جامعه شناسی ادبیات

روبر اسکارپیت

ترجمهٔ
دکتر مرتضی کُتُبی

سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها

Sociologie
de la littérature

Robert ESCARPIT

Traduit par

Mortéza KOTOBI

۱۷۰۰ ریال

مراکز پخش:
تهران: خیابان کارگرشمالی - بالاتر از پمپ بنزین - کوچهٔ شهید ابوالفضل خسروی شمارهٔ ۸۴ - تلفن ۸۰۰۶۲۸۳
تهران: میدان انقلاب اسلامی - نبش خیابان ۱۶ آذر - فروشگاه سمت - تلفن: ۶۴۱۸۰۶۹

جامعه شناسی ادبیات

روبر اسکارپیت

ترجمهٔ دکتر مرتضی کُتبی

۱۳۹
۱/۰ ف
۱۰/۱

جامعه شناسی ادبیات

روبر اسکارپیت

ترجمهٔ

دکتر مرتضی کتبی

تهران

۱۳۷۴

سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)

جامعه‌شناسی ۱۳

Sociologie de la littérature, Robert Escarpit,

8ᵉ éd., Paris, P.U.F., Coll."Que sais - je?", 1992.

ترجمهٔ دکتر مرتضی کُتبی

سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)

چاپ اول: تابستان ۱۳۷۴

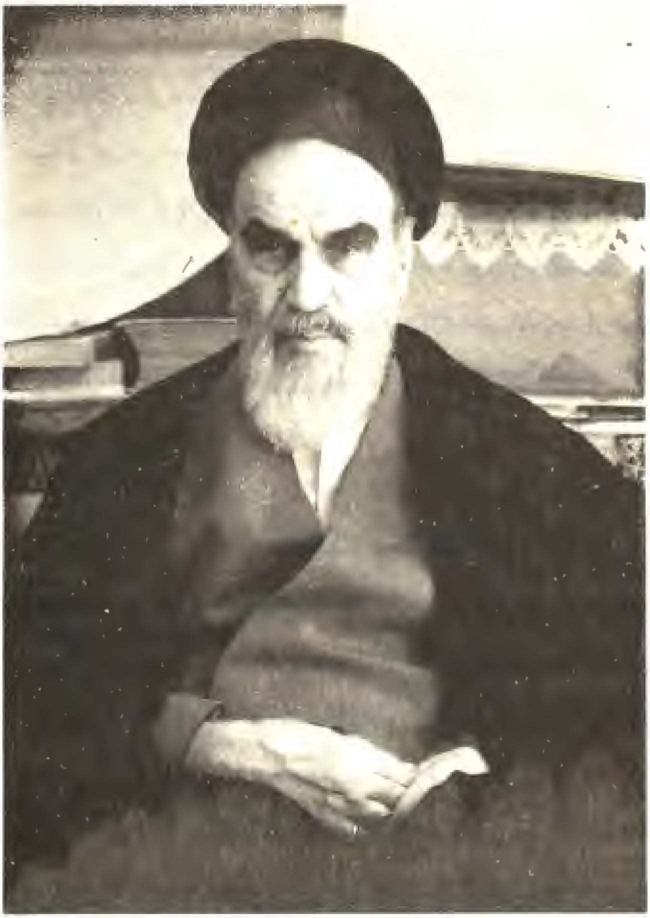
تعداد: ۵۰۰۰

حروفچینی، صفحه‌آرایی و لیتوگرافی: سمت

چاپ: شرکت چاپ و نشر لیلی

کلیه حقوق اعم از چاپ و تکثیر، نسخه‌برداری، ترجمه، و جز اینها برای «سمت» محفوظ است (نقل مطالب با ذکر مأخذ بلامانع است).

بسم الله الرحمن الرحیم



ما امیدواریم که بشر به رشدی برسد که مسلسلها را به قلم تبدیل کند. آنقدری که قلم و بیان به خدمت بشر بوده‌است، مسلسلهانبوده‌اند.

صحیفهٔ نور؛ ج ۱۳، ص ۲۲۸

سخن «سمت»

یکی از اهداف مهم انقلاب فرهنگی، ایجاد دگرگونی اساسی در دروس علوم انسانی دانشگاهها بوده است و این امر، مستلزم بازنگری منابع درسی موجود و تدوین منابع مبنایی و علمی معتبر و مستند با درنظر گرفتن دیدگاه اسلامی در مبانی و مسائل این علوم است.

ستاد انقلاب فرهنگی در این زمینه گامهایی برداشته بود، اما اهمیّت موضوع اقتضا می‌کرد که سازمانی مخصوص این کار تأسیس شود و شورای عالی انقلاب فرهنگی در تاریخ ۶۳/۱۲/۷ تأسیس «سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها» را که به اختصار «سمت» نامیده می‌شود، تصویب کرد.

بنابراین، هدف سازمان این است که با استمداد از عنایت خداوند و همّت و همکاری دانشمندان و استادان متعهد و دلسوز، به مطالعات و تحقیقات لازم بپردازد و در هر کدام از رشته‌های علوم انسانی به تألیف و ترجمه منابع درسی اصلی، فرعی و جنبی اقدام کند.

دشواری چنین کاری بر دانشمندان و صاحبنظران پوشیده نیست و به‌همین جهت مرحلهٔ کمال مطلوب آن، باید بتدریج و پس از انتقادها و یادآوریهای پیاپی ارباب‌نظر به‌دست آید و انتظار دارد که این بزرگواران از این همکاری دریغ نورزند.

کتاب حاضر که در بر گیرندهٔ مفاهیم جامعه شناسی ادبیات است برای دانشجویان رشته‌های علوم اجتماعی، ادبیات فارسی و علوم ارتباطات در مقطع کارشناسی و کارشناسی ارشد به عنوان منبع اصلی درس «جامعه شناسی ادبیات» به ارزش ۲ واحد ترجمه شده است. امید است علاوه بر جامعهٔ دانشگاهی، سایر محققان و کسانی که به نحوی با ادبیات سروکار دارند از آن بهره‌مندشوند.

از استادان و صاحبنظران ارجمند تقاضا می‌شود با همکاری، راهنمایی و پیشنهادهای خود، این سازمان را در جهت تدوین آثار مورد نیاز جامعهٔ دانشگاهی جمهوری اسلامی ایران یاری دهند.

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
سخن نخست	۱
حرف مترجم	۲

بخش اول: اصول و روش

فصل اول: جامعه شناسی ادبیات به چه کار می‌آید؟	۹
۱. ادبیات و جامعه	۹
۲. تاریخچه	۱۰
۳. در راه یک سیاست کتاب	۱۷
فصل دوم: روش بررسی پدیدهٔ ادبی	۲۰
۱. کتاب، مطالعه، ادبیات	۲۰
۲. راههای دستیابی به پدیدهٔ ادبی	۲٦

بخش دوم: تولید

فصل سوم: نویسنده در بستر زمان	۳۱
۱. سیمایی از آنانکه جاودانه می‌شوند...	۳۱
۲. نسلها و گروهها	۳۵
فصل چهارم: نویسنده در جامعه	٤۲
۱. اصل و منشأ	٤۲
۲. مسألهٔ تأمین هزینهٔ زندگی	٤۷
۳. حرفهٔ ادبی	۵۱

عنوان | صفحه

بخش سوم: توزیع

فصل پنجم: عمل انتشار ۵۷
۱. انتشار و آفرینش ۵۷
۲. تاریخچهٔ نشر ۵۸
۳.کار انتشارات ٦۲
فصل ششم: شبکه‌های توزیع ۷۱
۱. محدوده‌های شبکه ۷۱
۲. شبکهٔ فرهیختگان ۷٤
۳. شبکه‌های عام ۸۲
٤. سدّشکنان ۸۸

بخش چهارم: مصرف

فصل هفتم: اثر و خوانندگان ۹۵
۱. خوانندگان ۹۵
۲. موفقیت ۱۰٤
فصل هشتم: مطالعه و زندگی ۱۱۰
۱.کارشناسان و مصرف‌کنندگان ۱۱۰
۲. انگیزه ۱۱۳
۳. اوضاع و احوال مناسب برای مطالعه ۱۱۸
نتیجه ۱۲۲
کتابشناسی ۱۲٤
کتابشناسی فارسی ۱۲۷
فهرست نامها ۱۳۱

سخن نخست

وقتی این ترجمه را ـ که برای ویراستاری به مترجم پرمایه و دوست تازه‌یافته‌ام محمّد جعفر پوینده سپرده بودم ـ تحویل گرفتم، تازه فهمیدم چقدر بی‌گدار به آب زده‌ام. ترجمه‌ام سراسر اشکال داشت.

ترجمهٔ این کتاب را ـ که حاوی واژگان خاص رشتهٔ جامعه شناسی ادبیات است و این مترجم زبردست در ترجمه کتاب گرانبهای *جامعه شناسی ادبیات* اثر لوسین گلدمن و دهها مقاله در این زمینه، برای نخستین بار به دست داده ـ به او مدیونم و برای او، مال و منال که هیچ، شهرت هم که دارد دست کم جای در خوری در اذهان مردم و اندیشمندان جامعهٔ خودمان آرزو می‌کنم.

از خانم نگار زنگنه ناصری، دانشجوی برجستهٔ رشتهٔ مترجمی فرانسه خودمان هم که کار دقیق و پرزحمت بازخوانی و پاکنویسی و فهرست‌آرایی این کتاب را بی‌هیچ چشمداشتی به عهده گرفت، سپاسگزارم.

دوست جوان دیگرم حجّت‌الله قره‌داغی را نیز فراموش نمی‌کنم. این مترجم جوان، در ترجمهٔ این کتاب، پابه‌پای من پیش آمد و مرا در پیشبرد کار تشویق کرد؛ همچنان‌که من هم در انجام و انتشار ترجمه‌هایش به او یاری دادم.

می‌ماند شاگرد و دوست عزیزم محمود جوان که با چنان دقتی این کار را برای چاپ آماده کرد که موجب حیرتم شد.

مردمی که خوشبخت هستند، شاید تاریخ نداشته باشند، اما ادبیات قطعاً نخواهند داشت زیرا نیاز به مطالعه را احساس نخواهند کرد.

روبر اسکارپیت

حرف مترجم

جامعه شناسی ادبیات در خانوادهٔ بزرگ علوم اجتماعی، از جوانترینِ آنهاست. این شاخهٔ علمی نوپا که نطفهٔ آن در تاریخ فرهنگها بسته بود و قرنها در شکم جامعه‌ها به صورت جنین زندگی می‌کرد، بالاخره زاییده شد و با همان کندی‌ای که دوران جنینی خود را پشت سرگذاشت، بعداز تولّد به تندی رشد کرد و به جامعه‌شناسی به طور اعم و جامعه شناسی هنر به معنای اخص جان تازه بخشید.

زایمان این رشتهٔ علمی، با همهٔ مبارکی و میمونی، بی‌درد انجام نگرفت، زیرا جامعه‌شناسی این بار از عینیتها و مادیتها فاصله می‌گرفت و به دنیای ذهنیتها و آفرینشها وارد می‌شد؛ از بیرون به درون پا می‌گذاشت؛ از عقل به احساس می‌پرداخت و غرق در خشونت قواعد اجتماعی با لطافت عواطف انسانی آشنا می‌شد.

جامعه‌شناسی ادیان به آفرینش خدایان و جامعه‌شناسی ادبیات به آفرینش بندگان اختصاص می‌یافت. هر دو از کفر می‌گریختنَد، هر دو از کشف رازهای خلقت دوری می‌جستند، تا هردو جای خود را درمیان رشته‌های خویشاوند پیدا کردند و برمسند پرمایهٔ علمی تکیه زدند.

امروز جامعه‌شناسی ادبیات مانند هر رشته علمی دیگر ریشه دوانده، هویت پیدا کرده و با نام بزرگانی همچون گئورک لوکاچ، لوسین گلدمن، والتر بنیامین، تئودور آدورنو، اریش‌کوهلر و میخاییل باختین گره خورده و پیوندهای خود را با فلسفه و

فرهنگ و هنر و اقتصاد تحکیم بخشیده است و همان‌گونه که شفیعی کدکنی می‌گوید: «مسأله رابطهٔ متن با زندگینامه یا روان‌شناسی مؤلف و یا شرایط اقلیمی و طبقاتی و فرهنگی حاکم بر آفاق خلاقیت او، همچنان اعتبار و اهمیت خویش را داراست و امروز، نه‌آنها که جویای روابط پنهانی یک اثر با شرایط تاریخی و اقتصادیِ عصر مؤلفند دشمن این‌گونه مطالعاتند و نه آنها که به جستجو دربارهٔ ساخت و صورت و بافت می‌پردازند، منکر آن‌گونه مطالعات. هر دو سوی نیک دریافته‌اند که هرکدام از این روشها می‌تواند مصداق تحقیق درست در ادبیات باشد و به همین دلیل چند تنی که توانسته‌اند در مواردی «صورت»ها را با شرایط تاریخی و اقتصادی پیدایش آنها و در چشم‌اندازی گسترده‌تر در زندگی، مرتبط کنند مهمترین کارها را در حوزهٔ مطالعات اجتماعی آثار ادبی و در مواردی جامعه‌شناسی ادبیات عملاً انجام داده‌اند،...»[1].

اکنون دیگر زمینه‌های رشد مشخص شده، نظریه‌ها شکل گرفته، روشها تدوین شده و تحقیقات سازمان پذیرفته‌اند؛ نتایج کار به همین زودی می‌درخشند و نشریات هرروز بیش از روز پیش رخ می‌نمایند.[2]

در سرزمین ادب‌پرور ایران، قبل از آنکه نسیم بهشتیِ این رشتهٔ حیات‌بخش و روشنگر وزیدن بگیرد و ما را از خواب سنگین بی‌خبری بیدارکند، هوشمندانی وجود داشته‌اند که وزش آن را حس‌کرده‌اند و زمینهٔ کار را کاویده‌اند و با همت شخصی برای نمایاندن اجتماعیات در وادی ادبیات به راه افتاده‌اند و رابطهٔ میان گل را با بلبل و واقعیت را با سمبل دریافته‌اند. تاریخ را در قصه‌ها، رنج را در شعرها،زندگی را در مَتَلها و مَتَلها، سیاست و کیاست را در لابه‌لای خطوط ادیبانهٔ خود گفته‌اند و عشق و کینه، خوشی و ناخوشی، حمله و دفاع، شکست و پیروزی، قهر و آشتی مردم ما را به رشته تحریر کشیده‌اند و از ادبیات آینه تمام قدی از زندگی ما، تاریخ و فرهنگ و جامعه و خانواده و شخصیت و خلاصه اجتماعیات ما به دستمان داده‌اند. اتفاقی نبود که نخستین

---

۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۷۰، ص۱۷.

۲. بخشی از آثار مربوط به جامعه‌شناسی ادبیات در ایران به همّت محمدجعفر پوینده درپایان کتاب آورده شده‌است.

جامعه‌شناس ایرانی، غلام‌حسین صدیقی، یک ربع قرن پیش، نخستین زمزمه درسی را سرداد که «اجتماعیات در ادبیات» نام‌گرفت. او راه شناخت جامعهٔ ما را در ادبیاتمان سراغ کرده و کلید بسیاری از درهای بسته فرهنگ را در این صندوقچه یافته بود، ولی افسوس! این راه را نرفته، خود برفت و منزل به دیگری پرداخت و علم بی‌صاحب را به دست محمود روح الامینی سپرد که اگر مشغله‌های روزمره نبود، عمر خود را در این راه معنوی به پایان می‌برد.

اجتماعیات در ادبیات ـ رشته‌ای که از بطن جامعهٔ خودی جوشید ـ رشته‌ای نبود که از غرب آمده باشد و راه و چاه علمی کار را به ما نشان بدهد، درختی بود که در خاک ادیب‌زای ایران و بویژه در گلستان بیمانند شعری خودمان روییده‌بود. قصیده و غزل ما، حِکم و امثال ما، طنزها و کنایات، اسطوره‌ها و اندرزها، ارزشها و باورهای ما بستری بود که رودخانه فرهنگی ما در آن جاری بود. عالِم اجتماعی می‌توانست و می‌تواند در جامعه ادب ایران آزمایشگاهی دایر کند که در آن به کشفیات بزرگ جامعه شناختی دست‌بزند، حیطهٔ شناخت فرهنگ و جامعه راگسترش بدهد، نشان بدهد چگونه تاریخ ما، ادبیات ما را و ادبیات ما تاریخ ما را می‌سازد، چه‌همان‌گونه که مادام دوستال نویسندهٔ فرانسوی نوشت: «تأثیر دین، آداب و رسوم و قوانین بر ادبیات، متقابلاً تأثیر ادبیات برآنها»[1] مسلم است. از این روست که جلال آل احمد اعتقاد دارد: «اصیل‌ترین اسناد تاریخ هر ملتی ادبیات است. مابقی جعل است.»[2]

پس تاریخ ادبیات هر ملت تاریخ واقعی آن ملت را منعکس می‌کند ولی دریغا که تاریخ ادبیات رسمی پیوسته خودِ ملت را به دست فراموشی می‌سپارد و تنها به شرح حال نویسنده و آثار او بسنده می‌کند: زندگی نویسنده، تاریخ تولد و مرگ او، اصلیت و اهلیت او، جوانی و پیری، سفر و حضر و دست بالا مراحل مختلف تحول فکری و

---

۱. اسکارپیت، روبر، جامعه‌شناسی ادبیات به چه کار می‌آید؟ ترجمهٔ مرتضی کُتُبی، ماهنامه جامعه سالم، سال‌سوم، شماره ۱۰، ۱۳۷۲، ص ۶۳.

۲. زمانی‌نیا، مصطفی، فرهنگ جلال‌آل احمد، تهران، انتشارات پاسارگاد، ۱۳۶۳، ص ۳۵۳. به نقل از: *نامه‌ها*، ص ٤۹.

روحی و عاطفی او از طرفی و سبک و سلیقهٔ او، ارتباطات او با دنیای هنری زمان و اگر فرصتی دست داد، تأثیر ادبی او برنسل حاضر و نسلهای بعدی از طرف دیگر...

تاریخ ادبیات از قالبهای فکری نویسنده در پیوند با ساختارهای جمعی محیط او سخن نمی‌گوید، سبک کار او را با تحوّلات اجتماعی و اقتصادی زمان او در ارتباط قرار نمی‌دهد، مکانیسمهای آفرینش هنری را در آثار او به تحلیل نمی‌گذارد، اندیشه‌های او را در بستر زمان جای نمی‌دهد، رابطه آن را با تفکر رایج، نظام حاکم، با خواستهای زمان، با منافع طبقات اجتماعی نشان نمی‌دهد. تأثیر کار نویسنده را برآگاهیهای واقعی مردم روشن نمی‌دارد، میزان آگاهیهای ممکن را در ذهن خوانندگان اندازه نمی‌گیرد، تغییراتی راکه اثر نویسنده در ارزشهای فرهنگی و اجتماعی و شخصیتی و نیز استعدادات زیبا شناختی آنان به وجود می‌آورد، نمی‌شمارد.

این بخش از ادبیات را *جامعه شناسی ادبی* به عهده می‌گیرد. این بخش رابطهٔ بسیار پیچیدهٔ بین نویسنده و خواننده را ترسیم می‌کند و زوایای تاریک این رابطه را می‌نمایاند و ادبیات را از ذهنیتهای فردی به ساختارهای جمعی از طریق صورتهای انتزاعی به بررسی می‌گذارد و آنها را به هم پیوند می‌زند و به قانون در می‌آورد.

این همه هنوز جامعه‌شناسی ادبیات نیست. *جامعه‌شناسی ادبیات* مقولهٔ دیگری است: مطالعه تولید و توزیع و مصرف ادبیات در مقیاس جامعه است، همان‌گونه که جامعه‌شناسی صنعتی مطالعهٔ این سه بخش کار صنعتی است، یا جامعه‌شناسی رسانه‌ها که همانا برنامه‌ها و پخش آنها و طرز استفاده از آنهاست.

تولید ادبی به نویسنده بر می‌گردد و به پایگاه اجتماعی‌اش، به حیثیت شغلی‌اش، به تصویر او در ذهن طبقات اجتماعی، به اقوامی که آثار وی را می‌خوانند، به تأثیری که این اقوام از آن می‌پذیرند، به رابطه‌ای که میان گروههای مختلف خوانندگان با جنبه‌های مختلف فکری و فلسفی و روانی و عاطفی او وجود دارد. بُرد تاریخی و جغرافیایی نویسنده نیز مطرح است. رابطهٔ نویسنده با مردم زمان حال و آینده‌اش، چه در زادگاه وی و چه در بیرون از حوزهٔ زبانی و فرهنگی و سیاسی و ملی نویسنده نیز در حیطهٔ کار تولید است.

توزیع ادبی عرصهٔ کار ناشر و مراکز پخش اوست، با همهٔ کسانی که سر سفرهٔ وی می‌نشینند و با همهٔ ابزارهایی که او در اختیار دارد. ناشر پلی است میان نویسنده و رازها از طرفی و خواننده و نیازها از طرف دیگر، واسطه‌ای است بین فروشندهٔ کالای ارزان و خریداران، با سلیقه‌های گوناگون و اغلب گران. بدیهی است که ناشر هم مانند هر تاجری قبل از هر چیز به فکر پرکردن کیسهٔ سوراخ خویش است. کار ادبی به دست او جنبه مادی و اقتصادی می‌گیرد و همین جنبه است که بر کار خرید و فروش ادب و فرهنگ تأثیر می‌گذارد.

مصرف ادبی کار مردم است. کار پایگاه طبقاتی و شغل و سواد و ثروت آنهاست، در ارتباط با مکان و زمانشان، با توجه به میل و انگیزه‌شان. وجود خواننده‌هاست که نویسنده را نویسنده و ناشر را ناشر می‌کند و از نوشته‌ها پدیده ادبی می‌سازد.

میان این سه جنبهٔ پدیده ادبی رابطهٔ انکار ناپذیری وجود دارد که نشناختن آن برای فرهنگ جامعه اسفبار و فاجعه‌انگیز است و به سود هیچ یک از سه عامل این پدیده نیست. جامعه‌شناسی ادبیات علاوه بر شناسایی عوامل فرهنگی، تعیین خطوط اصلی سیاست فرهنگی و در نتیجه، برنامه‌ریزیهای فرهنگی براساس معیارهای مقبول فرهنگی است، زیرا تفاوت جامعه‌شناسی ادبیات با جامعه‌شناسی کالا در همین است که اولی باید برای تولید کننده و مصرف کننده چیزی جز نفع مادی در برداشته باشد. ادبیات در عین هدف بودن می‌تواند به عنوان ابزاری توانمند برای بررسی سیاست و جامعه و فرهنگ کشور مفید باشد و به منزلهٔ بستر حیات‌بخش و شکوفاگر اندیشه‌ها و حاوی عناصر سازندهٔ شخصیت انسانها به کار بیاید.

در کشور ما ادبیات از جمله محتواهای غنی فرهنگ ماست ولی به قول آل‌احمد همین «ادبیات هنوز یک شغل نیست و بیشتر یک تفنن است.[ولی] تفننی خیلی جدی‌تر از یک شغل. یعنی یک مشغله است و مشغله‌ای بسیار پردردسر و شاید هم بد عاقبت...»[1] ما بدرستی نمی‌دانیم با ادبیاتمان چه می‌کنیم، چه باید بکنیم. ماییم و یک

---

۱. زمانی‌نیا، مصطفی، فرهنگ جلال *آل احمد*، تهران، انتشارات پاسارگاد، ۱۳۶۳، ص ۳۵۷. به‌نقل از: *ارزیابی شتابزده*، ص ۶۵.

دنیا سخن از یک عالم اندیشه و احساس و عاطفه، این همه نبوغ شعری و آثار بزرگ ادبی، ...

جامعه‌شناسی ادبیات، جامعه‌شناسی مفاهیمی مانند قدرت سیاسی و اقتدار خانوادگی و ارزشهای اخلاقی است، مادی‌گری و خان‌سالاری و آرمان‌خواهی است، خدمت و خیانت، شجاعت و بلاهت، ایثارگری و عوام‌فریبی و صدها مفهوم دیگر است؛ جامعه‌شناسی شخصیتهای ماهم هست، پدر و مادر، جوان و کودک، زن و مرد، مالک و مستأجر، عاشق و معشوق، معلم و شاگرد، کارگر و ارباب، مسافر و راننده، وزیر و وکیل، رئیس و مرئوس، پلیس و چریک، غنی و فقیر در ادبیات ما توصیف می‌شوند. کردهایمان، لرهایمان، بلوچ و بوشهری و عرب و ترک و قشقایی و بختیاریمان، شمالیمان، جنوبیمان، شهریمان، روستاییمان، کوهمان، دشتمان، خاکمان، آبمان، بهار و پاییزمان، مهر و آبانمان، سیاق معیشتمان، همه و همه در ادبیات ما غوطه می‌خورند.

ما هنوز پیوند میان ادبیات خود را با جامعهٔ خویش بروشنی در نیافته‌ایم، روح مردم خود را در ادبیاتمان نجسته‌ایم، به اهمیت رابطه بین فرهنگ شفاهی و کتبی خود پی‌نبرده‌ایم. پلی میان هنر و تربیت نزده‌ایم، قدرت هنر و ادبیات را در ادارهٔ تکامل فرهنگ و جامعه ندیده‌ایم، ادبیاتمان را در جنگ و صلحمان هدف نگرفته‌ایم، همهٔ توده‌های مردممان را با ادبیات آشتی نداده‌ایم و باآن به ارزشهایمان، آزادی و بیداری، همت و انسانیت، قدرت و قوت نبخشیده‌ایم، با ضد ارزشهایمان، سالوسی و چاپلوسی، بندگی و فرومایگی، غیبت و حیلت به مبارزه برنخاسته‌ایم.

ادبیات به همهٔ این کارها می‌تواند بپردازد، حیطه تأثیر هر یک از انواع ادبی را بر اقشار اجتماعی معلوم بدارد، قدرت شعری ما را در برابر ضعف نمایشی ما بفهماند، غصه ما را در قصه ما، عشق ما را در غزل ما و شجاعت ما را در حماسه ما آشکار کند. ادبیات ما به گلستانی می‌ماند که خاک آن از بی‌آبی ترکها برداشته است، گلستانی که گلها در آن تشنه و پژمرده‌اند.

کتاب حاضر مبناهای اصلی کار جامعه‌شناسی ادبیات را در کشورما نشان می‌دهد. جای خالی پژوهش را در زمینه‌های ادبی نمودار می‌سازد و خلأ شناخت ما را از

غنی‌ترین گنجینه‌های معنویمان بر ملا می‌کند،زمینه این شناخت و آن پژوهش را فراهم می‌آورد، و به تجسسها و کنجکاویها شکل می‌دهد. جامعه‌شناسی فرهنگ به‌طور عام و جامعه‌شناسی ادبیات به‌طور خاص در عین پیچیدگی بسیار شورانگیز است و به قلمروی بسیار گسترده مربوط می‌شود،... «به همین سبب این که تنها با کوششهای یک یا حتی چند پژوهشگر که در یکی دو پژوهشگاه گرد آمده‌اند، بتوان در این عرصه پیشروی کرد، اصلاً قابل طرح نیست ... پیشرفتهای براستی بنیادی فقط روزی تحقق پذیر خواهند بود که جامعه‌شناسی ادبیات به عرصه پژوهشهای جمعی تبدیل گردد و در شمار فزاینده‌ای از دانشگاهها و مراکز تحقیق در سراسر جهان دنبال شود.»[1]

ما می‌خواهیم کتاب حاضر نگاهی باشد که ما ـ هرچه هم دیر ـ به غناهای فکری و هنری خود می‌اندازیم تا آنها را متجلی سازیم، تا این امکان را پیش بیاوریم که تاریخ اجتماعی ما بهتر از گذشته در ادبیاتمان ثبت شود، پیوندمیان دارندگان این ثروتها و برندگان آنها بیش از پیش برقرارگردد و به قول نویسنده این کتاب: «باید ادبیات را از بند ممنوعیتهای اجتماعی ـ با پی‌بردن به راز قدرت این محرّمات و خنثی کردن آنها ـ آزاد ساخت. آنگاه شاید بتوان نه تاریخ ادبیات، بلکه تاریخ انسانهای موجود در جامعه را براساس گفت و شنود آفرینندگان واژه‌ها و اسطوره‌ها و اندیشه‌ها با معاصران و آیندگانشان بازنویسی کرد، گفت و شنودی که ما اکنون آن را ادبیات می‌نامیم.»

مرتضی کُتبی
دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران
تهران، دوم آذرماه ۷۳

---

۱. گلدمن، لوسین، *جامعه‌شناسی ادبیات*، ترجمهٔ محمد جعفر پوینده، تهران، انتشارات هوش و ابتکار، ۱۳۷۱، ص ۱۰.

۱

اصول و روش

فصل اول

جامعه شناسی ادبیات به چه کار می‌آید؟

۱. ادبیات و جامعه

هرپدیدهٔ ادبی مستلزم سه واقعیت است: نویسندگان، کتابها و خوانندگان، یا به عبارت عامتر، آفرینشگران، آثار و مردم. پدیدهٔ ادبی یک شبکهٔ مبادله است که از طریق یک دستگاه انتقال بسیار پیچیده، که در عین حال به هنر و تکنولوژی و بازرگانی ربط پیدا می‌کند، افرادی کاملاً معین (اگرنه همیشه نامدار و مشهور) را به جمعی کمابیش گمنام (اما محدود) پیوند می‌دهد.

در هر نقطه‌ای از این شبکه، حضور افراد آفرینشگر، آثار و جمع خوانندگان، مسائلی را پیش‌روی ما قرار می‌دهد: حضور افراد آفرینشگر مسائل تفسیرهای روانی، اخلاقی و فلسفی را مطرح می‌سازد، آثار که نقش میانجی را برعهده‌دارند، مسائل زیبایی شناختی، سبک، زبان و صناعت نگارش را پیش‌روی ما می‌گذارند و سرانجام جمع خوانندگان مسائل تاریخی، سیاسی، اجتماعی و حتی اقتصادی را مطرح می‌کنند. به عبارت دیگر پدیدهٔ ادبی را در این سه عرصه ـ دست کم ـ به صدها شکل می‌توان بررسی کرد.

این بستگی سه گانهٔ ادبیات به دنیای اذهان افراد، صورتهای انتزاعی و ساختارهای جمعی، بررسی آن را دشوار می‌سازد. تجسم پدیده‌های سه‌بُعدی در ذهن ما کاری‌آسان نیست، بویژه هنگامی‌که ناچار باشیم تاریخ آنها را نیز ترسیم کنیم. به همین دلیل است که تاریخ ادبیات در طول قرنها و امروز نیز در بیشتر موارد فقط به مطالعهٔ آفرینندگان و آثار پرداخته و به شرح احوال معنوی نویسندگان و تفسیر متون آنان بسنده کرده است و زمینهٔ جمعی را به مثابه آذین و زینت تلقی کرده و بررسی آن را به

کنجکاویهای تاریخ نگاری سیاسی واگذار کرده است.

فقدان یک چشم‌انداز جامعه‌شناختی حقیقی حتی در بهترین کتب تاریخ ادبیاتِ سنتی نیز محسوس است. البته در مواردی، نویسندگان این کتابها به یکی از ابعاد اجتماعی قضیه آگاهی دارند و می‌کوشند تا تصویری از آن ارائه دهند؛ اما به دلیل آنکه روشی دقیق و مناسب برای این منظور ندارند، اغلب در چهارچوب طرح سنتی نویسنده و اثر گرفتار می‌مانند. در بررسیهای آنان اعماق تاریخ به وضوح دیده نمی‌شود، درست مانند انعکاس تصاویر بر پردهٔ سینما و پدیدهٔ ادبی به همین سبب دچار کژی و کاستیهایی می‌شود که به کژی و کاستیهای تصویر نقشهٔ جهان بر یک صفحهٔ صاف می‌ماند. همانگونه که کرهٔ جغرافیای دانش‌آموزان به غلط چنین می‌نماید که آلاسکای غول‌آسا بر مکزیک کوچک سایه انداخته است، دوازده یا پانزده سال زندگی درباری در قصر ورسای در قرن هفدهم نیز شصت سال زندگی ادبی فرانسه را محو و بی‌رنگ می‌کند.

این دشواریها را هرگز نمی‌توان بکلی از میان برداشت و اگر چه ارائه یک تصویر کامل امکان ندارد، مهم این است که شرح حال نویس یا مفسر، تاریخ‌دان یا منتقد و پژوهشگران ادبیات از پدیده‌های ادبی ـ خواه پدیده‌های گذشته و خواه پدیده‌های امروزین ـ نگرشی جامع و تحریف نشده داشته باشند. برای شناخت آفرینشگران مهم است که بدانیم در روزگار ما، نوشتن حکم یک حرفه ـ یا دست کم یک فعالیت انتفاعی ـ را پیدا کرده و در چهارچوب نظامهایی اقتصادی به تحقق می‌پیوندد که به‌طور قطع بر آفرینش ادبی تأثیر می‌گذارند. برای شناخت آثار، مهم است که بدانیم کتاب حکم کالای صنعتی را پیدا کرده و مانند کالاهای دیگر به صورت تجارتی توزیع می‌شود و بنابراین تابع قانون عرضه و تقاضاست. سرانجام مهم است که بدانیم ادبیات نیز به شیوه‌ای انکار ناپذیر به شاخهٔ «تولیدی» و کتابخوانی به شاخهٔ «مصرفی» صنعت کتاب بدل شده‌است.

۲. تاریخچه

مفهوم ادبیات، آن‌گونه که در ذهن ما وجود دارد، به واپسین سالهای قرن هجدهم

برمی‌گردد. در اصل، ادبیات «کار» تلقی نمی‌شده، بلکه در «جان» نویسنده بوده‌است. ادبیات نشان تعلق نویسنده به قشر «باسوادان» بوده‌است. برای کسی که در عصر ولتر زندگی می‌کرده، «ادبیات» در برابر «عامه» ـ که همان مردم باشند ـ قرار می‌گرفته است. در واقع نوعی اشرافیت فرهنگی وجود داشته و اگر چه این پدیده، پدیده‌ای اجتماعی بوده، رابطهٔ ادبیات با جامعه به نحوی آگاهانه مطرح نمی‌شده است.

از ابتدای قرن شانزدهم تحولی پدید می‌آید که از قرن هجدهم شتاب می‌گیرد. از یک‌سو دانشها تخصصی می‌شوند، کارهای علمی و فنی رفته رفته از ادبیات به معنای واقعی کلمه فاصله می‌گیرند و دایرهٔ ادبیات کوچک می‌شود و به سوی محدود شدن به یک فعالیت سرگرم کننده به پیش می‌رود. از این زمان به بعد، ادبیات که گرفتار بیهودگی اجتماعی شده‌است در صدد برمی‌آید تا پیوندهای زنده و جدیدی با جامعه برقرارکند.

از سوی دیگر، همان پیشرفتهای فرهنگی و فنی که بیهودگی ادبیات را تسریع می‌کردند، در میان جماعات مصرف کننده نیاز به ادبیات را دامن می‌زدند و وسایل مبادله را افزایش می‌دادند. کتاب که امتیاز خاص اعیان با سواد بود، درپی اختراع چاپ و رشد صنعت کتاب و کاهش بی‌سوادی و بعدها پیدایش تکنیکهای دیداری ـ شنیداری به مشغلهٔ فرهنگی گروهی نسبتاً گسترده از نخبگان شهرنشین بدل می‌شود و پس‌از اندک زمانی وسیله‌ای برای ارتقای فکری توده‌های مردم می‌گردد.

فرایند تخصصی شدن از یک سو و پخش گستردهٔ آثار ادبی از سوی دیگر، در حدود سال ۱۸۰۰ به نقطهٔ بحرانی خود می‌رسند. در این هنگام است که ادبیات، آگاهی‌یابی از ابعاد اجتماعی خود را آغاز می‌کند و مادام دوستال کتابی به نام *ادبیات از منظر پیوندهایش با نهادهای اجتماعی*[1] منتشر می‌سازد که بی‌شک نخستین کوششی است در کشور فرانسه که مفاهیم ادبیات و جامعه را در یک بررسی منظم به هم پیوند می‌دهد.

مادام دوستال در *گفتار آغازین* این اثر، نظر خود را چنین بیان می‌کند: «من برآنم که تأثیر دین و آداب و رسوم و قوانین را بر ادبیات، و متقابلاً، تأثیر ادبیات را بر

---

1. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*

دین و آداب و قوانین بررسی کنم»[1].

در واقع او می‌خواهد کاری را که یکی از مراجع فکری‌اش (منتسکیو) در مورد تاریخ حقوق انجام داد و *روح القوانین* را نوشت، در مورد ادبیات انجام دهد و «روح الادبیات» را بنویسد. در هنگامی که در واژگان مربوط به نقد، واژه‌های *مدرن* و *ملی* معانی جدید به خود می‌گیرند، باید بتوان گوناگونی ادبیات در زمان و مکان را با تنوعات و ویژگیهای انسانی مختلف توجیه کرد.

دو مفهوم اساسی روح زمان (Zeitgeist) و روح قومی (Volksgeist) برای اولین بار در حدود سال ۱۸۰۰ در محفل دوستان آلمانی مادام دوستال به زبان جاری شد و رواج یافت. همین مفاهیم را می‌توان به صورت یک عبارت سه وجهیِ با انعطافتری در نظریهٔ هیپولیت‌تن بازیافت: نژاد، محیط، زمان. تلفیق این سه عامل، تعیین کنندهٔ پدیدهٔ ادبی است.

هیپولیت‌تن درک روشنی از مفهوم «علوم انسانی» نداشت. نیم‌قرن بعد ژرژ لانسُن به همین سبب به او ایراد می‌گیرد و می‌نویسد: «تحلیل نبوغ شاعرانه هیچ وجه اشتراکی جز در نام با تحلیل قند و شکر ندارد[2]». الگوی سه بخشیِ تِن (نژاد، محیط و زمان) سترون‌تر از آن است که تمام جنبه‌های واقعیت بی‌نهایت پیچیدهٔ کارِ ادبی را در برگیرد. بویژه روشهایی که تِن پیشنهاد می‌کند با ویژگی پدیدهٔ ادبی مطابقت ندارد؛ به این معنا که سوای اسلوبهایی که به نحوی نسنجیده از علوم طبیعی به عاریت گرفته شده‌اند، او برای بررسی ادبیات جز ابزارهای سنّتی تاریخ و نقد ادبی (شرح احوالها و تفسیرمتون) در اختیار ندارد.

با اینهمه اساس آموزهٔ تِن استوار باقی می‌ماند و پس از او مورخان ادبیات یا منتقدان ادبی دیگر نمی‌توانند به خود اجازه دهند که عوامل تعیین کنندهٔ اوضاع بیرونی و بویژه عوامل اجتماعی را که بر فعالیت ادبی سنگینی می‌کنند، نادیده بگیرند؛ گو اینکه گاهی در این زمینه دچار غفلت می‌شوند.

از آنجا که اقتصاد از علوم انسانی است، از مارکسیسم بیش از آموزهٔ تِن انتظار کارآیی می‌رفت. اما در واقع نخستین نظریه پردازان مارکسیست در بارهٔ مسائل ادبی

---

1. Mme de Staël, *De la littérature*, *Discours préliminaire*, §1.
2. G. Lanson, Méthodes de l'histoire littéraire, *Etudes françaises*, 1[er] cahier, janvier 1925, p.23.

تاحدی زیاد سکوت اختیار کردند. تنها مجلدی که از نوشته‌های مارکس و انگلس تحت عنوان *دربارهٔ ادبیات و هنر* فراهم آمده تاحدودی یأس‌آور است. فقط پلخانف بود که در ابتدای قرن بیستم یک نظریهٔ مارکسیستی حقیقی دربارهٔ ادبیات ارائه داد که البته در اساس، جامعه شناختی بود. از آن پس توجه به کارآیی سیاسی باعث شد که نقد ادبی شوروی (و همراه با آن، نقد ادبی کمونیستی) بر مسائل و نکات اجتماعیِ مطرح در آثار ادبی تأکید ورزد.

ولادیمیر ژدانُف در سال ۱۹۵۶ این گرایش رسمی را با عبارات زیر توصیف کرد: «ادبیات را باید در پیوند جدایی‌ناپذیر با زندگی اجتماعی، برپایهٔ زیر بنای عوامل تاریخی و اجتماعی‌ای که بر نویسنده تأثیر گذاشته‌اند، در نظر گرفت (...) او این دیدگاه را که هر کتاب را واحدی مستقل و منفرد می‌داند، ذهنی و خودسرانه خواند و آن را رد کرد[1]».

نتیجهٔ روش او این بود که «میزان وفاداری اثر در بازنمایی واقعیت با تمام پیچیدگی آن، نخستین معیار اثر هنری است[2]».

مخالفت اصلی با این روش جامعه‌شناختی در شوروی را طرفداران «فرمالیسم» انجام دادند. این مکتب توانا که در طی سالهای ۱۹۳۰ به‌طور رسمی محکوم شد، مدعی کاربرد نوعی علم زیبایی شناسی در مورد صورتها و اسلوبهای هنر ادبی بود[3]. این مکتب در واقع جز جنبه‌ای از جنبشی وسیع که در آلمان ریشه داشت نبود. در این جنبش تأثیرات فلسفهٔ نوهگلیِ ویلهلم دیلتای و نقد فقه‌اللغوی و روانشناسی گشتالت درهم آمیخته بودند. این علم ادبیات (Literaturwissenschaft) از پایان قرن نوزدهم تا به امروز یکی از جدی‌ترین موانع بر سرراه پیدایش یک جامعه‌شناسی حقیقی ادبیات بوده‌است.

از سوی دیگر علم جامعه‌شناسی که به همت کُنت، اسپنسر، لوپله و دورکیم به‌سوی استقلال کامل گام برداشته بود، ادبیات را کنارگذاشته بود، زیرا که ادبیات

1. Traduit de V. Jdanov, Some recent Soviet studies in literature *Soviet Literature*, Moscou, 1956, n° 8, p.141.

2. *Ibid.*

۳. ناگفته نماند که بین سالهای ۱۹۲۷ و ۱۹۳۰ یک جامعه شناسی «فرمالیستی» ادبیات وجود داشته است. رجوع شود به: Gleb Struve, *Histoire de la littérature soviétique*, Paris, 1946, pp.226 - 229.

عرصه‌ای پیچیده با داده‌ها و تعاریفی فوق‌العاده نامطمئن بود که از نوعی احترام انسانی برخوردار بود.

و اما در عرصهٔ نقد دانشگاهی، بی‌شک ادبیات تطبیقی، یعنی آخرین نوزاد علوم ادبی است که بیشترین ابتکارهای جالب توجه را عرضه کرده‌است.

بررسی جریانهای بزرگ آگاهی جمعی که پل‌آزار بخشی از اثر خود به نام *بحرانِ آگاهی اروپائی* را به آن اختصاص داد[1]، ما را به «تاریخ اندیشه‌ها» هدایت می‌کند، تاریخی که لاوجویِ امریکایی متخصص آن شد و پس‌از وی، مراجعه به آن برای فهم درست پدیده‌های ادبی، اجتناب ناپذیر است. ژان ماری کاره توجه شاگردان خود را به مسائل «سراب» جلب کرد که عبارت است از نگرشی تحریف شده که یک جمع ملی، از رهگذر گواهی نویسندگان، از ملتی دیگر به‌دست می‌آورد[2].

در زمینهٔ تاریخ ادبی، یکی از ثمربخش‌ترین افکار، بی‌شک مفهوم نسلها بود که از اوان سال ۱۹۲۰، یکی از شاگردان کورنو به نام فرانسوا مانتره در کتابی تحت عنوان *نسلهای اجتماعی* به طور منظم مطرح کرد. اما نخستین کسی که برای اولین بار، ادبیات را به دقت نسل‌بندی کرد و با این کار خود تاحدودی به تاریخ نگاری ادبی عمق جامعه‌شناختی ـ که این تاریخ‌نگاری فاقد آن بود ـ بخشید، آلبر تیبوده بود. کتاب انقلابی او در این زمینه، *تاریخ ادبیات فرانسه از ۱۷۸۰ تا امروز* بود که در سال ۱۹۳۷ منتشر شد.

اثر اساسی هانری پیر به‌نام *نسلهای ادبی* که در سال ۱۹۴۸ نشر یافت، معنای جامعه شناختیِ «مسألهٔ الهام جمعی را که همان مسألهٔ نسلهای ادبی است[3]» حقیقتاً نشان داد. می‌توان نام گی‌میشو را نیز به این نامها افزود. او در کتابی به نام *درآمدی بر علم ادبیات* که در سال ۱۹۵۰ در استانبول منتشر شد، تا آنجاکه من می‌دانم، نخستین کسی است که ـ از میان دهها نفر دیگر ـ مفهوم جامعه‌شناسی ادبیات را آن‌گونه که ما در نظرداریم، آشکارامطرح کرد.

---

1. P. Hazard, *La crise de la conscience européenne*, Paris, 1935.
2. J.M. Carré, *Les écrivains français et le mirage allemand*, Paris, 1947.
3. H. Peyre, *Les générations littéraires*, Paris, 1948.

همانا هانری پیر بود که از سال ۱۹۵۰ به من توصیه می‌کرد که در عرصه جامعه شناسی ادبیات به پژوهش بپردازم.

بنابراین گرایشهای جامعه‌شناختی تا مدتها بیشتر به صورت اندیشه‌های راهنما مطرح بودند تا به صورت قواعد و مبانی یک روش. آنها گاهی با گرایشهای فرمالیستی مرتبط می‌شدند: جامعه‌شناسی ذوق به همت ل.ل.شوکینگ و زبان به مثابه عنصر اجتماعی به همت رنه ولک[1].

نخستین نظام منسجم در جامعه‌شناسی ادبیات که زادهٔ اندیشه‌های گئورگ لوکاچ[2] بود بعد از جنگ جهانی دوم به دست یکی از پیروان او ـ لوسین گلدمن ـ به طور منظم به رشته تحریر کشیده‌شد.

ساختگرایی تکوینیِ لوسین گلدمن با وجود گرایش مارکسیستی، به مسائل خاص زیبایی شناختی توجه دارد. فرضیهٔ بنیادی او این است که «خصلت جمعی آفرینش ادبی، حاصل آن است که ساختارهای جهان آثار با ساختارهای ذهنی و برخی از گروههای اجتماعی، همخوانند و یا با آنها رابطه‌ای درک‌پذیردارند[3]».

از سال ۱۹۶۰ به بعد، گسترش اندیشه‌های ساختگرایانه، بویژه در آغاز تحت تأثیر رولان بارت[4]، افقهای تازه‌ای را به روی جامعه‌شناسی ادبیات گشوده است. نشانه‌شناسی و معناشناسی، برای یافتن جایگاه ادغام جامعه شناختی، بر نوشتار و متن تأکید کرده‌اند. آثار منتشر شده در نشریهٔ *Tel Quel*، نشان‌دهندهٔ نقطهٔ اوج این گرایش است که آن هم از مارکسیسم الهام گرفته بود.

گرایشی که در کتاب حاضر بیان می‌شود، بی‌آنکه پیوندهایش را با این جریانهای فکری گوناگون انکار کنیم، براساس این اندیشهٔ بنیادی ژان‌پل سارتر در کتاب *ادبیات*

---

1. L.L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Leipzig, 1931; R. Wellek et A. Warren, Theory of literature, New York, 1949.

(بخشهایی از کتاب رنه‌ولک وآستین وارن به فارسی منتشر شده‌است: رنه‌ولک، ادوارد مورگان فورستر، آستین‌وارن، باروزدان هَمْ، چشم‌*اندازی از ادبیات و هنر*، ترجمه غلامحسین یوسفی. محمدتقی (امیر) صدقیانی، انتشارات معین، تهران، ۱۳۷۰).

۲. ر.ک.: امری جورج، جورج‌*لوکاچ*، ترجمهٔ عزت‌اله فولادوند، مرکز نشر سمر، تهران، ۱۳۷۲ (م).

3. L. Goldmann, *Pour une Sociologie du roman*, Paris, 1964, p.226.

(به نقل از: لوسین گلدمن، *جامعه شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)*، ترجمه محمد جعفر پوینده، انتشارات هوش و ابتکار، تهران، ۱۳۷۱، ص ۳۲۰ ـ ۳۲۱.)

٤. از رولان بارت دو کتاب به فارسی ترجمه شده‌است: *نقد تفسیری*، ترجمهٔ محمد تقی غیاثی، انتشارات بزرگمهر، تهران، ۱۳٦۸، چاپ دوم. *عناصر نشانه شناسی*، ترجمه مجید محمّدی، انتشارات بین‌المللی الهدی، تهران، ۱۳۷۰ (م).

چیست[1] شکل گرفته است: کتاب بدون خواننده وجود ندارد و ادبیات باید به صورت یک فرایند ارتباطی درنظر گرفته شود.

نخست نقش یونسکو در این زمینه شایان ذکر است. سرشماریها و آمارهای سازمانهای مختلف یونسکو امکان آن را فراهم آوردند که دربارهٔ جنبه‌های جمعی ادبیات اطلاعاتی به‌دست آید که تا آن زمان دست نیافتنی بود. در سال ۱۹۵٦ گزارش ر.ا. بارکر تحت عنوان *کتاب برای همه* مجموعهٔ اسنادی را عرضه کرد که متأسفانه هنوز بسیار پراکنده و نامنظم بود، اما برای شروع کار پژوهش، کارساز بود.

اثری از روبر اسکارپیت به‌نام *انقلاب کتاب* که در سال ۱۹٦۵ منتشر شد و نیز تحقیقی که ر.ا.بارکر و ر. اسکارپیت به مناسبت سال جهانی کتاب در ۱۹۷۲ انجام داده بودند (تحت عنوان *عطش خواندن*) وضعیت جهانی کتاب را بویژه در کشورهای در حال رشد، روشن ساختند. صنعت کتاب در ابتدا با تردید و سپس قاطعانه پذیرای پژوهش منظم شد.

در فرانسه، دایرهٔ مطالعات و تحقیقات وزارت فرهنگ، بویژه بخش کتاب این وزارتخانه از سال ۱۹۸۱ بررسیهای منظمی را دربارهٔ مصرف ادبی، مطالعه، تولید و توزیع کتاب، نه فقط در سطح کشور،بلکه در سطح منطقه‌ای آغاز کرده‌اند. در دانشگاهها نیز یک علم حقیقی کتاب شناسی در حال شکل‌گیری است.

از ۱۹٦۲ تا ۱۹۸۲ فعالیت یونسکو در چهارچوب «برنامهٔ توسعهٔ کتاب» به کشورهای جهان سوم یاری داد تا عقب‌ماندگی فرهنگی خود را با تدوین یک سیاست برنامه‌ریزی شده و آگاهانه درمورد کتاب، تاحدی جبران کنند.

اکنون به موضوعی می‌پردازیم که در روزگار ما و چه بسا در آینده، کارسازترین محرک پژوهشهای جامعه شناسی ادبی بوده و خواهد بود: ضرورت یک سیاست و برنامه برای کتاب.

---

1. J. - P. Sartre, *Qu'est - ce que la littérature?*, Paris, 1946.
(ژان‌پل سارتر، *ادبیات چیست*، ترجمه ابوالحسن نجفی، مصطفیٰ رحیمی، کتاب زمان، تهران، ۱۳۵۲.)

۳. در راه یک سیاست کتاب

ضرورت فرزانگی فردی و خودشناسی در گذشته، امروزه جای خود را به ضرورت فرزانگی جمعی داده است. با این همه، در زمینهٔ ادبیات ظاهراً سرگشتگی و خود ناشناسی قاعدهٔ کلی در جوامع ماست. ارتقای سطح زندگی توده‌ها که از یک قرن پیش اعلام شده ولی تقریباً از یک نسل پیش به واقعیتی اجتناب‌ناپذیر بدل گشته است ما را وامی‌دارد که دربارهٔ ویژگیهای مادی شهرهای خود به بازاندیشی بپردازیم. از ویژگیهای فرهنگی بسیار غفلت شده است. هرچند که از مفهوم فرهنگ مردم فراوان سخن به میان آمده، اما همه‌جا روحیه‌ای تبلیغی و خیرخواهانه و پدرانه بر آن سایه‌انداخته است که در واقع پرده‌ای است بر نوعی ناتوانی. شهرهای میلیونی، همانند تمساحهای غول پیکر هزارهٔ دوم که سرکوچک داشتند، ادبیاتی در سطح بسیار ناچیز هزار نفره در اختیاردارند.

به همین سبب جای شگفتی نیست که این وضعیت، سازمانهای مسئول سیاستگزاریهای اجتماعی را نگران کرده‌باشد. در ژانویه ۱۹۵۷ مجلهٔ *اخبار اجتماعی (Informations sociales)*، ارگان «اتحادیهٔ ملی صندوقهای تعاونی خانوادگی» شمارهٔ مخصوصی را به تحقیقی گسترده در بارهٔ «ادبیات و عامهٔ خوانندگان» اختصاص داد. حسن این تحقیق آن بود که تقریباً تمام مسائل جامعه‌شناسی ادبی را مطرح می‌ساخت و انتشار آن را می‌توان گامی اساسی در راه پژوهشهای منظم دراین رشته به حساب آورد[1].

در این شماره بویژه مقاله‌ای از ژیلبرموری با عنوان «آیا جامعه شناسی کتاب امکان پذیر است» به چاپ رسیده و در آن جامعه‌شناسی ادبی براساس الگوی جامعه شناسی دینی توجیه شده‌است:

> هنوز زمان زیادی نمی‌گذرد که هرگونه پژوهش عینی در مورد ایمان و فرایض دینی از طرف بزرگان روحانی نوعی آسیب به هرگونه تفکر عرفانی تلقی می‌شد. اما امروزه هیأت اسقفهای کاتولیک برای انطباق کردار روحانی خویش با واقعیت

---

۱. این تحقیق عبارت است از مجموعه‌ای از «مشاهدات عینی» البته با ارزشهای متفاوت. من به تقاضای آقای رنه مونژه (René Monge) سردبیر مجله و مبتکر این تحقیق، به تنظیم و تفسیر نتایج این تحقیق پرداختم.

اجتماعی، خود به چنین پژوهشهایی دامن می‌زنند... . مسلم است که اهل کتاب، از نویسنده گرفته تاکتاب فروش از بررسی منظم دربارهٔ خوانندگان کتاب و ازشناخت بهتر واکنشهای آنان و درنتیجه از یافتن راههای دستیابی به آنان، بهره‌مند می‌شوند[1].

ژیلبرموری به درستی یادآوری می‌کند که کسبه هم جای خودشان را در معبد خدایان دارند: از آنجا که ادبیات جنبه‌هایی اقتصادی دارد که دین خواهان انکار آنهاست باید آسانتر به ملاحظات جامعه‌شناختی تن در دهد. بنابراین نگاه ژرف به ادبیات، صرفاً یک ضرورت عملی نیست، بلکه کاری سودمند نیز به حساب می‌آید. البته این بدان معنا نیست که ما باید خود را به ملاحظاتی تجاری محدود سازیم. دیدرو در *نامه‌ای در بارهٔ تجارت کتاب* می‌نویسد: «خطایی که پیروان سرسخت احکام کلی، پیوسته مرتکب می‌شوند آن است که اصول یک کارگاه پارچه‌بافی را در انتشار کتاب نیز به کار می‌بندند.»

جامعه‌شناسی ادبی باید ویژگی پدیدهٔ ادبی را در نظر داشته‌باشد و آن را رعایت کند. این جامعه‌شناسی که برای تولید کنندگان کتاب سودمند است باید برای خوانندگان نیز سودمند باشد و به علم ادبی سنتی ـ چه تاریخی و چه انتقادی ـ در انجام وظایفش یاری برساند. البته جامعه‌شناسی ادبی به طور غیر مستقیم به این مسائل می‌پردازد: نقش آن فقط پرداختن به این مسائل درسطح جامعه است.

انجام چنین برنامه‌ای در گرو بررسی دقیق و گسترده‌ای است که از توان افراد وحتی گروههای پراکنده نیز بیرون است. درچاپ نخست این کتاب در ۱۹۵۸، من فقط توانستم که برای بخشی کوچک از مسائل طرح شده،پاسخی طرح گونه ارائه کنم. اما همین موضوع فرصتی به من داد تا با دیگر پژوهشگران تماس برقرارکنم و کنجکاویم را برای شروع تحقیقات جدید برانگیخت. کنگره‌ای مانند اجلاس بین‌المللی ادبیات تطبیقی که در سال ۱۹۷۱ با عنوان *ادبیات و جامعه* در بوردو برگزارشد، نشان داد که متخصصان دانشگاهی ادبیات، نظرگاه جامعه شناختی را بیش از پیش پذیرا می‌گردند.

---

1. *Informations sociales*, janvier 1957, p.64.

مرکز کوچک جامعه شناسی پدیده‌های ادبی که در سال ۱۹۵۹ در بوردو تأسیس شد در آزمایشگاه بزرگ وابسته به علوم اطلاعات و ارتباطات ادغام گشت. در ایالات متحده، کانادا، اروپای غربی و شرقی و ژاپن مراکز بسیاری با گرایشها و علائق متفاوت به کار مشغولند اما همگی نظرگاه جامعه شناختیِ واحدی دارند. جامعه شناسی ادبیات در دانشگاههای متعددی تدریس می‌شود و چیزی که درسال ۱۹۵۸ طرحی بیش‌نبود، اکنون به واقعیت بدل شده‌است.

فصل دوم

روش بررسی پدیدهٔ ادبی

۱. کتاب، مطالعه، ادبیات

پدیده ادبی در سه وجه اساسی جلوه گر می‌شود: کتاب، مطالعه، ادبیات. در زبان روزمره، غالباً این واژه‌ها را به‌جای هم به کار می‌برند. در واقع این سه مفهوم فقط به‌طور جزئی از هم جدا می‌شوند و مرزهایشان بسیار نامشخص است.

ارائه تعریفی از کتاب، کاری دشوار است. تنها تعریف تقریباً کاملی که تا به امروز از آن داده شده چنان ابهام دارد که قابل استفاده نیست: «ماده‌ای است از جنس و قطع معیّن و احتمالاً بصورت تا خورده یا طوماری که برآن علامتهایی حاکی از برخی داده‌های فکری نقش می‌بندد.[۱]» لیتره[۲] بین دو تعریف تردید نشان می‌دهد: از طرفی یک تعریف مادی ـ «اتصال چندین جزوه حاوی صفحات دست نوشته یا چاپ شده» ـ و از طرف دیگر تعریفی نیمه فکری ـ «اثری ذهنی، به نظم یا به نثر، با حجم دست‌کم برابر یک جلد». اگر به واژهٔ «جلد» رجوع کنیم، درخواهیم یافت که منظور از آن «کتاب جلدشده یا دوخته شده» است و این تعریف هم ما را به‌جایی نمی‌رساند.

در واقع ازکتاب فقط یک تعریف وجود ندارد. هرکشور و دستگاهی تعریف یا تعاریف خاص خود را دارد. در فرانسه فقط وزارت دارایی یک تعریف برای کتاب گمرک و تعریفی دیگر برای کتاب مالیاتها دارد! مجمع عمومی یونسکو در سال ۱۹٦٤ پذیرش یک تعریف آماری جهانی را توصیه کرد: «نشریهٔ غیرادواری حاوی ٤۹ صفحه

---

۱. این تعریف راکه از پُل اُتله است، اریک دوگرولیه در اثری به‌نام *تاریخ کتاب* در مجموعهٔ «چه‌می‌دانم؟» (Que sais - je?) (شمارهٔ ٦۲۰) نقل کرده است.

۲. امیل لیتره (۱۸۰۱ ـ ۱۸۸۱) واژه شناس فرانسوی، شاگرد مثبت‌گرا و مستقل اگوست کنت بود. کار عظیم او «کتاب لغت زبان فرانسه» نام خود او را گرفت و موجب شهرت وی گردید (م).

یا بیشتر». مقامات قضایی کانادا، فنلاند و نروژ ٤۹ صفحه را پذیرفتند. برای لبنان و آفریقای جنوبی تعریفی دیگر لازم آمد. دانمارک ٦۰ صفحه، مجارستان ٦٤، ایرلند و ایتالیا و موناکو ۱۰۰ صفحه را ملاک قرار دادند! در مقابل بلژیک بـه ٤۰ صـفحه، چکسلواکی به ۳۲ و ایسلند به ۱۷ صفحه بسنده کردند. هند کوچکترین جزوه‌ها را در ردیف کتاب به حساب می‌آورد! تعریف انگلستان ازکتاب تا مدتها تعریفی مالی باقی ماند: کتاب عبارت بود از هر نشریه‌ای که بهای آن دست کم ٦ پنس باشد[1].

عیب تمام این تعریفها آن است که کتاب را نه ابزار مبادلهٔ فرهنگی، بلکه شیئی مادی به حساب می‌آورند. بسیاری از آنها راهنمای قطارهای راه‌آهن را نیز کتـاب بـه حساب می‌آورند و نمایشنامه‌ای از راسین یا مولیر را که تدریس هم مـی‌شود، کتـاب محسوب نمی‌کنند. اما نکتهٔ عجیب آنکه برخی از این تعریفها محتوای کتاب را در نظر می‌گیرند، اما هیچ‌یک به مصرف آن توجهی ندارند. در واقع کتاب «دستگـاهی بـرای مطالعه» است و با مطالعه تعریف می‌شود. ژان‌پـل سـارتر درکتـاب *ادبیـات چـیست؟* می‌نویسد: «کوشش توأمان نویسنده و خواننده است که این شیء ملموس و تخیلی را که همان اثر آفریدهٔ ذهن است، ایجاد می‌کند».

هدف کتاب اعم از دست‌نویس یا چاپی و یا عکسبرداری شـده آن است کـه امکان تکثیر و حفظ همزمان گفتار را فراهم آورد: انتشار یک کتاب صرفاً برای یک شخص هیچ معنایی ندارد. بنابراین به نظر می‌رسد که تعداد خوانندگان باید در تعریف کتاب گنجانده شود. اما واحد شمارش کتابها، عنوان آنهاست، نه‌تیراژ آنها. فقط پس‌از سال ۱۹٦۵ است که در آمار یونسکو برای برخی ازکشورها تیراژکتاب ذکر می‌شود.

بنابراین باید آماری راکه درکشورهای مختلف منتشر می‌شود با نهایت حزم و احتیاط بررسی کرد. در سالهای ۱۹۸۰ معلوم شد که «غولهای» انتشار کتاب، یـعنی کشورهایی که بیش از ۲۰۰۰۰ عنوان در سال به چاپ می‌رسانند، هفت کشورند:

اتحاد جماهیر شوروی و ایالات متحده	بین ۸۰ تا ۹۰ هزار
آلمان فدرال	بین ۵۰ تا ٦۰ هزار
ژاپن	بین ٤۰ تا ۵۰ هزار

1. D'après R. E. *Barker, Books for all*, p.17.

انگلستان	بین ۳۰ تا ۴۰ هزار
فرانسه و اسپانیا	بین ۲۰ تا ۳۰ هزار

باید دانست که ۳۲ کشور توسعه یافته که کمتر از نیمی از افراد بالغ باسواد و کودکان مدرسه رو را در خود جای می‌دهند و ۲٦ درصد جمعیت جهان را دارا هستند، ۸۹ درصد کتابهای منتشر شده در جهان را تولید می‌کنند و ۸۵ درصد کاغذ چاپ و تحریر دنیا را مصرف می‌کنند. عدم تناسب بالاکه در سالهای ۱۹۷۰ آشکارا روبه فزونی گرفته بود، در سالهای ۱۹۸۰ به آرامی روبه کاهش می‌گذارد. دراین کاهش، بی‌شک می‌توان یکی از تأثیرات سیاست تشویقی یونسکو را که از سال ۱۹٦۵ اعمال می‌شد، مشاهده کرد.

آماری که از عنوانهای کتاب ارائه می‌شود، با توجه به واردات (از راه ترجمه) و تکثیر (از راه ترجمه در داخل کشور، مانند اتحاد شوروی) حداکثر می‌تواند غنا و تنوع حیات فکری یک کشور را نشان دهد و برآورد (بسیار تقریبی) تعداد و توان تولیدی نویسندگان آن را ممکن سازد ولی کوچکترین اطلاعی از نقش مطالعه در زندگی اجتماعی آن کشور ارائه نمی‌دهد.

برای تحلیل پدیدهٔ مطالعه، باید نه فقط تیراژ کتاب بلکه تیراژ مطبوعات را نیز به حساب آورد. تیراژ مطبوعات معمولاً مشخص است اما تیراژ کتاب بسیار دشوارتر به دست می‌آید. تولید جهانی کتاب در ۱۹۸۰ حدود ۹ میلیارد نسخه بوده‌است.

با وجود این می‌توان با بررسی میزان مصرف کاغذ در کشورهای مختلف تا حدودی از وضع کتاب با خبر شد. اگرکشورها را برحسب مصرف کاغذ آنها (مصرف سرانه کاغذ روزنامه از یک سو و کاغذ تحریر و کاغذ چاپ کتاب از سوی دیگر) طبقه‌بندی کنیم، بازهمان هفت کشور «بزرگ» را در رأس فهرست کشورها ملاحظه می‌کنیم اما می‌بینیم که سوئیس، بلژیک، کشورهای اسکاندیناوی و استرالیا و زلاندنو هم به آنها رسیده‌اند و اتجاد جماهیر شوروی و انگلستان به‌طور قطع اولین مکان را به خود اختصاص داده‌اند[1].

یکی از داده‌های جالب، مقایسهٔ میزان مطالعهٔ کتاب و مطبوعات در میزان کلی مطالعه است. در فرانسه در ۱۹۸۰ از ۳۸کیلوگرم کاغذ چاپ وکاغذ تحریر مصرف

1. D'après l' *Annuaire statistique de l'U.N.E.S.C.O.*, éd. 1980.

شده در سال، برای هر نفر تقریباً ۲/۳ کیلوگرم آن به مصرف صنعت کتاب می‌رسید. در همین سال مصرف سرانه و سالانه کاغذ روزنامه به ۱۲ کیلو می‌رسیده است. از نظر تعداد کلمات ـ با توجه به نوع حروف مصرفی ـ محتوای مطبوعات ۵۰٪ بیشتر از کتاب است. حجم مطالب که روزنامه‌ها برای مطالعه در اختیار خوانندگان فرانسوی می‌گذارند، ده‌برابر حجم مطالب کتابهاست. این نسبت برای اغلب کشورهای اروپای غربی درست است (انگلستان ۱۲ تا ۱۳ برابر). اما در اتحاد شوروی مطالعهٔ مطبوعات فقط چهار برابر مطالعهٔ کتاب است در حالی که در ایالات متحده نسبت ۲۰۰ برابر است و اگر چه در این کشور تبلیغات روزافزون جای زیادی را در روزنامه‌ها اشغال می‌کند، این آمار جای ممتازی را در مورد خواندن روزنامه و مجله (و نه کتاب) به امریکاییها می‌دهد.

البته تمام مطالب خواندنی واقعاً خوانده نمی‌شوند. باتوجه به مقدار کاغذی که در بالا بدان اشاره شد، باحذف بی‌سوادان و کودکان و باتوجه به اینکه یک مطلب خواندنی به کار سه یا چهار خواننده می‌آید، باید پذیرفت که یک نفر فرانسوی به‌طور متوسط ۴۰۰۰۰ کلمه در روز چیز می‌خواند (یعنی معادل با یک برابر و نیم حجم کتاب حاضر) و یک نفر انگلیسی سه برابر فرد فرانسوی!

افزون بر این باید کتابها و نشریات فروش نرفته و صادر شده را هم به حساب آورد. این دو عامل، میزان مطالعهٔ کتاب را پایین می‌آورند. در واقع دوره‌ای بودن روزنامه‌ها و عمر کوتاه آنها انطباق تیراژ را با میزان فروش، ممکن و ضروری می‌سازد چراکه در غیر این صورت آنها به سرعت «بنجل» می‌شوند. از سوی دیگر بیشتر کتاب است که صادر می‌شود. در مورد فرانسه با توجه به صادرات کتاب که بویژه به کشورهای فرانسوی زبان آفریقا زیاد است، می‌توان گفت که بین ۱۲ تا ۱۵ درصد از تولید ملی به دست فرانسویان نمی‌رسد.

بنابراین کتاب بخشی ناچیز از مطالعات ممکن و بخشی کوچکتر از مطالعات انجام شده را تشکیل می‌دهد. ولی اگر مفهوم ادبیات را به میان آوریم، خواهیم دید که وضع عوض می‌شود. مسلم است که ما ادبیات را با هیچ معیار کیفی تعریف نمی‌کنیم. معیارما همان چیزی است که گرایش به امور غیر مادی می‌نامیم. هر اثری که وسیله

نباشد بلکه هدفی درخود باشد، ادبیات محسوب می‌شود. تمام مطالعات غیر کارکردی، یعنی مطالعاتی که پاسخگوی نیاز فرهنگیِ غیرمادی و پولی هستند، ادبیات به حساب می‌آیند.

در بین مطالعات تحقق یافته، اکثر آنها کارکردی هستند، بویژه در مورد مطبوعات که خواننده بیشتر در پی اطلاعات و اسناد است. درمورد کتاب نیز تمام مطالعات به ادبیات مربوط نمی‌شود.

ادبیات یکی از ده مقولهٔ بزرگ طبقه‌بندی اعشاری است که ملویل دیویی در ۸۰ سال پیش ابداع کرد و اغلب کشورها نیز در آمارهای خود آن را پذیرفته‌اند و به کار می‌گیرند.

۰ـ کلیات	۵ـ علوم محض
۱ـ فلسفه	٦ـ علوم کاربردی
۲ـ دین	۷ـ هنر و سرگرمی
۳ـ علوم اجتماعی	۸ـ ادبیات
٤ـ واژه شناسی	۹ـ تاریخ و جغرافیا

متأسفانه این مقوله‌ها بسیار نادقیقند. فرانسه بویژه تا سال ۱۹٦۳ مقولهٔ ٤ (واژه شناسی) را نادیده می‌گرفت و آن را تحت عنوان زبانشناسی در مقولهٔ ۸ (ادبیات) جای می‌داد. کشورهای اندکی هستند که هنوز طبقه‌بندی مفصلتر و دقیقتر پیشنهادی یونسکو در ۱۹٦٤ را به کار می‌برند.

به همین دلیل آمارهای رسمی ممکن نیست جز اطلاعاتی مبهم و اغلب نادرست ارائه دهند. اگر طبقه‌بندی اعشاری و آمارگیری بر مبنای عنوان کتاب را مبنا قراردهیم، «ادبیات» ۲٤ تا ۲۵ درصد از تولید کتاب فرانسه را تشکیل می‌دهد. این رقم در آلمان کمی پایینتر و در انگلستان اندکی بالاتر است و گرایش بدان دارد که در کشورهای بزرگ تولید کننده در حدود ۲۳ درصد ثابت بماند. در کشورهای تازه استقلال یافته که ضرورتهای تکنیکی بر همه چیز برتری دارند و مجامع نویسندگان بومی هنوز گسترش نیافته‌اند، این رقم ممکن است به زیر ۱۰ درصد برسد.

از سوی دیگر مطبوعات ـ و بویژه مطبوعات هفتگی یا ماهیانه ـ بخشی متغیر اما غالباً بسیار زیاد از مطالعات غیر کارکردی را که خصلت ادبی دارند، در برمی‌گیرند:

رمانهای پاورقی، داستانها، قصه‌ها، مقالات، یادداشتها و غیره. بخشی از این مواد در چاپ کتابها دوباره به مصرف می‌رسد اما حجم تولید ادبی ادواری قابل ملاحظه است وگاهی با حجم کتابها برابری می‌کند: صرف‌نظر از *دایجست‌ها*، متنهای چاپ شده در مجله‌هایی از نوع *Saturday Evening Post* نیاز ادبی میلیونها نفر را در ایالات متحده، پیش از انقلاب *کتاب جیبی* برآورده کرده‌اند. بنابراین برای به دست آوردن نظری روشن دربارهٔ روابط میان مطالعه و ادبیات نمی‌توان به طبقه‌بندیهای صوری یا مواد و مصالح منظم متکی بود. بیشتر ماهیت مبادله بین مؤلف و خواننده است که به ما امکان می‌دهد ادبیات را ازغیر ادبیات جدا کنیم. هم در مطبوعات و هم در کتابها متون بسیاری وجود دارد که با نیت کارکردی نوشته شده‌اند ولی اغلب از آنها *استفادهٔ* غیر کارکردی و ادبی به عمل می‌آید: مثل گزارشها و نقدهای کتاب. به علاوه به‌آسانی می‌توان تعدادی از کتابهای فنی، علمی یا فلسفی را نام‌برد که مؤلفانشان آنها را آشکارا آثار ادبی راستین خوانده‌اند و خوانندگان نیز این امر را پذیرفته‌اند. هر نوشته‌ای که امکان گریز از مشکلات،خیالپردازی و یا تفکر و تأمل و پرورش فرهنگی بی‌هزینه را فراهم آورد، ممکن است ادبیات تلقی شود: ژ. ک. چسترتون حتی نشان داده‌است که از دفترچهٔ راهنمای راه‌آهن نیز استفادهٔ ادبی می‌شود[1]!

در مقابل، گاهی از اثر ادبی استفاده‌های غیرادبی می‌شود: مصرف ادبیات با مطالعهٔ ادبی تفاوت دارد. می‌توان کتابی خرید بی‌آن‌که قصد خواندن آن در کار باشد، همان طور که می‌توان کتابی خواند بی‌آن‌که قصد لذت زیبا شناختی و یا بهره‌وری فرهنگی در کار باشد.

می‌بینیم که درک پدیدهٔ ادبی ـ صرف‌نظر از شیوهٔ پرداختن به آن ـ مسائل روانشناسی فردی و جمعی را مطرح می‌سازد. یک تعریف دقیق از ادبیات مستلزم آن است که بین نیات خواننده و نویسنده همسویی وجود داشته باشد. تعریف وسیعتر دست‌کم هماهنگی نیات دوطرف را می‌طلبد. چنانچه ما این الزامات را از نظر دور

---

۱. در فصل اول کتابِ *The Man who was Thursday*

بداریم، دیگر نخواهیم توانست در مطالعه چیزی دیگر جز مصرف مکانیکی یک مادهٔ چاپ شده را ببینیم و برای ما غیرممکن خواهد بود که در کتاب چیزی دیگر جز یکی از اشکال این ماده را ببینیم که بی‌شک مهمترین شکل آن‌هم نخواهد بود.

۲. راههای دستیابی به پدیدهٔ ادبی

بدیهی‌ترین روش برای فهم یک پدیدهٔ در عین‌حال روانی و جمعی طرح پرسش از تعداد کافی از اشخاصی است که به دقت انتخاب شده باشند. این روش پرسشنامه‌ای همان روشی است که دکتر کینسی برای مطالعهٔ رفتار جنسی هم میهنان خود به کار گرفت. اگر او می‌خواست رفتار فرهنگی آنان را نیز با همین روش مطالعه کند، بی‌تردید با دشواریهای بسیار روبه‌رو می‌شد، زیرا به محض آنکه از کسی در مورد مطالعاتش پرسش کنید، امکان دریافت پاسخی که هم روشن باشد و هم صادقانه بی‌نهایت کم خواهد بود. در حالی که در میان نهادن ویژگیهای جنسی با پرسشگر ممکن است به نوعی خودنمایی نهفته میدان دهد، ابراز سلیقه‌های ادبی (یا ضد ادبی) که موجب تغییر و چه بسا تنزل جایگاه طبقاتی انسان در محیط اجتماعی می‌شود ـ اعم از اینکه این سلیقه‌ها بسیار خام و مبتذل یا بسیار پرورده و متعالی باشند ـ جز رنج و زحمت درپی ندارد: اغلب اشخاص به دشواری بسیار می‌توانند حتی پیش خود نیز از سلیقه‌های ادبیشان سخن بگویند.

کافی است‌که نتایج مشاهدهٔ مستقیم و منظم رفتار فرهنگی یک شخص را با گفته‌های او ـ حتی اگر صمیمانه بر زبان آورده شده باشد ـ مقایسه کنیم تا دریابیم که استفادهٔ علمی از اطلاعاتی که اشخاص دربارهٔ خودشان به ما می‌دهند تا چه حد دشوار است. کسی که کتابهای استاندال و آندره مالرو را به عنوان مطالعهٔ روزمرهٔ خود ذکر می‌کند و در ضمن می‌گوید که گهگاه برای رفع خستگی یکی دو رمان پلیسی هم می‌خواند اصلاً به ما نمی‌گوید وقتی راکه برای مطالعهٔ آثار پلیسی صرف می‌کند در واقع چندین برابر زمانی است که به مطالعهٔ «کتابهای بالینی» خود اختصاص می‌دهد. اگر کسی بگوید روزنامه می‌خواند، دقایقی را که به مرور کارتن اختصاص می‌دهد به حساب نمی‌آورد در حالی که مجموع این دقیقه‌ها روی هم رفته زمانی قابل ملاحظه است. علاوه براین مطالعاتی که در اتاقهای انتظار یا در کتابخانهٔ کوچک کودکانمان

صورت می‌گیرند، به‌حساب نمی‌آیند: کدام پژوهشگر هرگز خواهد توانست با پرسشنامه سهم عظیم کتابهایی مانند کدو *قلقه زن* یا مجموعه‌های *تن‌تن* را در مجموع مطالعات یک فرانسوی بالغ و باسواد تعیین کند؟

اما ارزیابی مطالعات اشخاص براساس اسناد و مدارک تاریخی تاحدی آسانتر است. شرم و حیای اسناد کمتر از گفته‌های مستقیم افراد است. مجموعه‌ای از اطلاعات مبتنی بر خاطرات، مکاتبات، متن گفت‌وگوها، اشارات و فهرستهای کتابخانه‌های خصوصی امکان دستیابی نسبتاً دقیق به مجموع مطالعات یک شخص معین را فراهم می‌آورد ـ البته به شرطی که او به یک محیط اجتماعی نسبتاً «ممتاز» تعلق داشته باشد. در واقع تقریباً هیچ وسیله‌ای در دست نیست تا اهمیت مطالب بی‌شماری را در رفتار فرهنگی توده‌ها ارزیابی کنیم که از هنگام پیدایش چاپ به دست بساطیها و دستفروشها توزیع شده‌اند. شارل نیزار محتوای این مطالب را در قرن نوزدهم در کتاب خود به‌نام *تاریخ کتابهای مردمی یا ادبیات بساطی* بررسی کرده است[1].

دراینجا زمینه‌ای بسیار وسیع برای پژوهش وجود دارد که مورخ ادبی نمی‌تواند آن را نادیده بگیرد، همان عرصه‌ای که گاهی «خرده‌ادبیات»، گاهی «زیر ـ ادبیات» و گاهی «ادبیات حاشیه‌ای» نامیده می‌شود[2]. بین این منطقه که تاچندی پیش در کتابهای تاریخ ادبیات به دست فراموشی سپرده شده بود و عرصهٔ آثار «والا»، در سطح درونمایه‌ها، اندیشه‌ها و صورتها، مبادله‌ای مدام درکار است. حتی گاهی پیش می‌آید که اثری از یک بخش به بخش دیگر گذر می‌کند. در واقع همان گونه که بعداً خواهیم دید تعلق به دنیای

---

۱. علاوه بر این به‌آثار زیر مراجعه شود:

P. Brochon, *Le Livre de colportage en France depuis le xvi^{e} siècle* (Paris, 1954) J. P. Seguin, *Nouvelles à sensations et canards du xix^{e} siècle* (Paris, 1959).

۲. *ادبیات و خرده ادبیات* عنوان شمارهٔ دهم *بولتن سمینار ادبیات عمومی شهر بوردو* (۶۳ ـ ۶۲ ـ ۱۹۶۱) است آ. تریو (A. Thérive) اصطلاح «زیر ـ ادبیات» را دریکی از کتابهای خود به کاربرده‌است: La foire littéraire (Paris, 1963). سرانجام جلد سوم تاریخ ادبیاتِ *دانشنامهٔ پلئیاد* چندین فصل را به «ادبیات حاشیه‌ای» (ادبیات بساطی، رمانهای عامیانه و غیره) اختصاص داده است. ششمین کنگرهٔ انجمن فرانسوی ادبیات تطبیقی (شهر رن، ۱۹۶۳) بویژه به بررسی این مسأله پرداخته است. در همین کنگره ما نیز مقاله‌ای را باعنوان *آیا در ادبیات درجه وجود دارد؟* قرائت کرده‌ایم.

ادبیات یا خرده ـ ادبیات نه با خصوصیات انتزاعی نویسنده، اثر یا خواننده بلکه با نوعی مبادله معین می‌شود[۱]. به همین سبب است که فاصلهٔ میان آنچه خوانده می‌شود و آنچه باید خوانده شود ـ فاصله‌ای که بارها درطی قرنها مشاهده شده‌است ـ همیشه برای ردهٔ با سوادها مایهٔ شرم و رسوایی بوده‌است، برای همان رده‌ای که باید در برابر مورخ گواهی بدهد و جامعه شناس نیز خود به آن تعلق دارد.

حال اگر اظهارات خوانندگان را کنار بگذاریم و از نویسندگان پرسش کنیم، چه‌بسا بازهم بیشتر سرخورده شویم. چرا که عمل آفرینش ادبی عملی شخصی و آزاد است و نوعی فاصله گیری از مقتضیات اجتماعی را الزام‌آور می‌سازد. به عبارت دیگر اگر نویسنده مجبور باشد که در مقام انسان و در مقام هنرمند، زبان حال خوانندگان خود بشود و با آنان احساس همدردی و همراهی کند این خطر وجود دارد که به توقعاتی که از او دارند بیش‌از حد توجه کند. عمل آفرینش ادبی را با حرکت غریقی که بطری حاوی پیام خود را به دریا پرتاب می‌کند، مقایسه کرده‌اند: ولی این مقایسه تا آنجا درست است که غریق، فرد ناجی را که برایش پیام می‌فرستد، ناجی خود بداند ولی نداند که جریان آب پیام او را به سوی کدام ساحل ناشناخته خواهد برد.

گواهی واسطه‌های کتاب ممکن است از ارزشی بیشتر برخوردار باشد زیرا که ناشران، کتابفروشان و کتابداران نبض مکانیسم مبادلات را دردست دارند. متأسفانه برای دوگروه اول، رازداری حرفه‌ای عاملی بسیار مؤثر برای پنهانکاری است و تازه اگر ناشران و کتابفروشان حاضر می‌شدند اطلاعات لازم را در اختیار ما بگذارند اغلب از عهدهٔ این کار برنمی‌آمدند زیرا که ابزارهای مادی لازم برای شناخت اهمیت دقیق نقش خود را در اختیار نداشتند. برای بیشتر آنان دفترکار یا مغازه در حکم مقرهای فرماندهی محصوری است که از آنجا چشم بسته بر نویسندگان و خوانندگان تأثیر می‌گذارند آن هم تأثیری واقعی و تعیین کننده!

وضعیت کتابداران تا حدی متفاوت است چرا که آنان معمولاً می‌توانند دربارهٔ

---

۱. رجوع شود به فصلهای ششم و هشتم همین کتاب.

رفتار خوانندگان کتابخانه‌هایشان مستقیماً نظر بدهند. عیب‌کار در این است که نظر آنان فقط بخشی نسبتاً محدود و خاص از خوانندگان یعنی مراجعان به کتابخانه‌ها را دربرمی‌گیرد. باوجود این نباید از این امکان هرچند کوچک غافل ماند چون تنهادری است‌که رسوخ بی‌مانع به واقعیت مصرف ادبی را ممکن می‌سازد. بررسی وضعیت کتابخانه کارخانه‌ها نیز یگانه راه جدی برای تحلیل مسأله مطالعه در محیطهای کارگری است.

پس می‌توان نتیجه گرفت که باید از طریق بررسی منظم داده‌های عینی و به دور از پیشداوری پدیدهٔ ادبی را شناخت.

در میان داده‌های عینی، نخستین داده‌هایی که مورد استفاده قرارمی‌گیرند داده‌های آماری هستند.

آمار در زمینهٔ صنعت و تجارت کتاب، هر قدرهم کمیاب و ناقص باشد، می‌تواند همراه با دیگر داده‌ها اطلاعاتی مفید و قابل استفاده به دست‌دهد. آمار کتاب‌شناختی که بویژه براساس نسخه‌های اجباریِ ارسال شده به کتابخانه‌ملی ارائه می‌شود، از سال ۱۹۶۰ تاکنون همواره روبه رشد بوده‌است، اما به دست آوردن اطلاعات مطمئن از مدیران بنگاههای انتشاراتی در مورد تیراژ و فروش کتابها دشوار است. با وجود این کاربرد پرسشنامه‌های تحقیقاتی افزایش یافته و با این‌که تمام آنها از ارزشی یکسان برخوردار نیستند اما وضع بازارکتاب را تاحدی روشن می‌کنند. در مورد مطالعه، کتابداران بیش از پیش قادرند اطلاعاتی دقیق در مورد مراجعان کتابخانه‌ها ارائه کنند. استفاده‌از کامپیوتر در کتابخانه‌ها نیز بویژه به ما امکان داده تا از پدیدهٔ مطالعه در محیطهای اجتماعی متفاوت آگاهی بیشتر به دست‌آوریم.

تاآنجا که میسر باشد می‌توان از آمارهای تاریخی برمبنای فهرست آثار یا نویسندگان برای روشن کردن تحولات متفاوت استفاده کرد. در صفحات بعد کاربرد یک نمونه گیری از ۹۳۷ نویسندهٔ فرانسوی که بین سالهای ۱۴۹۰ و ۱۹۰۰ متولد شده‌اند آمده‌است[1].

---

۱. کلیه پژوهشهای آماری که در این کتاب از آنها استفاده شده با کمک بخش «خدمات فنی مؤسسه ملی آمار بوردو» استخراج شده‌است.

داده‌های آماری امکان مشخص ساختن وجوه عمدهٔ پدیده ادبی را فراهم می‌آورند. پس باید این وجوه را به یاری نوع دیگری از داده‌های عینی تفسیر کرد که حاصل بررسی ساختارهای اجتماعی هستند، همان ساختارهایی که پدیدهٔ ادبی و عوامل فنی مشروط کنندهٔ آن را در برمی‌گیرند. این وسایل فنی عبارتند از: نظامهای سیاسی، نهادهای فرهنگی، طبقات، اقشار و گروههای اجتماعی، مشاغل، سازماندهی اوقات فراغت، میزان بی‌سوادی، پایگاه اقتصادی و قانونی نویسنده، کتابفروشی و ناشر، مسائل زبانشناختی، تاریخ کتاب و غیره.

و سرانجام می‌توان براساس روشهای ادبیات عمومی یا ادبیات تطبیقی به‌بررسی موارد معیّن یاری رساند: امکان فروش یک اثر، سیر تحول یک سبک یا نوع ادبی، پرداخت یک درونمایه، تاریخچهٔ یک اسطوره، تعریف یک محیط و غیره. در این صورت داده‌های ذهنی ارزش واقعی خود را پیدا می‌کنند و پژوهشگر به یاری پرسشنامه‌ها، مصاحبه‌ها، اظهارات شفاهی یا کتبی و با استفاده از اطلاعاتی که «تاریخچه‌های موارد مشابه» در اختیار وی می‌گذارند می‌تواند به پدیده‌هایی که خود به صورت عینی مشاهده می‌کند، تمام معنای آنها را بدهد.

اما بویژه علوم مربوط به اطلاعات و ارتباطات هستند که از سالهای ۷۰، امکان تدوین و بیان فرضیه‌های پژوهش تجربی را فراهم آورده‌اند. هم‌اکنون اگر نه یک علم کاملاً قوام یافته، دست‌کم عرصه‌ای علمی وجود دارد که *کتاب شناسی* نام گرفته است. بویژه می‌توان از دستاوردهای مهم مجلهٔ *Schéma* و *Schématisation* زیر نظر پروفسور روبراستیوال نام برد.

بالاخره باید اضافه کرد که از سالهای ۷۰ نیز گروههای تحقیقی توجهی خاص به کتاب، مطالعه و ادبیات کودکان و جوانان ابراز داشته‌اند. بویژه در بوردو یک گروه تحقیقاتی در «مرکز جامعه شناسی پدیده‌های ادبی» کار در این زمینه را زیر نظر دنیز اسکارپیت آغاز کرده‌است.

۲
تولید

فصل سوم

نویسنده در بستر زمان

۱. سیمایی از آنانکه جاودانه می‌شوند ...

تولید ادبی کار جمعیت نویسندگانی است که در طول قرنها دستخوش نوساناتی مشابه نوسانات تمام دیگر گروههای جمعیتی بوده است: پیری و جوانی، افزایش و کاهش جمعیت و مانند آنها.

برای آنکه از این جمعیت ادبی تعریف و یا حداقل نمونه‌های معناداری به‌دست آید می‌توان دو راه را که هر دو افراطی هستند در پیش‌گرفت. نخست صورت‌برداری از نام کلیهٔ مؤلفان کتابهایی که به‌طریق چاپی یا هر طریق دیگری، در کشور و در دورهٔ معینی، منتشر شده‌اند. دوم اکتفا کردن به فهرستی دقیق، مانند فهرست اسامی یک کتاب تاریخ ادبیات مشهور.

در واقع، هیچ‌یک از این دو راه منظور ما را برنخواهد آورد. اولی براساس تعریفی مکانیکی از نویسنده به‌عنوان کسی که کتابی به رشته تحریر درآورده، شکل می‌گیرد، در حالی که دیدیم این نوع تعریف مکانیکی از کتاب پذیرفتنی نیست زیرا همسویی و هماهنگی لازم در نیت خواننده و نویسنده را نادیده می‌گیرد. نویسنده تنها به مفهوم «تولید کنندهٔ واژه‌ها» نیز خالی از معنای ادبی است. هنگامی نویسنده معنای ادبی پیدا می‌کند و نویسنده شناخته می‌شود که پس‌از انتشار آثارش ناظری کارآزموده بتواند در سطح عام وی را نویسنده معرفی کند. کسی نویسنده نیست مگر در پیوند با کسی دیگر، درچشم یکی دیگر.

پس راه دوم که همان فهرست اسامی است اگر با بینش انتقادی تهیه شده باشد صحیحتر به نظر می‌رسد. اما کافی است که ما یکی از این فهرستها را از کتاب تاریخ

ادبیاتی بیرون بکشیم تا متوجه شویم که با توجه به رشد جمعیت ادبی، هر چه به تاریخ نگارش این کتاب نزدیکتر می‌شویم، تعداد نویسندگانی که نام آنان ثبت گردیده فزونی می‌گیرد. این افزایش در ابتدا بسیار کند است به حدی که عملاً می‌توان آن را نادیده گرفت اما هنگامی که به دورهٔ نویسندگانی می‌رسیم که تاحدی نزدیک به زمان حیات مؤلف کتاب تاریخ ادبیات بوده‌اند، یعنی در ابتدای کار تحقیقی وی هنوز می‌زیسته‌اند وضع عوض می‌شود: به‌عنوان مثال در تاریخ ادبیات لانسن تعداد نویسندگان با ظهور اولین رمانتیکها رو به تزاید می‌گذارد. از این تاریخ، ملاک انتخاب بتدریج فراموش می‌شود. حال اگر مؤلف کتاب بی‌احتیاطی نشان بدهد و تا دورهٔ کاملاً معاصر پیش بیاید، یعنی از نویسندگان زنده و بویژه از آنانی که هنوز در موقع تنظیم کتاب دست به قلم بوده‌اند نام ببرد (مثلاً سمبولیستها برای لانسن) تعداد بازهم بالاتر می‌رود. در این صورت یا واپسین صفحات کتاب به همان فهرستی شباهت پیدا می‌کند که به صورت مکانیکی تهیه‌شده‌است و ما به هر قیمت می‌خواهیم از آن اجتناب کنیم، یا انتخابی که مؤلف کاملاً به سلیقه خود می‌کند به هیچ وجه با انتخاب تاریخ نویس دیگری در یکی دونسل بعد شباهت نخواهد داشت.

این بدان معناست که تصویر جمعیت نویسندگانِ واقعاً ادبی جز با گذشت زمان نقش نمی‌بندد. اوریپید می‌گفت که انسان را جز بعد از مرگ نمی‌توان خوشبخت نامید: به این ترتیب، نویسنده هم فقط بعد از مرگ به عضویت جامعه ادبی درمی‌آید.

آنچه که «مرور زمان» به جمعیت نویسندگان تحمیل می‌کند هم جنبهٔ کمی دارد و هم جنبهٔ کیفی.

از نظر کمی، انتخاب قطعی وجدی‌ترین انتخابها همانا انتخاب نویسندگانی است که یک نسل از دورهٔ زندگی آنها گذشته باشد، زیرا هر نویسنده‌ای تا ده، بیست یا سی سال بعد از مرگ باآستان فراموشی رو به رو می‌شود. اگر از این آستان دهشتناک به سلامت بگذرد به جامعه ادبی می پیوندد و بقایی تقریباً جاودانه کسب می‌کند ـ دست کم برای مدتی که خاطره جمعی تمدنی که دردل آن زاده گشته‌است، دوام آورد. مقاومت نویسندگان در برابر این «فرسایش تاریخی» یکسان نیست. بخشهایی از آنان فرسایش پذیرند وکمترکسی از میان آنان زوال نمی‌پذیرد (به عنوان مثال نویسندگان ابتدای قرن

هجدهم در فرانسه) بخشهای مقاومی هم وجوددارند که در برابر آزمایش زوال پایدارترند (مثل نویسندگان نیمه دوم قرن هفدهم در فرانسه).

انتخابهای دیگری در مراحل بعدی انجام می‌گیرد. «نظامهای بازیابی» تعجب آوری نیز پیدا می‌شوند که نویسنده‌ای راکه از سالها پیش به‌دست فراموشی یا بی‌اعتنایی سپرده شده «به‌خدمت می‌گیرند». اما این فراموشی اغلب فراموشی کامل نبوده‌است و بیشتر باید از نگرش مجدد به زندگی ادبی نویسنده صحبت کرد تا کشف دوبارهٔ او. رونق مجدد آثارشکسپیر در انگلستان قرن هجدهم چنین سرنوشتی داشت. مختصات عام جمعیت نویسنده با این‌گونه تغییراتِ بویژه کیفی به هم نخواهد ریخت.

در واقع این نگرشها و رده‌بندیهای مجدد در درون جماعتی که پیشتر تعریفی معین از آن ارائه شده سرشتی تفسیری دارند وغالباً به این دلیل انجام می‌گیرند که مقاصد اصلی نویسنده دیگر درک ناپذیر شده‌اند و نیات فرضی تازه‌ای به او نسبت داده می‌شود که با نیازهای خوانندگان جدید مطابقت بیشتری دارند. این سازوکار را، در صفحات بعد «خیانت خلاق» نام نهاده‌ایم.

تأثیر کیفیِ مرور زمان را روانشناس امریکایی هاروی ث. له‌مان با روشی بسیار هوشمندانه روشن کرده است[1]. له‌مان با مشورتِ «شورای ملی معلمان انگلیس» فهرستی ازکتابهای «تراز اول» را تهیه کرد. این فهرست حاوی ۳۳۷اثر از ۲۰۳ نویسنده که در موقع تحقیق فوت کرده‌بودند و ۳۹۶اثر از ۲۸۵ نویسندهٔ زنده بود. ابتدا له‌مان در پی این بود که بداند هر نویسنده‌ای در چه‌سنی آثاری راکه در فهرست او بودند نوشته است. آنگاه آثار نویسندگان مرده و زنده را از هم جدا و برحسب گروههای سنی تقسیم کرد: فلان تعداد اثر در سن ۲۰ تا ۲۵ سالگی نوشته شده‌اند و فلان تعداد در ۲۵ تا ۳۰ سالگی و به همین ترتیب تا به آخر. سپس منحنیهای آنها را ترسیم کرد. تفاوت بین منحنی آثار نویسندگان مرده و زنده بسیار چشمگیر است. منحنی آثار نویسندگان دسته اول خیلی زود درگروه سنی ۳۵ تا ۴۰ سالگی به نقطهٔ اوج خود می‌رسد و سپس پایین می‌آید. منحنی آثار نویسندگان زنده آهسته‌تر بالا می‌رود و نقطه اوج آن در محدودهٔ سنی ۴۰ تا ۴۵ سالگی قراردارد اما سطح آن تا سن ۷۰ الی ۷۵ سالگی نسبتاً بالا می‌ماند. نتیجهٔ این دو منحنی کاملاً مشهود است: انتخابی که به مرورزمان صورت گرفته در جهت

1. Harvey C. Lehman, The Creative Years: Best Books, *The Scientific Monthly*, vol. 45, Juillet 1937, pp.65 - 75.

حذف آثار دوران کمال و بویژه پیری نویسندگان بوده و بیشتر به نفع آثار دوران جوانی آنها شکل گرفته است. سن حساس میانگین، حول‌وحوش ٤٠ سالگی است.

این نتیجه را نتایج حاصل از روشهای دیگر نیز تأیید می‌کنند. به هر حال می‌توان این نکته را مسلم دانست که تصویر یک نویسنده و سیمایی که در پس آن در جامعهٔ ادبی زنده‌خواهد ماند، همان سیمایی از وی که جاودانه می‌شود، تقریباً همانی است که در حدود ٤٠ سالگی از خود به جای گذاشته است[1].

نمونه گیری در جامعهٔ ادبی باید با توجه به عوامل مختلفی انجام بگیرد و کاری صبورانه و دقیق است. هارویث. له‌مان در اغلب کارهای آماری خود، فهرستهایی از «بهترین کتابها» یی را که آزادُن دی‌کینسُن کتابدار با سابقهٔ دانشگاه کالیفرنیا تهیه کرده بود مورد استفاده قرارداد. روش دی‌کینسُن برای گزینش کتاب این است که پس‌از مقایسه فهرستهایی از انواع مختلف، با توجه به تعداد فهرستهایی که از این آثار نام برده‌اند، آنها را به درجه ۱ و ۲ و... تقسیم می‌کند. له‌مان آثار مربوط به درجهٔ ۸ را مورد بررسی و استفاده قرار داده‌است.

ما نیز برای نمونه گیری از ۹۳۷ نویسندهٔ فرانسوی که بین سالهای ۱٤۹٠ و ۱۹٠٠ زاده شده‌اند، روشی مشابه را البته به‌نحوی بسیار محدودتر و نامنظم‌تر به کاربستیم. ناگفته نماند که همین نمونه گیری مبنای بیشتر ملاحظاتی است که درپی می‌آید.

هدف ما این است که مبنای جامعه شناختی هرچه گسترده‌تری را برای این نمونه گیری فراهم آوریم. بنابراین درست نیست که ما بیاییم و همان‌گونه که در صفحات پیشین خاطرنشان ساختیم فهرست اسامی یک کتاب تاریخ ادبیات را ـ حتی اگر منحصر به نویسندگان از دست رفته باشد ـ مورد استفاده قراردهیم،زیرا با این کار جز به نویسندگانی که از نوع نویسندگان ویژه «فرهیختگان» هستند دست نخواهیم یافت. در واقع، پدیده‌های ادبی در جامعه‌ای معیّن، در شبکه‌های بسته نظم پیدا می‌کنند و اغلب این شبکه‌ها باهم ارتباط ندارند. جماعتی از نویسندگان هستند که به نیاز خوانندگان «فرهیخته» پاسخ می‌دهند: همان نویسندگانی که ما آنان را بهتر

---

۱. این اشاره‌ای صرفاً آماری است و موارد استثنایی فراوان وجود دارد. ما معنای درستِ عامل سن را در مقاله‌ای در *بولتن کتابخانه‌های فرانسه* (ماه مه ۱۹۶٠ / خرداد ماه ۱۳۳۹)، تحت عنوان «عامل سن در بازدهی ادبی» بررسی کرده‌ایم.

می‌شناسیم و نامشان در فهرست اسامی کتابهای تاریخ ادبیات دیده می‌شود اما بعداً خواهیم دید که این نویسندگان جز بخشی از جامعهٔ واقعی نویسندگان را تشکیل نمی‌دهند. در هیچ تاریخ ادبیاتی از موریس لوبلان پدر آرسن لوپن که به شبکهٔ «عامه» تعلق دارد و بئاتریکس پوتر شاعرهٔ نی‌نی‌کوچولوها که به شبکهٔ «ادبیات کودکان» مربوط می‌شود، نامی برده‌نشده است، در حالی که این قبیل آثار، خوانندگان بی‌شماری داشته یا هنوز هم دارند و در اصل، پدیده‌های ادبی مسلمی محسوب می‌شوند.

پس بهتر آن است که نه فهرست اسامی کتابهای تاریخ ادبیات بلکه فهرستهایی را مبنای کار خود قراردهیم که سرشت دائرةالمعارفی داشته باشند (*Petit Larousse*, *Dictionary of National Biography* و غیره ...) و آنها را با فهرستهای تخصصی که از جاهای مختلف تهیه می‌شوند (*فرهنگ آثار*، فهرستهای آثار تجدید چاپی و ترجمه‌ها، کتاب شناسی، فهرستهای مجلات رایج و غیره) مقایسه کنیم. به این ترتیب نمونه‌هایی به دست می‌آید که معنای جامعه شناختی واقعی خواهند داشت.

هر نمونه گیری، در جزئیات خود نقایصی دارد، لکن تجربه نشان می‌دهد که اگر احتیاطات لازم به عمل بیاید، می‌توان با این روش تقسیم‌بندی کلی‌ای به دست آورد که با تغییر عناصر گزینش یا به کاربردن ضابطه‌های دقیقتر حالت کلی آن به هم نخورد.

۲. نسلها و گروهها

نخستین پدیده‌ای که این نمونه گیری امکان بررسی آن را فراهم می‌سازد، پدیدهٔ نسل است. نسل بنا به تعریف آلبر تیبوده یا هانری‌پیر پدیده‌ای است روشن و بدیهی: در هر ادبیات تاریخ تولد نویسندگان را در برخی «برهه‌های زمانی» دسته‌بندی می‌کنند. در کتاب هانری پیر فهرست کاملی از این نسلها یافت می‌شود که در مورد چندین ادبیات اروپایی معتبر است[1].

به عنوان مثال، نسل بزرگ رمانتیکها را در فرانسه، در حدود سال ۱۸۰۰ ذکر می‌کنیم که بعد از نسل نسبتاً فقیری، شاهد تولد اگوستن تی‌یری، وینیی، میشله، اگوست کنت، بالزاک، هوگو، لاکوردر، مریمه، دوما، کینه، سنت‌بوو، ژرژ ساند، اوژن‌سو،

1. H. Peyre, Les générations littéraires, *Tableau récapitulatif des générations*, pp. 214 - 217.

بلانکی و اوژنی دوگرن، در بین سالهای ۱۷۹۵ و ۱۸۰۵ است. نسلهای بزرگ دیگر، نسل سال ۱۵۸۵ در اسپانیا، نسل سالهای ۱٦۰۰ تا ۱٦۱۰ در فرانسه و نسل سالهای ۱٦۷۵ تا ۱٦۸۵ در انگلستان هستند.

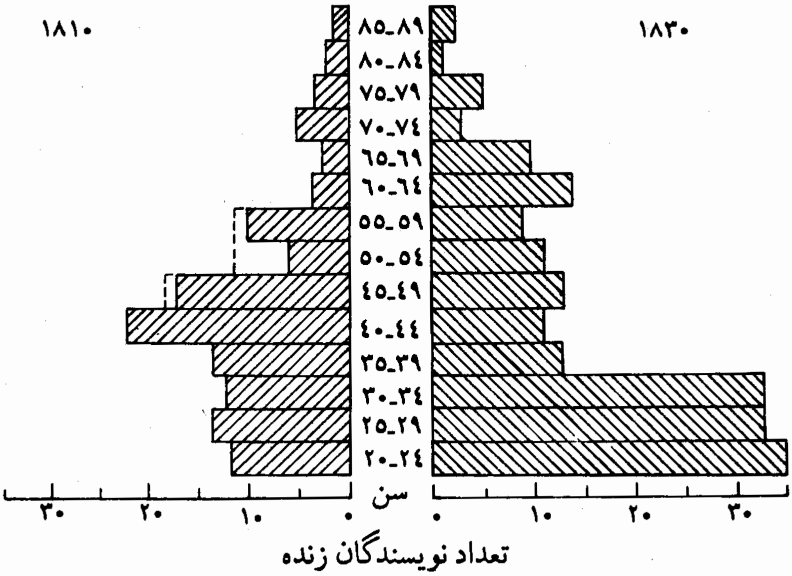
با این همه مفهوم نسل نمی‌تواند بدون در نظر گرفتن نکاتی به‌کار گرفته‌شود. نخستین دامی که از آن باید دوری گزید همان «وسوسهٔ دوره‌ای» بودن است. در واقع این تصور که گروههای نویسنده از نظر زمانی با فاصله‌های منظم، پشت‌سرهم می‌آیند، بسیار فریبنده است. وقتی هانری‌پیر از «آهنگ تناوبی نسلها» سخن می‌گوید، به مکانیسم بی‌نهایت پیچیده‌ای اشاره دارد که ما درصفحات آینده به تحلیل آن خواهیم پرداخت، اما این مورخ ادعا نکرده که این آهنگ منظم است. گی‌میشو جرأت بیشتری (یا احتیاط کمتری) به خرج داده و می‌گوید در ظهور پیاپی نسلها آهنگی وجود دارد که مارپیچی و حتی پروانه‌ای است و زمان آن با عمر متوسط انسانی که تقریباً ۷۰ سال است مطابقت می‌کند[1]. به رغم همهٔ کشش چنین فرضیه‌ای و با وجود میل شدیدی که ما به اثبات آن داشتیم هرگز به سهم خود نتوانستیم به آهنگ منظمی دست بیابیم که در ظهور پشت سرهم نسلها براستی بی‌چون و چرا باشد. با وجود این، برای رعایت عدالت باید اذعان کنیم که برخی پدیده‌های ادبی، وقتی دوباره ظاهر می‌شوند، از دوره‌ای به دورهٔ دیگر دستخوش تغییراتی می‌گردند که ظاهراً واحد هفتاد سال در آنها نقش دارد.

مثلاً «عمر» یک نوع ادبی مانند تراژدی الیزابتی، تراژدی کلاسیک، رمان رئالیست انگلیسی قرن ۱۸، جنبشهای رمانتیکی ـ معمولاً سی یا سی و پنج سال یعنی نیمی از عمر انسان است. تجربه‌ای که ما متأسفانه نخواهیم توانست نمودار آن را در این جا عرضه کنیم ظاهراً این نتیجه را تأیید می‌کند. این نمودار شامل منحنیهایی است که در نمونه‌گیری ما به‌ترتیب تعداد رمان نویسها، شعرا، نمایشنامه‌نویسان و نثرنویسان مختلف نسبت به کل جامعهٔ ادبی (نویسندگانی که در چند موضوع قلم می‌زنند چندبار حساب شده‌اند) را نشان می‌دهد، در این

1. G. Michaud, *Introduction à une science de la littérature*, pp. 252 - 256 et p. 258.
به طرح صفحهٔ ۲۵۹ که جنبشهای ادبی را با تناوب منظم نسلها نشان می‌دهد دقت شود. برای میشو عمر ۷۲ ساله انسانی به ٤ نیم نسل ۱۸ ساله تقسیم می‌شود که دو نیمهٔ آن شب (بی‌حرکتی و خواب) و دو نیمهٔ دیگر روز (فعالیت و بیداری) است.

منحنیها به وضوح آشکار می‌گردد که برحسب این که فلان نوع ادبی بر انواع دیگر برتری می‌یابد یا ناپدید می‌گردد، این نامها در هر هفتاد سال یک بار بکلی و در هر ۳۵ سال یک بار تاحدی عوض می‌شوند. ولی باید دانست که برقرار کردن کمترین رابطه بین این آهنگِ به ظاهر منظم و آهنگ نسلهای نویسندگان کار دشواری است.

نکته دوم اینکه نسلهای ادبی با نسلهای سنی تفاوت دارند زیرا که نسلهای ادبی گروههایی را تشکیل می‌دهند که از نظر شمارش معلومند و به برهه‌های زمانی تعلق دارند. برعکس، در بین جمعیت کل یک کشور، توزیع گروههای سنی خیلی کُند و آن هم به طورنسبتاً محدودی تغییر می‌پذیرد. هرم سنی جمعیت کل با تعدادی عوامل جزئی خاص که جمعیت‌شناسی به‌تفسیر آنها می‌پردازد، از منحنی مطلوب «زنگی شکل» فاصله می‌گیرد ولی در مجموع حالت زنگی شکل خود را از دست نمی‌دهد. هرم سنی جمعیت ادبی مرتباً به‌طور اسف‌باری باز و بسته می‌شود و هرگز شکل مطلوب به خود نمی‌گیرد.



تصویر ۱ ادبیات فرانسه: هرم سنی ۱۸۳۰ ـ ۱۸۱۰

تصویر ۱ دو مثال از هرم سنی جمعیت ادبی فرانسه را با ۲۰ سال فاصله نشان می‌دهد. در سمت چپ تصویر که وضع را در سال ۱۸۱۰ ارائه می‌کند، فلاسفه بزرگ تن به خاک سپرده‌اند (چنانچه زنده بودند باید بین ۹۰ تا ۱۰۰ سال می‌داشتند) امّا در مورد ۷۰ تا ۸۰ ساله‌ها برآمدگی مربوط به نسل بومارشه و برناردن دوسن پی‌یر است که کشیش دولیل یکی از واپسین بازماندگان آن است. به‌دنبال این نسل و ده سالی بعد، نسل توانمندی ظهور می‌کند که دو دهه را می‌پوشاند و در مجموع از ریـواژل (۵۷ ساله) تا مادام دوستال (۴۴ ساله) و شاتوبریان (۴۲ ساله) را در برمی‌گیرد. این نسل مربوط است به دورهٔ کنوانسیون و ناپلئون، یعنی نسلی که گیوتین با بی‌رحمی به جانش افتاد و از آن، خونها ریخت. جای خالی مقتولین با نقطه‌چین نشان داده شده‌است. اما نویسندگان این نسل، که تعداد زیادی از آنان به‌میان‌سالگی رسیدند هنوز نیز بر دنیای ادبیات سلطه دارند. نسلی که بلافاصله بعد می‌آید، گویی در سایهٔ نسل قبلی زنـدگی می‌کند و به‌نظر پژمرده می‌آید. نویسندگان نامدار در این نسل بندرت دیده می‌شوند و با فاصله‌های زیاد ظهور می‌کنند: نودیه (۳۰ ساله)، برانژه (۳۰ ساله)، لامُنه (۲۸ ساله)، استاندال (۲۷ ساله). در سال ۱۸۳۰ وضع بکلی تغییر می‌یابد: نسل بزرگ انقلاب و امپراتوری از هم پاشیده است و جا را بـرای اسـتعدادهـای درخشـان جـوان خـالی می‌گذارد. لامارتین به ۴۰ سالگی رسیده وینیی و بالزاک بتازگی از مرز ۳۰ گذاشته‌اند، هوگو به ۳۰ سالگی نزدیک می‌شود، موسه ۲۰ ساله است. این شکوفایی ۵ سال دیگر هم ادامه می‌یابد تا گوتیه هم پابه عرصهٔ وجود بگذارد. آنگاه صحنهٔ ادبی که دوباره اشباع شده تا پیدایش نسل فلوبر و بودلر از نو به خاموشی می‌گراید.

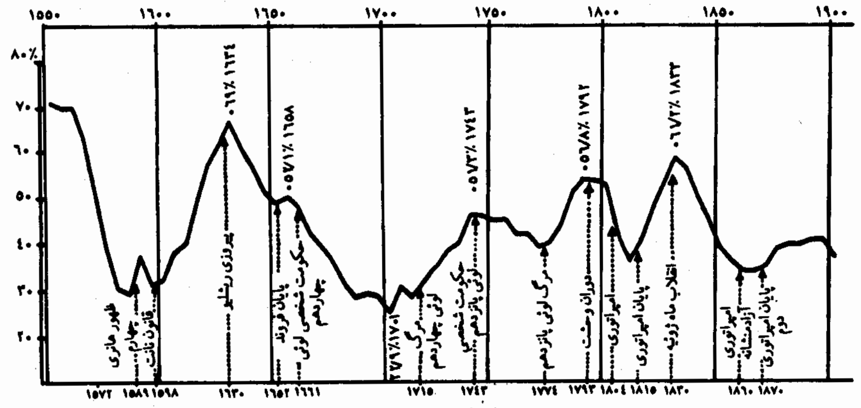
مطالعهٔ منظم هرمهای سنی در طول قرنهای متمادی به ما امکان می‌دهد تا بـه جرأت بگوییم که یک نسل نویسنده، قبل از آنکه بیشتر نویسندگان نسل قبل از مرز ۴۰ سالگی بگذرند، شکل نمی‌گیرد. همه‌چیز حاکی از آن است که گویی شکوفایی یک نسل امکان‌پذیر نیست مگر برمبنای یک آستانه تعادل یعنی زمانی که فشار نویسندگان حاکم بر صحنه آنقدر تضعیف بشود که فشار جوانترها آن را به تسلیم بکشد.

نکته سوم از نکته دوم ناشی می‌شود. وقتی ما از نسل نویسندگان سخن می‌گوییم تاریخ معنادار، تاریخ تولد آنها نیست، حتی تاریخ ۲۰ سالگی آنها هم نیست. در واقع انسان هیچ وقت نویسنده به دنیا نمی‌آید، بلکه بعدها نویسنده می‌شود، آنهم بندرت در سن ۲۰ سالگی. دستیابی به موجودیت ادبی فرایند پیچیده‌ای است که دورهٔ تعیین کنندهٔ

آن در حدود ٤۰ سالگی است، ولی اساساً تغییرپذیر است. در اینجا بیشتر منطقهٔ سنی مطرح است تا سن مشخص. به این ترتیب ریچاردسُن (متولد ۱۶۸۹) که دیر به عالم ادبیات قدم گذاشت، از نظر سنی معاصر پوپ (متولد ۱۶۸۸) بود، ولی باید او را در زمرهٔ نسل فیلدینگ (متولد۱۷۰۷) به‌حساب آورد. اغلب دیده می‌شود که نسلهای جوان در میان خود یک «پیش کِسوتِ» مسن‌تر از خود دارند. گوته، نودیه، کارلایل این نقش را به درجات مختلف بازی کرده‌اند.

پس مفهوم نسل که در ابتدا بسیار فریبنده می‌نماید، به هیچ وجه روشن نیست. شاید بهترباشد واژهٔ «گروه» را که انعطاف بیشتری دارد و ارگانیک‌تر است، جایگزین آن سازیم. گروه، جمع نویسندگانی است از همه سنین (البته سن مسلطی وجود دارد) که به مناسبت بعضی وقایع «قلم به دست می‌گیرند» و صحنه ادبی را اشغال می‌کنند و آگاهانه یاناخودآگاهانه راه را برای مدتی به روی دیگران می‌بندند و از بروز استعدادهای تازه جلوگیری می‌کنند.

حال ببینیم وقایعی که گروهها را به صحنه می‌کشند و یا ورود آنها را به صحنه امکان‌پذیر می‌سازند کدامند؟ به نظر می‌رسد که این وقایع از نوع رویدادهای سیاسی‌ای هستند که با تغییر اوضاع و روی کار آمدن افراد جدید ـ تغییر سلطنتها، انقلابها، جنگها و غیره ... ـ همراهند.



تصویر ۲ ادبیات فرانسه: منحنی، نسبت نویسندگان پایینتر از ٤۰ سال را به مجموع نویسندگان فعال از ۱۵۵۰ تا ۱۹۰۰ نشان می‌دهد. اعدادی که برای کشیدن منحنی به کار رفته میانگینهای سالانه و ۵ سال به ۵ سال هستند. اعدادی که در بیرون منحنی آمده‌اند، نسبتهای دقیق را برای سالهای حداکثر و حداقل نشان می‌دهند.

تصویر ۲ نموداری بی‌نهایت گویا را نشان می‌دهد. این نمودار برای سه قرن اخیر در فرانسه، نسبت نویسندگان ۲۰ تا ۴۰ ساله را به کل نویسندگان فعال نشان می‌دهد. بدیهی است که وقتی منحنی صعود می‌کند، جوانی جامعهٔ ادبی، و هنگامی که نزول می‌کند، وقفهٔ آن به نمایش گذاشته می‌شود: گروه حاضر در صحنه پیر می‌شود بی‌آن‌که نیروهای تازه نفس به میدان آیند. شکستگیهای تحتانی «شروع حرکت» را نشان می‌دهند و یا به عبارت دیگر ورود گروه جدیدی را اعلام می‌کنند که همه در دوره‌های آرامش رخ می‌دهند (پایان جنگهای مذهبی در ۱۵۹۸، پایان نهضت فروند[۱] در سال ۱۶۵۲) و یا با پایان سلطنتها پا به صحنه می‌گذارند (لوئی ۱۴، لوئی ۱۵، ناپلئون اول، ناپلئون سوم). شکستگیهای فوقانی «درجازدن» را نشان میدهند که همه با سختگیریهای سیاسی مصادف بوده‌اند: سختگیریهای ریشلیو، که تأسیس آکادمی نشانه بارز آن بود، سختگیریهای لوئی ۱۴، لوئی ۱۵، سختگیریهای حکومت انقلابی که با آکادمی گراییهای تازه‌ای در امپراتوری اول تأیید و تشدید گردید و سختگیریهای گیزو در پی وقایع سپتامبر. حتی می‌توان ترمزی را که با وضع «قوانین اخلاقی» ـ بعد از فروپاشی امپراتوری دوم ـ به رشد جمعیت جوان نویسنده زده شد، به وضوح مشاهده کرد.

دیوید ت. پوتینگر در کتاب *The French Book Trade in the Ancient Regime* *(Harvard, 1958)* ارقامی می‌آورد که محاسبهٔ «منحنی توان تولیدی» را در نویسندگان فرانسوی، از سال ۱۵۵۰ تا ۱۸۰۰ امکان‌پذیر می‌سازد. این منحنی با ۲۰ سال فاصله، با منحنی سنی مطابقت دقیق دارد[۲].

همین روش، اگر در مورد ادبیات انگلیس به کار برده شود، نتایج مشابهی به‌بار می‌آورد و دو دورهٔ بزرگ «پیری جمعیت» بیشتر به چشم می‌آید: یکی دورهٔ ملکه

---

۱. la Fronde، جنگی که در فرانسه در زمان صغیری لوئی چهاردهم بین طرفداران دربار و طرفداران پارلمان از ۱۶۴۸ تا ۱۶۵۳ روی داد (م).

۲. مراجعه کنید به مقاله ما در *Bulletin des Bibliothèques de France* دربارهٔ «عامل سن در توان تولید ادبی» که در پیش ذکر آن رفت.

الیزابت اول، ازسال ۱۵۸۸ (ناوگان شکست ناپذیر) تا سال ۱۶۲۵ (مرگ ژاک اول) و دوم دورهٔ ملکه ویکتوریا از سال ۱۸۳۷ تا سال ۱۸۷۷.

شاید جای بسی تأسف باشد که در این منحنیها هیچ آهنگ منظم و یا هیچ زمان‌بندی قابل اندازه گیری‌ای یافت نمی‌شود. چه‌بسا خوشایندتر بود که ببینیم پدیده‌های ادبی براساس آهنگی ریاضی و ماشینی تنظیم می‌شوند. ولی آیا گیراتر نخواهد بود که به مشاهدهٔ همبستگیِ ژرف آنها با زندگی اجتماعی بپردازیم و ماهیت این همبستگی را دریابیم؟

فصل چهارم

نویسنده در جامعه

۱. اصل و منشأ

برای مشخص کردن جایگاه نویسنده در جامعه گویا اولین اقدام لازم، کسب اطلاع از اصل و منشأ اوست. اغلب شرح حال‌نویسان در مورد اصل و منشأ فردی نویسندگان این کار را می‌کنند ولی در مورد ویژگیهای جمعی اصل و منشأ آنان، اطلاعات بسیار کمتر است. در اینجا باید از روانشناس انگلیسی هنری هاولوک الیس که در این زمینه پیشقدم بود به نیکی یاد کرد. او از اواخر قرن گذشته روشی آماری را در مورد آنچه خود «تحلیل نبوغ[1]» می‌نامید به کاربست.

در تحقیقات هاولوک الیس می‌توان دو دلمشغولی اصلی را مشاهده کرد. یکی اصل و منشأ جغرافیایی و دیگر اصل و منشأ اجتماعی ـ حرفه‌ای.

چند سالی است که جغرافیای ادبی باب روز شده‌است[2]. شاید بهتر آن باشد که از این رشته توقع زیادی نداشته باشیم زیرا از جغرافیا خیلی زود به منطقه گرایی و از منطقه گرایی به نژادپرستی کشیده می‌شویم. در این زمینه ما خود تا به حال فقط به بهره گیری از داده‌های خام دربارهٔ زادگاه نویسندگان بسنده کرده‌ایم و همین مختصر کافی است تا به تعدادی پدیده دست بیابیم که بعداً باید آنها را تبیین کنیم.

این کار بویژه به ما امکان می‌دهد تا در مورد فرانسه به بررسی موضوع بسیار

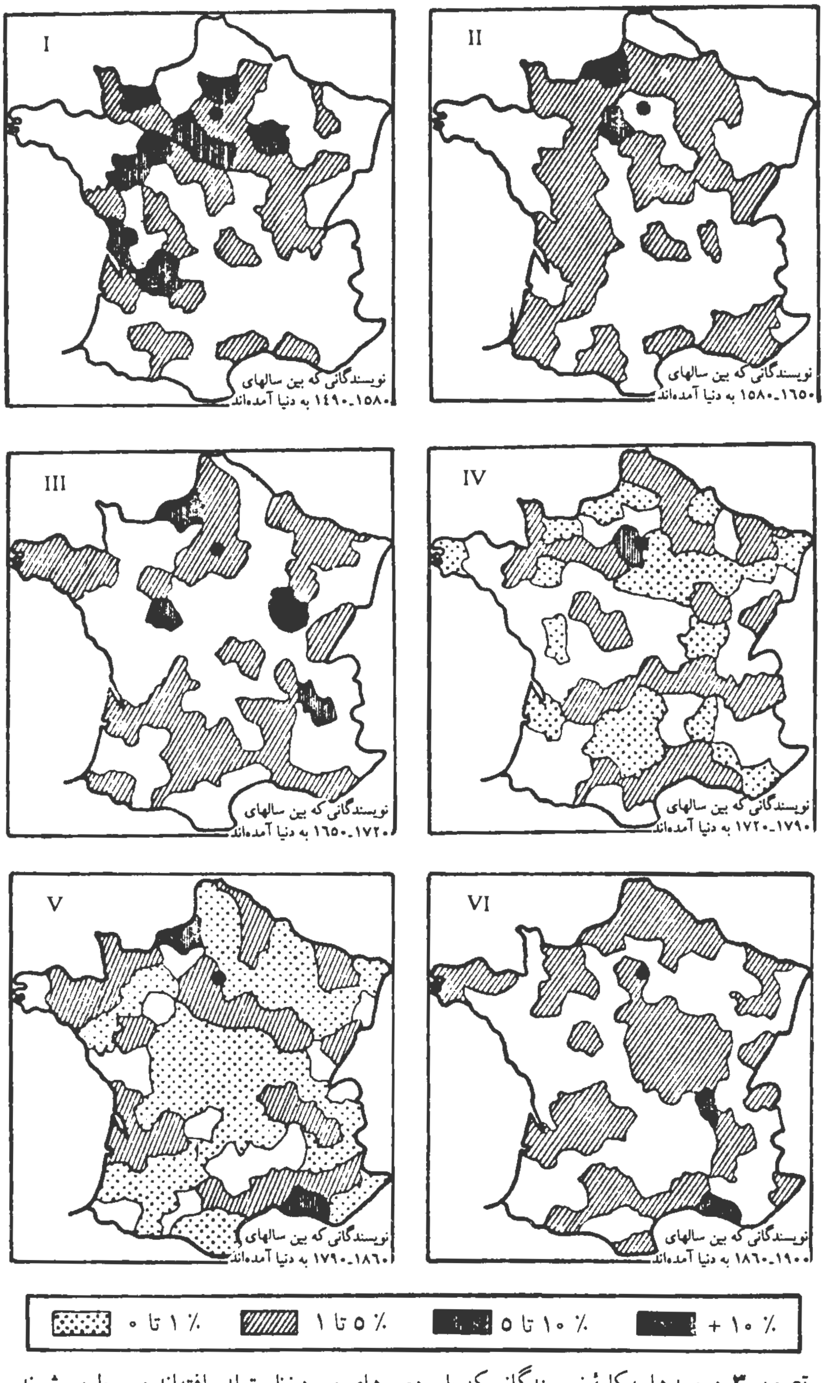
---

1. H. Havelock Ellis, *A Study of British Genius*, Londres, 1904.
در مورد این تحقیق مراجعه کنید به: H. Peyre, *Les générations littéraires*, pp. 80 - 81.

2. Voir A. Dupouy, *Géographie des lettres françaises*, Paris, 1942, et A. Ferré, *Géographie littéraire*, Paris, 1946.

جالب مقایسهٔ پاریس ـ شهرستان بپردازیم. در اینجا امکان ترسیم نمودارهای این مقایسه وجود ندارد. کافی است بگوییم با توجه به اینکه ۳۱٪ از ۹۳۷ نویسندهٔ مورد مطالعهٔ ما در پاریس متولد شده‌اند، نسبت نویسندگان پاریسی به مجموع نویسندگان فعال، بین سالهای ۱۶۳۰ و ۱۷۲۰، به طور چشمگیری بالا بوده و نقطهٔ اوج منحنی که ۵۰/۲٪ است به سالهای بین ۱۶۶۵ و ۱۶۶۹ مربوط می‌شود. قرن هجدهم، برعکس، اساساً متعلق به شهرستانیهاست، بخصوص بین سالهای ۱۷۴۰ و ۱۷۴۴ (با ۲۸/۲٪ نویسندگان پاریسی) و بین سالهای ۱۷۸۰ و ۱۷۸۴ (با ۲۸/۱٪ نویسندگان پاریسی). در قرن نوزدهم، پدیدهٔ «توزیع کشوری» که بزودی بررسی خواهد شد، دارای نسبتی در حدود ۳۱٪ است، با «اوج» کوتاهی برای پاریس که در بین سالهای ۱۸۶۰ و ۱۸۶۴ به ۳۵/۹٪ می‌رسد. این ارقام پراکنده مؤید اندیشه‌هایی هستند که همکار ما پی‌یر باری‌یر دربارهٔ تناوب بین پاریس و شهرستانها مرتباً برآن تأکید می‌ورزد.

تصویر شمارهٔ ۳ توزیع تراکم تولد نویسندگان را در طول ۶ دوره نشان می‌دهد. در این تصویر دیده می‌شود که برای دورهٔ ۱۴۹۰ ـ ۱۵۸۰ (از رابله تا ماتورن رنیه) مناطقی که در قلمرو سلطنتی قرار دارند یعنی نُرماندی، شامپانی، درهٔ لالوار، اُونی و سنتونژ و پریگورد بیشترین تعداد تولد را دارا هستند. دورهٔ ۱۵۸۰ ـ ۱۶۵۰ (از راکان تا لابرویر) قبل از هر چیز به پاریس و روئان تعلق دارد (کُرنی را فراموش نکنیم). دورهٔ سوم ۱۶۵۰ ـ ۱۷۲۰ (از فنه‌لون تا دالامبر) برعکس متعلق به شهرستانهاست. خصلت نمای این دوره ابتدا ورود برتانی و جنوب (بخش زبان اُک) و سپس مراکز عدیدهٔ شهرستانی به صحنه است. باید شهرهای تور، گرونوبل وبویژه دیژون را با فعالیت آموزشی شدید، به شهرروئان افزود. در بین سالهای ۱۷۲۰ و ۱۷۹۰ (از مارمونتل تا لامارتین) تولدها در شهرستانها بازهم بالا می‌گیرد: قبل از انقلاب، پرجمعیت‌ترین مناطق در اطراف مقرهای مجلس قراردارد ولی به زودی، با انقلاب، مناطقی که تا آن زمان ساکت مانده بودند پا به صحنه می‌گذارند. دورهٔ «توزیع» از همین‌جا آغاز می‌شود. این توزیع بین سالهای ۱۷۹۰ و ۱۸۶۰ شدت می‌گیرد (از اسکریب تا ژول‌لافورگ): به‌جز تعداد بسیار کمی از مناطق، همه کشور به تولید می‌پردازند. متراکم‌ترین مناطق رفته رفته به پرجمعیت‌ترین مناطق تبدیل می‌شوند (در این مورد می‌توان از حوزه‌های مارسی، بوردو، لیون، لیل و غیره نام برد). آخرین نقشه که بیشتر جای تردید دارد، توزیعی را برای چهل سال از ۱۸۶۰ تا ۱۹۰۰ (از بارس تا سنت اگزوپری) نشان می‌دهد: تمرکزشهری استحکام می‌یابد (تولوز، نیس، بُزانسُن، کان وارد صحنه می‌شوند)



تصویر ۳ درصدها به کلیهٔ نویسندگانی که طی دوره‌های مورد نظر تولد یافته‌اند مربوط می‌شوند. تقسیمات کشوری که مبنای کار ما قرار گرفته‌اند استانهای فعلی هستند که محدوده آنها اغلب همان محدودهٔ ایالات قدیمی است.

و از این پس شاید بتوان تأثیر دانشگاهها را نیز مشاهده کرد.

ما تأثیر احتمالی محیطها و نهادها مانند دربارها، آکادمیها، مجالس، مراکز شهری و دانشگاهها را بر پیشه‌های ادبی با احتیاط زیاد تلقی می‌کنیم. در تحقیقاتی که برای روشن ساختن این پدیده‌ها انجام می‌شود، باید نهایت احتیاط را به‌عمل آورد و قبل از آنکه نتایج قابل استفاده‌ای از مطالعهٔ پدیده‌های پیشگفته گرفته شود باید کار بررسی و نقد را بسیار گسترش داد بویژه با در نظر گرفتن جابه‌جاییها و اصل و منشأهای تصادفی.

دستیابی به آمار در مورد ریشه‌های اجتماعی ـ حرفه‌ای که تا امروز به طور کامل و رضایت‌بخش تهیه نشده کاری دشوار اما ضروری است. دو سنجش سریع در مورد چند نویسندهٔ فرانسوی و انگلیسی متعلق به قرن نوزدهم، آنچه را که می‌توان از چنین تحقیقاتی انتظار داشت به دست می‌دهند.

اقشار	انگلستان		فرانسه	
	والدین	نویسندگان	والدین	نویسندگان
	٪	٪	٪	٪
اشرافیت بی‌کاره	۱۸	۲	۸	۰
روحانیت	۱۴	۴	-	۴
ارتش، نیروی دریایی	۴	۲	۲۴	۴
مشاغل آزاد، دانشگاهها	۱۴	۱۲	۱۶	۸
صنایع، تجارت، بانکها	۱۲	۲	۲۰	۰
دیپلماسی، کارمندان عالیرتبه	۱۰	۸	۴	۱۶
ادارات جزء، کارمندان	۸	۱۰	۸	۸
ادبیات و هنرها	۸	۴۴	۸	۵۲
سیاست	۲	۴	۴	۸
فنون	۲	۲	۰	۰
صنعتگران، روستاییها	۸	۱۰	۸	۰

برای هر کشور، اولین ستون محیطهای مناسب برای پرورش نویسندگان را نشان می‌دهد. در مورد انگلستان تمام حوزه‌ای که از *اشرافیت* تا *قشرفوقانی طبقهٔ متوسط* تجاری را در بر می‌گیرد، محیط مناسب را تشکیل می‌دهد. ولی بدون شک روحانیت پروتستان، با توجه به تعداد زیاد آنان در کشور که به ١٤٪ می‌رسد، محیط ممتازی برای رشد نویسنده‌ها به شمار می‌آید. در واقع در بین نویسندگان قرن نوزدهم انگلیس، پسر کشیش زیاد دیده می‌شود. در فرانسه ـ مثل روز روشن است ـ که روحانیت کاتولیک نمی‌تواند چنین امتیازی را طلب کند و این امتیاز به ارتش واگذار شده است: پسر افسر (عموماً از ارتش ناپلئونی) در برابر پسر کشیش قرار دارد. غیراز ارتش، از آنجا که اشراف با انقلاب تقریباً به نابودی کشیده شده‌اند، در فرانسه نیز مانند انگلستان قشر فوقانی بورژوازی تجاری یا مشاغل آزاد قسمت اعظم نویسندگان را پرورش می‌دهند.

ستون دوم اطلاعاتی از نوع دیگر به ما می‌دهد: در واقع این ستون قشر بندی خود نویسندگان را نشان می‌دهد. دیده می‌شودکه در هر دو کشور تقریباً نیمی از نویسندگان (٤٤٪ در انگلستان و ٥٢٪ در فرانسه) به قشر «ادبا و هنرمندان» تعلق دارند به این معنا که نویسندگان از نظر اجتماعی و حرفه‌ای از دسترنج هنری خود زندگی می‌کنند. این اشخاص «اهل ادبیات» هستند. فقط نزدیک به ٨٪ آنها از محیطهای ادبی برخاسته‌اند. ازسوی دیگر ٣٢٪ نویسندگان دوکشور یا مشاغل آزاد دارند (که اغلب آنان دانشگاهی اند)، یا در زمرهٔ کارمندان عالیرتبه و دون‌پایه به‌شمار می‌آیند: نسبتها در مورد والدین نیز مشابه است (٣٢٪ در انگلستان، ٢٨٪ در فرانسه) و این موضوع ثابت می‌کندکه این قشرها، برخلاف سایر اقشار، با فعالیت ادبی سازگارند.

می توان از ارقام بالا نتیجه گرفت که آنچه را ما «محیط ادبی» می‌نامیم، از نسلی به نسل دیگر در حوزهٔ میانی سلسله مراتب اجتماعی تمرکز یافته است[1].

پدیدهٔ محیط ادبی مشخصه قرون نوزده و بیست است. این پدیده همیشه وجود

---

١. ما ارقام خود را با آماری که مجلهٔ اکسپرس ٢٧ نوامبر ١٩٥٤ در مورد ١٢٨ رمان منتشر شده درهمان سال، انتشار داد، مقایسه می‌کنیم: ٤١٪ اهل قلم، ١٦٪ مدرس، ١٠٪ وکیل، ٧٪ کارمند، ٥٪ مهندس و ٢٪ پزشک. باید به این ارقام تعدادی «مشاغل گوناگون» نیز افزود که در میان آنها ٤٪ افزارمند وجود دارد. این ارقام شبیه به ارقام ما هستند و بخوبی نشان می‌دهند که اگر تغییری هم وجود داشته به نفع افزایش نسبت مشاغل آزاد و بخصوص دانشگاهها بوده‌است.

نداشته[1]، به همین سبب اکنون باید سیر تحول رابطه‌های اقتصادی بین نویسنده و جامعه، یعنی حرفه نویسندگی را بررسی کنیم.

۲. مسأله تأمین هزینهٔ زندگی

برای آنکه ماهیت حرفهٔ نویسندگی را درک کنیم، باید بدانیم که نویسنده ـ حتی ناب‌ترین شعرا ـ هر روز غذا می‌خورد و می‌خوابد. بنابراین هر پدیدهٔ ادبی مسأله تأمین هزینهٔ بی‌پشتوانهٔ نویسنده را به‌عنوان انسان، جدای از تأمین هزینهٔ انتشار آثار او، که در جای دیگر به بررسی آن می‌پردازیم، مطرح می‌سازد.

این مسأله بسیار قدیمی است و به اندازهٔ دنیا عمر دارد: ضرب‌المثلی است که می‌گوید ادبیات شکم نویسنده را سیرنمی‌کند. از طرف دیگر برخلاف عقل سلیم است که تأثیر ملاحظات مادی را بر تولید ادبی انکار کنیم. ادبیاتِ نان‌آور همیشه بدترین نوع ادبیات نیست. نیاز به پول، سروانتس را به نوشتن رمان واداشت و دُن‌کیشوت را پدید آورد. همین نیاز بود که والتر اسکاتِ شاعر را به رمان نویس بدل ساخت. در مورد فقر ادبی که گریبان تئاتر انگلیس را در بخش اول قرن نوزدهم گرفت می‌توان به احتمال زیاد آن را نتیجه پایین بودن حقوق مؤلف دانست[2]. چند سال پیش در مجموعه‌ای که متأسفانه موفقیتهایش، در حد شایستگیهایش نبود، در مورد تعدادی از نویسندگان بزرگ پرسش زیر طرح شده بود: «این نویسنده‌ها از چه راهی ارتزاق کردند؟» از پاسخهایی که

---

۱. دیوید ت. پوتینگر درکتاب خود تحت عنوان *The French Book Trade in the Ancient Regime* ارقامی به دست می‌دهد که امکان ترسیم جدولی از محیط خانوادگی نویسندگان فرانسوی قرون ۱۶ و ۱۷ و ۱۸ را فراهم می‌آورد. در این جدول کمبود «محیط ادبی» محسوس است. اشرافیت نظامی ۲۸٪، روحانیت ۶٪، طبقه سوم ۶۶٪، اشرافیت دیوانی و درباری ۳۱٪، قشر فوقانی بورژوازی ۲۰/۵٪، بورژوازی متوسط ۴/۵٪ و صنعتگران و روستاییان ۱۰٪.

۲. سرنوشت نمایشنامه‌نویسان انگلیسی تا تصویب *قانون حق مؤلف* (کپی رایت) در سال ۱۸۴۲، عملاً در دست مدیران تئاترها و گروههای نمایشی بود. دراین مورد می‌توان به مکالمه‌ای که بین و. اسکات و بایرون انجام شده در کتاب *Lord Byron , un tempérament littéraire*، اثر روبر اسکارپیت، پاریس ۱۹۵۷، جلد ۲، صفحات ۱۵۴ و ۱۵۵ آمده مراجعه کرد.

به این پرسش داده شد اطلاعات بسیار جالبی به دست آمد[۱]. این تحقیق باید از سر گرفته شود و به طور منظم ادامه یابد.

در حقیقت فقط دونوع وسیلهٔ ارتزاق برای نویسنده وجود دارد: کسب درآمد درونی از طریق حقوق مؤلف که در جای دیگر از آن سخن خواهیم گفت و کسب درآمد بیرونی. این نوع در آمد از دو راه کسب می‌شود: حمایتهای ادبی و خودبسندگی مالی.

در حمایت ادبی، شخص یا نهادی هزینهٔ زندگی نویسنده را تأمین می‌کند ولی در عوض این حمایت انتظار دارد که نویسنده نیاز فرهنگی او را برآورده سازد. روابط بین مشتری و ارباب در اینجا بی‌شباهت به روابط ارباب و رعیت نیست. حمایت ادبی همچون سازمان فئودالی به‌ساختاری اجتماعی می‌ماند که بر پایهٔ اجزای خود مختار بنا شده باشد. نبود محیط ادبی مشترک (خلأ فرهنگی یا غیاب طبقات متوسط)، نبود نظام توزیع سودآور، تمرکز ثروت در دست عده‌ای معدود، ظرافت فکری اشرافیت، به ناگزیر به پیدایش نظامهای بسته‌ای منجر می‌شد که نویسنده را، که صنعتگری ظریف‌کار به حساب می‌آمد، وادار می‌کرد تولید خود را مثل کالای تجاری در برابر کمک مالی حامی خود مبادله کند.

بنیاد *فامیلیا* متعلق به رومیِ ثروتمند از خاندان امپراتوری، بی‌شک مناسبترین ساختار اجتماعی برای پیدایش نظام حمایتی ادبی بود که نام خود را نیز از شخصیت معروف «مِیسِن»، دوست اُگوست و حامی هوراس به عاریت گرفت. امّا نظام حمایت ادبی بویژه در اطراف دربارهای شهریاری و سلطنتی و حتی روحانی شکل گرفت و رشد کرد و تا زمان تعدیل ثروتها و دستیابی اقشار فزاینده به عرصهٔ فکری و اختراع وسایل سودآور برای انتشارات مثل چاپخانه، ادامه یافت. این نظام هنوز هم به صورت حمایت دولتی یا حداقل حمایت عمومی ادامه دارد.

حمایت دولتی در طول اعصار عبارت بوده است از برقراری مقرریهای کم و بیش مرتب یا اعطای سمتهای رسمی مانند عناوین *شاعر افتخاری* در انگلستان تا «تاریخ نگارشاه» در فرانسه. مواجبی را که زندگی چندین نویسنده قرن ۱۹ را در فرانسه

۱. این مجموعه را که انتشارات دو ـ ریو (Deux - Rives) منتشر کرد، بویژه حاوی *بالزاک* نوشتهٔ ر. بوویه و ا. مینال، و *ورلن* نوشتهٔ ژ. روسلو، *مولیر*نوشتهٔ ژ.ل. لوازله و *ولتر* نوشتهٔ ژ.دُن وِز بود.

تأمین کرد، می‌توان نوعی حمایت دولتی دانست.

درکنار نظام حمایت ادبی، باید از وجود حمایتهای غیرمستقیمی سخن به میان آورد که با تأثیر بر بازار ادبیات، درآمدهایی برای نویسنده به همراه می‌آورد که او از راهی دیگر نمی‌توانست کسب کند. مثلاً دولت ممکن است برای کتابخانه‌های عمومی وکارهای تبلیغاتی خود تعداد زیادی از یک کتاب را سفارش بدهد. با اینهمه رایجترین روش همانا اعطای جایزهٔ ادبی است که بسیار با صرفه‌تر است زیرا با وجودی که ارزش جایزه مشخص است، موجب فروش زیاد کتاب او و بنابراین افزایش درآمدش می‌شود. برخی جایزه‌ها مانند جایزهٔ ادبی نوبل، مبالغ هنگفتی را برای نویسندگان به ارمغان می‌آورد.

انتقاد از نظام حمایت ادبی دشوار است. تحقیر این نظام در شکل سنتی یا در شکل امروزی، یعنی اعطای جوایز، در حکم ریاکاری مسخره‌ای خواهد بود. حمایت ادبی علاوه بر این حُسن که ورود نویسنده را به چرخه‌ای اقتصادی امکان‌پذیر ساخت که پیشتر در آن جایی نداشت و بنابراین امکان بقا و تولید را برای او فراهم آورد، امتیاز دیگری هم‌داشت و آن این بود که برکیفیت ادبیات نیز تأثیری غالباً مطلوب به جا گذاشت: اگر حمایتهای لوئی چهارده تا حدی به استقلال مولیر از جمعیت سودآور تماشاگر کمک نمی‌کرد، ما خیلی بیشتر آثاری از قبیلِ *شاهدخت اِلید* داشتیم تا *دون ژوان*.

نویسنده مصری طه‌حسین معنای اقتصادی حقیقی این مسأله را روشن کرده‌است:

> در اینجا معامله‌ای ناصادقانه صورت می‌گیرد: حمایت کننده طلا یا پولی می‌دهد که اهل ادب بتدریج که آن را دریافت می‌دارد خرجش می‌کند؛ در صورتی که اهل ادب هنر یا فکر خود را می‌دهد که به هیچ وجه خرج کردنی نیست[1].

به عبارت دیگر حمایت ادبی به‌رغم خدمتی که می‌کند، دیگر با الزامات اخلاق اجتماعی عصر ما مطابقت ندارد و نمی‌توان آن را نهادی سالم به حساب آورد. طه‌حسین در عوض «شغل دوم» راکم ضررترین راه‌حل می‌داند که بسیار هم قدیمی است.

---

1. Taha Hussein, *L'écrivain dans la société moderne*, communication à la Conférence internationale des Artistes, Venise, 1952, publié dans *L'artiste dans la société contemporaine*, U.N.E.S.C.O., 1954, pp.72 - 87.

«ارسطو مربی اسکندر، پلین جوان کارگزار عالیرتبهٔ امپراتوری روم، بیکن دولتمردی از حکومت انگلستان، شاتوبریان سفیر فرانسه و سپس وزیر، مالارمه استاد، ژیرودو دیپلمات بود. چه‌تعداد زیادی از نویسندگان که روحانی، قاضی و پزشک بوده‌اند! گاهی نیز نویسندگانی مانند سروانتس و آگریپا دوبی‌نیه در ارتش خدمت می‌کرده‌اند.»[1]

در واقع، حرفه دوم راه‌حلی برای خودبسندگی مالی است. وقتی هزینهٔ زندگی از راه ثروت شخصی تأمین می‌گردد، حتی می‌توان از «خودحمایتی» سخن گفت و این چیزی است که بیش از پیش نادر می‌شود: بایرون یکی از واپسین نویسندگانی بود که می‌خواست *نجیب‌زاده‌ای باشد که به خرج خود می‌نویسد* و بالاخره هم نتوانست این کار را ادامه دهد. اما چه هنرمندان شاعر پیشه‌ای که با میراثی که از نیاکان عامی خود به دست آورده بودند زندگی می‌کردند! ورلن یکی از برجسته‌ترین آنها بود[2].

بازهم خودبسندگی حاصل از درآمیختگی غریب فعالیتهای پول ساز بود که به وُلتر اجازه‌داد زندگی کند و ثروتمند بشود. در بین این فعالیتها همه‌نوع درآمدی وجود داشت، از مستمری حمایت ادبی گرفته تا درآمدهای انتشاراتی، حقوق مؤلف و بویژه سوداگری ماهرانه، تیزهوشی کاسبکارانه در صنعت ساعت‌سازی و هوشیاری مالکِ خسیس[3].

اما کافی خواهد بود که به آماری که در بالا آوردیم و فهرستی که طه‌حسین داده رجوع کنیم تا دریابیم که شغل دوم خاص گروه کاملاً مشخصی از آدمهاست: آنانی که به کار آزاد اشتغال دارند و یا اداری هستند. در واقع این نوع کار بیشتر کار اول آنهاست تا شغل دوم، ولی شغلی است که، از یک سو، فراغتی باقی‌می‌گذارد و از سوی دیگر، با شرایط مادی و معنوی لازم برای آفرینش ادبی منافات چندانی ندارد.

نخستین و شاید سخت‌ترین ایرادی که می‌توان به حرفهٔ دوم گرفت این است که شغل نویسندگی را فقط به یک قشر اجتماعی ـ حرفه‌ای خاصی منحصر می‌سازد. بی‌دلیل نیست که ادبیات فرانسه کنونی را «ادبیات استادان» نام نهاده‌اند. عواقب این‌کار برکیفیت

---

1. *Ibid.*
2. Voir *De quoi vivait Verlaine*? de J. Rousselot.
3. Voir *De quoi vivait Voltaire*? de J. Donvez.

تولیدادبی، خیلی وخیم نیست. همان‌گونه که طه‌حسین سخت تأکید می‌ورزد، ادعایِ یافتن لحن آموزشگرانه در آثار یک استاد یا شتابزدگی ناروا در آثار یک روزنامه‌نگار به‌سبب این که آنان استاد یا روزنامه‌نگارند، نشاندهندهٔ بدترین انتقادها یعنی انتقاد *پیش از آزمون* و تجربه است. از این هم نگران کننده‌تر اینکه پیشهٔ ادبی در انسانی که از راه بازو نان می‌خورد، ـ اعم از کارگر یا روستایی ـ ممکن نیست، مگر آنکه برای اشتغال به کار دوم، طبقهٔ اجتماعی خود را عوض کند، کاری که اغلب غیرممکن است.

ایراد دیگر از نوع اخلاقی است. حرفه‌ای ـ حتی آزاد ـ در عالم پیدا نمی‌شود که الزامات اخلاقی خاص خود نداشته باشد. این الزامات با آزادیهایی که لازمه کار نویسندگی است همیشه سازگاری ندارد. منظور ما از آزادی، حرکت آزاد تخیل است که نویسنده را با خود به هرجا می‌برد: آزادیِ به کارگرفتن تمام اجزای تجربه خویش برای بازآفرینی واقعیت، آزادیِ داشتن زندگی خصوصی بیرون از گرفتاریهای شغلی ... .

بنابراین باید شغل دوم را راه‌حلی پذیرفتنی اما با تأثیراتی محدود دانست. جامعهٔ مدرن می‌تواند کار دوم را به‌مثابه جانشینی برای حمایت ادبی بپذیرد ولی این موضوع آن را از طرح و حل مسأله گنجاندن حرفهٔ ادبی در نظام اقتصادی ـ اجتماعی خود معاف نمی‌دارد.

۳. حرفهٔ ادبی

اگر لازم آید تاریخی ولو نمادین برای ظهور حرفه‌ادبی در نظر بگیریم، می‌توانیم سال ۱۷۵۵ را پیشنهاد کنیم. این تاریخ، تاریخِ نامهٔ مشهوری است که ساموئل جانسون به لرد چسترفیلد نوشت تا کمکی را که چند سال پیش برای اتمام کار کتاب *لغت* خود از او درخواست کرده و بی‌نتیجه مانده بود، رد کند:

«آقا، از تاریخی که من پشت در اطاق کار شما به انتظار نشستم و مرا از در بیرون راندید، هفت سال می‌گذرد؛ در تمام این مدت، من به‌رغم مشکلاتی که گریبانم را می‌گرفت و نمی‌خواهم در اینجا آنها را بازگو کنم، به کار خود ادامه دادم تا عاقبت بدون

کمترین مساعدتی، یا تشویقی و یا تبسمی مهرآمیز آن را برای انتشار آماده کردم[۱].

متن بالا مرگ نظام حمایت ادبی را اعلام می‌کند. جانسون موفق شد از راه قلم خویش به زندگی ادامه دهد. البته ناگفته نماند که بعدها مجبور شد مستمری بگیرد. برای اینکه در صبحدم مبارزه‌ای زندگی می‌کرد که دوقرن طول کشید. از سال ۱۷۰۹ در انگلیس قانونی وجود داشت که به‌نام *اساسنامهٔ ملکه آنّ* مشهور بود و از نویسنده در برابر افراط کاریهای چاپخانه‌داران و کتابفروشان حمایت می‌کرد، حمایتی که بیشتر جنبهٔ خیالی داشت تا واقعی. تا زمان پیدایش بهره کشان تجاری ـ در اواسط قرن هجدهم ـ که مسئولیت دفاع از مالکیت ادبی را به عهده داشتند، یعنی ناشران هیچ‌گونه نظارت قانونی برکار تولید ادبی ممکن نبود. انقلاب فرانسه آغاز جدّی برای این تحول بود.

> حمایت از حقوق مؤلف عبارت است از تضمین بهره‌برداری مؤلف از مالکیت او برکار ادبی برای مدت زمانی که از ۲۸ سالِ قابل تمدید در ایالات متحده و تا ابد در کشور پرتغال تغییر می‌کند. در فرانسه این مدت همهٔ عمر مؤلف و پنجاه سال بعد از مرگ او را در برمی‌گیرد. چندسال دیگر هم که به‌تصویب قانون رسیده به‌آن اضافه می‌شود. نویسنده در طول این دوره می‌تواند حقوق خویش را با عقد قرارداد واگذارکند.

معاهده برن در سال ۱۸۸۶ قوانین کشورها را تکمیل کرد. این معاهده که چندین بار اصلاح شد، در سال ۱۹۵۶، ۴۳ کشور را زیر پوشش داشت. کشورهای امریکایی به سهم خود، درسال ۱۸۸۹ معاهدهٔ مونته ویدئو را امضا کردند. در سال ۱۹۵۲، به‌ابتکار یونسکو معاهدهٔ جهانی حق‌التألیف تدوین شد که در سال ۱۹۵۵ به اجرا درآمد و ۴۰ کشور را زیر پوشش خود قرارداد ولی جای معاهده برن را نگرفت.

> تأثیر قانونگزاری در مورد حق مؤلف بر تولید ادبی با مثال ادبیات امریکایی در اوائل قرن نوزدهم روشن خواهد شد. ناشران امریکایی در آن زمان با ناشران انگلیسی هیچ‌گونه معاهده‌ای نداشتند. بنابراین می‌توانستند کلیه آثار مؤلفان بزرگ انگلیسی معاصر را بدون پرداخت حقوق آنها مجدداً تجدید چاپ کنند و به فروش

---

۱. نامه به لرد چسترفیلد مورخ ۷ فوریه ۱۷۵۵ به نقل از بوس وِل در کتاب او تحت عنوان *"Life of Dr Johnson"*.

رسانند. این امر طبعاً آنها را وامی‌داشت تا مؤلفان امریکایی را که بایستی حق تألیف آنان را می‌پرداختند به‌دست فراموشی بسپارند. این رقابت فاجعه‌بار مؤلفان امریکایی را مجبور می‌ساخت به مجله و بویژه به آن نوع از ادبیات که برای مجله از همه مناسبتر بود یعنی داستان رو بیاورند. بنابراین ما از طرفی رواج مجلّه را در امریکا و ازطرف دیگر تولید فراوان داستان در امریکای قرن نوزدهم، بویژه داستانهای ادگار پو[1] را مدیون این رقابت هستیم.

با وجودی که قوانین موجودیت حق‌التألیف و طول زمان آن را مسلم داشت ولی اصول بهره‌مندی از آن را همیشه به‌طور کامل روشن نمی‌ساخت. در قرن هجدهم و نوزدهم تعداد زیادی مؤلف و ناشر علیه یکدیگر اقامهٔ دعوا کردند. این دعواها بیشتر برسر حمایت متقابل در برابر چاپهای «قاچاق» (که اغلب در امریکا و هلند انجام می‌شد) در می‌گرفت.

دو نوع مقررات برای حقوق مؤلف وجوددارد: یکی به صورت مقاطعه و دیگری به شکل درصدی از بهای فروش. در حالت اول، مؤلف یکباره مقداری وجه دریافت می‌کند و در مقابل، کلیه حقوق تألیف خود را به ناشر واگذار می‌نماید، خواه اثر او بعدها در بازار موفقیتی کسب بکند یا نه. در حالت دوم، مؤلف بخشی ازبهای فروش خالص هر کتاب فروخته شده را دریافت می‌کند. این مبلغ از ۵٪ برای کتب علمی تا ۱۲٪ یا ۱۵٪ برای آثار پرفروش تغییر می‌کند. بعضی قراردادها حتی به نسبت افزایش حجم فروش، درصد را بالا می‌برند. به‌علاوه، ناشر عموماً یک یا چند پیش‌پرداخت به‌عنوان تضمین براساس محاسبهٔ تیراژ کتاب در قرارداد در فاصله‌های معیّن به مؤلف می‌دهد (مثلاً هنگامی که مؤلف نسخه دست‌نویس خود را در اختیار ناشر می‌گذارد، یا موقعی که ناشر شروع به فروش نسخ می‌کند، و غیره...)

بین این دونوع پرداخت، توافقات عدیدهٔ دیگری ممکن است بین طرفین برقرارشود. به عنوان مثال می‌توان از قرارداد بین بالزاک و هتزل، پولن، دوبوشه و سوش برای انتشار *کمدی انسانی* سخن گفت. این مثال نمونه بارزی است ازآنچه که در آن زمان می‌گذشت. بالزاک قراربود برای هریک از ۶۰۰۰۰ نسخه چاپ شده، (۲۰ جلد

---

۱. این نکته از عبارت داستان کوتاه در *دائرةالمعارف بریتانیکا* نوشتهٔ فردلویس پاته گرفته شده‌است.

۳۰۰۰ نسخه‌ای)، ۵۰ سانتیم دریافت کند (و این مبلغ بدی نبود). وجهی که او باید می‌گرفت به ۳۰۰۰۰ فرانک بالغ می‌شد. پانزده هزار فرانک بایستی در ابتدا به حساب نویسنده ریخته می‌شد، که شد، ولی پانزده‌هزار فرانک دیگر قراربود بعد از فروش $\frac{2}{3}$ کتابها به او پرداخت شود، که هرگز نشد. تازه بالزاک مجبور شد بیش از پنج هزار فرانک از پانزده هزار فرانک دوم را برای کار تصحیح به ناشر برگرداند: در واقع تصحیحات مؤلف روی نمونه‌ها اگر از حد معیّنی بگذرد، هزینهٔ آن به عهدهٔ خود مؤلف است... و بالزاک کسی بود که در نوشته‌اش خیلی دستکاری می‌کرد.

گسترش رادیو، تلویزیون، عقد توافقنامه‌های بین‌المللی موجب شده که حقوق اقتباس از آثار و ترجمه آنها که معمولاً میان نویسنده و ناشر تقسیم می‌شود اهمیت زیادی پیدا کند. بنابراین قرارداد چاپ بیش از پیش جنبهٔ قرارداد سرمایه ـ کار را پیدا می‌کند و کشورهای بسیاری هستند که ضرورت تدوین قوانین مناسب برای این قرارداد و نیز حقوق کار را دریافته‌اند. باوجود این هنوز هم سوء استفاده‌های زیادی در کار است و قراردادهای مفتضحانه زیادی منعقد می‌گردد که براساس مقاطعه کاری تهیه شده‌است. بنابراین چنانچه حرفهٔ ادبی را وسیلهٔ آسانی برای ثروتمندشدن بدانیم، دور از احتیاط خواهد بود.

درفرانسه، کتابهایی که فروش کلی آنها به ۱۰۰۰۰ نسخه برسد نادرند و کمتر از ٤٪ کل کتابها را تشکیل می‌دهند. رمان نویسی که موفق شود هر سال ۲۰۰۰۰ نسخه از آثارش را به فروش برساند، استثناست. درآمد حاصل ازاین فروش (با کسر مالیاتها، زیرا حقوق مؤلف مشمول مالیات نسبی و اضافه مالیات تصاعدی است) در حدود ۸۰۰ فرانک در ماه است و به قیمت کوشش زیاد (به طور متوسط ۲ رمان در سال) و بدون هیچ بهره‌ای از تأمین اجتماعی. مثال دیگر: یک رمان‌نویس جوان که نسخه خطی خود را با این امید نزد ناشر می‌برد که ۱۰۰۰۰ فرانک بگیرد، چنانچه یک دهم بلیتهای بخت‌آزمایی را ابتیاع کند، برای کسب همین در آمد بخت بیشتری خواهد داشت.

همه نوع انجمن برای دفاع از حقوق مؤلفان وجود دارد. یکی از معتبرترین این انجمنها *جامعهٔ اهل ادب* است که در سال ۱۸۳۸ تأسیس شد. این جامعه با *جامعهٔ مؤلفان، آهنگسازان و ناشران موسیقی* همکاری نزدیک دارد. در انگلستان همهٔ کار دفاع از

صاحبان کپی‌رایت را *جامعهٔ تعاونی نویسندگان، نمایشنامه‌نویسان و آهنگسازان* به‌عهده دارد که در سال ۱۸۸٤ تأسیس گردید. معادل امریکایی آن *اتحادیهٔ مؤلفان امریکایی* است که در سال ۱۹۱۲ به وجود آمد. جامعه‌هایی از این‌دست در تمام کشورها پیدا می‌شوند. بعضی از کشورها ـ کشورهای کمونیستی حتماً و نیز فرانسه ـ دارای سندیکاهای نویسندگان هستند. خواستهای نویسندگان بیش از پیش متوجه تصویب اساسنامهٔ اجتماعی است.

در فرانسه، آن چیزی که بیشتر به اساسنامهٔ اجتماعی شبیه است همان طرح صندوق ادبیات است که سالها مورد بحث مجلس و نویسندگان بوده است. بالاخره صندوق ادبیات تأسیس شد ولی به انتظاراتی که از آن می‌رفت پاسخ نداد. اما ساختار همین صندوق که براساس نوعی تأمین اجتماعی متقابل شکل گرفته موجب خواهد شد که این نهاد در آینده نقش مهمی ایفا کند. تأمین هزینهٔ آن به‌عهدهٔ دولت، ناشران و مؤلفان است که بخشی از حقوق خود را به صندوق می‌پردازند.

درحال حاضر، کسانی از اهل ادب که تیراژ کتاب آنها بالا نبوده، از جایزه‌ای بهره‌مند نشده‌اند یا فیلمی از آثار آنها تهیه نگردیده است، چنانچه به دنبال شغل دومی نباشند، راه‌چندانی برای امرار معاش در اختیار ندارند. ساده‌ترین این راه حلها حقوق‌بگیری است که معمولاً به شکل روزنامه‌نگاری یا کار دریک بنگاه انتشاراتی به‌عنوان نمونه‌خوان، بازبین و مشاور ادبی تبلور می‌یابد. نظام دیگری نیز وجود دارد که آن را جرگه نیمه‌وقت نویسندگان می‌نامند که نویسندگان را با قراردادهای طویل‌المدت به بعضی از ناشران پیوند می‌زند و این نویسندگان زندگی خود را با پیش پرداختهای ناشر می‌گذرانند. علاوه براینها، تعداد زیادی کارهای کوچک ادبی از قبیل اقتباس، ترجمه و تألیف کتب مستند وجود دارد که چنانچه به متخصصانی که متأسفانه هم نادرند و هم پرهزینه واگذار شود، بهتر انجام می‌پذیرد. فراتر از این باید به زمینهٔ گستردهٔ ادبیاتِ نان و آب‌دار [ادبیات عامه پسند] که در زبان انگلیسی pot - boilers (آثار روزی رسان) خوانده می‌شود، اشاره کنیم. زیباترینِ این آثار در رمانهای پلیسی و رمانهای پرحادثه یافت می‌شود. این آثار زشتیهای خاص خود را نیز داراست. ادبیات نان و آب‌دار که حالت «تولید صنعتی» به خود گرفته برای «گرداندن کارخانهٔ این نوع ادبیات» که از میان

آنها می‌توان از الکساندر دومای پدر سخن به میان آورد، درآمدهای کلانی را به‌بار آورده‌است. این نوع ادبیات در حال حاضر بیش از هر موقع دیگر رواج دارد. در اینجاست که قلمهای «قاچاق» به کار می‌افتند و مطالبی را که دیگران امضا می‌کنند و یا ادبیاتِ دست‌دوم رمانهای عشقی را می‌نویسند، رمانهایی که بسازوبفروشهای آثار عامه‌پسند آنها را با اسامی مستعار پرزرق و برق به فروش می‌رسانند و نود درصد جمعیت، عطش خواندن خود را با آنها رفع می‌کنند.

به این ترتیب ما با پایینترین سطح جماعت ادبی رو به رو می‌شویم، جماعتی که سخت بی‌تعادل است زیرا هنوز پایگاه اجتماعی و بویژه اقتصادی خود را در جامعهٔ مدرن پیدا نکرده‌است. تنها یک کار تحلیلی صبورانه به ما امکان می‌دهد که به دلایل عمیق این عدم تعادل پی‌ببریم. بررسی نظام پخش کتاب دست‌کم راههایی را برای رفع احتمالی این نارسایی نشان می‌دهد.

۳

توزیع

فصل پنجم

عمل انتشار

۱. انتشار و آفرینش

نباید تاریخ انتشار را با تاریخ کتاب یکی دانست. کتاب اعم از چاپ شده و چاپ نشده، تازه‌ترین و معمول‌ترین وسیله‌ای است که برای تکثیر اثر ادبی به‌منظور نشر آن وجود دارد، ولی یگانه وسیله نیست. مثلاً، نمایش نشان می‌دهد که عمل نشر را می‌توان در جامعه‌ای که در آن از خط و نوشته خبری نیست، انجام داد[۱]. در روزگار ما، سینما، رادیو، تلویزیون به انتشارِ سمعی و بصری قدرتی می‌بخشند که از قدرت انتشار نوشتاری فراتر می‌رود.

معنای پایدار واژهٔ «انتشاردادن» publier و ریشهٔ لاتینی آن *publicare* همانا مفهوم «*دراختیار انسانهای ناشناس قراردادن*» است. *publicare simulacrum* نصب مجسمه‌ای در میدانی، انتشار خبر ازدواج یا درمیان گذاشتن طرح و نقشه‌ای ماهیتاً خصوصی با هر شخص آشنا یا ناآشناست. قدیمیترین مورد استعمال این واژه که در واژه نامهٔ لیتره آمده، مربوط به قرن هجدهم است و در مورد اموال منقول و به معنای «فروش به‌صورت مزایدهٔ عمومی» به کار رفته است.

در این‌جا بهتر است به مفهوم به‌مزایدهٔ عمومی گذاشتن اثر، یعنی کشیدن عمدی و تقریباً ناگهانی رازآفرینش به میدان عمومی شهر و قراردادن آن در انظار مردم، توجه بیشتری نشان بدهیم. در این‌کار نوعی خشونتِ همراه با رضایت‌خاطر، نوعی بی‌حرمتی

---

۱. نمایش مسائل خاصی را پیش می‌کشد که بررسی آن در این مختصر نمی‌گنجد. به *Sociologie du théâtre* اثر ژان دووی‌نیو مراجعه کنید. با وجود این، ما هربار که به مسائل تشابهی برخورده‌ایم، مثالهایی از نمایش آورده‌ایم.

پذیرفته شده در میان است و از آن رو در نظر عامه زننده‌تر جلوه می‌کند که با حسابگریهای مالی نیز در آمیخته است: انتشار تجاری اثری که انسانی از اعماق درون خود بیرون کشیده، تاحدی در حکم تن دادن به روسپی‌گری است و به‌قول شاعر طنز پرداز لاتین، پلوتوس به *نمایش بدن* خود در *ملأ عام* می‌ماند.

اما انتشار اثر، به‌پایان رساندن آن از رهگذر سپردن به دست‌دیگری نیز هست. برای آنکه اثری به‌عنوان پدیدهٔ مستقل و آزاد، به‌عنوان مخلوق وجود داشته‌باشد باید از خالق خود جدا بشود و سرنوشت خود را به تنهایی در میان انسانها طی کند. «معرفی آثار بزرگ» و یا «نمایشگاه تابلوهای نقاشی» نشانه‌های نمادینی از این جدایی‌اند: تابلویی را که نقاش به نمایش می‌گذارد، دیگر به آن دست نمی‌زند، از قیمومت مخلوق خود دست می‌شوید و با آویختن آن به دیوار نمایشگاه تولدش را اعلام می‌کند.

آری براستی تولدی انجام می‌گیرد. این خشونت خلاق، همان خشونت آفریننده در زایمان است: بازشدن دریچه و جداشدن دردناک از یک‌سو و به دنیا آوردن موجود تازه و مستقل و آزاد از سوی دیگر. در مَثَل مناقشه نیست و می‌توان نقش ناشر را به ماما تشبیه کرد: ماما نیست که به طفل حیات می‌بخشد، او عامل باروری نیست و تکه‌ای از گوشت بدن خود را نمی‌دهد ولی بدون دخالت او نطفه‌ای که بسته شده و تا پای خلقت پیش رفته، موجودیت پیدا نمی‌کند.

این فقط جنبهٔ اساسی کارکرد ناشر است. کار نشر جنبه‌های بسیار دیگری دارد و برای آنکه تشبیه ما کامل بشود، لازم است که مامای ما نقش مشاور را در دوران حاملگی بازی کند، در مرگ و زندگی نوزاد (حتی در سقط جنین) دخالت داشته باشد، بهداشت او را به‌عهده گیرد، او را تعلیم بدهد، برایش خیاطی کند، زندگی او را جهت بدهد و ... او را مانند برده‌ای بفروشد.

۲. تاریخچهٔ نشر

در تاریخ نهادهای ادبی، ناشر شخصیتی تازه است. اما از دیرباز، برای تکثیر سخن مکتوب و پخش آثار، راههایی وجود داشته و اغلب خود مؤلف به این کار

می‌پرداخته است. قرائت آثار در حضور جمع یکی از راههای رایج نشر در قدیم بوده‌است وحتی بعد از اختراع چاپ یکی از آسانترین راهها برای آزمودن اثر دریک جمع محدود به کارگرفته می‌شده و هنوز هم می‌شود. شگفت انگیزترین مورد پخش توسط مؤلف شاید مورد یومیوری باشد که همان سَلَف روزنامه‌های ژاپنی است: مؤلف پس‌از نوشتن مطالب آنها راچاپ می‌کرد و سپس شخصاً با خواندن تکه‌های اصلیشان با صدای بلند، آنها را به فروش می‌رسانید.

با وجود این، بازهم از همان دوران بسیار قدیم، متخصصانی وجود داشته‌اند که به کار پخش می‌پرداختند. ابتدا قصه گویان دوره گرد بودند که به فروش شفاهی آثار اغلب سنتی و گاهی بدیع دست می‌زدند و هنوز هم در بسیاری از کشورها این‌کار را می‌کنند. این روش بدون هیچ شکی نوعی انتشار بوده که البته محدودیت داشته است[۱].

تا قبل از پیدایش کتاب هیچ اتفاق جدّی‌ای نیفتاد، کتاب هم در ابتدا به صورت نسخه خطی بود. در آتن، ازهمان قرن پنجم و در رم در دورهٔ کلاسیک *کارگاههای نگارش* (*scriptoria*) وجود داشت و کارگزاران در این کارگاهها نویسندگانی را برای رونویسی نسخ خطی استخدام می‌کردند. سپس رونوشتها در کتابفروشیهای حقیقی در معرض فروش گذاشته می‌شد. پس صنعت و تجارت کتاب وجود داشت. بالاترین «تیراژ» این قبیل دست‌نوشته‌ها (که بسیار نادرند) هرگز از چند صدنسخه تجاوز نمی‌کرد، اما فکر چاپ شکل و قوت می‌گرفت. جالب است بدانیم که رومیها برای این مفهوم از ریشهٔ فعل *edere* استفاده کرده‌اند که به معنای «به‌دنیا آوردن، زاییدن» است: این معنا تا زمان ویرژیل و اُوید ادامه یافت ولی نیم‌قرن بعد، پلین هنگام صحبت از *انتشار شایستهٔ کتاب* *(libelli editione digni)* در مقام ناشر مدرن به داوری می‌پردازد.

همان طور که متداول و معمول است، فکر بر ابزار فنی تقدم دارد. ابزارهای فنی چاپ چهارده قرن بعد ساخته شدند. با پیدایش چاپخانه، بیشتر تأکید بر انتشار اثر یعنی

۱. محدودیت به شکل اثر توزیع شده بر می‌گردد نه به منطقهٔ توزیع که ممکن بود وسیع هم باشد و از حدّ منطقه فروش کتاب چاپ شده فراتر برود زیرا که کتاب نیاز به کتابفروشی و یا کتابخانه دارد، در حالی که برای قصه گو گوشهٔ میدان ده نیز کافی است.

در اختیار همگان گذاشتن آن بود تا بر چاپ. از این جهت، می‌توان گفت که انتشار تورات یکی از عوامل تعیین کننده دوران اصلاحات (رفرم) بود. باید اضافه کنیم که نشر زبان‌شناختی ناشی از استعمال زبان عامیانه به تقویت نشر فنی کمک کرد. اما نخستین چاپچیان خود هم کار چاپ را به عهده داشتند و هم کار ماما یعنی ناشر را انجام می‌دادند. سلیقه و گزینش آنها جنبهٔ آفرینشگرانه داشت. به این ترتیب شوسر، گُوور، لیدگیت، مالوری و سایرین، مؤلفان قدیمی که کاگستُن آثار آنان را در ردیف نخستین مؤلفان انتشارداد تجدید حیات ادبی خود را مدیون او هستند، حیاتی که با دستنوشتهٔ آنها احتمالاً تجدید نمی‌شد.

اولین چاپچیها، همان طور که کتابهای فراوانِ «کاربردی» و پرمشتری آنها نشان می‌دهد، معامله گر هم بوده‌اند. از طرف دیگر، کتابهای شوالیه‌ای که درمحیطهای اشرافی از فروش آسان و مطمئن برخوردار بودند درمیان کارهای چاپیِ محبوب و برگزیدهٔ کاگستن قرار داشتند. جانشین او وین‌کین دو وُرد در خیابان فلیت مغازه‌ای برای تک فروشی باز می‌کند که یکی از اولین کتابفروشیهای مدرن انگلستان بود.

در پایان قرن پانزدهم، شرکتهای بازرگانی بسیار بزرگی مانند شرکت آنتون کُبورژه چاپخانه‌دار نورنبرگی، که مالک ۱۶ مغازه و تعدادی عامل فروش در شهرهای اصلی کشورهای مسیحی بود و یا شرکت آلتومانوزیو در ونیز وجود داشت. در قرن شانزدهم، در فرانسه باید از خاندان اِستین و در هلند از خاندان پلانتن و الزِویر نام‌برد. کشور هلند تا قرن هجده به عنوان بازار جهانی کتاب نقش داشت[1]. در اغلب کشورها، اتحادیه‌ها وانجمنهای چاپخانه‌داران که فعالیت آنها بیشتر به دلایل سیاسی تا تجاری تابع مقررات بسیار سخت بود، وجود داشت.

با وجوداین چاپخانه‌داران توانمندی‌که پیچیدگی روزافزون صنعت چاپ، آنها را سخت گرفتار کرده‌بود، ناچار شدند خیلی زود خرده فروشی محصولات خودرا به متخصصان واگذارکنند و همه یا بخشی از کارتجاری خویش را به آنها بسپارند. به این

---

۱. «کتابفروشان هلندی در سال یک میلیون در آمد دارند چراکه فرانسویها ذهن خلاق داشته‌اند» (ولتر، *Mélanges littéraires*).

ترتیب کتابفروشان به صحنه آمدند. در نیمهٔ دوم قرن شانزدهم بود که واژهٔ *کتابفروش* در فرانسه دیگر به رونویس بردار یا کتابدار به عنوان فروشنده کتاب اطلاق نمی‌گردید (واژهٔ انگلیسی کتابفروش معنای کتابدار را نیز حفظ کرده‌است). نزدیک همین زمان در انگلستان و در آلمان کتابفروش (*buchhandler, bookseller*) پا به عرصه گذارد. البته مرز بین دو حرفه چاپخانه‌داری و کتابفروشی خیلی روشن نبود و پروانه‌های حرفه‌ای سلطنتی سال ۱٦۱۸ در فرانسه چاپچی و کتابفروش را در یک رده قرار می‌داد. تا پایان قرن هجدهم مشکل بتوان گفت کدام یک از این دو نفر مسئولیت اخلاقی و مالی چاپ را به عهده داشته و کدام یک خطر سرمایه گذاری را می‌پذیرفته و به دعواهایی که احیاناً علیه اثر اقامه می‌شده پاسخ می‌داده است. تا آن موقع به طور معمول، این نقش پردردسر به عهده چاپخانه‌دار بود، لکن بیش از پیش پای کتابفروش هم به میان کشیده می‌شد. در ابتدای قرن نوزدهم، قوانین ناپلئونی با تعیین *ناشر مسئول* ـ معادل مدیر مسئول فرضی روزنامه در فرانسه ـ برای هر انتشاراتی، دعوا را به نفع شخص ثالث حل می‌کند.

ولی در این تاریخ، نیم قرن بود که شخصیت ناشر وجود داشت: کارفرما با گماردن چاپچی به کارفنی و کتابفروش به کار تجاری، ابتکار نشر را به دست گرفت، میزان تولید کتاب را برحسب تقاضای بازار تنظیم می‌کرد، با مؤلف و نمایندگیهای مختلف وارد مذاکره می‌شد و به‌طور کلی کارهای پراکنده انتشار را با سیاست عمومی مؤسسه هماهنگ می‌ساخت. به عبارت دیگر استثمار سرمایه‌داری جای استثمار خرده‌پا را می‌گرفت.

این جابه‌جایی نتیجه شکوفایی اقتصادی، سیاسی و فرهنگی بورژوازی است. همان طورکه دیدیم، در این هنگام است‌که ادبیات از حالت امتیاز انحصاریِ باسوادان خارج می‌شود. بورژوازی شکوفا ادبیات خاص خود را می‌طلبد: جمعیت کتابخوان افزایش کمّی می‌یابد در حالی که در ذوق و سلیقه‌هایش نیز انقلابی رخ می‌دهد: رمانهای رئالیستی یا احساساتی، اشعار ماقبل رمانتیک و رمانتیک به آثار پرتیراژ و با توزیع گسترده تبدیل می‌شوند و سرمایه‌گزاری در آنها مستلزم ایجاد نظام اقتصادی ـ مالی توانمندی است که در سایر شاخه‌های فعالیت صنعتی و تجارتی، کارآیی خود را نشان داده‌است.

انتشار کتاب پاملا اثر ریچاردسُن الگوی آغازین رمان انگلیسی، در سال ۱۷۴۰، مثال بسیارخوبی برای ایجاد شرکت سرمایه‌داری در عرصهٔ چاپ است. ریچاردسُن نوعی چاپخانه‌دار رسمی دولت انگلیس و رئیس اتحادیهٔ کتابفروشان بود. دوتن از همکاران وی در لندن به نامهای ریوینگتون و اُزبورن برای انتشار مجموعه‌ای از نامه‌های نمونه از نوع کتاب «منشی عالی» برای خانمهای بورژوا با وی شریک شدند. ریچاردسُن، که دست به قلم بود باید خود متن این مجموعه را فراهم می‌آورد. این کارنمونهٔ بارز انتشارات کاربردی بود. نبوغ ریچاردسُن با تکیه به این تجربه و درپی مجموعه‌ای از تغییرات، رمان مکاتبه‌ایِ *پاملا* را به نگارش درآورد که با ابتکار غیر ادبی گروهی از صاحبان صنایع و بازرگانان کتاب «زاده‌شد».

بعضی از بنگاههای انتشاراتی کنونی، نیز به همین ترتیب تأسیس شدند: از جمله جان مورای که پیشرفت کارش با اوج‌گیری رمانتیسم انگلیسی همراه بود. اما از دل صنعت چاپ ناشران بسیاری بیرون آمدند مانند پلون در فرانسه؛ درحالی که بنگاههای دیگر مانند آشِت باکتابفروشی کار خود را آغاز کرده‌اند. افزون بر این هنوز هم چاپچیِ ناشر و کتابفروشِ ناشر وجود دارد.

در طول نیمه اول قرن بیستم کار انتشاراتی، بویژه در فرانسه، دستخوش تحولی دیگر شد که با انحطاط سرمایه‌داری و اعتلای توده‌ها همراه بود. بسیاری ازناشران، در برابر هزینه‌های فزایندهٔ بهره‌برداری تجاری به معنی خاص کلمه، عقب نشستند و کار را به شرکتهای تخصصی مانند آشت یا شه واگذارکردند. هنوز مشکل بتوان گفت که این واگذاری بر تحول بعدی کار انتشاراتی چه تأثیری خواهد داشت.

۳. کار انتشارات

چنانچه کار انتشارات رابه عملیات مادی محدود کنیم، می‌توان آن را در سه کلمه خلاصه کرد: گزینش، *ساخت*، پخش. این سه عمل باهم ربط دارند و از آنجاکه هر کدام به دو عمل دیگر بستگی دارد و درعین حال آن دو را مشروط می‌سازد، این سه عمل چرخهٔ کار نشر را می‌سازند.

سه بخش اساسی در یک بنگاه انتشاراتی به ترتیب سه عمل بالا را برعهده دارند:

کمیتهٔ ادبی، دفتر ساخت و بخش بازرگانی. ناشر خود، عمل این سه بخش را هماهنگ می‌کند و به آن معنا می‌بخشد و مسئولیتش را به عهده می‌گیرد. حتی موقعی که ناشر فرد خاصی نیست و سیاست بنگاه نشر را شورای مدیریت تعیین می‌کند باید فرد معیّنی - رئیس، مشاور، یا مدیر - وجود داشته باشد که به عمل نشر جنبهٔ شخصی و تقسیم ناپذیری می‌بخشد که لازمه کار نشر است.

ناشر می‌تواند حتی موقعی که نقشهای مختلف فنی اعم از گزینش و ساخت و پخش را به متخصصان واگذار می‌کند، همچنان ناشر باقی‌بماند. آنچه که اهمیت اساسی دارد این است که مسئولیت معنوی و تجاری مجموعه را حفظ کند. مسأله یگانه نشر این است که به پدیده فردی حیات جمعی ببخشد و هر یک از نقشهای فنیِ پیشگفته با نوع خاصی از روابط بین فرد وجمع انطباق دارد.

گزینش مستلزم این است که ناشر (یا نمایندهٔ او) در ذهن خود تصویری از خوانندگان احتمالی ترسیم کند و ازمیان انبوه نوشته‌هایی که به او سپرده می‌شود آنچه را برای مصرف این خوانندگان مناسبتر می‌داند، برگزیند. این تصور ذهنی حالتی دوگانه و متضاد دارد: از یک طرف حاوی داوری واقعی دربارهٔ خواست خوانندگان احتمالی و نوع کتابی است که او *خواهد خرید*، از طرف دیگر حاوی قضاوت ارزشی دربارهٔ آن چیزی است که این جمعیت *باید* بخرد، البته این قضاوت باتوجه به نظام زیباشناختی - اخلاقی گروه انسانی‌ای که عمل نشر برای آن انجام می‌شود، شکل می‌گیرد. از اینجاست که در مورد هرکتاب دو پرسش زیر مطرح می‌شود که جز با یک راه‌حل نامطمئن نمی‌توان به آن پاسخ داد: آیا کتابِ موردنظر به فروش می‌رسد؟ آیا این کتاب، کتاب مناسبی است؟

> ناشر مدرن که در میان نوشته‌های مؤلفان و خواستهای خوانندگان آن‌گونه که خود آنها را در ذهن مجسم می‌کند، گرفتار آمده است به بازی نقش منفعلِ آشتی دهندهٔ نویسنده و خواننده اکتفا نمی‌کند. می‌کوشد تا به نام خواننده بر نویسنده و به نام نویسنده بر خواننده تأثیر بگذارد و در یک کلمه خوانندگان و نویسندگانی متناسب باهم برای خود دست و پا کند.

کمال مطلوب ناشر این است که مؤلفی پیدا کند «دنباله دار». در واقع او با وجود چنین شخصی نه سرنوشت خود را به دست حوادث و اتفاقات می‌سپارد و نه نیاز

پیدا می‌کند بیش از یک بار هزینه‌های معرفی نویسنده را به مردم به دوش بکشد. وقتی کارآیی نویسنده به اثبات رسید می‌توان، بی‌هیچ واهمه‌ای، از او خواست که طبق الگوی آزمایش شده خود به کار ادامه دهد. مؤلف وقتی با امضای قرارداد درازمدت، با ناشر پیوند برقرار کرد آن وقت جزء «جرگهٔ» او می‌شود. همین جرگه است که نقش شاهد اجتماعی را بازی کرده، طرز و سبک کار بنگاه انتشاراتی را معلوم می‌دارد. معمولاً شخصیتی مانند خود ناشر (ژولیار) یا یکی از مشاورانش (ژان پُلان در بنگاه انتشاراتی گالیمار) بر این جرگه نظارت می‌کند. این جرگه با توجه به گروههای کتابخوان حرفه‌ای (که اغلب «نویسندگان خودی» هستند) دست به گزینش می‌زند و حتی نویسندگان جدیدی را که مایل باشند با آثارشان به جرگه بپیوندند دست به سر می‌کند.

از طرف دیگر، ناشر با برانگیختن عاداتی در بین مردم برآنان تأثیر می‌گذارد. این عادات ممکن است به صورت رعایت مد، فخرفروشی (اسنوبیسم) یا حتی به شکل شیفتگیها و دل باختگیهای گذرا به شخصیت یک نویسنده درآید، یا این که ممکن است ریشه‌دارتر بوده و وفاداری به شیوهٔ تفکر، سبک نگارش، و نوع اثر خاصی را بیان کند. یکی از قدیمیترین و بارزترین عادات ادبی که ناشری اگر هم به تمامی موجب آن نشده باشد، آگاهانه آن را رواج داده، «بایرون گرایی» بود[1].

روش دیگری که سود بسیار به همراه دارد چاپ مجموعهٔ تخصصی با مدیریت و موضوع واحد و شکل یکسان است. این مجموعه از یک سو امکان می‌دهد تا مؤلفان به طرف انواع تولیدی که فروش آنها حتمی است، سوق داده شوند؛ از سوی دیگر پاسخگویی به تقاضایی کاملاً مشخص و معین و دائمی را میسر می‌سازد. مجموعهٔ *رنگ باخته* انتشارات گالیمار یا *زندگیهای روزمره* انتشارات آشت نمونهٔ گویایی از این نوع است. حتی می‌توان پا را از این فراتر گذاشت و جمع خوانندگان را مشخص و سازماندهی کرد تا بهتر بشود آن را در اختیار گرفت و میان این جمع و گروه نویسندگان پیوندهایی تقریباً شخصی برقرار ساخت. این کار به طور معمول در مورد انواع ادبی‌ای که ویژگیهای بسیار مشخصی دارند، مانند رمان پلیسی، پیش‌گوییهای

---

۱. بایرون گرایی مدی بود که با انتشار دو سرود اول منظومهٔ *زیارت چایلد هارولد* اثر بایرون رواج یافت. این سرودها به تقاضای ناشر آن جان مورای طوری به دقت تنظیم شده بودکه به نیاز خوانندگان رمانتیک پاسخ می‌داد. بعد از رواج این مد بایرون دیگر نتوانست خود را از آن دور کند. مورای او را تشویق می‌کرد که به همان طریق بنویسد و به این توافق دست یافت که اشعار این شاعر، اگر طبق عادات مردم هارولد سروده نشود هرگز به چاپ نرسد.

علمی، *داستانهای هولناک* و غیره اجرا می‌شود و از طریق مجلات تخصصی، باشگاهها، خبرنامه‌های ارتباطی انجام می‌گیرد. در این حال آموزه و زیبایی‌شناسی خاصی برای هر یک از این انواع ادبی به‌وجود می‌آید و جمع خوانندگان و نویسندگان از «اصول آیینی» خاصی برخوردار می‌شوند که نشان هرگونه آگاهی جمعی تازه پایی است[1].

از این امر چنین برمی‌آید که هر گزینشی که ناشر انجام می‌دهد مستلزم دو وجه است: نخست *خوانندگانی فرضی* که کارگزینش به نام آن و برای آن صورت می‌گیرد و دوم *نمونه گزینی از نویسندگانی* که می‌توانند نیازهای این خوانندگان را بازتاب دهند. بازی ادبی ناشر در درون دایره بسته‌ای بین این دو گروه پیشاپیش مشخص شده، انجام می‌گیرد.

ساخت اثر بخشی از این بازی است. ازهمان ابتدای بررسی مقدماتی کارِ ساخت، باید «خوانندگان را در نظرداشت». شرایط ساخت کتاب زیبا و گران قیمتی که برای چند صد مجموعه دارِ کتاب چاپ می‌شود یا کتاب معمولی ارزان قیمتی که برای عموم به چاپ می‌رسد بکلی تفاوت می‌کند: نوع کاغذ، قطع، شیوهٔ حروف‌چینی (انتخاب حروف، توجیه این انتخاب، تعداد صفحات و غیره ...)، طرحها و تصاویر، جلد و به ویژه تعداد نسخ، همه و همه متفاوت است. از این رو، ناشر باید تمام مراحل آن «ضرب شستی» را که می‌خواهد نشان بدهد، محاسبه کند. در واقع این محاسبه را در همان مرحله گزینش بایستی انجام داده باشد. کتابی که با این یا آن کیفیت، برای فلان یا بهمان خوانندگان انتخاب شده، باید ویژگیهای مادی کاملاً مشخصی را داشته باشد.

دربین این ویژگیها مسلماً تیراژ از همه مهمتر است. چنانچه تیراژ خیلی پایین باشد، هزینه‌های ثابت ساخت کتاب (قرائت و آماده‌سازی دست نویس، حروفچینی، تصحیح، صفحه‌بندی، لیتوگرافی) که به مراتب سنگین‌تر از سایر هزینه‌هاست به تعداد ناکافی نسخ کتاب سرشکن می‌شود و قیمت آن را چنان بالا می‌برد که بیم آن می‌رود که از حد توان خرید خوانندگان احتمالیش خارج باشد. چنانچه تیراژ خیلی بالا باشد، میزان

---

۱. در فرانسه می‌توان دو نمونه بارز را در مجلات *فیکسیون* و *میسترماگازین* که هر دو را یک ناشر چاپ می‌کند، ملاحظه کرد. در انگلستان انجمن قدیمی هاکلویت طرفداران سفرنامه‌ها راجذب می‌کند و به تشویق چنین انتشاراتی می‌پردازد.

عرضه را بیش از حد افزایش می‌دهد و به فروش نرفتن همه نسخ به یقین خسارت وارد می‌آورد، زیرا صنعت کتاب یکی از نادرترین صنایعی است که در آن بهای تولیدات ساخته شدهٔ فروش نرفته کمتر از بهای مواد اولیهٔ آن است[1].

در مورد سایر ویژگیهای کتاب، نه فقط تعداد خوانندگان فرضی، بلکه ماهیت آنان، نیازهای کارکردی و بویژه روانشناسی آنان نیز باید به محاسبه درآید. کاربرد روی جلد مصوّر اخیراً از امریکا به فرانسه منتقل شده‌است. در انتخاب این نوع روی جلد، ناشر باید «انگیزه»های مختلفی را که مشتری احتمالی را به خرید کتاب تشویق می‌کند، در نظر بگیرد. در واقع اگر تصویر روی جلد خوب انتخاب شود، باید الگوی خوب نقد ادبی و بیانِ تصویریِ تحلیل زیباشناختی ـ روانشناختی‌ای باشد که ناشر هنگام گزینش کتاب درسر داشته است[2].

در اینجا به امتیازات مجموعه‌ها که قطع و تیراژ مطلوب آنها یک بار برای همیشه بررسی شده‌اند، پی‌می‌بریم.

روشن است که برای ناشر ساخت کتاب ادامه گزینش آن است. در این مرحله قضاوت ناشر در مورد اثر شکل پیدا می‌کند. او با تصمیمات مادی خود و با ابزارهای فنی تعادلی را برقرار می‌سازد که از ابتدا سعی داشت بین نویسندگانی که آثارشان را عرضه می‌کند و خوانندگانی که آنان را مفروض دارد و یا به وجودشان می‌آورد، برقرارکند.

می‌ماند مسأله پخش به معنای اخص کلمه، یعنی به‌طورکلی فروش. بگذریم که کتابهایی هم هستند که رایگان توزیع می‌شوند. در واقع برای آنکه پدیده ادبی کامل باشد فروش تاحدی ناگزیر است. بایرون روزی می‌گفت واداشتن آدم کاملاً ناشناسی به اینکه پولی از جیبش بیرون بیاورد (حرکتی که نه بی‌اراده انجام می‌گیرد و نه از سربی‌اعتنایی) و کتابی بخرد، درحکم تأیید واقعی نویسنده آن کتاب و نشان قدرت اوست.

---

۱. اثر ادبی معمولی اگر کم‌تر از ۵ یا ٦ هزار نسخه به چاپ برسد سودآور نیست و دست کم باید ۲۰۰۰ نسخه آن به فروش برسد تا ناشر زیان نکند.

۲. انتخاب عنوان برای فروش کتاب نقش اساسی دارد. در باندیدک روکش جلد باید گفت که در فرانسه وسیلهٔ تبلیغاتی بسیار متداولی است. علی‌القاعده نوار باید عنوان کتاب را برجسته‌تر کند یا مستقیماً به یکی از «انگیزشها»ی خواندن کتاب بپردازد. راه دیگری وجود دارد که روشنفکرانه‌تر ولی به همان اندازه مؤثر است و آن ارائه تحلیلی از کتاب در پشت آن یا روی یکی از لب برگردانهای جلد آن برای «کتاب دوستان» است.

در کشورهای سرمایه‌داری، مسأله توزیع حساس‌ترین بخش کار انتشارات است و همه چیز متوجه آن است، درست مثل نمایشی که تمامی حواس تماشاچیان را متوجه نتیجهٔ خود می‌کند. موفقیت یا شکست انتشارات در مرحلهٔ پخش نهفته است. در بودجهٔ کتاب هزینه‌های توزیع بیش از نیمی از بهای فروش را می‌بلعد[1].

ناشر دربرابر یک مسأله دشوار قرار می‌گیرد و آن هم پیدا کردن خوانندگان فرضی و دستیابی واقعی به آنان است، او برای جذب خوانندگانی که از ابتدای کار آنان را مفروض می‌دارد یا به فکر پرورششان است، به برخی از فنون تبلیغاتی متوسل می‌شود.

ساده‌ترین و نخستین فن، ثبت کتاب در فهرست کتاب‌شناسی است که در بسیاری از کشورها وجود دارد (مثلاً *کتاب‌شناسی فرانسه* که نشریهٔ هفتگی انجمن کتاب فروشیهاست). در این نشریه است که کتاب فروشها و کتابدارها از انتشار کتاب اطلاع پیدا می‌کنند. این تبلیغ همگانی و غیر شخصی را می‌توان با یک اقدام شخصی تقویت کرد و آن هم اهدای نسخ نمونه‌ای از کتاب به کسانی است که به سفر می‌روند. تبلیغ تجاری از نوع معمولی آن (آگهی در روزنامه‌ها، آگهی دیواری یا عرضه در ویترین) مستقیماً خوانندگان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این نوع تبلیغ در فرانسه و انگلستان کمتر از مثلاً ایالات متحده انجام می‌گیرد، چه در این کشور عرضهٔ کتاب هم *با در نظرگرفتن تغییرات* لازم مانند هرکالای تجاری دیگر صورت می‌پذیرد[2].

عیب فنون معمولی تبلیغاتی این است که عامه مردم را خطاب قرار می‌دهد و نه خوانندگانی را که ناشر در نظر دارد: از هر ۱۰۰۰ نفری که تحت تأثیر تبلیغات برای کتاب قرار می‌گیرند، شاید ۱۰ یا ۲۰ نفر به خرید کتاب علاقه نشان بدهند، در حالی که هر هزار نفر ممکن است به خرید صابون یا نوع خاصی از نوشیدنی یا لوازم خانگی تشویق بشوند. برای آنکه تبلیغ مؤثر باشد باید همان ۱۰ یا ۲۰ نفری را که ممکن است تبلیغ هر قدرهم ناچیز برآنها تأثیر بگذارد، مرکز توجه قرارداد. متأسفانه مشکل کار در

---

۱. در *تک‌نگاری چاپ* (*Monographie de l'édition*)، فرمولهای پیچیده‌ای وجود دارد که برای تعیین بهای عمومی فروش کتاب به کار گرفته می‌شود. به طور خلاصه باید بهای تمام شده هر جلد را در موقع خروج از چاپخانه در ضریبی که ممکن است از ۳ تا ۵ تغییر پیدا کند ضرب کرد تا بهای فروش به‌دست آید.

۲. در *دائرةالمعارف بریتانیا* آمده‌است که برای ناشر امریکایی، تبلیغات ۱۰٪ بهای تولید را به خود اختصاص می‌دهد. این رقم در انگلستان ۶٪ و در آلمان ۳٪ است.

این است که این اشخاص می‌توانند صد نفر باشند یا دونفر و تازه از طرف دیگر این تعداد در مورد هرکتاب تغییر می‌کند. ما به ویژگی محدود بودن و شخصی بودن عمل انتشار بازمی‌گردیم. بدین جهت است که برخی ناشران استفاده از ابزارهای تبلیغی غیرهمگانی و شخصی و بخصوص مقالات امضادار را در نشریات ارجح می‌دانند.

چنین مقاله‌ای ممکن است کار «خبرنگار ادبی» (که در روزنامه به اخبار ادبی می‌پردازد) یا منتقدی باشد که خوانندگانی خاص خود داردکه به دنبال کردن رهنمودهای او خوگرفته‌اند. هدیه به مطبوعات مورد توجه خاص است: با هر جلد، که به امضای مؤلف رسیده، یک برگ نوشته با ذکر «لطفاً ضمیمه شود» به مطبوعات ارسال می‌شود که در مجموع یک الگوی مناسب (و البته ستایش آمیز) برای معرفی کتاب است. بسیار از روزنامه‌های دست دوم عین همین نامه را به چاپ می‌رسانند و فقط امضای خودشان را زیر آن اضافه می‌کنند. کار بی‌نهایت جالبتر مقالهٔ منتقدی معروف در روزنامه‌ای است که مشتریانش با خوانندگان فرضی کتاب تقریباً برابرند. ناشران هر گونه وسیله را برای دستیابی به چنین نقدی به کار می‌برند زیرا پرکارترین منقدان هم قادر نیست بیش‌از دویست اثر را در سال «معرفی کند»: بخش فعالیتهای مطبوعاتی همواره ضایعات بسیاری در بر دارد. چنانچه نقد به ضررکتاب هم تمام شود اهمیتی ندارد: مهم آن است که ازکتاب صحبت بشود. شهرت منفی برای کتاب همانقدر سود آور است که شهرت مثبت. «بدنام» کردن کتاب چه‌بسا فروش بالا و سود زیاد درپی داشته باشد.

تلویزیون، با پخش مستقیم و شخصی برنامه‌های خود، نوعی نقد فوق‌العاده مؤثر را به کار می‌گیرد که در آن مؤلف خود، رودررو، با خوانندگان خویش سخن می‌گوید. دیده شده که در همان ساعات اولیه پس‌از مصاحبه با نویسنده، فروش کتاب او به حد چشمگیری بالا می‌رود.

به فنون تبلیغاتی بالا باید فنونی را اضافه کرد که به انتخاب کتاب می‌پردازند. مثلاً انتخاب بهترین کتاب ماه یا برنده جایزه ادبی یک یا دو رأی در چنین جایزهٔ مشهوری برگ برنده‌ای است که ذکر آن روی باند یدک روکش جلد کتاب فراموش نمی‌شود.

روش دیگری نیزهست که مشکلتر می‌توان آن را به کارگرفت زیرا حکم

شمشیر دولبه را دارد وآن عبارت است از انتشار کتاب در روزنامه یا مجلّه، یا به‌*طورکامل* و یا به صورت قطعات منتخب و یا خلاصه. مسأله «بسیار ظریفی» که در اینجا وجود دارد آن است که توجه خواننده جلب بشود بی‌آنکه به تازه بودن اثر آسیبی وارد آید[1].

هدف این فنون تبلیغاتی دستیابی به خوانندگان فرضی‌ای است که در میان انبوه مردم پراکنده‌اند. مسلماً کمال مطلوب آن است که این خوانندگان یک‌بار برای همیشه مشخص و مجتمع شوند و به همین صورت باقی بمانند. انجمنهای کتاب در خدمت همین کار هستند زیرا در واقع هدف آنها این است که کتاب «سفارشی» را جایگزین کتاب حاضر و آماده کنند. از آنجا که این باشگاهها خوانندهٔ احتمالی را نشانه گرفته و کارت عضویت برایش صادر کرده و دست و پایش راگاهی با قرارداد بسته‌اند، او دیگر راهی جز خرید کتاب ندارد.

در کشورهایی که سیاست ارشاد دولتی دارند و بویژه در کشورهای سوسیالیست، وضع به همین منوال است. مثلاً در اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی کتاب به فروش نرفته نسبتاً نادر است، زیرا کار نشر، که دستخوش رقابت نیست، از امکاناتِ انطباق عرضه با تقاضا و تقاضا با عرضه برخورداراست.

در کشورهای سرمایه‌داری، موقعیت ناشر بی‌نهایت متزلزلتراست. از زمانی که کتاب به بازار عرضه می‌شود، اختیار آن ازکف ناشر بیرون می‌رود. فروش آن به معنای خاص کلمه تابع مکانیسمهای تجاری بسیار ویژه کتابفروشی است: درجای دیگری از این موضوع سخن خواهیم گفت. کتاب تاحدودی مانند اولین موشکهای هدایت شده عمل می‌کند که بخش اعظم آنها پیش‌از اوج‌گیری و دنبال کردن مسیر خود سرنگون و تعدادی از آنها نیز ازکنترل خارج می‌شدند و پروازی سرگردان و پیش‌بینی ناپذیر را در پیش می‌گرفتند. به همین ترتیب اکثریت کتابهای منتشر شده (در فرانسه ۶۰ تا ۷۰٪ تولید) بی‌آنکه به فروش سودآوری برسند از گردونه خارج می‌شوند و از دست

---

۱. یکی از موارد موفقیت‌آمیز انتشار مقدماتی، مورد ماژور تامپسون است که از چاپ در *intervalles irréguliers* در روزنامه فیگارو بهره جست.

ناشر هم هیچ کاری برنمی‌آید. برعکس، گاهی پیش می‌آید که اثری از محدودهٔ خوشبینانه‌ترین پیش‌بینیها پا را فراتر می‌گذارد و به یک کتاب پرفروش بدل می‌شود. منحنی فروش همین که از محدوده بحرانی فراتر می‌رود (معمولاً، در فرانسه این محدوده همان «سدِّ ۱۰۰۰۰۰ نسخه» است) با آهنگی به ظاهر نامعقول تغییر می‌یابد. در این حال ناشر جز این که با چاپهای پی‌درپی کتاب کورکورانه به دنبال جریان راه بیفتد کار دیگری نمی‌تواند بکند.

دلیل ازدست رفتن کنترل نسبتاً روشن است: هنگامی کنترل ازدست می‌رود که اثر از محدودهٔ خوانندگان فرضی که مورد نظر ناشر بوده، خارج می‌شود. در این حال اثر به مناطق اجتماعی ارزیابی نشده و ناشناخته پا می‌گذارد. ناتوانی ناشر در پیش‌بینی واکنشهای خوانندگان در این هنگام حاکی از ضعف نظام نشر است. عمل انتشار فقط در ظاهر خلاقانه است. در واقع در دایره‌ای بسته، در داخل یک گروه اجتماعی واحد صورت می‌پذیرد. اثری که برای این گروه مناسب نباشد، دوامی نمی‌آورد و شکست می‌خورد زیرا که نمی‌تواند جای دیگری خوانندگانی پذیراتر پیدا کند. خود ماهیت انتخاب اولیه اثر که امکان نشر آن را فراهم آورده در را به روی خوانندگان دیگر می‌بندد. خواهیم دید که این خوانندگان جایگزین احتمالاً ممکن است به دلیل «خیانت خلاق» پیدا شوند، اما این موضوع به ناشر مربوط نمی‌شود.

پدیدهٔ موفقیت اثر هم که همان‌قدر نادر است که پیش‌بینی نشدنی، به ناشر مربوط نمی‌شود. فقط خاطرنشان می‌سازیم که از تقریباً ۱۰۰۰۰۰اثری که بین سالهای ۱۹٤۵ و ۱۹۵۵ در فرانسه به چاپ رسید، به زحمت یک در هزار آن «مرز ۱۰۰۰۰۰ نسخه» را در نوردید. می‌بینیم که تأثیر مثبت ناشر در سرنوشت نوزادان خود خیلی بیش از پزشک قابله‌ای که با او مقایسه‌اش می‌کردیم نیست. برعکس تأثیر منفی او زیاد است، زیرا موجوداتی که او به دنیا می‌آورد جز از آزادی تصنعی و سخت محدود به شبکهٔ اجتماعی معینی که برای آن پدید آمده‌اند، برخوردارنیستند.

فصل ششم

شبکه‌های توزیع

۱. محدوده‌های شبکه

بین ارزش کتاب و تعداد خوانندگان آن رابطهٔ مستقیمی وجود ندارد، ولی بین وجود کتاب و وجود خوانندگان رابطه‌ای تنگاتنگ برقرار است. به همین ترتیب ارزش پول کشور را تعداد جمعیت آن تعیین نمی‌کند ولی در عین حال پول بدون وجود کشوری که در آن رایج است معنا ندارد.

اما کتاب در داخل چه مرزهایی رایج است؟ دو مرزی که نخست به ذهن می‌آید یکی مزر زبانی و دیگری مرز بی‌سوادی است. فهم زبان یک کتاب و توانایی خواندن آن دوشرط ضروریِ کاربرد آن است.

مجموعه‌های بزرگ زبان‌شناختی جمعیتهای *قادر به خواندن* عبارتند از: مجموعهٔ انگلیسی زبان (۳۰۰ میلیون نفر در حدود سال ۱۹۸۰)، مجموعهٔ چینی (۳۰۰ میلیون)، مجموعهٔ روسی (۲۵۰ میلیون)، مجموعهٔ اسپانیایی(۱۱۰ میلیون)، مجموعهٔ آلمانی (۶۵ میلیون)، مجموعهٔ ژاپنی (۷۰ میلیون)، و مجموعهٔ فرانسوی (۵۰ میلیون)[1]. در داخل هر یک از این مجموعه‌ها، گردش خودمختاری ادبی وجود دارد که براثر نهادهای سیاسی و مرزهای ملی کم یا بیش به بخشهایی تقسیم می‌شود، اما در هرحال شدت آن در همه جا باید یکسان باشد.

ترجمه امکان می‌دهد که‌بین مجموعه‌های زبان‌شناختی نوعی تعادل خود به خودی برقرار شود. مراجعه منظم به *فهرست ترجمه‌ها* که از سال ۱۹۵۰ یونسکو آن را منتشر می‌کند بی‌شک امکان خواهد داد که قوانین مهم حاکم بر جریانهای

---

۱. این برآورد، که با برآورد چاپهای قبلی این کتاب اندکی تفاوت دارد، براساس جمعیت ۱۵ سال به بالایی که خواندن را فرا گرفته‌اند، تنظیم شده‌است.

ترجمه آشکار گردند. هم‌اکنون روشن شده که این جریانها برسه‌نوعند:

۱. جریانهای عقیدتی در داخل یک مجموعهٔ اجتماعی ـ سیاسی. جریانهایی که در مجموعهٔ روسی وجود دارند از این نوعند. این جریانهای روسی یا متوجه واحدهای زبان‌شناختی داخل اتحادجماهیرشوروی هستند و یا مجموعه‌های زبان‌شناختی کوچکتر در کشورهایی که در منطقه نفوذ شوروی قرار دارند و یا اقلیتهای کمونیست سایر مجموعه‌ها.

۲. جریانهای *ائتلافی* میان مجموعه‌های بزرگ تولید کننده و مصرف کننده: به این نحو مجموعه‌های انگلیسی، فرانسوی و آلمانی ۱۰ تا ۲۰ درصد تولید ادبی خود را اشتراکاً به فروش می‌رسانند.

۳. جریانهای تعادل‌ساز میان مناطق پرتراکم وکم تراکم ادبی. مناطق پرتراکم همان مجموعه بزرگ تولیدکننده‌ای هستند که در بالا بدانها اشاره رفت، علاوه بر آنها بخصوص هسته‌های زبان‌شناختی کوچک ولی با سطح فرهنگی بالایی وجود دارند که با جمعیت ادبی بسیار فراوان خود براحتی بازار جمعیت کتابخوان را اشباع می‌کنند و درپی بازار ترجمه هستند: کشور هلند یا کشورهای اسکاندیناوی از این نوعند. در مورد مناطق کم‌تراکم باید گفت که این مناطق بیشتر درکشورهای نوخاسته و پرجمعیت واقع شده‌اند، جایی که تحول فرهنگی سریع مردم تقاضایی را برای مطالعه پدید می‌آورد که تولید داخلی هنوز نمی‌تواند آن را ارضاء کند: مثلاً ژاپن و امریکای لاتین.

مرزهای ملی (که همیشه با مرزهای زبان‌شناختی یا فرهنگی هم‌خوانی ندارند) نیز چهارچوبهایی برای گردش کتاب تلقی می‌شوند. حتی در کشورهایی که، مانند فرانسه، بسیار صادرکننده هستند (چه از راه ترجمه و چه از راه فروش مستقیم آثار) بخش اعظم تولید به بازار داخلی اختصاص دارد. مقررات حمایت‌کننده گمرکی (بویژه در بین کشورهای رقیب در یک مجموعه زبان‌شناختی واحد مانند انگلستان و ایالات متحده) و محدودیتهای ارزی «منطقه‌بندی کردن» ادبیات را تشدید می‌کنند. اما حتی مقررات آزادی‌خواهانه‌تر هم ـ همان‌طور که یونسکو طلب می‌کند ـ مسأله را حل نخواهد کرد. مشکل اینجاست که قانون درکتاب جز شیئی مادی نمی‌بیند و فقط به ارزش ساخت آن توجه نشان می‌دهد. در واقع بهتر آن است که ارزش واقعی کتاب از نظر مبادله فرهنگی برحسب محیطها و گروههای مختلف در نظر گرفته شود. یک کتاب واحد

برحسب ساختار اقتصادی ـ اجتماعی دو کشور و جایگاه کارکرد فرهنگی در سلسله مراتب ملی این کشورها معنا و تعریف واحدی ندارد.

پس باید مکانیسم توزیع ادبی را براساس واحدهایی کلّی‌تر و در عین حال ساده‌تر از ملتها و مجموعه‌های زبان‌شناختی که خود ساختارهای پیچیده‌ای هستند بررسی کرد. در واقع، هر گروه اجتماعی، نیازهای فرهنگی خاص خود و در نتیجه ادبیات خاص خود را دارد. گروه ممکن است جنسی، سنی، طبقاتی باشد و در این صورت موضوع ادبیات بانوان، ادبیات کودکان و ادبیات کارگری مطرح خواهد شد. هر یک از این انواع ادبیات نظام مبادلهٔ خاص خود را دارد ولی هرچند که مجلات بانوان، کتابفروشیهای کودکان و کتابخانه‌های کارگری وجود دارند لازم است که هر کدام از آنها نهادهای خاص خود را داشته باشند. البته جابه‌جاییها و کاربردهای دوگانه و حتی جهشهایی نیز وجود دارند که باعث می‌شوند بعضی آثار از نظامی به نظام دیگر قدم بگذارند.

گروه اجتماعی‌ای که مشخص‌ترین هویت ادبی را دارا باشد همانا گروه فرهنگی است. وانگهی ما دیدیم که دستهٔ «فرهیختگان» منشأ خودِ مفهوم ادبیات است. فرهیختگان که در اصل کاست بسته‌ای را تشکیل می‌دادند، در روزگار ما نه طبقه هستند، و نه قشر اجتماعی و نه حتی گروه اجتماعی ـ حرفه‌ای معیّن. می‌توان فرهیختگان را به اشخاصی تعریف کرد که آموزش فکری دارند و از تربیت زیباشناختی نسبتاً عمیقی برخوردارند و همین به آنان امکان می‌دهد که صاحب قضاوت ادبی شخصی باشند زیرا فرصت کافی برای مطالعه دارند و امکان خرید مرتب کتاب برای آنان فراهم است. توجه داشته باشیم که تعریف بالا تعریفی بالقوه و نه واقعی است: بسیاری از فرهیختگان هیچ‌گونه عقیده و رأی ادبی ندارند، هرگز کتاب نمی‌خوانند، هرگز کتاب نمی‌خرند، ولی *امکان این هردو کار را دارند.*

این گروه فرهیختگان در قدیم همان اشرافیت بوده است. بعدها به صورت بورژوازیِ با فرهنگ که تکیه گاه فرهنگی آن آموزش متوسطه کلاسیک بود، در آمد. در حال حاضر بخشی از صاحبان مشاغل فکری (بویژه کارمندان آموزش و پرورش که قسمت مهمی از فرهیختگان را تشکیل می‌دهند)، صاحبان مشاغل هنری و قسمتی (البته

ضعیف) از صاحبان مشاغل دستی که آموزش ابتدایی یا جدید را دیده‌اند، نیروهای عمدهٔ فرهیختگان را تشکیل می‌دهند. این گروه همانی است که ما به نام «محیط ادبی» خوانده‌ایم و اکثر نویسندگان برخاسته از همین محیطند. همچنین کلیهٔ شرکت کنندگان در پدیدهٔ ادبی، از نویسنده گرفته تا استاد تاریخ ادبیات، از ناشر تا منتقد ادبی به همین محیط تعلق دارند. این اشخاص که «بار ادبیات را به دوش می‌کشند» همگی در زمرهٔ فرهیختگان هستند. پدیدهٔ ادبی خاص فرهیختگان ـ همان طورکه در بررسی مکانیسم عمل نشر دیدیم ـ در شبکهٔ بسته، در درون گروه انجام می‌پذیرد.

در برابر شبکهٔ فرهیختگان، نظامهای توزیعی دیگری وجود دارد که ما آنها را (چون کلمهٔ بهتری پیدا نکردیم) شبکه‌های مردمی می‌نامیم. این نظامها برای خوانندگانی پی‌ریزی شده‌اند که آموزش، ذوق ادبی مشهودی را در وجودشان بیدار کرده، امّا قضاوت روشن و مدلّلی را در آنها پدید نیاورده‌است و اوضاع کار و زندگی آنها طوری است که مطالعه برایشان ناراحت‌کننده یا غیرعادی است و درآمدشان نیز امکان خرید مرتب کتاب را به آنان نمی‌دهد. این خوانندگان گاهی به خرده بورژوازی تعلق دارند ولی بیشتر، از کارمندان، کارگران دستی و کشاورزان هستند. نیازهای ادبی آنان مانند نیازهای خوانندگان شبکه فرهیختگان است با همان اهمیت، همان نوع و همان کیفیت، ولی این نیازها همواره *ازبیرون* ارضاء می‌شود. این افراد خود هیچ وسیله‌ای برای شناساندن واکنشهای خود به مسئولان تولید ادبی، نویسندگان یا ناشران، در اختیار ندارند. در حالی که کتابفروشیهای فرهیختگان محل مبادله است، فروشگاههای اصلی کتاب برای شبکه‌های مردمی فقط «محل عرضهٔ» کتاب یا محل ساده فروش هستند[1]. افراد این شبکه در بازی ادبی نقشی ندارند.

۲. شبکهٔ فرهیختگان

مثال یک کتابفروشی متوسط را بزنیم که در تمام شهرهای دنیا هزاران نوع آن وجود دارد.

---

۱. *اطلس کتابخوانی در شهر بوردو* در «مرکز جامعه شناسی پدیده‌های ادبی بوردو»، وجود دونوع شبکه را روی نقشه نشان می‌دهد.

کل موجودی مؤثر آنها ۵۰۰۰ تا ۶۰۰۰ عنوان است و اغلب یک یا درصورت لزوم دو نسخه از هر عنوان در آن پیدا می‌شود. از این مقدار، ۴۰۰ عنوان در ویترین و ۱۲۰۰ عنوان روی پیشخوانها و قفسه‌های درون کتابفروشی جای می‌گیرد.

تولید کتاب در فرانسه در حدود ۲۰۰۰۰ تا ۲۲۰۰۰ عنوان در سال است. حتی اگر بازار کتاب رونق داشته باشد و موجودی کتابها به سرعت تجدید بشوند، نمی‌توان انتظار داشت که در این کتابفروشیها جز بخشی از این عناوین پیدا بشود و تازه فقط مقداری از این بخش روی پیشخوانها و قفسه‌های داخل به مشتری‌ای که علاقهٔ کافی نشان داده و به درون کتابفروشی قدم‌گذارده یعنی در شبکه تجاری کتابفروشی وارد شده‌اند عرضه می‌شود تنها قسمت بسیار ناچیزی از این بخش از مقدار است که در طول زمان نسبتاً کوتاهی در ویترینها در برابر چشم همگان قرارمی‌گیرد.

این بدان معناست که کتابفروش، همچون ناشر، از بین انبوه نوشته‌هایی که به او پیشنهاد می‌شود، آن چیزی را برمی‌گزیند که به نظر خودش برای مصرف خوانندگانی محدود مناسب می‌آید. انتخاب کتابفروش با انتخاب ناشر تفاوت دارد زیرا خوانندگان مورد نظر ناشر، خوانندگان فرضی کتابهای او هستند اما خوانندگان مورد نظر کتابفروش خوانندگان واقعی هستند که مستقیماً خود را نشان می‌دهند، یعنی مشتری او هستند. تفاوت دیگر این است که دستنوشتهٔ مؤلف را وقتی ناشر رد می‌کند، وجود ادبی پیدا نمی‌کند، در حالی که کتابی که فلان کتابفروش به فروش نمی‌رساند، هم‌اکنون وجود دارد و همچنان وجود خواهد داشت. به عبارت دیگر، انتخاب ناشر ادبیات را *می‌سازد* در حالی که انتخاب کتابفروش سلسله مراتبهایی را در ادبیات ایجاد می‌کند.

کتابفروشیهایی هستند که کل موجودی و بویژه نظام تهیهٔ کتاب[1] آنها طوری است

---

۱. کتابفروشی که به ناشر کتاب سفارش می‌دهد درپی این است که مخارج حمل آن را که ممکن است بخش اعظم درآمد وی را بیلعد کاهش دهد. بدین‌جهت کتابفروشیهای بزرگ حق‌العمل کارانی را استخدام می‌کنند که ارسال بسته‌ها را به صورت هماهنگ و یکجا انجام می‌دهند. البته این مسأله برای کتابفروشیهایی که در نزدیکی انبارهای ناشران قراردارند یا برای آنهایی که به خود ناشران متعلق هستند مطرح نمی‌شود. در برخی از کشورها (هلند، دانمارک،نروژ، سوئیس) مراکز تعاونی برای ارسال و توزیع کتاب به‌وجود آمده‌است.

که به هر نوع تقاضایی پاسخ می‌دهد، ولی این قبیل کتابفروشیها انگشت شمارند. آماری از سال ۱۹٤۵، مندرج در *تک‌نگاری چاپ*، در فرانسه، ۲۰۳ «کتابفروشی فراگیر» را برمی‌شمرد. این رقم فقط اندکی فزونی گرفته است.

در فرانسه، کتابفروشی به صورت نسبتاً ابتدایی خود باقی مانده‌است. با اینهمه در سالهای ۱۹۷۰ کتابفروشیهایی از نوع «فضای بزرگ» که فناک (F.N.A.C.) شناخته شده‌ترین نمونهٔ آن است، گسترش یافته است. نظام تجاری این گونه کتابفروشیها و موجودی عظیمی که در اختیار دارند و به صورت سلف سرویس عمل می‌کنند، به آنها امکان می‌دهد که برای مشتریان خود تخفیفهای چشمگیری قائل بشوند. آزاد سازی بهای کتاب در سال ۱۹۷۹ وضعی ایجاد کرد که کتابفروشیهای سنتی و بویژه کتابفروشیهای متوسط و کوچک دیگر نتوانستند در برابر رقابت تاب بیاورند. قانون لانگ در سال ۱۹۸۱ دوباره قیمت کتاب را تثبیت کرد، اما خیلی کارداشت تا این قانون بتواند مسائل اقتصادی کتابفروشی را که وخیم‌ترین آن تهیهٔ کتاب بود، حل کند. کشورهای سوسیالیستی در شهرهای اصلی خود «خانه‌های کتاب» تأسیس کردند که در آنها کتابها تاسرحد ممکن جور هستند و کتابفروشیها می‌توانند از آنجا کتاب تهیه کنند[1].

ادارهٔ امور اقتصادی کتابفروشی آسان نیست. بارسنگین و همیشه تهدیدکنندهٔ کتابهای به‌فروش نرفته ممکن است با چند ماه سیاست خرید ناشیانه، سرمایهٔ اولیه را بکلی برباد دهد. از این روست که کتابفروشیهای بزرگ، صرف نظر از اهمیت آنها، مجبورند با مشتریان خود رابطه شخصی برقرارکنند و این کار را با ارسال دوره‌ای و منظم کاتالوگ برای مشتریانی که نامشان در دفتر کتابفروشی ثبت شده، یا با تماسهای چهره به چهره، یا با تخصصی کردن بعضی قفسه‌ها یا شعبات خود و همچنین با اجازه دادن به مشتریان احتمالی برای «تورق کتاب» در میان قفسه‌ها، انجام می‌دهند[2]. به همین جهت

---

۱. در اتحاد جماهیر شوروی، بنگاههای انتشاراتی به دولت یا به سندیکاها تعلق دارند. مهم‌ترین این بنگاهها همان سندیکای نویسندگان است. توزیع در این بنگاهها را وزارت فرهنگ به‌صورت متمرکز انجام می‌دهد که ۲۵۰۰۰۰ کتابفروشی کشور را تغذیه می‌کند و بخش فروش مکاتبه‌ای و کتابخانه‌ها را نیز زیر نظر دارد.

۲. کتابفروشی ژی‌بر (Gibert) در فرانسه نمونه عالی برای کاربرد این روشهای تجاری است.

مناطقی که برای بازکردن کتابفروشیهای فراگیر مناسب به شمار می‌آیند مناطق شهری‌ای هستند که وجود دانشگاه در آنها زندگی فکری پرشوری را درپی دارد: مثلاً در فرانسه به ترتیب اهمیت می‌توان از محلات ششم، هشتم، هفتم و پنجم پاریس و شهرهای لیل، لیون، بوردو، مارسی، استراسبورگ، تولوز و غیره نام برد.

توزیع کشوری کتاب «ادبی» در کتابفروشیهای متوسط صورت می‌گیرد. در فرانسه می‌توان ۳۵۰۰ کتابفروشی از این‌دست سراغ کرد که به نسبت جمعیت، یک کتابفروشی برای ۱۲۰۰۰ نفر می‌شود. این رقم بی‌شک یکی از بالاترین ارقام در جهان است[1]. در واقع در برخی کشورها تعداد محلّات فروش ممکن است از این هم بیشتر باشد، اما در اینجا صحبت ما برسر کتابفروشیهایی است که سیاست تجاری اصیل و مستقلی دارند.

این استقلال و آزادی عمل مستلزم آن موجودی کتابی است که نه‌چنان کم باشد که معاملات تجاری را غیرممکن سازد و نه‌آن قدر زیاد که سرمایهٔ بی‌حدی را بخواباند. همان‌طور که در بالا ملاحظه کردیم، کتابفروش با توجه به مشتریان خود این موجودی کتاب را تهیه می‌کند. با مشاهدهٔ ویترین کتابفروشی می‌توان حدس‌زد که در نزدیکی آن دانشکده، کلیسا، دبیرستان، کارخانه یا تماشاخانه‌ای وجود دارد و حتی می‌توان خطوط کلی ساختار اجتماعی ـ حرفه‌ای اهالی محل را ترسیم کرد.

تخصصی شدن یکی از روشهایی است که کتابفروشی متوسط با آنها به فعالیت خود جهت می‌دهد و آن را محدود می‌سازد. مورد نمونه و متداول آن کتابفروشی سنتی است که در جوار مؤسسهٔ آموزشی دائر می‌شود. اغلب اوقات همراه با کتاب نوشت‌افزار هم به فروش می‌رسد. در بسیاری از موارد، صورت کتابهایی که در

---

۱. در *تک‌نگاری چاپ* برای سال ۱۹۴۵، ۲۰۳ کتابفروشی فراگیر، ۲۶۱۱ کتابفروشی متوسط، ۴۹۷۶ کتابفروشی کوچک و تعداد محلات فروش ۱۷۰۰۰ ذکر شده است. *Books for all*، برای سال ۱۹۵۲ از ۳۵۳۵ کتابفروشی «واقعی» که به‌طور متوسط هر یک ۱۲ نفر را در استخدام دارند و از ۱۲۷۸۰ کتابفروشی با احتساب روزنامه فروشیها یاد می‌کند. برای همین سال *سالنامهٔ آماری فرانسه* تعداد مؤسساتی را که به فروش کتاب نیز دست می‌زنند (طبقه‌بندی اعشاری ۷۶۴) ۷۳۴۸ ذکر می‌کند که از این تعداد کارکنان ۵۶۹۰ مؤسسه کمتر از ۶ نفر است. این آمار دشواری بزرگ ارزیابی در امر کتابفروشی را به دلیل نبود ملاکهای درست، نشان می‌دهد.

کلاسهای مختلف تدریس می‌شود با توافق مؤسسه آموزشی با کتابفروشی که نوع و میزان سفارشات لازم را از پیش می‌داند، فراهم می‌شود. چنین نظامی برای مؤسسه آموزشی این فایده را دارد که تقاضاهایش فوری برآورده می‌شود. هر بار که کتابفروشی در تماس با سازمانی اجتماعی قرارمی‌گیرد که برای کار خود به مطالب خواندنی منظم و قابل پیش‌بینی نیازدارد، چنین همکاریهای سودمندی بین آنها ایجاد می‌شود. در کنار کتابفروشیهای سنتی، کتابفروشیهای فنی، دینی، پزشکی و غیره نیز وجود دارند که مبادلات درآنها در دایرهٔ بستهٔ یک جمع محدود صورت می‌گیرد.

نوع دیگر تخصصی شدن، برپایی کتابفروشی آثار هنری است که اغلب کتابهای دست دوم را هم به فروش می‌رساند. حدود ۷ یا ۸ درصد از کتابفروشیهای متوسط منحصراً به کار فروش کتابهای دست‌دوم می‌پردازند ولی بازار این‌گونه کتابها در حال حاضر قابل آمارگیری نیست: تحقیقات جالبی را می‌توان در این زمینه نیز آغاز کرد. از آنجا که بازار کتابهای دست‌دوم محدود به تعدادی از علاقه‌مندان است، در مصرف صرفاً ادبی ـ جز در موارد خاصی که بعداً از آن سخن خواهیم گفت ـ چندان اهمیتی ندارد.

کتابفروشیهای متوسط که به فروش کتب ادبی تازه می‌پردازند خیلی منظمتر از کتابفروشیهای فراگیر در سطح شهر پخش شده‌اند. هر شهر کوچک و نسبتاً مهم، کتابفروشیهای متوسطِ خاص خود را داراست. مثلاً در استان ژیروند نسبت آنها برای منطقهٔ بوردو یکی برای هر ۱۰۰۰۰ نفر و برای مجموع استان یکی برای هر ۱۱۰۰۰ نفر است.

اما در واقع، کتابفروشی متوسط، به محض آن که از حیطهٔ آثار کارکردی بیرون می‌آید، دیگر جز با اقشار اجتماعی بسیار معیّنی سروکار ندارد. بویژه با طبقهٔ کارگر یا طبقه کشاورز پیوندی برقرار نمی‌کند. همان‌طور که بنینیوکاسه‌رس می‌گوید: «کتابفروشیهایی که رمانهای سطح بالا می‌فروشند [...]، جزدر موارد بسیار استثنایی، در سرراه کارگران قرار نمی‌گیرند»[1]. کارگران در مسیر عادی و روزمرهٔ خود به دکهٔ روزنامه فروشی، سیگارفروشی، مغازه‌های ارزان قیمت و بساطیها برمی‌خورند و احتمالاً در

۱. *اخبار اجتماعی*، ژانویه ۱۹۵۷: چگونه کتاب را به خواننده برسانیم؟ ص ۱۰۷ . آقای کاسه رس متخصص آموزش مردمی است.

همین جاهاست که مطلبی هم برای خواندن پیدا می‌کنند.

جالب خواهدبود اگر ما ویترین کتابفروشی متوسط را با ویترین دکه‌ای در همان حوالی ـ مانند دکه‌های روزنامه‌فروشی یا سیگارفروشی ـ مقایسه کنیم. این دو ویترین بخشی از عناوین را به‌طور مشترک دارند مثلاً انواع آثاری که خوانندگان بسیار گسترده دارند مانند رمان پلیسی، کتابهای پرفروش که تیراژ آنها از «مرز ۱۰۰۰۰۰» بالارفته، آثار بزرگ کلاسیک که با چاپهای ارزان قیمت به بازار آمده و غیره. امّا حجم مخازن کتاب در این دو بکلی متفاوت است. هیچ‌کس به این فکر نمی‌افتد که از دکه سیگار فروشی سراغ اثری از شارل‌پگی را بگیرد و یا آخرین «رمان عشقی» را که بتازگی به بازار آمده از کتابفروشی بخواهد. نکتهٔ وخیم‌تر آنکه کارگر و روشنفکری که هر دو می‌خواهند *ماژور تامپسون* را بخرند به محل واحدی مراجعه نمی‌کنند.

متوجه باشیم که اکثریت عظیم کتابفروشیهای متوسط باهمان چیزی که ما شبکهٔ ادبیات فرهیختگان خوانده‌ایم مطابقت دارند، یعنی همان ادبیاتی که بعدها جای خود را در کتب تاریخ ادبیات پیدا (یا جستجو) خواهد کرد. مشتریان این ادبیات را بویژه افراد بورژوازی آموزش یافته و صاحبان مشاغل آزاد و هنری یا روشنفکران یعنی خوانندگان بالقوه‌ای که در فرانسه بالغ بر یک تا سه میلیون نفرند، تشکیل می‌دهند. البته در همین کشور جمعیت واقعی کتاب‌خوان بالغ بر ۳۰ میلیون نفر می‌شوند.

با بررسی فهرست آثار فرانسوی که تیراژ آنها از ۱۰۰۰۰ نسخه در سال ۱۹۵۶ بالاتر رفته و *اخبار ادبی*[1] منتشر ساخته می‌توان دریافت که شبکهٔ ادبیات فرهیختگان تا چه حد محدود است. این فهرست کامل نیست، روشن است که تقریباً همه آثاری را که اصل خوراک سالیانهٔ ادبی «فرهیختگان» فرانسویان را فراهم می‌آورند، در بر می‌گیرد. از این فهرست می‌توان به واقعیتهای زیر پی‌برد:

۱. کلیه نسخ آثاری که در این فهرست آمده، از ۱۵۰ میلیون نسخه‌ای که نشر فرانسه در همین سال بیرون داده، بر ۴۳۰۰۰۰۰ نسخه یعنی به ۳٪ آن بالغ می‌شود؛

۲. این فهرست حاوی ۱۶۶ عنوان از ۳۰۰۰ عنوانی است که‌در تولید فرانسه در سال ۱۹۵۶ به نام «عنوان ادبی» نشر یافته است یعنی ۳/۵٪؛

1. *Les Nouvelles littéraires*, 31 janvier 1957.

۳. در این فهرست نام ۱۹ ناشر از ۷۵۰ ناشر که در سال ۱۹۵۶ براستی فعال به حساب می‌آمدند برده‌شده‌است، یعنی ۲/۵٪.

البته ما در اینجا نه کتب کارکردی را به حساب آوردیم و نه کتب نیمه موفق یا نا موفق ویا کتب ادبی جهان شمول (از نوع رمان پلیسی) را که بیشتر کتابفروشها از آن تأمین معاش می‌کنند. ولی همین اطلاعات کافی است تا معلوم شود که آنچه حیات ادبی کشوری مانند فرانسه نامیده می‌شود (کشوری که حیات ادبی در آن بویژه فعال است) بازی‌ای است که بین تعداد محدودی از شرکت کنندگان جریان دارد.

کتابفروش بی‌آنکه همیشه متوجه باشد، یکی از شرکت کنندگان در این بازی است. توازن تجاری لازم برای کار او، وی را مجبور می‌سازد که نه فقط هوشیاری دائم به تولید داشته باشد (بخصوص با خواندن تازه‌های نشر که منقدان توجه او را به آنها جلب می‌کنند)، بلکه نگران واکنشهای مشتریان خود که اغلب نظر او را می‌خواهند نیز باشد. او که به‌طور کلی، در محله یا شهر خود، شخصیت معتبری به حساب می‌آید برای *محافل فکری* محل نقش مشاور در امر مطالعه را ایفا می‌کند: سنجشهایی که به عمل آمده نشان می‌دهند که توصیه کتابفروش یکی از عوامل تعیین کنندهٔ شروع موفقیت کتاب است (البته ادامهٔ موفقیتِ اثر از حیطه کنترل او خارج است). از سوی دیگر او برای ناشر حکم دماسنج را برای تعیین میزان محبوبیت اثر دارد: مثلاً در فرانسه، ناشرانی که دل به دریا بزنند و مهر تحریم کتابفروشها در مورد مجموعه قصه یا داستان را (که دلایل تجاری آن هم کاملاً روشن است) بشکنند، بسیار کمیابند.

برای آنکه در مورد شبکه فرهیختگان چیزی را ناگفته نگذاشته باشیم باید از آخرین حلقهٔ پیوند یعنی منتقد ادبی هم سخن بگوییم. نویسندگان اغلب به آنها بد می‌گویند و ناشران هم گویی از آنان بیم دارند. منتقدان نه لایق این همه افتخارند و نه مستحق آن همه تحقیر. نقش حقیقی منتقد ادبی این است که مشتی از خروار و نمونه‌ای از آرای خوانندگان باشد. منتقد از همان محیط اجتماعی‌ای برمی‌خیزد که خواننده شبکهٔ فرهیختگان برخاسته و او نیز همان تربیت را گرفته است. همه نوع آدمی با هرگونه عقیدهٔ سیاسی، دینی، زیباشناختی، با هر خلق و خویی در میان آنان یافت می‌شود. این

خصوصیات را درست می‌توان در خوانندگان هم پیدا کرد، ولی بین آنها اشتراک فرهنگ و سبک زندگی هم وجود دارد. حتی اگر قضاوتهای منتقدان را در مورد آثار کنار بگذاریم، همین که می‌بینیم او بعضی آثار را به نقد می‌کشد و در مورد بعضی دیگر سکوت اختیار می‌کند، خود انتخاب معناداری است: کتابی «که در باره‌اش حرف می‌زنند»، خوب یا بد، کتابی است که از نظر اجتماعی به نیاز گروهی از افراد پاسخ می‌دهد. اگر رایجترین اشتباه نقد، سکوت دربارهٔ آثاری است که «پرفروش» به نظر می‌رسند (برعکس این امر بندرت اتفاق می‌افتد)، مشخصاً برای این است که *آثار پرفروش* همان‌گونه که دیدیم از حد یک گروه‌اجتماعی خاص بسیار فراتر می‌روند.

اینکه ادعا می‌شود شخص منتقد ذوق مردم را تربیت می‌کند در واقع چیزی نیست جز بیان آشکار اعتقادهای خشکی که بررفتار فرهیختگان حاکم است. کافی است ما به خوانندگان روزنامه‌هایی که منتقدان بزرگ «خلاق» در آنها چیز می‌نویسند، توجه کنیم تا دریابیم که این منتقدان برای مریدان خود موعظه می‌کنند و نه برای کسانی که احتمالاً نیاز به «تربیت» یعنی آموزشی از نوع خود آنها دارند. مسلّم است که نفوذ بعضی از منتقدان (بویژه آنانی که در روزنامه‌های شهرستانی می‌نویسند و مخاطبانشان هنوز چندان شکل نگرفته‌اند) به‌آنها امکان می‌دهد که بر انتخاب خوانندگان تأثیر بگذارند، اما تحقیقات این موضوع را نیز ثابت کرده‌اند که این نفوذ از نفوذ کتابفروش و بخصوص از نفوذ مشاورانی که بیش از همه از آنها یاد می‌شود مانند فلان پسر عمو در پاریس، فلان معلم ده یا فلان کشیش محله بیشتر نیست[1].

انتقاد، برای ناشر ارزش عینی همان عقیدهٔ ادبی‌ای را دارد که خود انتقاد سخنگوی آن است. انتقاد مقدماتی‌ای که کمیته‌های قرائت در بنگاههای انتشاراتی از اثر به عمل می‌آورند براساس نقد رایج انجام می‌گیرد و هر ناشری مایل است که اعضای

---

۱. صحت این اطلاعات که نتیجه همه پرسیهاست باید ثابت شود و تازه فقط مربوط به فرانسه است. ناشر آلمانی اوژن دیه دریچ باتحقیقی که در حدود سال ۱۹۳۰ براساس پرسشنامه انجام داد، عکس آن را ثابت کرد. در این تحقیق نقد آثار بر انتخاب ۱۷ تا ۱۸٪ خوانندگان، توصیهٔ دوستان و اقوام بر ۱۴ تا ۱۷٪ و توصیه کتابفروش فقط بر ۵ تا ۷٪ آنها تأثیر داشته‌است.

کمیته قرائت او نمودار خوانندگان فرضی‌ای باشند که مبنای گزینشهای او خواهندبود.

پس شبکه ادبیاتِ فرهیختگان معرف زنجیره‌ای از گزینشهای پی‌درپی است که همدیگر را محدود می‌سازند. انتخابی که ناشر از میان دستنوشته نویسندگان به عمل می‌آورد انتخاب کتابفروش را که خود به تحدید انتخاب خواننده دست‌می‌زند، محدود می‌سازد، و انتخاب خواننده که از طرفی به واسطه کتابفروش به بخش تجاری منتقل می‌شود و از طرف دیگر نقد به بیان و تفسیر آن می‌پردازد و سپس کمیته قرائت آن را به کار می‌گیرد و بسط می‌دهد، به نوبه خود، انتخابهای بعدی ناشر را تحدید می‌کند و در نتیجه سطح امکاناتی را که می‌توان به نوسندگان احتمالی داد پایین می‌آورد.

این تأثیر متقابلِ منفی، شرکت‌کنندگان در این بازی را در دایره بیش از پیش تنگ و بسته‌ای محبوس می‌سازد. تمرکز استعدادها و امکانات مادی در این حوزهٔ اجتماعی بسیار محدود، به اسرافکاری اسف‌باری می‌انجامد. هرچند خیلی کم اتفاق می‌افتد که کمیته‌های قرائت استعداد بزرگی را هیچ وقت بکلی نادیده گرفته باشند، مسلم است که بسیاری از آثار عالی به علت توزیع نارسا در آغاز کار، از موقعیتی که درخور آن بوده‌اند برخوردار نشده‌اند.

ناکامیهای زیادی‌که گریبان بزرگترین ناشران را می‌گیرد (که ممکن‌است تا ۶۰ یا ۷۰٪ عناوین منتشر شدهٔ آنها را شامل گردد)، آن‌هم در کشوری که ۸۰٪ مردم آن از نظر فرهنگی دچارسوءتغذیه هستند، نشاندهندهٔ این واقعیت است که توزیع درشبکه‌های بسته پشت همان سکّه‌ای است که روی آن هرزدادن امکانات یاعقیم‌گذاشتن استعدادهاست.

۳. شبکه‌های عام

بخش اعظم توزیع تجارتی نوشته‌هایی از نوع ادبی در بین توده‌ها را «مراکز پخش کتاب» و جاهایی مانند دکه‌های سیگارفروشی یا دکه‌های روزنامه فروشی که درکنار کار اصلی خود به فروش کتاب هم می‌پردازند، انجام می‌دهند. برحسب آنکه ما محلات فروش فرعی مانند قفسه‌های سوپر مارکت را به این مکانها اضافه کنیم یا نه، در فرانسه تعداد آنها از ۴۰۰۰ تا ۱۸ یا ۲۰۰۰۰ تغییر می‌کند. در واقع این مکانها حساب و کتاب مشخصی

ندارند و مشکل بتوان حداقلِ ضابطه ثابتی را برای آنها در نظر گرفت. در واقع باید بساط موسمی کتابفروشیهای حاشیهٔ رود سن، عرضه کتاب در بازارهای روز یا به دست دوره گردها و از این قبیل را به حساب آورد: براساس بعضی از شاخصها می‌توان اندیشید که تعداد کل محلات فروش با محاسبه انواع کتابفروشیها، تقریباً به ۱۰۰۰۰۰ خواهد رسید[1]!

چنین رقمی بدون شک توزیع حداکثر را در کشور فراهم می‌آورد. در ایالات متحده که تعداد کتابفروشیهای بزرگ و متوسط، نسبت به میزان جمعیت سه یا چهار بار کمتر از فرانسه است، *دراگ استورها* درشهرها و *فروشگاههای عمومی* در محیطهای کوچک، شبکه تجاری بسیار گسترده‌ای را فراهم می‌آورند که انتشاراتیها از آن بهره می‌گیرند. از سوی دیگر، پیوند تجارت کتاب با تجارت سایر کالاها (نوشت‌افزار معمولی، روزنامه‌ها، سیگار و توتون، اغذیه) کتاب را در مسیر زندگی روزمره قرار می‌دهد. دیگر نیازی به زحمت رفتن به کتابفروشی نیست. این زحمت برای خواننده موقعی کمتر هم می‌شود که کتاب را در موقع فراغت پیش‌روی او بگذارند: در دکه‌های روزنامه فروشی، در ایستگاه راه‌آهن، در دکه‌های سیگارفروشی، نزدیک درهای خروجی محل‌کار، در بساط دستفروشها، یا حتی درِخانه در بساط دوره گردها.

دوره گردی شغلی است که در پی رشد وسایل ارتباطی سریع در جامعه‌های ما محو می‌شود، اما درکشورهایی که توزیع کتاب هنوز هم پاسخگوی نیازهای فرهنگی جدید توده‌ها نیست، بویژه در امریکای لاتین وجود دارد و نقش مهمی بازی می‌کند.در چین، رژیم کمونیستی دوره گردی را حتی به نظام رسمی توزیع افزوده‌است. درکتاب پیشگفتهٔ شارل نیزار تحت عنوان *تاریخ کتابهای عامیانه یا ادبیات دوره‌گردی*

---

۱. ما در این رقم بعضی از نقاط فروش را که مدتی طولانی از سال به فعالیت می‌پردازند مانند بازارهای موسمی، بازارهای روز، جشنها و اعیاد محلی و غیره را به حساب می‌آوریم. مقایسهٔ نقشهٔ مکانهایی که در آنها کتاب به فروش می‌رسد با نقشهٔ کتاب فروشیهای بزرگ تفاوتهای عجیبی را نشان می‌دهد. در حالی که کتابفروشیهای بزرگ بخصوص (خارج از پاریس) در شمال، رَن سفلی، رُن، ژیروند، بوش دورُن (استانهای دانشگاهی)، زیادند، به نظر می‌رسد که در جنوب (وبخصوص در جنوب شرقی) باتوجه به سه هسته بسیار متراکم در رُن، پی‌رِنه علیا وگارون علیا، بوش دورُن، وار و آلپ ماری تیم شمار کتابفروشیهای کوچک به حد اعلی می‌رسد. جالب خواهد بود اگر این توزیع را با داده‌های اقتصادی و جمعیتی دیگر مقایسه کنیم.

اطلاعات ارزشمندی را در مورد «شبکه دوره گردی» در فرانسه در اواسط قرن نوزدهم، و مراکز اصلی تولید آن می‌یابیم. در این مراکز (پاریس، تروا، اپینال، نانسی، شاتیون سورسن، تور، لومان، لیل و غیره) ناشران متخصص به کار مشغولند.

بخش مهم ادبیات دوره گردی از سالنامه‌های بیشماری تشکیل می‌شود که از آن میان سالنامهٔ *تقویم ورمو* یا *سالنامهٔ آشت* هنوز هم وجود دارند و با وجود چندین بازبینی که در آنها انجام گرفته ویژگیهای اساسی خود را البته با نکته گوییهایی با ساده لوحیهای کمتر، حفظ کرده‌اند. در کنار این سالنامه‌ها در کوله‌پشتی این دوره گردها، کتابهای ستاره‌شناسی و سحر و جادو (برای خانمها)، مجموعه کلمات قصار و حکایات شیرین، آثاری در باب توصیه‌های دینی، اخلاقی، احساسی و عملی، همراه با چند راهنمای آشپزی یا طب، شرح سرگذشتها یا سفرها، رمانهای احساساتی، آثارکلاسیک ادبی که چندین نسل را تغذیه کرده و اغلب اقتباس یا خلاصه شده‌اند و همیشه و در همه جا تصاویر چشم‌نواز پیدا می‌شود. با این توصیف براحتی می‌توان متوجه شد که چگونه در اواسط قرن بیستم مجلات بانوان، طالع‌بینیهای همراه با توصیه‌های عاطفی و رمانهای عشقی و تصاویر وسوسه‌انگیز و تحریک‌آمیز جای ادبیات دوره گردی را گرفته است.

همه‌جا، در شبکه‌های توزیع عام، در کنار مطبوعات روزانه یا هفتگی که ـ همان‌گونه که ملاحظه شد ـ در اغلب کشورها بخش اعظم مطالب خواندنی را تشکیل می‌دهند، کتاب نیز یافت می‌شود. این مطبوعات جای شیوه‌های قدیم توزیع شفاهی را گرفته‌است (این شیوه‌ها هم در حال حاضر با پیدایش تکنیکهای سمعی ـ بصری سینما، رادیو و تلویزیون که کتاب عامیانه نیز با آنها پیوند نزدیک دارد تا حدودی انتقام گذشته را می‌گیرند. بنابراین طبیعی است که مکانیسم توزیع کتاب عامیانه از نوع «مرکز پخش مطبوعات» باشد تا از نوع کتابفروشی. همهٔ ابتکار در دست توزیع‌کنندگان عمده قرار دارد. خرده‌فروش دیگر کسی جز امانت‌دار چند نسخه نیست.

دیدیم که بسیاری از ناشران بخشی از کارهای تجاری خود را به شرکتهای تخصصی که مشهورترین و توانمندترین آنها در فرانسه، مرکز پخش آشت است، واگذار می‌کنند. این شرکتها برای کتاب نیز مانند مطبوعات، نظامی را به کار می‌گیرند که بویژه مبتنی است بر *امانت گذاری عام* تعدادی از نسخ نزدِ فروشندگان سهمیه‌دار و

طبیعتاً پس‌گرفتن نسخه‌های فروش نرفته.

نظام *امانت گذاری* را ناشران و بعضی کتابفروشان شبکه فرهیختگان (البته نه به‌طور انحصاری) اعمال می‌کنند و حکم سنگی را دارد که در تاریکی انداخته می‌شود. پس‌از انتشار کتاب، توزیع‌کننده بخشی از آن را (۳۵۰۰ تا ۵۰۰۰ نسخه در فرانسه) در محلات فروشی که در نظرگرفته، می‌فرستد. این موضوع به ما نشان می‌دهد چرا در پیشخوان دکهٔ ایستگاه راه‌آهن ممکن است به‌همان مقدار «کتابهای تازه» پیدا شود که در یک کتابفروشی بزرگ در مرکز شهر. ولی اغلب این کتابهای تازه، دیر یا زود، به‌صورتی کم و بیش رنگ و رو باخته راه انبار را درپیش می‌گیرند.

در مورد اقلام امتحان پس‌داده و با فروش مطمئن مانند رمانهای پلیسی یا «رمانهای عشقی» ـ که بعداً از آن صحبت خواهیم کرد ـ انتشار آنها در یک مجموعه و با فاصله‌های معین انجام می‌گیرد و توزیع آنها هم شکل فروش از راه آبونمان را پیدا می‌کند. هر امانتدار، تعداد نسخی را که به فروش خواهد رسانید حدوداً می‌داند و در نتیجه مقدار مورد نیاز خود را فراهم می‌کند.

انبوه انتخابهای پی‌درپی که مشخصهٔ شبکهٔ فرهیختگان است ممکن نیست در اینجا وجود داشته باشد. «بازگشت» محتملِ خوانندگان به‌سوی ناشر وجود ندارد. انطباق ضروری کتاب با نیازهای خوانندگان از رهگذر اسلوب مکانیکی یکسان‌سازی صورت می‌گیرد. کافی است نوعی کتاب مورد استقبال مطمئن خوانندگان قراربگیرد تا کتابهای دیگر از همان نوع پشت سر هم به بازار بیاید و در هر کدام از آنها فقط ترتیب حوادث تغییر کند. شارل نیزار، در اثر خود در مورد ادبیات دوره گردی، ریشهٔ قرون وسطایی چنین داستانهای احساساتی را که به وفور در جزوه‌های ارزان قیمت دوره گردها تکرار می‌شود، نشان می‌دهد. قیمت این جزوه‌ها امروزه به چند برابر افزایش یافته اما داستانها که با ذوق قرن بیستم تنظیم شده، در «رمانهای عشقی» ما به همان صورت باقی مانده: در داستان عاشقانه جدید، ماشین‌نویس جای دختر چوپانی را گرفته است[1]. همین طور کتاب *پاملا* اثر ریچاردسُن که رمان زنانه قرن هجدهم آن را شیرین‌تر و جذاب‌تر کرده

---

۱. شارل نیزار از شخصی به نام ربان (Raban) نام می‌برد که ظاهراً در قرن نوزدهم سازنده اصلی (جرأت نمی‌کنیم بگوییم مؤلف) این نوع رمانها بوده است.

(نیزار از مادام کوتن نام می‌برد ولی چنین افرادی بسیارند) به خانواده بسیار گسترده رمانهای دلّی می‌انجامد که به تنهایی نوع ادبی خاصی را تشکیل می‌دهند و رقابت ناپذیرترین کتابهای پرفروش چندین نسل بوده‌اند[1]. والتر اسکات ناشر نیازمند، با از سرگیری سنت کهن حماسهٔ مردمی، الگوی اصلی رمان تاریخی را درست کرد که خیلی زود از شبکهٔ فرهیختگان بیرون رفت و به دست آلکساندر دوما و مقلدان معاصر او یکی از محبوبترین آثار در ادبیات عامیانه شد.

در این مکانیسم سرسخت، حرکت طبیعی به طرف تنزل و انحطاط است به‌جز در مواقعی که، به‌طور اتفاق، اثری از حصار ادبیات فرهیختگان می‌گریزد و به محیط اجتماعی گسترده‌تری راه می‌یابد، خبری از تجدید حیات و پیشرفت نیست. این اثر را بی‌درنگ اهل فن می‌قاپند، محتوای مؤثر آن را فوری بیرون می‌کشند و تا زمان رفع کامل تقاضا به تجدید چاپ زنجیروار آن دست می‌زنند و ناگفته نماند که این تقاضا ممکن است قرنها ادامه داشته باشد.

با وجود این، در نسل اخیر، تکنیکهای جدید توزیع انبوه، صورت مسأله را بسیار تغییر داده‌اند. آثاری که ممکن بود در شبکه فرهیختگان محبوس بمانند بیش از پیش، با تکیه به مطبوعات، صفحه، رادیو، تلویزیون یا سینما از این شبکه بیرون می‌زنند.

> مورد سینما و تلویزیون رایجترین و بارزترین موارد است. «کتاب این فیلم را بخوانید» از مؤثرترین شعارهای تبلیغاتی شده است. البته عموماً به‌تماشای فیلم، یا از آن هم بدتر به «داستان فیلم» که تعدادی از مجلات در تهیه آن تخصص پیدا کرده‌اند، اکتفا می‌شود. تنها در پرتو یک تحقیق گسترده می‌توان گفت که سینما و تلویزیون تاچه حد عامل یا مانع مطالعه هستند.
>
> برعکس شکی باقی نمانده که صفحه [و نوار] شعر غنایی را که طبیعتاً شفاهی است و بر صفحات کاغذ جلوه نمی‌کند، نجات داده‌است. از ویلُن تا پره‌وِر، شاعر مردم‌پسند با گرامافون و صفحه گذار سکه‌ای محیط واقعی خود را پیدا کرده‌است.

---

۱. در مقاله‌ای دیگر، بنینیوکاسه‌رس در فهرستی از «رمانهای عشقی» که در قفسهٔ کتابفروشیها به آن برخورده به سرنوشت *آینِس* رمان چاپ نشده‌ای از پاملا اشاره می‌کند. حتی در سال ۱۹۵۷ این نام فریبندگی خود را حفظ کرده‌است!

نقش مطبوعات و رادیو از این هم روشنتر است. اگر این رسانه‌ها از راه نقد کتاب، برخوانندگان «فرهیخته» تأثیر می‌گذارند، با وسایل بی‌نهایت مؤثرتر مانند پاورقیها و کارتنها یا اقتباسها بر مجموعهٔ خوانندگان تأثیر می‌گذارند، در پرتو چند مثال می‌توان فکر کرد که نشر اثر کلاسیک ادبی به‌صورت کارتن، در یک روزنامه کثیرالانتشار، یا پخش‌رادیویی یک پاورقی بی‌درنگ سیل خریداران شبکهٔ عامه را به راه می‌اندازد. این تأثیرات باید اندازه‌گیری و مشخص شود.

کارآیی رادیو، تلویزیون و سینما در وارد کردن یک اثر در شبکه‌های عامه از یک‌سو حاصل آن است که این رسانه‌ها اثر را در بوتهٔ آزمایش قابلیت جذب اجتماعی می‌گذارند (گاهی نتیجه کار فاجعه بار است) و از سوی دیگر حاصل اینکه اثر را بی‌محابا در زندگی روزمره مردم وارد می‌کنند، آن را بر سر راه روزمره خواننده عادی قرار می‌دهند. عیب کار در این است که همهٔ این امور به‌طور یک جانبه و بدون دخالت مستقیم خوانندگان که منفعل باقی می‌مانند، انجام می‌شود. این نوعی «ادبیات اعطایی» است.

در اینجا وضع برعکسِ وضع در شبکهٔ فرهیختگان است. در شبکهٔ فرهیختگان، شمار تولیدکنندگان برای عده‌ای که مصرف آنها زیاد نیست بسیار زیاد است و تقاضا در درون نظامی که برگزینشهای پی در پی استوار است بی‌وقفه تجدید می‌شود و این وضع به هرز دادن نیرو و عقیم ساختن استعدادات خلاق می‌انجامد. در شبکه‌های عام، کمبودِ تولیدی که از نظر اجتماعی مناسب باشد وجود دارد، ابتکار به توزیع‌کننده واگذار می‌شود. تقاضا بسیارگسترده و نامعلوم است و بیان آشکار پیدا نمی‌کند اما به مصرف می‌پردازد. این وضع از طرفی به فرسودگی و تباهی مکانیکی اشکال ادبی می‌انجامد و ازطرف دیگر به از دست رفتن آزادی فرهنگی توده‌ها منتهی می‌شود.

مسأله برسر برقراری تعادل است. بدین جهت کوشش کسانی که سعی دارند جامه سلامت به تن ادبیات «فرهیختگان» بپوشاند یا به آفرینش ادبیات عامیانه حقیقی دست بزنند، در جهت تخریب دیوارهایی به کار می‌افتد که شبکه «فرهیختگان» را از شبکه‌های عام جدا می‌کنند. ما چند فقره از روشهایی را که برای شکستن سدّ اجتماعی ادبیات به کار می‌رود، به طور مختصر بررسی خواهیم کرد.

٤. سدشکنان

می‌توان از چهار نوع روش سخن به‌میان آورد: روشهای تجاری سنتی، روشهای تجاری غیرمعمول، کرایه کتاب و تصمیم‌گیری برای مردم.

در واقع ساده‌ترین فکر این است که تولید و توزیع شبکهٔ فرهیختگان به شبکهٔ عام تسرّی داده شود بی‌آنکه روشهای تجاری تغییرکند. در این صورت، راه‌حل، چاپ ارزان‌قیمت آن کتابهایی از شبکهٔ فرهیختگان است که در مراکز عمومی فروش کتاب عرضه‌پذیر هستند. این امر تازه‌ای نیست و کوله‌پشتی دوره‌گردها هم حاوی رمانهای ارزان قیمت با امضای دوفو، سویفت، په‌رو، فلوریان، برناردن دوسن پی‌یر و غیره بود، اما اغلب این کتابها، آثار کلاسیک بوده‌اند و نه آثار جدید. موضوع اساسی این است که اثر خیلی کهنه نباشد و خوانندگان «کم‌پول» هم زمان با جمعیت «پرپول» در حیات ادبی مشارکت ورزند. در فرانسه بخصوص بین دوجنگ، چندین‌بار برای رسیدن به این هدف اقـدامهـایی صـورت گـرفت. فـقط در سال ۱۹۳۵ (ابتدای عـصر فروشگـاههای زنجیره‌ایِ یک کلام) اولین موفقیت در انگلستان، با کتاب ارزان قیمت (شش پنی) از مجموعهٔ «پنگوئن» حاصل آمد.

مجموعهٔ پنگوئن، بیست سال پس از تأسیس، بیش از ۱۰۰۰ عنوان کتاب به چاپ رسانیده بود. (ناگفته نماند که این تعداد بخش بسیارکوچکی از حجم انبوه تولید کتابهای ادبی در انگلستان بود) جلد قرمز و سفید این مجموعه در تمام جهان اشتهار یافته بود. مجموعهٔ « پنگوئن» که در ابتدا از تجدید چاپ آثار تـازه مـنتشرشده بـا *جلد نفیس* متشکل می‌شد، در حال حاضر گاهی به چاپ آثار دست اول دست می‌زند. به «پنگوئن» معمولی (که در امریکا با جلد مصوّر بیرون می‌آید) «پـنگوئن» سبز مخصوص رمانهای پلیسی، «پلیکان» آبی مخصوص مطالعات کارکردی و «پوفن» مخصوص بچه‌ها اضافه شده است. برآورد میزان فروش واقعی «پنگوئن» ها غیرممکن است، ولی مجموع تیراژ آن را در سال ۱۹۵۵ ، ۲۰ میلیون نسخه تخمین زده‌اند. اگر این تعداد درست باشد، ۷ تا ۸٪ تولید انگلستان را در برمی‌گیرد.

به هنگام جنگ جهانی دوم، لزوم توزیع کتاب بین نظامیها، و سپس نیاز به تبلیغات، ایجاد مجموعه‌هایی شبیه «پنگوئن» را در ایالات متحده دامن زد: «Signet book » ، «Bantam book» و بویژه «Pocket book» که معادل آن در فرانسه در

حال حاضر «Livre de poche» است به انتشار کتابهای جیبی می‌پردازند. در اغلب کشورها چنین مجموعه‌هایی یافت می‌شود (این مجموعه‌ها مانند «پنگوئن» برای نام خود از اسامی حیوانات و بویژه از پرندگان استفاده می‌کنند، مثلاً کتابهای «لک‌لک» (Marabout) در بلژیک، کتابهای «شاهین» (Alcotan) در اسپانیا (بارسلون) و «طاووس» (libridel Pavone) در ایتالیا (میلان).

ویژگی مشترک این کتابها ارزانی آنهاست: هر یک بهایی معادل نیم تا دو ساعت حقوق متوسط یک کارگر دارند.

کارآیی کتاب ارزان‌قیمت انکار ناپذیر است. مجموعهٔ «پنگوئن» تأثیر نجات‌بخش و پردوامی بر ادبیات انگلستان داشته است. به هنگام جنگ جهانی دوم مجموعهٔ Penguin New Writing در اوضاع دشوار، امکاناتی در اختیار نویسندگان جوان قرار داد. اما باید دانست که در چهارچوب روشهای تجاری سنتی، کتاب ارزان قیمت، فقط در صورتی سودآور (یعنی چاپ شدنی) است که خوانندگانی نسبتاً گسترده و تیراژی بسیار بالا داشته باشد. در کشورهای سرمایه‌داری، مجموعهٔ انگلیسی زبان تنها موردی است که خوانندگان کافی دارد.

پس شاید راه‌حل این باشد که از سلسلهٔ بازار سنتی کتاب، با حلقه‌های اجتناب ناپذیر و پر هزینهٔ آن یعنی ناشر و توزیع کننده و کتاب فروش صرف‌نظر شود. این کاری است که انجمنهای کتاب که پیشتر از آنها سخن گفته‌ایم، انجام می‌دهند. به‌طور کلی، انجمنهای کتاب با مشتریان عادی سروکار ندارند و اعضای خاصی دارند ولی تعدادی از آنها آثار کلاسیک و تازه را با بهای ارزان عرضه می‌کنند. متأسفانه این آثار معمولاً تجدید چاپهایی هستند که با تأخیر منتشر شده‌اند زیرا (بازهم به جز در مجموعهٔ انگلیسی زبان) ناشران مایل نیستند چاپ مجددی را بلافاصله بعد از چاپ اول اجازه بدهند، چه این کار ممکن است برای کتابی که فروش آن به سختی انجام می‌گیرد، رقابت خطرناکی را ایجاد کند. از طرف دیگر انجمنهای کتاب با مشکل بزرگ دیگری روبه‌رو هستند، آن هم انجام امور از راه مکاتبه است. هر چقدر هم انجمن کتاب در نظام ارسال آگهی تبلیغاتی مهارت داشته باشد، برای اعضا بسیار آسانتر است که به کتابفروشی بروند تا اینکه به نامهٔ انجمن پاسخ بدهند.

منطق حکم می‌کند که با استفاده از شیوهٔ «مراجعهٔ مستقیم» کار خواننده آسان شود. اما این کار در حکم بازگشت به دوره گردی است یعنی روشی که معمولاً برای فروش آثار حجیم مانند فرهنگهای لغات، دائرةالمعارفها به کار می‌رود. البته بندرت دیده می‌شود که از این روش برای فروش آثار ادبی استفاده شود. با وجود این نمونه‌هایی از این دست در اختیار داریم:

> ژیلبر موری در مقالهٔ خود در *اخبار اجتماعی* که قبلاً نیز به آن اشاره کرده‌ایم از تجربه مجمع *مؤلفان جوان* که خود نیز در آن شرکت داشته، سخن می‌گوید. باکمال تعجب ملاحظه می‌شود که این جمع به سنت یومییوری ژاپنیها متوسل می‌شوند زیرا مؤلفان خود هم ناشر و هم توزیع‌کننده هستند و اگر فروشنده هم نیستند، دست‌کم عاملانی را در اختیار می‌گیرند که برای آنها در میان مردم مستقیماً بازاریابی می‌کنند: «روش فروش مستقیم» را جوانانی انجام می‌دهند که زنگ منازل را به صدا در می‌آورند، به مشتریان کافه‌ها و رستورانها سر می‌زنند، به سراغ کارکنان ادارات مختلف ـ بویژه معلمان ـ می‌روند و تعدادی کتاب به آنان عرضه می‌کنند[1]. عبارت سادهٔ «بویژه معلمان» از زبان ژیلبر موری، ما را به این فکر وامی‌دارد که این روش امکان می‌دهد تا در شبکهٔ فرهیختگان به گزینش دست زد اما در حقیقت نمی‌توان از آن خارج شد. با این همه تردیدی نیست که مجمع *مؤلفان جوان* موفق شد به میزان فروشی دست یابد که بسیاری از ناشران با اسم و رسم به آن رشک می‌برند. خلاصی از دست کتابفروش هم آرزویی است که ناشران بسیاری آن را در سر می‌پرورند.

روش مراجعه مستقیم به افراد هر مزیتی هم داشته باشد، نمی‌توان آن را به‌طور جدی به‌عنوان وسیلهٔ توزیع عمومی در نظر گرفت. اگر قراربود تمام رمانها از این راه به فروش برسند، هر خانوادهٔ فرانسوی می‌بایستی هر روز منتظر مراجعه چندین ویزیتور که هر کدام چمدان بزرگی از نمونه‌های کتاب به دوش می‌کشند، باشد. در این صورت، درِمنازل بدون شک یکی پس از دیگری به روی آنان بسته می‌شد و استقبال از آنان به سرعت کاهش می‌یافت.

غیر از فروش، روش کرایهٔ کتاب هم وجود دارد. کارآیی این روش با موفقیت

---

1. *Informations sociales*, janvier 1957, p.67.

روش «فروش پس از کرایه» در شبکه‌های عام به اثبات رسیده است (کتاب فروخته شده پس گرفته می‌شود و پس از کسر مقداری از مبلغ آن، کتاب جدید فروخته می‌شود). این روش در بخش فروش کتاب در داروخانه‌های بوتس (*Boot´s*) در انگلیس رایج است. این کار را فروشندگان رمانهای عشقی که جلوی درب خروجی کارخانه بساط دارند نیز انجام می‌دهند.

باید توجه داشت که خرید کتاب چنانچه با این فرض همراه نباشد که چند بار خوانده خواهد شد، از نظر اقتصادی عملی پوچ خواهد بود. اما رمانهایی که دو بار خوانده می‌شوند، نادر و آنهایی که در طول عمر انسان سه یا چهار بار خوانده می‌شوند بسیار نادرترند. برای کارگر متوسط فرانسوی خرید بی‌بازده کتابی که بیش از یک بار نخواهد خواند در حکم آن است که برای هر دقیقه مطالعه مُزد یک یا چند دقیقه از کار خود را بپردازد، درحالی که سینما برای او (بخصوص از نظر اجتماعی) لذت بیشتری فراهم می‌آورد که ارزانتر هم هست یعنی هردقیقه تماشا در ازای بیست ثانیه کار او تمام می‌شود. در کشورهای دیگر، تفاوت از این هم بیشتر است. پس نباید تعجب کرد اگر می‌بینیم که اکثریت خوانندگان کتابخانه‌های عمومی در برابر این پرسش که چرا به کتابخانه می‌روند، «گرانی کتاب» را عنوان می‌کنند[1].

از آنجا که در مورد کتابخانه‌ها تحقیقات جدی و فراوانی انجام گرفته، ما بر این موضوع تأکید نخواهیم کرد. کافی است بگوییم که کتابخانه‌ها در انگلستان گسترش ویژه‌ای یافته‌اند. در این کشور تعداد مراجعه کنندگان به کتابخانه‌های عمومی، در سال ۱۹۷۵، بیش از ۱۳۵۰۰۰۰۰ نفر و تعداد کتابهای امانت داده‌شده نزدیک به ۶۰۰ میلیون بوده است. می‌بینیم که مرزهای شبکهٔ فرهیختگان وسیعاً شکسته شده است. فرانسه که در سال ۱۹۷۷ با ۳۶۰۰۰۰۰ مراجعه کننده و ۸۰ میلیون کتاب امانت داده‌شده هنوز نمی‌توانست سربلند کند، به‌طور بسیار چشمگیری وضع را جبران کرده است. در هر استان، کتابخانه‌های مرکزی که امانت می‌دهند، کتابخانه‌های محلی و چه‌بسا کتابخانه‌های شهرداری را تغذیه می‌کنند. در اغلب موارد شروع کار از کتابخانهٔ کودکان

---

۱. این اطلاعات را خانم نیکول روبین در جریان تحقیق درمورد مراجعه کنندگان به کتابخانه‌های عمومی شهر بوردو گردآوری کرده است.

است که به ابتکار چند نفر تأسیس می‌شود و بسرعت اشاعه می‌یابد. کتابهای کودکان و نوجوانان از محرکهای قوی برای جذب خوانندگان تازه به کتاب خوانی است. ناگفته نماند که ـ همان‌گونه که بعداً ملاحظه خواهیم کرد ـ در برابر هر خواننده‌ای که نام او در دفتر کتابخانه ثبت شده، چندین خوانندهٔ واقعی[1] وجود دارد. این موضوع در مورد کتابخانه‌های کارخانجات و شرکتها که کارکنان آنها برای همه اعضای خانواده خود کتاب به امانت می‌گیرند بیشتر صادق است.

اشکال کار امانت در کتابخانه این است که مسأله مخزن کتاب در این محل بی‌نهایت وخیم‌تر از همین مسأله در کتابفروشی است. به برکت قانون ارسال نسخه هر کتاب به کتابخانه مرکزی یا به دلیل خریدهای منظم و گران، همه نوع کتاب در این کتابخانه‌های مرکزی پیدا می‌شود. متأسفانه کتابخانه مرکزی این خطر را دارد که به گفتهٔ بنینیوکاسه‌رس به «قبرستان کتاب» تبدیل شود زیرا خارج از شبکه‌های عام، یعنی شبکه‌های زندگی روزمره قراردارد: وارد شدن به کتابخانهٔ مرکزی (جایی که کتاب قاعدتاً باید در محل خوانده شود) از ورود به کتابفروشی هم مشکلتر است. پس «باید کتاب را نزد خواننده برد»، خواه به صورت تجارتی (کتابخانه‌های سیّار خصوصی، مجموعه کتابهای کرایه‌ای کتابفروشیهای کوچک محلی، قفسه کتابهای کرایه‌ای به سبک انگلیسی در شعبه‌های مغازه‌های بزرگ و غیره)، خواه به‌صورت اداری (کتابخانه‌های امانی عمومی با شاخه‌های متعدد، کتابخانه‌های کارخانجات و شرکتها در محل کار، کتابخانه‌های سیّار، کتابخانه‌های کلیسایی، کتابخانه‌های حوزهٔ مدیریت و سندیکاها و غیره.) هرچقدر تهیهٔ کتابهای تازه برای مخزن این کتابخانه‌ها بسرعت انجام گیرد، این مخزنها بسیار محدود باقی می‌مانند و در وهلهٔ اول تابع سلیقهٔ کتابفروش هستند که ذکر آن رفت. در وهلهٔ دوم تابع سلیقه کتابدارند که به دلیل وظیفهٔ آموزشگرانه‌ای که برای خود قائل است بازهم محدودتر می‌شوند.

---

۱. می‌توان نسبت را ۳/۵ گرفت. این ضریبی است که باید در تعداد کتابهای فروش رفته یا به امانت داده شده ضرب کرد تا تعداد خوانندگان واقعی به دست آید. اطلاعات ما از گشتن دست به دست کتاب که در خانواده‌ها و ساختمانهای مسکونی یا کارگاهها رواج دارد بسیار ناچیز است. آنچه را بنینیوکاسه‌رس «شبکه امانت دست به‌دست» می‌نامد درخور بررسی ژرفتر است.

مدیرهٔ یک کتابخانه مرکزی استان که کتاب را امانت هم می‌دهد، در نهایت حسن نیت در گزارش سالانه خود می‌نویسد: «ما هیچ‌گاه راه آسان را در پیش نگرفتیم و از مجموع کتابهای امانی خود، حداقل $\frac{1}{3}$ آن را به کتابهای مستند اختصاص دادیم. به علاوه در مخزن ما تعداد رمانهای پلیسی و رمانهای عشقی پیش پا افتاده بسیار اندک است. این قبیل کتابها را جز به تقاضای مصرانه مشتریان خود به امانت نمی‌دهیم و هرگز در هر بار بیش از ۳ یا ٤ کتاب از این دست را ارسال نمی‌کنیم. ترجیح می‌دهیم سطح کتابهای امانی را بالا نگه داریم تا اینکه به این وسوسه تن در دهیم که آمار کتابهای امانی خود را با آثار آسان و پیش پا افتاده بالا ببریم[1]. این گفته در حکم پی‌نبردن به این نکته است که «سادگی» (به‌معنی خصلت ماشینی و کلیشه‌ای) این ادبیات از آنجا ناشی می‌شود که رمانهای پلیسی و رمانهای عشقی در نظام واقعی مبادله بین تولیدکننده و مصرف کننده جانیفتاده‌اند و ممنوع کردن آنها این نقص را تقویت می‌کند، چرا که این رمانها را فقط روانه شبکه‌های بی‌دروپیکر عام می‌سازد. در حالی که مثال ژرژ سیمنون نشان می‌دهد که رمان پلیسی می‌تواند هم مورد استفادهٔ عامه قرار بگیرد و هم فرهیختگان آن را بخوانند.

در اینجا می‌بینیم که هر گونه سیاست ارشادیِ دولتی یا خصوصی با چه خطری روبه‌روست: خطر مرشد سازی و مریدپروری. به همین سبب است که کتابفروشیها یا سازمانهای فرهنگی عرفی، دینی، سیاسی یا رسمی قادر نیستند ادبیات مردمی زنده‌ای را *سازمان بدهند* و بخشی از فعالیتهای فراوان ادبی در شبکهٔ فرهیختگان را به شبکه‌های عام منتقل کنند. ما در این مورد در یکی از مقاله‌های *اخبار اجتماعی* نوشته‌ایم که: «اگر ـ همان‌طور که واقعیتها به ما نشان می‌دهند ـ کوششهای ارشادی با شکست مواجه شده، به این دلیل بوده است که تمام این تلاشها این عیب کلی را داشته‌اند که نسبت به مردم بیگانه بوده‌اند. همهٔ این تلاشها برپایهٔ این اندیشه قرارداشته که باید چیزی مثل خوراک فکری، پیام، شرح خاطرات یا سرگرمی برای مردم *فراهم* کرد. آگاهانه یا ناآگاهانه این موضوع فراموش شده که آنچه «ادبیات» نامیده می‌شود نتیجهٔ بیداری فرهنگی قشری از همین مردم در طی سه قرن بوده‌است و نه علت بیداری آنها و نتیجتاً ادبیات براستی

---

۱. گزارش سالانه کتابخانه مرکزی استان دوردنی (مربوط به سال ١٩٥٤) از مادام دولاموت.

مردمی باید از بطن زندگی فرهنگی حقیقتاً مردمی بیرون بیاید[1].»

رژیم [سابق] شوروی گویا به راه حل فنی مسأله خیلی نزدیک شده بود. نویسندگان که استالین آنها را « مهندسان روح» لقب داده بود، یا به واسطهٔ حزب کمونیست، یا به واسطهٔ سازمانهای فرهنگی، یا صرفاً به دلیل طرز زندگی خودشان با توده‌ها در تماس مستقیم بودند. از طرف دیگر وسیعترین توزیعها نیز انجام می‌گرفت: کتاب در همه‌جا، در کارخانه، در مزرعه وجود داشت. بیشتر کمبود کاغذ بود که مانع نشر می‌شد تا کمی فروش. تشکیل جلسات و گردهماییهای انجمنها و مباحثات امکان بروز عقاید ادبی مردم را فراهم می‌آورد و این عقاید در ذهن نویسنده بازتاب می‌یافت بدون آنکه پردهٔ تجارتی ناشر یا کتابفروش بین او و مردم کشیده شود. متأسفانه با وجود این پرده دیگری وجود داشت و آن هم پردهٔ عقیدتی بود. در اینجا باز به سیاست ارشادگرانه بر می‌خوریم. در این نظام هر سازمان‌دهندهٔ فرهنگی سخت در پی این وسوسه است که انسانها را با نهادها هماهنگ سازد و نه نهادها را با انسانها. گفتیم که رژیم شوروی راه حل فنی مسأله را پیدا کرده‌بود ولی باید بگوییم که راه حل *انسانی* را نیافته بود. بحرانهایی که گاهی جهان ادبی شوروی را تکان می‌دادند حاکی از همین مسأله بودند.

در تحلیل آخر می‌بینیم که عدم تعادل در توزیع کتاب پاسخی است به عدم تعادل در تولید کتاب، ولی این دو عدم تعادل فقط وجوه جزئی یک مشکل واحدند. راه حلهای سازمانی و اداری از نوع «صندوق ادبیات» برای تولید یا از نوع «سازمان فرهنگی» برای توزیع، چیزی جز مسکّنهای فنی نیستند. اگر راه حلی وجود داشته باشد آن را فقط می‌توان در سطح رفتار گروههای انسانی در برابر ادبیات، یعنی در سطح مصرف جستجوکرد.

---

1. *Informations sociales*, janvier 1957, p.11.

٤

مصرف

فصل هفتم

اثر و خوانندگان

۱. خوانندگان

هر نویسنده، به هنگام نوشتن، خوانندگانی را مدّ نظردارد، حتی اگر این خوانندگان به یک نفر خلاصه شود و آن یک نفرهم خود او باشد. چیزی به‌طور کامل گفته نمی‌شود مگر آنکه به کسی گفته شود و این ـ همان گونه که ملاحظه کردیم ـ معنای عمل انتشار است. اما از طرف دیگر می توان این را هم گفت که چیزی نمی‌تواند به کسی گفته شود (یعنی انتشار یابد) مگر اینکه ابتدا *برای* کسی گفته شده باشد. این «دو کس» الزاماً یکی نیستند. حتی بندرت پیش می‌آید که یکی باشند. به عبارت دیگر خوانندهٔ مخاطب از همان ابتدای آفرینش ادبی وجود دارد. میان این مخاطب و کسانی که اثر را در واقع می‌خوانند ممکن است عدم تناسبهای بسیار گسترده‌ای وجود داشته‌باشد.

مثلاً ساموئل په‌پی که *یادداشتهای* روزانه خود را جز برای خودش نمی‌نوشت (تندنویسیها و رمزنویسیهای او شاهدی برا این مدّعا هستند) و از این رو، خودش مخاطب خود بود. ناشران (به‌محترمانه‌ترین معنای کلمه) نوشته‌های او را بعداز مرگ برای جمعیت عظیمی از خوانندگان انتشار دادند. برعکس، لوسین نویسندهٔ چینی، که از سال ۱۹۱۸ تا سال ۱۹۳۶ داستانهای خود را در مجموعه‌ها یا مجلات منتشر می‌کرد و به‌ظاهر جز معدودی روشنفکر یا مبارز سیاسی را *خطاب قرار نمی‌داد*، در واقع *برای* دهها میلیون چینی می‌نوشت (چینیهایی که بالاخره پس‌از پیروزی انقلاب و نشرگسترده آثار او به آن دست یافتند).

گروه مخاطب می‌تواند به یک فرد، به یک شخص محدود باشد. ما آثار جهانی فراوانی را می‌شناسیم که در اصل پیامهای شخصی بوده‌اند. گاهی پیش می‌آید که نقدی استادانه، این پیام را همزمان با گیرندهٔ آن کشف می‌کند و می‌پندارد که تمام اثر را

توضیح داده‌است. در واقع آنچه را که باید توضیح داد این است که چگونه پیام، در حالی که گیرنده (و گاهی نیز معنای) خود را عوض کرده تأثیرش را همچنان حفظ می‌کند. همهٔ تفاوت بین اثر ادبی و نوشتهٔ معمولی، در همین تأثیر ماندگار نهفته است. فراموش نکنیم که ملاک ادبی و غیر ادبی بودن اثر همانا میزان بی‌غرض بودن آن است. معمولاً آفرینندهٔ اثر (چه در خیال و چه در عالم واقع) با گروه مخاطب خود (حتی اگر گاهی این گروه فقط خود او باشد) گفت و شنودی آغاز می‌کند که هرگز بی‌غرض و بی‌انگیزه نیست، گفت و شنودی است که می‌خواهد تحت تأثیر قرار بدهد، متقاعد سازد، آگاهی بیاورد، تسلی ببخشد، آزادکند، حتی موجب ناامیدی بشود ولی به هرحال گفت و شنودی است که نیتی دارد و منظوری را تعقیب می‌کند. اثری را کارکردی می‌گویند که گروه مخاطب آن، با خوانندگانی که بعد از انتشار اثر، آن را می‌خوانند، منطبق باشد. اثر ادبی برعکس خوانندهٔ بی‌نام و نشان را به مثابه بیگانه‌ای به گفت و شنود فرا می‌خواند. خواننده در جلد خود نیست و *می‌داند* که نیست. او مانند موجودی نامرئی است که همه چیز را می‌بیند، همه چیزرا می‌شنود، همه چیز را حس می‌کند و می‌فهمد، بی‌آنکه در گفت و شنودی که به او تعلق ندارد وجود واقعی داشته باشد. لذتی که او به هنگام خواندن اثر از دل سپردن به موج احساسات و افکار و سبک نویسنده می‌برد، لذتی بی‌غرض و بی‌چشمداشت است، زیرا تعهدی برای او ایجاد نمی‌کند. خوانندگان آثار ادبی بی‌نام و نشان هستند و با نویسنده فاصله‌ای دارند که به آنان امکان می‌دهد درعین شرکت در گفت و شنود با او، تعهدی به کسی نسپارند (در حالی که نویسنده در این گفت و شنود به طور اجتناب ناپذیری متعهد می‌شود). این گمنامی و فاصله با نویسنده امنیت خاطری را برای خوانندگان فراهم می‌آورد که بی‌آن هرگونه لذت زیبا شناختی و بنابراین هرگونه مبادلهٔ ادبی غیرممکن می‌شود. کارگری باشنیدن سخنان ستایش‌آمیز دربارهٔ سینمای ناتورالیست ایتالیا نکته‌ای را به زبان آورد که در آن حقیقت تلخ و عمیقی نهفته بود، او گفت: «اگرجناب گوینده، خستگی را نمایش به حساب می‌آورد، پس هیچ‌وقت نباید در زندگی خسته شده‌باشد».

در واقع، تمام فاجعهٔ ادبیات فرهیختگان در برابر واقعیت عامه در همین‌جا نهفته

است. دخالت خوانندگان فرهیخته در گفت و شنود خلاق موردی ندارد. چرا که آنان، خود در فضای گفت و شنود حضور دارند اما خوانندگان عامه بیرون از این فضا هستند و مجبورند به متن گفت و شنود، آن‌طور که هست بسنده کنند.

نقش خوانندگان فرضی‌ای که ناشر شبکهٔ فرهیختگان، اثر را برای آنان انتشار می‌دهد به این شرکت بدون تعهد آنان که معنای ادبی به اثر می‌دهد، محدود نمی‌شود. این خوانندگان همچنین سازندهٔ محیط اجتماعی‌ای هستند که نویسنده از آن برمی‌خیزد و تعیّنات و الزاماتی را به او تحمیل می‌کند.

ما تا اینجا، برای سهولت بیان، شبکهٔ فرهیختگان را مجموعهٔ واحدی فرض کرده‌ایم. اما در واقع، این‌طور نیست. فرهیختگان به گروههای اجتماعی، نژادی، دینی، حرفه‌ای، فرقه‌ای، جغرافیایی، تاریخی، مکاتب فکری تقسیم و باز تقسیم می‌شوند. ناشر مدرن دقیقاً سعی بر آن دارد که هر دسته از نویسندگان خود را با گروهی از این خوانندگان تطبیق بدهد. کسانی‌که اثر زوج ناشر و نویسنده‌ای مثل ژولیار ـ ساگان را می‌خوانند با خوانندگان زوج فایارد ـ روپس تفاوت دارند. هر نویسنده در اطراف خودباری از خوانندگان احتمالیِ کم وبیش گسترده را به دوش می‌کشد که زمان و مکان کم و بیش وسیعی را دربرمی‌گیرد.

شارل پینو ـ دوکلو در سال ۱۷۵۱ در اثر خود تحت عنوان *ملاحظاتی درباره آداب و رسوم قرن حاضر* می‌نویسد: «من خوانندگان خود را می‌شناسم. هیچ نویسنده‌ای نیست که خوانندگان خود را، یعنی بخشی از جامعهٔ مشترکی که خود درآن پرورش یافته، نداشته باشد.» جای بسی خوشحالی است که کلیهٔ نویسندگان مانند این نویسنده چنین آگاهی روشنی از خوانندگان خود ندارند (زیرا اگر داشتند در کار خود فلج می‌شدند). اما نویسندگان درهرحال زندانی خوانندگان خودهستند. فشرده‌ترین پیوندهایی که نویسنده را به خوانندگان احتمالیش متصل می‌کند، اشتراک فرهنگی، اشتراک باورها و اشتراک زبانی است.

آموزش و پرورش، عامل پیوند و وحدت گروه اجتماعی‌است. ما در بالا گفتیم که عامل اصلی پیوند گروه باسوادان فرانسوی در اواخر قرن نوزدهم، اشتراک آنان در

تحصیلات متوسطه کلاسیک بود. به‌همین ترتیب در میان هزاران پیوند دیگر، در قرن شانزدهم اشتراک فرهنگ اومانیستی و در زمان ما اشتراک فرهنگ مارکسیستی وجود دارد. آلدوس‌هاکسلی در شوخی کنایه‌آمیزی فرهنگ را با جمع خانواده‌ای مقایسه می‌کند که اعضای آن از چهره‌های درخشان آلبوم خانوادگی سخن به میان می‌آورند. برای انطباق این مطلب با فرانسه، بهتر است بگوییم که میان اعضای خانواده بذله‌گوییهای عمو پوکلن، فرزانگی خشک دایی دکارت، خطابه‌های مطنطن پدربزرگ هوگو، نیشخندهای باباورلن زبانزد همه است. داشتن فرهنگ، یعنی صداکردن همه اعضای خانواده با نام کوچکشان. بیگانه در میان اعضای خانواده راحت نیست چون جزو فامیل نیست، به عبارت دیگر فرهنگ ندارد (این گفته بدین معناست که او فرهنگ دیگری دارد). شوخی بالا تصویر نسبتاً درستی از واقعیت به‌دست می‌دهد. استادان بزرگ معنویت که بر فرهنگها مسلطند ـ ارسطو، کنفوسیوس، دکارت، کارل مارکس و غیره ـ بیشتر بر اثر ارزش توتم وار خود بر منشأ گروههای اجتماعی تأثیر می‌گذارند تا به دلیل نفود فکری‌شان. (بیشتر اعضای جامعهٔ خانوادهٔ این افراد اندیشهٔ آنان را به سختی در می‌یابند). آن فرانسوی که خود را پیرو دکارت می‌داند مفهومی را که به زبان می‌آورد با مفهومی که انسان بدوی در یکی از قبایل به کار می‌برد، تفاوت بارزی ندارد.

وقتی بن‌جانسون در مورد شکسپیر می‌گفت که «او زبان لاتینی را کم و زبان یونانی را از آن هم کمتر می‌دانست» (واگر امروز در فرانسه زندگی می‌کرد چه‌بسا می‌گفت که زبان شکسپیر مثل بچه‌مدرسه‌ایهاست) منظورش این بود که به گروه فرهنگی *University wits* تعلق ندارد یعنی جزو روشنفکران دارای فرهنگ اومانیستی نیست. در واقع با اینکه خوانندگان بن‌جانسون و شکسپیر به هم آمیخته‌اند، ولی «توتمهای» فرهنگیشان آنها را از هم بسیار متمایز می‌سازد. خوانندگان آثار بن‌جانسون اقلّیتی هستند که خود را به چهره‌های درخشان عهد باستان منسوب می‌دانند. خوانندگان آثار شکسپیر اکثریت مردمی هستند که به عهد باستان دست دوم یا سوم (مثلاً به مونتنی ترجمه فلوریو) اکتفا می‌کنند ولی به تورات و به سنتهای حکمت عامه و به اسطوره‌های بزرگ ملی سخت پای‌بند مانده‌اند.

اشتراک فرهنگی، آنچه را که ما اشتراک باورها می‌خوانیم به دنبال می‌آورد. هر جمع انسانی شماری از افکار، اعتقادات، قضاوتهای ارزشی یا قضاوتهای واقعی را «ترشح می‌کند» که به عنوان بدیهیات پذیرفته‌شده‌اند و نه نیازی به توجیه و توضیح دارند و نه به اثبات و ستایش. ما در اینجا به مفاهیمی برمی‌خوریم که به دو مفهوم *روح قومی* (Volksgeist) و *روح زمان* (Zeitgeist) نزدیکند. چنانکه این اصول مسلم، همانند توتمهای اولیه، تابِ بررسی ندارند، اما نمی‌توان در مورد آنها شک کرد وگرنه پایه‌های اخلاقی و فکری گروه فرو خواهد ریخت. این مفاهیم مبنای اصول اعتقادی گروه و نیز نقطهٔ اتکاء بدعتها و ناهمخوانیهایی را تشکیل می‌دهند که هیچ‌گاه از مخالفتهای نسبی فراتر نمی‌روند زیرا که مخالفت مطلق، پوچ و نامعقول است. هر نویسنده، به این ترتیب، زندانی ایدئولوژی و *جهان‌نگریِ* محیط و خوانندگان خویش است: می‌تواند آن را بپذیرد، تغییر بدهد، کاملاً یا تاحدّی انکار کند، ولی نمی‌تواند از آن خلاصی یابد. بدین جهت بیم آن می‌رود که خوانندگان احتمالی که در بیرون از نظام باورهای اصلی زندگی می‌کنند، معنای حقیقی آثار را درک نکنند.

به مثال شکسپیر برگردیم و به کاربرد اشباح و ساحره‌ها در آثار او بیندیشیم. روشنفکران غربی قرن بیستم (که اغلب مفسران کنونی آثار شکسپیر از آن جمله‌اند) به‌طور کلی نه به ساحره‌ها اعتقاد دارند و نه به اشباح. بنابراین تمایل دارند که آنها را به عنوان زینت کاریها و زیبا سازیهای خیال انگیزی که به درام کشش بیشتری می‌بخشد به حساب بیاورند. در حالی که معاصران شکسپیر، و بویژه خوانندگانی که مخاطب او بودند، طبیعتاً به چیزی که ما آن را فوق طبیعت می‌نامیم، اعتقاد داشتند. حضور ساحره در نمایش، برای آنان گیراتر از حضور راهزن بود ولی عجیبتر نبود. در آثار شکسپیر شاهد شکاکیت یک ذهن تحول یافته هستیم، ولی برای وی کاملاً غیر ممکن بود که نسبت به اعتقاد مورد قبول همگان، طور دیگری عمل کند. مفهوم امر جادویی یا خیالی در فکر او وجود ندارد زیرا این مفهوم مستلزم این اصل مسلم است که آنچه با قوانین طبیعت مطابقت ندارد، غیرواقعی است و در زمان شکسپیر، این قوانین هنوز تدوین نشده‌بودند. بنابراین چنانچه بخواهیم آثار او را از نظام بدیهیات زمانه‌ای که در آن متولد شده و زندانی آن است جدا کنیم باید ضرورتاً به او خیانت بورزیم (و ما

خواهیم دید که خیانت ضروری چه معنایی دارد[۱]).

اشتراک باورها در درون جمع با اشتراک ابزاربیانی و قبل از هرچیز با زبان تثبیت می‌شود. نویسنده در عرصهٔ زبان جز همان واژه‌ها و همان قواعد نحوی‌ای که همه برای بیان باورهایشان به کار می‌برند، در اختیار ندارد. او حداکثر می‌تواند «معنای خالصتری به واژه‌های مردم بدهد»، ولی واژه‌ها همان واژه‌ها هستند و اگر نباشند معنای خود را از دست می‌دهند. مشکلات رفع نشدنی ترجمه[۲]، سوء تفسیرهای تاریخی از دوره‌ای به دورهٔ دیگر، سوء تفاهمات از گروهی به گروه دیگر در درون یک کشور از همین‌جا ناشی می‌شود.

ترجمه‌ای از شکسپیر اخیراً در فرانسه دوباره جدال همیشگی را در مورد ترجمه برانگیخت[۳]. فقط متوجه باشیم که وقتی بن جانسون به منظور نشان دادن غرابت خلق و خوی یک نفر، کلمهٔ «فاضلانهٔ» شوخ طبعی را که از واژه‌های پزشکی قدیم به عاریت گرفته شده به کار می‌برد، شکسپیر این کلمه را به مثابه نوعی تکیه‌کلام با مفهوم نامشخص آن همان‌گونه که در زبان عامه مردم در همه جوامع جاری است، در دهان سرجوخه نیم از سپاهیان هانری پنجم می‌گذارد. نه معنای اول و نه معنای دوم این کلمه وجه اشتراکی با معنای مدرن شوخ طبعی ندارد. فقط تحلیل تاریخی دقیقی می‌تواند ارتباط عقلایی بین این سه معنا برقرارکند، ولی ارزش زندهٔ آنها زندانیِ فضاهای بسته گروههای اجتماعی باقی می‌ماند[۴].

علاوه برزبان، انواع و صورتهای ادبی، تعینهای دیگری هستند که گروه به نویسنده تحمیل می‌کند. نوع ادبی را نمی‌توان اختراع کرد. تنها می‌توان آن را با

---

۱. این مثال از سخنرانی پروفسور کینگز، از دانشگاه بریستول که در سال ۱۹۵۳ تحت عنوان *The Sociology of Literature* ایراد گردید، اقتباس شده‌است.

۲. بررسی ترجمه، پیوندی تنگاتنگ با جنبه‌های جامعه شناختی تاریخ ادبی دارد. با این همه مسأله بحدّی گسترده است که نمی‌توانستیم آن را در این مختصر بگنجانیم.

۳. این جدال قلمی بین آقای ایو فلورن و آقای لوازو در مورد ترجمه‌ای از شکسپیر که Club français du Livre منتشر کرده بود، در گرفت. به *لوموند* ۱۸ و ۲۸ اوت و ۶ و ۲۰ و ۲۴ سپتامبر ۱۹۵۵، فصلنامهٔ Etudes anglaises ژانویه - مارس و ژوئیه - سپتامبر ۱۹۵۶ و به بولتن مرکز مطالعات دربارهٔ ادبیات عمومی دانشکده ادبیات بوردو، جزوهٔ ۵ مراجعه شود.

4. Voir L. Cazamian, *The Development of English Humor*, 1951.

خواستهای تازهٔ گروه اجتماعی تطبیق داد و این توجیهی است برای تحول انواع، برحسب تحول جوامع. وقتی به نویسنده به عنوان «آفریننده» یک نوع ادبی فکر می‌کنیم، اغلب از یاد می‌بریم که این نویسنده ابتدا الهامات خود را در قالبهای سنتی (گیرم در مدرسه) ریخته است و همین قالبها الگوی صورتهایی بوده‌اند که نویسنده بعدها ترسیم کرده‌است. وانگهی نویسنده‌ای که یکی از انواع ادبی را به‌شهرت می‌رساند، بندرت همان کسی است که آن را «بنا می‌کند». او از ابزاری که در اختیارش گذاشته شده برای خلق اثر استفاده می‌کند، به‌آن معنا می‌بخشد، معنای خاص خودش را به آن ابزار می‌بخشد، ولی آن را اختراع نمی‌کند. در نهایت، هماهنگی روحی کامل او با مقتضیات فنی گروه اجتماعی نیاز وی را به تغییر ابزار یا حتی به استدلال برای توجیه استفاده از این ابزار، برطرف می‌کند. مورد راسین ـ آن‌گونه که تی‌یری مونیه بخوبی، شاید به بهترین وجه، بیان کرده ـ همین نکته را نشان می‌دهد:

> چرا راسین می‌بایستی در برابر دنیا، تمدن، آداب و رسومی که با راحتی تمام و به بهترین وجه با آنها سازگار بود و همهٔ عناصر موفقیت خودش را در آنها حاضر و آماده می‌دید، طغیان کند؟ ابزار تراژدی آماده بود. کوشش پنجاه‌ساله‌ای، تراژدی فرانسه را به تکامل نرسانده‌بود، ولی پذیرای تکاملی نزدیک و ضروری کرده بود. نهال تراژدی در آستانهٔ شکوفایی بود. وظیفهٔ راسین ابداع، بازسازی یا تن سپردن به دست حوادث نبود، بلکه این امتیاز بی‌همتا را داشت که تراژدی رابه حد کمال و اوج برساند[1].

باید به مشخصه زبان و نوع ادبی، مشخصهٔ دیگری را افزود که عبارت است از عنصری به نام سبک که کمتر تعریف پذیر است. با وجود تعریف مشهور بوفون مبنی براینکه سبک یعنی انسان باید گفت که سبک فقط انسان نیست، بلکه جامعه هم‌هست. درمجموع، سبک، اشتراک باورهاست که در صورتها و موضوعات و تصاویر بازتاب یافته است. سبک نیز مانند اشتراک باورها اصول اعتقادی خاص خود ـ سنت‌گراییها ـ و مخالفت‌جوییهای خلاقه‌ای دارد که به خود آن پشتگرمی‌دارند. تجربه

1. Thierry Maulnier, *Racine*, 1935, pp. 42 - 43.

ثابت می‌کند که می‌توان بدون شناخت نویسندهٔ متن، به کمک تحلیلی از شیوهٔ نگارش، ساختار جملات، کاربرد بخشهای سخن، نوع موضوع، استعارات و به‌طور اعم، الزامات زیبایی شناختیِ محیط متن که می‌توان آن را «مناسبتها» هم خواند[1] تاریخ و «محل» نگارش متن را تخمین‌زد. نبوغ خلاق نویسنده هرچه باشد، او می‌تواند از الزامات ذوق محیط سرپیچی کند ولی نمی‌تواند آنها را نادیده بگیرد.

اگر می‌شد، در قرن هفدهم فرانسه، خوانندگان محتملی را که خواستار سبکهای مختلف (متصنّع، باروک، هزل‌آمیز، گروتسک، کلاسیک) بودند، بهتر شناسایی کرد، بدون شک شناخت بیشتر پیچیدگی سبکها در این قرن امکان‌پذیر می‌شد. انسانها از نظر فرهنگ، زبان و عقیده با هم تفاوت ندارند بلکه گروهها، دسته‌ها، «حلقه» هایی را تشکیل می‌دهند که هر یک فضای خاص خود، سبک خاص خود و حتی زیباشناسی خاص خود را دارد. کُرنی شهرستانی، میان بورژوازی اندک زمخت و خشکی غوطه می‌خورد که بتازگی جنگهای مذهبی را پشت سرگذاشته و شیفتهٔ حرکت و قهرمانی‌گری و عزم و اراده بود. لاکال پرانِد نیز نوع ادبی رمان را برگزید که شاید بهتر از نوع تراژدی با وضعیت بورژوازی انطباق داشت. بدین جهت طبیعی بود که موفقیتهای کُرنی در پاریس با سردی درک‌ناپذیر آکادمی پاریس روبه‌رو گردد. اعضای آکادمی به‌طور انفرادی با کُرنی تفاوت چندانی نداشتند، اما نماد اصول اعتقادی جدید ادیبان پاریسی بودند و در جامعه‌ای که کُرنی در آن بیگانه بود، قواعد زیباشناختی نسل دیگری را تدوین می‌کردند، نسلی که ما امروز آن را کلاسیک می‌خوانیم. بدین جهت است که منازعه برسر نمایشنامه سید اثر کُرنی مُنازعه‌ای است همان قدر بی‌نتیجه که منازعه بین «قدیمیها» و «مدرنها» در شصت سال بعد.

اگر این توجیهات بسیار کلی را در کنار آنچه با آمار در فصلهای سوم (به دست گرفتن سرنوشت جمعیت ادبی توسط عده‌ای، تسلسل نسلها) و چهارم کتاب (تفاوت بین پاریس و شهرستانها، تنوع محیطهای اجتماعی) نشان داده شد بگذاریم، نتیجه خواهیم گرفت که این پدیده‌ها بیان‌کنندهٔ تاثیر خوانندگان و محیط آنها بر

---

۱. در مورد «مناسبتها» مراجعه شود به:

B. Munteano, Des "constantes" en littérature, *Revue de littérature comparée*, XXXI, n°3, juillet - septembre 1957, pp. 388 - 420.

رسالت و شخصیت و کار نویسندگان است.

با وجود این، ما تنها به بخشی از کار پرداختیم و بررسی وضع جمعیتهای خوانندگان و محیط هر یک از آنها، بررسی فرهنگ و زبان و انواع ادبی و سبک آنها، برای درک همه جانبه پدیدهٔ ادبی کفایت نخواهد کرد. در واقع، ورای مرزهای زمانی وجغرافیایی یا اجتماعی، جمعیت بسیار عظیمی از خوانندگان وجود دارد که هیچ‌گونه تعیّنی را نمی‌تواند به نویسنده تحمیل کند ولی در میان همین جمعیت است که اثر احتمالاً می‌تواند به بهترین وجه با مطالعهٔ افراد و اغلب از راه دهان به دهان یا با انواع تغییر شکلهای پیش‌بینی‌ناپذیر به حیات خود ادامه بدهد. برای نویسندگانی که برای فرهیختگان می‌نویسند، خوانندگان شبکه‌های عام، که امروزه به آن «عامه مردم» می‌گویند، به سرزمین *ناشناخته‌ای* تعلق دارند. خوانندگان بیگانه و خوانندگان زمانهای آینده نیز به خوانندگان فعلی و بومی افزوده می‌شوند. چه بسیارند نویسندگانی که در پوسته تنگ خود نمی‌گنجیده‌اند و توده‌های ناشناخته مردم را مخاطب قرار می‌داده‌اند و آثار خود را برای آنها ـ البته برای تصویری که از آنها در ذهن داشته‌اند ـ می‌نوشته‌اند، مانند ادبیات عامه‌پسند، آثار جهانی، خطابه‌هایی برای نسلهای آینده ولی چه نادرند آنهایی که پاسخی به این کار خود دریافت کرده‌اند.

و تازه این پاسخ هم تحریف شده بوده است. خوانندگانی که بیرون از حیطهٔ اثر زندگی می‌کنند نمی‌توانند به سهولت و با همان بی‌غرضی که گروه اجتماعی اصلی اثر به نویسنده نزدیک می‌شود، به اثر او راه یابند. از آنجا که خوانندگان بیگانه از درک عینی واقعیت پدیدهٔ ادبی ناتوان هستند، اسطوره‌های ساختهٔ ذهن خود را به جای واقعیت می‌نشانند. اغلب طبقه‌بندیهایی که در تاریخ ادبی انجام گرفته، برای کسانی که نتوانند این طبقه‌بندیها را در محدودهٔ نقششان به عنوان فرضیه تحقیق به دقت جای دهند، به اسطوره‌هایی از این دست بدل شده‌اند. نویسندگان تاریخ ادبیات، که با واقعیتهای زمان گذشته بیگانه‌اند، این ساخته‌های ذهنی را جایگزین آن واقعیتها کرده‌اند: کاربرد واژگانی مانند اومانیسم، کلاسیک، پیکارسک، هزل‌آمیز، رمانتیک، اغلب دیگر معنای واقعی کامل خود را از دست داده‌اند، همان‌طور که کاربرد واژهٔ اگزیستانسیالیسم در زبان

روزمره دیگر معنای واقعی خودش را ندارد. گاهی اسطوره اشاره به شخص دارد و بر نام خود قهرمانان تمرکز پیدا می‌کند مثلاً کُرنی‌وار، گوته‌ای، بالزاکی، همان‌گونه که در سال ۱۹۵۸ هزاران نفر از «ساگانیسم» سخن می‌گفتند (...) بی‌آنکه هرگز به کتابی از فرانسواز ساگان نگاهی انداخته باشند.

گفتیم که عامهٔ خوانندگان تأثیری بر نویسنده ندارند. این حرف کاملاً درست نیست. در واقع، هر بار که نویسنده این گناه کاملاً ادبی را مرتکب می‌شود که موفقیت یک اسطوره را به‌جای موفقیت اثر خود می‌پندارد، از عامهٔ خوانندگان تأثیر می‌پذیرد و بناچار باید کفارهٔ خطای خود را بپردازد، زیرا خوانندگانی که با استفاده از اسطوره اثر او را خوانده‌اند، از این اثر لذت بی‌غرضانه و ادبی نبرده‌اند، بلکه اثر را به خدمت گرفته‌اند. فاجعهٔ نویسنده‌ای مانند رودیارد کیپلینگ[1] که زیر فشار اسطوره دفاع از امپریالیسم مورد نفرت قرار گرفت نمونهٔ برجستهٔ همین امر است.

۲. موفقیت

خوانندگانی که تاکنون مورد نظر ما بوده‌اند (مخاطبان، خوانندگان برخاسته‌از محیط نویسنده، عامه خوانندگان) نمی‌توانند میزانی برای تعیین موفقیت تجاری اثر باشند، زیرا که هیچ یک واقعی نیستند. از نظر تجاری، یگانه خوانندگان واقعی همان افرادی هستند که کتاب را خریداری می‌کنند. به این معنی می‌توان گفت که موفقیت، چهار درجه دارد: شکست یا فقدان موفقیت، هنگامی است که فروش کتاب موجب زیان ناشر و کتابفروش می‌شود، موفقیت نسبی یعنی وقتی که کتاب هزینه‌های خودش را در می‌آورد، موفقیت معمولی موقعی است که فروش تقریباً با پیش‌بینی‌های ناشر برابری می‌کند و بالاخره *کتاب پرفروش* و آن هنگامی است که فروش کتاب مرز پیش‌بینی شده را پشت سر می‌گذارد و حسابش از دست در می‌رود.

کسب موفقیت ـ و بویژه موفقیت در مورد *کتاب پرفروش* پدیده‌ای است

---

۱. در کتاب *Servitudes et grandeurs impériales* (منتشر شده در سال ۱۹۵۵) از این دیدگاه دفاع کرده‌ایم.

پیش‌بینی ناپذیر و توجیه‌نشدنی. اما اکنون پس‌از دستیابی به موفقیت شاید بتوان قواعد فنی آن را روشن ساخت. اطلاعاتی که در این زمینه در اختیار داریم چنان پراکنده است که نمی‌توانیم از آنها بهرهٔ لازم را بگیریم. ناشران و کتابفروشان یا از دادن اطلاعات ضروری خودداری می‌کنند و یا سازمان کار آنان چنان ابتدایی است که اطلاعات مورد نیاز ما را در اختیار ندارند. اما دیر یا زود باید تحقیقات جدّی در این زمینه انجام شود[۱].

با وجود این، موفقیت تجاری، که اهمیت آن برای حیات کتاب مسلم است، نشانه و علامتی بیش نیست و نیاز به تفسیر دارد. واقعیت موفقیت ادبی چیز دیگری است، زیرا همان‌طور که گفته شد، کتاب، صرفِ یک شیء مادی نیست. از دیدگاه مؤلف،به یک معنا، موفقیت با اولین خریدار یا حتی با نخستین خواننده ناشناس حاصل می‌شود، زیرا دیدیم که خلاقیت ادبی از رهگذر خواننده انجام می‌گیرد.

در ابتدای این کتاب گفتیم که ادبیات، بدون همسویی نیت نویسنده و نیت خواننده یا دست‌کم سازگاری نیات و مقاصد این دو، وجود ندارد. حالا وقت آن رسیده که این مفاهیم را روشن کنیم. بین آنچه نویسنده می‌خواهد در اثرش بیان کند و آنچه خواننده به دنبال آن می‌گردد، ممکن است چنان فاصله‌ای باشد که هیچ رابطه‌ای بین آن دو برقرار نگردد. در این صورت تنها راهی که برای خواننده‌باقی می‌ماند، قراردادن نوعی آینه بین خود و نویسنده است که ما آن را اسطوره نامیدیم. خواننده، اسطورهٔ خود را از همان گروه اجتماعی که بدان تعلق دارد، می‌گیرد. خوانندگان اروپایی اغلب نویسندگان خاور دور را به همین ترتیب «شناخته‌اند».

برعکس، وقتی که نویسنده و خواننده به گروه اجتماعی واحدی تعلق دارند، نیات آنها ممکن است برهم منطبق باشد. موفقیت ادبی در همین انطباق نیات نهفته است. به

---

۱. یکی از تحقیقات نادر در این زمینه را ژ. آسن ـ فوردر به یاری انتشارات سوی انجام داده‌است. این پژوهشگر نتیجهٔ تحقیقات خود را تحت عنوان *Etude de la diffusion d'un succès de librairie* (پاریس، ۱۹۵۷) در یک دفتر تایپ شده از «مرکز مطالعات اقتصادی» انتشار داده است.

عبارت دیگر کتاب موفق، کتابی است که آنچه را گروه انتظار دارد، بیان کند و مانند آینه‌ای گروه را به خودش نشان بدهد. یکی از برداشتهایی که خوانندگان کتاب موفق غالباً بدان اشاره می‌کنند این است که با نویسنده اشتراک فکری دارند، احساساتشان با او مشترک است و در زندگی فراز و نشیبهایی شبیه آنچه در کتاب آمده، پشت‌سر گذرانده‌اند.

پس می‌توان گفت که پهنهٔ موفقیت نویسنده در درون گروه اجتماعی خود به توانایی او در اینکه «طنین صدادار» آن گروه باشد بستگی دارد (اصطلاح «طنین صدادار» را ویکتورهوگو به کار برده‌است). از طرف دیگر گسترش عددی خوانندگان و طول زمان موفقیت اثر به ابعاد جمعیت خوانندگانی بستگی دارد که در محیط اجتماعی نویسنده زندگی می‌کنند.

در واقع، خوانندگانِ محیط اجتماعی ابعاد بسیار متفاوتی دارند. برخی از نویسندگان مورد ستایش اقلیتی قرار می‌گیرند، یا برای زمان کوتاهی سر زبانها هستند[۱]، برخی دیگر طرف توجه گروههای اجتماعی وسیع، طبقات یا ملتها واقع می‌شوند، یا اینکه از نظر زمانی چندین نسل را در برمی‌گیرند.

توهم جهان‌شمولی یا جاودانگی نویسنده این‌طور توجیه می‌شود که نویسندگان «جهان‌شمول» یا «جاویدان» کسانی هستند که محبوبیت جمعی آنها در مکان یا در زمان به‌طور ویژه‌ای گسترده‌است و «برادران هم طایفه» یا هم عصر خود را در جاهای دورتر جستجو می‌کنند. مولیر برای ما فرانسویهای قرن بیستم هنوز جوان است زیرا دنیای او هنوز زنده است. ما هنوز با او اشتراک فرهنگی، اشتراک باور و اشتراک زبان داریم، زیرا نمایشنامه‌های او هنوز هم اجرا شدنی است، زیرا طنز او هنوز برای ما دلچسب است. اما دایره تنگ می‌شود و مولیر پیر خواهد شد و هنگامی که وجوه اشتراک تمدن امروز ما با فرانسهٔ زمان مولیر بمیرند، او نیز خواهد مرد.

توهم «نبوغ ناشناخته» هم به این نحو توجیه پذیر است که برخی نویسندگان از نظر زمانی از گروه خود «فاصله» دارند. از کسانی که از زمان خود عقب بوده‌اند بندرت صحبت به میان می‌آید، زیرا وسیله‌ای در اختیار نداریم تا بفهمیم که آنان در آن زمان

---

۱. باید براین موضوع تکیه کرد که این امر به هیچ وجه از ارزش ذاتی و محلی آثار آنها نمی‌کاهد. بورژه، پروست، ژید با دنیاهای خود مرده‌اند ولی همچنان به عنوان ارزشهای تاریخی زنده‌اند.

واقعاً ناشناخته می‌زیسته‌اند یا نه. برعکس موفقیت آنانی که از زمان خود جلوتر و پیشقراول هستند، اغلب پس‌از چندین نسل بسط می‌یابد و چند برابر می‌شود و این موقعی است که اقلیتی که در زمان زندگی این دسته از نویسندگان آثار آنان را می‌خوانده است گسترش می‌یابد و اهمیت و نفوذ پیدا می‌کند. مورد لوسین نویسنده چینی که در صفحات قبل با او آشنا شدیم، شبیه اغلب نویسندگان مارکسیست قبل از انقلاب شوروی است. اما می‌توان همین طرح را در ابعاد محدودتری در مثال استاندال یا «شعرای نفرین شدهٔ» قرن نوزدهم پیاده کرد. به هر تقدیر، باید که در ابتدا موفقیتی در کار بوده و تولدی هر چند بی‌سر و صدا انجام گرفته باشد وگروه اجتماعی‌ای به‌طور مداوم آن موفقیت را از نسلی به نسل دیگر منتقل کرده باشد. بدون این شرایط مرگ نویسنده فرا می‌رسد و این مرگ هم برگشت ناپذیر است.

نباید موفقیت اولیهٔ کم و بیش گستردهٔ اثر را با موفقیتهای بعدی یا احیای مجدد اثر اشتباه کرد، زیرا آنچه بعدها اتفاق می‌افتد ـ صرف نظر از موانع اجتماعی، مکانی یا زمانی ـ موفقیتی است جایگزین یعنی موفقیت در میان گروههایی که باگروه خوانندگان اصلی نویسنده تفاوت دارند. دیدیم که خوانندگان بیگانه به اثر دسترس مستقیم ندارند. آنچه را این نوع خوانندگان در اثر جستجو می‌کنند، همان چیزی نیست که نویسنده قصد بیانش را داشته است. بین نیات نویسنده و نیات آنها همسویی و همخوانی وجود ندارد، ولی ممکن است سازگاری وجود داشته باشد. یعنی آنان می‌توانند آنچه را میل دارند در اثر بیابند، در حالی که نویسنده در پی ارضای آشکار چنین میلی برنیامده یا حتی فکر آن هم هرگز به ذهن او خطور نکرده است.

در اینجا بی‌شک خیانتی رخ داده است ولی خیانتی خلاق و آفریننده. اگر می‌پذیرفتیم که ترجمه نیز همواره خیانتی خلاق است،شاید مسأله دشوار و بحث‌انگیز ترجمه هم حل می‌شد. حالا چرا خیانت؟ برای اینکه ترجمه، اثر را در نظامی از ارجاعات (در اینجا ارجاعات زبانی مطرح است) جای می‌دهد که برای آن نظام خلق نشده است. و اما چرا خلاق؟ زیرا ترجمه با فراهم آوردن امکان تبادل ادبی تازه برای اثر با خوانندگانی گسترده‌تر، واقعیت تازه‌ای به آن می‌بخشد و آن را غنی‌تر می‌کند، چون

نه فقط موجب بقای آن می‌شود بلکه وجود دومی به آن می‌دهد[1]. می‌توان گفت که عملاً تمامی ادبیات باستان و قرون وسطیٰ تنها به سبب همین خیانت خلاق است که برای ما همچنان زنده مانده‌اند. این خیانت در قرن شانزدهم آغاز ولی از آن پس بارها تجدید شد.

دو مثال از بارزترین موارد خیانتهای خلاق، یکی *سفرهای گالیور* اثر سویفت و دیگری *رابینسون کروزوئه* اثر دانیل دوفو است. کتاب اول در اصل هجو بی‌رحمانهٔ فلسفه‌ای چنان تاریک و بدبینانه است که در مقایسه با آن آثار ژان‌پل سارتر گویی بیانگر خوش بینی *کتابهای کودکان است*. دومی موعظه‌ای است (اغلب‌بسیارکسل کننده) در وصف استعمار نوپا. اما این دو کتاب چگونه در حال حاضر همچنان به حیات خود ادامه می‌دهند؟ چگونه است که همیشه با موفقیت بی‌معارض قرین بوده‌اند؟ فقط با جاافتادن در شبکهٔ ادبیات کودکان! آنها در ردیف کتابهای هدیه برای کودکان درآمده‌اند. دوفو اگر این امر را می‌دانست، شاید بدش نمی‌آمد، سویفت البته عصبانی می‌شد، ولی هر دو بی‌شک سخت غافلگیر می‌شدند زیرا ممکن نبود که چیزی بیش از این با مقاصدشان بیگانه باشد. ماجراهای اعجاب‌انگیز یا ناآشنا که اساس چیزهایی است که خوانندگان نوجوان در این کتابها جستجو می‌کنند، برای نویسندگان آنها چیزی جز چهارچوب فنی پیش‌پاافتاده، که نوع ادبی معمول جامعه آن زمان به حساب می‌آمده، نبوده است. این نوع با گردآوری شرح سفرها و وام‌گیری از روایات هاکلویت، ماندویل و دیگر راویان آن زمان، ساخته شده‌است. پیام اصلی در این کتابها جز با تفسیر وقایع روشن نمی‌شود، کاری که از خوانندهٔ متوسط قرن بیستمی ساخته نیست. این خوانندگان به قالب کار (که تازه دستکاری شده) بسنده می‌کنند، قالبی که در عنفوان جوانی مناسب حال آنهاست. کل این ماجرا یادآور حکایت مشهور آن دیوانه‌ای است که پیش‌غذا را بر زمین می‌ریخت و ظرف آن را می‌خورد: در

---

۱. فرمالیستهای روسی از دیدگاه به ظاهر مشابهی دفاع کرده‌اند. ب. توماشفسکی در سال ۱۹۲۸ نوشت: «ادبیات حاصل ترجمه‌ها را باید به عنوان یکی از عناصر سازندهٔ ادبیات هر ملت بررسی کرد. در کنار براتژه فرانسوی و هاینهٔ آلمانی، براتژه و هاینه روسی هم زندگی می‌کرده‌اند که به نیاز ادبیات روسی پاسخ می‌دادند و بی‌شک از همکاران غربی خود تا حد زیادی دور بوده‌اند.» (از مکتب جدید تاریخ ادبیات در روسیه، *Revue des Etudes Slaves* هشتم (۱۹۲۸)، صفحات ۲۲۶ تا ۲۴۰). ما با این موضوع افراطی موافق نیستیم زیرا که براتژه فرانسوی و براتژه روسی سازندهٔ براتژه تاریخی و ادبی هستند که در آثار براتژه به‌طور بالقوه (و ناخودآگاهانه) وجود داشته است.

اینجا هم به یک معنا خیانت خلاق صورت گرفته است.

این خیانتها فقط از یک زمان به زمان دیگر انجام نمی‌گیرد، بلکه از کشوری به کشور دیگر و حتی از یک گروه اجتماعی به گروه اجتماعی دیگر در درون یک کشور صورت می‌پذیرد. کیپلینگ که در انگلستان، به تعبیری به دست اسطورهٔ امپریالیستی کشته شده بود، پیش از مرگ جسمانی خود، در فرانسه از رهگذر ادبیات کودکان و در شوروی از رهگذر ادبیات جنگ زندگی دوباره یافت. او دیرزمانی دربارهٔ نمونهٔ سویفت و بی‌غرضی هدایای خدای کامیابی ادبی به تعمق پرداخته بود: این خدا موفقیتی را که خود کیپلینگ به دست آورده بود از او دریغ داشت ولی موفقیتهایی را به او عرضه داشت که کیپلینگ حتی فکرشان را هم نکرده بود. او در اواخر زندگی خود در سخنرانی‌ای در *انجمن پادشاهی ادبیات*[1] از ناتوانی نویسنده در پیش‌بینی اینکه آثارش در سرزمینهای دورِ آن‌سوی مرزها چه شادیها و حقایقی را برمی‌انگیزد، سخن می‌گوید.

شاید قابلیت خیانت‌پذیری اثر ادبی، نشانهٔ «عظمت» آن باشد. چنین چیزی غیرممکن نیست، اما حتمی هم نیست. برعکس آنچه حتمی است، این است که چهرهٔ واقعی آثار ادبی بر اثر کاربردهای متفاوت خوانندگان گوناگون، آشکار می‌گردد، شکل می‌گیرد، مخدوش می‌شود. برای پی‌بردن به ماهیت یک کتاب، ابتدا باید بدانیم چگونه خوانده شده است[2].

---

1. Royal Society of Literature

۲. ژرژ هـ. فورد در کتاب *دیکنس و خوانندگان آن* (*Dickens and his readers*)، (پرینستون ۱۹۵۵) نمونه گویای نقدی را می‌آورد که دستاورد خواننده را برای اثر نشان می‌دهد. همچنین رجوع کنید به مقاله ما در مورد «خیانت خلاق»:

"Creative Treason" as a Key to Literature, *Yearbook of Comparative and General Literature*, n° 10, 1961.

فصل هشتم

مطالعه و زندگی

۱. کارشناسان و مصرف کنندگان

فاصله ای که بین ادبیات مدرسه‌ای با ادبیات زنده وجود دارد از دیر باز دستخوش مزاح یا مضحکه بوده‌است. به نظر مسخره می‌آید که انسان چندین سال از عمر خود را برای مطالعهٔ متون کسل‌کننده‌ای *هدر بدهد* که هرگز آنها را برای بار دوم نخواهد خواند. اما چنین برداشتی در حکم آن است که برخورد کارشناس را با برخورد مصرف کننده یکی فرض کنیم. ویژگی انسان فرهیخته در توانایی نظری او برای قضاوتهای ادبی مدلل است. هدف آموزش در مدرسه ممکن ساختن این قضاوت است و بویژه در فرانسه، فن تفسیر متون، که اساس آموزش متوسطه است، این هدف را دنبال می‌کند که هر دانش‌آموزی را کارشناس بار بیاورد.

متأسفانه عمل خواندن فقط صرف عمل شناخت نیست. تجربه‌ای است که موجود زنده را به طور کامل، هم ازنظر جنبه‌های فردی و هم از نظر جنبه‌های جمعی، درگیر می‌سازد. خواننده مصرف کننده‌است و مانند همه مصرف کنندگان بیشتر از آنکه به قضاوت بپردازد، از ذوق و سلیقه خود پیروی می‌کند، حتی اگر قادر باشد *بعد از مطالعه* اثر، برای ذوق خود دلیل عقلانی بتراشد.

کار قضاوت ادبی ویژهٔ گروه فرهیختگان است (که اغلب خود را مانند «دبیرستان دیده‌ها» در فرانسه سابق، کاست یا طبقه اجتماعی به حساب می‌آورند). این گروه به اعضای خود، رفتار کارشناسانه را تحمیل می‌کند (وگرنه آنها را کند ذهن، عامه و حتی «ابتدایی» می‌خواند و بدین ترتیب تحت فشار اخلاقی قرار می‌دهد). این همان تفسیر مکانیسم خود سانسوری است که در صفحات پیش مطرح کردیم، مکانیسمی که

کار تحقیق دربارهٔ انواع خواندن را آن همه مشکل می‌نمود: چگونه انسان «بافرهنگی» که دربارهٔ نمایشنامهٔ راسین قضاوت کرده و ارزش آن را تشخیص می‌دهد جرأت این اعتراف را خواهد داشت که سلیقهٔ شخصی او، خواندن تن تن[1] را ترجیح می‌دهد؟ معنای اسطوره‌هایی هم که به «ایسم» ختم می‌شوند و به منزلهٔ توجیه عقلانی حاضر و آماده برای کسانی به کارمی‌آیند که فشار گروه اجتماعی ـ فرهنگی آنها را مجبور ساخته تا ذوق و سلیقه خود رادر قالب قضاوتهای مدلل ابراز کنند، همین است.

چنانچه ما بصراحت در قضاوتهای مدلل کارشناسان و سلیقه‌های غیرعقلانی مصرف کنندگان، دونوع ارزش بکلی متمایز را می‌شناختیم دیگر اشتباهی رخ نمی‌داد. نقش کارشناس عبارت است از «گذر به پشت صحنه»، درک اوضاع و احوالی که آفرینش ادبی در آن انجام می‌گیرد، فهم نیات نویسنده و تحلیل وسایلی در اثر به کار گرفته است. برای کارشناس پیری یا مرگ اثر بی‌معناست، چراکه وی هر لحظه می‌تواند نظام استنادهایی راکه سازندهٔ برجستگی زیباشناختی اثر است در ذهن بازسازی کند. برخورد او با اثر برخوردی تاریخی است.

مصرف کننده برعکس، در زمان حال زندگی می‌کند (حتی اگر همان گونه که ملاحظه کردیم، این زمان گذشته‌های دور را نیز در برگیرد). او نقشی ندارد، فقط وجود دارد. آن چیزی را که به او عرضه می‌شود، می‌چشد و دربارهٔ خوشایندی یا ناخوشایندی آن تصمیم می‌گیرد. نیازی به نشان‌دادن تصمیم خود هم ندارد: مصرف کننده می‌خواند یا نمی‌خواند. این برخورد با اثر به هیچ وجه نافی روشن‌بینی او نیست و برهیچ کس منع نشده که به جستجوی تفسیری برای گزینش خود برآید. اما تفسیر این گزینش بسیار بیش از توجیه آن به روشن بینی نیاز دارد.

این دو نوع ارزش می‌توانند و باید با یکدیگر همزیستی داشته باشند. حتی گاهی پیش می‌آید که باهم منطبق می‌شوند. ناسازگاری آشکاری که بین آنها وجود دارد، چیزی جز تأثیر ساختارهای اجتماعی ـ فرهنگی‌ای که پیشتر توصیف شد، و بویژه تأثیر جدا افتادن شبکهٔ فرهیختگان نیست. درواقع، کارخواندن در هر حال و هوای فکری و

---

۱. ما به هیچ وجه قصد تحقیر اثر عالی ارژه (Hergé) را نداریم. برهیچ کس پوشیده نیست که این اثر در میان دانشگاهیان از امتیاز خاصی برخوردار است. در جریان مباحثات کنگره‌ای که بتازگی دربارهٔ تاریخ ادبیات برگزارگشت، پنج بار از این کتاب نام برده شد.

عاطفی‌که انجام بگیرد، کاری واحد است و باید به صورت مجموعه مورد توجه قرارگیرد. کارخواندن نیز مانند سر دیگر زنجیر کار آفرینش ادبی، عملی است آزاد که اوضاع و احوالی که این کار درآنها صورت می‌گیرد، برآن سنگینی می‌کند. سرشت ژرف آن، دست کم در حال حاضر، تحلیل پذیر نیست، اما می‌توان حدود و ثغور آن را با بررسی رفتار انواع مختلف خوانندگان نه برحسب قضاوتهای ادبی، بلکه برحسب موقعیتهای مختلف آنان، تعیین کرد.

اطلاعات ما در مورد این رفتار ناکافی است واغلب براساس تجربیات کتابداران یا مربیان فرهنگی به دست آمده است و به ما امکان نتیجه گیری نمی‌دهد، ولی بررسی مطالعه زنان نوع اطلاعاتی را که می‌توان از تحقیقی منظم و همه جانبه به دست آورد، نشان می‌دهد.

در کلیهٔ اقشار جامعه، رفتار خوانندگان زن متجانس‌تر از رفتار مردان است. آنچه را معمولاً خواندن برای گریز می‌نامند (در سطور بعدی دربارهٔ این عبارت توضیحاتی خواهیم داد) در بین زنان نسبتاً متداول است (رمانهای احساساتی، تاریخی، پلیسی) و نویسندگان زن، چه در شبکهٔ فرهیختگان و چه در شبکه های عام، محبوبیت بیشتری دارند (در حدود سال ۱۹۵۵، پرل باک، دافنه دوموریه، مازو دولاروش، کولت و بویژه دِلّی که نویسنده‌ای دائمی است). به این اسامی باید نام نویسندگانی را افزود که مؤید گرایش به «ادبیات گریز» هستند (لوتی، پی‌یر بنوا، پل ویالار و دیگران ...) ولی کسانی هم هستند که به گرفتاریهای روزمره می‌پردازند (وان‌در میرش، کرونن، اسلوتر، تید مونیه، سوبیران و دیگران ...).

این همگونی زادهٔ آن است که سبک زندگی زن، بویژه در عصر مدرن، نسبتاً یک شکل است: گرفتاری کارهای خانه و فرزندان که اغلب با فعالیت حرفه‌ای همراه است، در تمام طبقات اجتماعی و در همهٔ مناطق از الگوی واحدی پیروی می‌کند. در مورد گزینشهای خاص زنان باید گفت که آنها به آغاز کتابخوانی زنان در قرون هفدهم و هجدهم بر می‌گردد، به زمانی‌که خستگی زنان از ماندن در خانه یکی از منابع نگارش رمان بود، هنگامی که مسئولیتهای اجتماعی و سیاسی زنان بسیار ناچیز بودند. حضور نویسندگانی مانند پرل باک یا کرونن گواه بر اشتغالات فکری تازه‌ای بود که بی‌هیچ شکی، بتدریج که پایگاه اجتماعی زن در جهت شرکت فعال‌تر در حیات مدنی تحول

می‌یافت، تأثیر روزافزونی بر خواندن زنان می‌گذاشت. همچنین باید خاطر نشان کرد که مطالعه «ادبیات گریز» در میان زنان جوان (بین سی و چهل سال) رایجتر است چرا که آنان بیشتر از بقیه دچار نارضایی و واقعیت گریزی و خیال پردازی هستند. به‌طورکلی (و این مطلب در مورد زنان و مردان به یک اندازه صادق است) مطالعات، بتدریج که سن بالا می‌رود، ادبی‌تر می‌شود. بازنشستگان غالباً خوانندگان بسیارخوبی هستند، بی‌شک برای اینکه فرصت بیشتری برای مطالعه در اختیار دارند و نیز برای اینکه فشار زندگی برآنان کمتر است.

پس بی‌مناسبت نخواهد بود که به مطالعه انگیزه‌های روانی و اوضاع مادی‌ای بپردازیم که به رفتار خوانندهٔ معمولی[1] شکل می‌دهند.

۲. انگیزه

می‌دانیم که مصرف کتاب را نباید با خواندن آن یکی دانست. گاهی مصرف کننده‌ای کتابی می‌خرد (یا بندرت به امانت می‌گیرد) بی‌آنکه قصد خاصی برای خواندن آن داشته باشد (بگذریم که ممکن است به‌طور تصادفی آن را بخواند).

می‌توان به خرید «خودنمایانهٔ» کتابی اشاره کرد که *لازم است* انسان به نشان ثروت، فرهنگ بالا یا سلیقه خوب آن را *داشته باشد* (این یکی از متداولترین شگردهایی است که در انجمنهای کتاب در فرانسه به‌کار می‌رود)، خرید کتابهای نفیس که به منزلهٔ سرمایه‌گزاری هم تلقی می‌شود، خرید جلدهای متعدد یک مجموعه بنا به عادت، خرید از سر وفاداری به یک آرمان یا شخص (موفقیت اثر در میان منتقدان)، خرید کتاب از سر علاقه به اشیای نفیس، که در این صورت کتاب به خاطر صحافی، حروف یا تصاویرش حکم شیئی هنری را پیدا می‌کند. در این مورد کتاب به شیء تبدیل می‌شود.

مصرف کتاب بدون خواندن آن فقط به این سبب مورد توجه ماست که در دور

---

۱. به بررسی تحسین‌آمیز ریچارد د. آلتیک (Richard D. Altick)، *The English Common Reader*، *A Social History of the Mass Reading Public*، ۱۸۰۰ ـ ۱۹۰۰ (شیکاگو ۱۹۵۷) و بررسی دیگری با دقت کمتر از ر.ک. وب (R. K. Webb) تحت عنوان: *The British Working Class Reader*، ۱۸۴۸ ـ ۱۷۹۰ (لندن، ۱۹۵۵) مراجعه کنید.

اقتصادی قرار می‌گیرد. ولی این نوع مصرف، بخش بسیار کوچکی از کل مصرف را بویژه در شبکه‌های عام تشکیل می‌دهد. در این شبکه‌ها روزنامه را غالباً برای خواندن قسمتهایی از آن می‌خرند، ولی اگر قصد نداشته باشند کتابی را بخوانند، بندرت به خرید آن می‌پردازند.

از سوی دیگر می‌دانیم که در مصرف همراه با خواندن، باید مصرف کارکردی را ازمصرف ادبی متمایز ساخت. هریک از این دو نوع مصرف با انگیزه‌های مختلفی انطباق دارد.

مافقط به جهت یادآوری از انگیزه‌هایی که مبنای مصرف کارکردی قرار می‌گیرند نام می‌بریم. قبل از همه کسب اطلاع، گردآوری اسناد و مدارک و مطالعه در زمینه‌های حرفه‌ای جزء این انگیزه‌ها هستند. پیچیده‌تر از این انگیزه‌ها، مصرف کارکردی کتاب ادبی است. یکی از بارزترین موارد این نوع مصرف، کاربرد پزشکی کتاب یاکتاب درمانی است، مثلاً وقتی کسی کتاب می‌خواند تا خوابش ببرد یا ذهنش را مشغول بدارد و یا اضطراب را از ذهن خود دورکند. مطالعاتی که به «تمدد اعصاب» کمک می‌کنند یا آنهایی‌که برای ذهن، نوعی ورزش بهداشتی فراهم می‌آورند نیز از این دسته‌اند: نوعی از رمانهای پلیسی نیز در این مورد، نقش مشابه جدول روزنامه‌ها را بازی می‌کنند. در موارد دیگر ازکتاب انتظار می‌رود که مانند مواد مخدر، برای ایجاد بعضی احساسات، بر نظام عصبی تأثیر مستقیم بگذارد، مطالعات وحشت‌انگیز محض، مطالعات خنده‌آور (با استفاده از کمدیهای سبک)، مطالعات اشک‌آور و بویژه مطالعات شهوت‌انگیز از این قبیل هستند. درمورد مطالعات شهوت انگیز باید گفت که کاربرد شهوت‌انگیزانه کتاب، حتی اگر جنبهٔ وقیح نگارانه در آن جزئی باشد یا حتی به صورت کاملاً ناخودآگاه در اثر مطرح شده باشد، از انگیزه‌های بسیار رایج برای خواندن است.

هر چند که مطالعهٔ متون مبارزاتی یا متونِ مربوط به خودآموزی از نوع کاملاً متفاوتی است، باید آنها را (و یا لااقل بخشی از آنها را) نیز کارکردی دانست. در این صورت کتاب ابزاری برای فن مبارزه یا پیشرفت اجتماعی به حساب می‌آید. کتاب را ابتدا برای کسب فرهنگ و سپس برای کسب لذت می‌خوانند، یعنی انگیزهٔ ادبی ممکن است وجود داشته باشد ولی فرعی است.

انگیزه‌های خاص ادبی، انگیزه‌هایی هستند که بی‌غرض بودن اثر را رعایت می‌کنند و مطالعه را نه وسیله، بلکه هدف قرار می‌دهند. ناگفته نماند که چنین مطالعه‌ای در عین حال مستلزم و نافیِ تنهایی است. در واقع خواندن کتاب به عنوان آفریده‌ای اصیل و نه به‌عنوان ابزاری برای ارضای کارکردی یک نیاز مستلزم آن است که خواننده *درِ خانه دیگری را بکوبد، از دیگری کمک بخواهد* و بنابراین از خود بیرون بیاید. به این معنا در برابر کتاب به مثابه ابزار که تابع صرف نیازهای فرد است کتاب به منزله مصاحب قرار می‌گیرد. اما از سوی دیگر، مطالعه عملی گوشه گیرانه به معنای تام کلمه است. انسانی که به مطالعه روی می‌آورد، حرف نمی‌زند، کاری‌نمی‌کند، از انسانهای دیگر فاصله می‌گیرد، از محیط اطراف، کناره‌می‌گیرد. این موضوع هم در مورد مطالعهٔ شنیداری صادق است و هم در مورد مطالعهٔ دیداری: هیچ‌کس تنها تر از تماشاگری که درمیان دیگران در تماشاخانه نشسته‌است، نیست. در اینجا باید به تفاوتی اساسی میان ادبیات و هنرهای زیبا، اشاره کنیم: درحالی که موسیقی و نقاشی، از آنجا که فقط بخشی از حواس انسان را به خود مشغول می‌سازند، می‌توانند نقش دکور را بازی کنند، حتی به مثابه زمینهٔ کارکردی برای کسی که به کار مشغول است به‌حساب آیند، برعکس مُطالعه برای حواس انسان هیچ‌گونه آزادی باقی نمی‌گذارد و تمامی شعور را قبضه می‌کند و خواننده را به موجودی ناتوان بدل می‌سازد.

بنابراین عمل مطالعه ادبی هم جامعه پذیراست و هم جامعه گریز و روابط فرد را با عالم خویش موقتاً قطع می‌کند تا روابط جدیدی بین او و دنیای اثر برقرارسازد. بدین جهت است که انگیزه مطالعه تقریباً همیشه نوعی عدم ارضاء، عدم تعادل بین خواننده و محیط است. این عدم تعادل ممکن است به علل درونی طبیعتِ بشری (از قبیل کوتاهی و ناپایداری زندگی) برگردد، یا ممکن است به برخورد افراد باهم (مانند عشق، کینه، ترحّم) و یا به ساختارهای اجتماعی (ظلم، فلاکت، بیم ازآینده، کسالت از کار) ارتباط پیدا کند. در یک کلمه مطالعه در حکم چارهٔ انسان برای رویارویی با پوچی سرنوشت بشر است. مردمی که شادمان هستند، شاید تاریخ نداشته باشند، اما ادبیات قطعاً نخواهند داشت زیرا نیاز به مطالعه را احساس نخواهند کرد.

اصطلاح «ادبیات گریز» غالباً به کاربرده می‌شود، بی‌آنکه همیشه معنای روشنی از آن ارائه شده باشد. برخوردهای تحقیرآمیز یا ستیزه‌جویانه با این ادبیات اغلب بسیار خودسرانه است. در واقع هر مطالعه‌ای، قبل از هر چیز نوعی گریز است. ولی گریز صدها شیوه دارد و مهمّ این است که انسان بداند از چه و به‌سوی چه فرار می‌کند. بررسی مطالعات افراد در پیوند با وقایع سیاسی و بویژه دوره‌های بحرانی (جنگها، تنشهای بین‌المللی، انقلابها و غیره.) چه‌بسا در این مورد بسیار روشنگر باشد.

کتاب *دون کامی یو* در کشورهایی که در آنها اختلافات عمیق سیاسی وجود داشت، از موفقیت زیادی برخوردار شد، زیرا در این اثر، نمایش دوستی محکم و بی‌ریا بین یک کمونیست و یک کشیش، که هر دو در محل ریشه‌دارند، نه حذف اختلافات، بلکه زدودن قدرت شوم آنها و تحمل‌پذیرکردنشان را ممکن می‌سازد. خوش‌بینی و شادابی‌ای که در سال ۱۹٤۵ آغاز حکومت مندس فرانس را درمیان گرفته بود، یکی از عوامل موفقیت کتاب *کتابچه‌های سرگرد تامپسون*[1] بود، نه برای آنکه حال و هوای شاد آن زمان مطالعهٔ کتابهای سبک را می‌طلبید، بلکه برعکس از آن جهت که لازم بود آن حالت حفظ شود و احیای دوبارهٔ وقایع مهمی که مبیّن روح ملی بود (وچنانچه از زبان فردی بیگانه شنیده می‌شد تأثیر گستردهٔ خاصی می‌گذاشت) از شکنندگی و ناپایداری آن بکاهد. بنابراین در ماه دسامبر ۱۹۵٦، در هفتهٔ بحران کانال سوئز، یعنی درست هنگامی که این تأثیر خاص *کتابچه‌ها* از میان می‌رفت و مطالعهٔ آن حقیقتاً به وسیله‌ای برای گریز از واقعیات تبدیل می‌شد، فروش آن که از دو سال پیش در سطح بسیار بالایی تثبیت شده بود ناگهان به یک پنجم کاهش یافت.

نمودار نمایشنامه‌هایی که در پایان قرن هجدهم در لندن به روی صحنه آمده، به همت آقای ژان دولک، استاد دانشگاه پاریس ۳ تهیه شده‌است. جنگ با فرانسه در آوریل ۱۷۹۲ شروع شد. از این‌رو تعداد کمدیهای سبکی که به روی پرده آمد، از ۹ عدد در سال ۱۷۹۱ و ۱۰ عدد در سال ۱۷۹۲ به ۱ عدد در سال ۱۷۹۳ تنزل یافت. در همین حال، نمایشنامه‌های طنزآمیز انتقادی که در سال ۱۷۹۲ تعدادشان ٤ عدد بود در سال ۱۷۹۳ به ٦ و در سال ۱۷۹٤ به ۹ و در سال ۱۷۹۵ به ۱۲ نمایشنامه رسید. تعداد تراژدی از ۳ نمونه در سال ۱۷۹۲، به ۵ عدد در سال ۱۷۹۳ و به ۱۰ عدد در

1. *Carnets du Major Thompson*

سالهای ۱۷۹۴ و ۱۷۹۵ افزایش یافت. از آنجا که در کار نمایش، عرضه به تقاضا (بخصوص در این دوره) بسیار حساس است، می‌توان این تغییرات را نمونه‌هایی عالی از تأثیر بحرانها بر مصرف ادبی ـ و نه الزاماً در جهت آن چه ادبیات گریز خوانده می‌شود ـ دانست: کمدی سبک طبیعتاً نوعی است که در مقایسه با نمایشنامه‌های انتقادی یا تراژدی میزان «تعهدش» بی‌نهایت کمتر است.

اطلاعات ما برای تحلیل ژرف‌تر کافی نیستند، اما هنگامی که اطلاعات کافی به دست آید زمینهٔ وسیعی فراهم خواهد شد که روانشناسی اجتماعی باید بدان بپردازد. فعلاً به بیان این نکته بسنده می‌کنیم که نباید فرار زندانی را (که یک پیروزی و افتخار برای او محسوب می‌شود) با فرار سربازی که از سربازخانه می‌گریزد (و شکست و ننگ به حساب می‌آید) یکی دانست. و از طرف دیگر ناگفته نماند که نباید از روی مطالعه اشخاص به انگیزه‌های آنان پی‌برد. غنایی که خواننده در مطالعه جستجو می‌کند ـ این غنا از رهگذر آشتی با پوچی سرنوشت بشر، بازیابی تعادل عاطفی خویش، دستیابی به خود آگاهی صورت می‌پذیرد ـ ممکن است، همان طور که در مقالهٔ دیگری نوشته‌ایم «به شکل سکه‌های گرانبهایی باشد که بی‌درنگ با تجربه مبادله و اندوخته می‌شود و یا به شکل چکهای بی‌محلی که مبادله‌پذیر نیست و نه براساس موجودی، بلکه براساس توهمات کشیده شده است[1].

براساس دانسته‌های کنونی خود از نحوهٔ تقسیم مطالعات، می‌توانیم بگوییم که در کشورهایی که سیاست ارشاد ادبی اعمال نمی‌شود، اکثریت متونی که در شبکهٔ فرهیختگان به گردش در می‌آید (حتی به ظاهر هم که شده) مستلزم انگیزهٔ آموزش افزایی است، در حالی که بیشتر متونی که در شبکه‌های عام پخش می‌شود مستلزم و مشوق انگیزه گریز است. از انبان دوره گردها گرفته تا پیشخوان مراکز فروش کتاب، همه جا به ادبیاتی کلیشه‌ای برمی‌خوریم که می‌کوشد با اسطوره سازیهای زمخت احساسی، واقعیت‌گریزی و خیالبافیهایی را که آن همه در ذهن توده‌ها پرورش داده‌اند، تشویق کند.

---

1. *Informations sociales,* février 1956, p.202: Les lectures populaires.

این‌گونه تحلیل و تشبیه‌ها خودسرانه است و گویای واقعیت گرایشهای مردم نیست. آنها فقط وضع موجود، یک موقعیت نهادی و یک ساختار اقتصادی ـ اجتماعی را بیان می‌کنند. انگیزه‌هایی که افراد را به مطالعه می‌کشانند، از هر نوعی که باشند، فقط در اوضاع و احوال مادی مناسب، کارساز و عملی خواهند شد.

۳. اوضاع و احوال مناسب برای مطالعه

ما به آنچه در مورد توزیع گفتیم برنمی‌گردیم. اگر فرض کنیم که کتاب در دسترس خوانندگان قرار دارد، آن وقت مسائل تازه‌ای مطرح می‌شوند: کجا و کی می‌توان آن را خواند؟

در اینجا مفهوم آمادگی اشخاص پیش‌کشیده می‌شود. حیات جمعی، فرد را به طرق گوناگونی مشغول می‌دارد. مثلاً در این مورد سن عامل مهمی به حساب می‌آید: از یک سو تعلیم و تربیت، آموزش حرفه‌ای، کسب موقعیت شغلی، همه اینها آمادگی نوجوانان و جوانان را برای مطالعات غیر کارکردی کاهش می‌دهد، و از سوی دیگر وقت آزاد در این سنین با فعالیتهای عدیده سرگرم کننده‌ای مانند ورزش پر می‌شود. با وجود این، جوانان به مطالعه رو می‌آورند چون که انگیزه‌های نیرومندی برای این کار دارند (این سن دورهٔ بحرانهای شخصیت و برخورد با جامعه محسوب می‌شود)، آنان شیفتهٔ مطالعه هستند، اما همه نظرسنجیها نشان می‌دهند که آنان خارج از کتابهای درسی کم چیز می‌خوانند و دایرهٔ مطالعات غیر درسیشان نسبتاً محدود است. آغاز دورهٔ مطالعه بین سی‌وپنج و چهل سالگی است یعنی هنگامی که از فشار زندگی کاسته می‌شود. به یاد می‌آوریم که در همین سنین است که شخصیت ادبی تاریخی نویسندگان نیز شکل می‌گیرد. شاید میان این دو پدیده رابطه‌ای وجود داشته باشد: فقط تحقیق حقیقتاً جامعی می‌تواند وجود این رابطه را اثبات کند.

در بین عوامل دیگری غیراز سن که بر آمادگی اشخاص تأثیر می‌گذارند، باید به نوع فعالیت حرفه‌ای، نوع مسکن، اوضاع اقلیمی، وضعیت خانوادگی و غیره نیز اشاره کرد. هریک از این عوامل را باید به تفصیل بررسی کرد، اما می‌توان لحظاتی را که انسان

متمدن قرن بیستم در زندگی خود آمادگی لازم را برای مطالعه دارد، به‌طورکلی به سه دسته بزرگ تقسیم کرد: لحظات خالی از دست رفتنی (حمل و نقل، تغذیه، و غیره ...)، اوقات منظم فراغت (بعد از ساعات کار)، زمانهای غیرفعال (جمعه‌ها، تعطیلات، بیماری، بازنشستگی).

مطالعه در لحظات خالی اغلب به خواندن روزنامه اختصاص می‌یابد. در واقع، نامرتبی و کوتاهی و قطع شدنهای مکرر این لحظات و حواس‌پرتیهای دائمی مطالعهٔ پیگیر را مشکل می‌سازند. با وجود این، اگر به هنگام صرف غذا تقریباً همیشه روزنامه مطالعه می‌شود، آثار خاص سفر و حمل و نقل نیز وجود دارند، مثلاً «رمانهای ویژهٔ خواندن در قطار» که معمولاً رمانهای پلیسی است. این رمانها برای سفرهای نسبتاً طولانی (دو تا سه ساعت) نوشته شده‌اند و درنتیجه برای جابه‌جاییهای روزانه کارکنان از خانه به محل کارشان مناسب نیستند. یکی از عوامل موفقیت *دایجست‌ها* این است که در آنها مطلب مناسب برای هر فرصتی پیدا می‌شود. «داستانهای عشقی» که بخصوص برای این کار نوشته شده‌اند به صورت جزوه‌های ۱۶، ۳۲، ٦٤ یا ۹٦ صفحه‌ای عرضه می‌شوند و برای مسیرهای ده دقیقه‌ای تایک ساعته مورد استفاده قرار می‌گیرند. یکی از راه حلهایی که در انگلستان به کار می‌رود کتابی است معروف به «کتاب مترویی» که در آن ذخیره‌ای از متون خواندنی برای چندین هفته وجود دارد، اما حجیم بودن این مجلد در اغلب موارد آن را کاربرد ناپذیر می‌کند.

در زمینهٔ مطالعه در لحظات خالی می‌توان از مطالعه به هنگام لحظات استراحت در محیط کار نام برد. مطالعه در این لحظات نسبتاً نادر است، زیرا محاوره، مباحثه، پیشخوان کافه، رقبای جدی آن هستند. ولی تجربه ثابت می‌کند که چنانچه اوضاع مساعد برای مطالعه فراهم آید یعنی اتاق مطالعه، کتابخانه در محل استراحت وجود داشته باشد، مطالعه در لحظات استراحت ممکن است براحتی انجام پذیر و ثمربخش شود.

مطالعه در اوقات فراغت بسیار فراوانتر از سایر اوقات انجام می‌گیرد. در این مورد می‌توان از مطالعهٔ شبانه که معمولاً درمیان افراد خانواده، قبل یا بلافاصله بعد از صرف شام و مطالعه آخر شب که معمولاً در رختخواب انجام می‌گیرد، نام برد.

مطالعهٔ شبانه بیشتر کار اشخاصی است که از نظر سنی جا افتاده‌اند و کمتر جذب سرگرمیهای بیرونی می‌شوند. این نوع مطالعه با زندگی روستایی (شبهای

دراز)، با سختی آب و هوا (که در کشورهای مدیترانه‌ای وجود ندارد و در انگلستان و کشورهای اسکاندیناوی بسیار رایج است)، باسکونتگاههای راحت سازگار است. رادیو و بویژه تلویزیون به جای مطالعهٔ بصری رفته‌رفته نوعی از مطالعهٔ سمعی ـ بصری را رواج می‌دهند که البته بی‌ارزش نیست ولی سیاست ارشاد و هدایت مطالعه را به مردم تحمیل می‌کند. با وجود این، هنوز هم استوارترین مطالعات در اوقات آزاد شبانه انجام می‌پذیرد.

مطالعهٔ آخرشب ویژگیهای خاص خود را دارد. خوانندگانی که در مورد عادت به مطالعه مورد پرسش قرار می‌گیرند بیشتر به این نوع مطالعه اشاره می‌کنند. از دیرباز اهمیت «کتاب بالینی» یعنی کتاب کنار تختخواب، شناخته شده‌است. در واقع، این کتابها سلیقه‌های خوانندگان را به دقیقترین وجه نمایان می‌کنند، زیرا در تنهایی اتاق خواب محرمات و ممنوعیتها رنگ می‌بازند و ملاحظات و اجبارهای اجتماعی کنار می‌روند. پرداختن به تحقیق ویژه‌ای در زمینهٔ «کتاب بالینی» بسیار ارزشمند خواهد بود، زیرا مردم برای این کتابها بیش از تمام کتابهای دیگر وقت می‌گذارند و اغلب هر شب دوساعت یا بیشتر به مطالعه آنها می‌پردازند. و اما در مورد مطالعاتی که در زمانهای بی‌کاری انجام می‌گیرد باید گفت که جنبه‌های بسیار مختلفی دارند. پیش از این در مورد مطالعه بازنشستگان مطالب مختصری گفته‌ایم. مطالعه در روز جمعه ظاهراً رقبایی دارد که عبارتند از ورزش و «کارهای ذوقی» مختلف. این مطالعه اغلب به‌صورت خواندن «جمعه نامه»ها در می‌آید: در بریتانیای کبیر یک‌چهارم اهالی بالغ چندین «جمعه نامه» (sundays papers) را مطالعه می‌کنند.

مطالعه به هنگام بیماری، خوشبختانه استثنایی، اما مؤثرتر است. گذراندن ساعات طولانی در بستر بیماری امکان مطالعهٔ عمیقی را که دیگر به آسانی به دست نخواهد آمد، فراهم می‌آورد. این امکان بخصوص در دوران نقاهت پیش می‌آید. خود دورهٔ بیماری بیشتر برای مطالعات کارکردی مناسب است. البته در اینجا نیز همه چیز به امکانات مادی وابستگی دارد. کتابخانه‌های بیمارستانها در فرانسه به فقر اسف‌باری دچارند. با وجود این اغلب در همین کتابخانه‌هاست که سرنوشت‌سازترین مطالعات بعضی از افراد انجام می‌گیرد.

در مورد مطالعه به هنگام تعطیلات، اطلاعات زیادی در دست نیست. در این ایام، مطالعه، با رقیبان متعددی روبه روست، اما در مراکز آبهای گرم معدنی، در سواحل دریاها و در مزارع و صحراها رواج دارد. ما خود این موضوع را در شهر کوچکی که

مردم برای استفاده از آبهای گرم معدنی می‌آمدند و ۱۰ تا ۱۵ هزار نفر را در خود جا می‌داد، بررسی کرده‌ایم. در این شهر یک مغازهٔ کتابفروشی و سه دکهٔ کتابفروشی وجود دارد. در کتابفروشی و یکی از سه دکّه (که روزنامه‌هم می‌فروشد) می‌توان کتابهای اصلی و تازه سال را پیدا کرد. به نظر نمی‌رسد کتابی هم باشد که به فروش نرسد (هرچند که هر دو مؤسسه به طور امانی کارمی‌کنند و کتابهای فروش نرفته را به مرکز پخش برمی‌گردانند) دو کتابخانه تجاری و یک کتابخانه متعلق به کلیسا هم وجود دارد که هر دو کتاب امانت می‌دهند. مهمترین این مراکز (یعنی مغازه کتابفروشی) تقریباً ۳۰۰۰ جلد کتاب دارد (که ۳۰۰ جلد آن «رمانهای پلیسی» است). بقیه کتابها عبـارتند از رمانهای فرانسوی و خارجی (به‌میزان ۶۰٪)، گزارشها، کتـابهای تـاریخی، کتـابهای پرماجرا. چندکتاب خودآموز یا فلسفی هم دیده می‌شود. درگرما گرم فصل آمد و شد، تا ۸۰۰ خواننده ثبت نام می‌کنند و گردش کتاب با سرعت زیاد انجام می‌گیرد (به‌طور میانگین هر دو روز یک کتاب به امانت گرفته می‌شود). بخشی از مشتریها منحصراً رمان پلیسی می‌خوانند. در میان دیگر گروههای خوانندَه، رقابت برای گرفتن کتابهای تازه و کتابهای مسافرتی به چشم می‌خورد.

این اطلاعات مختصر نشان می‌دهد که مطالعه تا چه حد به اوضاع و احوال محیط و به طورکلی به حیات روزمره انسانها مربوط می‌شود. در همین جا یعنی در واقعیت ساده زندگی هر روز مردم است که باید نتیجه و علت وجودی ادبیات را جستجو کرد. آنگاه بروشنی دیده می‌شود که میان این واقعیت و دستگاه اجتماعی ادبیات، آن طورکه در این کتاب توصیف شد، چه فاصله و عدم تناسب شگفت‌انگیزی وجود دارد. آیا جامعه هنوز هم می‌تواند با ادبیات کنار بیاید؟ پرسش نهایی ماهمین خواهد بود.

نتیجه

ما می‌دانیم که نتیجه گیری ما در زیر ناقص و کلی خواهد بود، اما انتقاداتی که برخواهد انگیخت، بی‌شک کمتر به داده‌های این اثر مربوط خواهند بود تا به ذهنیت ما در مورد این داده‌ها. به ما خواهند گفت: بعد از این همه جامعه‌شناسی و شبه جامعه‌شناسی، دیگر از ادبیات چه باقی می‌ماند؟ و تازه آیا تکیه بر بی‌غرضی ادبیات، محکومیت پیشاپیش آن را اعلام نمی‌کند؟

این انتقاد پذیرفتنی است اما می‌توان گفت که ادبیات در اینجا به‌صورت آنچه هست درنظر گرفته شده و نه به‌عنوان آنچه *باید باشد*. ما پنهان نداشتیم که موقعیت ادبیات در جامعهٔ معاصر به هیچ وجه رضایت‌بخش نیست. امکان دارد که این جامعه دیگر بی‌غرضی را دست کم به شکلی که انسان فرهیختهٔ زمان مادام دوستال در ذهن می‌پروراند، نپذیرد.

در این صورت آن مفهومی از ادبیات که ما به کار می‌بریم و با آن پدیدهٔ ادبی را به تحلیل می‌کشیم، با زمان ما مناسبت ندارد. این مفهوم که در قرن هجدهم، تحت فشار اوضاع و احوال آن روزگار (دستیابی طبقهٔ بورژوازی به فرهنگ فرهیختگان، صنعتی شدن کتابفروشیها، ظهور ادیبان حرفه‌ای) پدید آمد، در نهایت می‌تواند به کمک نوعی «خیانت خلاق» تصویری ادراک پذیر اما تحریف شده از قرون گذشته ترسیم کند، ولی توانایی‌اش در گنجاندن زمان حال در محدوده‌های بسیار تنگ خویش، دم به دم کاهش می‌یابد. رفته رفته در همه جای دنیا، فرهنگهای توده‌ها رخ می‌نمایند، همراه با خواسته‌هایی که همیشه نه به زبان در می‌آیند و نه نهادهایی برای تحقق بخشیدن به آنها وجود دارد، اما فشارشان هر روز محسوس‌تر می‌شود. در برابر صنعت و تجارت کتاب، ابزارهای چنان توانمندی برای پخش مطالب و تصاویر به وجود آمده‌اند که دیگر در

قالب مؤسسات کوچک نمی‌گنجند: علاوه بر سینما و رادیو و تلویزیون، مطبوعات و انتشارات ادواری با کارتن‌ها و دایجست‌هایشان به روی صحنه آمده‌اند. حمایت ادبی ابزار سیاستهای ارشادی دولتهاست و ساختارهای کهنه انتشارات مخصوص فرهیختگان نیز دیگر قادر نیستند نان نویسنده را تأمین کنند. در این میان نویسنده به ناگزیر در طیف نامعلوم «روشنفکران» منزوی و تبعید شده و در نیمه راه شغل آزاد یا حقوق‌بگیری سرگردان مانده است.

در اینجا واژه اهمیتی ندارد: واژهٔ ادبیات هم مانند هر واژهٔ دیگری است. مهم، یافتن یک تعادل جدید است. تعادلی که قرن هجدهم برای ما به ارث گذاشت از کار افتاده است. فقط در پرتو کوششی روشن بینانه می‌توان از تعادلی که ـ تا حدی بی‌خبر از ما ـ در اطرافمان شکل می‌گیرد، آگاهی یافت.

برای این کار، باید از ادبیات تقدس‌زدایی کرد و آن را از بند ممنوعیتهای اجتماعی ـ با پی‌بردن به راز قدرت این محرمات و خنثی کردن قدرت آنها ـ آزاد ساخت. آنگاه، شاید بتوان نه تاریخ ادبیات، بلکه تاریخ انسانهای موجود در جامعه را براساس گفت و شنودِ آفرینندگان واژه‌ها و اسطوره‌ها و اندیشه‌ها با معاصران و آیندگانشان بازنویسی کرد، گفت و شنودی که ما اکنون آن را ادبیات می‌نامیم.

کتابشناسی

ALTICK (R. D.), *The English Common Reader*, Chicago, 1956.

ANGOULVENT (P.), *L'édition française au pied du mur*, Paris, 1960.

BOLLEME (G.),DUPRONT (A.), EHRARD (J.), FURET (F.), ROCHE (D.), ROGER (J.), *Livre et société dans la France du XVIII^e siècle*, La Haye, 1965.

DUMAZEDIER (J.), et HASSENFORDER (J.), *Eléments pour une socio-logie comparée de la production, de la diffusion et de l'utilisation du livre*, Bibliographie de la France, Paris, 1963.

ESCARPIT (R.), *La révolution du Livre*, Paris, 1965.

ESCARPIT (R.), The sociology of Literature, dans *International Encyclopaedie of the Social Sciences*, New York, 1968.

ESCARPIT (R.), *L'écrit et la communication*, Paris, 1973.

ESCARPIT (R.), BOUAZIS (Ch.), DUBOIS (J.), ESTIVALS (R.), MURRY (G.), ORECCHIONI (P.), ROBINE (N.), ZALAMANSKY (H.), *Le littéraire et le social*, Paris, 1970.

ESTIVALS (R.), *La statistique bibliographique de la France au XVIII^e siècle*, La Haye, 1965.

GOLDMANN (L.), La sociologie de la littérature, dans *Revue interna - tionale des Sciences sociales*, 4, 1967.

HOGGART (R.), *The Uses of Literacy, Londres*, 1956.

LEENHARDT (J.), La sociologie de la littérature, dans *Revue inter - nationale*

des Sciences sociales, 4, 1967.

LUKACS (G.), *Literatur - Soziologie*, Neuwied, 1961.

MEMMI (A.), Cinq propositions pour une sociologie de la littérature, dans *Cahiers internationaux de Sociologie*, 1959, VI, 26.

MEMMI (A.), Problèmes de la sociologie de la littérature, dans *Traité de Sociologie*, Paris, 1963.

PICHOIS (C.), Vers une sociologie historique des faits littéraires, dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1961, 1.

SARTRE (J. - P.), *Qu'est - ce que la littérature?*, Paris, 1948.

Syndicat national des Editeurs, *Monographie de l'édition*, Paris, 1970.

Littérature et grand Public, *Informations sociales*, 1957. 1.

از همین نویسنده
(آثار علمی)

Historia de la literatura francesa, Mexico Fondo de Cultura Economica, 1948.

De quoi vivait Byron?, Paris, Deux - Rives, 1951.

Précis d'histoire de la littérature anglaise, Paris, Hachette, 1953.

L'Angleterre dans l'œuvre de Mme de Staël, Paris, Didier, 1954.

Guide anglais (avec J. DULCK), Paris, Hachette, 1954 (éd. anglaise *Meet Britain*, 1957).

Rudyard Kipling. Servitudes et grandeurs impériales, Paris, Hachette, 1955.

Lord Byron. Un tempérament littéraire,Paris, Le Cercle du Livre, 1957.

Contracorrientes mexicanas, Mexico, Antigua libreria Robredo, 1957.

Guide hispanique (avec F. BERGES et G. LARRIEU), Paris, Hachette, 1959.

L'humour, Paris, P. U. F. ("Que sais - je?", n° 877), 1960.

Ecole laïque, école du peuple, Paris, Calmann - Lévy, 1961.

Atlas de la lecture à Bordeaux (avec N. ROBINE), Bordeaux, Faculté des lettres, 1963.

Hemingway, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1963.

La révolution du livre, Paris, P. U. F., 1965.

Byron, Paris, Seghers, 1965.

Le littéraire et le social, Paris, Flammarion, 1970.

La faim de lire (avec R. E. Barker), Paris, P. U. F., 1973.

L'écrit et la communication, Paris, P. U. F., 1973.

Théorie générale de l'information et de la communication, Paris, Hachette, 1976.

Théorie de l'information et pratique politique, paris, Seuil, 1981.

Livre blanc de la communication, Bordeaux, Lasic, 1982.

کتابشناسی فارسی

الف) کتابها

آریان‌پور، امیرحسین، *ایبسن آشوب‌گرای، کاوشی در زمینهٔ جامعه‌شناسی هنر*، چ ۱، تهران، سپهر، ۱۳۴۸.

ــــــــــ، *جامعه‌شناسی هنر*، چ ۳، تهران، دانشکدهٔ هنرهای زیبا، ۱۳۵٤.

آرین‌پور، یحیی، *از صبا تا نیما*، چ ۳، تهران، ۱۳۵۳.

التباخ، فیلیپ‌جی، واوا ـ مریاراکبر، *نشر کتاب در جهان سوّم*، ترجمهٔ علی شکوئی، تبریز، انتشارات دانشگاه تبریز ۲۷۲، ۱۳٦٤.

باختین، میخاییل، و دیگران، *سودای مکالمه، خنده، آزادی*، گزیده و ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، چ ۱، تهران، آرست، ۱۳۷۳.

بارت، رولان، *نقد تفسیری*، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی، چ ۱، تهران، بزرگمهر، ۱۳٦۸.

بنیامین، والتر، *نشانه‌ای به رهایی*، ترجمهٔ بابک احمدی، چ ۱، تهران، تندر، ۱۳٦٦.

پرهام، سیروس، *رئالیسم و ضدرئالیسم در ادبیات*، چ ٦، تهران، آگاه، ۱۳٦۰.

پلخانف، گئورگی، *دربارهٔ ادبیات*، ترجمهٔ منوچهر هزارخانی، چ ۲، تهران، رواق.

ــــــــــ، *هنر و زندگی اجتماعی*، ترجمهٔ منوچهر هزارخانی، چ ۱، تهران، آگاه.

ترابی، علی‌اکبر، *جامعه‌شناسی و ادبیات، شعرنو هنری در پیوند با تکامل اجتماع*، چ ۱، تبریز، نوبل، ۱۳۷۰.

جورج، امری، *جورج لوکاچ*، ترجمهٔ عزت‌اله فولادوند، چ ۱، تهران، ویراسته، ۱۳۷۲.

رنجبر، احمد، *هشت مقاله (اجتماعیات در ادبیات)*، چ ۱، تهران، اساطیر، ۱۳۷۲.

زرافا، میشل، *ادبیات داستانی (رمان و واقعیت اجتماعی)* ترجمهٔ نسرین پروینی، چ ۱، تهران، فروغی، ۱۳٦۸.

سارتر، ژان پل، *ادبیات چیست؟*، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، مصطفی رحیمی، چ ۱، تهران، زمان، ۱۳۵۲.

ـــــــــــ و دیگران، *ادبیات و اندیشه*، گزیده و ترجمهٔ مصطفی رحیمی، چ ۱، تهران، زمان، ۱۳۵٦.

سلدن، رامان، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، چ ۱، تهران، طرح نو، ۱۳۷۲.

شوکینگ، لوین، ل.، *جامعه‌شناسی ذوق ادبی*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، چ ۱، تهران، توس، ۱۳۷۳.

عابدینی، حسن، *صد سال داستان‌نویسی در ایران، جلد اول*، چ ۱، تهران، تندر، ۱۳٦٦.

ـــــــــــ، *صد سال داستان‌نویسی در ایران*، جلد دوم، چ ۱، تهران، تندر، ۱۳٦۸.

فیشر، ارنست، *ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی*، ترجمهٔ فیروز شیروانلو، چ ۷، توس ۱۳۵۸.

گلدمن، لوسین، *جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)*، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، چ ۱، تهران، هوش و ابتکار، ۱۳۷۱.

ـــــــــــ، *فلسفه و علوم انسانی*، ترجمهٔ حسین اسدپورپیرانفر، چ ۱، تهران، جاویدان، ۱۳۵۷.

ـــــــــــ، *نقد تکوینی*، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی، چ ۱، تهران، بزرگمهر، ۱۳٦۹.

لنگرودی، شمس، *تاریخ تحلیلی شعر نو*، چ ۱، تهران، مرکز، ۱۳۷۰.

لوکاچ، گئورگ، *پژوهشی در رئالیسم اروپایی*، ترجمهٔ اکبر افسری، چ ۱، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.

ـــــــــــ، *جامعه‌شناسی رمان: بالزاک، زولا، استاندال*، ترجمهٔ محمد پوینده، چ ۱، تهران، تجربه، ۱۳۷٤.

ـــــــــــ، *معنای رئالیسم معاصر*، ترجمهٔ فریبرز سعادت، چ ۱، تهران، نیل، ۱۳٤۹.

مختاری، محمد، *انسان در شعر معاصر*، چ ۱، تهران، توس، ۱۳۷۲.

مصباحی‌پور ایرانیان، جمشید، *واقعیت اجتماعی و جهان داستان*، چ ۱، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۸.

میرفطروس، علی، (به اهتمام)، سهند، *دربارهٔ جامعه‌شناسی و ادبیات*، تهران، صدا، ۱۳۵۷.

ولف، جانت، *تولید اجتماعی هنر*، ترجمهٔ نیره توکلی، چ ۱، تهران، مرکز، ۱۳٦۷.

هاوزر، آرنولد، *تاریخ اجتماعی هنر*، (دو جلد)، ترجمهٔ امین مؤید، چ ۳، تهران، چاپخش، ۱۳۷۲.

ـــــــــــ، *فلسفهٔ تاریخ هنر*، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، چ ۱، تهران، نگاه، ۱۳٦۳.

———— و دیگران، *گستره و محدوده‌ی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ترجمهٔ فیروز شیردانلو، چ ۱، تهران، توس، ۱۳۵۵.
هگل، گئورگ ویلهلم فردریش، *مقدمه بر زیباشناسی*، ترجمهٔ محمود عبادیان، چ ۱، تهران، آوازه، ۱۳٦٤.
یوشیج، نیما، *ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش*، چ ۳، تهران، گوتنبرگ، ۱۳۵۵.

ب) مقاله‌ها

امینی، احمد، «کاری کارستان» ، نقد کتاب جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان) نوشتهٔ لوسین گلدمن، سلام، ش ٤٨٤ (۲۸ دی ۱۳۷۱).
باختین، میخاییل، «علم ادبیات و بررسی‌های ادبی» ، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، *آدینه*، ش ۹٤ ـ ۹۵ (شهریور ۱۳۷۳).
————، «فرهنگ خنده‌آور مردمی» ترجمهٔ محمد پوینده، *تکاپو*، ش ۱۳ (آبان و آذر ۱۳۷۳).
بنیشو، پل، «شکنجهٔ آفرینش ادبی (گفتگو با پل بنیشو منتقد و جامعه‌شناس ادبیات)» ، ترجمهٔ اسماعیل مطلبی سنگری، *گیله‌وا* ویژهٔ هنر و *اندیشه* (تابستان ۱۳۷۳).
پاسکادی، یون، «ساختگرایی تکوینی و لوسین گلدمن» ، ترجمهٔ محمد پوینده، جامعهٔ سالم، ش ۲ و ۳ (مهر و دی ۱۳۷۰).
پلانتی ـ بونژور، گی، «زیبایی‌شناسی بلینسکی و تأثیرپذیری از هگل» ، ترجمهٔ محمد پوینده، *کتاب صبح*، ش ۱۱ (فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۰).
————، «واقع‌گرایی زیبایی‌شناختی، چرنیشفسکی و هگل» ترجمهٔ محمد پوینده، *کلک*، ش ۲۹ (مرداد ۱۳۷۱).
پوینده، محمد، «خندهٔ آزادی‌بخش رابله» ، تکاپو، ش ۱۳، (آبان و آذر ۱۳۷۳).
————، «رمان از نظرگاه هگل» ، *کتاب صبح*، ش ۷ (تابستان ۱۳٦۹).
————، «کوهلر، چشم‌اندازی نو در جامعه‌شناسی ادبیات» ، *آدینه*، ش ۹۸ (بهمن ۱۳۷۳).

پی یر و زیما، «جامعه‌شناسی رمان از نظرگاه گلدمن»، ترجمهٔ محمدپوینده، *کلک*، ش ۳۱ (مهر ۱۳۷۱).

تودوروف، تزوتان، «گزینشهای اساسی باختین»، ترجمهٔ محمد پوینده، *تکاپو*، ش ۱۲ (شهریور و مهر ۱۳۷۳).

سرژ، ویکتور، «نقش مسلکی نویسنده»، ترجمهٔ محمد پوینده، *کتاب صبح*، ش ۸ (مهر و آبان ۱۳۶۹).

کوهلر، اریش، «۲۲ تز دربارهٔ جامعه‌شناسی ادبی»، ترجمهٔ محمد پوینده، *آدینه*، ش ۹۸ (بهمن ۱۳۷۳).

گرامشی، آنتونیو، «معیارهای نقد ادبی»، ترجمهٔ محمد پوینده، *تکاپو*، ش ۳ (تیر ۱۳۷۲).

گلدمن، لوسین، «تحلیل ساختاری سرنوشت بشر» ترجمهٔ محمد پوینده، *کلک*، ش ۲۳ ـ ۲۴ (بهمن و اسفند ۱۳۷۰).

ـــــــــ، «جامعه‌شناسی ادبیات» ترجمهٔ محمد پوینده، *تکاپو*، ش ۵ (آبان ۱۳۷۲).

ـــــــــ، «روش ساختگرای تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات»، ترجمهٔ محمد پوینده، *تکاپو*، ش ۲ (خرداد ۱۳۷۲).

لوکاچ، گئورگ، «آرزوهای بربادرفته، قلهٔ رمان پندارزدایی» ترجمهٔ محمد پوینده، *کلک*، ش ۳۹ (خرداد ۱۳۷۲).

ـــــــــ، «ایدئولوژی مدرنیسم»، ترجمهٔ فریبرز سعادت، *جهان نو*، ش ٤ و ٥ و ٦ (مهر تا اسفند ۱۳٤۸).

ـــــــــ، «دربارهٔ رمان»، ترجمهٔ محمد پوینده، *کلک*، ش ٥ (مرداد ۱۳۶۹).

ـــــــــ، «فرانتس کافکا یا توماس‌مان؟»، ترجمهٔ فریبرز سعادت، *کتاب نمونه* (۱۳٥۱).

ـــــــــ، «فرم ویژهٔ رمان» ترجمهٔ محمد پوینده، *کلک*، ش ۱۱ و ۱۲ (بهمن و اسفند ۱۳۶۹).

فهرست نامها

آدورنو، تئودور (ADORNO, Théodore) ۲
آزار، پل (HASARD, Paul) ۱٤
آسن فوردر، ژ. (HASSEN FORDER, J.) ۱۰۵
آل‌احمد، جلال ٤، ٦
آلتیک ریچارد د. (ALTICK, Richard D.) ۱۱۳
ارژه (HERGÉ) ۱۱۱
ارسطو (ARISTOTE) ۵۰، ۹۸
ازبورن، توماس (OSBORN, Thomas) ٦۲
اسپنسر، هربرت (SPENCER, Herbert) ۱۳
استالین، ژوزف (STALINE, Joseph) ۹٤
استاندال، هانری (STENDHAL, Henri)
۲٦، ۳۸، ۱۰۷
استین (ESTIENNE) ٦۰
استیوال، روبر (ESTIVALS, Robert) ۳۰
اسکات، والتر (SCOTT, Walter) ٤۷، ٦۰۸
اسکارپیت، دُنیز (ESCARPIT, Denise) ۳۰
اسکارپیت، روبر (ESCARPIT, Robert)
٤، ۱٦، ٤۷
اسکریب، اوژن (SCRIBE, Eugène) ٤۳
اسکندر (ALEXANDRE) ۵۰
اسلوتر (SLAUGHTER) ۱۱۲
اگوست (AUGUSTE) ٤۸
الید (ELID (d')) ٤۹
الیزابت (ELISABETH) ۳٦، ٤۱
انگلس، فردریک (ENGELS, Friedrich) ۱۳
اوریپید (EURIPIDE) ۳۲
اوید (OVIDE) ۵۹
باختین، میخاییل (BAKHTINE, Mikhaïl) ۲
بارت، رولان (BARTHES, Roland) ۱۵
بارس، موریس (BARRÈS, Maurice) ٤۳
بارکر، ر. ا. (BARKER, R. E.) ۱٦، ۲۱
باری‌یر، پی‌یر (BARRIÈRE, Pierre) ٤۳
باک، پرل (BUCK, Pearl) ۱۱۲
بالزاک، اونوره (دو) (BALZAC, Honoré (de))
۳۵، ۳۸، ٤۸، ۵۳، ۵٤، ۱۰٤
بایرون (BYRON) ٤۷، ۵۰، ٦٤، ٦٦
برانژه، پی‌یر ژان (دو)
(BERANGER, Pierre Jean (de)) ۳۸، ۱۰۸
بلانکی، آدولف (BLANQUI, Adolphe) ۳٦
بن‌جانسون، بنیامین (BEN JONSON, Benjamin)
۹۸، ۱۰۰
بنوا، پی‌یر (BENOIT, Pierre) ۱۱۲
بنیامین، والتر (BENJAMIN, Walters) ۲
بودلر، شارل (BAUDELAIRE, Charles) ۳۸

بوس‌ول (BOSWELL) ۵۲
بوفون (BUFFON) ۱۰۱
بومارشه پی‌یر اگوستن کارن (دو)
(BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron (de))
۳۸
بوویه، ر. (BOUVIER, R.) ۴۸
بیکن، فرانسیس (BACON, Francis) ۵۰
پاملا (PAMÉLA) ۴۳، ۸۶
پروست، مارسل (PROUSTE, Marcel) ۱۰۶
پره‌ور، ژاک (PRÉVERT, Jacques) ۸۶
پگی، شارل (PEGUY, Charles) ۷۹
پُلان، ژان (PAULHAN, Jean) ۶۴
پلخانف، گئورکی (PLÉKHANOV, Gheorghi) ۱۳
پلوتوس (PLAUTE) ۵۸
پلین (PLINE) ۵۰، ۵۹
پو، ادگار (POE, Edgar) ۵۳
پوپ، الکساندر (POPE, Alexander) ۳۹
پوتر، بئاتریکس (POTTER, Beatrix) ۳۵
پوتینگر، دیوید ت. (POTTINGER, David T.)
۴۰، ۴۷
پوکلن (POQUELIN) ۹۸
پوینده، محمدجعفر ۳، ۸
په‌پی، ساموئل (PEPYS, Samuel) ۹۵
په‌رو، شارل (PERRAULT, Charles) ۸۸
پیر، هانری (PEYRE, Henri) ۱۴، ۳۵، ۳۶
پینو-دوکلو، شارل (PINOT-Duclos, Charles) ۹۷
تامپسون، ماژور (THOMPSON, Major)
۶۹، ۷۹، ۱۱۶
تریو، آ. (THERIVE, A.) ۲۷
تن، هیپولیت (TAINE, Hypolite) ۱۲
توماشفسکی، ب. (TOMACHEVSKY, B.) ۱۰۸
تیبوده، آلبر (THIBAUDET, Albert) ۱۴، ۳۵
تی‌یری، اگوستن (THIERRY, Augustin) ۳۵
جانسون، ساموئل (JOHNSON, Samuel) ۵۱، ۵۲
چسترتون، ژیلبرکیت
(CHESTERTON, Gilbert Keith) ۲۵
چسترفیلد، لرد (CHESTERFIELD, Lord) ۵۱، ۵۲
حسین، طه (HUSSEIN, Taha) ۴۹، ۵۰، ۵۱
دالامبر، ژان (D'ALEMBERT, Jean) ۴۳
دکارت، رنه (DESCARTES, René) ۹۸
دلّی (DELLY) ۱۱۲
دن‌وز، ژ. (DONVEZ, J.) ۴۸
دوبی‌نیه، اگریپا (D'AUBIGNÉ, Agrippa) ۵۰
دورکیم، امیل (DURKHEIM, Emile) ۱۳
دوستال (مادام) (DE STAEL (Mme))
۴، ۱۱، ۱۲، ۳۸، ۱۲۲
دوسن پی‌یر، برناردن
(DE SAINT-PIERRE, Bernardin) ۳۸، ۸۸
دوفو، دانیل (DE FOE, Daniel) ۸۸، ۱۰۸
دوگرن، اوژنی (DE GUERIN, Eugénie) ۳۶
دوگرولیه، اریک (DE GRELIER, Eric) ۲۰
دولاروش، مازو (DE LAROCHE, Mazo) ۱۱۲
دولاموت (DE LAMOTTE) ۹۳
دولک، ژان (DULCK, Jean) ۱۱۶
دولیل (DE LILLE) ۳۸
دوما (DUMAS) ۳۵، ۳۶، ۵۶، ۸۶
دوموریه، دافنه (DU MAURIER, Daphné) ۱۱۲
دووُرد، وین‌کین (DE WORDE, Wynkyn) ۶۰

دووی‌نیو، ژان (DU VIGNAUD, Jean) ۵۷
دیدرو، دنی (DIDEROT, Denis) ۱۸
دی کینسن، آزادن (DICKINSON, Azadon) ۳٤
دیلتای، ویلهلم (DILTHEY, Wilhelm) ۱۳
دیویی، ملویل (DEWEY, Melvil) ۲٤
رابان (RABAN) ۸۵
رابله، فرانسوا (RABELAIS, Fronçois) ٤۳
راسین، ژان (RACINE, Jean)
۲۰، ۱۰۱، ۱۱۰، ۱۱۱
راکان، اونورا دوبُوای
(RACAN, Honorat De Bueil) ٤۳
رحیمی، مصطفی ۱٦
رنیه، ماتورن (REGNIER, Mathurin) ٤۳
روبین، نیکول (ROBINE, Nicole) ۹۱
روپس، دانیل (ROPS, Daniel) ۹۷
روح‌الامینی، محمود ۳
روسلو، ژ. (ROUSSELOT, J.) ٤۸
رومن (ROMAIN) ٤۸
ریچاردسُن، ساموئل (RICHARDSON, Samuel)
۳۹، ٦۲، ۸۵
ریشلیو، آرمان‌ژان
(RICHELIEU, Armand Jean) ٤۰
ریوارل، آنتوان (RIVAROL, Antoine) ۳۸
زمانی‌نیا، مصطفی ٤، ٦
ژاک اوّل (JACQUES 1er) ٤۱
ژدانف، ولادیمیر (JDANOV, Vladimir) ۱۳
ژوان، دون (JUAN, Don) ٤۹
ژید، آندره (GIDE, André) ۱۰٦
ژیرودو، ژان (GIRAUDOUX, Jean) ۵۰

سارتر، ژان‌پل (SARTRE, Jean-Paul)
۱۵، ۱٦، ۲۱، ۱۰۸
ساگان، ژولیار (SAGAN, Julliard) ۹۷
ساگان، فرانسواز (SAGAN, Françoise) ۱۰٤
ساند، ژرژ (SAND, Georges) ۳۵
سروانتس، میشل (دو)
(CERVANTES, Miguel (de)) ٤۷، ۵۰
سنت‌اگزوپری، آنتوان (دو)
(SAINT-EXUPERY, Antoine (de)) ٤۳
سنت‌بوو، شارل اگوستن
(SAINTE-BEUVE, Charles Augustin) ۳۵
سو، اوژن (SUE, Eugène) ۳۵
سوبیران (SOUBIRAN) ۱۱۲
سوش (SAUCHES) ۵۳
سویفت، جوناتان (SWIFT, Jonathan) ۸۸، ۱۰۸
سیمنون، ژرژ (SIMENON, Georges) ۹۳
شاتوبریان، فرانسوا ـ رنه
(CHATEAUBRIAND, François René) ۳۸، ۵۰
شفیعی کدکنی، محمدرضا ۳
شکسپیر، ویلیام (CHAKESPEAR, William)
۳۳، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰
شوسر، ژوفروا (CHAUCER, Geoffroy) ٦۰
شوکینگ، ل. ل. (SCHÜCKING, L.L.) ۱۵
صدیقی، غلام‌حسین ٤
فلوبر، گوستاو (FLAUBERT, Gustave) ۳۸
فلورن، ایو (FLORENNE, Yves) ۱۰۰
فلوریان، ژان‌پی‌یر (FLORIAN, Jean-Pierre) ۸۸
فلوریو (FLORIO) ۹۸
فناک (F. N. A. C.) ۷٦

فنه‌لون، فرانسوا (FÉNÉLON, François) ٤۳
فورد، ژرژ هـ. (FORD, Georges H.) ۱۰۹
فیلدینگ، هانری (FIELDING, Henry) ۳۹
کارلایل، توماس (CARLYLE, Thomas) ۳۹
کاره، ژان ماری (CARRÉ, Jean-Marie) ۱٤
کازامیان، ل. (CAZAMIAN, L.) ۱۰۰
کاسه‌رس، بنینیو (CACÉRÉS, Bénigno)
۷۸، ۸٦، ۹۲
کبوژره، آنتون (KOBURGER, Anton) ٦۰
کتبی، مرتضی ٤
کرنی، پی‌یر (CORNEILLE, Pierre)
٤۳، ۱۰۲، ۱۰٤
کرونن (CRONIN) ۱۱۲
کنت، اگوست (CONTE, Auguste) ۱۳، ۲۰، ۳۵
کنفوسیوس (CONFUCIUS) ۹۸
کوتن (COTTIN) ۸٦
کورنو، آنتوان اگوستن
(COURNOT, Antoine Augustin) ۱٤
کولت، سیدونی گابریل
(COLETTE, Sidonie Gabrielle) ۱۱۲
کوهلر، اریش (KOHLER, Erich) ۲
کیپلینگ، رودیارد (KIPLING, Rudyard)
۱۰٤، ۱۰۹
کینسی (KINSEY) ۲٦
کینگز (KINGHS) ۱۰۰، ۱۰۹
کینه، ادگار (QUINET, Edgar) ۳۵
گلدمن، لوسین (GOLDMANN, Lucien)
۲، ۸، ۱۵
گوته، ژوان ولفگانگ، ون
(GOETHE, Johann Wolfgangvon) ۳۹، ۱۰٤
گوتیه، تئوفیل (GAUTIER, Théophile) ۳۸
گوور (GOWER) ٦۰
گیزو، فرانسوا (GUIZOT, François) ٤۰
لابرویر، ژان (دو) (LABRUYÈRE, Jean (de)) ٤۳
لافورگ، ژول (LAFORGUE, Jules) ٤۳
لاکال پراند، گوتیه
(LA CALPRENÈDE, Gautier) ۱۰۲
لاکوردر، هانری (LACORDAIRE, Henri) ۳۵
لامارتین، آلفونس (دو)
(LAMARTINE, Alphonse (de)) ۳۸، ٤۳
لامنه، فلیسیته روبر (دو)
(LAMENNAIS, Félicité Robert (de)) ۳۸
لانسن، ژرژ (LANSON, Georges) ۱۲، ۲۸، ۳۲
لانگ، جاک (LANG, Jack) ۷٦
لاوجوی (LOVEJOY) ۱٤
لوازله، ژ. ل. (LOISELET, J. L.) ٤۸
لوازو (LOISEAU) ۱۰۰
لوئی (LOUIS) ٤۰، ٤۹
لوبلان، موریس (LEBLANC, Maurice) ۳۵
لوپله، فردریک (LE PLAY, Frédéric) ۱۳
لوتی، پی‌یر (LOTI, Pierre) ۱۱۲
لوسین (LOU SIN) ۹۵، ۱۰۷
لوکاچ، گئورگ (LUKACS, Georges) ۲، ۱۵
لویس پاته، فرد (LEWIS PATTEE, Fred) ۵۳
له‌مان، هاروی ث. (LEHMAN Harvay C.)
۳۳، ۳٤

لیتره، امیل (LITTRÉ, Emile) ۲۰، ۵۷
لیدگیت، جان (LYDGATE, John) ٦۰
مارکس، کارل (MARX, Karl) ۱۳، ۹۸
مارمونتل، ژان ـ فرانسوا
(MARMONTEL, Jean-François) ٤۳
مالارمه، استفان (MALLARMÉ, Stéphane) ۵۰
مالرو، آندره (MALRAUX, André) ۲٦
مالوری (MALORY) ٦۰
مانتره، فرانسوا (MENTRÉ, François) ١٤
ماندویل (MANDEVILLE) ۱۰۸
مانوزیو، آلدو (MANUZIO, Aldo) ٦۰
مریمه، پروسپر (MERIMÉE, Prosper) ۳۵
منتسکیو، شارل
(MONTESQUIEU, Charles de Secondat) ۱۲
مندس فرانس، پی‌یر
(MENDÈS FRANCE, Pierre) ۱۱٦
مورای، جان (MURRAY, John) ٦۲، ٦٤
موری، ژیلبر (MURY, Gilbert) ۱۷، ۱۸، ۹۰
موسه، آلفرد (دو) (MUSSET, Alfred (de)) ۳۸
مولیر، ژان باپتیست (MOLIÈRE, Jean Baptiste)
۲۱، ٤۸، ٤۹، ۱۰٦
مونتنی، میشل (MONTAIGNE, Michel) ۹۸
مونته‌آنو، ب. (MUNTEANO, B.) ۱۰۲
مونژه، رنه (MONGÉ, René) ۱۷
مونیه، تید (MONNIER, Thyde) ۱۱۲
مونیه، تی‌یری (MAULNIER, Thierry) ۱۰۱
میرش، واندر (MEERSCH, Vander) ۱۱۲
میشله، ژول (MICHELET, Jules) ۳۵
میشو، گی (MICHAUD, Guy) ١٤/۳٦
مینال (MAYNAL) ٤۸
ناپلئون (NAPOLÉON) ۳۸، ٤۰
نجفی، ابوالحسن ۱٦
نودیه، شارل (NODIER, Charles) ۳۸، ۳۹
نیزار، شارل (NISARD, Charles) ۲۷، ۸۳، ۸۵
وارن، آ. (WARREN, A.) ۱۵
وب، ر.ک. (WEBB, R. K.) ۱۱۳
ورلن، پل (VERLAINE, Paul) ٤۸، ۵۰، ۹۸
ولتر، فرانسوا (VOLTAIRE, François)
۱۱، ٤۸، ۵۰
ولک، رنه (WELLEK, René) ۱۵
ویالار، پل (VIALAR, Paul) ۱۱۲
ویرژیل (VIRGILE) ۵۹
ویکتوریا (VICTORIA) ٤۱
ویلّن، فرانسوا (VILLON, François) ۸٦
وینیی، آلفرد (دو) (VIGNY, Alfred (de))
۳۵، ۳۸
هاکسلی، آلدوس (HUXLEY, Aldous) ۹۸
هاکلویت، ریچارد (HAKLUYT, Richard) ۱۰۸
هانری پنجم (HENRI V) ۱۰۰
هاولوک الیس، هنری
(HOVELOCK ELLIS, Henry) ٤۲
هاینه (HEINE) ۱۰۸
هوراس (HORACE) ٤۸
هوگو، ویکتور (HUGO, Victor)
۳۵، ۳۸، ۹۸، ۱۰٦