

لتویند لتونوف، واسیلی آکسیونوف، ایلیا ارنیورنک،
برنارپنتو، آشن روب گری به، ناتالی ساروت،
دانیل گرانین، زان بیل سارتر، زاندیکاردو، سیمون دو بوار،
کلوسینون، اوژن یونسکو، برولان بارت، آلبکامو و ...

وظیفه ادبیات

ترجمه و تدوین

ابوالحسن نجفی



لِجَاهِ زَنْبَان

١٠٠٠ / فا

٢ / ٣

مجموعة «شاخت أدبیات»

٣

شاخت أدبیات

شارعه لیت کنایه مخاطبہ ملی ۲۶/۱۴/۲۴ - ۲۲۸۰/۲۹

٣٢٠ ريال



وظيفة أدبيات

تهران

۱۸۰ - خیابان شاهرضا - مقابل دانشگاه - تهران

وظیفه ادبیات

مجموعه مقالات

از

لنوینید لنوونوف، واسیلی آکسیونوف، ایلیا ارنبروگ، برnar پنگو،
آلن روب گری به، ناتالی ساروت، دانیل گرانین، ژان پل سارتر،
ژان ریکاردو، سیمون دوبوار، کلود سیمون، اوژن یونسکو، رولان
بارت، آلبکامو و ...

ترجمه و تدوین از

ابوالحسن نجفی



چاپ اول ۲۵۳۶
حق چاپ محفوظ و مخصوص کتاب زمان است
چاپ فاروس ایران

معرفی و توضیح

این مجموعه محتوی چهار بخش مختلف اما به هم پیوسته است. بخش اول، «ادیات و واقعیت»، منتخبی است از مهمترین سخنرانیهایی که در ماه اوت ۱۹۶۳ در مجمعی از نویسنده‌گان شرق و غرب به همت «انجمن اروپایی نویسنده‌گان» و به دعوت «اتحادیه نویسنده‌گان شوروی» در شهر لینینگراد ایراد شد و انعکاسی جهانی یافت و از آن زمان تا امروزماً بحثها و تفسیرهای بسیاری در همه محافل ادبی، چه در شرق و چه در غرب، بوده است. بخش دوم، «ادیات چه می‌تواند بکند؟»، شامل همه سخنرانیهای انجمنی است که سال بعد، به دنبال مباحث مجمع لینینگراد و به دعوت روزنامه کلام، در پاریس تشکیل شد و جمعی از نویسنده‌گان معروف و صاحب نظر فرانسوی در آن شرکت داشتند. بخش سوم، «ادیات و سیاست»، با یکی از سخنرانیهای مجمع دیگری از نویسنده‌گان جهان که تقریباً در همان زمان در شهر لاهتی در فنلاند تشکیل شد آغاز می‌شود و سپس با دو مقاله از دو نویسنده اروپایی که در تأثید یا رد آن نوشته شده و قسمتی از مهمترین مضامین مورد بحث انجمنهای مذکور را ادامه داده است خاتمه می‌یابد. بخش چهارم، «افزوده‌ها»، شامل چند مقاله و مبحث دیگر در همین زمینه است که مترجم در ضمن مطالعات خود آنها را از میان کتابها و نشریه‌های مختلف به منظور توضیح یا تکمیل مطالب این مجموعه انتخاب کرده و در پایان کتاب آورده است.^۲

1- Clarté 2- Lahti

۳- بعضی از مقاله‌های این مجموعه با ترجمه نویسنده این سطور در سالهای اخیر در مطبوعات مختلف فارسی منتشر شده است، اما بسیاری از آنها نخستین بار در اینجا منتشر می‌شود.

همه این سخنرانیها و مقاله‌ها در حقیقت دنباله بحثهایی است که خاصه پس از انتشار کتاب ادبیات چیست؟ اثر ژان پل سارتر آغاز شد و نویسنده این سطور ادامه آنها را در مقدمه ترجمه فارسی آن کتاب^۱ وعده داده بود و باز هم امیدوار است که در آینده ادامه دهد، چون بدیهی است که در این زمینه به نتیجه گیری قطعی نمی‌توان رسید و هنوز ناگفته‌های بسیاری باقی است. توضیحاتی درباره سه بخش اصلی کتاب حاضر برای فهم مطالب آنها بیفایده نخواهد بود.

ادبیات و واقعیت

هدف «انجمن اروپایی نویسنده‌گان»^۲ که نخستین بار در سال ۱۹۵۸ در شهر رم تشکیل شد این بود که برای نویسنده‌گان سرتاسر اروپا، از اقیانوس اطلس تا کوههای اورال، وسیله ملاقات و زمینه بحثی فراهم کند تا هم با یکدیگر بهتر آشنا شوند و هم با تبادل نظر به بررسی مسائل مشترک پردازنند. آغاز فعالیت این انجمن مصادف بود با تغییر دولت و روش سیاسی شوروی و آمادگی این کشور برای پذیرش و بررسی نظریات دیگران، چه موافق و چه مخالف. انجمن اروپایی نویسنده‌گان این فرصت را مقتض شمرد و بر دامنه فعالیت خود افزود، اما در عین حال در معرض انتقادهای شدید کسانی قرار گرفت که مواجهه آزادانه عقاید دوجبه‌هرا سودمند و حتی شایسته نمی‌دانستند و خصوصاً بر آن خرد می‌گرفتند که چرا بیش از اندازه به بحثهای سیاسی می‌پردازد. با این همه اگر برای نویسنده‌گان غرب آسان بود که در بحثهای خود از بیان عقاید سیاسی و اجتماعی چشم پوشند و صرفاً به مسائل فنی و حرفة‌ای ادبیات روکنند، نویسنده‌گان شرق که رسمًا وابسته به سازمانی دولتی و در حکم نماینده شیوه حکومتی خاصی بودند طبعاً نمی‌توانستند شخص نویسنده را از کارش جدا کنند، و البته نویسنده‌گان کشورهای جهان سوم هم، اگر حق ورود و اظهار نظر در این مجمع می‌یافتدند، این نکته اساسی را تذکر می‌دادند که

۱- ژان پل سارتر، ادبیات چیست؟، تهران، زمان، ۱۳۴۸، ص چهل.

۲- این انجمن با نام اختصاری COMES معروف است.

ادیبات در این کشورها ناچار است وظیفه‌ای را بر عهده بگیرد که در کشورهای غربی بر عهده مطبوعات است (رجوع شود به مقاله خوان گویتیسو^۱). مشکل دیگری هم در میان بود: شور و یها همزیستی شبههای مختلف حکومتی را می‌پذیرفتند، اما به همزیستی مسلکهای مختلف، خاصه در زمینه ادبیات و هنر، با سوءظن می‌نگریستند. ناچار، از همان نخستین جلسات مجمع لینینگراد، احساس شد که گویی می‌خواهند دعوت خود را از تویسندگان غرب پس بگیرند. گفت و شنودی که می‌باشد راهگشای تفاهم و همبستگی میان نویسندگان همه‌جهان باشد خیلی زود به جدل و حتی سیزه انجامید: از یک سو نویسندگان شرق ادبیات غرب را به بیهودگی و بیحاصلی و انحطاط و حتی فساد اخلاق متهم کردند و پژوهشگاهی داستان نویسان غربی را – نه تنها در «رمان نو»، بلکه در آثار پروست و جویس و کافکا هم – غذای ناگواری شمردند که بوی آن حقاً باید هر خواننده سالم فکری را مشتمل کند (به سخنرانی لثونوف مراجعت شود^۲)؛ از سوی دیگر نویسندگان غرب به ادبیات شوروی ایراد گرفتند که از قافله عقب مانده است و هنوز در شکلهای زندگی و اندیشه‌های دهقانی روسیه پیش از انقلاب سیر می‌کند و در نتیجه نویسندگی را فقط در قالب‌هایی که تالستوی و گورکی عرضه کرده بودند می‌پستند.

خوشبختانه همت و حسن نیت چندتن از شرکت کنندگان، مجمع لینینگراد را از شکست نجات داد. در روزهای بعد، نمایندگان شوروی امیازهایی به ادبیات غرب دادند و حتی یکی از نویسندگان جوان (گرانین) تفاخر کرد که به تازگی آثار سنت اگزوپری را کشف کرده است^۳ (و حال آنکه برای نویسندگان غرب، سنت اگزوپری به نسل گذشته تعلق داشت). با این همه آثار کافکا و جویس و کامو و حتی سارتر برای آنها پذیرفته نبود – چنان‌که هنوز هم پذیرفه نیست^۴.

- ۱- «قطرة ملي شما اقیانوس جهانی نیست»، ص ۲۳۱-۲۲۲ کتاب حاضر.
- ۲- «چرا غربیان دوزیر لوای هر کاری مجاز است زندگی می‌کنند»، ص ۲۰-۲۷ کتاب حاضر.
- ۳- رجوع شود به صفحه ۹۶ کتاب حاضر.
- ۴- بعضی از آثار سارتر به روی ترجمه شده‌اند، اما خواننده شوروی در بازار فقط بدون نمایشنامه (و سبی) بزدگواد و نکراسوف دسترس دارد. از نتایج مشبت-

اختلاف اصلی میان دو گروه شرق و غرب را در آخرین تحلیل در تفسیر مفهوم این دو لفظ باید جست: مسئولیت و واقعیت. هر کس حس می‌کند که نویسنده و به ویژه رمان نویس مسئول است، زیرا اگر به هقاید اوهم کاری نداشته باشیم صرف انتخاب واژه‌ها و ترتیب و تنظیم جمله‌ها به خودی خود حکایت از جهان بینی و التزام او می‌کنند. اما مسئول در برابر که؟ در برابر خودش یا اثرش یا خوانندگانش؟ نوشتن یعنی چیزی را به کسی گفتن. این چیز در رمان همان واقعیت است. اما واقعیت چیست؟ و چون گفته یا نوشته شود به چه صورت در می‌آید؟

به خلاف تصور ساده بسیاری از طرفداران التزام و مسئولیت، ادبیات عین «عمل» نیست (ذات‌آنمی تواند باشد)، بلکه ندا و دعوت است، یعنی جهانی را که متنکی بر آن است یا ریشه در آن دارد از مقوله «امر واقع» به مقوله «امر ممکن» می‌برد (به سخنرانی بر ناربنگومراجعت شود).^۱ جهان چون ازرهگذر «نشانه» (یا کسلمه) به صورت داستان یا شعر یا . . . در آید دیگر عین همین جهانی که می‌ینیم نیست، بلکه هم این جهان است و هم جهانی دیگر. یا همین جهان است که از جای خود پرون آمده، معلق مانده و مورد سوال قرار گرفته است. ادبیات جهان را تغییر نمی‌دهد، بلکه آن را استیضاح و مؤاخذه می‌کند (به مقاله ژان ریکاردو^۲ و خاصه به مقاله بسیار عمیق رلان بارت^۳ مراجعه شود) و از این رهگذر مقدمات تغییر آن را فراهم می‌آورد. در این صورت، مسئله اساسی شاید مسئله التزام نباشد، بلکه مسئله رابطه بسیار ظریفی باشد که تجربه شخصی نویسنده را به واقعیت پیرامون او می‌پیوندد و مسئولیت خاص او را تعریف می‌کند.

با این همه، رمان علاوه بر اینکه یک «ساخت» مستقل (یعنی، بنا به تعبیر مختلف، صناعت یا پویش و پژوهش یا آفرینش) است، در عین حال

→ مجمع لینینگراد یکی این بود که در ماههای بعد هسخ کافکا و طاعون کامو به روسی ترجمه شد و بعداً هم بعضی از مجله‌های ادبی شوروی به معرفی و نشر قسمتهایی از آثار نویسنده‌گان «رمان‌نو» پرداختند.

- ۱- «مسئولیت نویسنده»، ص ۵۴-۶۴ کتاب حاضر.
- ۲- «مسئله‌ای به نام ادبیات»، ص ۲۵۸-۲۶۶ کتاب حاضر.
- ۳- «جواب کافکا»، ص ۲۷۶-۲۸۲ کتاب حاضر.

«آینه» ای است که واقعیت جهان در آن منعکس می‌شود. تعجب و تحاشی نویسنده‌گان شوروی، که واقعیت را نه تنها بهانه تخلی یا زمینه نگارش بلکه تکلیفی اخلاقی می‌دانند، در برابر پژوهش‌های «رمان نو» بیشتر از آن روست که اثری از وقایع حاد اجتماعی در آنها نمی‌بینند. آلن روب‌گری‌یه، سردسته نویسنده‌گان «رمان نو»، می‌گوید: «هنگامی که می‌نویسم، نمی‌دانم کدام ارزشها را باید بیان کنم؛ می‌نویسم تا آنها را بیا بم». برای این گروه از نویسنده‌گان غرب اگر کسی می‌توانست بگوید که برای چه می‌نویسنده، اکثر مقصد راهی را که در آن وارد شده‌اند از پیش معلومی کرد، دیگر ادبیات رغبتی بر نمی‌انگیخت، چون فقط «وظیفه‌ای اجتماعی» می‌بود. اما مشکل نیست که این راه باید به مقصدی برسد و ارزشها باید آشکار شوند. به بیانی دقیقر، در آن سوی جهان خیالی ادبیات، همیشه جهانی واقعی هست که محک منجش یا «از زیاب» نهایی است و ادبیات با وسائل خاص خود همواره باید به سوی آن برود. آثار خسود روب‌گری‌یه هم این را نشان می‌دهند. متنها از دیدگاه نویسنده‌گان شرق، این واقعیت چون از واقعیت روزمره به دور است اصلاً واقعیت نیست.

واقعیت، از دیدگاه نویسنده‌غربی، چیزی است که او را محدود می‌سازد یا تعقیب و آزار می‌کند یا وجود او را از درون می‌کاود و «می‌خورد» و از همین رو واقعیت روزمره (غذا و مسکن و کار و ...) را امری ناچیز می‌شمارد، چون محدودیت و مانع حقیقی در آن نمی‌بیند. واقعیت او خلاع یا جبری است که او را پیوسته به خودش باز می‌گرداند و اسیر ناپایداری جهان و شاهد مسدودیت تاریخ می‌سازد. اما نویسنده شوروی که واقعیت دیگر را می‌بیند به جای آنکه به شخص خودش یا به «امر ادبی» بازگردد به خوانندگانی رو می‌کند که دردهای مشترک روزانه‌ای با او دارند. منشاء اصلی سوء تفاهم در همین جاست.

با این همه، اگر مشکل نویسنده‌غربی قطع رابطه با تاریخ است مشکل نویسنده شوروی اطاعت و سرپردازی است (به مقاله مارسل تیه بو مراجعت شود)^۱. بر اساس همین سخنرانیهای مجمع لینگراد می‌توان دریافت که در شوروی «رئالیسم سوسیالیستی رسمی» چاره‌ای نداشته است جز اینکه به «رئالیسم انتقادی» برسد، چنانکه رسید. تقریباً از همه بحثهای نویسنده‌گان

۱- «ادبیات وتاریخ»، ص ۲۳۶-۲۴۳ کتاب حاضر.

شوروی، نخستین رمان معروف شوژنیتسین به نام پلک (و زندگی ایوان دنیسوویچ)، که پس از برچیده شدن اردوگاههای سیری به شرح وحشتها و فجایع آنها می‌پردازد، مورد تجلیل قرار گرفته است، اما اندکی بعد داستان ستایش انگیز دیگری از همان نویسنده به نام خانه هاتریونا، که زندگی واقعی یکی از کلخوزها را شرح می‌دهد، مردود و محکوم می‌شود.

چند سال بعد، نشریات مخفی جوانان معارض، ادبیات شوروی را رنگ دیگری می‌دهند.

ادبیات چه می‌تواند بکند؟

کثرت و شیوع وسائل ارتباط جمعی (رادیو و تلویزیون و سینما و مطبوعات . . .) و سهولت مسافرت‌های ارزان از یکسو و انتشار کتابهای متعدد تحقیقی در زمینه مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی از سوی دیگر این سؤال را مطرح می‌کند که آیا در جهان امروزکاری از ادبیات، خاصه‌دادستان و شعر، بر می‌آید یا نه، یک سال پس از مجمع لینینگراد، گروهی از ادبیان و نویسندهای فرانسوی، به دعوت روزنامه دست چپی کلاه، در انجمنی در پاریس گرد آمدند تا در عین ادامه مباحثت مجمع لینینگراد به این پرسش اساسی نیز پاسخ دهند: ادبیات چه می‌تواند بکند؟ یا به بیانی روشنتر: آیا ادبیات‌هنوذ از قدرتی واقعی بهره‌مند است؟ و اگر هست این قدرت چیست؟ قدرت نفی، اعتراض، دگرگون سازی، یا بیان ناتوانی؟ گرچه این پرسشها با خود ادبیات پدید آمده‌اند اما از ربع قرن پیش در سرنوشت ادبیات جای مهمتری یافت‌اند، هر چند که هنوز به پاسخ قطعی نرسیده باشند.

در عین حال تشکیل این انجمن از نظر سیاسی نشان دهنده پایان دوره‌ای بود که در آن جهان را مانیوار به دو اردوی خیر و شر تقسیم می‌کردند (و به سادگی نتیجه می‌گرفتند: یا با ما یا بر ما!) وقت آن رسیده بود که مارکسیسم در استنباط قدیم خود از ادبیات وهنر نیز تجدید نظر کند. ایو بوئن، سردبیر روزنامه کلاه، در افتتاح انجمن چنین گفت:

«ما در اینجا قصد نداریم که وارد بحث اختلاف و مشاجرة مکاتب

فلسفی یا ادبی بشویم، زمینه کارما این نیست. ما نیامده‌ایم تا خرده حسابهای خود را تصفیه کنیم یا بر فلان جریان ادبی قلم بطلان بکشیم. نویسنده‌گانی که در اینجا حضور دارند از زبان خود سخن می‌گویند و مصمم‌اند تا شیوه‌یان و طرز پژوهش خود را در زمینه آفرینش ادبی روشنتر و ظرف‌تر کنند و در عین حال آگاه‌اند که این کوشش شخصی وابسته به پرسش بزرگتری است: ادبیات درباره جهان چه می‌تواند بگوید؟

«همه می‌دانیم که تا چندی پیش هنردار ایدئولوژی وايدئولوژی در سیاست خلاصه می‌شد. بنا بر این موجودیت هنر در حقیقت مورد انکار بود، زیرا هنر عضو علی‌البدل سیاستی سودمند و مبارز به حساب می‌آمد. نویسنده‌گی شرح دادن واقعیت نبود، بلکه زیبا کردن واقعیت و دگر گون جلوه دادن آن به منظور هدفهای معین اجتماعی بود. در آن زمان حتی نقاش نابهای نمی‌توانست تصویری از استالین عرضه کند و در مظان تهمت خیانت به مقدسات ملی قرار نگیرد. هنگامی بود که نزدیکترین دوست در عین حال دشمن مهلك، دشمن اصلی به شمار می‌آمد. آن دوره، دوره استالین و مقلدش ژانف، در خاطر همه ماهست. نیاز به گفتن نیست که ما دیگر آن دوره را نمی‌خواهیم و جوانان امروزهم آن را نمی‌خواهند.

«بحث کنونی انجمن ما در حوزه انتقاد از دعاوی ژانف قرار می‌گیرد. و نماینده مرحله‌ای از تحول فکری ما و قسمتی از کوششهای ماست برای اینکه به تحلیل دقیق‌تر و عمیق‌تری از محصولات فرهنگی معاصر پردازیم. اصلی که این بحث بر آن قرار دارد ساده است: مبارز امروز واقعیت را با الگوی نظری آن مطابقت نمی‌دهد، بلکه به عکس آن عمل می‌کند، یعنی به سوی واقعیت می‌رود و بر بنای همین واقعیت، اگرچه برای تغییر دادن آن، در جایی که تاریخ ساخته می‌شود به مبارزه می‌پردازد.

«ما با علاقه و توجه بسیار سخنرانیهای مجمع لینینگراد را دربال کردیم. این مجمع به نویسنده‌گان اردوی سوسیالیستی اجازه داد تا نظریات خود را با نظریات نماینده‌گان جریانهای اصلی ادبیات غرب مقابله کنند. با وجود اینکه بعضی از سخنرانیها با سوء تفاهم مواجه شده‌اند قدر که آکسیونوف و گراین و شولونخوف و لئونوف و دیگران توانستند با روب‌گری یه و سارتر و ساروو ملاقات و گفتگو کنند خود سرمشق خوبی برای آینده‌است. این نه‌بدان معناست که ما اینجا می‌خواهیم مذاکرات آن مجمع را تکرار کنیم. چیزهای بسیار دیگری هست که

هر کس می خواهد بگوید. این را هم فکر نمی کنیم که از این دیدار ناگهان نور حقیقت تا بان شود. ما مسائل حل نشده را حقیر نمی شماریم و آرزوی آشتی دادن آراء مخالف را نداریم. فقط امیدواریم که پایه هایی برای گفت و شنود حقیقی گذاشته شود و این آغاز کار باشد و دنباله ای داشته باشد و مقابله آراء در خارج از حیطه احکام جزئی مجله ها و منبرهای مخالف گویان که هر گفت و شنودی را ناممکن می سازند ادامه یابد...»

و در پایان سخن چنین نتیجه می گیرد:

«برای ما، ادبیات در حکم متحدد تصادفی و مقتنم نیست، در حکم رو بنایی نیست که لزوماً باید تابع هدفهای سیاست قرار گیرد. در امر هنر، ما به خردی و ناتوانی ذاتی امر سیاسی در مقابل هنرمندان معتبریم. و در پایان، خود را ضامن حفظ حرمت خود مختاری هنر می دانیم که شرط لازم آن آزادی کامل راهها و وسائل و شکل های آفرینش است.»

بر این گفته های روشن و رساجه می توان افزود؟ جز اینکه کاش قشری مسلکان و ساده بینان ما با دقت بیشتری آنها را می خوانند و در احکام جزئی خود تجدید نظری می کردن.

ادبیات و سیاست

در همان سال ۱۹۶۳ یک سمینار جهانی نویسندهای کان نیز باشرکت نمایندگان پنج قاره جهان در شهر لاهی از شهرهای فنلاند تشکیل شد. موضوعهایی که در جلسات مورد بحث قرار گرفت («موهومات»، «خوش بینی در ادبیات» و ...) از طرف خود بایان انجمن تبیین شده بود. از همان روزهای نخست معلوم شد که این مباحث نه تنها تبادل نظری را که انتظار می رفت تسهیل نمی کند، بلکه به عکس موجب جدا های یتحاصل کودکانه ای می شود از نوع «مامان من خوشگلتر از مامان توست». با این همه، روزه کایوا^۱ و امه سه زر^۲ کوشیدند تا با سخن اینها خود («زبانهای بزرگ و دشواری های ترجمه» و «ادبیات افریقا») رشته بحث را به زمینه های بارور تری پکشانند. روز آخر دوباره بحث شدیدی در موضوع

«نویسنده و سیاست» در گرفت. هیئت نمایندگان شوروی، به رهبری پرسور یرمیلوف^۱، که مورد انتقاد تند منشی فنلاندی جلسه قرار گرفته بودند، خواستند تا با حمله بر فساد اخلاقی ادبیات مغرب زمین از رئالیسم سوسیالیستی تجلیل کنند. کلوه سیمون، رمان نویس معروف فرانسوی واژ پروان «رمان نو»، جوابی به یرمیلوف داد که در این مجموعه آورده شده است.

سخنان اوالته قابل بحث و تأمل است و دست کم دریک مورد از شتابزدگی و تسامح خالی نیست: آنجا که ادبیات ملتزم را نفی می کند به این دلیل که در عمر بیست ساله اش، علی رغم هدفی که داشته، توانسته است منشاء اثری اجتماعی باشد و مثلاً^۲ مانع استقرار حکومتی شود که مطابق دلخواهش نیست. این نحوه قضاوت عجولانه ناشی از اشتباهی است که در مورد قدرت تأثیر ادبیات یا هنر می شود. سارترو دیگر پروان ادبیات ملتزم مدعی نیستند که فقط با ادبیات بتوان انقلاب اجتماعی کرد. زمان ما، چنانکه گذشت، دیگر توهمات قدیم را در این باره ندارد. می داند که دامنه نفوذ هنر و ادبیات محدود است، اما در همین محدوده باید تأثیر اجتماعی خود را بکند، و می کند، تأثیری که وانگهی مانند تأثیر آموزش و پژوهش است: سالها باید بگذرد تا نتایج آن آشکار گردد.

نکته دیگری را هم باید به خوانندگان تذکرداد: غرض همه این کسانی که با مداخله نویسنده و هنرمندر کار سیاست مخالف اند فقط در مورد کارهای ادبی و هنری اوست، و گرنه در مورد فعالیت اجتماعی شخص نویسنده، تا آنجا که مربوط به کار هنری اش نباشد، مداخله او را در امر سیاست و در تعیین سرنوشت اجتماعی خود دیگران لازم می دانند. رفتار آلن روب گری یه و کلوه سیمون و اوژن یونسکو و دیگران در مبارزات سیاسی، و از جمله انتخابات عمومی، شاهد این مدعاست.

به دنبال سخنرانی کلوه سیمون، دو مقاله می آید: یکی در تأیید آن به قلم آلن روب گری به که تقریباً همان سخنهاي سابق خود را تکرار می کند و دیگری در رد آن به قلم خوان گویتیسلو، نویسنده معاصر اسپانیایی، که تفاوت ذاتی ادبیات را در کشورهای پیشرفته صنعتی و کشورهای ستمدیده جهان سوم تعریف می کند و این نکته اساسی را تذکرمی دهد که چون آزادی سیاسی در جامعه ای نباشد ناجار همه چیز رنگ سیاسی به خود می گیرد و تفاوت میان نویسنده و

شهر و ند برداشته‌می شود و در نتیجه نویسنده مجبور است که جواب‌گوی نیاز عامه به کسب خبر باشد و واقعیت امور را که غیر از گزارش غیر واقعی مطبوعات است در آثار خود منعکس کند، ولو اینکه با این کار وجه ادبی را فروگذارد. اما گویتی‌سولو، که سالها درنوشته و عمل سرستاخانه ترین مبارزه را با حکومت فاشیستی فرانکو کرده است، نظر آلن روپ گری به را در مورد اولویت عامل صناعت و پژوهش و به طور کلی نظر ژان ریکاردو را مبنی بر وجود «دو نوع ادبیات»^۱ رد نمی‌کند، فقط می‌گوید که فعلًاً ادبیات در کشورهای جهان سوم ناچار است که بیشتر به نوع اول، یعنی گزارشگری، پردازد و در نتیجه در مسائل سیاسی درگیر و ملتزم شود.

با این همه، رلان بارت با شرح شیوه کافکا جواب دیگری هم به این مسئله می‌دهد.^۲

آنچه در این مجموعه آمده است آراء گوناگونی است در باره عمل و وظيفة ادبیات از نویسنده‌گان و محققانی بادیدگاههای مختلف و چه بسامخالف. اینکه خواننده ایرانی کدام را پذیرد یا نپذیرد و چه نتیجه‌ای بگیرد با خود است. گردآورنده این مجموعه معتقد است که حقیقت فقط از مواجهه و تقابل آراء مخالف می‌تواند آشکار شود، بنا بر این باید او را متهم به تردید و تشتبه اندیشه کرد فقط به حکم آنکه نخواسته است راه مشخصی در پیش‌پای خواننده بگذارد. با این همه اگر قرار باشد که موافقت خود را با یکی از این مقالات به صراحت اعلام کند خواهد گفت که تقریباً بر مقاله «گواه آزادی» از آلبر کامو که در پایان این مجموعه آمده است به تمام معنی صحه می‌گذارد و در عین حال باز خواندن مقالات برنار پنگو («مسئولیت نویسنده») و ناتالی ساروت («دو نوع واقعیت») و سیمون دو بووار («توازن‌بی ادبیات») و رلان بارت («جواب کافکا») را صمیمانه توصیه می‌کند. این را هم باید افزود که گرچه مقالات این مجموعه بر اساس نظمی که در این مقدمه شرح داده شد در بی هم آمده‌اند اما این ترتیب لزوماً به معنای رعایت توالی آنها در خواندن نیست. فهم بعضی

- ۱- رجوع شود به ص ۱۲۶-۱۳۶ و مقاله‌متهم آن، «مسئله‌ای به نام ادبیات»، ص ۲۵۸-۲۶۶ کتاب حاضر.
- ۲- رجوع شود به مقاله «جواب کافکا»، ص ۲۷۶-۲۸۲ کتاب حاضر.

از مقالات آشکارا دشوارتر از بقیه است^۱ و بنا بر این خواننده می‌تواند آنها را سر بسته بخواند و پس از پایان مطالعه کتاب دوباره به آنها مراجعه کند. گرد آورنده و مترجم این مجموعه امیدوار است که با انتشار آن بتواند به سهم خود گامی ناچیز در راه روشن شدن ماهیت و وظیفه ادبیات بردارد تا بلکه دست کم این نکته آشکار شود که ادبیات آن چیز ساده و آسان یا ب و از پیش معلومی که در این روزگار تصور می‌کنند – و عرضه می‌کنند – نیست. بدنبال مصلحان اجتماعی، بسیاری از خوانندگان و حتی متقدان، با طرح ذهنی مسئله «هنر برای هنری یا برای اجتماع» و فرض بدهات هنر برای اجتماع، مشکل پیچیده‌ای را که در هر زمان و هر مکان، و در مورد هر اثر هنری، معنای دیگری می‌باشد ظاهرآ به سادگی برای خود حل کرده‌اند: آنچه در کش مستلزم تلاشی باشد – و چه بسا که به سیر زندگی روزمره آنها خلیلی وارد کند – هنر برای هنر می‌نامند و گریبان خود می‌رهانند و دیگر کوششی، حتی برای درک معانی این الفاظ، نمی‌کنند. ناچار باید پرسید: آیا خود اینها نیستند که از زیر مستویت کوششهای دیگران، دانسته یا ندانسته، بهنای برای اسقاط تکلیف و آسودگی وجود ان خود نمی‌جوینند؟، ولی کسانی که هنر را فقط وسیله مبارزه با رذالت می‌دانند چه خوب بود که این معنی را بیشتر می‌شکافند و حال که دامنه هنر را این همه محدود گرفته‌اند دست کم تعدد شیوه‌های مبارزه و وسعت معنای رذالت و پیچیدگی مسائل انسانی را می‌دیدند و کوشش در دنیاک بسیاری از جویندگان این عصر را – عصری که به اجبار باید راههای تازه‌ای برای تفکر خود بیا بد، زیرا واقعیتش بکلی دگر گونه شده است – مردود یا مهمل نمی‌شمردند. هنر مانند علم، مانند ادراک، مانند هر نوع فعالیت ذهن که با واقعیت در کشاکش است – زیرو اگر هنر و علم در کوشش خود به شناخت واحدی متلهی نمی‌شوند، اما هنر هم مانند علم نوعی شناخت است – به همان رابطه اساسی میان علم و عمل، میان کشف و اختراع می‌رسد، همان رابطه‌ای که هوسرل آن را «مکاشفه بخشندۀ» می‌نامید، مکاشفه‌ای که خود موجد معناست، ساختنی که در عین حال دیدن است، همان رابطه‌ای که موجب می‌شود تا بر هر کیفیتی از کار ذهن،

۱- از جمله مقالات گیدو پیوونه، ژان پیرفای و رلان بارت.

پیمانهای از جهان هستی منطبق شود.

هنگامی که چند سال پیش یکی از مقالات این مجموعه^{۱۴۶} در مجله‌ای منتشر شد هم مقاله و هم مترجم آن در معرض انتقادهای تند کسانی قرار گرفتند که، در یک کلام، نه سخن نویسنده را درست فهمیده بودند و نه غرض مترجم را. در حقیقت اغلب به پندارهای خود جواب می‌دادند ته به آنچه نویسنده به واقع مطرح کرده بود. شتابزدگی برای جواب موجب می‌شد که حتی گاهی نیمی از جمله نویسنده را می‌خوانندند و بقیه جمله را ناخوانده رها می‌کردند و بر آن می‌تاختند (عین همان مدعی که در مجلسی به گوینده لاله ... نسبت کفر داد!) عجیب است، و در عین حال گویای یک درد بزرگ اجتماعی، که ما از مواجهه با افکار تازه و غیر معتماد این همه می‌هراسیم. آیا این امر ناشی از شکی اکتسابی است نسبت به حسن نیت کسانی که مطابق قالبهای فکری

ما نمی‌اندیشنند یا بر اثر تبلی ذاتی اندیشیدن در زمینه‌های نا آشنا؟

بدون تصدی خودستایی - زیرا اگر ستایشی هم باشد مر بوط به نویسنده‌گان مقالات است نه مترجم آنها - یا اقامه برهانی قاطع، به یاد سخنی از آناتول فرانس می‌افتم که زمانی، پس از تماشای نمایشنامه هملت در پاریس مشاهده واکنش تماشاگران، خطاب به هملت چنین نوشت: «شما مردم را وامی داشتید که فکر کنند و این گناهی است که در اینجا هرگز نمی‌بخشند.»

۱.۰.

- «دو نوع ادبیات» از ژان ریکاردو، ص ۱۲۶-۱۳۶ کتاب حاضر. این مقاله زیر عنوان کلی «ادبیات و دنیای گرسنه» با مقدمه‌ای از مترجم نخست در چنگ اصفهان، زمستان ۱۳۴۷، به چاپ رسید.

ادبیات و واقعیت

لئونید لئونوف (شودوی)

Leonid Leonov

چرا غریبان در زیر لوای «هر کاری جایز است»
زندگی می‌کنند؟

نخستین بار است که من در مجمعی از نویسنده‌گان اروپایی شرکت می‌کنم، اما چندی پیش فرصتی به دستم آمد تا به یادداشت‌های اجمالی شنووندۀ‌ای که در آخرین «کنگره ادبی بورو» شرکت کرده بود نگاهی بیفکنم و این نیاز را در خود حس کنم که باید بعضی حرفهای کهنه و حتی پیش‌پا افتاده را باز گویم، حال هر کس هر نتیجه‌ای می‌خواهد از آنها بگیرد.

قسمتی از این سخنرانیها درباره سرنوشت رمان به‌طور کلی بود و اعلام می‌کرد که رمان، به عنوان صورت منسوخ روایت، نه تنها بیمار است بلکه بکلی مرده است و دیگر باید آن را به خاک سپرد؛ گفته می‌شد که اکنون به رمانی نیاز هست که از نظر کیفیت تازه باشد و به درجه‌ای بالاتر صعود کند یا، به عبارت واضحتر، آن سوخت‌وساز انسانی را که تا امروز نیروی محرک ادبیات بوده است از خود دور سازد.

من لحن قاطع این سخنان را نپستیدم و اکنون اجازه‌می‌خواهم که چون من هم مدتی به این نوع ادبی پرداخته‌ام بعضی اندیشه‌های خود را درباره این مطلب بیان کنم.

در زمان گذشته گاهگاهی پرسش‌های کهنه و بیهوده دیگری هم

از این قبیل مطرح می‌شد: عشق به چه درد می‌خورد؟ زندگی برای چه خوب است؟ انسان به چه کارمی آید؟ چنین پرسش‌هایی حکایت از بی‌چارگی و زبونی در برابر عصر حاضر می‌کند و برای فرهنگ جهانی خطرناک است و نشانه‌ای از عقب‌نشینی در برابر زمان و فرسودگی روانی و دست کم خاموشی نیروی آفرینش هنری است.

هنرمندان بزرگ گذشته، از جمله بالزاک بزرگ، وقت گرانبهای خود را با چنین تفکراتی به هدر نمی‌دادند. آنها با کمال شهامت محصول نبوغ خود را بردوش می‌گرفتند و به کوششی خستگی ناپذیر تن می‌دادند و پروای روزها و شبها‌ای را که می‌گذشتند نداشتند و باهو‌لنا کترین اهri‌منان زمان خود دست به پیکاری نابرابر می‌زدند. آنها سرشار از جوشش زندگی بودند. و اگر عشق ورزیده‌اند از نتیجه عشقهای خود فرزندان بسیاری به بار آورده‌اند که اگر هم همیشه زیبا ننموده‌اند لااقل ذریه‌ای تندرنست و نیرومند بوده‌اند که به بشریت خدمتها کرده‌اند. بانیان و سلسله جنبانان اندیشه‌های بزرگ نیروهای خداداد خود را برسر این استدلالهای بیحاصل به هدر نمی‌دادند که زندگی و آفتاب و انسان به چه درد می‌خورند. آنها وقت زائد نداشتند که به باطل صرف کنند. آنها قاره‌های ناشناخته را کشف می‌کردند و پیروزیها را جشن می‌گرفتند یا از شکستها رنج می‌بردند. آنها پایتختهایی را بنیاد می‌نهادند که دوره رونقشان از قرنی تجاوز نمی‌کرد و تمثیل شکوهمند آنها زینت‌بخش زندگینامه‌ها می‌شد و گاهی مرگ آنها نه از خستگی و رنج بلکه از غم این بود که چرا چهار برابر بیشتر کار نکرده‌اند و چرا هدفهای خود را تماماً تحقق نبخشیده‌اند. پس از کجا این نتیجه گرفته می‌شود که در این لحظه معین تاریخی کار انسان و رمان به سر

آمده است؟ آیا دیگر به راستی کشف کردن بیهوده است و آیا دیگر هیچ دلیلی برای مبارزه کردن نیست و آیا چشم اندازهای آینده چنان تیره و تار شده‌اند که واحسرتاً دیگر به دنیا آمدن ارزشی ندارد؟ از این گزاره‌ها بگذریم. من می‌خواهم دفاع از رمان را بر عهده بگیرم. من برای همه ابزارهای مستعمل و متداول ارزشی بی‌اندازه قائلم: این ابزارها خدمتگزاران فرمانبردار اراده خلاق ما و ادامه دست آدمیزاداند. من شمشیرهای کهنه ساییده شده در جنگهای تن به تن را، من قلمهای حکاکی کار کرده را و یا اصلاً آن قلم نخاله شاگرد مدرسه‌ای را که در موزه داستایوسکی در مسکو نگهداری می‌شود و کتاب پرادران کارا مازوف با آن نوشته شده است دوست دارم. واقع‌حیف است که چنین ابزاری به دور افکنده شود. این ابزار در دست چنان نابغه‌ای، اگر اجلش نرسیده بود، می‌توانست گنجینه‌های ادبی دیگری بر ذخایر بشری بیفزاید. کوتاه سخن آنکه رمان ابزار نفیسی است که به تاریخ فرهنگ خدمتها کرده است. تنها تکامل آن در نیم قرن آینده عبارت است از افزایش ظرفیت آن برای اندیشمندی و تصویرگری در مقیاسی متناسب با دست آورده‌های کنونی هوش و ذهن ما. حال ببینیم که، در عوض، چه به ما و عده می‌دهند.

ممکن است که واقعاً بخت با من بار نبوده باشد، اما رمانهای معاصر و به اصطلاح نوآور که تصادفاً به دست من افتاده‌اند مرا به یاد مسابقه‌های اتومبیلرانی با آن پیچهای خطرناک و دشوار می‌اندازند، اما همواره در مداری بسته و غالباً با موتورهایی ناتوان، به اضافه مبلغ معنای‌بھی هیاھو و خودنمایی برای جبران آن ناتوانی. باری بختم بار بوده است که این نویسنده‌گان و امانده‌اقلاء در این مجلس حضور

ندارند.

این نوآوریهای صد درصد صوری در منتهای مراتب عبارت است از کشف زبونیها و بیلیاقتهای واقعی با یک سلسله صحنه‌سازیهای خیره‌کننده میان تهی از خلال همه‌نوع احساسهای ناملموس و عواطف ناچیز و، از دیدگاه اجتماعی، چنان مبهم و چند پهلو که بعضی از خوانندگان اگر هم به چنین ادبیاتی عشق بورزنده برای رفع عطش روانی یا تحکیم ایمان متزلزل خود بهارزشهای حیات انسانی است، بلکه از روی دلگی و شلختگی یا بدتر از اینهاست.

با این‌همه، بیشتر خوانندگان که، با وجود سرخوردگیهای متعدد، هنوز فاسد نشده‌اند به‌امید شنیدن چیزی که بتواند نیروهای آنها را چندین برابر کند و راه زندگی را بر آنها هموارتر سازد باز هم با عشق و ایمان به‌ما رو می‌آورند.

وقتی که نویسنده‌ای توانایی ندارد و می‌ترسد که خود رادرگیر گفتگویی و حشتناک با خوانندگان بالغ کند – خوانندگانی که در مبارزه زندگی زخم برداشته یا از کار روزانه خسته شده‌اند – ناچار خود را از چشم آنها پنهان می‌کند و به برج عاج یا بیابان یا مخفیگاه دیگری پناه می‌برد؛ این است منشاء تنها‌بی نویسنده. راستی خدا می‌داند چرا در آن‌کنگره، به‌شنیدن این کلمه، همه حضار شروع به کف‌زدن کردند. امروز هرادیب و سخن‌دانی که بخواهد جدی فکر کند آرزوی بیابانی خاص خود دارد.

اینچاست که مسئله حاد روابط هنرمند و افراد اجتماع مطرح می‌شود. اگر بخواهم، با ذکر یک مثال گویا، ماهیت این تضاد را نشان دهم، مبارزه میان دو گرایش را در این سؤال خلاصه می‌کنم:

سرانجام هملت چه باید بکند؟ آیا باید همان حکیم غمگین بد بختی که بود باقی بماند و نه تنها از زخم شمشیر بلکه از اندوه درونی بمیرد یا اینکه، به عکس، باید کلادیوس منفور را از پا در آورد و با خباثت بی آزرمی که بر گرد اوست بجنگد تا پس از آن بتواند بنیاد رسوم قرون وسطایی را برآورد و دست به یک سلسله اصلاحات ارضی و حقوقی به نفع طبقه دهقان بزند؟...

در آن کنگره ادیمپورو ضمناً اعلام کردند که نویسنده آزاد است تا از میان جلوه‌های گوناگون روح انسانی هر موضوعی را که بخواهد انتخاب کند و حتی حق دارد که کتابهایی با مفاهیم چند پهلو بنویسد و شرم آورترین رذیلتها و دیوسیرتیهای بشری را، از استعمال مواد مخدر گرفته تا زنای با محارم، به تفصیل شرح دهد تا در نتیجه رمانهای او به صورت رساله‌های تحقیقی برای شناخت یک یک گناهان درآید. توفیق هر کدام از این رذایل مختلف جنسی را با این ملاک، که وجه مشترک همه آنهاست، می‌توان سنجید که از نتایج آنها فرزندی به بار نمی‌آید. ممکن است بهمن ایراد کنند که این خودآموزهای فسق و فجور در حاشیه ادبیات واقعی غرب قرار دارند، اما ای همکاران و رفقای محترم، اینها در کنار ما هستند.

بدین گونه خطرناکترین مفاسد روانی به یک یک افراد اجتماع سرایت می‌کند و در نتیجه سرچشمه‌های عمومی تماماً آلوده می‌شوند و بر روی مقدس‌ترین چیزها زشت‌ترین طفیلی‌گریها پا می‌گیرند. به نظر من «آوه‌ماریا» یکی از درخشان‌ترین شاهکارهای بشریت است. اما یک هفت‌پیش از حر کت به لینینگراد و حضور در این مجمع، من این آهنگ را تصادفاً از رادیو شنیدم و دیدم که آن را چگونه مثله کرده‌اند و با

وحشتناکترین سازهای اهریمنی و در زیر تازیانه ضربهای ناهنجار اجرا می‌کنند. من درست نمی‌دانم که نام این رقصهای تشنجه آمیز باب روز در مغرب زمین چیست. فقط می‌دانم که اینها مستقیماً از دوزخ یا یکی از شعبه‌های آن در روی زمین صادر شده‌اند. آیا در دنیا شریف غرب هیچ کس نیست که زبان به اعتراض بگشايد؟ هیچ کس نیست که این تجارت پلید کفر را رسوا کند؟ پس تکلیف سلیقه‌های امروزین و خلوص دینی مسیحیت نیز معلوم است! آری این سوداگران خدا را بهشیطان فروخته‌اند. از این‌همه برمی‌آید که مغرب زمین بورژوا به تحقق کامل آن سخن داستایوسکی رسیده است که «هر کاری مجاز است».^۱ کشورهای غربی ما را ریشخند می‌کنند که چرا از دیرباز در کشورمان کوچکترین چیزها را به جد می‌گیریم و درباره بیکفایتیها و سست‌عنصرها به سختی قضاوت می‌کنیم. باید بگوییم که در قبال آنچه ما در طی تاریخ خود تحمل کرده‌ایم حق داریم که درباره آینده تعصب بورزیم. به این سبب است که می‌خواهیم بعداً از یکایک کسانی که در آن مجمع شرکت داشتند بپرسیم که آیا همه این نشانه‌های مظنون – یعنی اختنگی شخصیت ادبی، افزایش سرسام آور جرایم، انحطاط اصول اجتماعی، تباہی محرمات کهن و آن محدودیتهای اخلاقی فولادین نامرئی که همزیستی بشر را استوار می‌دارند، اضمحلال ایمان به عصر طلایی و به پیروزی حقیقت انسانی، این پرده‌دریهای گندیده‌ای که روز به روز رواج بیشتری می‌یابند و گاهی به صورت شکاکیت متذوقان و گاهی به صورت طنز نومیدی در می‌آیند – آیا این نشانه‌ها

۱- اشاره به جمله معروف داستایوسکی: «اگر خدا نباشد هر کاری مجاز است.» (یادداشت‌های ذیل صفحات از مترجم است.)

حکایت از بیماری مهلکی نمی‌کنند؟ آیا همکاران عالیقدر من درمورد این وضعی که در جهان پیش آمده است شباختی با وضع شهر سدوم و قوم لوط نمی‌بینند که، بنابر روایت تورات، در آتش آسمانی سوختند، با این تفاوت که سلیقه‌ها ظریفتر و فساد شایعتر شده است؟ اگر متعصبان سراسر جهان با اشتیاق منتظر صاعقه قهرالله هستند آیا بدین سبب نیست که چون دیگر هیچ دارویی نتواند جراحتی را شفا دهد فقط آتش می‌تواند آن را چاره کند؟

در روز گاران کهن چون تمدن به چنین درجه‌ای از فساد می‌رسید پیامبران از میان اقوام بر می‌خاستند و شمشیر و مشعل به دست، سر بر همه و خشما گین، به قلب واقعیت می‌تاختند تا تطهیر بهداشتی لازم را نجام دهند. طبیعت به پای انسان بیش از آن رنج برده است که به او اجازه دهد تا به این صورت در روی زمین بی‌رود را بایستی مثل سگ نفله شود. اگر در روم قدیم شاعران و پیامبران یکی بودند آیا اکنون هم همکاران ما وظیفه ندارند که، بنا بر دلایلی که گفته شد، مراقب اعمال بشر باشند؟

چون وظیفه بزرگی را که بر عهده داریم به بیاد بیاوریم حتی لحظه‌ای به فکر مان خطور نخواهد کرد که رمان به صورت گذشته منسوخ شده است. نه، من به هنری ایمان ندارم که با حریره جار و جنجال بخواهد دنیا را تسخیر کند. صورت و قالب اثر را هدف عملی هنرمند تعیین می‌کند، یعنی بندری که هر نویسنده جدی باید راه رسیدن به آن را پیشاپیش در نظر بگیرد. بنابر این بطری مهم نیست، مهم شرابی است که ما نویسنده‌گان در آن می‌ریزیم.

پس ما باید مضمون فنان اپذیر ادبیات را که انسان است از آن

طرد کنیم، زیرا تنها بر اساس شیوه بررسی انسان است که می‌توان بوغ هنرمند را سنجید. و حتی اگر روزی از روزها این مضمون، مثلاً با فنا فوجیع بشریت، به پایان برسد باز هم فضاهای بیکرانی نزدیک به انسان هست که دامنه آنها همواره فراختر می‌شود، همان کیهانی که در لایتنهای پیش رفته است، با سرزمینهایی که روز به روز از نیستی سر بر می‌کشند تا بر گزیدگان آینده طبیعت در آنها جایگزین شوند. درود بر انسان باد!

گیدو پیوونه (ایتالیا)

Guido Piovene

نقشهٔ یک واقعیت تازه

۱

بحث درباره رمان را نمی‌توان با این سخن آغاز کرد که چگونه باید نوشت. چنین بحثی ناچار به بیان یک سلسله دستورالعمل – که تماماً منعندی و ساختگی است – منجر خواهد شد. مسئله اصلی در واقع چنین است: چه نوع واقعیتی در برابر رمان نویس امروز قرار دارد که از او می‌خواهد تا آن را تفسیر کند و نشان دهد؟

۲

هیچ رمان نویسی در این زمان راهی ندارد جزا ینکه از رمان نویسان بزرگ نزدیک به زمان خود آغاز کند. برای این رمان نویسان – از داستایوسکی گرفته تا پروست و کافکا و جویس و هر رمان نویس بزرگ دیگری که بپسندیم – مسلم بود که شیوه زندگی کردن و بنابراین شیوه حکایت کردن تغییر کرده است و این نکته را بالحن قاطعی در آثار خود شرح داده‌اند. اینهاستی در رمان نویسی آورده‌اند که، با همه‌شیوه‌های گوناگون و صورتهای مختلف آن، چیزی را آمرانه حکم می‌کند و نویسنده را به سوی تازه‌جویی می‌راند و به پیش روی می‌خواند. اما سدی نیز آفریده‌اند که، به عقیده‌من، دیگر نمی‌توان به فرودست آن باز گشت. شخصیت‌سازی، روانشناسی، حادثه‌پردازی، محیط اجتماعی، رابطه

و قایع با زمان و مکان، رابطه میان رمان نویس و صناعت رمان، که در واقع بازتابی از رابطه میان انسان و جهان است، در ذات خود تغییراتی کرده‌اند که دیگر نمی‌توانیم آنها را نادیده بگیریم. و این نه از لحاظ عقیده‌شخصی یا گرایش ذهنی است، بلکه اگر چنین کنیم می‌دانیم که از حقیقت به دور افتاده‌ایم.

می‌خواهم چند نکته از ویژگیهای موقعیتی را که این نویسنده‌گان برای ما آفریده‌اند به اشاره بازگو کنم. نکته اول آنکه، پس از انتشار آثار آنها، رمان به نحو بسیار روشن و آگاهانه‌ای به صورت وسیله شناخت، یعنی جستجو و کشف، درآمده است. رمان تا اندازه‌ای جانشین اثر فلسفی شده و وظیفه آن را بر عهده خود گرفته است یا، به عبارت دقیقتر، آن را به مدد وسائل خاصی که دارد در خود تحلیل برده است. من گمان نمی‌کنم که در این باره دیگر بحثی باشد.

اما بحث ممکن است میان دو گروه در گیرد: از یکسو، کسانی که به رمانهایی گرایش دارند که در حکم تحقیق انتقادی است یا عناصری انتقادی را با عناصری حکایی در خود گردآورده است (با این استدلال که رمان نویس انتقادی تنها با نشان دادن نمی‌تواند همه‌چیز را بیان کند) و، از دیگرسو، کسانی که به این گفته مرا لوپونتی^۱ معتقد‌ند: «رمان نویس نباید به بیان عقاید و افکار بپردازد یا حالات روانی و منشها را تحلیل کند، بلکه باید رویدادهای بین بشری را نشان دهد و آنها را بپروراند و به نقطه انججار بر ساند به حدی که هر تغییری در سیر داستان یا در انتخاب دیدگاهها معنای رویدادها را دگرگون سازد.» این نحوه

- ۱ Merleau-Ponty، فیلسوف معاصر فرانسوی (۱۹۰۸-۱۹۶۱)، وابسته به مکاتب اگزیستانسیالیسم و پدیدار شناسی.

نگرش نه تنها متنضم‌من دفاع از کیفیت هنری رمان است، بلکه رد فلسفه نظری و انتزاعی است به نفع فلسفه عملی و عینی که در حرکت وزبان آشکار می‌شود. از این دیدگاه، چندتن از رمان‌نویسان واقع‌بین‌امروز از کافکا پیروی می‌کنند. نظر شخص من این است که این هردو نحوه برداشت از رمان درست و شایسته است.

نویسنده‌گانی که راههای تازه در رمان گشوده‌اند دچار چنان آشفتگی‌های فکری و روانی بوده‌اند که تا امروز، لاقل به صورتی چنین کامل، سابقه نداشته است: این ویژگی دوم‌میراث ماست. نسبی‌بودن شناخت، عمایی‌بودن هستی، ویران‌شدن همهٔ یقینها در برابر جهانی که هیچ معیار سنجشی را نمی‌پذیرد و همبستگی با موجود بشری ندارد، پایان یافتن سازگاری‌های کهن و منسوخ‌شدن موازینی که دیگر کسی هم به آنها اعتقادی نداشت: این دورنمایی که علمای اخلاق بارها خطوط آن را رسم کرده‌اند از مجموعه آثار داستان نویسانی به‌ظهور رسیده است که راه برشیوهٔ حکایت کردن ما گشوده‌اند، اما راه هر کدام به همان اندازه متفاوت است که قیافهٔ ظاهر هریک از افراد. این پدیده را به‌انحطاط تعبیر کردن نگرشی سطحی است: چنین نگرشی بدین معنی است که لابد ارزش‌های معتبری هنوز وجود داشته و حقیقت زنده‌ای همواره آمدهٔ ظهور بوده است، حقیقتی واقعیت‌با لاقل عینیتر از حقیقتی که از لفظ «منحط» برمی‌آید. به بیانی دقیق‌تر می‌توان گفت که این آثار، خواسته و ناخواسته، میان نگرش واقعیتی تازه و دریغ بر واقعیتی که برای همیشه آن را پشت‌سر نهاده ولی هنوز با آن پیوند انس والفت داشته‌اند درحال حیرت و تردید بوده‌اند. بنا بر این پدیده‌ی فتن یک واقعیت تازه کار شجاعانه و گذشت‌دلیرانه‌ای بود که انعکاسی یأس-

آور داشته و بدینی را برانگیخته است.

از کلمات متداول (بحران، تلاشی، دلهره) برمی آید که همه دلبسته این گذشتگاه شده بوده‌اند. در آثار این نویسنده‌گان، انسان بدون هیچ تکیه‌گاه ثابتی است، اما نمی‌تواند به‌این وضع خوکند؛ رمان بزرگ امروز صحنه نمایش درد آدمی است دربرابر آسمان تهی. فاصله میان جهان و معیارهای رایج برای سنجش آن در بعضی کسان موجب این یقین شد که زبان مشترک متداول نیز ابزار سنجش نارسایی است و تحول عادی آن توافقی همگامی با شعور آدمی را، که به‌درون سیاهی جهش کرده است، ندارد. این است علت جستجوی ابزارهای بیانی دیگر. و همین است سبب سرگردانی و بسی‌اعتمادی نویسنده‌گان دربرابر واژه‌ها، خاصه و اژدهایی که ظاهرآ باید برموازین اخلاقی دلالت کنند. گویی استعمال واژه‌ها استعمال ابزاری برای قلب و جعل بود که به‌افکار قراردادی جلوه حقیقت می‌بخشد. پس برای استعمال درست آنها می‌بایست معنای واقعی آنها را بر خود روشن کرد. و اما درمورد بدینی – که تعریف آن به‌عقیده من احساسی است ناشی از برخورد میان‌شناسایی درست واقعیت این زمان و رنج اینکه باید دل‌آسودگیهای کهن را رها کرد – البته آن جنگ موحشی که در این دنیای دیوانگیها و وحشتها درگرفت نمی‌توانست به‌آن پایان دهد. با این‌همه، این بدینی دراغلب موارد به صورت مشاهده آرام واقعیت درآمده است.

سومین ویژگی ادبیات این زمان این است: آثار کسانی که من آنها را نیاگان نزدیک نامیدم نه تنها رنجهای پایان یک دوره و موازین اخلاقی و شاخصهای آن را نشان می‌دهند بلکه به صورتی ضمنی و

پوشیده نقشہ یک واقعیت تازه رانیز رسمی کنند: واقعیت طبیعت مارا.

۳

پس آنچه به حسب عادت «رمان سنتی» نامیده می‌شود رمانی است که از سنت بیرون آمده است. البته هستند رمانهایی که ظاهراً سنتی دارند امادرواقع سنتی نیستند. نمونه بر جسته آن درایتالیارمانهای ایتالو اسووو^۱ است. سنتی - و بنابراین بیرون از سنت واقعی- رمانی است که تا عمق خود براین مفهوم دلالت نکند که واقعیت کنونی ما دیگر گونه شده است. ماجرا و شخصیتها و محیط دراین نوع رمان با معیارهای کهن نشان داده می‌شوند. همه چیز دریک سطح است و از یک دید سنجیده می‌شود. روانشناسی آن، هرچند دقیق باشد، همان روانشناسی معلوم و مرسوم است. عواطف و شهوات را به گونه‌ای شرح می‌دهد که گویی هنوز همان وزن و همان معنی را دارند. بنابراین عجیبی نیست که بسیاری از رمان‌نویسان هنوز به نوشتن رمانی از این دست علاقه‌مندند که به واقع در زمینه هنر حکم دروغ را در زمینه اخلاق دارد. خوانندگان هم همیشه آماده‌اند که، به محض ظهرور استعدادی در این زمینه، جانب آن را بگیرند و هر بار اعلام کنند که عاقبت وقت آن رسیده است تا حساب نویسنده‌گانی را برستند که می‌خواهند با مسائل خود آرامش آنها را بهم بزنند. می‌پندارند یا وانمود به‌این پندار می‌کنند که نویسنده‌گان نوع اول «انسانی» و نویسنده‌گان نوع دوم

- ۱ - Italo Svevo، رمان نویس ایتالیایی (۱۸۶۱-۱۹۲۸). بعد از سالهای ۱۹۲۰ جیمز جویس و والری لاربو آثارش را کشف کردند. اورا همراه مارسل پروست از پیشوaran رمان نو می‌دانند. شاهکار او وجدان ذنو نام دارد.

«غیر انسانی»‌اند. معمولاً به نویسنده‌ای «انسانی» می‌گویند که واقعیت را به صورتی که دیگر نیست نشان دهد. و انگهی نیاز به وحدت و انسجام به اندازه‌ای قوی است که چون موفق نمی‌شوند تا آن را بیابند ناچار در گذشته می‌جویند. نویسنده، به هنگام نگارش رمان‌ستی، دچار این احساس مست‌کننده است که چیزی کامل و محکم به وجود می‌آورد و خود را در شمار نویسنده‌گان آثار بزرگ جاودانی قرار می‌دهد. به علاوه، رمان‌ستی با بخشی از وجود ما تطبیق می‌کند: بخش مقابل انتقادی، ماقبل فلسفی، همان‌بخشی که در زندگی عملی و در قسمت‌اعظم گفتگوهای روزانه به کار می‌آید. با این وصف، باید بگوییم که شماره رمانهای سنتی با ارزش، که فقط برای مصرف به وجود نیامده باشند، با وجود التفات خوانندگان، بسیار ناچیز است و حتی آنها بی‌کار باشند، با وجود اینکه از توافق و اقبال بیشتری برخوردارند گویی، در مقایسه با آثار بزرگ پیشینیان، «از روی ناچاری» پذیرفته شده‌اند.

از میان موجباتی که بعضی نویسنده‌گان را به نبیش قبر رمان‌ستی بر می‌انگیزد چندتایی را بر شمردم تا مبادا گمان رود که می‌خواهم از آن به تحریر بیاد کنم. به تازگی ایتالیا شاید بر جسته ترین نمونه آن را بار مان یونژپلنگ^۱ به دست داده باشد. نوشتن رمان خوب سنتی دشوار است و حتی به همه دشواریهای گذشته دشواری دیگری هم امروز افزوده می‌شود؛ توانایی نویسنده امروز برای رسیدن به سطح رمان گذشته، هر چه این سطح بالاتر رود، دائماً کمتر و احتمال شکستش بیشتر است.

۱- تألیف جیوزپه توماسی دی لامپدوسا (Giuseppe Tomas di Lampedusa) که ویسکونتی هم فیلم معروفی (با بازی برلت لانکستر و کلودیا کاردیناله و آلن دلون) از روی آن ساخته است.

آن موجود ذهنی که در درون اوست، آن شبھی که پیوسته مراقب اعمال اوست، پیاپی به او می‌گوید: تو صادق نیستی، توازن نظر معنوی شرافتمند نیستی. این موجود او را منع می‌کند از اینکه با آفریدن شخصیتهاي مصنوعی به خلاف احساس باطنی شخص خود سخن بگوید. نوشتن رمان سنتی روزبه روز دشوارتر و بیفاده‌تر می‌شود. و درست به همین سبب که روزبه روز دشوارتر می‌شود دیگر ناید آن را نوشت.

۴

گفتم که رمان نویسان بزرگ سنت راستین ما، در عین حال که با تمام وجود و احساسات خود از بحران رنج برده‌اند، نقشہ یک واقعیت تازه راهم برای ما کشیده‌اند. موقعیت ما غیر از موقعیت آنهاست. غالباً از «بحران شخصیت‌سازی» در داستان سخن می‌رود، اما این بحران سابق‌هم بوده است و ما از نظر فکری در دوره بعد زندگی‌می‌کنیم، ما به حذف زوائد و ارتکاب قتل‌های نهایی پرداخته‌ایم. لیکن ما به خصوص کاشfan یک واقعیت تازه بالفعل هستیم و این واقعیت را که در حال نضج گرفتن است دنبال می‌کنیم و می‌کوشیم تا آن را بازشناسیم و تعریف آن را به دست دهیم. به عبارت دقیقت، بسیاری از نتایج آن عصر بحرانی برای ما طبیعت‌تر شده و به تجربه مستقیم ما درآمده است. واقعیت ما واقعیتی است که در آن‌همه چیز در محل تقاطع سطوح مختلف و ابعاد مختلف بروز می‌کند و دیگر وحدتی تصنیعی را بر نمی‌تابد. هیچ کلیدی برای ورود به آن کافی نیست و اطمینان ما به تملک همه کلیدها در آن واحد، روزبه روز کاهش می‌یابد. این واقعیت نسبت به گذشته انتزاعی‌تر شده است. اشخاصی که در آن‌می‌بینیم دیگر شخص

نیستند، بلکه گویی در مفاهیم تحلیل رفته‌اند و این مفاهیم به صورت واقعیتی تقریباً جسمی در آمده‌اند که می‌توانیم با انگشت آن را لمس کنیم. مقصودم این نیست که ما بیش از گذشته آماده‌ایم تا واقعیت را به انتزاعیات مبدل‌سازیم. مقصودم درست خلاف این است. انتزاع‌مدام در مرحله‌ای از مراحل خود با حس آنی و بیواسطه‌ای که از اشیاء داریم یکی می‌شود و به صورت امری عینی درمی‌آید و در تجسم ما تأثیر می‌بخشد. ادراکی که من از خود دارم نیز وسیع‌تر، نامعین‌تر، غیرشخصی‌تر از ادراک پیشینیان است. اینجا نیز سخن از ادراکی مستقیم، بدیهی، تجربی و مستعد تجسم درمیان است. دیگر مقدور من نیست که دیگران را به گونه‌ای دیگر تجسم کنم. رابطه میان عواطف من و خود من نیز تغییر کرده است، یعنی مجزاتر و غیرشخصی‌تر شده است. برای من دشوار است - زیرا کاری باطل و دروغین است - که واقعیت را به صورت برخورد مستقیم عواطف تجسم کنم. ما حس می‌کنیم که مرکز در جای دیگر است. حتی در درج و رنج جنبه شخصی خود را از دست داده و دیگر وابسته به مقتضیات فردی نیست، بلکه کیفیتی است مهم. رابطه‌ای است با زندگی.

۵

جز اینها دونکته اصلی هست که گویی «واقعیت ما» را معین می‌کند و می‌خواهم آنها را جدا گانه شرح دهم. این واقعیتی است که به پذیرش درنمی‌آید و ما را به سوی چیز دیگر می‌راند. تاکنون فرض براین بوده است که هنر هنگامی آغاز می‌شود که، پس از پیروزی بر کشمکش‌های بیرونی و درونی، بتوانیم در پرتو مکافهه زیاشناسی به

پذیرش «مذهبی» واقعیت بپردازیم. اما امروز حس می کنیم که درست همین پذیرش است که از هنر فاصله دارد. مقداری تحاشی و استنکاف از پذیرش واقعیت جزو انگیزه شاعرانه در آغاز بروز است. واقعیتی که بر ما فشار می آورد نفی خود را درخود دارد. روابط ما با واقعیت و روابط واقعیت با ما سخت و ناگوار است و فقط لحظه‌های کوتاهی به ما امان می دهد.

خصوصیت چند گونه وفرضی و نامطمئن واقعیتی که در آن باید زیست کنیم اجازه نمی دهد که از رمان موقع مبنای مشترکی باشیم. کوچکترین امکان هنر داستان بر مبنایی متجانس و مشابه به گمان من وجود ندارد. مثل ما مثل گروههای مختلفی است که از راههای مختلف وارد سرزمین ناشناخته‌ای شده باشند. به نظر من، امروز بیش از همه وقت پیشرفت این شکل خاص شناخت که همان شناخت هنری باشد از حد پیش‌بینی و رهبری بیرون است. امروز بیش از همه وقت، ما خود را در صفحه نوشته شده کشف می کنیم، به گونه‌ای که هر گز پیش از آن کشف نکرده بودیم و نمی توانستیم بکنیم. هیچ معلومی از پیش وجود ندارد. با این‌همه، به خلاف نویسنده‌گان دوره «بحران»، حس می کنیم که به سوی دنیای منضبط و منسجمی پیش می رویم و داستان نیز ابزاری در راه نبل به این هدف است. پس رمان کوششی است به منظور دادن انصباط و انسجامی تازه، هر چند که موقع و جزئی و ناقص باشد، به واقعیتی که هنوز به شکل متلاشی رخ می نماید. این کوششی است برای درآمیختن و آغشتن آن با فهم بشری، برای مسلط شدن بر آن در حدود امکان، برای نشاندن چند شاخص در آن. در تپش اشیاء غائیتی حس می شود، ولو نتیجه آن نامعلوم باشد. حس

نکردن آن یعنی به نوعی کور و کرماندن، یعنی با شخصیتها و حادثه‌پردازیها و روانشناسی قراردادی رمان نوشتن.

از این روست که من دوره پیشتازیهای پرهیاهو را تمام شده می‌دانم، یعنی دوره نمایش نوآوری در سبک و زبان و صناعت رمان نویسی را. قوانین و اسالیب سنتی دیگر کنار رفته‌اند. اکنون از ما می‌خواهند که در نشان دادن این واقعیت تازه که هنوز کاملاً به دست نیامده است و از این رو در دنیاک است قوت فکری به کار ببریم. پیشتازیهای دوره گذشته جای خود را به روشهای دقیق و محکم پیشتازی مؤثرتری داده‌اند.

۶

من در اینجا به بیان چند اعتقاد اکتفا کردم و شاید بسیاری بتوانند آنها را بپذیرند و از هدفهای شخصی خود چندان به دور ندانند. گمان من براین است که رمان امروز به جای مایه گرفتن از رمان بزرگ قرن نوزدهم، که نمونه کامل بعد مسطح و دید یگانه است، می‌تواند از حماسه‌ها و تراژدیهای بزرگ، از اشعار تغزلی، از اساطیر و آثار تحقیقی، حتی از پژوهش‌های علمی تغذیه کند.

فلمن و هنر، خاصه هنر رمان، پنهان محدودی دارد. بنابراین جز در عمق نمی‌تواند حرکت کند، به خصوص برای کشف مناطقی که ملک طلاق اوست.

چون محرز شود که هنر وسیله شناخت است، در حقیقت هم مقام آن را بالا برده‌ایم و هم در عین حال تحديد حدود آن و تشخیص وجوده ممیز آن و تعیین حدفاصل آن را با علم دشوار کرده‌ایم. رمان نویس

بیش از هر کس دیگر به این دشواری آگاه است. در سالهای آینده، زبان خاص هنر باید، با آفرینش آثار هنری، حق زندگی خود را که مورد بحث و شک بوده است به عنوان وسیله شناخت ثابت کند، وسیله‌ای که هیچ فعالیت دیگری نمی‌تواند جای آن را بگیرد.

واسیلی آکسیونوف (شودوی)

Vassili Aksionov

پژوهش‌های نو، دیشه‌های کهن

بحث درباره بحران رمان، به عنوان یکی از انواع ادبی، برای ما در اتحاد جماهیر شوروی چندان قابل فهم نیست. به گمان من حتی در مورد رمان غرب این بدینی کاملاً روا نیست و در مورد رمان امروز شوروی به نظر من هیچ موجی برای نگرانی وجود ندارد. نویسنده‌گان سالمند ما برای زنده نگهداشتن رمان کوشش‌های ثمر بخش می‌کنند و نسل کسانی که در جنگ جهانی اخیر شرکت کردند نیز سهم خود را در این راه پرداخته‌اند. رمان همواره مورد توجه خاص نویسنده‌گان جوان شوروی، که به‌زودی از آنها سخن خواهم گفت، بوده و هست. هم‌اکنون کوشش‌های جدی و شایان توجهی در این زمینه مبذول می‌شود. با وجود تلویزیون و رادیو و سینما و مجله‌های مصور، محبوبیت رمان برای اکثریت خوانندگان بیش از همیشه است. کافی است که به‌یکی از واگنهای متروی مسکو برویم تا در مورد سرنوشت رمان پر از خوشبینی بشویم. در این عشق به رمان بیگمان سنت روشن‌فکران روسی و تمام‌جامعه شوروی، سنت ژرف‌اندیشی و انس با کتاب دخیل است. ادبیات بزرگ قرن نوزدهم ما موجب این یقین برای خواننده شده است که هر کتابی را باز کند نه تنها می‌تواند از زیبایی ادبیات لذت ببرد بلکه پاسخهایی هم برای پرسش‌های اساسی خود بیابد.

آسان می‌توان دریافت که راز این موقیت همانا جنبه اجتماعی ادبیات روسیه در قرن بیستم است. «روح مدنی» و «اجتماعیت» دو خصیصه لاینک ادبیات‌ماست. جلوه‌های جدید جامعه مانیز بر محبوبیت و رواج رمان‌می‌افزاید. در جامعه‌امروز ما، مفهوم «روشنفکر» به آخرین مرزهای خود رسیده است و مدت‌هاست که دیگر در معنای «طبقه» به کار نمی‌رود.

تفاهم کهن میان نویسنده و خواننده مطلقاً بدین معنی نیست که رمان امروز ما در الگوها و قالبهای ادبیات قرن نوزدهم، که صحنه زمان بر آن خورده است، متحجر شده باشد. رمان نویسان ما، در عین بزرگداشت رمان کلاسیک، راههای تازه را نیز پیوسته جستجو می‌کنند. سوای شخصیتهای تازه که در رمان نو پدید آمده‌اند و سوای محتواهای تازه، می‌توان گفت که جستجوها در درجهت ادامه دارد: یکی درجهت شکل بیرونی و دیگری درجهت صناعت نگارش (تکنیک) یا درجهت چیزی که من آنرا به اختصار چنین تعریف می‌کنم: «شکلی که از درون زائیده می‌شود». این مفهوم به نظر من اهمیت خاصی دارد و بهزودی چند کلمه درباره آن خواهی گفت.

جستجوی صورتها و شکلهای نو نیز یکی از مشخصات ادبیات جدید ماست. دورنمای رمان نو خاسته ماجلوه‌های بسیار متنوعی دارد: یک جا روانشناسی عمقی گثورکی^۱ ولادیموف^۲ است و یکجا نثر موجز و فشرده ویکتور کونستکی^۳ (که مطالب را باید به اصطلاح از میان سطور آن خواند) و جای دیگر مونتاژها و ساخت و پرداختهای بسیار عجیب آناتولی گلادیلین.

داستان بلندیا رمان کوتاه یکی از شیوه‌های محبوب نویسنده‌گان جوان ماست. به عنوان نماینده مشخص این شیوه می‌توان یوری کاساکوف^۱ را مثال زد که تاکنون داستانهای متعدد و جذابی نوشته است و اکنون در کار نوشتمن رمان تازه‌ای است که مسلمان بسیار جالب خواهد بود.

من اینجا نخستین نامه‌ای را که به‌یادم آمد ذکر کرم، اما چشم‌انداز نشر نوپای ما البته بسیار فراختر است. باز می‌گوییم که احساس حاصل از مشاهده این چشم‌انداز بسیار ثابت است و گاهی حتی می‌توان به پدیده‌هایی برخورد که شایسته بزرگترین احترام و ستایش‌اند. البته رمان نویسان جوانی هم هستند که با گرایش به توصیفهای مالیخولیایی و توجه به «زیبا پرستی» سطحی و موجز نویسی مفرط به کار خود لطمه می‌زنند. نویسنده‌گان جوانی که نامشان را ذکر کردم و بسیاری نویسنده‌گان دیگر آوایی کاملاً مشخص و مستقل دارند، اما باید اعتراف کرد که هنوز ستاره قدر اولی در آسمان ادبیات جدید ما سر بر نزد است. از نظر من مطالعه ادبی متون و مقابلاً مسئله تقلید برای هر نویسنده جوانی حائز کمال اهمیت است. گاهی در باره جوان نویسنده‌ای می‌گویند: «شیوه نگارشش تازه نیست، آن را از نویسنده‌گان نامی گرفته است...» غافل از اینکه هیچ نسل نویسنده‌ای نیست که از هیچ زاییده شده باشد.

می‌پرسند: چرا در گشوده را دوباره بگشاییم؟ و من می‌گوییم: چرا نباید از دست آوردهای نسلهای پیشین بهره گرفت تا بتوان پیش رفت و درهای بسته را به دست خود گشود؟ مگر نهاین است که در

جریان تکوین موتورهای اتمی، از اکتشافات عصر برق و خاصه از پاره‌ای یافته‌های جیمز وات و لومونوسوف^۱ بهره برده‌اند؟ این بهتر از آن است که بخواهیم کوههای یخ همینگوی را در آبگیرهایی که آب در آنجا به قوزک پا نمی‌رسد برپا کنیم و با کوس و کرنا اصول تجدد را اعلام داریم و پشت سرهم دم بگیریم: «تجدد، تجدد، تجدد!» زمانی بود که «فوتوریست»^۲‌های روسی هم می‌خواستند از کشتی تجدد خود وزنه فرهنگ گذشته را به دور افکنند، اما جبر زمان بر آنها چیره شد و بهترین فوتوریستها در پایی بناهای کهن زانو زدند و پشمایانی خود را از بیان چنان سخنانی ابراز داشتند.

روانشناسی عمقی، ساخت پویا، بینش تازه از زمان، گفتار درونی، همه این مشخصات رمان جدید مطلقاً منافی با امکان مطالعه نمونه‌های کلاسیک نیست. نمی‌گوییم باید رمان سنتی جدید نوشت، فقط می‌گوییم باید رمان خوب نوشت. شاهد این مدعای داستان بلند سولژنیتسین است که به سبک کاملاً سنتی نوشته شده است، اما در پایان یک اثر واقعاً جدید از کار درآمده است.^۳ شیوه کهنه اما ارزنده بیان مستقیم و غیرمستقیم، که در آن صدای نویسنده و صدای قهرمان داستانش در هم می‌آمیزد، با سولژنیتسین رونق و جلال تازه‌ای می‌یابد. این را

۱- Lomonosov

- فوتوریسم futurisme = آینده‌گرایی)، مکتبی در هنر و ادبیات که پایه گذار آن مارینتی (marinetti) شاعر ایتالیایی است و هدف آن تجلیلی است از جنبش و پویش و هر آنچه جهان آینده را در زمان حال بشارت می‌دهد.
- مراد گوینده ظاهرآ یکی از نخستین نوشهای سولژنیتسین به نام یک دوز از ذندگی ایوان دنیسوویچ است. البته نباید فراموش کرد که تاریخ این سخنرانی پیش از بروز جنجالهای اخیر و تبعید سولژنیتسین بوده است.

هم بگویم که این شیوه در نشر معاصر ماروز به روز بیشتر به کار می‌رود، زیرا امکانات تازه‌ای برای نویسنده فراهم می‌آورد. چندی پیش آثار پوشکین را خواندم. مطالعه این آثار برای من تجربه عجیبی بود. سعی می‌کردم پوشکین را بیرون از «زرق و برق منتخبات» ببینم و آنچه در دیبرستان درباره او به‌من گفته بودند فراموش کنم. این آثار را همان‌طور خواندم که گویی نخستین بار در سی‌سالگی می‌خوانم. علاوه بر همه کشیفات دیگری که برای من بسیار مهم بودند، از احساس اینکه این شاعر چقدر جدید و امروزی است تعجب کردم.

این نکته درمورد نثر کلاسیک روسی نیز صدق می‌کند. در بعضی از باغهای ملی خیابان‌هایی کشیده‌اند که در آنها قطعات کاملی از آثار تالستوی بر جدولهایی نقش شده است. اخیراً با یکی از رفقا در این خیابانها قدم‌می‌زدم و هردو از ساخت جدید این نثر تعجب کردیم. هم همینگوی و هم شولوخوف از سبک تالستوی متأثر شده‌اند. گمان می‌کنم که فاکنر هم خود را از این فیض محروم نکرده باشد.

پس بر ماست که رشته‌های خویشاوندی خود را به‌یاد آوریم. از زمان تفاخرهای ساده‌لوحانه برای شیوه‌های با اصطلاح «جدید»، که مردمانی هیجان‌زده فریاد «خلاصه نویسی» و «نگارش خود به خود» و «سبک تلگرافی» برداشته بودند، دیگر سالها گذشته است. رمان امروز امری بسیار جدی شده است. مطالعه مجدد آثار تالستوی و داستایوسکی و گورکی و بوئین^۱ و دن‌آدام و رمانهای لشوتف^۲ و فدین^۳ و داستانهای پلاتونوف^۴ و همینگوی و فاکنر امکانات تازه‌ای برای

پژوهش‌های نو به دست می‌دهد. ما نمی‌توانیم خصوصیات بارز نثر روسی را که منحصر به خود آن است و فضای خاص صمیمیت ویگانگی آن را و گرایش آن را به مراقبه و تأمل و شاید گاهی به حساسیت مفرط و مهمتر از همه اصل ثابت اجتماعی آن را فراموش کنیم. ما جریان رمان امروز غرب را با دقت دنبال می‌کنیم و در سالهای اخیر دست به ترجمه‌مهرمندان کتابها زده‌ایم. من از مطالعه آثار موراویا^۱ و پراتولینی^۲ و سالینجر^۳ و بسیاری نویسندهای دیگر لذتها و فایده‌ها برده‌ام.

فعلاً مرا جزو نویسندهای جوان می‌شمارند، ومن شاید به همین سبب در نوشته‌هایم فقط به مسائل جوانان می‌پردازم. من به آثار کسانی که کم و بیش همسن من اند علاقه بسیار دارم و همکاران دیگر من هم چنین علاقه‌ای دارند. همینکه فرصت دست داد، ما به کتابها و فیلمها و آثار نمایشی گروه معروف به «جوانان خشمگین»^۴ انگلیسی روآوردیم. نام کسانی چون آزبورن^۵، وین^۶، برین^۷ در کشور ما کاملاً آشناست. اکنون من در رمان انگلیس شاید بیش از همه به آثار آلن سیلیتو^۸ علاقه دارم: قهرمانهای او با قهرمانهای من به آسانی می‌توانند به زبان مشترکی سخن بگویند.

همچنین من با لذت بسیار رمان خوان گوتیسولو^۹ به نام موج را خواندم و به خصوص از یادداشت‌های سفر او به جنوب اسپانیا که در روزنامه نوی میر^{۱۰} چاپ شد لذت بردم. نثر او نمونه نثر زیباست. اخیراً در کشور ما رمان عجیبی با عنوان ماجراهای دنده‌هولت از یک

1- Moravia 2- Pratolini 3- Salinger

4- Angry Young Men 5- Osborne 6- Wayne

7- Braine 8- Alan Sillitoe 9- Juan Goytisolo

10- Novy Mir

جوان آلمانی به نام دیتل نول^۱ را ترجمه و نشر کرده‌اند. نخستین بار است که روانشناسی یک جوان ساده آلمانی را در دوره هیتلری با چنین دقت و وضوحی به‌ما عرضه می‌دارند.

حال که سخن از رمان امروز به میان آمد می‌خواهم درباره اصولی که به نظر من کمال اهمیت را دارند چند کلمه‌ای بگویم. این اصول عبارت‌اند از: شخصیت و موضوع.

شخصیت در رمان همیشه یک انسان است، همیشه یک انسان. سپیددندان جک لندن نیز یک انسان است. من موافق نیستم که می‌گویند رمان چون از انواع و اقسام شخصیتهاي اجتماعي و نمونه‌هاي روانی انباسته شده است ديگر مطلب تازه‌اي برای گفتن ندارد و بنابراین هر کسی، از قصاب و دوچرخه‌سوار گرفته تا کارفرما و دزد صنعت، می‌تواند وارد داستان شود و دوره شخصیتسازی در رمان به سر آمده است. اما در این صورت اگر جلوه‌های مختلف فردیت انسان و خصوصیات یگانه‌اش و خطوط اصلی سرنوشت‌ش نباشد برای چهرمان بنویسیم؟

من مدت کوتاهی در مغرب زمین بوده‌ام، از این رو به دشواری می‌توانم قضاوت کنم که وضع در آنجا بر چه منوال است. اما چگونه امکان دارد که در این جهان بزرگ متلاطم‌همه‌چیز به پایان رسیده باشد؟ چگونه امکان دارد که تاریخ درجا بزند؟ بهاد دارم که با اتوبوس از میان پاریس پرغوغا و پر جمعیت و سپس از جاده‌ای که به فرودگاه اورلی^۲ منتهی می‌شودمی گذشم و ناگهان دریایی از نور دربرابر نظرم

جلوه گری کرد. آیا ممکن است که این همان پاریس راستینیا^۱ باشد؟ من در اینجا نظرم به عالم خارجی این عصر است و لو اینکه تصور رود که فقط به همینها اکتفا می‌کنم.

در عوض، من کشورم را خوب می‌شناسم و می‌توانم به یقین بگویم که در جامعه‌ما جریان مداوم جالب توجهی در حرکت است که همه‌ساله چیز تازه‌ای در اجتماع و افراد آن پدید می‌آورد.

سال پیش در حوالی شاباروسک^۲، به گروهی از زمین‌شناسان برخوردم که از سفر علمی خود باز می‌گشتند. جوانانی بودند باریشهای برآمده شبیه بیتنيک^۳‌های امریکایی، اما از خصوصیات بیتنيک‌ها چیزی در آنها نبود. آنها دنبال نفت می‌گشتند. ما و آنها با یک هوای پما به سوی مسکو می‌رفتیم و درباره مسائل مختلفی، از جمله مسئله رمان جدید، بحث می‌کردیم. اکنون چنان است که گویی من در اینجا نظر آنها را درباره این مسئله برای شما بیان کرده باشم.

همین ملاحظات درباره موضوع رمان نیز صدق می‌کند. از مدتها پیش مرتباً می‌گویند که موضوع کهنه شده است و معتقدند که همه مضمونهای ممکن را کتاب تورات و انجیل مطرح کرده است. بنابراین چه سود از رنج بردن و این قصه‌ها را درباره هملت و اتلوا و کاتیوشما ماسلوا^۴ ابداع کردن؟ من موافقم که رمان نباید قصه نقل کند. موضوع بهشیوه‌ئستنی مثل شوخی مکرری که صدها بار گفته شده باشد همه کس را ملول می‌کند. با این‌همه، به گمان من، چهارچوبه ضروری رمان همان موضوع است. غرض موضوعی نیست که بر طبق وحدت

- ۱- Rastignac، فهرمان معروف بعضی از رمانهای بالزاک، از جمله با باگودیو.

2- Chabarovsk 3- Beatnicks 4- Katoucha Maslova

سه گانه کلاسیک گسترش یابد، بلکه موضوعی است که متکی بر کشاکش درونی باشد.

برای رسیدن به تفاهم با انسان معاصر در این جهانی که روز به روز پیچیده‌تر می‌شود آیا حقیقتاً لازم است که همه چیز را بشکنیم و دوباره از صفر آغاز کنیم؟ به گمان من باید در زندگی این موجود فوق العاده اسرار آمیز یعنی انسان معاصر شریک شویم تا آنگاه بتوانیم با او به زبان مشترکی سخن بگوییم.

یک ماه پیش من نوشتن رمان تازه‌ای را به پایان رسانده بودم. موضوع آن درباره انسانهایی بود که در میان آنها زیسته و حتی شاید در ظرف آنها غذا خورده و تو تونم را با آنها قسمت کرده بودم و آنها با اینکه می‌دانستند من نویسنده‌ام با من مهربان بودند. چهره دوست داشتند آنها هنوز در برابر نظرم است. این بدان معنی نیست که من شخصیتهای رمان را در زندگی واقعی یافته‌ام، اما امیدوارم کسانی که من در واقعیت دیده‌ام بتوانند آنها را درک کنند.

من عمیقاً معتقدم که نویسنده باید دارای همان گروه خونی معاصران خود باشد و راز تفاهم با دیگران در همین جا نهفته است. صمیمانه دل به کار دادن و خود را فراموش کردن این است سرچشمۀ آنچه من به اختصار «شکلی که از درون زاییده می‌شود» تعریف کردم. من طبعاً نسبت به نظریه‌سازیهای از پیش اندیشیده و پر طول و تفصیل بدینم. به نظر من بناهای ادبی از پیش ساخته حتی اگر مبتکرانه باشند کمتر بهدل خوانندگان می‌نشینند.

زمانی که تازه به نوشتن آغاز کرده بودم، یعنی تقریباً هفت سال پیش، با مردی آشنا شدم که هر روز صبح به خود می‌گفت: «امروز

می‌خواهم داستانی به‌سبک سور رئالیستی بنویسم.» این شیوه شاید برای تمرین کردن بد نباشد، اما برای نوشتن یک کتاب جدی بسیار ناپسندیده است. همان‌طور که برای ماشینهای الکترونی برنامه‌ریزی می‌کند. صورت اثر هنری باید، مستقل از حالت روحی رمان نویس، از درون زاییده شود، یعنی باید از پرورش محتوا به عمل آید.

در پایان سخن می‌خواهم به‌مطلوب دیگری اشاره کنم. هنگامی که من گزارش کنگره نویسنده‌گان را که در شهر ادینیورو تشکیل شده بود می‌خواندم دیدم که جمعی از همکاران ما به‌نویسنده حق‌می‌دادند که نخواهد در مبارزه برای دفاع از تمدن شرکت کند. مسلماً این یک مسئله شخصی و خصوصی است، اما به‌نظر من هنر، که انسان آن را اندک‌اندک در طی قرنها بر روی زمین آفریده است، مبارزه با تباہی است. و تباہی به‌صورت جنگی بدترین تباہیه‌است. از این جهت به‌نظر من امروز که بشر می‌کوشد تا از بروز جنگ مانع شود وظیفه هنر اهمیت بیشتری می‌یابد. در هرمانی که از لطیف‌ترین عشقها یا از طبیعت سخن بگوید باید نفرت از بمبران نیز حس کرد. مثل‌همه رفقایم من نیز خوشوقت می‌شوم که بتوانم برای یاری به مردمی که در گیر این مبارزه‌اند سهمی ولو ناچیز داشته باشم.

برنار پنگو (فرانس)

Bernard Pingaud

مسئولیت نویسنده

آیاد استان نویس آزاد است تا هر چه در ذهن دارد بیان کند؟ آیا جز
دربار ابر شخص خود مسئولیتی ندارد؟ یا به عکس، نسبت به خوانندگانش،
نسبت به جامعه‌ای که در آن سخن می‌گوید مسئول است؟
بادیدی کلی و اجمالی می‌توان گفت که رمان نویسی در فرانسه،
پس از سال ۱۹۴۵، متواالیاً در این دو موضوع متفاوت قرار گرفته است.
بنابراین طرح این مسئله برای ما فرانسویان نازه نیست: ما در همه
اندیشه‌ها و بحثهای خود با آن رو به رو بوده‌ایم.

پس از پایان جنگ جهانی، در فرانسه وضع به گونه‌ای بود که
میان نویسنده‌گان و خوانندگان، میان گروههای مختلف اجتماعی، میان
جریانهای مختلف سیاسی، ارتباطی برادرانه برای تبادل نظر برقرار شد:
همه امید داشتند که باهم جامعه فرانسه را دگرگون کنند. این امید
ساری که نتیجه مستقیم جنگ و نهضت مقاومت بود، موجب شد که
نویسنده‌گانی که تا آن زمان از زندگی عمومی بر کنار بودند به مسائل
اجتماعی و سیاسی رو کنند. پس عجب نیست که نسل ۱۹۴۵ نظریه
«ادبیات ملتزم» را بپذیرد. دستورهای ژان پل سارتر را در کتاب معروفش
به نام ادبیات چیست؟ همه به یاددارند. در سال ۱۹۴۶ سارتر می‌گفت: «ما
می‌خواهیم در تغییر دادن جامعه‌ای که ما را در میان گرفته است شرکت

کنیم؛ ما می‌خواهیم ادبیات وظیفه اجتماعی خود را که هرگز نمی‌باشد فرو گذاشته باشد دوباره بر عهده گیرد.» سارتر حتی می‌گفت که نوشتن «شکل ثانوی عمل» است و بنابراین ادبیات موظف است که مانند دیگر شکلهای عمل، به ویژه عمل سیاسی، در تحول تاریخی و اجتماعی فرانسه شرکت کند. اما پنج شش سالی که پس از آن آمد از این لحاظ نویسید کننده بود. فرانسه اندک‌اندک دچار همان تفرقه‌ها و تنشتتها پیش از جنگ شد؛ درخارج از فرانسه، حال و هوای کیف‌آور دوره پس از جنگ جای خود را به تب و تابهای تازه داد. با آن کشمکشهای بیحاصل در داخل و آن جنگ سرد در خارج، از سال ۱۹۵۰ یا ۱۹۵۱ مسلم شد که اوضاع و احوالی که مشوق نویسنده‌گان به «التزام» بود دیگر وجود ندارد.

آن گاه براثر یک جریان عقب‌نشینی و کناره‌گیری، که کاملاً قابل فهم است، داستان نویسان و شاعران به «برج عاج» خود باز گشتند و وجود خود را تماماً وقف ادبیات کردند و درست نقطه مقابل مواضعی را برگزیدند که سارتر پنداشته بود که می‌تواند از آنها دفاع کند. اما پیدایش «رمان نو» نخست معلول وضع تاریخی معینی است. اما به نظر من اشتباه است اگر آنرا منحصر بهمین وضع بکنیم. انواع ادبی تحولی خاص خود دارند و اگر بهویژه رمان همیشه بازتابی از فلان وضع اجتماعی مشخص است، در هر لحظه مرحله‌ای از تاریخ تحول خود رمان نیز هست و نمی‌توان آن را درک کرد مگر بارجوع به کوشش‌های نویسنده‌گان نسل پیش برای تغییر دادن و بهبود بخشیدن و گاهی نقد کردن این ابزار ادبی که در دست داشته‌اند. در مورد رمان نو، اهمیت آنچه تنها به زیباشناسی هنر رمان مربوط می‌شود

به نظر من بسیار است. این نوع ادبیات در واقع دنباله منطقی جنبشی است که درست پیش از جنگ آغاز شده بود. نخستین کتاب ناتالی ساروت به نام *واکنشها* در سال ۱۹۳۸ از چاپ درآمد و خود ژانپل سارتر نیز در نخستین مقالات انتقادی اش بیش از هر کس دیگر در پیدایش «عصر بد گمانی»^۱ سهیم بوده است. در ضمن سخنرانیهای همین مجمع، با تحقیر از آثار پروست و کافکا و فاکنر و جویس یاد شد. من مطمئنم که در بیان این نظر سخنگوی رمان نویسان غربی هستم که این نویسنندگان از لحاظ آفرینش هنری مقام والا بی دارند. ما به آنان بسیار مدیونیم، نه فقط از نظر صورتها (فرمها)ی هنری که به وجود آورده‌اند، بلکه ارزشها و اندیشه‌ها و احساسهایی که پدید آورده‌اند برای ما میراث گرانهایی است که به هیچ قیمت ازدست نمی‌دهیم. از این دیدگاه، سهم مشارکت «رمان‌نو» تاچه میزان است؟ آیا می‌توان گفت که کتابهای آلن رو布 گری به و ناتالی ساروت و کلوود سیمون^۲ نیز، مانند آثار نویسنندگان بزرگی که نام بردم، شناخت مارا از انسان‌تغییرداده‌اند؟ اصطلاح «ضدرمان» که ژانپل سارتر در مقدمه یکی از نخستین کتابهای ناتالی ساروت به کاربرده است ممکن است موجب خلط مبحث شود. البته می‌توان به آسانی رمانهایی را که در عین حال هم رمان و هم نفی‌رمان‌اند به ریشخند گرفت. اگر فرصتی بود

۱- اشاره به نظر ناتالی ساروت (N. Sarraute) در مجموعه مقالات تحقیقی او به همین نام، مبنی بر اینکه خواننده امروز نسبت به داستان بدین و بدگمان شده است و دیگر به آسانی زیربار سرگذشتی خیالی و فرضی نمی‌رود و بنا بر این رمان‌نویس ناچار است راههای تازه‌ای بیابد تا اعتماد خواننده را به قصه خود جلب کند.

۲- C. Simon

می توانستم نشان دهم که در حقیقت وضع همیشه بر این منوال بوده است و، به قول یکی از منتقدان فرانسوی در سی سال پیش، همه رمانهای بزرگ (مثلًاً دونکیشت یا هادام بوادی) بسر ضد داستان نوشته شده‌اند. اما حال که سخن از «رمان نو» به میان آمده است می‌خواهم خصوصیت مشترک این آثاری را که از لحظهای دیگر با هم بسیار متفاوت‌اند گوشزد کنم. اینها بیش از آنکه «ضدرمان» باشند در حقیقت «پیش-رمان»‌اند. مقصودم این است که آنها از موضوعی یا از موقعیتی که کاملاً قابل قیاس با رمانهای کلاسیک است آغاز می‌کنند، اما بنابر دلایل زیبایشناسی هنری - که آلن روب‌گری به و ناتالی ساروت در باره آن به تفصیل سخن گفته‌اند^۱ - رمان در پایان به نتیجه مطلوب رمان کلاسیک نمی‌رسد. یعنی آغاز رمان و برداشت رمان همان است، اما پیشرفت و گسترش آن به نقل یک سرگذشت با قهرمانها و ماجراهایش نمی‌انجامد، بلکه به خود بازمی‌گردد و در آخر به صورت سرگذشت خود، به صورت «رمانِ رمان» درمی‌آید.

حاصل این کار چیست؟ البته نباید جنبه منفی آن را نادیده گرف: این نوع ادبیات مسلمان دارای محتوای اجتماعی نیست. من اشاره کردم که دلایل تاریخی عقب‌نشینی و کناره‌جویی رمان چه بوده است. اما اگر بگوییم که این گوشه‌گیری وزاویه نشینی تحلی ضد سیاسی است، اگر بگوییم که جنبه‌ای عمده «ارتجاعی» دارد آن‌گاه چگونه می‌توانیم توجیه کنیم که همین نویسنده‌گان رمان نو در زندگی عملی و اجتماعی خود از نظر سیاسی شیوه‌هایی مترقی دارند؟

۱- اشاره بددو مجموعه مقاله تحقیقی، یکی به‌سوی (مان نو از آلن روب‌گری به و دیگری همان عصر بدگمانی سابق الذکر).

راست است که ادبیات فرانسه درباره جنگ الجزایر رمان بزرگی به وجود نیاورده است، راست است که مسایلی از قبیل «گلیسم» و مبارزات کارگری هیچ تأثیری بر رمان نو نداشته‌اند، اما این‌هم راست است که نویسنده‌گان ادبیات ملتزم و نویسنده‌گان رمان نو، در سالهای اخیر، در مخالفت با جنگ الجزایر دوش به دوش یکدیگر مبارزه کرده‌اند. دامنه عمل ما شاید محدود بوده باشد، اما گناه ما نیست که انعکاس بیشتری به بار نیاورده است. لاقل یکی از بیانیه‌هایی که ما جمعاً امضا کردیم هیجان بزرگی به پا کرد و از گروه ما چند تنی دچار گرفتاریهای سختی شدند.

همه چیز گواه بر این است که در فرانسه امروز گویی نویسنده فعالیت اجتماعی و سیاسی اش را از فعالیت ادبی اش دقیقاً جدا می‌کند. از یکسو، نویسنده شهر و ندی است که با شهر و ندان دیگر در فعالیتهاي مختلفی که مبتنی بر اصول مسلکی یا اخلاقی است شرکت دارد و از سوی دیگر هنرمندی است که در برابر کاغذ سفیدش می‌کوشد تا در این جهان تاریک و آشفته و پر از هیجان‌هایی که هنوز نامی ندارند خود را باز شناسد. این فاصله و جدایی، که ژان پل سارتر و نویسنده‌گان سال ۱۹۴۵ می‌کوشیدند تا از آن پرهیزنند، مسلم‌باشد برای هر یک از ما مایه دشواریهای بیشمار و تردیدهای بسیار بوده است. اما تنها باید جنبه منفی آنرا دید. این‌هم مسلم است که کشفهای تازه‌ای برای ما بهار مغان آورده است. حتی ما را وامی دارد تا هیجان‌هایی را بیان کنیم که اگر در این جهان، که ذهنیت بر آن حاکم است، فرونمی‌رفتیم و فاصله نمی-

گرفتیم آنها را در نمی‌یافتیم.

تیبوردری^۱ در سخنرانی هیجان‌انگیز خود گفت که با همه اینکه سوسیالیست است این امر مانع نمی‌شود که مسایلی را در باره معنای «رئالیسم سوسیالیستی» برای خود مطرح کند. به هنگام شنیدن سخنان او با خودمی‌گفتم که این مسایل چندان دور از مسایلی نیست که برای ما در اروپای غربی مطرح است. مثلاً چون از خود می‌پرسد که علاقه خوانندگان کتاب را با چه می‌توان سنجید، ما واقعاً برای که می‌نویسیم، تأثیر نویسنده چگونه واز چه پیچ و خمهای اسرار آمیزی صورت می‌پذیرد و دامنهٔ حقیقی این تأثیر تا کجاست، در واقع به مسائل بسیار پیچیده‌ای می‌پردازد که رابطهٔ داستان و واقعیت را مطرح می‌سازند و آنها را نمی‌توان با یک جملهٔ کلی و دستور العمل قطعی حل و فصل کرد.

در حقیقت چنین مسایلی برای همه نویسنده‌گان، چه در شرق و چه در غرب، مطرح است. همه مثال معروف بالزالک را به یاد داریم که می‌خواست «در پرتو دو اصل بزرگ سلطنت و مذهب» بنویسد و بنابراین قصد مصرحش تحکیم و حتی استقرار مجدد جامعه اشرافی بود و با این همه آثاری پر از جوانه‌های انقلابی از خود باقی گذاشت. هیچ کس نمی‌تواند بگوید که تلقی خوانندگان فردا از رمانهای امروز ماجه خواهد بود. متقابلاً اگر به قصد «خدمت به جامعه» تصمیم بگیریم که آثار معینی برای خوانندگان معینی بادیدمعینی از سیاست و اخلاق به وجود آوریم بیم آن هست که از کنار هدف بگذریم و کتابهایی بنویسیم که با مرگ ما بمیرند و تمام شوند. نمی‌دانم که آثار بزرگ قدیم، از ایدیاد و دونکیشوت تاتراژدیهای کلاسیک فرانسه، اگر منظور

- ۱ Tibor Dery، نویسندهٔ مجارستانی واز شرکت کنندگان در کنگرهٔ لنینگراد.

نویسنده‌گانشان به این محدود می‌شد که به مردمی سیاسی یا به ارزش‌های معلومی، هر چندهم که والا باشد، خدمت کنند چگونه می‌توانستند با گذشت زمان پایدار بمانند و چگونه می‌توانستند حتی امروز درباره بشر به ما چیز‌ها بیاموزند؟

چنانکه روزه کایوا^۱ گفته است، نویسنده فقط برای قصه گفتن، برای شرح دادن یا بیان کردن نمی‌نویسد، نیز می‌خواهد که با خلق اثر خود چیزی بر جهان «بیفزاید». وظيفة او نه تعلیم است و نه تسلی، بلکه این است که قوه تفکر رابه حرکت آورد، احساسها و اندیشه‌ها و خیالها را بیدار کند و شگفتی برانگیزد؛ وظيفة او حتی ممکن است ضربه زدن و آزردن باشد. زیبایی حقیقی همیشه موجب شگفتی می‌شود و هیچ اثری لایق این نام نیست مگر اینکه راههای تازه‌ای به روی تخیل خواننده بگشایدو «امر ممکن» را از خلال «امر واقع» نشان دهد. اینکه می‌گوییم «امر ممکن» مقصودم جهان دیگری در آینده یا جامعه بهتری نیست. مقصودم همین جهانی است که در آن زندگی می‌کنیم، اما جهانی که به گونه دیگری دیده شود، حس شود، آزموده شود. امتیاز بزرگ داستان این است که بدین گونه تجربه‌های از زندگی وسعت می‌بخشد.

برای فهم آنچه رمان‌نو در شناخت بشر به دست داده است باید بینیم که کدام جهان ممکن را برای ما کشف کرده است. گروهی (که همیشه هم آثار موردبخشان را نخوانده‌اند) به رمان‌نویسان غربی خرد می‌گیرند که به صورت پردازی (فرمالیسم) دل خوش کرده‌اند و فقط به مسائل مربوط به صناعت نگارش (تکنیک) عشق می‌ورزند.

ایراد دیگری که می‌گیرند این است که این رمان نویسان جانب زندگی را فرو می‌گذارند و کمال مطلوبشان این است که درها و پنجره‌ها را، حلقه‌های دود و اشکال متوازی السطوح را مو به مو شرح دهند.

البته راست است که این نویسنده‌گان اهمیت بسیاری برای وصف کردن قائل‌اند و محتوای اثر در نظر آنان وابسته به صورتها و قالبها و ساختمانهایی است که نویسنده برای بیان مقصود خود به کار می‌برد. اما «عینیت» رمان نو هرگز به معنای بیطرفی و بینظری نیست. هیچ رمان نویسی نمی‌تواند بیطرف باشد، زیرا در آن صورت باید از خود جدا شود، بیرون آید. همان طور که آلن روب‌گری یه گفته است، این رمانهای ظاهراً عینی در واقع ذهنی ترین رمانهای جهان‌اند.

مثلاً مردی را به مانشان می‌دهند که با عواطف و شهوات خود در گیر است و واقعیت را به شیوه‌ای خاص مجسم می‌کند. نیروی باطنی این تجسم به اندازه‌ای شدید است (یا، به عبارت دیگر، ناقل داستان به اندازه‌ای با جهان بینی خاص خود در گیر است) که درست در همین جا جهان از واقعیت خنثی، خاموش، گنگ و بیرنگ خود، از واقعیت عام و مشترک خود بیرون می‌آیدو به گرد نگاه نویسنده شکل می‌گیرد و در آخر نه به صورت جهان واقعی که در نظر همه یکسان است، بلکه به صورت جهان خاص و منفردی که بر طبق قوانین ذهنی خود منظم شده است درمی‌آید، جهانی که در آن اشیاء و مکانها و موجودات با یکدیگر در رابطه متقابل‌اند و همه به صور مختلف مظاهر یک اندیشه ثابت و «سمج» و «وسو سه گر»‌اند. این لزوماً همان جهانی نیست که نویسنده می‌بیند، بلکه جهانی است که نویسنده به آن نیاز دارد، جهانی که برای او در عین حال هم «ممکن» است و هم «واجب».

وظیفه ادبیات این است که این قدرت حاکم تخیل را بیان کند. ادبیات الگوها یا نمونه‌هایی برای فهم بهما عرضه می‌دارد. خطر ادبیاتی که فقط می‌خواهد سودمند باشد این است که صورتها و قالبها شناخته شده و معهود، یعنی قراردادی، را به عنوان الگو به کار گیرد و دیگر از خواننده نخواهد چیزی را که تا آن زمان به وجودش گمان نبرده بود تخیل کند.

اگر رمان نو همان «پیش‌رمان» است که اکنون می‌گفتم بدین سبب است که نویسنده‌گانش تا سرچشمه‌های اصلی رمان، تا سرچشمه‌های آفرینش داستان پیش می‌روند و شاید بتوان گفت که داستان را در حال جوشش و زایش بهما نشان می‌دهند. هر کدام به شیوه خود، واز خلال اندیشه‌های وسوسه‌گر و حتی هذیانهای خود، ما را در جریان آفرینش هنری قرار می‌دهند و به طور غیر مستقیم وضع نویسنده را برای ما وصف می‌کنند که چگونه در دایره جهان‌بینی خودمی کوشید تا صورتها و قالبها و شگردهایی بیابد و این حرکت تخیل را محسوس کند.

ما امروز خطابهای شنیدیم که بیشتر به موعظه می‌مانست. گوینده‌اش از ما نویسنده‌گان غربی دعوت می‌کرد که شرافتمند باشیم و در همه حال از فضیلت دفاع کنیم. «آوه‌ماریا» را به عنوان کمال مطلوب ادبیات به ما عرضه می‌کرد. به نظر او نویسنده‌گان غربی موجوداتی فاسد و منحرف‌اند که فقط به مسائل جنسی علاقه دارند و می‌کوشند تا خواننده‌گانشان را همراه خود به دنیا «سدوم» و قوم‌لوط بکشانند.

بر خود ملزم می‌دانم که به این نحوه اقامه بحث اعتراض کنم.

نمایندگان فرانسوی حاضر در این جلسه همه چنین برداشتی از رمان ندارند و در پی آن نیستند که اصول هنری مشخصی را به کسی تحمیل کنند. اتفاق نظر آنان در اعتمادی است که به ادبیات دارند و در عشقی است که به کار خود می‌ورزنند. به اینجا آمده‌اند تا مسائل ادبیات شما را بهتر درک کنند. اما برای اینکه این مفاظه بارور و ثمر بخش باشد باید که شما هم بکوشید تا وضع و حال و اندیشه‌های نویسنده‌گان غربی را بهتر درک کنید.

از این مشاجره می‌گذرم و به رمان نو باز می‌گردم. من براین عقیده نیستم که پژوهش‌های رمان نویسان نو را بتوان لغو و «دیمی» به حساب آورد. اتفاقاً ادبیات قراردادی، ادبیات متکی بر ارزش‌های ساخته و پرداخته است که غالباً دیمی و میان‌تهی و خالی از کار در می‌آید. چون نویسنده‌ای بداند که چگونه باید برای بیان کردن جهانی خیالی و اصیل واژه‌هایی بیابد و، براساس جهانی واقعی، آن جهان ممکن را که جهان اوست بیافرینند، آن گاه آثارش می‌توانند شگفتی برانگیزند و مضطرب کنند. اما این آثارهای گز دیمی نیستند. همیشه خوانندگانی هستند که کشفهای نویسنده را در خود بیابند واز آن خود کنند.

هیچ دلیلی نیست که روزی رمان نو در نظر عامه خوانندگان به اندازه رمان سنتی روشن و فهم‌پذیر نشود. آلن روب‌گری به غالباً می‌گوید که در آثارش می‌خواهد میدان فراخی برای تعبیر و تفسیر آزادانه خوانندگان باز بگذارد. در رمان نو – و دشواری رمان نو شاید در همین باشد – نتیجه هر گز مسلم نیست. خواننده باید در ساختن دنیای نویسنده فعالانه شرکت کند. کتاب کم و بیش همان «هزار تویی» است که در آن مسیرهایی به دلخواه خود رسم می‌کنیم. مهم پس معنای

(اخلاقی، سیاسی یا فلسفی) قصه نیست؛ مهم لحن و فشردگی و غنای زبان کتاب است، مهم جهانی افسونی است که ما را به درون خودمی-کشد و جریانی است که ما را همراه خود می‌برد.

با این همه آیا تعارض میان این دو گرایش ادبی که در فرانسه پس از جنگ بروز کرد آنچنان است که در وهلۀ نخست می‌نماید؟ شاید بهزودی پی‌بیرند که نویسنده‌گان «ملتزم» و نویسنده‌گان «رمان نو» از راههای مختلف، هدفی واحد در نظر دارند. سارتر زمانی می‌گفت: «ادبیات نشان‌دادن و شناساندن جهان است به گونه‌ای تخیلی به اعتبار آنکه متوقع آزادی بشری است..» من به تمام معنی براین تعریف صحه می‌گذارم و فقط این را می‌افزایم که نخستین آزادی، چه برای نویسنده و چه برای خواننده، آزادی تخیل است.

ایلیا ارنبروگ (شودوی)

Ilya Ehrenbourg

میان کلبنیکوف و جویس:
تفاوتها و مشابهتها

هنگامی که به سخنرانی چند تن از شرکت کنندگان در روزهای اول این دیدار گوش می‌دادم احساس کردم که در بگو مگوی کران حضور یافته‌ام، بدین معنی که هر کس با جوش و خروش فراوان سخن می‌گفت اما سخن دیگران را نمی‌شنید.

در هر مجمعی از هر نوع، به نظر من دو مبنای برای بحث وجود دارد: یا باید از موضوعهایی شروع کرد که شرکت کنندگان درباره آنها اختلاف نظر دارند یا از موضوعهایی که مورد قبول همه است. در اینجا بسیاری از شرکت کنندگان، خواه از مهمانان و خواه از بعضی نویسندهای خودمان، در باره اختلاف نظرها سخن گفتند. درواقع هم بسیاری از مسائل باعث جدایی ما می‌شود. نخست به سبب اینکه ما در سازمانهای اجتماعی متفاوتی با عقاید متفاوت و آداب و رسوم متفاوت زندگی می‌کنیم. اما بسیاری از مسائل هم ما را به یکدیگر نزدیک می‌کنند. در میان کسانی که در اینجا حضور دارند دشمنان جهان سوسيالیستی دیده نمی‌شوند: آنها به این مجمع نیامندند. اگر به جای نویسندهای «گروه ۴۷» یا فرانسویان چپگرا، اندیشه‌مندان صدراعظم آدنائور یا مریدان ژنرالدو گل سخن گفته بودند، آن وقت بلی، جدال عقیدتی و خشم برخی از سخنرانان بجا و شایسته بود.

در فاصله میان جلسات یا هنگام شب نشینیها من هم شاید مثل بسیاری دیگر از نویسنده‌گان شوروی با اغلب مهمانانمان گفتگو کردم. ما می‌دانیم که آنها در جنگ سرد چه وظیفه‌ای بر عهده گرفته‌اند. لازم نیست خاطر نشان شود که جامعه غرب یکپارچه و یکزبان نیست و مشکل بتوان باور کرد که کسی موضع سارتر و سیمون دو بوار را با موضع همکاران روزنامه فیگا^{۱۰} مشتبه کند.

در جلسات، در باره گروه فرانسویان وابسته به «رمان نو» بسیار سخن گفته شد و بحث‌های تندی با نویسنده‌گان «گروه ۴۷۵» در گرفت. اما نمی‌توانیم درباره نویسنده‌ای سخن بگوییم مگر آنکه آثارش را قبل از خوانده و شناخته باشیم. متأسفانه گاهی قضاوت‌هایی می‌شنیدم که مبنی بر شناخت اثر نبود، بلکه از قضاوت‌هایی که دیگران درباره آن اثر گرده بودند سرچشم می‌گرفت. بعضی از نویسنده‌گان غربی درباره ادبیات شوروی به استناد گزارش مطبوعات و نه به اتكای شناخت مستقیم سخن گفتند.

مهما نان ما که به گروه «رمان نو» وابسته‌اند می‌دانند که نظریه‌های ادبی آنها چندان توجه مرا جلب نمی‌کند، زیرا ما در خانه یک خانم مهمان دوست که نویسنده بزرگی نیز هست، یعنی خانم ناتالی ساروت، با هم دیگر آشنا شده‌ایم. اما قصد من این نیست که فعلاً این بحث را دنبال کنم، زیرا از نویسنده‌گان شوروی کمتر کسی هست که با آثار «رمان نو» آشنا باشد. متقابلاً شاید بسیاری از نویسنده‌گان غربی هم باشند که از محصول ادبی شوروی در سالهای اخیر بسی اطلاع‌اند. سخن گفتن درباره کتاب نخوانده و پرده نقاشی ندیده ناگزیر به فرو رفتن در استدللهای انتزاعی و تعصب آمیز منتهی می‌شود. مدتی است که از

نظریات تعصّب آمیز یکی از کشورهای شرقی انتقاد می‌کنند، اما تعصّب در غرب هم‌هست و دست کم مانو نویسنده‌گان بهتر است از آن دوری کنیم. به نظر من در بحثهای ما بیجهت به «بحران رمان» تکیه می‌کنند. هر نویسنده، خواهست گرا باشد و خواه نوآور، یقین دارد که خوب می‌نویسد و بنابراین مطمئن است که بحران رمان مربوط به او نیست و آن را به گردن دیگران می‌اندازد. اما این نکته را هم در حاشیه بگوییم که بحران رمان لازمه آفرینش هنری است: اگر بحران نباشد هنر می‌میرد. هر نویسنده‌ای که می‌خواهد دست به قلم بپردازد مطمئن است که می‌تواند چیزی را بگوید که هیچ کس پیش از او نگفته است و می‌تواند آن را به شیوه‌ای کاملاً تازه و مبتکرانه بگوید. هر نویسنده و نقاش و آهنگسازی همیشه بحرانی را از سر می‌گذراند، بحران آبستنی و زایمان، که هر دو گاهی بسیار دشوارند.

من با کسانی که قالب و صورت را عنصر اصلی هنر می‌دانند یا با کسانی که از قدر آن می‌کاهند همیشه مخالف بوده‌ام: من معتقدم که در هنر، صورت را از محتوا و محتوا را از صورت نمی‌توان جدا کرد.

حتی پارناسینهای^۱ فرانسوی نتوانستند دیرزمانی از هنر برای هنر دفاع کنند. هنر برای هنر، چنان‌که عشق برای عشق، نمی‌تواند وجود داشته باشد.

صورت رمان غالباً تحول پذیرفته و غنیمت شده است. امیل زولا^۲

- ۱- *Parnassiens*، گروهی از شاعران فرانسوی در نیمة دوم قرن نوزدهم که بر تنزل احساساتی رمانی‌که شوریدند و چون معتقد بودند که هنر ذاتاً بیفاایده است مروج «هنر برای هنر» شدند.

را مثال می‌آورم که، حتی پیش از اختراع سینما، «مونتاز» را وارد رمان کرد، یعنی عبور از «زیربنای عمقی» به «سطح بیرونی» که خواننده را از رویداد تاریخی به تحلیل روانی می‌رساند. تالستوی درباره چخوف می‌گفت: «چخوف را نمی‌توان با نویسنده‌گان روسی پیش از او، مثلاً با تور گنف یا داستایوسکی یا خود من، مقایسه کرد. چخوف سبکی دارد که خاص خود است، مثل امپرسیونیستها در نقاشی». این نکته درست است، چخوف در داستان عناصری را وارد کرد که یاد آور نقاشی امپرسیونیستی است، از قبیل حس‌هوا و نور و امکان نشان دادن یک چیز بزرگ به وسیله جزء کوچکی از آن. ولی این همه نتیجه برداشت درونی او از انسان است.

آیا می‌توان آثار جویس یا کافکا، آن دو نویسنده بزرگ را که با یکدیگر هم تفاوت دارند نقی کرد؟ به نظر من آنها متعلق به گذشته‌اند. من نه آنها را علم می‌کنم و نه آماج تیر قرار می‌دهم.

در کشور ما شاعری به نام کلینیکوف^۱ بود. این نام چیز زیادی به یاد مهمنان ما نمی‌آورد و حتی خواننده شوروی امروز هم چیزی بیشتر از آنها نمی‌داند. فهم آثار این شاعر بسیار دشوار است: خود من نمی‌توانم بیش از چند صفحه از آنها را پیاپی بخوانم. با این همه، مایا کوفسکی، پاسترناک، آسیف^۲ به من گفته‌اند که اگر شعر کلینیکوف نمی‌بود آنها هم شعری نمی‌سروند. بسیاری از شاعران جوان ما که هر گز شعری از کلینیکوف نخوانده‌اند پاره‌ای از ابداعات شاعرانه او را از طریق اشعار مایا کوفسکی یا پاسترناک یا زابولوتسکی^۳ جذب کرده و به کار برده‌اند.

جویس ریزه کاریهای روانی و اهمیت گفتار درونی را کشف کرد. منتها الکل ناب نوشیدنی نیست، باید آن را به مایعی آمیخت. جویس نویسنده‌ای برای نویسنده‌گان است.

اما کافکا صعود و حشتناک فاشیسم را پیش‌بینی کرد. از آثارش، نامه‌هایش، یادداشت‌های روزانه‌اش پیداست که کافکا در حکم یک مرکز زلزله نگاری واقعی بوده که دستگاههاش نخستین لرزه‌هارا ثبت‌می‌کرده است. اکنون چنان به او می‌تاژند که گویی معاصر ماست و می‌باشد خوبشین بوده باشد، و حال آنکه او نماینده یک پدیده عظیم تاریخی است.

در جلسات این مجمع، درباره «رمان‌نو» فرانسه‌بسیار سخن گفتند. گویی رمان جدید اسپانیایی و ایتالیایی و امریکایی و آلمانی وجود ندارد. و من باید اعتراف کنم که این رمانها را به خودم بسیار نزدیک‌تر حس می‌کنم. با این همه، نویسنده‌گان رمان‌نو را باید با افراطیان محبط، یعنی نماینده‌گان ادبیاتی که هدف‌ش ایجاد تعجب است، یکی دانست. آن نویسنده‌گان مقاصد شرافتمدانه‌ای دارند و در پی فرصت‌طلبی و سود‌جویی نیستند. گرچه من معتقدم که در بسیاری از موارد به خطای روند و گاهی هم به خیال خود چیزهایی کشف می‌کنند که خود ما آنها را از سال ۱۹۲۰ به بعد کشف کرده‌ایم، ولی من به آثار ایشان احترام بسیار می‌گذارم. با این همه، ما نمی‌توانیم بنای بحث را بر کتابهایی بگذاریم که فقط چند نویسنده در کشور ما آنها را خوانده‌اند. بر ماست که آثار نویسنده‌گان غرب را بخوانیم، چنانکه آنها هم باید با آثار نویسنده‌گان شوروی که نخوانده‌اند، از قدیم و جدید، آشنا شوند.

حال چه باید کرد؟ به گمان من بهتر است نکاتی را که مورد قبول همه ماست مشخص کنیم. مثلاً همه ما قبول داریم که نویسنده باید از ارزش‌های انسانی دفاع کند. ادبیاتی هست که مملو از نوミدی است. علی‌الاصول من با آن مخالفتی ندارم. هر کس حق دارد نویید باشد، خصوصاً با این اوضاع و احوالی که نویسنده‌گان غرب در آن به سر می‌برند. اما نوعی از ادبیات هم هست که، علاوه بر نوییدی، به سبب تحقیر و بی‌اعتباً نسبت به انسان، حکایت از احساسی ضد بشری هم می‌کند. خوشبختانه در این مجمع توفیق زیارت هواخواهان این نوع ادبیات را نداشته‌ام.

هنر چیزی را که برای علم بدیهی است تقلید و تکرار نمی‌کند، بلکه جهان عوطف را به روی ما می‌گشاید. نویسنده‌کلیدهایی برای فهم بشر به دست می‌دهد. هنگامی که در پاریس با دوستان گروه «رمان نو» بحث می‌کردم، نویسنده‌ای به من گفت: «در رمان جنایت و مجازات داستایوسکی، تنها چیز خوب همان توصیف اتفاق راسکلینیکوف^۱ است.» و من بیدرنگ^۲ جواب دادم: «اما این توصیف به این سبب جلب توجه شما را کرده است که شما می‌دانستید راسکلینیکوف کیست.»

رمان نویس جهان درونی انسان را به روی خواننده می‌گشاید. برای این کار، باید تجربه‌ای از زندگی داشته باشد و لو اینکه بخواهد مردمان شریر یا حتی منحرف را وصف کند. من خود نویسنده متوسطی بیش نیستم، اما هنگامی که می‌خواستم یک مرد رذل را مجسم کنم همان تجربه‌هایی را که خودم داشتم به کار گرفتم ورنگ تندتری به آنها زدم. نویسنده نمی‌تواند یک مرد ترسو را وصف کند مگر اینکه دست کم

خودش یک بار در زندگی ترسیده باشد. هیچ رمان نویسی نیست که کلیدهایی برای گشودن همه دلها داشته باشد. چخوف می‌گفت که تالستوی با وارد کردن ناپلشون به رمانش مرتکب اشتباه شده است. در نتیجه مخلوطی از یک پرده نقاشی استادانه و یک آگهی تبلیغ بازاری به بار آمده است، زیرا تالستوی کلید گشودن جهان درونی مردان کشور گشا را در اختیار نداشت و احتمالاً هم نمی‌توانست داشته باشد.

نکات دیگری که مورد قبول همه ما باشد کدام است؟ لزوم دفاع از ارزش‌های انسانی. ما همه با جنگ سرد، با پرده آهنین مخالفیم. ما قرارداد منع آزمایش‌های هسته‌ای را با شادی پذیراً شدیم. ما همه آرزومند صلحیم. ما به گسترش روابط متقابل علاقه داریم و مشتاقیم که مقاصد و منویات یکدیگر را هرچه بهتر درک کنیم. با این همه، نویسنده‌گانی در جهان هستند که می‌خواهند ورطه میان جهان سوسيالیستی و جهان غربی را عمیقتر کنند و همه درها را بینندند.

شما به اینجا آمده‌اید تا پیوند و دوستی ما همواره استوارتر باشد و ما این را می‌دانیم. بنابراین موقع آن نیست که بگویید رئالیسم سوسيالیستی ارزشی ندارد و از یاد ببرید که این مکتب چندین کتاب بسیار خوب پدید آورده است. همچنین موقع آن نیست که ما همه کتابهایی را که در غرب نوشته می‌شود و مورد قبول چند منتقد نیست یکجا به دور افکنیم. بهترین کار این است که هرچه بیشتر به ترجمه کتابهایی که بر انگلیز نده عوطف خوانده‌اند بپردازیم.

ما یک وجه مشترک دیگر هم داریم: معتقدیم که وظیفه رمان نویس این است که طبیعت بشری را روشن کند و آنرا از تاریکی به درآورد.

ما با اثر هنری، اگر موفق باشد، همبستگی بشری را برقرار می‌کنیم و ملتها را به یکدیگر نزدیک می‌سازیم. در فاصله میان دو جنگ جهانی، ادبیات امریکا سهم بزرگی در پیشرفت رمان داشته است: همینگوی، فاکنر، اشتبنک، کالدول به جای سخن گفتن از انسان به نشان دادن او پرداختند و این است آنچه رمان نویسان این دوره را از رمان نویسان گرانقدر امریکا در قرن نوزدهم متمایز می‌کند.

به نظر من نباید از تجربه کردن ترسید. در کتابم، اشاره‌ای به سخنان ژان ریشار بلوک^۱ در نخستین کنگره نویسنده‌گان شوروی کردہ ام که می‌گفت دو گروه نویسنده هستند: آنایی که برای میلیونها خواننده می‌نویسن و آنایی که فقط برای پنج هزار نفر می‌نویسن؛ همچنانکه دو گروه خلبان هستند: خلبانانی که روی هوایپماهای آزموده کار می‌کنند و خلبانان آزمایشی. البته باید هر نوع دغلی و فریکاری را از میان برد، اما نباید حق حیات را از آزمایشهای ادبی سلب کرد.

از سوی دیگر، حق نبود که بعضی از مهمنان مابگویند نویسنده‌گانی که مضمون اصلی نوشته‌هایشان مسائل اجتماعی و وظایف مدنی است، یعنی همان دسته از نویسنده‌گانی که در فرانسه به «ملتزم» معروف‌اند، نمی‌توانند آثار هنری معتبری بیافرینند. مگر منظومه کمدی الهی مملو از شرح هیجانات سیاسی عصر خود نیست؟ در اینجا درباره بالزاک سخنهای گفته شد، اما کسی از استاندار نام نبرد. با این‌همه، این رمان نویس بزرگ هم نویسنده‌ای ملتزم بود. روحیه مبارز و جانبدار او در شرح حوادث سیاسی آن دوره مانع نوشتن سرخ و سیاه نشده است، یعنی رمانی که روح خواننده را حتی صدوسی سال بعد به لرزش و هیجان می‌آورد.

^۱ Jean-Richard Bloch، داستان نویس و محقق معاصر فرانسوی (۱۸۸۴-۱۹۴۷).

ای مهمانان عزیز، نباید این حقیقت را از یاد ببرید که ما در قرن اول جامعه سوسيالیستی زندگی می‌کنیم و دشمنان فراوانی داریم. روی سخنم به کسانی نیست که در اینجا هستند، ما در این مجلس دشمنی نداریم. پیشوای مانه در راهی آسان و هموار، بلکه در زمینهای بکر بوده است و اغلب هم به خط از رفت ایم. با این‌همه، همیشه پیشاپیش دیگران حرکت کرده‌ایم. اکنون هم مسلماً گاهی دچار اشتباهمی شویم، اما خود را نمی‌بازیم و همچنان به پیش می‌رویم. گاهی نویسنده‌گان ما رمانهای بدی می‌نویسند، نه برای اینکه پیرو سوسيالیسم‌اند، بلکه خداوند به آنها قریحه نویسنده‌گی نداده است. ماهر گزار دعا نکرده‌ایم که در حکومت سوسيالیستی اشخاص بی‌لیاقت از میان می‌روند. ما ادعا کرده‌ایم که استثمار کنندگان از میان می‌روند، چنانکه اکنون اثری از آنها نیست، اما نویسنده بی‌مایه فراوان داریم.

در سال ۱۹۳۴، هنگام تشکیل کنگره نویسنده‌گان شوروی، نویسنده‌ای بهمن می‌گفت: «من نمی‌توانم برای ملتی که این همه ابتدائی است چیز بنویسم». بیست سال بعد، در یکی از کارخانه‌های مسکو، این گفتگو تصادفاً به گوش من خورد: کارگری از دوستش پرسید: «کتابش را خوانده‌ای؟» و نام همان نویسنده را برد. دوستش جواب داد: «من شروع کردم، اما نتوانستم ادامه بدهم. این نویسنده خیلی ابتدائی است...» در این بیست ساله چه گذشته است؟ جامعه شوروی پیشرفت کرده و همراه آن خوانندگان شوروی هم پیشرفت کرده‌اند.

آخرین نکته‌ای که مورد قبول همه‌ماست مسئولیت نویسنده است. چند مورد اشکال و ابهام، که باید آنها را حمل بر بدی ترجمه کرد، پیش آمد، اما در اساس مسئله همه‌ما پی‌بردیم که کلیه اشخاص حاضر

در این مجلس خود را در برابر خواننده مسئول می‌دانند. خواننده‌گان در کشور ما بسیارند. نترسید، نمی‌خواهم از جیبم ورقه‌ای در آورم و از روی آن بخوانم که چند میلیون نسخه از آثار بالزالک یا دیکنس بعد از انقلاب چاپ شده است. هر کدام از ماحاضران در این مجلس، چه شاعر باشد و چه نثر نویس، خواننده‌گان بسیار دارد. البته قبول می‌کنم که ماهنوز نویسنده‌ای در حد تالستوی یا داستایوسکی یا چخوف نداریم. اما امروز، فقط در همین شهر لینینگراد، یک رمان متوسط شوروی بیش از جنگ و صلح در زمان انتشارش خواننده دارد. وسعت انتشار فرهنگ در آغاز به ضرر عمق و کیفیت آن بوده است. از این امر گزیری نیست. هستند کسانی که به ریشه‌خند می‌گویند: «حرف از خواننده‌گان تان نزنید! آنها هیچ نمی‌فهمند.» اندک اندک خواننده‌گان شروع به فهمیدن کرده‌اند و سیر کنونی فرهنگ جامعه شوروی را می‌توان سیر به طرف تعمق دانست. بارها گفته‌ام و باز هم می‌گوییم که موقفيت اصلی ادبیات ما در موقفيت یک کتاب خاص نیست، بلکه در آنجاست که توانسته‌ایم دهها میلیون خواننده هوشمند و دقیق پروریم. از این رو، کسانی که جانشین ما خواهند شد، یعنی نویسنده‌گان جوان، خواهند توانست که بسیار آسانتر از ما به ادبیاتی اصیل و بزرگ دست یابند.

بکوشیم تا روابط دوستانه خود را بهبود بخشیم، کمتر اعلامیه صادر کنیم و هر چه بیشتر به روشن کردن نظریات خود بپردازیم. با اینکه اختلاف‌ما بسیار است باز هم می‌توانیم به توافق برسیم. بزرگترین آرزوی من این است که هنگام جدا شدن حس کنیم که یکدیگر را بهتر شناخته‌ایم.

آلن رو ب گری یه (فرانسه)

Alain Robbe-Grillet

من می نویسم تا بدانم چرا می نویسم

ما در اینجا سخنهای بسیار جالبی شنیدیم. اما من نمی‌توانم از ابراز این تعجب خودداری کنم که از زبان اکثر سخنرانان اهل شور وی، انتقادهای بسیار تندی نسبت به کوششها و پژوهش‌های ادبیات نوشته‌یم که عیناً به انتقادهایی می‌مانست که در جامعه بورژوازی غرب از ما می‌کنند. اینجا، همچنان که آنجا، «بیفایدگی» و «صورت پرستی» (فرمالیسم) کارهای ما را بر ما عیب می‌گیرند، هنر ما را «منحط» و «غیر بشری» می‌شمارند، سؤالهایی که از ما می‌کنند اینهاست: «برای چه می‌نویسید؟ کار شما به چه درد می‌خورد؟ فایده شما در جامعه چیست؟» مسلماً این سؤالها یاوه و بی معنی است. نویسنده، همچنان‌که هر هنرمند دیگر، نمی‌تواند بداند که کارش به چه درد می‌خورد. ادبیات برای او وسیله‌ای نیست که در راه دفاع از مردمی به کار رود. و همینکه می‌شنویم که آن «ابزار خوب» یعنی رمان قرن نوزدهم را می‌ستایند و رمان نورا متهم می‌کنند که می‌خواهد از آن شیوه‌پسندیده منحرف شود (و حال آنکه هنوز هم می‌تواند این فایده را داشته باشد که دردهای جهان کنونی و درمانهای باب روز را برای مردم شرح دهد و البته در صورت لزوم، اما در موارد غیر اساسی، درمانهای جزئی بهتری پیشنهاد کند، چنانکه گویی تکمیل شیوه‌های ساختن چکشی یا

داسی منظور است) و پیوسته «مسئولیت» نویسنده را به رخ مامی کشند، آن گاه ما ناچار می شویم پاسخ دهیم که ما را دست اندخته اند و رمان ابزار نیست و شاید هم که راستی از نظر جامعه به کاری نیاید. نویسنده مسلمان موظف و ملتزم است - اما چاره‌ای از آن ندارد و میزان التزامش به اندازه همه افراد دیگر است، نه بیشتر و نه کمتر - بدین معنی که فردی از افراد یک ملت، یک مملکت، یک عصر، یک نظام اقتصادی است و نیز در میان عادات و آدابی اجتماعی، دینی، جنسی و غیره زندگی می کند. در واقع درست به همان میزانی ملتزم است که آزاد نیست. و یکی از صور 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 هردو از یک مقوله‌اند). و این نمونه بسیار جالبی است از چیزی که امروز آنرا «با خود بیگانگی»^۱ می نامند.

روشنتر بگوییم: نویسنده‌مانند همه مردم از بدختی همنوعانش رنج می برد، اما خلاف راستی و درستی است که مدعی شویم نویسنده می نویسد تا درمانی برای آن بیابد. آن داستان نویس آلمان شرقی که در این جلسه اظهار داشت که داستان می نویسد تا با فاشیسم بجنگد مرا به خنده می آورد و در باره صلاحیت نویسنده‌گی اش نگران می کند، اما خوشبختانه ما می دانیم که او هم نمی داند چرا می نویسد و بهانه‌هایی که به منظور اثبات بیگناهی خود می آورد هیچ اهمیتی ندارد. بنابراین من بهتر آن می دانم که بگوییم آنچه مورد علاقه

من است نخست خود ادبیات است، صورت (فرم) رمانها در نظر من بسیار مهمتر از قصه‌های نهفته در آن است حتی اگر ضدفاشیسم باشند. من به هنگام آفرینش نمی‌دانم که این صورتها، که لزومشان را حس می‌کنم، برچه دلالت می‌کنندو، به طریق اولی، به چه کارمی آیند. مقایسه‌ای که در این جلسات میان داستان‌نویس و خلبان‌ها پیمای تجاری به عمل آمد جز مزاح و ریشخند نمی‌تواند باشد. داستان وسیله نقلیه نیست، حتی وسیله بیان هم نیست (یعنی وسیله‌ای که پیشاپیش از حقایق یا از سؤالاتی که می‌خواهد بیان کند آگاه باشد). رمان به نظر مافقط پژوهش است و بس، اما پژوهشی که حتی نمی‌داند مورد جستجویش چیست. خلبان مسلمان باید از مقصده که مسافران را با اقصر فاصله به سوی آن می‌برد آگاه باشد، اما نویسنده، به حسب تعریف، نمی‌داند که به کجا می‌رود. و اگر من ناچار باشم که به هر حال به سؤال «چرا می‌نویسید؟» جواب بدهم خواهم گفت: «من می‌نویسم تا کوشش کنم که به فهمم برای چه میل به نوشتمن دارم.»

اما آنچه بیشتر مایه ننگ و رسوابی است این است که، چه در شرق و چه در غرب، چه در اردوی سوسيالیستی و چه در دنیای بورژوازی، هنگامی که سخن از توانایی سیاسی و وظيفة اجتماعی هنر به میان می‌آید همان امیدهای واهمی، همان پرستش صورتهای هنری کهنه، همان مجموعه کلمات انتقادی و در آخر همان نوع ارزشهای اخلاقی را می‌بایم.

مارا منحط‌می‌خوانید، اما نسبت به چه؟ ما را غیر بشری می‌نامید، اما مگر نه این است که خود شما باید در بینش و دریافتی که از بشر دارید تجدید نظر کنید؟ زیرا اگر قابل درک و قبول باشد که منتقدان

بورژوای غرب لجو جانه (اما محجو بانه‌تر از شما) از قالبهای داستان نویسی کهنه‌ای که حتماً به گمان آنها تجسم عصر طلایی رمان و بهشت طبقهٔ مالک است دفاع کنند، به نظر ما عجیب است که شما در اینجا برای همان منظور مبارزه کنید و سخن از «شیوهٔ پاک» و «طبیعی» داستان (که گوستاو فلوبر یک قرن پیش در آن شک کرده بود) بهمیان آورید. شما ما را به صورت پرسنی (فرماییسم) متهم می‌کنید، اما بدانید که صورتهای ادبی است که محتوی معنای آثار است؛ و شیوه‌هایی را شما می‌ستایید که ما می‌دانیم آن شیوه‌ها نمایندهٔ دنیایی است که حقاً باید با آن بجنگید.

ناتالی ساروت (فرانس)

Nathalie Sarraute

دو نوع واقعیت

ما در اینجا سخنرانیهای بسیاری شنیدیم و برخی از آنها، خاصه سخنان بر نار پنگو و گیدو پیونه، چنان با عقاید من موافق بود که فعلاً می‌خواهم فقط به چند تذکر کلی بسنده کنم.

ایلیارنbor گ به ما گفت که در این سخنرانیها گاهی چنان احساس می‌کرده که گویی شاهد بگومگوی کران شده است. این احساس کری خاصه آن گاه قوت گرفت که سخن از واقعیت به میان آمد، کلمه‌ای که همه پیوسته آن را به کار می‌برند، اما گمان می‌کنم هیچ کس به فکر نبوده است که نخست مقصود خود را از این کلمه بیان کند.

به نظر من برای نویسنده دو گونه واقعیت هست:

نخست واقعیتی است که در آن زندگی می‌کند، واقعیتی که همه کس آن را می‌بیند و با نخستین نگاه می‌توان آن را درک کرد، همان واقعیتی که هر کس چون در برابر آن قرار بگیرد می‌تواند آن را ببیند، واقعیتی که یاشناخته شده است یا به آسانی ممکن است شناخته شود، واقعیتی که از مدت‌ها پیش کشف شده، بررسی شده، و به کرات ومرات در صورتها و قالبهای معلوم و مشخصی که از زمانهای کهن مستعمل و آشنا بوده‌اند درآمده است.

بیان این واقعیت کار روزنامه‌نگار است، از نوع سند و گزارش

است. این قلمروی نیست که کوشش خلاق رمان نویس معطوف به آن شود. واقعیت برای رمان نویس چیزی است که هنوز شناخته نیست و بنابراین نمی‌تواند در صورتها و قالبهای مستعمل و آشنا در آید و به ابداع شیوه‌های تازه بیان و شکلها جدید نیاز دارد. پل کله^۱ گفته است:

«هنر مرئی را باز گو نمی‌کند، بلکه نامرئی را مرئی می‌کند.»

این نامرئی که هنر آن را مرئی می‌کند چیست؟ چیزی است که تعریفش بسیار دشوار است، چیزی است ساخته شده از عناصر پراکنده که ما وجود آنها را حدس می‌زنیم و به طور مبهم احساس می‌کنیم، عناصر بیشکلی که فسرده و بیجان زیر خاک خفته‌اند و در انبوه بی‌پایان امکانات و احتمالات گم شده‌اند، به صورت مواد مذاب درهم جوشیده‌ای در آمده‌اند و زیر قشر مرئی و آشنا و مکرر پنهان‌اند. این عناصر را هنرمند بیرون می‌کشد، گرد هم می‌آورد و از آن نمونه‌ای می‌سازد که همان اثر هنری و ادبی است.

بسیار اتفاق افتاده است و باز هم می‌افتد که آثار ادبی گرانقدر و با ارزش برواقعیت مرئی تکیه کنند و بنای کارشان بر مسائل اجتماعی و سیاسی یا اخلاقی باشد (مسائلی که در فلان لحظه معین تاریخی برانگیز نده نیروهای جامعه است) و بر اساس این مسائل آشکار و معلوم به واقعیت پنهان و نامعلومی برستند. ادبیات معروف به «ملتزم» آثار اصیل و ارزنده‌ای داشته است و باز هم خواهد داشت.

اما هیچ جبر و فشار اخلاقی، هیچ غایت و غرضی هر اندازه والا و شریف باشد نمی‌تواند نویسنده‌ای را ملزم به نوشتن آثار ملتزم کند. در این قلمرو، کاملترین آزادی و جامعترین اختیار بدیهه گویی

شرط لازم و واجب کار است. اراده را در اینجا هیچ قدرت و اختیاری نیست. سزان^۱ می گفت: «هنر به ریشه‌های وجود، به منبع ناملموس احساسات دست می‌اندازد.»

نویسنده در برابر این واقعیت ناشناخته یکه و تنهاست، زیرا احساس می‌کند که نخستین کسی است که آن را می‌بیند. در اینجا، چنانکه تیبور دری^۲ می گفت، شک بر او می‌تازد. هیچ کس نمی‌تواند راهنمای او شود، او را یاری دهد. تنها خود او داور صورتها بی است که باید خلق کند تا بتواند این واقعیت را، که واقعیت اوست، باز نماید. چون سرانجام موفق شود تا این واقعیت را که هیچ کس جز او در نیافته است در قالبی به فراخور آن جای دهد، طبیعی است که این قالب نه تنها آنآ مقبول همه کس قرار نگیرد بلکه مقاومتها و مخالفتها بی هم برانگیزد. زیرا واقعیت مرئی و روزمره که گرد مارا گرفته است چون حجاب را دعی میان ما و این واقعیت جدید حابیل می‌شود.

هر یک از ما بیدرنگ می‌کوشد تا این جسم خارجی و مزاحم و شاید مضر را که به این واقعیت راحت و مأنوس راه یافته است (و ما در آن خوش نشسته‌ایم) از میان بردارد. این جسم خارجی و مزاحم چون پدیدار شود بی‌شباهت به میکروبی نیست که به مجرد نفوذ در جسم، گویچه‌های سفید آن را نابود می‌کنند.

یک اثر نو-یعنی مرئی کننده واقعیتی که تا پیش از این اثر نامرئی بوده است- با چه وسائلی می‌تواند این مقاومت را درهم شکند؟ مسلماً با این وسیله که در جستجو و پژوهش خود هرچه بیشتر پاشاری کند

-۱ Césanne، نقاش فرانسوی در قرن نوزدهم (۱۸۳۹-۱۹۰۶).

-۲ Tibor Dery، نویسنده مجارستانی و از شرکت کنندگان در مجمع لینینگراد.

و پیشتر برود. نویسنده در این راه نباید مماشات و مدارا کند. بودلر می گفت که نیروی تهاجمی نویسنده باید بزرگتر از نیروی مقاومت هزاران هزار تن باشد.

آثار نویسنده‌گان بزرگ گذشته به ما نشان داده است که اینان با چه شهامتی، با چه لجاجتی، پژوهش‌های خود را در بال کرده‌اند. همین تعقیب لجو جانه واقعیت ناشناخته است که به آنان تو انایی داده است تا آن را بپذیرانند و به کرسی بنشانند و آنان را واداشته است تا قراردادها و صورتهای مستعمل را، که میان آنان و این واقعیت جدید حاصل است، به کنار بزنند و صورتهای تازه‌ای برای استفاده شخصی خود بیافرینند. همین شهامت، همین جسارت است که ضامن بقا و دوام آثار آنان بوده است. زیرا چون واقعیتی که نخستین بار آنان کشف کرده و شرح داده‌اند، پس از گذشت زمان، واقعیتی شناخته و مرئی شد ناچار قالبی که این واقعیت در آن ریخته شده است برای همیشه آن صلابت و قدرت عضلانی را، آن سرزندگی و شادابی اسلوب بیان را (که نخستین بار به مدد آنها بخش دست‌نخورده‌ای از جهان نامرئی برای ما مرئی شده است) حفظ خواهد کرد.

بدین گونه، در ادبیات جنبش مداومی هست که از مرئی به نامرئی، از عیان به نهان، از شناخته به ناشناخته می‌رود، و آن دگرگونی مداوم صورتها و قالبهاست. واقعیت نامرئی بخشی از واقعیت مرئی می‌شود و، از سوی دیگر، پژوهش‌های جدیدی به کشف واقعیتهای تازه و بازهم ناشناخته‌ای منتهی می‌شوند. این جنبش چنان طبیعی، چنان لازم، چنان مداوم است که گفته‌اند: سنت هنر و ادبیات مبارزه با سنت است.

در این مجلس درباره «رمان نو» سخنها گفته شد. در زیر این نام، نویسنده‌گانی را گرد می‌آورند که با یکدیگر تفاوت بسیار دارند. مثلاً هیچ چیز متفاوت‌تر از آثار آلن روب گری یه و آثار خود من نیست. با این همه، آنچه موجب پیوند ماست رفتار و برداشت مشترک‌کی است که نسبت به ادبیات گذشته داریم. وجه مشترک ما اعتقاد به لزوم این دگرگونی مدام صورتها و به آزادی کامل انتخاب آنهاست، و آگاهی به اینکه در ربع اول این قرن، انقلابی حقیقی در ادبیات حادث شده است و آن سردان انقلاب، یعنی مارسل پروست و جیمز جویس و فرانسیس کافکا، راه رمان امروز را گشوده‌اند و دیگر این جنبش را بازگشته نیست.

عجیب و حیرت‌آور است که منتظران سنت پرست هر گونه نفوذ و تأثیری را که از این نویسنده‌گان سرچشمه می‌گرفت و هر گونه استعمال صورتهایی را که از صورتهای مکشوف و مخلوق آنان منشعب می‌شد طرد می‌کردند و آنها را تصنیع می‌خواندند. و حال آنکه صورتهای رمان قرن نوزدهم و حتی هجدهم بی‌چون و چرا پذیرفته می‌شد، گویی واقعیتی که این صورتهای اخیر آشکار می‌کردند چنان با واقعیت آشنا در آمیخته و یکسان شده بود که حالت طبیعتی ثانوی یا بهتر بگوییم تنها طبیعت حقیقی و تنها واقعیت ممکن را یافته بود، و گویی صورتهایی که برای بیان این واقعیت به کار می‌رفت تعبیری کاملاً طبیعی و تنها شکل ممکن برای بیان واقعیت بود.

برای دوستان من و خود من، کوشش‌هایی که کرده‌ایم - زیرا جای آن نیست که از دست آورده‌هایمان سخن بگوییم، در این مورد ما داور نیستیم، بلکه فقط می‌توانیم درباره جهت کوشش‌هایمان حکم

کنیم - مستلزم فداکاری بزرگی نبوده است. زیرا هنگامی که مابه کار نوشتن پرداختیم می‌دانستیم که آثار ما، دارای هر ارزشی که باشد، فقط به نظر قلیلی از خوانندگان خواهد رسید. ما می‌دانستیم که کسانی که دوست داریم آثارمان را برای آنها بنویسیم هرگز کتاب نمی‌خوانند. اما آن عده از نویسندهای خوانندگان شوروی که کاملاً لزوم این تغییر مداوم واقعیت و بنابراین لزوم تغییر مداوم صورتهایی را که وسیله بیان این واقعیت است درک می‌کنند با مشکلات دیگری سروکار دارند.

اینجا توده‌های وسیع خوانندگان بی‌تاب و چشم به راه از آنها انتظار دارند تا غذای روحشان را تهیه بینند و نویسندهای خوانندگان نسبت به این انبوه خوانندگان خود را موظف و متعهد می‌دانند و از فکر اینکه میان خود و آنها جدایی افکنند و آثارشان از قدرت فهم آنها به دور باشد احساس گسیختگی و پریشانی خواهند کرد.

با این همه، از آنجاکه پیشرفت این خوانندگان بیشمار، سریع و حساسیتشان شدید بوده است (مگر آکسیونوف به ما نگفت که در قطار راه آهن زیر زمینی ده دوازده تن از جوانان را دیده است که مشغول خواندن آخرین داستان ترجمه شده از فاکنر بوده‌اند؟) جای آن است که بیندیشیم آن دسته از نویسندهای که در طریق پژوهش‌های تازه می‌کوشند نباید مدت درازی منتظر بمانند تا بتوانند به میلیونها تن خواننده این سرزمین، جزوی از اجزا یا سهم فراوانی از این واقعیت ناشناخته را عرضه کنند.

دانیل گرانین (شودی)

Daniel Granine

درس آفرینندگی از علوم

من متخصص فن ادبیات و حتی منتقد ادبی نیستم و با نتیجه-گیریهای کلی و انتزاعی آشنایی ندارم. فقط می‌دانم که نوشن رمان چه کار دشواری است و در این زمینه اندوختن تجربه از هر قبیل که باشد نا ممکن است.

چندی پیش تازه از نوشن رمانی فارغ شده بودم و تصمیم گرفتم که دیگر دست به این کار نزنم. صرف وقت و نیروی بسیار می-خواهد تا نتیجه‌ای ناچیز یا لااقل بسی کمتر از انتظار حاصل آید. رمان یک مجموعه اقتصادی است و هر گز به واقع نمی‌توان در آن نظمی کامل، یعنی همسازی و هماهنگی، برقرار کرد. همیشه چیزی نابجا، چیزی ناساز در آن وارد می‌شود، همیشه نارسایها و کمبودهایی به چشم می‌خورد، همیشه کشتهایی هستند که به ساحل نمی‌رسند.

من رمان را لعن کردم، اما امروز که می‌بینم دیگران آن را به محاذیه کشیده‌اند می‌خواهم از آن دفاع کنم. با این همه، باید شرط درستی و انصاف را به جا آورد. از محفل ما نتیجه‌ای عاید نخواهد شد مگر اینکه مشکلات خود را با مشکلات دیگران بسنجیم. اگر بپذیریم که زمان، خاصه زمان‌ما، از رمان توقعات تازه‌ای دارد این امر برای خود ما نیز امکانات تازه‌ای فراهم می‌آورد.

این امکانات چیستند؟ من فقط یکی از آنها را مطرح می‌کنم. یکی از امتیازات عصر ما اهمیت روز افزونی است که علم به دست آورده است. کیمیاگری که کارهای جادویی می‌کرد اکنون از کنج عزلت خود بیرون‌آمده و دانشمند یکی از مهمترین و کارآمدترین شخصیتهای زمان ما شده است. علم، روش علم، روش پژوهش در زمینه‌های مختلف زندگی نفوذ کرده و مبارزه در جبهه علم توجه عمومی را برانگیخته است. و این تنها میل به دانستن و کنجدکاوی برای شناختن نیست. اکتشافاتی که پیاپی و بی‌وقفه به منصه ظهور می‌رسند تا اندازه‌ای با عمق سرنوشت بشر سروکار دارند.

شخص دانشمند برای نخستین بار به مقام قهرمان جهانی رسیده است. نام اینشتین و فرمی^۱ و نیلس بوهر^۲ و کورچاتوف^۳ را غالب مردم شنیده‌اند و علتش مسلم‌آین نیست که آثار این دانشمندان را خوانده‌اند. آیا هر گز از خود پرسیده‌اید که این شهرت عالمگیر از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ چرا این شخصیت تازه این گونه چشمها را خیره کرده است و، به نظر من، روزبه روز از شهرت شخصیتهای ادبی بیشتر می‌کاهد؟ و چرا این پدیده مستقیماً به مجمع ما مربوط می‌شود؟

به گمان من، توضیح آن را نباید تنها در قدرت علم جستجو کرد. حقیقت این است که اصل آفرینندگی با تمام قوت خود در وجود شخص دانشمند متجسم شده است و ما با چنین امتیازی باید دست و پنجه نرم کنیم! آفرینندگی رضایت شخصی نیست، بلکه نیروی عظیمی

۱- Fermi، فیزیکدان ایتالیایی (۱۹۰۱-۱۹۵۴).

۲- Niels Bohr، فیزیکدان دانمارکی (۱۸۸۵-۱۹۶۲).

است، و همین است که ناگهان موجب اعتلای مقام آدمی می‌شود: بیینید من چه قدرتی دارم! این نیروی آفریننده متعلق به چند تن محدود نیست، بلکه متعلق به میلیونها فرد بشری است، زیرا علم جدید با جماعات کثیری سروکار دارد. و حقیقتاً چه شکوهی دارد این جنبه اجتماعی کار و این الزام رابطه میان مختلفترین اشخاص که بارور می‌شود و در نتیجه شخصیت آدمی و تواناییها و امتیازات او با آزادی بیشتری بروز می‌کند.

در زمینه ادبیات، بررسی کردن کار دانشمند و راه و رسم آفرینندگی او جالب و سودمند است. کار دانشمند به ظاهر کاری یکنواخت، بدون حادثه، بدون پیوستگی است، اما در واقع همه چیز در آن هست: شکفتی، اشتباه، نومیدی، شادترین خنده‌ها. این کاری است که نیاز به شجاعت و تدبیر و حوصله و فداکاری دارد. میز آزمایشگاه میدانی است که در آن خونین ترین پیکارهادر می‌گیرد و کشاکش افکار گاهی بر سیر تاریخ غلبه می‌کند. همه احساسات و عواطف و شهوات آدمی بی سرو صدا، و گاهی بی هیچ بروز خارجی، در آن می‌شکفند. با این همه، اندیشه از عمل جدا نیست. اینجا اندیشیدن برای عمل کردن است و عمل کردن برای اندیشیدن. واقعاً در این میدان است که آدمی با همه باروری شکفت انگیز خود، در مقام انسانی خود تجلی می‌کند. انسان از آن زمان انسان شد که به آفرینش آغاز کرد. انسان آن زمان انسان‌تر خواهد شد که بتواند عمل آفرینش خود را آزادانه‌تر بروز دهد. در زندگی جامعه‌ما، این اصل آفرینندگی هر روز منزلتی والاتر به دست می‌آورد و هر دم دایره وسیعتری از مردم را دربرمی‌گیرد. بشر آفرینشگر، اعم از دانشمند و کارگر و مادر و خلبان، جهان و آینده را

به گونه‌ای دیگرمی بیند، و به نظر من، یکی از امیدهای تفاهم ما بر همین پایه استوار است.

کشف کشاكش کنونی افکار یکی از دشوارترین و ظرف‌ترین کارهاست. گشایش آن از طریق روش‌های کهنه داستان نویسی نتایج اندکی به دست داده و غالباً احساسی حاکی از نارضایی به بار آورده است. روانشناسی آفرینش مسلماً وجود مشترکی دارد، چه در مورد دانشمند و نویسنده و چه در مورد هر صاحب شغل دیگری: لزوم انتخاب، ماجراجویی‌های فکر، تجربه، پژوهش کم و بیش یکسان است جز البته نتیجه‌ای که به بار می‌آید، در علم، ضابطه‌ها و نتیجه‌گیریها همیشه غیرشخصی است، فقط راهی که به کشف می‌انجامد، اشتباهها و ناکامیها و خلاصه آنچه هدف نباشد جنبه فردی دارد. رمان شاید حقیقتی کلی را آشکار نکند، اما نتیجه آن با جریان پژوهش یکسان است.

در اینجا باید اذعان کنم که نویسنده غالباً در بیان ژرفترین جریان آفرینش از طریق روش‌های داستان نویسی سنتی احساس ناتوانی می‌کند، باید روش‌های تازه‌ای پیدا کرد و به گمان من این ضرورت طبیعی پیشرفت است. در هر علمی لحظه‌ای می‌رسد که نظریه حاکم از عهده توضیح پدیده‌های نو بر نمی‌آید. آن گاه باید نظریه تازه‌ای پیدا کرد که کلیتر و شاملتر باشد. نظریه نسبیت اینشتین مکانیک نیوتون را نیز در بر می‌گیرد بی‌آنکه آن را رد یا طرد کند.

تجربه امری لازم است، پژوهش درخور تکریم است. هر چه پژوهش قاطع‌تر و مسلم‌تر باشد امیدهای موفقیتی که از این جستجوهای بی‌پایان حقیقت بزرگ به دست می‌آید بیشتر می‌شود. یکی از بر جسته‌ترین

کشتهای ایام اخیر برای من خواندن آثار سنت اگزوپری^۱ بوده است. در برابر شما که آثار او را می‌شناسید حتی میل ندارم بگویم چه نوشته است. در آثار او، همه چیز حقیقی است. حدیث نفس شخصی نیست، بلکه حدیث نفس روح است. این بیان مستقیم و بیواسطه یادآور بیان الگا بر گولتز^۲ است در کتابی ییمانند به نام ستادگان دوز.

هنگامی که به همراه چند تن از دانشمندان با هوای پمادر طوفان پرواز می‌کردم از سنت اگزوپری چیزها آموختم. این دانشمندان متوجه خطر این قبیل پروازها نبودند، حواسشان مشغول و مجذوب کاری بود که می‌کردند: آخر آنها می‌خواستند طوفان را بسنجند و آنرا از نزدیک ببینند. آنها متعصب نبودند. پسرهایی کاملاً طبیعی بودند که از زیستن لذت می‌بردند. اما در وجود آنها چیزی بود که به این جهان تعلق نداشت. آنها هم در زمان حال و هم در زمان آینده زندگی می‌کردند، یعنی جهانی که در آن بتوان بر طوفان و باران غلبه کرد و خشکی را از میان برداشت. در نظر آنها واقعیت آزمایشگاه‌شان همین بود. هر روز چند ساعتی در آینده‌ای به سر می‌بردند که شاید دهها سال از ما فاصله داشت. در وجود آنها چیزی از آینده بشر بود. بی‌آلایشی شجاعت و بزرگواری روح و خوبترین صفاتی که در طبیعت بشری هست آنجا به صورت عمل درمی‌آمد. در این محیط و در برابر چنین مردانی مسئله فقدان ایمان و تجاهر به فسق و سترونی انسان امری ناشایست و بیمعنی بود.

- ۱- Saint-Exupéry، رمان‌نویس معاصر فرانسوی (۱۹۰۰-۱۹۴۴)، نویسنده شاذه کوچولو، ذمین انسانها و جزاینها.

رسم است که شیوه عقلانی و استدلالی را محکوم کنند و آن را با کوتاه بینی و تفکر قشری یکسان بدانند. عقل درادیبات به صورت لفظ تحقیر درآمده است. اما نزد آنها، روش عقلانی و تفکر استدلالی و منطق موجب نفی عواطف نبود؛ نیروی عقل منافی شک نیست.

برای من، این یک مکتب زندگی بوده و هست. من حس کردم که حقیقت را به چه بهایی باید به دست آورد. این چنان کاری است که هر نوع چشم‌بندی و بازیگری و تفنن را طرد می‌کند. ملت ما، دوستان ما کار می‌کنند، مبارزه می‌کنند، دوست می‌دارند و نفرت می‌ورزند، و ما در مقام نویسنده خودنمی‌توانیم نسبت به این مبارزه پی‌گیر و بی‌امان بی‌اعتنای باشیم. مسائلی جدی در کار است. من آرزوی نوشتمن رمانهایی را دارم که مردم را به آن دیشیدن، به آن دیشیدن و بنا بر این عمل کردن، برانگیزد و کاری کند که آنها فقط مصرف کننده نباشند، بلکه آفریننده زندگی باشند.

ژان پل سارتر (فرانسه)

Jean-Paul Sartre

قرارنامه، پیش درآمد



شانزده سال است که من دست به نوشتمن رمان نزده ام و ناچار این گفتگوها را با علاقه بسیار اما بدون شور و هیجان گوش دادم. از این رو اکنون می‌توانم سعی کنم که به عنوان شاهد در این بحث وارد شوم. می‌دانید که چون محفلی از این دست به نتیجه‌دلخواه نرسد می‌گویند: «لااقل آشناییهایی حاصل شد.» و غرض البته آشناییهای پشت صحنه است. بلی، چنین آشناییهایی حاصل شد. بسیاری از نویسندهای غرب با بسیاری از نویسندهای شرق آشنا شدند. اما تنها همین نبود و من می‌خواهم بگویم که چرا، با وجود دشواریها و برخوردهای شدید، این نخستین مجمع را باید موافقیتی به شمار آورد.

نخستین دشواری اختلاف دیدگاهها خاصه از جانب نویسندهای غرب بود. تصور اینکه کسی به نام مجموع نویسندهای غرب به پاره‌ای از سخنهای نمایندگان شوروی پاسخ گوید دشوار است. هر کس در اینجا سخنگوی جمع محدودی بود. سپس باید اذعان کرد که بعضی از دوستان شوروی ما به گونه‌ای سخن گفتند که در حکم امتناع از بحث بود و بنابراین می‌توان تعجب کرد که چرا خواستار ملاقات با ما شده‌اند تا فقط به ما بگویند که نمی‌خواهند به حرفاهای ما گوش بدھند.

اما باید پذیرفت که چنین جبهه‌گیریهایی کمتر رخداد و شدت لحن بعضی از آنها را دیگران تعديل کردند. به نظر من در حسن نیت نویسنده‌گان غرب شکی نبود. این حسن نیت در نخستین روز به نحو آشکار و مؤثری جلوه کرد، اما شگفتگی که در طرف مقابل موجب نوعی سرسختی و فاصله‌گیری شد. بعد ادو نکته به چشم خورد: اولاً حسن نیت از دو طرف بروز کرد و ثانیاً نمایندگان جمهوریهای سوسیالیستی شرق مواضعی اختیار کردند که توانست موجب تفاهم بیشتر میان دو طرف شود. بنابراین این امر در خور اهمیت بسیار است که نویسنده‌گان سراسر اروپا توانستند در اینجا گرد هم آیند، زیرا می‌بینیم افکاری که از اصول واحدی سرچشمه گرفته‌اند چگونه در برخورد با یکدیگر تغییر می‌کنند و تحول می‌یابند.

اما نکته مهمتر اینکه اگر هم اتفاق نظر حاصل نکردیم لااقل توانستیم حدود حصر بعضی از مسائل را تعیین کنیم. اکنون این مسائل می‌بایست مورد بررسی دقیق قرار گیرند. همه سخنرانیهایی که شنیدیم مسلمانًا فایده‌ای در برداشت، اما اگر کسی که بر نظریه‌اش ایراد گرفته‌اند نتواند بلا فاصله پاسخ دهد از بحث هر گز نتیجه‌ای جدی حاصل نخواهد شد. در چنین محافلی این امر میسر نیست. مدعایی مطرح می‌شود، به کسی یا چیزی ایراد می‌گیرند و سپس حرفاًی جالب دیگری درباره مسائل دیگری پیش می‌آيد و در آخر چون نوبت به جواب می‌رسد موضوع بحث فراموش شده است. پس به نظر من مسائلی که اکنون می‌خواهم مطرح کنم می‌بایست به گونه دیگری، یعنی در جمع محدود‌تری، بررسی شود. نخستین مسئله که به خصوص ناتالی ساروت آن را روشن کرد این است که، چه در شرق و چه در غرب، انتخاب موقعیت ما به دست

ما نیست. در یک سو نویسنده‌گانی نیستند که بخواهند برای جمجمه محدودی بنویسنند و درسوی دیگر نویسنده‌گانی که خطابشان به آنبوه خوانند گان باشد. این حقیقتی است که عامة مردم در اختیار نویسنده‌گان غرب نیستند یا اگر هم باشند نویسنده‌مجبور است از طریق طبقه بورژوازی به آنها دست یابد. ما انتشارات جالبی به قطعه‌جیبی و به بهای بسیار ارزان داریم که گروه کثیری از مردم آنها را می‌خوانند و عده این گروه هر روز بیشتر می‌شود. اما این کتابهای چاپ اول نیستند و قبل از جمجمه‌های سنگین قیمتی منتشر شده‌اند که از دسترس اکثریت خوانندگان به دور بوده است، به طوری که نویسنده اگر بخواهد به عامة مردم دست یابد نخست باید به طبقه برگزیده حاکم رو بیاورد. نتیجه این تناقض آشکار است: چون خطاب مان‌نخست به طبقه بورژوازی است ناچار نمی‌توانیم در وضع نویسنده‌گان شرق باشیم که مستقیماً با عامة مردم سخن می‌گویند و با خوانندگان توافق فکری دارند. بنابراین باید تفاوت بینیادی این دو نوع جامعه را در نظر گرفت. این سخن به آن معنایی نیست که یکی از سخنرانان شرح داد (و احساس من در موقع شنیدن سخنرانی او این بود که سو سیالیسم از بورژوازی انتقاد نمی‌کند بلکه شرق به غرب ایراد می‌گیرد^۱) دایر براینکه ما مجبوریم در کتابهایمان صحنه‌های بی‌پرده و مسایل وقیح جنسی را وارد کنیم. بلکه بدین معنی است که چون ما با خوانندگانی از سازمان اجتماعی دیگری سر و کار داریم ناچاریم با آنها کنار بیاییم. هر بحث مستدلی در باره ادبیات باید این مسئله را در نظر بگیرد.

۱- ظاهرآ اشاره به سخنرانی لئونید لشوونوف است (با عنوان «چرا غربیان در زیر لوای هر کاری جایز است زندگی می‌کنند؟») که ترجمة آن قبل از آورده شد.

نکته دیگری که آن هم به نظر من کاملاً روشن شد این بود که یکی از مسائل اساسی مسئله رابطه ادبیات با واقعیت است. اگر بخواهیم به این مسئله پردازیم باید نخست واقعیت را تعریف کنیم. در این نالار نویسنده‌ای نیست که آرزوی سخن گفتن از واقعیت را نداشته باشد. هنگامی که ناتالی ساروت شرح داد که این واقعیت را باید کشف کرد من بار دیگر حس کردم که با او کمال توافق را دارم. اما چون از «آفریدن» این واقعیت سخن گفت به نظرم آمد که ممکن است این کلمه در معنای ایدئالیستی به کار رود. جان کلام در همین جاست: آفریدن؟ بیان کردن؟ یا کشف کردن؟ البته این معانی مغایر یکدیگر نیستند، زیرا در عین آفریدن می‌توان کشف کرد، اما می‌بایست این را توضیح داد. متقابلاً از بعضی سخنهای نویسنده‌گان شرق چنین بر می‌آمد که رئالیسم سوسيالیستی به باز گو کردن واقعیت اکتفا می‌کند. ولی نباید فراموش کرد که رمانهای سوسيالیستی نیز رمان‌اند، یعنی آفرینش‌اند. به عبارت دیگر معکوس همان مسئله است. ممکن است به ما این‌راد کنید که ما ایدئالیست هستیم چون حقیقتی یا واقعیتی را می‌جوییم که از پیش وجود ندارد، ولی ما حق داریم پاسخ دهیم که شما هم داستان می‌سازید، یعنی در واقع شما هم مثل ما دروغگو هستید. هر نویسنده‌ای دروغ می‌گویید تا حقیقت را بگوید. دروغ می‌گوید زیرا می‌نویسد: «ساعت پنج بعداز ظهر بود و خانم فلان گردش می‌کرد.» این دروغ است: ساعت پنج بعداز ظهر نبوده است و او گردش نمی‌کرده است، زیرا اصلاً وجود نداشته است. این مفاهیم را باید روشن کرد. درباره اینها سخنهای هوشمندانه‌ای گفته شد، اما همه بشرطی اصول متعارف بود: «آفریدن» یا «بیان کردن»، «واقعیت کشف شده» یا «واقعیت آفریده

شده». بدیهی است که در این مرحله، ادامه بحث کاملاً ممکن است. مسئله دیگر مسئله ارزشهاست. گفته شد (و گمان می‌کنم آلن روب گری یه این را گفت و به نظر من حقیقت را گفت) که بسیاری از مخالفان «رمان نو» به ارزش‌های مقبول و متداول استناد می‌کنندو از نویسنده می‌خواهند که در آثار خود جهان را منعکس کند، گویی که جهان امری از پیش ساخته و آماده است و وظیفه ما فقط شرح و وصف آن است. به عقیده من، مسئله رئالیسم سوسیالیستی حقیقی این نیست. من اینجا از کسی مثال می‌زنم که نویسنده‌گان نظر خوشی با او ندارند. غرضم ژدانوف است. خدا می‌داند که چه ارادها می‌توان بر ژدانوف گرفت! اما وقتی که او می‌نویسد: «رئالیسم سوسیالیستی باید زمان حال را بر اساس آینده تفسیر کند»، مطلبی را بیان می‌کند که عواقب وخیمی به بسار آورده است. اگر فرض بر این باشد که آینده به اندازه زمان حال معلوم و مشخص است، این جمله معنای وحشتناکی پیدا می‌کند، زیرا دست و پای نویسنده را می‌بندد و ترسم از این است که اتفاقاً ژدانوف آن را به همین معنی به کار برده باشد. اما اگر، به عقیده من، آینده گسترش و تحول زمان حال باشد البته می‌توان آن را با خوشبینی نگریست، منتها آینده، به حسب تعریف، امری ناشناخته و نامسلم است و در این صورت بررسی کردن جهان کنونی بر حسب آنچه خواهد شد و آنچه مردمان از آن خواهند ساخت یعنی اعتراض کردن بر زمان حال به حکم زمان آینده. از این جهت است که حتی اگر در موضوع خوشبینی نسبت به آینده بنشینیم، باز هم ادبیات باید وظیفه انتقادی داشته باشد، و درست همین جاست که باید گفت شاید در این محفل بر جنبه مثبت ادبیات بیشتر و بر وظیفه کشف و انتقاد آن کمتر تکیه شده باشد. به هر

حال درباره مسئله کشف ارزشها به وسیله رمان نویس باید بحث ادامه یابد. همچنین به نظر من مسئله دیگری کاملاً سری گرفته شد، مقصود مسئله «انحطاط ادبی» است که تکیه کلام نویسنده‌گان شرق بود. هنگامی که از پروست و جویس و کافکا و دیگر نویسنده‌گان «منحط» سخن می‌گویند اغلب اوقات آثار آنها را یا اصلاح‌خوانده‌اند یا، مثل ایلیا ارنبورگ، جسته گریخته خوانده‌اند. این کفایت نمی‌کند. اما مسئله این نیست. مسئله اصلی «ایدئولوژی» است که باید بر آن تکیه کرد. از دو حال خارج نیست. یا به مارکسیسم خام و ساده‌ای پناه می‌برند و می‌گویند: فلان جامعه در حال انحطاط است و بنابراین نویسنده‌گانی که آن را وصف می‌کنند منحط‌اند. در این صورت نمونه نویسنده منحط دوره حکومت تزاری یقیناً ماکسیم گورکی است! یاماً گویند: جامعه‌ای در حال انحطاط مسائلی نو به نویسنده عرضه می‌دارد و اورا در خود آگاهی خاصش و در فعالیتهای آفریننده‌اش آزار می‌دهد. والا چگونه ممکن بود که در جامعه‌ای منحط نویسنده‌گانی مترقبی پدید آیند؟ در این صورت البته می‌توانیم بگوییم این جامعه که هنرمند را در بر می‌گیرد و به بار می‌آورد او را تحت تأثیر شرایط خود قرار می‌دهد، اما لزوماً نباید او را منحط دانست. حتی به عکس، آثار او را ممکن است اجتماعات تازه و نو خاسته بخوانند و بنابراین نمی‌توان گفت که نویسنده چون گرفتار تناقضهای روزگار خود بوده است صورتهای تازه‌ای برای بیان افکاری که به کار جامعه آزاد شده بیابد ابداع نکرده است. مافقط به بیان علاقه‌های خود اکتفا کردیم: «من از نوشته‌های پروست خوشم می‌آید» یا «من از نوشته‌های پروست خوشم نمی‌آید»، ولی این بیمعنی است. مسئله واقعی این است که بدانیم مقصود از

«انحطاط» رمان چیست. آیا این انحطاط، بازتابی از انحطاط اجتماع است یا اینکه رابطه‌ای دیالکتیکی میان رمان و تحول جامعه وجود دارد؟ اگر این رابطه در کار نباشد پس دیالکتیک را کجا می‌توان یافت؟ شاید هیچ‌جا!

اکنون به مسئله اصلی می‌رسیم: مسئله رابطه انسان با انسان (من) عمدها کلمات مهم به کار می‌برم)، یعنی مسئولیت. در این مورد چند مطلب مهم در جلسه‌های آخر گفته شد. در آغاز همه موافق بودند که نویسنده مسئولیتی دارد. مثال خلبان را زدند و آن را در همه معانی ممکن به کار برداشتند. خلبان در آسمان چند معلق زدو سپس ناپدید شد. خدا را شکر، زیرا معنایی از آن بر نمی‌آمد. اما در ضمن، شعارهایی هم داده شد از این قبیل: «من به مسئولیت نویسنده در برابر اثرش ایمان دارم». بسیار خوب! اما این معنای روشنی ندارد. چون اثر به هر حال برای ارتباط است پس مسئولیت در برابر خواننده است. یا از این قبیل: «من به مسئولیت انسان، به مسئولیت نویسنده در برابر خوبترین صفات انسانی ایمان دارم». اولاً نمی‌دانم خوبترین صفات انسانی چیست، زیرا هر یک از شما آن را به گونه دیگری شرح می‌دهد. ثانیاً اگر سروکار من با انسانهای استثمار شده، خرد شده، ذلیل و زبون باشد و این انسانها در شرایطی نباشند که بتوانند بهترین صفات انسانی را از خود بروز دهند، زیرا که در آنها زجر و نفرت هست، در این صورت نمی‌دانم چرا باید دیدگاه دیگری جز دیدگاه آنها انتخاب کنم، یعنی دیدگاه استثمار شونده در برابر استثمار کننده. در نتیجه، به عقیده من بهتر است این مفاهیم مهم از قبیل «خوبترین»، «متعالی» و «والا» را به دور افکند. مسلماً رابطه با انسان در کار است،

اما این هم مبهم است، زیرا کلمه «انسان» معنایی انتزاعی دارد. انسانها همیشه در موقعیت و در جامعه‌اند. بنابراین اینجا مسئله حقیقی عبارت از این است که انسان در جامعه‌ای که او را پرورده است و در رابطه با نسلهای دیگری که همین جامعه پرورده است مسئولیت دارد.

ما همه باطنًا از این مسئولیت آگاهیم. متنها در غرب یک نوع مسئولیت انفرادی و پراکنده هست و حال آنکه در شرق، آنجا که سوسيالیسم یعنی بر عهده گرفتن مسئولیت همه انسانها به وسیله انسان، عقیده دارند که مسئولیت نویسنده هم باید به مقیاس کل اجتماع در نظر گرفته شود. پس بحث درباره اینکه مسئولیت‌هست یا نیست بیهوده است. باید گفت که مسئولیت‌هست، اما در این دو جامعه مختلف صورتهای مختلف دارد. در نظام اجتماعی غرب، سرمایه‌گذاریها به دست چند تن محدود صورت می‌گیرد. برای نویسنده‌غرب، حتی اگر مترقی باشد، مسئولیت در همین راه پیش می‌رود. ولی اینجا کار به گونه دیگری است. هردو نظام محسان و معایبی دارند، اما اگر بخواهیم در بحث پیش برویم باید مسئله را در این سطح مطرح کنیم.

در پایان، به نظر من می‌توانیم در این امر متفق باشیم که رمان کاریک انسان در تمامیت خویش است و اگر تمامیت نباشد رمان هم نمی‌تواند خوب باشد. رمان به شکلهای مختلف می‌تواند این تمامیت را بیان کند. مثلاً کافکا کتابهای کوچکی نوشته است که فقط مسائل جزئی و مربوط به طبقه خرده پا در آنها مطرح می‌شود. اما اگر آنها را به صورت عمقی بخوانیم این تمامیت را که رمان نو امروز همیشه

باید هدفش رسیدن به آن باشد می توانیم کشف کنیم. تمامیت یعنی آنچه نویسنده و خوانندگانش مشترک‌آورده است. جامعه ما را به وجود می آورد، بنابراین باید بتوانیم از طریق این زمینه مشترک که در هر لحظه به ما امکان می دهد که با یکدیگر سخن بگوییم خود را باز شناسیم و درک کنیم. در این صورت، مهم این نیست که ادبیات را «ملتزم» بدانیم یا ندانیم؛ ادبیات لزوماً ملتزم است، زیرا تمامیت انسان امروز مثلاً این است که اگر کوششهای خود را برای پیشگیری از جنگ متحد نکنند خطر این هست که همه در یک جنگ اتمی نابود شوند. دورنمای چنین آینده‌ای البته در خوش‌بینی به پای دورنمایی که آقای لوثونوف با فصاحت و بلاغت تمام ترسیم کرد نمی‌رسد، اما شاید از آن جدیتر و حقیقت‌برآشد. این بدان معنی نیست که نویسنده حتماً باید از جنگ اتمی سخن بگوید، بلکه بدین معنی است که نویسنده‌ای که نمی‌خواهد مثل موش جان بدهد اگر به نوشتن شعرهایی در باره پرنده‌گان اکتفا کند نمی‌تواند کاملاً صادق باشد. باید چیزی از زمانه، به نحوی از انحصار اثر او منعکس شود.

این بود چند نکته از نکته‌هایی که احساس می‌کردم درباره آنها اگر به اتفاق نظر نرسیم - و این خواستنی هم نیست، زیرا اختلاف و مبارزه همیشه باید باشد - باری می‌توانیم بحث را به صورت مفیدی ادامه دهیم. حسنی که من در این مجمع دیدم قدم اولی بود که برداشته شد. این پیش در آمدی است بر بحثهای حقیقی آینده.

ادبیات چه می تواند بکند؟

ژرژ سمپرن

Jorge Semprun

ادبیات و نیروهای حاکم بر جامعه

ادبیات چه می‌تواند بکند؟

به مجردی که این پرسش برزبان می‌آید، گویی بیدرنگ پاسخی را می‌شنوم که از صدای ای زمزمه گرولزان، در فضای نیمه گرم مخالف ادبی، بر می‌آید، صدای ای محکم و مقندر و غالباً از جانب کسانی که خود را صاحب صلاحیت می‌دانند، یعنی به پشتوانه اثری معتبر و پرقدرت سخن می‌گویند. پاسخ دیگری هم شنیده می‌شود که این بحث را هنوز آغاز نشده پایان می‌دهد: ادبیات هیچ نمی‌تواند بکند. سهل است، حتی می‌گویند که کار و وظیفه و معنای ادبیات ریشه در جایی ندارد و بنابراین تأثیری، از هیچ نوع، در جامعه و تاریخ نمی‌کند.

یک روز- این را او تو شنکو^۱ نقل کرده است- کار گری به پاسترناک^۲ گفت: «ما را به سوی حقیقت ببر.» و پاسترناک جواب داد: «چه تصور باطلی! هر گز قصدمن این نبوده است که کسی را به جایی ببرم. شاعر مانند درختی است که بر گهایش در باد زمزمه می‌کنند،

-۱ Evgeny Pasternak، شاعر معاصر شوروی و از پروردگان نسل «معترض» (متولد ۱۹۳۳).

-۲ Pasternak، شاعر و داستان‌نویس و محقق معروف شوروی، صاحب رمان «دکتر ژیوگو» و برنده جایزه نوبل (۱۸۹۰-۱۹۶۰).

ولی توانایی راه بردن هیچ کس را ندارد...»

همه کس از این خوی شاعران خبر دارد که خود را به جای رستنیها می‌گذارند و درخت و شاخه و جلبک می‌انگارند. اما نباید فراموش کرد که از میان همه فعالیتهای ادبی، شعر دگر گونیهای اجتماعی را زودتر درمی‌یابد و حتی گاهی پیشاپیش آنها گام بر می‌دارد.

در این مورد خاص، پاسترناك یاتواضع بی‌حد یا تکبر بی‌اندازه کرده است و به هر حال به نیروهای واقعی خود آگاهی نداشته است. زیرا قصد او همیشه دست کم این بوده است که مردم را به سوی خودشان راهنمایی کند. و قدرت شعر او، «قدرت ادبی» او از این لحاظ بسیار بوده است، شاید به صرف اینکه نخواسته است با «قدرت سیاسی» – یا بهتر بگوییم با آن شکل خاص قدرت سیاسی که استالینیسم باشد – کنار بیاید...

حال ببینیم آلن روب گری یه چه می‌گوید...

اما پیش از آنکه به سخن او برسیم می‌خواهم نکته‌ای را روشن کنم. انتقاد من در اینجا صرفاً متوجه نظریه‌های ادبی است. «رمان نو» این ویژگی را دارد که در عین حال هم نهضت ادبی است و هم نظریه کم و بیش پرداخت شده این نهضت. «رمان نو» وجود دارد، حرکت می‌کند، گسترش می‌یابد و این باعث خوشوقتی همه ماست. شاید همین جا باید به نکته‌ای اشاره کرد تا هر گونه سوهوتفاهم احتمالی از میان برداشته شود: از لحاظ نقد مارکسیستی هر پژوهشی پیشاپیش معتبر است. آزادی پژوهش، حتی در راههایی که ظاهراً به بن‌بست می‌انجامد، یکی از شروط زندگی فرهنگی راستین است که به صورت جزئی از کل جامعه و با دیگر فعالیتهای اجتماعی پیش

می‌رود و گسترش می‌یابد (و این به خصوص در حکومتهاي سوسیالیستی شرقی که بنا به دلایل خاص تاریخی، و بنابراین موقتی، بر نظام تک‌حزبی متکی است ضرورت تمام دارد). از سوی دیگر، پژوهش فقط در زمینه شکلهای بیرونی می‌تواند صورت بگیرد. محتواي درونی موضوع پژوهش نیست، زیرا این محتوا پیش‌داده شده است، خواه به وسیله جهان و خواه به وسیله تصورات شخصی و وسوسه‌های ذهنی ما درباره جهان.

حال سخن آلن روب‌گری به را بشنویم. در مقاله‌ای به تاریخ

۱۹۵۷ می‌نویسد:

«اما از نظر هنرمند، علیرغم محکمترین معتقدات سیاسی اش و حتی علیرغم حسن نیت واردۀ اش برای مبارزه، هنر نمی‌تواند وسیله‌ای در خدمت‌هدفی بیرون از آن قرار گیرد حتی اگر این هدف شایسته‌ترین و الاترین هدفها باشد. هنرمند چیز را بالاتر از کارش قرار نمی‌دهد و دیر یا زود درمی‌یابد که نمی‌تواند بیافریند مگر برای هیچ...»

در سخن او دو مفهوم اساسی هست که ظاهراً یکی از دیگری منتج می‌شود، اما در واقع یکدیگر را نمی‌کنند و استدلال رامخدوش می‌سازند. نخست این مفهوم که هنر نمی‌تواند سودجو باشد، یعنی هنر وسیله نیست. این مفهوم کاملاً درست است و به یکی از مایه‌های اصلی اندیشه مارکس می‌رسد که می‌گفت: «نویسنده هر گز کارهای خود را وسیله نمی‌شمارد. آنها به خودی خود هدف‌اند، و چه برای او و چه برای دیگران آن قدر از وسیله به دورند که نویسنده هر گاه لازم باشد زندگی خود را فدای زندگی آنها می‌کند...»

اما به گمان من آلن روب‌گری به از این اندیشه درست نتیجه‌ای

نادرست می‌گیرد مشعر بر اینکه هنرمند نمی‌تواند بیافریند مگر برای هیچ. و انگهی این نتیجه‌ای کاملاً نظری است که آثار خود او عملای آن را نفی می‌کند. آلن روب‌گری به از استنباطی که منحصرآ ناظر به سودمندی اثر هنری باشد انتقاد می‌کند و در ضمن انتقاد خود به گمان من همه فوائل دیالکتیکی رازبر پا می‌گذارد و ناگهان بهموضع نامطمئن اما آرام بخش «بیهودگی» و «بیموجی» هنر عقب می‌نشیند. و آن جدایی میان انسان و شهر و ند، میان خصوصی و مشترک، میان فردی و جمعی را که یکی از سرچشمه‌های اصلی با خود بیگانگی است می‌پذیرد و سپس آن را موجه می‌کند و هویتی نظری به آن می‌بخشد. در نظر مارکسیسم، انتقاد از بینشی که مبتنی بر سودمندی اثر هنری باشد - و این انتقاد بجاو لازم است، خاصه در داخل خودمارکسیسم - به «هیچ» یا «بیهودگی» نمی‌انجامد، بلکه در دیدگاه کاملاً متفاوتی قرار می‌گیرد.

در واقع، اگر درنوشهای نظری آلن روب‌گری به مسائل فنی و تخصصی ادبیات، از قبیل پژوهش و روش یا صورت و محتوا، را کنار بگذاریم پیداست که توجه اساسی وی معطوف به دو مفهوم است که آنها را «کهن» و «منسوخ» می‌شمارد (و البته کمی هم آنها را با هم خلط می‌کند): یکی «التزام» و دیگری «رئالیسم سوسیالیستی». التزام دارای مفهوم روشنی است که درباره آن به طور مبهم از هر دری سخن گفته‌اند.

التزام در مرحله نخست بیان وضعیتی موجود و بدیهی است: اینکه روشنفکر هر چقدر هم که در پژوهش‌های خود صورت پرداز (فرمالیست) باشد هر گز از جهان جدا نیست. در مرحله دوم، التزام مربوط به نوعی

خودآگاهی است (و این خودآگاهی را تا اندازه‌ای خودش برمی‌انگیزد) و آن وضعیت موجود بر اثر این خودآگاهی از حالت انفعالی و پذیرا درمی‌آید و سرچشمۀ فعالیتی خلاق می‌شود. نویسنده بالتزام خود از زیر تسلط جهان‌بیرون‌می‌آید و بر جهان مسلط می‌شود. در مرحله سوم، التزام مربوط به مجموعه مسائلی می‌شود که خصوصاً متعلق به قشر اجتماعی روشنفکران است و بنابر این مفهومی نیست که بتوان آن را در موقعیت یا مقتضیات زندگی هر قشر یا طبقه اجتماعی دیگری به طور یکسان به کار برد.

کارگر ممکن است در موقعیت اجتماعی خود فرورود، گرفتار چرخ و دندۀ با خود بیگانگی شود. همچنین ممکن است به موقعیت طبقه خودآگاهی یابد و در نتیجه به طرح تحول اجتماعی بپیوندد و مشکل و مبارز شود. اما التزام مبارزة او در فعالیت خلاقش، یعنی در کار تولیدی اش، آشکار نمی‌شود. زیرا کار تولیدی او روز به روز به حفظ و توسعه جامعه‌ای که می‌خواهد آن را از میان بردارد یا تغییر دهد کمک می‌کند. مبارزۀ اودر جای دیگر، یعنی در فعالیتهای سندیکایی یا سیاسی، آشکار می‌شود. و حال آنکه التزام نویسنده آنا و بدون واسطه در کار خلاقش منعکس می‌شود. زیرا نویسنده به صرف نوشتن، با عمل نوشتن ملزم می‌شود. نویسنده تنهایت وجودی خود را که همان نوشتن است، یعنی رویهم رفته هستی خود را، وارد میدان می‌کند... سخن آخر آنکه مفهوم التزام مقتضیاتی را در برمی‌گیرد و آشکار می‌سازد که عملاً وابسته به زمان و مکان خاصی است، زیرا با دورۀ تاریخی معینی تطبیق می‌کند. در اجتماعات دیگر واوضاع و احوال دیگر، هستۀ عقلانی و عامی که این مفهوم به خودی خود در بر دارد

شیوه‌های دیگری برای بروز ظهور خود یافته است و خواهد یافت.

اما در مورد «رئالیسم سوپریالیستی»...

حال که سخن به اینجا رسید، باید اندکی از اصل موضوع منحرف شوم تا مسائل را از بن مطرح کنم.

کسی که مانند من قصد دارد به تجزیه و تحلیل تواناییهای ادبیات از دیدفلسفه معینی بپردازد باید از اینجا آغاز کند که مارکسیسم فقط نظریه یا انتقاد یا روش نیست، بلکه شکل خاصی از جامعه، نوع معینی از قدرت سیاسی نیز هست. اینها واقعیتها بی تاریخی اند که هیچ کس نمی‌تواند آنها را نادیده بگیرد. یعنی نمی‌توان از تواناییهای ادبیات در خلوص نیت مارکسیستی محض سخن گفت، زیرا باز وحشتناک آنچه به نام مارکسیسم عملاً به وجود آمده است بر آن سنگینی می‌کند و ناچار باید نخست مسئله روابط ادبیات را با حکومت سوپریالیستی بررسی کنیم.

با این همه، بیان یک تبصره مقدماتی در زمینه‌شناسخت روش لازم است.

به نظر من شایسته‌ترین رفتار ما نسبت به آن دوران گذشته جنبش کارگری که برای درست فهم‌اندن مطلب در عین ساده کردن آن‌نامش را استالینیسم می‌گذاریم چه باید باشد؟

یکی از پایه‌های اساسی این رفتار را آگاهی به مشمولیت خود ما تشکیل می‌دهد که می‌توانیم آن را مشمولیت مشترک هم بنامیم. در اینجا نادانی، خواه واقعی باشد و خواه ظاهری، به کاری نمی‌آید، هیچ کس و هیچ چیز را تبرئه نمی‌کند، زیرا همیشه امکان دانستن یا دست کم امکان شک کردن هست. ما در باره کوره‌های آدم‌سوزی و

کشتهای جمعی و جنگهای استعماری آن قدر نیت پاک و وجود آرام را رسوا کرده‌ایم که دیگر نمی‌توانیم از این عذرها فریبنده به نفع خود استفاده کنیم.

حتی اگر واقعاً هم بی‌اطلاع بوده باشیم باز هم در این مسئولیت شریکیم، زیرا این گذشته گذشته ماست و دیگر کسی نمی‌تواند آن را تغییر دهد. ما نمی‌توانیم از زیر بار گذشته شانه خالی کنیم. البته می‌توانیم آن رانفی کنیم، یعنی آن را عمیقاً بفهمیم تا آثار بازمانده آن را از میان برداریم و آینده‌ای را که بکلی با آن متفاوت باشد بنیاد نهیم. بنابراین ما به وجود آنی فعال، و نه وجود آنی گناهکار، وجود آنی آگاه به این مسئولیت نیازمندیم. مامسئول این گذشته‌ایم، زیرا مسئولیت آینده را در مقیاس جهانی می‌پذیریم.

اتفاقاً مطالعه رمان معروف یک دو زندگی ایوان دنیسوویچ^۱ نیز همین احساسات را بر می‌انگیزد. سولژنیتسین نخست بیگناهی و خلوص نیتی را که مادر آن خوش نشسته‌ایم در هم می‌کوید. از اردو گاههای نازی بر می‌گشتم، ما آدمهای خوب بودیم و آدمهای بد را به سزای اعمالشان رسانده بودیم، حق و عدالت ما را همراهی می‌کردند. و حال آنکه، در همان لحظه، گروهی از رفقای ما (که شاید آنها را می‌شناختیم و شاید پانزده گرم جیره روزانه نان سیاهمان را با آنها قسمت کرده بودیم) رهسپار اردو گاه دیگری در انتهای شمالی سیبری بودند تا در آنجا «مدینه سوسیالیستی» مسخره‌ای را بسازند که شبح غیر مسکون پیکره‌های فلزی و سیمانی آن در زیر برفها گسترده بود.

پس از این شرح و تفصیل، دیگر برای کسی که می‌کوشد تا در

۱- یکی از نخستین آثار سولژنیتسین، در زمانی که هنوز منضوب و مطرود نشده بود.

میان جهان‌بینی مارکسیستی زندگی کند، واقعاً زندگی کند، بیگناهی امکان ندارد. آگاهی به مسئولیتها فقط مربوط به گذشته نیست، بلکه حال و آینده را نیز دربرمی‌گیرد. ما در مقابل این ندای سولژنیتسین-و من آن را فقط برای مثال ذکر کرم، والا این ندایی منفرد نیست بلکه ندایی متعدد و حتی بیشمار است - در مقابل این ندا که به ما می‌گوید. بیان حقیقت همیشه کاری انتلاقی است مسئولیم. و نیز بر ماست که دیگر نگذاریم این صد اخاموش شودواگر آن را خاموش کنند بر ماست که ندا دردهیم. بر گردیم به «رئالیسم سوسیالیستی»، نه از آن سولژنیتسین بلکه از آن ژدانف. ای دوستان، باید آثار ژدانف را دوباره بخوانیم. باید آنها را دوباره بخوانیم تا وسعت فاصله‌ای را که میان ما افتاده است، فاصله‌ای که مارکسیسم را از مارکسیسم، یعنی حقیقت انتقادی اش را از تبلور دیوانسالاری اش جدا کرده است، بسنجمیم.

در طی مدت بیست سال، یعنی پس از نخستین کنگره تویسند گان شوروی در ماه اوت ۱۹۳۴ - که پایان دوره پژوهش و مباحثه فرهنگی در شوروی بود - نوعی رابطه خاص میان حکومت و ادبیات شوروی به وجود آمد. البته در اینجا نمی‌توان آن را به تفصیل بررسی کرد، اما خطوط اصلی آن را می‌توان به دست داد.

نخست یک روش رهبری اداری فرهنگ، با صدور فرمانها و قطعنامه‌های است. به قول خود ژدانف می‌باشد «به صفت بنده جبهه ایدئو لوژیکی در همه بخش‌های دیگر کار پرداخت». ضمناً به این نکته‌هم توجه کنید که چگونه اصطلاحات نظامی به زبان سرایت کرده است: «جبهه ایدئو لوژیکی» و «جبهه علم»، «جبهه موسيقی» و «جبهه سینما»، «جوخه نویسند گان»، «خط اول» و «خط دوم» جبهه، این همه حاکی از نظامی

شدن روش رهبری فرهنگی است.

در نتیجه تعدادی قواعد ثابت و متحجر وضع شد که محتوای «رئالیسم سوسیالیستی» را یک بار برای همیشه تعریف می‌کرد. کمترین انحراف از این قواعد را بازمانده گذشته بورژوازی یا بازتاب نفوذ بورژوازی خارجی می‌شمردند. این رفتار در زمینه ادبیات منجر شد به توقف هر گونه پژوهش-که فوراً آن را به صورت پرستی (فرمالیسم) منسوب می‌کردند- و هر نوع مبادله دیالکتیکی بادنیای خارج. فرهنگ سوسیالیستی در چهارچوب تنگ هنر ملی محصور شد که آن هم منحصر از سنت دموکراتیک بورژوازی روسی که شدیداً به ناتورالیسم و پوپولیسم^۱ آغشته بود سرچشم می‌گرفت، زیرا شکل‌های زندگی و اندیشه دهقانی در روسیه پیش از انقلاب بر آن تسلط داشت.

نتیجه آن قطع هر گونه بحث و مفاوضه فرهنگی، هر گونه امکان ایراد و اعتراض، هر گونه جدل و مبارزة عقیدتی بود که در واقع چیزی در نقطه مقابل مارکسیسم است. و در نقطه مقابل ادبیات. زیرا ادبیات برای زیستن به همه اینها نیاز دارد.

و مانع توانیم دل خوش کنیم که اینها استثناء و عارضه‌ای بوده‌اند ناشی از مقتضیات خاص توسعه جامعه‌شوری. ریشه‌های آن بسیار عمیقترند. مثلاً گزارش لین موهان^۲ را که یکی از متصدیان فرهنگی خلق چین است در نظر بگیرید. این گزارش متعلق به سال ۱۹۶۱

- ۱ - **Populisme**، مکتبی ادبی در ثلث اول این قرن که اشخاص داستانهای خود را از میان مردم خردپا و متوسط‌الحال بر می‌گزید و بدین وسیله با ایجاد نوعی ادبیات عامه پسند می‌خواست در پرابر ادبیات روشنفکری و ادبیات مجلسی واکنشی نشان دهد.

2- Lin Mo-han

و عنوانش این است: «پرچم اندیشهٔ مائوتسهٔ تونگکرا بر فراز ادبیات و هنرها را بالاتر ببریم.» در اینجا همان عبارات قالبی، به استناد همان نقل قولها، همان استنباط از فرهنگ و وظیفهٔ حزب، همان تکفیرها بر ضد انحطاط ادبی و صورت پرستی (فرمالیسم) و تجدید نظر طلبی به چشم می‌خورد. و نیز همان نتیجهٔ گیری آمرانه: «مسئلهٔ کنونی این است که بدانیم چگونه نویسنده‌گان و هنرمندان باید ادبیات و هنر سوسیالیستی را بر طبق راهنماییهای رفیق مائوتسهٔ تونگک باسازند و به عمل آورند.» به راستی کافی است که در این گزارش فقط یک اسم راعوض کنیم...

اکنون وقت آن رسیده است تا اندیشه‌ای را که سالها حاکم بوده است مورد شک و تجدیدنظر قرار دهیم. این اندیشه را لینموهان در همان گزارش به زبانی رسا چنین شرح می‌دهد: «ادبیات و هنر چون جزوی از کل هدف انقلابی است طبعاً باید مدیریت و نظارت حزب را بپذیرد.»

گرامشی^۱ در یکی از نوشته‌های خود در زندان‌جواب او را از پیش داده است:

«فرد سیاسی هنر زمان خود را زیر فشار قرار می‌دهد تا جهان فرهنگی خاصی را بیان کند. اما این فعالیتی سیاسی است و نه انتقادی هنری. اگر آن جهان فرهنگی حقیقتی زنده و ضروری باشد پیشرفت‌ش ناگزیر است و هنرمندان خاص خود را خواهد یافت. اما اگر، با وجود همهٔ فشارها، آن خصوصیت ناگزیر پدیدار نشود و عمل نکند این بدان

- ۱ - Gramsci، محقق و فیلسوف بزرگ ایتالیایی و از مخالفان حکومت فاشیسم که در زندان موسولینی جان سپرد (۱۸۹۱-۱۹۳۷).

معنى است که آن جهان فرهنگی تصنیعی و کاذب و ساخته اشخاص بیماهی بر روی کاغذ بوده است...»

اگر من از گرامشی نقل قول می کنم برای این است که در نوشهای او محکمترین و شایسته‌ترین راهنماییها را برای آن شک و تجدید نظر مورد بحث و تجزیه و تحلیل هنرمندی توان یافت. دیگر هنر جزوی از روبنای ایدئولوژیکی و ابزاری سودمند نیست، یعنی همان مفاهیمی که از سنت دیگری به ما رسیده است، سنتی بد فرجام، سنت پلخانوف.

اکنون بر گردیم به ادبیات و تواناییهای آن که موضوع اصلی بحث ماست. این انحراف از موضوع بیهوده نبود، زیرا نشان داد که فلسفه زمان ما چنان وضعی ندارد که اینهمه موجب خشم آلن روب-گری به شده است. این فلسفه با همان جنبشی که آن را از ساختهای جزءی اش فراتر می‌برد باید راههای راستین پرداختن به ادبیات و هنر را بیابد، و این کار را نه در آسمان انتزاع نظری بلکه در همین زمان و همین مکان، در اجتماعات غربی نیمة دوم قرن بیستم انجام دهد.

زیرا توانایی ادبیات بی‌اندازه است، اما چندین جنبه متفاوت دارد. می‌تواند چشمها را هم بینند و هم بگشاید، جهان را هم آشکار سازد و هم در مفاهیم قالبی بپوشاند. از سوی دیگر، توانایی ادبیات امری آنی نیست، زیرا در گیری مستقیم با حوادث ندارد: همیشه در پشت سو یا در پیشاپیش مسائل سیاسی است. چنین است توانایی ادبیات و با صدور هیچ فرمانی نمی‌توان ذات آن را تغییر داد.

وانگهی به نظر من این سؤال درباره توانایی ادبیات باید تابع سؤال اساسیتر دیگری باشد: آیا در جوامع ما که به «نو سرمایه‌داری»

معروف‌اند تا چنددهه دیگر اصلاً ادبیاتی وجود خواهد داشت؟ پژوهش‌های جامعه‌شناسی ظاهراً بروز یک گرایش تازه را ثابت می‌کند که براساس آن وسائل ارتباط سمعی-بصری برای مصارف عقیدتی جای کتاب را خواهند گرفت - یا دست کم جای آن را تغییر خواهند داد. گفتم مصارف عقیدتی و نه مصارف فرهنگی، زیرا فرهنگ فعالیت است و نه مصرف (یا پذیرش افعالی) افکار از پیش ساخته و تصاویر انتخاب شده به وسیله ابزارهایی که روز به روز نظارت دولت بر آنها بیشتر می‌شود. در مورد کتاب باید این را هم گفت که نسبت کتابهایی که مستلزم کوشش فکری و مشارکت فعالانه خواننده است دائماً رو به افزایش می‌رود. و اما بدون خواننده، خواه واقعی و خواه ممکن، ادبیاتی وجود ندارد. و بدین گونه از نخستین قدم دوباره بهسیاست برخوردمی‌کنیم، زیرا اگر بخواهیم تمدنی از جهان خوانندگان بسازیم باید، با اوضاع و احوال فعلی، جوامع خود را بکلی دگرگون کنیم.

این گرایش که بهسوی نابودی ادبیات می‌رود - یا لاقل به سوی آنکه کالاهای بازاری تدریجیاً جای ادبیات را بگیرند - از یک سو نتیجه جریان خود به خود توسعه صنایع است، ولی از سوی دیگر حاصل نوعی عمل دانسته و عمده نیز است. بدین معنی که بورژوازی - من این لفظ را برای سهولت بیان به کار می‌برم ولی نه به آن معنای ثابت و متحجری که گویی این طبقه درهمه اقدامات تاریخی خود تا دم آخر یکپارچه و یکرنگ و همگن است - بورژوازی همواره در عمق وجود خود نسبت به ادبیات و نویسندهای بدبین و بدگمان است. اما بورژوازی کار کشته شده است. اکنون از ظرفیت مقاومت و جذب

جامعه‌ای که برآن تسلط دارد و مهر خود را برآن زده است به خوبی آگاه است. فهمیده است که باید قدرت اصلی ادبیات را که قدرت اعتراض و قدرت حقیقت گویی است ختنی کند و این کار را نه در یک یا چند جامعه بلکه در همه جوامع انجام دهد. برای همین است که بهوسیله دستگاه دولتی از «فرهنگ تودهای» که در حقیقت نفی فرهنگ است پشتیبانی دربست می‌کند (دست کم با سازماندادن اوقات فراغت به‌نحوی که تا سرحد امکان موجب با خودبیگانگی شود). و نیز رفتار تازه‌اش با نویسندگان و اراده‌اش به جذب کردن و تحلیل بردن آنها از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد. اکنون همه وسائل را برای خود مباح می‌داند تا کاری کند که نویسندگان مورد احترام جامعه قرار گیرند و در نتیجه با دلوجان در کارهای مدینه‌ای که بورژوازی ساخته است سهیم شوند (البته با حفظ این آزادی که عقاید مخالفی هم برای خود داشته باشند). همه وسائل و از جمله جایزه نوبل را...

در حقیقت می‌توان گفت که ادبیات قدرت سابق خود را برای ایجاد رسوایی از دست داده است. همه عصیانهای ادبی و فردی، به فاصله چندماه یا چند سال، با پذیرش رسمی بی‌اثرمی شوند. بورژوازی کار کشته شده است. اما یک‌چیز هست، فقط یک‌چیز، که تحملش را ندارد: اینکه قدرت را از دستش بگیرند. این تنها رسوایی مؤثری است که از زیرآن نمی‌تواند کمر راست کند.

بسیار خوب، دوستان، کاری کنیم که این رسوایی به پا شود.

ژان ریکاردو

Jean Ricardou

دو نوع ادبیات

ادبیات چه می‌تواند بکند؟ این سؤال خوبی است و شاید سؤال بسیار خوبی. اما بهترین سؤال نیست. با این‌همه اگر سؤال خوبی است به گمان من از آن روست که بر مفهوم «ادبیات» علامت استفهام می‌گذارد. و شاید همه جمله‌هایی که «استفهام» و «ادبیات» را یکجا گرد می‌آورند سؤال‌های بسیار خوبی باشند. اما همه این سؤال‌ها به نظر من متضمن سؤال دیگری هستند که شایسته‌تر و بهتر است، اصلی‌تر و اساسی‌تر است و پیش از اینها باید مطرح شود و آن این است: «ادبیات چیست؟»

پس به گمان من سؤال «ادبیات چه می‌تواند بکند؟» جمله‌ای مبهم است. زیرا طرح این سؤال دوم مسبوق براین فرض است که به سؤال اول پاسخ داده‌ایم، مسبوق براین فرض است که دیگر هیچ اشکال وابهایی در مرور «ماهیت» ادبیات برای ما باقی نمانده است و اینک وقت آن رسیده است که از توانایی و کارآیی ادبیات سخن بگوییم. یعنی، به عبارت دیگر، مسئله‌ای را که حتماً باید حل کنیم حل شده بینگاریم و بدین گونه دست به چشم‌بندی ماهرانه‌ای بزنیم.

گمان نمی‌کنم که قصد کار گردانان این مجمع حاشا که چنین بوده باشد و اگر این فرض را عنوان می‌کنم برای این است که آنرا

بیدرنگ رد کنم و مسئله را با همه وسعت حقیقی اش در نظر بگیرم:

– ادبیات چیست؟

– ادبیات چه می‌تواند بکند؟

– ادبیات در دنیایی که گرسنه است چه می‌تواند بکند؟

ادبیات چیست؟

جای تعجب نیست که جواب به این سؤال در خود ادبیات باشد: نوشتن و خواندن. اما شایسته است که بر مسئله‌ای که بدین ترتیب مطرح کرده‌ایم از بیرون بنگریم و آن را به صورت انتزاعی بررسی کنیم.

این همان مسئله‌ای است که ژان پل سارتر در کتاب معروف خود ادبیات چیست؟ مطرح کرده است. من نام سارتر را بر زبان آوردم و می‌خواهم که در ضمن سخن بارها ازاو یاد کنم. بدین سبب، چون در حضور خود او سؤال‌هایی در مورد ادبیات پیش می‌کشم نمی‌توانم از ابراز مخالفت با او خودداری کنم. این اختلاف نظر را با احترام بسیار بر خود او عرضه می‌دارم و البته با توضیحات و تصریحات ممکن.

رلان بارت^۱ – که در شمار منتقدان و صاحب‌نظرانی است که اگر

Roland Barthes – ۱ معاصر فرانسوی، وابسته به مکتب «استروکتورالیسم» و از پایه‌گذاران «نقده نو» (متولد ۱۹۱۵) که در سهایش در «مدرسه مطالعات عالی» سوربن، همچنانکه کتاب‌هایش در نویسنده‌گان و محققان نسل جوان تأثیر بسزا داشته است.

بخواهیم از جریانهای امروز ادبیات آگاه باشیم نباید از کارهایش غافل شویم - در یکی از مقالات آخرین کتابش می‌گوید که در زمینه زبان می‌توان دو نوع شیوه اختیار کرد:

یک شیوه آن است که زبان را «وسیله» بشماریم. از این نظر، زبان برای بیان و انتقال گواهی یا توضیح یا تعلیم به کار می‌رود. بنابراین، اصل کار در همان پیامی است که صادر می‌شود. پس اصل کار چیزی بیرون از زبان است و زبان فقط تکیه گاه انتقال است. رلان بارت، به سبب ایهام لفظ، مردد است که این گروه از نویسنده‌گان را - یعنی کسانی را که چنین شیوه‌ای در برابر زبان اتخاذ کرده‌اند - «نویسنده» یا «روشنفکر» بنامد و پیشنهاد می‌کند که آنها را «نویسا» از مصدر «نوشت» بخوانیم. اما شخص من به سبب آنکه زبان در این مورد به عنوان وسیله محض برای انتقال خبر به کار رفته است پیشنهاد می‌کنم که آنها را «گزارشگر» و محصول کارشان را «خبر» یا «گزارش» بنامیم.

شیوه دیگر شیوه کسانی است که به هیچ روی زبان را بارکشی برای انتقال گواهی یا توضیح یا تعلیم نمی‌شمارند و بر آن به چشم وسیله نمی‌نگرند، بلکه آن را به عنوان نوعی «مصالح» می‌پذیرند و در این مصالح با دقت و حوصله‌ای بی‌حد و حصر کار می‌کنند. در نظر ایشان، اصل کار بیرون از زبان نیست، اصل کار خود زبان است. نوشتن برای آنان در حکم اراده به انتقال فلان خبر از پیش آماده نیست، بلکه همان طرح بهره‌برداری از زبان به عنوان فضای خاص نگارش است.

به تبع رلان بارت پیشنهاد می‌کنم که این گروه را «نویسنده» و

آثارشان را «ادبیات» بنامیم.

از این قرار، من اینجا روی هم رفته در وضع ناخوشایندی قرار دارم، نه از آن رو که باید اختلاف نظرم را بایکی از بر جسته ترین شخصیتهاي امروز علناً مطرح کنم، بیشتر از آن رو که پس از بیان این مدعای اصل کار در خود زبان قرار دارد اکنون همان زبان را به عنوان وسیله انتقال این خبر به کار می برم. به عبارت دیگر، از این رو که من از زبان «استفاده» می کنم تابگویم که نویسنده از آن «استفاده» نمی کند. شاید به سبب آنکه بسیاری از خوانندگان زبان نویسنده را در حکم چیزی می دانند که آن نیست، نویسنده گاهی ناچار می شود که از زبان دیگری استفاده کند تا زبان خودش را به همان گونه که هست از بیرون نشان دهد، یعنی ناچار می شود که از ادبیات بیرون برود تا آن را به کسانی که شاید باطنًا از درک ولمسش قادر نباشد بشناساند.

اما غرض من این است که از بروز اشتباهی مانع شوم. اگر، پیش از شروع مطلب، پاره‌ای از کلمات و اصطلاحات را توضیح دادم برای این بود که پس از شنیدن بسیاری از سخنرانیهای این مجمع پی بردم که غالباً از مطالب مشابه با الفاظ مختلف سخن می رود و یا از مطالب مختلف با الفاظ مشابه.

مثلث زان پل سارتر در کتاب ادبیات چیست؟ میان شعر و نثر قائل به تمایز می شود. نثر (یا ادبیات) زبان را از دید «سود» محض می نگرد. سارتر می گوید: «غرض از نثر ذاتاً سودجویی است؛ من نثر نویس را این طور تعریف می کنم: کسی که از کلمات استفاده می کند.» و در چند صفحه بعد می گوید: «اگر الفاظ به صورت جمله و با قصد ایضاً معانی در کنار هم گرد آیند ناچار تصمیمی و رای مکاشفه و حتی و رای

زبان در آن مداخله داشته است: تصمیم بر تحویل نتایج به دست آمده به دیگران. و از همین تصمیم است که باید، در هر مورد، دلیل و حجت خواست. و همان عقل سلیمی که عقلاً به آسانی فراموشش می‌کنند پیوسته این را حکم می‌کند. مگر نه رسم براین است که از همه جوانانی که عزم نوشتند دارند این سؤال اصولی را بکنند: آیا چیزی برای گفتن دارید؟ که مراد از آن این است: چیزی که به گفتن بپردازد.

چنین است تعریف نظر از نظر سارتر. و اما شعر زبان را ابزار یا وسیله نمی‌شمارد و سارتر خود می‌گوید: «شاعر از کلمه استفاده نمی‌کند». پس می‌توان نتیجه گرفت که چیزی را که من «ادبیات» می‌نامم سارتر «شعر» می‌نامد و چیزی را که من «قلمرو خبر» یا «گزارش» می‌شمارم سارتر «ادبیات» می‌خواند.

شاید این اشارات و ملاحظات به عنوان ریزه کاریهای بیهوده و مناقشات لفظی به حساب آید. اما در حقیقت ما را به اصل مطلب نزدیک می‌کند. سارتر در جای دیگری از همان کتاب ادبیات چیست؟ می‌گوید که در نظر شاعر شکل ظاهری و هیئت کلمه اهمیت دارد. آن گاه مثالی می‌آورد:

«فلورانس نام شهر است و نام گل و نام زن. پس می‌تواند در آن واحد هم گل شهر باشد و هم زن شهر و هم گل دختر. و شیء عجیبی که بدین گونه رخ می‌نماید سیلان شط^۱ را دارد و گرمای ملایم و سرخ طلا^۲ را و در آخر خود را با شرمگینی و آراستگی تسلیم می‌کند^۳ و

۱- زیرا که هجای اول کلمه فلورانس، یعنی «فلور» (= گل) به «فلور» = *fleuve* شباهت لفظی دارد.

۲- زیرا که هجای میان این کلمه، یعنی «اور» (*or*)، به معنای طلاست.

۳- زیرا که هجای آخر این کلمه، یعنی «رانس» یا «دانس» (*décence*) = عفت ←

با فرود آمدن و محوشدن تدریجی و مداوم صوت «س» آخر کلمه، شکفتگی پر آزرم خود را تا بینهایت ادامه می‌دهد. براین مجموع، تأثیر خفی و مکنون زندگی خصوصی شخص نیز افزوده می‌شود. مثلاً برای من فلورانس، علاوه بر اینها، زنی است، یک زن بازیگر امریکابی که در فیلمهای صامت دوران طفولیت من بازی می‌کرد و من از او هیچ به یاد ندارم جز اینکه بلند بود، مانند دستکشهای بلند سفیدی که در بعضی رقصها به دست می‌کنند، و همیشه کمی خسته بود، و همیشه عفیف و پاکدامن بود، و همیشه شوهردار و همیشه قدر ناشناخته بود، و من او را دوست می‌داشتیم و نام او فلورانس بود.^۱

سارتر سپس نتیجه می‌گیرد: «زیرا کلمه که برای نثرنویس و سیله‌ای است تا از خود به درآید و خود را به میان جهان بیفکند، برای شاعر آینه‌ای است که تصویر او را به خود او باز می‌گردداند.^۲ بزرگترین رمان‌نویسان این قرن، مثل مارسل پروست، کلوسیمون، آلن روب‌گری یه، رمون روسل، جیمز جویس، بازبان به همین شیوه رفتار کرده‌اند. حال آیا باید آنها را «شاعر» بنامیم؟ مسلمان چنین تسمیه‌ای و هن آور نیست، اما این نویسنده‌گان همگی خود را «رمان‌نویس» دانسته‌اند. از این رو مانیز، به احترام آثارشان، آنها را رمان‌نویس می‌خوانیم و رمانهایشان را «ادبیات» می‌نامیم.

۱- و آزرم، شرمگینی و آراستگی) هم شباخت صوری دارد و هم با آن قافیه می‌شود. رجوع شود به ترجمة فارسی ادبیات چیست؟، تهران، انتشارات زمان، ۱۴۲۸، ص ۱۹-۲۰ و صفحات قبل و بعد.

امروز ادبیات چه می تواند بکند؟

بعید نیست که بعضی از عقلای قوم از سخن من برنجند، اما من هر گز فراموش نمی کنم که بعضی از عقلای قوم مدتها ادعا می کردند که زمین ساکن است و خورشید به گرد آن می چرخد.

حال که برای آفریننده ادبیات، یعنی نویسنده، اصل کار در خود زبان است و حال که مضمون کتاب از لحاظی همان «ساختمان» آن است، پس هیچ مضمون از پیش بوده‌ای نیست و هیچ مضمونی بر مضمون دیگر برتری ندارد: مرگ یک انسان یا ده هزار انسان بیش از حرکت پاره ابری در آسمان در خور اهمیت نیست.

این اظهار نظر رلان بارت را باید با همین دید ملاحظه کرد: «برای نویسنده، نوشتن فعل لازم است.» یعنی نویسنده چیزی را نمی نویسد، بلکه فقط می نویسد، و تمام. شاید مقصود مریس بلانشو^۱ نیز همین باشد که اظهار می‌دارد: نویسنده باید در عمق وجودش این نکته را حس کند که چیزی «برای گفتن» ندارد.

گمان می کنم که در این جمع مقصود مرآ چنانکه باید در ک نمی کنند. مثلا اگر تصور رود که من می خواهم نظریه‌ای در زمینه هنر برای هنر صادر کنم بر خطاطی روند. در پایان کلام به این مطلب اشاره‌ای خواهم کرد. دو نظریه است که به عقیده‌من پذیرفتی نیست: هنر برای هنر و هنر برای انسان.

اما اگر نویسنده پیش از نوشتن کتابش چیزی برای گفتن ندارد این سخن بدان معنی نیست که کتاب هم چیزی نمی گوید. واضحتر

بگویم: سازمان زبان ظاهراً بر سازمان فیزیکی جهان منطبق نیست، یا اگر بخواهم مطلب را بی اندازه ساده کنم می گویم که «شی طبیعی» و «شی عمکتوب» دارای ساختمانی مشابه نیستند: آن ترکیبی است ب بواسطه و آنی و این ترکیبی است با بواسطه و آتی (اگر لازم شود توضیح بیشتری خواهی داد).

پس جز از طریق نوشتن، جز از طریق کوشش برای ساختن زبان بر طبق یک کار کرد کامل، چگونه می توان سازمان زبان را کاوش و کشف کرد؟ اما این عمل نوشتن جهان تازه‌ای برمی‌انگیزد که سازمانش همان سازمان زبان است. و این جهان خیالی، که از طریق نوشتن بدست آمده است، سازمان خود را در برابر سازمان جهان می‌نهد و آن را مورد سؤال و مؤاخذه قرار می‌دهد. ادبیات چیزی است که به جهان می گوید: «آیا تو همانی که می نمایی؟» یا به عبارت دیگر، چنانکه گفته‌اند، جهان را بهتر به ما می‌نماید و آن را آشکار می‌سازد. ادبیات چیزی است که جهان را به محک زبان می‌زند و آن را مورد سؤال قرار می‌دهد. بدین جهت، به نظر من، اگر نویسنده از زبان غافل باشد، یعنی اگر آن را ابزار بشمارد یا بکوشد که آن را ویران کند، به هیچ روی نمی‌تواند جهان را مورد سؤال قرار دهد، بلکه به عکس خود را از سؤال محروم کرده است.

مثالی می‌آورم. ژان پل سارتر در طی مصاحبه‌ای با روزنامه لووند مدعی می‌شود که می‌توان آثار کافکا را در کشور گینه خواند ولی آثار روب‌گری‌یه را نمی‌توان. از روب‌گری‌یه می‌گذرم، زیرا به عقیده‌من آثار این نویسنده بزرگ معاصر چنانکه باید خوانده نشده است. اما در مورد کافکا لااقل باید بگویم که هیچ کس به اندازه

او نخواسته است که منحصراً نویسنده باشد، چنانکه از فحوای این نامه او که اخیراً کشف شده است برمی‌آید: «شغل کارمندی برای من تحمل ناپذیر است، زیرا مرا از رسیدن به بزرگترین آرزو و هدف زندگی ام که ادبیات است بازمی‌دارد. چون من هیچ نیستم مگر ادبیات و نمی‌خواهم و نمی‌توانم چیز دیگری باشم، شغلم هرگز نمی‌تواند مرا بر سر ذوق آورد، به عکس حتی ممکن است حواس مرا بکلی پریشان کند.» و در چند سطر بعد می‌گوید: «هر چیز که ادبیات نیست مرا ملول می‌کند و من از آن نفرت دارم، حتی گفتگو درباره ادبیات.» به همین سبب است که کافکا جهان را مورد سؤال قرار می‌دهد.

ادبیات در دنیایی که گرسنه است چه می‌تواند بکند؟

ولی آیا این ملاحظات در دنیایی که گرسنه است ارزشی دارد؟ ژان پل سارتر در مصاحبه با روزنامه لوموند با اطمینان تمام می‌گوید: «در برابر کودکی که می‌میرد کتاب تهوع^۱ وزنی ندارد.» به صراحة می‌گوییم: این ترازویی که در یک کپه‌اش کتابها را و در کپه دیگر شکود کان مرده را بگذارند به نظر من درست نمی‌نماید. زیرا ممکن است که من از قول نویسنده دیگری، مثلاً هویسمانس^۲، همین نکته را به صورت معکوس بیان کنم: «در برابر یک اثر هنری، مرگ یک کودک چه اهمیت دارد؟» به گمان من چنین وقاحتی دست کم می‌تواند بفهماند که این دو امر که در برابر هم قرار می‌دهند در حقیقت قابل

- ۱- La nausée، از رمانهای ژان پل سارتر که در سال ۱۹۳۸ منتشر شده است.
2- Huysmans

قياس نیستند.

پیشتر گفتم که دونظریه برای من پذیرفتی نیست: هنر برای هنر و هنر برای انسان. زیرا که هنر همان انسان است، «فصل ممیزی» است که بر اثر آن یکی از انواع پستانداران عالی به مرتبه آدمی رسیده است.

بنابراین در این معنایی که منظور من است نوشتن چیست؟ آیا جز این است که انسان باید وجود داشته باشد (یا به بیانی ساده‌تر انسان باید بتواند که بخواهد)، یعنی باید از گرسنگی نمیرد؟ ادبیات به صرف بودنش همان چیزی است که نشان می‌دهد گرسنگی آدمیان ننگ ر رسوایی است.

زیرا فاش می‌گوییم: آیا ما نسبت به موجوداتی که از ادبیات بیرون اند هیچ احساسی نگرانی می‌کنیم؟ مگر نه آنکه همه روزه هزار هزار از آنها را بیرحمانه در ویلت^۱ می‌کشنند؟

اما سارتر در دنبال سخن خود می‌گوید: «ادبیات نیاز دارد که عمومی و جهانی باشد. پس نویسنده اگر می‌خواهد که خطابش به همه باشد و همه آثارش را بخواهد باید در صفات اکثربیت قرار گیرد، یعنی در صفو دو میلیارد گرسنه.»

اگر، چنانکه گفتم، ادبیات مضمونی از پیش ساخته ندارد، پس خوانندگانی از پیش آماده هم ندارد. و شیوه عمومی و جهانی بودنش نیز همین است. به علاوه، مَا نباید «عمومیت» و «اکثربیت» را با هم مشتبه کنیم، یعنی کلیه آدمیان را با فقط ساکنان کشورهای واپس مانده (ولو اینکه سر به میلیاردها بزنند).

۱- محله‌ای که کشتارگاه پاریس در آن واقع است.

وانگهای این امر به نظر من بسیار شایسته است (و به هیچ روی اتفاقی نیست) که ادبیات برای استشمار شدگان قابل درک نباشد. زیرا ادبیات جز این چه می‌تواند به آنها بگوید که، به صرف همین فاصله در کتاب‌پذیری، آنها اقوامی واپس مانده‌اند و نباید که چنین باشند؟

بدین گونه، به گمان من، ادبیات نه تنها با آزادی آدمیان مخالف نیست، بلکه حتی به عنوان هنر همان چیزی است که به این آزادی، مفهوم حقیقی اش را می‌بخشد.

آری ادبیات، ادبیات به منزله هنر، کارهای تواند بکند: می‌تواند انسان را به وجود آورد، و به همین سبب است که اگر وجودش همواره حاضر نباشد به شمامی گوییم که در این صورت وجود کشورهای واپس مانده، سیاست، زنده بودن یا مرده بودن، هیچ اهمیت ندارد.

ژان پیر فای

Jean-Pierre Faye

واقعیتی ساخته از سخن

می پرسند: ادبیات چه می تواند بکند؟ مسلمان این پرسش خیلی دل انگیز نیست. زیرا در آن دو کلمه دلگیر و نگران کننده هست: یکی کلمه «ادبیات» که غالباً معنای تحقیر آمیز دارد و دیگری کلمه «قدرت» که همه می دانیم چقدر خطرناک است.

به عبارت دیگر: با ادبیات «چه باید کرد»؟

اما این پرسش هم چیزی را به یاد می آورد که قبلاً شنیده شده است: دو کتاب با همین عنوان، که یکی نزدیک به شخصت سال پیش به قلم یک مرد انقلابی و دیگری نزدیک به یک قرن پیش به قلم چرنیشفسکی^۱ نوشته شد و هر دو قصد دگرگون کردن اجتماع را داشتند.

اتفاقاً خود ادبیات هم، دست کم ادبیات مغرب زمین، با همین پرسش آغاز شده است، مثلاً در آثار شخصی به نام همر که برای ملتزم شدن - به نوشتن یک داستان - منتظر پایان عصر تاریخ^۲ نماند! کتاب ایلیاد از همینجا آغاز می شود: طاعون آمده است، و طاعون که آمد چه باید کرد؟ اتفاقاً این پرسش ادیپ شاه هم هست. آیا باید برها را قربانی کرد؟ یا بزها را؟ یا کریسمس را به کریسمس بازپس

- ۱- Tchernychevskی، نویسنده و محقق روسی در نیمة اول قرن نوزدهم، صاحب

کتاب معروف چه باید کرد؟ که به فارسی هم ترجمه شده است.

- ۲- اشاره طعنه آمیز به عصر حاضر.

داد؟! ماجرای حماسه مانند ماجرای تراژدی چنین آغاز می‌شود، یعنی با چیزی که می‌توان آنرا (در اصطلاح متخصصان ماشینهای الکترونی) «مجموعه امکانات» نامید.

ماجرای رمان و آثار داستانی نیز با همین پرسش آغاز می‌شود. برای شناختن اسرار جادو چه باید کرد؟ چه می‌توان کرد؟ یا برای فیلم برداشتن از «سن گراآل^۱» و آداب و مناسک آن؟ معنای ویژه و نخستین رمان همین است: چه می‌توان کرد؟ رمان شرح کوشش برای پاسخ دادن به این پرسش است، پرسشی که در آخر از کتاب بیرون می‌آید و در برابر آن می‌ایستد.

بیمی نداشته باشیم که از پرسشهای شخصی خود دور شویم و تا آنجا پیش برویم: آیا کلیدی هست برای اینکه بتوان داستانهایی بیرون از داستان یافت؟

بالزاك، نویسنده ضد رمان

اتفاق چنین خواست که سه سال پیش از انتشار لو سید^۲ کتابی

- در اساطیر یونان قدیم، کریستیس (Chrysès) دختر کریس (Chryses) است که کاهن آپولون (ایزد نور و هنرها) است. کریستیس را آگاممنون، شاه یونان، برده خود می‌کند و به پدرش باز پس نمی‌دهد. آپولون به کیفر این گستاخی طاعون سهمگینی بر یونانیان نازل می‌کند.

- «سن گراآل» جام مقدسی است که، بقولی، عیسی مسیح در «شام آخر» از آن استفاده کرد و سپس خون زخمها او برصلیب در آن ریخته شد. بعضی از رمانهای مجموعه‌ای که به «میزگرد» (قرن دوازدهم تا چهاردهم میلادی) معروف است جستجوی این جام را بوسیله شهسواران شاه آرتور شرح می‌دهند.

- Le Cid، معروف‌ترین اثر کورنلی (Cornelie)، نمایشنامه‌نویس فرانسوی در قرن هفدهم، منتشر به سال ۱۶۳۶.

با عنوان عجیب ضد رمان منتشر شود. یعنی سیصد و چهارده سال پیش از مقدمه‌ای که ژان پل سارتر بر کتاب تصویر یک ناشناس اثر ناتالی ساروت نوشته و آن را قویاً به «ضد رمان» متصف کرده است. بسیار مناسب نیست که در اینجا بر سر این کتاب که همزمان ریشلیو است و کم و بیش به دن کیشوتو می‌ماند، تنها دن کیشوتوی بی دست و پاتر و نیز هشیارتر، در نگئ کنیم.

عنوان اول این ضد رمان، که شارل سورل^۱ آن را نوشته است، چوپان شیدا بود: رمانی ضد شبانی، ضد قهرمانی، ضد عاشقانه. باری این رمان که تقلید طنز آمیزی از رمان قرون وسطی است بهسوی کسب قدرت‌های تازه‌ای پیش می‌رفت. خود نویسنده می‌گوید: «من آنچه را درجهان هست مشاهده می‌کنم و آن را همان طور که می‌بینم می‌نویسم» و هدفش این است که بتواند این مشاهده تامرا عملی کند، یعنی همان توصیف دانشنامه‌وار از جهان و از شهوات که معرف رمان رئالیستی وبالزاکی است. این ضد رمان سال ۱۶۳۳ در واقع بنیاد رمان است، رمانی که گویی الگویش تا ابدالا باد ساخته و به ما داده شده است.

چنانکه از اسمش پیداست این بنیادی «منفی» بود. رمان رئالیستی قرن هفدهم از همین جا سرچشمه می‌گیرد و آرام آرام پیش می‌رود تا می‌رسد به رمان‌زنانه قرن هجدهم. می‌رسد به لاکلو^۲ و به آن باغهای پاله روایال که در آنجا شخصی به نام کامی‌ده‌مولن^۳ روزی از روزهای

-۱ Ch. Sorel، نویسنده فرانسوی در قرن هفدهم (۱۶۰۰-۱۶۷۴).

-۲ Choderlos de Laclos، نویسنده قرن هجدهم فرانسه (۱۷۴۱-۱۸۰۳) و صاحب رمان معروف گزند دلستگی.

-۳ Camille Desmoulin، وکیل دعاوی و روزنامه نگار فرانسوی که در روز ۱۲ ژوئیه ۱۷۸۹ مردمی را که در باغهای پاله روایال (Palais-Royal) پاریس-

ماه ژوئیه بالای صندلی رفت تا سخن بگوید. جریان امور می‌تواند همین طور با یک رمان ضد رمان شروع شود و با تسلیخ بیک زندان معروف به پایان برسد. از این روست که موریس نادو^۱ در پایان یک مقاله که برای نخستین بار به سال ۱۹۵۷ اصطلاح «رمان نو» در آن ظاهر شد به حق می‌نویسد: «بر مبنای جهانی که ناگهان قابل خواندن شده است مقدمات حصول آگاهی فراهم می‌شود و انقلابها به حرکت در می‌آیند.»

ادبیات... «منفیانه» پیش می‌رود

و ناگهان، سیصد و چهارده سال پس از شارل سورل، دوباره سخن از ضد رمان به میان می‌آید... (و ضمناً این اصطلاح متراծ «رمان نو» هم شده است). حال اگر ضد رمان (به معنای مراد شارل سورل) نفی باشد پس ضد رمان دوم (به معنای مراد سارتر-ساروت) ناچار به حکم دیالکتیک باید... نفی باشد. در این صورت آیا تاریخ تحول صورتهای هنری از روش هنگلی پیروی کرده است؟ این فرضی است هم مهیج و هم خطرناک مشروط بر اینکه از این طریق به دانش مطلق رمان رسیده باشیم.

منتها اگر دقیقت رشیم می‌بینیم که این خطر در حقیقت وجود ندارد. زیرا این هم بر سارتر-ساروت، خود، حرکت است و تناقض. حرکت است اگر در نظر بگیریم که چه نفرت شدیدی سارتر و ساروت در دل فلان

← گرد آمده بودند به برداشتن اسلحه دعوت کرد و مقدمات حمله به زندان باستیل را، که سرآغاز انقلاب کبیر فرانسه است، فراهم ساخت.
- Maurice Nadeau، نویسنده و محقق معاصر فرانسوی (متولد ۱۹۱۱).

وبهمان کر گدن سنت پرست (از نوع کلبر هدنس^۱) برانگیخته‌اند. تناقص است زیرا آن دو شعار ادبی مخالف و متضاد یکجا با هم گردآمده‌اند: از یک سو «ادبیات ملتزم» و از سوی دیگر «رمان‌نو».

البته این هم هست که دو شعار مزبور از یک حوضه سرچشم می‌گیرند: حوضه‌فکری سارتر. زیرا مناقشۀ فعلی میان آنها (حتی در پشت همین میز خطابه) چیزی است در حدود جداول میان... دو گونه سارتر. یعنی میان جلد دوم و جلد اول موقعیتها^۲. میان سرمهالۀ نخستین شمارۀ مجلۀ عصر جدید^۳ از یک سو و مقالۀ دیگری از همان شخص سارتر دربارۀ فرانسواموریاک^۴ (با عنوان «آقای فرانسواموریاک و آزادی») که در فوریۀ ۱۹۳۹ منتشر شده است از سوی دیگر.^۵ میان این تا آن مسلمان پیوندی هست، پیشرفتی هست. زیرا «التزام» در آغاز فقط تعیین گزارش انسانی در دیدگاه معین بود. سارتر در جلد اول موقعیتها می‌گوید: «در رمان جایی برای تماشاگری ممتاز نیست. در رمان هیچ جایی برای همه چیزدانی و همه چیز توانی خدایی نیست.» و تماشاگر (یعنی معمولاً انسان)، بر طبق گفته همان سارتر در جلد دوم موقعیتها، «مجموعه‌ای از امکانات پیش

۱- Kléber Haedens، منتقد معاصر فرانسوی و مخالف گرایش‌های نو در ادبیات (متولد ۱۹۱۳).

۲- Situations، نام مجموعه مقالات سارتر که تاکنون ده مجلد آن منتشر شده است.

۳- Les Temps modernes، عنوان مجله‌ای که به سرپرستی سارتر از سال ۱۹۴۵ مرتبأ منتشر شده است.

۴- F. Mauriac

۵- توضیح آنکه سارتر اصول ادبیات ملتزم را پس از جنگ جهانی دوم در مجلۀ عصر جدید (و پس در جلد دوم هوقیقتها) عنوان کرد که به عقیده بعضیها، از جملة نویسنده مقالۀ حاضر، با نظریات سارتر پیش از جنگ (که در جلد اول موقعیتها آمده است) منافات داشت.

بینی نشدنی است که بر زمینه اجتماع شکل می گیرند.» اما این شکل گیری از نظر تاریخی و سیاسی مشخص می شود. یعنی همان «ملزم» به معنای دوم کلمه، تنها معنایی که باقی ماند.

حال تناقض اینجاست: چون به تعیین موقعیت اهمیت بیش از اندازه دهن آن را نابود می کنند. تکیه بر شعور تاریخی و سیاسی تماشاگر یا راوی بهنا بودی دقت تعیین موقعیت منجر می شود. زیرا مثل مرد مبارز مرد قابل تحسینی است، اما شرحی که مرد مبارز می دهد بدرفتار خدای همه چیز دان و همه چیز توان می ماند. کم و بیش نظری همان قهرمان خداوار موریاک و رمان بورژوایی و رمان بالزاکی که معلومات کامل و بینش جامعی از همه امور دارد. پس در رمان نسبت معکوسی هست میان «تعیین موقعیت» و «التزام»، میان دقت عمل دورین و دقت بیان مسلک و عقیده. اینجاست که «رمان نو» از رمان بهشیوه سارتر جدا می شود.

قدرت ایجاد «نشانه»^۱

اما در فراسوی مقابله «ادبیات ملتزم» و «رمان نو»، چیزی در پیش

- نشانه (sign) چیزی است که نماینده چیز دیگری جزو داشد یا، به عبارت دیگر، بر چیز دیگری جز خودش دلالت کند (در منطق قویم می گفتهند: بودن شیء است به وجهی که از علم به آن حاصل آید علم بهشیء دیگر)، مثل نشانه «جای پا» که بر «رونده» و نشانه «دود» که بر «آتش» دلالت می کند (اصطلاحاً اولی را «دلال» و دومی را «مدلول» می گویند). زبان هم در حقیقت نشانه است یا، بدینسانی دقیقتر، از نشانه های لفظی و وضعی ساخته شده است، چنانکه مثل «لفظ دیوار»، بر حسب قرارداد فارسی زبانان، بر معنای «دیوار» دلالت می کند.

چشم ما شکل می‌گیرد که این تقابل را بی‌اعتبار می‌کند یا، به اصطلاح زبان‌شناسی جدید که در حدود سال ۱۹۱۷ میان لیننگراد و مسکو به وجود آمد، آنرا «ختنی» می‌کند.

در این «جا به جا شدن دیدگاهها» (به قول آلن روب گری^۱) در واقع آنچه جالب است شرح و وصف «اشیاء» نیست. توصیف مو به موی تنگ آب یا قهوه‌جوش چه لطفی دارد؟ بلکه جا به جا شدن معنی است یا، اگر بتوان گفت، جا به جا شدن التزامهاست در معنایی که در حال تولد است.^۲ اما «معنی» یعنی چه؟ معنی لحظه‌ای آغاز می‌شود که بعضی از عناصر حاضر به بعضی از عناصری که موقتاً غایب‌اند دلالت کنند. این امر در لغت‌نامه‌هایی که برای کودکان می‌نویسنده به خوبی آشکار است: دریک سو واژه‌ها هستندو درسوی دیگر تصویرها که ممکن است به وسیله رشته‌ای از اعداد به یکدیگر مرتبط شوند. فی‌المثل خود این لغت «واژه‌ها» چیست؟ نخست مقداری صوت است و این عنصر صوتی به تعداد بیشماری عناصر ممکن رجوع می‌دهد که عبارت‌اند از همه‌واژه‌های دیگر زبان – و نیز (در مرحله دوم) به یک

۱- معمولاً نویسنده‌گان «رمان نو» را متهم می‌کنند به‌اینکه در طی صفحه‌های طولانی فقط به توصیف عینی و «سرد» اشیاء، از جمله «قهوه‌جوش»، می‌پردازند بی‌آنکه احساسات و عواطف نویسنده در آن مداخله کند. حتی یکی از مخالفان رمان نو (P. de Boisdeffre) همین کلمه «قهوه‌جوش» را در کتابی با عنوان قهوه‌جوش (وی میز است، که جمله اول یکی از داستانهای آلن روب گری‌یه است، موضوع حمله به‌وی ساخته است.

۲- اینجاست که داستانی می‌تواند مردان مبارز را، این حاملان نشانه‌های شور- انگیز را، شرح دهد و «ملتزم» کنده، بی‌آنکه خود داستانی مبارز باشد. نمونه‌اش داستان سولژنیتسین یک «دوز از زندگی ایوان دنیسویچ» است (یادداشت نویسنده).

عنوان معروف وبه یک کتاب معروف که با این عنوان منتشر شده است^۱... اما عنصر نخستین را، که هنوز هیچ کس نمی‌داند که به چه رجوع می‌دهد، با چه می‌سازند؟ با چه می‌توان آنرا در حال تولد و تقریباً پیش از بیان مقصود و انتقال آن، به دست آورد؟ با شروع از این عناصر نخستین بدون هیچ داوری قبلی درباره آنها. یعنی باشروع از میدانی بسیار تنگ، از مداری محدود و موقتاً بسته (یا، به بیانی دیگر، مداری «حایل معنی»). شاید بدین طریق باشد که بتوان به پیمودن نخستین مراحل تفهم و رسیدن به نخستین امکانات، به نخستین سخن امید داشت. شاید بدین طریق باشد که به قول یونانیها یک eipon یعنی «او سخن می‌گفت» پدید آید. یا یک epos، یک حماسه، یک «حماسه معنی». یعنی شیوه‌ای برای به سخن آوردن معنایی که در حال تولد است.

کجا می‌توان آن را جست و یافت؟ شاید همه‌جا، زیرا این در همه جا مجدداً شروع به سخن گفتن می‌کند. و بیشتر از هر جای دیگر، در بعضی جاهای خاص و بسیار مناسب. در آن جاهایی که بعضی از عناصر شکل پذیر و معنی پذیر آشکارا، حتی بسوی سطح زمین، نقش بسته‌اند. و به بعضی عناصر دیگر که هنوز مشخص نیستند رجوع می‌دهند. این جا کجاست؟ می‌توان آن را مثلاً برلن نامید. از میان ما کیست که بداند این خط معما که بر زمین نگاشته شده است^۲ صد سال دیگر چه معنی می‌دهد؟

می‌توان آنرا «پاریس جنگ الجزایر» هم نامید. یا قسطنطینیه نجمه.

۱- اشاره به کتاب واژه‌ها (یا کلمات) از ژان پل سارتر.

۲- اشاره به دیوار برلن.

قطعیع کردن این جاها - جایی که خود، نشانه است - یا بهتر بگوییم گذاشتمن تا آنها خود به سخن آیند و قطعیع شوند مسلماً بدین معنی است که از ادبیات هیچ کاری بر نمی آید... آن خط معمرا را یا، اگر حاجت به نام دیگری باشد، آن دیوار راهیچ کتابی نمی تواند حتی یک سر سوزن تکان دهد. این را همه می دانند و به هر طرفی رو آورند طرفی نمی بندند.

و البته کیست که آن را نداند؟ هیچ داستانی تا امروز نه حکومتی را به دست گرفته و نه انقلابی به پا کرده است. اما اگر داستان را بیشتر ادامه بدهیم و دورتر ببریم، ادبیات می تواند، از دور، طرح دگر گونهای را بریزد. ادبیات حتی می تواند کاری کند که انقلاب آینده به گونهای باشد که در آن بهتر از پیش بتوان با یکدیگر ارتباط حاصل کرد.

و اگر دیگر ادبیاتی در میان نباشد چه؟ مرگ ما یا کوفسکی^۱ - و علتهاي مختلف آن هر چه باشد - طلايه (پیش نشانه) پرسشش شخصیت بود. تبعید تو ماس مان و تبعید رو برت موزیل^۲ هر بار مؤید این بوده اند که آقای هیتلری در حال رسیدن است.

ادبیات (یا داستان) مسلماً کاری نمی تواند بکند جز اینکه نشان دهد که چگونه نشانه ها باما به سخن می آیند (یا به سخن آورده می شوند)، واقعیتی که ما در آن هستیم با چه نشانه هایی - در آینده یا هم اکنون -

۱- شاعر بزرگ روسی که به سال ۱۹۳۰ خودکشی کرد. یکی از علتهاي خودکشی او را پیش بینی وحشتهای دوره استالین می دانند.

۲- R. Musil، نویسنده اتریشی و از پیشووان «رمان نو» (۱۸۸۰-۱۹۴۲) که پس از تصرف اتریش به دست نیروهای آلمان نازی به سوئیس گریخت و در همانجا در گذشت.

حضور خود را اعلام می‌دارد، و این واقعیت از این پس و به طور روزافزون – و هر روز خطرناکتر از روز پیش – واقعیتی است گویا، یعنی ساخته از سخن.

و ادبیات چیست؟ توانایی گفتن اینکه با چه نشانه‌هایی واقعیت ما به سوی ما می‌آید.

سیمون دو بووار
Simone de Beauvoir

توانایی ادبیات

احتیاجی نیست تا بگوییم که استنباط من از ادبیات با استنباط آقای ژان ریکاردو بكلی متفاوت است. به اعتقاد من، ادبیات فعالیتی است که به وسیله انسانها و برای انسانها صورت می‌گیرد تا جهان را بر آنها آشکار کند و این آشکار کردن، خود به منزله عمل است.

ادبیات و خبر

با این همه آن سخنران مسئله‌ای را متذکر شد که به گمان من در خور توجه و اهمیت بسیار است و آن رابطه ادبیات است با «خبر»، یعنی آگاهی مردمان از حال یکدیگر، خاصه در جهان امروز که وسائل ارتباطی چنین گسترش و نفوذی یافته‌اند و فی المثل می‌توان از تلویزیون و رادیو به صورتی استفاده کرد – نمی‌گوییم استفاده می‌کنند، بلکه می‌گوییم می‌توان این استفاده را کرد – که مردمان جهان به مقیاس وسیعی از اوضاع و احوال یکدیگر با خبر شوند.

در همین زمان نیز بخش مهمی از کتب جامعه‌شناسی و روانشناسی و تاریخ تطبیقی و همچنین استنادو مدارک مختلف و متعددی هست که به میزان گسترده‌ای خوانندگان را از وضع این جهان که در آن به سر

می ب瑞م آگاه می کنند. و حقیقت این است که امروز خوانندگان نسبت به این گونه آثار اقبال فراوان نشان می دهند و در نتیجه از آثار ادبی، به مفهوم اخص کلمه، کم و بیش رو بر تافته اند.

آیا تقصیر متوجه آثار ادبی است که در این روزگار نوشته می شود یا اینکه ادبیات دیگر محلی در جهان ما ندارد؟ این مسئله ای است که اکنون می خواهم در حضور شما اندکی آن را بررسی کنم و این خود به نوعی جوابی است به سؤالی که از من شده است «ادبیات چه می تواند بکند؟»

این شک خاصه زمانی به من دست داد که، سال پیش، مشغول: مطالعه کتابی بودم که بسیاری از شما شاید آن را خوانده باشید و به نظر من کتابی است درخور توجه و شایسته اهمیت بسیار. غرض کتاب فرزندان سانچزا است که شرح مشاهدات و تحقیقات یک جامعه شناس امریکایی است در زاغه های مکزیکو.

این جامعه شناس در طی هشت سال، به دفعات مختلف و طولانی، در جوار یک خانواده مکزیکی زیسته و گزارشها ی را که پدر خانواده و چهار فرزندش از وضع زندگی خود داده اند روی نوار ضبط کرده است. این گزارشها با یکدیگر تلاقي می کنند، یکدیگر را قطع می کنند و گاهی هم نقض می کنند. بنابراین یک نقل ساده و مسطح نیست، نقلی است که ابعاد متعدد دارد (نظیر کاری که بعضی از رمان نویسان سعی کرده اند بکنند و موفق هم شده اند). از این رو، گزارش این جامعه شناس بر بسیاری کتابهای جامعه شناسی، که اجتماع را غالباً از

یک زاویه معین می‌بینند، مزیت دارد. در این کتاب مواد و مصالح فراوان هست، هم برای روانکاو و هم برای جامعه‌شناس و انسان‌شناس و هم برای هر کس که به جهان و مردم جهان علاقه‌مند باشد.

پس از خواندن این کتاب با خودم گفتم: اگر آثاری از این دست فراوان شود – و این امر با وسائل فنی کنونی کاملاً عملی است – اگر خبرنگاران و پژوهشگران به اطراف و اکناف جهان سفر کنند و شهرها و محیطهای گوناگون را بکاوندو به مانشان دهند، آیا در این صورت برای ادبیات جایی خواهد ماند؟

و در جواب گفتم: آری، اگر جهان کلیتی مشخص و معلوم بود، اگر موجودی یا شیئی ساخته و پرداخته و تمام شده بود که ما می‌توانستیم آن را بررسی کنیم و مانند کرده جغرافیا به یک نظر آن را دور بزنیم، اگر ما تمامیت جهان را به صورت کل واحدی می‌دیدیم، در آن صورت به واقع آنچه اهمیت می‌داشت چه بود؟ این بود که بر شناخت عینی خود از جهان هرچه بیشتر بیفزاییم و آن را به مقیاسی هر چه وسیعتر کشف کنیم.

اما در نظر فلسفه‌ای که نامش «اگزیستانسیالیسم» است و من به آن وابسته‌ام، جهان، چنانکه سارتر می‌گوید، در حکم «تمامیتی ناتمام» است.

یعنی چه؟ یعنی آنکه از یک سو جهانی هست که برای همه ما یکسان و واحد است، ولی از سوی دیگر ما همه نسبت به این جهان در «موقعیت»^۱ ایم. این موقعیت متضمن گذشته‌ما، طبقه‌ما، طرحهای

- ۱ - Situation ، موقعیت مجموعه اوضاع و احوالی عینی است که موجود بشری در آنها قرار دارد. شخصیت هر کس در وهله نخست تابع موقعیت اوست، ←

ماست. در یک کلمه: مجموعه اموری که فردیت ما را می‌سازند. و اما هر موقعیتی به نحوی ازانحاء‌همه جهان رادربرمی‌گیرد. این در برگیری ممکن است به صورت نادانی و بیخبری باشد: مثلاً من از آنچه‌امروز در فلان شهر هندوستان‌منی گذرد بیخبرم، و این جزو زندگی من فرانسوی ساکن پاریس است، مربوط به وضعی است که در آن زیست می‌کنم.

بنابراین در برگرفتن جهان نه بدان معناست که من آن را تماماً می‌شناسم، بلکه بدین معناست که من آن را «منعکس» می‌کنم، آنرا خلاصه می‌کنم، یا آن را «بیان» می‌کنم. و این مجموعیت واحد جهان که هر کدام از ما آن را بیان می‌کنیم و در عین حال این فردیت، این ناتمامی دیدگاه‌های ما نسبت به جهان، یا بهتر بگوییم - زیرا کلمه «دیدگاه» اندکی ایدآلیستی است - این موقعیتهاي متفاوتی که مانسبت به جهانداریم همان چیزی است که می‌بین اساسیترین خصوصیت زندگی بشری است و معرف رابطه انسان با جهان.

در همین جاست که ادبیات توجیه و معنایی از خود به دست می‌دهد، زیرا که این موقعیتها به روی یکدیگر بسته نیستند، ما احدهای مجازی درسته نیستیم. هر موقعیتی به روی همه موقعیتهاي دیگر و به روی همه جهان گشوده است و جهان چیزی نیست جز چرخش این موقعیتهاي گوناگون که یکدیگر را احاطه می‌کنند و دربر می‌گیرند.

← یعنی تابع اموری «ممکن» که او را در این مکان یا در آن مکان جغرافیایی قرار داده است، که اورا در فلان لحظه از زمان فلکی و در فلان محیط اجتماعی به دنیا آورده است، که او را در فلان وضع اقتصادی و شیوه حکومتی به کاری واداشته است، سخن کوتاه: اورا در «تاریخ» قرار داده است.

بنابراین ما می‌توانیم با یکدیگر ارتباط برقرار کنیم، مامی‌توانیم از خلال این جهان که تمامیتی است هر چند ناتمام - این جهانی که برای همهٔ ما وجود دارد و به ما امکان می‌دهد که دربارهٔ رنگ‌چیزی که مثلاسبز یا سرخ است اتفاق نظرداشته باشیم - با یکدیگر مرتبط شویم. ما می‌توانیم سخن یکدیگر را بفهمیم. من از زمرة کسانی نیستم که می‌پندراند حتی در زندگی روزمره امکان تفہیم و تفہم نیست. من معتقدم که ما مقصود یکدیگر را، مثلاً هنگامی که برای منظورهای واحدی اقدام می‌کنیم یا هنگاهی که با یکدیگر حرف می‌زنیم، در می-یابیم. من معتقدم که مثلاً در این لحظه من و شما با یکدیگر ارتباط داریم. من معتقدم که من همین را می‌گوییم که دارم می‌گوییم و این همان است که شما می‌فهمید. اینجا رابطه‌ای حقیقی هست که از طریق زبان به عمل می‌آید. زبان البته شیئی «کدر» است و در حکم حایلی است میان ارتباط مستقیم اذهان با یکدیگر، اما در عین حال وسیله حمل معانی و دلالات است و این وسیله برای همه مشترک و قابل استفاده است.

با این همه، در بطن این ارتباط، جدایی و افتراءقی هست که قابل تغییر و تحويل به چیز دیگری نیست. من که با شما سخن می‌گوییم در همان موقعیتی نیستم که شما شنو ند گان در آن هستید. و هیچ یک از شنو ند گان من با شنو نده هم‌جووار خود در موقعیت مشترکی نیست. هیچ کس نیست که دارای گذشته مشابهی و مقاصد مشابهی یافر هنگ مشابهی با دیگران باشد. همه چیز متفاوت است. همه این موقعیتها که به نحوی به روی همدیگر گشوده‌اند و با همدیگر در ارتباط‌اند در عین حال چیزی دارند که از طریق وسیله‌ای که در اینجا به کار می‌رود (سخنرانی، بحث، مفاوضه) ارتباط ناپذیر است.

در ذات همین فردیت موقعیت ما چیزی هست منحصر به خود آن. امادر عین حال در خود این جدایی، ارتباطی وجود دارد. غرض اینکه من ذهن مدر کی هستم که می گوید «من»، من تنها ذهن مدر کی برای خود هستم که کلمه «من» را به کار می برد. و این در مورد هر یک از شما نیز صادق است. من به مرگی خواهم مرد که مطلقاً خاص خود من است. اما این در مورد هر یک از شما نیز صادق است. هر کس دارای ذاتیت خاصی برای زندگی است که از لحاظی هیچ کس دیگر نمی تواند آن را دریابد. اما این در مورد هر یک از ما صادق است. و اتفاقاً به نظر من امتیاز ادبیات در این است که می تواند از دیگر شیوه های ارتباط فراتر رود و به ما امکان دهد که در آنچه از یکدیگر جدامان می سازد ارتباط حاصل کنیم.

ادبیات - اگر اصیل باشد - شیوه ای است که با بیان جدایی از حد جدایی بر می گذرد. این جدایی را بیان می کند، زیرا هنگامی که من کتابی را می خوانم، کتابی که بسرايم ارزش دارد، کسی با من سخن می گوید: نویسنده جزو کتابی است که نوشته است. و ادبیات فقط در آن لحظه آغاز می شود، در آن لحظه که من صدایی یافتا و یگانه را می شنوم.

در حقیقت ما بسی بیش از آنچه گفته اند به زبان ارزش و اهمیت می دهیم. ادبیاتی وجود ندارد اگر صدای گوینده ای وجود نداشته باشد، یعنی زبانی که حاوی نقش کسی باشد. زبانی لازم است که نقش نویسنده را با خود حمل کند. سبکی، لحنی، صناعتی، هنری، ابداعی لازم است. و این ممکن است که به حسب نویسنده گان مختلف چیزی کاملاً مختلف باشد. اما باید که نویسنده حضورش را به من تحمیل

کند. و چون حضورش را به من تحمیل کرد در همان حال جهانش را به من تحمیل کرده است.

ادبیات و واقعیت

در این سالهای اخیر درباره رابطه نویسنده با واقعیت بحثهای مفصل کرده‌اند. از جمله در همان مجمع نویسنده‌گان جهان که در لینینگراد تشکیل شد. و مثلاً این مسئله را پیش‌کشیده‌اند که آیا آلن روب‌گری یه واقع بین‌تر است که از واقعیت فاصله می‌گیرد یا بال‌زاک که به گمان خود دنیای واقع را در عینیت آن به ما عرضه می‌کند.

به نظر من طرح مسئله به این صورت غلط است. اگر قضیه را این گونه مطرح کنیم نمی‌توانیم جوابی به آن بدھیم، زیرا واقعیت امر ثابتی نیست، امری است متخرک و متحول. دنیای واقع، چنانکه گفتم، چرخش تجارب‌فردی یکایک انسانهاست که در هم می‌رود، باهم می‌آمیزد و در عین حال از هم جدا ماند.

پس محال است که نویسنده‌ای بتواند واقعیت دنیای خارج را به شکل تصویر ثابت و تمام شده‌ای درآورد و آن را در تمامیتش بهما نشان دهد. هر یک از ما فقط می‌توانیم لحظه‌ای از آن را در یابیم، یعنی حقیقتی جزئی را. و حقیقتی جزئی فقط وقتی فربیت و تحقیق است که حقیقتی کلی بنماید. اما اگر آنچه هست بنماید، در این صورت حقیقت است و بر ذخیره معنوی کسی که آن را دریابد می‌افراشد.

سابقاً از «جهانبینی» سخن می‌گفتند. این اصطلاحی است ایده‌آلیستی و تخیلی و به همین سبب مخل و نابجا. گویی رابطه انسان

با جهان صرفاً انعکاس جهان است در شعور انسان، صرفاً دیدن جهان است از این یا از آن زاویه.

اما اگر به جای جهانبینی از موقعیت سخن بگوییم، آن وقت می‌توانیم مسئله فردیت جهان را مطرح کنیم، جهانی که به فرد نویسنده عرضه می‌شود و فرد نویسنده آن را به معارضه می‌کند. نویسنده مسلماً دنیا را آن گونه که در بر می‌گیرد نشان می‌دهد، آن گونه که آن را خلاصه می‌کند، یعنی دنیای خود را.

و به نظر من فقط خوانندگان ساده لوح یا کودکان اند که گمان می‌کنند با خواندن یک کتاب می‌توانند یکسروارد دنیای واقعیت شوند. من هر وقت با باغدویو را می‌خوانم خوب می‌دانم که در پاریس دوره بالزاک گردش نمی‌کنم، بلکه در «پاریس بالزاک» گردش می‌کنم، یعنی در رمان بالزاک، در دنیای بالزاک. و به همین ترتیب، وقتی که هموعه پادم رامی خوانم، ایتالیای فابریس^۱ را نمی‌بینم، ایتالیای استاندال رامی بینم.

باطناً چندان اهمیت ندارد که نویسنده‌ای بپنداشد که واقعیت فی-نفسه را به ما عرضه می‌کند یا آنکه هشیارتر باشد و بداند که نسبت به جهان «در موقعیت» است و آن گاه دنیا را آن گونه به ما عرضه کند که به او عرضه می‌شود. اما، به هر حال، برای من خواننده آنچه اهمیت دارد این است که مجذوب دنیای «فرد»ی بشوم که با دنیای من تلاقی می‌کند و با این همه غیر از من دنیای من است.

۱- فابریس دلدونگو، قهرمان رمان هموعه پادم اثر استاندال (نویسنده فرانسوی درقرن نوزدهم) که به فارسی هم ترجمه شده است.

اینچاست که مسئله «تشبه^۱» مطرح می‌شود، یعنی یکی شدن وجود خواندن با قهرمان داستان. در ادبیات امروز تمايلی هست به طرف طرد این مسئله و اساساً طرد وجود قهرمان از داستان. اما به نظر من این بحث نیز بیهوده است، زیرا که بهر حال، خواه قهرمان در داستان باشد یا نباشد، برای اینکه داستان در من «بگیرد» باید که من خودم را با کسی یکی کنم، یعنی با نویسنده. باید که من وارد دنیای او شوم و دنیای او دنیای من شود.

و این است تفاوت بزرگ ادبیات^۲ با خبرنگاری.

هنگامی که من فرزندان سانچز را می‌خوانم، در خانه‌ام می‌مانم، در اتاقم، در همان روز و ساعتی که هست، با همان سن و سالی که دارم، با شهر پاریس گردانگردم، و شهر مکزیکو از من فاصله دارد، با زاغه‌هایش و با فرزندانش که در آنجا دور از من زندگی می‌کنند. البته من به آنها علاقه‌مند می‌شوم، آنها را به دنیای خودم منضم می‌کنم، اما خودم تغییر مکان نمی‌دهم، تغییر فضا نمی‌دهم، دنیای من همان که هست می‌ماند.

و حال آنکه کافکا، بالزال، روب گری یه مرا می‌طلبند، مرا احضار می‌کنند تا در قلب دنیایی دیگر، ولو برای یک لحظه، مستقر

۱- **identification** که آن را به «استغراق» هم ترجمه کرده‌اند.

۲- این نکته را باید تذکر داد که در بحث از ادبیات نظرگوینده بیشتر به داستان و رمان است تا به انواع دیگر ادبی. اساساً پس از اینکه شعر و خطابه و نمایشنامه و زندگینامه و روزنامه‌نگاری را از ادبیات جدا کرده و آنها را در خور مبحث مستقلی دانسته‌اند (خاچه پس از انتشار کتاب ادبیات چیست؟ اثر ژان پل سارتر) لفظ «ادبیات» در وهله نخست به داستان‌نویسی و در وهله بعد به تحقیق ادبی و مقاله‌نویسی (*essai*) اطلاق می‌شود.

شوم. واين است اعجاز ادبیات که آنرا از خبر نگاری متمایز می‌کند: زیرا که حقیقتی «دیگر» حقیقت من می‌شود و در عین حال همان حقیقت دیگر می‌ماند، یعنی حقیقتی که هم حقیقت دیگر است و هم حقیقت من است. «من» خود را ترک می‌کنم تا «من» کسی را که سخن‌می‌گوید بپذیرم در عین اینکه من خودم می‌مانم.

این امتزاجی است که پیوسته آغاز می‌شود و پیوسته از هم می‌گسلد و تنها شکل ارتباط میان افرادبشر که می‌تواند «ارتباطناپذیر» را به من ارتباطدهد همین است. و همین است که می‌تواند طعم‌زندگی دیگری را به من بچشاند. و آن گاه‌من به دنیایی افکنده می‌شوم که ارزش‌های خاص خود را دارد، که رنگ‌های مخصوص به خود دارد. و من این دنیا را به دنیای خود ضمیمه نمی‌کنم: این دنیا از دنیای من جدا می‌ماند، ولی در عین حال برای من وجود دارد. برای دیگران هم وجود دارد که از آن جدا هستند و من، از خلال کتابها، با آنها نیز مرتبه می‌شوم، با صمیمیترین خصوصیت وجود آنها.

از همین روست که مارسل پروست ادبیات را محل تلاقي ذهنیتها، محل تلاقي بواطن و اذهان می‌داند.

به عقیده‌من اثر ادبی وقتی به وجود می‌آید که نویسنده‌ای قادر باشد حقیقتی را آشکار کند و بپذیراند، یعنی حقیقت رابطه‌اش را با جهان، حقیقت جهانش را. اما باید معنای این کلمات را به درستی دریافت. غالباً در تعریف از نویسنده‌ای می‌گویند که «مطلوبی برای گفتن دارد». مطلوبی برای گفتن داشتن نه بدان معناست که کسی مالک چیزی باشد و آن را در چنتهاش حمل کند و روی میز بگستراند و سپس در صدد برآید که کلماتی برای بیان آن بیابد.

رابطه با جهان رابطه‌ای معین و معلوم نیست، چونکه جهان معین و معلوم نیست، همچنانکه شخصیت نویسنده نیز معین و معلوم نیست. نویسنده موجودی «در خود» نیست، «بیرون از خود» است، یعنی مانند همه آدمیان پیوسته از خود به درمی آید و به سوی آینده جهش می‌کند، از حد فعلی خود فراتر می‌رود، متحول می‌شود، زیرا در زمان زیست می‌کند.

در این جهانی که معین و ثابت نیست، در برابر انسانی که معین و ثابت نیست، رابطه با جهان نیز قطعاً معین و ثابت و «از پیش شناخته» نیست: باید آن را کشف کرد. و نویسنده، پیش از آنکه آن را برای دیگران آشکار کند، باید نخست آن را برای خود آشکار کند. و از همین روست که اثر ادبی ذاتاً پژوهش است.

در این خصوص، جرج لو کاچ^۱ که می‌گفت: «قهرمان رمان موجودی است معماًی و ناتمام که در جستجوی ارزش‌های خویش است» با آلن روب گری^۲ یه که سال پیش در لینینگراد گفت: «من می‌نویسم تا بدانم چرا می‌نویسم» در واقع اتفاق نظر دارند.

هیچ رمان و حسب حال و تحقیق و خلاصه هیچ اثر ادبی معتبری نیست که جستجو و پژوهش نباشد. منتقادانی که خود را زیرکتر از نویسنده می‌دانند می‌گویند: «آقای فلان به خطارفته است، بکلی گمراه شده است: می‌خواسته است کتاب دیگری بنویسد و حالا این کتاب

- ۱ Gyorgy Lukacs ، نویسنده و فیلسوف و منتقد ادبی مجارستانی (۱۸۸۵- ۱۹۷۱) و یکی از بزرگترین متفکرانی که نقد ادبی را بر جامعه‌شناسی و فلسفه تاریخ بنیاد نهاد و آثار ادبی را بر اساس تحولات اجتماعی و شور طبقاتی تحلیل کرد.

را نوشته است.» خوشابه حال این منتقدان که از قبل می‌دانند که نویسنده چه می‌خواسته است بکند. حقیقت آنکه نویسنده نه می‌خواسته است آن کتاب را بنویسد و نه این کتاب را. اصلاً نمی‌دانسته است چه می‌خواهد بنویسد، فقط يك «خط پژوهش» داشته است، و نتیجه کار برای خود او هم نامنتظر بوده است. و از همین رو تمايزمیان «صورت» (فرم) و «محتو» امری کهنه و منسوخ است، زیرا که این دو جنبه از یکدیگر حدایی ناپذیراند.

در اینجاست که من با نظر آقای سامپرن مخالفم که می‌گوید غرض از پژوهش به دست آوردن صورت است چونکه محتوا از پیش معلوم است.^۱ اگر محتوای معلوم و مشخصی وجود می‌داشت که می‌بایست آن را در کلمات پیچید – به همان گونه که شکلات را در زرورق می‌پیچند – آن گاه جستجوی صورت چه اهمیت و ارزشی می‌داشت؟

در آثار علمی، نویسنده از پیش محتوای مشخص و معلومی دارد، یعنی تحقیقهایی کرده و یادداشت‌هایی برداشته و سپس دست به کار نوشتمن کتابی در تاریخ یا در ریاضیات زده است. بنابر این هدفی ندارد جز بیان روش و ساده مطالبی که برای گفتن داردواز قبل روی کاغذها یش آمده است، منتها به صورت مسوده‌ای که باید رونویسش کرد، مرتب و منظمش کرد.

البته هستند تاجرانی که در ادبیات تقلب می‌کنند: قصه ساخته و آمده‌ای دم دست دارند و بعد زرورقی به پسندروز انتخاب می‌کنند و قصه خود را در آن می‌پیچند. اما ادبیات این نیست.

- ۱- رجوع شود به صفحه ۱۱۴ کتاب حاضر.

فقط آن گاه اثری اصیل به وجود می‌آید که نویسنده‌اش به جستجو بپردازد، راه خود را و حقیقت خود را بجوید. پژوهش باید «یکپارچه» باشد: شیوه پرداخت داستان را نمی‌توان از محتوای داستان جدا کرد، زیرا شیوه بیان داستان وزن و آهنگ درونی پژوهش است، معرف پژوهش است، نحوه زیستان در پژوهش است.

مسخ و بازخواست کافکا رمز یا تمثیلی نیست که بر مضمونی چسبیده شده باشد، بلکه همان شیوه‌ای است که کافکامی کوشد تابه مدد آن، هم برای خود و هم برای خواننده، حقیقت تجربه‌اش را تحقق بخشد.

در اینجا می‌خواهیم تذکری به آقای ریکاردو بدhem: شما اصطلاحات را بسیار دقیق به کار می‌برید، اما هنگامی که کلمه «ادبیات» را از زبان کافکا نقل می‌کنید^۱ از روی جمله‌ای که ذکر کردید معلوم نمی‌شود که آیا این لفظ به همان معنایی به کاررفته است که منظور شماست یا منظور ما. کافکا می‌گوید که برای ادبیات زندگی می‌کند، اتفاقاً سارتر هم ممکن است همین را بگوید، اما برای سارتر ادبیات، طبق تعریف شما، ورزش زبان نیست. پس تا اینجا نمی‌توانید به گفته کافکا استناد کنید. عقیده من این است که کافکامنظور دیگری داشته است. باری، وقتی که از شیوه داستان‌پردازی کافکا یا از جمله‌های طولانی پرست یا از «گفتار درونی» جیمز جویس سخن می‌رود، در تمام این موارد غرض این است که مواد مورد استفاده آنها و شیوه استفاده آنها از این مواد و پژوهش آنها – که جمعاً اثر ادبی را به وجود می‌آورند – از یکدیگر جدایی ناپذیراند.

آنچا که پژوهش و کشف باشد، حقیقتی آشکار می‌شود و اثر ادبی به وجود می‌آید. و این نه بدان معناست که هر پژوهشی و هر کشفی دارای ارزش و اهمیتی یکسان است. درست است که هر یک از ما جهان را تماماً بیان می‌کند، اما «تلویحاً» بیان‌می‌کند. ممکن است آن را با بیخبری و نادانی، با فریب و تحمیق بیان کند، و چه بسا که هم‌فریب خورده و هم‌فریب‌دهنده باشد یا «با خود بیگانه» باشد. راههای گوناگون برای بیان جهان هست. بسیاری از این راهها به هیچ روشنی ووضوحی نمی‌رسند تا حقیقتی را بر ما آشکار کنند. و اینجاست که من باز به «ادبیات ملتزم» می‌رسم. کسی که با عصر خود «درگیر» است و می‌کوشد تا با عمل خود یا با خشم خود یا با عصیان خود بر تاریخ مسلط شود با دنیا روابطی غنیتر و عمیقتر دارد تا کسی که از دنیا کناره می‌گیرد و به برج عاج پناه می‌برد. نویسنده نمی‌تواند خواننده را به چیزی دلسته کند مگر اینکه خود حقیقتاً به آن چیز دل بینند. اگر میدان دید او تنگ و حقیر باشد دنیایی که به ما عرضه خواهد کرد لاجرم تنگ و حقیر خواهد بود.

ادبیات نومید کننده وجود ندارد

بیش از این نمی‌خواهم بر سر ادبیات ملتزم درنگ کنم. در این باب سخنها گفته و بحثها کرده‌اند. ژرژ سامپرن هم در این باره نکاتی را تذکر داد که من با آنها کاملاً موافقم.^۱ فقط در خاتمه کلام می‌خواهم درباره آنچه به شخص من مربوط است و درباره آنچه

-۱- رجوع شود به صفحه ۱۱۵ تا ۱۱۷ کتاب حاضر.

ادبیات برای من، من به عنوان نویسنده، می‌تواند انجام دهد چند کلمه‌ای بگویم. این هم نحوه دیگری است برای جواب به سؤال «ادبیات چه می‌تواند بکند؟»

گفتم که جهان امری ناتمام است، اما تجربه خود ما نیز ناتمام است. در واقع این تمامیتی است که همواره رو به اتمام می‌رود اما هیچ‌گاه تمام نمی‌شود و پیوسته از اختیار ما می‌گریزد. خصوصیت ذهن آدمی در این است که همیشه از حد خود فراتر رود و بنابراین در هر لحظه خود را نفی کند. ما به هر حال در کوشش خود برای اینکه لحظه‌را تماماً درک کنیم شکست می‌خوریم: ماهمیشه در فروسوی بدبختی، در فروسوی شادی می‌مانیم. هیجانها و احساسها، غمها و شادیها ممکن است کم یا بیش دوام آورند، اما به هر حال می‌میرند: ما قادر نیستیم که آنها را پیوسته در خود نگه داریم.

از سوی دیگر - و این نکته‌ای است اساسیتر - هیچ احساسی، هیچ فکری نمی‌تواند مجموع زندگی ما را در بر گیرد، هم بدبختی و هم شادیهای ما را، هم چند گانگی و هم تضادهای ما را، که جبر سرنوشت ماست. این از حیطه تجربه زندگی ما بیرون است.

و گمان نبرید که حافظه بتواند معجزه کند: حافظه هم در کوشش خود برای اینکه لحظه را از نو زنده کند و تمامیت آن را باز یابد شکست می‌خورد. و نیز هر چند بکوشد تا گوناگونی لحظه‌هارایکسان کند به جایی نمی‌رسد.

فقط بسیار طریق می‌توان دلهره مرگ را، مثلاً، یا احساس درماندگی و وانهادگی را، یا لذت پیروزی را، یا هیجانی را که تازه جوانی از دیدن گلهای ارغوان درمی‌یابد به او خود رساند: تنها ادبیات

است که می‌تواند حق این حضور مطلق لحظه را، حق این ابدیت لحظه را که برای همیشه‌جاوید خواهد ماند ادا کند. و تنها هم‌اوست که می‌تواندر درون یک اثر، که تمامیتی واحد است، آن درختهای ارغوان را و مرگ مادر بزرگ را یکجا گردآورد و به هر دو یکسان زندگی بیخشد. تنها اوست که می‌تواند همه این لحظه‌های آشنا ناپذیر زندگی انسانی را با هم آشنا دهد.

بنابراین کلمه‌ها با زمان می‌جنگند، با مرگ می‌جنگند. ولی با جدایی هم می‌جنگند، زیرا که آنها می‌توانند – و این به گمان من از مسلمترین و لازمترین وظایف آنهاست – به فردی‌ترین امور زندگی ما – به گذشت زمان، به طعم زندگی، به مرگ، به تنهایی – کلیت و عمومیت ببخشنند.

هر نویسنده‌ای از راههای بسیار مختلف به سوی ادبیات آمده است، اما به گمان من هیچ یک از آنها اگر به نحوی ازانحاء از جدایی رنج نبرده بود و اگر به نحوی ازانحاء در پی آن نبود که این جدایی را از میان بردارد چیزی نمی‌نوشت.

خود من می‌دانم که شخصاً در لحظات شادی‌همگانی، در لحظات تفاهم کامل متقابل – این حال را مثلاً روز آزادشدن پاریس و بیرون رفتن نیروهای آلمان درک کرده‌ام – مطلع‌امیلی به نوشتن ندارم. در این لحظات، ادبیات به نظر من کاملاً بیهوده می‌نماید.

از سوی دیگر، چون آدمی دستخوش نویسندگی مطلق شود، ادبیات محال می‌شود (می‌گوییم: محال، نه بیهوده)، زیرا که نویسندگانی از هر گونه پناهی و دستاواری دل بر کنند. این اصلی است بدیهی، اما معکوس آن بدیهی نیست، یا دست‌کم بداهت آن مورد قبول عام

نیست.

بنابراین اگر در حال نومیدی مطلق، نوشتن محال است، می‌توان نتیجه گرفت که ادبیات نومیدهم وجود ندارد. ولی این حقیقت را کمتر کسی هست که قبول داشته باشد.

در حقیقت، اگر کسی دلهره‌اش را بیان می‌کند، برای این است که گمان می‌برد که دلهره‌اش، هنگام بیان، معنایی می‌یابد و توجیهی از خود به دست می‌دهد. یعنی این شخص هنوز به ارتباط و تفاهم ایمان دارد. پس به آدمیان، به برادری آنان ایمان دارد.

و اگر من این سخن را به میان می‌کشم برای این است که به نام خوشبینی سوسيالیستی بر پایان آخرین جلد از خاطرات من و بر موضوع آخرین کتاب من^۱ ایراد گرفته‌اند. به من گفته‌اند: «دلهره‌از گذشت زمان، وحشت از مرگ اشکالی ندارد. شما کاملاً حق دارید که اینها را احساس کنید، حتی شرافتمندانه است. اما اینها مربوط به شخص شماست... و نباید در این باره سخنی بگویید!» نامه‌هایی به من رسیده است، خاصه از چپروان، که اینها را به من نوشتند.

اما من نمی‌فهمم چرا به بهانه آنکه به آینده امید هست، به بهانه آنکه شاید روزی جامعه سوسيالیستی بر سر کار آید، باید سهم شکست و بدبختی را که در زندگی هر کسی هست نادیده بگیریم. در این صورت ناچاریم پذیریم که خوشبینی سوسيالیستها نظری خوشبینی امریکاییها به آیندهٔ صنعت است که امروز بر همه‌جا مسلط شده و نام فقر را فراوانی گذاشته است و در پناه آینده‌ای موهم، مفری برای

۱- اشاره به کتاب یک مرگ بسیار آدام که نویسنده در آن، واپسین لحظات زندگی و اختصار مادر خود را شرح داده است.

سلب مسئولیت خود در زمان حال می‌جوید.

اگر ادبیات بخواهد که از تنگنای جدایی برگزارد، خاصه در آنموردی که این جدایی چاره‌ناپذیر می‌نماید، باید که از دلهره، از تنها‌یی، از مرگ سخن بگوید. زیرا اینها درست همان اموری است که ما رادر فردیت خود محبوس می‌کنند. ما نیازمندیم که بدانیم و حس کنیم که این تجارت برای دیگر آدمیان هم پیش آمده است.

زبان ما را در اجتماع انسانی وارد می‌کند، ما را عضو جامعه می‌کند. بدینختی و یأسی که بتواند کلمه‌ای برای بیان خود بیابد دیگر احساس جدایی و طرد از جامعه نیست. دردی که می‌خواهد همدرد بیابد تحمل پذیرتر می‌شود. باید از شکست، از رسوایی، از مرگ سخن گفت. نه برای آنکه خوانندگان را نومید کنیم، بلکه به عکس برای اینکه بتوانیم آنها را از نومیدی برهانیم.^۱

هر انسانی از دیگر انسانها ساخته شده است و فقط از طریق آنهاست که وجود خود را درک می‌کند، و درک وجود دیگران جز از طریق بروز حالات باطنی آنها و جز از طریق وجود خود ما که به پرتو وجود آنها روشن شده است ممکن نیست. به گمان من این است کاری که ادبیات می‌تواند و باید بکند. ادبیات باید کدرترین و

۱- آلب کامو در این باره نظر کاملاً مشابهی دارد. در کتاب اسطوذه میزیف در بحث از آثار کافکا می‌گوید: «اغلب کسانی که درباره کافکا سخن گفته‌اند آثار او را همچون فریادی از نومیدی و صفت کرده‌اند که در آن هیچ‌التجایی برای آدمی نمانده است. اما در این دعوی باید تجدیدنظر کرد. امید داریم تا امید آثار خوشبینانه آقای هانری بردو [نویسنده معاصر فرانسوی، نظیر مطیع‌الدوله حجاجی] برای من به نحو عجیبی یا می‌آور است. زیرا که در آن برای مردمی که اندکی مشکل‌پسند و سختگیر باشند هیچ‌راهی نیست. بر عکس، افکار بدیننانه آندره مالرو همیشه نیرو بخش است.»

مبهومترین حالات باطنی وجود ما را برای یکدیگر روشن و شفاف کند.

وظایف دیگری هم هست، اقدامات دیگری هم هست، از جمله حادثه‌پردازی، صناعت نگارش، سیاست و غیره. لیکن به هر حال اینها به منظور آدمیان به وجود می‌آیند و اگر خود برای خود هدف باشند و اگر پیوندشان را از انسان بگسلند پوچ و بیمعنی و حتی نفرت‌انگیز خواهند شد.

حفظ انسانیترین حالات انسان در مقابل زندگی ماشینی و زندگی اداری، درک و بیان جهان در مقیاس انسانی، یعنی آن‌گونه که برای تک تک افراد آشکار می‌شود - افرادی که به یکدیگر پیوسته‌اند و در عین حال از یکدیگر جدا - به گمان من این است وظیفه ادبیات و همین است که موجب می‌شود تا هیچ چیز دیگر نتواند جای ادبیات را بگیرد.

ایو برژه

Yve Berger

ناتوانی ادبیات

دو چیز برای من به یک نسبت تحمل ناپذیر است: اول اینکه کودکان از گرسنگی بمیرند، دوم اینکه به نویسنده‌ای توصیه کنند که از نوشتن دست بردارد.

ادبیات چه می‌تواند بکند؟ دربرابر کسانی که برای ادبیات البته نه همه قدر تهارابلکه قدر تهایی که ندارد قائل اند و اگر بیینند که در اعمال آنها کوتاهی کرده است خشمگین می‌شوند، گاهی به هوس می‌افتم که بگوییم ادبیات هیچ کاری نمی‌تواند بکند. این حکم کاملاً درست نیست. من از ساده‌ترین مسائل آغاز می‌کنم که هم مؤید تجربه نویسنده است (یعنی بسیاری از ما) و هم مؤید تجربه خواننده (یعنی همه ما). من ده، بیست، پنجاه کتاب درباره اردو گاهها خوانده‌ام، یعنی دوهزار، چهارهزار، دههزار صفحه درباره سرنوشت کسانی که آنها را می‌گرفتند، به اتفاق گاز می‌بردند، خفه‌می کردند، به گلو له می‌بستند، تا حد مر گکتک می‌زدند و بقیه کارها. من از خواندن این چیزها نمردم. کسی را هم ندیده‌ام که از خواندن اینها مرده باشد. حتی خلاف آن را همیشه شنیده و دیده‌ام، یعنی اشخاصی را که دیروز با جنایت‌می‌ساختند و امروز هم با جنایت می‌سازند. گویی شرح فجایعی که در کتابها آمده است به آنها نمی‌رسد یا از کنار آنها می‌گذرد. خلاصه اشخاصی را که

بهزیستن، بهخواندن، بهنوشتن ادامه می‌دهند (علی رغم کلمات یا همراه کلمات، در کلمات یا در کنار کلمات).

چند شب پیش، در پنج ستوان از صفحه اول یکی از معروفترین روزنامه‌های عصر، تصویرهای هولناکی از جسد‌هایی در کنگوچاپ شده بود. می‌گوییم تصویر، یعنی عیناً همان چیزی که کلمات به هنگام خوانده شدن یا نوشته شدن در نظر ما مجسم می‌کنند. فردا به طرف روزنامه‌های صبح دویدم، ولی هیچ خبری و اثری ندیدم از اینکه کسی، حتی یک نفر، از مشاهده این تصویرها مرده باشد. در عوض، می‌دانیم که زمین لرزه، آتش‌سوزی، تصادم با اتومبیل باعث مرگ‌می‌شود. ناچار با کمال فروتنی به این نتیجه رسیدم که: ادبیات کسی را نمی‌کشد و مانع زندگی کردن‌ش هم نمی‌شود.

و با همان فروتنی به این نتیجه هم رسیدم که: عمل خواندن و نوشتن مطلقاً قابل قیاس با اعمال دیگر مثل خوردن، آشامیدن، جنگیدن، صورت تراشیدن یا شنا کردن نیست، یعنی اعمالی که گاهی به مرگ عامل خود منتهی می‌شوند.

در اینجا به یاد جمله‌ای از ژان پل سارتر در مصاحبه‌ای که ژاکلین-پیاتیه با او کرده بود و در روزنامه لو موند چاپ شد می‌افتم. سارتر می‌گوید که میل به نوشتن رویهم رفته بسیار عجیب است و نویسنده که به شرح و قایع خیالی می‌پردازد در حقیقت دو چیز را با هم مشتبه می‌کند: خیال و واقعیت را.

نه، این درست نیست. حتی نظرمن کاملاً خلاف این است و معتقدم که نویسنده هرگز خیال و واقعیت را با هم خلط نمی‌کند. چه او خیال را بر گزیندوچه خیال او را، به هر حال همواره بر ضد واقعیت

عمل می‌کند و می‌کوشد تا آن را از یاد ببرد.

اینجاست که صدای هزاران اظهار نظر، هزاران اعتراف را می‌شنویم. عقاید من در برابر اظهار نظر و اعتراف همه کسانی که با آنها مخالف اند قرار می‌گیرند: پیشتر از همه زان پل سارتر که مدعی است مدت سی سال، تا ۱۹۵۴، بیمار روانی بوده است، یعنی کسی که، براثر نیاز به توجیه زندگی اش، ادبیات را به صورت مطلق درآورده است. و باز پیشتر از همه همان زان پل سارتر که مدعی است مدت پنجاه سال خواب زندگی-اش را می‌دیده است. مدت پنجاه سال، یعنی در طی سالهایی که، در ضمن کارهای دیگر نویسنده‌گی، رمانهایش را می‌نوشته است. پس نوشتن رمان (و نیز نوشتن شعر) شیوه‌ای است برای توجیه کردن هستی خود، شیوه‌ای است برای تسلیم شدن به بیماری روانی و افتادن در مطلق و خواب زندگی خود را دیدن. من هم حرف دیگری نمی‌زنم و قصد دیگری ندارم جز اینکه این رابطه میان ادبیات داستانی و خیال را روشن کنم.

و ما همه می‌دانیم که آن روز چه خواهد شد، آن روز شومی که ناگهان درد روانی، مطلق، مقدس، رؤیا و ادبیات در برابر واقعیت تاب مقاومت نیاورند. روزی که مطلق و مقدس و بقیه از حالت اسطوره خارج شوند آن گاه واقعیت ناگهان سر بر می‌کشد و راست در برابر ما می‌ایستد. واقعیت یعنی مثل درخت (و فراموش نکنید که وجود درخت خرد کننده و تحمل ناپذیر است؛ آخر درخت کتاب در برابر درخت واقعیت چه می‌تواند بکند؟) و نیز مثل کودکانی که از گرسنگی می‌میرند و خود ما که از پیروی می‌میریم و آن گاه یکباره کشف می‌کنیم که زندگی خود را - و نوشهای خود را - صرف این کرده‌ایم که

واقعیت را از خود بپوشانیم، از آن بگریزیم، آن را چیز دیگری بخواهیم و، در احسن موارد، آن رابه صورت دیگری درآوریم. من خوب می‌فهمم که این کشف ناگهانی چون بر سر کسی فرود آید چگونه باعث دلهره او می‌شود. کیست که خود را چندان نیرومند بداند که مدعی شود از دستبرد آن مصون است؟ اما شاید بتوانیم از این فاجعه برکنار بمانیم، خاصه اگر حس کنیم یا بدانیم که ادبیات (یعنی نوشتن و خواندن) به کاری نمی‌آید مگر برای اینکه آنرا از ما، که چشممان را بسته‌ایم، دور بدارد.

همین جاست که تناقض ذاتی هر گونه اقدام ادبی آشکار می‌شود. البته اقدام ادبی هنگامی است که در حقیقت ادبیات شما را انتخاب می‌کند (و لابد درباره آن قهرمانهایی که دنبال نویسنده خود می‌گردند چیزی شنیده‌اید^۱). به هر حال تناقض این است: شما می‌نویسید یا می‌خوانید تا از واقعیت بگریزید و به مجردی که می‌نویسید یا می‌خوانید (و فقط کافی است که آن نوشته خوب باشد یا توهم خوب بودن را در شما برانگیزد، زیرا به قول آندره ژیل «در هنر هیچ مسئله‌ای نیست که خود اثر هنری راه حل آن نباشد») باری، به مجردی که می‌نویسید یا می‌خوانید وارد واقعیت دیگری می‌شوید (و اگر آن را واقعیت می‌نامید از نارسایی زبان است یا از شرم و رودربایستی خود شما برای نامیدن ابدیت)، یعنی واقعیت راستین، سرشار، واقعیتی که در آن کمی، کاستی، گرسنگی، مرگ نیست. و این احساس سرشاری که به دیدن واقعیت (از بیراهه نوشتن و خواندن) برای شما حاصل

۱- ظاهراً اشاره به نمایشنامه شش شخصیت (جستجوی نویسنده، اثر پیراندو، نویسنده معاصر ایتالیایی).

می شود چندان است که گاهی هم به نحو عجیبی، با ساده دلی و حتی ساده لوحی، ادعامی کنید که نویسنده‌ای واقع بین و واقع نویس هستید و فقط داستانهای واقعی را می‌پسندید.

واقعیت خیره کننده‌ای که از سطر سطر کتابها سر بر می‌کشد چنان جسمیتی می‌یابد که سرانجام بر واقعیت بیرونی غلبه می‌کند. کسی از نوشتمن یا خواندن نمی‌میرد. کسی را با نوشتمن یا خواندن نمی‌توان کشت. کسی با نوشتمن یا خواندن نمی‌داند که کودکان از گرسنگی می‌میرند. احساس سر شکستگی و خجلتی که از این بابت دست می‌دهد چنان شدید است که چه بساخودشما به نویسنده‌گان تازه کار و به دیگران نصیحت کنید که دست از نوشتمن بردارند و جامعه را بسازند.

پس در این مسورت ادبیات چه می‌تواند بکند؟ در اینجا سخت و سوشه می‌شوم که این بار به قطع و یقین بگوییم که ادبیات هیچ کاری نمی‌تواند بکند و تاجایی که بواقعیت مربوط می‌شود از ادبیات کاری برنمی‌آید.

ادبیات کاری نمی‌تواند بکند، زیرا ما واژه‌هارا به کار می‌بریم و واژه‌ها، چه برای نویسنده و چه برای خواننده، به صورت تصاویر ذهنی در می‌آیند و این تصاویر به تصاویر ذهنی دیگری منتهی می‌شوند. من هیچ کتابی را سراغ ندارم که در واقعیت تأثیر دیگری جز میل به نوشتمن بخشیده باشد (به همان صورتی که آندره مالرو می‌گوید که استعداد نقاشی از مشاهده پرده‌های نقاشی به وجود می‌آید). معروف است که پس از اینکه آندره مالرو سرنوشت بشر را نوشت و جایزه گنکور را در ۱۹۳۳ گرفت بسیاری از جوانان عضو حزب کمونیست

شدند. البته امروز ما به این اشتباه می‌خندیم که باعث شد تا کتاب سرنوشت بشر یک پیام سیاسی برای جنگهای پارتیزانی تلقی شود. اما مهم این نیست. مهم این است که جوانانی که زیر تأثیر سرنوشت بشر وارد حزب کمونیست شدند بنابر همان دلایل از حزب کمونیست بیرون آمدند: دلایلی عاطفی و ادبی و، در نهایت، خیالی.

زیرا که ادبیات و زندگی با هم جمع نمی‌شوند. و چگونه ممکن است جزاین باشد حال آنکه یکی به دیگری پشت کرده است؟ می‌گویند که کلبه عمومت^۱ تأثیر بسزایی در روحیه امریکاییان شمالی نسبت به مسائل بردگی داشته است. ایرادی ندارم، اما باید سه نکته را تذکر دهم. اول اینکه اگر امروزه سیاهپوستی را «عمومت» بدانیم بدترین توهین را به او کرده‌ایم. دوم اینکه کلبه عمومت درست نقطه مقابل کتاب موفق است، نقطه مقابل مفهومی است که امروز از ادبیات درمی‌باشیم. سوم اینکه مورخان متفقاً عقیده دارند – خاصه اگر اهل شمال امریکا باشند نه جنوب – که کلبه عمومت وضع را بکلی آشفته کرده است: انتشار این کتاب باعث شد که آن مسئله «واقعی»، یعنی مسئله وجود اقلیت سیاهپوست ستمکش، به درستی دیده نشود.

و در آخر این سؤال را مطرح می‌کنم: آیا روبسپیر^۲ عمل سیاسی خود را از هلوئیز جدید الهام گرفته است؟ نه، از قرداد اجتماعی.^۳

۱- اثر بیچراستو (H. Beecher-Stowe)، نویسنده امریکایی در قرن نوزدهم. این رمان که بر ضد بردگی نوشته شده است در سال ۱۸۵۱ منتشر شد.

۲- Robespierre، از سران انقلاب کبیر فرانسه.

۳- هلوئیز جدید و قرداد اجتماعی هردو را ژان ژاک روسو نوشته است، با این تفاوت که اولی رمان یعنی اثر ادبی است و دومی تحقیق یعنی اثری علمی است. منتها باید پرسید که آیا می‌توان تحقیق را جزو ادبیات نیاورد؟ این همان ایرادی است که ژان پل سارتر خواهد کرد.

ادبیات کاری نمی‌تواند بکند، زیرا در بهترین موارد، یعنی در مورد کتابهای موفق که ارزش ادبی دارند، تصاویر فقط واقعیت خاص خود را به ما عرضه می‌کنند و واقعیت دیگر را تحمل ناپذیر و زجر-آور می‌سازند، همان واقعیتی را که باید به آن بازگردیم، زیرا باید زندگی کنیم: زندگی کردن یعنی خوردن، آشامیدن، مردن و بقیه کارها که همه هم دلپذیر نیستند، زیرا پس از خوردن و آشامیدن دیگر کسی میلی به خوردن و آشامیدن ندارد و مرگ هم مطلقاً خواستنی نیست. فعالیت خواندن و نوشتن چیزی نیست مگر فعالیتی که ما را از این واقعیت بد که گفتم جدامی کند، به حدی که، در مقایسه با آن، همه کتابها، حتی سیاهترینشان، کتابهایی پاک و روشن‌اند، کتابهایی ملکوتی‌اند. کتابهایی خارج از زندگی برای خواب دیدن و خیال کردن. کتابهایی که در آنها اگر هم کسی بمیرد هر گز مردن «واقعی» نیست.

بدین جهت یکی از مقتضیات اشتباهاتی که من سراغ دارم اشتباهی است در مورد «کتابی که کمک می‌کند». کمک به چه کار؟ به زندگی کردن؟ نه، بر عکس، به زندگی نکردن، به مردن، به رفتن درجه‌انی که چون نوشتند و خواندن شما را در آن داخل کند شما از واقعیت خارج شده‌اید. چه بسیار به گوش خود شنیده‌ام که مردم به نویسنده‌گان، که منتظر شنیدن‌همین جمله بوده‌اند، می‌گویند: «شما بهمن کمک کردید». این اشخاص مسلمًاً احتیاج داشته‌اند که کسی کمک‌شان کند. اما خواندن کتاب آنها را کمک به چه کار کرده است؟ به رهایی از بیماری؟ از عشق ناکام؟ از بی‌پولی آخر ماه؟ نه، کتاب آنها را به جای دیگر برده است، به دیاری که در آنجا هر گز از بیماری رنجه نمی‌شوندو گذشت زمان به عشق صدمه نمی‌زند و پول باعث نگرانی نیست، حتی اگر رمان نویس

دهها بیمار را به صحنه بیاورد و جز آنها و جز عاشقان دلسوزته و جز بینوایان کسی را نیاورد.

می‌دانم که آنچه می‌گوییم موجب خشم می‌شود. آخر درباره مرگ، درباره زندگی پیاپی حرف زدن خسته کننده است. شنو نده ترجیح می‌دهد که بگویید: «خوب، بله» و به چیز دیگر بپردازد. اما تصوری که من از ادبیات به منزله «فعالیت مرگ» دارم به نظرم درست‌تر است از تصوری که هنگام قضاوت درباره فلان کتاب خواهی‌بند به‌این صورت ادا می‌شود: «این عین زندگی است.»

نه، این عین زندگی نیست، عین مرگ است. و این نکته را بعضی هوشمندان به‌خوبی دریافته‌اند. مثلاً بر ناردنفرانک^۱ درباره کتابی می‌گویید: «نویسنده و اندیشیدن می‌کند که از ما غافل است و غرق در موضوع خود شده است، ولی ناگهان، در میان شرح خشک و بیروح زندگی خود، پنجاه سطر عالی درباره بعضی حوادث دوره جوانی اش به چشم می‌خورد و ما خوانندگان را، در هر سنی که باشیم و بی‌آنکه خود بدانیم، گویی ناگهان مسحور می‌کند. آن‌گاه ما بیست سالگی گمشده‌ایم و دورنمای آینده شهرت او می‌شویم و مرگ او را چنان از پیش‌حس می‌کنیم که گویی مرگ خود داشت، گویی ما هرده‌ایم. همین‌که بیدار می‌شویم، دیگر دیر شده است، نفرت آور است: آن عفریت‌رند خون‌آشام خون ما را مکیده و برای تسلی جز زندگی بیروح و دلگیر ما چیزی برایمان نگذاشته است.»

پس در این صورت ادبیات چه می‌تواند بکند؟ تا چیزی ننویسیم و نخوانیم هیچ نمی‌تواند بکند. اما برای من نویسنده و خواننده، تا

می نویسم و می خوانم، چیزی گرانها و بی همتاست: وسیله‌ای است که به کمک آن فراموش می کنم که کود کان از گرسنگی می میرند و فراموش می کنم که، به قول پگی یا کلودل^۱، شر عالمگیر در کمال خویش است. ادبیات به من احساس زندگی حقیقی می بخشد. کتابها، واژه‌ها، تصویرها زندگی حقیقی‌اند.

ادبیات هیچ نیست مگر آنچه گفتم. ادبیات انقلاب نمی کند، مانع بیدادنمی شود، سنگر نمی سازد. مدت‌ها پس از اینکه سنگر هاساخته شدن‌دلتازه می فهمند که کتابها ممکن بود آنها را بسازند. ادبیات هیچ کم ندارد جز همین توانایی. ادبیات چیزی است که مانع خفتن نمی شود، زیرا از لحاظی ادبیات را در خفتن به وجود می آورند. ادبیات نقاب است، نقابی چنان کامل که وسوسه بزرگ نویسنده‌گان این است که در کتاب بمانند و حتی خود کتاب شوند.

وانگهی، همه موجودات در جستجوی نقابی هستند که واقعیت را از آنها پنهان کند و، بر این اساس، من میان نویسنده‌با رؤیاهای محظوم باشکوه و مصیبت‌بار او هیچ فرقی نمی گذارم و نیز هیچ تفاوتی نمی بینم میان نویسنده که بیرون از واقعیت می نویسد با مرد زنباره یا بار فروشی که در راه زنها یا تجارت پرتقال همان شور و شوق و پشتکار را به خرج می دهد تا چیز دیگری جز زن و پرتقال پیدا کند و همان احتیاج را داردتا نبیند که زن و پرتقال متأسفانه کامل نیستند. منتها نباید فراموش کرد که:

ادبیات واقعیت نیست و نمی تواند باشد و ناتوانی اش در همین است. ما از این نساتوانی رنج می بیریم و آن را عمیقاً حس می کنیم.

- ۱ - **Claudel** و **Péguy** دو تن از بزرگترین شاعران معاصر فرانسه.

ناچار باید زندگی کنیم - و بمیریم - چون همیشه نمی‌توانیم در کتابها، در برگها، در واژه‌ها به سر ببریم. پس دوباره یکسر در واقعیت فرو می‌افتیم. و ما همه که در اینجا هستیم، ما همه که نویسنده‌گانی مترجمیم و چاره‌ای از آن نداریم، هر کدام به قدر همت خود به فکر استواری معتقدات خود، به فکر کیفیت حساسیت خود، به فکر کودکانی که از گرسنگی می‌میرند می‌افتیم.

من برای نویسنده مترجم ولی مرد مبارز، که ما همه هستیم، فقط یک چاره می‌بینم: رفت و آمد. این همان کاری است که با یرون^۱ کرد و اگر او نویسنده نمی‌بود مسلم نیست که برای جنگیدن به یونان می‌رفت. این قدر هست که عمل با یرون از آن‌رو ارزش و اهمیت یافت که او شاعر بود نه سرباز.

ژان پل سارتر برای نوشتن توصیه می‌کند که در انتظار انقلاب بمانیم. چرا انتظار؟ مگر نهاین است که ادبیات، یعنی همان جهان‌شگفتی که شرحش را دادم (آنجا که گرسنگی و مرگ کودک نیست)، تصویر و تصویری از همان نتیجه‌ای را که انقلاب باید به بار آورد، به ما می‌دهد؟

آری، رفت و آمد. گاهی جبرا یی هست که در برابر آنها کاری از ماساخته نیست، به خصوص با کتاب. ادبیات را باید پیروزی دانست، زیرا که به کتاب منتهی می‌شود، و باید شکست دانست، زیرا که به سود یا بهزیان واقعیت کاری نمی‌تواند بکند و زیرا که عاقبت باید از کتاب بیرون آمد.

- ۱- Byron، شاعر انگلیسی (۱۷۸۸-۱۸۲۴) که برای دفاع از میهن پرستان یونانی به شرق رفت و در همانجا درگذشت.

هنگامی که نویسنده پس از سیر و سیاحت در عالم خیال به زندگی بازمی گردد دامن خیال را رها نمی کند. اگر تا انتهای سر نوشته محتوم نویسنده‌گی خود پیش رفته باشد آن گاه به فرشته مغضوبی می‌ماند که این همه در باره‌اش نوشته‌اند و ملکوتی که به یاد می‌آورد رسوا کننده این زمینی است که در آن کود کان از گرسنگی می‌میرند.

پس ادبیات کارها می‌تواند بگند، اما نه آن کارهایی که از سر شوق یا سبکسری برای آن فرض کرده‌اند.

ژان پل سارتر

Jean-Paul Sartre

خواندن برای دادن معنایی به زندگی

چون به سخن چند تن از نویسندهای کان در اینجا گوش می‌دادم با خود گفتم که ای کاش خوانندگان به جای آنها می‌بودند، زیرا چون همگی رمان‌نویس‌اند فراموش می‌کردند که ادبیات فقط داستان نیست. فی‌المثل تحقیق هم‌هست و مشکل بتوان آن را از ادبیات بیرون کرد... در این صورت، تکلیف آن رؤیاهای زیبای مرگ که برای ما شرح دادند چه می‌شود؟ این مطلب دیگری است.

ثانیاً من از آن رو خوانندگان را به جای آنها آرزو می‌کرم که ادبیات در حکم ارتباط است و این حقیقت را همه، جز دو تن از پیروان ادبیات ملتزم، در اینجا فراموش کرده بودند. ثالثاً از آن رو که در این صورت وظیفه نشانه‌سازی ادبیات را به آن باز می‌گرددند.

چون می‌شنوم که «انسان ادبیات است» آن‌چنین می‌فهمم که انسان در ادبیات با خود بیگانه می‌شود. زیرا برای من مطلقاً محال است که بتوانم یکی از فعالیتهای انسان را، یعنی فعالیت ادبی را، مثل ژان ریکاردو، تعریف او بدم.^۱ انسان را ذات ادبیات دانستن

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

۲- رجوع شود به صفحه ۱۴۵ و ۱۴۶ کتاب حاضر.

بیمعنی است.

پس چون نمی‌توانم خواننده را به جای خود دعوت کنم ناچار خود را به جای او می‌گذارم. بنابر این چیزی درباره نویسنده نمی‌گوییم، بلکه در مقام خواننده می‌ایstem و این سؤال را مطرح می‌کنم که امروز خواننده در کتاب چه می‌تواند بجوئید. می‌گوییم «امروز» زیرا این همه‌چیز راعوض می‌کند. هم اکنون دیدیم که کار چوپان‌شیدا به خندق باستیل کشید^۱. امیدوارم که رمان نو هم سرانجام به انقلابی در فرانسه منتهی شود^۲.

میل دارم خواننده را مورد نظر قرار دهم تا نکته‌ای را که در اینجا فراموش شده بود گوشزد کنم و آن این است که کلمه «نشانه» است. درباره زبان که خود خود را می‌سازد سخن گفته شد – و ما به زودی این مسئله را به تفصیل بررسی خواهیم کرد – و عبارتهايی از من نقل کردند، اما این نکته‌را از یادبردند که زبان از مقداری عناصر کتبی یا شفاهی ساخته شده است که وجود حاضردارند، جسمآ حاضرند، و ناظر به عناصر دیگری هستند که حضور ندارند یا حضور دارند اما دیده نمی‌شوند و آنها مدلول‌های استند و این مدلول‌های را به وسیله نشانه‌ها به افراد دیگر می‌شناسانند.

پس خواننده‌ای هست، یعنی انسانی که معانی را به وسیله نشانه‌ها بس او می‌شناسانند. کتابی که من در دست می‌گیرم یا کسی مادی است و این شیء خود را به من عرضه می‌کند. در این لحظه

۱- رجوع شود به صفحه ۱۴۰ و ۱۴۱ کتاب حاضر.

۲- آیا سارتر می‌دانست که بابیان این جمله طبقه‌آمیز در واقع حوادث ۱۹۶۸ را پیشگویی می‌کند؟

من، از لحظه این کتاب، خواننده معنی می‌دهم. یعنی کتاب خود را به من که خواننده‌ام عرضه می‌کند و بنابراین مرا به من رجوع می‌دهد.

به عبارت دیگر، اگر من قرصهای مسکنی روی میزم داشته باشم و دچار زکام شده باشم من از لحظه این قرصهای بیمار معنی می‌دهم. منتها، در مورد قرص، من طرز استعمالش را می‌دانم، دستور العملش را می‌شناسم: این امریهای است که از طرف پزشک صادر می‌شود. اینها همه کاملاً واضح و مسلم است.

اما طرز استعمال کتاب کدام است و، هنگامی که کتاب در برابر من است و من می‌خواهم آن را به کار بگیرم، من به عنوان خواننده چیستم؟ کتاب از من چه می‌خواهد و من چه می‌شوم؟ بدیهی است که این کتاب فایده مستقیم عملی ندارد، ما این را می‌دانیم. این هم کاملاً مسلم است – و مطلقاً لزومی نداشت که این همه بر آن تکیه کنند – که هیچ کتابی مانع مردن کودکی نشده است. مسئله این نیست ... مسئله این است که بدانیم از من به عنوان خواننده چه خواسته می‌شود.

آیا من وسیله‌ام، همکارم یا آفریننده‌ام؟ این است مسئله‌ای که باید مطرح کرد و غالباً نویسنده‌گان تمایل دارند که آن را از قلم بیندازند.

وسیله به چه معنی است؟ آیا به این معنی است که من مأمورم تا اثر را، معانی مختلف اثر را، زنده کنم؟ پس عمل من عملی کاملاً انفعالی است، مثل عمل کودکی که تصویری را از روی نقطه چیزی می‌برد و از کاغذ بیرون می‌آورد. در این صورت من، به یک معنی،

فردی هستم که اثر در درون او تولید می‌شود. بدین گونه است که کتاب مرانشان می‌دهد، یا بر من دلالت می‌کند، چنانکه مثلاً لودویک ژانویه^۱ در کتاب انتقادی اش می‌گوید: «اثر خود غایت خویش است، درس خویش است.»

این است نمونهٔ با خود بیگانگی انسان در محصول کارش، یعنی رفتار ما با اثر مکتوب همان رفتار «شیء پرستی»^۲ ما با کالای تجاری است. ارزش استعمالش هم با بهایش، یعنی بازیابی غیرانسانی، پوشیده می‌ماند.

امروز این عبارت «اثر خود غایت خویش است، درس خویش است» به چه معنی است؟ به این معنی است که شما خوانندگان و سیله‌ای بیش نیستید، به این معنی است که عمل خواندن باید دایره‌وار به روی خود بسته شود. وظیفه زبان در اینجا دیگر روایت نیست، بلکه روایتی است که خود را می‌سازد، یعنی روایت روایت است یا تأثیر عمل روایت بر روای است. اما روایت، به عنوان رویدادی پیش‌بینی نشده، در راه می‌تواند تغییر یابد و حالت را ای را تغییر دهد و دیدگاهها را عوض کند و جز اینها...

از این قرار مایل شیء خود مختارداریم. اغلب‌هم، مثل بوتور^۳، این نکته را اضافه می‌کنند که کتاب‌همه چیزرا، از جمله علت خود را، باید در خود داشته باشد و بدین گونه ما، در پایان روایت که با آغاز آن پیوند

- ۱ - Ludovic Janvier، محقق و منتقد ادبی معاصر فرانسوی و نویسنده کتابی درباره ساموئل بکت وغیره.

- ۲ - fétichisme - Michel Butor، رمان‌نویس و محقق و شاعر معاصر فرانسوی و از معروف‌ترین نویسنده‌گان «رمان‌نو».

می خورد، می بینیم که راوی خود نویسنده می شود.
پس این تجربه‌ای است که در خود منعکس می شود، یعنی تجربه‌ای انعکاسی یا خودساز است. در این مورد، زبان به خود بازمی گردد. در زندگی روزمره، زبان به چیز دیگری دلالت می کرد. مثلاً من می‌گفتم: «این میز را یا این لیوان را ببینید.» اکنون زبان خودش دیگر دلالتی ندارد، یعنی نشانه‌ها همچنان به اشیاء رجوع می‌دهند، اما خودشان اشیائی هستند که درباره آنها چیزی گفته نشده است.

بنابراین مضاعف شدن انعکاسی زبان است و زبان به صورت انعکاس نشانه‌ها بر نشانه‌های دیگر در می‌آید. واضح است که به این ترتیب جهان بسته‌ای آفریده می شود که از آن‌نمی‌توان بیرون رفت.
مثالی که هم اکنون ژان پیر فای شاهد آورد بسیار گویا بود و آن عبارت «واژه‌ها» است.^۱ این کلمه‌ای است که هم به یک اثر ادبی رجوع می‌دهد و هم در عین حال به قسمتی از زبان.

ژان پیر فای، با ذکر این مثال، از حوزه زبان بیرون نرفته است.
اگر کلمه «درخت» را انتخاب می کرد مسئله عوض می شد، زیرا این کلمه مسلماً به کلمه‌های دیگر و حتی، به نحوی عامتر، به همه زبان رجوع می‌داد، ولی در عین حال، بیرون از خود، از طریق دلالت (یعنی تجاوز کلمه از محدوده خود)، به درختهای عینی هم رجوع می‌داد. همان درختهایی که چون ایوب را آنها روبرو می شود این همه رنج می‌برد.^۲ باری این کلمه – و مجموعه این کلمه‌ها – می‌توانند به کلمه‌های دیگر رجوع دهند و این مسئله کلمه‌ها را که به کلمه‌ها رجوع می-

۱- رجوع شود به صفحه ۱۴۴-۵ کتاب حاضر.

۲- رجوع شود به صفحه ۱۷۲ کتاب حاضر.

دهندو مسئله انعکاس کلمه‌ها را بر خود کلمه‌ها به عنوان ذات ادبیات به ما عرضه کردند.

در این صورت، مقوله ادبی دقیقاً مشخص می‌شود و تعریف آن به دست می‌آید: اگر زبان موضوع ادبیات باشد و اگر خواننده فقط باید بگذارد که دایره بسته شود اثر ادبی البته واقعیتی مطلق دارد.

مسلمانمی توان وظایف بزرگی بر عهده خواننده گذاشت تام حروم شدن او را از آن گونه آزادی که به زودی شرح خواهم داد جبران کرد. مثلاً می‌توان از او خواست که در ساختن موضوع مورد بحث مداخله کند. با تقلید از بعضی ساخته‌های موسیقی، رمانی می‌نویسند که در آن بتوان از سه مدخل مختلف وارد شد، یعنی یا از اول یا از آخر یا از وسط داستان، و این رمان بر حسب ترتیبی که خواننده می‌شود معنای دیگری می‌یابد.

می‌گویند که این شیوه مستلزم مشارکت خواننده است، زیرا در واقع، به طوری که می‌شل بوتور در پایان نوشته خود نتیجه گرفته است، «خواننده با استفاده از آزادی خود در آنجا وارد می‌شود و رمان را به هر صورتی که بخواهد در می‌آورد».

در حقیقت این شوخی است، زیرا آزادی در کار نیست، بلکه خواننده را وادار می‌کنند تا تصادف را به گردن خود بگیرد. نویسنده چون می‌خواهد اثرش مطلق باشد می‌کوشد تا تصادف را هر چه بیشتر از میان بردارد و قصه‌ای می‌آفریند که، مثل بعضی ضربه‌های موسیقی یا وزنهای شعر، می‌تواند هم از اول هم از آخر شروع شود، و به این طریق تصادفی را بر عهده می‌گیرد که، به قول معروف، با ریختن طاس نرد هر گز نمی‌توان آن را از میان برداشت. آن وقت می‌خواهند دوباره

آن رابه میدان بیاورند و کاری کنند که این عمدی و ارادی جلوه کند. اما این عمد و اراده از کیست؟ از نویسنده است نه از خواننده. بنابراین چون ادعا کنند که آزادی خواننده را فرا خوانده‌اند، در واقع دروغ می‌گویند: خواننده در این میان وسیله‌ای بیش نیست.

آن گاه اگر این اثر، این زبان که خود به تنها یی با خود سخن می‌گوید و خود به تنها یی بر خود نظارت می‌کند، باید به صورت مطلق در آید، یعنی اگر ارتباط از طریق رمان و میان افراد صورت نگیرد بلکه به نحوی باشد که گویی هر فرد از قله‌ای که همان رمان است می‌گذرد و به دیگران نرسیده گم می‌شود پس این واقعیت مطلق دو مبنا بیش نخواهد داشت: خدا یا مرگ.

در باره خدا چیزی نمی‌گوییم. زیرا اولاً کسانی هستند که به او اعتقاد ندارند و بنابراین خدا مبنایی کافی نیست. و این را هم بگوییم که حتی برای کسانی که به او اعتقاد دارند باز هم این مبنای کافی نیست، زیرا در صورت وجود خدا اگر مطلقی باشد رابطه با اوست. اما در این مورد هیچ فعالیت بشری یا غیر بشری نیست که مطلق نباشد. و مطلق خاصی وجود ندارد که ادبیات باشد.

اما در باره مرگ، هم اکنون دیدید که چگونه ادبیات و مرگ را با هم درآمیختند. این یک نظریه بسیار قدیمی است که هنر را مبارزه با گذشت زمان، یعنی مبارزه با جریان افعالات ذهنی، مبارزه با جریان امور می‌داند. پس این نظریه مبتنی بر دیدگاه مرگ یا، به بیان دیگر، دیدگاه حافظه است. زیرا، چنان‌که می‌دانیم، حافظه مبتنی بر تسلسل و توالی نیست، یعنی امور را نه بر حسب تقدم و تأخیر آنها بلکه به هر ترتیبی که بیایند و بر حسب یادآوری آنها به دست می‌دهد.

بنابر این زندگی در «بیزمانی» دیده می‌شود و خود زمان هم کاملاً محدود است. بدین ترتیب خواننده وارد مرگ می‌شود، یعنی وارد بعدی غیرتاریخی.

اما در مورد بسیاری از آثار هیچ چیز دروغین تر از این نیست. زیرا اولاً آفرینش امری زمانی است. ثانیاً اثر هنری خواب و خیال نیست، بلکه کار و فعالیت است، بنابراین مبارزه با واقعیت است، واقعیتی که هر چند کاملاً کلامی است ولی استحکامی مادی و عینی دارد. ثالثاً نویسنده هنگامی که می‌نویسد هدفی دارد، حتی اگر، چنانکه گفته شد، کاملاً به آن نرسد و حتی اگر در طی راه تغییر کند باز هم هدفی هست. بنابراین در اثر هنری آینده‌ای هست و گذشته‌ای هست و ترتیبی هست، یعنی پیش و پسی هست، و در خواندن هم‌همین نظم هست.

به عبارت دیگر، زمان خواندن هست و این هرگز زمان مرگ نیست، بلکه امری زنده و واقعی در کار است، چه در نوشتن اثر و چه در خواندن آن. و خواننده کسی نیست که به هنگام خواندن وارد مرگ شود، بلکه کسی است که عملی صورت می‌دهد که عبارت است از گرد هم آوردن کلمه‌ها از راه چشم و دریافتمن معنای آنها، و این کار را به منظور نتیجه‌ای که‌می‌جوید یا مطلوبی که حس می‌کند نویسنده می‌خواهد به آن دست یابد انجام می‌دهد.

البته هستند آثاری که آثار مرگ‌اند، یعنی به قلم کسانی نوشته شده‌اند که مرده‌اند و، فی المثل نظیر تراژدیهای راسین، به دوره‌ای تعلق دارند که در آن بعضی شکل‌های نمایش زنده بودند و امروز این شکل‌ها از میان رفته‌اند.

در اینجا - و شرح آن بسیار طولانی خواهد شد - رابطه‌ای با مرگ است. اشتباه در این است که کسی بخواهد از پیش بمیرد (چنانکه زان کوکتو در مورد بارس^۱ می‌گفت: «پیشاپیش جمله‌های فنا ناپذیر می‌نویسد.»). البته بهتر است پیش از مردن فنا ناپذیر شد، زیرا پس از مردن دیگر نمی‌توان چنین امیدی داشت...

ولی به هر حال بدیهی است که فعالیت ادبی، چه برای نویسنده و چه برای خواننده، فعالیتی حقیقی است و این نه هستی ماست و نه مرگ ما، بلکه فعالیتی عملی است که هدفی دارد و آثاری می‌آفریند. اما در مورد مضاعف شدن زبان که مورد بحث قرار گرفت، باید بگوییم که در حقیقت تعریف ادبیات‌همیشه همین بوده است. حتی در مورد خود جوش‌ترین و ارجالی‌ترین انواع آن، حتی در مورد ادبیات شفاهی، همیشه نظارتی از زبان برزبان‌هست.

هنگامی که قسمتی از نوشتۀ مرا دربارۀ «فلورانس» نقل کردند^۲ و کلمه را به عنوان یادآور تصاویر و نه به عنوان نشانه مثال آوردند و آن را با این اظهار نظر سنجیدند که «کلمۀ نثر می‌خواهد نشان دهنده باشد» تذکر مرا فراموش کردند که در آن گفته بودم این تصویر-سازی در نثر هم البته وجود دارد والا سبکی در کار نخواهد بود، زیرا سبک عیناً همین است.

پس فقط می‌خواستم این را بگوییم که بعضی از شاعران کلمه را تنها به اعتبار شکل تصویری آن که، از مجرای لفظ «فلورانس»، به گل یا به زن رجوع می‌دهد به کار می‌گیرند.

-۱ Maurice Barrès، داستان نویس و محقق و سیاستمدار فرانسوی (۱۸۶۲-۱۹۲۳).

-۲ رجوع شود به صفحه ۱۳۰ کتاب حاضر.

رویه‌مرفه انعکاس زبان بر خود همان «معانی بیان» است. همه صناعات ادبی یا قواعد فن بیان که منطقی یا دیالکتیکی نباشد در واقع قواعد استعمال زبان به وسیله زبان است. همان زبان است که جسمیت می‌بادو قواعد خاص خود را که مصدق عینی ندارند نمایان می‌کند. اما اگر زبان – در معانی بیان یا در آثاری که برای مثال آورند – نشانه هم باشد نشانه تنها نیست، بلکه نشانه‌ای است که مضاعف می‌شود، یعنی بر چیزی جز خود هم خواه ناخواه دلالت می‌کند و این است آن نکته‌ای که فراموش شد.

ما امروز، پس از مالارمه^۱، وارد دوره‌ای شده‌ایم که هنر در آن خود را انتقاد یا عیار سنجی می‌کند. مالارمه شعر دوره خود را «شعر انتقادی» یا «شعر خودسنج» تعریف می‌کرد.

از آن زمان، بیشتر هنرها و حتی ادبیات خود را انتقاد می‌کنند. یعنی مثلا در مجسمه سازی (محض نمونه آثار جاکومتی^۲ را در نظر بگیرید) دیگر در پی آن نیستند که بر طبق سرمشقها و دستور العملها و اصول، مجسمه‌معینی بسازند، بلکه در هر مجسمه‌ای که می‌سازند امر مجسمه‌سازی را در کار می‌آورند. این بدان معنی است که محدودیتهاي خود را، ارزش و اعتبار کار خود را یا، به قول جاکومتی، امکان خود را برای رسیدن به نوعی نظیره سازی می‌سنجند. خلاصه در آنچه مجسمه ساز می‌کند خود مجسمه‌سازی مطرح می‌شود، منتها این امر به چیزی ناظراست. جاکومتی نیز همین رادر کار می‌آورد و با این همه مجسمه‌ها یاش

-۱ Mallarmé، از بزرگترین شاعران فرانسه و آغازکنندگان راه شعر نو (۱۸۹۸-۱۸۴۲).

-۲ Alberto Giacometti، نقاش و پیکرترasher معاصر سوئیسی (متولد ۱۹۰۱).

به چیز دیگری دلالت می کند جزو این اندیشه انتقادی، و آن موضوع مجسمه است، یعنی مدلول انسانی اش.

همچنین است زبان. انتقاد درونی ادبیات از خرد، که به نظر من در «رمان نو» کاری ستودنی و عالی است، باید ما را از مدلول ادبیات غافل کند. و فقط از طریق تغییرات درونی زبان نمی توان به تغییر دلالت دست یافت، بلکه تأثیر متقابل دلالتها بر یکدیگر هم مطرح است، و این است یکی از نکته هایی که از نظر ژانریکاردو دور ماند. پس می بینید که اگر ما، به عنوان خواننده، فقط وسیله باشیم آن وقت اثر به صورت مطلق در می آید و انسان در ادبیات با خود بیگانه می شود و خود سنجی و انتقاد دال به نابودی هر گونه دلالت می انجامد. در حقیقت این وظيفة واقعی خواننده نیست و کارنویسنده شاهدی بر این مدعاست، زیرا نویسنده همواره نسبت به اثرش مانند موسی با تردیدها و نگرانیهاش در برابر ارض موعود است، نه فقط به دلیل آنکه کارش با آنچه خود می پنداشته است تفاوت دارد، بلکه ضمناً به دلیل آنکه فقط خود او نیست که می داند کاری متفاوت کرده است، دیگر ان این را به او می گویند و اینها خوانندگان اند. به عبارت دیگر، شیئی که ساخته است به صورت دیگری جز آن که خود گمان ساختن را داشته است از خوانندگان به او باز می گردد، زیرا در خواندن، آفریدن هست.

در واقع، نویسنده هنگامی که کار می کند و می خواهد جمله اش ساخت مناسب را داشته باشد خواننده را در نظر می گیرد، زیرا خواننده باید آن را به صورت تجربه و احساس تازه ای بپذیرد. هنگامی که من جمله ام را می نویسم پیشاپیش آن را به طور ناقص

می‌شناسم، پس نمی‌توانم آن را ببینم، و چون نمی‌توانم آن را ببینم نمی‌دانم چگونه عملاً با اثرمن ترکیب خواهد شد. یک هفته بعد این کار را می‌توانم بکنم، زیرا تا یک هفته بعد من با اثرم فاصله گرفته‌ام، یعنی خواننده شده‌ام، ولی فعلًا این کار را نمی‌توانم بکنم و نمی‌توانم احساس و تجربه‌ای حقیقی داشته باشم. پس چه کار می‌کنم؟ می‌کوشم تا خود را به صورت خواننده جمله خود مجسم کنم.

همه نویسنده‌گان همین کار را می‌کنند. کار کردن عبارت است از فرورفتن با دیدی آرمانی و انتقادی در جلد شخص دیگری که خواننده است، یعنی همان کسی که باید اثر را به طور کامل در اختیار بگیرد و از این لحاظ در حکم آفریننده است.

مفهوم را با مثال دیگری روشن می‌کنم. آهنگسازی آهنگی می‌سازد، اما اجرا کننده، یعنی کسی که به این قطعه موسیقی باید فعلیت بدهد و تحقق بیخشد، همان شنوونده است. آنچه نویسنده می‌کند فرار است، اما آن که کتاب را بر می‌دارد و نمی‌داند چه گذشته است و هر جمله را به صورت تجربه تازه‌ای در می‌باید و بنا بر این آن را در واقعیت عینی اش می‌بیند مسلماً خواننده است.

و بدین گونه است که می‌توان او را به منزله آزادی در نظر گرفت. و من چند لحظه پیش همین را می‌خواستم بگویم: اینکه اگر من وسیله اثر هنری نباشم، اگر من خواننده همکارو حتی آفریننده اثر هنری در مرحله ثانوی باشم، پس من مخاطب اثر، طرف مقابل اثر هستم و نویسنده و کتاب باید به من و آزادی من رو کنند.

این اولین نکته‌ای بود که می‌خواستم بگویم. خواننده امروز به هیچ وجه کتاب را به صورت وسیله خواب و خیال در دست نمی-

گیرد، بلکه به عکس آن را تمرین و کار برد آزادی تلقی می‌کند، یعنی می‌داند که مجموعه‌ای از دلالتها را باید از نوبسازد و این دلالتها مدلولی را برای او مجسم خواهد کرد و خود اوست که این مدلول را خواهد ساخت. پس در واقع خود را از واقعیت روزمره‌ای که در آن فرورفته است جدا می‌کند تا این مدلول را بسازد، نه برای اینکه به واقعیت پشت کند، بلکه برای اینکه از حد نشانه‌های عینی و مادی فراتر برود تا به دلالتی کلی و یکپارچه برسد. وانگهی این دلالت در حکم سکوت است، زیرا بر عهده خواننده است که به همه واژه‌های منفرد کتاب وحدت و جامعیت ببخشد تا از آن شیئی بسازد، شیئی که هیچ نیست مگر همان سکوتی که زبان را احاطه کرده است. نمی‌خواهم این مسائل را به تفصیل بررسی کنم، فقط می‌خواستم بگویم که باید دید دلالتی که خواننده از خلال کتاب جستجو می‌کند چه خواهد بود. این دلالت به نظر من دلالتی است که خواننده در زندگی خودش نداشته است، چیزی است که از چنگ او می‌گریخته است. خواننده واژه‌ها را در اختیار دارد، اما چیز دیگری هم هست که در زندگی او نبوده است و از همین روست که در کتاب‌ها به دنبال چیزی می‌گردد.

چرا داستانها و آثار تحقیقی را می‌خوانند؟ در زندگی روزمره کسی که می‌خواند کمبودی هست و همین است که او در کتاب می‌جوابد. این کمبود عبارت از معنی است، زیرا همین معنی را، همین معنی کامل و یکپارچه را، به کتابی که می‌خواند می‌دهد. معنایی که او کم دارد مسلمانًا معنای زندگی است، همین زندگی که برای همه کس مواجه با کاستی و ناسازی و استثمار و بیگانگی و فریب و

تحمیق است، ولی در عین حال همه کس می‌داند که این زندگی ممکن بود و ممکن هست که چیز دیگری بشود. کجا، کی، چگونه؟ این رانمی‌داند.

قصدم این نیست که مسئله را از دیدگاه مبارز سیاسی مطرح کنم، زیرا ادبیات ملتزم ادبیات مبارز سیاسی نیست. فقط می‌خواهم این را بگویم که انسانها هنوز معنای زندگی خود را نیافته‌اند و ناچار به دنبال معنایی می‌گردند. آزادی آنها عیناً در همین است که همیشه و همه جا معنایی به واقعیت می‌دهند، اما معنایی ناتمام و ناکامل، و این معنای ناتمام و ناکامل با یکدیگر نمی‌خواهند. وحدت و جامعیت این معنای را که می‌خواهند به زندگی خود بدنهند هیچ‌جا نمی‌یابند و به مجردی که بخواهند بیابند از دست می‌دهند. دعوت کتاب از آنها عیناً دعوت به‌این است که این وحدت و جامعیت را آزادانه درخواهند عملی کنند. بنابراین وظیفه کتاب این است که معنایی به زندگی بدهد (البته در یک گروه اجتماعی معین)، معنای بودن انسان در جهان را، در این جهانی که از جامعه‌ای با طبیعتی خاص آن - همان که جامعه‌ساخته است یا نتوانسته است بسازد و از چنگش می‌گریزد - و از انسانی که در این مجموعه قرار دارد تشکیل شده است.

این رابطه متقابل، رابطه جهان با انسان و انسان با جهان، این چیزی که دائماً از چنگ مامی گریزد، باید وحدت و جامعیت‌تر کیبی خود را برای لحظه‌ای آزادانه در کتابی بیابد و ناگهان انسان دربرابر آن قرار بگیرد، چنانکه مثلاً هنگام خواندن هر اثر بزرگی چون آثار تالستوی یا کافکا شما این را در می‌یابید. من با این عقیده سیمون دوبوار موافقم که گفت خواننده‌همواره

وارد جهان نویسنده می‌شود^۱. اما از یک سو شما به این جهان می‌پیوندید، در آن فرو می‌روید، آن را می‌سازید، به آن فعلیت و عینیت می‌دهید و از سوی دیگر در عین اینکه آن را به عنوان جهان دیگری آزادانه تحقیق می‌بخشید در آن، به نحوی از انحا (که باید آن را تعریف کرد)، چیزی می‌بینید هم‌رنگ با واقعیت شخصی خودتان.

به عبارت دیگر، مثلاً اشخاصی هستند که در قصه‌های کودکان نکته‌هایی می‌یابند که آنها را، هر چند سالخورده باشند و اشتغالات کودکانه نداشته باشند، به هیجان می‌آورد. این مسلمانًا محتوای کتاب نیست – و اینجا من با نظر کسانی موافقم که می‌گویند در داستان می‌توان از هر چیز سخن گفت – یعنی محتوای داستانی کتاب برای آنها اهمیتی ندارد، بلکه از خلال این محتوای داستانی جهان را می‌یابند، به دلیل آنکه این جهان از چشم دیگری دیده شده است و نیز در عین حال، به قول آندره ژید، به دلیل سهمی که شیطان در آن دارد و از چنگ آن دیگری گریز نده است؛ یعنی شیئی است که هم ساخته و آماده است و هم انتقاد خود را از زبان در خود دارد و هم از چنگ خود به در می‌رود، و از این لحاظ هم از خود شما و هم از نویسنده و هم از دیگران تشکیل شده است.

پس این تمامیتی که از آن سخن گفتم باید معنایی از زندگی مرا به صورتی که امروز هست به من باز گرداند با همه آنچه حس می‌کنم، از قبیل خطراتی که با آنها مواجهم یا به قول شما بمباتمی یا کودکانی که از گرسنگی می‌میرند (زیرا می‌دانم که تلویزیون هست و این تلویزیون در اطرافیان من تأثیر می‌کند و بنابراین دلیلی ندارد که

در من هم تأثیر نکند) یا بی‌اعتنایی فرانسویان به امر سیاست یا ناتوانی کنونی من برای اقدام به کار. ممتنها لزومی ندارد و حتی شایسته و پسندیده نیست که همه این مسائل در اثر ادبی به صورت واقعیت عینی خود مستقیماً و صریحاً آورده شوند.

مثلاً خطر بمباتمی برای ما آشکارتر خواهد شد اگر آن رادر کتابی بخوانیم که از آن نام نبرد بلکه برداشت کتاب چنان باشد که بینش نویسنده را از واقعیت انسان امروز که بالطبع در وحشت مداوم بمباتمی به سر می‌برد به دست بدهد و این بسیار مؤثرتر از آن است که نویسنده خود را مکلف بداند که فی‌المثل داستان زیبا وطنزآمیزی مانند دکتر ذولا مود درسینما به وجود آورد.

می‌خواهم به این مناسبت ماجراهی با مزه‌ای را برای شما نقل کنم. یک روز دست نوشته دو کتاب از دو نویسنده مختلف را برای اظهار نظر به من دادند. یکی به قلم یک بیمار روانی بود که از درد شخصی خود سخن می‌گفت و موفق شده بود که آن را برای خواننده زنده و محسوس کند، بدین معنی که پیاپی سخن از بمباتمی به میان می‌آوردو از خود می‌پرسید: «چرا آدمها از بمباتمی نمی‌ترسند؟» دیگری که، به عکس، قصد مصربخش این بود که ترس از بمباتمی را در دل خواننده برانگیزد جهانی را ترسیم می‌کرد که از بیماران روانی درست شده بود، اما کوچکترین توضیحی در این باره نمی‌داد. آدمهای داستان پیوسته اعمالی انجام می‌دادند و نمی‌دانستند چرا انجام می‌دهند و خواننده به طور مبهمی درمی‌یافتد که نباید این کارها را بکنند و نباید بعضی از کارها را به فردا بیفکنند، امانمی‌دانست کدام کارها را و به چه دلیل. از این دو کتاب، آن که از بمباتمی سخن می‌گفت در حقیقت

چیزی نمی‌گفت و آن که در این باره حرفی نمی‌زد در حقیقت حرفها می‌زد.

پس مسئلهٔ حقیقی، به خلاف آنچه غالباً گفته‌اند، این نیست که ادبیات ملتزم باید از تمامی آنچه در جهان اجتماعی و سیاسی مطرح است سخن پکویید، بلکه باید انسانی که ازاو سخن می‌گوید، انسانی که هم دیگری است و هم خودما، غرق در این جهان باشد و بتواند آزادانه به درک دلالات و معانی آن بپردازد و جز به این صورت از عهده بر نمی‌آید.

اگر این کار را کرده باشد هنگامی که کتاب را می‌بندد چون نتیجهٔ فوری و مستقیمی از موضوع کتاب حاصل نمی‌شود بدیهی است که کتاب به هیچ عملی در واقعیت منجر نخواهد شد. ممکن است خواننده پس از بستن کتاب برود و در حزبی اسم بنویسد (و ضمناً نفهمیدم که چون وارد حزبی شد چرا حتماً باید از آن خارج شود)، ولی ممکن هم هست که به هیچ کاری دست نزند. متنها اکنون احساس خاصی از زندگی خود دارد، احساسی مبهم، نسخه احساسی روشن یا احساسی با مفاهیم انتزاعی، زیرا در اثر ادبی از مفاهیم انتزاعی سخن نمی‌رود، بلکه از خود او سخن می‌رود، از خود او با واسطه سبک نگارشی خاص و با نوعی شیوهٔ زیستان و در موقعیت بودن که آن هم مبهم است. پس هیچ چیز روشن نمی‌شود، بلکه فقط نوعی حس کامل و جامع از او به او داده می‌شود، همراه با این احساس که در پس همهٔ اینها آزادی هست و او از شرایط و مضائق اجتماعی و غیر اجتماعی خود بیرون رفته و در عین اینکه آنها را کم و بیش بهتر دریافته لحظه‌ای را هم در آزادی به سر برده است.

اگر این لحظهٔ آزادی را به سر برده باشد، یعنی اگر لحظه‌ای

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

ادبیات و سیاست

کلود سیمون

Claude Simon

نویسنده و سیاست

نویسنده – و بالاخص رمان نویس – آیا باید یا نباید به سیاست پردازد؟ به گمان من مسئله‌ای که در این مفاظه مطرح شده است دنباله همان استنباط کهنه قدیمی از رمان نویس است که وی را شخصیتی نظری 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 بینیم که حدود تو انایی رمان نویس تا کجاست و بالنتیجه، حال که به هر ترتیب می‌خواهند این مسئله را از دید اخلاقی مطرح کنند، بینیم که وظیفه حقیقی او چیست.

به خلاف عقیده فربینده و خوشایندی که میان عامه مردم شایع است و خود رمان نویسان هم زیر کانه در حفظ و حراست آن می‌کوشند، اینان «ابر مرد» نیستند. رمان نویس، برای شناختن جهان، همان پنج حس را دارد با محی مسکین. و مانند هر کس دیگر، فقط جزء کوچکی از واقعیت را در می‌باید، چند پاره نامربوط را، که با زحمت به هم مربوط می‌کند. در این زمان (و فراموش نکنیم که ما در نیمه 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 یک علم مستقلی شده اند با شاخه‌های متعدد و بهره‌های فراوان. آشنایی با یکی از آنها، هر چند مختصراً باشد، مستلزم مطالعات طولانی است. در دانشگاهها، استادان و متخصصان بر جسته 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 بربگرد، یا نیز، به قول آفای پروفسور 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، «دلالت» 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 می‌کنند. گروهی دیگر، به عکس، معتقدند که این قوانین همان قوانین ماده است. اما به طوری که‌زان پل سارتر در کتاب ماتریالیسم و انقلاب گفته است: «بی دینی بیان یک کشف تدریجی نیست، بلکه جبهه گرفتنی محکم و ماقبل تجربی است در برابر مسئله‌ای که از حد تجربه مادی نهایت بالاتر است. ماتریالیست که بر ایدآلیست خرد 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 - Jermillov، 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 شرافتماندانه‌تر 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 وزندگی مهمل و بیمعنی است. با اینحال، چون هیچ‌چیز جز موضع گیری‌های ما قبل تجربی به‌ما 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 یک نوع جنبش مداوم، انقلاب مداوم، ویرانی و نوسازی مداوم است، و آنچه دیروز حقیقی بود امروز حقیقی نیست و شاید هیچ‌چیز حقیقی نباشد و تنها امر متین 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 یک از این وقایع جزئی را در هیئت مجموع بشناسد. منتها، چیزی که هست، چگونه با خواندن یک قصه ساده می‌توان این همه را قبول کرد؟ زیرا اگر بنابر این باشد که افکار و آراء و دعویها و نظریه‌ها را بشناسانیم منطقی‌تر 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 برگزیند.

و این داستانی که به ما ارائه می‌شود، این سلسله وقایعی که می‌خواهند به ما بپذیرانند که قطعاً دنبالهٔ جبر منطقی و موجود 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 افسانه‌ای است ساختهٔ ذهن و پرداختهٔ خیال. یعنی رمان‌نویس سنت‌گرا بر عهده‌می‌گیرد که وجود فلان قانون علمی را از طریق نتیجه‌ای که از داستانش گرفته می‌شود ثابت کند، داستانی که تماماً از مخیلهٔ او بیرون آمده است و هر آن ممکن است چیز دیگری بشود و ما می‌دانیم که ممکن است به مسیر دیگری بیفتند و راه دیگری اختیار کند. فقط بسته به تفمن یا صوابدید یا ارادهٔ اوست که فلان با بهمان آشنانشود و فلان وعدهٔ دیدار قطعی از دست برود و حادثه‌ای روی دهد که این تسلسل به اصطلاح منطقی و جبری علت و معلول را کلا دگر گون کند.

برای مثال رمانی را به تصادف بر می‌داریم: هادام بوازی، اثر گوستاو فلوبر. البته هادام بواری زهر می‌خورد و با رنجهای شدید زیر بار قرض می‌میرد. ولی ما خوب می‌دانیم که هیچ تقديری، هیچ جبری، هیچ قانونی از هیچ نوع، زنان زناکار را قهرآ 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 مادام بوادی 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 پی‌سری بمیرد. همچنانکه اگر مثلاً نویسنده‌ای چون مارکی دوساد، بسادیدی متفاوت، سرگذشت‌ظاهراً پرمعنای زنی زناکار 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 بدبهختی 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، و انگهی اگر این داستان که قادر نیست تکیه گاه معانی و دلالات از پیش ساخته شود 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 وبالنتیجه (اگر بخواهند به هر ترتیب سخن از وظیفه بهه‌یان آورند) وظیفه رمان‌نویس به صورت ساده‌تر و بی‌ریات‌رش این نیست که بکوشد

تا همان تجربه‌اش را از جهان بگوید؟ نه اینکه «بیان» کند یا (آن گونه که مدت‌ها تصویر 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.

الی فور^۱ در کتاب «وحاشکال 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 خوبی‌بینانه‌ای که جامعه، دست کم جامعهٔ غربی، اختیار کرده است، یعنی تعقیبِ تکامل بی‌انتهای سعادتی 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 واقعی و اشیاء تناسبهایی بیرون بکشد جدا از کیفیتی احساساتی که علمای اخلاق به این اشیاء و واقعی نسبت می‌دهند».

و حقیقت آنکه هر نوع قصه‌سود آنی (یعنی همان‌دید خوبی‌بینانه که الی فور می‌گوید) با هنر ناسازگار است. براین حقیقت ناخواهایند اعتراضها شده است. می‌گویند که هنر باید به کاری باید و خدمتی بکند، و به دستاویز و ظایف مدنی بسا اخلاقی، آن قسم از شیوه‌ها و صورتهای ادبی یا هنری را جایز می‌شمارند که در حقیقت کاملاً بی‌اثر و نامجرب‌اند، حتی در مورد همان سود آنی که باید حاصل کنند. مایا کوفسکی می‌گفت: «هنر انقلابی بدون قالب انقلابی وجود

^۱ Elle Faure - ۱۸۷۳-۱۹۳۷، مورخ هنر و محقق معاصر فرانسوی.

ندارد.» و در این خصوص شاید طرح این سؤال جالب باشد که علل شکست «ادبیات ملتزم» در طی سالهایی که از جنگ‌جهانی 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 در باره اش می‌توان گفت این است که مسلمان موافق با آرزوی بسانیان ادبیات ملتزم نیست ما را به تفکر و امیدار، خاصه اگر در نظر آوریم که این ادبیات نه تنها مخفیانه و محروم‌انه نیست بلکه از اقبال خوانندگانی بیشمار برخوردار است.

اینچاست 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 وجود انقلابی خود را با 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 آن‌پس خود را از هر گونه اقدام و عمل معاف می‌بیند. همچنانکه دختران کار گر و خیاط و کلفت در ماجراهای شکفت انگیز خانم ماشین نویس که با رئیسش ازدواج می‌کند و ستاره سینما می‌شود شریک می‌گردند و نیابتی 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 دو گانگی عجیبی هست که به ظاهر متضاد می‌نماید: هنر فقط به میزانی می‌تواند برای آدمیان کار مشت آنجام دهد که به آنها نپردازد. به حد اعلای کرامت و بخشندگی آنگاه خواهد رسید که به حد اعلای خود بینی رسیده باشد.

آلن رو ب گری یه

Alain Robbe-Grillet

ادبیات تحت تعقیب سیاست

من کنگره‌های نویسندهان را دوست دارم. من در همه آنها، که از فلورانس تا بوئنس آیرس و از ترییر^۱ تا شیکاگو تشکیل می‌شوند، شرکت نمی‌کنم. اما تقریباً از هر دو دعوت یکی را می‌پذیرم. و همیشه نامراد بازمی‌گردم، زیرا در آنجا کمتر سخنی درباره ادبیات می‌گویند. امسال تابستان سخن از رمان امروز (در سوروی) 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 ابتدائی ترین و قالبی ترین شکل آن، یعنی رد بر فاشیسم، محکومیت جنگ، مبارزه با بیعدالتی و جز اینها.

نویسندهان لزوماً متفکر سیاسی نیستند. و طبیعی است که غالباً در این زمینه به بیان اندیشه‌های 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 هر گز مطلب دیگری برای گفتن ندارند؟ چرا با این همه سماجت می‌خواهند از قدر آثار خود بگاهند 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 نویسنده‌اند شرمدارند و در وحشتی مداوم به سر می‌برند که مبادا این را بر آنها عیب بگیرند و از آنها بخواهند که چرا می‌نویسند وجودشان به‌چه درد می‌خورد و چه وظیفه‌ای در اجتماع انجام می‌دهند.

ادبیات به هیچ دردی نمی‌خورد

مسلمان این پرسشها پوچ و مهمل است. نویسنده، همچنانکه هیچ هنرمند دیگری، نمی‌تواند بداند که کارش به چه درد می‌خورد. ادبیات برای او وسیله‌ای نیست که در خدمت مردمی قرار گیرد. و هنگامی که در کرانه‌های رود نوا می‌بینیم که آن «ابزار خوب» یعنی رمان قرن نوزدهم را می‌ستایند، همان ابزار خوبی که منقادان شوروی در هر فرصتی «رمان نو» را متمهم می‌کنند که می‌خواهد از آن منحرف شود، هنگامی که گوش ما را بباشد آوری «مسئولیت» نویسنده و شیوه «آموزنده» برشت کر می‌کنند، ما هم مجبور می‌شویم جواب بدیم که ما را دست‌انداخته‌اند و رمان (یا نمایش) ابزار نیست و شاید هم که به راستی از دید اجتماع به درد نخورد.

نویسنده مسلمان موظف و ملتزم است – اما چاره‌ای از آن ندارد و میزان التزامش به اندازه هر فرد دیگر است، نه بیشتر و نه کمتر – بدین معنی که فردی از افراد یک ملت، یک مملکت، یک عصر، یک نظام اقتصادی است و نیز در میان آداب و قواعد اجتماعی، دینی، جنسی و

جز اینهازندگی می‌کند. در واقع درست به همان نسبتی که آزاد نیست ملتزم است. و یکی 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 می‌کند تا به او بپذیراند که نویسنده برای جامعه می‌نویسد (یا بر ضد جامعه، زیرا که این و آن در نهایت به یک اصل بازمی‌گردد). و این نمونه بسیار جالبی است از آنچه امروز «با خود بیگانگی» نامیده می‌شود.

صورت پرستی و انحطاط

پس ترسیم و حرفمن را به صراحت بزنیم. نویسنده، مثل هر کس دیگری، از بد بختی همنوعانش رنج می‌برد. اما خلاف راستی و درستی است که مدعی شویم نویسنده با نوشه‌هایش می‌خواهد آن را درمان کند. هنگامی که جون لیتل وود در کنگره ادیمبورو عقاید کریمانه و صلحجویانه اش را عرضه کرد آیا حقیقتاً باور کرده بود که نمایشنامه اش مردم را از جنگ کریزان خواهد کرد به دلیل آنکه مضرات جنگ را به آنهایشان داده است؟ افسوس که کار به این سادگی نیست. شاید، به عکس، حتی باید از ابراز احساسات شدید مردم، خواه در فضای تماشاخانه‌ها یا تالار کنگره‌ها، که دیوارهایش از انفجار این عواطف پاک به لرزه در می‌آیند، پرهیز کرد.

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

یا سینما) است و صورت داستانها و نمایشنامه‌ها و فیلمهای برای ما بسیار مهمتر از قصه‌های نهفته در آنهاست - حتی اگر ضد فاشیسم باشند - و ما به هنگام آفرینش نمی‌دانیم که این صورتها برچه دلالت‌می‌کنند، به طریق اولی، به چه کار می‌آیند، آن‌گاه فوراً، خواه در اینبورو یا در لینینگراد، در سائوپولو یا در بارسلونا، رگبار سب و لعن مردم بر سر ما فرو می‌بارد. ما را انگشت نمایی کنند. حتی بر ما ظن می‌برند که بر ضد طبقه کارگر توطئه کرده‌ایم. نکوهشها تدریجاً و سریعاً به صورت ناسزا در می‌آیند: «بی‌ریشه»، «بی‌هدو»، «صورت پرست»، «منحط»، «غیر بشری»، «ضد بشر»...

اما نکته تعجب آوری در اینجا هست که حقاً می‌باشد ترقی خواهان رسمی و حرفه‌ای را به تردید و نگرانی وا دارد و آن اینکه، چه در اردوی سویالیستی 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 می‌باشند.

ارزش‌های بورژوازی

گویی شورویها وظیفه خودمی‌دانستند که در همه چیز اغراق کنند. در لینینگراد، توب‌را سرخوش به همدیگر پاس می‌دادند. در اینبورو، نماینده شوروی، در زیر طوفان ابراز احساسات مردم، نشان طلای اسالیب کهن و نیات پاکرا 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 اگزوپری به عنوان نمونه والای پژوهش‌های

ادبیات مغرب زمین یاد می‌کرد.^۱ با این همه، اشخاص جا افتاده‌تر – از روی احتیاط یا اعتقاد – هنوز سنگ رئالیسم سو سیالیستی را به سینه می‌زنند، یعنی رمان بورژوایی سال ۱۸۴۰ را که زیر نظارت دولت باشد.

می‌گویید هنر ما «بی‌ریشه» و «دیمی» است؟ اما ادبیات چگونه می‌تواند دائماً از زیر و بمهای سیاست شما پیروی کند؟ به یاد بیاورید که رئالیسم سو سیالیستی تا چندی پیش عبارت بود از ستایش فضائل استالیلین.

ما را «صورت پرست» می‌دانید؟ البته ما می‌دانیم کدام صورتهای ادبی محتوای واقعی کتابهای است 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 دو سن پیر^۲ دارد.

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

زیرا اگر قابل درک و قبول باشد که منتقدان بورژوای غرب از قالبهای داستان نویسی کهنه‌ای که حتماً به گمان آنها تعجب عصر طلایی رمان و بهشت طبقه‌مالک است لجو جانه دفاع کنند، به نظر ما مایه ننگ و رسوایی 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 فلوبر یک قرن پیش در آن شک کرده بود، سخن بگویید.

ارزشهای سیاسی

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

به عقیده ما، ادبیات وسیله‌بیان نیست، بلکه وسیلهٔ پژوهش است. و حتی هر گز نمی‌داند که مورد پژوهشش چیست و از پیش نمی‌داند که چه باید بگویید. «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 مناسب‌هر نوع «بیان» سیاسی است، حتی راست افراطی. و به همین سبب است که سیاست، در نهایت امر، مورد توجه مانیست. 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 روسی نژاد 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 پرسیلن 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 میاست پوینده وزنده روزی تحقق یابد.

خوان گویتیسولو

Juan Goytisolo

قطره ملی شما اقیانوس جهانی نیست

در طی جلسات آخرین محافل بین‌المللی نویسنده‌گان و هنرمندان — نه تنها در لینینگراد و ادینبورو و فلورانس، بلکه حتی در فورمتو^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 نویسنده‌گان برای توجیه آثار خود دلایل غیر هنری بجوینند. مواضع دفاعی چنان محکم و سازش‌ناپذیر شده‌اند که تماشاگر بیطرف غالباً احساس می‌کند که در جرو بحث کرها 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 رو بگری^۲ یه (در مجله اکسپرس) ولوسین گولدمن^۳ (در کتاب جامعه‌شناسی (مان) و ژرم لندون^۴ با دلایل بسیار متفاوتی به مفهوم هنر ملتزم تاخته و نتیجه گرفته‌اند که «نویسنده فقط در هنر خود می‌تواند ملتزم باشد». خصوصاً به عقیده رو بگری^۵:

1- Formentor 2- Lucien Goldmann

3- Jérôme Lindon

«نویسنده‌گان لزوماً متفکر سیاسی نیستند و طبیعی است که غالباً در این زمینه به بیان اندیشه‌های نارسا و مبهوم 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 می‌نویسنده 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 چهار چوب 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 یاد 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 کشورهایی است که

۱- رجوع شود به صفحه ۵-۲۱۴ کتاب حاضر.

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

وضع خاص جامعه فرانسه – اکنون که جنگهای استعماری به پایان رسیده و «خطر» و قوع انقلاب، پس از دگر گونی شگفت‌صنعتی 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 بارور کننده، و سرانجام به وضع علم می‌رسد.

به عکس، در کشورهای واپس‌مانده یا کشورهایی 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 برگردانی است از آثار کشورهایی چون فرانسه و انگلستان و آلمان که به سطح سیاسی و فرهنگی و اقتصادی بالاتری دست یافته‌اند). اما با این عمل، از تحول خاص خود به منزله «صناعت» بازمی‌ماند و همین امر منطقاً 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 پدیدآورند.

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

تکرار قراردادی و بالنتیجه نادرست واقعیت بپردازند.
با این همه، آلن روب گری یه آنجا اشتباه می کند که – به قول بلوک میشل در کتاب زمان حال اخباری^۱ – «با آن غرور ملی خاص نویسنده‌گان فرانسوی که ادبیات فرانسه را ادبیات به مفهوم عام کلمه می‌داند» می‌خواهد تجربه‌اش را که محصول موقعیت ویژه فرانسه است بر کشورهایی تعمیم دهد که سطح سیاسی و اجتماعی و فرهنگی آنها با عناصر زیربنای تحلیلهای او سازگار نیست.

هنگامی که دولت – در کشورهایی چون اسپانیا – رسم‌افشار می‌آورد تا ادبیات و هنر غیر سیاسی شود یا – در کشورهایی چون شوروی در زمان استالین – وادار می‌سازد که ادبیات و هنر یکسره سیاسی شوند و به استخدام هدفهای اجتماعی آن در آیند و در نتیجه مطبوعات نمی‌توانند باز گو کنندۀ اختلاف نظرهای زایا و تضادهای پویای جامعه باشند و هنگامی که گروههای اجتماعی – مثل در اسپانیا – نمی‌توانند احساسات خود را بروز دهند یا آزادانه از منافع خود دفاع کنند، نویسنده ناچار بلند گوی این پویایی و این احساسات و این منافع می‌شود و آن گاه وظیفه‌ای را بر عهده می‌گیرد که بی‌شباهت به «دریچه تخلیه فشار» نیست.

من در جای دیگر شرح داده‌ام که چگونه فشار سانسور در اسپانیا نویسنده‌گان را مجبور کرد تا جوابگوی نیاز عامه به کسب خبر شوند و بالنتیجه در آثارشان واقعیت امور را که مخالف گزارش غیر واقعی روزنامه‌هاست نقل کنند و، به عبارت دیگر، وظیفه‌ای را انجام دهند که در فرانسه و دیگر کشورهای طبیعاً بر عهده مطبوعات است. همین

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

در حالی که در فرانسه تعهد سیاسی ثمره انتخاب آزاد نویسنده است – زیرا کار ادبیات در اینجا بیش از آنکه «تسلی» باشد «پژوهش» است و نویسنده که از زیر فشار برانگیز نده خوانندگانش آزاد شده است می‌تواند از بازگو کردن واقعیت آنی و روزمره بپرهیزد و توجه خود را تماماً به پرورش هنرمنش به منزله 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 تصربیحی یا تلویحی خوانندگان پیشاپیش تعیین کرده‌اند.

در این حال، سیاست بر هنر اثر می‌گذارد و نویسنده خواهی نخواهی بلندگوی نیروهایی می‌شود که بیصدا با طبقه حاکم یا با انحصار طلبی مسلک که به صورت شریعت درآمده است می‌جنگند. بدین‌گونه، ادبیات معاصر اسپانیا آینه‌ای است از مبارزه خاموش و ناچیز و روزانه برای آزادی از دست رفته، چنان‌که شعر جوانان امروز شوروی راهبر عصیان هنری نسلهای نو در برابر «با خود بیگانگی» ناشی از استالینیسم است. سیاست و ادبیات در اقدام مشترکی برای آزادی همزم می‌شوندو، مانند آقای ژوردن در مورد نظر^۱،

۱- آقای ژوردن (*Jourdin*)، قهرمان یکی از نمایشنامه‌های مولیر، سوشاگر نوکیسه‌ای است که می‌خواهد به‌سلک اشراف درآید. روزی از منشی اش می‌خواهد که از جانب او به‌بانویی ازخاندان بزرگ نامه عاشقانه‌ای بنویسد. منشی می‌پرسد که نامه به‌شعر باشد یا به‌نشر. آقای ژوردن در می‌ماند که شعر و نشر 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 به‌خدمت 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 برچیده 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 خود مختاری روزافزون اشیاء مصرفی، پس از جویس و کافکا و کامو تا روب گری یه و دیگر نماینده گان «رمان نو»، به عقیده گولدمن، مقارن است با اضمحلال فرد وزندگی فردی در پیچ و مهره ساختهای سرمایه داری انحصار طلب ثلث اول قرن بیستم (پدیدهای که در آثار مارکسیستی به نام «کالا پرستی»^۱ معروف است). بدین گونه، آثار میشل بو تور و آلن روب گری یه و ناتالی ساروت که عموماً به صورت پردازی متهم شده اند در حقیقت بیش از رمانهای روانی قرن نوزدهم بیانگر واقعیت صنعتی عصر ما هستند، هر چند که شیوه ای غیرانتقادی و حتی حالت همدستی نسبت به این واقعیت صنعتی دارند.

آلن روب گری یه، به پشتگرمی لوسین گولدمن، از «تعهد تقریباً حرفاًی» که مربوط به مسائل رمان است دفاع می کند و می گوید «مسائلی چون جنگ و شعور اجتماعی و جزایها» به زندگی مدنی ما را بیاور، شعر می گوییم یانش؟ و همینکه در جواب می شنود که این جمله به نثر است باشگفتی و شیفته‌گی فریاد برمی آورد: «عجب! پس من چهل سال است نثر می گوییم و خودم خبر ندارم؟»

مربوط می‌شود «که آغازش از جایی است که ماورقه رأی را به صندوق انتخابات می‌افکنیم» و آن گاه میان تعهد شهروند و تعهد هنرمند فرق می‌گذارد. اما این فرق نمی‌تواند شامل کشورهایی شود که در آنها فقدان کوچک‌ترین آزادی سیاسی - مثل اسپانیا - یا کاربرد مسلک انقلابی در خدمت استبداد فردی - مثل شوروی در زمان استالین - مردم را وامی‌دارد تا ادبیات را به صورت «دریچه تخلیه فشار» به کار ببرند و نویسنده اصیل را ناگزیر می‌سازد تا سر کرده پیکاری شود که دیگر منحصر آدبی و هنری نیست، بلکه در حقیقت مرحله‌تازه‌ای است از مبارزه همیشگی ملتها برای کسب آزادی خود.

این «تعهد در نگارش» برای رمان‌نویسان اسپانیایی، برای آستوریاس^۱ یا نویسنده‌گان امریکای جنوبی، که در آنجا بیسوادی و بیعدالتی اجتماعی و خشونت دستگاه دولتی مانع تحقق طبیعی حقوق فردی است، چه معنی می‌تواند بدهد؟ اگر مطالبه علنی آزادیهایی که دولتها محافظه کارقرن نوزدهم بهما داده‌اند در حکم جرم باشد کیست که بتواند، بدون احساس شرم، از صندوق انتخابات سخن بگوید؟ هنگامی که آزادیهای سیاسی وجود نداشته باشد همه‌چیز سیاسی می‌شود و تفاوت میان نویسنده و شهروند از میان می‌رود. در این وضع ادبیات می‌پذیرد که سلاحی سیاسی باشد یا وجه ادبی را فرو می‌گذارد و به تقلید تصنیعی ادبیات جوامع دیگر که در سطوح دیگری قرار دارند می‌پردازد (و در این مورد می‌توان از گروه مقلدان بیماما روب‌گری 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 گرددخود بیفکنیم تا ببینیم که در چهار پنجم ربع مسکون، اثر ادبی محکوم است به اینکه، بر اثر جبرزمان، به کار تسلی یا ارشاد فکری بپردازدیا، بنا به گفتهٔ چزاره پاوزه^۱ در دورهٔ فاشیسم، «دفعاعی در برایر توهین به زندگی» باشد. اگر تحلیل گو لدمن صحیح باشد – که من شخصاً گمانمی کنم صحیح است – «تعهد در نگارش» مبین گرایش پیشرفتهٔ نویسنده‌گان در جامعهٔ صنعتی امروز است، خواه این جامعه مبتنی بر سوسیالیسم باشد یا نوسرمایه دارد.

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 می‌توان امید داشت که، در دراز مدت، ادبیات «پژوهش» و «پویش» بسر کار آید (ادبیاتی که «رمان نو»، یعنی حاصل کار ده دوازده تن نویسنده که در انتشارات مینوی^۲ پاریس گردآمده‌اند، فقط نمونهٔ کوچکی از آن است و نه مجموعهٔ قوانین مقدس آن). آن‌گاه این ادبیات می‌تواند آینه‌ای باشد از جلوه‌های متعدد با خود بیگانگی انسان «شیء شده» و حلقةٔ کوچکی باشد از ماشین عظیم‌سازمان صنعتی و برنامه‌ریزی دولتی یا حزبی و دیوان‌سالاری کور و همه‌گیر؛ همان جهان ناخوشایند نو سرمایه داری کنونی – که تازه باید برای آن هم بجنگیم – یا مرحلهٔ نخستین ساختمان سوسیالیستی، همان جهانی که تازمان فوری بختن (غیر محتمل) اقتصاد کشورهای غربی بنناچار جهان ما خواهد بود.

1- Cesare Pavese

2- Minuit

ادبيات، هم به عنوان قلمرو تجربه و هم به عنوان قلمرو خيال، هم به عنوان عمل و هم به عنوان گریز، وظيفة سياسى واقعی انجام می‌دهد، زیرا سرمنشاء یك سلسله تصميمها و طرحهایی است که دنیای ما را متحول یا بکلی متغير می‌کند. اما در اجرای اين وظيفه به هر حال دو گانگی و تناقضی هست. زیرا، به قول موريش بلانشو، «نويسنده رمانهایی می‌نویسد؛ اين رمانها متضمن پاره‌ای آراء سياسی هستند تا جايی که گويي به مرامي وابستگی دارند. ديگران، يعني کسانی که مستقیماً وابسته به اين مرام‌اند، آن‌گاه به وسوسه می‌افتنند که نويسنده را از افراد خود بشمارند و اثرش را مدرکی بدانند حاکی از اينکه مرام آنها مرام اوست، اما به مجردی که اين مرام را صريحًا از او می‌طلبند درمی‌باشد که نويسنده وابسته به آنها نیست و وابستگی او فقط به خودش است و به تنها چيزی که در اين مرام علاقه دارد عمل آن است».

همگامی و همکاری ادبیات و سیاست هنگامی از میان می‌رود که عوامل برانگیزند آن – مانند فشار سیاسی و شریعت سازی هنری و جزاینها – از میان برداشته شوند، مگر اينکه خود نويسنده، چنانکه هم در شرق و هم در غرب فراوان دیده شده است، جانب ادبیات را فرو-گذارد و با دل و جان به مدح شباهی مرام سیاسی پردازد. اما، در این صورت، او ديگر نويسنده نیست، بلکه «قلمزن» است و «کالا» يش ربطی به ادبیات ندارد.

در اين زمان – چه آلن روب گري يه بخواهد و چه نخواهد – هم نويسنده‌گان اسپانيا و هم نويسنده‌گان شوروی و هم نويسنده‌گان اکثر کشورهای جهان، به استثنای بعضی از کشورهای دموکراتی غرب، مدت‌ها تحت تعقیب سیاست به سر خواهند بردا.

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

افزودهها

مارسل تیهبو

Marcel Thiébaut

ادبیات و تاریخ

نویسنده‌گان شوروی مکلف‌اند که، به قول لوئی آراگون در کتاب ادبیات شودی، «بر جای ساختهای قالبی ناتورالیسم، رئالیسم را بنشانند که در آدمی شرمی کینه‌خواه و اشتیاقی سوزان به خلق‌شیوه‌های دیگر زندگی برمی‌انگیزد»، زیرا «نسبت رئالیسم به هنر قدیم مثل نسبت شیمی به کیمیاگری و نسبت سوسیالیسم علمی به سوسیالیسم تخلیلی است». پروردن این شیمی ملتزم پافشاری و بذل همت است، زیرا «باید به طور بی‌امان با همه‌اقدامات دشمن جنگید که‌می‌خواهد ادبیات شوروی را متلاشی کند و آن را از اصل زنده‌تکاملش، از اصل لینینی روح‌hzبی در ادبیات، منحرف سازد».

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

رئالیسم سوسيالیستی را از آنِ خود کنند و ایدئولوژی پرولتاریایی را بر ادبیات تعمیم دهند» و در این راه از مطالعه «ورشکستگی استنباطهای تاریخی - ادبی بورژوازی غرب» سود برداشت. و نیز بگذریم از اینکه ادبیات بورژوازی، یعنی همه آثار ادبی غرب از قرن هفدهم تا قرن بیستم، از شاهدخت کلو و دونکیشور و فاواست گرفته تا بلندیهای پادخیز و مادام بواری و دستجوی زمان گمشده، به عقیده آراگون «مبتنی بر اصل انتقال موروثی اموال است و در منتها مراتب می‌توان آن را تاریخ مالکیت دانست» و در تراژدی «یعنی نمایش شاهان، مسئله اساسی مسئله و رائث و غصب است». از این اظهار نظرهای عجولانه، که در نهایت حاکی از عواطف و تعصبات غیرمستدل گوینده آنهاست، می‌گذریم و وضع ادبیات و رابطه آن را با تاریخ بررسی می‌کنیم.

به خلاف تصور حزب، نمی‌توان از رمان نویسان خواست که واقعیت روزمره را مستقیماً بیان کنند. زیرا رابطه هنردادستان و تاریخ از هیچ نظارتی و، به صورت ظاهر، از هیچ منطقی تبعیت نمی‌کند. هنگامی که نویسنده‌ای با همه افراد ملت در گیر ماجراهی جمعی می‌شود، به ندرت ممکن است آنَا از این‌ماجرا در نوشته‌های خود استفاده کند. در فاصله میان سالهای ۱۷۸۹ و ۱۸۱۵، یعنی از آغاز انقلاب کبیر فرانسه تاسقوط ناپلئون، در فرانسه حتی یک رمان با ارزش درباره انقلاب و امپراتوری نوشته نشده است. گویی حوادث بزرگ همه‌نیروی خود را در عمل مصرف می‌کنند. البته در طی جنگ جهانی اول رمانهای جنگی فراوانی نوشته شده است، اما اینها در حقیقت رمان نیستند، بلکه سند و گزارش‌اند. زیرا هنرمند در برابر یک واقعه بزرگ باید بتواند فاصله بگیرد. شرح لشکرکشی ناپلئون به روییه 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 مباستوپول به دست داده است و حال آنکه خودش در این جنگ شرکت داشته و از نزدیک شاهد حوادث بوده است.

تازه به فرض آنکه نویسنده‌گان در وصف جهانی که می‌بینند آزاد باشند و خود را با این جهان کاملاً دمساز حس کنند نمی‌توان 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 زمانه‌متضمن 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 آن‌گاه در می‌یابند که اثر او ارزش‌چندانی 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 می‌بینیم (و البته این یک اصل کلی نیست) که آثار بزرگ پیش یا پس از رویدادی که به آن وابسته‌اند قراردارند، بدین معنی که نویسنده یا واقعیت بعدی را پیشگویی می‌کند و یا، به عکس، بازمانده آخرین موجهای حوادث را «می‌گیرد» و آثاری پدید می‌آورد که می‌توان آنها را ادبیات «دوره زوال» نامید. فی‌المثل نمایشنامه لوسیدا بازگو کننده روحیه خانه‌خانی 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 دوره‌فرمانیکها،

۱- رجوع شود به توضیح شماره ۳ در ذیل صفحه ۱۳۹ کتاب حاضر.

در آسمان ادبیات به درخشش درمی‌آید. مارسل پروست جامعه بیمار گونهای را به یاد می‌آورد که دیگر وجود ندارد. متخصصان ادبیات یونان کهن امروز پی برده‌اند که در زمانی که ایدیاد و اوپریه نوشته می‌شد و قایع مورد استناد آنها به گذشته دور تعلق داشت. مقابلاً کافکا جهان پوج و پرتشویش آینده را شرح می‌دهد و نویسنده‌گانی که پس از سال ۱۹۴۵ خود شاهد همین جهان‌اند دیگر نمی‌توانند 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 نویسنده‌گانی چون آندره مالرو و ژرژ برنانوس^۱ و فرانسوا موریاک به شرح احساس دردناک سر نوشت بشر می‌بردازد در زمانی رخ می‌دهد که خاطره‌های جنگ جهانی اول با نخستین امواج خبر دهنده مصیبت جهانی دوم تلاقی می‌کنند.

بنابراین نمی‌توان، با صدور فرمان، تاریخ و ادبیات را به یکدیگر پیوند داد، زیرا تاریخ فقط هنگامی بر ادبیات تأثیر می‌کند که زمان حال از آزمایشگاه ذهن فرد نویسنده گذشته باشد. اثر داستانی با ارزش ثمرة این کیمیا گری تدریجی است. حتی هنگامی که نویسنده‌ای چون بالزال خود را همسطح حوادث زمانه قرار می‌دهد، این حوادث فقط زمینه آفریده‌های ذهنی و شخصی او را می‌سازند.

ادعای رهبری ذهن نویسنده، که در خطابه‌ها و اعلامیه‌های شوروی دیده می‌شود، حاکی از جهل کامل است نسبت به وضعی که آفرینش ادبی در آن صورت می‌گیرد. سیاست ادبی حزب متوقع وابستگی مداوم نویسنده‌گان به رفتاری است که به مجرد تثبیت به صورت

سنت درمی‌آید. و این مستلزم تناقض است، زیرا ادبیات نمی‌تواند زنده بماند مگر با یک سلسله عصیان مداوم بر ضد ارزش‌های مقبول و رایج. شواهد بسیاری بر اثبات این مدعای است که فقط به یکی از آنها اشاره می‌شود. سور رئالیسم در آغاز جنبش خود شاید شاهکاری پدید نیاورده باشد. اما بیست سال بعد بسیاری از نویسندهای کان و شاعران را عمیقاً تحت تأثیر قرار می‌دهد. پایگاه حرکت سور رئالیسم تحریر ارزش‌های ملی فرانسه بود که در سال ۱۹۲۰ تقریباً همه کس بدون قید و شرط به آنها احترام می‌گذاشت و نیز رد مطلق ادبیات پیش از جنگ بود که نویسندهای کان سال ۱۹۲۵ می‌خواستند پیوند خود را با آن حفظ کنند.

از سوی دیگر، اگر خود را در جای خوانندگان قرار دهیم - غرض خوانندگان‌شوری است - مسلم نیست که هر گاه، بنا به خواست کنگره‌های شوروی، ادبیات کارخانه و پیکار انقلابی به آنها عرضه شود آنها هم‌حتی این خواست را برآورده کنند. در طسی جنگ جهانی اول، من در جبهه حتی یک نفر را ندیدم که داستانهای ملهم از آن جنگ را با رغبت بخواند. آنها را ملال آور، نادرست و حتی گاهی خارج از ادب می‌دانستند (زیرا حرمت راز جبهه در آنها شکسته می‌شد). حساسیت جنگجویان نسبت به حواشی که خود در آنها شرکت داشتند و اکنون می‌بایست وصف آنها را بشنوند کند شده بود. می‌توان فرض کرد که اگر امروز به زنان کارگر فلان کارخانه شوروی پیشنهاد شود که از میان منظومهٔ حماسهٔ فولاد و قصه‌های کودکان به قلم کتنس دوسکور^۱ یکی را برگزینند آنها این قصه‌ها را انتخاب می‌

کنند و با این عمل، به طور ناخودآگاه، احترام به اصل ادبیات می‌گذارند که هدفش هیچ نیست‌جز اینکه ناشناخته را در شناخته آشکار کنند. تماسای منطقه‌آرژانتوی^۱ روی پرده نقاشی سیسله^۲ (یعنی منظره‌ای که با واسطه شدن هنرمند میان شیء خارجی و پرده نقاشی تغییر شکل و هویت داده است) جالب توجه‌تر از تماسای 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 منطقه‌آشنای آرژانتوی، رودخانه غربی را که لوئی همون^۳ در کانادا دیده است عرضه کنند این لذت حتی برای ساده‌ترین خواننده‌گان، خواننده‌گانی که هر گز 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 جذبه جهانهای دور و هر گز ندیده، جذبه‌ای که رغبت ما را بر می‌انگیرد و به تحسین و می‌دارد. چون ادبیات لزوماً باید از ذهن فرد نویسنده بگذرد و گرنم وجود نمی‌یابد، ورود به جهان نا‌آشنای نویسنده جدا بیت سفر را دارد. نظارت بر فردیت نویسنده‌گان، از طریق تحمیل فضا و مضامین معینی به آنها، موجب یکنواختی و همشکلای آثار آنها می‌شود و در نتیجه لذت ادبی، که از دیدن تفاوت جهان نویسنده و یکی شدنِ وقت خواننده

1- Argenteuil

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

-۳ **Louis Hémon**، نویسنده فرانسوی (۱۸۸۰-۱۹۱۳) و صاحب رمان معروف *مادیاشاپدلن* که صحنه و قایعش در کاناداست.

با این جهان متفاوت^۱ حاصل می‌شود، از میان می‌رود.
آراگون به قطع و یقین می‌گوید که «هر کلمه مکتوب» را
«همه آحاد ملت شوروی، همه شخصت ملت شوروی، همه دویست
میلیون مردم شوروی» باید بتواند بخوانند و بفهمند، وسپس به ما اطلاع
می‌دهد که همه نویسنده‌گان شوروی لزوم این فهم همگانی را دریافته.
اند. اما این برنامه در انتها مسلماً به زیان فرهنگ عمومی است، زیرا
دریک اثر تازه آنچه نخست دشوار و ناآشنا و خارج از قلمرو «مضامین
مشترک» 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
رابخوانند و از آن لذت ببرند؟ و این نکته در خور توجه و تأمل است که
فی المثل کتابی چون «جستجوی ذمان گشده»، که زمانی بورژواهای تحصیل
کرده هم خواندن آنرا بسیار دشوار و حتی ناممکن می‌دانستند، امروز
در امریکا در میلیونها نسخه به چاپ می‌رسد. همیشه لحظه‌ای هست
که حتی سبزی فروشها، بی‌آنکه خود بدانند، ارسسطویی و افلاطونی می-
شوند.

جای تعجب است که چرا هبران‌ادبی حزب که به سادگی وظيفة
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.

۲- Apollinaire ۳- Paul Eluard

کردن لزوم تقدم ذهن فردی؟ زیرا، بنابه دلایل و شواهد آشکار، می-دانیم که حزب، زیر ظاهر ادبیات، در حقیقت از «اصول دین» سخن می-گوید و می-دانیم که همه سیاستش مبتنی بر فرض وجود - یا ناظر به تحقق وجود - مردمانی همانند است و حال آنکه ریاست شناسان امروز کشف کرده اند که در هر انسانی ترکیب کروموزومها فقط به صورت رخ نخواهد داد، و بدین گونه ارزش بیمانند این جهانهای فردی متفاوت را که دیگر دیده نخواهند شد آشکار ساخته اند.

اوڙن يونسکو

Eugène Ionesco

نمایش شها مت

برای چه و برای که می‌نویسیم؟ اگر نامه‌ای، خطابه‌ای، درسی عرضحالی بنویسیم برای این است که افکاری یا احساساتی را برای کسی بیان کنیم تا بدین وسیله چیزی بخواهیم، درسی بدھیم، دلیلی بیاوریم، اعتراضی بکنیم و جزاینها. در این صورت، هدف عمل نوشتن در خودش نیست. نوشتن وسیله است. ما برای دیگران می‌نویسیم.

ممکن است که من چیزی به منظور ثابت کردن، پذیراندن، تعلیم دادن و جزاینها بنویسم و ممکن است آن نامه یا بیانیه یا خطابه را که نوشته‌ام شعر یا کمدی یا تراژدی و جزاینها بنام. اما در واقع نامه یا خطابه یا عرضحال نوشته‌ام و نه شعر یا نمایشنامه و جزاینها. همچنین ممکن است که من بخواهم نامه‌ای 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 ناخودآگاه آفریننده ممکن است بانیت سطحی یا ظاهری او سازگار نباشد.

فلان معمار یک معبد یا یک خانه کوچک‌می‌سازد. فلان موسيقیدان یک سنتوفونی می‌سازد. معمار می‌گويد معبدرا برای اين ساخته است که مؤمنان در آن عبادت کنند و کاخ را برای اينکه فلان شاهزاده جای

و سیعی 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 سنهونی را برای این ساخته است که احساسات خود را به بیان در آورد، چون موسیقی در حکم زبان است.

معمار سخت در اشتباہ بوده است، زیرا مومنان 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 که همه خیال انگیز را که فقط پناهگاه مقداری اثاث یا خاطره است تماشا و تحسین می کنند.

و اما سنهونی 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 سنهونی نمایانگر چیزی نیستند جزو این خود معماری یاقوانین معماری متخر کی که همان موسیقی است. عمارت و موسیقی به خود باز گشته اند و تجلی خالص ذات خود شده اند.

پس این معبد یا این سنهونی چیست؟ اینها فقط ساخته اهای 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 کاهد 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. امام طلقانی تو انم منکر عمارت بودن آن بشوم. این عمارت ممکن است به کاری بیاید یا نیاید. اما برای عمارت بودن نیاز ندارد که

به کاری بباید: برای عمارت بودن نیاز به استفاده کننده ندارد. حتی می‌توان افسوس خورد که در این دوره کمبوود کلیساها مسیحی چرا به کاری نمی‌آید. آن را سر بازخانه یا گاراژ هم می‌توان کرد. و در این صورت، معبد می‌تواند کلیسا مسیحی، سر بازخانه، گاراژ، بیمارستان، تیمارستان، محل اجتماعات سیاسی و جزاینها بشود. آن را ویران هم می‌توان کرد.

اما این معبد، جدا از کلیسا یا تماشاخانه یا استبل 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 بایداز اول تا آخر روی پای خود بایستد. خصوصیتیش این است که چیزی جز رمان یا موعظه یادرس یا خطابه یا چکامه باشد، زیرا در این صورت دیگر نمایشنامه نیست، بلکه درس و خطابه موعظه وغیر ذلك 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 تماشا گر ندارد تا نمایشنامه بشود.

با این همه، نمایشنامه برای مردم نوشته شده است، برای مردم زمانه اش. بنابراین بیرون از تماشا گرانی که برای آنها نوشته شده است قابل تصور نیست.

ولی این هم کاملاً مسلم نیست، حال نویسنده اش هر چه می خواهد بگوید. زیرا نویسنده ای اصیل است که اثرش مستقل از او باشد، چنانکه فرزندان هم از تسلط پدران می گریزند و مستقل از آنها می شوند.

اثر هنری نیاز به تولد دارد، چنانکه کودک نیازمند تولد است. اثر هنری از اعماق روح بر می‌آید. کودک برای جامعه زاییده نمی‌شود، هر چند که جامعه او را در اختیار می‌گیرد. کودک برای زاییده شدن زاییده می‌شود. اثر هنری هم زاییده می‌شود که زاییده شود. اثر هنری خود را به نویسنده تحمیل می‌کند، می‌خواهد وجود بیابد و کاری ندارد به اینکه آیا جامعه او را طلبیده یا نطلبیده است.

البته جامعه می‌تواند اثر هنری را هم در اختیار بگیرد و، آن طور که می‌خواهد، آن را به کار ببرد. می‌تواند آن را محکوم کند، می‌تواند آن را نابود کند. متقابلاً اثر هنری هم می‌تواند وظیفه‌ای اجتماعی انجام بدهد یا ندهد، اما خودش این وظیفة اجتماعی نیست. ذاتاً سوای اجتماع است.

مانند سفونی، مانند عمارت، اثر نمایشی هم بنایی ساخته شده است، دنیایی زنده است. ترکیبی است از موقعیتها، کلمه‌ها، شخصیتها. ساختمانی است پر جنبش 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 شخصیتهاي نمایشنامه، يعني تجسم مقابله‌ها و مخاصمه‌هایی که نمایش از آنها به وجود می‌آید، درباره مطلبی سخن می‌گویند و شهوات و افکار و حتی مسلک‌هایی را بیان می‌کنند و به زمانه خود وابسته‌اند و بازتاب این زمانه‌اند و جانب چیزی را می‌گیرند یا با آن مخالفت می‌ورزند. اما این همه هیچ نیست مگر ماده خام نمایش، مگر مصالح بنای نمایشنامه، چنانکه سنگی هم ماده بنای معماری است. ولی آیا می‌توان 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 سنتوفونی هم پندار است و چیزی بیهوده است.

پس این نمایشنامه به چه درد می‌خورد؟ به درد این می‌خورد که نمایشنامه باشد، چنانکه سنتوفونی هم به دردی نمی‌خورد جز اینکه سنتوفونی 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 شناخته‌ام همیشه خواسته‌ام شعر یا قصه یا نمایشنامه بنویسم. همیشه وسوسه جهان‌هایی که می‌خواسته‌ام به جهان بباورم در من بوده است. هنگامی که دوازده ساله بودم حقیقتاً برای کسی نمی‌نوشتتم، بلکه نیاز به نوشتن داشتم. در واقع برای خودم می‌نوشتتم. بعد از آن هم مدتها حاضر بودم که برای در و دیوار بنویسم.

مدتی بعد، مثل همه کس، من هم می‌نوشتتم تا چیزهایی بگویم، تا اندیشه‌های خود را به زبان بباورم، 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. دلیل پنهانی که مرا به نوشتن و می‌داشت جان بخشیدن به شخصیتها و شکل ملموس دادن به خیالاتم بود.

خواهند گفت که من به محیطی تعلق دارم و در متنهای 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 فرانسه قرون وسطی نیست و موسیقی امروز با موسیقی لوی^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 زمانه خودم باشد. من نمی‌دانم مردم زمانه‌ام کیستند. من فقط خودم را می‌شناسم. در حقیقت، اثرهای 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.

اثرهای، 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 فعالیتها بایی 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 تماشاگرمی شود، 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 - Lulli، موسیقیدان ایتالیایی در قرن هفدهم.

تخیل است، همان نیروهایی که آنها لجو جانه و ابلهانه می‌خواهند در میان دیوارهای بی‌روزنۀ تنگ مایه ترین رئالیسم به بند بکشند. این رئالیسم مرگ است و آنها زندگی اش می‌نامند، تاریکی است و آنها روشنایی اش می‌خوانند.

من معتقدم که جهان از شهامت خالی است و برای همین است که مارنج می‌کشیم. همچنین معتقدم که رؤیا و تخیل، و نهضندگی سطحی، مستلزم شهامت‌اند و حقایقی اصلی و اساسی در اختیاردارند و آشکار می‌سازند. و حتی (برای دلخوشی ذهنها) که فقط فایده عملی را می‌بینند) معتقدم که اگر امروز هوای پیماها در آسمان پرواز می‌کنند برای این است که ما پیش از پرواز کردن، خیال پرواز را در سرداشته‌ایم. ما توanstه‌ایم پرواز کنیم چون در خیال دیده‌ایم که پرواز می‌کنیم. و پرواز کردن کاری بیهوده است. فقط پس از پیدایش پرواز، لزوم آن راثابت 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 دل مشغول مثل سگها چشم به زمین دوخته‌اند و می‌رونند. مستقیم به پیش می‌تازند، اما به پیش نمی‌نگرند، زیرا راهی را که از پیش می‌شناستند 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 باطننا همان چیز مفید است که می‌تواند بیفایده باشد، فرساینده باشد. اگر فایده چیز بیفایده و

بیفايدگی چيز مفید را نفهمند هنر انمی فهمند. و کشوری که در آن هنر را نفهمند کشور بردها و آدمهای کوکی است، کشور مردم بدیخت 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 شیبور و به دعوت دیوانهای یا دیوی ناگهان دستخوش تعصی هذیان آلود و خشمی گروهی و صرعی عمومی شوند. «کرگدن زدگی^۱»، از چپ و راست و به صورتهای مختلف، خطیر 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 تنها ی را از دست داده اند. زیرا تنها ی 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 «تنها یان گرد هم آمده» تشکیل شده اند. در زمانهایی که مردم می توانستند تنها باشند هر گز سخن از «ارتباط ناپذیری» به میان نمی آمد. ارتباط ناپذیری و جدا افتادگی مضماین سوگناک جهان امروز ند 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 «فرد گرا»، 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 - rhinocérite، 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 برد شود.

با این همه، اگر تماشاگران بگویند که از فلاں 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 اندرزقصه‌های لافونتن 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 سرچشمۀ اسطوره‌هایی شکفت و خارق العاده است. هنرهاین است: خارق العادة 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 «رئالیسم» نه تنها به نمایش مایه نمی‌دهند، بلکه آن را می‌کشند. زیرا هم نمایش بی‌شهمات، مثل نمایشهای ساخت «برادوی»^۱ و نمایشهای عامه‌پسند، و هم نمایش رئالیستی 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 بورژوازی و از سوی دیگر غیر واقعیت

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

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

ژان ریکاردو

Jean Ricardou

مسئله‌ای به نام ادبیات

۶۵۶ ک

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 رو به رو شود (مثلًاً شهوات و رفتار، شناخت جهان، رسی روح) منحرف سازد. اما حقیقت درست خلاف این است.

ژان پولان^۱

تھوچه می تواند بکند؟

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

ادبیات نیاز دارد که عمومی وجهانی باشد. پس نویسنده، اگر می‌خواهد که خطابش به همه باشد و آثارش را همه بخوانند، باید در

Jean Paulhan ، رمان نویس و محقق ادبی و هنری معاصر فرانسه (۱۹۶۸-۱۸۸۰).
جوع شود به صفحه ۱۰۹ بعد از کتاب حاضر.

صفاکتریت قرار گیرد، یعنی در صف دومیلیارد گرسنه.

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

چه نویسنده خیال را برگزیند و چه خیال او را، بهرهحال همواره بر ضد واقعیت عمل می‌کند و می‌کوشد تا آن را از یاد ببرد.^۱

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

در برابر کودکی که می‌میرد، رمان تبعیع وزنی ندارد.

و ایوب رژه می‌گوید:

پس در این صورت ادبیات چه می‌تواند بکند؟ در اینجا سخت و سوسمه می‌شوم که این بار به قطع و یقین بگوییم 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 ۱۷۱-۲ کتاب حاضر.

۲- رجوع شود به صفحه ۱۷۴ کتاب حاضر.

در این گفته‌ها مضمون مشترک ناتوانی ادبیات در برابر جهان روزمره را به آسانی می‌توان بازشناخت. بنابراین سخن ایو برژه که در ادبیات پناهگاه مسی‌جوید منطقی است و ژان پل سارتر هم به کار دیگری رو می‌آورد که مستلزم انکار تهوع است. در حقیقت این دو نویسنده از یک قماش‌اند، یعنی هردو در بدینی نسبت به ادبیات متفق‌اند.

هر نوع بدینی بی‌دلیل رفتاری ارجاعی است. و این حکم در این مورد خاص ظاهرآ صادق است. ولی می‌توان این سؤال را مطرح کرد که آیا ادبیات به عنوان ادبیات در برابر امر روزمره‌دارای بالاترین توانایی و کارآیی نیست؟

کودکی از گرسنگی می‌میرد: این تحمل ناپذیر است. اگر من دلایل مفتخض بودن این رویداد را جستجو کنم می‌بینم که باید فوراً پای ادبیات را به میان کشید. گمان نمی‌کنم که سارتر از بابت کشтарهایی که هر روزه مرتبآ درویلت^۱ صورت 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 هر گز نتوانسته‌اند تهوع را بخوانند؛ آنها هر گز کلمه‌ای ننوشته‌اند. ادبیات (یا به طور کلی «هنر»)، با دو وجه مشخص آن یعنی نوشتن و خواندن، یکی از محدود‌فعالیت‌های 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 هرچه باشد) فضایی را مشخص می‌کند که در آن مرگ کودک از

۱- رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۳۵ کتاب حاضر.

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

مسلمان نویسنده‌گان، دست‌کم به طور شهودی، از این خاصیت ادبیات همواره اطلاع داشته‌اند. هنگامی که از هنرشنان دست کشیده‌اند (ولو موقتاً) تا از روی کرم به یاری مظلومان بستاً بند آزادی مورد نظر 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 دست بر ندارد. باقطع ادبیات هیچ انقلابی ممکن نیست.

«درختها در کتابها» چه می‌توانند بکنند؟

در زبان دونوع قابلیت هست و هر کسی، گویی با انتخابی ذاتی، بیکی از این دو گرایش دارد. گروهی زبان را وسیله‌ای می‌دانند برای حمل گواهی یا توضیح یا تعلیم. برای این «مخبران» منحصرآ پیامی که می‌خواهند بر سانند اهمیت دارند. برای آنها اصل کار بیرون از زبان است و زبان فقط تکیه‌گاه انتقال است.

گروهی دیگر، که کمترند، به وظیفه «ابزاری» زبان که «معصوم» می‌نماید بدگمان‌اند. در چشم آنها، زبان در حکم نوعی ماده‌خام است که باشکیبایی و دقت بسیار آن را می‌ورزند و به عمل 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 نویسنده‌اند.

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 موضوعاتی بیرونی، خواه به کار دستور العمل یا تعیین ارزش بیانند، کلاً ربطی به ادبیات ندارند. در اینجا طرفداران «ادبیات پناهگاه» که به تفاوت ذاتی میان امر روزمره و داستان ادبی قائل‌اند، سخن مارا 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 آن‌انبوهی بیواسطه‌ای را دریافت می‌کند، یعنی مجموعه‌ای از اوصاف را که یکباره به من داده می‌شود. حتی اگر میدان دیدم را تنگ 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. به‌جای وفور بی‌پایان شکل‌ها و حرکتها و آرایشها و رنگها که یکجا و همزمان برای من حاصل می‌شد اکنون لزوماً باید از خط مستقیم و متواالی پیروی کنم. اوصاف و خصوصیات درخت روی خط‌نگارش، 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 یک حجم و یک 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: «عمولاً» همه تصور می‌کنند که رئالیسم وابستگی خاصی به تو صیف امور عینی و مشهود دارد، ولی این سوابی بیش نیست (که گاهی هم مدعیان رئالیسم با آن آشنا شده‌اند). زیرا تو صیف هر چه بیشتر به ریزه‌کاری پردازد و صراحت خطوط ترسیمی خود را تا حد افراط و تجمل پیش ببرد به شیوه دست می‌یابد که در همه جزئیاتش منطبق با طبیعت زبان است. در این معنی، غیر رئالیست‌تر از فلوبر 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 تو صیف درخت از واقعیت دور می‌افتد، زیرا خصوصیات درخت مورد تو صیف بر حسب ترتیب دیگری که همان ترتیب زبان است منظم می‌شوند. (این نکته را هم باید اضافه کرد: مگر نه اینکه تو صیف 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 «پاک کنندگی» نمی‌دهند، یعنی بهانه ملال از خواندن تو صیفها چشم می‌پوشند؟)

و نیز از اینجامی توان دریافت که «درخت کتاب در بر ابر درخت واقعیت چه می‌تواند بکند». آنچه باعث پاک شدن دید من نسبت به درخت می‌شود یا یک اشتباه است (من این درخت را چیز دیگری تصور

کرده بودم) یا سخنهای یک اهل فن (گیاه شناس یا هیزم‌شکن) که مرا متوجه چند خصوصیت آن می‌سازد؛ یعنی در واقع هر آنچه بتواند اطمینان مرا به دانسته‌هایم متزلزل کند و مرا «با چشمها دیگری» به دیدن وا دارد.

بنابراین توصیف در حکم ماشین منحرف کننده دید است، زیرا عناصر را بر طبق قابلیت‌های زبانی خسود از مجموعه‌های ادراکی جدا می‌سازد و آنها را بر طبق ترکیب بندی‌های دیگری مرتب و منظم می‌کند و بدین گونه درختهایی به دست می‌دهد که با هیچ جنگلی آشنایی ندارند. «درخت کتاب» از آن رو که غیر از «درختهای واقعیت» است آنها را تا عمق وجودشان مورد سؤال قرار می‌دهد. ادبیات به سبب فاصله ذاتی اش از واقعیت، می‌تواند جهان را استیضاح کند و آن را بر ما آشکار سازد.

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

بیسوادی دوم

نویسنده باشکیایی روی زبان کارمی کند و می‌کوشد تا منضبط ترین مجموعه و غنی‌ترین نشانه‌هایی را که زبان می‌تواند بنیاد کند به دست آورد. ادبیات هیچ جبری برای خود نمی‌شناسد جز استقرار این مجموعه در کار کرد کاملش. بنابراین خواندن ادبیات عبارت است از کوشش برای کشف رمز لایه‌ها و تقاطع بیشمار نشانه‌ها که ادبیات

بالاترین میزان آن را به دست می‌دهد. ادبیات در واقع می‌خواهد که خواننده پس از آموختن کشف رمز حروف مکتوب، که کاری مکانیکی است، به کشف رمز در هم پیچید گیهای نشانه‌ها، که ادبیات از آنها ساخته شده است، بپردازد. پس از لحاظ ادبیات، یک 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 بدلتی و معمولی 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 یقین‌ما به کار می‌رود. به عنوان مثالی ساده، می‌توان از تبلیغات یاد کرد. قدرتهاي آفرینشگر زبان در این نوع استفاده به برگی 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 بباید وسیاهه آنها را تنظیم کند و نقاب از چهره صناعات ادبی ننگینی که این زبانهای تقلیبی 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 باطنًا نمی‌خواهند نه جامعه را مورد سؤال قرار دهند و نه امر مشهود را، ولی پیوسته همین

دو جنبه را دستاویز می‌کنند تا برآدیبیات که این‌همه مزاحم شده است بتأزنده.

بُر نار 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 دو شخص را در برابر هم قراردهد 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 شرافمند» است. در نظر اول چنین می‌نماید که پس از معرفی، وظيفة او به پایان می‌رسد: همینکه مراسم آشنایی صورت گرفت منتقد باید کنار برود. در مداری که یک سویش نویسنده و سوی دیگرش 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 هر چند ناچیز باشد. بازیچه‌ای به دست او می‌دهند: اگر قواعد بازی را نداند به چه کارش می‌آید؟ و اما میان کاربرد (یعنی

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

صرف) 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 یک اثر تحقیقی متعدد نیست. رمان رامی توان بهزار گونه خواند و اگر نویسنده می توانست دزدانه وارد ذهن خوانندگان شود شاید پی می برد که کتابش برای هریک از آنها صورتی متفاوت دارد. این گوناگونی بین اثر ادبی یکی از جلوه های آن است، جلوه دیگر شیگانگی عمقی آن است. زیرا گرچه هر یک از ما برداشتی شخصی از آثار بالزالک بـا استاندال دارد (وبه ویژه از آثار نویسنده گان معاصر)، اما این نکته هم صادق است که آثار این بیشتری می توانند پذیرد)، اما این نکته هم صادق است که آثار این دو نویسنده مشخصاتی دارند که مورد اتفاق عموم است و در نظر تاریخ ادبیات و مجموع خوانندگان مسوج تمايز آنها از یکدیگر می شود.

پس در اینجا تناظری هست که نمی توان آن را فهمید مگر اینکه تا سرچشم های داستان پیش برویم. مکان مشترکی که در آنجانویسنده 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 آنها بی که مجدوب اثر او شده اند، زیرا کتابهایی هستند که همیشه خوانندگان در برابر آنها پس می زند 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 تخيلاًتمان مارا به یکدیگر نزدیک می‌کنند. ادبیات – و خصوصاً رمان – از تصاویری ذهنی مایه می‌گیرد که هر گز بس تجربه در نخواهد آمد، اما ممکن بسود در آیند، و در نهایت بعید نبوده است که واقعیت روزمره زندگی خود ما را تشکیل دهنده. هر کس شبّوئه خاصی برای تخیل کردن دارد، هر کس رنگ و معنی و سبکی را که تجربه شخصی اش به او تحمیل کرده است به امکانات بالقوه خود می‌بخشد. اما روشن است که در عمق وجود، در نهانگاه ذهن، امکانات متحمل افراد با یکدیگر مرتبطاند، و گرنه قابل فهم نبود که فلان داستان بتواند در چشم خواننده ارزشی جزارش افسانه داشته باشد. و حال آنکه خواننده ماجراهای داستان را ماجراهای 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 نویسنده از گان محظوظ اوست به یکسان مأنوس می‌شود.

در حد توانایی منتقد نیست که اهمیت و ارزش اثر را به خواننده پذیراند. اگر من تن 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 شرافمند نخواهیم داشت: هر چه سعی کند که محسنات کالای خود را بر شمارد باز هم مأذبانه عذر او را می‌خواهیم.

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

بوده‌اند ناگهان روزی باز شده‌اند. مانند حقیقت روزمره زندگی، حقیقت خیالی داستان نیز – یعنی حقیقت امکانات محتمل که از بوته مشترک آزمایش ذهن‌متخيل می‌گذرد – با نظر اول 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 مسؤولیت است. همین جاست که منتقد پا به میان می‌گذارد. در روزگار پیشین – مثلاً در زمان بوالو^۱ – 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^۲، 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 سرخپستان سر بریده را تقلیل می‌دهند و به صورت شیوه‌کوچکی در می‌آورند. افتخار بزرگ نقد امروزی این است که نارسایی این گونه توضیح را نشان داده است: در فراسو (یا فرسو) آن شخصیت همگانی یا نیمه‌همگانی، که تاریخ ادبیات رد او را حفظ کرده است و همه از علایق و اخلاق و سیلقه‌هایش 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).

وازشارحان و پایه‌گذاران اصول مکتب کلاسیک، صاحب منظومة هنر شاعری.

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

به عنوان جایگاه اندیشه‌هایی سمجو و سوسه‌گر 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 بسر آن می‌بندد: آنچه ما از زندگی کسی می‌دانیم جامه مبدلی است که او بسر وسوسه‌های درونی اش پوشانده است. خواننده برای باز یافتن جریان عمقی اثر باید نخست امر ممکن را آزموده باشد، وهمه کس این آزمودگی را ندارد. همین است وظیفه نقدی راستین که از مقوله «فهم» اثر باشد. این نقد، برای خواندن کتاب، خواهان شیوه خاصی است که ترکیبی از هوشیاری و همدلی باشد و کمتر به محتوای اثر و بیشتر به زبان آن پیردازد. زیرا مکانها، رویدادها، شخصیتها همه بهانه 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 اثروابسته به آن است و بس، ترسیم می‌کند.

اما دامنه 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 درباره اثری به درستی سخن گوید مگر اینکه آن را دوست داشته باشد. و نیز انتقاد کاری موقعت و گذرا است. زیرا منتقد با عامه خوانندگان فرقی ندارد جز اینکه خواننده‌ای پیشرو است. شاید بتوان گفت که

عادت‌بیشتری به بربخورد و آشنا‌ای دارد، یعنی از عامه مردم در چند امر ممکن پیشتر است. وظیفه اش این است که راه را باز کند و همین قدر که می‌تواند این کار را بگند خود دلیل است که تخیل را می‌توان آموخت. فرهنگ هیچ نیست مگر همین گشودگی ذهن، یعنی آزاد. منشی و بخشندگی، حاصل از حشر و نشر با آثار هنری متعدد که رشته‌های پنهان آنها فقط باممارست آشکار می‌شوند. همین‌گه راه گشوده شد، همین‌گه خواننده توanst عبور کند، آن گاه منتقد خاموش می‌شود.

رلان بارت

Roland Barthes

جواب کافکا

- 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 خودکتاب بحث می‌کند در ترجمه حذف شده است. این ترجمه نخستین بار به سال ۱۳۴۷ منتشر شد (مجله جنگ اصفهان، دفتر هفتم). از آن پس، چند ترجمه دیگرهم از این مقاله به فارسی صورت گرفته است. درباره رلان بارت رجوع شود به توضیح ذیل صفحه ۱۲۷ کتاب حاضر و، برای اطلاع بیشتر، به ترجمه منشعبی از مقالات وی با عنوان نقد تفسیری، ترجمه محمد تقی غیاثی (تهران، ۱۳۵۲).

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

کافکا با کافکائیسم یکی نیست. از بیست سال پیش، کافکائیسم به نویسنده‌گانی خوارک می‌دهد که، از آلبور کامو گرفته تا اوژن یونسکو، با یکدیگر اختلاف بسیار دارند. اگر سخن برسر شرح وحشت‌های دستگاه اداری امروز باشد، بازخواست و قصر و دادالت‌آدیب^۱ نمونه‌هایی از آن است. اگر سخن از استیفای حقوق فرد در برابر هجوم و استیلای اشیاء در میان باشد، مسخ را می‌توان شاهدی بر آن آورد. آثار کافکا، که هم‌مبتنی 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 سایهٔ مضامین کافکا به معنای سؤال کردن از او نیست. مگرنه آنکه بیان تنها‌ای و غربت و کاوش و پوچی، و خلاصه بیان مسائل ثابتی که به «جهان کافکایی» معروف است، به همه نویسنده‌گان ما تعلق دارد (از آن دم که زیربار نرونده تا قلم خود را در خدمت دنیا «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 نوشهای فارسی، بازخواست به محکمه و دادالت‌آدیب 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 درمورد همه ادبیات ما... زیرا رویه مرفت، هر چند عقیده عام خلاف این باشد، ما هنوز چیزی در باره صناعت ادبی نداریم. هنگامی که نویسنده‌ای درباره هنر خود می‌اندیشد (و این نادر است و منفور اکثر نویسنده‌گان) بدین منظور است تا به ما بگوید که استنباطش از جهان چیست و چه روابطی با آن دارد و انسان در چشم او چگونه می‌نماید. حاصل آنکه همه کس خود را «واقع بین» می‌داند، اما نمی‌گوید چگونه.

و حال آنکه ادبیات فقط وسیله‌ای است، بی‌علت و بی‌غايت. و تعریف ادبیات هم شاید همین باشد. شما البته می‌توانید به تدوین جامعه‌شناسی «نهاد ادبی»^۲ بکوشید، اما عمل نوشتمن را نمی‌توانید با «برای چه» یا «به سوی چه» محدود کنید. نویسنده در حکم صنعتگری است که به جد مشغول ساختن شیء درهم پیچیده‌ای باشد، اما نداند از روی چه نمونه‌ای و برای چه استفاده‌ای. کار او بی‌شباهت به کار دستگاه او مئوستا^۳ نیست. البته اگر از خود بپرسد که چرا می‌نویسد، این پرسش در قبال ناآگاهی خشنودانه «الهامیان» در حکم پیشرفته است، اما پیشرفته یأس آور، زیرا که به پاسخی نمی‌رسد.

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

۱- technique

2- institution littéraire

-۳ درونی‌اش، کار خود را تنظیم می‌کند.
homéostat، نوعی ماشین پیچیده الکترونی که خودش، بر طبق موازنۀ

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 صدر صد «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 صناعت 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؟» کافکاسؤال تازه‌ای طرح می‌کند: «نوشتن چگونه است؟» و همین «چگونه» جواب «برای چه» را هم می‌دهد. ناگهان بن‌بست 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 صناعتی که در آن به کار رفته است.

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

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

۲- *Sémantique*، یا معناشناسی.

۳- forme

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

از این قرار، اثر ادبی هرگز جوابی به معماه 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 مدل‌لواه: جهان میدانی است همواره به روی دلالت گشوده، اما هرگز به مقصد نرسیده (یعنی به معنایی دست نیافته). در نظر نویسنده، ادبیات چنان سخنی است که تا دم مرگ‌می گوید: 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 صناعتی 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 ثمرة صناعتی 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 متنی است. سمبل شباهتی (جزئی) است میان صورتی و معنایی و متصمن 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-

۱- dogmatique

-۲ - **imitation** یا «محاکمات»، و مقصود این است که، طبق گفته 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 - **Symbol** = 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 پذیرفتی است، یعنی هیچ یک به تنها یابی 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. آفای «ک» به دستور دادگاه بازداشت می شود؛ این تصویری عادی و آشنا ازداد گستری است. اما در عین حال می بینیم که این دادگاه اعمال خلاف را ابدآ مانند دادگستریهای مادر نظر نمی گیرد. پس مشابهت ناتمام می ماند، ولی معهذا از میان نمی رود. سخن کوتاه، امر بر نوعی «ادغام معنایی» دایراست: «ک» 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 در می آید (داستان مسخ). کافکا بنای کار خود را بر این می نهاد که همه این گویی ها را منظماً 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 یک انسان مفرد و یک زبان مشترک را بیان می کند. حاصل این نظام یکی از پرالتها برترین آثار ادبی است که تاکنون دیده شده است. مثلًا در تداول عام می گویند: «مثل سگّت»، «زندگی سگّی»، «سگّ 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

سگّک شود؛ انسانی که با او چون سگّک رفتار می‌کنند به واقع سگّک است.

پس صناعت کافکا نخست متضمن موافقت با جهان است، متضمن متابعت از زبان رایج است، اما در لحظه بعد متضمن اختیاطی، شکی، وحشتی در برابر نشانه‌های پیشنهادی جهان است. روابط کافکا و جهان بر اساس مفهوم این دو کلمه تنظیم می‌شود؛ آری، اما... و این نکته را می‌توان در مورد همه ادبیات معاصر ماصادق دانست (وازه‌میں روست که کافکا حقاً ادبیات معاصر را پایه گذاری کرده است)، زیرا با شیوه‌ای تقلید ناپذیر طرح رئالیستی را («آری» خطاب به جهان) با طرح «اخلاقی» («اما...») به هم می‌آمیزد.

فاصله‌ای که میان «آری» و «اما» هست همان عدم حتمیت نشانه‌هاست، و ادبیات به این سبب وجود دارد که نشانه‌ها غیر حتمی است. صناعت کافکا می‌گوید که معنای جهان قابل بیان نیست و تنها وظیفه هنرمند کاوش و اکتشاف دلالتهای 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 در آید دروغ می‌گوید؛ اعتبار یک اثر ادبی در زیبایی آن نیست، بلکه فقط در تجربه‌ای اخلاقی است که آن را دروغی متقبل می‌سازد، یا بنا به گفته خود کافکا؛ «نمی‌توان به لذت زیبایی هستی رسید مگر از خلال تجربه‌ای 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 یک شرط است که در واقع همان شرط زیبایی است: یعنی اتقان! هر فتوری، هر تزلزل و تذبذبی که در ساختمان نظام اشاری روی دهد عجباً که آن را به صورت سمبول درمی‌آورد و در نتیجه زبانی ایجابی را جانشین عمل ذاتاً استفهامی ادبیات می‌کند.

و باز این است جواب کافکا به همه تلاشها و پژوهش‌های کنوی در زمینه رمان: سرانجام همان دقیق نگارش است (دقیق در تشکیل اثر و نه در آرایش و پیرایش آن، زیرا که سخن‌البه 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 مسکن است که جهان تمام نیست.

آلبر کامو
Albert Camus

گواہ آزادی

ما در زمانهای زندگی می کنیم که مردم آن، به انگیزه 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 نوشتمن نمایشنامه بونیس^۱ شرم می کرد و رامبرانت شتابان در انجمان خیریه سرگذر اسم می نوشت تا از کشیدن قابلو «گشت شبانه» طلب مغفرت کنند. از این قرار، نویسنده‌گان و هنرمندان این زمان و جдан 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 می رانند. از هر گوشۀ جامعه سیاسی ما ندای بلندی خطاب به ما برخاسته است و از ما می خواهد که از خود دفاع کنیم. باید از خود دفاع کنیم که چرا وجودمان بیهوده است و در عین حال چرا خدمتگزاره‌های ناشایست شده‌ایم. و هنگامی که در جواب می گوییم از چنین اتهامات متناقضی مشکل بتوان خود را مبراکرد، بهما می گویند آری ممکن نیست بتوان نزد همه کس خود را بیگناه جلوه داد، اما می توان بخشایش کریمانه بعضی کسان را با جانبداری از مردم آنها، که به اعتقاد خودشان تنها مرام

حقیقی است، به دست آورد.

اگر از رهگذر این استدلال به جایی نرسند به هنرمند می‌گویند: «بدبختی مردم را ببین. برای آن چه کرده‌ای؟» هنرمند در قبال چنین حق السکوت بیشتر مانهای می‌تواند جواب بدهد: «بدبختی مردم؟ دست کم من چیزی بر آن نمی‌افزایم. و کدام یک از شما می‌تواند چنین ادعایی بکند؟» اما این هم مسلم است که هیچ یک از ما، اگر در کار خود جدی باشد، نمی‌تواند به ندایی که از جمع مردمان نو میدبرخاسته است بی‌اعتنای باشد. پس باید، بهر حساب، خود را مقصر بدانیم. ما به اقرار گاه ضد مذهبی کشیده شده‌ایم که بدترین اقرار گاههاست. اما این مسئله چندان هم ساده نیست. از ما می‌خواهند که انتخاب بکنیم. این انتخاب را نمی‌توان 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 احتمالاً کافی خواهد بود تا موضع خود را هم در برابر تاریخ مشخص سازد.

این است آنچه دست کم من می‌اندیشم و اکنون می‌خواهم، به عنوان نظر شخصی خودم، به مسئله خاصی توجه کنم که وجود نآرام نیست (چون من آن را حس نمی‌کنم)، بلکه احساس دو گانه دیگری است که در برابر بدبختی مردم و به حکم همین بدبختی نسبت به حرفه‌ام در من وجود دارد و آن حق‌شناسی و غرور است.

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

تواناییها و استعدادهای فردی‌ما 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 خود به 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 می‌خواهد که برای تغییردادن آن کاری بکنیم. اما این بدبختی چیست؟ در نظر اول به سادگی می‌توان آن را نشان داد: در سالهای اخیر در جهان کشتار بسیار کرده‌اند و بعضی پیش‌بینی می‌کنند که باز هم به کشنیده ادامه خواهد داد. این همه کشته سرانجام فضای را سنگین خواهد کرد. این مسلم‌آغازگی ندارد. تاریخ رسمی همیشه تاریخ قاتلان بزرگ بوده است. و فقط امروز نیست که قabil های bil را می‌کشد، اما فقط امروز است که قabil های bil 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 هر اعدام 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 منزّلت مسلم و تنها حیثیت آشکاری

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

آری، زیرفشار تاریخ در دورانهای وحشیگری، قانون ظالماهای جladرا از اجتماع دور می‌داشت. جlad 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 ناخنها یش تمیز نیست در آشپزخانه ازاو پذیرایی می‌کنند. در تمدنی که جنایت و خشونت از آینهای فلسفی آن است و به زودی از نهادهای اجتماعی آن هم خواهد شد، جladان 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. بدینختی اینجاست که ما در زمانه مسلکها و آنهم مسلکهای تمامی خواه و خود کامه زندگی می‌کنیم، یعنی مسلکهایی که چنان به خسود و به حقانیت ابلهانه یا به حقیقت کوتاهیان خود

مطمئن‌اند که رستگاری جهان را تنها در سلطه خویش می‌بینند. و طلب سلطه بر کسی یا چیزی یعنی طلب بیحاصلی 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 بیفرض علمی، جدل جایی دارد که سابقاً جای گفت و گوی متقابل بود. هزاران صدا، و هر کدام جدا جدا، شب و روز به «تلک گویی» پر غوغای خود مشغول‌اند و سیلی از سخنان مردم فریب، از مقوله حمله و دفاع و ترغیب، بر سر ملت‌ها فرو می‌ریزند.

اما ماهیت و نحوه عمل جدل چیست؟ این است که حریف را دشمن بشمارد و در نتیجه وجود اورا ناچیز انگارد، یعنی از دیدن او سر باز زند. هنگامی که من به کسی دشنام می‌دهم دیگر از تشخیص رنگ چشمش غافلم و نمی‌بینم که آیا لبخند می‌زند و لبخندش چگونه است. از برکت جدل، نیمه کور می‌شویم و دیگر نه در میان انسانها که در جهان اشباح زندگی می‌کنیم.

زندگی بدون بحث و استدلال ممکن نیست. اما تاریخ امروز فقط با تهدید و ارعاب آشناست. انسانها فقط با یقین به اینکه چیز مشترکی دارند که از طریق آن همواره می‌توانند به یکدیگر برستند زندگی می‌کنند. اما امروز چیز دیگری کشف کرده‌ایم: اینکه آدمهایی هستند که نمی‌توان با آنها استدلال کرد. محال بوده و هست که قربانی اردو گاههای کار اجباری بتواند به کسانی که او را به ذلت کشیده‌اند 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. دربراابر او باید جنگید یا مرد. برای همین است که مردم امروز در هراس به سرمی برند. در کتاب مودگان 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 در صفحهٔ آمرزیدگان بایستد.

پس چه عجب که این اشباح کور و کرو هر اسان که بازتون غذای خورند و مجموع زندگی‌شان درورقه‌اداره پلیس خلاصه‌می‌شود موجودات انتزاعی بی‌چهره به شمار آیند. و این نکته در خور توجه و تأمل است که حکومتها بی‌که از این مسلکها برخاسته‌اند اتفاقاً همانهایی هستند که، بر طبق اصول، جماعت مردم را از جای خود کوچ می‌دهند و آنها را مانند علامتهای بیخونی که فقط در حد ارقام و آمار هویت حقارت آمیزی دارند بروی خاک اروپا می‌گردانند. از زمانی که پای این فلسفه‌های برآزنده به تاریخ باز شده است گروههای کثیری از مردم، که پیش از این هر کدام شیوه دست فشردن خاص خود را داشتند، برای همیشه در زیر دو حرف اول اسمشان که جهانی بسیار منطقی برای آنها ابداع کرده است مدفون شده‌اند.

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

از داستایوسکی دیگر و صفت 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 پردازنند و به جای گشودن دریچه‌ها به روی زیبایی جهان، آنها را در تنگنای اضطراب تنها 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 امروزین می توانند ذهن را بر خود آگاهی توانا کنند و حتی می گفت طبیعت انتزاعی است و فقط عقل انضمای است. این نظرهگل است و سر آغاز یک ماجرای بزرگ است که عاقبت به کشتار همه چیز می انجامد. این ذهنهاست می بینم 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 فراختای دشتهای یکنواخت مصیبت‌زده، اشباح درستجوی دوستی گمشده‌ای 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 ریشه‌های بریده و بازوهای خشکیده اش از هم اکنون به چوبه‌داری می‌ماند که برای خود او مقدار کرده اند. اما اکنون که به منتهای این ریشخند رسیده‌ایم دست کم هیچ چیز نباید ما را از فاش کردن فریب و ریای این قرن باز دارد که ظاهرا در پی حکومت عقل می‌دود، ولی باطنًا دلایل دوست داشتن را که از

دست داده است جستجو می کند. و نویسنده گان ما این را خوب می دانند، چون همگی مالاً دم از آن جانشین بیخون و بینوای عشق می زنند که نامش اخلاق است.

مردم امروز شاید بتوانند همه چیز را به اراده خود در آورند و عظمتمندان در همین است. اما دست کم یک چیز هست که اکثر آنها هر گز نخواهند توانست بازیابند و آن نیروی عشقی است که از آنها دزدیده شده است. در واقع برای همین است که آنها شرم دارند. و رواست که هنرمندان شریک این شرم باشند، زیرا در ایجاد آن شهیم بوده اند. امادست کم این را بدانند که باید بگویند از خود شرمدارند 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 می کند. یکی از مسیرهای تاریخ فردا مبارزه ای است که از هم اکنون میان فاتحان و هنرمندان در گرفته است. با این حال، هر دو یک هدف دارند. عمل سیاسی و آفرینش هنری دو رویه یک عصیان بر ضد آشفتگی جهان اند. در هر دو حال می خواهند به جهان وحدت بدهند. و روزگاری دراز آرمان هنرمند و نو آور سیاسی یکی شمرده می شد. داعیه بناپارت همان داعیه گوته است، جز اینکه بناپارت برای ما طبل را در دبیرستانها به یادگار گذاشت و گوته کتاب مرثیه های «می را». اما از زمانی که مسلکهای ناظر به کارآیی به پشتیبانی صنعت وارد میدان شده اند، از زمانی که بر اثر جنبش زیر کانه ای 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 نایبودی 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 دیگری هم هست. فاتح می‌خواهد که دیگری نباشد. جهان او جهان خدایگان و بنده است، همان جهانی که ما اکنون در آن زندگی می‌کنیم. جهان‌هنرمندجهان 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 شحننه می‌شود، هنرمند ناچار است که سرکش باشد. در قبال جامعهٔ سیاسی معاصر، تنها رفتار منطقی هنرمند رد دربست 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 والتزام بخواهند. ماهمه ملتزمیم گرچه خود این نخواسته باشیم. و درنهایت، مبارزه نیست که ما راهنرمندی سازد، بلکه هنر است که مارا به مبارزه وا می‌دارد.

هنرمند، به حکم وظیفه‌اش، گواه آزادی است و این توجیه و برائی است که گاهی برای او گران تمام می‌شود. هنرمند، به حکم وظیفه‌اش، در تیره‌ترین تنگنای تاریخ درگیر است، آنجا که جسم و جان‌آدمی را خفه می‌کنند. حال که وضع جهان براین 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 حقیر مایه ترین جنبه های عقل را برهان حقانیت خود می دانند، دست رد می زنیم.

اما این در عین حال معرفه همبستگی ما با همه است. به دلیل آنکه وظيفة مدافع از حق تنها بی هر کسی است، ماهر گز تنها نخواهیم بود. وقت ماتنگ است و نمی توانیم تنها دست به کارشویم. تالستوی توانست در باره 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 اختلافهای میان که ممکن است بزرگ هم باشند، معتقدم که اجتماع این مردم در این جامعه ای دارد. در فراسوی مرزهای موجود، گاهی بی آنکه خود بدانند، همه با هم در هزار جلوه مختلف یک اثر مشترک 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 ماخواهند پیوست. و حتی کسان دیگری هم هستند که گمان می‌برند با وسائل هنر خود در راه پیروزی مسلک همه‌گیر می‌کوشند و حال آنکه نیروی هنری در بطن اثر آنها تبلیغات را درهم می‌شکند 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 وقت آنها مقدار می‌سازد.

هنرمندان راستین فاتحان سیاسی خوبی نخواهند بود، زیرا عاجزند – آری، من این را خوب می‌دانم – از اینکه مرگ حریف را باسبکسری بپذیرند! آنها در جانب زندگی اند، نه در جانب مرگ. آنها گواه جان اند، نه گواه قانون. آنها، به حکم سرشت و سرنوشت خود، محکوم به فهم همان اند 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، برائت‌همیشگی آدمی را که درد و رنج اوست می‌بینند. همین است آنچه ما را باز می‌دارد که حکم مطلق صادر کنیم و در نتیجه رأی به عقوبات مطلق بدهیم. در جهانِ محکومیت به مرگ، که همین جهان ماست، هنرمندان به آنچه در انسان از مردن سرباز می‌زند گواهی می‌دهند. آنها دشمن هیچ کسی نیستند جز دُخیمان! و همین است آنچه ما «ژیرونون»^۱ های همیشگی را به تحمل تهدیدها

۱- **Girondins**، ژیرونونها اعضای یکی از احزاب دوره انقلاب کبیر فرانسه و اکثرآ از روشنفکران برجسته اهل جنوب بودند. پس از مبارزه با حکومت ←

و ضربه‌های طرفداران راست و چپ مقدر کرده است. و انگهی همین وضع نامساعد، به صرف نامساعد بودنش، مایه سر بلندی ماست. روزی خواهد آمد که همه به این حقیقت اذعان کنند و آن‌گاه 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 هم‌عقیده آنها باشد. اعلام خواهند کرد که اگر اشتباه کنند و کسی را نکشند و اجازه 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 بر سند جز باگفت و شنود نمی‌توانند پایدار بمانند. و آن‌گاه خواهند دانست که این رسالت یگانه برای آنها در دنیا کترین برادریها را به ارمغان خواهد آورد، برادری در نبردهای مشکوک و عظمت‌های مغضوب، همان که در همه مراحل هوش‌همواره مبارزه کرده است تا در برابر احکام انتزاعی تاریخ به آنچه برتر از تاریخ است حکم بددهد و آن جسم و جان آدمی است، چه خوش باشد و چه ناخوش.

سر تاسر اروپای امروز، در مسند تکبر خود، ندا سرمی دهد 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 تندر و با کشتار به مخالفت برخاستند و عاملان «قتل عام سپتمبر» را به محاکمه کشیدند و حتی رأی بهاعدام لوئی شانزدهم ندادند. این رفتار موجب شورشی شد که بهاعدام اکثریت آنها انجامید.

مأخذ

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

افزودهای

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

ادبیات و تاریخ

E. Ionesco, Notes et contre-notes, Paris, 1966, pp.

نماش شهامت

209-217:

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:

جواب کافکا

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 نشریه‌های است.
بنابراین نام شخصیت‌های افسانه‌ای و تخیلی و نیز عنوان مقاله‌ها و فیلمها و
تالیفوها 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	آپولینر، گیوم ۲۴۲
۲۲۸	آداموف، آرتور ۲۱۹
استاندال ۷۳، ۱۵۷، ۲۴۱	آدنائز ۶۶
۲۶۹	آراگون، لوئی ۲۴۲، ۲۳۷، ۲۳۶
اسطوده سیزیف ۱۶۷	آزبورن ۴۷
اسووو، ایتالو ۳۴	آستوریاس ۲۲۸
اشتبک، جان ۷۳	آسیف ۶۹
افلاطون ۲۷۹	آکسیونوف، واصلی ۸۹، ۴۹، ۱۱
اکسپرس ۲۲۲	ادبیات چیست؟ ۶، ۵۴، ۱۲۷
اگزوپری—سنتر اگزوپری	۱۵۸، ۱۳۱، ۱۳۰، ۱۲۹
الوار، پل ۲۴۲	ادبیات شودوی ۲۳۶
الجل ۴۹	ارسطو ۲۷۹
اوتوشنکو ۱۱۲	ارنیورگ، ایلیا ۱۰۵، ۸۴، ۶۵
ادیسه ۲۳۹	

- | | | |
|-----------------|------------------------|------------------------------|
| بودلر، شارل | ۸۶ | ایلیاد، ۵۹۱، ۱۳۸، ۲۳۹ |
| بونین | ۴۶ | اینشتین، ۹۳، ۹۵ |
| بووار، سیمون | ۱۴۷، ۶۷، ۱۹۵، ۱۹۹ | با باگودیو، ۴۹، ۱۵۷ |
| بوهر، نیلس | ۹۳ | بارت، رلان، ۸، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۴ |
| به مسوی دهان | نو ۵۷ | ۲۵۷، ۱۳۲ |
| بیچر استو | ۱۷۵ | بارس، موریس ۱۹۰ |
| پاسترناک | ۱۱۳، ۱۱۲، ۶۹ | با ذخواست، ۱۶۲، ۲۸۰، ۲۷۶ |
| پاووزه، چزاره | ۲۲۹ | بالوک، ۲۱، ۷۳، ۵۹، ۴۹، ۷۵ |
| پراتولینی | ۴۷ | ۱۵۷، ۱۵۶، ۱۴۳، ۱۴۰، ۱۳۹ |
| پروست، مارسل | ۷، ۳۰، ۳۴، ۵۶ | ۲۶۹، ۲۳۹، ۱۵۸ |
| پایرون | ۱۰۵، ۸۸، ۱۶۲، ۱۵۹، ۱۳۱ | با یرون ۱۷۹ |
| پلاتونوف | ۴۶ | برادران کاراماژوف ۲۲ |
| پلخانوف | ۱۲۲ | بردو، هانزی ۱۶۷ |
| پنگو، برنار | ۸، ۱۴، ۵۳، ۸۴، ۲۶۷ | برژه، آیو ۱۶۹، ۲۶۰، ۲۵۹، ۱۸۶ |
| پوشکین | ۴۶ | ۲۶۳ |
| بولان، ڈان | ۲۵۸، ۲۶۱ | برشت، برتوولد ۲۱۹، ۲۱۵ |
| پیاتیه، ڈاکلین | ۱۷۱ | برگولتز، الگائے ۹۶ |
| پیگی | ۱۷۸، ۲۹۳ | برنانوس، ڈرڈ ۲۳۹ |
| پیراندلو | ۱۷۳ | برنیس ۲۸۴ |
| پیونه، گیدو | ۱۴، ۳۹، ۸۴ | برین ۴۷ |
| تالستوی، لو | ۶، ۷، ۲۲، ۶۹، ۷۵ | بکت، ساموئل ۱۸۵ |
| تصویر یک ناشناس | ۱۴۰ | بلانشو، موریس ۱۳۲، ۲۳۰، ۲۶۹ |
| تودات | ۴۹، ۲۶ | بلندیهای باد خیز ۲۳۷ |
| تورگنف | ۶۹ | بلوک، ڈان ریشار ۷۳ |
| نهوع | ۱۳۴، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰ | بلوک، میشل ۲۳۱، ۲۲۵ |
| تیهبو، مارسل | ۹ | بناپارت ۲۹۱ (ونیز—ناپلشن) |
| جاکومتی، آلبرت | ۱۹۱ | بوالو ۲۷۱ |
| | | بوئن، آیو ۱۰ |
| | | بوتور، میشل ۲۲۷، ۱۸۷، ۱۸۵ |

- | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| رامبرانت ۲۸۴
رویر، مارت ۲۷۵
روپسپر ۱۷۵
روب گری یه آلن ۱۱۹، ۱۱۰، ۱۳۱، ۱۴۰
۸۸، ۷۷، ۶۳، ۶۱، ۵۷، ۵۶
۱۲۲، ۱۱۵، ۱۱۴، ۱۱۳، ۱۰۴
۱۵۸، ۱۵۶، ۱۴۴، ۱۳۳، ۱۳۱
۲۲۵، ۲۲۴، ۲۲۲، ۲۱۳، ۱۶۰
۲۳۰، ۲۲۸، ۲۲۷، ۲۲۶
دوح اشکال ۲۰۹
دومبی بزدگواد ۷
روسل، رمون ۱۳۱
روسو، زان راک ۱۷۵
ریشلیو ۱۴۰
ریکاردو، زان ۱۴، ۸، ۱۵، ۱۴۵
۱۹۲، ۱۵۰، ۱۸۲، ۱۶۲
۲۵۷
زابالوتسکی ۶۹
ذمان حال اخباری ۲۲۵
زمین انسانها ۹۶
زولا، امیل ۶۸
زانویه، لو دویک ۱۸۵
زادانف ۱۱، ۱۰۴، ۱۱۹
ژید، آندره ۱۷۳، ۱۹۶
ساد، مارکی دو ۲۰۸
سارتر، زان پل ۶، ۱۱۷، ۱۳، ۵۴
۵۵، ۵۶، ۵۸، ۵۶، ۶۴، ۶۷، ۹۹
۱۳۳، ۱۳۱، ۱۳۰، ۱۲۹، ۱۲۷
۱۴۲، ۱۴۱، ۱۴۰، ۱۳۵، ۱۳۴ | جامعه شناسی (مان) ۲۲۲
جنایت و مجازات ۷۱
جنگ اصفهان ۱۵، ۲۷۵
جنگ و حلح ۲۹۳، ۲۳۸، ۷۵
جویس، جیمز ۳۰۷، ۶۵، ۵۶
۱۶۲، ۱۳۱، ۱۰۵، ۸۸، ۷۵
۲۲۷
چخوف ۶۹، ۷۲، ۷۵
چرنیفسکی ۱۳۸
چوپان شیدا ۱۴۰، ۱۸۳
چه باید کرد؟ ۱۳۸
حجازی، محمد (مطبع الدوله) ۱۶۷
حمسه فولاد ۲۴۰
خانقامتاریونا ۱۰
دادالتأدیب ۲۷۶
داستانهای سباستوپول ۲۳۸
داستایوسکی، فدور ۲۲، ۲۵، ۳۰
۴۶، ۶۹، ۷۱، ۷۵، ۲۴۱، ۲۹۰
۲۳۷، ۲۳۷
دستجوی ذمان گمشده ۲۴۲
دری، تیبور ۸۶، ۵۹
دکتر زیواگو ۱۱۲
دلون، آلن ۳۵
دن آدام ۴۶
دوگل ۶۶
دون کیشوت ۲۳۷، ۱۴۰، ۵۹، ۵۷
دهمولن، کامی ۱۴۰
دیکنس، چارلز ۷۵
راسین، زان ۱۸۹، ۱۸۴ |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

صومعة پارم	۱۵۷	، ۱۷۲، ۱۷۱، ۱۶۲، ۱۵۸، ۱۵۲
ضد دمان	۱۴۰	، ۲۰۵، ۱۸۳، ۱۸۱، ۱۷۹، ۱۷۵
طاغوند: ۱		۲۶۰، ۲۵۹، ۲۵۸، ۲۵۶
عصر بد گمانی	۵۷، ۵۶	سارتوت، ناتالی ۱۱، ۶۷، ۵۷، ۵۶، ۱۱
عصر جدید	۱۴۲	، ۱۴۰، ۱۰۳، ۱۰۱، ۸۳
عیسی مسیح	۱۳۹	۲۲۷، ۱۴۱
غیاثی، محمد تقی	۲۷۵	سالینجر ۴۷
فاکنر، ویلیام	۴۸، ۷۳، ۵۶، ۴۶	سپید دندان ۴۸
	۲۲۸	ستادگان دوز ۹۶
فاوست	۲۳۷	سرخ و سیاه ۷۳
فای، زان پیر	۱۴، ۱۳۷، ۱۸۶	سرونوشت پشر ۱۷۴، ۱۷۵
فدين	۴۶	سزان ۸۶
فرانس، آناتول	۱۶	سگور، کتنس ۲۴۰
فرانک، برتراد	۱۷۷	سمپرن، ژرژ ۱۶۳، ۱۶۱، ۱۱۱
فرانکو	۱۴	سن پیر، میشل ۲۱۸
فرزندان سانچز	۱۵۸	سناتا گزوپزی ۷
فرمی	۹۳	سنت بورو ۲۷۱
فلویر، گوستاو	۸۱، ۲۰۷، ۲۰۸	سورل، شارل ۱۴۱، ۱۴۰
	۲۱۹، ۲۶۳	سولزنیتسین ۹۴، ۴۵، ۹، ۱۱۸، ۱۱۹
فور، الی	۲۰۹	۱۴۴
فیشاگورث	۲۷۹	سهرز، امه ۱۲
فیگادو	۶۷	سیسله ۲۴۱
قرداد اجتماعی	۱۷۵	سیلیتو، آلن ۴۷
قصو	۲۷۶	سیمون، کلود، ۱۳۱، ۵۶، ۱۳۳، ۳۰۴
قهقهه چوش دوی میز است	۱۴۴	شازاده کوچولو ۹۶
کاردیناله، کلودیا	۳۵	شاهدخت کلو ۲۳۷
کاسا کوف، یوری	۴۴	شش شخصیت د جستجوی نویسنده ۱۷۳
کافقا، فرانسیس	۷۴، ۸، ۱۴، ۳۰، ۵۶	شولتو حوف ۱۱، ۴۶
	۶۹، ۱۰۵، ۱۰۷، ۷۰، ۸۸	

- | | |
|-----------------------------------------------|-------------------------------|
| گولدمن، لویین، ۲۲۹، ۲۲۷، ۲۲۲، ۲۲۱، ۴۷۶، ۱۳، ۷ | ۱۶۷، ۱۶۲، ۱۵۸، ۱۳۴، ۱۳۳ |
| گویتسولو، خوان، ۷ | ۲۷۵، ۲۳۹، ۲۲۸، ۲۲۷، ۱۹۵ |
| لاربو، والری | ۲۸۰، ۲۷۹، ۲۷۸، ۲۷۷، ۲۷۶ |
| لافوتنن | ۲۸۲، ۲۸۱ |
| لاکلو، کودرلودو | کالدول، ارسکین ۷۳ |
| لامبیدوسا، جیوزپه توماسی دی | کامو، آلبیر، ۸، ۱۴۳، ۱۶۷، ۲۲۷ |
| لانکستر، برت | ۲۸۳، ۲۷۶ |
| لثونوف، لئونید، ۷، ۱۹، ۱۴، ۱۱ | کایوا، روژه، ۱۲۰، ۶۰ |
| لندن، جک | کتاب هرگان ۲۸۹ |
| لندن، زرم | کرگدن ۲۵۳ |
| لوئی شانزدهم | کلارته، ۵ |
| لوسید، ۱۳۹ | کلبنیکوف، ۶۵ |
| لوکاج، گورگی | کلبه عموم ۱۷۵ |
| لولی | کلمات واژه‌ها |
| لوموند، ۱۳۳، ۱۷۱، ۱۳۴ | کلودل، پل ۱۷۸ |
| لومونوسوف | کله، پل ۸۵ |
| لویس، اسکار | کمدی الهی ۷۳ |
| لیل وود، جون | کورچاتف ۹۳ |
| مائوتسه توونگ | کورنی، پیر ۱۳۹ |
| ماتویالیسم و انقلاب | کوکتو، ژان ۱۹۰ |
| ماجراهای دنر هولت | کونستکی، ویکتور ۴۳ |
| مادام بواری | گرامشی، آنتونیو ۱۲۲ |
| مارکس | گرانین، دانیل ۷، ۱۱، ۹۱ |
| مادیا شاپدلن | گردد محاکومین ۲۷۶ |
| مارینتی | گری یه روب گری یه |
| مالارمه، استفان | گزند دلپستگی ۱۴۰ |
| مالرو، آندره | کلاڈلین، آنا توولی ۴۳ |
| مایا کوفسکی | گوته ۲۹۱ |
| | گورکی، ماکسیم ۱۰۵، ۴۶، ۷ |

وچدان زنو	۳۴	محاکمه ← بازخواست
ولادیموف، گنورگی	۴۳	مرثیه‌های «ومی
ویتورینی	۲۲۴	۲۹۱
وین	۴۷	مرلوپوتی، موریس
هدنس، کلبر	۱۴۲	۳۱
هگل	۲۹۰، ۱۴۱	مسخ، ۸، ۱۶۲، ۲۷۶
هلونیز جدید	۱۷۵	۲۸۰
همر	۱۳۸	دوج
هملت	۱۶	موراویا، آلبرتو
همون، لوئی	۲۴۱	۴۷
همینگوی، ارنست	۴۵، ۴۶، ۷۳	موریاک، فرانسو
هنر شاعری	۲۷۱	۱۴۳، ۱۴۲
هوسرل	۱۵	موزیل، روبرت
هویسمانس	۱۳۴	۱۴۶
هیتلر	۱۴۶	موسولینی
یک دوز از زندگی ایوان دیسونوچ		۱۲۱
	۹، ۴۵، ۱۱۸، ۱۴۴	موقعیتها
یک هرگز بسیار آدم	۱۶۶	۱۴۲
یرمیلوف	۱۲، ۱۳، ۲۰۵	مولیر
یونسلنگ	۳۵	۲۲۶
یونسکو، اوژن	۱۳، ۴۴۵، ۲۵۳	موهان، لین
		۱۲۰، ۱۲۱
		ناپلئون، ۷۲، ۲۳۷
		(ونیز ← بنابرارت)
		نادو، موریس
		۱۴۱
		نقذ تفسیری
		۲۷۵
		نکراسوف
		۷
		نول، دیتل
		۴۸
		نودیمیر
		۴۷
		نیوتون
		۹۵
		وات، جیمز
		۴۵
		واڑه‌ها
		۱۴۵، ۱۸۶
		واکنشها
		۵۶

فهرست مطالب

۵

معرفی و توضیح

ادبیات و واقعیت

۲۰	لئونید لئونوف	چرا غربیان در زیر نوای هر کاری جا بایز است زندگی می کنند؟
۲۹	گیدو پیروننه	نقشه‌یاک واقعیت تازه
۴۱	واسیلی آکسیونوف	پژوهش‌های نو، ریشه‌های کهن
۵۳	برناد پنگو	مسئولیت نویسنده
۶۵	ایلیا ادبورگ	میان گلبنیکوف و جویس
۷۷	آلن دوب گری یه	من می نویسم تا بدانم چرامی نویسم
۸۳	ناقالی سادوت	دونوع واقعیت
۹۱	دانیل گرانین	درس آفرینندگی از علوم
۹۹	ڈان پل ساتر	ترازنامه، پیش‌درآمد

ادبیات چه می تواند بکند؟

۱۱۱	ڈڈ سمپرن	ادبیات و نیروهای حاکم بر جامعه
۱۲۵	ڈان دیکاردد	دونوع ادبیات
۱۳۷	ڈان پیرفای	واقعیتی ساخته از سخن
۱۴۹	سیمون دوبوداد	توانایی ادبیات
۱۶۹	ایو بوزه	ناتوانی ادبیات
۱۸۱	ڈان پل ساتر	خواندن برای دادن معنی به زندگی

ادبیات و سیاست

۲۰۳	کلود سیمون	نویسنده و سیاست
۲۱۳	آلن دوب گری یه	ادبیات تحت تعقیب سیاست
۲۲۱	خوانگویتیسولو	قطراً ملی شما اقیانوس جهانی نیست

افزودهای

۲۳۵	مادرسل تیه بو	ادبیات و تاریخ
۲۴۵	اوژن یونسکو	نمایش شهامت
۲۵۷	ڈان دیکاردو	مسئله‌ای به نام ادبیات
۲۶۷	برناد پنگو	وظیفه؟ منتقد
۲۷۵	دلان بارٹ	جواب کافکا
۲۸۳	آلبرکامو	گواه آزادی
۲۹۷		مآخذ
۲۹۹		فهرست نامگذاری و کتابها

غلطنامه

صفحه	سطر	نادرست	درست
۹	۲۸	از	در
۲۲	۱۸	با	یا
۵۷	۳	بواری)	(بواری)
۱۵۱	۹	:	(زائد است)
۱۶۱	۷	حدایی	حدایی
۱۶۱	۸	سامپرن	سامپرن
۱۶۳	۱۸	سامپرن	سامپرن
۱۸۲	آخر	۱۴۶ و ۱۴۵	۱۳۶ و ۱۳۵
۱۹۳	۱۹	آفریننده	آفریننده
۲۰۵	۹	ژرمیلوف	یرمیلوف
۲۳۶	۶	ملتزم	مستلزم
۲۸۵	۹	ضد مذهبی	غیر مذهبی