

۱۳۴۸

سخنی پیرامون انقلاب ۵۷ از گذرگاه ادبیات

اکی

سامانه در جزو



اگر نشر



۱۳۴۸

سخنی پیرامون انقلاب ۵۷ از گذرگاه ادبیات
نویسنده: سیامک مهاجری
ویراستار: فرهاد سلیمان نژاد
طراح جلد: سپیده هنرمند
صفحه‌آرا: زهرا قرانی

چاپ اول: ۱۴۰۱
شمارگان: ۵۰۰ نسخه
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۷۶۹۵-۱۰-۶
چاپ و صحافی: خانه‌ی آفتاب
قیمت: ۱۲۰۰۰ تومان

حقوق مادی و معنوی اثر متعلق به نشر اگر است.

تلفن: ۷۷۱۸۱۵۴۵-۶
نماير: ۷۷۱۸۱۵۴۷
تلفن مرکز پخش: ۷۷۱۸۱۵۴۵-۶

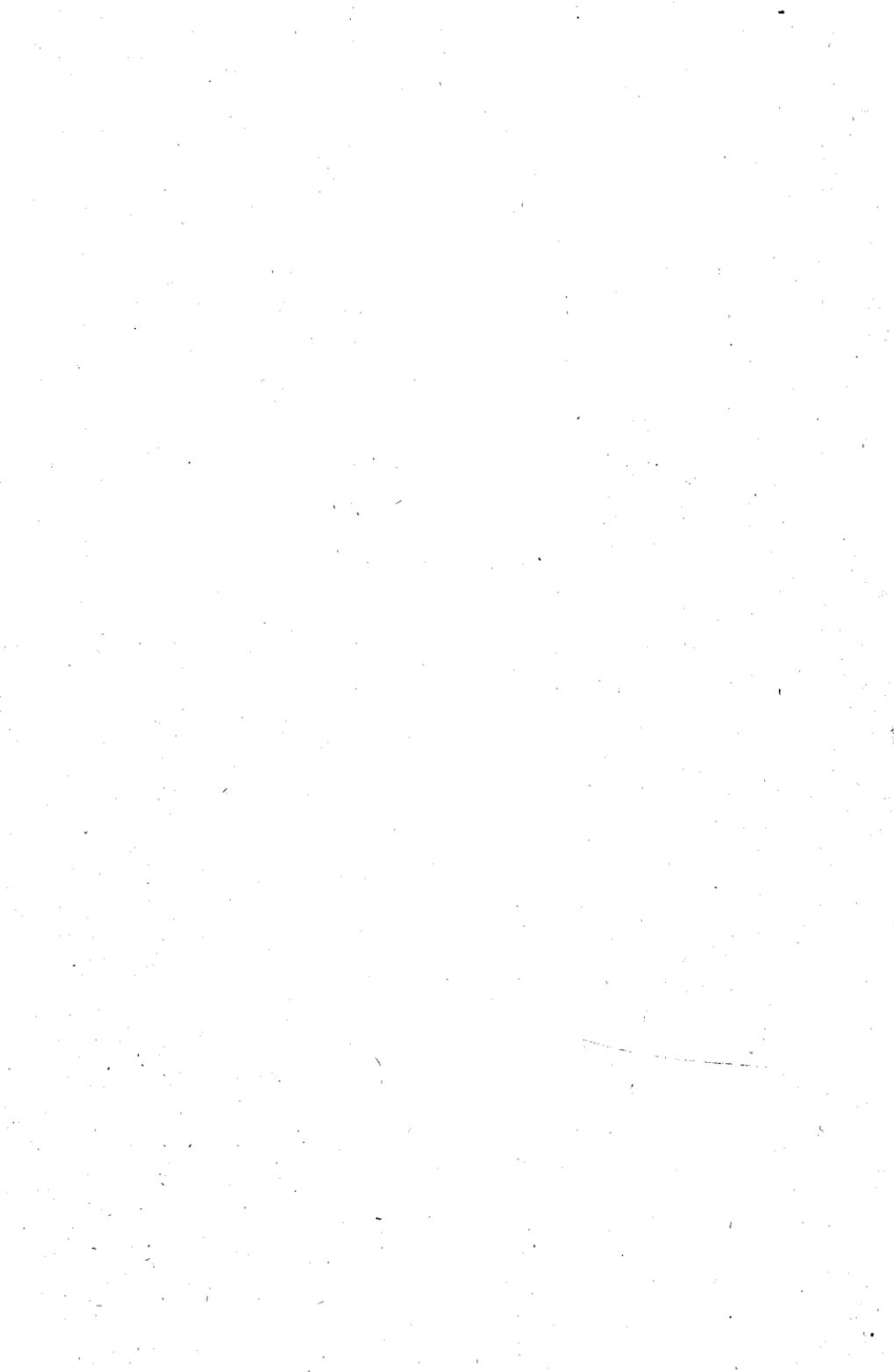
سرشناسه: مهاجری، سیامک، ۱۳۶۰.
عنوان و نام پدیدآور: ۱۳۲۸ / سیامک مهاجری.
مشخصات نشر: تهران: آگر، ۱۳۰۰.
مشخصات ظاهری: ۱۷۲ ص. ۲۱/۵x۱۳/۵ س.م.
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۷۶۹۵-۱۰-۶
وضیت فهرست نویس: فیبا
یادآشنا: تئاتر اسلام: ص. ۱۶۷.
موضوع: ادبیات فارسی -- ایران -- قرن ۱۷ -- تاریخ و نقد
Persian literature -- Iran -- 20th century -- History and criticism
نویسنگان ایرانی -- قرن ۱۷ -- نقد و تفسیر
Authors, Iranian -- 20th century -- Criticism and interpretation
ردیفندی کنگره: PIR ۲۵۲۵
ردیفندی دیوبی: ۸/۹۰۶۲
شماره کتابشناسی ملی: ۸۴۲۷۸۱۸

۱۳۴۸

سخنی پیرامون انقلاب ۵۷ از گذرگاه ادبیات

سیامک مهاجری





فهرست

- ۷ مقدمه
۸ ادبیات چیست
۱۷ ابراهیم گلستان: سنت و فردیت
۱۸ دولت‌آبادی و دفاع از هنر آزاد تحلیلی
۲۰ بازاری ای استبداد در آرایش آزادی
۲۶ استبدادسرایی در جوار گوته
۳۲ ضیافت بزرگ نیرای علوی
۳۷ دستگاه سانسور ظاهری هیولایی، باطنی مردد
۴۵ اعلامیه‌ای که هرگز منتشر نشد
۵۰ بحثی درباره مرجعیت و روحانیت
۶۰ قیامی بر علیه استبداد
۶۲ واما معماً فردید!
۷۸ بازاری مردم در سخن روان‌شناسی و جامعه‌شناسی
۱۰۷ جریان‌گریزها و الهیات ضد مردمی
۱۱۱ تندرکیا متهم ردیف اول
۱۳۸ هوشنگ ایرانی؛ جیغ بنفسی زیر خاکستر
۱۴۸ بیژن الهی در پرده‌ی آخر نمایشی نیمه‌ تمام
۱۶۵ توضیحات تصاویر
۱۶۹ منابع
۱۷۳ نمایه

«دروغ است که آدم‌ها دلشان می‌خواهد خودشان زندگی‌شان را تعیین کنند و قواعد اخلاقی ویره‌ی خود را بینان نهند و آزاد باشند. آدمیان از چنین آزادی‌ای می‌ترسند و زیر بار مسئولیت آن نمی‌روند. کسی باید برای آن‌ها تصمیم بگیرد، باید نیرویی (دولت، حکومت، نظام) یا سیستم اخلاقی، ایدئولوژی و ...) وجود داشته باشد که مسئولیت تعیین ارزش‌ها را پذیرد و آن‌ها را به مردم تحمیل کند. این نیرو فقط کافی است شکم آن‌ها را سیر کند و خبری از معجزه و امیدی به آینده به آن‌ها بدهد تا آرام بمانند!»

فندور داستایوفسکی، برادران کارامازوف

مقدمه

سال ۱۳۴۸، به دلایلی که در این نوشتار توضیح خواهیم داد، سالی مهم برای ادبیات و سالی سرنوشت‌ساز برای تاریخ معاصر ماست؛ سالی که نمی‌توان آن را در تقسیم‌بندی‌های کلی و مألوفی چون پس از کودتا یا پیش از انقلاب دوره‌بندی کرد؛ نقطه‌ای تکین^۱ که باید آن را فرآدا بررسید؛ آبخیزی که تبار برخی از مقاومت‌آن جا تجمعی شد و به جماعت انقلاب رسید. برای راه پاقتون به این تکینگی، به قصد توضیح^۲ نه توصیف^۳ (که رسم مألوف روایت‌های تاریخی است)، می‌شد از اتفاقات سیاسی و اتفاقات تاریخی چون کودتای ۲۸ مرداد یا تحولات بین‌المللی آغاز کرد. این مسیر رفته را دیگران به فراخور رفته بودند. فرض ما این بود که این راه را در ظاهر باید از بیراهه رفت. البته، اگر با بسیاری از تاریخ‌نگاران معاصر هم‌رأی باشیم که دهه‌ی ۴۰ دهه‌ی شکوفایی هنر و ادبیات در ایران است، آن‌گاه پربراه نخواهد بود که توضیح رخداد انقلاب از طریق ادبیات نه تنها به بیراهه نمی‌ماند، بلکه به باور ما، یکی از شاهراه‌های است.

در دهه‌ی ۴۰ کمتر صدایی به اندازه‌ی ادبیات و هنر رسا و همه‌گیر بود. پس می‌شد خطر کرد و نزدیک شدن به این نقطه را در متن تحول ادبیات توضیح‌پذیر کرد. درنتیجه، به دلایلی که بعدتر توضیح خواهیم داد، ما سررشه‌ی ورود را با نگاهی به کتاب ادبیات چیست ژان پل سارتر آغاز کردیم؛ متنی که به فراخور در طول این فصل به آن نزدیک و از آن دور خواهیم شد و روایت ما، با همه‌ی لکن‌هایش که بخشی از طبیعت توضیح نقطه‌ی تکین است، اجازه خواهد داد تا متن به صورت بازیگوشانه، در رفت و برگشت‌هایش، متن ادبیات چیست را به سخن درآورد تا شاید از افق آن، نقطه‌ی تکین رویت‌پذیر شود.

۱. نقطه‌ی تکین (Singular Point)، که آن را از ریاضیات اصطلاح کردیم، نقطه‌ای است که در آن یک عنصر تعریف نشده باشد. در فیزیک این نقطه نشانه‌ی گسیختگی فضنا و زمان است.

2. Explanation

3. Description

ادبیات چیست

ژان پل سارتر کتاب ادبیات چیست را در سال ۱۹۴۷ میلادی (۱۳۲۶ شمسی) منتشر کرد. اولین کتاب سارتر رمان معروف تهوع بود که در ۱۹۳۸ منتشر شد و ۲۶ سال بعد، یعنی در ۱۹۶۴، جایزه‌ی نوبل ادبیات را برای او به همراه آورد (که البته سارتر از پذیرش آن امتناع کرد). ادبیات چیست درست هشت سال بعد از نوشتن این رمان منتشر شد. یک سال قبل از آن، در ۱۹۴۶، سارتر رساله‌ی فلسفی مهم خود یعنی اگریستانسیالیسم و اصالت بشر را منتشر کرده بود. درواقع، ادبیات چیست زمانی منتشر شد که سارتر ۴۳ ساله مهم‌ترین آثارش را در فلسفه و ادبیات منتشر کرده بود. از این‌رو، این کتاب را باید اثری در اوج بلوغ فکری این متکف فرانسوی قلمداد کنیم.

اما این اثر درست ۲۲ سال بعد، یعنی در ۱۳۴۸ شمسی، توسط ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی به فارسی ترجمه شد. همان‌طور که آمد، در تاریخ ادبیات معاصر ما، سال ۴۸ سال مهمی است. از یک‌سو یک‌دله از مرگ نیما یوشیج می‌گذشت، نزاع‌ها بر سر بود و نبود شعر نو به پایان رسیده و نیما به عنوان شاعری قابل احترام در جامعه‌ی ادبی ایران مورده‌پذیرش قرار گرفته بود. در همین سال، جلال آل احمد به عنوان یکی از اثرگذارترین چهره‌های نقد ادبی، روی در نقاب خاک کشید، در حالی که گفتمان غرب‌زدگی اش به هژمونی غالب محافل روشنگری و سیاست‌گذاری نهادهای فرهنگی بدل شده بود. درواقع، گفتمان آوانگارد نیمایی، درآمیزشی با گفتمان انتقادی آل احمد، دینامیسمی از اصالت، نوآوری و انتقادی بودن را در خود هضم و جذب کرده بود. به تعبیری، ادبیات جدید در ایران نه تنها تأسیس شده بود، بلکه با چنین مکانیسمی، شخصیت و پرنسیب اجتماعی و سیاسی نیز پیدا کرده بود. از سوی دیگر، سه سال از مرگ فروغ فرخزاد به عنوان شاعری مدرن و اجتماعی گذشته بود؛ شاعری که سوژه‌ی زنانه را به زندگی شهری پیوند زد و نشان داد که چگونه می‌توان از امکانات شعر نو، برای روایت کردن زندگی شهری بهره برد. درواقع، شعر او خط‌بطلانی بود برایده‌ای که گمان می‌کرد شعر نو و ادبیات جدید هیچ نسبتی با اجتماع خود ندارند و زبان نوچیزی نیست جزیاوه‌هایی بی معنی برای شارحان هنر برای هنر.

همچنین در سال ۴۸، مهدی اخوان ثالث مهم‌ترین آثارش در شعر را به رشته‌ی تحریر

درآورد و هیچ کدام از کتاب‌هایی که از این تاریخ به بعد منتشر کرد، کتاب‌های مهمی نبودند. این وضعیت درمورد احمد شاملو نیز صدق می‌کرد. به همه‌ی این لیست بلندبالا، که همچنان نیز می‌تواند ادامه پیدا کند، می‌توان بیانیه‌ی شعر حجم را نیز اضافه کرد، که در سال ۱۳۴۸ توسط یذالله رویایی منتشر شد و یکی از منسجم‌ترین و مهم‌ترین بیانیه‌های ادبیات آوانگارد در ایران بود. اما غرض از این تاریخ‌نگاری این بود که خاطرنشان کنیم سال ۴۸ اوج شکوفایی ادبیات جدید در ایران بود.



در چنین بسترهای فضایی، انتشار کتابی با عنوان ادبیات چیست، در نوع خودش جالب توجه و پرسش برانگیز است؛ زیرا تا دهه ۲۰، نگارش کتاب‌های دایرة المعارف واری چون اپرا چیست؟ دموکراسی چیست؟ وغیره، با توجه به تثبیت نشدن برخی مفاهیم و مضماین جدید رایج بود. اما ترجمه‌ی کتابی با این عنوان در سال ۴۸، اندکی سؤال برانگیز به نظر می‌رسید. شاید این گونه تصور شود که مترجمان عین عنوان کتاب سارترا به فارسی بازگردانده‌اند و در این کارهایی جزامانت داری نداشتند. اما دو دلیل ما را ترغیب می‌کند که در این باب

بیشتر تأمل کنیم. اول این که ترجمه یک عمل مکانیکی نیست؛ این گونه نیست که مترجم دست در انبان کتاب‌های یک نویسنده یا یک فرهنگ کند و کتابی را بی‌هدف ترجمه کند؛ آن هم مترجمان صاحب نظری چون نجفی و رحیمی. از نظر ما، ترجمه، بالاخص در دوران انتقال فرهنگی، نوعی استراتژی است؛ استراتژی‌ای برای تأسیس، تثبیت یا تغییر یک نظام دانایی یا یک رژیم حقیقت؛ به خصوص اگر بدانیم که نزد اهل فن، انتظار و استقبالی نیز برای ترجمه‌ی این کتاب وجود داشت.^۱

دلیل دوم این که مترجمان یک چهارم این کتاب ۲۵۰ صفحه‌ای را به مقدمه‌ای مفصل

۱. برای نمونه، داریوش آموزی در مصاحبه‌ای یک‌سال قبل از چاپ کتاب، ابراز خوشنویسی می‌کند که این اثر توسط دون از بهترین مترجمان ما به فارسی برگردانده می‌شود (ضرابی، ۱۳۵۱).

در ابتدا و فرهنگ‌نامه‌ای در آنها اختصاص دادند. یعنی این کتاب چنان اهمیتی برایشان داشت که لازم دیدند که برای روش شدن برخی از مفاهیم آن، چهل صفحه مقدمه بنویسند و در عین حال، از آن جا که گویی نگران بودند مخاطب با برخی از اصطلاحات کتاب ارتباط درستی برقرار نکنند، فرهنگ‌نامه‌ای نیز به انتهاهای کتاب افزودند. چنین توجه ویژه‌ای اتفاقی نادر در انتشار کتاب در آن سال‌ها بود و حکایت از انسجام بخشیدن به روایتی نوآیین و سامانه‌ی جدیدی از سخن داشت. به تعبیری، گویا مترجمان نگران بودند اهمیت این کتاب در زمانی که ادبیات جدید در ایران در اوج کبریایی خود بود - مورد غفلت واقع شود. گویی روایت فارسی (مقدمه) و روایت فرانسوی (کتاب سارتر) تحفه‌ی نظری بود که ادبیات ایران و خامعه‌ی روش‌فکری نباید از آن بی‌نصیب می‌ماند. پیش‌بیش می‌توان کتاب را «پاگردی» قلمداد کرد که گویا چرخشی در فهم برخی از مفاهیم و مسیرها را نوید می‌داد. بعدتر نشان خواهیم داد که نوعی از سوزگی در حدفاصل این پاگرد در حال شکل گرفتن بود، که فتح بابی برای پراییک سوژه‌ی انقلابی بود. از این‌رو، مشخص است که قصد ما ارائه‌ی تلخیص یا گزارشی از این کتاب نیست، بلکه تلاش می‌کنیم علی‌رغم محدودیت دید، با این لحظه‌ی پاگرد وارد گفت و گو شویم. درنتیجه، اگراین گفت و گو دستاورده‌ی داشته باشد نه پیش‌بیش، که پس‌پیس اتفاق خواهد افتاد.

کتاب از همان پشت جلدش نظرگیر می‌نماید. ناشر، یعنی کتاب زمان، در پشت جلد مطلبی را درج کرده بود که ادبیات چیست را ذیل مجموعه‌ی شناخت ادبیات دسته‌بندی می‌کرد. در ادامه می‌خوانیم: «در نیمه‌ی دوم این قرن، برای رشته‌های علوم انسانی، مهم‌ترین مسئله دستیابی به ماهیت و ذات موضوعات است: فلسفه چیست؟ روان چیست؟ زبان چیست؟ تاریخ چیست؟ که همه در حول یک محور اصلی می‌چرخد: انسان چیست؟». و در ادامه اشاره می‌کند که شک منطقی از آن جا جایز است که این علوم در معرض تغییر و تحول عمیقی قرار گرفته‌اند و «کاملاً از وضع گذشته متمایز گشته‌اند». در ادامه، ناشر می‌نویسد هدف از این مجموعه، که با کتاب ادبیات چیست آغاز می‌شود، تلاش برای برخورداری از آخرین دستاوردهای علوم انسانی است تا «مسائل ادبیات را، چه از نظر درونی (فلسفه‌ی ادبیات) و چه از نظر بیرونی (جامعه‌شناسی ادبیات)، مطرح کند» و تأکید می‌کند که «با انتقاد و قطعیتی همانند علوم

دقیقه، دانش نویی را پی افکند که می‌توان آن را علم ادبیات نامید» (سارت، ۱۳۴۸).

در همین شناسنامه‌ی انتهای کتاب، چند نکته‌ی قابل تأمل وجود دارد که توجه به دو مورد آن می‌تواند حاوی نکات مهمی باشد. اول این‌که ناشر اشاره می‌کند تمام علوم انسانی، که در پی ذات‌اند، حول یک محور اصلی می‌چرخند و آن این‌که «انسان چیست؟». در واقع، کتاب پیش‌آپیش یکی از درون مایه‌های اصلی خود را افشا می‌کند: غایت و ذات علوم انسانی انسان است. اما آن را به پرسش می‌کشد: «انسان چیست؟». می‌توان خطر کرد و گفت که در آن روی سکه‌ی «ادبیات چیست؟» (که کتاب تلاش می‌کرد به آن پاسخ دهد)، سؤال «انسان چیست؟» نهفته بود. در حقیقت، در همان ناصیه‌ی کتاب قرار بود پرسش از ادبیات چیست، پاسخی به سؤال انسان چیست باشد. در این لحظه، نوعی هم‌نشینی بین ادبیات و انسان در حال اتفاق افتادن بود، که در ادامه و در شرح کتاب به آن باز خواهیم گشت؛ هرچند باید بعدتر توضیح دهیم که این هم‌نشینی ادبیات با انسان، تفاوت ماهوی با بنی آدم در شعر کلاسیک و ملت/توده در ادبیات بعد از انقلاب مشروطه داشت. پیشتر و پس از مشروطه، ادبیاتی که قرار بود کارخانه‌ی آدم‌سازی و تربیت، اصلاح و تهدیب صفاتِ رذیله‌ی ملت باشد، حال خود چیستی انسان را پر ابرالماتیک می‌کرد، یا به بازتعریف مسئله‌ای محتاج بود که «چگونگی انسان» را به «چیستی انسان» بدل کند. ادبیات تربیت‌کننده‌ی انسان، پیش‌آپیش به سوی ادبیات معنی‌کننده‌ی انسان پیش می‌رفت.

دومین نکته‌ای که در این پیشانی نوشته باید مورد توجه واقع شود، به کار بردن کلیدواژه‌ی «علم ادبیات» است، که شاید حکایت از این داشت که پس از انباشتی در از آهنگ، لحظه‌ی سامان سخن و تأسیس نظام دانش از راه رسیده است. ادبیات مبتنی بر ذوق، که گاهی چون نظامی اخلاقی و معنوی ظهور پیدا می‌کرد، اینک می‌باشد هم از درون (فلسفه‌ی ادبیات) و هم از برون (جامعه‌شناسی ادبیات) مورد توجه و دقت قرار گیرد؛ نوعی تقسیم و ظایف که سخن گفتن از درون را وظیفه‌ای فلسفی نه حسی، و سخن گفتن از برون را وظیفه‌ی جامعه‌شناسی نه مبتنی بر دریافت‌های فردی می‌دانست. درنهایت، این تقسیم و ظایف و این علم قرار بود از طریق پرسش «ادبیات چیست؟»، به سؤال مهم‌تری هدایت شود: «انسان چیست؟». در ادامه توضیح خواهیم داد که این پاگرد، لحظه‌ی ممکن شدن سوژه‌ای بود که

به آرامی سوژه‌ی دیگری را ناممکن می‌کرد؛ سوژه‌ای که با همه‌ی فیگورهای عمل‌گرایانه‌اش تا آن دم، امکان یک انقلاب اجتماعی را نداشت و رویاهاش از انقلابی ادبی فراتر نرفته بود. با وجود این، مترجمان و ناشر به آن مقدمه‌ی تفصیلی، فرهنگ‌نامه و توضیحات روی جلد اکتفا نکردند و درست در صفحه اول، صفحه‌ی ۹۲ کتاب ادبیات چیست را عیناً منتشر کردند؛ گویی هراس داشتند که خواننده پیش از رسیدن به این صفحه کتاب را رها کند و مفهم‌ترین بخش کتاب مورد توجه قرار نگیرد. از این‌رو، با سامان جدید و متفاوتی از کتاب سارتر روبه‌رو هستیم. بیراه نمی‌نماید اگر نسخه‌ی فارسی ادبیات چیست را الزاماً عین کتاب سارتر ندانیم؛ زیرا رژیم حقیقتی در میان است که رساله نویسنده‌ی فرانسوی‌اش را نشانه‌گذاری و مفهوم‌آرایی کرده و آن را در فیگور جدیدی به نمایش گذاشته است. پس پیش از آن که این صفحه را برجسته کنیم، لازم است این تذکر را بدھیم که در بهترین حالت، با دو کتاب روبه‌رو هستیم: ترجمه‌ی فارسی کتاب سارتر، و متنی که از طریق مفهوم‌آرایی پیرامون آن شکل گرفته است. اگرچه مترجمان تلاش داشتند اثر مؤلف را در عین امانت‌داری پیش‌روی خواننده بگذارند و در انتهای مقدمه تأکید می‌کنند که «مترجمان درباره‌ی قوت و ضعف استدللات و صحت و سقم آرای سارتر مطلقاً حکمی نکرده و این کار را به آینده واگذاشته‌اند» (همان: ۴۰)، اما از همان آغاز تلاش کردند متن سارتر را به سیاق خود مفهوم‌آرایی کنند. سوای آنچه پیشتر درباره‌ی این مفهوم‌آرایی آمد، مترجمان تصمیم می‌گیرند فصل چهارم کتاب را ترجمه نکنند و در توجیه آن آورده‌اند که نویسنده اصول نظری خود را در سه فصل اول بیان کرده است و اشاره‌های سارتر در آن فصل به نویسنده‌گان درجه سه و درجه چهار فرانسوی مربوط است که گمنام و ناشناخته‌اند، و آخر این‌که آن‌ها نگران بودند با چاپ فصل چهارم، حجم کتاب افزایش پیدا کند و قیمت کتاب گران تر شود. به این ترتیب، آن‌ها از این که کتاب به شکل گسترده به دست مخاطب نرسد نگران بودند. با همه‌ی این توضیحات، باید بار دیگر خطر کرد و این سؤال را برجسته نمود که آیا متنی که در این کتاب می‌خوانیم، همان رساله‌ی ادبیات چیست ژان پل سارتر است یا روایتی فارسی از آن؟ پاسخ به این پرسش خود موضوع بحث جداگانه‌ای است، اما معتقد‌دم این متن در وضعیتی بین این دو موقعیت جا خوش کرده است. ما روایتی از سارتر را با «شرکای ایرانی‌اش» می‌خوانیم؛ شرکایی که از طریق

تذهیب متن، روایت خود را نیز وارد متن اصلی کرده‌اند. درواقع، همان طورکه در هنر تذهیب، تذهیب کار از طریق آراستن نقشی خیال، خود را وارد متن می‌کرد، مترجمان نیز در این کتاب، از طریق حقایق سارتر، رؤیای ادبیاتی جدید را تعبیر می‌کردند تا نوعی از سوژگی را ممکن کند که بعدها گوش‌های شنوازی را در حسینیه‌ی ارشاد ردیف کنند. بعدتر نشان خواهیم داد که سارترو شرکای ایرانی اش از انسانی سخن می‌گفتند که تا «حسین وارث آدم» شدن راهی نداشت و دقایقی دیگر از راه می‌رسید.

از آن جا که صفحه‌ی ۹۲ در یک «از جا در رفتگی» حاصل از مفهوم آرایی مترجمان به صفحه‌ی اول رجعت کرده، با توجه به اهمیت آن و رفت و برگشت‌هایی که این فصل با مفاد آن خواهد داشت، عیناً آن را نقل می‌کنیم:

«نویسنده یک موضوع برای گفتن بیش ندارد؛ آزادی... نوشت خواستن آزادی است. اگر دست به کار آن بشوید، چه بخواهید چه نخواهید، در گیر و ملتزم‌اید. ... "ادبیات سیاه" وجود ندارد... فقط داستان خوب هست و داستان بد... داستان بد غرضش خوشامد خوانندگان است با نوازش احساسات آنان... داستان خوب طلب و توقع است و اعتماد و اعتقاد.

خواندن پیمان بخشش است میان نویسنده و خواننده؛ هر یک به دیگری اعتماد می‌کند... من هنگامی که می‌خوانم، توقع دارم اگر توقعات من برآورده شود، مرا برمی‌انگیزد تا از نویسنده باز هم بیشتر بخواهم؛ یعنی از نویسنده بخواهم از من باز هم بیشتر بخواهد. و متقابلاً توقع نویسنده آن است که من توقعاتم را به آخرین درجه بالا ببرم. بدین‌گونه، آزادی من با تجلی خود آزادی دیگری را متجلی می‌کند. ...

اثر ادبی باید صورتی از بخشش و کرم بر خود بگیرد؛ هر چقدر هم که بشریت مورد وصف آن شرارت بار و یأس آور باشد. البته، غرض آن نیست که این بخشش از طریق ایراد خطابه‌های اخلاقی یا ایجاد شخصیت‌های منفی بیان شود. حتی نباید از پیش اندیشیده شده باشد. ... مضمون کتاب هرچه باشد، باید نوعی نرمی و سبکی ذاتی در سراسر کتاب به چشم بخورد

و خاطرنشان کند که اثر ادبی معلوم از پیش بوده هرگز طبیعی نیست، بلکه توقع است و دهش است. و اگر این جهان را با بیدادهایش به من خواننده می‌دهند، برای آن نیست که با سردی و بی‌غمی آن‌ها را تماشا کنم، بلکه برای آن است که با خشم خودم در آن‌ها جان بدهم و پرده از آن‌ها بردارم و آن‌ها را با سرشت بیدادهایشان بیافرینم؛ یعنی با سرشت مظالمی که باید از میان برداشته شود.» (همان: ۹۲)

فرض ما این است که برجسته کردن این صفحه، ناشی از گفت‌وگویی دو طرفه بین مترجمان با اجتماع و ادبیات آن سال هاست. از این پس تمام تلاش ما راهیابی و وارد شدن به این گفت‌وگوست راهیابی به بخشی از منطق این گفت‌وگو را از طریق ظاهر کلام پی می‌گیریم. اولین و برجسته‌ترین نکته‌ای که در ظاهر کلام خودنمایی می‌کند «آزادی» است: «نویسنده یک موضوع برای گفتن بیش ندارد: آزادی. ... نوشتن خواستن آزادی است.» گویی مترجمان از طریق سارتر، در حال انتقال پیامی به جامعه‌ی خود هستند؛ پیامی که تنها موضوع نوشتن را آزادی می‌داند. اما چه چیز آن‌ها را وادر می‌کند که تنها موضوع برای نوشتن را آزادی بدانند؟ به تعبیری ساده‌تر، چرا آزادی نه یکی از موضوعات، بلکه تنها موضوع نوشتن است؟ چه تباری پس پشت این خواست پنهان است که آزادی و نوشتن را تا این اندازه تنگاتنگ در کنار هم برجسته می‌کند؟ ساده‌انگارانه‌ترین برداشت می‌تواند آن را به انسداد فضای سیاسی و حکومت استبدادی مربوط کند. اما انسداد فضای سیاسی سال‌های پهلوی اول و بعد از کودتای ۲۸ مرداد، بسیار سنگین تر و شدیدتر از سال ۴۸ بود که تیراز کتاب به ۴۷۰۹ عنوان رسید، که بیشترین تعداد نشر در کل زمان پهلوی اول و دوم تا سال ۱۳۵۷ بود و سانسور کل کتاب‌های منتشر شده، به سختی از ۷ درصد تجاور می‌کرد (حسروی، ۱۳۷۸: ۷۷). البته، این آمار ما را به این نتیجه‌ی ساده‌انگارانه‌تر هدایت نمی‌کند که نوک پیکان سانسور در آن سال‌ها کند شده بود، یا جامعه‌ی آن روز ایران با انسداد سیاسی روبه رو نبود، بلکه تلاش ما این است که چنین خواست تمامیت خواهانه‌ای از آزادی را در منطقی بیرون از انسداد سیاسی صورت‌بندی کنیم؛ زیرا چنین انسدادی اتفاق تازه تأسیسی نبود. از این‌رو، برای درک بهتر این نقطه‌ی تکین و اهمیت‌یابی آزادی نویسنده، باید کمی به عقب برگردیم

تا اهمیت لحظه‌ی پاگرد هویدا شود.

ادبیات جدید در ایران، از همان سال‌های منتهی به انقلاب مشروطه، در منطقی از مناسبات صورت بندی شد که وظیفه‌ی ادبیات را چیزی جز تربیت و اصلاح ملت نمی‌دانست؛ از همان لحظه که میرزا فتحعلی آخوندزاده در سال ۱۲۴۵ هجری شمسی و در رساله‌ی قریتکا، این شیوه‌ی جدید را در تمایز با ادبیات ماقبل خود برجسته کرد و گفت: «فن قریتکا در منشآت اسلامیه تا امروز متداول نیست... نهایت برای تربیت ملت و اصلاح و تهذیب اخلاق هم‌کیشان و برای تنظیم دولت و انفاذ اوامر و نواهی آن، نافع تراز قریتکا و سیله‌ای نیست» و «طبعیت بشریه همیشه از خواندن و شنیدن مواعظ و نصایح تنفر دارد. اما طبایع به خواندن کریتکا حرجیس است» (آخوندزاده، ۱۳۵۱: ۲۲)؛ ایده‌ای که خیلی زود به خود آفرینش ادبی نیز سرایت کرد و آقاخان کرمائی هدف شعر را اصلاح اخلاق ملت و به وجود آورنده‌ی پاره‌ای احساسات منور در ملت دانست (آدمیت، ۱۳۵۷: ۲۱۹) و این سخن به عنوان یک گزاره‌ی تثیت شده، به ایدئولوژی ادبیات جدید در ایران بدل شد و تا دهه‌ها بعد، هیچ‌گاه به صورت کامل از همزیستی با ایده‌ی ادبیات جدید جدا نشد؛ تا جایی که با استقرار سلسه‌ی پهلوی، چنین وظیفه‌ای برای ادبیات و هنر شکل نهادی نیز به خود گرفت و به دستور العمل سیاست‌گذاری فرهنگی بدل شد. طنین این وضعیت را در کلام محمدعلی فروغی می‌توان ردیابی کرد: «اگر بپرسید چه باید کرد و چاره چیست، بی تأمل عرض می‌کنم باید ملت را تربیت کرد... قسمت مهمی از آن البته نشر معارف است. ... باید کاری کنیم که مردم از شارلاتانی، هوچی‌گری و انتریک بازی مأیوس شوند و دست بردارند» (نقل از: قلی‌پور، ۱۳۹۸: ۳۰)؛ به صورتی که «هدایت افکار» به مثابه‌ی سیاست‌گذاری، برای نخستین بار در اساس نامه‌ی فرهنگستان مصوب خرداد ۱۳۱۴ رسمیت یافت و هم‌نشین ادبیات شد: «هدایت افکار به حقیقت ادبیات و چگونگی نظم و نثر و اختیار آنچه از ادبیات گذشته پسندیده است و رد آنچه منحرف می‌باشد و راهنمایی برای آینده» (همان: ۴۱). به همه‌ی این موارد، باید غلبه‌ی گفتمان چپ و ایده‌های مارکسیستی را نیز اضافه کرد، که نویسنده و شاعر راتا مجری اواخر حزبی تقلیل می‌دادند و ادبیات را عامل خودآگاهی توده‌ها و سیله‌ای برای حمایت از طبقه‌ی پرولتاریا و ستمدیدگان می‌دانستند. بدین ترتیب، چه در گفتمان سیاست‌گذاری فرهنگی پهلوی و چه

در گفتمان مارکسیست‌ها، با همه‌ی گوناگونی نگرش‌ها و تفاوت در اهداف، وظیفه‌ی ادبیات چیزی جز اصلاح و تربیت و تحول نبود و ادبیات به طفیلی و ابزاری در دست نهادهای قدرت مدرن در ایران بدل شده بود. از این‌رو، طرح دوباره‌ی این پرسش که ادبیات چیست، نوعی تعیین تکلیف و بازارایی مفهوم ادبیات و نقش و وظیفه‌ی نویسنده بود، که باید استقلال و آزادی خود و نهاد ادبیات را زنو و در شکلی جدید تعریف می‌کرد. البته، تذکراین نکته‌ی مهم ضروری است که این بازارایی و بازمفهوم‌سازی، به معنای گستالت کامل از وضعیت پیشین نبود، بلکه با توجه به آرایش و هژمونی ساختارهای قدرت، جایی برای خود باز می‌کرد. وسوسه‌های گستالت اگرچه پیشتر با شاهین‌های تندرکیا آغاز شده بود و در بیانیه‌ی «خروس‌جنگی» و شعر هوشنگ ایرانی دست‌وپایی زده بود و حتی تا آستانه‌ی انقلاب ۵۷، با شعر حجم و موج نو جدی‌ترین تلاش‌ها برای گستتن از این رژیم حقیقت صورت گرفته بود، اما تأسیس این وضعیت و تحقق این گستالت، پانزده سال بعد از انقلاب، در شعردهه‌ی ۷۰ به‌وقوع پیوست، که بررسی آن از موضوع این نوشتار خارج است.

در بازجست چیستی ادبیات، گوهر ادب و وظیفه‌ی ادیب نه اصلاح و تربیت ملت، بلکه این بار پرسش مند کردن خود انسان بود، که گوهرش آزادی است. این مکانیسم، در میان تراکم ایدئولوژی‌های پهنه‌دامنه‌ی مارکسیسم و ناسیونالیسم، به دنبال جایی برای فرد بود؛ فردی که هنوز آن چنان فرد نبود که دم از اصالحت فرد بزند. از این‌رو، در قرائت ایرانی از سارتر، نباید در برابر کلمات رهزنی چون التزام و تعهد دچار خطأ شد و آن را در بستر تعهد مارکسیستی و اعتقاد ناسیونالیستی خواند. مترجمان به طور سواسی و البته محافظه‌کارانه در تلاش بودند تا رژیم حقیقت ادبیات جدید را برقایه‌ی آزادی مفصل‌بندی کنند. برای درک این وضعیت، باید از نمایی نزدیک تر و از زاویه‌های دیگر لحظه‌ی پاگرد را بررسی کنیم. از همین‌رو و برای دادن ارجاعات بیشتر و متنوع‌تر و درک گفتمانی‌تر از این تغییر، لازم است به دو سخنرانی اشاره کنیم: یکی در همان سال ۴۸ توسط ابراهیم گلستان برای دانشجویان دانشگاه شیراز، و دیگری سخنرانی یکی دو سال بعد محمود دولت‌آبادی، که در سال ۵۲ توسط انتشارات گلشایان با عنوان موقعیت کلی هنر و ادبیات کوئی منتشر شد.

ابراهیم گلستان: سنت و فردیت

سخنرانی مفضل و ثقیل ابراهیم گلستان برای دانشجویان دانشگاه شیراز، یک سخنرانی انتقادی بود که دو مشخصه‌ی بارز داشت: اول، بازارایی مفهوم سنت بود در منطقی انتقادی و تلاش برای پاسخ به قرائتی حماسی و رمانیک از سنت، که از یک سو ناظر به باستان‌گرایی پهلوی بود و از سوی دیگر به قرائت‌های رمانیک از غرب‌زدگی نظر داشت (که در حال حاضر ارتباطی با موضوع ما پیدا نمی‌کند)، و دوم، واکنش به ادبیات اجتماعی و دفاع از استقلال نویسنده بود:

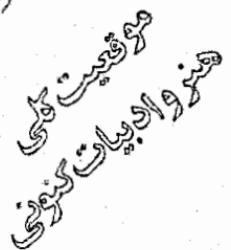
«حتماً لازم نکرده که نویسنده در هر کاری کوشش فکری و انتظار مستقیم اجتماعی داشته باشد... یک کار ممکن است اجتماعی باشد، اما به صورت قزمیت، برگرده‌های قلابی یا برگرده‌های منطقی استوار باشد و ادعای اجتماعی بودن کند» (گلستان، ۳۱: ۱۳۸۶).

گلستان تا آن جا پیش می‌رود که «یک جست‌وجوگر را، که تا مرزهای جنون منزوی است»، حائز شرایطی می‌داند که می‌تواند به تحول اجتماعی منتهی شود: «یک کار فکری را با فکر باید قضاویت کرد نه در حدود حل زودگذر و یا در حد رضایت عام... ای بسا که کار ناشناخته افتاده است، هرچند در واقع آبستن است از نطفه‌ی تحول آینده، کشفی برای آینده» (همان). به این ترتیب، گلستان با بیان این که «نویسنده‌ی گفت‌وگویی است که آدم با خودش دارد» و «هیچ بهش مربوط نیست که دیگران چه قضاویتی می‌خواهند بکنند»، ضمن دفاع از آزادی نویسنده، فردیت و استقلالش را به رسمیت می‌شناسد. البته، نباید گمان کرد که گلستان مخالفتی با ادبیات اجتماعی داشت، بلکه تلاش می‌کرد دغدغه‌ی اجتماعی را به هدف ثانویه بدل کند و آن را ذیل آزادی و استقلال سوژه‌ی نویسنده بازتعریف کند: «اما اگر نویسنده دیدی داشت و دنیای اطراف خودش را تماشا کرد و خواست آن را بازگو کند، خب آن وقت ممکن است در این کار، معدل خواست و دیدهای یک عده‌ی دیگر را هم متمرکز کند در کار خودش، و آن وقت به وسیله‌ی نوشتۀ‌ها، به وسیله‌ی این خلاصه کردن و تقطیر فکرهایش، با آدم‌های دیگر تماس پیدا کند» (همان: ۲۸).

دولت‌آبادی و دفاع از هنر آزاد تحلیلی

اما محمود دولت‌آبادی از همان ابتدای سخنرانی نوک پیکان انتقادش را به سمت تعهد، مسئولیت و التزام می‌گیرد: «اما در این موارد چه خواهم گفت؟ باز هم کلیات را مکرر خواهم کرد؟ از تعهد و مسئولیت و التزام و قلنبه‌سلنبه‌های دیگری که چندی است در جامعه‌ی فرهنگی ما باب روز شده و کمک دارد ارزش واقعی خود را از دست می‌دهد و صورتی انتزاعی، مجرد و خالی از مفهوم پیدا می‌کند سخن خواهم گفت؟ نه، واژه‌هایی که بر اثر کاربرد

نابه‌جا، نانجیبانه و کاسبکارانه‌ی روزنامه‌های باطل و منحط بدل به وسایلی معمولی و دهنپرکن شده‌اند و از آن‌ها تنها تفاله‌ای متعفن در ذهن جامعه‌ی فرهنگی ما بر جا مانده است» (دولت‌آبادی، ۱۳۵۲: ۲). در ادامه، دولت‌آبادی هنروادیبات «مجاز». را از هنروادیبات «آزاد» جدا می‌کند. سپس هنر آزاد را به دو روش «تلقینی» و «تحلیلی» تقسیم می‌کند. او در تعریف هنر مجاز می‌آورد: «چنین عنوانی به آن زمینه‌ای از هنر اطلاق می‌شود که با خط‌سیر موافق مسلط بر جامعه نه تنها در تضاد نباشد، بلکه از نظرگاه عده‌ای، هم خوانی هم داشته باشد. و هنگامی که چنین تفاهم و پیوندی میان کارگزار هنری‌ترینی و پیغام‌بخش برقرار شد، دیگر ادعای هنر مجرد دروغی بیش نیست» (همان: ۵). از نظر دولت‌آبادی، هنر مجاز توسط مرجع فرهنگی و سیاسی در موقعیت خاص تاریخی اداره می‌شود تا سود و صلاح آن مرجع رواج پیدا کند. و دسته‌ای از روشنفکران هر جامعه‌ای، مجری چنین هنری هستند. دولت‌آبادی در ادامه مدعی می‌شود که هر دو روش تلقینی و تحلیلی در هنر آزاد، گرایش به آزادی دارند و این نقطه‌ی اشتراک‌کشان است. اما یکی از این روش‌ها در جهت آزادی مطلوب، آزادی خود را از دست داده است و دیگری آزادی و آزادگی خود را نیز در جهت آزادی محترم می‌شمارد. او در تعریف هنر آزاد تلقینی می‌آورد: «هنرمند تلقینی می‌خواهد هنر را به صورت وسیله‌ای جهت القای عقاید و نظریات خود به کار گیرد... هنر تلقینی متوجه نزدیک‌ترین نتیجه است. ...



www.jan-socialists.com

جمهوری
دولت‌آبادی

او کمتر به کیفیت هنری توجه دارد و هرگز در عمل حاضر نیست بپذیرد که هنر پیش از هر چیز یک رکن نسبتاً مستقل فرهنگی است. ... به نحوی رساتر، هنرمند تلقینی دلال اندیشه است، بی آن که فرصت بیابد اندیشه را از [آن] خود کند» (همان: ۲۰-۲۲).

دولت‌آبادی که به آزادی و استقلال نویسنده به مثابه‌ی متفسک خود بنیاد اهمیت می‌دهد، میان انسان متفسک و انسان مقلد نشخوارگر تمايز قائل می‌شود و متفسک را کسی می‌داند که با «نظمی رنج بار در پیچ و خم‌های بودن، می‌کوشد تا روزنه‌های تازه را در زمینه‌ای خاص کشف کند» (همان: ۲۳). از همین جا می‌توان پی برد که هنر آزاد تحلیلی موردنظر دولت‌آبادی چه خصلت‌هایی دارد. لحن دولت‌آبادی در تشریح هنر آزاد تحلیلی، سرمستانه و شاعرانه است؛ گویی توضیح این وضعیت به کشف و شهودی سالکانه می‌ماند: «هنر آرمانی من آن اسب سرخ برخنه و یال افسانه‌های است که برداشتی باز می‌تازد و در پیچ و خم دره‌ای ژرف و وهم‌انگیر در سپیده‌دمی گنگ به حیرت درنگی می‌کند. ... هنر آن سرگردان رهروی است که در مهارش نمی‌توان نگاه داشت» (همان: ۲۹). دولت‌آبادی با همان لحن و هم‌آلود، روش تحلیلی را برای هنرمند جست‌وجویی توأم با عذاب می‌داند که سرانجام به «شناختی توأم با عشق منجر می‌شود». او از آن هنری سخن می‌گوید که نه از کسی فرمان می‌گیرد و نه به کسی فرمان می‌دهد: «باید را از پشت نام هنرمند بردارید». درنهایت، دولت‌آبادی موضوع چنین هنری را خود انسان می‌داند، انسان از جنبه‌های گوناگون و متنوعش، و چنین اثر هنری ای را عمیقاً با جنبه‌های انسانی و اجتماعی پیوند می‌زند؛ زیرا تنها از این طریق است که هنر در قلب زندگانی و جامعه فرود می‌آید. اگر نظریه با ابزار شناخت وارد جامعه می‌شود، چنین هنری با ابزار تجربه و عمل به کشف و شناخت نایل می‌شود. هنر تحلیلی، برخلاف هنر تلقینی، «اصل عمل» خود را نه از نظریه‌ی اکتسابی، بلکه بر مبنای تجربه‌ی حسی به دست می‌آورد. دولت‌آبادی در ادامه تلاش می‌کند با یک نمونه‌ی انضمامی‌تر، تمايز بین این سه ساحت را مشخص کند. از این‌رو، «فقر» را مثال می‌زند. به عقیده‌ی او، هنرمند تلقینی «آروغ زنان و اطوکشیده و پیف‌پیف‌کنان از کنار مردم فقیر و فقرمی گذرد»، اما هنرمند تلقینی به فکر اصلاح

۱. البته، چنین موقعیت شهودی و شاعرانه‌ای در لحن دولت‌آبادی بی‌دلیل نیست. باید آن را در فرصتی دیگر بازجست و بررسی کرد.

جامعه است، آن هم از راه اثربود که خواهد آفرید. در اینجا، دولت‌آبادی تعریضی هم به رویکردهای جامعه‌شناسانه و مردم‌نگارانه‌ی هنرمند می‌زند و سعی می‌کند چنین رویکردهای را زیر سؤال ببرد: «اخیراً هنرمندان تلقینی به این نتیجه رسیده‌اند که باید به میان مردم رفت. بنابراین، به نحو جالب و حتی کمی خنده‌آور، در تماس سطحی با مردم، که به خصوص در اینجا طبقه‌ی پایین معنا می‌دهد، قرار می‌گیرند. صریح تراوین که وارد مصاحبه‌های کوتاه می‌شوند و احتمالاً یاداشت‌هایی هم بر می‌دارند. این کار برای تحقیق آماری، یا روش آمریکایی، چندان بی‌جان نیست، اما قطعاً بارهای عیقی به هنرمند نمی‌دهد» (همان: ۴۶). دولت‌آبادی اعتقاد دارد که این هنرمندان برای اهدافی خاص، تنها بخش خاصی از این مردم را موضوع آثار خود قرار داده‌اند: «شما در میان مردم هستید، منتظری به هنرمند نمی‌دهد» (همان: ۴۷). در نگاه هنرمند تحلیلی به فقر، دولت‌آبادی سعی می‌کند ضمن حفظ شده‌اند» (همان: ۴۷). در نگاه هنرمند تحلیلی به فقر، دولت‌آبادی سعی می‌کند جمع و خیال نکنید همه‌ی مردم ایران فقط در خیابان حاج عبدالمجید یا درون گود عرب‌ها جمع استقلال نویسنده، از سوژگی او، که آزاد است و آفرینش‌گر، دفاع کند: «او تأمل می‌کند، جذب می‌کند، بارور و اندوهناک و خشمگین می‌شود، می‌اندیشد و خود را به دست تخیل هنری می‌سپارد و می‌کوشد تا به کشف روابط آشکار و پنهان دست یابد» (همان: ۴۸).

بازآرایی استبداد در آرایش آزادی

اگرچه این گریزاندکی به درازا کشید، اما این اشاره‌ها از آن رو ذکر شدند تا توضیح یک وضعیت و تولد نوعی از سوژگی امکان پذیر شود. در هرسه گفتار، دفاع از استقلال و آزادی نویسنده، یا به تعبیری تعریف انسان به مثابه‌ی سوژه‌ای خودبینیاد و آزاد، کلیدوازه‌ی مرکزی بود. این لحظه، لحظه‌ی ممکن شدن سوژه‌ای است که انسان بودنش را در انسان به ما هو انسان بودن می‌فهمد. اقتدار چنین سوژه‌ای نه بر پایه‌ی تربیت، اصلاح و تهذیب اخلاق ملت، که بر پایه‌ی آزادی خودبینیاد استوار شده بود: «اگر مقصود این گروه از مردم جامعه‌ی ما این است که هنر باید وظیفه‌ی آموزش مستقیم را به عهده بگیرد، گمان می‌کنم دچار نوعی