از خلال اندیشه‌هائی عرضه می‌شود که با «عطف به ماسبق» پرورده شده است. بدین‌سبب، درحالیکه زمان حماسه (که منشاء جمعی

←

برای فرار از طاعون به‌دهکده‌ای نزدیک فلورانس پناه برند. جوانان در این دهکده زندگی خوشی می‌گذرانند و هرروز یکی از آنها عنوان شاه یا ملکه می‌یابد وموضوعی راکه هرکدام‌باید درآن باره قصه‌ای بگویند تعیین می‌کند. بدینگونه در مدت ده روز صدقصه گفته می‌شود، و جوانان یازدهمین روز، که طاعون تخفیف یافته‌است، به‌شهر بازمی‌گردند. این کتاب شامل قصه‌های‌مختلف است که بیشترشان، چون قصه‌های هزار و یك شب، باعث عمومی معهود سر سازگاری‌ندارد. هیچکدام ازاین‌قصه‌ها ابتکار نویسنده‌نیست، بلکه‌هنر بوکاچیو بازآفرینی قصه‌های کهن است. این شیوه که در شرق زمین سابقه‌ای طولانی دارد در نویسندگان اروپائی قرنهای بعد تأثیر زیاد داشته است.

داردنه‌فردی)غالباً زمان حال است، زمان رمان تقریباً همیشه زمان گذشته است .

از بوکاچیو[۱] گرفته تا برسد به سروانتس[۲] و سپس به رمانهای فرانسه درقرن‌هفدهم‌وقرن هیجدهم، شیوهٔداستان نویسی پیچیده وبغرنج می‌شود وبه صورت‌آش درهم جوشی درمی‌آید، زیرا درمسیرخودهجا وحکایت وتصویر سازی را برمی‌چیند ودر خود جای می‌دهد :

چنانکه مثلادر کتاب «شیطان‌لنگ[۳]». لوساژ بمنش‌های‌لابرویر[۴] وکلمات قصار لاروشفوکو[۵] رنگ داستان می‌زند، یعنی آنها را بارشتهٔ نازك یك «ماجرا[۶]» بهم می‌پیوندد.

نویسنده در همان فصل اول ظاهر می‌شود ، اعلام حضور می‌کند ، خوانندگانش را مخاطب قرار می‌دهد، به‌آنان عتاب وخطاب می‌کند ، آنان را از حقیقت داستان خود مطمئن می‌سازد . این همانست‌که من «ذهنیت نخستین» می‌نامم. سپس ، در ضمن ادامهٔ داستان ، قهرمان‌های درجه دوم‌که ناقل نخستین به‌آنها برخورده استسربرمی‌آورند تابانقل واژگونبختی‌های‌خودسیرماجراراقطع کنند:اینها«ذهنیت‌های‌دومین»اند که ذهنیت نخستین آنها را برپا می‌دارد وحفظ می‌کند. بدینگونه،بعضی

۱ـ صاحب کتاب «دکامرونه» (رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۹۹)
۲ـ صاحب کتاب «دن‌کیشوت» (رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۹۱)
۳ـ Le Diable boiteux ـ داستانی است هجائی (نوشته شده به‌سال ۱۷۰۷)، اثر لوساژ نویسندهٔ فرانسوی در قرن هیجدهم‌که در آثارش آداب ورسوم واخلاق مردم زمان خود راتشریح می‌کند. (ازکتابهای او «ژیل‌بلاس» به‌فارسی ترجمه شده است .)
۴ـ رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۳۴
۵ـ رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۳۸
۶ـ Intrigue

از داستانها در مرحلهٔ دوم مورد تفکر مجدد قرار می‌گیرند و به‌محک عقل زده می‌شوند.

شیوهٔ داستان نویسی به صورت نامه‌های مسلسل[1] جز قسمی از آنچه گفتم نیست. در اینجا نامه عبارت است از روایت ذهنی یك رویداد ودلالت بروجود کسی می‌کند که آنرا نوشته است وآن کس هم یا زیگر صحنه است وهم ذهنیت شاهد صحنه. واما خود رویداد، هرچندتازه باشد، از پیش مورد تفکر مجدد قرار گرفته وواضح شده است: نامه همیشه مسبوق برفاصلهٔ زمانی‌است میان‌امرحادث (که متعلق به گذشتهٔ نزدیك است) وروایت آن که در زمانی بعد ودر لحظهٔ فراغت انجام گرفته است.

خوانندگان‌هیچگاه ازرویدادداستان دستخوش حیرت و آشفتگی نمی‌شوند. یعنی اگرهم ناقل درلحظه‌ای که داستان را می‌ساخته است از واقعه شگفت زده شده باشدباری شگفتی خود را به‌خوانندگان «انتقال» نمی‌دهد، بلکه فقط آنرا «گزارش»می‌دهد.واما رمان نویس چون‌مطمئن است که تنهاواقعیت کلمه درگفته‌شدن آنست وچون درقرن ادب زندگی می‌کند، قرنی که درآن هنوز آداب سخن‌گفتن وجود دارد، پس سخن گویان را واردکتابش می‌کند تا بدین وسیله کلماتی راکه در آن کتاب خوانده می‌شود توجیه کند. اما چون شخصیت‌هائی راکه کارشان سخن گوئی است به هرحال به‌وسیلهٔ کلمه‌ها تصویر می‌کند نمی‌تواند خود را از «دور باطل» نجات دهد.

۱ــ مثلا رمان معروف «روابط خطرناك» ، اثر **کودرلو دولاکلو** (نویسندهٔ فرانسوی درقرن هیجدهم) که بانام «گزند دلبستگی» توسط عبداله توکل به‌فارسی ترجمه شده‌است.

این امر به‌عکس دود باطل سوررئالیست‌هاست که می‌کوشند تانقاشی را بوسیلهٔنقاشی منهدم کنند. اینجاغرض رمان نویس آنست تابوسیلهٔ ادبیات برای ادبیات اعتبار فراهم آورد.

البته نویسندگان قرن نوزدهم همّ خود را مصروف نقل رویداد کرده‌اند و کوشیده‌اند تا بخشی از طراوت وخشونت واقعه را بدان باز گردانند. اماغالب آنان‌همان صنعت (تکنیك) ایدئالیستی را به‌کاربرده‌اند که کاملابرایدئالیسم بورژوائی منطبق‌بود. نویسندگانی چون بار به‌دور- ویلی[1] و فرومانتن[2] باهمهٔ اختلافی که باهم دارندپیوسته ازاین صنعت استفاده می‌کنند. مثلا در کتاب «دومینیك» ذهنیتی نخستین دیده می‌شود که ذهنیت دوم را استوار می‌دارد واین دومی به‌نقل داستان می‌پردازد.

درهیچ کجا این شیوه آنچنان آشکارنیست که در آثار موپاسان. سازمان داستانهای او تقریباً تغییرناپذیر است: نخست شنوندگان معرفی می‌شوندکه معمولا جمعی ازاعیان خوش محضر عالی مشرب‌اندکه‌پس از صرف شام درتالاری‌گرد آمده‌اند. شب است ، شب‌که همه چیز را محوومتفرق می‌کند، هم خستگی‌ها وهم شهوات را. ستمکشان خفته‌اند وسرکشان نیز. جهان مدفون شده است وقصه جان می‌گیرد. تنها ، در حبابی از نورکه محصور به «نیستی» است، همین جمع نخبگان وجود دارند که شب زنده داری می‌کنند و به اجرای تشریفات خاص خود می‌پردازند. اگرمیان آنان دسیسه‌ها وزدوبندهائی‌هم باشد، دراین باره دم نمی‌زنند. وانگهی خواهش‌هاوخشم‌ها خاموش شده‌اند: این مردان‌واین

۱ــ رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۸۳

۲ــ Fromentin ــ اوژن فرومانتن ــ نقاش و نویسندهٔ فرانسوی درقرن نوزدهم، صاحب رمان معروف «دومینیك» (Dominique)

زنان مشغول‌اند تا فرهنگ خود را و سکنات و اطوار خود را «حفظ کنند» و خود را در اجرای آداب معاشرت «بازشناسند». اینان تصویری از نظم و انضباط را درمطبوع‌ترین صور خود نمایان می‌سازند: آرامش شب و خاموشی شهوات همه دست به‌دست هم داده‌اند تابورژوازی تثبیت‌شدهٔ آخر آن قرن‌را که می‌پندارد که دیگر هیچ واقعه‌ای در جهان‌روی‌نخواهد داد و به‌جاودانگی‌سازمان سرمایه‌داری ایمان دارد ممثل ومجسم کنند. در اینجا راوی وارد صحنه می‌شود: مردی‌است مسن که «بسیار دیده و بسیار خوانده و بسیار به‌خاطرسپرده‌است»؛ تجربه‌اندوزحرفه‌ای است: پزشك‌یا نظامی یاهنرمندبازنباره(دون ژوان). به آن‌لحظه‌اززندگی رسیده‌است که، بنابرروایت اساطیری معتبرومطبوعی، آدمی‌ازپای بندشهوات به درآمده است و برشهواتی که درگذشته داشته است با روشن بینی و غمض‌عین می‌نگرد. دلش همانند شب آرام است. با نقل سرگذشتی که حکایت می‌کند از شرآن می‌رهد. اگر از آن رنج برده باشد، از رنج به گنج رسیده‌است. پس به‌این رنج‌بازمی‌گردد و آنرا درحقیقتش نظاره‌می‌کند، یعنی ازدیدگاه جاودانگی. البته آشفتگی و آشوبی درمیان بوده است، اما دیرزمانی از آن‌گذشته وفراموش شده است: بازیگران واقعه مرده‌اند یا ازدواج کرده‌اند یا تسلی یافته‌اند. بدینگونه، واقعهٔ منقول بی‌نظمی کوتاه‌مدتی‌بوده که معدوم شده است. واینك از دیدگاه تجربه وحکمت روایت‌می‌شود وازدیدگاه نظم‌به‌سمع قبول می‌افتد. نظم پیروزمی‌شود، نظم در همه‌جا هست، نظم موجود دربارهٔ بی‌نظمی بسیار کهنهٔ معدوم به غور می‌پردازد، چنانکه‌گوئی آب راکد یك روزتابستانی یادچین‌هائی راکه برسطحش‌گذشته‌است حفظ کرده باشد. وانگهی آیا اصلا آشفتگی و آشوبی درمیان بوده است؟حتی یادآوری تغییری ناگهانی ممکن‌بود موجب هراس این اجتماع بورژوائی‌گردد. سردار یا پزشك هیچکدام

خاطرات‌خود راخام خام عرضه‌نمی کنند، بلکه تجاربی‌را شرح‌می‌دهند که شیره کشی شده است وبه‌مجرد شروع به سخن ما را آگاه می کنند که بیان آنها متضمن نتیجه‌ای اخلاقی است.

ازاینرو داستان مبتنی برتوضیح وتبیین است : هدفش اینست که براساس‌یك‌مثال، یك قانون‌درروانشناسی‌وضع کند. یك قانون‌یا، به‌گفتهٔ هگل، تصویری آرام وسکون‌بخش‌از تغییرودگرگونی . وخوداین تغییرو دگرگونی، یعنی جنبهٔ فردی حکایت، مگر نه‌اینکه پندار ونمود است ؟ درحدی که آنرا تبیین می کنند،درواقع معلول تام را به‌علت تام‌ونامنتظر را به‌منتظر وحادث‌رابه‌قدیم کاهش می‌دهند. راوی بارویدادهای زندگی بشری همان عملی را انجام می‌دهد که، به‌قول میرسون[1] ، دانشمند قرن نوزدهم باپدیدهٔ علمی انجام می‌داده است: یعنی «مختلف» را به«مشابه» مبدل می‌سازد . و اگر راوی‌گاه‌گاه ، از سرشوخ چشمی و موذیگری، بخواهدبه‌داستان خود رنگی‌ازاضطراب‌بزند،مقدار مجاز تبدیل‌ناپذیری دگرگونی رادقیقاً اندازه‌گیری می کند، مانند بعضی ازداستانهای‌وهمی[2] که درآنها نویسنده، درپشت امور تبیین ناپذیر، نظمی حاکی از علیت را القامی کند که بازآورندهٔ نظام عقلانی به‌جهان است.

بدینگونه،ازنظرداستان نویسی که مولود این اجتماع تثبیت شده است،تغییرودگرگونی‌نوعی «نابوده»است،همچنانکه **برمانیدس**[3] عقیده

---

۱ ـ Meyerson ـ امیل میرسون ـ شیمی دان و فیلسوف فرانسوی (۱۸۵۹-۱۹۳۵)

۲ـ Fantastique

۳ـ Parménide ـ از حکمای یونان پیش از عهد سقراط (۵۴۰تا۴۵۰ قبل از میلاد). **برمانیدس** تغییر وتبدیل وحرکت را بکلی خطا و غیر واقع می‌پنداشت ودر طبیعت قائل به‌سکون ودوام وثبات بود.

داشت وهمچنانکه کلودل[۱] دربارهٔ مسئلهٔ « بدی » چنین نظری دارد[۲] . وانگهی به‌فرض اینکه‌دگرگونی روزگاری هم وجود داشته باشدهیچگاه جزاغتشاشی فردی در روحی ناهمرنگ جماعت نبوده است. امر براین دایر نیست که در نظامی متحول و منحرك (جامعه ، جهان) ، تحرك‌های نسبی نظام‌های جزئی‌موردمطالعه قرارگیرد، بلکه هدف اینست که‌تحرك مطلق یك نظام جزئی نسبتاً مجزا از دیدگاه سکون مطلق بررسی شود. این بدان معنی است که شاخص‌های مطلقی برای تعیین و تشخیص این تحرك وجود دارد و در نتیجه این تحرك را در حقیقت مطلقش می‌توان شناخت .

در اجتماعی منتظم که در بارهٔ ابدیت خود می‌اندیشد و آنرا با اجرای آداب‌ورسومی برپا می‌دارد، مردی شبح بی‌نظمی گذشته‌رازنده می‌کند، بدانروشنی وتابندگی می‌دهد، آنرا بازیورهای عتیق‌می‌آراید و،درآن لحظه که‌این شبح می‌خواهد اضطراب وخلجانی به‌پاکند، آنرا باحرکت عصای سحرآمیز از میان برمی‌دارد و سلسلهٔ جاودانی علل و قوانین را جانشین آن می‌سازد . در وجود این ساحر ،که پس از فهم تاریخ وزندگی، خود را ازقیدهردورهانده‌است وبامعلومات وتجربیاتی که دارد خود را از مخاطبانش بالاترقرارمی‌دهد، می‌توان آن بالانشین

۱ــ Claudel ــ پل کلودل ــ شاعر ونمایشنامه نویس ومحقق مشهورمعاصر فرانسوی (۱۸۶۸ــ۱۹۵۵) .

۲ــ مفهوم «عدم وجود» بدی‌را نویسندهٔ دیگر فرانسوی (Daniel Rops) چنین بیان می‌کند . «بدی حقیقتی بیرون از وجود بشر نیست ، یعنی نتیجهٔ اراده‌ای مستقل‌از ارادهٔ انسان ، مثلا ارادهٔ اهریمنی‌که قدرتش باقدرت خدای نیکی (اورمزد) به‌یك اندازه باشد. بدی هیچ نیست مگرعدم،مگرفقدان، مگر استعفای انسان وضامن اجرای خیانت‌های او : بدی هیچ نیست‌مگرعدم وجود نیکی.

اشراف منش را ، که پیش از این درباره‌اش سخن گفتیم، تمیز داد.

هنگامی که **موپاسان** «لوهورلا[۱]» را می‌نویسد ، یعنی هنگامی که ازجنونی‌سخن می گوید که درآستانهٔ آن قراردارد ، لحن کلام عوض می‌شود. زیراکه عاقبت چیزی ـ چیزی‌وحشت‌آور ـ درشرف وقوع است.مرد منقلب‌است، آشفته‌است؛ دیگر نمی‌فهمد،می‌خواهد خواننده را همراه خود به‌درون وحشتش بکشاند.اما عادت‌نگارش‌قدیم مستقر و مستحکم شده است : چون نویسنده فاقد صنعتی است که در خور دیوانگی ومرگ وماجرا باشد نمی‌تواند دردل خواننده اثر کند .

اگرسخن ما دربارهٔ شیوهٔ داستان‌نویسی‌موپاسان به‌درازا کشیداز آنست که‌این شیوه‌پایهٔ صنعت داستان‌پردازی‌فرانسه را درعصرموپاسان ونسل قبل ازاوونسل‌های بعد از اوتشکیل می‌دهد . راوی درونی همیشه حاضر است. ممکن است او فقط تصویری انتزاعی باشد ، حتی غالب اوقات مصرحاً مشخص نشده است ، اما به هرصورت از خلال ذهنیت اوست که ما رویداد را مشاهده می کنیم . وقتی هم که به هیچ صورت آشکارنباشد نه از آنست که او را چون عامل بی‌اثروبی‌مصرفی بوده از میان برداشته‌اند: از آنست که به‌صورت شخصیت دوم نویسنده درآمده است. نویسنده در برابر صفحهٔ سفید کاغذ، می‌بیند که تخیلاتش مبدل‌به تجربه می‌شود، دیگر به‌نام شخص خود نمی‌نویسد بلکه به‌تقریر مردی پخته وجاافتاده می‌نویسد که شاهد حوادث منقول بوده است .

۱ـ La Horla ـ رمانی است که **موپاسان** چندهفته پیش‌از اولین بروز حالات دیوانگی خود نوشته است (ملخصی از این کتاب توسط شجاع‌الدین‌شفا به فارسی ترجمه شده است .)

مثلا دوده[۱] دارای روحیه‌ایست سراپا به رنگ نقال مجالس ادبی درآمده: سبك خودرا به شاخ و برگهای زائد و بی‌بندوباری‌های ظاهراً دوست داشتنی گفتگوهای محافل اشرافی می آراید، ازدرشگفتی وحیرت زدگی در می‌آید و شنوندگان خود را به ریشخند و سؤال و استیضاح می‌گیرد: «وای که «تارتارن»[۲] چقدر از رو رفت! می‌دانید برای چی؟ نه، صدسال هم نمی‌توانید حدس بزنید...»

حتی نویسندگان رئالیست هم که می‌خواهند مورخ عینی و واقع بین عصر خود باشند انگارهٔ انتزاعی این شیوه را حفظ می کنند، یعنی درهمهٔ 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 می‌گیرد: گذشته‌ای تشریفاتی و تصنعی برای ایجاد فاصله میان رویدادهای داستان وخوانندگان آن، گذشته‌ای ذهنی همتراز حافظهٔ نقال، گذشته‌ای اجتماعی از آنرو که حکایت متعلق به‌تاریخی پایان نایافته که درحین تکوین باشد نیست، بلکه متعلق است به تاریخی پایان یافته وانجام گرفته.

اگر این مدعای ژانه[۳] را درست بدانیم که خاطره را از احیای رؤیائی زمان گذشته می‌توان بدین طریق تمیز داد که احیای رؤیائی زمان

---

۱ – Daudet – آلفونس دوده – داستان نویس فرانسوی درقرن نوزدهم، صاحب کتاب های «نامه‌های آسیاب من» و «قصه های دوشنبه» وجز اینها. (غالب داستانهای او به فارسی ترجمه شده است.)

۲ – Tartarin de Tarascon – نام قهرمان کتابی از آلفونس دوده به‌همین نام. (این کتاب سالها پیش باعنوان «پهلوان شیرافکن» توسط احمد بیرشك به فارسی ترجمه شده است.)

۳ – Janet – پیرژانه – روانشناس فرانسوی و ازپایه گذاران روانشناسی تجربی در فرانسه (۱۹۴۷–۱۸۵۹)

گذشته رویداد را باطول زمانی خاصش تجدید می کندوحال آنکه خاطره، که بی‌نهایت قابل تراکم است ، ممکن است بنابراقتضای وضع و حال دریك جمله یادریك کتاب بیان شود، براساس این مدعا می‌توان گفت که رمان‌هائی ازاین‌دست ـ بافشردگی‌های ناگهانی زمان وبه‌دنبال آن ،گسترش هائی طولانی ـ کاملاازنوع خاطره است . گاهی راوی برای تشریح یك لحظهٔ مهم مدتها درنگ می کند وسخن رابه درازا می کشد وگاهی‌ازسر چندین سال‌به سرعت می‌گذرد و آنها رانادیده می‌گیرد:«سه‌سال‌گذشت، سه سال پر از محنت و اندوهباری ...» ابائی ندارد از اینکه زمان حال قهرمانهایش را به وسیلهٔ زمان مستقبل روشن و واضح کند: «در آن‌لحظه تصورنمی کردند که این دیدار کوتاه چه عواقب شومی خواهد داشت»؛ واز دیدگاه خودبه‌خطا نرفته‌است ، زیراکه این حال و آن‌آینده هر دو گذشته‌اند، زیراکه‌زمان‌خاطره خصوصیت‌یك جهتی وبازگشت‌ناپذیری خود را از دست داده است[1] ، ومی‌توان مسیرش را ازپیش به پس یااز پس به پیش پیمود .

وانگهی خاطراتی که رمان نویس به ما عرضه می کند ، یعنی خاطراتی پرداخت شده ومورد تفکرمجدد وارزش‌یابی قرارگرفته،به ما آموزشی‌می‌دهند که آناًقابل‌جذب‌است:احساسات واعمال غالباً به‌عنوان نمونه‌های مشخصی‌ازقوانین دل‌آدمی‌معرفی می‌شوند : «دانیل‌مانند همهٔ جوانان...»،«ئو به‌تمام معنی‌زن بود، ازاین‌لحاظ که ...»، «آقای مرسیه این‌عادت مضحك را، که دراقراد اداری بسیاردیده میشود،داشت که...» وچون این قوانین را نمی‌توان از طریق تعقل محض وبه نحو «ما تقدم»

---

۱ ـ ازخصوصیات «زمان» یکی اینست که برروی « خط» جاری است ، یعنی به‌خط مستقیم پیش می‌رود و هرگز به عقب باز نمی گردد و حال آنکه در حافظه بازگشت زمان به عقب، با یادآوری حوادث گذشته، ممکن است .

استنتاج کرد و نه ازراه مکاشفه دریافت و نه برتجربه‌ای علمی (تجربه‌ای که کلیت متکرر داشته باشد) بنا نهاد، ناچارخواننده را به ذهنیتی‌رجوع می‌دهد که‌این دستورالعمل‌ها را ازحوادث زندگی پرماجرائی‌به صورت استقراء به دست‌آورده‌است.دراین معنی می‌توان‌گفت که‌غالب رمانهای فرانسوی در دورهٔ جمهوری سوم ــ سن واقعی نویسندگان آنها هرچه هست ، وعلی‌الخصوص سن نویسنده هرچه کمتر باشد این خصوصیت بارزتراست ـ مدعی این افتخاراست که به دست نویسندگان پنجاه‌ساله نوشته شده است .

درتمام این مدت ، که چند نسل را دربرمی‌گیرد ، قصه ازدیدگاه مطلق نقل می‌شود ، یعنی ازدیدگاه نظم . وآن بیان تغییر وتبدیلی است مختصر ومحلی در نظامی ساکن وثابت . نویسنده و خواننده هیچکدام اهل خطر کردن نیستند، هیچ بیمی ازهیچ امر غیرمترقبی درمیان نیست: حادثه‌گذشته وبایگانی شده‌است ومدرك‌ومفهوم گردیده‌است.دراجتماعی تثبیت شده، که هنوز ازخطراتی که‌تهدیدش می کند آگاه‌نیست،اجتماعی که برای پذیرفتن و هضم کردن تغییرات محلی خود دارای اخلاقی و ملاك ارزش‌هائی ونظام تبیین کننده‌ای است ، اجتماعی که معتقدومطمئن است که درماوراء «کون تاریخی»[1] جای دارد وهرگز واقعهٔ مهمی دیگر روی نخواهد داد ، درفرانسه‌ای بورژوائی که تا آخرین وجب خاکش به‌زیر کشت‌درآمده‌است وزمینش‌بادیوارهای‌چندصدساله شعبه‌شده است ودرشیوه‌های صنعتی‌خودمتحجرمانده‌است وبربالش‌افتخارانقلاب کبیرتکیه زده است ، هیچ صنعت دیگری درداستان‌نویسی قابل تصورو تعقل نیست. شیوه‌های توی که خواسته‌اند وارد کنند فقط ازنظرتحریك کنجکاوی اندك توفیقی به دست‌آورده‌اند ویا اصلا عمرآنها از امروز

۱ ــ Historicité ــ رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۰۴ (شمارهٔ۲).

به فرد انرسیده‌است: آنها را نه‌نویسندگان طالب شده‌اند، نه خوانندگان، نه سازمان جامعه ، نه اسطوره‌های آن .

از میان این شیوه‌ها ابتدا به ذکر شیوهٔ عجیبی می‌پردازم که در آثار نویسندگانی چون **ژیپ**[1] و **لاوِدان**[2] و **آبل ارمان**[3] و دیگران، در اواخر قرن گذشته و اوائل قرن حاضر، با استعانت از سبك نمایش پدید می‌آید : رمان به‌شیوهٔ محاوره نوشته می‌شود ؛ توضیح حرکات شخصیت‌های داستان و شرح اعمال آنها با حروفی غیر از حروف متن و در بین الهلالین 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 جامعهٔ شهر نشین و متمدن سالهای نخستین قرن بیستم است . همچنین کوششی است به طرزی خاص برای رهائی از اسطورهٔ ذهنیت نخستین . اما چون این شیوه را رها کرده و دیگر به‌آن 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 براینکه در خود قلمرو هنری که به‌آن می‌پردازیم امکانات لازم وجود ندارد . دیگر آنکه نویسنده ، با وجود این ، از ورود به ذهنیات قهرمان‌نمایش

---

۱ ـ Gyp ـ بانوئی نویسنده از اعقاب **میرابو**، خطیب مشهور فرانسوی. از این نویسنده در حدود صد کتاب منتشر شده که مضمون آنها انتقاد از دنیاداران و سیاستمداران عصر است (۱۹۳۲ـ۱۸۵۰) .

۲ ـ Lavedan ـ نویسندهٔ فرانسوی و عضو فرهنگستان آن کشور ، که مضمون بیشتر رمانهایش را از زندگی مردم پاریس گرفته است . از او چند نمایشنامهٔ کمدی نیز به جای مانده است (۱۹۴۰ـ۱۸۵۹) .

۳ ـ A. Hremant ـ نویسندهٔ فرانسوی، هجاگر و ریشخندکنندهٔ اخلاق زمان خود و یکی از همکاران «دستورزبان فرهنگستان فرانسه» . بسال ۱۹۲۷ به عضویت فرهنگستان پذیرفته شد ولی بسال ۱۹۴۴ از آنجا اخراج گردید و یك 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 . (۱۹۵۰ ـ ۱۸۶۲) .

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 الهلالین و با حروفی غیر از حروف متن شرح دهد، یعنی با سبك وشیوه‌هائی چاپی که معمولا در نمایشنامه‌ها برای راهنمائی کارگردان وتوضیح صحنه به کار می‌رود. این کوشش عملا دوامی نمی‌آورد. نویسندگانی که دست به کار آن زده‌اند بطور مبهم احساس می‌کرده‌اند که می‌توان با نوشتن داستان به زمان حال، تجددی در رمان نویسی ایجاد کرد. اما هنوز نفهمیده بوده‌اند که اگر نخست راه ورسم «توضیحی» را کنار ننهند این تجدد ممکن نخواهد بود.

کوشش جدی‌تر اقدامی بود برای وارد کردن شیوهٔ «گفتار درونی» **اشنیتسلر**[1] در ادبیات فرانسه (در اینجا نظرم به گفتار درونی **جویس**[2] نیست که مبانی مابعد طبیعی کاملا متفاوتی دارد. می‌دانم که **لاربو**[3] شیوهٔ خود را به او منتسب می‌کرد، اما **لاربو** به گمان من از کتاب «شاخه‌های غار را بریده‌اند»[4] و «مادموازل الس»[5] بیشتر

---

۱ ـ Schnitzler ـ آرتور اشنیتسلر ـ پزشك و داستان نویس و نمایشنامه نویس اتریشی (۱۹۳۱-۱۸۶۲).

۲ ـ Joyce ـ جیمز جویس ـ نویسندهٔ بزرگ ایرلندی (۱۹۴۱-۱۸۸۲)، صاحب کتاب معروف «یولیسیز» (Ulysses) که در آن، برای نخستین بار، شیوهٔ گفتار درونی باموفقیت کامل بکار رفته است.

۳ ـ Larbaud ـ والری لاربو ـ شاعر و داستان نویس و محقق معاصر فرانسوی (۱۹۵۷ ـ ۱۸۸۱) از هواخواهان و مترجمان آثار **جویس** و از معرفان و مروجان شیوهٔ گفتار درونی در فرانسه.

۴ ـ Les Lauriers sont coupés ـ نام رمانی است از آثار نویسندهٔ فرانسوی **ادوار دوژاردن** (E. Dujardin ـ ۱۹۴۹-۱۸۶۱). شیوهٔ گفتار درونی، برای نخستین بار در تاریخ، در این کتاب کوچك و گمنام (که در سال ۱۸۸۷ در ۴۲۰ نسخه منتشر شد ومورد توجه هیچکس قرار نگرفت) به کار برده شده است. **جیمز جویس** در سال ۱۹۰۲ برحسب تصادف آنرا در دکه‌ای دید و خرید وخواند وده پانزده سال دربارهٔ این شیوه اندیشید تا عاقبت آنرا به صورت کاملتری در کتاب «یولیسیز» به کار گرفت.

۵ ـ Mademoiselle Else ـ داستانی است با شیوهٔ گفتار درونی اثر آرتور **اشنیتسلر** که به سال ۱۹۲۴ منتشر شده است.

PersianPDF.com

الهام گرفته‌است). هدف رویهرفته اینست که فرضیهٔ ذهنیت نخستین را تا نهایت پیش ببرند و ایدئالیسم را به‌حدمطلق برسانند تا به رئالیسم برسند[1].

واقعیتی که بی‌واسطه به خواننده نشان داده می‌شود دیگر خود شیئی، درخت یا زیرسیگاری، نیست، بلکه همان ذهنی است که شیئی را می‌بیند. «امرواقع» جز «تصور» یا «تجسم ذهنی» نیست، اما این تصور و تجسم به صورت واقعیت مطلق درمی‌آید زیرا که آنرا به‌عنوان «معلوم بیواسطه[2]» به‌ما عرضه می‌کنند. عیب این شیوه آنست

---

۱ ـ شیوهٔ «گفتاردرونی» (Monologue intérieur) یا «سیلان ذهن» را که امروز درادبیات، خاصه در «رمان نو» رواج بسیاریافته و برهمهٔ شیوه های دیگر پیشی گرفته است، چنین تعریف می‌کنند: بیان اندیشه به هنگام بروزو ظهور آن در ذهن پیش ازپرداخت و تشکل. پس خواننده در درون ذهن کسی که گوئی باخود سخن می‌گوید قرارمی‌گیرد، یعنی اعمالی راکه اوانجام می دهد و حوادثی راکه براو می‌گذرد در نمی‌یابد مگر باحضور مستقیم خود در جریان حالات ذهنی او. نه‌آنکه اندیشهٔ او را بخواند (چنانکه روزنامه می خواند) بلکه دراندیشهٔ اوحضورمی‌یابد، یعنی آنرا چنان حس می‌کند که گوئی اندیشهٔ خودش است، اندیشه‌ای که خودرا می‌جوید، که هنوزشکل نگرفته‌است، که نزدیك به‌خواب وخیال‌است، اندیشه‌ای که باخودسخن می‌گوید (چنانکه به هنگام خواب). به عبارت دیگر: اگررابطهٔ ذهن آدمی رابادنیای بیرون بوسیلهٔ این‌تصویر تجسم دهیم که دنیای‌بیرون «ضربه»‌ای به‌ذهن می‌زند. وذهن واکنشی می‌کند و ضربهٔ متقابلی به دنیای بیرون وارد می‌آورد، در این صورت گفتار درونی‌لحظهٔ میان این دو ضربه است. بدین گونه، در شیوهٔ گفتار درونی، رمان نویس (یانقال) خاموش است وقهرمان رمان به جای اوسخن می‌گوید. اما نه چنانکه مثلا دردفتریادداشت روزانه‌اش یادرکتاب خاطراتش، بلکه به صورت کسی که به جای نقل سرگذشت خودبه «زمان گذشته»، آنرادر «زمان حال» می‌گذراند، یعنی وقایع درذهنش می‌گذرد بی‌آنکه به زبان یابه قلمش جاری شود. پس خطابش به‌هیچکس نیست، حتی به خودش (از اینرو «گفتار درونی» با «حدیث نفس» فرق دارد).

۲ ـ «معلوم بیواسطهٔ ذهن» (= Donnée immédiate) یعنی آنچه نفس مدرك بیواسطه درك می‌کند پیش ازآنکه درآن دخل و تصرف به عمل آورد (و نیز مراجعه شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۵۳).

که مارا درذهنیتی فردی محبوس می‌سازدو بدین جهت به‌جهان«ارتباط متقابل جوهرهای فرد[۱]» راه نمی‌یابد . عیب دیگر این روش آنست که رویداد وماجرا را در «ادراك» رویدادوماجرا مستحیل می‌کند. وحال‌آنکه خصوصیت مشترك رویداد وعمل اینست‌که اندسترس‌تصور وتجسم ذهنی به دوراست : ذهن می‌تواند نتایج‌آنها را درك کند،اما نه‌حرکت مواج‌وزندهٔ‌آنها را.وبالاخره بدون توسل‌به‌نوعی‌نیرنگ‌بازی وترفندنمی‌توان شط سیال ذهن را به رشته‌ای ازکلمات‌متوالی، ولو تغییر شکل یافته ، مبدل ساخت . اگر کلمه به عنوان واسطه‌ای به‌کار رود **دال** برواقعیتی‌که ذاتاً متعالی ازحدکلام باشد چه‌بهتر: دراین صورت کلمه‌خودفراموش می‌شود وذهن را متوجه شیئی مدرك می‌کند . اما اگر کلمه خود به‌عنوان **واقعیت روانی**عرضه شود، اگر نویسنده به هنگام نوشتن برآن باشدکه واقعیتی متضاد و چند جانبه را به ما عرضه کندکه درماهیت عینی‌اش «نشانه» است (یعنی‌به عنوان چیزی‌که‌به‌بیرون‌ازخود رجوع می‌دهد) ودر ماهیت‌صوری‌اش «شیئی» است (یعنی به عنوان معلوم بیواسطهٔ ذهن) ، در این صورت می‌توان براو ایرادکردکه طرف هیچیك از این دوجنبه را نگرفته است وبنابراین‌ازآن قانون معانی بیان ،که می‌توان به صورت ذیل شرح داد ، غافل بوده است : در ادبیات ، یعنی قلمروی‌که در آن «نشانه» به‌کارمی‌رود ، نباید جز «نشانه» چیزدیگری به‌کار رود ، واگر **واقعیتی** که می‌خواهندبرآن دلالت سازند خود همان **کلمه** است بایدآنرا به توسط‌کلمات دیگر به خواننده عرضه‌کرد . و نیز

۱ــ Intermonade ــاشاره است‌به‌فلسفهٔ**لایب نیتس** که جهان رامرکب از «موناد» (Monade) می‌داند ، این‌کلمه را می‌توان به «جوهر فرد» ترجمه کرد . به نظراین فیلسوف هرچند این جوهرهای فرد مستقل‌اند و بریکدیگر تأثیر نمی‌کنند و« در و پنجره ندارند» که چیزی از آنها بیرون رود یابرآنها وارد شود، ولی نیروی جوهرفردکه حقیقت اوست این خاصیت را هم داردکه مشتاق‌کمال‌است و«احوال جوهرهای مختلف‌باهم **مقارنه وموافقت**دارند.» و «تمثیل‌آن چنین‌است‌که دوساعت راکاملا بی‌عیب ساخته باشند وآنها را باهم مطابق ساخته و چنان‌کوك کرده باشندکه تا ابد باهم‌کاربکنند» . لایب نیتس باوضع این قاعده ازجبروارتباط درسته ومکانیکی اجتناب می‌کند .

می‌توان براو ایراد کرد که چرا اذیاد برده‌است که عظیم‌ترین ذخایر زندگی روانی «خاموش»اند[۱].

از سرنوشت گفتاردرونی همه با خبریم : چون به صورت یکی‌از «صناعات ادبی» درآمد ، یعنی وسیلهٔ انتقال شاعرانه زندگی درونی قرار گرفت (چه به‌عنوان سکوت وچه به عنوان کلام)، امروز «شیوه»ای است درشماردیگر شیوه‌های داستان‌نویسی . این شیوه که به سبب افراط در ایدئالیسم حقیقی نیست و به سبب افراط در رئالیسم کامل‌نیست، کمال‌اوج وحاصل‌صنعت ذهنی درادبیات‌است: در او و به وسیلهٔ اوست که‌ادبیات امروز به وجود خودآگاهی‌یافته‌است؛ یعنی‌که ادبیات برگشتنی دوگانه‌است ازصنعت گفتار درونی بسوی عین‌خارجی وبسوی صناعات ادبی. اما برای این منظور لازم بود که اوضاع واحوال تاریخی تغییریابد .

لازم به‌گفتن نیست که‌امروزه رمان‌نویس باذهم داستانهای خودرا به «زمان ماضی» می‌نویسد . نه با تغییردادن زمان فعل‌بلکه با دگرگون ساختن صنعت‌های‌داستان‌نویسی‌است که می‌توان‌خواننده را همزمان باوقوع ماجرای‌داستان قرار داد .

بدینگونه ، در حالیکه ادبیات معمولا در جامعه دارای وظیفه‌ای است متجانس ورزم‌آور ، جامعهٔ بورژوازی پایان قرن نوزدهم نمودار منظری بی‌سابقه است : اجتماعی کوشنده برگرد پرچم تولید ، که ازآن ادبیاتی صادرمی‌شود که نه تنها نمایشگر آن نیست بلکه حتی‌ازچیزی که مورد علاقهٔ آن‌باشد سخن نمی‌گوید، باایدئولوژی آن مخالفت می‌ورزد، «زیبا» و «بی‌ثمر» را یکی می‌داند[۲]، از متجانس با جامعه سرباز می‌زند ، حتی نمی‌خواهد که خواننده داشته باشد و ، با اینهمه ، در عمق عصیان

۱ــ غرض آنست که چون خاموش‌اند پس نمی‌توانند به « گفتار » ، چه درونی وچه بیرونی ، درآیند .

۲ــ رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۷۷.

خود، ازطریق عمیق‌ترین سازمانهای درونی‌خود و بوسیلهٔ «سبك» خاص خود ، بازهم نمایشگرطبقات حاکم است .

نباید نویسندگان‌این دوره را شماتت کرد: آنان‌آنچه می‌توانستند کردند و درمیان آنان چندتن از بزرگترین و پاك‌ترین نویسندگان ما را می‌توان یافت . ازآن‌گذشته ، چون هریك از رفتارهای بشری جلوه‌ای ازجهان را برماآشکارمی‌سازد ، رفتارآنان علیرغم خواست خودشان بر ثروت معنوی ما افزوده‌است ، ازآنروکه «عدم ضرورت[1]» را به عنوان یکی ازابعاد نامتناهی جهان و به‌عنوان یکی از هدف‌های ممکن فعالیت آدمی به ما نمایانده است . و چون هنرمند هم بوده‌اند آثارشان حاوی دعوتی است نومیدانه از آزادی همان خواننده‌ای‌که به تحقیرش تظاهر می‌کنند .

این آثار اعتراض وانکار را به‌نهایت رسانده است ، تاجائی‌که خود را هم انکارکرده است. در ورای‌کشتارکلمات ، سکوتی سیاه را ودر ورای قبول ارزش‌های مرسوم ، آسمان تهی و برهنهٔ تعادل‌ها را به ما نشان داده است. ما رافرامی‌خواندکه باتخریب اساطیر و انهدام همهٔ الواح ارزش ها در نیستی سر برآوریم . در وجود آدمی ، به جای رابطه‌ای خصوصی با عروج طلبی آسمانی و الهی ، پیوندی نزدیك و وپنهانی با «مطلق هیچ» کشف می‌کند. این ادبیات ادبیات دورهٔ جوانی است،سنی‌که درآن نوجوانِ بیکارو بی‌ثمر ومسئولیت ناشناس‌که هنوز جیره خواروسربار پدرومادراست پول خانواده را ریخت وپاش‌می‌کند ودربارهٔپدر به‌داوری‌می‌پردازد وشاهد انهدام‌دنیای‌محکمی‌که کودکی‌اش را پناه می‌داد می‌شود.

۱ــ رجوع شود به صفحه‌های ۱۲۱و ۱۵۹، ونیزبه توضیح کلمهٔ«اباحه» درذیل صفحهٔ۱۶۴، و نیزبه توضیح «فعل عبث» درذیل صفحهٔ ۱۹۲ .

اگر به‌یادآوریم که ، بنا برگفتهٔ کایوا[۱]، جشن عبارت از یکی‌از آن لحظات منفی است که در طی آن اجتماع اموالی را که گرد آورده است به‌باد می‌دهد و قوانین اخلاقی خود را زیرپا می‌نهد و برای لذت ازخرج کردن خرج می‌کند وبرای لذت ازخراب کردن خراب می‌کند، آنگاه می‌بینیم که ادبیات درقرن‌نوزدهم ، درحاشیهٔ اجتماعی‌زحمتکش که عشقی عارفانه به صرفه جوئی وپس اندازداشت،جشن بزرگی‌است شکوهمند وشوم،دعوتی‌است به‌سوختن در آتش‌بی‌اخلاقی‌های‌مجلل،در آتش شهوات، تابحد مرگ. چون درسطور آینده شرح دهم که ادبیات آن‌زمان‌تکامل‌دیررس‌وغایت آمال‌خودرادرسوررئالیسم‌پیروتروتسکی[۲] خواهد یافت آنگاه وظیفه‌ای که آن ادبیات در اجتماعی‌کاملا دربسته بر عهده داشت بهتر درك خواهد شد: آن ادبیات در حکم دریچهٔ اطمینان بود. آخر از جشن دائم تاانقلاب دائم راه دوری نیست.

با اینهمه قرن نوزدهم برای نویسنده قرن قصور و انحطاط بوده است . اگر نویسنده به جای آنکه به طبقهٔ بالا رو کند به طبقهٔ پائین رو می‌آورد واگر محتوائی به‌هنر خود می‌داد، می‌توانست باوسائلی دیگر وبراساس طرحی دیگرکار پیشروان خود را دنبال‌کند. در این صورت درکارگذراندن ادبیات از مرحلهٔ نفی و انتزاع به‌مرحلهٔ سازندگی عینی وانضمامی‌شرکت میداشت ودرعین حال‌آن استقلالی‌راکه قرن‌هیجدهم برای ادبیات به‌دست آورده بود و دیگر موضوع بازگرفتن آن در میان

۱ـ Caillois ـ روژه‌کایوا ـ محقق معاصرفرانسوی (متولد ۱۹۱۳) ، صاحب‌کتابهای متعددی درزمینهٔ هنر ، زیباشناسی، جامعه شناسی، انسان‌شناسی، شعر، نمایش ، داستان ، اخلاق، سیاست وغیره .

۲ـ گروه عمده‌ای‌ازسوررئالیست‌ها، خاصه درسالهای ۱۹۳۰تا۱۹۴۰ ، طرفدارتروتسکی بودند وبالاخص نظریهٔ اورا درمورد «انقلاب دائم» ترویج و تبلیغ می‌کردند (تروتسکی کتاب معروفی به این نام نوشته است) .

نبود حفظ می‌کرد وادبیات را ازنو جزئی از اجزاء هیئت اجتماع می ساخت وباایضاح وحمایت ازاحقاق‌حقوق پرولتاریا ماهیت‌هنر 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 ودمو کراسی اجتماعی نیز تطابق وتقارن هست و بدینگونه سبك نگارش اودارای صلابتی دروتی‌می‌شد زیرا طرف‌خطابش‌گروهی خوانندگان منقسم واز هم‌گسیخته می‌بود. باکوشش برای بیداری ذهن کارگران و درعین حال بابیان بیداد بورژوایان برای بورژوایان آثارش میتوانست‌منعکس کنندهٔتمامی‌جهان‌باشدوبدینگونه خودوی می‌توانست بیاموزد که چگونه میان‌بخشندگی ودهش، که سرچشمهٔاصلی‌اثرهنری و دعوت بی‌قید وشرط از خوانندە است، بااسراف وتبذیر که چهرهٔ مسخ شدهٔ آنست فرق بنهد و در این صورت تفسیر تحلیلی و روانی «طبیعت بشری»را وامی‌گذاشت[1] وبه‌ارزیابی‌ترکیبی«وضع بشری[2]»می‌پرداخت.

چه‌بسا که جمع این‌همه دشوار وبلکه محال می‌بود، اما نویسندهٔ قرن‌نوزدهم ناشیگری کرد وبرخطا رفت. نمی‌بایست درکوششی بیهوده

۱ــ سارتر درجای دیگرمی گوید: «به نظرمن طبقهٔ بورژوا ، ازلحاظ نحوهٔ اندیشه ، برمبنای اصراری‌که درمورد تجزیه وتحلیل‌قضایا می‌ورزدممکن است تعریف شود» ، و « در جامعه‌ای‌که تفکر تحلیلی برآن حکمفرماست فرد آدمی ، یعنی این جزء جامد وتجزیه ناپذیرحامل طبیعت بشری ، چون نخود درکیسهٔ نخود قراردارد ، محدود و دربسته وارتباط ناپذیر». (مقالهٔ «آشنائی بادوران جدید» ، ازکتاب «هنرمند و زمان او» ، ص۲۲ و۲۳) .

۲ــ سارتر معتقداست که : « اگردرهرفردآدمی ماهیتی کلی وعمومی ــ که عبارت ازطبیعت بشری باشد ــ نمی‌توان یافت ، در عوض کلیت و عمومیتی در وضع بشری وجود دارد . تصادفی نیست که متفکران امروز از وضع بشری بیشترسخن می گویند تا از طبیعت او» (ازکتاب « اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر» ، ص ۵۷؛ نیزرجوع شود به مقدمهٔکتاب حاضر) .

به‌منظور گریز از هرگونه تعریف طبقاتی «قیافه بگیرد» یا برکارگر نظر تفقد بیفکند ؛ بلکه به عکس می‌بایست خود را بورژوائی در نظر آورد مطرود ازطبقهٔ خودو، بسبب اشتراك منافع، وابسته‌به توده‌های ستمکش. طمطراق وابهت وسائل بیانی که کشف کرده‌است نباید مارا ازاین حقیقت غافل کند که او به‌ادبیات خیانت کرده است.

لیکن مسئولیت اوازاین حدبسی بیشتراست: اگراین نویسندگان در دل طبقات ستمدیده راهی یافته بودند شاید اختلاف دیدگاهها وتنوع نوشته‌هابشان به‌سهم خود در میان توده‌های مردم موجد چیزی می‌شد که به‌شایستگی آنرا «جنبش» افکار می‌نامند. یعنی ایدئولوژی‌ای«درگشاده»، متناقض، دیالکتیکی. بی‌هیچ تردیدی مارکسیسم‌پیروز می‌شد؛اما هزاران جلوه به‌خود می‌گرفت و هزاران زیر وبم تازه می‌یافت و ناجار می‌بود که مسلك‌های مختلف را درخود جذب و هضم کند وبه‌روی اندیشه‌های نو «درگشاده» بماند.

اما می‌دانیم که چه پیش آمد : به جای صد ایدئولوژی فقط دو ایدئولوژی پاگرفت: یکی طرفداران پرودون[1] که در «انترناسیونال»[2] کارگری پیش از ۱۸۷۰ اکثریت داشتند وسپس بعلت شکست «کمون»[3] از هم پاشیدند ؛ و دیگر مارکسیسم که بر حریف پیروز شد، نه به‌سبب

۱ــ رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۷۷شمارهٔ ۵ .

۲ــ «انترناسیونال» به مجمع عمومی کارگران ملل مختلف اطلاق می شودکه برای استیفای حقوق مشترك خودگرد آمده و با هم متحد شده‌اند . انترناسیونال اول درسال۱۸۶۴ درلندن تشکیل شد وانترناسیونال دوم درسال ۱۸۸۹ درپاریس و انترناسیونال سوم بوسیلهٔ لنین درسال ۱۹۱۹ در مسکوو انترناسیونال چهارم بوسیلهٔ تروتسکی درسال ۱۹۳۸ .

۳ ــ رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۷۴، شمارهٔ ۲ .

آن نفی هگلی که هم‌نگهدارنده است وهم فراتررونده[1]، بل به‌سبب اینکه یکی ازارکان «تعارض»[2] را عوامل بیرونی بسادگی ازمیان برده‌بودند.

هرچه دراین باره گفته شودبازهم کم گفته‌شده‌است که این پیروزی بی‌افتخار برای مارکسیسم‌گران تمام‌شد: چون معارضی‌نداشت زندگی را باخت. اگردرمیان دیگران وسرآمد دیگران می‌بود، اگرپیوسته مورد حمله قرار می‌گرفت وهردم دگرگون می‌شد تاغلبه کند و سلاح حریفان را به‌اختیار خود درآورد، آنگاه با نیروی روحانی یکسان می‌شد؛ اما چون تنهاماند به‌صورت کلیسادرآمد ودرهمان هنگام‌نویسندگان اشراف منش، هزاران فرسنگ به‌دور از آن، خودرا نگهبانان روحانیتی‌انتزاعی ساختند.

***

آیاکسی شك خواهد کردکه من خود از همهٔ جنبه‌های غیرکامل و همهٔ 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 آنهاکتاب قطوری لازم بود. پس به‌شرح فوری‌ترین و لازم‌ترین مسائل اکتفاکردم.

اما مهم‌تر از همه باید منظوری راکه در اقدام به‌این کار داشته‌ام درك کرد. اگرکار مراکوششی بدانند، ولو سطحی، برای تبیین و تحلیل مسائل جامعه شناسی، این کتاب معنای خود را بکلی از دست خواهد

---

۱ ــ رجوع شود به صفحهٔ ۱۰۶ کتاب حاضر آنجاکه سارتر می‌گوید: «مسئله... عبارت است ازنفی عینی ومشخصی که‌آنچه راکه ردمی‌کند به‌تمامی درخود نگه می‌دارد و سراپا به‌رنگ‌آن درمی‌آید.» (و نیزبه کلمهٔ «دیالکتیك» در لغت‌نامهٔ پایان کتاب)

۲ ــ Antinomie

داد. همچنانکه در نظر اسپینوزا تصور پاره خطی مستقیم که حول یکی از دو انتهای خود به‌دوران در آید تصوری انتزاعی و باطل خواهد بود اگر خارج از مفهوم ترکیبی و عینی و مشخص محیط دایره، که حاوی و مکمل و موجه کنندهٔ آن است، درنظر گرفته شود، همچنین اشارات و ملاحظاتی که در اینجا آمده است تعبدی و تصنعی خواهد بود اگر جز در چار چوب اثر هنری ـ یعنی درچارچوب دعوتی آزادانه و بی‌قید وشرط از آزادی انسان ـ قرار گیرد.

نمی‌توان بدون خواننده و بدون اسطوره چیز نوشت، بدون خوانندهٔ معینی که زاده و پرودهٔ مقتضیات تاریخی است و بدون اسطورهٔ معینی از ادبیات که در زمینهٔ بسیار پهناوری وابسته به‌درخواست های آن خواننده است. کوتاه سخن آنکه نویسنده، مانند همهٔ مردمان دیگر، در موقعیت است.[۱] اما نوشته‌هایش، مانند همهٔ طرح‌های دیگر بشری، در عین حال هم متضمن این موقعیت است و هم آنرا مشخص می‌سازد و از حد آن برمی‌گذرد، حتی این موقعیت‌را تبیین و تأسیس می کند، همچنانکه تصور دایره مبین و مؤسس تصور دوران پاره خط است.

درموقعیت‌بودن[۱] شرط اصلی ولازم آزادی است. توصیف و تشریح موقعیت لطمه‌ای به آزادی نخواهد زد. ایدئولوژی «ژانسنیسم»[۲]، قانون سه وحدت[۳]، قواعد عروض، هیچیك هنر نیست[۴]. ازنظر هنر، اینها حتی

۱ـ برای درك مفهوم «درموقعیت بودن» رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۹.

۲ـ رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۳۸، شمارهٔ ۲.

۳ـ قانون سه وحدت، که ازشرایط اساسی نمایشنامه نویسی دریونانو روم قدیم ونیز دردورهٔ کلاسیسیسم ادبیات اروپا (قرن هفدهم) بوده، عبارت است از: وحدت زمان (عدم تجاوز زمان حوادث از یك شبانه روز)، وحدت مکان (وقوع حوادث درمکانی معین وثابت)، وحدت مضمون (وابستگی همهٔ حوادث فرعی به یك نقطهٔ اصلی).

نیستی محض‌اند، زیرا درهیچ موردی بااختلاط سادهٔ آنها نمی‌توان یك تراژدی‌خوب، یك صحنهٔ خوب، حتی یك بیت خوب ساخت. اما هنر راسین می‌باید برمبنای آنها ابداع شود؛ نه اینکه به آنها گردن نهد (چنانکه این را از روی حماقت گفته‌اند) وقید وبندهای لازم را از آنها به‌دست آورد، بلکه به عکس آنها را از نو ابداع کندو برای تقسیم‌بندی پرده‌های نمایش، برای قطعه‌بندی وقافیه‌بندی، برای اخلاق «پورروایال»[1] وظیفهٔ تازه‌ای قائل شود که مختص راسین است، به‌نحوی که تشخیص این امر محال باشد که آیا او موضوع را در قالبی که زمان به او تحمیل کرده ریخته است و یا این «شیوهٔ پرداخت» را حقیقتاً از آنرو برگزیده که موضوع اقتضای آنرا داشته است. برای درك آنچه نمایشنامهٔ «فدر»[2] نمی‌توانست باشد باید به‌همهٔ دانش مردم‌شناسی رجوع کرد وبرای درك آنچه «فدر» هست فقط باید آنرا خواند یا شنید، یعنی باید خود را آزادی مطلق ساخت و بخشش گرانه به‌بخشندگی هنرمند اعتماد کرد.

مثال‌هائی که آورده‌ایم فقط برای این بوده است که در دورانهای مختلف آزادی نویسنده‌را درموقعیت قراردهیم وبوسیلهٔ حدود درخواست هائی که از او شده است حدود دعوتش را روشن سازیم و از طریق تصوری که خواننده ازکار او دارد حدود لازم تصوری را که از ادبیات

---

۴ ـ اشارهٔ نویسنده به شرایط نمایشنامه‌نویسی دورهٔ کلاسیك فرانسه‌است وخاصه به تراژدی های راسین.

۱ ـ Port Royal ـ ومراداز «اخلاق‌پورروایال»همان اخلاق‌ژانسنیستی است (رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۳۸، شمارهٔ ۲).

۲ ـ فدر(Phèdre)ـ که درصفحهٔ ۱۴۴ نیز بدان اشاره شده‌ـ نمایشنامه‌ای است منظوم ازآثار راسین واز بزرگترین تراژدی‌های دورهٔ کلاسیك فرانسه (سال ۱۶۷۷).

ابداع می‌کند نشان دهیم. واگر راست است که ماهیت وجوهر اثرادبی همان آزادی است که خودرا کشف می‌کند ومی خواهد که تماماً دعوتی از آزادی دیگر مردمان باشد ، اینهم راست است که اشکال و صور گوناگون ظلم‌وستم، بانهفتن این‌حقیقت ازمردمان که‌آنان‌آزادند،تمام یا قسمتی از ماهیت اثر ادبی را ازنویسندگان پنهان کرده است. بدینگونه آراء وعقایدی که این نویسندگان دربارهٔ حرفهٔ خود دارند به‌ناچار ابتر و ناقص است. این آراء وعقاید همیشه حقیقتی در خود نهفته دارد، اما این‌حقیقت جزئی ومنفرد چون برسر آن درنگ کنند به‌خطا بدل‌می‌شود. و جنبش اجتماعی به ما امکان می‌دهد که توسانات تصور ادبی را درك وتعقل کنیم، هرچند که هراثرخاص به‌نحوی ازانحاء از حد همه‌استنباط هائی که می‌توان ازهنر داشت برمی‌گذرد ، زیرا که این اثر به لحاظی همیشه غیرمشروط و آزاد از هرجبری است ، برای اینکه از نیستی سر برمی‌کشد وجهان را درنیستی معلق می‌دارد.

چون، علاوه براین، مطالبی که وصف کردیم به‌ما امکان داده‌اند که نوعی دیالکتیك مفهوم ادبیات‌را ملاحظه کنیم نیزمی‌توانیم—بی آنکه به‌هیچ روی‌داعیهٔ‌نوشتن تاریخ ادبیات‌داشته‌باشیم— تحرك این‌دیالکتیك را در قرون اخیر باز یابیم تا در آخر جوهر خالص اثر ادبی را — ولو به‌صورت آرمانی—وبه‌موازات آن، نوع خوانندگانی را—یعنی‌اجتماعی را— که مستلزم آنست کشف کنیم.

من می‌گویم که ادبیات یك دورهٔ مشخص تاریخی هنگامی « با خود بیگانه » است که اولا بمرحلهٔ هشیاری صریح و روشن نسبت به استقلال خود نرسیده باشد و ثانیاً تابع نیروهای عرفی (غیر روحانی) یاتابع یکی از ایدئولوژی‌های موجود بشود. یعنی، فی‌الجمله،هنگامی که خود را وسیله بینگارد نه هدفی نامشروط ونا مقید.شك نیست که در

این صورت آثار ادبی، در فردیت خود، از حد این انقیاد وعبودیت بر می‌گذرند وهریك حاوی توقعی نامشروط ونامقید می‌شود. اما این فقط جنبهٔ مضمر ومستتر قضیه است.

من می‌گویم که فلان ادبیات هنگامی انتزاعی است که اولا هنوز بینشی کامل دربارهٔ ماهیت وجوهرخود به‌دست نیاورده باشد وثانیاً فقط اصل استقلال صوری خود را اعلام کند و موضوع اثر ادبی‌را در خور اهمیت نداند. ازاین نظر، قرن دوازدهم نمونهٔ مشخصی از ادبیاتی غیر انتزاعی و«باخود بیگانه» به‌دست می‌دهد. غیرانتزاعی: ازآنروکه ماده وصورت اثرادبی باهم مخلوط ومشتبه می‌شوند: نویسندگی می آموزند تا دربارهٔ خدا بنویسند؛ کتاب آئینهٔ جهان است از حیث آنکه جهان‌اثر ذات باری است؛ کتاب آفرینشی فرعی است درحاشیهٔ آفرینشی عظیم؛ ستایش است، نشان فتح‌است، هدیه‌است، انعکاس‌محض‌است. وفی‌الحال ادبیات « باخود بیگانه » می‌شود. یعنی چون در هرصورت این ادبیات انعکاس هیئت اجتماع است، پس درحال «انعکاسیت غیرانعکاسی»باقی می‌ماند . بدینمعنی که واسطهٔ دنیای‌کاتولیکی می‌شود ، اما برای کشیش روشنفکر همان«امربیواسطه» باقی می‌ماند: جهان را تملك می کند،ولی به قیمت نابودی خود . لیکن چون تفکر انعکاسی جبراً باید در خود منعکس شود و گرنه خود باجهانی که در آن منعکس شده است نابود خواهد شد،سه مثالی که برشمردیم‌بعداً حرکت تملك ادبیات را بوسیلهٔ ادبیات به‌ما نشان داد ، یعنی استحالهٔ آنرا از حالت انعکاس در خود منعکس ناشده و بیواسطه به‌مرحلهٔ واسطهٔ در خود منعکس شده .

ادبیات که نخست‌غیرانتزاعی وباخود بیگانه است ازطریق«نفی» خودرا رهائی می‌دهد وبه مرحلهٔ انتزاعی می‌رسد. به عبارت صحیح‌تر : ادبیات درقرن هیجدهم نفی انتزاعی‌می‌شود، سپس درپایان قرن‌نوزدهم

و آغاز قرن بیستم به صورت نفی مطلق در می‌آید . ادبیات در پایان این تحول ، همهٔ پیوندهای خودرا باجامعه بریده است وحتی دیگرخواننده هم ندارد . **پولان**[1] می‌نویسد:« همه کس می‌داند که درروزگارمادونوع ادبیات هست : ادبیات بد که اساساً خواندنی نیست (ولی خوانندهٔ فراوان دارد) و ادبیات خوب که بی‌خواننده است .»

اما این‌خود نوعی پیشرفت است. درانتهای این انزوا وتکبروی غرورآمیز، درپایان این انکار و استنکاف تحقیرآمیز از هرگونه تأثیر گذاری [2]، به مرحلهٔ انهدام ادبیات به دست ادبیات می‌رسیم : نخست آن جملهٔ وحشتناك « اینها **همه‌اش** ادبیات است »[3]، سپس پدیده‌ای‌ادبی که همین **پولان** آنرا « تروریسم[4] » می‌نامد ؛ تروریسم تقریباً همزمان باتصور عدم ضرورت واباحهٔ[5] طفیلی و همچون « وضع مقابل[6]» آن پا می‌گیرد و سراسرقرن نوزدهم را طی می‌کند و هزاران عقد نکاح غیر عقلائی باآن می‌بندد و سرانجام اندکی پیش ازآغازجنگ اول جهانی ازهم می‌پاشد. درتروریسم ـ یابهتربگوئیم درعقدهٔ تروریستی، زیراکه این درحکم چنبرماراست ـ می‌توان مشخصات ذیل را تمیزداد :

۱ـ Paulhan ـ ژان‌پولان ـ داستان‌نویس‌ومنتقد ومحقق‌معاصرفرانسوی (متولد ۱۸۸۴) که سالها مدیرمجلهٔ معروف N. R. F. بود وچند سال پیش به عضویت فرهنگستان فرانسه درآمد . اشارهٔ سارتر به‌کتابی از اوست که درسال ۱۹۴۱ باعنوان «گل های تارب یا ترور در ادبیات» منتشرشده است .

۲ـ Efficacité ـ درجوع شودبه‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۰۹.

۳ـ رجوع شودبه توضیح ذیل صفحهٔ ۵۹ ، شمارهٔ ۲.

۴ ـ Terrorisme ـ حکومت‌ارعاب وخشونت وجنایت راگویند.

۵ ـ رجوع شود به صفحه‌های ۱۲۱ و۱۵۹ وبه توضیح ذیل صفحه‌های ۱۶۴ و ۱۹۲ .

۶ ـ Antithèse ـ وبرای درك مفهوم‌آن رجوع‌شود به‌واژهٔ «دیالکتیك» درلغتنامهٔ پایان‌کتاب .

۱ـ انزجاری عمیق نسبت به «نشانه» من حیث هو ، انزجاری چنان عمیق که درهمه احوال موجب میشود که شیئی مدلول را برلفظ و کردار رابرگفتار و کلمه به‌عنوان شیئی رابر کلمه به‌عنوان دلالت‌ترجیح دهند ، یعنی درواقع شعر را بر نثر و آشفتگی خود بخود را برتشکل .

۲ـ تلاش برای اینکه ادبیات ، تعبیری ازتعبیرهای زندگی‌باشد، بجای آنکه زندگی فدای ادبیات شود .

۳ـ بحران‌استشعاراخلاقی‌نویسنده، یعنی‌شکست‌دردناک‌طفیلی‌گری.

بدینگونه ادبیات بی‌آنکه یك دم ترك استقلال صوری خود را بخواهد نفی «صورت پرستی[1]» می‌شود و مسئلهٔ محتوای اصلی خود را طرح می‌کند.امروزماازحد تروریسم‌گذشته‌ایم ومی‌توانیم به مددتجربهٔ حاصل از آن و به مدد تجزیه وتحلیل‌های پیشین خطوط اساسی ادبیاتی عینی وانضمامی وآزاد را ترسیم کنیم .

گفتیم که روی سخن نویسنده قاعدتاً با همهٔ مردمان است . اما بی‌درنگ یادآورشدیم که تنها چندتنی آثارش را می‌خوانند . از جدائی میان خوانندگان آرمانی و خوانندگان واقعی ، اندیشهٔ کلیت انتزاعی زائیده می‌شود . یعنی نویسنده فرض را براین می‌گذاردکه در آینده‌ای نامحدود همواره همین مقدار خوانندهٔ محدود را خواهد داشت.افتخار ادبی مشابهت عجیبی‌به «رجعت‌ابدی[2]» نیچه دارد : این مبارزه‌ای است

۱ ـ قول براصالت صورت اثر هنری نسبت به معنای محتوی درآن .

۲ ـ Retour éternel ـ عقیدهٔ‌فلسفی رواقیان ، که قبلا درادیان مشرق زمین رواج داشته وبعداً مورد توجه فلاسفهٔ جدیدخاصه نیچه قرارگرفته‌است، مبنی براینکه پس ازهرچند هزارسال (سال‌کبیر) سلسلهٔ وقایع و حوادث عیناً به مانند سابق تکرار می‌شود و این امرتا ابد ادامه می‌یابد . نیچه جنبه‌ای ←

با تاریخ؛ در هردو مورد غرض از توسل به ابدیت زمان، کوشش برای جبران شکست درمکان است (رجعت ابدی «شریف‌زاده[۱]» درنظر نویسندهٔ قرن هفدهم ، ادامهٔ ابدی محفل کوچك نویسندگان و خوانندگان خبره درنظر نویسندهٔ قرن نوزدهم).

اما چون بخودی خود روشن است که تصور تکرار خوانندگان واقعی وفعلی در آینده، نتیجه‌ای که به‌بارمی‌آورد، لااقل درخیال‌نویسنده، ادامهٔ حذف و طرد قسمت اعظم آدمیان است ، چون علاوه بر آن چنین تصوری در مورد ابدیت خوانندگانی که در آینده به وجود خواهند آمد مستلزم امتداد خوانندگان بالفعل است‌ازطریق خوانندگانی که‌از آدمیانی فقط محتمل ساخته شده باشند ، بنابراین کلیتی که در عالم افتخار مورد نظر نویسنده‌است جزئی وانتزاعی‌است.وچون انتخاب خواننده‌ازبرخی جهات درانتخاب مضمون نوشته‌تأثیرمی‌کند، پس ادبیاتی هم که هدفش و اندیشهٔ تنظیم کننده‌اش کسب‌افتخارباشد ناچاربایدانتزاعی‌بماند .

برعکس، مراد از «کلیت‌انضمامی[۲]» مجموع آدمیانی است که در جامعه‌ای معین ومشخص می‌زیند. اگرروزگاری عددخوانندگان‌نویسنده تاحد این مجموع وسعت یابد مستلزم این نخواهد بود که نویسنده‌لزوماً انعکاس نوشتهٔ خود را به زمان حال محدود کند ، بلکه به جای ابدیت انتزاعی‌افتخار که‌رؤیای‌ناممکن ومیان‌تهی‌مطلق‌طلبی‌است‌زمان‌انضمامی[۲]

← اخلاقی به‌آن می‌دهد : هرلحظه اززندگی فقط پدیده‌ای گذرنده نیست ، بلکه ارزشی ابدی دارد ، از آنروکه درگذشته روی داده است و در آینده نیز، به دفعات بیشمار، تکرارخواهد شد .

۱ ـ Honnête homme

۲ـ انضمامی (= concret) در مقابل «انتزاعی» (= abstrait) . دراین‌کتاب، به مناسبت، گاهی‌آنرا به «عینی» ترجمه‌کرده‌ایم وگاهی به«غیر انتزاعی» .(به لغتنامهٔ آخر کتاب مراجعه شود.)

و محدودی را برمی‌گزیند تا با انتخاب مضامینش آنرا معین و مشخص سازد و این زمان نه تنها اورا ازتاریخ جدا نمی‌کند بلکه حتی موقعیت او را در زمانی اجتماعی تعریف می‌کند. زیراکه هر طرح بشری، به صرف طرح‌بودنش، آینده‌ای را مجزا ومشخص‌می‌سازد: اگرمن‌اقدام به بذرافشانی کنم طرح یك سال‌انتظار را پیشاپیش در آینده می‌افکنم؛ اگر ازدواج کنم اقدام من سراسرزندگی‌ام راناگهان دربرابرم می‌افرازد؛ اگر وارد سیاست شوم آینده‌ای را درگرو آن می‌گذارم که‌تاپس مرگ من‌نیز کشیده خواهد شد.

درمورد نوشته نیزچنین است. وحتی همین امروز، درزیرنقاب زرین جاودانگی که آرزو کردنش‌باب‌روزاست، فروتنانه‌ترین‌وعینی‌ترین داعیه‌ها را می‌توان‌یافت: «خاموشی‌دریا[1]» براین‌قصدبودتافرانسویانی را که ازطرف دشمن به‌همکاری دعوت می‌شدند به‌رد دعوت وا دارد. پس تأثیرش وبالنتیجه دایرهٔ خوانندگان بالفعلش ممکن نبود تا پس‌ازجنگ کشیده شود. کتاب‌های ریچارد رایت[2] تا هنگامی زنده‌اند که مسئلهٔ سیاهان برای ایالات متحدامریکا مطرح باشد. پس سخن برسراین‌نیست که ازبقا وخلود چشم بپوشد. به عکس، خوداوست که تکلیف خودرا دراین باره روشن می‌کند. یعنی هرچه نوشته‌هایش بیشتر اثر کندنامش بیشترزنده می‌ماند. سپس نوبت به مقام افتخاری وبه دورهٔ‌بازنشستگی می‌رسد. امروز، چون می‌خواهد از تاریخ بگریزد، مقام افتخاری و دورهٔ بازنشستگی‌اش از فردای روزمرگش آغازمی‌شود و حتی‌گاهی در زمان حیاتش.

۱ـ رجوع شود به صفحهٔ ۱۰۷ کتاب حاضر وتوضیح ذیل‌آن.

۲ـ برای توضیح بیشترجوع شود به صفحهٔ ۱۱۶ به بعدکتاب حاضر.

بدینگونه، گروه خوانندگان عینی درحکم پرسش «زنانهٔ[۱]» عظیمی است، انتظار سراسر یك اجتماع است که نویسنده می‌خواهد آنرا دریابد و برآورد. اما برای حصول این منظور باید که خوانندگان آزادی پرسش داشته باشند و نویسنده آزادی پاسخ. این بدان معناست که درهیچ مورد نباید پرسش‌های یك گروه یا یك طبقه بر پرسش‌های گروهها و طبقات دیگر سرپوش گذارد، وگرنه دوباره گرفتار انتزاع خواهیم شد.

حاصل کلام آنکه ادبیات بالفعل با جوهر تام خود همسنگ نخواهد شد مگر در جامعه‌ای بی‌طبقات. تنها درچنین جامعه‌ای نویسنده می‌تواند دریابد که هیچ اختلافی از هیچ نوع میان موضوع ادبیات و خوانندهٔ ادبیات وجود ندارد. زیرا موضوع ادبیات همیشه مسئلهٔ انسان درجهان بوده است. منتهی تاهنگامی که خوانندگان بالقوه گوئی دریای تیره‌ای برگرد ساحل کوچك و درخشان خوانندگان بالفعل تشکیل می‌داد نویسنده در معرض این خطر بود که منافع وهموم بشر را با منافع وهموم گروه کوچك ممتاز و مرفهی خلط ومشتبه 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. وفی‌الحال، تعارض ادبی از میان ذهنیت تغزلی وگزارش 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 ازخودش سخن می‌گفت و هنگام سخن گفتن ازخود از آنان. وچون دیگرهیچگونه غروراشرافی وادارش

۱ــ مراد جنبهٔ انفعالی و تأثیرپذیری است. رجوع شود به صفحهٔ ۱۱۲ کتاب حاضر.

نمی‌ساخت تاانکار کند که درموقعیت است ، پس درصدد برنمی‌آمد تا ازقراز زمان‌خودپرواز کند ودربرابرابدیت‌ازآن‌گزارش دهد. بلکه‌چون موقعیتش کلی وجهانی‌بود، خشم‌ها وامیدهای همهٔ‌آدمیان را بیان‌می‌کرد وازین طریق تماماً زبان حال خود را می‌گفت، یعنی‌نه به‌مثابهٔ‌آفریده‌ای ماوراء طبیعی (مانند کشیش روشنفکر قرون وسطی) یا به مثابهٔ حیوانی برای روانشناسی (مانند نویسندگان کلاسیك) ونه حتی به مثابهٔ موجود انتزاعی‌اجتماعی،بلکه همچون‌تمامیتی که‌ازخلاء درجهان سربرمی‌کشد ودروحدانیت‌تجزیه‌ناپذیر «وضع بشری» همهٔ این نظام‌ها رادرخویشتن گرد می‌آورد . آنگاه‌ادبیات حقیقتاًکاری در زمینهٔ مردم‌شناسی،[1] به‌معنای کامل‌کلمه، می‌شد .

بدیهی است که در چنین جامعه‌ای نمی‌توان چیزی یافت که کوچکترین مشابهتی باافتراق میان‌امورعرفی وامورروحانی داشته‌باشد. درواقع چنانکه دیدیم این افتراق جبراً با «بیگانگی» انسان ازخودودر نتیجه‌با «بیگانگی»ادبیات ازخود ملازم است. تجزیه و تحلیلی که کردیم به‌مانشان داد که گرایش این افتراق همواره بسوی آنست که خوانندگان حرفه‌ای‌یالااقل کتاب دوستان باسواد را دربرابرتوده‌های‌بیسواد نامتمایز قرار دهد وروشنفکرچه هواخواه خیرمطلق و کمال‌الهی‌باشد وچه‌مدعی زیبائی‌وحقیقت مطلق درهمه حال همراه ستمگران‌است[2]؛ یاسگ نگهبان است‌یادلقك: بااوست که هرکدام را می‌خواهدخودانتخاب کند.

---

۱ ـ Anthropologie = مردم شناسی یاانسان شناسی (درمقابل«جهان شناسی» و «خداشناسی»)

۲ـ رجوع شود به ذیل صفحهٔ ۱۰۲، شماره ۱.

آقای بندا عصای دلقکی را انتخاب کرده است و آقای مارسل[1] لانهٔ سگ‌ها. عقیده آزاد است، اما اگر روزگاری ادبیات امکان بهره‌وری ازجوهر خودرا بیابد، نویسنده آزاد ازطبقه، آزاد ازدسته‌بندی، آزاد از محافل ادبی، آزاد از زیادتی افتخارات، آزاد از حقارت، به میان جهان ودرمیان آدمیان افکنده خواهدشد و آنگاه حتی مفهوم «روشنفکری» و «روحانی‌گری» تصور ناپذیر خواهد بود. وانگهی روحانیت همیشه بر ایدئولوژی متکی است و ایدئولوژی ها تا در حال ساخته شدن‌اند آزادی‌اند و چون ساخته شدند زور و ستم‌اند. پس نویسنده چون به خودآگاهی کامل نائل شود دیگر نگهبان و نگهدار هیچ قهرمان روحانی نخواهد بود، دیگر آن حرکت گریز از مرکز را که برخی‌ازپیشینیانش به دستاویز آن روی‌ازجهان برمی‌تافتند تا ارزش‌های مستقررا در آسمان سیاحت کنند نخواهد شناخت: خواهد دانست که‌کار او پرستش روحانیت نیست، بلکه فقط «روح بخشیدن»[2] است.

روح بخشیدن یعنی بازساختن. وهیچ‌چیز برای روح بخشی و بازسازی وجود ندارد جزهمین دنیای رنگارنگ وعینی، باسنگینی‌اش، باکدری‌اش، بامناطق عمومیتش، با انبوهی قصه‌هایش، وبا این «شر» شکست‌ناپذیری که آنرا می‌خاید ومی‌فرساید بی آنکه هیچگاه بتواند آنرا نابود کند. نویسنده این دنیارا همانگونه که هست، خام خام، عرق‌ریز،

---

۱ – Marcel – به ظن قوی منظور گابریل مارسل فیلسوف ومحقق و نمایشنامه‌نویس وموسیقی‌شناس معاصرفرانسوی‌است (متولد۱۸۸۹) که به‌پیروی ازکیرکگورد و یاسپرس تابع «اگزیستانسیالیسم مسیحی» است ودرآثار خود درتحت ازروابط بشری بروفاداری تکیهٔ خاص می‌کند. مارسل سال‌ها منتقد تئاتری هفته‌نامهٔ «اخبارادبی» بود واکنون‌عضو «فرهنگستان علوم‌اخلاقی وسیاسی» فرانسه است.

۲ – Spiritualisation

بویژه اك ، روز روز، بازمی‌سازد تاسپس آنرا براساس آزادی به‌آزادی‌ها عرضه کند . پس ادبیات ، دراین جامعهٔ بی‌طبقات، دنیای حاضر به‌خود خواهد بود، معلق درعملی آزاد وتسلیم به‌داوری آزاد همهٔ مردمان، یعنی حضور به خود وانعکاسی جامعه‌ای بی‌طبقات . افراد این جامعه ازطریق کتاب‌خواهندتوانست هردم به‌ارزیابی گذشته وتعیین‌راه آینده بپردازند، خودرا وموقعیت خودرا ببینند .

اما چون «تصویر» ، حیثیت «مصور» را درگرو می‌گذارد،چون صرف‌ارائه خودآغازدگرگونی آنست، چون‌اثرهنری- به‌اعتبارتمامیت توقعات والزامات آن- توصیف ساده‌ای اززمان‌حال‌نیست بلکه محاکمهٔ زمان حال است به‌نام‌آینده ، چون هر کتابی متضمن دعوتی است، پس این حضور به خویش درحکم تجاوز از حدود خویش است . در این ادبیات، جهان به‌عنوان مصرف ساده مورد اعتراض قرارنمی‌گیرد، بلکه این اعتراض به حکم امیدها و شکنجه‌های کسانی که در آن ساکن‌اند صورت می‌پذیرد . بدینگونه ادبیات انضمامی، ترکیبی خواهد شد از «نفی»[1] (به‌مثابهٔ قدرت رهائی از «دریافت‌های بیواسطه»[2]) واز «طرح»[3] (به مثابهٔ زمینه سازی نظام آینده) . ادبیات «جشن» خواهد شد و آئینهٔ آتشینی که هرچه درآن منعکس شود خواهد سوزاند و بخشش ، یعنی ابداع آزادانه، ودهش .

امابرای اینکه‌ادبیات‌بتواندابن‌دوجنبهٔ آزادی‌را که‌مکمل‌یکدیگرند به‌هم‌بپیوندد همین‌کافی‌نیست که‌آزادی‌بیان همه‌چیز به‌نویسنده عطاشود. علاوه برآن ، نویسنده باید برای مردمی بنویسد که‌آزادی تغییرهمه‌چیز

۱ ـ رجوع شود به صفحهٔ ۱۰۶ وصفحه‌های ۱۲۵ ـ ۱۲۴ .

۲ ـ رجوع شود به ذیل صفحهٔ ۹۰ ، شمارهٔ ۱ .

۳ ـ Projet ـ ویرای درك مفهوم آن درفلسفهٔ اگزیستانسیالیسم رجوع شود به لغتنامهٔ آخر کتاب .

را داشته‌باشند. و این ، گذشته ازالغای طبقات ، به‌معنای امحای هرگونه استبداد است ، و به معنای تجدید دائمی هیئت‌های نظارت و رهبری و واژگونی نظام اجتماع به محض تثبیت و تحجّر . سخن کوتاه ، ادبیات ذهنیت ونفسانیت جامعه‌ای است درحال انقلاب دائم .

درچنین جامعه‌ای، ادبیات ازحد تعارض ذاتی‌میان‌گفتار و کردار برمی‌گذرد. البته درهیچ حال باعمل‌یکسان نخواهد شد: خطاست‌اینکه می‌گویندنویسنده‌برخوانندگانش«عمل‌می‌کند».نویسنده فقط آزادی‌های آنان را فرا می‌خواند و برای اینکه کتابهایش تأثیری داشته باشند باید که‌خواننده باعزمی‌بی‌قید وشرط آنهارا ازخودبداند وبه‌پای‌خودگذارد. اما درجامعه‌ای که پیوسته خودرا بازمی‌سازد وخودرا محاکمه می کند و دگرگون می‌شود، ممکن است اثرمکتوب شرط اساسی‌عمل قرارگیرد، یعنی‌لحظهٔ استشعار انعکاسی .

بدینگونه درجامعه‌ای بی‌طبقات و بی‌استبداد وبی‌سکون ، ادبیات سرانجام به مرحلهٔ خودآگاهی می‌رسد : درمی‌یابد که صورت و معنی همسان‌اند وخواننده ومضمون نیز، وآزادی صوری‌گفتار و آزادی‌مادی کردارمکمل یکدیگرند وباید ازیکی برای‌مطالبهٔ دیگری استفاده کرد ، و چون ترجمان ژرف‌ترین خواست‌های جمعی شود ذهنیت و نفسانیت شخصی را بهتر آشکار می‌سازد وازسوی دیگر وظیفه‌اش اینست که‌کلی انضمامی‌رابرای کلی‌انضمامی‌بیان‌کند وغایتش‌اینست که‌آزادی مردمان رافراخواند تا اینان حکومت‌آزادی بشر راتحقق‌بخشندوبرقراردارند .

مسلماً این هنوز درمرحلهٔ آرمان و تخیل است : می‌توان چنین جامعه‌ای‌راتعقل‌کرد، امابرای‌تحقق‌آن‌هیچ وسیلهٔ عملی‌دراختیارنداریم. اینقدرهست که این‌تخیل به‌ما امکان‌داد تا به‌یك‌نظربینیم که باچه‌شرایطی ادبیات‌می‌تواند درکمال وخلوص‌خود تجلی کند.البته این‌شرایط امروز فراهم نیست ، وهمین امروز است که باید نوشت .

لغتنامه

در توضیح برخی از لغت های فلسفی و فنی کتاب

تذکر

اصطلاحاتی‌را که فقط یك باردرمتن کتاب آمده‌است درذیل صفحه‌هامعنی کرده‌ایم . پس دراین لغتنامه اصطلاحاتی راشرح می‌دهیم که بیش ازیك بار درمتن کتاب به‌کاررفته باشد . علامت ← یعنی «رجوع کنید به» .

اباحه یا عدم ضرورت یا عدم موجبیت (gratuité) و فعل عبث (acte gratuit) ← ذیل صفحهٔ ۱۶۴ و ۱۹۲ و متن صفحهٔ ۱۵۹ و ۱۲۱ .

ادراك (Perception) ـ عمل ذهن که صورت اشیاء را درخود منتقش می‌کند و بدینگونه به آن علم می‌یابد . پس علم یا شناسائی (Connaissance) نتیجهٔ ادراك است وحتی به عقیدهٔ برخی‌از فلاسفه با ادراك یکی است .

ادراك را نباید با **احساس** (Sensation) مشتبه کرد . احساس مقدم برادراك است، یعنی‌نخست درعالم خارج‌چیزی هست ، سپس‌آن چیز بوسیلهٔ حواس پنجگانه احساس می‌شود وآنگاه ذهن این احساس‌را ادراك می‌کند. وانگهی،احساس فقط وابسته به محسوسات است (یعنی چیزهائی‌که در حواس پنجگانه اثرمی‌گذارند) وحال‌آنکه ادراك هم به محسوسات است وهم به غیرمحسوسات. از اینروست‌که **ابن رشد** ادراك را برچهارگونه می‌داند : احساس ، تخیل ، توهم ، تعقل .

اما به هرحال تفاوت میان احساس و ادراك تفاوت میان عینیت و ذهنیت نیست ، بلکه تفاوت میان عینیت نامشخص و عینیت مشخص است . فی‌المثل من درلحظهٔ اول صدائی ازعالم خارج می‌شنوم و در لحظهٔ بعد صدای مشخص نغمهٔ پرندگان را می‌شنوم . لحظهٔ اول احساس است ولحظهٔ دوم ادراك .

ادراك مرکب (Aperception) عبارت از ادراك است و علم به ادراك . فی‌المثل من نغمهٔ پرندگان را می‌شنوم و می‌دانم که نغمهٔ پرندگان را شنیده‌ام (درمقابل ادراك بسیط که‌ناآگاهانه‌صورت‌می‌گیرد) . ازاینروادراك مرکب‌باتفکر انعکاسی (یاشعورخودآگاه) قرابت نزدیك دارد (رجوع‌شود به لغت انعکاسی) .

اسطوره (Mythe) ـ در معنای عادی‌کلمه : افسانه‌ای است‌که خود به خود وبه صورت طبیعی پاگرفته باشد و اعتقادات جماعتی ازمردم را نسبت به خدایان و دیگرشخصیت های فوق طبیعی یابه اصل ونسب و تاریخشان و به قهرمانان‌آن یا به منشاء و مبداء جهان تجسم وتجسد دهد . درمعنای دقیق‌تر : اسطوره تجسم آرمانی آینده است ، یعنی تصویری عینی است (با شخصیت های عینی) از آگاهی انسان نسبت به آنچه فعلا در حیطهٔ تسلط اونیست وباید در زمینه‌هائی ازطبیعت یاجامعه‌که هنوز مهارنشده است تحقق یابد . پس پرداختی ابتدائی‌است از تجاربی واقعی ، و حال آنکه چهره (Portrait) تصویری عینی است ازآگاهی انسان نسبت به‌آنچه فعلا درحیطهٔ تسلط اوست . پس پرداختی ثانوی است ازتجاربی واقعی .

تفاوت اسطوره با مدینهٔ فاضله (Utopie) در اینست که مدینهٔ فاضله تجسم ذهنی و انتزاعی مردم دوشنفکر است و حال‌آنکه اسطوره غریزهٔ عمیق طبقات فرودست جامعه را نمودار می‌سازد ، ونیزدراینست‌که اسطوره را پیش از آنکه مدون شودبه‌کارمی‌بندند، یعنی درآن می‌دیند وآنرا ازطریق قصه‌ها و افسانه‌ها وبا اجرای آداب و مراسم و مناسك زنده می‌دارند .

تفاوت اسطوره یا تمثیل (= سمبل Symbole) در ناخودآگاهی اسطوره وخودآگاهی تمثیل است .

با اسطوره‌سازی خصوصیات روان‌آدمی به اشیاءانتقال می‌یابد: دل سنگ خون می‌شود ، ابرسخن می گوید ، ستاره آدمیان را می‌نگرد ، به سوگ سیاوش همی جوشدآب ، کند چرخ نفرین به افراسیاب . این‌کار شاعرانه پیش از هر چیز کار بشر نخستین است‌که برداشت خودرا اززندگی به‌صورت اسطوره‌بیان می کند: درموقع خسوف اژدهائی ماه رادردهان می گیرد. برای وزیدن باد فرشته‌ای گماردەشده . ازنظر بشر نخستین این فرشته واقعاًوجود دارد، چنانکه اهریمن خدای بدیها . و سهم اساطیردر تکوین ادیان‌کم نیست .

اما برای ما اهریمن تمثیل‌بدیهاست . بدینگونه‌تمثیل اسطوره‌ای‌است که‌ازمرحلهٔ ناخودآگاهی به‌جهان خودآگاهی آمده است . برعکس، درمورد اسطوره‌آگاهی درکارنیست . اگرما اساطیرآدمیان نخستین را بصورت‌تمثیل می‌بینیم بدان سبب است که‌آنها را به مرحلهٔ آگاهی آورده‌ایم .

اما اسطوره سازی ، همه ،کار بشرنخستین نیست . در روزگارما نیزشاعرزیروبم های روان رابه اشیاء بیروح‌انتقال می‌دهد وبا این‌کار بطورناخودآگاه اسطوره می‌سازد .

باید دانست‌که اسطوره درتمام یاتاریخ مدام ازحالت اسطوره در می‌آید و به مرتبهٔ تمثیل می‌رسد و این یکی از خصوصیات تفکرآدمی درعصرجدید است .

التزام رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۲۲ ، شمارهٔ ۲ .

انتزاعی (abstrait که گاهی آنرا **اعتباری** و حتی به اشتباه **مجرد** هم می گویند) ــ برای فهم این اصطلاح نخست «انتزاع» را معنی می‌کنیم : انتزاع (= abstraction) عبارت‌است ازعمل ذهن‌که چیزی را جدا از چیز دیگری در نظرمی گیرد حال آنکه درعالم واقع‌این دو از هم جدا نیست وحتی‌جدائی‌پذیر نیست . فی‌المثل‌طبیعت یك فردیاذات وماهیت اویا انسانیت و حیوانیت اومنفك ازخصوصیات فردی‌او ، نیز «صورت» شیئی

PersianPDF.com

جدا ازماده و رنگ و ابعادآن همه از امور انتزاعی است . انتزاع با شعور به مشابهت و اختلاف آغاز می‌شود . انتزاع کردن یعنی خصوصیت مشترك چند شیئی یاخصوصیت ممیزیك شیئی راتشخیص دادن. انتزاعی هم به «مفهومی» که ازطریق انتزاع (تفکیك) درذهن حاصل شده باشد (ونه به تصورذهنی آن) وهم به «کلمه»ای که بیان‌کنندهٔآن باشد اطلاق می‌شود. پس صفات وکیفیات یك شیئی ، مثلا شکل و رنگ و مزه و بوی آن ، همه انتزاعی است هر چندکه محسوس به حواس ما باشد .

در مقابل انتزاعی لفظ « انضمامی » (= Concret که آنرا «متحقق» و نیز «عینی» هم می‌گویند و ما آنرا اغلب به «غیرانتزاعی» ترجمه‌کرده‌ایم) قراردارد . یك‌شیئی وقتی انضمامی است‌که همان‌گونه‌که هست وبه تجربه دریافته شده است درنظر گرفته شود ، خواه درعالم خارج وخواه در تصور ذهن . هر «امر واقع» (= fait) ، چه فیزیکی باشد چه روانی چه اجتماعی، انضمامی است ، لیکن نسبت ورابطهٔ آن با امری دیگر انتزاعی است . انضمامی جزئی و متفرد است و حال‌آنکه انتزاعی‌همیشه‌کلی است . این درخت ، آن اسب ، فلان انسان انضمامی است ولی «شیئیت» و «حیوانیت» و «انسانیت» انتزاعی است . تصورذهنی (به صورت احساس یا ادراك یاتصویر) ممکن‌است هم‌انضمامی‌باشد وهم انتزاعی: وقتی انضمامی است‌که شیئی را به همانگونه‌که درعالم خارج و به تجربه دریافته می‌شود در نظر بگیرند و وقتی انتزاعی است (و دراین صورت آنرا «مفهوم» می‌گویند)که یکی از عناصرآن شیئی جدا از دیگرعناصر یا مفهوم کلی‌آن جدا از مصادیق متفردش درنظر گرفته شود .

سارتردرکتاب « هستی و نیستی» می‌گوید : «انضمامی یعنی انسان درجهان » .

انضمامی ← انتزاعی

انعکاسی یا بازتافته (réfléchi یا réflexif) صفت برای عمل ذهن که

به خود بازمی‌گردد و دربارهٔ حالات وافعال خود می‌اندیشد تا برآنها آگاهی یابد. این عمل اگر به صورت اندیشه باشد «تفکرانعکاسی» یا «رویت» (réflexion) و اگر به‌صورت آگاهی باشد «شعور انعکاسی» یا «استشعار انعکاسی» (conscience réfléchie) و نحوهٔ عمل آن «تحلیل انعکاسی» (analyse réflexive) نامیده می‌شود . باید دانست که شعور ازآنرو که همواره شعوربه خویش‌هم هست پس همیشه شعور انعکاسی‌است،لیکن مرحلهٔ دیگری هم‌دارد، که‌آنرا می‌توان «انعکاس مجدد» نامید، وآن علم به شعور انعکاسی است . مرحلهٔ‌اول به‌تعبیرسارتر conscience réfléchie ومرحلهٔ‌دوم conscience réflexive نامیده می‌شودکه شاید بتوان اولی را به‌«شعورانعکاسی» و دومی را به‌«استشعار انعکاسی»ترجمه کرد . (نیز رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۱۵).

انی ← ما قبل تجربی

ایدئالیسم (idéalisme) ـ در فلسفه ، آئینی که به موجب آن دنیای خارج واقعیتی ندارد مگر در اندیشه یا تصوری‌که ما از آن داریم . ایدئالیسم محض وجود دنیای خارج را بکلی منکر است، امابرطبق ایدئالیسم‌کانت ، دنیای خارج واشیاءفی‌نفسه وجود دارند منتهی چون درك ذات وماهیت اصلی‌آنها ازحد تجربهٔ مابیرون‌است ناچارما فقط «پدیدار»آنها را می‌شناسیم و بر اساس‌آن تصورات خود را نسبت به دنیای خارج بنا می‌کنیم . (دراین معنی‌آنرا به «مذهب‌اصالت تصوریا معنی» ترجمه‌کرده‌اند .)

دراخلاق ، شیوهٔ زندگی و جهان بینی‌کسی‌که برای آرمان (ایدئال)هایش می‌زید و از منافع مادی‌که محرك اعمال عامهٔ مردم است اعراض دارد . (دراین معنی می‌توان آنرا به «آرمان پرستی» ترجمه‌کرد .)

در هنر و ادبیات ، آئینی‌که به موجب‌آن وظیفهٔ هنر و ادبیات بازگوئی یاتقلید واقعیت نیست ، بلکه خلق‌دنیائی آرمانی است .

پیرو این مسلك را ، در هرسه معنی ، « ایدئالیست » می‌گویند .

« ایدئالیسم » در مقابل « رئالیسم » است .

(رجوع شود به کلمهٔ اخیر) .

ایدئولوژی (idéologie) ـ در ماتریالیسم تاریخی : مجموعهٔ آراء و عقاید وتصورات ومعتقدات (سیاسی، حقوقی ، نژادی، هنری، مذهبی، فلسفی) ویژهٔ یك دوره‌ازجامعه یا یك طبقه ازجامعه. بنابراین تعریف ، ایدئولوژی که امری است فرعی در مقابل « زیربنا » قراردارد که امری است اصلی .

در معنای وسیع ترکلمه که خاصه امروز درمارکسیسم رایج است : اندیشهٔ نظری (تئوریك) که می‌خواهد بطور انتزاعی برروی مصالح شخصی خود رشد و توسعه یابد ، اما درواقع، تعبیری‌است‌از اموراجتماعی ، خاصه امور اقتصادی جامعه، که صاحب ایدئولوژی ازآنهاغافل است یا لااقل‌هشیار نیست‌که اندیشه‌اش ساخته وپروردهٔ آنهاست .

انگلس در کتاب « لودویك فویرباخ » می‌گوید : « ایدئولوژی یعنی مجموعه‌ای از افکار و تصوراتی که بالاستقلال زیست کنند و منحصراً تابع قوانین خود باشند . این حقیقت‌که شرایط زندگی مادی آدمیان ، که جریان ایدئولوژی در دماغ‌آنان صورت می‌گیرد ، در تحلیل آخر سازنده و پرورندهٔ این جریان است ، بکلی ازنظرآنان دور می‌ماند ، والا فاتحهٔ ایدئولوژی خوانده می‌شد . »

بارعاطفی (résonance affective و affectivité) سارتر این‌کلمه را بجای connotation به‌کارمی‌برد، که ازقدیم درمنطق مصطلح بوده و امروز از مسائل مهم زبانشناسی است . برای توضیح مفصل باید به‌کتابهای زبانشناسی مراجعه کرد ، اما توضیح مجمل‌آنکه برای هرکلمه می‌توان سه‌گونه‌معنی‌شمرد : ۱ـ معنای لفظی (dénotation) ۲ـ معنای عاطفی (connotation) ۳ـ معنای شخصی (évocation) .

معنای لفظی کلمه ساده است ، همانست‌که بر مصداق

کلمه (شیئی خارجی) دلالت دارد وهمانست که ازطریق آن عمل زبان (ایجاد ارتباط) صورت می گیرد. مثلا کلمهٔ طلا برشیئی طلا اطلاق می‌شود که فلزی‌است ازعناصر بسیط، دارای رنگ زرد متمایل به‌سرخ و وزن مخصوص معینی و قابلیت ترکیب معینی که درساختن سکه و زینت آلات به کار می‌رود . باید دانست که معنای لفظی کلمه فقط در زبان علم کاملا مشخص ومصرّح است وحال آنکه در زبان رایج روزمره کم وبیش به ابهام آمیخته است ، اما نه چندان که مانع ارتباط گردد .

تعریف معنای عاطفی کلمه ساده نیست ، خاصه ازآنرو که هرمنطقی وهرزبان شناس آنرا بدگونه‌ای تعریف می کند. مثلا همان کلمهٔ طلا ،ازآنجاکه درساختن سکه به‌کارمی‌رود، علاوه برمعنای مذکور، معنی یامعانی دیگری را هم به‌همراه می‌آورد که درواقع درحکم «تعیین ارزش» آنست : پشتوانهٔ اسکناس ، اندوخته ، امکان قدرت ، امکان خودآرائی وجز اینها . مثال دیگری این معنی را روشن‌تر خواهد کرد : کلمهٔ «سیزده» یك معنای لفظی روشن دارد (سیزده ریال، سیزده تخم مرغ) و یك معنای عاطفی مبهم برای اشخاص خرافاتی (که آنرا نحس می‌دانند) . مثال دیگر: معنای لفظی سه کلمهٔ «ابوی» و «پدر» و «بابا» یکسان است (ازآنروکه مصداق آنها یکسان است) و حال آنکه معنای عاطفی آنها، لااقل در جوامع امروز ما ،کاملا متفاوت است .

و اما معنای شخصی کلمه عبارت‌است از تداعی‌هائی که در ذهن هرکس ، به نحو متفاوتی،ازشنیدن یا خواندن کلمه ایجاد می‌شود. این معنی ازدومعنای دیگرمبهم‌تراست وچون جنبهٔ فردی و شخصی دارد از مبحث علم بیرون است . برای مثال رجوع شود به‌آنچه سارتر دربارهٔ «تأثیرخفی ومکنون زندگی خصوصی شخص» می گوید (صفحهٔ ۲۲ ـ ۲۱ کتاب حاضر . دربحثی که‌نویسنده ازه‌فلوداس» می کند این هرسه معنی را به‌آسانی می‌توان یافت .)

بیگانگی یا **باخودبیگانگی** (aliénation) ← مقدمهٔ مترجمان، صفحهٔ سی و یك.

بیواسطه (immédiat) ـ در موردی گفته می‌شود که میان نفس مدرك (عالم) و شیئی مدرَك (معلوم) واسطه‌ای موجود نباشد، مثلا استمرار نفس به‌ذات خودکه همان خودآگاهی است (رجوع شود به مقدمهٔ مترجمان، ص بیست وچهار).

در پدیدارشناسی، این لفظ درموردی گفته می‌شود که میان عالم و معلوم هیچ علم قبلی موجود نباشدکه بتوان‌آنرا درحکم دریافت واقعی تجربه دانست.

دریافت بیواسطه (← donné la) عبارت از دریافت یا معلومی است که خود به خود درذهن موجود باشد (در مقابل معلومی که بامداخلهٔ ذهن یا به مدد معلوم دیگری «پرورده» شود).

پرولتاریا (prolétariat) ـ طبقه‌ای اجتماعی که درآمدش منحصراً از طریق‌کاربدی تأمین می‌شود، مالك هیچ وسیلهٔ تولیدی‌نیست، ابزارکارش را ساخته وآماده تحویل می‌گیرد و حاصل‌کارش را، در ازای‌مزدی که‌کمتراز ارزش‌واقعی آنست،ساخته‌وآماده تحویل می‌دهد (در مقابل «بورژوازی» که صاحب ابزارکار است وازدارزش‌اضافی «کار پرولتاریابهره می‌برد). بالاخص در مورد کارگران‌کارخانه های صنعتی گفته می‌شود.

پیش داوری (préjugé) ـ عقیده ونظری که‌بدون قضاوت‌آگاهانه وتوجیه عقلانی‌پذیرفته شده‌باشد. پیش‌داوری معمولامغلوط وسقیم‌است.

تاریخیت ← کون تاریخی

تحصلی (positif که آنرا متحصّل و محصّل هم گفته‌اند) درموردی که دارای قطعیت علمی‌وما بازای خارجی باشد(درمقابل«خیالی» و «موهوم» و «فرضی») گفته می‌شود.

فلسفهٔ تحصلی (positivisme) آئین فلسفی **اوگوست‌کنت** و **هیپولیت تن** و **استوارت میل** و **هربرت اسپنسر** است که مابعدالطبیعه را نفی‌می‌کند واساس شناسائی را بر امور واقع می‌نهد. به موجب این آئین، ساختمان ذهن و عقل انسان

چنان است که نمی‌تواند از حد تجربهٔ حسی فراتر رود و شناسائی او، اگر بخواهد قطعی ومتیقّن باشد، فقط به‌اموری 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 ادراك عقلانی وماتقدم.

تعالی ← حالیت.

تمثیل ← اسطوره.

جبر زندگی یا **محکومیت بشری** یا **وضع بشری** (condition humaine)
← مقدمهٔ مترجمان، ص پانزده.

چهره ← اسطوره.

حالیّت 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 به‌کار می‌رود که در این مختصر جای بحث آنها نیست. بطور خلاصه می‌گوئیم که در لفظ حالیت مفهوم «سکون» و «ثبوت» و «استقرار» مستتر است. حالیت در اصل مصدری کلمه (im - manere در زبان لاتین) یعنی ماندن در درون محدوده‌ای یا حصاری 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 ازمحدوده یاحصار یادایره و تجاوز کردن ازمرز آن. پس حالیت به‌عبارت ساده‌تر یعنی «حضورشیئی در خود» وعروج یعنی «استعلای شیئی ازخود» (برای اطلاع بیشتر رجوع شود به‌بحث «حیث التفاتی» در مقدمهٔ کتاب و نیز به توضیحی که دربارهٔ «وجود حضوری» و«وجودحصولی» درذیل صفحهٔ ۲۱ داده شده است).

مسلك «وحدت وجود» (یاهمه خدائی) خدا را «حال» درجهان می‌داند واین چنان نظر **اسپینوزا** است که می‌گوید خدا «علت‌حلولی» همهٔ اشیاء است ونه علت بیرونی. به نظر

« فلاسفهٔ تحصلی » ، عروج عبارت از فلسفه‌ای مابعد طبیعی است که می‌خواهد جهان را ازطریق عللی که خارج ازآنست 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 خودرا من حیث هو بشناسد مگردربطن‌چیزی که از حد اوفراتراست ومی‌توان‌آنرا جهان نامید، پس جهان‌امری «متعالی»است که وجود ما به‌آن وابسته است و زمان که‌ملازم هستی ماست تعالی دیگری است ، تعالی گذشته و آینده .

به موجب **اصل‌حالیت** (principe d'immanence) ، که بعضی از متفکران معاصر به آن قائلند ، اندیشهٔ آدمی نمی‌تواند ازخود فرا رودو به‌حقیقتی بیرون‌ازخودیا به‌حقیقتی جزخود دست یابد .

توهم حالیت (illusion d'immanence)درفلسفهٔ سارتر عبارت است ازاعتقاد به‌اینکه شعورآدمی‌مکانی مملو ازتصاویر است وخود این تصاویر ، نمودهای اشیاء خارج .

حساسیت (sensibilité) ـ قوهٔ حس کردن یا خصوصیت کسی که این قوه در او بسیار بسط یافته است . بدینگونه ، این کلمه گاهی بر حساسیت عضوی (که «احساس»را فراهم می‌آورد) وگاهی بر حساسیت روانی یاخلقی(که منشاء «احساسات»است) وگاهی برهردو اطلاق می‌شود .

در معنای قدیم کلمه:قوهٔ احساس‌لذت و الم (چه‌جسمی وچه روحی) و قوهٔ احساس انس ومحبت. بدینگونه حساسیت با «انفعال حسی» و «عاطفه» مترادف است و درمقابل«هوش» و «اراده» قرار دارد .

حلول ← حالیت

حیث‌التفاتی ← مقدمهٔ مترجمان،صفحهٔ بیست وشش.

دال (signifiant) ← مقدمهٔ مترجمان ،صفحهٔ سی ویك .

درون بودی ← حالیت .

دریافت‌بیواسطه ← بیواسطه .

دلالت (signification) ← مقدمهٔ مترجمان، صفحهٔ سی ویك .

دیالکتیك (dialectique)- هرفیلسوفی و هر نویسنده‌ای این کلمه را به مفهومی خاص خودبه‌کارمی‌برد. بحث دربارهٔ همهٔ این‌مفاهیم ازحد این مختصر بیرون است . ولی شاید اشاره‌ای مجمل به سیر تحول معنای آن مارا به مقصود نزدیك‌تر کند .

در نزد فلاسفهٔ یونان و حکمای قدیم ، دیالکتیك فن بحث وجدل ازطریق سؤال وجواب است ، که ازآن فن‌تنظیم و تنسیق مفاهیم حاصل می‌شود . در نظر **افلاطون** دیالکتیك فن عروج ازمرتبهٔ معلومات محسوس به‌مرتبهٔ معلومات‌معقول (مُثُل)است . درنظر **ارسطو** دیالکتیك فن‌استدلال قیاسی‌است بر اساس مقدماتی که فقط محتمل باشد (استدلال بر اساس مقدمات ضروری نام دیگری دارد). درنظر **کانت** ، دیالکتیك منطق «نمود» است ، چنانکه خود می گوید : «دیالکتیك در نزد قدما جز منطق نمود نبود ، یعنی فن سفسطه برای‌اینکه به‌نادانی خود وحتی به‌پیشداوری های خود نمودی ازحقیقت بدهند . وما هم دیالکتیك رابه همین معنی منظور می کنیم» .

تا اینجا دیالکتیك با منطق تقریباً مترادف است یا به‌هرحال قسمتی است‌ازعلم منطق. امادرقرون اخیر، به‌دنبال تعریفی که **هگل** از آن کرده است ، معنای آن تدریجاً تغییر می‌یابد . درنظرهگل ، دیالکتیك سیر اندیشه است از طریق «تز» (وضع) و «آنتی‌تز» (وضع مقابل) و «سن تز» (وضع مجامع) (تز ایجاب است وآنتی‌تز سلب یا نفی‌آن و سن‌تز نفی نفی که عبارت است ازحفظ نتایج صحیحی که ازتقابل دو مقدمهٔ پیشین ناشی می‌شود) . درحالیکه منطق قدیم براساس عدم اجتماع ضدین‌بود، دیالکتیك هگل براساس تقابل‌ضدین (که ضدیت‌آنها تدریجاً روبه‌کاهش می‌رود) قراردارد .

می‌بینیم که این معنای اخیر ، برخلاف ظاهر امر ، چندان ازمعنای قدیم کلمه دور نیست : دیالکتیك درقدیم‌بروز حقیقت ازطریق تقابل‌آراء متضاد بود ودرنزد هگل وپیروان او بروزحقیقت ازطریق تقابل امورمتضاد (در اندیشه)است .

وهمین مفهوم اخیر، باوجودیکه خود مارکس کلمهٔ دیالکتیك را به‌کار نبرده‌است، در نزد مارکسیست‌ها نفوذ وشیوع می‌یابد. هگل که ایدئالیست بود جریان دیالکتیك را قانون تحرك اندیشهٔ آدمی وعین جنبش «وجود» می‌دانست. اما مارکسیست‌ها که ماتریالیست‌اند جریان دیالکتیك را در مادّه می‌بینند واندیشه را هم انعکاسی ازماده می‌دانند. به موجب ماتریالیسم دیالکتیکی اشیاء و امور مادی به صورتی دیالکتیکی ، یعنی برحسب فعل وانفعالی که هگل آنرا قانون اندیشه می‌دانست، گسترش می‌یابند و جنبش دیالکتیکی اندیشه هم بازتابی از دنیای واقع است . درنظر انگلس ، همان قوانین دیالکتیکی حاکم برتاریخ و برتحول اندیشه ، در مورد تغییرات اشیاء طبیعی نیز صدق می‌کند .

قوانین ماتریالیسم دیالکتیکی اینهاست : ۱ ـ جهان درحرکت وتغییردائم است . ۲ ـ امور وپدیده های جهان بر یکدیگر تأثیر متقابل دارند. ۳ـ درهمهٔ امور وپدیده‌ها تضاد وجود دارد ، و مبارزهٔ اضداد محتوی ذاتی تکامل است . ۴ـ تغییر، دگرگونی ساده نیست : تغییرات کمّی به‌تغییرات کیفی می‌رسد که جهشی ازمرحله‌ای بمرحلهٔ دیگراست .

اما سارتر که باماتریالیسم ازین مخالف است، قوانین دیالکتیك را محدود نمی‌داند. دیالکتیك تاریخ را می‌پذیرد، ولی به ماتریالیسم دیالکتیکی (= دیالکتیك طبیعت) معتقد نیست و وجود هرنوع دیالکتیك را درطبیعت ، جدا ازانسان یا تاریخ انسان، محال می‌داند . به عقیدهٔ سارتر، دیالکتیك فقط وابسته به انسان است واگرهم درطبیعت مشاهده شود در جائی است که انسان درآن دخل وتصرف کرده ، یابه عبارت دیگرآنرا «نفی» کرده باشد . درنظراو، طبیعت بدون انسان گنگ و نامفهوم است .

رئالیسم (réalisme که آنرا به « واقع بینی » ترجمه کرده‌اند) در معنای عادی کلمه ، خصوصیت کسی که واقعیت را به همانگونه که هست می‌بیند یا باز گومی کند ورفتارخود را براین‌واقعیت منطبق می‌سازد .

دراخلاق ، هرآئینی که واقعیت را برآرمان (ایدئال) ترجیح دهد . درفلسفه، به‌معنای‌اعم ،آئینی که به موجب‌آن واقعیتی مستقل از تصور ذهن‌آدمی وجود دارد و ، به معنای اخص ، هرآئینی که علم‌آدمی را قادر به درك واقعیت حقیقی اشیاء بداند .

در هنر وادبیات ، آئینی که به موجب‌آن هنرمندباید واقعیت را به همانگونه که هست ، بدون آرمانی کردن‌آن ، نقش یا وصف کند .

« رئالیسم » در مقابل « ایدئالیسم» قرار دارد (به‌این کلمه مراجعه شود) .

رئالیسم [سوسیالیستی] (réalisme socialiste) ـ روشی‌هنری وادبی‌است که بدپیروی از سنت رئالیسم بالزاك و تالستوی از آغاز قرن بیستم ، خاصه درشوروی ، رواج یافت وهدف‌آن بیان حقیقی وعینی واقعیت درجریان تاریخ باتوجه به عوامل انقلابی‌آن بود(رمان «مادر» اثر ماکسیم‌گورکی رانمونهٔ کاملی‌ازآن می‌شمارند) این روش از سال ۱۹۲۴ به بعد باتجلیل بی‌اندازه از «کار» جلوهٔ تازه‌ای یافته وتمام ادبیات و هنرشوروی را تا امروز زیرسیطرهٔ خودگرفته است . بنابرتعریفی که یکی ازپیروان این شیوه کرده است : « رئالیسم سوسیالیستی بر این اصل مبتنی‌است که‌کار قدرتی‌خلاق دارد وهنر به‌منزلهٔ بسط وانعکاس خلاقیت‌کاراست . این هردوبطورمستقیم یاغیرمستقیم مناسبات معتبر اجتماعی را منعکس می‌کند و درآن مؤثرمی‌افتد .»

یکی دیگراز صاحبنظران شوروی می‌گوید : «ازنظر رئالیسم سوسیالیستی سخن برسر تفسیر حال براساس آینده است . »

این مکتب دراسپانیا و پرتقال نیزطرفدارانی دارد .

رجعت ابدی (retour éternel) ← ذیل صفحهٔ ۲۲۶ .

زمینهٔ اجتماعی یا **متن اجتماعی** یا **محیط‌اجتماعی** (contexte social) ← ذیل صفحهٔ ۱۰۳ .

سوء نیت (mauvaise foi) ← ذیل صفحهٔ ۱۲۲ ، شمارهٔ ۱ .

سود پرستی (utilitarisme) ← ذیل صفحهٔ ۱۶۲ .

شخص منتشر (به فرانسه on ، به آلمانی man ، به انگلیسی They) ـ اصطلاح هایدگر . برای درك معنای آن نخست باید «وجود حاضر» را تعریف کرد .

وجود حاضر (به آلمانی Dasein و به فرانسه être-là) به تعبیر هایدگر ، هستی موجود بشری از حیث آنکه وجود منفرد انضمامی است . خصوصیت «وجود حاضر» در اینست که هرگز تشکیل «کل کامل» نمی‌دهد .

شخص منتشر همان وجود حاضر است از حیث آنکه با « وجود جمعی » خود در مجموعهٔ اوضاع و احوال دنیای خارج درگیر می‌شود. بمعنای واضح‌تر ، شخص منتشر نیروئی است که ما را به کاری وا می‌دارد که دیگران آن کار را می‌کنند ، ما را به اندیشه‌ای وا می‌دارد که دیگران آنگونه می‌اندیشند و جزاینها و در آخر به ما یك « من » غیر اصیل و غیرشخصی می‌دهد .

این شخص منتشر ، که درحقیقت هیچکس نیست، شکل «وجود جمعی» ما را تعریف می‌کند. اگر «من» حقیقی ما فقط به این نوع وجود مشغول باشد هرگز خود را نمی‌یابد یا بکلی خود را از دست می‌دهد. پس شخص منتشر همان « وجود حاضر» است در هستی غیر اصیلش .

شکست (échec) ← مقدمهٔ مترجمان ، صفحهٔ سی و یك .

طرح (projet) ـ « بشر نه فقط آن مفهومی است که از خود در ذهن دارد ، بلکه همان است که از خود می‌خواهد . آن مفهومی است که پس از ظهور در عالم وجود از خویشتن عرضه می‌دارد. همان است که پس از جهش به سوی وجود از خود می‌طلبد . بشر هیچ نیست مگر آنچه از خود می‌سازد ... بشر موجودی است که پیش از هر چیز به سوی آینده‌ای جهش می‌کند و موجودی است که به جهش به سوی آینده وقوف دارد . بشر پیش از هر چیز طرحی است که در درونگرائی خود می‌زید و بدینگونه وجود

او ازخنده وتقاله وکلم متمایزمی‌شود ... بشرپیش ازهرچیز همان است که طرح تحقق وشدنش را افکنده است .» (نیز رجوع شود به صفحهٔ سی وچهار مقدمهٔ مترجمان)

عدم موجبیت ← اباحه

عروج ← حالیت

علیت (causalité)وغائیت(finalité)ـرابطهٔ میان علت ومعلول راه«علیت» می‌نامند وخصوصیت هرچیزی راکه آگاهانه بسوی هدفی وغایتی بگراید «غائیت» می گویند(مثلا اراده به سبب مقصد وهدفی که درنظرمی گیرد همیشه دارای غائیت است) .

درتبیین وفهم امور، معمولا به دواصل متوسل‌می‌شوند: اصل علیت واصل غائیت . اصل علیت اینست که هرتغییر و تحولی یا هرامر حادثی الزاماً علتی دارد و یا ازعلل واحد در اوضاع و احوال واحد معلولات واحد حاصل می‌شود.اما اصل غائیت را به سادگی نمی‌توان تعریف کرد ، ازآنروکه هرفیلسوفی استنباطی خاص ازآن دارد . بعضی آنرا به نحو مطلق بدینگونه بیان می کنندکه هر چیزی غایتی دارد (از اینروست که برخی از حکما گفته‌اندکه هرچیزکه در طبیعت هست دارای فایده‌ای است) وحتی‌بعضی ازاینان درتبیین امور آنرا مهم‌تر از اصل علیت می‌دانند . اما این محل بحث و تردید است . همینقدر می‌توان مسلم دانست که هرفعالیتی که ناشی‌ازفکروشعورباشدناظربه غایتی‌است وبالعکس هرفعالیتی که ناظربه غایتی باشد ناشی از فکروشعور است .

فعل‌عبث ← اباحه .

کاری یا مجرب (efficace) ← ذیل صفحهٔ ۱۰۹ .

کون تاریخی یا تاریخیت یا درتاریخ بودن(historicité) ← ذیل صفحهٔ ۱۰۴ ، شمارهٔ ۲ .

کون زمانی یا زمانیت‌یا درزمان بودن(temporalité)←ذیل‌صفحهٔ۱۳۲، شمارهٔ ۱ .

لمی ← ما قبل تجربی .

گفتار درونی یاسیلان ذهن (monologue intérieur)←ذیل صفحهٔ ۲۱۳،

شمارهٔ ۱ .

ما بعدتجربی یاماتأخر یا انی (a posteriori)ـصفت برای‌هرچیز که‌مؤخر بر تجربه باشد یا (در مورد مفاهیم) از طریق تجربه حاصل شده‌باشد یا مبتنی بر تجربه و (درمورداستدلال یاروش) مبتنی برامور دنیای واقع باشد .
این‌کلمه در مقابل ماقبل تجربی قرار دارد (به‌آن مراجعه شود) .

ما قبل‌تجربی یا ماتقدم یا لمی (a priori) ـ صفت برای هرچیز که منطقاً مقدم برهرگونه تجربه باشد و نتوان آنرا از طریق تجربه تبیین کرد .
به عقیدهٔ کانت علمی که از طریق ادراك حسی حاصل شود حقیقی نیست و علم «اصیل» عبارت است ازاشکال ماتقدم احساس (زمان ومکان) و اشکالماتقدم عقل (علت ، ضرورت، و غیره) .
«استدلال ماتقدم»استدلالی‌است که به‌جای تکیه برامور واقع منحصراً برقوانین منطقی عقل مبتنی باشد .
بایددانست که ماتریالیسم دیالکتیکی به‌هیچ‌نوع‌شناسائی ماتقدم قائل نیست .

متعالی ← عروج .

محکومیت بشری یا جبرزندگی ← (مقدمه ، صفحهٔ‌پانزده)

مدلول (signifié) ← مقدمه ، صفحهٔ سی‌ویك .

مردم شناسی (anthropologie)مجموع‌علومی که‌متعلق‌بحث‌آنها انسان‌است، به عنوان موجودی حیوانی (اعم از جنبهٔ تنی یاروانی) یا موجودی اجتماعی .
درقدیم این‌علم درمقابل «جهان‌شناسی» و«خداشناسی» قرارداشته است .

موقعیت (situation) ←مقدمه صفحهٔ‌شانزده‌وذیل‌صفحهٔ۱۹متن کتاب.

نشانه (signe) ← مقدمه ، صفحهٔ سی‌ویك .

نیهیلیسم (nihilisme)ـ ازنظرفلسفی ، مکتبی‌است که بموجب‌آن بشر بهیچوجه نمی‌تواند واقعیت را بشناسد . نیچه می گوید :

« نیهیلیسم فقدان هدف است وفقدان پاسخ به‌چرا . نیهیلیسم فعال حد اعلای قدرت خودرا درنیروی خشونت‌آمیز تخریب می‌داند. درمقابل، نیهیلیسم خسته‌به هیچ چیزحمله نمی . » این‌نظریه دربحث معرفت «هر گونه‌امکان‌شناسائی حقیقت کلی یقینی» را نفی می‌کند .

ازنظر اخلاقی ، آئینی یا خائنی روانی است که هیچ ارزشی، هیچ قاعدهٔ‌اخلاقی، هیچ اجباراجتماعی را نمی‌پذیرد و هر گونه اعتقادی را نفی می‌کند .

از نظرسیاسی ، انتقاد بدبینانه از تشکیلات اجتماعی است بر اساس مکتب اصالت فرد و ناتورالیسم ، و ناشی از نومیدی که تخریب کلی نهادهای اجتماعی را بدون قصدمثبت تجدیدآن توصیه می‌کند . و از این نظریه آنارشیسم نزدیك می‌شود. نیهیلیسم سیاسی درجامعهٔ روسیهٔ قرن نوزدهم نضجی یافت وعده‌ای ازطرفدارانش تروریست شدند .

وجود حاضر ← شخص منتشر .

وجودحضوری (être) و **وجود حصولی** (existence) ←ذیل صفحهٔ ۱۲.

«از مجموعهٔ شناخت ادبیات»

منتشر شده است :

عنوان کتاب	نام نویسنده	نام مترجم
۱ـ ادبیات چیست ؟	ژان پل سارتر	ابوالحسن نجفی دکترمصطفی رحیمی
۲ـ وظیفهٔ ادبیات	مجموعهٔ مقالات از ۲۲ نویسنده	ابوالحسن نجفی
۳ـ ژان پل سارتر	هنری پیر	ابوالحسن نجفی ـ احمد میرعلائی
۴ـ دربارهٔ ادبیات	مجموعهٔ مقالات از ۹ نویسنده	احمد میرعلائی
۵ـ در بارهٔ نمایش	ژان پل سارتر	ابوالحسن نجفی
۶ـ مکتبهای ادبی	تألیف و ترجمه و انتخاب از میان ترجمه‌ها	رضا سید حسینی
۷ـ تورگنیف	آندره موروا	دکترمنوچهر عدنانی

مجموعهٔ شناخت ادبیات ـ ۱

در نیمهٔ دوم این قرن، برای رشته علومی که به «علوم انسانی» موسوم‌اند (فلسفه، روانشناسی، زبانشناسی، تاریخ وغیره) مهم‌ترین و اصلی‌ترین مسئله‌ای که مطرح است دست یابی به ماهیت و ذات موضوعی است که مورد بررسی آنهاست: فلسفه چیست؟ روان چیست؟ زبان چیست؟ تاریخ چیست؟ هنر چیست؟ که همه در حول یك محور اصلی می‌چرخند: انسان چیست؟ و درنتیجه نه تنها بنیاد این علوم که حتی حقیقت آدمی نیز مورد سؤال و شك قرار می گیرد. شکی منطقی که درجستجوی مبنای متقنی است برای ساختن بنائی مستحکم برروی آن. بدینگونه است که اصول وروش‌ها و کاربرد-های این علوم در معرض تغییروتحول عمقی قرار گرفته و کاملا از وضع گذشته متمایز گشته است.

هدف این مجموعه، که با کتاب «ادبیات چیست؟» اثرمعروف ژان پل‌سارتر آغاز می‌شود، کوششی است برای ترجمه و تألیف آثاری که با برخورداری از آخرین دست آوردهای علوم انسانی مسائل ادبیات راچه ازنظر درونی (فلسفهٔ ادبیات) و چه ازنظر بیرونی (جامعه شناسی ادبیات) مطرح می کند و می‌خواهد، با اتقان و قطعیتی همانند علوم دقیقه، دانش نوی را پی افکند که می‌توان آنرا «علم ادبیات» نامید. در این علم نه تنها مسئلهٔ ذات و ماهیت و چگونگی ادبیات بلکه مسئلهٔ شیوه‌ها و راهها و وظایف و صور گوناگون آن نیز طرح و بررسی می‌شود. نه براساس نفی اصول وموازین گذشتگان که به منظور جرح و تعدیل و تکمیل نظریات آنان.

کتاب زمان