

توانسته باشد به مدد کتاب از چنگ نیروهای با خود بیگانگی یا فشار و ستم‌رهایی یابد، مسلم بدانید که آن را فراموش نخواهد کرد. من معتقدم که ادبیات یا دست کم نوعی ادبیات این کار را می‌تواند بکند.

ادبیات و سیاست

کلود سیمون

Claude Simon

نویسنده و سیاست

نویسنده - و بالاخص رمان نویس - آیا باید یا نباید به سیاست
بپردازد؟ به گمان من مسئله‌ای که در این مفاوضه مطرح شده است
دنبالۀ همان استنباط کهنۀ قدیمی از رمان نویس است که وی را
شخصیتی نظیر خدا می‌داند: به هر امری واقف و به هر کاری وارد.
شاید وقت آن رسیده باشد که در این استنباط تجدید نظر شود.
و به راستی شاید مقتضی باشد که اندکی متواضع‌تر باشیم و
بکوشیم تا ببینیم که حدود توانایی رمان نویس تا کجاست و بالنتیجه،
حال که به هر ترتیب می‌خواهند این مسئله را از دید اخلاقی مطرح
کنند، ببینیم که وظیفۀ حقیقی او چیست.

به خلاف عقیدۀ فریبده و خوشایندی که میان عامۀ مردم شایع
است و خود رمان‌نویسان هم‌زیر کانه در حفظ و حراست آن می‌کوشند،
اینان «ابر مرد» نیستند. رمان نویس، برای شناختن جهان، همان پنج
حس را دارد با مخی‌مسکین. و مانند هر کس دیگر، فقط جزء کوچکی
از واقعیت را در می‌یابد، چند پاره‌ نامربوط را، که با زحمت به هم
مربوط می‌کند. در این زمان (و فراموش نکنیم که ما در نیمۀ دوم قرن
بیستم هستیم!) کیست آن که بتواند بدون مضحکه مدعی احاطه بر
جمیع دانشهای بشری باشد؟ جامعه شناسی، اخلاق، اقتصاد، روانشناسی

(چه فردی و چه جمعی) اکنون هر يك علم مستقلي شده‌اند باشاچه‌های متعدد و بهره‌های فراوان. آشنایی با یکی از آنها، هر چند مختصر باشد، مستلزم مطالعات طولانی است. در دانشگاه‌ها، استادان و متخصصان برجسته عمری بر سر این کار می‌گذارند.

اینجاست که باید از خود پرسید که رمان نویس چگونه می‌تواند به جمیع این مسائل پردازد و تعیین کند که صحیح کدام است و سقیم کدام و به دیگران راهی را بنماید که باید بپیمایند و خلاصه، بنابر تعبیری که این روزها بر سر زبانهاست، «کل متحول» را در بر بگیرد، یا نیز، به قول آقای پروفیسور ژرمیلوف^۱، «استنباطش را از زندگی آن گونه که باید باشد اعلام کند».

دانستن اینکه زندگی چگونه باید باشد مسبوق بر فرض شناختن معنای زندگی، «دلال» زندگی است. عیب کار اینجاست که این نوع شناسایی تا کنون وابسته به ایمان یا به معتقدات بوده است، نه به تفکر علمی. گروهی بر آن‌اند که قوانینی آسمانی دنیا را هدایت می‌کند. گروهی دیگر، به عکس، معتقدند که این قوانین همان قوانین ماده است. اما به طوری که ژان پل سارتر در کتاب ماتریالیسم و انقلاب گفته است: «بی دینی بیان يك کشف تدریجی نیست، بلکه جبهه‌گرفتنی محکم و ماقبل تجربی است در برابر مسئله‌ای که از حد تجربه ما بی‌نهایت بالاتر است. ماتریالیست که بر ایدآلیست خرده می‌گیرد که چون ماده را به روح منحصر می‌کند به ماوراء الطبیعه می‌پردازد چگونه و بر اثر کدام معجزه خود می‌تواند، هنگامی که روح را به ماده منحصر می‌کند، از ماوراء الطبیعه معاف شود؟»

۱- Jermilov، عضو فرهنگستان شوروی و از شرکت کنندگان در مجمع لاهتی.

بنابراین رمان نویس به جای آنکه از مسائلی سخن بگوید که، به قول سارتر، از حد تجربه‌اش بی‌نهایت بالاتر است آیا جدی‌تر و شرافتمندانه‌تر آن نیست که فقط از همین تجربه‌اش سخن بگوید؟ این روزها کلمات «خوش بینی» و «بدبینی» را بسیار تکرار می‌کنند. خوش بینی بی‌شک موضع کسی است که گمان می‌کند جهان و تاریخ و، بنابراین، زندگی معنایی دارد. بدبینی موضع کسی است که به عکس معتقد است که جهان و تاریخ و زندگی مهمل و بی‌معنی است. با اینحال، چون هیچ چیز جز موضع گیریهای ما قبل تجربی به ما اختیار نمی‌دهد تا اظهار کنیم که دنیا با معنی یا بی‌معنی است چرا نکوشیم تا به این یقین اکتفا کنیم - یقینی که باز هم کاملاً نسبی است - که دنیا «هست»؟

در مورد خودم باید اقرار کنم که من نمی‌دانم دنیا چه معنی می‌دهد، من نمی‌دانم دنیا به کجا می‌رود، من نمی‌دانم انسان باید به کجا برود. هر آنچه می‌دانم این است که دنیا حرکت می‌کند، که پیوسته تغییر شکل می‌دهد، که زندگی يك نوع جنبش مداوم، انقلاب مداوم، ویرانی و نوسازی مداوم است، و آنچه دیروز حقیقی بود امروز حقیقی نیست و شاید هیچ چیز حقیقی نباشد و تنها امر متیقن و معتبر در این شرایط، به گمان من، نفی و رد و شک مداوم است در مورد سازمانها و قالبهای مقبول و مستقر، چه اجتماعی و چه هنری.

با این همه، فرض کنیم که رمان نویس دارای موهبتی باشد، دارای حس ششمی باشد که عامه مردم از آن بی‌نصیب‌اند. فرض کنیم که او، از طریق کشف و شهود، به راز جهان واقف باشد و دلها و روانها را آشکارا چون کتابی گشوده بخواند و چون و چرای امور

را تمیز بدهد و معنای کوچکترین وقایع را بداند و محل و وظیفه هر يك از این وقایع جزئی را در هیئت مجموع بشناسد. منتها، چیزی که هست، چگونه با خواندن يك قصه ساده می توان این همه را قبول کرد؟ زیرا اگر بنابر این باشد که افکار و آراء و دعویها و نظریه ها را بشناسانیم منطقی تر آن است که نویسنده اینها را در متون درسی و دررسالات تحقیقی بیان کند؛ عجب این است که برای این کار داستان و رمان را برگزینند.

و این داستانی که به ما ارائه می شود، این سلسله وقایعی که می خواهند به ما بپذیرانند که قطعاً دنباله جبر منطقی و مسوجد جبر منطقی است و مفهوم و معنایی در بر دارد، گزارش و ثبت دقیق وقایعی نیست که حقیقتاً در عالم واقع روی داده است، بلکه افسانه ای است ساخته ذهن و پرداخته خیال. یعنی رمان نویس سنت گرا بر عهده می گیرد که وجود فلان قانون علمی را از طریق نتیجه ای که ازداستانش گرفته می شود ثابت کند، داستانی که تماماً از مخیله او بیرون آمده است و هر آن ممکن است چیز دیگری بشود و ما می دانیم که ممکن است به مسیر دیگری بیفتد و راه دیگری اختیار کند. فقط بسته به تفنن یا صوابدید یا اراده اوست که فلان با بهمان آشنا نشود و فلان وعده دیدار قطعی از دست برود و حادثه ای روی دهد که این تسلسل به اصطلاح منطقی و جبری علت و معلول را کلاً دگرگون کند.

برای مثال رمانی را به تصادف برمی داریم: مادام بواری، اثر گوستاو فلوبر. البته مادام بواری زهر می خورد و با رنجهای شدید زیر بار قرض می میرد. ولی ما خوب می دانیم که هیچ تقدیری، هیچ جبری، هیچ قانونی از هیچ نوع، زنان زنا کار را قهرأ به چنین عاقبتی دچار

نمی‌کند، نه در زمان فلوبر و نه در زمان ما. ما می‌دانیم (و فلوبر هم این را می‌دانست، و هنگامی که مادام‌بوادی را می‌نوشت این نکته نبود که جلب توجهش را می‌کرد)، ما می‌دانیم که خانم بواری ممکن بود، مانند بسیاری زنان دیگر که فراوان به شوهرشان خیانت کرده‌اند، ثروتمند و سرشار و نازپرورده و خوشبخت در آرامش و در پی‌ری بمیرد. همچنانکه اگر مثلاً نویسنده‌ای چون مارکی دوساد، بسادیدی متفاوت، سرگذشت‌ظاهرأ پر معنای زنی زنا کار را شرح می‌دهد که زندگی خود را در ناز و نعمت و خوشبختی به پایان می‌رساند، ما می‌دانیم که این زن هم ممکن بود در تیره روزی و بدبختی جان بسپارد.

بنا بر این، حال که این داستان ذهنی و خیالی که رمان نویس برای ما شرح می‌دهد نمی‌تواند برهانی محکم یا مدرکی معتبر باشد، و به هر تقدیر، حال که این داستان به خلاف آنچه نویسنده‌اش می‌خواهد به ما بپذیراند اتفاقاً دلالت بر چیزی نمی‌کند، وانگهی اگر این داستان که قادر نیست تکیه گاه معانی و دلالات از پیش ساخته‌شود نمی‌تواند تکیه گاه چیز دیگری هم قرار گیرد یا، بهتر بگوییم، چیز دیگری باشد (و در این مورد می‌دانیم که همه طرفداران اسالیب کهن در طرد هر گونه جستجوی شکل و قالب متفق‌اند) پس چه فایده‌ای در بر دارد و چه ارزشی می‌توانیم بر آن بشماریم؟

در این صورت شاید مقتضی باشد که خود را متواضع‌تر نشان دهیم. حال که رمان نویس چیز زیادی نمی‌داند، حال که داستان، یعنی افسانه ساخته ذهن، نمی‌تواند مدرک یا برهانی از هیچ قبیل باشد، آیا هنر و بالنتیجه (اگر بخواهند به هر ترتیب سخن از وظیفه به‌یان آورند) وظیفه رمان‌نویس به صورت ساده‌تر و بی‌ریاتر این نیست که بکوشد

تا همان تجربه‌اش را از جهان بگوید؟ نه اینکه «بیان» کند یا (آن گونه که مدتها تصور می‌شد) «ترجمه» کند، بلکه بگوید. و این را نه آن گونه که مدتها گمان می‌رفت به «وسیله» ابزار زبان، بلکه در «سازمانی» که نامش زبان است بگوید.

الی‌فور^۱ در کتاب «روح‌اشکال می‌گوید: «هنر تنها امری است که از زندگی جز خود زندگی انتظاری ندارد و تنها امری است که پاداشش را در کار خودش جستجو می‌کند. هنر ضد اجتماعی است (نسبت به دید خوشبینانه‌ای که جامعه، دست کم جامعه غربی، اختیار کرده است، یعنی تعقیب تکامل بی‌انتهای سعادت جمعی، که هنر با تحول خود همواره آن را متزلزل می‌کند). هنر، در بسیاری از موارد، ضد اخلاقی است (خاصه به علت تجلیل بی‌پایانی که از عشق می‌کند). هنر همیشه غیر اخلاقی است، چونکه می‌کوشد تا از وقایع و اشیاء تناسبایی بیرون بکشد جدا از کیفیتی احساساتی که علمای اخلاق به این اشیاء و وقایع نسبت می‌دهند.»

و حقیقت آنکه هر نوع قصد سود آنی (یعنی همان دید خوشبینانه که الی‌فور می‌گوید) با هنر ناسازگار است. بر این حقیقت ناخوشایند اعتراضها شده است. می‌گویند که هنر باید به کاری بیاید و خدمتی بکند، و به دستاویز وظایف مدنی یا اخلاقی، آن قسم از شیوه‌ها و صورتهای ادبی یا هنری را جایز می‌شمارند که در حقیقت کاملاً بی‌اثر و نامحرب‌اند، حتی در مورد همان سود آنی که باید حاصل کنند. مایاکوفسکی می‌گفت: «هنر انقلابی بدون قالب انقلابی وجود

ندارد.» و در این خصوص شاید طرح این سؤال جالب باشد که علل شکست «ادبیات ملتزم» در طی سالهایی که از جنگ جهانی اخیر گذشته است چیست، همان ادبیاتی که می‌خواست بر سرنوشت سیاسی و اجتماعی جهان ما اثر بگذارد.

پانزده سال جنگ استعماری برای فرانسه و، همگام با آن، زوال حکومتی آزادیخواه و استقرار حکومتی دیگر که کمترین چیزی که درباره‌اش می‌توان گفت این است که مسلماً موافق با آرزوی بنیان ادبیات ملتزم نیست ما را به تفکر وامی‌دارد، خاصه اگر در نظر آوریم که این ادبیات نه تنها مخفیانه و محرمانه نیست بلکه از اقبال خوانندگانیشمار برخوردار است.

اینجاست که باید از خود پرسید آیا این سیل کتابها و نمایشنامه‌هایی که با نیت نیک اندیشیده و نوشته شده‌اند و در آنها قهرمانانی نمونه سر بر می‌آورند و وجدان انقلابی خود را بسا طول و تفصیل عرضه می‌کنند همان کار قرصهای مسکن را انجام نمی‌دهند که در زمینه دیگری داستانهای «عشق و عاشقی» انجام می‌دهند؟ نحوه تأثیر آنها معلوم است: خواننده سست رأی و سست عنصر، خویشتن را به جای قهرمان کتاب که با مشکلات خود دست و گریبان است قرار می‌دهد، قهرمان شخصیت خود را به او منتقل می‌کند و خواننده از آن پس خود را از هر گونه اقدام و عمل معاف می‌بیند. همچنانکه دختران کارگر و خیاط و کلفت در ماجرای شگفت انگیز خانم ماشین‌نویس که با رئیسش ازدواج می‌کند و ستاره سینما می‌شود شریک می‌گردند و نیابتاً به جای او زندگی می‌کنند و در نتیجه از هر گونه تصمیم و اقدامی برای زندگی خود چشم می‌پوشند. از این رو، به گمان من، ادبیات

معروف به ادبیات ملتزم اگر ادبیات گریز نباشد در واقع ادبیات فراموشی است.

در پدیده هنر دوگانگی عجیبی هست که به ظاهر متضاد می-نماید: هنر فقط به میزانی می تواند برای آدمیان کار مثبت انجام دهد که به آنها نپردازد. به حد اعلای کرامت و بخشندگی آنگاه خواهد رسید که به حد اعلای خود بینی رسیده باشد.

آلن روب گریه

Alain Robbe-Grillet

ادبیات تحت تعقیب سیاست

من کنگره‌های نویسندگان را دوست دارم. من در همه آنها، که از فلورانس تا بوئنوس آیرس و از تری‌یر^۱ تا شیکاگو تشکیل می‌شوند، شرکت نمی‌کنم. اما تقریباً از هر دو دعوت یکی را می‌پذیرم. و همیشه نامراد باز می‌گردم، زیرا در آنجا کمتر سخنی درباره ادبیات می‌گویند. امسال تابستان سخن از رمان امروز (در شوروی) و تاثیر امروز (در اسکاتلند) در میان بود. چه در آنجا و چه در اینجا، طبق معمول، حرفی زده نشد جز درباره سیاست، آنهم به ابتدائی‌ترین و قالبی‌ترین شکل آن، یعنی رد بر فاشیسم، محکومیت جنگ، مبارزه با بیعدالتی و جز اینها.

نویسندگان لزوماً متفکر سیاسی نیستند. و طبیعی است که غالباً در این زمینه به بیان اندیشه‌هایی نارسا و مبهم اکتفا کنند. اما چرا این همه خوش دارند که این اندیشه‌ها را، در هر فرصتی و به هر مناسبتی، در ملاء عام بر زبان بیاورند؟ چرا هنگامی که از آنها می‌خواهند تا به پشت میز سخنرانی بروند هرگز مطلب دیگری برای گفتن ندارند؟ چرا با این همه سماجت می‌خواهند از قدر آثار خود بکاهند و آنها را تا حد شرح و بیان بشر دوستی «آبکی» و پیش پا افتاده‌ای که از صد

سال پیش، بلکه از سه هزار سال پیش، گفته و باز گفته شده است پائین بیاورند؟

دلیلش به نظر من این است که آنها از اینکه نویسنده اند شرم دارند و در وحشتی مداوم به سر می برند که مبادا این را بر آنها عیب بگیرند و از آنها بخواهند که چرا می نویسند و وجودشان به چه درد می خورد و چه وظیفه ای در اجتماع انجام می دهند.

ادبیات به هیچ دردی نمی خورد

مسئله این پرسشها پوچ و مهمل است. نویسنده، همچنانکه هیچ هنرمند دیگری، نمی تواند بداند که کارش به چه درد می خورد. ادبیات برای او وسیله ای نیست که در خدمت مرامی قرار گیرد. و هنگامی که در کرانه های رودنوا می بینیم که آن «ابزار خوب» یعنی رمان قرن نوزدهم را می ستایند، همان ابزار خوبی که منتقدان شوروی در هر فرصتی «رمان نو» را متهم می کنند که می خواهد از آن منحرف شود، هنگامی که گوش ما را با یادآوری «مسئولیت» نویسنده و شیوه «آموزنده» برشت کر می کنند، ما هم مجبور می شویم جواب بدهیم که ما را دست انداخته اند و رمان (یا نمایش) ابزار نیست و شاید هم که به راستی از دید اجتماع به درد نخورد.

نویسنده مسلماً موظف و ملتزم است - اما چاره ای از آن ندارد و میزان التزامش به اندازه هر فرد دیگر است، نه بیشتر و نه کمتر - بدین معنی که فردی از افراد يك ملت، يك مملکت، يك عصر، يك نظام اقتصادی است و نیز در میان آداب و قواعدی اجتماعی، دینی، جنسی و

جز اینهازندگی می کند. در واقع درست به همان نسبتی که آزاد نیست ملتزم است. ویکی از شکلهای خاص و بسیار حادی که محدودیت آزادی اش در این زمان به خود گرفته است عیناً همین فشاری است که جامعه بر او وارد می کند تا به او بپذیراند که نویسنده برای جامعه می نویسد (یا بر ضد جامعه، زیرا که این و آن در نهایت به يك اصل بازمی گردند.) و این نمونه بسیار جالبی است از آنچه امروز «با خود بیگانگی» نامیده می شود.

صورت پرستی و انحطاط

پس نترسیم و حرفمان را به صراحت بزنیم. نویسنده، مثل هر کس دیگری، از بدبختی هموعانش رنج می برد. اما خلاف راستی و درستی است که مدعی شویم نویسنده با نوشته هایش می خواهد آن را درمان کند. هنگامی که جون لیتل وود^۱ در کنگره ادیمبورو عقاید کریمانه و صلحجویانه اش را عرضه کرد آیا حقیقتاً باور کرده بود که نمایشنامه اش مردم را از جنگ گریزان خواهد کرد به دلیل آنکه مضرات جنگ را به آنها نشان داده است؟ افسوس که کار به این سادگی نیست. شاید، به عکس، حتی باید از ابراز احساسات شدید مردم، خواه در فضای تماشخانه ها یا تالار کنگره ها، که دیوارهایش از انفجار این عواطف پاك به لرزه در می آیند، پرهیز کرد.

ولی ما داستان سرایان و نمایشنامه نویسان و سینما گران بینوا اگر جرئت کرده بگوییم که توجه ما نخست به خود ادبیات (یا نمایش

یا سینما) است و صورت داستانها و نمایشنامه‌ها و فیلمها برای ما بسیار مهمتر از قصه‌های نهفته در آنهاست - حتی اگر ضدفاشیسم باشند - و ما به هنگام آفرینش نمی‌دانیم که این صورتها بر چه دلالت می‌کنند و به طریق اولی، به چه کاری آیند، آن گاه فوراً، خواه در ادینبورو یا در لنینگراد، در سائوپولو یا در بارسلونا، رگبار سب و لعن مردم بر سر ما فرو می‌بارد. ما را انگشت نما می‌کنند. حتی بر ما ظن می‌برند که بر ضد طبقه کارگر توطئه کرده‌ایم. نکوهشها تدریجاً و سریعاً به صورت ناسزا در می‌آیند: «بی ریشه»، «بیهوده»، «صورت پرست»، «منحط»، «غیر بشری»، «ضد بشر»...

اما نکته تعجب‌آوری در اینجا هست که حقاً می‌بایست ترقیخواهان رسمی و حرفه‌ای را به تردید و نگرانی وا دارد و آن اینکه، چه در اردوی سوسیالیستی و چه در دنیای بورژوازی، همان امیدهای واهی، همان پرستش گذشته، همان مجموعه کلمات و اصطلاحات و در آخر همان ارزشهای اخلاقی را نظیر به نظیر باز می‌یابیم.

ارزشهای بورژوازی

گویي شورویها وظیفه خود می‌دانستند که در همه چیز اغراق کنند. در لنینگراد، توپ را سرخوش به همدیگر پاس می‌دادند. در ادینبورو، نماینده شوروی، در زیر طوفان ابراز احساسات مردم، نشان طلای اسالیب کهن و نیات پاک را سر دست بلند کرده بود. چند نویسنده جوان شرق احتمالاً دچار تردیدهایی شده‌اند، اما خطر از سر آنها گذشته است، زیرا گرانین از آثار سنت اگروپری به عنوان نمونه والای پژوهشهای

ادبیات مغرب زمین یاد می‌کرد.^۱ با این همه، اشخاص جا افتاده‌تر - از روی احتیاط یا اعتقاد - هنوز سنگ رنالیسم سوسیالیستی را به سینه می‌زنند، یعنی رمان بورژوازی سال ۱۸۴۰ را که زیر نظارت دولت باشد.

می‌گویید هنر ما «بی ریشه» و «دیمی» است؟ اما ادبیات چگونه می‌تواند دائماً از زیر و بمهای سیاست شما پیروی کند؟ به یاد بیاورید که رنالیسم سوسیالیستی تا چندی پیش عبارت بود از ستایش فضائل استالین.

ما را «صورت پرست» می‌دانید؟ البته ما می‌دانیم کدام صورتهای ادبی محتوای واقعی کتابهاست و آن صورتهایی که شما می‌ستایید به نظر ما نماینده همان دنیایی است که شما حقاً باید با آن بجنگید. آثار ما را «ناسالم» می‌شمارید؟ اما سلامت خود شماست که ما را نگران می‌سازد، چون شباهت فراوانی به سلامت میشل دوسن پیر^۲ دارد.

به ما «منحط» می‌گویید، اما منحط نسبت به چه؟ ما را «غیر بشری» جلوه می‌دهید، اما دربینش خود شما نسبت به بشر جای حرف هست.

زیرا اگر قابل درك و قبول باشد که منتقدان بورژوازی غرب از قالبهای داستان نویسی کهنه‌ای که حتماً به گمان آنها تجسم عصر طلایی رمان و بهشت طبقه مالک است لجو جانانه دفاع کنند، به نظر ما مایه ننگ و رسوائی است که شما در همان راه مبارزه کنید و از شیوه «پاک» و

۱- رجوع شود به صفحه ۹۶ کتاب حاضر.

۲- Michel de Saint-Pierre، نویسنده دست راستی معاصر فرانسوی (متولد ۱۹۱۶).

«طبیعی» داستان، که فلو بر یک قرن پیش در آن شک کرده بود، سخن بگوید.

ارزشهای سیاسی

آرتور آداموف^۱، یکی از برشته‌های ضربتی، در مجمع ادینبورو عصبانی شده بود که چرا «شاعرانه» رادر مقابل «سیاسی» قرار می‌دهند. اما گناه از مانیتست.

به عقیده ما، ادبیات وسیله بیان نیست، بلکه وسیله پژوهش است. و حتی هرگز نمی‌داند که مورد پژوهش چیست و از پیش نمی‌داند که چه باید بگوید. «شاعرانه» در نظر ما یعنی ابداع، ابداع جهان و انسان، ابداع مداوم و شک و تجدید نظر مداوم.

اما «سیاسی»، به صورتی که هر روز می‌بینیم، چه در شرق و چه در غرب، فقط به این معنی است: احترام به قواعد، تقلیل تفکر و تبدیل آن به مفاهیم قشری، ترس شدید از هر نوع اعتراض.

به همین سبب است که رئالیسم سوسیالیستی مناسب هر نوع «بیان» سیاسی است، حتی راست افراطی. و به همین سبب است که سیاست، در نهایت امر، مورد توجه مانیتست. و به همین سبب است که ما پژوهشها و تردیدها و تناقضهای خود را بیشتر می‌پسندیم و شادیم از اینکه بتوانیم باز هم چیز تازه‌ای ابداع کنیم.

۱- Arthur Adamov، نویسنده روسی‌نژاد معاصر فرانسوی (۱۹۰۸-۱۹۷۰) و از پایه‌گذاران تئاتر نو، که در آغاز طرفدار «تئاتر پوچی» بود و سپس به شیوه سیاسی و ملتزم برشت گرایید.

پس شما افراد حزبی باید کوششی بکنید. اول باید صورت پرستی خودتان را بشکنید که بدترین نوع صورت پرستی است، یعنی بر پا داشتن صورتهای گذشته به عنوان قوانین ازلی و پرستیدن آنها در کلیسا. هایتان (آه از آن همه آرامگاههای تالستوی که ما به روی آنها سر خم کردیم!) ... اما هیچ چیز در تاریخ ثابت نمی کند که این سیاست پوینده وزنده روزی تحقق یابد.

خوان گویتیسولو

Juan Goytisolo

قطره ملی شما اقیانوس جهانی نیست

در طی جلسات آخرین محافل بین‌المللی نویسندگان و هنرمندان - نه تنها درلنینگراد و ادینبورو و فلورانس، بلکه حتی در فورمنتور^۱ و مادرید - رابطه سیاست و ادبیات، استنباط هنر به منزله هدفی برای خود یا خدمتگزار مرامی بیرون از خود، موضوع بحث قرار گرفت. بدگمانی روزافزون به ارزشهای ادبیات موجب شده است تا برخی از نویسندگان برای توجیه آثار خود دلایلی غیر هنری بجویند.

مواضع دفاعی چنان محکم و سازش‌ناپذیر شده‌اند که تماشاگر بیطرف غالباً احساس می‌کند که درجرو بحث‌کرها حضور یافته است. گروهی می‌گویند: «ادبیات و سیاست دو چیز مختلف‌اند.» گروهی دیگر پاسخ می‌دهند: «ادبیات به محض عرضه شدن امری اجتماعی است و، به این اعتبار، وظیفه‌ای سیاسی انجام می‌دهد.»

در ماههای اخیر، آلن روب‌گری^۲ به (درمجله اکسپرس) و لوسین گولدمن^۳ (در کتاب جامعه‌شناسی دمان) و ژرم لندن^۳ با دلایل بسیار متفاوتی به مفهوم هنر ملتزم تاخته و نتیجه گرفته‌اند که «نویسنده فقط در هنر خود می‌تواند ملتزم باشد». خصوصاً به عقیده روب‌گری^۲:

1- Formentor 2- Lucien Goldmann

3- Jérôme Lindon

«نویسندگان لزوماً متفکر سیاسی نیستند و طبیعی است که غالباً در این زمینه به بیان اندیشه‌هایی نارسا و مبهم اکتفا کنند. اما چرا این همه خوش دارند که این اندیشه‌ها را، در هر فرصتی و به هر مناسبتی، در ملاء عام بر زبان بیاورند؟ ... دلیلش به نظر من این است که آنها از اینکه نویسنده‌اند شرم دارند و در وحشتی مداوم به سر می‌برند که مبادا این را بر آنها عیب بگیرند و از آنها بخواهند که چرا می‌نویسند و وجودشان به چه درد می‌خورد و چه وظیفه‌ای در اجتماع انجام می‌دهند ... نویسنده نمی‌تواند بداند که کارش به چه درد می‌خورد. ادبیات برای او وسیله‌ای نیست که در خدمت مرامی قرار گیرد...»^۱

ملاحظات نظریه پرداز اصلی «رمان نو» شاید وارد باشد، اما بعضی از نکات را باید روشن کرد. برای درک مفهوم حقیقی آنها به گمان من پیش از هر چیز لازم است که آنها را در زمینه تاریخی خودشان قرار دهیم، یعنی توجه کنیم که اینها بیان عینی آرزوهای نویسنده در چهارچوب جامعه معینی است.

در فرانسه آزادی زبان و آزادی اندیشه وجود دارد و تساوی حقوق سیاسی لفظی خالی از معنی نیست. بنابراین رابطه نویسنده با خواننده امری است بسیار متفاوت با آنچه مثلاً در اسپانیا یا در کشورهای امریکای جنوبی دیده می‌شود. و دلیل آن هم بسیار ساده است.

هنگامی که کشمکشهای سیاسی و اجتماعی و اقتصادی، که نیروی متحول و پویای هر کشوری را تشکیل می‌دهند، بتوانند آزادانه از طریق رسانه‌ها و نشریه‌های حزبی و غیر حزبی تجلی کنند، وظیفه اجتماعی نویسنده غیر از وظیفه اجتماعی نویسنده کشورهای است که

در آنجا منافع و منویات گـروههای مختلف نتوانند آزادانه به بیان در آیند.

وضع خاص جامعه فرانسه - اکنون که جنگهای استعماری به پایان رسیده و «خطر» وقوع انقلاب، پس از دگرگونی شگفت صنعتی به دست نیروهای نو سرمایه‌داری، دور شده است - مستلزم رشد ادبیاتی است که، بنابر تعبیر ویتورینی^۱، از وضع «تسلی» یا «هدایت افکار» به وضع پویندگی و پژوهندگی، به وضع پاسخ بارورکننده، و سرانجام به وضع علم می‌رسد.

به عکس، در کشورهای واپس مانده یا کشورهای که در مرحله مقدماتی توسعه هستند - مثلاً در کشور اسپانیا - ادبیات می‌کوشد تا واقعیت سیاسی و اجتماعی را منعکس کند (غفلت از این امر به پیدایش آثاری تقلیدی منجر می‌شود که در حکم عکس بر گردانی است از آثار کشورهای چون فرانسه و انگلستان و آلمان که به سطح سیاسی و فرهنگی و اقتصادی بالاتری دست یافته‌اند). اما باین عمل، از تحول خاص خود به منزله «صناعت» بازمی‌ماند و همین امر منطقیاً باعث رواج آثاری می‌شود که با همان الگوهای کهنه و تعبیرهای مستعمل و فرسوده به واقعیت روکنند و در نتیجه نمونه‌های تقلیدی از ناتورالیسم نیاکان را پدید آورند.

از این لحاظ، تکیه آلن روب گری به بر اهمیت عامل صنعت در هنر به نظر من درست و پذیرفتنی است، نه تنها در مورد ادبیات کشور خودش بلکه حتی در مورد ادبیات کشورهای که، بنابه دلایل متفاوت و چه بسا مخالف، صنعت هنری را فدا می‌کنند تا به بیان و

تکرار قراردادی و بالنتیجه نادرست واقعیت پردازند.

با این همه، آلن روب گری به آنجا اشتباه می کند که - به قول بلوک میشل در کتاب زمان حال اخباری^۱ - «با آن غرور ملی خاص نویسندگان فرانسوی که ادبیات فرانسه را ادبیات به مفهوم عام کلمه می داند» می خواهد تجربه اش را که محصول موقعیت ویژه فرانسه است بر کشورهای تعمیم دهد که سطح سیاسی و اجتماعی و فرهنگی آنها با عناصر زیربنای تحلیلهای او سازگار نیست.

هنگامی که دولت - در کشورهای چون اسپانیا - رسماً فشار می آورد تا ادبیات و هنر غیر سیاسی شود یا - در کشورهایی چون شوروی در زمان استالین - وادار می سازد که ادبیات و هنر یکسره سیاسی شوند و به استخدام هدفهای اجتماعی آن در آیند و در نتیجه مطبوعات نمی توانند بازگو کننده اختلاف نظرهای زایا و تضادهای پویای جامعه باشند و هنگامی که گروههای اجتماعی - مثلاً در اسپانیا - نمی توانند احساسات خود را بروز دهند یا آزادانه از منافع خود دفاع کنند، نویسنده ناچار بلندگوی این پویایی و این احساسات و این منافع می شود و آن گاه وظیفه ای را بر عهده می گیرد که بی شباهت به «دریچه تخلیه فشار» نیست.

من در جای دیگر شرح داده ام که چگونه فشار سانسور در اسپانیا نویسندگان را مجبور کرد تا جوابگوی نیاز عامه به کسب خبر شوند و بالنتیجه در آثارشان واقعیت امور را که مخالف گزارش غیر واقعی روزنامه هاست نقل کنند و، به عبارت دیگر، وظیفه ای را انجام دهند که در فرانسه و دیگر کشورها طبعاً بر عهده مطبوعات است. همین

جاست که انتقادهای آلن روب گری به از رفتار و تعهد سیاسی نویسندگان قوت خود را از دست می‌دهد.

در حالی که در فرانسه تعهد سیاسی ثمرهٔ انتخاب آزاد نویسنده است - زیرا کار ادبیات در اینجا بیش از آنکه «تسلی» باشد «پژوهش» است و نویسنده که از زیر فشار برانگیزندهٔ خوانندگانش آزاد شده است می‌تواند از بازگو کردن واقعیت‌آنی و روزمره بپرهیزد و توجه خود را تماماً به پرورش هنرش به منزلهٔ صناعت معطوف کند - در شوروی یا در اسپانیا، و هر کدام بنا به دلایل مختلف، تعهد سیاسی را موقعیت خاص هنرمند در جامعه و نیز توقعات تصریحی یا تلویحی خوانندگان پیشاپیش تعیین کرده‌اند.

در این حال، سیاست بر هنر اثر می‌گذارد و نویسنده خواهی نخواهی بلندگوی نیروهای می‌شود که بیصدا با طبقهٔ حاکم یا با انحصارطلبی مسلک که به صورت شریعت درآمده است می‌جنگند. بدین گونه، ادبیات معاصر اسپانیا آینه‌ای است از مبارزهٔ خاموش و ناچیز و روزانه برای آزادی از دست رفته، چنانکه شعر جوانان امروز شوروی راهبر عصیان هنری نسل‌های نو در برابر «بسا خود بیگانگی» ناشی از استالینیسم است. سیاست و ادبیات در اقدام مشترکی برای آزادی هم‌رزم می‌شوند و، مانند آقای ژوردن در مورد نثر،

- ۱- آقای ژوردن (Jourdin)، قهرمان یکی از نمایشنامه‌های مولیر، سوداگر نوکیسه‌ای است که می‌خواهد به‌سلك اشراف درآید. روزی از منشی‌اش می‌خواهد که از جانب او به‌بانویی از خاندان بزرگ نامهٔ عاشقانه‌ای بنویسد. منشی می‌پرسد که نامه به‌شعر باشد یا به‌نثر. آقای ژوردن درمی‌ماند که شعر و نثر چیست. منشی توضیح می‌دهد که هر سخنی یا شعر است یا نثر و آنچه شعر نباشد لاجرم نثر است. آقای ژوردن می‌پرسد: «مثلاً وقتی که من به‌خادم می‌گویم کفش‌هایم ←

نویسنده بی آنکه خود بداند کار سیاسی می کند.

لوسین گولدمن با تیزبینی بسیار به تحلیل رابطه موجود میان دگرگونیهای صورت داستان و تحول اقتصاد امروز می پردازد. رمان که بیانگر اندیشه آزاد به دنباله نهضت مذهبی قرن شانزدهم و منعکس کننده تقابل میان انسان و جامعه پس از برجیده شدن سازمانهای قرون وسطایی بوده است به موازات فردیتی که زیر بنای آن است دستخوش بحران می شود.

انحطاط و نابودی شخصیت در داستان و خودمختاری روزافزون اشیاء مصرفی، پس از جویس و کافکا و کامو تا روب گری به و دیگر نمایندگان «رمان نو»، به عقیده گولدمن، مقارن است با اضمحلال فرد و زندگی فردی در پیچ و مهره ساختهای سرمایه داری انحصارطلب ثلث اول قرن بیستم (پدیده ای که در آثار مارکسیستی به نام «کالا پرستی»^۱ معروف است). بدین گونه، آثار میشل بوتور و آلن روب گری به و ناتالی ساروت که عموماً به صورت پردازی متهم شده اند درحقیقت بیش از رمانهای روانی قرن نوزدهم بیانگر واقعیت صنعتی عصر ما هستند، هرچند که شیوه ای غیر انتقادی و حتی حالت همدستی نسبت به این واقعیت صنعتی دارند.

آلن روب گری به، به پشتگرمی لوسین گولدمن، از «تعهد تقریباً حرفه ای» که مربوط به مسائل رمان است دفاع می کند و می گوید «مسائلی چون جنگ و شعور اجتماعی و جزاینها» به زندگی مدنی ما

→ را بیاور، شعر می گویم یا نشر؟» و همینکه در جواب می شنود که این جمله به نشر است باشگفتی و شیفتگی فریاد برمی آورد: «عجب! پس من چهل سال است نشر می گویم و خودم خبر ندارم؟»

مربوط می شود «که آغازش از جایی است که ماورقه رأی را به صندوق انتخابات می افکنیم» و آن گاه میان تعهد شهروند و تعهد هنرمند فرق می گذارد. اما این فرق نمی تواند شامل کشورهایی شود که در آنها فقدان کوچک ترین آزادی سیاسی - مثل اسپانیا - یا کاربرد مسلک انقلابی در خدمت استبداد فردی - مثل شوروی در زمان استالین - مردم را وامی دارد تا ادبیات را به صورت «دریچه تخلیه فشار» به کار ببرند و نویسنده اصیل را ناگزیر می سازد تا سر کرده پیکاری شود که دیگر منحصر ادبی و هنری نیست، بلکه در حقیقت مرحله تازه ای است از مبارزه همیشگی ملتها برای کسب آزادی خود.

این «تعهد در نگارش» بحرای رمان نویسان اسپانیایی، برای آستوریاس^۱ یا نویسندگان امریکای جنوبی، که در آنجا بیسوادی و بیعدالتی اجتماعی و خشونت دستگاه دولتی مانع تحقق طبیعی حقوق فردی است، چه معنی می تواند بدهد؟ اگر مطالبه علنی آزادیهایی که دولتهای محافظه کار قرن نوزدهم به ما داده اند در حکم جرم باشد کیست که بتواند، بدون احساس شرم، از صندوق انتخابات سخن بگوید؟

هنگامی که آزادیهای سیاسی وجود نداشته باشند همه چیز سیاسی می شود و تفاوت میان نویسنده و شهروند از میان می رود. در این وضع ادبیات می پذیرد که سلاحی سیاسی باشد و وجه ادبی را فرو می گذارد و به تقلید تصنعی ادبیات جوامع دیگر که در سطوح دیگری قرار دارند می پردازد (و در این مورد می توان از گروه مقلدان بیمایه روب گری به، پس از فرو نشست موج هواخواهان فاکنر و کافکا، در کشورهای اسپانیا و مکزیک و پرتغال و آرژانتین، نام برد).

کافی است نگاهی به گردخود بیفکنیم تا ببینیم که در چهار پنجم ربع مسکون، اثر ادبی محکوم است به اینکه، بر اثر جبرزمان، به کار تسلی یا ارشادفکری پردازد یا، بنا به گفتهٔ جزاره پاوزه^۱ در دورهٔ فاشیسم، «دفاعی در برابر توهین به زندگی» باشد. اگر تحلیل گولدمن صحیح باشد - که من شخصاً گمان می کنم صحیح است - «تعهد در نگارش» مبین گرایش پیشرفتهٔ نویسندگان در جامعهٔ صنعتی امروز است، خواه این جامعه مبتنی بر سوسیالیسم باشد یا نوسرمایه داری.

اما فقط با حصول آزادیهای اجتماعی در اسپانیا و در اکثر کشورهای جهان سوم و فقط با پایان انحصار هنری «رئالیسم سوسیالیستی» و فشار دولت - بر اثر ترقی سطح فرهنگ عمومی - در کشورهایی که امروز دیکتاتوری پرولتاریا بر آنها حاکم است می توان امید داشت که، در دراز مدت، ادبیات «پژوهش» و «پویش» بر سر کار آید (ادبیاتی که «رمان نو»، یعنی حاصل کار ده دوازده تن نویسنده که در انتشارات مینوی^۲ پاریس گرد آمده اند، فقط نمونهٔ کوچکی از آن است و نه مجموعهٔ قوانین مقدس آن). آن گاه این ادبیات می تواند آینه ای باشد از جلوه های متعدد با خود بیگانگی انسان «شیء شده» و حلقهٔ کوچکی باشد از ماشین عظیم سازمان صنعتی و برنامه ریزی دولتی یا حزبی و دیوان سالاری کور و همه گیر: همان جهان ناخوشایند نو سرمایه داری کنونی - که تازه باید برای آن هم بجنگیم - یا مرحلهٔ نخستین ساختمان سوسیالیستی، همان جهانی که تازمان فروریختن (غیر محتمل) اقتصاد کشورهای غربی بناچار جهان ما خواهد بود.

1- Cesare Pavese

2- Minult

ادبیات، هم به عنوان قلمرو تجربه و هم به عنوان قلمرو خیال، هم به عنوان عمل و هم به عنوان گریز، وظیفه سیاسی واقعی انجام می‌دهد، زیرا سرمنشاء یک سلسله تصمیمها و طرحهایی است که دنیای ما را متحول یا بکلی متغیر می‌کند. اما در اجرای این وظیفه به هر حال دوگانگی و تناقضی هست. زیرا، به قول موریس بلانشو، «نویسنده رمانهایی می‌نویسد؛ این رمانها متضمن پاره‌ای آراء سیاسی هستند تا جایی که گویی به مرامی وابستگی دارند. دیگران، یعنی کسانی که مستقیماً وابسته به این مرام‌اند، آن‌گاه به وسوسه می‌افتند که نویسنده را از افراد خود بشمارند و اثرش را مدرکی بدانند حاکی از اینکه مرام آنها مرام اوست، اما به مجردی که این مرام را صریحاً از او می‌طلبند درمی‌یابند که نویسنده وابسته به آنها نیست و وابستگی او فقط به خودش است و به تنها چیزی که در این مرام علاقه دارد عمل آن است».

همگامی و همکاری ادبیات و سیاست هنگامی از میان می‌رود که عوامل برانگیزنده آن - مانند فشار سیاسی و شریعت سازی هنری و جزاینها - از میان برداشته شوند، مگر اینکه خود نویسنده، چنانکه هم در شرق و هم در غرب فراوان دیده شده است، جانب ادبیات را فروگذارد و با دل و جان به مدح شبه‌ادبی مرام سیاسی بپردازد. اما، در این صورت، او دیگر نویسنده نیست، بلکه «قلمزن» است و «کالا»-یش ربطی به ادبیات ندارد.

در این زمان - چه آلن روب گری به بخواد و چه نخواهد - هم نویسندگان اسپانیا و هم نویسندگان شوروی و هم نویسندگان اکثر کشورهای جهان، به‌استثنای بعضی از کشورهای دموکراسی غرب، مدتها تحت تعقیب سیاست به سر خواهند برد.

خلاف آن را مدعی شدن در واقع، به قول بلوكميشل در بحث از نظریه پردازان رمان نو، «قطره ملی خود را اقیانوس جهانی دانستن و خستگی خود را نو میدی سراسر بشریت شمردن» است.

افزوده‌ها

مارسل تيه‌بو
Marcel Thiébaud

ادبيات و تاريخ

نویسندگان شوروی مکلف اند که، به قول لوئی آراگون در کتاب ادبیات شوروی، «بر جای ساختهای قالبی ناتورالیسم، رئالیسم را بنشانند که در آدمی شرمی کینه‌خواه و اشتیاقی سوزان به خلق شیوه‌های دیگر زندگی برمی‌انگیزد»، زیرا «نسبت رئالیسم به هنر قدیم مثل نسبت شیمی به کیمیاگری و نسبت سوسیالیسم علمی به سوسیالیسم تخیلی است». پروردن این شیمی ملتزم پافشاری و بذل همت است، زیرا «باید به طور بی‌امان با همه اقدامات دشمن جنگید که می‌خواهد ادبیات شوروی را متلاشی کند و آن را از اصل زنده تکاملش، از اصل لنینی روح حزبی در ادبیات، منحرف سازد».

بگذریم از اینکه، بر طبق فحوای همین کلام، در میان نویسندگان شوروی لابد مقاومت‌هایی در برابر دستورهای حزبی بوده است که به آنها چنین روشی را صریحاً «تکلیف» کرده‌اند. و بگذریم از اینکه نویسندگان بعضی از کشورهای وابسته، از جمله استونی، درست نفهمیده‌اند که مقصود چیست و از این رو در «پرورش مضامین عصر حاضر» ناشیگری کرده‌اند، ولی خوشبختانه اقدامات لازم به عمل آمده است و در این اواخر بعضی از آنها «مضامین تاریخی-انقلابی را با قدرت بسیار در رمان به کار بسته‌اند» و در نتیجه موفق شده‌اند که «روش

رئالیسم سوسیالیستی را از آن خود کنند و ایدئولوژی پرولتاریایی را بر ادبیات تعمیم دهند» و در این راه از مطالعه «ورشکستگی استنباطهای تاریخی - ادبی بورژوازی غرب» سود برده اند. و نیز بگذریم از اینکه ادبیات بورژوازی، یعنی همه آثار ادبی غرب از قرن هفدهم تا قرن بیستم، از شاهدخت کلو و دون کیشوت و فادست گرفته تا بلندبهای بادخیز و مادام بوادی و دد جستجوی زمان گمشده، به عقیده آراگون «مبتنی بر اصل انتقال موروئی اموال است و درمتهای مراتب می توان آن را تاریخ مالکیت دانست» و در تراژدی «یعنی نمایش شاهان، مسئله اساسی مسئله وراثت و غصب است». از این اظهار نظرهای عجولانه، که در نهایت حاکی از عواطف و تعصبات غیر مستدل گوینده آنهاست، می گذریم و وضع ادبیات و رابطه آن را با تاریخ بررسی می کنیم.

به خلاف تصور حزب، نمی توان از رمان نویسان خواست که واقعیت روزمره را مستقیماً بیان کنند. زیرا رابطه هنر داستان و تاریخ از هیچ نظارتی و، به صورت ظاهر، از هیچ منطقی تبعیت نمی کند. هنگامی که نویسنده ای با همه افراد ملت درگیر ماجرای جمعی می شود، به ندرت ممکن است آنرا از این ماجرا در نوشته های خود استفاده کند. در فاصله میان سالهای ۱۷۸۹ و ۱۸۱۵، یعنی از آغاز انقلاب کبیر فرانسه تا سقوط ناپلئون، در فرانسه حتی يك رمان با ارزش درباره انقلاب و امپراتوری نوشته نشده است. گویی حوادث بزرگ همه نیروی خود را در عمل مصرف می کنند. البته در طی جنگ جهانی اول رمانهای جنگی فراوانی نوشته شده است، اما اینها در حقیقت رمان نیستند، بلکه سند و گزارش اند. زیرا هنرمند در برابر يك واقعه بزرگ باید بتواند فاصله بگیرد. شرح لشکر کشی ناپلئون به روسیه در رمان

جنگ و صلح از لحاظ قدرت بیان و زیبایی توصیف به مراتب بالاتر است از آنچه همان نویسنده پانزده سال بعد در کتاب داستانهای سباستوپول به دست داده است و حال آنکه خودش در این جنگ شرکت داشته و از نزدیک شاهد حوادث بوده است.

تازه به فرض آنکه نویسندگان در وصف جهانی که می بینند آزاد باشند و خود را با این جهان کاملاً دمساز حس کنند نمی توان به یقین گفت که با شرح و بیان این دمسازی در آثار خود، از لحاظ آفرینندگی، در بهترین وضع باشند. حتی، به عکس، دمسازی کامل با زمانه متضمن خطر بزرگی است، زیرا دمسازی غالباً نسبت به ارزشهای سطحی و ناپایدار است و چون اوضاع و احوال عصری که نویسنده در آن زندگی کرده است فراموش شوند آن گاه در می یابند که اثر او ارزش چندانی ندارد و اصل هنری و محتوای انسانی فدای پسندهای زودگذر زمانه شده است.

اگر رابطه آثار ادبی و حوادث تاریخی را در نظر بگیریم غالباً می بینیم (و البته این يك اصل کلی نیست) که آثار بزرگ پیش یا پس از رویدادی که به آن وابسته اند قرار دارند، بدین معنی که نویسنده یا وقایع بعدی را پیشگویی می کند و یا، به عکس، بازمانده آخرین موجهای حوادث را «می گیرد» و آثاری پدید می آورد که می توان آنها را ادبیات «دوره زوال» نامید. فی المثل نمایشنامه لوسیدا بازگو کننده روحیه خانخانی و سلحشوری روزگاری است که در سال ۱۶۳۶ از میان رفته بوده است. روح انقلاب کبیر فرانسه که در جریان انقلاب نتوانست هیچ اثری پدید آورد سی و پنج سال بعد، در دوره رمانتیکها،

در آسمان ادبیات به درخشش درمی آید. مارسل پروست جامعه بیمار گونه‌ای را به یاد می آورد که دیگر وجود ندارد. متخصصان ادبیات یونان کهن امروز پی برده‌اند که در زمانی که ایلید و اودیسه نوشته می شد وقایع مورد استناد آنها به گذشته دور تعلق داشت. متقابلاً کافکا جهان پوچ و پرتشویش آینده را شرح می دهد و نویسندگانی که پس از سال ۱۹۴۵ خود شاهد همین جهان اند دیگر نمی توانند قوت بیان او را داشته باشند، زیرا حادثه، یعنی جنگ جهانی دوم، نیروی درونی این مضمون را فرسوده است. جنبش ادبی سال ۱۹۳۰ که با نویسندگانی چون آندره مالرو و ژرژ برنانوس^۱ و فرانسوا موریاک به شرح احساس دردناک سرنوشت بشر می پردازد در زمانی رخ می دهد که خاطره های جنگ جهانی اول با نخستین امواج خبر دهنده مصیبت جهانی دوم تلاقی می کنند.

بنابر این نمی توان، با صدور فرمان، تاریخ و ادبیات را به یکدیگر پیوند داد، زیرا تاریخ فقط هنگامی بر ادبیات تأثیر می کند که زمان حال از آزمایشگاه ذهن فرد نویسنده گذشته باشد. اثر داستانی با ارزش ثمره این کیمیاگری تدریجی است. حتی هنگامی که نویسنده ای چون بالزاک خود را همسطح حوادث زمانه قرار می دهد، این حوادث فقط زمینه آفریده های ذهنی و شخصی او را می سازند.

ادعای رهبری ذهن نویسنده، که در خطابه ها و اعلامیه های شوروی دیده می شود، حاکی از جهل کامل است نسبت به وضعی که آفرینش ادبی در آن صورت می گیرد. سیاست ادبی حزب متوقع وابستگی مداوم نویسندگان به رفتاری است که به مجرد تثبیت به صورت

سنت درمی آید. و این مستلزم تناقض است، زیرا ادبیات نمی تواند زنده بماند مگر با يك سلسله عصیان مداوم بر ضد ارزشهای مقبول و رایج. شواهد بسیاری بر اثبات این مدعا هست که فقط به یکی از آنها اشاره می شود. سور رئالیسم در آغاز جنبش خود شاید شاهکاری پدید نیاورده باشد. اما بیست سال بعد بسیاری از نویسندگان و شاعران را عمیقاً تحت تأثیر قرار می دهد. پایگاه حرکت سور رئالیسم تحقیر ارزشهای ملی فرانسه بود که در سال ۱۹۲۰ تقریباً همه کس بدون قید و شرط به آنها احترام می گذاشت و نیز رد مطلق ادبیات پیش از جنگ بود که نویسندگان سال ۱۹۲۵ می خواستند پیوند خود را با آن حفظ کنند.

از سوی دیگر، اگر خود را در جای خوانندگان قرار دهیم - غرضم خوانندگان شوروی است - مسلم نیست که هر گاه، بنا به خواست کنگره های شوروی، ادبیات کارخانه و پیکار انقلابی به آنها عرضه شود آنها هم حتماً این خواست را بر آورده کنند. در طسی جنگ جهانی اول، من در جبهه حتی يك نفر را ندیدم که داستانهای ملهم از آن جنگ را با رغبت بخواند. آنها را ملال آور، نادرست و حتی گاهی خارج از ادب می دانستند (زیرا حرمت راز جبهه در آنها شکسته می شد). حساسیت جنگجویان نسبت به حوادثی که خود در آنها شرکت داشتند و اکنون می بایست وصف آنها را بشنوند کند شده بود. می توان فرض کرد که اگر امروز به زنان کارگر فلان کارخانه شوروی پیشنهاد شود که از میان منظمه حماسه فولاد و قصه های کودکان به قلم کنتس دوسگورا یکی را برگزینند آنها این قصه ها را انتخاب می -

کنند و با این عمل، به طور ناخودآگاه، احترام به اصل ادبیات می-گذارند که هدفش هیچ نیست جز اینکه ناشناخته را در شناخته آشکار کند. تماشای منطقهٔ آرژانتوی^۱ روی پردهٔ نقاشی سیسله^۲ (یعنی منظره‌ای که با واسطه شدن هنرمند میان شیء خارجی و پردهٔ نقاشی تغییر شکل و هویت داده است) جالب توجه‌تر از تماشای عکس آرژانتوی است. آنچه خواننده در رمان می‌جوید نیز همین عنصر «غرابت» است که ذهن فرد نویسنده از خود در آن مایه گذاشته است. و اگر به جای منطقهٔ آشنای آرژانتوی، رودخانهٔ غریبی را که لوئی همون^۳ در کانادا دیده است عرضه کنند این لذت حتی برای ساده‌ترین خوانندگان، خوانندگانانی که هرگز آن رودخانه را نخواهند دید، فزونی خواهد گرفت.

از آن رو که نگرش داستایوسکی و استاندال با نگرش ما فرق دارد در خواندن آثار آنها جذبه‌ای می‌یابیم شبیه به جذبهٔ جهانهای دور و هرگز ندیده، جذبه‌ای که رغبت ما را برمی‌انگیزد و به تحسین و امید دارد. چون ادبیات لزوماً باید از ذهن فرد نویسنده بگذرد و گرنه وجود نمی‌یابد، ورود به جهان ناآشنای نویسنده جذابیت سفر را دارد. نظارت بر فردیت نویسندگان، از طریق تحمیل فضا و مضامین معینی به آنها، موجب یکنواختی و همشکلی آثار آنها می‌شود و در نتیجه لذت ادبی، که ازدیدن تفاوت جهان نویسنده و یکی شدنِ موقت خواننده

1- Argenteuil

۲- Sisley، نقاش فرانسوی در قرن نوزدهم (۱۸۳۹-۱۸۹۹) واز استادان سبک امپرسیونیسم در منظره‌سازی.

۳- Louis Hémon، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۸۰-۱۹۱۳) و صاحب رمان معروف مادیاشاپدلی که صحنهٔ وقایعش در کانادا است.

با این جهان متفاوت^۱ حاصل می‌شود، از میان می‌رود.

آراگون به قطع و یقین می‌گوید که «هر کلمهٔ مکتوب» را «همهٔ اتحاد ملت شوروی، همهٔ شخصیت ملت شوروی، همهٔ دویست میلیون مردم شوروی» باید بتوانند بخوانند و بفهمند، و سپس به ما اطلاع می‌دهد که همهٔ نویسندگان شوروی لزوم این فهم همگانی را دریافته‌اند. اما این برنامه در انتها مسلماً به زیان فرهنگ عمومی است، زیرا در يك اثر تازه آنچه نخست دشوار و نا آشنا و خارج از قلمرو «مضامین مشترك» جلوه می‌کند تدریجاً وارد محتوای آثاری می‌شود که برای همه قابل فهم است. اگر سمبولیستها، اگر شاعرانی چون مالارمه و آپولینر^۲ نمی‌بودند چگونه امروز کمونیستهای چینی می‌توانستند شعر پل الوار^۳ را بخوانند و از آن لذت ببرند؟ و این نکته در خور توجه و تأمل است که فی‌المثل کتابی چون در جستجوی زمان گمشده، که زمانی بورژواهای تحصیل کرده هم خواندن آن را بسیار دشوار و حتی ناممکن می‌دانستند، امروز در امریکا در میلیونها نسخه به چاپ می‌رسد. همیشه لحظه‌ای هست که حتی سبزی‌فروشها، بی‌آنکه خود بدانند، ارسطویی و افلاطونی می‌شوند.

جای تعجب است که چرا رهبران ادبی حزب که به سادگی وظیفهٔ ادبیات و علم را یکسان می‌دانند هنوز نفهمیده‌اند که ادبیات می‌تواند و گاهی باید، مانند علم شیمی پیش از تولید مواد مصرفی، از آزمایشگاه بگذرد، آزمایشگاه ذهن نویسنده.

اما، در برابر خطابه‌های کنگره‌های شوروی، چه سود از عنوان

۱- برای توضیح بیشتر این معنی رجوع شود به صفحه ۱۵۸ کتاب حاضر.

2- Apollinaire 3- Paul Eluard

کردن لزوم تقدم ذهن فردی؟ زیرا، بنابه دلائل و شواهد آشکار، می-دانیم که حزب، زیر ظاهر ادبیات، در حقیقت از «اصول دین» سخن می-گوید و می-دانیم که همهٔ سیاستش مبتنی بر فرض وجود - یا ناظر به تحقق وجود - مردمانی همانند است و حال آنکه زیست شناسان امروز کشف کرده‌اند که در هر انسانی ترکیب کروموزومها فقط به صورتی رخ می‌دهد که خاص خود اوست، یعنی بار دیگر به همین صورت رخ نخواهد داد، و بدین گونه ارزشِ بیمانند این جهانهای فردی متفاوت را که دیگر دیده نخواهند شد آشکار ساخته‌اند.

اوژن یونسکو

Eugène Ionesco

نمایش شها مت

برای چه و برای که می نویسیم؟ اگر نامه ای، خطابه ای، درسی
عرضحالی بنویسیم برای این است که افکاری یا احساساتی را برای کسی
بیان کنیم تا بدین وسیله چیزی بخواهیم، درسی بدهیم، دلیلی بیاوریم،
اعتراضی بکنیم و جز اینها. در این صورت، هدف عمل نوشتن در خودش
نیست. نوشتن وسیله است. ما برای دیگران می نویسیم.

ممکن است که من چیزی به منظور ثابت کردن، پذیراندن،
تعلیم دادن و جز اینها بنویسم و ممکن است آن نامه یا بیانیه یا خطابه
را که نوشته ام شعر یا کمدی یا تراژدی و جز اینها بنامم. اما در واقع
نامه یا خطابه یا عرضحال نوشته ام و نه شعر یا نمایشنامه و جز اینها.

همچنین ممکن است که من بخواهم نامه ای یا عرضحالی بنویسم
و بی آنکه خودم بخواهم آن نامه یا عرضحال شعر باشد؛ بخواهم
یک مطلب درسی بنویسم و آن کمدی یا تراژدی شود. پس نیت عمقی
یا ناخود آگاه آفریننده ممکن است بانیست سطحی یا ظاهری او سازگار
نباشد.

فلان معمار یک معبد یا یک خانه کوچک می سازد. فلان موسیقیدان
یک سنفونی می سازد. معمار می گوید معبد را برای این ساخته است که
مؤمنان در آن عبادت کنند و کاخ را برای اینکه فلان شاهزاده جای

وسیعی برای پذیرایی از مهمانان عالیقدر خود داشته باشد و خانه را برای اینکه دهقان با گاو و خانواده اش در آن پناه بجوید. موسیقیدان می گوید سنفونی را برای این ساخته است که احساسات خود را به بیان در آورد، چون موسیقی در حکم زبان است.

معمار سخت در اشتباه بوده است، زیرا مؤمنان مرده اند و دینشان نابود شده است و معبد دیگر معبد نیست، اما همچنان برپا ایستاده است. نسلهای متوالی می آیند و این معبد را که دیگر به کار عبادت نمی آید و این کاخ را که خالی است و این خانه کهنه خیال انگیز را که فقط پناهگاه مقداری اثاث یا خاطره است تماشا و تحسین می کنند.

و اما سنفونی چیزی نیست جز همان شیوه ای که با آن ساخته می شود و موسیقی شناسان را به هیجان می آورد: خرده احساسات موسیقیدان با خود او مرده اند.

عمارت و سنفونی نمایانگر چیزی نیستند جز قوانین خود معماری یا قوانین معماری متحرکی که همان موسیقی است. عمارت و موسیقی به خود باز گشته اند و تجلی خالص ذات خود شده اند.

پس این معبد یا این سنفونی چیست؟ اینها فقط ساختمانهایی هستند و بس. من حتی نیاز ندارم به اینکه بدانم این عمارت عبادتگاه است، مقصود از آن مهم نیست، خارج از موضوع است، چیزی از آن نمی گاهد و بر آن نمی افزاید، نه آن را برپا می دارد و نه از پا می افکند. مشخصه هر بنایی همین است: اینکه ساخته شده است. و انگهی این عمارت معبد نمی شود مگر اینکه من بخواهم معبد باشد. من می توانم معبد بودن آن را انکار کنم. اما مطلقاً نمی توانم منکر عمارت بودن آن بشوم. این عمارت ممکن است به کاری بیاید یا نیاید. اما برای عمارت بودن نیاز ندارد که

به کاری بیاید: برای عمارت بودن نیاز به استفاده کننده ندارد. حتی می‌توان افسوس خورد که در این دوره کمبود کلیساهای مسیحی چرا به کاری نمی‌آید. آن را سربازخانه یا گاراژ هم می‌توان کرد. و در این صورت، معبد می‌تواند کلیسای مسیحی، سربازخانه، گاراژ، بیمارستان، تیمارستان، محل اجتماعات سیاسی و جز اینها بشود. آن را ویران هم می‌توان کرد.

اما این معبد، جدا از کلیسا یا تماشاخانه یا اسطبل یا مرکز حزب یا فرهنگستان، پیش از هر چیز یا پس از هر چیز، ساختمانی است منطبق با قوانین ساختمان، واقعیتی است به خودی خود.

نمایشنامه هم ساختمانی است که باید از اول تا آخر روی پای خود بایستد. خصوصیتش این است که چیزی جز رمان یا موعظه یا درس یا خطابه یا چکامه باشد، زیرا در این صورت دیگر نمایشنامه نیست، بلکه درس و خطابه و موعظه و غیر ذلک است و با آنها مشتبه خواهد شد. در حقیقت، نمایشنامه عیناً همان چیزی است که سایر چیزهای غیر نمایشی نیستند. اگر عمارتی که برای مؤمنان ساخته شده است نیاز به مؤمن نداشته باشد تا عمارت بشود، پس نمایشنامه هم نیاز به تماشاگر ندارد تا نمایشنامه بشود.

با این همه، نمایشنامه برای مردم نوشته شده است، برای مردم زمانه‌اش. بنابراین بیرون از تماشاگرانی که برای آنها نوشته شده است قابل تصور نیست.

ولی این هم کاملاً مسلم نیست، حال نویسنده‌اش هر چه می‌خواهد بگوید. زیرا نویسنده‌ای اصیل است که اثرش مستقل از او باشد، چنانکه فرزندان هم از تسلط پدران می‌گریزند و مستقل از آنها می‌شوند.

اثر هنری نیاز به تولد دارد، چنانکه کودک نیازمند تولد است. اثر هنری از اعماق روح برمی آید. کودک برای جامعه زاییده نمی شود، هر چند که جامعه او را در اختیار می گیرد. کودک برای زاییده شدن زاییده می شود. اثر هنری هم زاییده می شود که زاییده شود. اثر هنری خود را به نویسنده تحمیل می کند، می خواهد وجود بیابد و کاری ندارد به اینکه آیا جامعه او را طلبیده یا نطلبیده است.

البته جامعه می تواند اثر هنری را هم در اختیار بگیرد و، آن طور که می خواهد، آن را به کار ببرد. می تواند آن را محکوم کند، می تواند آن را نابود کند. متقابلاً اثر هنری هم می تواند وظیفه ای اجتماعی انجام بدهد یا ندهد، اما خودش این وظیفه اجتماعی نیست. ذاتاً سوای اجتماع است.

مانند سفوفنی، مانند عمارت، اثر نمایشی هم بنایی ساخته شده است، دنیایی زنده است. ترکیبی است از موقعیتها، کلمه ها، شخصیتها. ساختمانی است پرجنبش و جوشش که منطق و شکل و انسجامی خاص خود دارد. ساختمانی است که عناصرش، در عین تقابل و تعارض، با یکدیگر توازن و تناسب دارند.

البته به ما خواهند گفت که شخصیتهای نمایشنامه، یعنی تجسم مقابله ها و مخاصمه هایی که نمایش از آنها به وجود می آید، درباره مطلبی سخن می گویند و شهوات و افکار و حتی مسلکهای را بیان می کنند و به زمانه خود وابسته اند و بازتاب این زمانه اند و جانب چیزی را می گیرند یا با آن مخالفت می ورزند. اما این همه هیچ نیست مگر ماده خام نمایش، مگر مصالح بنای نمایشنامه، چنانکه سنگ هم ماده بنای معماری است. ولی آیا می توان ایراد گرفت که نمایشی که بدین صورت

پدید آمده است پندار است و چیزی بیهوده است؟ در این صورت می‌توان گفت که عمارت هم پندار است و سنفونی هم پندار است و چیزی بیهوده است.

پس این نمایشنامه به چه درد می‌خورد؟ به درد این می‌خورد که نمایشنامه باشد، چنانکه سنفونی هم به دردی نمی‌خورد جز اینکه سنفونی باشد. پس اثر هنری نیاز به آفرینش اثر هنری را برآورده می‌کند. نمایشنامه برآورنده نیاز به آفریدن موجودات و مجسم کردن آنها و جلوه بخشیدن به شهوات است. جهانی که بدین گونه آفریده می‌شود صورت جهان نیست، بلکه به صورت جهان است.

در مورد خودم باید بگویم از وقتی که خودم را شناختم همیشه خواسته‌ام شعر یا قصه یا نمایشنامه بنویسم. همیشه وسوسه جهانهایی که می‌خواسته‌ام به جهان بیاورم در من بوده است. هنگامی که دوازده ساله بودم حقیقتاً برای کسی نمی‌نوشتم، بلکه نیاز به نوشتن داشتم. در واقع برای خودم می‌نوشتم. بعد از آن هم مدت‌ها حاضر بودم که برای در دیوار بنویسم.

مدتی بعد، مثل همه کس، من هم می‌نوشتم تا چیزهایی بگویم، تا اندیشه‌های خود را به زبان بیاورم، تا از چیزهایی دفاع کنم یا برای آنها بجنگم. در واقع گمان می‌کردم که برای همین می‌نویسم. اما اشتباه می‌کردم. این فقط آغاز کار بود، انگیزه نخستین بود. دلیلی پنهانی که مرا به نوشتن وامی‌داشت جان بخشیدن به شخصیتها و شکل ملموس دادن به خیالاتم بود.

خواهند گفت که من به محیطی تعلق دارم و در متنی تاریخی قرار گرفته‌ام و در همه حال فرزند زمانه‌ام. زبان تاریخی دارد و

زمان هم. و من به لحظه‌ای از تاریخ وابسته‌ام. و فرانسه‌ای که می‌نویسم فرانسهٔ قرون وسطی نیست و موسیقی امروز با موسیقی لولی^۱ بسیار فرق دارد و نقاشی انتزاعی در قرن شانزدهم نبوده است.

اما این نه بدان معناست که من اسیر زمانه‌ام و خطاب من نباید - و نمی‌تواند - جز به مردم زمانهٔ خودم باشد. من نمی‌دانم مردم زمانه‌ام کیستند. من فقط خودم را می‌شناسم. در حقیقت، اثر هنری از زمینی، از زمانی، از جامعه‌ای حرکت می‌کند. از آنجا حرکت می‌کند، اما به سوی این زمان و این زمین نمی‌رود. به آنجا باز نمی‌گردد. نباید مبدأ را با مقصد مشتبه کرد.

اثر هنری، پیش از هر چیز، ماجراجویی ذهن است. و اگر هنر و تئاتر حکماً باید به دردی بخورند آنها به درد این می‌خورند که دوباره به مردم یاد بدهند فعالیت‌هایی هستند که به درد نمی‌خورند و، با این همه، بودن آنها ضروری است.

ساختن ماشینی که حرکت می‌کند و جهانی که به صورت نمایش در می‌آید و به صورت نمایش دیده می‌شود و انسانی که در عین حال هم نمایش و هم تماشاگر می‌شود، این تئاتر است. و نیز این همان تئاتر نو و «بیهوده» ای است که ما به آن نیاز داریم، تئاتری حقیقتاً آزاد.

اما امروز مردم به شدت هم از آزادی و هم از طنز می‌ترسند. نمی‌دانند که زندگی بدون آزادی و بدون طنز ممکن نیست. نمی‌دانند که کوچکترین حرکت و ساده‌ترین اقدام مستلزم به کار بستن نیروهای

۱- Lull، موسیقیدان ایتالیایی در قرن هفدهم.

تخیل است، همان نیروهایی که آنها لجوجانه و ابلهانه می‌خواهند در میان دیوارهای بی‌روزنه تنگ مایه‌ترین رئالیسم به بند بکشند. این رئالیسم مرگ است و آنها زندگی‌اش می‌نامند، تاریکی است و آنها روشنایی‌اش می‌خوانند.

من معتقدم که جهان از شهامت خالی است و برای همین است که مارنج می‌کشیم. همچنین معتقدم که رؤیا و تخیل، و نه زندگی سطحی، مستلزم شهامت‌اند و حقایق اصلی و اساسی در اختیار دارند و آشکار می‌سازند. و حتی (برای دلخوشی ذهنهایی که فقط فایده عملی را می‌بینند) معتقدم که اگر امروز هواپیماها در آسمان پرواز می‌کنند برای این است که ما پیش از پرواز کردن، خیال پرواز را در سر داشته‌ایم. ما توانسته‌ایم پرواز کنیم چون در خیال دیده‌ایم که پرواز می‌کنیم. و پرواز کردن کاری بیهوده است. فقط پس از پیدایش پرواز، لزوم آن را ثابت یا ابداع کرده‌اند تا عذری برای بیهودگی عمقی و ذاتی آن بتراشند. عملی بیهوده که در عین حال نیاز است. اما می‌دانم که پذیراندن این حقیقت مشکل است.

مردمی را که شتابزده در کوچه و خیابان می‌دوند ببینید. به چپ و راست نگاه نمی‌کنند، با ظاهری دل‌مشغول مثل سگ‌ها چشم‌به‌زمین دوخته‌اند و می‌روند. مستقیم به پیش می‌تازند، اما به پیش نمی‌نگرند، زیرا راهی را که از پیش می‌شناسند بی‌اختیار خود می‌پیمایند. در همه شهرهای بزرگ جهان چنین است. انسان امروز در همه جهان انسانی شتابزده است که وقت ندارد و اسیر ضرورت است و نمی‌فهمد که چیزی می‌تواند فایده نداشته باشد. و این را هم نمی‌فهمد که باطناً همان چیز مفید است که می‌تواند بی‌فایده باشد، فرساینده باشد. اگر فایده چیز بی‌فایده و

بیفایدگی چیز مفید را نفهمند هنر را نمی فهمند. و کشوری که در آن هنر را نفهمند کشور برده ها و آدمهای کوکی است، کشور مردم بدبخت است، مردمی که نمی خندند و لبخند نمی زنند، کشوری بیذوق و بیروح. جایی که طنز نباشد، جایی که خنده نباشد، خشم و کینه هست. زیرا همین مردم شتابزده و مضطرب که به سوی هدفی می دوند که هدف انسانی نیست یا سراب است می توانند به آهنگ نمی دانم کدام شیپور و به دعوت دیوانه ای یا دیوی ناگهان دستخوش تعصبی هذیان آلود و خشمی گروهی و صرعی عمومی شوند. «کرگدن زدگی»، از چپ و راست و به صورت های مختلف، خطری است که مردم را تهدید می کند، مردمی که فرصت ندارد تا فکر کنند و به هوش آیند. این بیماری در کمین مردم امروز است که حس و ذوق تنهایی را از دست داده اند. زیرا تنهایی جدا بودن از دیگران نیست، بلکه در خود فرو رفتن و تأمل کردن است، و حال آنکه جماعات و جوامع کنونی غالباً، چنانکه گفته اند، از «تنهاییان گرد هم آمده» تشکیل شده اند. در زمانهایی که مردم می توانستند تنها باشند هرگز سخن از «ارتباط ناپذیری» به میان نمی آمد. ارتباط ناپذیری و جدا افتادگی مضامین سوگناک جهان امروزند که در آن همه چیز مشترکاً صورت می گیرد و همه چیز مرتباً ملی یا اجتماعی می شود و انسان دیگر نمی تواند تنها باشد. زیرا، حتی در کشورهای به اصطلاح «فردگرا»، شعور فردی به واقع در معرض تسلط و تخریب فشار دنیای غیر شخصی و فرساینده شعارها قرار گرفته است: چه عالی و چه دانی، چه سیاسی و چه تجاری، اینها از جنس همان تبلیغات نفرت انگیزند

۱- rhinocérîte، اصطلاحی که خود یونسکو آن را وضع کرده است و در عین حال اشاره به نمایشنامه معروف وی به نام کرگدن.

که بیماری قرن ماست. هوش به اندازه‌ای فاسد شده است که دیگر کسی در نمی‌یابد که نویسنده‌ای نخواهد زیر «علم» این یا آن مرام و مسلک رایج سینه بزند، یعنی نخواهد برده شود.

با این همه، اگر تماشاگران بگویند که از فلان نمایشنامه درسی آموخته‌اند، این بی‌اهمیت‌ترین چیزی است که در آن دیده‌اند. و در نمایشنامه چه می‌توان دید که مهم‌تر از آموختن درس باشد؟ جواب ساده است: همان وقایع و اموری که رخ می‌دهند، به هم می‌پیوندند و از هم می‌گسلند و می‌گذرند.

حکمت و اندرز قصه‌های لاف‌نن نیست که ما راه‌نوز هم به‌خود جلب می‌کند (زیرا این حکمت حکمت ابتدائی و همیشگی عقل سلیم است)، بلکه شیوه زنده بودن آن است و ماده خام زبان شدن، که سرچشمه اسطوره‌هایی شگفت و خارق‌العاده است. هنر همین است: خارق‌العاده زنده. و به ویژه تئاتر باید همین باشد.

امروز تئاتر در اروپا و امریکا در خطر مرگ است، زیرا دیگر این خصوصیت را ندارد.

تجارت و «رتالیسم» نه تنها به نمایش مایه نمی‌دهند، بلکه آن را می‌کشند. زیرا هم نمایش بی‌شهامت، مثل نمایشهای ساخت «برادوی»^۱ و نمایشهای عامه‌پسند، و هم نمایش رتالیستی که مضامین اجتماعی و سیاسی شناخته و مکرر را باز می‌گوید و در زندان این مضامین تخته بند شده است در حقیقت نمایشی غیر واقعی هستند: از یک سو غیر واقعیت بسورژوایی و از سوی دیگر غیر واقعیت

۱ - Broadway، یکی از خیابانهای بزرگ نیویورک که محل معروفترین تئاترهای امریکا است.

سوسیالیستی. اینها هستند خطرهای بزرگی که در راه نمایش و هنر، در راه قدرتهای تخیل و نیروی زنده و آفریننده ذهن آدمی، قرار گرفته‌اند.

ژان ریکاردو

Jean Ricardou

مسئله‌ای به نام ادبیات

۶۵۶ ی

۶۶۳۱۴

همه روزه این سخن - ونه ازدهان احمقترین مردم - شنیده می‌شود که پژوهشهای مربوط به زبان از نوع مناقشات لفظی لغو و بیهوده است و فقط به کار این می‌آید که ما را از مسائل بزرگی که انسان، با آنها روبه‌رو شود (مثلاً شهوات و رفتار، شناخت جهان، نسی‌روح) منحرف سازد. اما حقیقت درست خلاف این است.

ژان پولان^۱

تجوع چه می‌تواند بکند؟

آن روز گروهی از نویسندگان گرد هم آمده بودند تا دربارهٔ این مسئله بحث کنند: ادبیات چه می‌تواند بکند؟^۲ چون از شرکت کنندگان در آن مجمع یکی قهرمان «ادبیات ملتزم»، یعنی ژان پل سارتر بود که همه از اظهار نظرش در روزنامهٔ لوموند خبر دارند:

ادبیات نیاز دارد که عمومی و جهانی باشد. پس نویسنده، اگر می-خواهد که خطابش به همه باشد و آثارش را همه بخوانند، باید در

Jean Paulhan ، رمان نویس و محقق ادبی و هنری معاصر فرانسه (۱۸۸۰-۱۹۶۸).

^۱ تجوع شود به صفحه ۱۰۹ به بعد کتاب حاضر.

صف اکثریت قرار گیرد، یعنی در صف دومیلیارد گرسنه.

و دیگری طرفدار «ادبیات در حکم پناهگاه»، یعنی ایوبرژه، بود که می‌گفت:

چه نویسنده خیال را برگزیند و چه خیال او را، به هر حال همواره برضد واقعیت عمل می‌کند و می‌کوشد تا آن را از یاد ببرد.^۱

می‌توان پی‌برد که چه آراء مخالفی در آنجا عرضه شده است. با این-همه، پس از مختصری تفکر، مشابهت عقاید این دو نویسنده آشکار می‌شود. نه تنها هر دو درست استدلال می‌کنند، بلکه بنای استدلال هردو متکی بر يك «فرض قبلی» مشابه است. ژان پل سارتر می‌گوید:

در برابر کودکی که می‌میرد، رمان تهوع وزنی ندارد.

و ایوبرژه می‌گوید:

پس در این صورت ادبیات چه می‌تواند بکند؟ در اینجا سخت و سوسه می‌شوم که این بار به قطع و یقین بگویم که ادبیات هیچ کاری نمی‌تواند بکند و تا جایی که به واقعیت مربوط می‌شود از ادبیات کاری بر نمی‌آید.^۲

۱- رجوع شود به صفحه ۲-۱۷۱ کتاب حاضر.

۲- رجوع شود به صفحه ۱۷۴ کتاب حاضر.

در این گفته‌ها مضمون مشترك ناتوانی ادبیات در برابر جهانِ روزمره را به آسانی می‌توان بازشناخت. بنابراین سخن ایو برژه که در ادبیات پناهگاه می‌جوید منطقی است و ژان پل سارتر هم به کار دیگری رو می‌آورد که مستلزم انکار تهوع است. در حقیقت این دو نویسنده از يك قماش‌اند، یعنی هر دو در بدبینی نسبت به ادبیات متفق‌اند.

هر نوع بدبینی بی‌دلیل رفتاری ارتجاعی است. و این حکم در این مورد خاص ظاهراً صادق است. ولی می‌توان این سؤال را مطرح کرد که آیا ادبیات به عنوان ادبیات در برابر امر روزمره دارای بسالترین توانایی و کارآیی نیست؟

کودکی از گرسنگی می‌میرد: این تحمل‌ناپذیر است. اگر من دلایل مفتضح بودن این رویداد را جستجو کنم می‌بینم که باید فوراً پای ادبیات را به میان کشید. گمان نمی‌کنم که سارتر از بابت کشتارهایی که هر روزه مرتباً در ویلت‌اصورت می‌گیرد چندان نگران باشد. زیرا همه این جاندارانی که گروه گروه در آنجا به قتل می‌رسند، به احتمال بسیار، هیچ دسترسی به ادبیات ندارند. آنها هرگز نتوانسته‌اند تهوع را بخوانند؛ آنها هرگز کلمه‌ای ننوشته‌اند. ادبیات (یا به طور کلی «هنر»)، با دو وجه مشخص آن یعنی نوشتن و خواندن، یکی از معدود فعالیت‌های ممیز آدمی است. بر اثر ادبیات است که آدمی از جمع متنوع پستانداران عالی بیرون می‌آید و بر اثر ادبیات است که فصل ممیزی به او نسبت داده می‌شود. بنابراین تهوع چه می‌تواند بکند؟ به طور قطع و یقین، این کتاب (و چند کتاب دیگر) به صرف حضورش (و محتوای داستانی آن هر چه باشد) فضایی را مشخص می‌کند که در آن مرگِ کودک از

گرسنگی ننگ و رسوایی است: زیرا معنایی به این مرگ می‌دهد. اگر ادبیات در گوشه‌ای از زمین حضور نمی‌داشت (و کلمه «حضور» را در معنای وافی و تام آن باید در نظر گرفت) مرگ کودک تقریباً مهمتر از مرگ فلان جانور در کشتارگاه نمی‌بود.

مسلماً نویسندگان، دست‌کم به‌طور شهودی، از این خاصیت ادبیات همواره اطلاع داشته‌اند. هنگامی که از هنرشان دست‌کشیده‌اند (ولو موقتاً) تا از روی کرم به یاری مظلومان بشتابند آزادی‌موردنظر را با این عمل از بنیان متزلزل کرده‌اند. مثلاً ژان پولان گرچه تن به خطر داد و در نهضت مقاومت فرانسه شرکت کرد ولی این خردمندی را هم داشت که به این دلیل از نوشتن دست‌بر ندارد. باقطع ادبیات هیچ انقلابی ممکن نیست.

«درختها در کتابها» چه می‌توانند بکنند؟

در زبان دو نوع قابلیت هست و هر کسی، گویی با انتخابی ذاتی، به یکی از این دو گرایش دارد. گروهی زبان را وسیله‌ای می‌دانند برای حمل گواهی یا توضیح یا تعلیم. برای این «مخبران» منحصرأ پیامی که می‌خواهند برسانند اهمیت دارد. برای آنها اصل کار بیرون از زبان است و زبان فقط تکیه‌گاه انتقال است.

گروهی دیگر، که کم‌ترند، به‌وظیفه «ابزاری» زبان که «معصوم» می‌نماید بدگمان‌اند. در چشم آنها، زبان در حکم نوعی ماده خام است که باشکبایی و دقت بسیار آن رامی‌ورزند و به‌عمل می‌آورند. برای آنها اصل کار خود زبان است. نوشتن برای آنها در حکم اراده به انتقال

فلان دانش از پیش آماده نیست، بلکه همان طرح بهره برداری از زبان به عنوان فضای خاص است. این گروه نویسنده اند.

حال که، برای نویسنده، اصل کار در خود زبان است و حال که موضوع کتاب از لحاظی همان ساختمان یا ترکیب بندی آن است، پس هیچ موضوع از پیش بوده‌ای وجود ندارد. همه سلسله موضوعهای بیرونی، خواه به کار دستورالعمل یا تعیین ارزش بیایند، کلاً ربطی به ادبیات ندارند. در اینجا طرفداران «ادبیات پناهگاه» که به تفاوت ذاتی میان امر روزمره و داستان ادبی قائل اند، سخن ما را تأیید می‌کنند. البته حق دارند، ولی فاصله‌ای که از این تفاوت حاصل می‌شود حاوی فضای عمل دیگری است.

فرض کنید که ما در برابر «درخت واقعیت» ایستاده‌ایم. ادراک من آنّا انبوهی بیواسطه‌ای را دریافت می‌کند، یعنی مجموعه‌ای از اوصاف را که یکباره به من داده می‌شود. حتی اگر میدان دیدم راتنگ کنم تا به نهایت خردی برسد باز هم این ادراک انبوهی و فراوانی بر جا می‌ماند.

حال اگر بخواهم درخت را وصف کنم خیلی زود باید این حقیقت را بپذیرم که من وارد زمینه دیگری شده‌ام. به جای وفور بی پایان شکلها و حرکته‌ها و آرایشها و رنگها که یکجا و همزمان برای من حاصل می‌شد اکنون لزوماً باید از خط مستقیم و متوالی پیروی کنم. اوصاف و خصوصیات درخت روی خط نگارش، به صورتی قهری و چاره ناپذیر، یکی پس از دیگری به دنبال هم می‌آیند.

بدین گونه، بر طبق مقولات زمان و مکان، درخت واقعیت در دید من يك حجم ويك لحظه است و حال آنکه «نشانه»های درخت کتاب روی

خط هندسی و در طول زمان مرتب و متشکل می‌شوند. نتایج حاصل از این دو امر یکسان و بی‌تفاوت نیستند.

نخست این نتیجه شاید غیر مترقب: معمولاً همه تصور می‌کنند که رئالیسم وابستگی خاصی به توصیف امور عینی و مشهود دارد، ولی این سرایی بیش نیست (که گاهی هم مدعیان رئالیسم با آن آشنا شده‌اند). زیرا توصیف هر چه بیشتر به ریزه کاری پردازد و صراحت خطوط ترسیمی خود را تا حد افراط و تجمل پیش ببرد به شیئی دست می‌یابد که در همه جزئیاتش منطبق با طبیعت زبان است. در این معنی، غیر رئالیست تر از فلوربر کیست؟ رئالیستی که منطقی باشد درخت را فقط «درخت» می‌نامد و بس، زیرا نام درخت هر چقدر هم که با درخت واقعیت متفاوت باشد باز کمتر از توصیف درخت از واقعیت دور می‌افتد، زیرا خصوصیات درخت مورد توصیف بر حسب ترتیب دیگری که همان ترتیب زبان است منظم می‌شوند. (این نکته را هم باید اضافه کرد: مگر نه اینکه توصیف درخت یا ابر دراصل مسبوق بر این فرض است که خواننده درست نمی‌داند که درخت یا ابر چیست؟ مگر نه اینکه نویسنده با این خوش خدمتی بیجا تصور ساده و راحتی را که هر کس به خیال خود از «واقعیت» دارد درهم می‌ریزد؟ و مگر نه اینکه بعضی از خوانندگان تن به تأثیرات این خاصیت «پاك كنند گی» نمی‌دهند، یعنی به بهانه ملال از خواندن توصیفها چشم می‌پوشند؟)

و نیز از اینجایی توان دریافت که «درخت کتاب در برابر درخت واقعیت چه می‌تواند بکند»^۱. آنچه باعث پاك شدن دیدن نسبت به درخت می‌شود یا پاك اشتباه است (من این درخت را چیز دیگری تصور

۱- اشاره به گفته ایوبرژه، در صفحه ۱۷۲ کتاب حاضر.

کرده بودم) یا سخنهای يك اهل فن (گیاه شناس یا هیزم شکن) که مرا متوجه چند خصوصیت آن می سازد؛ یعنی در واقع هر آنچه بتواند اطمینان مرا به دانسته هایم متزلزل کند و مرا «با چشمهای دیگری» به دیدن وا دارد.

بنابراین توصیف در حکم ماشین منحرف کننده دید است، زیرا عناصر را بر طبق قابلیت های زبانی خود از مجموعه های ادراکی جدا می سازد و آنها را بر طبق ترکیب بندی های دیگری مرتب و منظم می کند و بدین گونه درخت هایی به دست می دهد که با هیچ جنگلی آشنایی ندارند. «درخت کتاب» از آن رو که غیر از «درخت های واقعیت» است آنها را تا عمق وجودشان مورد سؤال قرار می دهد. ادبیات به سبب فاصله ذاتی اش از واقعیت، می تواند جهان را استیضاح کند و آن را بر ما آشکار سازد.

اما کسانی که ترجیح می دهند تا به جای نگارش از بینش و تخیل مبتکرانه سخن بگویند همه کوشش خود را به کار می برند تا این پدیده را نادیده بگیرند.

بیسوادی دوم

نویسنده باشکیمیایی روی زبان کار می کند و می کوشد تا منضبط ترین مجموعه و غنی ترین نشانه هایی را که زبان می تواند بنیاد کند به دست آورد. ادبیات هیچ جبری برای خود نمی شناسد جز استقرار این مجموعه در کارکرد کاملش. بنابراین خواندن ادبیات عبارت است از کوشش برای کشف رمز لایه ها و تقاطع بیشمار نشانه ها که ادبیات

بالاترین میزان آن را به دست می‌دهد. ادبیات در واقع می‌خواهد که خواننده پس از آموختن کشف رمزحروف مکتوب، که کاری مکانیکی است، به کشف رمزدرهم‌پیچیدگیهای نشانه‌ها، که ادبیات از آنها ساخته شده است، بپردازد. پس از لحاظ ادبیات، يك بیسوادی ثانوی هست که باید آن را تقلیل داد.

و اما اتفاقاً آموختن این سواد ثانوی ضمناً فایده‌ای دارد. هر خواننده‌ای که در کشف رمز نشانه‌های زبان ورزیده باشد از این پس، در هر مورد و موقعیتی، می‌تواند تقلب زبانهای بدلی و مجعولی را که جامعه براو تحمیل کرده است بر ملا سازد. حال که ادبیات، چنانکه گفته‌ایم، به کاری جز اثبات خود نمی‌کوشد، در عوض زبانهای متعددی در جامعه هست که برای جلب و تسخیر یقین ما به کار می‌رود. به عنوان مثالی ساده، می‌توان از تبلیغات یاد کرد. قدرتهای آفرینشگر زبان در این نوع استفاده به بردگی کشیده می‌شوند، زیرا این قدرتها را زیر کانه و محیلانه برای تکمیل و تقویت «افکار»ی که می‌خواهند رواج دهند به کار می‌گیرند. در واقع آنها کار «ملاطِ شاعرانه» را انجام می‌دهند.

آشنا با قرائت ثانوی این توانایی را دارد که رد آنها را بیابد و سیاهه آنها را تنظیم کند و نقاب از چهره صناعات ادبی ننگینی که این زبانهای تقلبی را می‌سازند بردارد.

البته در زمینه‌های دیگری جز امور مشهود یا امور اجتماعی نیز می‌توان عمل انتقادی و سازنده ادبیات را نشان داد. اگر ما فقط به همین دو جنبه اشاره کردیم به مناسبت کسانی بود که باطناً نمی‌خواهند نه جامعه را مورد سؤال قرار دهند و نه امر مشهود را، ولی پیوسته همین

دو جنبه را دستاویز می‌کنند تا بر ادبیات که این همه مزاحم شده است
بتازند.

برنار پنگو
Bernard Pingaud

وظيفة منتقد

خواننده از منتقد چه می‌خواهد؟ اطلاعاتی که خودش فرصت یا جرئت یا رغبت جستجوی آنها را نداشته، اما در صورت لزوم می‌توانسته است به دست آورد. کار منتقد این است که دوشخص را در برابر هم قرار دهد که اگر او نمی‌بود شاید با یکدیگر آشنا نمی‌شدند و با این حال وجودشان برای یکدیگر ضروری است: نویسنده و خواننده. منتقد، به قول موریس بلانشو، «دلال شرافتمند» است. در نظر اول چنین می‌نماید که پس از معرفی، وظیفه او به پایان می‌رسد: همینکه مراسم آشنایی صورت گرفت منتقد باید کنار برود. درمداری که يك سويش نویسنده و سوي ديگرش خواننده است، منتقد واسطه‌ای بیش نیست.

اما با نظری دقیق‌تر می‌بینیم که منتقد نه خود نویسنده بلکه نوشته او را با خواننده آشنا می‌کند. نوشته انبوهی از «نشانه»^۱ هاست که نظم و ترتیب خاصی دارند و روزی که خواننده شوند کتاب می‌شوند. اما خواننده برای خواندن، برای معنی دادن به نشانه‌ها، باید از خود کوششی بکند هرچند ناچیز باشد. بازیچه‌ای به دست او می‌دهند: اگر قواعد بازی را نداند به چه کارش می‌آید؟ و اما میان کاربرد (یعنی

مصرف) کتاب و کاربرد فلان ماشین تفاوت هست: شیوه به کار بردن ماشین یکی بیش نیست؛ اگر آن را رعایت نکنید ماشین کار نمی کند. ولی موارد استفاده از کتاب به تعداد استفاده کنندگان از آن است. این حکم البته در باره آثار داستانی بیشتر صدق می کند در حالی که امکانات تعبیر يك اثر تحقیقی متعدد نیست. رمان را می توان به هزار گونه خواند و اگر نویسنده می تواند دزدانه وارد ذهن خوانندگان شود شاید پی می برد که کتابش برای هر يك از آنها صورتی متفاوت دارد. ایسن گونا گونی بیهذاثر ادبی یکی از جلوه های آن است، جلوه دیگرش یگانگی عمقی آن است. زیرا گرچه هر يك از ما برداشتی شخصی از آثار بالزاک یا استاندال دارد (وبه ویژه از آثار نویسندگان معاصر، زیرا اثر هر چه به زمان ما نزدیکتر باشد شکلهای بیشتری می تواند بپذیرد)، اما این نکته هم صادق است که آثار ایسن دو نویسنده مشخصاتی دارند که مورد اتفاق عموم است و در نظر تاریخ ادبیات و مجموع خوانندگان موجب تمایز آنها از یکدیگر می شود.

پس در اینجا تناقضی هست که نمی توان آن را فهمید مگر اینکه تا سرچشمه های داستان پیش برویم. مکان مشترکی که در آنجا نویسنده به انبوه خوانندگانش بر می خورد و آن آینه یگانه را در برابر آنها می نهد که همه خود را در آن باز می شناسند (دست کم همه آنهايي که مجذوب اثر او شده اند، زیرا کتابهایی هستند که همیشه خوانندگان در برابر آنها پس می زنند و این خود جالب است که علت آن را بررسی کنیم) همانا «امر ممکن» یعنی امکانات محتمل است.^۱

۱- برای تعریف «امر ممکن» رجوع شود به صفحه ۶۰ کتاب حاضر.

تجربیاتمان ما را از یکدیگر دور و تخیلاتمان ما را به یکدیگر نزدیک می‌کنند. ادبیات - و خصوصاً رمان - از تصاویری ذهنی مایه می‌گیرد که هرگز به تجربه در نخواهند آمد، اما ممکن بسود در آیند، و در نهایت بعید نبوده است که واقعیت روزمره زندگی خود ما را تشکیل دهند. هر کس شیوه خاصی برای تخیل کردن دارد، هر کس رنگ و معنی و سبکی را که تجربه شخصی‌اش به او تحمیل کرده است به امکانات بالقوه خود می‌بخشد. اما روشن است که در عمق وجود، در نهانگاه ذهن، امکانات محتمل افراد با یکدیگر مرتبط‌اند، و گرنه قابل فهم نبود که فلان داستان بتواند در چشم خواننده ارزشی جز ارزش افسانه داشته باشد. و حال آنکه خواننده ماجرای داستان را ماجرای خود می‌کند، آن را در محیط تخیلی ذهن خود می‌گنجاند، و شگفت اینجاست که داستان در این محیط طبیعتاً جای خود را می‌یابد و خواننده با جهانهای مختلفی که آفریده نویسندگان محبوب اوست به یکسان مأنوس می‌شود.

در حد توانایی منتقد نیست که اهمیت و ارزش اثر را به خواننده بپذیراند. اگر من ندهم که، حتی برای لحظه‌ای، در آن جهان بیگانه جای گیرم، اگر با اثر هیچ گونه احساس مشارکت و مؤانست غریزی نکنم، همه قوت استدلال منتقد به باد خواهد رفت. از این لحاظ می‌توان گفت که انتقاد کاری بیهوده است و مانیازی به دلال شرافتمند نخواهیم داشت: هر چه سعی کند که محسنات کالای خود را بر شمارد باز هم ما مؤدبانه عذر او را می‌خواهیم.

با این همه، ذوق تحول‌پذیر و آموختنی است. همه ما آثاری را می‌شناسیم که درهایشان پس از اینک مدتها به روی ما بسته

بوده‌اند نا گهان روزی باز شده‌اند. مانند حقیقت روزمره زندگی، حقیقت خیالی داستان نیز - یعنی حقیقت امکانات محتمل که از بوته مشترک آزمایش ذهن متخیل می‌گذرد - با نظراول یکجا به دست نمی‌آید. باید آن را نیز به تن خود آزمود. اگر کلید کتاب را نداشته باشیم نمی‌توانیم وارد آن بشویم. این کلید هرگز از جنس توضیح نیست. فهمیدن، از جانب خواننده، یعنی شرکت کردن، و شرکت کردن فقط به معنای باز شناختن امری بدیهی نیست، بلکه خطر کردن است، قبول مسئولیت است. همین جاست که منتقد با به میان می‌گذارد. در روزگار پیشین - مثلاً^۱ در زمان بوالو^۲ - منتقد مردی کارشناس بود: وظیفه داشت که ببیند اثری که برای ارزیابی به او داده‌اند آیا با قواعد معینی تطبیق می‌کند یا نه. مدعی تفسیر کردن یا حتی فهمیدن آن نبود. سپس، با آمدن سنت بوو^۳، منتقد ندیم و محرم راز می‌شود. از او نمی‌خواهند که در باره اثر داروی کند، بلکه باید آن را توجیه کند. اثر تا حد حسب حال نویسنده تقلیل می‌یابد، همان گونه که سرخپوستان سر بریده را تقلیل می‌دهند و به صورت شیء کوچکی در می‌آورند. افتخار بزرگ نقد امروزی این است که نارسایی این گونه توضیح را نشان داده است: در فراسو (یا فروسو)ی آن شخصیت همگانی یا نیمه‌همگانی، که تاریخ ادبیات رد او را حفظ کرده است و همه از علایق و اخلاق و سلیقه‌هایش آگاه‌اند، شخصیت دیگری نهفته است که حتی برای خود آن کسی که این شخصیت سخنگوی اوست ناشناخته است. این شخصیت جدید، دیگر نه به عنوان یک فرد بلکه

۱ - Bolleau، نویسنده و شاعر و سخن‌شناس فرانسه در قرن هفدهم (۱۶۳۶-۱۷۱۱)

و از شارحان و پایه‌گذاران اصول مکتب کلاسیک، صاحب منظومه هنر شاعری.

۲ - Sainte-Beuve، نویسنده و منتقد ادبی فرانسه در قرن نوزدهم (۱۸۰۴-۱۸۶۹).

به عنوان جایگاه اندیشه‌هایی سمج و وسوسه‌گر و مخزن امکانات محتمل، یعنی به عنوان شاهد خوش اقبال منظره‌ای که همه کس ممکن بود آن را ببیند، توجه ما را به خود جلب می‌کند.

دسترسی به این حریم که ناگفته‌ها در آن جمع آمده‌اند ذاتاً دشوار است. بررسی سرگذشت و حوادث زندگی نویسنده نه تنها آن را آسان نمی‌سازد، بلکه غالباً راه بر آن می‌بندد: آنچه ما از زندگی کسی می‌دانیم جامهٔ مبدلی است که او بر وسوسه‌های درونی‌اش پوشانده است. خواننده برای باز یافتن جریان عمقی اثر باید نخست امر ممکن را آزموده باشد، و همه کس این آزمودگی را ندارد. همین است وظیفهٔ نقدی راستین که از مقولهٔ «فهم» اثر باشد. این نقد، برای خواندن کتاب، خواهان شیوهٔ خاصی است که ترکیبی از هوشیاری و همدلی باشد و کمتر به محتوای اثر و بیشتربه زبان آن پردازد. زیرا مکانها، رویدادها، شخصیتها همه بهانهٔ ادبیات است، بیراهه‌ای است که داستان ناگزیر باید از آن بگذرد تا بتواند خواننده را جذب کند. منتقد این جاذبه را بیش از آنکه توضیح دهد آشکار می‌سازد. منتقد تصویر عینی امر ممکن را، که اعتبار اثر وابسته به آن است و بس، ترسیم می‌کند.

اما دامنهٔ آن محدود است، زیرا انتقاد موجب ارشاد و ایمان نمی‌شود و، گذشته از آن، مانند هر خواندن دیگری مستلزم سرسپردگی و تسلیم کامل به شرح داستان است. زیرا هیچ کس نمی‌تواند دربارهٔ اثری به درستی سخن گوید مگر اینکه آن را دوست داشته باشد. و نیز انتقاد کاری موقت و گذراست. زیرا منتقد با عامهٔ خوانندگان فرقی ندارد جز اینکه خواننده‌ای پیشرو است. شاید بتوان گفت که

عادت بیشتری به برخورد و آشنایی دارد، یعنی از عامه مردم در چند امر ممکن بیشتر است. وظیفه اش این است که راه را باز کند و همین قدر که می تواند این کار را بکند خود دلیل است که تخیل را می توان آموخت. فرهنگ هیچ نیست مگر همین گشودگی ذهن، یعنی آزاد-منشی و بخشندگی، حاصل از حشرونشر با آثار هنری متعدد که رشته های پنهان آنها فقط باممارست آشکار می شوند. همینکه راه گشوده شد، همینکه خواننده توانست عبور کند، آن گاه منتقد خاموش می شود.

رولان بارت

Roland Barthe

جواب کافکا

۱- این مقاله، که به سال ۱۹۶۰ نوشته شده، در واقع معرفی و نقد کتابی است درباره کافکا به قلم مارت روبر (Marthe Robert). قسمتهایی از آن که فقط درباره خود کتاب بحث می کند در ترجمه حذف شده است. این ترجمه نخستین بار به سال ۱۳۴۷ منتشر شد (مجله جنگل اصفهان، دفتر هفتم). از آن پس، چند ترجمه دیگر هم از این مقاله به فارسی صورت گرفته است. درباره رولان بارت رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۲۷ کتاب حاضر و، برای اطلاع بیشتر، به ترجمه منتخبی از مقالات وی با عنوان نقد تفسیری، ترجمه محمد تقی غیائی (تهران، ۱۳۵۲).

در نبردی که میان تو و جهان در گرفته
است، جهان را یاری کن.

کافکا با کافکائیسم یکی نیست. از بیست سال پیش، کافکائیسم به نویسندگانی خوراک می‌دهد که، از آلبر کامو گرفته تا اوژن یونسکو، با یکدیگر اختلاف بسیار دارند. اگر سخن بر سر شرح وحشتهای دستگاه اداری امروز باشد، بازخواست و قصر و دادالتأدیب^۱ نمونه‌هایی از آن است. اگر سخن از استیفای حقوق فرد در برابر هجوم و استیلای اشیاء در میان باشد، مسخ را می‌توان شاهی بر آن آورد. آثار کافکا، که هم مبتنی بر واقعیت و هم بر ذهنیت است، مناسب حال هر کسی است، اما جوابی به هیچ کس نیست.

البته این را هم باید گفت که آثار کافکا را به ندرت مورد سؤال قرار می‌دهند، زیرا نوشتن در سایه مضامین کافکا به معنای سؤال کردن از او نیست. مگر نه آنکه بیان تنهایی و غربت و کاوش و پوچی، و خلاصه بیان مسائل ثابتی که به «جهان کافکایی» معروف است، به همه نویسندگان ما تعلق دارد (از آن دم که زیر بار نروند تا قلم خود را در خدمت دنیای «داشتن» قرار دهند)؟ در حقیقت، جواب کافکا خطاب به کسی است که کمتر از همه او را مورد سؤال قرار

۱- عنوان کتابهای کافکا. (در نوشته‌های فارسی، بازخواست به محاکمه و دادالتأدیب به گروه محکومین معروف است.)

داده است، یعنی هنرمند.

معنای آثار کافکا در صناعت^۱ آنهاست. و این سخنی تازه است، نه تنها در مورد کافکا که در مورد همه ادبیات ما... زیرا را رویهمرفته، هر چند عقیده عام خلاف این باشد، ما هنوز چیزی در باره صناعت ادبی نداریم. هنگامی که نویسنده ای در باره هنر خود می اندیشد (و این نادر است و منفور اکثر نویسندگان) بدین منظور است تا به ما بگوید که استنباطش از جهان چیست و چه روابطی با آن دارد و انسان در چشم او چگونه می نماید. حاصل آنکه همه کس خود را «واقع بین» می داند، اما نمی گوید چگونه.

و حال آنکه ادبیات فقط وسیله ای است، بی علت و بی غایت. و تعریف ادبیات هم شاید همین باشد. شما البته می توانید به تدوین جامعه شناسی «نهاد ادبی»^۲ بکوشید، اما عمل نوشتن را نمی توانید بسا «برای چه» یا «به سوی چه» محدود کنید. نویسنده در حکم صنعتگری است که به جد مشغول ساختن شیء درهم پیچیده ای باشد، اما نداند از روی چه نمونه ای و برای چه استفاده ای. کار او بی شباهت به کسار دستگاه اومئوستات^۳ نیست. البته اگر از خود بپرسد که چرا می نویسد، این پرسش در قبال نا آگاهی خشنودانه «الهامیان» در حکم پیشرفتی است، اما پیشرفتی یأس آور، زیرا که به پاسخی نمی رسد.

صرف نظر از «تقاضای بازار» و «رونق اثر» (که بیش از آنکه انگیزه حقیقی باشد در حکم دستاویزی تجربی برای توجیه نویسنده گی

1- technique 2- Institution littéraire

۳- homéostat، نوعی ماشین پیچیده الکترونی که خودش، برطبق موازنه درونی اش، کار خود را تنظیم می کند.

است) عمل ادبی نه علتی دارد و نه غایتی، زیرا که ضمانت اجرایی ندارد: خود را به جهان عرضه می‌دارد بی آنکه هیچ جبری از دنیای خارج وجود آن را تأیید یا توجیه کند. این فعلی است صدرصد «لازم» (غیر «متعدی»)^۱ که نه چیزی را تغییر می‌دهد و نه چیزی آن را تسجیل می‌کند.

پس در این صورت؟

جواب این است (و تناقض همین جاست) که این عمل فقط صنعت است و هیچ چیز دیگر، یعنی هستی آن به شیوه آن است (نه به مطلب آن). به جای سؤال کهنه (و بیهوده) «نوشتن برای چیست؟» کافکا سؤال تازه‌ای طرح می‌کند: «نوشتن چگونه است؟» و همین «چگونه» جواب «برای چه» را هم می‌دهد. ناگهان بن بست گشوده می‌شود و حقیقتی رخ می‌نماید. این حقیقت، این جواب کافکا (به همه کسانی که قصد نوشتن دارند) چنین است: هستی ادبیات هیچ نیست مگر صنعتی که در آن به کار رفته است.

به عبارت دیگر، اگر بخواهیم این حقیقت را به زبان علم دلال^۲ ترجمه کنیم، خصوصیت اثر ادبی وابسته به مدلولهای نهفته در آن نیست (بدرود بر نقد «منابع» و نقد «افکار» در تاریخ ادبیات)، بلکه فقط وابسته به صورت^۳ دلالتهاست. حقیقت کافکا جهان از دید کافکا نیست (بدرود بر کافکا ئیسم)، بلکه نشانه^۴ های این جهان است.

۱- برای توضیح «فعل لازم» در این معنی، رجوع شود به صفحه ۱۳۲ کتاب حاضر.

۲- *Sémantique*، یا معناشناسی.

3- forme

۴- برای شرح معنای «نشانه» رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۴۳.

از این قرار، اثر ادبی هرگز جوابی به معمای جهان نیست، ادبیات هرگز حکم جزمی^۱ نیست. نویسنده با تقلید^۲ از جهان و از افسانه‌های آن تنها کاری که می‌تواند بکند آشکار ساختن نشانه‌هاست بدون مدلول‌ها: جهان میدانی است همواره به روی دلالت گشوده، اما هرگز به مقصود نرسیده (یعنی به معنایی دست نیافته). در نظر نویسنده، ادبیات چنان سخنی است که تا دم مرگ می‌گوید: من زندگی را شروع نخواهم کرد تا ندانم که معنای زندگی چیست.

اما اینکه می‌گوییم ادبیات هیچ نیست مگر سؤال از جهان، این سخن وزن و ارزشی نخواهد داشت مگر آن‌گاه که نویسنده صنعتی حقیقی در سؤال کردن به کار برد، زیرا که این سؤال باید در سرتاسر داستان، که ظاهری «ایجابی» دارد (نه «استفهامی»)، ادامه یابد. داستانهای کافکا، به خلاف آنچه بارها گفته‌اند، بافته از «سمبل»^۳ نیست، بلکه ثمره صنعتی است کاملاً متفاوت و آن اشاره^۴ است. تفاوت میان این دو تمام حقیقت آثار کافکا را در بر می‌گیرد. سمبل (مثلاً صلیب برای مسیحیت) نشانه‌ای متیقن است. سمبل شباهتی (جزئی) است میان صورتی و معنایی و متضمن یقین و حتمیت است. اگر چهره‌ها و رویدادهای داستان کافکا سمبلی بودند ناچار به فلسفه‌ای اثباتی و محصل (ولونومیدانه)، به انسانی کلی و ازلی رجوع می‌دادند: در تفسیر معنای سمبل نمی-

1- dogmatique

۲- Imitation یا «محاکات»، و مقصود این است که، طبق گفتهٔ ارسطو و پیش از او فیثاغورث و افلاطون و دیگران، هنرمند در خلق اثر هنری خود، طبیعت و تجلیات آن را نمونه قرار می‌دهد و از آنها تقلید می‌کند.

۳- Symbole = رمز، نماد، نمودار، تمثیل.

۴- allusion، یا «تلمیح».

توان اختلاف کرد و الا غرض از آن حاصل نمی شود. حال آنکه داستان کافکا هزار کلید به دست می دهد که همه پذیرفتنی است، یعنی هیچ يك به تنهایی معتبر نیست.

اشاره حدیث دیگری است. اشاره نیز رویداد داستان را به چیزی جز خود آن رجوع می دهد، اما به چه؟

اشاره نیرویی ناتمام است، شباهت را به مجرد وقوع باطل می کند. آقای «ك» به دستور داد گاه بازداشت می شود: این تصویری عادی و آشنا ازداد گستری است. اما درعین حال می بینیم که این داد گاه اعمال خلاف را ابداً مانند داد گستریهای مادر نظر نمی گیرد. پس مشابَهت ناتمام می ماند، ولی معهداً از میان نمی رود. سخن کوتاه، امر بر نوعی «ادغام معنایی» دایر است: «ك» حس می کند که بازداشت شده است و وضع چنان است که گویی واقعاً بازداشت می شود (داستان بازخواست)؛ پدر کافکا او را انگل خانواده می شمارد و وضع چنان است که گویی کافکا واقعاً مسخ می شود و به صورت انگل درمی آید (داستان مسخ). کافکا بنای کار خود را بر این می نهد که همه این گویی ها را منظمأ حذف کند: ولی اکنون رویداد درونی است که رکن مبهم اشاره می شود.

بر این اساس، اشاره که صرفاً صناعتی در قلمرو دلالت است در حقیقت سراسر جهان را در گیر و ملتزم می سازد، زیرا رابطه میان يك انسان مفرد و يك زبان مشترك را بیان می کند. حاصل این نظام یکی از پرتهاثرترین آثار ادبی است که تا کنون دیده شده است. مثلاً در تداول عام می گویند: «مثل سگ»، «زندگی سگی»، «سگ یهودی». کافی است که این اصطلاح مجازی را موضوع داستان خود کنیم و ذهنیت را به قلمرو اشاره ببریم تا انسان آزرده و اهانت دیده حقیقتاً

سگک شود: انسانی که با او چون سگک رفتار می کنند به واقع سگک است.

پس صنعت کافکا نخست متضمن موافقت با جهان است، متضمن متابعت از زبان رایج است، اما در لحظه بعد متضمن احتیاطی، شکمی، وحشتی در برابر نشانه های پیشنهادی جهان است. روابط کافکا و جهان بر اساس مفهوم این دو کلمه تنظیم می شود: آری، اما ... و این نکته را می توان در مورد همه ادبیات معاصر مصادق دانست (وازهمین روست که کافکا حقا ادبیات معاصر را پایه گذاری کرده است)، زیرا با شیوه ای تقلیدناپذیر طرح رئالیستی را («آری» خطاب به جهان) با طرح «اخلاقی» («اما...») به هم می آمیزد.

فاصله ای که میان «آری» و «اما» هست همان عدم حتمیت نشانه هاست، و ادبیات به این سبب وجود دارد که نشانه ها غیر حتمی است. صنعت کافکا می گوید که معنای جهان قابل بیان نیست و تنها وظیفه هنرمند کاوش و اکتشاف دلالت های ممکن است که هر کدام از آنها اگر تنها در نظر گرفته شود دروغ است (دروغ لازم)، اما مجموع آنها عین حقیقت نویسنده است. و این است تناقض کافکایی: هنر تابع حقیقت است، اما حقیقت چون تجزیه ناپذیر است از شناختن خود عاجز است. پس گفتن حقیقت، دروغ گفتن است. از این قرار، نویسنده عین حقیقت است، ولی چون به سخن درآید دروغ می گوید: اعتبار يك اثر ادبی در زیبایی آن نیست، بلکه فقط در تجربه ای اخلاقی است که آن را دروغی متقبل می سازد، یا بنا به گفته خود کافکا: «نمی توان به لذت زیبایی هستی رسید مگر از خلال تجربه ای اخلاقی و بدون غرور».

نظام اشاری کافکا به مثابه نشانه‌ای عظیم که نشانه‌های دیگر را مورد سؤال قرار دهد عمل می‌کند. و اما به کار بردن هر نظام معنایی (به عنوان نمونه‌ای بسیار دور از ادبیات، ریاضیات را مثال می‌آوریم) فقط مستلزم يك شرط است که در واقع همان شرط زیبایی است: یعنی اتقان^۱. هر فتوری، هر تزلزل و تذبذبی که در ساختمان نظام اشاری روی دهد عجب‌ا که آن را به صورت سمبل درمی‌آورد و در نتیجه زبانی ایجابی را جانشین عمل ذاتاً استفهامی ادبیات می‌کند.

و باز این است جواب کافکا به همه تلاش‌ها و پژوهش‌های کنونی در زمینه رمان: سرانجام همان دقت نگارش است (دقت در تشکیل اثر و نه در آرایش و پیرایش آن، زیرا که سخن البته بر سر خوب نوشتن یا درست نوشتن نیست) که نویسنده را در جهان ملتزم می‌سازد: نه در این یا در آن جلوه جهان، بلکه در عین ناتمامی جهان. ادبیات از آن رو ممکن است که جهان تمام نیست.

۱- *rigueur*، یعنی دقت و قطعیت منطقی در استنتاج‌های علمی.

آلبر کامو
Albert Camus

گواه آزادی

ما در زمانه‌ای زندگی می‌کنیم که مردم آن، به‌انگیزهٔ مسلک‌هایی حقیر و وحشیانه، عادت کرده‌اند که از همه چیز ننگ داشته باشند، ننگ از وجود خود، از خوشبخت بودن، از دوست داشتن و آفریدن؛ زمانه‌ای که در آن راسین از نوشتن نمایشنامهٔ *برنسیس*^۱ شرم می‌کرد و رامبرانت شتابان در انجمن خیریهٔ سرگذر اسم می‌نوشت تا از کشیدن تابلو «گشت شبانه» طلب مغفرت کند. از این‌قرار، نویسندگان و هنرمندان این زمان وجدان رنجوری دارند و نزد ما رسم بر این شده است که بنا به پسند روز از داشتن چنین حرفه‌ای عذر بخواهیم.

حقیقت این است که مردم هم ما را در این راه می‌رانند. از هر گوشهٔ جامعهٔ سیاسی ما ندای بلندی خطاب به ما برخاسته است و از ما می‌خواهد که از خود دفاع کنیم. باید از خود دفاع کنیم که چرا وجودمان بیهوده است و در عین حال چرا خدمتگزار هدف‌های ناشایست شده‌ایم. و هنگامی که در جواب می‌گوییم از چنین اتهامات متناقضی مشکل بتوان خود را مبرا کرد، به‌ما می‌گویند آری ممکن نیست بتوان نزد همه کس خود را بیگناه جلوه داد، اما می‌توان بخشایش کریمانهٔ بعضی کسان را با جانبداری از مرام آنها، که به اعتقاد خودشان تنها مرام

حقیقی است، به دست آورد.

اگر از رهگذر این استدلال به جایی نرسند به هنرمند می گویند: «بدبختی مردم را ببین. برای آن چه کرده ای؟» هنرمند در قبال چنین حق السکوت بیشرمانه ای می تواند جواب بدهد: «بدبختی مردم؟ دست کم من چیزی بر آن نمی افزایم. و کدام يك از شما می تواند چنین ادعایی بکند؟» اما این هم مسلم است که هیچ يك از ما، اگر در کار خود جدی باشد، نمی تواند به ندایی که از جمع مردمان نو میدرخواسته است بی اعتنا بماند. پس باید، به هر حساب، خود را مقصردانیم. ما به اقرار گاه ضد مذهبی کشیده شده ایم که بدترین اقرار گاههاست. اما این مسئله چندان هم ساده نیست. از ما می خواهند که انتخاب بکنیم. این انتخاب را نمی توان ساده و طبیعی پنداشت، بلکه مبتنی بر انتخابهای دیگری است که پیش از آن باید صورت بگیرد. نخستین انتخاب هنرمند این است که هنرمند باشد. و اگر هنرمند بودن را انتخاب کرده است به مقتضای طبیعت خویش است و به سبب تلقی خاصی که از هنر دارد. و اگر این دلایل برای او کافی بوده است تا انتخاب خود را توجیه کند احتمالا کافی خواهد بود تا موضع خود را هم در برابر تاریخ مشخص سازد.

این است آنچه دست کم من می اندیشم و اکنون می خواهم، به عنوان نظر شخصی خودم، به مسئله خاصی توجه کنم که وجدان نا آرام نیست (چون من آن را حس نمی کنم)، بلکه احساس دو گانه دیگری است که در برابر بدبختی مردم و به حکم همین بدبختی نسبت به حرفه ام در من وجود دارد و آن حق شناسی و غرور است.

حال که باید از خود دفاع کرد می خواهم بگویم چرا، در محدوده

تواناییها و استعدادهای فردی ما و در جهانی خشکیده از کینه و نفرت، پرداختن به حرفه‌ای که به ما امکان می‌دهد تا اعلام کنیم که ما دشمن خونی هیچ کس نیستیم خودبه خود دفاع و برائت است. اما این محتاج توضیح است و من نمی‌توانم این توضیح را بدهم مگر با اشاره به جهانی که در آن زندگی می‌کنیم و به آنچه ما هنرمندان و نویسندگان باید در آن انجام بدهیم.

جهان پیرامون ما غرق در بدبختی است و از ما می‌خواهند که برای تغییر دادن آن کاری بکنیم. اما این بدبختی چیست؟ در نظر اول به سادگی می‌توان آن را نشان داد: درسالهای اخیر در جهان کشتار بسیار کرده‌اند و بعضی پیش‌بینی می‌کنند که باز هم به کشتن ادامه خواهند داد. این همه کشته سرانجام فضا را سنگین خواهد کرد.

این مسلماتازگی ندارد. تاریخ رسمی همیشه تاریخ قاتلان بزرگ بوده است. و فقط امروز نیست که قابیل هابیل را می‌کشد، اما فقط امروز است که قابیل هابیل را به نام منطق می‌کشد و سپس مطالبه نشان افتخار می‌کند. با مثالی مقصودم را روشنتر می‌کنم.

در طی اعتصابهای نوامبر ۱۹۴۷، روزنامه‌ها نوشتند که میر غضب پاریس هم می‌خواهد دست از کار بکشد. به نظر من این تصمیم هموطن ما چندان مورد توجه قرار نگرفت. خواستهای او صریح و روشن بود. اولاً برای هراعدام تقاضای پاداش داشت و این البته مطابق مقررات هر مؤسسه‌ای است. اما، علاوه بر این، عنوان ریاست اداره را هم برای خود مطالبه می‌کرد. در واقع می‌خواست دولت، که او خود را خدمتگزار صدیق آن می‌دانست، تنها منزلت مسلم و تنها حیثیت آشکاری

را که ملت‌های امروز می‌توانند به خدمتگزاران خوب خود بدهند برای او هم قائل شود. مقصودم عنوان اداری است. بدین گونه، زیر فشار تاریخ، یکی از آخرین مشاغل آزاد ما از میان می‌رفت.

آری، زیر فشار تاریخ، در دوران‌های وحشیگری، قانون ظالمانه‌ای جلاد را از اجتماع دور می‌داشت. جلاد کسی بود که، به حکم حرفه‌اش، به حریم زندگی و نفس آدمی دست درازی می‌کرد. او مورد نفرت و وحشت بود و خود این را می‌دانست. همین نفرت و وحشت در عین حال ارزش زندگی آدمی را نشان می‌داد. اما امروز فقط مورد شرم و ننگ است. در این صورت، حق دارد که دیگر نخواهد در حکم یکی از خویشان فقیر خانواده باشد که چون ناخن‌هایش تمیز نیست در آشپز-خانه از او پذیرایی می‌کنند. در تمدنی که جنایت و خشونت از آیین‌های فلسفی آن است و به زودی از نهادهای اجتماعی آن هم خواهد شد، جلادان کاملاً حق دارند که وارد دستگاه اداری شوند. حقیقت آنکه ما فرانسویان کمی دیر کرده‌ایم. در گوشه و کنار جهان، دژخیمان را می‌بینیم که از هم اکنون بر مسند وزارت نشسته‌اند و فقط قلم و دوات را جانشین تبر کرده‌اند.

هنگامی که قتل نفس وارد کار اداره و آمار می‌شود معنایش این است که کار جهان بر مدار نیست. اما اگر مرگ امری انتزاعی شود معنایش این است که زندگی هم امری انتزاعی شده است. و از آن دم که زندگی هر کسی را تابع یکی از مسلک‌ها می‌کنند چاره‌ای نیست جز اینکه انتزاعی شود. بدبختی اینجاست که ما در زمانه مسلک‌ها و آنهم مسلک‌های تمامی خواه و خود کامه زندگی می‌کنیم، یعنی مسلک‌هایی که چنان به خود و به حقانیت ابلهانه یا به حقیقت کوتاه‌بین خود

مطمئن اند که رستگاری جهان را تنها در سلطه خویش می بینند. و طلب سلطه بر کسی یا چیزی یعنی طلب بی حاصلی یا خاموشی یا مرگ آن کس. برای اطمینان کافی است نگاهی به گرد خود بیفکنیم.

زندگی بدون گفت و شنود ممکن نیست. و امروز، در قسمت اعظم جهان، جای گفت و شنود را جدل گرفته است. قرن بیستم قرن جدل و دشنام است. میان ملتها و افراد، حتی در مباحث بیغرض علمی، جدل جایی دارد که سابقاً جای گفت و گوی متقابل بود. هزاران صدا، و هر کدام جدا جدا، شب و روز به «تک گویی» پر غوغای خود مشغول اند و سبلی از سخنان مردم فریب، از مقوله حمله و دفاع ترغیب، بر سر ملتها فرو می ریزند.

اما ماهیت و نحوه عمل جدل چیست؟ این است که حریف را دشمن بشمارد و در نتیجه وجود او را ناچیز انگارد، یعنی از دیدن او سرباز زند. هنگامی که من به کسی دشنام می دهم دیگر از تشخیص رنگ چشمش غافلم و نمی بینم که آیا لبخند می زند و لبخندش چگونه است. از برکت جدل، نیمه کور می شویم و دیگر نه در میان انسانها که در جهان اشباح زندگی می کنیم.

زندگی بدون بحث و استدلال ممکن نیست. اما تاریخ امروز فقط با تهدید و ارباب آشناست. انسانها فقط با یقین به اینکه چیز مشترکی دارند که از طریق آن همواره می توانند به یکدیگر برسند زندگی می کنند. اما امروز چیز دیگری کشف کرده ایم: اینکه آدمهایی هستند که نمی توان با آنها استدلال کرد. محال بوده و هست که قربانی اردو گاههای کار اجباری بتواند به کسانی که او را به ذلت کشیده اند توضیح دهد که نباید چنین کنند. زیرا این کسان دیگر انسان نیستند،

بلکه مفاهیمی انتزاعی اند که به درجهٔ چون و چرا ناپذیرترین اراده‌ها رسیده‌اند. کسی که می‌خواهد تسلط بیابد کر است. در برابر او باید جنگید یا مرد. برای همین است که مردم امروز درهراس به‌سرمی‌برند. در کتاب مردگان مصر کهن آمده‌است که درستکار برای طلب آمرزش باید بتواند بگوید: «من هیچ کس را نترسانده‌ام.» در این صورت، از بزرگان معاصر ما کمتر کسی است که در روز جزا بتواند درصاف آمرزیدگان بایستد.

پس چه عجب که این اشباح کور و کر و هراسان که باژتون غذایی خورند و مجموع زندگیشان درورقهٔ ادارهٔ پلیس خلاصه‌می‌شود موجودات انتزاعی بی‌چهره به‌شمار آیند. و این نکته در خور توجه و تأمل است که حکومت‌هایی که از این مسلکها برخاسته‌اند اتفاقاً همانهایی هستند که، بر طبق اصول، جماعات مردم را از جای خود کوچ می‌دهند و آنها را مانند علامتهای بیخونی که فقط در حد ارقام و آمار هویت حقارت آمیزی دارند بر روی خاک اروپا می‌گردانند. از زمانی که پای این فلسفه‌های برازنده به‌تاریخ‌باز شده‌است گروه‌های کثیری از مردم، که پیش از این هر کدام شیوهٔ دست فشردن خاص خود را داشتند، برای همیشه در زیر دو حرف اول اسمشان که جهانی بسیار منطقی برای آنها ابداع کرده‌است مدفون شده‌اند.

آری، همهٔ اینها منطقی است. هنگامی که بخواهند سراسر جهان را به حکم فلان نظریهٔ فلسفی متشکل و یکسان کنند راه دیگری نیست جز اینکه این جهان را، عین همان نظریه، خشک و بیجان و کور و کر سازند. راه دیگری نیست جز اینکه ریشه‌های پیوند انسان را بازندگی و طبیعت قطع کنند. و تصادفی نیست که در ادبیات معتبر اروپا پس

از داستایوسکی دیگر وصف طبیعت دیده نمی شود. تصادفی نیست که شاخصترین کتابهای امروز به جای آنکه به دقایق دل و حقایق عشق رو کنند فقط به داور و داوری و شرح اتهامات می پردازند و به جای گشودن دریچه ها به روی زیبایی جهان، آنها را در تنگنای اضطراب تنه یان فرو می بندند. و این هم تصادفی نیست که فیلسوفی که امروز بر همه اندیشه اروپایی حاکم است همان کسی است که می گفت فقط شهرهای امروزی می توانند ذهن را بر خود آگاهی توانا کنند و حتی می گفت طبیعت انتزاعی است و فقط عقل انضمامی^۱ است. این نظر هگل است و سر آغاز يك ماجرای بزرگ است که عاقبت به کشتار همه چیز می انجامد. این ذهنهای مست بیخبر در چشم انداز بزرگ طبیعت چیزی جز خود نمی بینند. و این نهایت کوری است.

بیش از این چه بگویم؟ آنهایی که شهرهای ویران شده اروپا را دیده اند می دانند که من چه می گویم. این شهرها نمایانگر تصویر آن جهان نحیف و نزار و وامانده از غرورند که در آن، در فراخنای دشتهای یکنواخت مصیبت زده، اشباح در جستجوی دوستی گمشده ای با طبیعت و با موجودات سرگردان اند. فاجعه بزرگ انسان غربی این است که میان او و تحول تاریخی اش دیگر نه نیروهای طبیعت قرار دارند و نه نیروهای دوستی. با ریشه های بریده و بازوهای خشکیده اش از هم اکنون به چوبه داری می ماند که برای خود او مقدر کرده اند. اما اکنون که به منتهای این ریشخند رسیده ایم دست کم هیچ چیز نباید ما را از فاش کردن فریب و ریای این قرن باز دارد که ظاهراً در پی حکومت عقل می دود، ولسی باطناً دلایل دوست داشتن را که از

دست داده است جستجویی کند. و نویسندگان ما این را خوب می‌دانند، چون همگی مآلاً دم از آن جانشین بیخون و بینوای عشق می‌زنند که نامش اخلاق است.

مردم امروز شاید بتوانند همه چیز را به اراده خود در آورند و عظمتشان در همین است. اما دست کم يك چیز هست که اکثر آنها هرگز نخواهند توانست باز یابند و آن نیروی عشقی است که از آنها دزدیده شده است. در واقع برای همین است که آنها شرم دارند. و رواست که هنرمندان شريك این شرم باشند، زیرا در ایجاد آن سهیم بوده‌اند. اما دست کم این را بدانند که باید بگویند از خود شرم دارند و نه از حرفه خود.

زیرا شرف هنر در مخالفت با این جهان ورد آن است. اثر هنری، به صرف وجودش، پیروزیهای مسلک را نفی می‌کند.

یکی از مسیرهای تاریخ فردا مبارزه‌ای است که از هم اکنون میان فاتحان و هنرمندان در گرفته است. با این حال، هر دو يك هدف دارند. عمل سیاسی و آفرینش هنری دو رویه يك عصیان بر ضد آشفته‌گی جهان‌اند. در هر دو حال می‌خواهند به جهان وحدت بدهند. و روزگاری دراز آرمان هنرمند و نو آور سیاسی یکی شمرده می‌شد. داعیه بناپارت همان داعیه گوته است، جز اینکه بناپارت برای ما طبل را در دبیرستانها به یادگار گذاشت و گوته کتاب مرثیه‌های دومی را.

اما از زمانی که مسلکهای ناظر به کارآیی به پشتیبانی صنعت وارد میدان شده‌اند، از زمانی که بر اثر جنبش زیر کانه‌ای مردانقلابی به صورت فاتح در آمده است، این دو جریان فکری از هم جدا

شده‌اند. زیرا آنچه فاتح راست یا چپ طلب می‌کند وحدتی نیست که به هماهنگی امور مخالف منجر شود، بلکه تمامیت کامل است که به نابودی اختلافها می‌انجامد.

آنجا که هنرمند فرق می‌گذارد فاتح هموار و یکسان می‌کند. هنرمند که در مرتبهٔ جان و عشق می‌زید و می‌آفریند می‌داند که هیچ چیز ساده نیست و دیسگری هم هست. فاتح می‌خواهد که دیسگری نباشد. جهان او جهان خدایگان و بنده است، همان جهانی که ما اکنون در آن زندگی می‌کنیم. جهان هنرمند جهان اعتراض زنده و تفاهم است. من هیچ اثر بزرگی سراغ ندارم که تنها بر کینه بنا شده باشد و حال آنکه امپراتوریهای کینه بسیارند. در زمانی که فاتح، به حکم منطق رفتارش، مأمور اعدام و شکنجه می‌شود، هنرمند ناچار است که سرکش باشد. در قبال جامعهٔ سیاسی معاصر، تنها رفتار منطقی هنرمند رد در بست است، و گرنه باید دست از هنرش بشوید. حتی اگر بخواهد، نمی‌تواند شریک عمل کسانی باشد که زبان یا وسایل مسلکهای معاصر را به کار می‌برند.

از همین رو بیهوده و مضحك است که از ما توجیه و التزام بخواهند. ماهمه ملتزمیم گرچه خود این نخواسته باشیم. و در نهایت، مبارزه نیست که ما راه‌نرمند می‌سازد، بلکه هنر است که ما را به مبارزه وا می‌دارد.

هنرمند، به حکم وظیفه‌اش، گواه آزادی است و این توجیه و برائتی است که گاهی برای او گران تمام می‌شود. هنرمند، به حکم وظیفه‌اش، در تیره‌ترین تنگنای تاریخ درگیر است، آنجا که جسم و جان آدمی را خفه می‌کنند. حال که وضع جهان بر این قرار است،

ما چه بخواهیم و چه نخواهیم در آن ملتزمیم و ذاتاً با بتهای انتزاعی، خواه ملی یا حزبی، که امروز بر آن حاکم اند دشمنیم. اما این نه بحکم اخلاق و فضیلت است، چنانکه با فریب و ریای دیگری خواسته اند این را بپذیرانند. ما اهل فضیلت نیستیم. و اگر فضیلت همین شیوه مصلحان قوم است که آدمی را اندازه می گیرد جای دریغ نیست. به حکم عشق انسان به یگانه بودن هر انسان است که ما همواره بر این اعمال، که حقیرمایه ترین جنبه های عقل را برهان حقانیت خود می دانند، دست رد می زنیم.

اما این در عین حال معروف هم بستگی ما با همه است. به دلیل آنکه وظیفه مدافع از حق تنهایی هر کسی است، ماهرگز تنها نخواهیم بود. وقت ماتنگ است و نمی توانیم تنها دست به کار شویم. تالستوی توانست درباره جنگی که خود در آن شرکت نداشت بزرگترین رمان ادبیات جهان^۱ را بنویسد. جنگهای ما به ما فرصت نمی دهند که جز در باره آنها بنویسیم و در عین حال پگی^۲ و هزاران شاعر جوان را می کشند. از همین روست که من، با وجود همه اختلافایمان که ممکن است بزرگ هم باشند، معتقدم که اجتماع این مردم در اینجامعناهی دارد. در فراسوی مرزهای موجود، گاهی بی آنکه خود بدانند، همه با هم در هزار جلوه مختلف يك اثر مشترك کار می کنند که در برابر سیاستهای خود کامه و تمامی طلب خواهد ایستاد. آری، همه با هم و، در کنار آنها، هزاران تن دیگر ایستاده اند که می کوشند تا شکلهای

۱- اشاره به رمان جنگ و صلح.

۲- Péguy، نویسنده و شاعر فرانسوی که در جنگ جهانی اول کشته شد (۱۸۷۳-۱۹۱۴).

خاموش آفرینندگی خود را در هیاهوی شهرها بر پا دارند. و همراه آنها کسان دیگری هستند که فعلاً در اینجا حضور ندارند، اما روزی جبراً به ما خواهند پیوست. و حتی کسان دیگری هم هستند که گمان می‌برند با وسایل هنر خود در راه پیروزی مسلک همه گیر می‌کوشند و حال آنکه نیروی هنری در بطن اثر آنها تبلیغات را درهم می‌شکنند و وحدتی را که صادقانه به آن خدمت می‌کنند خواستار می‌شود و آنها را خواه نا خواه به برادری با ما و در عین حال به بی اعتمادی کارفرمایان موقت آنها مقدر می‌سازد.

هنرمندان راستین فاتحان سیاسی خوبی نخواهند بود، زیرا عاجزند - آری، من این را خوب می‌دانم - از اینکه مرگ حریف را با سبکسری بپذیرند! آنها در جانب زندگی‌اند، نه در جانب مرگ. آنها گواه جان‌اند، نه گواه قانون. آنها، به حکم سرشت و سرنوشت خود، محکوم به فهم همان‌اند که با آنها دشمن است.

اما این نه بدان معناست که آنها از حکم به خوب و بد عاجزند، بلکه ظرفیت آنها برای شرکت در زندگی دیگران به حدی است که، حتی در نزد بدترین جنایتکار، برائت همیشگی آدمی را که درد ورنج اوست می‌بینند. همین است آنچه ما را باز می‌دارد که حکم مطلق صادر کنیم و در نتیجه رأی به عقوبت مطلق بدهیم. در جهان محکومیت به مرگ، که همین جهان ماست، هنرمندان به آنچه در انسان از مردن سرباز می‌زند گواهی می‌دهند. آنها دشمن هیچ کسی نیستند جز درخیمان! و همین است آنچه ما «ژیروندن»^۱ های همیشگی را به تحمل تهدیدها

۱- Glrondins، زیروندن‌ها اعضای یکی از احزاب دوره انقلاب کبیر فرانسه و اکثراً از روشنفکران برجسته اهل جنوب بودند. پس از مبارزه با حکومت -

و ضربه‌های طرفداران راست و چپ مقدر کرده است. وانگهی همین وضع نامساعد، به صرف نامساعد بودنش، مایهٔ سربلندی ماست. روزی خواهد آمد که همه به این حقیقت اذعان کنند و آن گاه قابلترین افراد ما، به حرمت اختلافهایمان، از پاره کردن یکدیگر خود داری خواهند کرد و خواهند پذیرفت که بالاترین رسالت آنها تا پای جان دفاع از حق دشمنی است که نخواهد هم عقیدهٔ آنها باشد. اعلام خواهند کرد که اگر اشتباه کنند و کسی را نکشند و اجازهٔ سخن گفتن به دیگران بدهند بهتر است از اینکه در میان سکوت و اجساد کشتگان حق با آنها باشد. خواهند کوشید تا ثابت کنند که اگر انقلابها با اعمال خشونت بتوانند به پیروزی برسند جز با گفت و شنود نمی‌توانند پایدار بمانند. و آن گاه خواهند دانست که این رسالت یگانه برای آنها دردناکترین برادرها را به ارمغان خواهد آورد، برادری در نبردهای مشکوک و عظمت‌های مغضوب، همان که در همهٔ مراحل هوش همواره مبارزه کرده است تا در برابر احکام انتزاعی تاریخ به آنچه برتر از تاریخ است حکم بدهد و آن جسم و جان آدمی است، چه خوش باشد و چه ناخوش.

سرتاسر اروپای امروز، در مسند تکبر خود، ندا سر می‌دهد که این اقدامی مضحک و بیهوده است. ولی ما همه به جهان آمده‌ایم تا خلاف آن را ثابت کنیم.

← لوئی شانزدهم، مدتی قدرت را به دست گرفتند، اما در برابر احزاب تندرو با کشتار به مخالفت برخاستند و عاملان «قتل عام سپتامبر» را به محاکمه کشیدند و حتی رأی به اعدام لوئی شانزدهم ندادند. این رفتار موجب شورش شد که به اعدام اکثریت آنها انجامید.

مآخذ

ادبیات و واقعیت

Esprit, n° 329, juillet 1964.

ادبیات چه می‌تواند بکند؟

Que peut la littérature? , Paris, 1965.

ادبیات و سیاست

L' Express, 25 juillet 1963: نویسنده و سیاست

L' Express, 19 septembre 1963: ادبیات تحت تعقیب سیاست

L' Express, 6 fév. 1964: قطره‌ ملی شما اقیانوس جهانی نیست

افزوده‌ها

Revue de Paris, fév. 1956, PP. 139-146

ادبیات و تاریخ

E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, 1966, PP.

209-217:

نمایش شهادت

J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris,

1967, PP. 16-20:

مسئله‌ای به نام ادبیات

B. Pingaud, *Inventaire*, Paris, 1965, PP. 121-125:

وظیفه منتقد

R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, 1964, PP. 138-142:

جواب‌کا فنکا

A. Camus, *Essais*, Paris, 1965, PP. 399-406:

گواه آزادی

فهرست نام کسان و کتابها

این فهرست فقط شامل نام اشخاص واقعی و عنوان کتابها و نشریه‌هاست. بنابراین نام شخصیت‌های افسانه‌ای و تخیلی و نیز عنوان مقاله‌ها و فیلمها و تابلوها و... در آن نیامده است. ارقام درشت (سیاه) به صفحه‌هایی رجوع می‌دهد که حاوی مقاله‌ای از نویسنده در کتاب حاضر است.

استالین ۱۱، ۱۴۶، ۲۱۸، ۲۲۵،

۲۲۸

استاندال ۷۳، ۱۵۷، ۲۴۱، ۲۶۹

اسطوره سیزیف ۱۶۷

اسوو، ایتالو ۳۴

اشتنبک، جان ۷۳

افلاطون ۲۷۹

اکسپرس ۲۲۲

اگزوپری ← سنت اگزوپری

الوار، پل ۲۴۲

انجیل ۴۹

اوتوشنکو ۱۱۲

اودیسه ۲۳۹

آپولینر، گیوم ۲۴۲

آداموف، آرتور ۲۱۹

آدنائر ۶۶

آراگون، لوئی ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۴۲

آزبورن ۴۷

آستوریاس ۲۲۸

آسیف ۶۹

آکسیونوف، واسیلی ۱۱، ۴۱، ۸۹

ادبیات چیست؟ ۶، ۵۴، ۱۲۷،

۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۵۸

ادبیات شوروی ۲۳۶

ارسطو ۲۷۹

ارنبرگ، ایلیا ۶۵، ۸۴، ۱۰۵

بودلر، شارل ۸۶
 بونين ۴۶
 بووار، سيمون دوو ۱۴، ۶۷، ۱۳۹، ۱۹۵
 بوهر، نيلس ۹۳
 به سوى دهان نو ۵۷
 بيچر استو ۱۷۵
 پاسترناک ۶۹، ۱۱۲، ۱۱۳
 پاوزه، جزاره ۲۲۹
 پراتولينى ۴۷
 پروست، مارسل ۷، ۳۰، ۳۴، ۵۶
 ۸۸، ۱۰۵، ۱۳۱، ۱۵۹، ۱۶۲
 ۲۳۹
 پلاتونوف ۴۶
 پلخانوف ۱۲۲
 پنگو، برنار ۸، ۱۴، ۵۳، ۸۴، ۳۶۷
 پوشكين ۴۶
 پولان، ژان ۲۵۸، ۲۶۱
 پياتيه، ژاكلىن ۱۷۱
 پگى ۱۷۸، ۲۹۳
 پيراندلو ۱۷۳
 پونه، گيدو ۱۴، ۳۹، ۸۴
 تالستوى، لو ۷، ۴۶، ۶۹، ۷۲، ۷۵
 ۱۹۵، ۲۲۰، ۲۹۳
 تصوير يك ناشناس ۱۴۰
 تودات ۲۶، ۴۹
 تورگنئف ۶۹
 تيجوع ۱۳۴، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰
 تيه بو، مارسل ۹، ۳۳۵
 جاكومتى، آلبرتو ۱۹۱

ايلباد ۵۹، ۱۳۸، ۲۳۹
 اينشتين ۹۳، ۹۵
 باباگوريو ۴۹، ۱۵۷
 بارت، رلان ۸، ۱۴، ۱۲۷، ۱۲۸
 ۱۳۲، ۲۵۷
 بارس، موريس ۱۹۰
 بازخواست ۱۶۲، ۲۷۶، ۲۸۰
 بالزاک ۲۱، ۴۹، ۵۹، ۷۳، ۷۵
 ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۳، ۱۵۶، ۱۵۷
 ۱۵۸، ۲۳۹، ۲۶۹
 بايرون ۱۷۹
 برادران كادامازوف ۲۲
 بردو، هانرى ۱۶۷
 برژه، ايو ۱۶۹، ۱۸۶، ۲۵۹، ۲۶۰
 ۲۶۳
 برشت، برتولد ۲۱۵، ۲۱۹
 برگولتز، الكا ۹۶
 برنانوس، ژرژ ۲۳۹
 بونيس ۲۸۴
 برين ۴۷
 بكت، ساموئل ۱۸۵
 بلانشو، موريس ۱۳۲، ۲۳۰، ۲۶۹
 بلنديهاى باد خيز ۲۳۷
 بلوك، ژان ريشار ۷۳
 بلوك، ميشل ۲۲۵، ۲۳۱
 بناپارت ۲۹۱ (ونيز — ناپلئون)
 بوالو ۲۷۱
 بوئن، ايو ۱۰
 بوتور، ميشل ۱۸۵، ۱۸۷، ۲۲۷

رامبرانت ۲۸۴
 روبیر، مارت ۲۷۵
 روبسپیر ۱۷۵
 روب گریه، آلن ۱۱، ۹، ۱۳، ۱۴،
 ۵۶، ۵۷، ۶۱، ۶۳، ۷۷، ۸۸،
 ۱۰۴، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۲۲،
 ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۴۴، ۱۵۶، ۱۵۸،
 ۱۶۰، ۲۱۳، ۲۲۲، ۲۲۴، ۲۲۵،
 ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۰
 روح اشکال ۲۰۹
 دوسبی بزرگوار ۷
 روسل، رمون ۱۳۱
 روسو، ژان ژاک ۱۷۵
 ریشلیو ۱۴۰
 ریکاردو، ژان ۸، ۱۴، ۱۵، ۱۲۵،
 ۱۵۰، ۱۶۲، ۱۸۲، ۱۹۲،
 ۲۵۷
 زابا لوتسکی ۶۹
 زمان حال اخباری ۲۲۵
 زمین انسانها ۹۶
 زولا، امیل ۶۸
 ژانویه، لودویک ۱۸۵
 ژدانف، ۱۱، ۱۰۴، ۱۱۹
 ژید، آندره ۱۷۳، ۱۹۶
 ساد، مارکی دو ۲۰۸
 سارتر، ژان پل ۶، ۷، ۱۱، ۱۳، ۵۴،
 ۵۵، ۵۶، ۵۸، ۶۴، ۶۷، ۹۹،
 ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۳،
 ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲

جامعه شناسی زمان ۲۲۲
 جنایت و مجازات ۷۱
 جنگ اصفهان ۱۵، ۲۷۵
 جنگ و صلح ۷۵، ۲۳۸، ۲۹۳
 جویس، جیمز ۷، ۳۰، ۵۶، ۶۵، ۶۹،
 ۷۰، ۸۸، ۱۰۵، ۱۳۱، ۱۶۲،
 ۲۲۷
 جخوف ۶۹، ۷۲، ۷۵
 چرنیشفسکی ۱۳۸
 چوپان شیدا ۱۴۰، ۱۸۳
 چه باید کرد؟ ۱۳۸
 حجازی، محمد (مطیع الدوله) ۱۶۷
 حماسه فولاد ۲۴۰
 خانه ماتریونا ۱۰
 دادالتادیب ۲۷۶
 داستانهای سباستوپول ۲۳۸
 داستایوسکی، فلور ۲۲، ۲۵، ۳۰،
 ۴۶، ۶۹، ۷۱، ۷۵، ۲۴۱، ۲۹۰
 در جستجوی زمان گمشده ۲۳۷،
 ۲۴۲
 دری، تیبور ۵۹، ۸۶
 دکتر ژیدواگو ۱۱۲
 دلون، آلن ۳۵
 دن آدام ۴۶
 دوگل ۶۶
 دون کیشوت ۵۷، ۵۹، ۱۴۰، ۲۳۷
 ده مولن، کامی ۱۴۰
 دیکنس، چارلز ۷۵
 راسین، ژان ۱۸۹، ۲۸۴

صومعه پارم ۱۵۷	۱۷۲، ۱۷۱، ۱۶۲، ۱۵۸، ۱۵۲
ضد دمان ۱۴۰	۲۰۵، ۱۸۳، ۱۸۱، ۱۷۹، ۱۷۵
طاعون ۸	۲۶۰، ۲۵۹، ۲۵۸، ۲۰۶
عصر بد گمانی ۵۶، ۵۷	ساروت، ناتالی ۱۱، ۵۶، ۵۷، ۶۷
عصر جدید ۱۴۲	۸۳، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۴۰
عیسی مسیح ۱۳۹	۱۴۱، ۲۲۷
غیاثی، محمد تقی ۲۷۵	سالیانجر ۴۷
فاکنر، ویلیام ۴۶، ۵۶، ۷۳، ۸۹	سپید دندان ۴۸
۲۲۸	ستادگان دوز ۹۶
فاوست ۲۳۷	سرخ و سیاه ۷۳
فای، ژان پیر ۱۴، ۱۳۷، ۱۸۶	سرنوشت بشر ۱۷۴، ۱۷۵
فدین ۴۶	سزان ۸۶
فرانس، آناتول ۱۶	سگور، کنتس دو ۲۴۰
فرانک، برنارد ۱۷۷	سمپرن، ژرژ ۱۹۱، ۱۶۱، ۱۶۳
فرانکو ۱۴	سن پیر، میشل ۲۱۸
فرزندان سانچز ۱۵۱، ۱۵۸	سنت اگروزی ۷، ۹۶، ۲۱۷
فرمی ۹۳	سنت بوو ۲۷۱
فلور، گوستاو ۸۱، ۲۰۷، ۲۰۸	سورل، شارل ۱۴۰، ۱۴۱
۲۶۳، ۲۱۹	سولونیتسین ۹، ۴۵، ۱۱۸، ۱۱۹
فور، الی ۲۰۹	۱۴۴
فیثاغورث ۲۷۹	سه زر، امه ۱۲
فیگارد ۶۷	سیسله ۲۴۱
قراد داد اجتماعی ۱۷۵	سیلتو، آلن ۴۷
قصر ۲۷۶	سیمون، کلود ۱۳، ۵۶، ۱۳۱، ۲۰۳
قهوه جوش دی میز است ۱۴۴	شازده کوچولو ۹۶
کاردیناله، کلودیا ۳۵	شاهدخت کلو ۲۳۷
کاساکوف، یوری ۴۴	شش شخصیت در جستجوی نویسنده
کافکا، فرانسیس ۷، ۸، ۱۴، ۳۰، ۵۶	۱۷۳
۶۹، ۷۰، ۸۸، ۱۰۵، ۱۰۷	شولوخوف ۱۱، ۴۶

گولدمن، لوسین ۲۲۲، ۲۲۷، ۲۲۹
 گویتسولو، خوان ۷، ۱۳، ۴۷، ۳۳۱
 لاریو، والری ۳۴
 لافونتن ۲۵۴
 لاکلو، کودرلودو ۱۴۰
 لامیه دوسا، جیوزپه توماسی دی ۳۵
 لانکستر، برت ۳۵
 لئونوف، لئونید ۷، ۱۱، ۱۴، ۱۹
 ۴۶، ۱۰۲، ۱۰۸
 لندن، جک ۴۸
 لندن، ژرم ۲۲۲
 لوئی شانزدهم ۲۹۵
 لوسید ۱۳۹، ۲۳۸
 لوکاج، گئورگی ۱۶۰
 لولی ۲۵۱
 لوموند ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۷۱، ۲۵۸
 لومونوسوف ۴۵
 لويس، اسکار ۱۵۱
 لیتل وود، جون ۲۱۶
 مائوتسه تونگ ۱۲۱
 ماتریالیسم و انقلاب ۲۰۵
 ماجراهای دژنر هولت ۴۷
 مادام بواری ۵۷، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۳۷
 مارکس ۱۱۴
 ماریا شاپدلن ۲۴۱
 ماریتی ۴۵
 مالارمه، استفان ۱۹۱، ۲۴۲
 مالرو، آندره ۱۶۷، ۱۷۴، ۲۳۹
 مایاکوفسکی ۶۹، ۱۴۶، ۲۰۹

۱۳۳، ۱۳۴، ۱۵۸، ۱۶۲، ۱۶۷
 ۱۹۵، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۹، ۲۷۵
 ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰
 ۲۸۱، ۲۸۲
 کالدول، ارسکین ۷۳
 کامو، آلبر ۸، ۱۴، ۱۶۷، ۲۲۷
 ۲۷۶، ۲۸۳
 کایوا، روژه ۱۲، ۶۰
 کتاب مردگان ۲۸۹
 کرگدن ۲۵۳
 کلارته ۵، ۱۰
 کلینیکوف ۶۵، ۶۹
 کلبه عموم ۱۷۵
 کلمات ↓ واژه‌ها
 کلودل، پل ۱۷۸
 کله، پل ۸۵
 کمدی الهی ۷۳
 کورچاتف ۹۳
 کورنی، پیر ۱۳۹
 کوکتو، ژان ۱۹۰
 کونستکی، ویکتور ۴۳
 گرامشی، آنتونیو ۱۲۱، ۱۲۲
 گرانبین، دانیل ۷، ۱۱، ۹۱، ۲۱۷
 گروه محکومین ۲۷۶
 گری به ↓ روب گری به
 گزند دلپسنگی ۱۴۰
 گلادیلین، آنا تولی ۴۳
 گوته ۲۹۱
 گورکی، ماکسیم ۷، ۴۶، ۱۰۵

وچدان زنو ۳۲	محاكمه ← بازخواست
ولاديموف، گئورگى ۴۳	مرثيه‌هاى «ومى» ۲۹۱
ويتورينى ۲۲۲	مرلوپوتنى، موريس ۳۱
وين ۴۷	مسخ ۸، ۱۶۲، ۲۷۶، ۲۸۰
هډنس، كلبر ۱۴۲	موج ۲۷
هگل ۱۴۱، ۲۹۰	موراويا، آلبرتو ۴۷
هلونيز جديد ۱۷۵	موريالك، فرانسوا ۱۴۲، ۱۴۳، ۲۳۹
همر ۱۳۸	موزيل، روبرت ۱۴۶
هملت ۱۶	موسولينى ۱۲۱
همون، لوتى ۲۴۱	موقعيتها ۱۴۲
همينگوى، ارنست ۴۵، ۴۶، ۷۳	مولير ۲۲۶
هنر شاعرى ۲۷۱	موهان، لين ۱۲۰، ۱۲۱
هوسرل ۱۵	ناپلئون ۷۲، ۲۳۷ (ونيز ← بنا پارت)
هويسمانس ۱۳۲	نادو، موريس ۱۴۱
هيتلر ۱۴۶	نقد تفسيرى ۲۷۵
يك روز از زندگى ايوان دنيسوويچ	نكراسوف ۷
۹، ۴۵، ۱۱۸، ۱۴۴	نول، ديتل ۴۸
يك مرگ بسيار آدام ۱۶۶	نووى مير ۴۷
يرميلوف ۱۲، ۱۳، ۲۰۵	نيوتن ۹۵
يوزپلنگ ۳۵	وات، جيمز ۴۵
يونسكو، اوژن ۱۳، ۲۴۵، ۲۵۳	واژه‌ها ۱۴۵، ۱۸۶
۲۷۶	واكنشها ۵۶

فهرست مطالب

۵

معرفی و توضیح

ادبیات و واقعیت

		چرا غربیان در زیر لوای هر کاری
۲۰	لئونید لئونوف	جایز است زندگی می کنند؟
۲۹	گیدو پیودونه	نقشه يك واقعیت تازه
۴۱	واسیلی آکسیونوف	پژوهشهای نو، ریشه های کهن
۵۳	برنارد پنگو	مسئولیت نویسنده
۶۵	ایلیا ارنبورگ	میان کلبنیکوف و جویس
۷۷	آلن روب گریه	من می نویسم تا بدانم چرا می نویسم
۸۳	ناثالی ساروت	دو نوع واقعیت
۹۱	دانیل گرانین	درس آفرینندگی از علوم
۹۹	ژان پل سادتر	تراز نامه، پیش درآمد

ادبیات چه می تواند بکند؟

		ادبیات و نیروهای حاکم بر جامعه
۱۱۱	ژرژ سمپرن	دو نوع ادبیات
۱۲۵	ژان دیکاردو	واقعیتی ساخته از سخن
۱۳۷	ژان پیرفای	توانایی ادبیات
۱۴۹	سیمون دوبوداد	نا توانی ادبیات
۱۶۹	ایو برژه	خواندن برای دادن معنی به زندگی
۱۸۱	ژان پل سادتر	

ادبیات و سیاست

۲۰۳	کلود سیمون	نویسنده و سیاست
۲۱۳	آلن روب گریه	ادبیات تحت تعقیب سیاست
۲۲۱	خوان گویتیسولو	قطره ملی شما اقیانوس جهانی نیست

افزوده‌ها

۲۳۵	مارسل تیه بو	ادبیات و تاریخ
۲۴۵	ادژن یونسکو	نمایش شهادت
۲۵۷	ژان دیکاردو	مسئله‌ای به نام ادبیات
۲۶۷	برنارد پنگو	وظیفه منتقد
۲۷۵	دلان باردت	جواب کافکا
۲۸۳	آلبر کامو	گواه آزادی

مآخذ

۲۹۷	فهرست نام‌کسان و کتابها
۲۹۹	

غلطنامه

صفحه	سطر	نادوست	دوست
۹	۲۸	از	در
۳۲	۱۸	با	یا
۵۷	۳	بواری)	بواری)
۱۵۱	۹	:	(زائد است)
۱۶۱	۷	حدایی	جدایی
۱۶۱	۸	سامپرن	سمپرن
۱۶۳	۱۸	سامپرن	سمپرن
۱۸۲	آخر	۱۴۵ و ۱۴۶	۱۳۵ و ۱۳۶
۱۹۳	۱۹	آفرینده	آفریننده
۲۰۵	۹	ژرمیلوف	یرمیلوف
۲۳۶	۶	ملتزم	مستلزم
۲۸۵	۹	ضد مذهبی	غیر مذهبی