نوشتار

8 - 2014

* میشل فوکو: نقد چیست؟
* پولی تونبی: پیشروی فرقه های مذهبی
* فرانک ریگر: ویکی لیکس، دوران پنهانکاری سپری شد
* یوآخیم ایسرایل: ازخود بیگانگی انسان از دیدگاه فروم
* کلود سیمون : سنت، پیشقراول، ادبیات و انقلاب
* میشل بوتور: ادبیات اروپا
* اوژن یونسکو: مانیفست برلین
* ریموند کارور : نوشتن داستان کوتاه
* دیوید ایمنیک : نویسنده و ویراستارش
* بورخس و ساباتو : نوشتن داستان کوتاه و رمان
* آلکساندر لاکوروا : بوسیدن عاشقانه
* ماکس فریش : داستانی کوتاه (صحنه ای در برلین)

ترجمه‌ی محمد ربوبی

میشل فوکو

نقد چیست؟*

در جهان مدرن غرب، از سده‌ی پانزدهم یا شانزدهم، بین آثار برجسته‌ی کانت و اندک مباحث حرفه‌ای و تخصصی سیاسی که می‌شود آنها را نقد نامید وجه مشترکی وجود دارد: نوع ویژه‌ای تفکر، نوع ویژه‌ای گفتار و کردار، و نیز رابطه‌ی ویژه‌ای با آنچه انسان می‌داند و انجام می‌دهد ، هم چنین رابطه‌ی ویژه‌ای با جامعه و فرهنگ و رابطه‌ی ویژه‌ای با آنچه که می‌شود موضع انتقادی نامید. اگرچه نقد و موضع انتقادی از مشخصات تمدن مدرن است ، اما مدتها پیش به شکل نقد و جدل علمی و ادبی به فور وجود داشته. حتی منشاء و سرآغاز نظرات کانت در این مورد، به نظراتی که پیش از سده‌ی پانزدهم و شانزدهم مطرح شده بودند بر می‌گردد.

در نقد چیزی وجود دارد که با فضیلت (*vertu*) خویشاوند است . من می‌خواهم در این جا تا حدی موضع انتقادی را به عنوان فضیلت به طور عام بیان کنم.

برای نوشتن تاریخ موضع انتقادی راه‌های متعددی وجود دارد . من می‌خواهم در این جا راه ممکنی پیشنهاد کنم که سرآغازش شریعت مسیحی است. کلیسای مسیحی، ایده‌ی بی‌مانند و بی سابقه‌ای ابداع کرد که کاملا مغایر با فرهنگ دوران آنتیک بود. بنا براین ایده، لازم است کلیه‌ی کردار و رفتار انسان را در طول عمرش، صرف نظر از سن و سال و مقام اش، اداره یا هدایت کرد .هر فرد بایستی برای رستگاری اش هدایت شود و این هدایت بایستی فقط به وسیله اطاعت دقیق و همه جانبه از شخص دیگری که بی چون و چرا مطیع او باشد انجام گیرد.

هدایت انسان برای رستگاری، از طریق اطاعت محض از شخص دیگری، بایستی در رابطه با سه حقیقت در نظر گرفته شود: ۱ ـ دگمی (اصول جزمی) که به عنوان حقیقت درک و فهمیده می‌شود . ۲ ـ هدایت انسان از طریق شناخت خصوصیات فرد ۳ ـ هدایت انسان به شکل تکنیک حساب شده که شامل مقررات عام، شناخت خصوصیات فرد و دستورات و روش هایی برای گرفتن اعترافات و گفت و گو و ... می شود . [*منظور، روش های تفتیش عقاید مظنونین به دگراندیشی در کلیسای کاتولیک در سده های میانی است .م.ر .*]

نباید از یاد برد که هنر هدایت کردن باطن یا وجدان انسان قرن‌ها در کلیساهای یونانی و رومی رایج بود: *techne technon* در کلیسای یونانی و *ars artium* در کلیسای رومی به معنای هنر هدایت کردن انسان از طریق اطاعت از شخص دیگری بود . البته این امر مدتهای مدید در جامعه ی سده های میانی به طور محدود در دیرها و صومعه‌های مسیحی به وسیله‌ی روحانیون و کشیش‌ها برقرار بود. اما از قرن پانزدهم، پیش از رفورماسیون، در امر هدایت کردن انسان جهشی واقعی پدید آمد. جهش به دو معنی : نخست این که هنر هدایت انسان، از اصل و منشأ مذهبی اش فراتر رفت : لائیک شد و در جامعه ی مدنی گسترش یافت و سپس در عرصه های مختلف اشکال متنوع به خود

گرفت: چگونه کودکان را تربیت یا هدایت کرد؟ چگونه تهیدستان و گداها را اداره کرد؟ چگونه خانواده را اداره کرد؟ چگونه ارتش را اداره کرد؟ چگونه گروه‌های مختلف جامعه ، شهرها و دولت ها را اداره کرد؟ چگونه اندام خود را اداره کرد؟ چگونه عقل و خرد خود را اداره کرد؟ موضوع چگونه هدایت کردن یا چگونه اداره کردن، یکی از مسایل اساسی قرن پانزدهم و شانزدهم بود: اداره کردن به معنای تحکم و حکمرانی در آن عصر.

مسئله ی چگونگی اداره کردن در عرصه های مختلف ـ که از مشخصات جوامع اروپا در قرن شانزدهم است ـ از مسئله‌ی « چگونه انسان اداره یا هدایت نشود » جدا شدنی نیست. در برابر تشدید اداره کردن یا حکمرانی، ادعای مخالف با آن بروز کرد: « *ما نمی خواهیم اداره شویم.* » به عبارت دیگر،« *ما نمی خواهیم به تحکم تن در دهیم* » و « *ما نمی خواهیم به هیچ وجه زیر بار تحکم برویم* » . چرا انسان باید بر مبنای پرنسیپ ها و اهداف و روش هایی که از قبل به وسیله‌ی حاکمیت تعیین شده، زیر بارش رفت ؟ و چرا انسان نباید جور دیگری، نه آن جور و نه به‌وسیله حاکمیت هدایت شود؟ »

بر مبنا و با در نظر گرفتن این مسایل، تعریف نقد و موضع انتقادی، عبارت است از شیوه‌های بدگمانی به حاکمیت (اتوریته) و بد گمانی به شیوه‌ی اداره کردن ، رد آن و یا محدود کردن آن . همین امر سبب شد در اروپا شکلی از فرهنگ پدید آید که موضعی است اخلاقی و سیاسی، نوعی طرز فکر است : که من آن را هنر اداره نشدن می نامم . به عبارت دیگر، هنر اداره نشدن به این شیوه و به این قیمت است . بنا براین من به عنوان نخستین تعریف نقد، مشخصات عام آن را چنین پیشنهاد می کنم: هنر درخواست تا این حد اداره نشدن .

ممکن است شما بگویید این تعریف تقریبا تعریفی عام، و مبهم است. البته ممکن است چنین باشد . اما من معتقدم این تعریف، این امکان را فراهم می آورد، با بر شمردن چند مبداء تاریخی، آنچه را که من موضع انتقادی عنوان کرده ام مشخص کنم:

۱ ـ نخستین مبدآ یا منشاء تاریخی موضع انتقادی، عصری است که اداره کردن یا هدایت انسان به طور عمده، هنر دین و مذهب و پراتیک دینی بود . در این عصر، مبنای اتوریته‌ی کلیسا و روحانیون استناد به کتاب مقدس بود . در این عصر، خواست زیر بار ادره کردن نرفتن، تلاشی بود که از کتاب مقدس چیز دیگری از آنچه کلیسا از آن استنباط و بدان استناد می کرد فهمیده شود. خواست زیر بار هدایت کردن نرفتن، به این معنا بود که از تعلیمات رسمی کلیسا سر پیچی کرد، آن ها را رد کرد و یا آنها را محدود کرد. این بدان معنا بود که به متن کتاب مقدس رجوع کرد . هم چنین به این معنا بود که از خود پرسید چه چیزی در کتاب مقدس موثق و معتبر است. کتاب مقدس چه حقایقی بیان کرده و چگونه می‌شود به درک حقایق نهفته در این کتاب نایل شد. و سرانجام، حتی خواست زیر بار هدایت کردن نرفتن این بود که از خود پرسید آیا اصولا کتاب مقدس حقیقت است؟ نقد کتاب مقدس، که با فیلسوف، یزدان شناس و نظریه پرداز انگلیسی ***Johan wiclif***(۱۳۸۴ ـ ۱۳۲۰) آغاز شد، به مرور زمان اوج گرفت. او بود که نخستین بار دستگاه کلیسا و پاپ و سلسله مراتب کلیسای کاتولیک و نیز مراسم جاری در صومعه ها و دیرهای مسیحی را انتقاد و رد کرد. او مترحم کتاب مقدس به انگلیسی بود. پس از او، فیلسوف فراسوی پیر بایل (Pierre Bayle (۱۷۰۵ ـ

۱۶۴۷) بود *[او نخستین نماینده‌ی روشنگری است که مخالف با هر نوع دگم بود. به نظر او خرد انسان تنها ملاک رفتار و کردار انسان است. م. ر.*] به تدریج، نقد کتاب مقد س و نقد اتوریته‌ی کلیسای کاتولیک و پاپ، بیش از پیش ادامه یافت. بنا براین، نخستین مبدا موضع انتقادی با نقد کتاب مقدس آغاز شد .

۲- دومین مبدآ : خواست زیر بار اداره کردن نرفتن، یا دست کم خواست زیر بار اداره کردن تا این حد نرفتن ، هم چنین به این معنا نیز هست که مقررات تعیین شده به وسیله حاکمیت(اتوریته) پذیرفتنی نیستند، چون عادلانه نیستند. این مقررات عادلاله نیستند، چون در تار و پود سنت کهن با زرق و برق خطرناکی که اتوریته به آن داده پنهان شده اند. با این دیدگاه، معنای نقد و موضع انتقادی چنین است: اطاعتی که اتوریته می‌طلبد، با حقوق عام و جهان شمول انسان که مشمول مرور زمان نمی شوند مغایرت دارد. اطاعتی است که باید بی چون و چرا به هر اتوریته - خواه سلطنت، خواه دادگاه، خواه مربی، و خواه پدر و مادر - تن داد. در این جا ، ما با حقوق طبیعی انسان سر و کار داریم. حقوق طبیعی انسان به طور یقین اکتشاف عصر رنسانس نیست، اما از قرن شانزدهم فونکسیون انتقاد داشت و این فونکسیون را پیوسته حفظ کرده است. به این سئوال که « چرا نباید به اتوریته تن داد؟ حقوق طبیعی انسان پاسخ می‌دهد : حد و حدود حق حکمرانی اتوریته تا کجاست؟ در این جا نقد و موضع انتقادی، اصولا جنبه‌ی حقوقی دارد.

۳- خواست زیر بار ادره کردن نرفتن، به این معنا نیزهست که آنچه را اتوریته حقیقت اعلام می‌کند نپذیرفت. این بدان معناست، چیزی را پذیرفت که خود انسان دلیل پذیرفتن آن را به درستی می‌فهمد و بر آن واقف است. دراین مورد نقد، از اطمینان و ایقان انسان به شناخت و فهم و تشخیص خودش ناشی می‌شود که در تقابل با اتوریته است.

بنا براین، مشاهده می شود که رابطه بین تشدید حاکمیت با نقد و موضع انتقادی، به فنومن‌هایی منجر شده که در تاریخ فرهنگ مغرب زمین بسیار اهمیت دارند. بیش از همه، مشاهده می شود منشاء و مبداء پیدایش نقد و مو ضع انتقادی مجموعه‌ای است که از رابطه و تقابل اقتدار (اتوریته)، با حقیقت و انسان ناشی شده است . اگر تشدید حاکمیت به این منظور باشد که حاکمیت، در پراتیک اجتماعی، با استناد به حقیقت، انسان را به وسیله مکانیسم‌های اقتدارگرانه، زیر سلطه‌ی خود بکشاند، آنگاه خواهم گفت: نقد جنبشی است که فرد این حق را به خود می دهد به حقانیت اقتدار به دیده‌ی شک و تردید بنگرد و زیر بارش نرود . آنگاه نقد ، هنر رهایی از بندگی داوطلبانه‌ی انسان است. در این ماجرا که می‌شود آن را سیاست حقیقت نامید، نقد فونکسیون رهایی از بنـدگی (*Entunterwerfung*) دارد.

اگر چه این تعریف فقط تجربی است و چندان دقیق نیست ، اما می‌شود گفت از تعریف کانت چندان به دور نیست. اما با وجود این، این تعریف، تعریف *روشنگری* (*Aufklärung*) کانت است، نه تعریف نقد . *[فوکو در همه جا همین واژه های آلمانی کانت را به کار برده. م . ر.*]. به واقع ، کانت در متن «*رو شنگری چیست* ؟« (*Was ist Aufklärung?*) که در سال ۱۷۸۷ نوشت، نخست *روشنگری* را در رابطه با وضعیت صغارت بشریتی که گرفتار روش اتوریته ی خودکامه شده تعریف

می‌کند . ثانیا، او صغارت انسان را به عنوان نوعی ناتوانی تعریف می‌کند: ناتوانی انسان که فهم خودش را بدون هدایت شخص دیگری به کار گیرد . او واژه ی *leiten* (هدایت کردن) را به کار می برد که از جنبه‌ی تاریخی بار دینی دارد . ثالثا، کانت مشخصات این ناتوانی انسان را از یک سو در رابطه‌ی ویژه‌اش با اتوریته‌ی بیش از حد که بشریت را در وضعیت صغارت نگه داشته است تعریف می‌کند و از سوی دیگر، در اثر کمبود و یا فقدان شجاعت انسان تلقی می‌کند. در نتیجه،این تعریف *روشنگری* ***Aufklärung*** به خودی خود و به تنهایی تعریفی تاریخی و نظری نیست، بلکه تعریفی است که می شود گفت موعظه است، یا فراخواندن انسان به شجاعت است . نباید فراموش کرد که این نوشته‌ی کانت، مقاله‌ای بود که در یک ماهنامه درج شد . بسیار جالب است رابطه‌ی بین فلسفه و روزنامه نگاری را از پایان قرن هجدهم بررسی کرد. باید بررسی کرد از چه موقعی مسایل و مباحثات فلسفی در مجلات منتشر شدند تا به عنوان فراخوان، در افکار عمومی بازتاب یابند. و سرانجام این نکته که آنچه کانت در این متن به عنوان *روشنگری* (***Aufklärung***) تعریف می کند و به صغارت انسان اشاره دارد، شامل عرصه‌های دین ، حقوق و شناخت نیز می‌شود. آنچه که کانت *روشنگری* توصیف می‌کند، تا حدودی مشخصات نقدی را دارد که من موضع انتقادی می نامم . این موضع انتقادی، در مغرب زمین به عنوان موضع خاصی همعنان با روند تاریخی اداره کردن جامعه پدید آمد . حال ، باید دید کانت نقد را در ارتباط با *روشنگری اش* و با شعار ***sapere aude*** (*جرات کن بدانی*) ـ که در تقابل با شعار فرمانروای پروس (فردریش دوم) است ـ چگونه تعریف می‌کند ؟ فرمانروای پروس می گوید: « هر قدر می‌خواهید فکر کنید و در باره‌ی هر چه می‌خواهید تامل کنید، اما ***Gehorcht!*** (از فرمان اطاعت کنید!) . من جرآت نمی‌کنم پروژه‌ی نقد کانت را از جنبه‌ی فلسفی اش در این جا در حضور فلاسفه بررسی کنم. چون فیلسوف نیستم، بلکه به عنوان منتقد، می خواهم بگویم چگونه می‌شود رابطه‌ی نقد اصولی را با آنچه کانت در *روشنگری* تعریف کرده است بررسی کرد؟ موقعی که کانت مجموعه‌ی جنبش نقد و انتقاد را *روشنگری* می‌نامد، خودش از نقد چه چیز می‌فهمد؟ به نظر کانت، نقد در رابطه با *روشن نگری*، آن چیزی است که در باره فهم و دانش انسان می‌گوید: *« آیا می‌دانی تا چه حد می توانی بدانی ؟ هر قدر می‌خواهی فکر کن، اما می دانی تا چه حد می توانی بدون مخاطره فکر کنی ؟»* بنا براین، نقد خواهد گفت: آزادی ما، کمتر با شجاعت ما سر و کار دارد، بلکه بیشتر با ایده ای که از شناخت ما و حد و حدود شناختی که به آن نایل می‌شویم سر و کار دارد. در نتیجه، نیازی نیست از شخص دیگری اطاعت کنیم . انسان برای کشف پرنسیپ خود مختاری، باید بر مبنای دانش و شناخت خودش به ایده‌ی درستی نایل شود. آنگاه در این حالت، مبنای خود مختاری انسان ، (***Gehorcht!***)، « اطاعت » از دانش و شناخت خودش است .

من مایل نیستم در این جا تناقض بین تحلیل کانت از *روشنگری* (***Aufklärung***) و پروژه‌ی نقد را نشان دهم . به سادگی می‌شود دید که به نظر کانت، شجاعت واقعی دانستن ، که *روشنگری* آن را می‌طلبد ، بستگی به حد و حدود درک شناخت انسان دارد و نیز به سادگی می‌توان نشان داد که به نظر کانت خود مختاری انسان به هیچ

وجه در تقابل با اطاعت از اتوریته نیست . با این وجود، درست این است که کانت زدودن بردگی یا رهایی از صغارت را در رابطه با اقتدار و حقیقت ، وظیفه ی کنونی و آینده ی هر *روشنگری* تلقی می کند.

بنا براین، در نظریه‌ی کانت، انتقاد و موضع انتقادی از آنچه کانت روشنگری تلقی می‌کند عقب می ماند . اما من نمی‌خواهم به این موضوع بپردازم. فقط می‌خواهم به جنبه تاریخی مسئله‌ای بپردازم که از قرن نوزدهم به وقوع پیوسته است. از قرن نوزدهم، موضوع نقد و موضع انتقادی از آنچه کانت *روشنگری* نامید فراتر رفت و ادامه یافت. تاریخ قرن نوزدهم و مهمتر از آن، تاریخ قرن بیستم، تا این حد باید به کانت حق بدهد که او با طرح *روشنگری* اش سر آغاز گشودن موضع انتقادی نوینی است.

گسترش تاریخی نقد کانت ـ که از *روشنگری* او فراتر رفت ـ در سه مسیر به وقوع پیوست . مسیرنخست، علوم پوزیتیویستی بود: یعنی علومی که به خود ش اعتماد کامل داشت و هر دستاوردش را به دقت مورد نقد قرار می داد. مسیر دوم، شکوفایی دولت یا سیستم دولتی بود که علت وجودی اش را خردمندی تاریخ تلقی می کرد و راه و روش اش راسیونالیزاسیون (اداره‌ی خردمندانه ی اقتصاد و جامعه) بود. مسیر سوم، پیوستگی علوم پوزیتیویستی با شکوفایی دولت‌ها به شکل ***Etaismus*** (اداره‌ی علمی دولت و جامعه) بود. بین این ها، شبکه ای از مناسبات تنگاتنگ برقرار شد که گسترش نیروهای تولید کننده در جامعه عامل تعیین کننده شدند و اقتدار دولت پیوسته با تکنیک های ظریف تری اعمال شد . از اینرو، مسئله‌ی رابطه‌ی *روشنگری سال* ۱۷۸۴ ـ یا بهتر گفته شود نوع و شیوه ای که کانت با موضعگیری انتقادی اش مطرح کرد ـ با نقد و موضع انتقادی نوین، مسئله ای شد بین *روشنگری* او با نقد و موضع انتقادی نوین که به شکل بد گمانی یا دست کم شک و تردید به فهم و خرد تجلی کرد: آن خردی که مبنای تشدید اقتدار دولت و گسترش آن است و غیر قابل چشم پوشی است ، چه مسئولیت تاریخی (در قبال اقتدار یا اتوریته) دارد؟

روند شکوفایی این مسئله در آلمان و در فرانسه، به دلایل تاریخی، یکسان نبود و باید تجزیه تحلیل شود، زیرا بعرنج اند.

در این باره می‌توان تا حدودی چنین گفت : این شک و تردید، کمتر بر مبنای تکامل دولتی نوین و خردمند بروز کرد، بلکه بیشتر، مبنایش پیوستگی دیرین دانشگاه‌ها با علم است، و نیز پیوستگی دانشگاه‌ها با ساختارهای اداری و دولتی . بنا براین، این شک و تردید، بیش از همه در آلمان و در محافل چپ آلمان شکوفان شد: در آلمان از هکلیست های چپ تا مکتب فرانکفورت، نقد پوزیتویسم، ابژکتیویسم، راسیونالیسم و تکنیک گرایی ادامه یافت. نقدِ روابط بین پروژه‌ی اساسی دانش با تکنیک، می‌خواهد نشان دهد چگونه دانش با خصوصیات تکبر ساده لوحانه‌اش به اشکال اقتدار معاصر کره خورده است . برای ذکر نمونه: نقد شخصیتی را در این مورد به یاد آوریم که از نقد چپ گرایان بسی به دور است: هوسرل، در سال ۱۹۳۶ بحران کنونی بشریت اروپا را به ارتباط دست آوردهای فلسفه و علوم با تکنیک نسبت داد.

در فرانسه، شرایط تاثیر فلسفه بر اندیشه‌ی سیاسی کاملا جور دیگری بود و از اینرو نقد خرد و تاثیرات نیروی ویژه اش به شیوه‌ی دیگری انجام گرفت. در قرن نوزدهم و بیستم، اتهام تاریخی به راسیونالیزاسیون به خاطر نفوذ و تاثیراتش بر اقتدار، از سوی آنهایی که از نظر سیاسی راست گرا بودند انجام گرفت. در فرانسه ارتباط *روشنگری* و انقلاب بی تردید مانع شد که ارتباط راسیونالیزاسیون با اقتدار ، واقعا به طور اساسی مورد سئوال قرار گیرد. شاید این واقعیت نیز که در فرانسه، رفورماسیون - که ریشه های نخستین اش جنبش انتقادی هنر خواست زیر بار حاکمیت نرفتن بود - موفق نشد مانند آلمان تاثیر بگذارد . این امر سبب شد در فرانسه اصطلاح « *روشنگری* « و مسایلی که کانت مطرح می‌کرد، اهمیت وسیع و پایداری را که در آلمان داشت نداشته باشد. در فرانسه، برای فیلسوف های قرن هجدهم، ارزش خاص سیاسی قایل می شدند و در عین حال، تفکر *روشنگری* رویداد کم اهمیتی در تاریخ فلسفه ارزیابی می‌شد. برعکس، در آلمان، *روشنگری* - چه از جنبه‌ی مثبت و چه از جنبه‌ی منفی - رویداد مهمی تلقی می‌شد: به عنوان تجلی بارز خرد باختر زمین، و در عین حال بدگمانی به رابطه و پیوستگی آن با سیاست. موقعیت و مقام مسئله‌ی روشنگری در قرن نوزدهم و در نخستین نیمه‌ی قرن بیستم در فرانسه و در آلمان را می توان ***Chiasmus*** | *کاری سترک با تاثیر و بُردی محدود* | توصیف کرد.

به نظرم در فرانسه وضعیت در سالیان اخیر دگرگون شده است. مسئله‌ی *روشنگری* - همانطور که در تفکر آلمانی، از مندلسون و کانت ، تا هگل و از طریق او تا نیچه، هورسل، مکتب فرانکفورت (هورکهایم، آدورنو) و غیره اهمیت داشته - اینک نیز می‌تواند در فرانسه، از طریق کارهای مکتب فرانکفورت درک و پی گیری و با اهمیت شود: چرا و چگونه راسیونالیزاسیون به لجام گسیختگی و بی بند و باری اقتدار منجر شد ؟

ترجمه‌ی محمد ربوبی ، برگرفته از:

Qu'est-ce que la critique? (critique et Aufklärung). Bulletine de la Sociètè francaise de Philosophie . Bd LXXXIV,Paris 1990

* ***Was ist Kritik? Merve Verlag Berlin , 1992***

پولی توینبی*

پیشروی فرقه های مذهبی

سرانجام، روشنگری پیروز شد و اروپا پرچمدار این پیروزی بود . در هرکجا آزادی، دانش، وفرهنگ و دمکراسی گسترش یابد ، دین و مذهب و سحر و افسونگری افول می‌کند. از این همه کلیساهای متنوع و بی مانند که از قرن‌های گذشته در اروپا برجای مانده، اینک بیشتر جهانگردها دیدار می‌کنند تا نمازگزاران . مشاهده‌ی گروهک‌های آدم های کهن‌سال که در برابر کشیش‌های کهنسال‌تر زانو زده، طلب بخشایش می‌کنند و شمارشان پیوسته کاهش می یابد، یادگار جهان کهن است و نه بیش از آن .

در جهان نوین اروپا، دین و مذهب دغدغه‌ی اقلیت‌ها شده است. خرد بر جادوگری و خرافات پیروز شد. اینک مهم‌ترین تعارضات در جوامع دمکراسی ما، بین چپ گرایان و راست گرایان، بین مترقی‌ها و محافظه‌کاران و بین ثروتمندان و تهیدستان است .

کاهش دایمی گروه‌های مذهبی، نسلی پس از نسل پیشین، سبب شده تاثیرشان نیز پیوسته کاهش یابد. بنا برهمه پرسی انستیتوی گالوپ بین الملل، اروپا در مقایسه با سایر قاره‌های جهان، کمترین افراد کلیسا رو دارد: دراین قاره، فقط هفده درصد مردم هفته ای یک‌بار به کلیسا می روند . بیشترین تعداد کلیسا رو(هشتاد و هفت درصد) در آفریقای خاوری است. اهالی سوئد بیش ازهمه کشورها فارع از دین و مذهب اند. این آمار نشان می‌دهد در مناطقی که اهالی آنها از دانش کمتری برخوردارند بیشترین متدین‌ها به سرمی برند. درعین حال، بنا بر همه پرسی‌ها، اکثریت اروپاییان که فارع از دین و مذهب اند، برای مذهبی‌ها اهمیت زیادی قایل اند.

علت این امر واضح است . دین و مذهب بار دیگر درحال پیشروی است . این امر، از نظر سیاسی شگفتی آور و در عین حال نگران کننده است .

مبنای تعارضات مذهبی در بدو امر، مناقشات بین سران قبایل و طوایف و دارودسته-های محلی و کشمکش‌های قومی و ملی گرایی و فرهنگ بوده . در گذشته، اعتراف به دین و مذهب و تظاهر به آن، بهانه خوبی برای برافراشتن پرچم مناسب هویت جمعی بوده. حال این امر دوباره به وقوع می پیوندد.

در اکثر کشورهای اروپایی، اقلیت‌های مسلمان به سر می‌برند. در چنین وضعیتی بین مسیحی‌ها ترس و وحشت مصنوعی از تروریسم و از بیگانه شدن در کشور خود برانگیخته می‌شود. باردیگر داستان کلیشه‌ای چالش فرهنگ‌ها بر سرزبان‌ها افتاده است. زنانی که روسری دارند و گاه کاملا زیر چادر پنهان شده اند و یک قدم پشت سر شوهرشان روانند، زنانی که ناگزیرند از شوهرشان اطاعت کنند، به معنای اهانت به مبارزات عصر روشنگری به خاطر کسب حقوق زنان است . پیروزی دراین مبارزه یک قرن به طول انجامید . ساختار نظام پدر و مرد سالاری در خانواده، خصوصا در خانواده-

های مناطق روستانشین کشورهای اسلامی - از دیدگاه اروپا سرکوب گرانه است - هم چنین موارد متعدد ازدواج‌های اجباری و قتل‌ها به خاطر حفظ حرمت و ناموس خانواده، بیش از سایر قتل‌های خانوادگی در رسانه های عمومی بازتاب می یابند و جلب توجه می‌کنند؛ در حالی که چنین قتل‌های خانوادگی در انگلستان تقریبا هفته ای یک بار مرتکب می‌شود ، بی آنکه رسانه ها به آن توجه جدی کنند.

افزون براین‌ها، بایستی به انواع بیم و هراس‌های اهالی کشورهای اروپایی از سلول-های مجاهدین اسلامی که درون گروه‌های اسلامی پنهان شده اند و اغلب مورد حمایت آنان قرار می‌گیرند اشاره کرد. این بنیاد گران متعصب، همان طور که در لندن، مادرید و سایر مناطق نشان داده اند، قتل‌های تروریستی افراد بی گناه را راهی برای روانه‌ی بهشت شدن می پندارند. حتی روحانیون مسلمان که اعمال قهر را مردود می‌شمارند، اغلب اعلام می‌کنند دمکراسی ساخته و پرداخته‌ی غرب است و با قرآن منافات و مغایرت دارد. اینان به جای دمکراسی، ایده‌ی نیمه اسطوره‌ای وغیر دمکراتیک خلافت اسلامی را تجویز می‌کنند.

علاوه براین‌ها، ترکیب جمعیت کشورهای اروپایی نیز نقشی ایفا می‌کند: پژوهش‌های اخیر کلیسای مسیحی انگلستان پیش بینی می‌کند در سال ۲۰۴۰ تعداد مسلمان‌هایی که برای عبادت به مساجد خواهند رفت، دو برابر تعداد مسیحی هایی خواهد بود که به کلیسا می‌روند. آن‌گاه، فقط دو درصد اهالی انگلستان روزهای یک شنبه به کلیسا خواهند رفت و میانگین سن آنان ۶۴ سال خواهد بود.

این وضعیت سبب بروز نگرانی و ترس و وحشت و واکنش دفاعی می‌شود. حال، آدم‌هایی که پژوهشگران آن‌ها را قبلا غیر مذهبی و فارغ از دین و مذهب به حساب می‌آوردند، ناگهان « مسیحی » شده اند. هرگاه طرفداران فرقه‌های مسیحی و مسلمان را درمجموع درنظر گیریم، خواهیم دید که اینان به دین و مذهب پدران و پدر بزرگان خود پای‌بند شده اند تا مانند گذشته هویت فرهنگی، ملی و قومی خود را مشخص کنند - در حالی که در واقع به دین و مذهب اعتقاد ندارند و مراسم مذهبی را به جا نمی‌آورند .

واکنش حکومت‌های کشورهای اروپایی به این وضعیت متفاوت است . برخی به دین و مذهب روی آورده و آن را عمده می‌کنند: مانند *ژیسکار دستن* در جریان تدوین قانون اساسی اتحادیه‌ی اروپا و مخالفت او با ورود ترکیه به این اتحادیه. او ادعا کرد که « اروپا » ضرورتا به معنای « مسیحیت » است. صدر اعظم آلمان، آنجلا مرکل نیز همان حرف‌های او را تکرارکرد و کوشید خدا را در این قانون اساسی بگنجاند . پاپ، بندیک، به فراخوان برلین که به مناسبت پنجاهمین سالگرد تاسیس اتحادیه‌ی اروپا منتشر شد ، ایراد گرفت که در این فراخوان از خدا و مبانی مسیحیت نامی برده نشده است . پاپ، ادعا کرد که این امر ارتداد است و اروپایی‌ها از معتقدات دینی خود روگردان شده اند. اما پاپ اعظم به هیچ وجه حق ندارد ارزش‌های اتحادیه اروپا را تعیین کند. واتیکان تنها کشوری اروپایی است که میثاق حقوق بشر اتحادیه‌ی اروپا را امضا نکرده است، در حالی که پذیرش این میثاق شرط ابتدایی و مقدماتی ورود به این اتحادیه است . ترکیه این شرط را - اگر چه به زحمت زیاد - ناگزیر پذیرفت تا بتواند وارد اتحادیه‌ی اروپا شود. پاپ و کشور واتیکان صلاحیت ورود به اتحادیه اروپا را ندارد ، چون واتیکان دولت و حاکمیتی است غیر دمکراتیک . با این وجود، پاپ خود را موظف می‌داند بر تصمیمات

اتحادیه‌ی اروپا تاثیر گذارد، چون تعدادی از نمایندگان پارلمان اروپا کاتولیک و تابع کلیسای کاتولیک هستند .

قدرت گرفتن روز افزون و پنهانی ادیان ومذاهب برای حفظ آزادی نامساعد است. درست همان‌هایی که بایستی اینک با صدای بلند از سکولاریسم دفاع کنند خاموش نشسته اند . نمایندگان روشنگری و لیبرال در مباحثی که اینک در مورد اسلام جریان دارد گرفتار تناقضات روشنفکرانه شده اند . اینان می‌خواهند مخالف نژادپرستی و مدافع جامعه‌ی چند فرهنگی باشند. اینان مشاهده می‌کنند که در کشورشان اقلیت‌های مسلمان به سر می‌برند و به طورغریزی دریافته اند که مسلمان ها در معرض خطر قرار گرفته و خود را توسری خورده حس می‌کنند و بنابراین باید از آن‌ها دفاع کرد. اما، این بدان معنی نیز هست که لیبرال‌های روشنفکر، اغلب آماده هستند در مورد مسئله‌ی آزادی بیان و عقیده یک چشم خود را ببندند . این بدان معنی است که اینان آماده هستند رعایت حقوق بشر را در چارچوب مجامع و محافل مذهبی نادیده بگیرند. اینان مناسبات پدر و مردسالاری و سرکوب گرانه را « محترم » می‌شمارند و حقوق زنان و حقوق هم جنس کرایان را به فراموشی می‌سپارند.

لیبرال‌های مترفی بودند که در مبارزه‌ای طولانی و بس دشوار برای وضع قوانین ضد تبعیض نژادی و احترام به حقوق جهان شمول بشر سرانجام پیروز شدند . حال می‌بینیم که اینان دودلی طرفدار حقوق گروه‌های مذهبی می‌شوند تا مبادا اینان « جریحه دار شوند» . و کسی که معتقدات این گروه‌های مذهبی را« جریحه دارکند » تفریبا نژاد پرست محسوب می شود.

« ترس از اسلام »، اصطلاح واضح و جدیدی است که بر سر زبان‌ها افتاده است . یعنی اعلام می‌کند هرنوع انتقاد از اسلام مترادف است با اهانت نژادپرستانه . کسی که در سالیان گذشته، بنا برسنت نیک و خجسته ولتر، مسحیت را به سخره می‌گرفت، امروز اگر سخن بر سر افشای مهملات سایر مذاهب باشد،خودش را وا می‌دارد خاموشی اختیار کند. کاریکاتورهای دانمارک البته ابلهانه بودند و ارزش انتشار نداشتند ؛ اما استدلال آن‌هایی که در طول عمر خود برای آزادی بیان مبارزه کرده اند این نبود. همه‌ی آن‌ها ، جملگی اتفاق نظر داشتند که سانسور قابل پذیرش است !

اخیرا، واتیکان نیز تلاش کرده است « ترس از مسیحیت» را بر سازمان ملل متحد و اتحادیه اروپا تحمیل کند، درست شبیه همان « ترس ازاسلام » . و چرا نه ؟ اما اگر حقوق بشری وجود داشته باشد که بر مبنای آن نباید معتقدات کسی را « جریحه دار» کرد، آنگاه گفتمان و انتقاد بین مردم و در جامعه به طور ناگهانی متوقف خواهد شد.

اخیرا انگلستان به منظور دلجویی از متعصبن مذهبی تا انجا پیش رفته که حکومت این کشور اجازه تاسیس شصت مدرسه‌ی اسلامی را صادر کرده که محصلین دراین مدارس در مورد ارزش‌های فرهنگی خود آموزش ببینند. کتاب‌های آموزشی این مدارس در مورد علوم طبیعی به جای تدریس نظریه‌ی تکامل انسان، حاوی خلقت انسان برمبنای روایات دینی است . در مورد این جدایی‌گرایی و مشکلاتی که در آینده به بارخواهد آمد کسی اعتراض نمی‌کند و خشمگین نمی‌شود. کجا هستند لیبرال‌ها و روشنفکران ؟ چرا صدای اعتراض آنان به گوش نمی رسد ؟ اینک، در انگلستان به دلایل مشکوک تاریخی یک سوم آموزشگاه‌ها ی دولتی را کلیسا ها ی کاتولیک‌ها و پروتستان‌ها اداره می‌کنند

و این امر در کشوری فارغ از دین و مدهب انجام می‌گیرد! بیشتر محصلین این آموزشگاه‌ها از خانواده‌های مذهبی نیستند، بلکه خانواده‌هایی کودکان خود را به این آموزشگاه‌ها روانه می‌کنند که به مذهبی بودن تظاهر می‌کنند تا کودکشان پذیرفته شود. چرا؟ چون کیفیت این آموزشگاه‌ها بهتر و مقام اجتماعی آنها والاتر است . حال لیبرال‌ها به درستی می پرسند: چرا آن‌چه برمسیحی‌ها رواست بر مسلمان‌ها روا نباشد. اما پاسخ مناسب این است : کلیه‌ی آموزشگاه‌ها در اروپا باید دولتی باشند.

کلیساهای مسیحی (کاتولیک‌ها و پروتستان‌ها و سایر فرقه‌ها) در یافته اند که می‌شود از شور و شوق مسلمان‌ها برای پیش‌برد خواسته‌های خودشان استفاده کنند و از این راه، دین و مذهب را تقویت کنند. اتحاد نا میمونی بین کلیه‌ی فرقه‌های مذهبی به وجود آمده و سبب شده مواضع محافظه کارانه و ارتجاعی خود را دو باره به دست آورده و مستحکم کنند : مخالفت با سقط جنین، مخالفت با پژوهش بر روی سلول‌های جنینی، مخالفت با همخوابگی دختران و پسران پیش از ازدواج و جلوگیری از حاملگی آنان، مخالفت با حقوق هم‌جنس گرایان، مخالفت با تدریس دستاوردهای فلسفی ، علمی و هنری عصر روشنگری در مدارس و نیز مخالفت با این که اهالی کشورهای در حال توسعه در مبارزه علیه بیماری ایدز از کاندوم استفاده کنند.

رهبران مذهبی این امر را نیز دریافته اند که بسیاری از کشورهای اروپایی - اگر چه نا خوشنود - اما تلاش می‌کنند جوامع متنوع مذهبی را که در حاشیه جامعه خود به سر می‌برند به نحوی در کل جامعه ادغام کنند. بدین منظور، دولت‌ها برای جوامع مذهبی موجود در کشور حقوق ویژه‌ای قایل می‌شوند و این حقوق را به رسمیت می‌شناسند . آنها می‌خواهند با این روش افراطیون مذهبی را آرام کنند و مانع پیوستن اعتدال گرایان به متعصبین افراطی شوند.

دراین میان حکومت به غایت افراط گرای کاتولیک دو برادر کاچینسکی در لهستان دست اندر کارند نفوذ ارتجاعی خود را بر موسسات و دوایر اتحادیه اروپا گسترش دهند. [*اخیرا به دستور وزیر فرهنگ لهستان آثارگوته ، داستایفسکی، کافکا ، کنراد و چند نویسنده معتبر لهستانی بایستی از کتاب‌های درسی آموزشگاه‌های این کشور زدوده شوند - مترجم*] .

یکی از ابزارهای کنونی (و گذشته‌ی) پاپ این است سیاست مدارهایی را که حاضر نیستند از سیاست کلیسای کانولیک پیروی کنند مرتد اعلام کند. این امر نه تنها مشروعیت اساسی نظام دمکراسی را مورد سئوال و تردید قرار می دهد بلکه در عین حال زنگ خطر سلطه‌ی پنهانی حاکمیت دینی به شیوه حاکمیت کنونی ایران است : آیا سیاست مدار کاتولیک در برابر انتخاب‌کنندگانش پاسخگو و مسئول است یا در برابر واتیکان؟ انگلستان آخرین کشور دمکراسی جهان غرب است که رگه‌های حاکمیت دین (تئوکراتی) در آن وجود دارد: بیست وشش اسقف، عضو مجلس اعیان انگلستان هستند. بنا براین ، پیروان سایر مذاهب نیز درخواست می‌کنند مانند کاتولیک‌ها کرسی-هایی دراین مجلس به دست آورند.

اخیرا در نخستین اجلاسیه کمیسیون حقوق بشر سازمان ملل متحد درخواست شد هر نوع تهمت و افترا به دین و مذهب ممنوع شود. نماینده‌ی کویت در سازمان ملل متحد اعلام کرد هرآنچه ادیان و مذاهب را جریحه دار کند، نقض حقوق بشر است . تفکری

که خلط مبحث درآن باور نکردنی است . دراین مورد « اتحادیه بشردوستی و اخلاق بین الملل» که « اتحادیه ملی سکولار انگلستان » نیز عضو آن است با شجاعت تمام بر آزادی بیان و عقیده پافشاری کرد. اما از سازمان‌های فارغ از دین و مذهب در مخالفت با این قدرت نمایی نمایندگان مسلمان ها، مسیحی‌ها و سایر فرقه‌های دینی و مذهبی فقط صدای خفیفی به گوش رسید و نه بیش . ندای خرد آهسته است ، زیرا فراغت از دین و مذهب اعتدال گراست و در مبارزه به خاطر خرد و دانش مجـاهدیـن آن‌چنانی ندارد.

حقوق بشر، در اساس با دین و مذهب در تعارض است . تقریبا همه‌ی ادیان و مذاهب تلاش می کنند آزادی زنان محدود شود و می خواهند در باره حاملگی زنان تصمیم بگیرند. اینان امتناع می‌کنند که انسان‌ها خود تصمیم بگیرند چه موقع کودکی بزایند و چه موقع مایلند بمیرند. اینان از پذیرش حقوق انسان‌هایی که مایلند به دلخواه زندگی جنسی خود را بگذرانند امتناع می‌کنند. و مهمتر این که تلاش می‌کنند این حق را از مردمی سلب کنند که به آن حقایق مذهبی و دینی که در متون کهنه و فرسوده به عنوان « وحی و مکاشفه » نقل شده است شک و تردید کنند و آن‌ها را به سخره گیرند.

وقت تنگ است. موقع آن فرارسیده است که اروپایی‌ها از ارزش‌های آزادی و دمکراتیک عصر روشنگری که با مبارزات طولانی و دشوار به دست آمده است دفاع کنند. مخالفین نوین این ارزش‌ها، پیوستگی و اتحاد نامیمونی است از کلیه‌ی فرقه‌های مذهبی، که می خواهند قدرت را از غیر مذهبی‌ها بربایند. اگر اروپای غربی به حمله متقابل نپردازد، خداوند به سیاست باز خواهد گشت و از ترس این‌که کسی در جایی مورد اهانت قرارگیرد، همه‌ی ما وادار خواهیم شد سکوت کنیم ـ حتی موقعی که اروپا بازهم قاره‌ی انسان‌های فارغ از دین و مذهب است .

---

* Polly Toynbee ، مفسر نشریه‌ی گاردین ، مقیم لندن . برگرفته از هفته نامه Die Zeit ، آلمان ، شماره ۲۳ ، ترجمه محمد ربوبی

فرانک ریگر*

ویکی لیکس: دوران اسرار و پنهانکاری سپری شده است

- *اصل ماجرای ویکی لیکس، پیشرفت تکنولوژی است*
- *دستاورد و خدمت ماندگار جولین اسانژ و همکارانش این است که نشان داده اند می‌توان با تلفیق درست تکنولوژی، شجاعت و در نظرگرفتن پیامد کار، مدل تثبیت شده وحاکم بر تولید انتشارات و نیز افکارعمومی جامعه را دگرگون کرد.*
- *واقعیت تلخ و کثیف این است که اینترنت فضای آزاد و همگانی نیست.*
- *جامعه به نیروی درخشان و شفاف پالایش نیازمند است، تا فساد، زد و بندهای مشکوک وتباهی اخلاق مهار شود.*
- *پیدایش پلاتفرم‌های لیکینگ که کاربرد دارند، برای انسان‌هایی که هنوز آرمان و ایدآلی دارند و وجدان شان تباه نشده، دریچه ای گشوده شده ناراحتی وجدان خود راتسکین دهند.*

دسترسی همگان به اطلاعات شرط روشنگری است. کسی وعده نداده که این اطلاعات خوب، سرگرم کننده یا مطبوع و خوش آیند است . هیچ یک از مراحل شتابان عصر روشنگری در سده‌های اخیر، نشانی از خوش آیندی یا چشم پوشی از خرد کردن اعصاب افکار عمومی و جامعه ندارد. اطلاع از آنچه که واقعا به وقوع پیوسته، پی بردن به کنه واقعه و درک روابط آن، انگیزه و موتور دگرگونی و پیشرفت و ترقی است. بدین منظور، گزارش وقایع دستکاری و بزک شده که سیاست در پیش گرفته کافی نیست. البته مناظرات رو در روی کاندیدهای ریاست جمهوری‌ها پیش از انتخابات در رسانه‌های تصویری مطابق با واقع و سرگرم کننده هستند، اما اگر یادداشت‌های محل کار سیاستمداران منتشر شوند وضعیت به گونه دیگری است .

دولت‌ها عرصه خصوصی ندارند. دولت‌ها اسراری دارند که مایلند مخفی و محفوظ بمانند . این امر که دولت‌های جهان چگونه اسرار خود را محفوظ و مخفی نگه می دارند می‌دارند، بستگی به این دارد تا چه حد می‌توانند از آنها مواظبت کنند. تدارکات تکنیکی حفاظت از اسرار امریکایی‌ها که *ویکی لیکس* وارد آنها شده، پس از دستورات فوری برای محافظت از آنها هم نشان می‌دهد که کافی نیستند. حتی مراکز پژوهشی صنایع آلمان تکنیک‌های حفاظتی موثرتری دارند. اگر کسی وارد مراکز پژوهشی کنسرن‌های اتومبیل سازی و یا مراکز پژوهشی کارخانه‌های ساخت چیپ‌های الگترونی شود و تدارکات امنیتی و حفاظتی آنها را با آمریکایی‌ها مقایسه کند شگفت زده خواهد شد.

اصل ماجرای *ویکی لیکس* پیشرفت تکنولوژی است. این واقعیت که اطلاعات در پراتیک فقط از طریق دیژیتال به کار گرفته و منتشر می‌شوند، این واقعیت که ابزار حامل اطلاعات برای بیرون کشیدن مخفیانه انبوهی از اطلاعات در همه جا در دسترس همگان است، یکی از جنبه‌هاست: کلیه آنچه که *ویکی لیکس* تاکنون منتشر کرده بر روی

کارتی که به اندازه ناخن انسان است ثبت و ضبط شده است. جنبه دیگر این است که اینترنت ساختار زیربنایی برای انتشار گلوبال اطلاعات است و پنهان کردن فرستنده اطلاعات و انتقال سریع آن با کمترین هزینه امکان دارد.

پلاتفرم *ویکی لیکس* سرعت اش را با سرعت اینترنت انطباق داده. *دراین میان ویکی لیکس مانند گذشته انباری از اطلاعات « احمق » نیست* که هر کسی می‌تواند آنها را به کار ببرد. *ویکی لیک*، فارع از این‌هاست. مبنای تفکر رسانه‌ها، انتشار اخبار و اطلاعات اختصاصی و انحصاری است. موقعی که مواد خام واقعه‌ای در اختیار همگان قرار می‌گیرد به ندرت روزنامه‌ای دوباره به آن واقعه می‌پردازد . روزنامه ها فقط برای تحقیق وقایع و ماجراهای اختصاصی و انحصاری نیرو و وقت صرف می‌کنند. در پاسخ به این انتقاد که *ویکی لیکس* سامانه رسانه‌ای نیست و از اینرو نمی‌تواند از همان ایمنی که شامل رسانه‌ها می‌شود برخوردار باشد، *ویکی لیکس* استراتژ پلاتفرم خود را تغییر داده است .

انتقاد دیگری که به شدت تمام مطرح شده، فقدان بی طرفی *ویکی لیکس* است. این پلاتفرم مواد و مصالح اصلی خود را به طور کامل منتشر کرده است، آنچه که فرستنده‌های تلویزیونی چنین کاری نمی‌کنند. دور اخیر تحول و تکامل تدریجی پلاتفرم *ویکی لیکس* حاوی گزارشات ارتش آمریکا در باره افغانستان و عراق است، که همکاران رسانه‌های هم پیمان این پلاتفرم، این گزارشات را به طور مستقل بررسی و تجزیه و تحلیل کرده و از آن‌ها داستان یا روایتی ساخته اند، در حالی که *ویکی لیکس* فقط مواد خام را برای آنها آماده کرده است. به این انتقاد که در این مواد خام نام‌های اطلاع دهندگان به اندازه کافی زدوده نشده اند، در « ***Cablegate*** » [*با این عنوان، ویکی لیکس دویست و پنجاه هزار سند منتشر کرد، مترجم*] مدل تکامل یافته‌تری انتخاب شده است: به جای انتشار یکجای تمامی اطلاعات، گزارشات و پیام‌های فوری، به تدریج و خرده خرده منتشر شده‌اند . در مباحث، اغلب نادیده گرفته می‌شود که اسامی افراد و جزئیاتی که سبب شناسایی مخبرین می‌شوند به منظور محافظت آنها زدوده شده است . بنا براین *ویکی لیکس* کوشش می‌کند با اطلاعات یا داده‌ها کاملا مسئولانه برخورد کند . این امر که آیا کافی است آینده نشان خواهد داد.

مباحث در باره آنچه که با آخرین ضربه‌ی کاری *ویکی لیکس* در رسانه‌های آلمانی بازتاب یافته نشانه ای است از طیفی کوته بینی و ناهمخوانی‌ها: از توهین‌های خشمگین روزنامه نگاران پژوهشگری که حق ندارند به این اطلاعات انحصاری دسترسی یابند، اما خود را بانزاکت تر از این می‌دانند اطلاعاتی را که منتشر شده بررسی و تجزیه و تحلیل کنند، تا اظهارات بدون فاکت اشخاص و رسانه‌هایی که بر افکارعمومی تاثیر می‌گذارند. انتقادها کوته نظرانه است، چون انتقادها از *ویکی لیکس سابق است* که اینک وجود ندارد. دراین میان موضوعاتی هست که می‌شود از آنها انتقاد کرد. از جمله، انتقاد از بت ساختن مضحک شخصیت *جولین اسانژ*. هم چنین انتقاد از فقدان توضیحات و روشنگری در باره‌ی ترتیب و تنظیم اطلاعات منتشر شده و معیارها و ضوابطی که بر مبنای آنها اطلاعات در رسانه‌ها ویراستاری می‌شوند.

دراین مورد، کار هم پیمان *ویکی لیکس*، « مجله اشپیگل » آلمان، چندان افتخار آمیز نیست. در این مجله، جز چند اشاره‌ی مبهم و گنگ چیزی دستگیر خواننده

نمی‌شود. هم‌چنین آماده کردن و ویراستاری کند اطلاعات و فقدان شهامت انتشار منابع اصلی نشان مشکلات و دشواری های نقش مجله است که بتواند انتظارات خوانندگان را برآورده کند. تاکنون فقط «*گاردین*» انگلیس با شور و اشتیاق تمام، شانس ایجاد مشروعیت وحقانیت نوین رسانه‌ها را از آن خود کرده و مسیر نوینی به سوی آماده کردن، تجزیه و تحلیل و همکاری متقابل با خوانندگان و پی گرفتن پژوهش را شکوفان کرده است. مسئله *ویکی لیکس*، مسئله آینده رسانه‌های موجود است، مسئله مدل اداره کردن آنها و مبانی اقتصادی، ایده ای، اخلاقی و اجتماعی کارشان است.

رادیکال بودن انگیزه *ویکی لیکس* هم چنین در توانایی و استعداد آموختن دینامیک مدل انتشارت است. این امر که این قابلیت انعطاف در شرایط حملات سیاست آمریکا و علاقه جنون آمیز به زندگی خصوصی *اسانژ* و مشکلات حقوقی آن در سوئد به جایی خواهد رسید یا نه، آینده نشان خواهد داد.

حتی اگر ایالات متحده آمریکا موفق شود *ویکی لیکس* را فلج کند، به پیروزی افتخار آمیزی نایل نخواهد شد . دستاورد و خدمت ماندگار جولین اسانژ و همکارانش این است که نشان داده اند می‌توان با تلفیق درست تکنولوژی، شجاعت و درنظر گرفتن پیامد کار، مدل تثبیت شده و حاکم بر تولید انتشارات و افکارعمومی جامعه را دگرگون کرد. مخفی کاری‌های فراگیر و فزاینده‌ای که به نام امنیت، نه فقط از یازدهم سپتامبر دوهزارو دو، بلکه پیش از آن جهان دچارش شده با دیژیتال کردن کلیه اطلاعات آغاز شده است. البته اکنون موانعی ایجاد خواهد شد تا از ولنگاری آنهایی که با اطلاعات حساس سرو کار دارند کاسته شود. اما حتی اگر دست راستی‌های افراطی در ایالات متحده آمریکا موفق شوند به منظور ایجاد ترس و وحشت ، چند پیشرو را به صلیب بیاویزند، ایده‌ی آنها را نمی‌توانند به بند کشند . کار از کار گذشته است.

در سراسر جهان شبکه‌های آلترناتیو *ویکی لیکس* پدید می‌آیند . سطح تکنیکی آنها متفاوت خواهد بود . اما رقابت، این شبکه ها را به سطح برتری ارتقا خواهد داد ، حتی اگرهم برای لیکرهای بالقوه دشوار شود پلاتفرم مورد اعتماد و اطمینانی انتخاب کنند. چند پلاتفرم نوین مرحله بعدی آموختن مجدد ازآن را تحقق خواهند بخشید و تجربیات *ویکی لیکس* در مورد رسانه‌ها و نقش آنها را بیش از پیش در نظر خواهند گرفت ـ حتی اگر مستقیما در روزنامه‌ها منتشر نشود. پروژه‌های دیگری شاید راه‌های رادیکال‌تری در پیش گیرند و به نقش اعتدال گرایانه رسانه‌های سنتی اعتنا نکنند . اما اکنون هر قدر شدیدتر و غیر قانونی تر علیه *ویکی لیکس* اقدام شود، جانشین‌های آن رادیکال تر و بی پرواتر واکنش نشان خواهند داد. تکنولوژی ویژه‌ی ایجاد سامانه و پلاتفرم‌های *لیکس* مجازی، بدون نام و نشان وجود دارد که عملا هراسی از دستبرد به جان و مال و آزادی خود نخواهند داشت .

اقدامات ایالات متحده آمریکا علیه انتشارت نا خوشایند که به هیچ روی مبنای قانونی ندارند قابل مقایسه است با تلاش دستور دادن به خمیرکردن نشریات و تلاش به منظور جلوگیری از انتشار آنها و توقیف پول‌های دریافت شده از خرید آنها. هم چنین وادار کردن مؤسسات و بنگاه‌های پخش، مانند آمازون ، *ویکی لیکس* را از سرور خود خارج کنند. اکنون ارسال پول ـ که در مورد ویکی لیکس کمک‌های مالی است ـ در اثر نفوذ تقریبا انحصاری Visa و Paypal قطع شده است . نشانه وضعیت بسیار ضعیف

حقوقی اقدام این مؤسسات مالی این است همین که وکیل Wau-Holland- Stieftung که بخشی از کمک‌های مالی به *ویکی لیکس* را اداره می کند، فورا دست به کار شد، این موسسهد نقل و انتقال پول را از سرگرفت.

فراخوان‌های خشمگین که بایکوت آمازون را درخواست کردند و حملات انترنیتی مسدود کردن آن برای پرداخت پول، بخشی از جنگ نیست. جنگ‌ها بین دولت‌ها به وقوع می پیوندند و ویرانی‌های عظیمی به بار می آورند. مقایسه سطح تکنیکی اسلحه سایبری، مثلا ویروس Stuxnet که به منظور خرابکاری در مراکز سانتریفوژهای اوران در ایران به کار گرفته شد و با برنامه ساده ای به طور ناگهانی انجام گرفت، آشکارا نشان داد که این اقدام رو در رویی جنگی نیست. سایت برخی مؤسسات اعتباری نیز مدت کوتاهی در دسترس نبود، درست مانند صفحه اصلی *ویکی لیکس* که بنا بر گفته خودشان از سوی چند آنلاین خصوصی هوادار دولت آمریکا مسدود شده بود.

مناقشات بر سر *ویکی لیکس* که در سطح زیر بنایی نیز درگرفت، یعنی در زمینه وب سرور و انتقال پول، شگفتی آور نیست . اما واقعیت تلخ و کثیف این است که اینترنت فضای آزاد و همگانی نیست و انتشار در شبکه ها تا حدود زیادی به شرکت‌هایی که سرورها را اداره می‌کنند و اطلاعات را انتقال می‌دهند و انتقال پول‌ها را کنترل می‌کنند وابسته است . وضعیت حقوقی انتشارات، که در ایالات متحده آمریکا بنا بر قانون اساسی از آزادی‌های وسیعی برخوردارند، ناگهان از این پس اهمیتی ندارد و نقشی ایفا نمی‌کند. بسیاری از شرکت‌های اینترنیتی از آمریکا اداره می‌شوند و به حکومت آمریکا وابسته اند . و حکومت آمریکا از این وابستگی در نخستین حملاتش علیه *ویکی لیکس* استفاده کرد، کاملا بدون مبنای حقوقی . البته این حملات کمکی نکرد، چون در این میان سرور *ویکی لیکس* اکنون در هزاران کامپیوتر در سراسر جهان منعکس شده است. خارج کردن این اطلاعات از این شبکه‌ها غیر ممکن است. سئوال این است که حکومت ایالات متحده آمریکا از این پس چه راهی انتخاب می کند تا *لیکرهای* نا خوش آیند را خفه کند.

حکومت های قاره اروپا موظفند از نفوذ خود به منظور اعتدال برهم پیمان شان در آن‌سوی آتلانتیک تاثیر گذارند، نه این که اقدامات غیرقانونی آنجا را نا دیده بگیرند. هرگاه ایالات متحده آمریکا به عنوان « *اقدامات ضد ترور*» که به آن‌ها عادت کرده اند - مانند آدم ربایی، قتل‌های سازمان‌های اطلاعاتی و امنیتی و سابوتاژ - ادامه دهند ، این اقدامات انگیزه‌ای خواهد شد برای جنبش‌های اعتراضی در سراسر جهان که علیه حکومت های اروپا نیز به وقوع خواهد پیوست.

کسی که به ایدال های عصر روشنگری و حقوق اساسی آزادی بیان خدشه وارد کند دیگر نخواهد توانست به آنها استناد کند. در درگیری‌های آینده با روسیه و چین، جالب بودن نظام‌های اجتماعی مطرح نخواهد بود. این امر که دفتر پرزیدنت روسیه، مدودف، پیشنهاد کرده است جایزه صلح به *جولین اسانژ* اهدا شود، نشان می‌دهد روسیه نقطه ضعف ایدئولوژی غرب را در این مورد شناخته است. نا دیده گرفتن یا تایید ضمنی و بی سر و صدای کارزار جنون آمیز آمریکا علیه *ویکی لیکس* را هیچ یک از کشورهای اروپا نخواهند بخشید. دست کم در آینده، موقعی که اسناد و مدارک مشابهی آشکار شوند، این سئوال مطرح خواهد شد که در باره این افشاگری‌ها چه کسی چگونه واکنش

نشان خواهد داد. در آینده هر اقدامی به منظور کنترل اطلاعات و سانسور شبکه‌ها شبیه اقدامات علیه *ویکی کیک* تلقی خواهد شد. درهر گفتگو و بحث در باره مسدود کردن شبکه یا مسدود کردن فهرست‌ها ، بازهم پای ماجرای *ویکی لیکس* به میان خواهد آمد و نقش قاطعی ایفا خواهد کرد.

حکومت‌های جهان غرب از این پس بایستی مشکلاتی را که پیش آمده برطرف کنند. نخست بایستی راه حلی بیابند که چگونه می‌توانند با حد اقل اسرار و پنهانکاری حکومت کنند. *لیک* نشان داد کلیه اقداماتی که امروز به عنوان محافظت و ایمنی اسرار حکومتی و جلوگیری از افشای آنها در پیش گرفته شده غیر ممکن است . اگر فقط به این اکتفا شود که اطلاعات حساس را - به طور مثال، نام مخالفین در رژیم‌های دیکتاتوری - پنهان نگهداشت، می‌شود چنین اطلاعاتی را به طور مؤثر مخفوظ نگهداشت . برای سایر امور بایستی اشکالی از حکومت کردن پیدا کرد که اگر جامعه از جزئیات آن‌ها مطلع شود، حکومت ناگهان به بحران عمیق دچار نشود. حکومت کردن در شرایط شفافیت دیژیتال - که مقامات و مؤسسات امنیتی با علاقه ای مفرط به شهروندان دستور می‌دهند - چالش دهه‌های آینده است. شفافیت بیشتر و درستکاری امتیازات دیگری هم دارد: ظهور لیکرهای بالقوه کمتر ، با وجدانی معذب و نیز سرخوردگی مردم و محتملا شرکت کنندگان کمتر مردم در انتخابات .

در خاتمه به این شناخت می‌رسیم: *لیکر* به آسانی و بدون خطر جدی برای اشخاص امکان دارد. و شمار انسان‌هایی که برای خدمت به حکومت‌ها و کنسرن‌های بزرگ پشت کامپیوتر نشسته و کار می‌کنند و با این مشکل رو به روهستند که واقعیت تمسخرآمیز و اغلب سخیف کار روزانه شان را با ایدآل‌های اصولی سازگار کنند، پیوسته بیشتر می‌شود. علت و دلایل زیادی وجود دارد که آنها چنین خواهند کرد: بی معنی و بی فایده بودن جنگ‌های بی پایان، گسترش تآترگونه‌ی دستگاه‌های امنیتی که کمتر علیه تروریست‌ها و بیشتر علیه آزادی فرد فرد انسان‌ها بازی می‌شود. و نیز گسترش فساد سیستماتیک و کسب امتیازات بی بند و بار درکشورهای غربی و فقدان تقریبا کامل درستکاری در سیاست و در زندگی افتصادی. همه این ها به طور اجتناب ناپذیر به اعتراض و ستیز منجر می شوند.

جامعه به نیروی درخشان و شفاف پالایش نیازمند است تا فساد، زد و بندهای مشکوک و تباهی اخلاق را مهار کند. جای تاسف است مطبوعات سنتی که این فونکسیون ویژه برعهده آنها ست، به خاطر مشکلات مالی و اقتصادی و نیز کنار آمدن و لاس زدن با صاحبان قدرت این وظیفه خاص خود را هنوزهم با سهل انگاری انجام می‌دهند . پیدایش پلاتفرم‌های *لیکینگ* که کار برد دارند، برای انسان‌هایی که هنوز آرمان و ایدآلی دارند و وجدانشان تباه نشده دریچه ای گشوده شده ناراحتی وجدان خود را تسکین دهند. این پلاتفرم‌ها وسیله ای است علیه نا امید شدن از وضعیت کنونی جهان و امکانی است که از مسئولین چنین وضعیتی بازخواست شود . تردیدی نیست انسان‌های با وجدان از این وسیله استفاده خواهند کرد.

Frank Rieger ، مدیر یک شرکت ایمنی ارتباطات

برگرفته از بخش ادبی **Frankfurter Allgemeine Zeitung , 15.Dez.2010**

یوآخیم ایسرائل *

از خود بیگانگی انسان
از دیدگاه اریش فروم

اریش فروم در اثرش با عنوان» *ترس از آزادی*«[1] که در دهه‌ی چهل منتشرکرد بر مبنای یکی از مهمترین نظریه‌های *گئورک زیمل*[2] چنین نوشت: جامعه صنعتی مدرن، فرد را از محدودیت‌هایی که در سیستم‌های اقتصادی سده‌های پیشین گرفتارش شده بود رها ساخت. انسان جامعه‌ی صنعتی سرمایه داری، این آزادی نوین را به بهای انزوا و تنهایی روز افزون خود پرداخت. انسان به منظور فرار از این آزادی ناخوش‌آیند، مکانیسم‌های متعددی تدارک دید. یکی از این مکانیسم‌ها تبعیت از خود کامگی و گوش به فرمان رهبری جذاب بود. زمینه‌ی این مکانیسم، ساختار شخصیتی است با منش سلطه گری در برابر آنهایی که خود را ضعیف و کم ارزش احساس می‌کنند و خواستار اطاعت از فرمان رهبری مجرب هستند .

فروم، مکانیسم فرار و روی آوردن به سوی شخصیت خودکامه را، در تحلیل روان شناسی اجتماعی ناسیونال سوسیالیسم آلمان به عنوان نمونه به کار می‌برد. مکانیسم دیگر فرار، که چندان دراماتیک نیست، پیروی از راحت طلبی اجباری است، همانطور که برای نمونه در » *جامعه‌ی مصرف کننده‌ی*« آمریکایی تجلی می‌یابد. این راحت طلبی، شامل اشکال رفتار و کردار، هدف‌ها، نیازمندی‌ها و نوع و روشی است که این نیازمندی‌ها ارضا می‌شوند. این ارضای نیازمندی‌ها از طریق تولیدات صنعتی انبوه‌وار مصرفی تسهیل می‌شود. بنا بر نظریه فروم، پیروی از این راحت طلبی اجباری، احساس سطحی و ساده نگری تعلق به نظام است و از اینرو امنیت برقرار می‌کند .

فروم، در اثر دیگری که بعد با عنوان » *انسان مدرن و سرنوشت او*«[3] منتشر شد به همان مسئله می‌پردازد، اما در این میان دیدگاهش تغییر کرده است. ناسیونال سوسیالیسم آلمان مغلوب شد. جنگ دوم جهانی نشان داد که انسان می‌تواند نیروهای مخرب باور نکردنی اختراع کند و آنها را به کار ببرد. انرژی اتمی به عنوان مخرب‌ترین و خطرناک ترین وسیله‌ای که تا کنون بشر بدان نایل شده است به سرحد کامل رسیده. آیا ما انسان‌ها بیمار هستیم، یا در جامعه‌ای بیمار به سر می‌بریم؟ *فروم* کوشید این مسئله را تجزیه و تحلیل کند. در این رابطه مسئله‌ی ازخود بیگانگی انسان نقش مرکزی ایفا می‌کند.

از جنبه‌ی جامعه شناسی، سئوال فروم - اگر بدون تامل در نظر گرفته شود - شاید آدم را سر درگم کند. چون با ملاک‌های عینی می‌توان تشخیص داد که آیا انسان بیمار است یا نیست. اما تحلیل دقیق این سئوال نشان می‌دهد که آن قدرها هم ساده نیست. بیماری

---

[1] - E.Fromm, *Escape from Freedom*. New York 1941. *Die Furcht vor der Freiheit*.Frankfurt.1966

[2] - G.Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* . Stuttgart 1957

[3] - *The sane Society.London* 1963 . *Der moderne Mensch und seine Zukunft.* 2.Aufl. 1967

روانی فرد را می‌توان با ملاک‌های عینی تشخیص داد، اما چگونه می‌توان گفت جامعه بیمار است؟ تا کنون در تئوری‌های جامعه شناسی، مشخصات جامعه ـ با درنظر گرفتن ملاک‌های کارکردهای معینی که از پیش برای جامعه مقرر و تعیین شده ـ سازمان نیافتگی جامعه یا فقدان یک پارچگی تعریف شده . هم چنین با توجه به ملاک‌های کارکردهای جامعه که از قبل تعیین شده، کارکرد جامعه رضایت بخش نیست. صرفنظر از طرح این مسئله، نظریه‌ی شایع جامعه شناسی این است که مشکلات اجتماعی، به ناتوانی فرد در انطباق با جامعه وابستگی دارد. ضرورت این انطباق، پذیرش نورم‌ها و ارزش‌های اجتماعی، کردار و رفتار منطبق با این نورم‌ها و با نهاد های اجتماعی است که بر مبنای این سیستم نورم‌ها به وجود آمده‌اند .

فروم، این نظرات اساسی را رد می‌کند. او به وجود نیازمندی‌های اساسی که در کلیه افراد بشر مشترک است اعتقاد دارد. منظور او از نیازمندی‌های اساسی، نیازمندی‌های ابتدایی بیولوژیکی نیست؛ چون دست کم از نقطه نظر جامعه شناسی موضوع بدیهی و پیش پا افتاده‌ای است. یعنی همه‌ی انسان‌ها به خوردن و آشامیدن نیازمند هستند. نیازمندی‌های اساسی که فروم بدانها معتقد است از اینرو اساسی است چون بازتاب شرایطی است که برای» *هستی انسان* « تعیین کننده است. انسان در طی تکامل از وضعیت حیوانی که هارمونی و سازگاری با طبیعت مشخصه‌ی آن است فاصله گرفته. در اثر این تکامل، انسان به » *خود آگـــاهی*« نایل شده و شناخت انسان از خودش و از طبیعت و جامعه پیوسته بیشتر شده است. این شناخت و دانش روز افزون، سبب شده موقعیت انسان بغرنج تر از آن چه در گذشته بود شود. همین امر احساس عدم امنیت را برمی‌انگیزد . بنا براین، انسان به نایل شدن به وضعیت نوین تعـادل نیازمند است. اما نایل شدن انسان به این وضعیت در اثر نرسیدن انسان به حد کمال دشوار می‌شود. توصیف فروم در باره‌ی » *شرایط هستی انسان*« که مبنای نیازمندی‌های متعدد انسان است بسیار جالب است . محیطی که مانع برآوردن این نیازمندی‌ها ست و به آن خواهیم پرداخت، سبب می‌شود انسان نتواند زندگی روانی سالمی سپری کند. در چنین محیطی، به جای فراهم شدن زندگی سالم، زندگی بیمارگونه می‌شود. از آنجا که نهادهای اجتماعی و ساختار جامعه مانع برآوردن این نیازمندی‌ها می‌شوند، باید امکانات دگرگونی در جامعه جستجو شوند. بیش از همه شرایط اساسی اقتصادی، یعنی مالکیت وسایل تولید و توزیع فرآورده‌ها باید دگرگون شوند:

» *تعریف سلامتی روانی نباید انطباق فرد با جامعه باشد ، بلکه برعکس، سلامتی روانی باید از زاویه‌ی انطباق جامعه با نیازمندی‌های انسان و نقش انسان به مثابه‌ی قدرت پیش برنده یا بازدارنده به منظور شکوفان شدن سلامت روانی تعریف شود. این امر که فرد از نظر روانی سالم است یا نیست، در وحله‌ی نخست وضعیت فردی نیست بلکه به ساختار جامعه وابسته است.*«[4]

تکامل به نظر *فروم* هم چنین به این معناست که نوع انسان خصوصیات نوینی را شکوفان می‌کند. این خصوصیات به نیازمندی‌های نوینی منجر می‌شود که بر حسب مرحله‌ی تکامل برای هر فرد اهمیت اساسی دارند. جامعه‌ای که اجازه ندهد این

---

[4] - Der moderne Mensch, S. 68

نیازمندی‌ها برآورده و تامین شوند، فردی به وجود می‌آورد که روان‌اش مختل شده است. چنین جامعه ای بیمار است.

خصوصیت اجتماعی

تئوری *فروم* بی نهایت معطوف به فرد است. این تئوری حاوی نکاتی از تحلیل روانی و تحلیل مارکسیستی است و تلاش می‌کند دو نوع تفکر را با هم وفق دهد . تئوری او با تئوری *فروید* - که بر مبنای وجود تعارضات غیر قابل حل بین نیازمندی‌های فرد و درخواست‌های جامعه است - اختلاف دارد. مبنای تئوری *فروم*، نیازمندی‌هایی است که خود انسان آنها را درخواست می‌کند و باید مبنای ساختار جامعه ای ایدآل باشد.
مبنای استدلال فروم تئوری *خصوصیت اجتماعی* است. برخلاف خصوصیت فردی که خصوصیات و استعدادهای ویژه‌ی فرد معینی را در بر می‌گیرد، خصوصیت اجتماعی مجموعه‌ی خصوصیات و استعدادهای اقشار، طبقات، ملیت و فرهنگ را در بر می‌گیرد. *فروم* توضیح می‌دهد که *خصوصیت اجتماعی » هسته‌ی مرکزی ساختار خصوصیتی است که اکثریت اعضای جامعه در آن اشتراک دارند.*«[5] اما او اشاره می‌کند که سخن بر سر مجموع همه‌ی استعدادهایی که اکثریت جامعه دارند نیست، بلکه سخن بر سر » *ساختار*« جامعه است که همانند سازمانی دینامیک، خصوصیات و استعدادهایی دارد. خصوصیت اجتماعی اصطلاح آمارگیری نیست. خصوصیت اجتماعی اصطلاح نوعی ایدآل است که اهمیت اش هنگامی به بهترین وجه درک می‌شود که کارکرد آن تجزیه تحلیل شود .

» نیروهای روانی اعضای جامعه چنان تحت تاثیر قرار گیرند که کردار و رفتار اعضای جامعه تصمیم آگاهانه آنها نباشد که باید از قواعد جامعه پیروی کنند یا نکنند ، بلکه طوری رفتار کنند که شایسته است آن چنان رفتار کنند و در رفتارشان رضای خاطری را که مناسب با مقتضیات آن جامعه است احساس کنند. به عبارت دیگر، کارکرد خصوصیت اجتماعی دراین است که انرژی‌های انسان در چارچوب جامعه موجود چنان شکل گیرد و هدایت شود که تداوم کارکرد جامعه تضمین شود .« [6]

تحلیل اصطلاح » *خصوصیت اجتماعی* « نزدیک است به اصطلاح » *انتظار داشتن از نقش‌هایی که در ذهن باقی می‌مانند.*« دراین جا سخن بر سر انتظار داشتن از نقش-هایی است که آموخته و پذیرفته شده اند و از اینرو کردار و رفتار فرد را تعیین می‌کنند - بی آنکه فرد هرگز در باره‌ی علت و انگیزه‌ی آنها فکر کرده باشد. برای نمونه می‌توان تمام انتظارات از نقش‌هایی که در جامعه‌ی ما برای نقش زنان عادی است به عنوان » *خصوصیت اجتماعی زن*« تلقی شود . نمونه‌ی دیگر فنومنی است که *وبر* آن را » *روح سرمایه داری*« می‌نامد. این فنومن، تجلی این واقعیت است که کار در جامعه به مثابه‌ی نیازمندی، به عنوان وظیفه‌ای بدیهی تلقی می‌شود. تا موقعی که جامعه‌ی صنعتی

---

[5] - *Der moderne Mensch* , S.68
[6] - *Der moderne Mensch* , S.73

چنین تصوری را بر طبقه‌ی کارگر برمی‌انگیزد، می‌شود گفت این فنومن بخشی از » *خصوصیت اجتماعی طبقه کارگر*« است. فروم در این باره می نویسد:

» نظام سرمایه داری فقط با انسان هایی می‌تواند برقرار بماند که آماده اند کار کنند، تابع دیسیپلین و وقت شناس اند و علاقه‌ی عمده شان پول درآوردن و مبادله است. در اواسط قرن نوزدهم، نظام سرمایه داری به انسان‌هایی نیازمند بود که با شور و اشتیاق مایل بودند پول خرج کنند و کالا مصرف کنند.«[7]

خصوصیت اجتماعی از طریق روند تربیت شکل می‌گیرد. این خصوصیت از طریق تاثیر و نفوذ ایدئولوژی به وسیله‌ی رسانه‌های عمومی، ادبیات و مذهب و ... برقرار و تثبیت می‌شود . از اینرو تربیت کودکان نقش قاطعی ایفا می‌کند، زیرا در دوره‌ی کودکی زمینه برای جنبه‌ی مهم خصوصیات اجتماعی پایه‌گذاری می‌شود. متدهای آموزش و پرورش اجباری نیستند. این متدها به وسیله ساختار جامعه تعیین می‌شوند. در این روند، مادر و پدر و خانواده نقش مهمی ایفا می‌کنند. فروم توضیح می‌دهد که این تئوری خصوصیت اجتماعی، با تئوری لیبیدوی فروید[شهوت جنسی، انرژی غریزه‌ی جنسی] فرق می‌کند. تئوری فروید مقداری از این انرژی برای انسان قایل است. افزون براین، او فرض می‌کند پرنسیپ لیبیدو، اصولا و در اساس، کردار و رفتار انسان را اداره می‌کند. بنا بر تئوری فروید، مبنای ساختار شخصیت انسان ، شکوفایی و دگرگونی لیبیدو از طریق سازگاری و انطباق فرد با پرنسیپ واقعیت است.

درک تئوری مارکسیستی از » *زیر بنای مادی*« و» *رو بنای ایدئولوژی*« برای فهم اصطلاح » *خصوصیت اجتماعی*« *فروم* اهمیت دارد. خصوصیت اجتماعی، عضو رابط بین زیر بنای اجتماعی - اقتصادی و تصورات و ایدال هایی است که در جامعه‌ی ما غالب هستند.

تصورات و ایدآل ها
↑ ↓
خصوصیت اجتماعی
↑ ↓
زیر بنای اقتصادی

تاثیری که از شرایط اقتصادی ناشی می‌شود از طریق واسطه‌ی خصوصیت اجتماعی به روبنا منتقل می‌شود. این تاثیر هم چنین در جهت متقابل نیز مؤثر است. این مکانیسم *feed-back (واکنش)*، فاکتور مهمی برای خصوصیت اجتماعی است. برای توصیف خصوصیت اجتماعی فرد در جوامع سرمایه داری پیش‌رفته، باید دگرگونی‌های این جوامع در سده‌ی اخیر را درک کرد. خصوصیت اجتماعی در قرن نوزدهم که معطوف به رقابت و تملک بود، عبارت بود از بهره کشی، خود کامگی، تجاوز و ستیزه جویی و فرد گرایی. [8]

---

[7] - **E.Fromm:**
The Application of Humanist Psychoanalysis to Marx's Theory .

[8] - *Der moderne Mensch* , S.91

تکامل شتابان تکنیک به دگرگونی‌های جدی منجر گردید . تمرکز سرمایه و قدرت موجب این دگرگونی‌ها در عرصه‌ی اقتصاد شد. شاخص مؤسسات غول آسا با کارگران بسیار زیاد، جداشدن مدیریت مؤسسه از مالک مؤسسه است. این امر، مشکلات خاصی پدید می‌آورد: گروهی متخصص و مدیر، مؤسسه‌ای غول آسا را کنترل می‌کنند، بی آن‌که مالک آن باشند. وظیفه‌ی اصلی آن‌ها دستکاری در ارقام و اشخاص است. دگرگونی تکنیکی موجب تولید انبوه‌وار فراورده‌ها می‌شود که این خود مصرف توده‌های مردم را امکان پذیر می‌سازد. اما تولید انبوه‌وار فرآورده‌ها به انبوه مصرف کننده نیاز دارد تا مؤسسه نه تنها بتواند در همان سطح تولید باقی بماند بلکه حجم تولید افزایش یابد. با تبلیغات تلاش می‌شود مصرف افزایش یابد و پا به پای این وضعیت، سطح زندگی - به ویژه سطح زندگی طبقه‌ی کارگر - ارتقا یابد.

دو وضعیت دیگر نیز، نمودار خصوصیت جامعه‌ی صنعتی سرمایه‌داری است: یکی وضعیتی است که *وبر* آن را » *محاسبه‌ی* عقلایی و *صرفه‌جویی* (راسیونال)« نامیده و دیگری وضعیتی است که فروم » *آبستراکسیون* (انتزاع) « نامیده است . اصطلاح اخیر مربوط به شکاف در روند تولید است که در جریان تقسیم شتابان کار به وقوع می‌پیوندد. این روند تولید، آن محتوای مشخص تولید را که پیشه وری سده‌های میانی داشت ندارد. پیشه‌ور یا استاد کار برای مشتری‌های معینی که شخصا آنها را می‌شناخت تولید می‌کرد. فرآورده‌ها تبدیل می‌شدند به ارزش مبادله‌ی. این نظرات در آثار *هگل* و *مارکس نیز* دیده می‌شوند.

خصوصیت اجتماعی و از خود بیگانگی

اکنون فروم سئوال می‌کند: خصوصیت اجتماعی جامعه‌ای که شرایط اجتماعی و اقتصادی آن بیان شد چگونه است؟

پاسخ او این است که خصوصیت اجتماعی چنین جامعه‌ای از خود بیگانه شدن است. فروم این اصطلاح را در اهمیت روان شناختی اش به کار می‌برد. یعنی « *از خود بیگانه شدن* » که با « *از خود بیگانگی* » تفاوت دارد . اصطلاح اولی *وضعیت روانی* است در حالی که اصطلاح دوم روندی اجتماعی است.

« منظور از از خود بیگانه شدن، شیوه‌ی سرگذشت یا حدیث نفسی است که انسان خودش را بیگانه احساس می‌کند. می‌توان چنین گفت که انسان از شخص خودش بیگانه می‌شود. او احساس می‌کند که در دنیای خودش صاحب اختیار نیست و رفتار و کردارش در اختیار او نیست ، بلکه کردار و رفتارش و نیز پیامدهایش ارباب او شده و صاحب اختیار که مطیع او شده و آن رامی ستاید . فرد از خود بیگانه شده، فاقد تماس و ارتباط با خودش و نیز با دیگران است . او زندگی خودش و دیگران را مانند آنچه که آدم به اشیاء می‌نگرد می پندارد ، هم با احساس و هم باعقل - بدون ارتباط با وجودش و یا ارتباط با دنیای پیرامون اش .» [9]

---

[9] - *Der moderne Mensch*, S. 109 f.

توصیف *فروم*، بغرنجی ازخود بیگانگی در آثار مارکس را ندارد. او تلاش می‌کند «*بیگانه شدن*» را با آنچه در تورات » *پرستش کفرآمیز*« نقل شده مقایسه کند. در اینجا چیزی، بتی، ساخته می‌شود که خصوصیات انسانی یا فراانسانی دارد و فرد زیر سلطه‌ی آن قرار می‌گیرد. این توصیف مشابه است با آنچه که *فویرباخ* در باره‌ی از خود بیگانگی مذهبی بررسی کرده است[10]. بت پرستی مدرن را می‌توان ستایش رهبر و هر نوع ستایش معبود تلقی کرد. *فروم*، این فنومن را پیامد احساس ناتوانی و پوچی که از خصوصیات فرد از خود بیگانه شده است تلقی می‌کند. او معتقد است نوع دیگری ستایش وجود دارد که در ارتباط با از خود بیگانه شدن است: ستایش پول که فرد را برده‌ی مشتاق آن می‌کند . به عنوان نمونه، خصوصیت فرد از خود بیگانه شده این است که از طریق تملک پول «*نیازمندی‌های کاذب* » را جایگزین نیازمندی‌های اساسی اش می‌کند.

شکلی که اکنون عادت به مصرف به خود گرفته، به نظر فروم نتیجه‌ی سیستم نیازمندی‌ها و تجربیاتی است که خصوصیت انسان از خود بیگانه شده است . ما اغلب چیزهایی خریداری می‌کنیم که نه به آنها علاقمندیم و نه علت زیباشناختی دارند و یا ارزش احتمالی دارند. ما چیزهایی را خریداری می‌کنیم که با آنها خودنمایی کنیم و پز بدهیم و یا مقام و منزلت اجتماعی به ما بدهند.

انسان » *تشنه‌ی مصرف است. خریداری و مصرف کردن، هدف اجباری و نا بخردانه شده که هیچ ارتباطی با استفاده یا شادمانی از چیزهای خریدارشده و مصرف شده ندارد*.«[11] شاید به شود گفت که خواست تملک، نیازمندی انسان از خود بیگانه شده است و کردار و رفتاری که این خواست بر می‌انگیزد به سهم خود احساس از خود بیگانگی را در فرد تقویت می‌کند.

تئوری شخصیت انسان

به نظر فروم، خصوصیت اجتماعی انسان در جامعه‌ی سرمایه داری، از خود بیگانه شدن فرد نسبت به فعالیت روزمره‌ی اوست. یعنی فرد نسبت به کارش بیگانه شده؛ او هیچ رابطه‌ی انسانی با آنچه مصرف می‌کند ندارد؛ نسبت به همنوعان و خودش آدم بیگانه شده است. این بیگانه شدن ، نتیجه‌ی شرایط و مناسبات اقتصادی است که مانع برآوردن اساسی‌ترین نیازمندی‌های انسانی است. از خود بیگانه شدن، وضعیتی روانی است که به خصوصیات اجتماعی جامعه‌ی سرمایه داری وابستگی دارد و همین امر مانع تحقق «*طبیعت انسانی* » فرد می‌شود.

فروم نیز مانند سایر مؤلفین بر مبنای تئوری انسان شناسی با این سئوال شروع می‌کند که تفاوت انسان با سایر حیوانات پستاندار چیست؟ فروم سه تفاوت قایل است.

---

[10] *فویرباخ در اثرش با عنوان » ماهیت مسیحیت «می نویسد : انسان خدا را آفریده، نه برعکس. - انسان مجموع خصایل نیک خود را به خداوند نسبت می دهد ، در حالی که خودش را گناهکار و زبون می انگارد. این ارزیابی انسان از خودش که نادرست است سبب از خود بیگانگی انسان می شود. مترجم مقاله*

[11] - *Der moderne Mensch*, S. 122

خودآگاهی، خرد و فانتازی. این سه استعداد مبنایی است که انسان مانند حیوانات به طور غیر ارادی » *همساز و هماهنگ(هارمونی) با طبیعت* « زندگی نکند. این استعدادها سبب می شوند که انسان زندگی اش را به عنوان موجودی مسئله دار درک کند.

» *این پدیده، انسان را موجودی غیر عادی، نوعی عجیب الخلقه (a freak) در کیهان کرده که هم چون زاییده‌ی ویژه‌ی طبیعت است . انسان که خود بخشی از طبیعت است، زیر سلطه‌ی فیزیکی طبیعت قرار گرفته و نمی تواند آن را تغییر دهد. در عین حال انسان در برابر طبیعت قد علم می‌کند. او با آگاهی از وجودش به ناتوانی اش واقف می شود و با این امر به محدود بودن زندگی و هستی اش پی می‌برد و سرانجام به پایان خود ، به مرگ می‌اندیشد . او هرگز از دو شقه بودن وجودش فارغ نیست. او، اگر هم بخواهد، هرگز نمی تواند قابلیت و قوه‌ی تفکرش را از دست بدهد. او تا موقعی که زنده است نمی‌تواند قالب تهی کند و همین قالب (جسم) اوست که تمایل اش را بر می انگیزد زندگی کند.*« [12]

وقوف انسان به مشکل‌هایش مانع می‌شود که فقط به رفع نیازمندی‌های بیولوژیک خودش اکتفا کند. علت آن پنج نیازمندی دیگر است . این پنج نیازمندی، تجلی پیامدهایی است که فقط ویژه‌ی وجود و زندگی انسان است:

1 - *نیاز به برقرارکردن روابط اجتماعی با دیگران* : این روابط به فرد امکان می‌دهد، تنهایی، ناتوانی، و وقوف به مرگ خودش را تحمل پذیر کند. نیاز به متحد شدن با دیگران و تماس با آنها، چنان قوی است که چگونگیِ وضعیت روحی انسان به تناسب امکانات برقراری این روابطه وابستگی دارد. برخی از بیماری‌ها مانند *شیزوفرنی*، تجلی موفق نشدن در برقرار کردن روابط اجتماعی است. مشخصه‌ی این بیماری روانی، خود گرایی و توهمات فرد منزوی شده است (*autism*) که ناشی از ناتوانی ارتباط برقرار کردن با دیگران است .

2 - *نیاز به خلاقیت (آفرینش)*: این نیازمندی با نیاز به حضورش در جای درست رابطه‌ی تنگاتنگی دارد. فانتازی و خرد انسان به زندگی غیر فعال حیوانی اکتفا نمی‌کند. انسان می‌خواهد فعال شود و از طریق خلاق شدن بر نقشی که فقط ارگانیسم باشد غلبه کند و از طبیعت تصادفی وجودش و انفعال فراتر رود.

3- *نیاز به پیوند عمیق یا ریشه داشتن*: زایش انسان، جدا شدن طبیعی از بند ناف مادری است - اگر چه بازهم مادر محافظ کودک است. انسان بالغ اگر چه می‌تواند روی پای خود بایستد، با وجود این، به کمک، به گرمی و محبت و به پشت و پناه نیازمند است که از جهاتی با کودک تفاوت دارد، اما از جهاتی یکسان است. از اینرو در اکثر انسان‌های بالغ اشتیاق عمیق به امنیت و داشتن پیوندی محکم مشاهده می‌شود. در بسیاری از بیماران که اختلال روانی دارند، دلبستگی شدید آنها به مادر، برآوردن بیمارگونه‌ی این نیازمندی است.

4 - *نیاز به هویت خویش که نتیجه‌ی خودآگاهی فرد است*: چون انسان این توانایی را دارد به وجود خودش پی ببرد و خودش را به مثابه‌ی موجود فعال (ابژه) درک کند، نیازمند است به این موجود محتوایی بدهد. انسان از طریق فعالیت اش و روابط اجتماعی‌اش احساس می‌کند که نیازمند است بداند کیست. این شخص که موجودی فعال

---

[12] - همانجا ، ص. ۲۵ -

است و رابطه‌ی اجتماعی برقرار می‌کند واقعا کیست؟ نیاز به هویت که با دو نیاز نخست رابطه‌ی نزدیکی دارد، برای سلامتی روحی انسان اهمیت زیادی دارد، چون انسانی که احساس هویت اش را ازدست بدهد بیمار روانی می‌شود.

5 - *نیاز به تشخیص موقعیت خود*: استعداد خردورزی و فانتازی انسان نه تنها منجر به این می‌شود که انسان باید هویتی داشته باشد، بلکه فراتر از آن، نیازمند است از نظر روحی موقعیت خودش را در جهان تشخیص دهد. از اینرو نیاز به تجزیه و تحلیل دارد و در وحله‌ی نخست، جهانی را که در آن به سر می برد تجزیه و تحلیل کند. یعنی معنایی به آن بدهد و آن را در قالبی، در چارچوبی بگنجاند. نیاز به تشخیص موقعیت خود در دو سطح :

نخست در سطح ابتدایی و اساسی، پیش از هر چیز، تمایل به داشتن محدوده‌ای برای تشخیص موقعیت خود. این امر که محدوده بنا بر معیارها یا ملاک‌های عینی، درست یا نادرست است نقشی ندارد. در سطح دیگر، به کمک خرد واقعا به تفاهمی نایل شود و موقعیت خودش را تشخیص دهد.

این پنج نیازمندی، جنبه‌های مهم تصور *فروم* از طبیعت انسان است. برآوردن این نیازمندی‌ها امکانات مختلف دارد. فروم برخی را «*نورمال*» و برخی را «*روان پریشی* » تلقی می‌کند. مبنای تعریف او از سلامتی روانی انسان، راه و روش برآوردن این نیازمندی‌هاست . در روابط اجتماعی که فرد برقرار می‌کند یا عشق غلبه می یابد و یا کینه ، یا برآوردن نیازمندی‌هایش به پیوند خونی و قبیله‌ای منجر می‌شود یا نمی‌شود . فروم سلامتی روانی را چنین تعریف می کند:

» *مشخصات سلامتی روانی، استعداد و توانایی عشق ورزیدن و خلاقیت است، قیام علیه پیوند خونی به قبیله و وابستگی به آب و خاک است، احساس هویت بر مبنای سرگذشت خود به مثابه‌ی موجود انسانی و نیروهای درونی ارگان خویشتن است - این امر از طریق درک واقعیت وجود ما و محیط پیرامون ما ، یعنی از طریق شکوفایی واقع نگری و خرد ورزی میسر می شود .*« [13]

** Joachim Israel در سال ۱۹۲۰ در کارلسروهه (آلمان) متولد شد. در سال ۱۹۳۸ به سوئد رفت . پس از پنج سال کار کشاورزی، در رشته‌های روان شناسی، جامعه شناسی و فلسفه و حقوق دانشگاه استکهلم تحصیل کرد. از سال ۱۹۶۳ تا ۱۹۶۸ استاد دانشگاه اوپسالا و سپس در دانشگاه های کوپنهاک و لوند تدریس کرد. او در ضمن تدریس آثار متعددی منتشر کرده است. « اصطلاح از خود بیگانیگی» یکی از آثار اوست و تا کنون به چندین زبان ترجمه شده است. ترجمه‌ی فارسی از متن آلمانی است:*

Der Begriff Entfremdung,Rowohlts deutsche enzyklopädie,1972

---

[13] - همانجا ، ص. ۶۰ -

کلود سیمون

سنت، پیشقراول، ادبیات و انقلاب

همان طور که پیشقراول(آوانگارد) علمی یا پیشقراول انقلاب علمی وجود ندارد، پیشقراول هنر یا پیشقراول ادبیات نیز وجود ندارد. (برخلاف مثلا پیشقراول علم سنتی یا علم «*بورژوازی* »)

بکاربردن شگفتی‌آور این اصطلاح سپاهیگری درعرصه هایی که این اصطلاح بر آنها قابل انتقال نیستند، چنین تلقین می‌کند که گویا گروهی هنرمند، مانند گروه پیشقراول سپاه، منطقه‌ای را شناسایی می‌کند تا دیگر هنرمندان، یعنی « بخش عمده‌ی سپاه» بایستی آن منطقه را اشغال کند و موظف هستند آنچه را گروه پیشقراول کشف کرده، بررسی و ارزیابی کنند.

اما این بدین معناست که فراموش می‌شود هنر(موسیقی، هنرهای تجسمی، شعر و رمان) در هر مورد و در همان عرصه‌ای که هنرمند به آن می‌پردازد چیزی جز کشف و آفرینش اثر نتواند بود .

هر اثر هنری که تفکری در بر دارد ، خواه ماسک یک سیاهپوست یا یک اسکیمو، خواه کنسرتی از *باخ*، شعری از *رمبو*، یک تئوری فیزیک و یا یک صفحه از اثر *پروست*، گویای کوشش زنده کردن خاطره‌ها و تسخیر و تغییر مجدد طبیعت و جهان از طریق آفرینش نو به زبانی نوین است . اثر هنری پاسخی است از مجموعه‌ای پاسخ‌ها در مورد معنا و چرایی تاریخ و جهان که وجود و هستی را تایید و درعین حال پرسش هایی را مطرح می‌کند . در یک کلام: کلیتی را در بر می‌گیرد . به طور شماتیک می‌شود گفت هر زبانی (ریاضی، موسیقی، نقاشی و ادبی) اصولا برقرارکردن رابطه‌ها ست: روابط بین آهنگ‌ها، رنگ‌ها، محتویات، تصورات، واژگان، سمبل‌ها، و همچنین روابط بین اجسام، گستردگی آنها ، ضریب آنها و حرارت آنها ...

برخی نویسندگان، روابطی کشف می‌کنند که تا آن موقع ناشناخته بودند. این نویسندگان، همان طور که *کله*، نقاش آلمانی گفته «*آن چه را نادیده بوده قابل دید می‌کنند*». برخی فقط به این اکتفا می‌کنند اشکال و موضوعات را تکرار کنند، یا آنها را تغییر داده، ساده کنند. این‌ها، نوعی *کار برد عملی* در پیش می‌گیرند که گاهی هدف‌های تحسین آمیز دارند، مانند اطلاع رسانی یا به منظور تدریس و گاهی منظور خود خوداهانه یا اقتصادی دارند و یا از سر تفنن و راحت طلبی است به منظور سرگرمی .

اما نباید باور کرد که *یک فکر نو را می‌شود در ساختاری کهنه گنجانید* . شاعر شوروی، *مایاکوفسکی* گفته که « *بدون فرم‌های انقلابی، هنر انقلابی وجود ندارد*» . البته او با این گفته همان چیزی را که در تورات گفته شده بازگو می‌کند: کسی شراب تازه را در مشک چرمی کهنه پر نمی‌کند، چون اگر چنین کند شراب تازه مشک را پاره می‌کند و هر دو خراب می‌شوند: هم شراب و هم مشک . شاید یاد آوری این نکته مفید باشد که واژه‌ی« *ایده*» از واژه‌ی یونانی « *idéa*» مشتق شده که به معنای فرم و شکل است.

سنّت:

اغلب، سنّت با تکرار مکررات عوضی گرفته می‌شود، هم چنان که پیوسته آداب و رسوم به عنوان *سنّت* بد فهمیده می‌شود.

آداب و رسوم، تکرار مکررات شکل‌ها ست . آداب و رسوم همواره فولکلور محسوب می‌شود که مانند گذشته و به روال سابق ثابت و شق و رق است: دانشجویان *اتون* کلاه‌های *سنتی* بر سر می‌نهند، اهالی اسپانیا گاوبازی *سنتی* و مراسم مذهبی سنتی را دوست دارند. *سنت* فرانسوی« خوش سلیقگی »، گفتن جملات موجز و واضح است. این جور «*سنّت* ها » را محافظه کاران یا برخی اقشار اجتماعی به طور تصنعی حفظ کرده اند.

اما برعکس، سنت واقعی دینامیک (پویا) است. فیلسوف یونانی *کوستاس آخیلوس* گفته: سنت، درعین حال که پیشروی است، پسروی و بازگشت، تسخیر مجدد و محافظت نیز هست. سنّت « اگر پیوسته و مدام محک زده نشود سپری می‌شود ». تسخیر مجدد یک سنت و رجوع به منبع آن، نمی‌تواند فقط تکرار مکررات باشد، بلکه بر مبنای پذیرش دوباره‌ی خلاق آن است. به طور یقین سنّت با حافظه ارتباط دارد، اما با حافظه ای تسری دهنده وتسخیر کننده که گذشته را برآینده گسترش می‌دهد، مبنای گذشته را اکنون و درحال حاضر نشان می‌دهد و می‌داند گذشته آینده ای خواهد داشت - و نیز آینده‌هایی - و آینده روزی گذشته را پشت سر خواهد گذاشت. دراین میان، اکنون به هیچ وجه پلی معلق و موقت بین گذشته و آینده نیست، چون پیوسته پیش بینی می‌کند که چیست، چه بود و چه خواهد شد . و *چون، گذشته بسیار به ندرت - و شاید هرگز- وضعیت سپری شده هستی است.*

هستی ما، وجود ما، فونکسیونی (کارکردی) از گذشته‌ی ماست. سنّتی است که ما را شکل داده و منشأ تمامی منش و کردار و رفتار ماست.(درجهان غرب، این فونکسیون ، سنّتِ حاصلخیز یهودی - مسیحی، یونانی - رومی، دکارتی - مارکسیستی است؛ یعنی خدا، طبیعت، و انسان به عنوان سوبژکت) - حتی اگر هم بخواهیم منکر منشأ خود شویم. در این مورد دادائیست‌ها و سوررالیست‌ها پیشنهاد کردند موزه‌ها را به آتش کشیم و نا بود کنیم. آنها دهقانان یا کارگران بی سواد نبودند، بلکه جوانان شهر نشین بودند، با دانش وسیع همه جانبه. از هیچ، چیزی پدید نمی آید. هیچ، مجزا و منفرد است. در همان عصر تاریخی که مارکس، نیچه، فروید و اینشتاین جهان را با افکار انقلابی متزلزل کردند، داستایفسکی، جویس، پروست، کافکا، سزان، وان گوک، ادبیات و نقاشی را انقلابی کردند . اما فهم هیچ یک از اینها بدون فهم گذشتگان آنها و نیز فهم معاصرین آنها امکان ندارد. همچنان که آیندگان نیز بدون فهم آنها نخواهند توانست بفهمند.

انقلاب:

واژه‌ی *انقلاب* نیز مانند واژه‌ی *سنّت* بد فهمیده می‌شود. البته موقعی که از انقلاب، تحول در ساختارهای سیاسی - علمی درک و فهم شود، مانند جایگزینی سلطه‌ی دولت به جای سلطه‌ی فردی، مشروط براین که این تغییر ساختارها در منطقه‌ی معین، شرایط کافی برای پیدایش جهانی نو و انسانی نو پدید آورد . در چنین تحولی ادبیات به طور آشکار_جایی نخواهد داشت .

اما متاسفانه هیچ اقدام اقتصادی نمی‌تواند مشکلاتی را که انسان‌ها با آنها رو در روهستند برطرف کند ـ اگر همزمان و هم عنان با آن، انقلاب اجتناب ناپذیری در سایر عرصه‌ها رخ ندهد. میلیون‌ها نفر هندی ترجیح می‌دهند در برابر هزاران گاو و موش، که از خوراک روزانه‌شان تغذیه می‌کنند گرسنه بمانند. این امر ناشی از ترس و وحشت متاقیزیکی آنهاست که قوی‌تر از غریزه‌ی بقای خویشتن است.

نمونه‌های فراوانی وجود دارند که نشان می‌دهند دولتی کردن وسایل تولید و توزیع به تنهایی کافی نیست انسان‌ها را برانگیزد خود را از خود بیگانگی، از ترس و وحشت جامعه‌ی سرمایه داری که مارکس می‌خواست آنان را از قیدش برهاند آزاد کند. اما نگران کننده‌تر این است که اشکال دیگر خودکامگی مطلق و خونینی ظهور کردند ، در حالی که تصور می‌شد دوران وحشیگری و سیاه سپری شده است . در کوشش‌های دایمی و پیوسته از نوی ما برای شناخت جهان، کلیه‌ی نیروهای معنوی هم زمان و هم عنان عمل می‌کنند و به شیوه ای باهم رابطه دارند و از یکدیکر جداشدنی نتوانند بود ـ خواه ادبیات، خواه هنرهای تجسمی و خواه فلسفه و علوم و سیاست. همه‌ی این‌ها، همزمان، یکدیگر را بارور کرده و چیز نوینی می‌آفرینند. برای نمونه، چگونه می توان ظهور نظام بورژوازی سرمایه داری از بطن جامعه‌ی تنگ نظام فئودالی را با تعارضات اقتصادی از یک سو و آثار ژان ژاک رسو از سوی دیگر بی ارتباط دانست و نیز ارتباط این آثار از یک سو و نمایندگان مجلس قانونگذاری فرانسه (*کونونت*) از سوی دیگر و نیز ارتباط ناپلئون و هگل؟ .

کشف کوبیسم فقط چند سال پیش از انقلاب بزرگ بولشویکی رخ داد. ادعای مضحکی خواهد بود اگر بگوییم یکی از این دو انگیزه دیگری بوده است . اما هم چنین مضحک است اگر بگوییم کوبیسم و انقلاب اکتبر دو فنومن هستند که اصولا ربطی به هم نداشته اند.

ترجیح دادن این یا آن نیروی معنوی به منظور کم بها دادن دیگری، تصور این که می‌توان مسایلی را که پیوسته از نو در این جهان پیش می‌آیند ـ اگر نگوییم نمی‌شود همه‌ی آنها را حل کرد، اما می توان آنها را از هم تفکیک کرد، برخی را کنار گذاشت و برخی را سرکوب کرد، و یا برای مدتی به آینده موکول کرد ـ به این معناست که تعادل انسان در حال پیشروی را برهم زد و به مقام و منزلت پیشرفت نیز به نحو خطرناکی آسیب رساند .

ادبیـات:

درعرصه‌ی ادبیات، خصوصا رمان، نمایندگان متحجر، هم درکشورهای سرمایه داری و هم چنین در کشورهای سوسیالیستی، بی پرده پوشی، همان حرف ها را کلمه به کلمه تکرار می‌کنند. در این کشورها، اغلب تازگی و خصلت انقلابی نویسندگانی همچون استاندال، یا نویسندگانی همچون بالزاک، در مقایسه با نویسندگان پیش از آنها فراموش می‌شود. (آری، حتی آنچه که امروز هم در آثار آنها انقلابی و ثمر بخش است فراموش می‌شود و یا بد فهمیده می‌شود). هم چنین از یاد بردن این امر که جهان، اجتماع، تکنیک، علوم و کلیه‌ی شناخت و دانش بشری از دوران بالزاک تاکنون به کلی و به طور اساسی دگرگون شده است، به معنای تلاشی است که رمان به نام« سنت بالزاکی!» »، به

حالت جمود بماند. بدین منظور، رمان به عنوان *fiction*، یعنی داستانی ساخته شده در تخیل با شخصیت های تیپیک (خوب یا بد) تعریف می‌شود که با ردیف کردن چند واقعه به منظور گشودن گره (که تصور می شود برای معنا دادن به رمان اهمیت دارد) بایستی نظریه‌ی اخلاقی، تاریخی، جامعه شناسی یا روان شناسی را بیان کند.

به نظر این نویسندگان در هر دو نوع کشورها، داستان نوشته شده « چیزی را اثبات می‌کند »: شرارت پیوسته مجازات می‌شود ـ و یا در آثار ساد ، شرارت پاداش می‌گیرد ـ و زنان خوب یا بد هستند ـ . بنا براین، تنها راه ممکن رستگاری انسان توسل به خدا و یا اقدام انقلابی است .

اما چگونه و از چه طریقی داستان‌های تخیلی می‌توانند برای چیزی، هرچه می‌خواهد باشد، مدرکی ارائه دهند؟ از دوران استاندال، بالزاک، تولستوی و زولا،« *علوم انسانی* » (روان شناسی و جامعه شناسی) ایجاد شده اند. این علوم شاید بتوانند چیزی را« اثبات کنند»، یعنی بر مبنای پژوهش‌ها در باره دین و مذهب، در باره نظام سرمایه داری و در باره‌ی آزادی جنسی ـ خواه مثبت و خواه منفی ارزیابی شوند ـ چیزی را« *اثبات کنند* ». اما « *مشاهده می شود* » که برمبنای پژوهش‌های انجام گرفته نمی توان به هیچ وجه به کمک یک تمثیل یا یک قصه درمورد نقش تاریخی کلیسا، سنجش ارزش اضافی، سیاست اقتصادی، آمارهای بیکاری، کارکرد شرکت‌های سهامی، تعداد بیماران روانی، کاری از پیش برد و به نتیجه‌ای رسید . افزون براین، انسان به زودی و به سهولت متوجه پوچی و بیهودگی چنین آثاری می‌شود. آری، به راحتی می‌توان در باره‌ی آنها کلمه شیادی را به کار برد، وقتی اصطلاحاتی چون: « *رمان روان شناختی*»، « *رمان تاریخی* »، « *رمان جامعه شناختی* »، « *رمان مستند* » شنیده می‌شود. اگر این اصطلاحات را پس و پیش کنیم، خود به قدر کافی گویاست: « *روان شناختی تخیلی* »، « *جامعه شناختی تخیلی*»، « *تاریخ تخیلی* »، « *سند و مدرک تخیلی*».

مارکس در سال ۱۸۸۵ در نامه ای به مینا کائوتسکی نوشته است:« به نظرم رمانی با گرایش سوسیالیستی، از طریق توصیف مطابق با واقعیت روابط موجود، وظیفه اش را انجام می‌دهد . این جور رمان، توهمات متعارف درباره‌ی چنین روابطی را از بین می برد و خوش بینی جهان بورژوازی را متزلزل کرده و وادار می‌کند به ثبات و پایداری نظم موجود شک و تردید کرد ـ حتی اگر مؤلف رمان راه حل مستقیمی ارائه نمی‌دهد و نیز حتی موقعی که به طور مستقیم جانبداری نمی‌کند ...».

البته نظر ما در مورد نوشتار و رابطه اش با واقعیت، با نظر مارکس در عصر خودش یکسان نیست. این شرط لازم، همانطور که او در دومین قسمت این نقل قول به طور واضح و آشکار تاکید می‌کند، خصوصیت جدلی هر ادبیاتی است که به واقعیت وفادار است. دراین میان نوع وفـــاداری باید به طور دقیق تجزیه و تحلیل شود. موقعی که مارکس درعصر خودش برای مثال می‌نویسد «.....*حتی اگر مؤلف راه حل مستقیمی ارائه ندهد* » باید براین جمله افزود: « و اگرهم ارائه دهد.. » . چون این سئوال که هیچ چیز خوش بینی جهان بورژوازی را موقعی که از نظا م موجود راضی است متزلزل نمی کند، بی پاسخ مانده است .(متاسفانه دیده شد که در همه جا این گرایش خوش بینی خود را تثبیت می‌کند، خواه به اشکال بوروکراتیک یا تکنوکراتیک و یا دولت پلیسی). هم چنان که *اومبرتو اکو* درست دیده است، اصولا آثار بزرگ حاوی چند معنا هستند و معناها

دوگانه اند . این آثار *گشوده اند، به عبارت دیگر می توان تعبیرها و تفسیرهای متفاوت کرد*. بنا بر تعریف *رولاند بارت*، معنای این آثار *ثابت* نیست، بلکه درهم ریخته است «*توصیفِ مطابق با حقیقتِ روابط واقعی* » آن طور که مارکس آن را فهمیده است ـ اگر نگوییم اصولا قابل تصور نیست ـ فقط در آثار علمی که بر مبنای مشاهدات و بازنگری‌های متعدد نوشته می‌شوند امکان دارد. این امر به هیچ وجه شامل نویسنده‌ی رمان که کم و بیش اطلاعاتی دارد نمی‌شود. نویسنده‌ی داستان سراسر تخیلی، داستان به قصد قصه گویی نمی نویسد، بلکه منظورش شکل دادن و به تصویر کشیدن طرحی است که پیش از نوشتن درذهنش نقش بسته است.

در ادبیات، و به وطور کلی در هنر، تنها « روابطه واقعی » ساختاری است که از واقعیتِ عناصری که آن را تشکیل می دهند حاصل می‌گردد: رنگ‌ها، اجسام، واژه‌ها یا گروهی واژگان. این روابط،(هارمونی‌ها [هماهنگی‌ها]، آکوردها [همگرایی‌ها] ـ رزونانس‌ها [همنوایی‌ها]) یا چیزی بیان می‌کنند و یا نمی‌کنند. یک اثر نقاشی، یا یک اثر ادبی که نتواند به این نوع حقیقت نایل شود، حاوی هیچ حقیقتی نیست، چون واقعیت برای نقاش در حین نقاشی، برای نویسنده درحین نوشتن، مثل واقعیت برای نجار که میزی می‌سازد، یا پژوهشی که پژوهشگر در آزمایشگاه به آن اشتغال دارد نیست . میزی را که نجار می‌سازد و پژوهشی را که پژوهشگر بدان اشتغال دارد می‌توان مشاهده کرد. دانشمندانی چون لیستکو [گیاه شناس روسی که تئوری نادرستی در مورد وراثت ارائه داد. مترجم] و نقاش‌هایی مانند گراسیموف و سایرین اگر به « روابط واقعی » توجه نکنند ، کارشان به خطای فاحشی منجر می‌شود.

دنیای گفتار و نوشتار دنیای *محسوسات* نیست . دنیایی که *گفته و نوشته می شود*، دنیای تنظیم شده ای است . دراین دنیا هر چیزی با کلی چیزهای دیگر ، با کلیتی، که آن چیز جزیی از کلیت است، رابطه دارد. اما در جهان محسوسات که بی واسطه درک می شود هر چیزی از سایر چیزها، از کلیت، که خود جزیی از آن است مجزاست . برای مثال: موقعی که من یک جعبه سیگار فرانسوی *گلوآز* را مشاهده می‌کنم، این جعبه سیگار، در نگاه من کاملا مجزا از سایر چیزها به نظر می‌رسد: جز این جعبه‌ی سیگار چیز دیگری وجود ندارد. جهان پیرامون ناپدید می‌شود، گویی وجود نداشته است. اما برعکس، موقعی که من در باره‌ی این جعبه سیگار *سخن می گویم* و یا *می نویسم*، واقعیت امر، مرا وادار خواهد کرد تعدادی اسامی و صفات و مشخصات دیگر، با آهنگ‌های متنوع به ذهنم ـ و نیز به ذهن خواننده ـ خطورکند. برای توصیف فقط این جعبه سیگار، به واژگان ساده‌ای مانند کاغذ، رنگ آبی، کارخانه، تنباکو، گروهبان، گلواز، کلاه خود، بال ، نیازمندم و در این میان ناگهان مجموعه‌ای از واژگان متنوع دیگر ـ که موقع مشاهده این جعبه‌ی سیگار از جهان پیرامونی جدا بودند ـ (برای مثال: چوب، جنگل، سوئد، دریا، آسمان، آبی آسمانی، شعر، ـ هندسه، ریاضی، ـ دست، کار، کارگر، ـ گیاه، پلانتاژ، مشرق زمین، کوبا، ـ ارتش، فرمان، سربازخانه، سبیل، سزار، ـ فلز، مس، برنج، داد و فریاد، چکاجگ سلاح، ـ پرنده ، بال پرنده ، پرواز) ـ به ذهنم خطور می‌کنند و به طور ناگهانی شبکه ای از روابط تنیده می‌شود .

زبان و نوشتار نه شعار می‌دهد و نه دستور. زبان و نوشتار *کشف می‌کند*. زبان و نوشتار، دینامیک خاص خود را دارد و آن چه را که به ذهن نویسنده می‌رسد در جهتی

غیر محتمل هدایت می‌کند. در آنجا، در جنگلی از روابط ، که نویسنده پیش از نوشتن تصورش را نمی‌کرده و حدس نمی‌زده، راه خودش را می‌یابد . نویسنده برحسب رابطه‌ای که از میان روابط « آگاهانه » انتخاب می‌کند ـ اما تابع قانونی که قانون زبان و فراسوی اوست ـ رابطه‌های دیگر را کنار می‌گذارد و یا متوجه آنها نمی‌شود، نوشته اش خود به خود معنا و اهمیت پیدا می‌کند . او در روند نوشتن و فقط در روند نوشتن دنیایی کشف می‌کند و نیز خودش را .

اگر وظیفه‌ی رمان این است که « داستانی » نوشته شود، باید به جای نوشتن داستان متعارف که قهرمانش ناگزیر خوب یا بد است، داستان خودش را بنویسد. داستانی که قهرمان در روند نوشتن شخصیت می‌یابد و رمان معنا و اهمیت پیدا می‌کند .(مارکس در همان نامه به مینا کائوتسکی می‌نویسد: « اگر نویسنده‌ی داستان، قهرمان خودش را تحسین کند همواره داستانش بد خواهد بود»).

مارکس هم چنین در مقاله ای در باره‌ی آزادی رسانه‌ها در روزنامه *راینیشه تساتونگ* به سال ۱۸۴۲ نوشته است: « نویسنده هرگز آثارش را به عنوان *وسیله* درنظر نمی‌گیرد. اثار او ماهیتا *هدف*اند و هرگز *وسیله‌ای* برای خودش و دیگران نیست. او آماده است، *اگر لازم شود* ، برخلاف روش و شیوه واعظ دین و مذهب ـ که مبنایش اصل « *طاعت خداوند مهمتر از انسان* » است ـ هستی خودش و آثارش را فدای نیازمندی‌ها و اشتیاق‌هایش که نیازمندی‌ها و اشتیاق‌های بشریت است و خودش نیز جزیی از آن است کند.

برگرفته از مجله Akzente . Bd. V. 14.Jahrgang. 1962, S. 190 - 201
ترجمه‌ی محمد ربوبی

گفتگو با میشل بوتور*

در باره‌ی ادبیات اروپا

- آقای بوتور، آیا اصولا ادبیات اروپایی وجود دارد؟
بوتور: ادبیات ناب اروپایی دیگر وجود ندارد. مرزهای ملی از میان برداشته‌می‌شوند ، یا این که مرزها از این پس اهمیتی ندارند.
- بنا براین، عصر رمان اروپایی سپری شده است؟
بوتور: مطلقا چنین است . ادبیات ملی اروپایی، پس از جنگ بسیار متنوع و متفاوت بودند. اما اینک یکسان و یک شکل شده‌اند. ما نه تنها در یک بحران اقتصادی بسر می‌بریم، بلکه در یک بحران ادبی نیز به سر می‌بریم. ادبیات اروپایی مورد تهدید قرار گرفته. اینک اروپا دچار بحران فکری شده ، همه‌ی اروپایی‌ها دچار آن شده اند.
- چگونه می‌شود این بحران فکری را تشخیص داد؟
بوتور: ده یا بیست سال است که در ادبیات تقریبا چیزی رخ نداده. انبوهی نشریات منتشر شده اما فکر راکد مانده . علت آن بحران ارتباطات است. ابزار نوین ارتباطات شایسته‌ی تحسین اند، اما سر و صداهای زیادی برمی‌انگیزند. هر روز اخبار تازه‌ای است و بازهم خبرهای تازه‌تری و تازه‌تری که همه‌ی آنها از یاد ها می‌روند. این انبوه اطلاعات، اثری برجای نمی‌گذارند. . امروز، به مراتب دشوارتر است که آدم بفمهد از بیست سال پیش تاکنون چه چیز تازه‌ای در ادبیات واقعا رخ داده است . سرانجام انسان احساس می‌کند که چیزی رخ نداده است.
- میلان کوندرا معتقد است رمان اروپایی از بین خواهد رفت، چون اینک دنیای زادگاهش وجود ندارد.
بوتور: ممکن است رمان از بین برود . رمان همیشه وجود نداشته. رمانی که ما امروز در باره‌اش صحبت می‌کنیم دویست سال است که در اروپا وجود دارد. اما رمان منحصرا اروپایی نیست .

- علیرغم همه‌ی شک و تردید ها، اکر بخواهیم از ادبیات مهم اروپایی سخن بگوییم، چنین ادبیاتی چگونه باید باشد؟
بوتور: دشوار است که در این باره سخن گفت. کتاب‌هایی که مرا تحت تاثیر قرارداده اند همه شان پیش از جنگ نوشته شده اند. پس از جنگ، بیش از همه سارتر و گامو مرا تحت تاثیر قرار داده اند.

- من از چند نویسنده نام می‌برم : *لامپیوزا* ، *بکت* ، *دودرر* ، *بورونسکی*، *پاسترناک*. این نویسندگان در همان دهه‌ای آثارشان را منتشر کرده اند که شما رمان *Modification Le* (تلفیق) را منتشر کرده اید.

بوتور: ممکن است. اما فراموش نکنید که ما در دوران جنگ بسر می‌بردیم. همه چیز مخفی بود. کتاب‌ها ممنوع شده بودند. حتی کاغذ نبود. اروپا از تبادل افکار محروم شده بود. امروز نمی شود تصورش کرد.

- و پس از جنگ؟
بوتور: پس از جنگ همه چیز آهسته پیش رفت. اسپانیا را در نظر بگیریم. اسپانیا در دوران فرانکو کشوری بود کاملا بسته . کتاب می‌بایست از زیر نظر سه مقام سانسورچی بگذرد. کتاب من که در سال ۱۹۵۶ منتشر شد در اسپانیا ترجمه نشد.

- پس از جنگ احساس می‌شد که باید از صفر شروع کرد؟
بوتور: نه، با وجود این ادامه یافت. ما موضوع های زیادی کشف کردیم.

- بنا براین، فروپاشی کامل وجود نداشت؟
بوتور: موضوع بسیار بغرنجی است. در فرانسه فرو پاشی رخ داد ، اما نه در پایان جنگ، بلکه در آغاز جنگ، در سال ۱۹۴۰ . ماه مه ۱۹۴۵ برای ما آزادی بود. وضعیت کشورهای اروپایی در پایان جنگ کاملا یکسان نبود. راه مبادله‌ی اطلاعات اروپا با کشورهای اروپای خاوری مسدود شده بود .

- دو سال پس از پایان جنگ، *ناتالی ساروت* مقاله‌ی مشهور » *عصر بدگمانی* « را منتشر کرد . با انتشار این مقاله در فرانسه رمان نو آغاز شد که آوانگارد نوینی شد.
بوتور: این موضوع کاملا درست نیست. ناتالی ساروت بیست و شش سال مسن تر از من بود و می شود گفت مادر من بود. اگر چه سارتر رمان او « چهره‌ی غریبه » را « ضد رمان » نامید ، اما رمان نو بعد از آن منتشر شد.

- آیا رمان شما با عنوان » تلفیق « ضد رمان نیست؟
بوتور: به هیچ وجه.

- سراسر رمان فقط در کوپه‌ی قطار راه آهن رخ می‌دهد که قهرمان رمان در طول شب از پاریس تا رم در راه است. آیا این احساس انزوا، توصیف این احساس محبوس شدن در یک محفظه آهنی در رمان، وضعیت روانی اشغال فرانسه نیست که شما را تحت تاثیر قرار داه است؟
بوتور: آری، البته. چون جنگ و اشغال فرانسه دوران جوانی من بود . دوران جوانی من در زندان سپری شد . کامو در« طاعون» و سارتر در « دیوار» آن را توصیف کرده اند.

- برای شما سارتر و کامو چه نقشی ایفا کرده اند؟
بوتور: سارتر برای ما پروفسور ادبیات فرانسه بود. من او را می‌شناختم و او را تحسین می‌کردم. اما به زودی از او فاصله گرفتم. من دیگر به تمام آنچه که او گفته بود باور

نداشتم. می شود گفت، برخی موضعگیری‌های او دست کم ناگوار بودند . او آرزو می‌کرد رئیس فکری حزب کمونیست فرانسه شود . اما حزب او را نپذیرفت . این امر برای او یک تراژدی بود. او بسیار کوشید، اما موفق نشد. سپس مواضعی گرفت که آسیب پذیر شد. مثلا موضعگیری او در سال ۱۹۵۶ در باره مجارستان و غیره . این موضعگیری‌های او، دیدگاه ما را نسبت به طرح او در مورد تعهد ادبیات، خدشه دار کرد.

- و با این امر به کل ایده‌ی ادبیات متعهد ؟
بوتور: نه. ادبیات همیشه متعهد است . اما این را نویسنده نباید به هیچ وجه آگاهانه و عمدی و فرصت طلبانه بگوید . کتاب ها بخشی از واقعیت تاریخی هستند و نقش مهمی در تاریخ ایفا می‌کنند. اینک ادبیات وظیفه‌ی محافظت و نگهداری آن را برعهده گرفته. بزرگ ترین بخش ادبیات برای این است جامعه را برای انجام این وظیفه تقویت کند. نه این که آن را دگرگون کند ، نه بهتر کند و نه بدتر. ادبیات تلاش می‌کند این واقعیت ها را از فراموشی نجات دهد. مؤلف ایدآل به نظرم نویسنده، منتقد و فیلسوف در یک شخص است.

- مانند سارتر.
بوتور: او نویسنده بزرگی بود. او کلیه‌ی سلسله مراتب ها را برهم ریخت .

- اما رمان های او آموزنده اند .
بوتور: این امر مشکل موضعگیری‌های اوست . با وجود این، من به نویسندگان فیلسوف که فقط رمان نمی نویسند علاقمند هستم.

- کامو نیز چنین بود. او تصور کاملا مشخصی از انسان و از اروپا داشت.
بوتور: کامو مشکل بزرگ وجودی و سیاسی داشت . این مشکل او الجزایر بود. او که الجزیره‌ای - فرانسوی بود موفق نشد در مورد جنگ الجزایر موضع روشنی بگیرد . در دیدگاه او، اروپا بیش از همه شامل کشورهای شمال مدیترانه می شد و بقیه کشورها را از یاد برد.

- رمان نو، خودش را در برابر رمان های کلاسیک کامو و سارتر که پس از جنگ نوشته شدند بسیار انقلابی معرفی کرد. رما ن نو، متدها و ساختارهایی کشف کرد که با دقت اثار علمی پهلو می‌زد. آیا رمان نو می‌خواست رمان پس از جنگ را بار دیگر بر زمینه‌ی مطمئنی هدایت کند؟
بوتور: پس از جنگ، ما در یک حالت سوء تفاهم جمعی دایمی به سر می‌بردیم . فرانسوی‌ها، زبان آلمانی‌ها را نمی‌فهمیدند. آلمانی‌ها، زبان فرانسوی‌ها را نمی‌فهمیدند. شهروندان[اقشار میانی جامعه] زبان کارگران را نمی‌فهمیدند. کارگران، زبان شهروندان را نمی‌فهمیدند. پدر و مادران، زبان کودکان را نمی‌فهمیدند. کودکان، زبان پدر و مادران را نمی‌فهمیدند. جنگ همه چیز را ویران کرد. ما زبان مشترک نداشتیم . این موضوع تاکنون بررسی نشده است. رمان نو تلاش کرد در این وضعیت، زبانی بیابد

که درست ودقیق باشد. رمان نو هرگز مایل نبود به تفاهم خاتمه بدهد، بلکه برعکس تفاهم را اصلاح کند، بهتر کند.

- شما به تفاهم معتقد بودید. آیا یاس و نا امیدی نویسنده ای مانند ساموئل بکت هیچ گاه موضوع شما نبود؟
بوتور: من آثار او را خوانده ام. او به زبان مصنوعی فرانسوی می‌نویسد. او بسیار بد بین بود . اما حرص و ولع زندگی نیز داشت. بکت ایرلندی بود، زبانش انگلیسی و از انگلیسی متنفر بود. از اینرو به زبان فرانسه نوشت، مانند یک خارجی. نوشتار او، تقلیل شخصیت‌ها و زبان است.

- اما رمان‌های او نقطه‌ی اوج بد بینی پس از جنگ نبودند. *پریمو لوی* و *تادوس بوروووسکی*، فارغ تر از تصورات واهی بودند . چرا رویداد هولوکوست را فقط مؤلفین یهودی مطرح کردند؟
بوتور: نمی دانم چرا. برای من، سخن گفتن در باره‌ی آن رویداد دشوار بود . ما پس از جنگ از آن مطلع شدیم. شوک بزرگی بود. ما همه مخالف نازی‌ها بودیم، اما هیچ کس حدس نمی‌زد که کار به آنجا کشیده شود . نوشتن در این باره، نه. این نقش را فقط مؤلفین یهودی می توانستند برعهده گیرند.

- فرانسوی‌ها خود را کمتر مسئول این ماجرا احساس می کردند؟
بوتور: فرانسوی‌ها فکر می‌کردند در جنگ برنده شده‌اند. اشتیاق شدیدی بود که به دوران پیش از جنگ بازگشت. همه چیز می‌بایست مانند سال ۱۹۳۷ شود. ما جوانان، این اشتیاق را تصوری واهی تلقی می‌کردیم. اروپا سرزمین ویران شده ای بود.

- بیش از هر چیز، اروپا دیگر مرکز جهان نبود.
بوتور: این موضوع بسیار مهم است . برای فرانسوی‌ها دشوار بود که آن را بفهمند. ده‌ها سال طول کشید تا اروپایی‌ها اصولا متوجه سلب اقتدارشان شوند . اروپا مدتی طولانی توهمات اقتدارش را در سر پروراند!

- بنا براین، بزرگترین وجه اشتراک اروپایی‌ها : توهمات خود بزرگتر بینی شان است؟
بوتور: کاملا درست است. این کوری ما را با هم پیوند می‌دهد.

- ما هنوز هم خود را وارث امپراتوری روم می‌دانیم.
بوتور: فرانسوی‌ها، تازه پس از جنگ الجزیره فهمیدند که این امر سپری شده است. من پیوسته بسیار سفر کرده ام و آموختم که اروپا را از خارج مشاهده کنم.

- کانون نوین فکری جهان ، پس از جنگ به زودی آمریکا شد.

بوتور: کاملا درست است. وضعیت آمریکا پس از جنگ به طور اساسی دگرگون شد. تا آن موقع نخبگان آمریکایی شعور و احساس مستعمره بودن داشتند و از جنبه فرهنگی خود را وابسته به اروپا احساس می‌کردند. در جریان جنگ بیشتر هنرمندان آمریکا به لندن و پاریس می‌آمدند. پس از جنگ، تنها هدف روشنفکران اروپا این بود: به آمریکا رفت و دید چه چیزهایی را از دست داده اند.

- ممکن است در باره فرانسوی‌ها چنین باشد، اما نه در باره *گونتر گراس* یا *کریستا ولف*. آیا رمانی از *گونتر گراس* را خوانده اید؟
بوتور: رمان های *گونتر گراس* به نظر من بیشتر محدود به آلمان است.

- کدام مولف آلمانی پس از جنگ را خوانده اید؟
بوتور: بسیار اندک، اندکی از *اووه یانسون*، اندکی *از انسنزبرگر*.

- آیا ادبیات آلمانی برای فرانسوی ها بیشتر آلمانی است ؟
بوتور: ادبیات آلمانی بی تردید برای فرانسوی‌ها بیشتر آلمانی است. و نیز فرانسوی‌ها این ادبیات را بد می‌فهمند. فرانسوی‌ها گوته‌ی آلمانی را می‌شناسند، اما او را یک رمانتیکر آلمانی تلقی می‌کنند.

- ایا آثار ایتالیایی ها در فرانسه وضعیت بهتری داشته؟
بوتور: البته، بلا فاصله پس از جنگ، ما *ویتوریانی*، *موراویا* و بسیاری از آثار دیگران را که سریع تر از آثار آلمانی به فرانسوی ترجمه شدند خواندیم.

- پس از جنگ آنچه که معجزه افتصادی نامیده شد آغاز شد. آیا پیشرفت ادبی، یا نوعی معجزه ادبی نیز رخ داد؟
بوتور: گمان نمی‌کنم. بیشتر عقب گرد بود. کسی که امروز نابغه تلقی می‌شود ، کاری نمی‌کند جز این که ادبیات را بار دیگر به همان سطح اصلی اش ارتقا دهد.

- اما پیشرفت به مفهوم نو آوری وجود داشته است.
بوتور: ادبیات جالب همواره نو آورست ، اما در بیشتر کتاب‌ها نوآوری نیست. از اینرو به سرعت از یاد می‌روند. کتابهایی که چیز تازه‌ای عرضه می‌کنند مخل آسایش هستند، خواندن آنها دشوار است . آدم به درستی نمی‌داند چگونه بایستی در باره شان سخن بگوید و غیره . این جور کتابها فرهنگ را جوان تر می‌کنند.

- ایا امکان دارد جوان تر شدن ادبیات از مناطق حاشیه اروپا سر زند.
بوتور: نمی دانم .

- این اسم‌ها برای شما آشناست: *بومیل هرابال* ، دانیلو کیش، *آلکساندر تیسما*، *پتر نادا‌س*، *آندره استاسیوک* . این ها جز مولفین برجسته‌ی مجله‌ی ما هستند.

بوتور: نه، من این ها را نمی شناسم.

- بنا براین می‌توان نتیجه گرفت که وحدت اروپا هنوز کاملا تحقق نیافته . آیا ما فاقد احساس مشترک اروپایی هستیم.؟
بوتور: این احساس را باید به سرعت شکوفان کرد، وگرنه برای همه ما و نیز برای آلمان فاجعه است.

---

*Michel Butor، نویسنده‌ی رمان‌های »*تلفیق*« ، »*نقشه‌ی زمان*« ، » *پله‌ها* « .
برگرفته از بخش ادبی هفته نامه‌ی Die Zeit , Nr. 29- 2012

اوژن یونسکو *

مانیفست برلین

من تآتر نمی‌نویسم که داستانی نقل کنم. تآتر نمی‌تواند روایی باشد،... چون دراماتیک است. برای من، تآتر فقط توصیف واقعه نیست: چون دراین حالت، رمان یا فیلم خواهد شد. یک قطعه‌ی تآتر، ساختاری است از چندین موقعیت و وضعیت شعورانسان که دربرگیرنده‌ی همه آن‌هاست: اهمیت‌شان بیشتر می‌شود، به هم گره می خورند وسرانجام، یا گره‌ها ازهم باز می‌شوند و یا با پیچیدگی غیرقابل تحملی پایان می‌گیرند.
(یک قطعه تآتر اثری است تاریخی).
من چیزی پیشنهاد نمی‌کنم، من شکایت نمی‌کنم. من معتقدم تآتری که گرایش ایدئولوژی دارد و هدف دیگری جز از خود تآتر دارد، فقط به پیش پا افتاده ترین ماهیت وجود انسان می پردازد. من معتقدم جامعه‌ای که از تفکر منطقی جلوگیری کند، انسان را از اشتیاق‌های واپس زده و سرکوب شده اش، از مهم ترین نیازمندی‌هایش، از حماسه-هایش، ازبیم وهراس‌های اصیل وجدی‌اش، از نهانی‌ترین واقعیت‌ها و آرزوهایش دورمی کند.
تآتری که در خدمت چنین چیزی باشد، همین که بیهودگی ایدئولوژی که نمایندگی می‌کند به اثبات رسد، می‌میرد. هیچ الزام و تعهدی، هیچ اجباری ازخارج نمی‌تواند مانع من شود که در یک صبحدم ماه ژوئن، از تازه‌ترین درک شعور و آگاهی خودم، از وجود وهستی انسان شگفت زده نشوم .
من انتظارمی‌کشم، روزی زیبایی، دیوارهای تیره و تار زندان روزانه ام را روشن و شفاف کند. غل و زنجیرهایم، بی ریختی و زشتی، غم واندوه، فلاکت و پیری و مرگ است. کدام انقلاب می تواند مرا ازاین‌ها رها سازد ؟
فقط هنگامی که اسرار وجودم مرا نگران نکنند، آنگاه کمی فراغت خاطر می یابم و اختلاف نظر با همسفران را در میان می‌گذارم .
آیا ایدئولوژی‌ها را بایستی کنارگذاشت؟ ایدئولوژی‌ها خودکامه اند. ایدئولوژی‌ها فقط دیدگاه‌ها و طرزنگرش‌ها هستند. می‌دانم که به ما خواهند گفت: ایدئولوژی را عینیت تعیین می‌کند و انسان فقط برمبنای شرایط عینی تاریخی می‌تواند آنچه را که باید فکرکند فکر می‌کند . حقیقت ایدئولوزی دراین امرنهفته است. اما این امر اثبات نشده است.
اگرچه می‌شود در مورد یک اثرهنری، در مورد یک واقعه، در مورد یک نظام دولتی یا اقتصادی ادعا کرد که چنین وچنان است، اما هرگاه چند تفسیر منطبق باهم باشند و یگدیگررا تایید کنند، هرگاه *هگل*، *اشپنگلر*، یا *مارکس* یا *تونبی*، یا *رنه گنون*، یا تئولوژی(یزدان شناسی) ، یا تحلیل روانی، تاریخ را برای من به نحوی متقاعد کننده توضیح دهند، هرگاه بپذیریم هرایدئولوژی الزاما متقاعد کننده نیست، هرگاه بپذیریم هر ایدئولوژی امری انتخابی است و انتخاب می‌تواند عاقلانه نباشد وآدم عاقل هم می تواند خطا کند، آنگاه انواع طرزتفکرها و ایدئولوژی‌ها یگدیگر را خنثی می‌کنند .
و بعد؟ چه چیز می تواند تصویر اصیلی از جهان به ما اهدا کند؟ هنر و دانش .

هر ایدئولوژی را می‌توان پذیرفت، چون با فاکت‌ها نمی‌شود رد کرد و نیز با فاکت ها هم تایید نمی‌شود، همیشه می‌شود آن را نفی کرد. ایدئولوژی عبارت است از سیستم فرضیه‌ها و نظرات که قابل اثبات هستند و یا قابل اثبات نیستند، بسته به این که با شور و شوق و از صمیم قلب، یعنی به طورغریزی مخالف یا موافق آن ایدئولوژی بود. اما دانشمند باید جستجو کند، تحقیق کند، آزمایش کند و دلایل عینی برای اثبات آن بیابد. یا فاکت ها آن را رد می‌کنند و یا تایید می‌کنند. او بایستی پیوسته تجدید نظرکند . فاکت‌ها باید عینی باشند و نه جز آن.

اما ایدئولوژی عینی (یعنی ایدئولوژی راستین، که در ذهنیت خودش عینی است) بس نادراست.« آدم متفکر» هرگز تابع قید و بند دقیق والزام و اجبار نمی‌شود. او می‌تواند هرچیزی را که می‌خواهد بگوید، می‌تواند هرادعایی بکند، می‌تواند هرچیزی را توجیه کند و به ما ثابت کند که همه چیز مشمول سیستم او می‌شود. و واقعا چنین به نظر می‌رسد که همه چیز درسیستم او گنجانیده شده است .

من ایدئولوگ نیستم، چون آدمی راستین هستم. بنابراین عینی‌گرا نیز هستم. من هنرمندم، خالق شخصیت‌هایم : شخصیت‌هایم نمی‌توانند دروغ بگویند. اینها می‌توانند فقط همانی باشند که هستند. شخصیت‌هایم مایل هستند دروغ بگویند اما واقعا نمی‌توانند: چون اگر دروغ بگویند آدم خواهد دید که دروغ می‌گویند. و اگر بایستی دروغ بگویند باید طوری باشد که تماشاگران بتوانند آن را مشاهده کنند. هنر دروغ نمی‌گوید. هنر راستین است.(حتی دروغ درهنر خودش را لو می‌دهد. دروغ درنزد ایدئولوگ‌ها نقابی است برای پرده پوشی عقده هایشان. دراین مورد است که هنر با دانش همعنان می شود)

حقایق ساده و نو را بایستی به شیوه‌ای ساده بیان کرد: اثرهنری درس نیست. اثرهنری تخیل است، عرضه‌ی دنیای تخیلی است. ارزش آن درمنطق درونی آن است، در پیوستگی و انسجام و یک پارچگی عناصرآن است، ارزشش حقیقت آن است. اگر اثرهنری چیز دیگری جز تخیل باشد اثر هنری نخواهد بود .

اثر تآتری ، اثری است تخیلی. دنیایی است که عرضه می‌شود. هنر - آن کلیشه‌ای که بارها و مدام فراموش شده است و باید دوباره به یاد آورد - تقلید طبیعت و جهان نیست. اثر تاتری، طبیعت مخصوص به خودش را دارد. تاتر دنیای دیگری است.

من نمی‌گویم که دنیای خلاقیت شعر و شاعری هیچ شباهتی با به اصطلاح دنیای واقعی ندارد. این دنیای تخیلی مصالح خود را از به اصطلاح دنیای واقعی برداشت می‌کند. این امر زائیده پیوندِ من هنرمند با دنیا ست. کودکی است زائیده این پیوند. به این معنا، اثرهنری سند یا گواهی است، زیرا این دنیای نوین آفریده شده (اثرهنری) خصوصیات پدر و مادرش را در خود نهفته دارد، اگرچه درعین حال، درتقابل با آن هاست و کپی آن‌ها نیست: اثر هنری « دنیای دیگری» است .

من شگفت زده می‌شوم که می بینم بین *فیدو*(*Feydeau*) و من شباهت زیادی وجود دارد ... این شباهت در موضوع‌ها نیست، در وقایع نیست، بلکه در ریتم و در ساختاراست. در ساختار قطعه‌ای چون«*پشه ای درگوش*»، آهنگِ روندِ آن بسیار شتابان است و تحرّک چنان سرعت می‌گیرد که تا مرز جنون می‌رسد .

من معتقدم، در این کار، وسواس و ول زدن من و تکثر تشخیص داده می شود. شاید کمدی نیز چنین است: درنگ نا منظم و شتابِ تحرک .

در تراژدی و در درام، نوعی توالی و کنار هم چیدن تاثیرات ناگهانی وجود دارد: در درام، آهنگ روندِ واقعه کند وآهسته است، ترمز می‌شود وسپس بهتر به پیش می‌رود. در کمدی، آهنگ روندِ واقعه مستقل به نظرمی‌رسد و خالق اثر پیدا نیست. او دیگر ماشین را هدایت نمی‌کند، بلکه ماشین او را هدایت می‌کند . شاید تفاوت آنها دراین است.

کمدی یا تراژدی: یک اثر تراژدی را درنظر آورید که روند تحرکش سریع تر شود: ازاین تراژدی یک کمدی حاصل می‌شود. اگر محتوای روان شناختی از شخصیت‌ها تهی شود، آنگاه یک کمدی خواهید داشت.از قهرمان، آدم اجتماعی ناب بسازید که وارد حقیقت اجتماع و جامعه و چرخه‌های آن شود، آنگاه باردیگر کمدی خواهیم داشت ... قطعه ای تراژیک ـ کمیک .

برخی منتقدین بر من خرده می گیرند که من هومانیسم آبستراک را نمایندگی می‌کنم: انسانی که هرگز وجود ندارد. در واقع من طرفدار انسان در همه جا هستم، خواه دوست من باشد و خواه دشمن من. انسانی که درهمه جاهست، انسان کنکرت است. آدم آبستراکت، انسان ایدئولوگ‌هاست: انسان ایدئولوگ‌ها درهیچ کجا وجود ندارد. موقعیت و وضعیت اساسی انسان، موقعیت و وضعیت شهروندی او نیست، بلکه موقعیت و وضعیت اساسی انسان میرایی است. موقعی که من از مرگ سخن می‌گویم همه آن را می‌فهمند. مرگ نه بورژوازی است و نه سوسیالیستی. آن چه از درون وجودم سرچشمه می‌گیرد، بیم وهراس عمیق من است که معتبرترین و عام ترین چیزهاست.

تآتر دیگری هم هست که امکان دارد قوی تر وغنی تر باشد . این تاتر، تآترسمبولیک نیست بلکه سمبل است، تمثیلی نیست بلکه اسطوره‌ای است. تآتری است که منبع‌اش بیم و هراس‌های دایمی ماست که پنهان است ولی هویدا و قابل رؤیت می‌شود. جایی است که ایده به شکل کنکرت تحقق می‌یابد. تآتری است که تجسم بیم وهراس‌های ما، به نحوی آشکار، زنده و فوق العاده تجلی می‌یابد. چنین تاتری جامعه شناسان را گمراه می‌کند ولی پژوهشگران را به فکر وا می‌دارد .....

باید اعتراف کنم که اکنون، در مورد آثارادبی و دراماتیک امرغریبی جریان دارد. به نظرم مباحثات به ندرت در مورد خودِ آثاراست، بلکه اغلب در حاشیه جزئیات اثر جریان دارد. خود آثار بهانه‌ای است برای این جور مباحثات. ابتدا از مؤلف اثر درخواست می‌شود چیزی در مورد کارش اظهارکند و توضیحاتش بیش از خود اثر، که فقط به خودی خود وجود دارد، جلب توجه می‌کند، درحالی که فقط خود اثراست که خودش را توضیح می‌دهد .

ژاندارم های چپ و ژاندارم‌های راست، مایلند وجدان ما را ناراحت کنند، چون ما بازی می‌کنیم. اما وجدان آنها می بایست نا راحت باشد، چون از فرط بی حوصله گی عقل و خرد را تباه می‌کنند.

به ما می گویند همه چیز سیاسی است. از جهاتی آری. اما هرچیزی سیاسی نیست. سیاستمداران حرفه‌ای تمام مناسبات عادی بین انسان‌ها را ویران می کنند. پرداختن به امور سیاسی هنرمند را ازخود بیگانه می‌کند و فریب می دهد.

فقط برای آدم هایی که عقل ناقص دارند تاریخ پیوسته محق است. هنگامی که یک ایدئولوژی مسلط شود حقیقت ندارد .

چپ‌ها و راست‌ها از پیشاهنگان خوششان نمی‌آید، چون پیشاهنگ ضد بورژوازی است. جوامع متحجر و جوامعی که رو به تحجرند قادر نیستند این امر را بپذیرند. تاتر *برشت*، تآتری است که به حماسه یک مذهب مسلط چسبیده و مفتشین عقاید ازآن دفاع می‌کنند. این تاتر درحال متحجر شدن است .

باید به تآتر رفت، مانند رفتن به مسابقه‌ی فوتبال یا مسابقه‌ی بکس وتنیس. این مسابقات واقعا تصویر دقیقی از تآتر ناب را به ما نشان می‌دهند: رو در رویی ستیزه گری، پویایی متقابل ، برخوردِ نیروی اراده دو طرف، بدون دلیل .

تز آبستراک درمقابل آنتی تز آبستراک، بدون سنتز: طرف مقابل بر حریف چیره می‌شود، چون قدرت دارد او را از صحنه بدر ببرد و یا بدون این که پیروز شوند همزیستی می‌کنند.

---

*Eugène Ionesco ، برگرفته ازمجله AKZENTE (۱۹۶۲ - ۹) برلین

*ریموند کارور**

نوشتن داستان کوتاه

حدود دهه‌ی شصت متوجه شدم موقع نوشتن داستان بلند، تمرکز فکری طولانی برای من کار دشواری‌است. موقع خواندن این داستان‌ها، و نیز نوشتن آن‌ها، دچار مشکل می‌شدم. در حین خواندن و یا نوشتن، مدت توجه و تمرکزم به نوشته پیوسته کوتاه‌تر می‌شد و حوصله‌ام سر می‌رفت. حوصله‌ی نوشتن رمان نداشتم. وضعیت پیچیده‌ای شده بود که سخن گفتن از آن در این جا ملال‌آوراست. حال می‌دانم که این وضعیت سبب شد به سرودن شعر و نوشتن داستان کوتاه بپردازم. بایستی دست به کار شد، کاری را کنار گذاشت . درنگ کرد و به نوشتن ادامه داد .

شاید اواخر دهه‌ی بیست بود که بلند پروازی‌های خودم را از دست دادم. باید گفت چه خوب که چنین شد. بلند پروازی واندکی بخت و اقبال برای هرنویسنده خوب و مطبوع است؛ اما بلند پروازی بیش ازحد و بد اقبالی و یا به‌طور اصولی بی اقبالی ممکن است کشنده باشد. باید استعداد داشت .

برخی نویسندگان کلی استعداد دارند. من نویسنده‌ای نمی‌شناسم که استعداد نداشته باشد. اما داشتن طرز نگاهی بی‌مانند و دقیق به چیزها و یافتن چارچوب مناسب برای نوشتن چیز دیگری است. برای مثال *« دنیایی که کارپ آن را دیده»* به گونه ای که جان اروینک (John Irving) آن را دیده، دنیای شگفتی‌آور است. هم چنین دنیایی که *فلنری او کونر* Flannery O` Connor آن را دیده است. و دنیاهایی که *ویلیام فاکنر* و *ارنست همینگوی* دیده‌اند. و دنیاهایی که سایر نویسندگان دیده‌اند. هرنویسنده‌ی برجسته و حتی هر نویسنده‌ی بسیار خوب، بنا بر تصورها و ایده‌های مخصوص به خودش دنیایی عرضه می‌کند.

آنچه دراین‌جا از آن سخن می‌گویم با سبک خویشاوندی دارد. اما فقط سبک نیست، بلکه سخن بر سر کاری است مستقل و منحصر به فرد . نوشته‌ی او دنیای خاص خودش است، نه دنیای دیگران. این است آن چه نویسنده‌ای را از نویسنده‌ی دیگری متمایز می‌کند. استعداد هم نیست، کلی استعداد وجود دارد. اما نویسنده‌ای که طرز نگاه ویژه ای به چیزها و واقعه‌ها دارد و با آن طرز نگاه می نویسد، <u>آن</u> نویسنده ای است که شاید چندی ماندگار شود.

ایساک دینسن (کارن بلیکسن) Isak Dinesen(Karen Blixen گفته که : *« هر روز اندکی می‌نویسد، بدون امیدواری و بدون شک و تردید»*. این جمله را روی کارتی می‌نویسم و رو به روی میز کارم قرار خواهم داد. تعداد زیادی از این کارت‌ها که روی آن‌ها یاداشت هایی نوشته‌ام رو به رویم به دیوار نصب شده اند : ازرا پاند Ezra Pound یکی ازآن‌ها است :*« اساس و مبنای دقیق نوشتن فقط و فقط اخلاق است»*. البته این تمامی جمله‌ی او نیست، اما اگر نویسنده‌ای کوشش کند *«بر این مبنای دقیق»* بنویسد، دست کم راه درستی در پیش گرفته است.

کارت دیگری نیز روی دیوار نصب کرده‌ام که تکه‌ای از جمله‌ی یک داستان *چخوف* روی آن نوشته شده است:« ... *و ناگهان همه چیز برایش آشکار شد*». این کلمه‌ها برای من سرشار ازاعجاز وامکانات است. من صراحت بسیار ساده و اشاراتِ الهام بخشی را که این کلمه‌ها به همراه خود دارند دوست دارم. اما در این‌جا معمایی نیز هست: پیش از نوشتن این کلمه‌ها چه چیز آشکار نبوده ؟ چرا درست اکنون آشکار می‌شود؟ چه امری به وقوع پیوسته ؟ وبیش ازهمه ـ حال از این پس چه خواهد شد؟ این لحظه‌های بیدار شدن ناگهانی، همواره نتایجی دارند. من کاملا احساس آرامش خاطر می‌کنم و منتظرم چیزهایی به ذهنم خطور کنند.

از جفری *ولف* Geoffrey Wolff شنیدم که به دانشجویان کلاس‌های «*نوشتن ابتکاری* » می‌گفت:« *بی دوز و کلک‌های پیش پا افتاده بنویسید*». این جمله نیز باید روی کارت نوشته شود. من این جمله را اندکی تغییر می‌دهم: «*بی دوز و کلک*». من از دوز و کلک متنفرم. موقع خواندن یک داستان، همین که نشانه ای از دوز و کلک ـ خواه پیش پا افتاده و خواه زیرکانه باشد ـ احساس کنم، معمولا نوشته را کنار می‌گذارم. دوز و کلک در داستان به تمامی کسل کننده است و من به سرعت کسل می‌شوم، چون مدت توجه و تمرکز فکری من بسیار کوتاه است. موقع خواندن متن‌های فوق العاده زیرکانه که با جملات زیبا سر هم‌بندی شده‌اند، یا متن‌هایی که لودگی است به خواب می‌روم. نویسندگان به دوز و کلک و لودگی نیازی ندارند و نباید فوق العاده زرنگ و زیرک باشند. نویسنده‌ای که مایل نیست مورد تمسخر قرار گیرد، باید بتواند، اگر هم شده، یک بار، بایستد و با شگفتی مطلق به چیزی خیره شود: به غروب آفتاب، یا به بندهای کفش‌کهنه . [اشاره به *رمان « پله های برقی یا منشاء اشیاء « نوشته ی نیکولسون باکر. مترجم*]

چند ماه پیش، *جان بارت* Johan Barth در New York Times Book Review نوشت، ده سال پیش، اکثر دانشجویان در سمینارهای داستان نویسی او، به اشکال نوآوری علاقه‌مند بودند. البته دراین میان وضع تغییر کرده. او اندکی نگران این است، آن‌هایی که اکنون به نویسندگی روی آورده‌اند ـ در دهه‌ی هشتاد ـ باز هم رمان-های خانوادگی [*که به سنت‌ها پای‌بند است*] بنویسند. او نگران این است که این رویکرد سبب شود، شور و اشتیاق آنان به تجربه و نیز لیبرالیسم [*آزادی عمل نویسنده*] فروکش کند. من موقعی که در گفت و گوها درباره‌ی داستان نویسی«*اشکال نوآوری*» را می‌شنوم، عصبانی می‌شوم. واژه‌ی« *تجربی*» در بیشتر موارد مجوزی برای نوشتارهای بی دقت، ابلهانه و یا تقلیدی است . ازاین هم بدتر، مجوزی است که بتوان خواننده را دچار شوک کرد و یا خواننده را شگفت زده و متحیر کرد. اغلب این نوشته‌ها چیز تازه‌ای از جهان عرضه نمی کنند و یا صحرایی است بی آب وعلف و شنزار که این جا و آن جا چند سوسمار جست وخیز می‌کنند. منطقه‌هایی که انسان پیدا نیست و می تواند مورد علاقه‌ی دانشمندان متخصص علوم طبیعی باشد.

باید دریافت که تجربه‌ی واقعی درادبیات کاری است مستقل و منحصر به فرد، کاری است بس دشوار که می توان با کوشش فرا گرفت و سبب شادمانی می‌شود. اما هیچ نویسنده‌ای نباید از طرز نگاه دیگران، برای مثل ، طرز نگاه بارتولمه، تقلید کند. این کار به جایی نمی‌رسد. فقط یک بارتولمه وجود داشته و اگر نویسنده‌ای تلاش کند حساسیت

خاص بارتولمه را به عنوان نوآوری از آن خود کند، سمبل کاری است و حاصل آن بلبشویی و مصیبت و از این‌ها هم بدتر خود فریبی است. نویسندگان واقعی که می‌خواهند تجربه کنند، باید همان طور که ازرا پاند درخواست کرده ،«*کار نو کنند*». بایستی در کارشان به چیز تازه و نوینی پی ببرند. واگر نویسندگان فهم و شعورشان را از دست نداده اند، ارتباط شان را با ما ادامه دهند و اخبارشان را از دنیای خود به ما انتقال دهند.

امکان دارد، در شعری یا در داستان کوتاهی درباره‌ی حادثه‌ها یا چیزهای روزمره به زبانی روزمره نوشت، اما زبانی دقیق به کاربرد و به چیزها ـ یک صندلی، یک پرده، یک چنگال، یک تخته سنگ، گوشواره‌ی زنی ـ نیروی فوق العاده، آری، نیروی حیرت آوری اهدا کرد. امکان دارد موقع نوشتن گفت و گویی به ظاهر ساده، جمله‌ای نوشت که خواننده را تکان دهد. این همان «*لذت هنری*» است که *نابوکوف* به آن لشاره کرده است. این همان شیوه‌ی نوشتن است که بیش ازهر چیزی به آن علاقمندم. من از نوشته‌های سرسری یا بلبشو ـ خواه به عنوان تجربی و خواه زمخت وبد قواره که به عنوان رئالیسم سرهم بندی شده باشند ـ متنفرم. در داستان جالبِ *ایساک بابل* Isaac Babel، با عنوان «*Guy de Maupassant* »، راوی، درباره نوشتن داستان چنین گفته است. «*هیچ آهنی آن قدرت شکافتن قلب را مانند گذاشتن نقطه در جای کاملا درست ندارد*». این جمله نیز باید روی *کارت نوشته شود*.

اون کانل (Evan Connell) گفته است: موقعی داستان کوتاه به پایان رسیده که نویسنده آن را دو باره خوانده، ویرگول‌هایی را حذف کرده و بار دیگر داستان را خوانده و ویرگول ها را درست در جای خودش گذاشته است. من این شیوه‌ی پرداختن به نوشته را می پسندم. من به این نوع دقت در کار احترام می گذارم، چون آن چه ما داریم، سرانجام واژه‌ها هستند و بایستی این واژه‌ها درست به کار گرفته شوند، با نقطه گذاری‌ها در جای درست، تا آن چه باید گفت به بهترین وجه گفته شود. اگر بار واژگان در اثر احساسات عاطفی افسار گسیخته‌ی نویسنده ثقیل شوند، اگر به دلایل دیگری واژگان به جا و دقیق انتخاب نشده باشند، اگر واژگان گنگ و مبهم باشند، چشم خواننده آن‌ها را نا دیده می‌انگارد و با احساس درک هنری خواننده سازگار نخواهند شد. *هنری جیمز*، این جور نوشتارهای بد اقبال را «*اجرای ضعیف* » نامیده است.

دوستانی دارم که به من اطلاع می‌دهند در نوشتن کتاب شتاب می‌کنند، چون به پول احتیاج دارند، چون ویراستار کتاب و یا همسرشان آنها را وادار به چنین کاری می‌کنند. خلاصه‌ی کلام، عذرخواهی از نوشتن کتابی که خوب نوشته نشده است. موقعی که دوست نویسنده‌ای به من گفت:« *اگر وقت و فرصت کافی می‌داشتم کتاب بهتری می‌نوشتم*» مات و مبهوت شدم. هنوز هم موقعی که به یاد او می‌افتم بازهم مبهوت می‌شوم. من چنین کاری نمی‌کنم. کار او ربطی به من ندارد. اما اگر نمی‌توان آن چنان متن خوبی نوشت که می شود نوشت، چرا باید اصولا چنان متنی نوشت؟ رضای خاطری که نهایت تلاش خود را برای نوشتن متن کرده‌ایم وسندِ اثبات این تلاش، سرانجام، تنها چیزهایی هستند که می‌توانیم با خود به گوربریم. من می‌خواستم به دوستم بگویم، تورا به خدا! کار دیگری بکن. امکانات آسان‌تر و شاید شرافتمندانه‌ای وجود دارد که

می‌توانی هزینه‌ی زندگی را به دست آوری. کارت را در خور توانایی ها و استعدادت انجام بده و بعد، توجیه نکن، عذرخواهی نکن، شکایت نکن .

فلنری او کونور، در جُستاری که به زبان ساده «*درباره ی نوشتن داستان کوتاه*» عنوان کرده، می‌نویسد: «*نوشتار اکتشاف است*». او می‌گوید موقعی که نشسته بود و می‌خواست داستان کوتاهی بنویسد اغلب نمی‌دانست کار به کجا می‌انجامد. او تردید دارد که بسیاری نویسندگان هنگام شروع کردن به نوشتن داستان می دانند کارشان به کجا می‌انجامد. او برای نمونه داستان کوتاه «*Good Countrv People*» را مثال می‌آورد. نویسنده، داستان کوتاهی جمع و جور کرده است. درحین نوشتن، تا آخرین لحظات حدس نمی‌زند که پایان داستان چگونه خواهد شد.

چند سال پیش، وقتی این داستان را خواندم، ازاین که او یا نویسنده‌ی دیگری به این شیوه داستان نوشته یکه خوردم. والبته تصورکردم اگر من هم داستانی به همان شیوه بنویسم، ضعف و نارسایی مرا در نوشتن داستان کوتاه برملا خواهد کرد. اما به یاد دارم که چندی بعد، پس از خواندن آن چه فلنری در مورد این داستان نوشته بود، تصمیم گرفتم به شیوه‌ی او بنویسم .

روزی نشستم داستان کوتاهی بنویسم که تا حدی خوب شده بود. موقعی که شروع کردم این داستان را بنویسم، فقط نخستین جمله‌ی داستان به ذهنم رسیده بود. تمام طول روز با این جمله کلنجار شدم: «*موقعی که او جارو برقی را به کار انداخت تلفن زنگ زد*». می‌دانستم این همان داستانی است که می‌خواهم بنویسم. من احساس می‌کردم این جمله، سرآغاز داستان است، به شرطی که فرصت داشته باشم آن را بنویسم. برای نوشتن آن، تمام روز، دوازده ـ پانزده ساعت وقت لازم بود. من می‌خواستم این داستان را بنویسم. روزی نشستم و داستان را با این جمله شروع کردم. ناگهان جمله‌های بعدی به ذهنم رسیدند و نوشتم. من داستان را چنان نوشتم که گویی شعر می‌نویسم. جمله‌ای پس از جمله‌ی دیگر. به زودی داستان در برابرم قرار گرفت و دیدم که این داستان، داستان من است. داستانی است که می‌خواستم بنویسم.

موقعی که در داستان کوتاه، دقایق مصیبت بار و تهدید آمیز وارد می‌شود، آن را می پسندم. به نظرم دقایق تهدیدآمیز در داستان کوتاه مطلوب است. نخست آن که برای گردش خون مساعد است. در داستان کوتاه باید نکته‌ی هیجان‌انگیزی باشد واین احساس را برانگیزد که چیزی، واقعه‌ای درپیش است وچیزهای معینی پیوسته درحرکت‌اند. جزاین، اغلب، داستان خوبی نخواهد بود. درنثر داستانی، هیجان از جهاتی به شیوه‌ی کنارهم چیدن واژگان مشخصی پدید می‌آید که سرانجام، واقعه محسوس و قابل توجه می‌شود. اما هم چنین چیزهایی نیز هست که نباید شرح و بسط داده شوند، چون معنا و مفهوم تلویحی یا ضمنی دارند .

V.S.Pritchett، داستان کوتاه را چنین تعریف می‌کند: «*داستان کوتاه، عبارت است از در حین گذر و عبور از جایی، زیر چشمی چیزی را دیدن*». اصل، نگاه کردن و دید ن است، سپس به آن چه دیده شده باید جان داد، و آن چنان تغییر داد که لحظه‌ی دیدن به طور دقیق روشن و نمایان شود. واگر بخت یار نویسنده باشد، آن چه دیده شده، بُردِ بس وسیع‌تر و معنای با اهمیت‌تری می یابد .

وظیفه‌ی نویسنده، نویسنده‌ای که داستان کوتاه می‌نویسد، این است به آن چه دیده، هرآنچه را که شایسته‌ی داستان است به آن اهدا کند. نویسنده باید فراست واستعداد نویسندگی‌اش را به کاربرد: احساس درکِ تناسب چیزها و شم ادراکِ کیفیت آن‌ها، به گونه‌ای که در واقعیت وجود خارجی دارند و به شیوه‌ای که او می‌بیند ـ شیوه ای که کسی مثل او ندیده است. موقعی می‌توان به این امر نایل شد که آن را به زبانی واضح و ویژه بیان کرد، به زبانی که به اجزاء جان دهد، تا داستان برای خواننده واضح وآشکار شود. برای این که اجزاء داستان مشخص و آشکار شوند و معنایی به خواننده منتقل کنند، زبان باید دقیق به کارگرفته شود. ممکن است واژگان چنان دقیق باشند که حتا شاید طنین پیش پا افتاده‌ای داشته باشند . با این وجود، اگر واژه‌ها درست به کار گرفته شوند ممکن است لحن‌های بس متنوعی به خود گیرند .

---

* *Raymond Carver*. ترجمه ازمتن آلمانی درمجله *Neue Rundschau ,Nr.3- 2009*

جمله هایی که در این متن بین دو نشانه‌ی [ ] نوشته شده توضیحات مترجم است.

چندی پس از ترجمه‌ی این مقاله، متوجه شدم ناصر احمدی این مقاله رآ با عنوان « پیرامون نوشتن» ترجمه کرده و در مجله‌ی افسانه ، شماره سوم (بهار ۱۳۷۱) ، اپسالا، سوئد منتشر شده است.

هم چنین، شاپور بهیان نیز همین مقاله را ترجمه کرده و در سایت« رادیو زمانه» ، در بیست و نهم اردیبهشت ۱۳۹۰ منتشر شده است . محمد ربوبی .

دیوید ریمنیک *

نویسنده و ویراستار

ریموند کارور و ویراستارش کوردون لیش

در هشتم ژوئیه ۱۹۸۰، ریموند کارور نامه ای احساساتی به دوستش کوردون لیش، ویراستار یک بنگاه انتشارتی نوشت و با پوزش، اکیدا از او درخواست کرد از انتشار مجموعه‌ی داستان‌هایش که قرار بود به زودی منتشر شود خود داری کند. کارور تمام شب بیدارمانده بود و کوتاه کردن چند داستانش را مشاهده کرده بود: تقریبا هفتاد درصد از دو داستان حذف شده بود. نیمی از داستان دیکر و بسیاری از توصیف‌ها نیز حذف شده بوند. هم چنین، پایان برخی داستان‌ها حذف و یا جور دیگری نوشته شده بود. کارور از این دستبرد دوستش کلافه و پریشان شده بود. او که مدتی الکلی بود و به تازگی از نوشیدن الکل به کلی صرف نظرکرده بود و روحیه ی بسیار حساسی داشت به لیش نوشته بود: « *پریشان فکر و خسته شده و دارد دیوانه می‌شود*». او می‌ترسید دوستش که متن اصلی داستان‌هایش را خوانده، حال می‌خواهد با این دستکاری‌ها آبرویش را ببرد و رسوایش کند. کارور نوشته بود، اگر کتاب به این شکل منتشر شود، بیم آن می رود از این پس هرگز بتواند جیزی بنویسد و به علاقه و دوستی لیش شک و تردید دارد. بیش از همه، او می‌ترسید دوباره به همان «روزهای سیاهی» دچار شود که مدت‌ها پیش گرفتارش شده بود و به لیش نوشته بود:« *می‌خواهم حقیقت را به توبگویم، سلامت فکری من درخطراست*». اما او با توجه به وضعیت اسفبار وغم انگیز سرگذشت اش می بایست خوشحال باشد که آثارش پیش ازمرگ منتشر شوند .

کارور، به سال ۱۹۳۸ در کلاستاین، شهرک چوب بران جنگل آرگن، متولد شد. دوره‌ی کودکی را در یاکیما ـ واشینگتن گذراند. مادرش چندی خدمتگار رستوران و مدتی فروشنده در فروشگاه‌های برزگ بود. پدرش در جریان وخیم ترین سال‌های رکود اقتصادی آمریکا، در جستحوی کار راهی غرب شد. او آدمی قصه گو، افسرده و سخت الکلی بود که در سن پنجاه و سه سالگی درگذشت.

کارور در بیست سالگی صاحب دو فرزند شد و با همسرش مارین بورک به «*انواع کارهای کثیف*» اشتغال داشتند. با کلی بدهکاری. کارور، سال‌ها به نظافت کف ساختمان و توالت بیمارستان اشتغال داشت. چندی در رستوران‌ها پیشخدمت بود و مدتی در گل‌خانه‌ها گل لاله می‌چید. دراین سالیان، علاقه وافری داشت در باره‌ی سرزمین‌هایی که دیده و آدم‌هایی که با آن‌ها آشنا شده شعر بسراید و داستان بنویسد. چندی بعد ، در حین تحصیل در دانشگاه هومبولد و در کالج شیکاگو (با جان گاردنر) و سپس درکلاس‌های نوشتن ابتکاری دانشگاه آیووا شرکت کرد. چند داستان کوتاه نوشت و در مجلات «کوچک» منتشر شدند . او به طور پیگیر نمی‌نوشت: « *من لحظه ای فراغت نداشتم*». به زودی الکل مانع عمده‌ی نوشتن و پرداخت بدهی‌هایش شد. مدتی دچار افلاس واز نظر جسمی و روحی درهم شکسته شد. « *به هر کاری که می پردازم خراب کاری است* » و « *گاهی با پلیس سرکار دارم و گاهی در درمانگاه و گاه در دادگاه* ».

در سال ۱۹۶۷، موقعی که در بنگاه انتشارتی *Science Research Associates* مشغول به کارشد، با کوردن لیش که در یک موسسه‌ی انتشارتی کتاب‌های درسی به عنوان ویراستار کتاب کار می‌کرد آشناشد. لیش، که آدمی بود خوش‌سخن، خارق‌عادت و اهل ادبیات، کارور را به شام دعوت کرد تا درباره کتاب گفت وگو کنند. لیش تحت تاثیر کارور قرار گرفت .

چندی بعد، کارور که از کار برکنار شده بود و از مبلغ باز خرید و بیمه‌ی بیکاری امرار معاش می‌کرد، بیش از پیش به نوشتن داستان‌های کوتاه پرداخت: « *در حین نوشتن چیزی در روند نوشتن به وقوع پیوست که فراز و فرودهایی داشت و سرانجام روند نوشتن در نظرم جلوه‌ی تازه‌ای گرفت*». لیش، مشوق برزگی برای کارور بود. او درسال ۱۹۶۹ به نیویورک نقل مکان کرد و مدیر بخش ادبی مجله *Esquire شد*، و ناجی کارور شد .

درسال۱۹۷۱ لیش داستان کوتاه «*همسایگان*» را منتشرکرد و در سال‌های دهه‌ی هفتاد کارهای او را به طور منظم منتشرکرد: داستان های ازدواج‌ها، زد و خوردها و کارگرانی که مزد ناچیز دریافت می‌کردند. لیش، زبان داستان‌های او را چنان قاطعانه کوتاه و تلخیص کرد که نمونه‌ی ویژه‌ی اختصار و ایجاز زبان شناختی ادبی شد و سرانجام ژانر «مینیمالیسم» یا «K-Mart Realisme » نامیده شد.

کارور، کارهای لیش را تا تابستان سال ۱۹۸۰ می‌پسندید و موجب تشویق و تقویت او شده بود. ده‌ها نامه در پرونده‌ی لیش در کتابخانه‌ی دانشگاه ایندیانا نگهداری شده‌اند . در این نامه ها کارور از لیش به خاطر رفاقت و کمک ها و پشتیبانی ویراستارش تشکر کرده است. هنگامی که کارور مطلع شد بنگاه انتشارتی «مک گرو- هیل» MacGraw-Hill به اصرار لیش انتشار مجموعه‌ی داستان‌های او را در برنامه‌ی انتشارتی خود قرارداده ، نامه‌ی دوستانه‌ای به لیش نوشته بود که در نظردارد « *جهان را تسخیرکند*» و« *پیشنهادهای او را برای بازنگری این مجموعه می پذیرد* ».

سال ۱۹۷۷ آغاز سالی نو و خجسته برای کارور بود. مجموعه‌ی داستان‌هایش نامزد دریافت جایزه‌ی *National Book-Award* شد. شگفتی آور این که او در دوم ژوئن - پس از مدتی اقامت در درمانگاه، نوشیدن الکل را به کلی و تا پایان عمرش ترک کرد. در این موقع، لیش مجله *Esquire* را ترک کرد، اما به زودی در مؤسسه‌ی انتشارتی *Knopf* مشغول به کارشد. لیش با انتشار آثار نویسندگانی مانند کارور، دون دیللو، بری هانا و ریچارد فورد مشهور شده بود. کارور از شغل جدید لیش بسیار خوشحال شد و در نامه ای نوشت: « *تصور نشستن تو پشت میز کار انگیزه‌ی من در نوشتن شده است . دوست عزیزم، تو خواننده‌ی ایدال کارهای من بوده و از این پس نیز پیوسته خواهی بود* .»

درمؤسسه‌ی انتشارتی *کنوپف*، لیش تصمیم گرفت برای دریافت امتیاز انتشار مجموعه‌ی داستان‌های جدید کارور حق‌الزحمه ای به مبلغ پنج هزار دلار پیش پرداخت کند. کارور از همسر خود جدا شده بود و با شاعره‌ای به نام *تس کالاگر* زندگی مشترکی داشتند . علاوه برآن، مشغول تدریس شد و بورسیه ای نیز دریافت کرد. همان گونه که نوشته است «*زندگی دوم* » او آغاز شد.

ویراستاری، می‌تواند اشکال متنوعی به خود بگیرد . ویراستار، استعدادهایی را در مجلات ادبی که چندان شهرتی ندارند و یا نوشتارهایی را از میان انبوهی نوشته‌هایی که نا خواسته ارسال شده‌اند انتخاب می‌کند. این امر، هنگام تنگ‌دستی نویسنده، نه تنها کمک مادی است بلکه از نظر روانی نیز مشوق اوست. هرگاه ویرستار با اثر جالبی رو به رو می‌شود، کوشش می‌کند مشوق نظر نویسنده شود و به او توصیه می‌کند در نوشته تغییراتی بدهد: حذف برخی مطلب‌ها، افزودن برخی مطلب‌ها و یا جا به جایی مطلب‌ها به گونه ای که شایسته اثر است . معمولا کار ویرستاری ظریف و مو از ماست کشیدن است. اما مواردی نیز کمک شایانی به آثار کرده است: ازراپاند، در ویراستاری شعر مشهور الیوت ***The Waste Land*** (*سرزمین بایر*) بیش از نیمی از این شعر را حذف کرد . *ماکسول پرکینس* ، ساختار دیگری برای رمان *توماس ولف* یافت و سی و پنج هزار واژه‌ی رمان او را حذف کرد.

سال‌ها پس از انتشار داستان «*آیا ممکن است ساکت شوی؟*»، کارور یک سری داستان نوشت که در آنها به مشکلات مربوط به الکلیسم و برهم‌ریختگی زناشویی‌ها پرداخت. این داستان‌ها به توصیه‌ی لیش با عنوان یکی از این داستانش « *موقعی که از عشق سخن می گوییم، از چه چیز سخن می گوییم*» منتشر شدند. پروفسور *ویلیام استول* و پروفسور *مورین کارول* که در باره‌ی کارور به کمک‌های همسرش درباره‌ی او پژوهش کرده‌اند، نوشته اند: در بهار سال ۱۹۸۰ لیش، متن ویراستاری شده شانزده داستان از هفده داستان را برای کارور ارسال داشته که به شکل کتابی منتشر شدند. لیش، چهل درصد متن اصلی نوشته شده‌ی کارور را که به نظرش از نقطه نظر ادبی حال و هوای صادقانه نداشتند حذف کرده است. موقعی که کارور و همسرش در سفر بودند و درکنفرانس نویسندگان شرکت داشتند *لیش* متن داستان‌ها را دو باره ویراستاری کرده و نسخه تایپ شده را به سیراکروز که کارور در آن‌جا زندگی و تدریس می کرده فرستاده است. کارور پس از بازگشت از سفر و خواندن آنها ، آن نامه را به*لیش* نوشته است.

در سال ۱۹۹۸، ده سال پس از مرگ کارور، روزنامه نگاری به نام *ماکس* در اسناد موجود در کتابخانه‌ی *لیلی*، نامه هایی را که بین کارور و لیش رد و بدل شده‌اند بررسی می‌کند. نتیجه این بررسی، مقاله‌ای است در مجله‌ی ***Times Magazine*** که رابطه‌ی عجیب و دگرگون شده بین مؤلف و ویراستار آشکار می‌شود. با این وجود، معمایی‌است که چرا دو روز پس از این‌که کارور آن نامه را به*لیش* نوشته و از او درخواست کرده است مجموعه‌ی داستان‌ها را به هیچ وجه منتشر نکند، نامه‌ی محبت آمیزی به لیش «غزیز » نوشته و از ویراستاری او تشکر کرده است. چنین بر می‌آید که پس از گفت و گوی تلفنی بین این دو، بحران برطرف شده است.

انتشار مجموعه‌ی این داستان‌ها درآوریل ۱۹۸۱ از سوی منقدین ادبی با موفقیت بزرگی رو به رو شد. معرفی این کتاب در مجله‌ی ***Times Book Reviw*** برای این جور آثار امر نادری بود. *مایکل وود*، منقد برجسته، دراین مورد نوشته است: « *کارور اثری آفریده که تاکنون بسیاری نویسندگان با استعداد بدان نایل نشده اند. او سرزمین خاص خودش را آفریده است، در سکوت کارور، بسی ناگفتنی‌ها گفته شده است*». بسیاری از این «سکوت‌ها » کار ویراستاری *لیش* بود.

کارور در سال ۱۹۸۳ مجموعه‌ی داستانی با عنوان «کاتدرال» منتشر کرد که با موفقیت بیش‌تری رو به رو شد. بار دیگر تحسین از این اثر در نخستین صفحه‌ی *Times Book Review* منتشر شد.

ویراستار منتخبات داستان‌های اخیر کارور که منتشر شدند گفته است، رابطه‌ی مؤلف و ویراستار امری است خصوصی و هیچ کس نمی‌تواند آن را بفهمد. رابطه‌ی کارور با لیش کسستی بود جالب، اما در نهایت غیر قابل فهم. آن چه قابل فهم است این است که رابطه‌ی کارور با لیش در دهه‌ی هشتاد پایان گرفت. لیش به دوستی گفته است « از دوره‌ی همکاری با کارور به خاطر احساسی که از او دارم و او به من خیانت کرد سخنی نمی‌گویم، چون سخن گفتن از آن شایسته نیست. به گفته‌ی همسر کارور » *لیش از آن چه که برای کارور انجام داده بود انتظارات بیشری داشته است*».

در سال ۱۹۸۷ کارور داستان « *گذرگاه سیمانی*» را نوشت که در باره‌ی مرگ چخوف، نویسنده‌ی مورد علاقه اش بود. این داستان در *New Yorker* منتشر شد. درهمین سال، کارور - همچون چخوف - دچار سرفه‌های شدید خونین شد. کارور، همانطور که گفته سیگار پشت سیگار می‌کشید وعاقبت به سرطان ریه دچار شد. او با همسرش خانه‌ای در جزیره‌ی المپیک خریداری کردند و در هفدهم ژوئن ۱۹۸۸ با هم ازدواج کردند. کارور، علیرغم بیماری گهگاه می‌نوشت و در دوم اوت همان سال درگذشت. «*گذرگاه سیمانی* » آخرین داستان اوست .

---

* *David Reymnick روزنامه نگار و مؤلف. از سال ۱۹۹۸ مدیر هیئت تحریریه‌ی مجله‌ی ادبی New Yorker است. در سال ۱۹۹۹ از سوی مجله‌ی تخصصی Advertising Age به عنوان ناشر سال انتخاب شد. این مقاله در سال ۲۰۰۷ در « نیویورکر» منتشر شده است. ترجمه از متن آلمانی در مجله‌ی: Neue Rundschau,120.Jg.2009-Heft 3 / محمد ربوبی*

داستان کوتاه و رمان

گفتگوی بورخس و ساباتو

در دسامبر ۱۹۷۴ ، یک سال پس ازمرگ دیکتاتور آرژانتین (پرون) بارونس، ادیب و استاد دانشگاه بوئنس آیرس موقعیتی فراهم آورد که دونویسنده ی بزرگ آمریکای لاتین (بورخس و ساباتو) به گفت و گو نشینند و در باره ادبیات سخن گویند. دو نویسنده ارژانتینی که شهرت عمومی داشتند ، با دوشیوه نوشتن ، دو طرز تفکر و دو درک متضاد از سیاست .
بورخس، هفتاد و پنج ساله، نه تنها برادبیات آمریکای لاتین تاثیر نهاد، بلکه آثارش جزیی از ادبیات جهانی شده است. اما اظهارنظرش درباره رژیم نظامیان راست گرا در ارژانتین، انتقاد روشمنفکران سراسرجهان را برانگیخت و آکادمی سلطنتی سوئد از اهدای جایزه ادبیات نوبل به او خودداری کرد.
ساباتو ، استاد علوم طبیعی ، نویسنده ای که مورد احترام عموم بود و با کلیه اقشار جامعه نشست و برخاست می کرد. او مخالف سرسخت دیکتاتوری بود و همواره طپانچه ای دم دست داشت که مبادا یک نفر جانی به دستور نظامیان راست گرا او را سربه نیست کند.
پس از برکناری نظامیان راست گرا ، رئیس جمهور منتخب آرژانتین از ساباتو که مورد اعتماد همگان بود درخواست کرد ریاست کمیسیونی را برعهده گیرد و وضعیت شگنجه ها ، کشتارها ، آدم ربایی ها و سربه نیست کردن مخالفین رژیم دیکتاتوری را تحقیق و منتشر کند. چندی بعد ،گزارش این کمیسیون به سرپرستی او در پنجاه هزار صفحه منتشر شد. ساباتو این گزارش که جامعه ارژانتین ، از جمله بورخس را تکان داد مهمترین آثارش نامید.

ـ *ساباتو*: *بورخس* ، اکنون چه چیزی می نویسید؟

***بورخس* : اکنون مجموعه‌ی داستانهای کوتاه «*کتاب شن* » و اشعار «*گل سرخ ژرف* » را به پایان برده ام . پس از نوشتن این ده داستان کوتاه کاملا خسته و کوفته شده ام. ... مایلم چیز دیگری بنویسم ، موقعی که فراغت کافی داشته باشم. اما چنین فراغتی نیافته ام. *ساباتو*، امروز موضوعی به خاطرم رسید. ما می‌توانیم در مورد این که شما چه طور رمان می‌نویسید و من چه طور داستان می‌نویسم صحبت کنیم. بهتراست شما شروع کنید.**

ـ *ساباتو*: فکر خوبی است . اما من اهل تعارف نیستم. پس شما شروع کنید تا من جرات کنم. به نظرم این موضوع برای جوانان درس جالبی خواهد بود. مایل هستید شروع کنید؟ مکر نوشتن داستان کوتاه آسان تر از رمان نیست؟ (*هردو می خندند*) . پس از شما خواهش می‌کنم دراین مورد سخن بگویید. چون جامعه‌ی ادبی باز هم در مورد این که

آیا نوشتن داستان دشوارتراست یا نوشتن رمان بحث می‌کند . من اذعان می‌کنم که این موضوع مطلقا جای بحث دارد.

بورخس : آری، درست است . به بینیم می توانیم آنرا توضیح دهیم .... من فقط می توانم به تجربیات خودم رجوع کنم که حتما نباید با تجربیات دیگران یکسان باشد.
فرض کنیم، من در خیابانی گردش می‌کنم و یا از موزه‌ای دیدن می کنم (موزه هایی که در این جا متعددند) و ناگهان متوجه چیزی می‌شوم که مرا تحت تاثیر قرارمی‌دهد. آنگاه، ذهنم واکنشی نشان نمی دهد. اگر آن چیز اثر زیبایی باشد ، تجربه ام به من می‌گوید آن چیز روایی است یا شاعرانه و یا هردو. سپس آن چه را که بر من می‌گذرد می توانم با این گفته‌ی *جوزف کنراد* توضیح دهم: او به دریانوردی تشبیه می‌کند که از دور لکه‌ای در دریا می‌بیند و این لکه، قاره‌ی آفریقاست. معنای این گفته‌ی او این است : این لکه، قاره‌ای است با جنگل‌های بکر، رودخانه‌ها ، انسان‌ها و اسطوره‌ها و حیوانات وحشی . با این وجود، آنچه او می‌بیند فوق العاده ناچیز است. همین امر برمن می‌گذرد . من شکلی از دور و به طور سطحی می‌بینم که می‌تواند جزیره ای باشد. انتهای ساحل را می‌بینم. آن سوی ساحل و ساحل روبه رویم را می‌بینم . اما نمی‌دانم دراین میان چه چیزهایی وجود دارند. به طور شماتیک آغاز و پایان داستان را درمی‌یابم ، اما هر چه بیشتر می‌نگرم بازهم نمی‌توانم بفهمم این جزیره در کجا ست و به چه عصری تعلق دارد. این موضوع هنگامی بر من آشکار می‌شود که در موردش فکر کنم و یا در باره آن بنویسم . دراین میان خطایی که از من سر می‌زند ناشی از مبهم بودن این منطقه است که هنوز کشف نشده است .
من با نظر *آلن پو* موافق نیستم که می‌گوید: ارزش یک داستان در آخرین جمله آن است. چون این نظر می‌خواهد ما را متقاعد کند که موضوع همه‌ی داستان‌ها جنایی است .

- *ساباتو*: به نظرم ، تعریف *آلن پو* در مورد داستان‌های پلیسی است نه داستان‌های واقعی .

بورخس: کاملا چنین است . دراین جا موضوعی مطرح می‌شود: باید دید آیا بهتراست در داستان، اول شخص و یا سوم شخص را به کاربرد؟ یکی از امتیازات به کاربردن اول شخص این است که داستان را شخصی گفته که دقیقا خود نویسنده نیست و بنا براین نویسنده صد درصد مسئول سبک داستان نیست. چون سبک، شاخص خصوصیت نویسنده داستان است. برعکس، اگر نویسنده‌ی داستان سوم شخص را به کاربرد ، خودش نویسنده‌ی داستان است و کاملا مسئول سبک آن . خلاصه‌ی کلام ، چند روزی طول می‌کشد تا در باره‌ی همه‌ی این‌ها تصمیم گرفت. سپس این موضوع مطرح می‌شود که واقعه در *بوئنس آئرس* یا در جای دیگری رخ داده .(آه ، فاصله ی مکانی !). به نظرم فاصله باید متناسب باشد. من حد وسط را یافته ام . من در تمام داستان هایم بخشی از شهر *پالرمو* در اواخر قرن اخیر را برگزیده‌ام . علت اش این است : مدت مدیدی

سپری شده و کسی نمی‌تواند به طور دقیق تصور کند این مکان‌ها چگونه بوده اند و مردم در آنجا چگونه سخن می‌گفتند. اما اگر نویسنده‌ای موضوع روز را برگزیند ، خواننده را ، بی آنکه خودش بخواهد ، به نوعی مفتش مبدل می‌کند.
چندی پیش، جوانی نزد من آمد که رمانی درباره کافه ای واقع در *میدان سوکوریو* نوشته بود. میدانی که چند سال پیش من به آنجا سر می‌زدم. به او گفتم، این میدان به نظرم مانند هر موضوع دیگری خودش دنیایی است . به او توصیه کردم اسم این کافه را نبرد.، چون خوانندگان رمان کوشش خواهند کرد مو را از ماست بکشند و تحقیق کنند که آیا فلان دیوار همان رنگ را دارد و مردم درانجا چنین و چنان سخن می‌گویند. به او توصیه کردم باید بنویسد کافه ای در *بوئنس آیرس* ... و اگر نمی‌خواهد اسمی از *بوئنس آیرس* ببرد، از آن هم صرفنظر کند. او پاسخ داد سالیانی است که همه‌ی جزییات *میدان سوکوریو* را به خوبی می‌شناسد . گفتم، اگر هم تو در توصیف میدان اشتباه نکنی ، بازهم خواننده آنجا را جستجو خواهد کرد و همین امر مزاحم متن می‌شود. ازاینرو ست که من داستان هایم را به عصر معینی در *پالرمو* منتقل می‌کنم.

ـ *ساباتو* : البته به استثنای داستانی که در *بابل* به وقوع می‌پیوندد.

بورخس : البته چنین است . ورود به آنجا بازهم کمتر محتمل است. پس از رسیدن به این جا، تلاش می‌کنم جزییات را پیش خودم مجسم کنم . *ساباتو*، من معتقدم کسی که کتاب قطوری می‌نویسد (و شما این را بهتر از من می‌دایند) گرایش دارد اشخاص را جابه جا کند و یا خودش را به جای قهرمان رمان بگذارد. مثلا، اخیرا رمانی خواندم ، رمانی که اهمیت چندانی نداشت : « *بلبیت* » نوشته *سینگلرلویس*. مؤلف، درپایان این رمان ، جای شخصیت رمان را گرفته است. اگر چنین نمی‌کرد وقایع را از فاصله‌ی دور می دیده است .

ـ *ساباتو*: آیا در مورد *دون کیشوت* نیز چنین است .

بورخس: شامل *دون کیشوت* نیز می‌شود. *سروانتس* تا آخر کتاب پشت *کیشوت* قراردارد. آدم به *کیشوت* دلبستگی دارد. در مورد *گراف* یا کشیش و یا سلمانی طور دیگری است . حتی در مورد *سانخو*. ادامه می دهم ... موقعی که موضوع داستان را مجسم کرده ام ، آنچه باقی می‌ماند این است که دریابم بین آغاز و پایان داستان چه می گذرد. گاهی دو- سه صفحه می‌نویسم و به بیراهه می‌روم . چون ناگهان متوجه می‌شوم نباید این جور رخ دهد. آنگاه این صفحات را دورمی‌اندازم. بالاخره کسی که می نویسد باید دراین لحظات به خواننده و متن روان داستان بیاندیشد. نویسنده نباید خواننده را با موقعیت‌هایی که اهمیت ندارند رو به رو کند و باید در سراسر داستان نهایت دقت و کوشش خود را بکاربرد.
همانطور که همه می‌دانند، واضح است که من به خاطر نابینایی جزییات را نمی‌بینم . از اینرو، جزییات را از دیگران می‌پرسیم. مثلا از مادرم می‌پرسم : بگو، در یک حیاط منزل اجازه‌ای چه گل‌هایی ممکن است رشد کنند؟ پیش از شروع به نوشتن داستان ،

دو ـ سه شخصیت را برای مادرم توصیف می‌کنم ، انگار نشسته ام و مشغول نوشتن داستان هستم . البته همه‌ی این ها منحصرا مربوط به داستان است . و چیز غریبی در داستان نهفته است. چون کسی که داستان می‌نویسد ، درابتدای کار پرطمطراق می‌نویسد و با خود پسندی . شاید بعد ها این امر بغرنج نهانی بر او آشکارشود. دراین میان ، نثر روایی پیوسته با کذشته سرو کار دارد . شعر نوشتالژی می‌طلبد ، ظرف زمانی می‌طلبد ، الهام می‌طلبد . تفاوت دیگر داستان با شعر، آخر داستان است که همیشه غافگیر کننده و غیر منتظره است.

ـ ساباتو : آیا شما آخر داستان را هرگز تغییر نمی‌دهید؟ آیا می‌توانید ازهمان غافلگیری که شما در آغاز تصور کرده اید صرفنظر کنید؟

بورخس : کاملا چنین است . به استثنای داستان‌های پلیسی که غافلگیری مکمل پایان داستان است . می‌دانیم که در سرودن سونت / *شعرهایی که درچهارده بیت سروده می شوند* / آخرین بیت باید فوق العاده اهمیت داشته باشد. بنابراین نویسنده داستان در پی پایان با اهمیتی است . *سا باتو*، آنچه می بایست بگویم گفتم . حال نوبت شماست .

ـ *ساباتو* : به نظرم در وحله‌ی نخست تفاوت قایل شدن بین داستان کوتاه و رمان امری است دلبخواه . با این وجود، اگر به تیپ‌های اولیه رجوع کنیم، تفاوت ها را می‌بینم . بی تردید « *جنگ و صلح* » رمان است و« *با تلبی*» داستان کوتاه. آنچه به روند نوشتن مربوط می‌شود، من هم مانند *بورخس* فکر می‌کنم. لکه‌ای که *کنراد* از آن سخن گفته در اغلب موارد استعاره‌ی خوبی است. البته من قاره‌ای کشف می‌کنم که بی حد و حصراست.

بورخس : حق با شماست . کشف کردن واژه ی بهتری از اختراع کردن است .

ـ *ساباتو* : موقعی که *هنری بریکسون* درباره اثرادبی سخن می‌کوید ، سخن بجایی می گوید . او مدعی است که نویسنده، با الهامی مبهم اما کلی (گلوبال) شروع می‌کند و به کمک تجزیه و تحلیل و نزدیک شدن به آن، به تدریج کامل تر می‌شود. تا این که سرانجام به شکل نهایی آنچه که ابتدا به او الهام شده و بی نهایت غنی تر است نایل می شود.....
همانطور که می‌دانید من رمان قطوری نوشته ام : « *در باره قهرمان‌ها و مقبره‌ها* » درابتدا نمی‌دانستم که چه چیزهایی پیش خواهد آمد. اما ازهمان ابتدا می‌دانستم که زنای با محارم پیش خواهد آمد . اگر چه به طور دقیق نمی‌دانستم چه گونه به تمام ماجرا پی خواهم برد . آیا این زنا بین برادرها، یا بین دختر و پدر به وقوع می پیوندد؟ آیا دو برادر مرتکب زنا می‌شوند و سپس برادر جای پدر را می‌کیرد؟ این موضوع مرا باز هم به خود مشغول کرد. موضوع دیگری نیز برای من قطعی بود. این موضوع که دختر یا خواهر، برادر یا پدرش را خواهد کشت و شاه نشین خانه را آتش خواهد زد. چون این شاه نشین خانه ازهمان ابتدا مرا مجذوب کرده بود. باید به این تصور اجباری

که ابتدا وانتهای اثررا پدید می آورد احترام گذاشت. دست کم ، خصوصیت اجباری آن تصور را رؤیای ژرف واقعیتی می نامیم که هنوز نمی‌شود همه جزئیاتش را پیش بینی کرد .
همانطور که می‌بینید کار من جور دیگری است. همه چیز پایان داستان پیش بینی ومقرر شده است . من معتقدم این امر شبیه رؤیای زندگی است . چون ما در زندگی نیز معطوف به اهداف معینی هستیم که جبری است . در مورد امور مادی درست عکس آن است . امور مادی واکنش در برابرعلت است . گلوله بیلارد ، همان راهی را طی می‌کند که بازی کننده آن را پیش بینی کرده است : زمان حال ، اینده را تعیین می‌کند.

بورخس : آری ، یک مکانیسم .

ـ *سا باتو*: درساعت، آن چه معین و مقرر شده پیشروی است . در انسان برعکس است . زمان به عقب برمی‌گردد. تقدیر، موقعیت انسان است که کوک شده است . با این که هیچ علتی آن را کوک نکرده است. اما در مورد چگونگی پیدایش رمان، باید بگویم شخصیت در رمان قاطع ترین اهمیت را دارد. در جزیره‌ای که ما در همان لحظه نخست از دور به طور مبهم می‌بینیم، آدم‌هایی سکونت دارند و جالب ترین نکته آدم هایی هستند که با آنها روبه رو خواهیم شد. این آدم‌ها ، همین که به آنها نزدیک شویم، تکه‌های جدا شده از خود مؤلف هستند. گویی مؤلف درمخیله‌اش درانتظار دیدار با آنهاست. موقعی که *داستایفسکی* وارد جزیره می‌شود، با دو ـ سه شخص دیگر شبیه خودش روبه رو می شود : او نه تنها با راسکولینکو ، بلکه با روسپی‌ها، با ژنرال‌ها . و با جیب برها نیز رو به رو می‌شود.
با توجه به این که هر رمان حدیث نفس است ـ آنچه که نباید به معنای سطحی و پیش پا افتاده‌اش فهمید ـ شخصیت های یک رمان همانند شخصیت ها در توهم وخیال ، حدیث نفس نویسنده است ـ اگرچه خصوصیت هیولایی دارند و بی نام و نشان‌اند. این شخصیت ها بازتاب توهمات نویسنده است . *سروانتس* فقط *دون کیشوت* نیست، بلکه او، *سانخو* ، *ترزا پانزا* و *دولسینا و ماری تورز و گراف* نیز هست.

بورخس : من معتقدم این کتاب دفاعیات آدم‌های شریف از *دون کیشوت* است . تردیدی نیست که خواننده ، پس از خواندن کتاب به *دون کیشوت* علاقمند می‌شود، نه به دیگر شخصیت ها.

ـ *ساباتو*: من با نظر شما موافقم . منظور شما این است که ما در شخصیت *سروانتس* جنبه‌ی *دون کیشوتی* او را دوست داریم . این امر واضح است . اما در همه شخصیت‌ها چیزی از خود مؤلف نهفته است .

بورخس : البته .

ـ *بارونس* (*ناظر کفت و گو*) : *ساباتو* ، شما در رمان اخیرتان با نام و نام خانوادگی به عنوان یک شخصیت وارد رمان می‌شوید....

ـ *ساباتو* : من سعی کرده ام ، نه تنها یک رمان روان شناختی بنویسم ، بلکه تجربه متافیریکی هم هست . همه‌ی ما رمان های تجربی را می‌شناسیم با قهرمان های تخیلی، که کم و بیش نماینده یا سخن گوی مؤلف رمان هستند . این امر در رمان *هوکسلی* و در رمان ژید (*سکه سازان بدلی*) دیده می‌شود. من می‌خواستم پیشتر بروم و خود مؤلف را نیز در رمان بگنجانم. اما نه به عنوان ناظر یا توصیف کننده، بلکه او می‌بایست خودش نیز شخصیتی دررمان باشد. می‌بایست این شخص همان خصوصیت هستی شناختی دیگر شخصیت‌ها را داشته باشد . با این روش کوشیدم نوعی رمان بنویسم که مؤلف از درون ماجرا ، نه از بیرون، ناظر چگونگی پیدایش روند توصیف رمان است . نمی‌دانم در این کار موفق شده ام یا نه ، در هرحال قصد من همین بود.

بورخس : در *کیشوت* نیز سخن بر سر *سروانتس* است ، چنین نیست ؟

ـ *ساباتو*: البته، این رمان شاید نخستین رمان باز است که نوشته شده است ، اگر از انجیل بگذریم (*می خندد*) که در آن درباره خدا سخن گفته شده است . اما من می خواهم به پرسش *بارونس* بازگردم. من کوشیدم به نوعی خواننده را تحریک کنم ، خصوصا موقعی که در این رمان به عنوان شخص اول سخن می‌گویم . چون من می خواستم چشم خواننده سرسری را که نقش مرا دراین رمان به عنوان حدیث نفس درک و فهم می‌کند بگشایم . اما در واقع ، ورد من به عنوان اول شخص و توصیف چنین « دادهای‌رو » در رمان، اشاره‌ای است هشیاردهنده یا نتیجه گیری. اما اینک می‌بینم که بیشتر خوانندگان آن را درک نکرده اند.
من دراین جا می‌خواستم درمورد مسئله ناتورالیسم موضع بگیرم. رویدادهای ناتورالیستی را با رویدادهای تخیلی کاملا مخلوط کردم ، چون این تنها راهی است که می‌توان رویدادهای تخیلی را به خواننده قبولاند.
این « رویدادها » ، اگرچه توهم و تخیل اند ، لازم بود وارد رمان شوند تا این و آن خواننده ماجرای حدیث نفس را باورکند. خطری بود که من با آگاهی کامل به آن تن دادم ، چون به نظرم نویسنده موظف است آنچه را اصالت دارد و بدان معتقد است بازگوید. نویسنده نباید علیرغم مخاطرات افکارعمومی، از گفتن آن خودداری کند. توصیف جزییات « طبیعی» که در رمان به کار گرفته شده ، اعتماد و ایقان به توهم و تخیل را افزایش می‌دهد ، بیش از همه به خل ترین قسمت های رمان .

بورخس : دقیقا چنین است . با این که آدم می داند این واقعیت دروغ است . ***Colreidge*** دراین باره گفته است: شرط مقدماتی نوشتن رمان « ***willing suspension of disbelief*** » است . یعنی تعلیق ارادی نا باوری .

ـ ساباتو: آری. ازاینرو، صحنه‌ای را توصیف کرده ام که در *لابیلا* ـ کافه‌ای در محله‌ی *رکولتا* ـ بین سه شخصیت مهم به وقوع می‌پیوندد : *دکتر اشنیتسلر*، یک دانشجوی آمریکایی و خودم، نوعی مثلث، به منظور ایجاد وضعیتی شبیه تاتری که از سنت‌های ناتورالیستی روگردان است. لازم بود از توصیف همه‌ی آدم های دیگر در کافه ، از توصیف صندلی‌ها ، فنجان‌ها، لیوان‌ها و پیش خدمت‌ها صرفنظرکنم . البته توصیف این ها به هیچ وجه لزومی هم نداشت. همه این ها دروغ است، نوعی تحریف واقعیت است. این صحنه می‌بایست نشان دهد که ناتورالیسم تا چه حد دروغ تواند بود. چون تنها چیزی که واقعیت دارد همین سه شخص است . سایر چیزها فرعی است ، اهمیتی ندارند و به نحوی خلاف واقعیت است. از کلیه اشکال توصیف رمان، شکل ناتورالیستی دروغ ترین آنهاست. چون واقعیت بی نهایت است و ناتورالیسم نمی‌تواند آن را کاملا درک کند.

بورخس: *رابرت لوییس استونسون* گفته ، *والتر اسکات* مسئول آن است. ناتورالیسم، او را واداشت یک رمان قرون وسطایی بنویسد . نتیجه‌ی منطقی اش این شد که او در رمان، دژی را توصیف می‌کند، با پل‌ها ، برج وباروها و غیره و غیره ... بعد ها ، مؤلفین معاصر چنین جزییاتی را که دیگر بی معنا شده بودند، به کاربردند.

ـ ساباتو: به عنوان مثال ، در *موبی ـ دیک*، جزییات ناتورالیستی در مورد صید نهنگ یا دریانوردی توصیف شده، اما این رمان، رمان متافیزیکی است. در آثار *کافکا* نیز توصیفات ناتورالیستی وجود دارند که سبب ایقان واعتقاد خواننده به توصیفات متافیزیکی می‌شود.

بارونس: هم چنین گفت و گوی دو عاشق و معشوق را نمی‌شود در صحنه‌ی ناتورالیستی توصیف کرد . توصیف آن در متن مضحک است . چنین نیست ؟

بورخس: این گفت و گو، در *رومئو و ژولیا* به نحو برجسته ای وجود دارد که استعاره دنیای احساسات آنهاست.

ـ ساباتو : ازاینرو یاوه گویی به نظر نمی رسد. گفت و گوهای یاوه ، گفت وگوی عادی را مبتذل کرده است و صرفا برای قهرمان های داستان ها تکان دهنده اند.

برگرفته از مجله‌ی Schreibheft, Zeitschrift für Literatur,Nr.72,März 2009،

گفتگو با آلکساندر لاکوروا

بوسیدن عاشقانه

*به تازگی اثری با عنوان « پژوهش تئوری بوسیدن * » منتشر شده است . نویسنده کتاب، آلکساندر لاکوروا، فلسفه، اقتصاد و علوم سیاسی تحصیل کرده . سپس به نوشتن رمان و انتشار مقالات علمی و اجتماعی در مطبوعات روی آورد و در سال ۲۰۰۶ مجله‌ی Philosophie Magazine را تاسیس کرد که حاوی مقالات علمی در زمینه فلسفه و مسایل اجتماعی و فمینیسم است . لاکوروا مدتی است در آموزشگاه Science Po پاریس، دوره های نوشتن ابتکاری (خلاق) تدریس می کند. این گفتگو، در باره ی موضوع پژوهش اوست.*

- آقای لاکوروا ، شما بوسیدن را به طور مبسوط بررسی کرده اید. همسرتان از شما گله گزاری کرده بود که به ندرت او را می بوسید. چرا در زندگی زناشویی شما چنین امری پیش آمد ؟

من برای بوسیدن ارزش زیادی قایل نبودم، اما برای همسرم چنین نبود. او به من ایراد گرفت که فاقد احساس هستم، اما چنین نبود. به نظر همسرم، بوسیدن نوعی عشق سنج است. آنگاه، از خودم پرسیدم چرا من برای بوسیدن ارزش زیادی قایل نیستم. سرانجام پی بردم هرگاه بوسیدن ترک شود زندگی زناشویی سیر قهقرایی طی می‌کند.

- این امر برای شما شگفتی آور بود ؟

آری اندکی. بیش از همه، چیز دیگری برای من شگفتی آور بود: من تصور می‌کردم بوسیدن، همواره در سراسر دنیا رواج داشته . من تصور می‌کردم آدم‌هایی که عاشق یگدیگرند، در گذشته نیز مانند عصر کنونی همواره یگدیگر را می‌بوسیده‌اند. اما بوسیدن به نشانه اظهار عشق، با تماشای فیلم‌های مشهوری مانند فیلم « برباد رفته » مرسوم شد و در سرتاسر جهان به سرعت رواج گرفت، مانند پیتزا که اینک در سراسر دنیا مصرف می‌شود .

- در گذشته بوسیدن چگونه بود؟

در گذشته به مناطق بستگی داشت و بسیار متفاوت بود . در اکثر کشورهای آفریقا، اهالی بومی موقعی که می‌دیدند سفید پوستان یگدیگر را می‌بوسند، شوکه می‌شدند و حالشان به هم می‌خورد. اکنون در شهرهای بزرگ این قاره نیز می‌شود در انظارعموم یکدیگر را بوسید، اما در مناطق روستایی چنین نیست. در تاریخ آسیا، بوسیدن از گذشته های بسیار دور رواج داشته: روبوسی و دست بوسی و... اما بوسیدن آنها نشانه‌ی اظهار عشق نبود. موقع ازدواج، زن و مرد یکدیگر را نمی بوسیدند، بلکه در رختخواب

می بوسیدند. این جور بوسیدن را که پراتیک سکس بود برخی انجام می‌دادند و برخی نه .

- آیا در این مناطق وضعیت امروز با گذشته تفاوت کرده ؟

اصولا تفاوتی نکرده . در آسیا در بین خانواده نیز مرسوم نیست. در کشورهای شمال آسیا مانند سیبری و لاپلاند با بوییدن چهره‌ی یکدیگر خوش آمد گفته می‌شود: بینی را روی چهره‌ی یکدیگر قرار می‌دهند و نفس عمیقی می‌کشند.

- به منظور این که آیا طرف بوی خوشی می دهد؟

این تحلیل شماست . من محتاط هستم. ما تمایل داریم آداب و رسوم سنتی دیگران را بر مبنای فهم و شعور خودمان تعبیر کنیم .

- بازگردیم به فاکت ها، فرانسوی‌ها در بوسیدن رکورد جهانی را به دست آورده اند. چنین نیست ؟

اگر آمار پژوهش‌ها را باورکنیم، مرد و زن در فرانسه و در ایتالیا روزانه هفت بار یکدیگر را می‌بوسند. در چین و ژاپن یک بار در هر دو روز . البته در این آمار، در فرانسه بوسیدن صبح گاهی و شامگاهی نیز به حساب آمده که این بوسه‌ها به معنای اظهار علاقمندی و دلبستگی است .

- منشاء دو خصوصیت بوسیدن چیست؟

بوسیدن، در جوامعی که به وحدانیت خدا اعتقاد داشتند نشانه‌ی شدیدترین ابراز احساسات بود.
رومی‌ها سه واژه برای بوسیدن داشتند. ***Basium*** واژه ی بوس یا بوسیدن بین اعضای خانواده بود، به نشانه ی اظهار علاقه و دلبستگی . **Osculum** ، واژه‌ی بوسیدن به . نشانه‌ی احترام و قدردانی بود . **Suavium** واژه ی بوسیدن عاشقانه بود. اما در روم کهن دو نوع بوسیدن **Basium** و **Osculum** اهمیت زیادی داشتند ، چون بار و معنای احترام متقابل داشتند: یعنی طرف مقابل هم تراز با من است، عضو یک خانواده یا عضو هم طبقه‌ی اجتماعی است . هرگز پیش نمی‌آمد یک شهروند رومی یک روسپی یا برده را ببوسد . به نظرم همین امر اینک در بین ما عادی شده . روسپی اجازه نمی‌دهد مشتری‌اش دهانش را ببوسد. کاتولیک‌ها تا قرن سیزدهم یکدیگر را می‌بوسیدند. مسیحی‌های ارتودوکس هنوز هم چنین می‌کنند.

- چرا کاتولیک‌ها از بوسیدن صرف نظر کردند ؟

گویا اوضاع آشفته و دگرگون شده بود و پاپ بوسیدن را ممنوع کرد. اگر چه مسیحی‌ها مجاز نبودند یکدیگر را ببوسند، اما به مرور زمان به بوسیدن بُعد دیگری نیز دادند : نه تنها همتراز بودن دو شخص آنها را به هم می پیوندد، بلکه اعتقاد آنها ـ که مقام و منزلت برتری دارد ـ آنها را به هم می پیوندد . بین زن و مرد نیز چنین است: عشق و رابطی عاشقانه بین دو نفر، مقام و منزلت برتری از رابطه ی دوستی دارد ..

ـ شاید از اینرو، بوسیدن کسی که دوست نداریم، دشوار تر از بوسیدن کسی است که با او رابطه ی سکسی داریم؟

البته که چنین است. ما می‌گوییم بوسیدن خصوصی‌تر یا خودمانی تر از سکس است. اما چنین نیست . سکس، به مراتب خصوصی‌تر و خودمانی‌تر از بوسیدن است. در همخوابگی، سخن بر سر همفکری و همتراز بودن نیست. سخن بر سر این نیست که دو نفر لزوما عاشق یکدیگرند .

ـ اگر عشق فروکش کند، بوسیدن دشوار می‌شود ؟

شاید علت‌اش این است که آدم خودش را خائن احساس می‌کند. در مورد بوسیدن: اینک تقریبا مدرن شده که بین زن و مرد هیچ یک احساس برتری بر دیگری ندارد.

ـ تاثیر صحنه‌های بوسیدن در فیلم‌ها چگونه است ؟

صحنه‌های بوسیدن در فیلم‌های هولیودی دهه‌های چهل و پنجاه مترادف بود با صحنه های عاشقانه در تمام ابعادش. چون کارگردان های فیلم در آمریکا مجاز نبودند بیش از بوسیدن نمایش دهند. مقرارت Hays Code نوعی خود سانسوری بود . طبق این مقرارت، نشان دادن صحنه‌های زنا، رقص‌های آن‌چنانی ، عریان شدن هنر پیشه‌ها ، صحنه‌های همخوابگی ممنوع بود. فقط بوسیدن نشان داده می‌شد که آن هم واقعی نبود. با این وجود بسیار جالب بودند، به مراتب جالب تر از صحنه‌های بوسیدن در فیلم های بعدی که هنر پیشه‌ها لب و لوچه‌ی یکدیگر را می‌بَرسند. البته صحنه‌های در خواست بوسیدن اینگرید برگمان از همفری بوگارت در فیلم « کازابلانکا » فراموش نشدنی است.

ـ اینک در فیلم ها بوسیدن چه اهمیتی دارند ؟

روند چگونگی اهمیت آن را می‌شود به خوبی در فیلم‌های جیمز بوند دید ودرک کرد . در فیلم Dr.No به سال ۱۹۶۲، چشم و ابروی زن موقع بوسیدن لرزان می‌شود و و صحنه پردازی و موزیک بسیار قوی، بیننده را تحت تاثیر فرار می‌دهد . در فیلم « *روز دیگری بمیر* » به سال ۲۰۰۲ صحنه‌ی بوسیدن‌های پی در پی دو هنر پیشه در جریان همخوابگی توجه را جلب نمی‌کند و فرصتی است که آدم سری به توالت بزند ، تا

فرصت یابد صحنه‌هایی اروتیک مشاهده کند. این امر نشان می‌دهد که دیدن صحنه‌های اروتیک جالب تر از صحنه‌های این جور بوسیدن‌ها است.

- آیا بوسیدن مبتذل شده ؟

امیدوارم چنین نباشد. اما اکنون هر کس می‌تواند صحنه‌های پورنوگرافی را روی تلفن همراهش ببیند. در پورنوگراقی صحنه ها شتابان، زمخت ، وحشی و پرخاش گرند، اما صحنه‌ی اروتیک آهسته و لذت بخش است که شاید بیننده وقت و فرصت کافی دیدن آن را ندارد . در آخرین فیلم جیمز بوند Skyfall نیز صحنه‌ی رمانیک دیده نمی‌شود و من شگفت زده شدم .

- اما در عشق و عاشقی نو جوانان، بوسیدن مانند گذشته رواج دارد.

دست کم از طریق اینترنت تکنیک‌های بوسیبدن را با هم مبادله می‌کنند. در ویدئوی How to kiss تکنیک‌های بوسیدن را که در بین نو جوانان شایع است مشاهده کردم .

- آیا پی برده اید چرا بوسیدن برای مردها کم اهمیت تر از زن‌ها ست ؟

من این تفاوت گذاری بین زن و مرد را نمی‌پسندم . من فکر می‌کنم، موقعی بوسیدن اهمیت می‌یابد که خود داری از آن دیگری را آزرده خاطر کند. و شاید این موضوع درست باشد که بوسیدن برای مردان بیش از زنان شرم آور و دشوارتر است، چون مردها بوسیدن را گرایش زنانگی تلقی می‌کنند. در هر حال نظر فروید چنین است.

- اما شما مشکوک هستید؟

به نظرم، طیف وسیعی انگیزه از آنچه فروید گفته در چگونگی رفتار مردان و زنان وجود دارد. به نظر فروید، هر نیاز دهان به تجربه‌ی نوزاد بر می‌گردد که ابتدا از پستان مادر تغذیه می‌کند . سپس انگشت شصت خودش را می‌مکد و سرانجام دهان دیگری را. زن مشکلی ندارد که بوسیدن را جایگزین پستان مادر کند. ، اما برای مرد بسیار دشوار است، چون تماس با تن مادر ممنوع است . از اینرو اشتیاق مرد سرخورده می‌شود و در نهایت احساس مردانگی اش بروز می‌کند.

- هلنه فیشر ، زیست شناس تکامل انسان می‌گوید ، مردها می‌خواهند با بوسیدن اشتیاق زن را برانگیزند، زن‌ها می خواهند با بوسیدن قابلیت مردها را بسنجند.

من فکر نمی‌کنم بتوان بوسیدن را از طریق زیست شناسی توضیح داد. در این صورت باید همه ی انسان‌ها در همه جا یکدیکر را ببوسند. اما چنین نیست. تا سال ۱۹۵۰ فقط در خاور زمین مردم یکدیگر می‌بوسیدند. توضیحاتی که من در این کتاب در باره‌ی

بوسیدن و چگونگی آن بر مبنای تاریخ فرهنگی جوامع گوناگون داده ام گویا تر است .

- موقع بوسیدن غیر ممکن است سخن گفت. آیا علت آن این نیست که مردان شرمنده اند ؟

بازهم یک کلیشه. در عین حال جنبه‌ی دیگری به نظرم جالب است. بر خلاف همخوابگی، که با سخن گفتن و آه و ناله هم عنان است، در لحظه ی بوسیدن سکوت حکمفراست و بسیاری چشم ها را می بندند و حواس شان را جمع و متمرکز می‌کنند . در باره‌ی بوسیدن سخن چندانی گفته نشده. انبوهی کتاب در باره سکس و پراتیک سکس و پورنوگرافی و.. منتشر شده ، اما در باره‌ی بوسیدن تقریبا چیزی نوشته نشده . گویی آخرین راز انسان هاست.

- علاوه بر پاپ، کونستانس سوم، که مشهور ترین مخالف بوسیدن بود، اشخاص دیگری نیز مخالف آن بوده اند؟

آری، ولتر. او بوسیدن را ژست نمایشی، تصنعی و مزورانه‌ی آریستوکرات ها تلقی می‌کرد و به نظرش منفور بود. اما ولتر، فارغ از سکسوالیته بود و زندگی عاشقانه نداشت . برعکس، روسو بوسیدن را ژستی رمانتیک و اصیل تلقی می‌کرد و این تفاهم او بر زندگی ما فرانسوی‌ها تاثیر گذاشت. رمان او ***Julie oder die neue Heloise*** پرخواننده ترین رمان قرن هجدهم در سراسر اروپا شد.
/ این رمان با عنوان« هلونیز جدید یا نامه های عاشقانه » به فارسی ترجمه شده - م.ر /

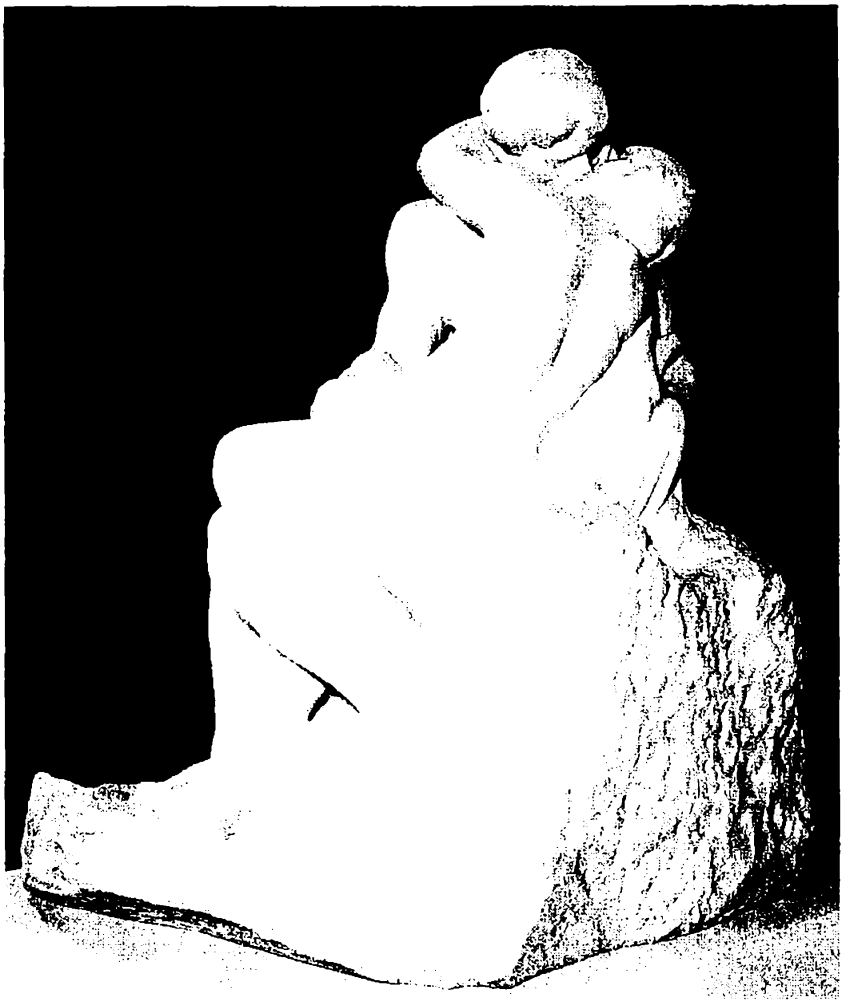
- در آلمان چگونه بود؟

رمان روسو در آلمان نیز شهرت یافت . گوته آن را خواند و از آن خود کرد. گوته ، سیزده سال بعد به وضوح در رمان « *رنج های ولتر جوان* » از او الهام گرفته .

- در این کتاب شما بیشتر به ادبیات فرانسه متمرکز شده اید. چون شما فرانسوی هستید؟

نه، چون بوسیدن نخستین بار در ادبیات فرانسه نقش مهمی ایفا کرده . ابتدا در رمان استاندال، بوسیدن توصیف شده و سپس در رمان‌های روسو و فلوبر و ... صحنه‌های بوسیدن در این رمان‌ها شاید پیش پا افتاده و مبتذل به نظر آید ، اما توصیف آن صحنه‌های رمانتیک در گذشته، تجلی احساسات راستین کنونی است . در فرانسه،

بوسیدن الهام بخش سایر هنرمندان شد. از *Rodin* ، تا مشهورترین تصویر بوسیدن در آثار *Robert Doisneau* .



Rodin: Kuss

- و امروز چگونه است ؟

اینک چنین نیست. اشکال هنری در مراحل مختلف به بوسیدن پرداخته اند. برای نمونه، بوسیدن در اشعار عصر رنسانس در ایتالیا . سپس در رمان‌های قرن هجدهم در فرانسه و از سال ۱۹۰۰ در نقاشی‌های *Gustav Klimt*. و درست در همان موقع در اثر *Edvard Munch* . اما از دهه‌ی سی، بوسیدن در فیلم و سینما رواج گرفت. بوسیدن، در هر اثر هنری زیبایی و استتیک خاص خودش را دارد.

Klimt: Kuss

- *پس از این پژوهش، شما هوا دار پر و پا قرص بوسیدن شدید؟*

من واقعا طرز دیگری به بوسیدن می‌نگرم و به درک بعد دیگر بوسیدن نایل شده ام. چون بوسیدن، عمیقا داوطلبانه و نشان عشق و عاشقی است . بوسیدن، به هیچ وجه ضرورت بیولوژیک انسان نیست. اگر مرد و زن در طول زندگی زناشویی یکدیگر را نبوسند، ظاهرا در زندگی زناشویی آنها تغییری رخ نمی‌دهد. اما ترک بوسیدن، نخستین نشانه‌ی سرد شدن رابطه‌ی عاشقانه است. پس از انتشار این کتاب، من در کنگره‌ی سکسولوژی شرکت کردم. در این کنگره دریافتم موقعی که زوجی به متخصص سکس (سکسولوژ) مراجعه می‌کنند، نخستین پرسش از آنها این است که چند بار از صمیم قلب یکدیگر را می‌بوسند. اگر چه آمار دقیقی در این باره وجود ندارد ، اما پزشکان در این نکته توافق دارند که چگونگی بوسیدن، بازتاب وضعیت رابطه‌ی عاشقانه است .

برگرفته از : SD.Magazin, Mai 2013 / ترجمه‌ی محمد ربوبی

عنوان کتاب: *Alexandre Lacroix , Contribution à la Théorie du baiser ,Paris, 2011*

ماکس فریش*

صحنه‌ای در برلین

شخصی از برلین گزارش می‌دهد:

یک دوجین اسیر ژنده پوش که سرباز روس آنها را به پیش می‌راند از خیابانی عبور می‌کنند. احتمال دارد، اسیران از اردوگاه دور دستی می‌آیند و سرباز باید آنها را به محل کاری ببرد، به جایی که معلوم نیست چه بر سرشان خواهد آمد.

ناگهان اتفاقی می افتد. زنی به طور تصادفی از ساختمانی مخروب سر می‌رسد و فریاد زنان به سوی یکی از اسیران می‌رود و او را در اغوش می‌گیرد. گروهک توقف می‌کند و البته سرباز نیز می‌فهمد که چه رخ داده. سرباز به سوی اسیری که زن گریان او را در آغوشش گرفته می‌رود و از او می‌پرسد:

- « زن توست؟ »

- « آری »

بعد از زن می‌پرسد :

- « شوهر توست ؟ »

- « آری »

سرباز با دست به آنها اشاره می‌کند:

- « فرار کنید، فرار! »

مرد و زن باورشان نمی‌شود و همانجا می‌ایستند. جوان روس با یازده نفر دیگر به راه می‌افتند.

چند صد متر دورتر، سرباز رهگذری را به اشاره‌ی دست پیش خود فرا می‌خواند و با مسلسل دستی او را وادارمی‌کند وارد صف شود: تا یک دوجین که دولت از او بازخواست خواهد کرد کامل شود.

تابستان ۱۹۴۵

Max Frisch شاعرو نویسنده‌ی سویسی

نوشتـــار
۱۹۹۸ - ۱

* *کریستیان سالمون : بیانیهٔ پارلمان بین المللی نویسندگان*
* سانسور ادبیات درآلمان
* ولف د یتریش اشنوره : صلاحیت نویسنده
* مهدی فرودگاهی :تاریخ ادبیات ناگفتنی ایران
* محمدرضا شفیعی کدکنی: درین شب ها
* محمدجعفر پوینده : دشواریهای نشرایران

نوشتـــار
۱۹۹۹ - ۲

* *سرنوشت آثار مارکس وانگلس*
* نگوین خاک وین : دربارهٔ اوضاع ویتنام
* هرمان وبر : وحدت اجباری حزب سوسیال دمکرات باحزب کمونیست آلمان وسرانجام فاجعه آمیز آن
* نمایشگاه : تصاویری که دروغ می گویند
* چه گوارا: انسان وسوسیالیسم درکوبا

نوشتـــار
۲۰۰۰ - ۳

میشل تورنیه : نظم ونثر
میشل فوکو: جنون وجامعه
ولف دیتریش اشنوره : تئوری داستان کوتاه
خورخه لوییس بورخس: جای زخم .

نوشتـــار
۲۰۰۱ - ۴

* *آندره سینیا وسکی* : هنر و واقعیت
* *پاتریسیا دومارتلر*: حودکشی ازجلوه گاههای هنر
* *میشل تورنیه*: فرهنگ و تمدن
* *ولفگانگ بورشرت*: ساعت آشپزخانه
* آلن رب گریه : جین
- حفره ای سرخ فام در سنگفرش معیوب خیابان (۱)

نوشتـــار
۲۰۰۳ - ۵

* *اینگه بورگ باخمان*: درباره خشم و هیاهو
* *ناتالی ساروت*: تکه ای از مقاله عصربی ایمانی
* *یان شراشتاد*: استعاره ای برای عصرما
- تکنولوژی ژن، تکنولوژی اطلاعات وادبیات
* *یان شراشتاد*: ادبیات و فیزیک کوانتیگ
* *آلن رب گریه* : جین
- حفره ای سرخ فام درسنگفرش معیوب خیابان(2)

نوشتـــار
۲۰۰۴ - ۶

* *رناته اشمیدگال*؛ فراسوی زبان
* *کارولا اشترن*: اندیشه و اقتدار، نویسنده وسیاست
* *هورست بورگن گریک* : برادران کارامازوف
- بررسی آخرین رمان داستایفسکی
* *ویلم فردریک هرمانس* : رمان های تجربی
* *ویلم فردریک هرمانس* : دنیای سادیستی

نوشتـــار
۲۰۰۷ - ۷

* میلان کوندرا :
- ادبیات جهانی
- تئوری رمان
- رمان نویس چیست ؟
- آنچه از عهده رمان برمی آید
* ویلم فردریک هرمانس :
- شخصیت های ناخوشایند در رمان
* هاینس اشلافر:
- رمان آخرین مرحله ادبیات
* خردمندی سحر و افسون
و افسون زادیی جهان در ایدئولوژی عصر کنونی

::

نوشتـــار(پیوست)
ژوئیه ۲۰۰۴

- شراب ایران
فصل فراموش شده ای از تاریخ شراب
نوشته ی ولفگانگ سزار
- شراب در جوامع اسلامی سده‌های میانی
اثر پتر هاینه
منتشر شده :

آنتونیو تابوکی
پرایرا گواهی می دهد
انتشارت فروغ ، کلن - آلمان

---

www.neveshtar.net
Robubi@t-online.de