نگاه

ایهاب حسن و ادبیات سکوت

معصومیت‌بنیادین

دایانا کلینزبورگ
ترجمه: دریا ارجمند

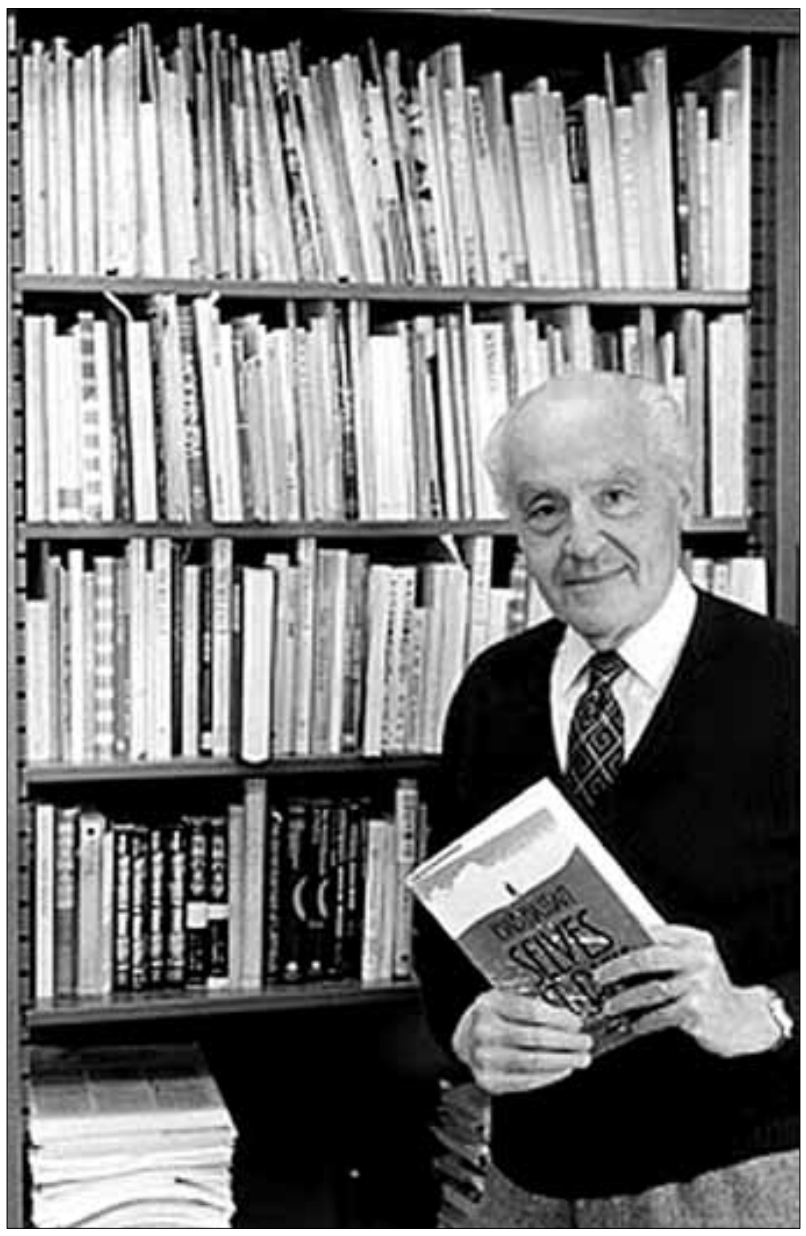
■ «ادبیات سکوت» تعبیری است که ایهاب حسن در توصیف نسبت فکر و خلق ادبی در شرایط زیبایی‌شناختی معاصر وضع می‌کند. ادبیات سکوت دال بر ناممکنی یا سهل‌الوصل شدن معنای آوارگارد در فضا ادبی است. پرسش اصلی حسن اشاره بحرانی دارد که عوامل دخیل در ایجاد هنرها به فقدان حس جهت‌یابی دچار کرده. «ادبیات علیه خودش طغیان کرده، میلی به سکوت دارد، ما را با خبر ناخجسته خشم و آخرالزمان به حال خود وامی‌نهد.» غالبا سکوت و خود ویرانگری را در قیاس میان کلمه و روح شرح داده‌اند، اما حسن در تقابل با دیالکتیک لوگوس و روح، از ریتم‌های سکوت سخن به میان می‌آورد. منشاء ادبیات در بحران معیارهای تاریخی، اجتماعی به نیروهای مهاجم یا حتی ناپدیدی منتسب می‌شود که از دل سکوت، بی‌حرکتی، خلأ به فریاد درمی‌آید. از منظر حسن، شنیدنی‌ترین فریادهای سکوت در ادبیات معاصر در بیان خشونت یا نجوای آخرالزمان بروز پیدا می‌کند. هنری میلر و ساموئل بکت، هرکدام نماینده این دو وجه از ادبیات سکوت هستند. هر دو از تابعی توپوگرافیک تبعیت می‌کنند: توخالی پنداشتن سخن، تبدیل آن به نوعی حباب و با مضاعف ساختن آن ترکاندن یا جرقه‌زدن را فراهم آوردن. پنداشت نخستین ایهاب حسن متمرکز بر این برداشت است که ادبیات بدون سبعیت ممکن نیست، گرچه به تنهایی سبعیت ادبیات را تعریف نمی‌کند. «آیا هنر همیشه خشم نبوده؟ - شاید ذات اصلی آن همان خشم باشد» (لارنس دارل). ایهاب در موبی دیک بر این باور است که حتی اگر خورشید به او توهین کند، آن را به زیر باید کشید. ایوان کارامازوف بلیت یکسره حیات را مستند می‌کند. آیا این حرکت از بیان روزمره به شرح خشم‌آلود از زندگی، در تاریخ هنر مدرن صراحت بیشتری پیدا نمی‌کند؟ به بیان بهتر خشونت ادبی، جزء جزء هستی بشر را به آزمون فرا می‌خواند.ایهاب حسن، واخائو و هیروشیما را گرانیگاه خلق ادبی در حرکت سیال معناها می‌داند. معنا یا ارزش یا معیار هر چه باشد، در چارچوب روایت آدمی را به شی مبدل می‌کند و صرفا با تمرکز بر خلأ و فشردن جهان آدمی در شکل و هیات فعلی‌اش دچار دگردیسی می‌شوند. مبنای دگردیسی از منظر حسن، میل به پایان دوران و آغاز نگره‌ای آخرالزمانی است. کرم‌های بکت و حشرات باروز جلوه‌هایی از این سنخ دگردیسی هستند، گرچه دگردیسی معاصر برخلاف دگردیسی‌های کهن نه زمانمند که بیشتر به مکان مربوط می‌شوند. فردریک همافمان این مبحث را با تاکید بر مفهوم چشم‌انداز برجسته می‌کند: مهم این است که چشم‌انداز باید تغییر کند. از هر مفهوم آشنای انسانی باید جدا شد تا مگر چرخه خشونت‌طلب و قربانی در هم شکسته شود، از این رو که خشونت‌طلب و قربانی هر دو متعلق به یک چشم‌انداز هستند. از دید حسن، این استعاره سبعیت و دهشت خلق ادبی و مواجهه با چشم‌انداز را در هم ادغام می‌کند. در مدار راس‌السرطان میلر موفق می‌شود با تغییر چشم‌انداز برادوی فضای خالی و حذف شده امکان‌پذیری‌های زندگی را دوباره تعیین می‌کند به همین منوال فضاهای خالی در دست آخر بکت به سکوتی هولناک می‌انجامد که چاره‌ای به جز دست به کار شدن برای ترک محل باقی نمی‌گذارد.تا اینجا دو ضلع از مثلث ایهاب حسن فراهم شده: خلأ در مقابل حضور، خشونت بیانگر در مقابل توصیف مستمر. با این حال ضلع سوم بر مفهوم آخرالزمان تکیه می‌کند. نمونه مطرح شده در طرز تلقی حسن، ادبیات سیاهان، اقلیت‌ها و حاشیه‌نشین‌هاست. به عنوان مثال جیمز بالدوین سه عنوان کتابش از کتاب مقدس اقتباس می‌کند: «به نوع رنگین کمان عطا شد: آب دیگر هیچ وقت، بار دیگر آتش» خشونت آخرالزمانی با شکنجه سرکوبگرانه برای حفظ یا تداوم امکان ادبیات تمایز هستی شناختی دارد. اولی ادبیات را به مکانی خارج از فرهنگ و جامعه سوق می‌دهد و دومی با نیرویی مستمر سعی در حفظ مکان فعلی آن دارد.دی.ایچ.لارنس خشونت آفریننده را نه به قصد تاوان و انتقام، بلکه به جلوه پاداش در نظر می‌گیرد، بنابراین سبعیت خلاقانه چاره غلبه بر ایده قدرت است. در نگره آخرالزمانی ادبیات، مفاهیمی مثل تاریخ، تمدن، هویت و تصویر انسان به طوری که معیار همه امور تلقی شود، از بیخ و بن برچیده می‌شود. افلیج‌های بکت، ساتیرهای میلر و بیمارهای باروز مصداق ضلع آخرالزمانی ادبیات سکوت هستند. اندی وارهول می‌گوید: «من یک ماشین هستم. فارغ از جدی یا کنایه‌آمیز بودن اظهارنظر وی، یک امر در همه این موارد مشترک است: انزجار از تشخص و فردیت. ادبیات سکوت ناشی از نفس تکه‌تکه‌ای است که در حد فاصل ویرانی و انگاره‌های الهام‌بخش در نوسان است.»آنچه ادبیات سکوت ارایه می‌دهد، فشارها، بحران‌ها و برش‌هایی است که به تحول و جهش منجر می‌شود. سکوت به تعبیر ایهاب حسن مشارکت در جهانی پایدار و ایستاست، تا مگر آدمی با لکنتش، وحشت و شور را به زندگی بازگرداند. وحشت متمایل به قطب دلزدگی و انزجار از چشم‌اندازها است و شور و ستایش بیمارگونه جهانی دیگرگون است. ادبیات سکوت تا به حال دو نظرگاه را به منصه ظهور رسانده: زندگینامه و ریاضیات. ایهاب حسن، زندگینامه را با توجه به آثار هنری میلر عبارت از ژانری می‌داند که «هدف آن بیان حقایقی از زندگی فرد نیست، بلکه ایجاد کشمکش به قصد آزاد شدن از قید حقیقت است.»کنش در خود زندگینامه به بیرون رانده می‌شود، از بیرون راندن کنش‌های فردی، غیاب شعر علنی می‌شود. از شعر به تشدید ارتعاشات زبان به نیت دگرگونی جهان تعبیر می‌شود.

وجه دوم، راهی است که بکت طی کرده استفاده از ریاضیات و نظریه‌بازی به قصد عقب‌نشینی از زبان یعنی زبان را به نمودار تسلیم کردن. ایهاب حسن، انتخاب بکت را در تقابل با ادبیاتی مطرح می‌کند که زیست‌شناسی، روانشناسی را مبنای معرفتی خود قلمداد می‌کند و در تکرار بازی، هیچ انتظاری برای جهش معلوم نمی‌شود.

گفت‌وگو با ایهاب حسن نظریه پرداز ادبیات

دشوارنویسی بن‌بست است

ترجمه:مسعود صدیقی



ایهاب حسن سال ۱۹۲۵ در مصر به دنیا آمد و سال ۱۹۴۶ به آمریکا مهاجرت کرد. او از مهم‌ترین نظریه‌پردازان ادبیات در نیمه دوم قرن بیستم است و به خصوص نظراتش در باب ادبیات پسامدرن از مراجع کلیدی محسوب می‌شود. او بیش از ۱۰ کتاب در باب ادبیات و دو کتاب خاطرات منتشر کرده است که از مهم‌ترین‌شان باید به «ادبیات سکوت: هنری میلر و ساموئل بکت» و «مثله کردن ارفه: به سوی ادبیات پسامدرن» اشاره کرد.

■■■

در تمام آثار مهم شما درگیری با مساله پست‌مدرنیسم دیده می‌شود: ارفه مثله‌شده، آتش حقیقی پرومته، چرخش پست‌مدرن و بسیاری از مقالات شما که تاثیری عمیق بر نظریه فرهنگی و ادبی بر جا گذاشته است. خودتان درباره این تاثیر چه فکر می‌کنید؟

واقعا اینها که گفتید تاثیر عمیق بر جا گذاشتند؟ خود من که به نظرم تاثیرشان خیلی مقطعی و محدود بوده است. کسانی مثل چارلز جنکس و لیندا هاچرن و هانس برتنس به کارهای من به طور جدی پرداخته‌اند. باقی – نومارکسیست‌ها و دیگران – از این آثار به شدت گریخته‌اند، انگار که چیز نحسی درشان باشد. بیشتر مخالفان کار مرا به سکوت برگزار کرده‌اند. البته استثناهایی هم هست، نمونه‌اش برنارد اسمیت که ریشه در ماتریالیسم تاریخی دارد و مقاله اخیرش با عنوان «آخرین روزهای مدی که گذشت» نشان‌دهنده پختگی و توان قضاوت عالی است اما در مجموع خبر چندانی نبوده است.

خب، شما شکل خاصی از ادبیات معاصر را پست‌مدرن نامیدید و شما کار اصلی را برای نام یافتن یک جنبش ادبی انجام دادید، نمی‌خواهید این را هم بپذیرید؟

نه، این نام را من انتخاب نکردم. بعضی می‌گویند نقاشی انگلیسی به نام جان واتکینس چیمن در دهه ۱۸۷۹ برای نخستین بار واژه پست‌مدرنیسم را به کار برد. از آن به بعد کسانی مثل ارنولد توین‌بی، چارلز اولسن، اروینگ هاو و هری لوین این مفهوم را بسط داده‌اند و غنی کرده‌اند و پیش از آنکه من وارد کار شوم به اندازه کافی بحث را پیش برده‌اند. کاری که من کردم شاید وفادار ماندن به این مفهوم و تلاش برای روشن کردن آن برای خودم باشد.

چندی پیش با رابرت استور از موزه هنر مدرن نیویورک مصاحبه‌ای داشتم و از او معنای «پست‌مدرنیسم» را پرسیدم. گفت چیز زیادی نمی‌داند. به نظر می‌رسد خیلی از مردم مثل او گیج هستند.

اتفاقا همین موضوع چند سخنرانی اخیر من در دانشگاه‌های اتریش و آلمان است. عنوان این سخنرانی‌ها چنین بود: «رمانتیسیسم، مدرنیسم، پست‌مدرنیسم: سه ایسم در جست‌وجوی مفهوم.»

با رمانتیسیسم شروع کنیم: این کلمه نیز به اندازه پست‌مدرنیسم و شاید بیشتر از آن بحث‌برانگیز بوده است. مدرنیسم کمتر جنجال آفریده است، شاید چون متون فراوان و فوق‌العاده‌ای که درباره‌اش نوشته شده، وزن و ثبات آن را تامین کرده‌اند. نمونه‌اش سه کتابی که اخیرا منتشر شده است: «تاریخ مدرنیسم» برنارد اسمیت (که درباره نقاشی است)، کتاب پیتر کنراد با عنوان «عصر مدرن» که درباره مفهوم فرهنگ است و به خصوص کتاب ویلیام اوردل با عنوان «اولین مدرن‌ها» که کار فوق‌العاده‌ای است. برگردیم به رمانتیسیسم. از دید برخی منتقدان نظیر هارولد بلوم رمانتیسیسم هرگز محقق نشده و به پایان نرسیده، فقط مدام عقب افتاده است و مدام شاهد رمانتیک‌های «دیرآمده» نظیر خود او هستیم. امروز برای من مشخص شده است که می‌توانیم خصایلی نظیر کنایه، عدم قطعیت و بی‌ثباتی را که در پست‌مدرنیسم وجود دارند، در رمانتیسیسم ریشه‌یابی کنیم. ما رمانتیسیسم را بر اساس زمانه خود بازسازی کرده‌ایم و عدم اذعان به این امر شکل دیگری است از «اضطراب تاثیر» به معنایی که بلوم در سر دارد، وجه همسان‌سازی اضطراب تاثیر است.

بسیارند مسایل یا عناوین یا چهره‌هایی که از رمانتیسیسم نشأت گرفته‌اند، از مدرنیسم عبور کرده‌اند و به پست‌مدرنیسم رسیده‌اند و در تمام این دوران‌ها به شکل‌های مختلف جهش کرده‌اند و مستحیل شده‌اند. نمونه‌اش تخیل رمانتیک که به زعم من مستحیل شد به آگاهی مدرنیستی و زبان در پست‌مدرنیستی ـ حرکت از تخیل به زبان. یا نفس رمانتیک، که شد الگوی مدرنیستی و سوژه تهی پست‌مدرنیستی که برای خودش گفتار کاملی است.

آیا شما هم مثل رابرت استور و خیلی‌های دیگر برای درک پست مدرنیسم به مشکل برمی‌خورید؟

بله و نه. می‌دانم مفهومی که برای عصر رسانه قرار است جواب دهد، بی‌شک باید بی‌ثبات باشد و از چنگ بگریزد. من خصلت فرار، متغیر و لغزنده پست‌مدرنیسم را به خصوص در عصر درگیری‌های شدید ایدئولوژیک، می‌پذیرم. با این حال، روز به روز بیشتر به این جنبه‌ها بی‌اعتنا می‌شوم و روز به روز بیشتر به دنبال امکان نوعی انتزاع کلی هستم که تمام مباحث مربوط به چرخش پست‌مدرن را پوشش دهد.

همیشه به خودم کار چارلز جنکس درباره معماری پست‌مدرن و کتاب «منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر» فردیک جیمسن را یادآوری می‌کنم. اینها به ما نشان دادند که بحث صرفا مربوط به ساحت مجازی و حاد واقعیت‌ها و نظایر آن نیست، چیزی واقعی، تحولی در واقعیت در حال رخ دادن است.

ااایی اصطلاح «بینامانـدگاری» intermin - nce را در برابر درون‌مانـدگاری immanence جعل کرده‌ام تا بتوانم سبک و منش پسامدرنیسم را تشریح کنم. البته بی‌شک این مفهوم ناقص است، چرا که به عنوان مثال در عالم سیاست و مسایل ژئوپلیتیک پست‌مدرنیسم صرفا مربوط به بینامانـدگاری فرهنگ‌های غربی نمی‌شود، بلکه روابط جدیدی بین مرکز و حاشیه در این عصر تولید شده است، همچنین روابطی بین حاشیه با حاشیه، مرکز با مرکز، روابطی بین ناکجاها و آرمان‌شهرها به شکل‌های گوناگون. پست‌مدرنیسم چه بسا دستور زبان جهانی شدن است.

در این میان جایگاه مدرنیسم را چگونه تعریف می‌کنید؟

در جاهای مختلفی تلاش کرده‌ام بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم نوعی تقابل را تشریح کنم، ذهن ما انسان‌ها کلا تقابل‌سازی را دوست دارد. نمونه‌اش مقدمه کتاب «مثله کردن ارفه» است. در آن مقاله، در قالب دو ستون مقابل هم، خصایل متقابل مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را برشمرده‌ام اما حالا آن جدول دیگر زیادی دم دستی و عامه‌پسند به نظر می‌رسد، به خصوص از دید کسانی که از اول هم منتقدش بودند. البته همه آنان توضیحی را که قبل از جدول آمده فراموش کرده‌اند، قبل از آن نوشته‌ام که این دو ستون محتوایی لغزنده دارند و تقابل‌شان خیلی هم جدی نیست، پراند از استثنا و وارونگی و بعضی خصایلی که در یکی آمده ممکن است گاه در دیگری هم بروز پیدا کند. همچنین جایی دیگر، در مقاله‌ای به سال ۱۹۷۱، گفته‌ام چنین نیست که وقتی مدرنیسم به پایان رسید، پست‌مدرنیسم شروع شود، این دو نوع هم‌زیستی دارند و بر هم تاثیر می‌گذارند، پست‌مدرنیسم چه بسا بخشی از بدنه مدرنیسم باشد. شاید بهترین نکته از قلم لیندا هاچن برآمده باشد، که گفت پست‌مدرنیسم می‌تواند ویژگی‌های ستون مقابل را داشته باشد اما چنین قابلیتی در مدرنیسم نیست. به همین دلیل است که می‌گوییم منطق پست‌مدرنیسم نه تقابل که نوعی هم‌نشینی و حتی همکاری است. حرف درستی است اما نکته‌ای که باید افزود، این است که بحث او عینا در باب رمانتیسیسم هم صدق می‌کند.

از سوی دیگر، حواس‌مان باشد به دام نوعی ساده‌لوحی پساساختارگرایانه نیفتیم، این باور که منطق «هم این هم آن» عمیق‌تر یا بهتر یا کارآمدتر از منطق «یا این یا آن است.» اگر این گزاره را بپذیریم، همه چیز هم‌ارز می‌شود و آن وقت نمی‌فهمیم که تقابل‌ها چطور کار می‌کنند و رابطه فرادست فرودست چگونه شکل می‌گیرد. منطق «هم این هم آن» بیشتر به بچه‌بازی شبیه است تا کار جدی نظری.

نوشتار خوب برای من نوشتاری است که وضوح، استواری و عمق را با هم تلفیق کند. استثناهایی هست مثل کی‌یرکگار که دشوار می‌نویسند و متن‌شان بسیار ارزشمند است ولی استثنا هستند

اوضاع نقد و نظریه ادبی سال‌های اخیر را چطور می‌بینید؟

خب، این موضوع کتابی است. بگذارید داستانی برایتان تعریف کنم که اخیرا در یکی از کتاب‌هایم نوشته‌ام: روزی روزگاری قبیله‌ای از نویسندگان در آمریکا بودند که به اشتباه مکتب «نقد نو» نام گرفته بودند. آنان اهمیتی بیش از حد به فرم می‌دادند و به ابزارهای مهم روایت نظیر پارادوکس و کنایه. به مدتی نامتناهی، این‌دار و دسته حرف اول و آخر را در ساحت نظریه ادبی می‌زدند. خوشبختانه دهه ۱۹۶۰ فرا رسید و به لطف خدا این گروه کنار رفتند و محافظه‌کاری سیاسی‌شان دست از سر ادبیات برداشت و جو تغییر کرد. منتقدان جوان به فلسفه قاره‌ای روی آوردند، آنان اگزیستانسیالیسم و پدیدارشناسی خواندند، به فلسفه انتقادی و ساختارگرایی روی آوردند. این منتقدان مسیر درستی انتخاب کردند، اما برای شکوفا شدن و محقق شدن کامل امکانات فضایی که در آن کار می‌کردند باید منتظر می‌ماندند تا پساساختارگرایی به عرصه بیاید و هنر واسازی آنان را به سلاحی عالی مجهز کند. اما چیزی نگذشت که پساساختارگرایی پرادا و اصول، توخالی و فاقد مسوولیت‌پذیری از آب درآمد. مطالعات فمینیستی، پسااستعماری و فرهنگی ظاهر شدند تا واسازی را از خنثابودگی و تروتمیزی نجات دهند و محتوایی سیاسی اجتماعی به آن بیفزایند. به این ترتیب، واسازی ابزاری شد برای آنان که افسون‌زدایی از همه چیز را سرلوحه رسالت خویش قرار داده بودند. حالا به جای خوبی رسیده‌ایم و باید این دستاورد را که با زحمت زیاد به دست آمده در برابر اومانیست‌ها، مرتجعان، ضدانقلاب‌ها و فاشیست‌ها حراست کنیم. اینها هنوز در راهروهای دانشگاه‌های بالا و پایین می‌روند و برای دسترنج گذشتگان ما دندان تیز کرده‌اند.

زبان نقد ادبی در عصر ما زبانی دشوار و دیرفهم شده است، حتی برای متخصصان. دایره لغات، نحو و حتی ساختار متون طوری سازمان یافته که درکش سخت است، اصلا انگار تعمدی در درک‌ناپذیری متن وجود دارد. بسیاری در توجیه می‌گویند، مضمون دشوار به نثر سخت نیاز دارد. اما نوشتار شما شفاف و آسان‌فهم است، کاربردی است و ریشه در واقعیت دارد، مخاطبش لزوما افراد تحصیلکرده نیستند. نظر شما راجع به نوشتار دانشگاهیان چیست؟

به شدت مخالف زبان اصالت، لغات عجیب و غریب و متوان دشوار هستم. به شدت با نثر درهم پیچیده مشکل دارم. مساله صرفا زیباشناختی نیست، اخلاقی و اجتماعی هم هست. نوشتار خوب برای من نوشتاری است که وضوح، استواری و عمق را با هم تلفیق کند. استثناهایی هست، مثل کی‌یرکگارکه دشوار می‌نویسند و متن‌شان بسیار ارزشمند است، ولی استثنا هستند. به نظر من این نوع نوشتار درهم‌پیچیده سیمپتوم یک بن‌بست در نقد آمریکاست.

پس نظریه ادبی چه کاری باید انجام دهد؟ به نظرتان چرا علوم انسانی در عصر ما اینچنین دچار آشفتگی شده‌اند؟ بنابراین برای نجات‌شان چه باید کرد؟

با تی اس الیوت موافقم که تنها کیفیت لازم برای یک منتقد، هوشمندی اوست. البته تا حدی موافقام، چون منتقدان بزرگ، از ارسطو گرفته تا دکتر جانسن تا الیوت و عصر ما چیزی بیشتر از هوشمندی داشتند: آنها خردمند هم بودند. شاید الیوت ذیل واژه هوشمندی این را هم لحاظ کرده باشد. برای من خرد همه چیز است، نه هوش یا ایدئولوژی.

اما آشفتگی علوم انسانی. واقعا علوم انسانی آشفته است؟ آیا در اثر جنگ و جدل‌های فراوان فقیر و ضعیف شده است؟ اگر هم این طور باشد، اصلا برای چه باید نجاتش بدهیم، به درد کی می‌خورد؟ مثال تله موش امرسن به یادم می‌آید، که می‌گفت اگر دم در خانه‌تان طعمه مناسبی بگذارد جهان حتما سراغ شما می‌آید. امروز جهان از علوم انسانی چه می‌خواهد جز گوشه‌نشینی و بی‌خطر ماندن؟ علوم انسانی آشکارا تشنه تغییر اجتماعی است و سهم خود را از طریق روشن کردن و شفافیت بخشیدن به اوضاع ادا می‌کند. اما این کافی نیست، نیازهای دیگری هم وجود دارد.

من تلویزیون ندارم، ولی بدون کتاب بی‌شک نمی‌توانم زندگی کنم. من غیرعادی‌ام؟ همین فکر است که مرا می‌ترساند. نه غیرعادی نیستم، این نیازی طبیعی و مشترک است. اگر این نیاز را با ذکاوت و حس و حال و سخاوت آشکار کنیم، اگر کینه‌توزی را دور بریزیم و از سر لذت بر این نیاز گواهی دهیم، می‌توانیم منبع برانگیختن همدلی باشیم. همین نقطه شروع ما باید باشد.

منظورتان را درست نمی‌فهمم. مقصودتان از «هوشمند» و «خردمند چیست»؟ ما دنبال چه هستیم؟ شرح و بیان متن ادبی؟ مکانیزم‌های پنهان اجتماعی؟

«ما» خیلی ضمیر خوبی برای جواب سوال شما نیست. انواع و اقسام اومانیست‌ها وجود دارند، بعضی شان هوشمند هستند و بعضی نیستند، بعضی خردمندند و برخی کم‌خرد. هر کدام‌شان هم کاری می‌کنند و عده‌ای درس می‌دهند و به ریاست دانشکده می‌رسند، عده‌ای به دنبال ایده‌پردازی و شرح تازه‌ای از متون‌اند، بعضی ویرایش می‌کنند و بعضی زندگی‌نامه‌نویس‌اند، نظریه‌پرداز و منتقد فرهنگ‌اند، الی آخر.

آنچه گفتم بیان یک ایده‌آل بود، یکی از بی‌شمار ایده‌آل‌های من، اینکه منتقد یا محقق یا مدرسی پیدا شود که بر چیزی محوری و در عین حال پیچیده و رازآمیزدر وجود بشر انگشت بگذارد، متنی بنویسد که زندگی خوانندگانش را زیر و رو کند، متنی که بدون آن نشود به زندگی ادامه داد. همین متون علوم انسانی را نجات خواهند داد.

بسیاری از دانشگاهیان دهه ۶۰، اکثرا به تبعیت از مد آن عصر، رادیکال بودند و طرفدار مارکسیسم و نومارکسیسم. اما شما در برابر این گرایش مقاومت کردید. دلیل‌تان چه بود؟ چون زیادی ایدئولوژیک بود؟ دانشگاهیانی که برایشان فعالیت در سیاست مهم است، جز چپ‌گرایی چه راه‌هایی پیش خود دارند؟

اول از همه باید بین مارکسیسم و چپ تفاوت قایل شویم. ایزایا برلین این تفاوت را به خوبی توضیح داده است. بعد، باید تغییرات بنیادین مارکسیسم غربی در یک قرن اخیر را در نظر داشته باشیم. در بسیاری از لحظات این تاریخ، مارکسیسم نوعی دال شناور و تهی برای مفهوم مقاومت بوده است، نشانه‌ای فاقد تعین از تغییر، پرچم همیشه برافراشته نارضایتی. من مارکسیسم را مشکل‌دار می‌بینیم و نمی‌توانم با آن کنار بیایم، نه اخلاقا، نه به لحاظ زیباشناختی، سیاسی، روان‌شناختی یا هر چیز دیگر. اصولا با هر نوع ایدئولوژی انتزاعی، که برای محتوا بخشیدن به خود محتاج خون انسان‌ها باشد، مشکل دارم. اما انکار نمی‌کنم که چپ‌اندیشی خلاق که امر اخلاقی و زیباشناختی را به دقت صورت‌بندی و لحاظ کند، بی‌شک نه فقط به احیای نظریه، که به احیای جامعه کمک خواهد کرد.

چه توصیه‌ای دارید برای دانشجویی که می‌خواهد قدم به عالم علوم انسانی بگذارد؟ فکر می‌کنید، دانشگاه برای آدم‌ها چه دستاوردی می‌تواند داشته باشد؟

من در هر ترم از دانشجوهای دکترا سوال‌هایی از این دست می‌پرسم تا میزان تعهدشان به حرفه دانشگاهی را دریابم. اگر این تعهد از حدی فراتر باشد، خودشان کارشان را شکل خواهند بخشید و به من نیازی نخواهند داشت. آنچه نگرانم می‌کند برخورد امثال چارلی ویلسن و بیل گیتس است که دانشگاه‌های آمریکا برای‌شان حکم الگویی تجاری دارد. دیگر برای‌شان فرقی نمی‌کند با بیمارستان طرف‌اند یا کلیسا، با ارتش یا خانواده، با آزمایشگاه یا دانشگاه. همه اینها محل کسب و کار و پول درآوردن است و همه با دستی نامریی هدایت می‌شوند.

ادبیات و امید

عشق و امید عملا موجود!

نادر شهریوری (صدقی)

■ داستایفسکی تنها بربلندی‌های روح آدمی در حرکت نبود؛ بلکه نواحی پست آن را نیز سیر می‌کرد، این پستی و بلندی روح، ارتباطی به موقعیت‌های اجتماعی نداشت. او آدمی را از ضرایب طبقاتی‌اشان خارج می‌کرد زیرا آدم‌ها را اشخاص قائم به ذات می‌دانست که ممکن است در آنان چیزهای نامعقول اهریمنی، رویاگونه و شبح مانند وجود داشته باشد. او به دنبال این چیزها بود با این حال و علیرغم تعقیب اشباح و شیاطین و چیزهای رویاگونه خود را رئالیست می‌دانست، منتهی رئالیستی در سطح بالا. به این جمله از داستایفسکی توجه کنید: «من رئالیسم در هنر را بیش از حد دوست می‌دارم، رئالیسمی که به وهم نزدیک می‌شود... برای من چه چیز وهم‌آمیزتر و نامنتظرتر از واقعیت می‌تواند وجود داشته باشد؟ راستی چه چیزی ممکن است نامحتمل‌تر از واقعیت باشد.» از این دقیق‌تر تعریفی از سورئالیسم ممکن نیست؛ اما داستایفسکی خود را رئالیست می‌دانست. پس مساله چیست؟ اکنون به این نامه داستایفسکی که در تاریخ ۱۱ دسامبر ۱۸۶۸ خطاب به مایکوف نوشته توجه کنید: «تصور من درباره واقعیت و رئالیسم با تصور منتقدان ادبی رئالیست ما خیلی متفاوت است.... ایده‌آلیسم من واقعی‌تر از رئالیسم آنهاست.

اگر کسی فقط داستان تحول روحی ما روس‌ها را در ۱۰سال اخیر بیان کند، آیا رئالیست‌ها داد و فریاد راه نمی‌اندازند که همه‌اش خیالات محض بوده؟ اما این رئالیسم راستین و ناب است. در حقیقت چنین چیزی عین رئالیسم است. فقط عمیق‌تر از رئالیسم آنهاست که کاملا در سطح شناور می‌ماند... رئالیسم آنها قادر نیست حتی یک‌صدم چیزهای واقعی را که رخ داده است، توصیف کند اما رئالیسم ما عملا بعضی از این چیزها را از قبل گفته است.» با این تعریف ما با رئالیسمی غریب روبه‌رو هستیم که ویژه داستایفسکی است. اما «امید» در این میانه جایگاهی دارد؟

آکسیون جنایت و مکافات در پترزبورگ است. از نظر داستایفسکی در هیچ جای دیگری، روح مکان نمی‌توانست این همه تب و تاب هولناک در جان پدید آورد و این همه رویا و هذیان عجیب و غریب برانگیزد و دقیقا به همین دلیل «امید» در این تب و تاب و در هذیان و رویا به مثابه امری رئال رخ می‌نماید. امید داستایفسکی فی‌الواقع وجود دارد، دیده می‌شود و می‌توان با او به گفت‌وگو نشست. داستایفسکی در تعریف عشق می‌گوید: «عشق فقط در دنیای واقعیت می‌تواند وجود داشته باشد در حالی که نفرت در دنیای وهم می‌تواند زبانه بکشد» به نظر می‌رسد بخش مهمی از فلسفه داستایفسکی با این تعریف تبیین می‌شود، زیرا نفرت ورزیدن انواع و اقسام دارد؛ در حالی‌که عشق ورزیدن این‌گونه نیست. آدمی می‌تواند به بی‌نهایت چیز نفرت ورزد، به انسان‌هایی مانند خود، به اشباحی که اطرافش را گرفته و شبیه او و یا حتی به خودش نفرت ورزد؛ شبیه نفرتی که مرد زیرزمینی از خودش داشت تا آنکه نهایتا این وهم ابلیسی به نابودی‌اش بینجامد؛ اما عشق اگر از عشق باشد تنها به یک چیز منتهی می‌شود. آن که عشق می‌ورزد معشوق را می‌شناسد و به وجود معشوق شک نمی‌کند. این موضوع یادآور جمله‌ای است که به تولستوی نسبت داده می‌شود که استثنائا با داستایفسکی همخوانی پیدا می‌کند. تولستوی می‌گوید. «بدبختی انواع و اقسام دارد اما خوشبختی یک جور است.»

این تعریف عشق از داستایفسکی تنها مختص «عشق» نیست و درباره امید و اساسا هرچیز ایجابی به معنای رئالش صدق می‌کند. منظور از ایجابی راه گشودگی و پذیرش عملی وحدت بشری به مثابه واقعیتی روحی است که در تقابل با انزوای درونی و نفرت وهم آلود قرار می‌گیرد. راه انزوا همان راهی است که راسکولینکوف در پیش گرفت. او بیمار است زیرا در وهم خود و انزوای ناشی از آن علیه آسمان و زمین طغیان کرده است. او بیمار است اما نمی‌میرد این بیماری را کی‌یرکگار ناامیدی می‌نامد که بدتر از مرگ است، با این‌همه راسکولینکوف بازمی‌گردد: او در برابر سونیا به خاک می‌افتد. عشق سونیا نجاتش می‌دهد در آن نگاه امید بود. نفرتش همچون شبحی ناپدید می‌شود و مگر نه آنچه سلبی است در دنیای وهم زبانه می‌کشد و از بین می‌رود. دنیای داستایفسکی و آدم‌های آن در حالت نه بالقوه بلکه بالفعل و البته فردی فعالیت می‌کنند. امید از نظر داستایفسکی یعنی «تاثیر متقابل بالفعل در زندگی بالفعل» این زنده‌ترین و ایجابی‌ترین تعریف از امید است؛ امیدی که بالفعل است که هرلحظه دستخوش حادثه، تغییر، از دست رفتن و به دست آوردن است. این امید همچون عشق در حین زندگی است که شکل می‌گیرد در حالی‌که ناامیدی و به تبع آن شر از راه انزوای درونی، خودخواهی پایان‌ناپذیر و در یک کلام در «ناتوانی از عشق ورزیدن» است که رخ و البته رخ می‌دهد.