اسطورهٔ سوژن

وچند مقالهٔ دیگر

اومبرتو اکو

ترجمهٔ خجسته کیهان

اکو، اومبرتو، ۱۹۳۲ ــ م Eco, Umberto
اسطورهٔ سوپرمن و چند مقالهٔ دیگر / اومبرتو اکو؛ ترجمهٔ خجسته کیهان. ــ تهران: ققنوس، ۱۳۸۴.
۱۵۹ ص. ISBN 964-311-595-x
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
۱. مقاله‌های ایتالیایی ــ قرن ۲۰ م. ۲. سوپرمن (شخصیت داستانی). الف. خجسته، کیهان، ۱۳۲۷ ــ ، مترجم. ب. عنوان.
۴۶ الف ۷ک / PQ ۴۸۶۲ ۸۵۴/۹۲
۱۳۸۴
کتابخانه ملی ایران ۸۴-۹۳۴۳م

اسطورهٔ سوپرمن

و چند مقالهٔ دیگر

اومبرتو اکو

ترجمهٔ خجسته کیهان

انتشارات ققنوس
تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری
شمارهٔ ۲۱۵، تلفن ۶۴۰۸۶۴۰
* * *
اومبرتو اکو
اسطورهٔ سوپرمن و چند مقالهٔ دیگر
ترجمهٔ خجسته کیهان
چاپ اول
۱۶۵۰ نسخه
۱۳۸۴
چاپ شمشاد
حق چاپ محفوظ است
شابک: X ـ ۵۹۵ ـ ۳۱۱ ـ ۹۶۴
ISBN: 964-311-595-X
Printed in Iran

فهرست

یادداشت مترجم ۷
پیشگفتار ۱۱

اسطورهٔ سوپرمن ۱۷
تصادف و توطئه ۵۷
توماسِ قدیس و بازاندیشی مذهب کاتولیک ۸۵
زبان، قدرت، خشونت ۹۹
فاشیسمِ ابدی ۱۱۷
نابردباری و تعاریف آن ۱۳۹
برج‌های تنهایی ۱۴۷

یادداشت مترجم

اومبرتو اکو نشانه‌شناس، فیلسوف و کارشناسِ سده‌های میانهٔ اروپا که بیش‌تر به خاطر رمان‌هایش (از جمله نام گل سرخ و آونگِ فوکو) و مقالاتی که در روزنامه‌های پرخوانندهٔ ایتالیا، از جمله کوریه دلاسرا، می‌نویسد مشهور شده است، آثاری در نقد هنری، ادبی، اجتماعی و سیاسی دارد که در کنار کتاب‌های علمی‌اش، کم‌تر شناخته شده‌اند. در این مجموعه کوشیده‌ام با گزینش مقالاتی در زمینه‌های گوناگون، خوانندگان را با این شخصیت مهم معاصر غرب بیش‌تر آشنا کنم.

از جمله زمینه‌هایی که اکو به آن توجه دارد، فرهنگ عامه و نبرد میان این فرهنگ با فرهنگ نخبه‌گراست. او در آثار متعدد همراه با تحلیل این نبرد، آثار عامه‌پسند را از دیدگاهی تازه رمزگشایی می‌کند و سپس به خرده‌فرهنگ‌ها از جمله هنرِ پاپِ آمریکا می‌پردازد. از دیگر پدیده‌هایی که نظر اکو را جلب کرده، ماجراهای سوپرمن است که ابتدا در کتاب‌های مصور و سپس در سینما مطرح شده است. او در کتابی با عنوانِ از سوپرمن تا ابر مرد، تحلیل تازه‌ای از پدیدهٔ سوپرمن و محبوبیت آن به دست می‌دهد و

سپس به رمان‌های محبوب و پرطرفدار قدیمی مانند آرسن لوپن و شیخ اُپرا می‌پردازد.

مقالهٔ بلند «اسطورهٔ سوپرمن» را از این مجموعه انتخاب کرده‌ام.

اکو کتاب اثر گشوده را به تحلیل هنر به مثابه کنش ارتباطی میان انسان‌ها اختصاص داده است. پاریسون، استادِ اکو، ابتدا ارتباط هنر را با فرم و عوامل تاریخی، اجتماعی و فلسفی که هنرمند را در رسیدن به فرم موردنظر یاری می‌بخشند، مورد توجه قرار داده بود. از منظرِ پاریسون، تفسیر هر اثر مستلزم درک موقعیت تاریخی ـ اجتماعی آفرینش آن است. اکو نیز در اثر گشوده پس از پرداختن به جنبه‌های فکری و پارادیم‌های زندگی امروز، به فرایند دوجانبه میانِ هنرمند و مخاطب توجه می‌کند. این کتاب که در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ نوشته شده بیانگر مواضع نوین اکو در تفسیر آثار هنری، جهت‌یابی تازه و مردود شمردن نقد سنتی است. از این کتاب نیز مقالهٔ «تصادف و توطئه، تجربهٔ تلویزیون و زیبایی‌شناسی» را برای انتشار در این مجموعه برگزیده‌ام.

اومبرتو اکو در آخرین کتابش تاریخ زیبایی به زیبایی‌شناسی پرداخته است. اکو در رسالهٔ دکترایش در سال ۱۹۵۴، همین حوزه را در آثار توماس آکویناس مورد تحلیل قرار داده است. از دیدگاه اکو زیبایی در آثار آکویناس مولود نیرویی فراانسانی است و از تناسب و کمال تشکیل شده است. البته اکو به زیبایی در جهان مدرن نیز می‌پردازد و تحلیل‌های تازه‌ای ارائه می‌کند. از میان مقالاتش در بارهٔ دیدگاه‌های آکویناس، مقالهٔ «توماس قدیس و بازاندیشی مذهب کاتولیک» را در این مجموعه خواهید خواند.

اکو در مقالهٔ «زبان، قدرت، خشونت»، در کتاب جنگِ بدلی‌ها، به نقد نظرات رولان بارت و میشل فوکو پرداخته است. این دو اندیشمند

فرانسوی، به ویژه رولان بارت، ابتدا تحت تأثیر ساختارگرایان و به پیروی از سوسور اساسِ زبان‌شناسی را در تحلیل‌های هنری مدنظر قرار می‌دادند، حال آن‌که اکو از نظرات لوی اشتراس در ساختارگرایی انتقاد می‌کرد. دیدگاه‌های فردینان دو سوسور نیز که اصول ساختارگرایی خود را بر قوانین زبان‌شناسی استوار کرده بود، مورد انتقاد اکو بود. باید توجه داشت که ابعاد پراگماتیک و کاربردی برای اکو از اهمیت بیش‌تری برخوردار است، در حالی که از نیرو و منطق نمادها نیز غافل نمی‌ماند. از این رو بر این باور بود که ساختارگرایان فرانسوی با اساس قرار دادنِ زبان‌شناسی و توجهِ محض به محورهای معناشناسی و نحو، از اهمیت زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی غافل مانده‌اند.

دو مقالهٔ «فاشیسم ابدی» و «نابردباری و تعاریف آن» که بیش‌تر به حوزه‌های اجتماعی و سیاسی می‌پردازند نیز معرف دیدگاه‌های اکو در این زمینه‌هاست که در اولی به تعریف فاشیسم و چگونگی جنبش فاشیستی ایتالیا پرداخته و در دومی نابردباری را در گروه‌های اجتماعی ریشه‌یابی کرده است. اکو در مقالهٔ «برج‌های تنهایی» گوشه‌ای از فرهنگ مردم آمریکا را هویدا می‌سازد. این مقاله نیز از کتاب جنگ بدلی‌ها برگرفته شده است.

اومبرتو اکو با پرهیز از گرویدن به نظریه‌پردازی‌های رایج زمانه همواره واقعیت پدیده‌ها را مدنظر داشته و به دنبال یافتن راه‌هایی برای تحلیل نشانه‌های فرهنگی، هنری، ادبی و اجتماعی بوده و در کتاب‌ها و مقاله‌های گوناگون به رمزگشایی از آن پرداخته است. اگرچه این اندیشمندِ نام‌آور شهرت جهانی خود را مدیونِ رمان‌هایش نام گل سرخ و آونگ فوکو است و آثار علمی او از اقبال کم‌تری برخوردارند، باید در نظر داشت که

رمان‌های مزبور با کاربرد نظریاتی همراه است که اکو طی سال‌ها مطالعهٔ متون سده‌های میانه و سپس تحلیل و رمزگشایی از آثار هنری و نمودهای فرهنگی، ادبی و اجتماعی مدرن به آن رسیده است.

آیا می‌توان گفت که اومبرتو اکو چگونگی پیوند مرموز و ناپیدایی را که گمان می‌رود میان پدیده‌های جهان وجود دارد، دریافته و در آثار خود گوشه‌ای از «نشانه»های آن را می‌نمایاند؟ و آیا چنین اندیشه‌ای یادآور نظرات فیزیکدانان مدرن نیست که در مورد پدیده‌های جوی می‌گویند پیوند میان این پدیده‌ها چنان است که لرزش کوچکی به شدت حرکت بال پروانه در یک نقطه می‌تواند به طوفان سهمگینی در نقطه‌ای دوردست منتهی شود؟

پیشگفتار

مقاله‌های برگزیده در این کتاب[1] را طی چند سال برای روزنامه‌ها و مجلات مختلف (و بعضی از ماهنامه‌های غیرتخصصی) نوشته‌ام. برای نقد مسائل اجتماعی روشی وجود دارد که چندان بازدارنده نیست: می‌توان بر اثر یک احساس یا در پی یک رویداد، افکار خود را روی کاغذ آورد، به این امید که خوانده و سپس فراموش شوند. گمان نمی‌کنم میان آنچه در کتاب‌های تخصصی و در مقالاتی که در نشریات می‌نویسم، اختلافی وجود داشته باشد. البته در لحن تفاوت‌هایی هست، زیرا بر اثر خواندن گزارش وقایع در روزنامه‌ها، از گفتارهای سیاسی گرفته تا مسابقات ورزشی، یا دیدن خرابکاری تروریست‌ها در تلویزیون، در آغازِ کار توسل به فرضیه‌های تئوریک برای تحلیل نمونه‌هایی از رویدادهایی عینی ضرورتی ندارد، بلکه نویسنده رویدادی را نقل می‌کند و بی‌آن‌که ناچار باشد به نظریات قطعی برسد، آن را می‌شکافد. یا این‌که تفاوت این

---

۱. این پیشگفتار از کتاب جنگِ بدلی‌ها که بیش‌تر مقالات کتاب حاضر از آن انتخاب شده، ترجمه شده است. ـ م.

دو نوع نوشتن در آن است که در یک کتاب تئوریک، فرضیه‌ها از این رو مطرح می‌شوند که بتوان در مواجهه با وقایع عینی، آن‌ها را اثبات کرد. حال آن‌که در یک مقاله ژورنالیستی می‌توان از رویدادها آغاز کرد و به فرضیه رسید، اما لزومی ندارد که فرضیه‌های مزبور را به قانون تبدیل کنیم: می‌توانیم آن‌ها را پیشنهاد کرده، ارزیابی را به خواننده واگذاریم. اما شاید این به خاصیت موقتی بودن اندیشهٔ فرضیه‌ای مربوط باشد و من در این‌جا تعریف دیگری از آن را به دست داده‌ام. پی‌یرس (Pierce) می‌گفت پیش از هر کشف فلسفی یا علمی مرحلهٔ «غوطه خوردن در بازیِ فکری» وجود دارد: گونه‌ای گشت و گذار در عالمِ اندیشه، گردآمدنِ پرسش‌هایی در برابر رویدادهایی خاص، کوششی برای یافتن چند راه‌حل.

در گذشته این بازی به طور خصوصی انجام می‌گرفت و در نامه‌های شخصی یا دفترهای یادداشتِ روزانه مطرح می‌گشت. امروز روزنامه‌ها به دفتر یادداشتِ روشنفکران تبدیل شده‌اند و به آن‌ها مجال می‌دهند نامه‌های شخصی خود را برای عموم منتشر کنند، آنچه ترس از اشتباه را زایل می‌کند نه در راز ارتباطات، بلکه در انتشار نهفته است.

غالباً از خودم می‌پرسم که آیا می‌کوشم تا ایده‌هایی را که در کتاب‌های شخصی‌ام می‌پرورانم، در مقالات ژورنالیستی به زبان ساده و همه‌فهم درآورم یا آن‌ها را با رویدادهای عینی بسنجم، یا این‌که عکس این کار را انجام می‌دهم. اما بر این باورم که بسیاری از تئوری‌های مورد بحثم در کتاب‌هایم در بارهٔ زیبایی‌شناسی، نشانه‌شناسی یا رسانه‌های ارتباطی، رفته رفته بر اساسِ دقت در رویدادهای خبری ساخته و پرداخته شده‌اند.

مقاله‌های این کتاب همگی حولِ گفتمان‌هایی نه لزوماً بیانی و نه لزوماً

گفته یا درک شده چنان‌که در این‌جا هست، نوشته شده‌اند. سعی کرده‌ام آنچه را که رولاند بارت «سلیقهٔ نشانه‌شناسانه» می‌نامید، در این‌جا عملی کنم؛ منظور توانایی رایجی است که بر اثر آن می‌توان در جاهایی که ظاهراً فقط وقایع عینی مشاهده می‌شوند مفهومی یافت، در جاهایی که فقط ژست‌ها یا حرکاتی به چشم می‌خورند، پیامی خواند، و در مواجهه با آنچه ساده‌تر است شیئی بنامیم، نشانه‌هایی پیش‌بینی کرد. با این حال مایل نیستم که این مقالات به مثابه تمرین‌هایی در نشانه‌شناسی خوانده شوند، زیرا امروز به ویژه در فرانسه، در این زمینه با هرج و مرج و کج‌فهمی‌هایی روبرو هستیم و در یک کلام، نمی‌خواهم وضع از این‌که هست بدتر بشود. آنچه را نشانه‌شناسی می‌نامم در کتاب‌های دیگری شرح داده‌ام. البته یک نشانه‌شناس هنگام نوشتن برای روزنامه‌ها، از نگاهِ خبرهٔ خود سود می‌جوید، اما جز این نباید چیز دیگری در آن‌ها جست. از سوی دیگر باید اضافه کنیم که این مقالات را بر اثر وظیفهٔ سیاسی خود نوشته‌ام.

از نظر من وظیفهٔ سیاسی عبارت است از دعوت خوانندگانم به رویکردی تردیدآمیز در برابر گفتمان‌هایی که به طور روزانه با آن روبرو می‌شوند، البته نشانه‌شناسان حرفه‌ای بسیار خوب از عهدهٔ بیان چگونگی این رویکرد برمی‌آیند، اما اتخاذ آن نیازمند کارشناسیِ علمی نیست. به کوتاه سخن هنگام نوشتن این مقالات همواره خود را مانند یک کارشناس در آناتومیِ تطبیقی یافته‌ام که البته ساختار موجودات زنده را به صورت تکنیکی مطالعه و گزارش می‌کند، اما در مقالات ژورنالیستی نمی‌خواهد پیش‌فرض‌ها و نتیجه‌گیری‌های پژوهشی خود را مطرح کند، بلکه مثلاً به این اکتفا می‌کند که پیشنهاد کند بهتر است هر روز صبح طی چند حرکت

گردن ابتدا سر را بیست بار از راست به چپ و بعد از چپ به راست بچرخانیم تا از بیماری آرتروز گردن پیشگیری کنیم. انگیزه از نوشتن گزارشات اجتماعی‌ای که خوانندگان مشاهده می‌کنند این نیست که هر خواننده کارشناسِ آناتومی بشود، بلکه دست کم به گونه‌ای آگاهیِ انتقادی نسبت به حرکات عضلانیِ خود دست یابد.

از فعالیت سیاسی سخن گفتم. می‌دانیم که روشنفکران می‌توانند به طرق مختلف دست به اقدام سیاسی بزنند، اگرچه بعضی از آنان با دلسردی چنین روش‌هایی را به زیر سؤال برده‌اند. اما از دوران سوفسطائیان و از زمان سقراط و افلاطون، روشنفکران از طریق سخن به سیاست پرداخته‌اند. نمی‌گویم که این تنها راه است، اما برای نویسنده، برای پژوهشگر یا برای اهل علم، طریق اصلی همان سخن است و از آن گریزی نیست. به همین ترتیب، گفتگو از خیانت روشنفکران نیز شکلی از تعهد سیاسی را می‌نمایاند. بنابراین وقتی برای روزنامه‌ای مقاله می‌نویسم، به اقدامی سیاسی دست می‌زنم، و نه فقط هنگامی که از چپ‌های افراطیِ بریگاد سرخ سخن می‌گویم، بلکه همچنین وقتی در بارهٔ موزهٔ مجسمه‌های مومی می‌نویسم.

این با آنچه قبلاً گفتم ــ این‌که در گفتمانِ ژورنالیستی نسبت به نوشته‌های علمی مسئولیت از این جهت کم‌تر است که می‌توان فرضیه‌های موقتی را مطرح کرد ــ در تضاد نیست. برعکس، در معرض خطر داوری‌های فوری قرار گرفتن و سخن گفتن هر گاه که وظیفهٔ اخلاقی ایجاب می‌کند، و نه هنگام رسیدن به یقین نظریِ «درست گفتن»، نیز گونه‌ای اقدام در زمینهٔ سیاسی است.

ولی شاید من به دلیل دیگری نیز با روزنامه‌ها همکاری می‌کنم.

به علت احساسِ ناامنی، نه تنها همیشه از این‌که اشتباه کرده باشم واهمه دارم، بلکه از این نیز می‌ترسم که حق با کسی باشد که با من مخالفت می‌کند. در مورد کتاب‌های علمی وضع متفاوت است و شاید تنها زمان نادرستی آن را بنمایاند: باید هنگامِ هر انتشار مجدد، دست به تغییراتی زد و مطالب را به روز کرد تا پختگی تدریجی و پرزحمت اندیشه مشاهده شود و باید در سکوت انتظار کشید تا شاید حقیقت ناگهان آشکار گردد. به این خاطر است که تدریس را دوست دارم و مایلم ایده‌هایی که هنوز به کمال نرسیده‌اند را به نمایش بگذارم و به واکنش دانشجویان گوش فرا دهم. به همین دلیل نیز برای روزنامه‌ها می‌نویسم: برای این‌که بتوانم فردایش مطلب خود و سپس واکنش‌های دیگران را بخوانم. بازی دشواری است، زیرا این درست نیست که همیشه در برابر پذیرش از سوی دیگران اطمینان حاصل کنیم، یا با شنیدنِ نظر مخالف دچار تردید شویم. گاه باید عکسِ آن عمل کرد: از نظرات موافق برحذر بود و در مخالفت‌ها، صحه‌گذاری بر الهاماتِ درونی خود را جستجو کرد. قانونی وجود ندارد: تنها باید خطر مخالف‌خوانی را پذیرا بود.

در این مجموعه با گفتمان‌هایی روبرو می‌شویم که گفتمان‌های دیگری را پنهان می‌کنند. گفتمان‌هایی که ظاهراً به A اشاره می‌کنند، اما در واقع منظورشان B است یا گفتمان‌هایی که تصور می‌شود از A سخن می‌گویند، اما باید به صورت B تفسیر شوند؛ یا گفتمان‌هایی که گمان می‌رود چیزی می‌گویند، ولی در واقع بی‌ربطی، تضاد یا ناممکن بودنِ خود را پنهان می‌کنند.

اگر این مقالات چیزهایی را برای خوانندگان فاش می‌کنند، نباید پشت گفتمان‌ها به دنبال چیزها گشت، بلکه بهتر است پشت چیزها در

جستجوی گفتمان باشیم. به همین خاطر انتشار آن‌ها در نشریات انتخاب درستی بوده است: انتقاد از رسانه‌ها از طریق همان رسانه‌ها یک گزینهٔ سیاسی است. در جهانِ مشاهده از طریق رسانه‌های جمعی شاید این تنها گزینهٔ آزادی باشد که برای ما باقی مانده است.

اومبرتو اکو

اسطورهٔ سوپرمن

از هرکول تا زیگفرید و از رولاند تا پانتاگروئل و پی‌تر پَن، تخیل مردم همواره قهرمانانی را آفریده که نیرویی خارق‌العاده داشته‌اند. امتیاز قهرمانانِ اَبرانسانی و نیروهای فراطبیعی آنان غالباً با رموز قدرت‌های طبیعی همچون زرنگی، سرعت عمل، و مهارت‌های رزمی همراه بوده است که آن را به بهترین وجه به کار می‌بردند. می‌توان هوش و ذکاوت و بالاترین درجه تیزبینی و فن مشاهده به نحوی که در شرلوک هلمز[1] دیده می‌شود را نیز به آن افزود. ولی در جامعه‌ای کاملاً طبقاتی که در آن ناراحتی‌های روانی، سرخوردگی‌ها و عقده‌های خودکم‌بینی رواج دارند، در یک جامعه صنعتی که هر انسان به شماره‌ای در یک سازمان تبدیل می‌شود و سازمان به جای او تصمیم می‌گیرد، در جامعه‌ای که نیروی فردی اگر در فعالیت ورزشی مصرف نشود، در برابر قدرت ماشین که هر چند برای بشر کار می‌کند، ولی تا جایی پیش می‌رود که سرانجام کنش او را تعین می‌کند، در چنین جامعه‌ای قهرمانان محبوب باید مظهر نیرویی

---

۱. قهرمان رمان‌های کانون دویل. ــ م.

فوق تصور باشند. مظهر نیروی خیالیِ شهروندی عادی که قادر به برآوردن خواسته‌های خود نیست.

سوپرمن برای چنین خواننده‌ای اسطورهٔ تیپیک است: او موجودی زمینی نیست، بلکه در کودکی از کرهٔ «کریپتون»، که می‌رفت تا بر اثر فاجعه‌ای کیهانی نابود شود، به زمین آمده است. پدرش که دانشمند بزرگی بوده موفق شده با سپردن بهنگام او به یک سفینه فضایی، پسرک را نجات دهد. سوپرمن در کره زمین رشد کرده، ولی دارای نیروهای فراانسانی است. در واقع قدرت او نامحدود است. با شتاب نور در فضا پرواز می‌کند، و هنگامی که از آن نیز فراتر می‌رود، دیوار زمان را می‌شکند و خود را به سایر زمان‌ها انتقال می‌دهد. او قادر است تنها با فشار سادهٔ دستش زغال را به درجه حرارتی برساند که به الماس مبدل شود، در یک چشم برهم زدن با سرعتی مافوق صوت، درختان جنگل را سرنگون کند، چوب درختان را ببرد و با آن دهکده یا کشتی بسازد. سوپرمن می‌تواند در کوه‌ها تونل حفر کند، کشتی‌ها را بلند کند، سدها را بشکند یا بسازد، با چشمانش که به اشعه ایکس مجهزند از ورای همه چیز تا مسافتی نامحدود را ببینند و با نگاه اشیای فلزی را ذوب کند. امتیاز پرارزش دیگر او حس شنوایی نافذ است که به وسیله آن هرگونه گفتگو را از هر کجا که باشد می‌شنود. سوپرمن خوش‌سیما، فروتن، دست و دل‌باز و آماده کمک است. او زندگی‌اش را وقف مبارزه با بدی‌ها کرده و پلیس او را همکاری خستگی‌ناپذیر می‌شمارد.

با وجود این‌ها خوانندگان حق دارند که خود را با تصویر سوپرمن همذات بپندارند. در واقع سوپرمن با هویت ساختگی روزنامه‌نگاری به نام کلارک کنت در میان مردم زندگی می‌کند.

کلارک کنت به ظاهر مردی ترسو، خجول، نه چندان باهوش، اندکی بی‌دست و پا و نزدیک‌بین است که زیر نفوذ همکارش لوئیز لین به سر می‌برد. لین زنی سلطه‌جو و دمدمی‌مزاج است که او را تحقیر می‌کند، زیرا سخت عاشق قهرمان ما سوپرمن است. از دیدگاه روایی هویت دوگانه سوپرمن موجّه است، زیرا به روایت امکان می‌دهد به اشکال متنوع و گوناگون ماجراها را نقل کند. ایجاد ابهام، جنبه‌های تئاتری و گونه‌ای تعلیق به سبک رمان پلیسی از آن جمله است. اما از نظر اسطوره‌ای ـ بوطیقایی، خلق هویت دوگانه بهترین وسیله است: در واقع شخصیت کلارک کنت عیناً شبیه به یک فرد عادی ساخته شده: مردی پرعقده که از سوی همنوعانش تحقیر می‌شود. بدین‌سان از طریق فرایند روشن همذات‌پنداری، هر کارمند سادهٔ هر شهر آمریکا پنهانی آرزو می‌کند که روزی بر مزار شخصیت کنونی‌اش یک ابرمرد ظاهر شود تا سال‌هایی را که به ابتذال بر او گذشته است، جبران نماید.

ساختار اسطوره و تمدنِ رمان

پس از این که جنبه‌های اسطوره‌ای شخصیت سوپرمن را پذیرفتیم، می‌بایست ساختارهای روایی را بیابیم که هر روز یا هر هفته، وسیلهٔ عرضهٔ این اسطوره به خوانندگان را فراهم می‌آورند. اما در واقع میان فردی همچون سوپرمن و قهرمانان اساطیر کلاسیک، اسطوره‌های شمالِ اروپا یا روایت‌های دینی تفاوتی اساسی وجود دارد.

تصویر کلاسیک شخصیت‌های مذهبی، آنان را افرادی دارای سرمنشأ انسانی یا قدرتی می‌نمایاند که دارای تصویری ثابت و خصوصیات ابدی بوده و با ماجراهای بی‌بازگشت و یکسویه روبرو می‌شوند. ممکن است

همین شخصیت با ویژگی‌های خود در دل داستانی نیز جای گیرد: اما این داستان به شیوه‌ای جزمی طرح‌ریزی می‌شود که تعیین‌کنندهٔ ویژگی‌های مزبور است. به بیان دیگر، ممکن بود یک مجسمهٔ یونانی مظهر هرکول یا صحنه‌ای از اعمال او باشد، ولی در هر دو حالت و بیش‌تر در حالت دوم، هرکول مانند فردی به نمایش در می‌آمد که دارای پیشینه باشد، پیشینه‌ای که تعیین‌کنندهٔ ویژگی‌های مقدس او بود. داستان قبلاً ساخته شده بود. چگونگی این ساختگی بودن اهمیتی ندارد، مهم این است که نمی‌توان آن را نفی کرد. شخصیت هرکول در سلسله حوادثی که در زمان می‌گذشت شکل پذیرفته بود اما این گذر به پایان رسیده، تصویر همراه با پرسوناژ مظهر چگونگی آن حوادث، ثبت قطعی آن‌ها و قضاوت در باره آن‌ها بود. تصویر ممکن بود ساختار روایی داشته باشد، مانند نقاشی دیواری «خلقت صلیب» یا روایت‌های از نوع سینمایی که نقل سرگذشت یک منشی به نام ثئوفیل که روح خود را به شیطان می‌فروشد و سپس توسط مریم مقدس نجات می‌یابد، از آن جمله است. شمایل‌سازی مذهبی مانع از داستان‌سرایی نبود، اما قصه‌ها همواره مسیری بی‌بازگشت را نقل می‌کردند که شخصیت مورد نظر را به‌گونه‌ای اثبات‌شده توصیف و مشخص می‌کرد.

برعکس، قهرمان داستان‌های مصور در «تمدنِ رمان» زاده شده‌اند. تمدن‌های کهن به روایت آنچه قبلاً گذشته و شناخته شده بود ارج می‌نهادند. نقل ماجراهای پالادَن رولاند[1] که کم‌ترین جزئیات آن برای همه آشنا بود بارها و بارها تکرار می‌شد. مردم جویای آموختن

---

۱. شخصیت مشهور افسانه‌های فرانسوی که به دوران شارلمانی (قرن هشتم میلادی) منصوب است. ــ م.

چیزهای تازه نبودند، بلکه ترجیح می‌دادند نقّالیِ خوش‌آهنگِ اسطوره‌ای را بشنوند و از بازیافتن ماجراهای آشنایی که هر بار با شدت و اشتیاق بیش‌تری بازمی‌یافتند، لذت می‌بردند. اضافات و زیباسازی‌های رمانگونه بسیار بود، اما در ویژگی‌های اسطوره‌ای که نقل می‌شد تغییری رخ نمی‌داد. داستان‌های تصویر شده در کلیساهای گوتیک، کلیساهای زمان رنسانس و دوران ضد رفورم نیز کارکردی جز این نداشت. همواره همان قصه‌های آشنای کهن به شیوه‌ای دراماتیک و پرماجرا بازسازی می‌شد.

اما سنت رمانتیک (این‌که ریشه‌های رویکرد رمانتیک به پیش از جنبش رمانتیسم بازمی‌گردد در این‌جا مدنظر نیست) روایتی را عرضه می‌کند که اشتیاق خواننده را به سوی «آنچه خواهد آمد»، و پیش‌بینی‌ناپذیری آن، جابجا می‌کند. بنابراین آنچه اهمیت می‌یابد ایجاد توطئه است که در مهم‌ترین سطح داستان جا می‌گیرد. داستان پیش از روایت اتفاق نیفتاده، بلکه رفته رفته روی می‌دهد و بنابر قرارداد، حتی خود نویسنده نیز از آنچه خواهد گذشت، بی‌خبر است.

داستان ادیپ[1] در زمانی که ساخته شد، با جنبه دراماتیک آن، هنگامی که اودیپ در پی افشاگریِ تیره‌سیاس به گناه خود پی برد، دل شنوندگان را به دست آورد. دلیل این محبوبیت تنها ایجاد شگفتی در شنوندگانی که اسطوره را نمی‌شناختند نبود، بلکه علت این بود که مکانیسم قصه بنا بر قانون ارسطو، آن‌ها را در آن شریک می‌کرد و با جلب حس ترحم یا

---

۱. پرسناژ اسطوره یونان و پسر پادشاه تِبس که در کودکی از قصر رانده شد و بعدها نادانسته در جنگی پدر خود را کشت و با مادر ازدواج کرد. اودیپ پس از پی بردن به گناهان چشمانِ خود را کور کرد. ــ م.

برانگیختنِ وحشت در موقعیتی قرارشان می‌داد که خود را با قهرمان آن همذات می‌پنداشتند. بر عکس هنگامی که ژولین سورِل به مادام دورنال تیراندازی می‌کند،[۱] هنگامی که کارآگاهِ داستان ادگار آلن‌پو به هویت قاتل جنایت‌های دوگانهٔ کوچهٔ مورگ پی می‌برد، و یا وقتی ژاور[۲] دِین خود را به ژان والژان[۳] ادا می‌کند، با لحظه‌ای تئاتری روبرو می‌شویم که در آن غیرمترقبه بودن، جزئی از خلاقیت است و به ارزش زیبایی‌شناسانه بدل می‌شود. ارزشی که در زمینهٔ بوطیقایی نوینی مستقل از اعتبار سبک و سخنی قرار می‌گیرد که وقایع را به ما گزارش می‌دهند. هر چه رمان پرخواننده‌تر و محبوب‌تر باشد، این پدیده برجسته‌تر می‌شود. رمان‌های پاورقی که برای عموم مردم نوشته می‌شوند ــ مانند وقایع رکامبول و آرسن لوپن[۴] ــ ارزش مصنوع خود را از خلق هشیارانهٔ وضعیت‌های غیرمتفرقه کسب می‌کنند.

در مقابل، بهای ایجاد این بُعد تازه در رمان، کاهش جنبهٔ اسطوره‌ای پرسوناژ است. قهرمان اسطوره‌ای مظهر یک قانون، یا انجام یک وظیفهٔ همگانی است، از این رو رفتار وی می‌بایست کم و بیش قابل پیش‌بینی باشد. قهرمان اسطوره‌ای کم‌ترین تعجبی در ما برنمی‌انگیزد. در حالی که، قهرمان رمان فردی همچون دیگران است و آنچه بر وی می‌گذرد همان قدر غیرمترقبه است که رویدادهای زندگی همهٔ ما. بدین سبب است که قهرمان رمان دارای بُعد «زیبایی‌شناختی جهانشمول» می‌باشد. او دارای قابلیت ایجاد حس مشارکت در ما و استعداد تبدیل شدن به مرجع رفتارها

---

۱. اشاره به رمان سرخ و سیاه، اثر استاندال. ــ م.
۲ و ۳. دو قهرمان رمان بی‌نوایان اثر ویکتور هوگو. ــ م.
۴. قهرمان رمان‌های پلیسی عامه‌پسند اثر موریس لوبلان. ــ م.

و احساسات همگان است. با این حال قهرمان ما فاقدِ جهانشمولیِ ویژه اسطوره است و به مظهر واقعیتی فراطبیعی تبدیل نمی‌شود، زیرا وجود او نتیجهٔ تحول یک داستان خاص به داستانی جهانی است. این امر چنان واقعیت دارد که جنبه زیبایی‌شناختی رمان ناچار برای ایجاد این پرسوناژ غبار از یک گروه‌بندیِ قدیمی برمی‌گیرد، گروه‌بندی‌ای که هنگام رها کردن ساختِ اسطوره از سوی هنر پدیدار می‌شود: گروه قهرمانان تیپیک.

اما قهرمان اسطوره‌ایِ داستان‌های مصور خود را در وضعیتی عجیب می‌یابد: ناچار است کُهن‌گونه (آرکه تیپ) باشد و مجموعهٔ خواسته‌ها و آرزوهای جمعی را بنمایاند، بنابراین می‌بایست در نوعی ثبات مشروط به سر برد که او را به آسانی قابل شناسایی می‌کند (خصوصیتی که در سوپرمن وجود دارد)؛ ولی از آن‌جا که در چارچوب تولیدات «رمانی» و برای خوانندگان رمان روانهٔ بازار می‌شود، ناگریز نوعی دگرگونی را می‌پذیرد که چنانچه گفته شد، از ویژگی‌های شخصیت‌های رمان است. برای حل این معضل می‌توان از روش‌های سازشکارانه سود جست. تحلیل داستان‌های فکاهی از این دیدگاه جالب توجه خواهد بود، ولی در این‌جا به بررسی شخصیت سوپرمن اکتفا می‌کنیم زیرا وی در مرز قرار دارد. به این مفهوم که در ابتدا طبق تعریف دارای همهٔ ویژگی‌های قهرمانان اسطوره‌ای است، در حالی که در موقعیت رمانیِ امروز به سر می‌برد.

به گفته ارسطو یک اثر تراژیک هنگامی به وجود می‌آید که قهرمان آن در معرض مجموعه‌ای از سختی‌ها، مصائب و پیش‌آمدهای تأسف‌انگیز و وحشت‌آور قرار گیرد که سرانجام به فاجعه‌ای ختم شوند. به نظر من رمان در حالی شکل می‌گیرد که گره‌های دراماتیک آن در مجموعه‌ای ممتد و

فصل‌بندی شده تکامل یابند. در رمان‌های عامه‌پسند هر حادثه هدفمند و تکامل یابنده است و مجموعهٔ حوادث پشت هم و به شکل نامحدود ادامه می‌یابد. رمان سه تفنگدار[۱] که رویدادهای آن در کتاب بیست سال بعد ادامه می‌یابد و به وسیلهٔ ویکُنت دو براگدن به سختی به پایان می‌رسند (در این‌جا از نقالان خیالبافی که حوادث زندگی فرزندان سه تفنگدار یا درگیری میان دارتنیان[۲] و سیرانودُبرژراک[۳] و غیره را شرح می‌دهد، درمی‌گذریم)، نمونهٔ سلسله توطئه‌های روایی است که پی در پی ایجاد می‌شوند و از آن‌جا که با وجود مجموعه‌ای بی‌انتها از تضادها، تقابل‌ها، بحران‌ها و راه‌حل‌ها پابرجای مانند، زنده‌تر به نظر می‌رسند.

اما سوپرمن ــ که طبق تعریف قهرمانی شکست‌ناپذیر است ــ در وضعیت روایی نگران‌کننده‌ای به سر می‌برد، زیرا پرسوناژی بی‌بدیل و بنابراین فاقد امکان رشد و تکامل است. باید بیافزاییم که به دلایل تجارتی مشخص (که با تحلیل روانی ـ اجتماعی توضیح‌پذیر است) رویدادهای زندگی سوپرمن به خوانندگان تنبلی فروخته می‌شود که اگر هر حادثه به شکلی طولانی رشد و تکامل یابد، ناچار خواهند بود تا چند هفته جزئیات آن را به ذهن بسپارند. برای جلوگیری از این دشواری است که هر رویداد در چند صفحه نقل می‌شود و پایان می‌یابد. کتاب‌های هفتگی داستان‌های مصور سوپرمن هر یک دو یا سه اپیزودِ کامل را نقل می‌کنند که دارای مراحل رشد و گِرِه روایی ویژه‌ای است که بر داستان بعدی اثر

---

۱. اثر مشهور الکساندر دوما (۱۸۷۰-۱۸۰۲) نویسندهٔ فرانسوی. ــ م.

۲. قهرمان رمان سه تفنگدار.

۳. فیلسوف قرن هفدهم فرانسه و قهرمان رمانی به همین نام که در سال ۱۸۹۷ توسط ادموند روستان نوشته شد. ــ م.

نمی‌گذارد. سوپرمن که به دلایل زیبایی‌شناختی و بازاری از فرصت‌های اساسی لازم برای هرگونه تکامل داستانی محروم است، برای سناریونویسان دردسر ایجاد می‌کند. آنان ناچارند هربار فرمول تازه‌ای بیابند تا تضاد یا تقابل بیافرینند: بدین‌سان سوپرمن نقطه ضعفی دارد. اشعهٔ «کریپتونیک» او را خلع سلاح می‌کند. «کریپتونیک» فلزی است که از سنگ‌های آسمانی می‌آید و البته دشمنان او می‌کوشند به هر قیمت شده آن را به دست آورند تا سوپرمن عدالت‌خواه را خنثی نمایند. اما چنان که می‌دانید موجودی با چنان نیروی فکری و جسمانی به آسانی راه‌حل مشکلات را می‌یابد و همواره پیروز می‌شود. از سوی دیگر باید اذعان داشت که توطئه کاربرد «کریپتونیک» به عنوان تمِ روایی امکانات گوناگونی در بر ندارد و بهتر است به ندرت به‌کار رود.

آنچه باقی می‌ماند روبرو کردن سوپرمن با سلسله مشکلات و موانع پیش‌بینی‌ناپذیر و شگفت‌آوری است که او یقیناً از میان برمی‌دارد. نتیجه این است که خواننده با مشاهدهٔ غرابت این موانع که به شکل اختراعاتِ شیطانی، موجودات فضاییِ اعجاب‌انگیز، ماشین زمان، هیولاهایی که در نتیجهٔ تجربه‌های ابتکاری و غریب به وجود آمده‌اند، حیله‌های دانشمندان پلیدی که می‌خواهند سوپرمن را به وسیله کریپتونیک به هلاکت رسانند، نبرد با موجوداتی دارای قدرتی مساوی یا همسان (مانند: «مِکسی زپتلک» که از بعد پنجم آمده و تنها در صورتی به مبدأ بازمی‌گردد که سوپرمن او را وادارد نام خود را در جهت عکس تلفظ کند) و سایر رویدادها به شگفتی می‌آید. دیگر این‌که به دلیل هویت برتر قهرمان، یعنی سوپرمن، بحران به سرعت حل می‌شود و روایت در محدودهٔ داستانِ کوتاه باقی می‌ماند.

با این حال مشکل ما حل نمی‌شود. در واقع با از میان بردن موانع در چارچوبی که از سوی بازار و خواسته‌های آن ایجاد شده، سوپرمن، کاری را به انجام رسانده یا دست به واکنشی زده است که در گذشتهٔ او باقی مانده و بر آینده اثر می‌گذارد. به بیان دیگر گامی به سوی مرگ برداشته و بر سن او، ولو ساعتی، افزوده شده است. سوپرمن به‌گونه‌ای بازگشت‌ناپذیر بر مجموعهٔ تجربیاتِ خود افزوده است. بنابراین برای سوپرمن نیز همچون هر فرد دیگری «کنش» به مفهوم صرفِ وقت یا عمر است.

اما از آن‌جا که اسطوره تغییرناپذیر است، سوپرمن نمی‌تواند در محدودهٔ زمان قرار گیرد. همان طور که گفتیم قهرمان اسطورهٔ کلاسیک جاودان است و نمی‌تواند کاربردی در داستان داشته باشد زیرا جوهر روایت اساطیری چنین می‌طلبد که قهرمان قبلاً نیروی خود را برای انجام اعمال نمونه صرف کرده باشد.

اما سوپرمن در حالی به اسطوره بدل می‌شود که در زندگی روزمره و در زمان حال جای دارد و به رغم برتری نیروهایش، به ظاهر همچون سایر موجودات در شرایط وابستگی به زندگی و در معرض نیستی است. اگر فناناپذیر بود، به موجودی غیرانسانی و مقدس تبدیل می‌شد و همذات‌پنداری خوانندگان با شخصیت دوگانه‌اش (پدیده‌ای که موجب خلق این شخصیت دوگانه شده)، به وقوع می‌پیوست.

از این رو سوپرمن می‌بایست در حالی که در زندگی روزمره به‌سر می‌برد، تغییرناپذیر بماند. او ویژگی‌های اسطوره دارد و بیرون از زمان است، در حالی که وقتی با پذیرش همگانی روبرو می‌شود که در جهان روزمره، انسانی و فانی به‌سر برد.

تضاد روایتی که سناریونویسان سوپرمن پیش رو دارند، ولو ناخودآگاه مستلزم راه حلی متضاد در نظام زمانی است.

زمان و مصرف

از وقتی که ارسطو زمان را «شماری حرکت که در پیش یا پس واقع می‌شوند» توصیف کرد، زمان درون ایدهٔ تداوم جای گرفت. کانت به روشنی چنین اعلام کرد که مفهوم زمان می‌بایست به ایدهٔ علیت مربوط باشد: «از احکام لازمهٔ حواس و بنابراین یکی از شرایط هرگونه مشاهده این است که زمان پیشین لزوماً چگونگی زمان پسین را تعین می‌کند.» علم فیزیک نسبیت‌گرا نیز همین ایده را نه به منظور مطالعهٔ جهانِ متعالی بلکه برای این‌که از دیدگاه عینی و گیتی‌شناسانه طبیعت زمان را تعریف کند، پذیرفته است. چنان که به ظاهر زمان چیزی به جز نظم زنجیره علیت نیست. اخیراً ریشن‌باخ[1] با رجوع به مفاهیم اینشتین نظام زمان را به‌سانِ نظام علیت تعریف کرده است: نظام زنجیره‌های عِلّی باز که در کیهان ما به وقوع می‌پیوندد. «جهت» زمان به مثابه آنتروپی[2] فزاینده است. (وی در چارچوب نظریهٔ اطلاعات از این مفهوم علم ترمودینامیک که بسیار مورد توجه فیلسوفان قرار گرفته و وارد فلسفه شده است نیز بهره گرفته و از برگشت‌ناپذیری زمان سخن می‌گوید.)[3]

پیش، پس را تعیّن می‌کند و سلسلهٔ این تعین، دست کم درون کیهان، برگشت‌ناپذیر است (بر اساس الگوی شناخت‌شناسانه‌ای که جهان ما را

---

1. Reichanbach 2. Antropie

3. H. Reichenbach' The Direction of Time-University of Calif. Press.

توضیح می‌دهد). می‌دانیم که سایر الگوهای گیتی‌شناسانه راه‌حل‌های دیگری را برای این معضل ارائه می‌دهند، ولی در چارچوب ادراک روزمرهٔ ما از رویدادها (و بنابراین در چارچوب ساختار یک پرسوناژ روایی)، این مفهوم از زمان همانی است که به ما اجازه واکنش نسبت به وقایع، شناخت رویدادها و جهت‌گیری آن‌ها می‌دهد.

اگزیستانسیالیسم و فنومنولوژی با کاربردِ واژه‌های متفاوت و ادامه نظام پیش و پس و رابطهٔ علّی میان این دو (در حالی که بر تعین‌کنندگی «پیش» نسبت به «پس» به شیوه‌ای دیگر تأکید می‌کردند)، مسئله زمان را در پهنهٔ ساختارهای ذهنی جای داده، مباحث مربوط به کنش، امکان، پروژه و آزادی را بر مبنای زمان طرح کردند.

زمان به عنوانِ چارچوب امکانات، پدیدهٔ دگرگونی را مطرح می‌سازد. دگرگونی که ما با حرکت به سوی آینده، در حالی که گذشته را پشت سر می‌گذاریم، به انجام می‌رسانیم. در این صورت گذشته را همچون مانعی در برابر آزادیِ اجرای برنامه‌های خود می‌یابیم (داشتن برنامه به این مفهوم است که ناچاریم میانِ آنچه در گذشته بوده‌ایم، گزینش کنیم) یا این‌که آن را پایه و اساس امکانات آینده می‌دانیم و بدین‌سان توانایی دگرگونی را به دست می‌آوریم. توانایی تغییر که درون مرزهای مشخصِ آزادی یافت می‌شود. در این حالت و در سایر شرایط، تصمیم‌های ما در سه زمان (گذشته، حال، آینده) و روابط میان آن‌ها به عینیت می‌رسد.

اگر چنان که سارتر می‌گوید: «گذشته تمامیتِ همواره فزایندهٔ فردیت ما» باشد، هنگامی که می‌خواهم آیندهٔ ممکن را تصور کنم، می‌بایست در گذشته باشم. امکانات گزینش یا عدم‌گزینش آینده‌ای خاص، هر چه پیش آید، به کنش‌هایی بستگی دارد که از من سرزده و مرا چنان که اکنون

هستم، به عنوان نقطه حرکت تصمیماتِ ممکن، ساخته و پرداخته است و تصمیم من که بلافاصله پس از گرفته شدن، در گذشته قرار می‌گیرد، آنچه را که هستم دگرگون می‌سازد و زمینه جدیدی را برای پروژه‌های آینده‌ام در اختیار می‌گذارد. اگر مطرح کردن مسئله آزادی و مسئولیت تصمیمات فردی در چارچوب فلسفی مفهومی داشته باشد، پایه و اساس این بحث و نقطه حرکت فنومنولوژیِ این کنش‌ها همواره در چارچوب زمان است.

از دیدگاهِ هوسرل گذشتهٔ من، نه تنها مرا چنان‌که هستم، بلکه آینده‌ام را نیز می‌سازد، با این حال آینده، به نوبهٔ خود موجب «رهایی» گذشته است... . استقرار من در زمان آزادی من است و این واقعیت که شدن من به وجودم عینیت می‌بخشد نیز به آزادی‌ام وابسته است، هر چند این وابستگی کامل نیست. با این حال شدن من که در سنتزی دائمی با آینده شکل می‌گیرد، محتوای خود را تنها از آینده کسب می‌کند. بنابراین اگر (من) به دلیل معین بودن و در عین حال به عنوان منی که باید باشم، آزاد باشم، در آزادی این چنین مشروط و سنگین از گذشتهٔ تغییرناپذیر، دردهایی نهفته است که تنها در ادراک واقعیت موجود تعیّن می‌یابد.[۱] بنابراین هرگاه طرحی برای آینده می‌ریزم، با تراژدی شرایطم روبرو می‌شوم، بی‌آن‌که راه خروجی داشته باشم. با این حال به طرح‌ریزی ادامه می‌دهم زیرا امکان نوعی مثبت‌نگری را با شرایط تراژیک موجود در تقابل می‌گذارم. نوعی مثبت‌نگری که تغییر این وضعیت را دربر می‌گیرد،

---

۱. سارتر می‌گوید: «من خود آینده‌ام هستم، در عین حال که همواره می‌توانم نباشم. بدین سان اضطرابی که پیش از این گفته شد از آن‌جا ناشی می‌شود که من به قدر کافی آن خود آینده‌ای که باید باشم و به زمان حالم معنی می‌بخشد، نیستم: بنابراین من وجودی هستم که مفهوم آن همواره با مشکل همراه است.»

دگرگونی‌ای که من با حرکت به سوی آینده ایجاد خواهم کرد. بدین‌سان پروژه، آزادی و شرایط با یکدیگر در کنشند، در حالی که «من» ارتباط ساختاری کنش خود را در بعد «مسئولیت»، احساس می‌کند. هوسرل می‌گوید: «در این منِ 'هدایت شده' به سوی هدف‌های ممکن، گونه‌ای ایده‌آل تبلور می‌یابد و آینده همچون داده‌ای ممکن تجلی پیدا می‌کند که در مقایسه با آینده ماقبل (که همواره در آن قرار دارم)، پیش‌ساختهٔ شکلِ جهانیِ هدف زندگی است.»

به بیان دیگر، این واقعیت که من در اوج زمان هستم نه تنها مرا از وخامت و پیچیدگی تصمیم‌گیری، بلکه از ناگریزی آن آگاه می‌کند. و نیز از این‌که من خود باید تصمیم گیرنده باشم و این‌که تصمیم من به سلسله نامعینی از ناگزیریِ تصمیم‌گیریِ همهٔ انسان‌ها مربوط است.

داستانی با قهرمانی تغییرناپذیر

در حالی که بسیاری از بحث‌های امروزی که انسان را به اندیشه در بارهٔ سرنوشت و شرایط وجودی خود وا می‌دارد بر وجودِ زمان استوار است، ساختار روایی سوپرمن برای رهایی از وضعیتی که پیش از این تعریف شده است چاره‌ای جز شانه خالی کردن از مبحث زمان ندارد.

از این رو سوپرمن هرگونه ایده زمان را به چالش کشیده، ساختار آن را می‌شکند و این کار را نه در چارچوب زمانی که از آن گفتگو کردیم، بلکه در زمانی که در آن هستیم، انجام می‌دهد. بدین مفهوم که گرچه ماجراهای او حاوی سفرهای افسانه‌ای در زمان و ملاقات با افرادی در گذشته یا آینده است، با این حال سوپرمن در توالی میان شدن و بودن، که چنان که گفتیم برای سرشت اسطوره‌ای شخصیتش حیاتی است، قرار دارد. البته

برخی از تضادهای کیهانی پذیرفتنی هستند. مثلاً فضانوردی که چند سال با سرعت نور در فضا سفر کرده است، به هنگام بازگشت به کرهٔ زمین می‌بیند که دوستان و خانواده‌اش همگی مرده‌اند چرا که از آغاز سفر فضایی‌اش چند قرن می‌گذرد با این حال او خود تنها به قدر زمانی که در سفینه گذرانده، یعنی چند سال، پیر شده است. ولی در عین حال از شکل افتادگی قوانین عادی زمان نه بر روند پیری فضانورد خللی وارد آورده، نه بر فرسایش روابط میان فضانورد و محیط زادگاهش تأثیری نهاده است. در مورد سوپرمن برعکس زمان بحران زده، زمان روایت، یا ایده زمانی وجود دارد که یک روایت را به دیگری می‌پیوندد.

به عنوان مثال در یکی از حکایت‌ها، سوپرمن از اعمال خلاف گروهی گانگستر جلوگیری می‌کند و ماجرا در همین جا خاتمه می‌یابد. حکایت بعدی که هفته بعد آغاز می‌شود ماجرای تازه‌ای را دربر می‌گیرد. اگر این حکایت از پایان حکایت پیشین آغاز می‌شد، قهرمان ما گامی به سوی مرگ برمی‌داشت. اما با شروع حکایت بدون اشاره به حکایت‌های پیشین، سوپرمن از شمول قانون فرسایش رهایی می‌یابد. هرچند در درازمدت بینندگان (یا خوانندگان) به این ترفند پی می‌برند و از طنز نهفته در آن آگاه می‌گردند.

بنابراین سناریونویسان سوپرمن به راه‌حلی بسیار رندانه و به طور انکارناپذیری بکر دست یافته‌اند. ماجراهای سوپرمن در فضایی مبهم روی می‌دهند که بیننده نمی‌تواند به کنه آن پی ببرد و دانستن این‌که کدام ماجرا در گذشته و کدام یک بعداً روی داده، بسیار مشکل است زیرا راوی هر دم چنان داستان را از نو آغاز می‌کند که گویی نکته‌ای را فراموش کرده و اکنون می‌خواهد جزئیاتی را به آنچه پیش از این گفته است، بیفزاید.

بدین‌سان داستان‌های سوپر نوجوان یا سوپرمن نوجوان یا سوپر کودک، کودکی سوپرمن، به موازات ماجراهای اصلی شکل می‌گیرد و در یکی از حکایات سوپر دختر، دختر عموی سوپرمن که همچون سوپرمن هنگام نابودی کرهٔ کریپتون نجات یافته نیز ظاهر می‌شود، بنابراین همهٔ ماجرای سوپرمن به نحوی بازگو می‌شود تا ورود این خویشاوند تازه را توجیه کند (وجود دختر عمو از این رو تا به حال مخفی مانده بود که تا هنگام بلوغ با هویتی تازه در شبانه‌روزی دختران به سر می‌برد، اما با دیدن صحنه‌های بازگشت به گذشته درمی‌یابیم که سوپردختر در بسیاری از ماجراها حضور داشته اما دست به عمل نمی‌زده). از طریق سفر به زمان گذشته می‌توان تصور کرد که سوپردختر در گذشته سوپر نوجوان را دیده و با او بازی کرده است یا این‌که سوپرنوجوان با عبور از مانع زمان به سوپرمن، یعنی با خود آینده‌اش ملاقات می‌کند. اما از آن‌جا که ممکن است گنجاندن این‌گونه وقایع قهرمان را در سلسله فرایندهایی قرار دهد که بر کنش‌های بعدی او تأثیر گذارد، در خاتمهٔ حکایت درمی‌یابیم که سوپرنوجوان خواب دیده است. بدین‌سان آنچه پیش از این روایت شده بود در تعلیق قرار می‌گیرد. در این زمینه بی‌تردید بکرترین راه‌حل از آنِ قصه‌های خیالی است. با این حال بینندگان سریال تلویزیونی غالباً با نوشتن نامه ایجادِ صحنه‌های جالب‌تری را به سناریونویسان پیشنهاد می‌کنند. از جمله این‌که چرا سوپرمن با لوئیس لین همکار روزنامه‌نگارش که از دیرباز به او عشق می‌ورزد ازدواج نمی‌کند. در واقع چنان‌که پیش از این گفتیم، در حالی که سوپرمن با لین ازدواج کند، گامی به سوی مرگ برداشته است، به طوری که در روندی بازگشت‌ناپذیر قرار می‌گیرد. اما از آن‌جا که می‌بایست با یافتن انگیزه‌های روایی تازه خواسته‌های رمان‌وار

بینندگان را برآورده نمود، در هر داستان کنایه‌های دراماتیک گنجانده و در خاتمه تذکر داده می‌شود که: توجه کنید، این یک قصهٔ خیالی بود و در واقعیت جایی نداشت. مطلب A یا «قصه‌ای ناگفته» در بارهٔ وقایع بازگو شده است که در آن مطلبی ناگفته مانده و اینک همان قصه از زاویه‌ای دیگر حکایت شده و جنبه‌ای... موازی را برملا ساخته است. در این بمباران نیرومند رویدادها که در رابطه‌ای منطقی به یکدیگر نمی‌پیوندند و هیچ یک در سلطهٔ امر لازمی قرار ندارند، خواننده (یا بیننده) بی‌آن‌که بداند، سررشتهٔ نظامِ زمانی را از دست می‌دهد. و بدین‌سان در جهانی خیالی قرار می‌گیرد که در آن برخلافِ جهان ما زنجیره‌های علیّت نه باز (A موجب B می‌شود، B موجب C می‌شود، C موجب D می‌شود و زنجیره تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد)، که بسته‌اند (A موجب B می‌شود، B موجب C می‌شود، C موجب D می‌شود و D موجب A است). در این جهان گفتگو از نظم زمانی عادی که معمولاً از خلالِ آن به رویدادها پی می‌بریم، بیهوده است.

می‌توان گفت که بجز ملزومات اسطوره‌ای ـ بوطیقایی و محاسبات مربوط به افزایش فروش که چنین وضعیتی را به وجود می‌آورند، این نظام ساختاری در قصه‌های سوپرمن، هر چند ضعیف، سلسله باورهای رایج در فرهنگ ما را منعکس می‌کند. منظور بحران در مفهوم علیّت، زمان و برگشت‌ناپذیری رویدادهاست. در واقع بخش مهمی از هنر معاصر، از آثار جویس گرفته تا فیلم سالِ گذشته در ماری ین باد (به کارگردانی آلن رنه) وضعیت‌های زمانی متضادی را به نمایش می‌گذارد که الگوهای آن در دل بحث‌های معرفت‌شناختیِ امروز جای می‌گیرد. با این حال در آثاری چون

بیداریِ فینه گن[1] گسست روابط زمانی عادی، هم از سوی نویسنده و هم از سوی کسانی که در آن لذتی زیبایی‌شناسانه می‌یابند، به نحو آگاهانه ایجاد می‌شود، چنین بحران زمانی در عین حال کارکردی پژوهشی و افشاکننده دارد و پاره‌ای از الگوهای خیال‌پردازی را در اختیار خواننده می‌گذارد که به درک وضعیت‌های علمی جدید یاری می‌رساند و آن را ساده‌تر می‌کند. و بدین‌سان کنش‌های نیروی تخیل وی را که به قالب‌های قدیمی خو گرفته بودند، با فعالیت‌های فکریِ حاکی از جهان‌های چندتصویری و چندالگویی آشتی می‌دهد. جهان‌هایی که به یک تصویر یا یک طرح کاهش‌دادنی نیستند. در نتیجه چنین آثاری (ولی در این‌جا گفتمان دیگری آغاز می‌شود) کارکرد اسطوره‌ای ـ بوطیقایی خود را به نحو احسن به انجام می‌رسانند و به ساکنان جهان معاصر طرحی نمادین و تمثیلی از معمای مطلقی ارائه می‌دهند که علم به راه‌حل آن دست یافته است. اما این راه‌حل در حوزهٔ فراطبیعی جای ندارد، بلکه به گونه‌ای است که به ما امکان ایجاد رابطه با جهان را می‌دهد و بنابراین راه‌حلی است که شرح و توضیح جهان را ممکن می‌کند.

در مقابل از آن‌جا که ماجراهای سوپرمن عاری از خاستگاه نقادانه است، می‌بایست پارادوکس زمانی که آن‌ها را دربر می‌گیرد، برای خواننده مخفی بماند (چنان‌که احتمالاً بر نویسندگانش نیز آشکار نیست). زیرا تنها حس تیره و گیج‌کننده‌ای از زمان، شرط معتبر نمایاندن هر روایت است. سوپرمن تنها هنگامی به عنوان اسطوره کارساز است که خواننده کنترل روابط زمانی را از دست داده و از اساس قرار دادنِ این روابط در

---

۱. رمان مشهور جیمز جویس. ـ م.

استدلال‌های منطقی خود دست شسته باشد. بدین‌سان خواننده (یا بیننده) در حالی که همواره در توهّم زمان حال جای دارد، خود را در سیلان کنترل‌ناپذیر قصه‌ها رها می‌سازد. از آن‌جا که اسطورهٔ سوپرمن همچون رویدادی مثالی در بعد جاودانگی منزوی نیست، برای ایجاد حس مشارکت در خواننده، می‌بایست وی را در کنش‌های داستان سهیم گردانند، اما چون جریان یافتن کنش و رویدادها (لزوماً در زمان) نفی گردیده است، پس کنش‌ها در زمان حالی ثابت و ساکن شکل می‌گیرند.

پس از این‌که خواننده به این‌گونه آینده‌سازیِ مداوم خو می‌گیرد، رفته‌رفته آگاهی خود را نسبت به آنچه روی می‌دهد و می‌بایست در ابعاد سه‌گانهٔ زمان جای گیرد، از دست می‌دهد. و از آن‌جا، که آگاهی نسبت به ابعاد زمان را از دست می‌دهد، مسائل وابسته به زمان را نیز از یاد می‌برد: از جمله وجودِ آزادی، امکان طرح‌ریزی برای آینده، ناگزیری طرح‌ریزی، رنجی که این وظیفه در پی دارد، مسئولیتی که از آن ناشی می‌شود و در آخر وجود جامعهٔ انسانی که پیشرفت آن به کنش افراد برای طرح‌ریزی و ایجاد پروژه برای آینده وابسته است.

سوپرمن به عنوان الگویی برای رهبری در چند شب

این تحلیل از طریق کاربرد فنون بیان در جهتی معلوم برای تبیین رویدادی عادی و در ابعاد کوچک، نشان خواهد داد که خوانندهٔ سوپرمن یا بینندهٔ فرضی که سریال سوپرمن برای او تولید می‌شود، کسی نیست به جز فردی که جامعه‌شناسان پس از مطالعات و کند و کاوهای گوناگون او را انسانِ رهبری شده در چند جهت نامیده‌اند.

انسان رهبری شده در چند جهت فردی است در جامعه‌ای با سطح بالای تکنولوژی، دارای ساختار اجتماعی اقتصادی ویژه (در این‌جا اقتصاد مصرفی) که دائماً در معرض تبلیغات، برنامه‌های تلویزیون و سایر برنامه‌های تشویقی قرار دارد. این تبلیغات و برنامه‌ها همهٔ وجوه زندگی روزمره را دربر می‌گیرند و به او می‌فهمانند که چه باید بخواهد و چگونه آن را به دست آورد. رسیدن به خواسته‌ها از طریق اقدامات پیش‌ساخته‌ای ممکن می‌گردد که او را از طرح‌ریزی برای آینده و ایجادِ پروژه به نحوی مسئولانه و قبول ریسک، معاف می‌کند. روند کلی این جامعه چنان است که حتی گزینهٔ ایدئولوژیک نیز از طریق ادارهٔ آگاهانهٔ امکانات احساسی رأی‌دهندگان، به ایشان تحمیل می‌شود. در این صورت گزینهٔ مزبور نمی‌تواند پی‌آمد اندیشه و سنجش منطقی ارزش‌ها باشد. برای مثال شعار «من آیزنهاور را دوست دارم» نشانه روند مزبور است. کسی به رأی‌دهنده نمی‌گوید: «تو باید به دلایل فوق به این کاندیدا رأی بدهی.» بلکه القا می‌کنند که «به علاقهٔ مزبور بیندیش آن‌گاه پای صندوق رأی برو.»

(حتی پوستری که در آن یک قزاق را می‌بینم که در ظرفِ آب متبرکِ پی‌یرِ مقدس به اسبش آب می‌دهد، یا پوستر دیگری که در آن کاپیتالیست فربه و بدهیبتی بازو به بازوی یک پدر روحانی روی پشت کارگران ایستاده و با بهره‌کشی از آن‌ها ثروتمندتر می‌شود، به طور قطع در حد نهایی نمونه‌ای از تبلیغ سیاسی را بازنمایی می‌کنند که چارچوب استدلالی دارد و رأی دهندگان را تشویق می‌کند که به تأثیرات منفی‌ای که پیروزی فلان حزب در پی خواهد داشت بیندیشند)؛ در این‌جا به رأی دهنده نمی‌گویند: «تو باید این را بخواهی.» او را به شرکت در انجام پروژه‌ای

دعوت نمی‌کنند، بلکه به او تلقین می‌کنند که پروژهٔ ساخته و پرداختهٔ دیگران را بخواهد.[۱]

در تبلیغ کالاها نیز مانند پروپاگاندِ سیاسی و روابط انسانی، نبود بعد پروژه به منظور برقراری آموزشی پدرسالار ضرورت دارد. آموزشی که برای پیشبرد آن لازم است سوژه به این یقینِ درونی برسد که نه مسئول گذشتهٔ خود است و نه صاحب اختیار آینده. چنانچه او برنامه داشت، برنامهٔ مزبور سه بعد زمان (حال، گذشته و آینده) را شامل می‌گشت و باعث بروز مشکلات و کاستی‌هایی می‌شد؛ در حالی که جامعه می‌تواند به آدم‌هایی که در چند جهت رهبری می‌شوند، نتایج پروژه‌هایی را عرضه

---

۱. اگر این توضیح بیش از حد تند و جانبدارانه به نظر می‌رسد به کتاب *The Making of a President* نوشتهٔ Theodore H. White (1960) مراجعه کنید. کتاب گزارش یک روزنامه‌نگار دموکرات است که با اسناد و مدارک کافی، از سیستمی که شرح داده است هواداری می‌کند (و چهار دانشگاه آمریکا کتاب مزبور را برای بازنمایی این سیستم برگزیده‌اند). در این کتاب تصویری از روندِ کسبِ قدرت را ملاحظه می‌کنیم که به ترتیب عبارتند از: ۱. گروهی از مردان تصمیم می‌گیرند که قدرت سیاسی را تسخیر کنند؛ ۲. آن‌ها خلق و خو و خواسته‌های رأی‌دهندگان را مطالعه می‌کنند؛ ۳. آن‌ها مکانیزم روانی‌ای را به‌کار می‌اندازند که بر اساس آن خلق و خو و خواسته‌هایی به‌وجود می‌آیند و موجب می‌شوند تا مردم بر اثر انگیزه‌های غیرعقلانی از آن‌ها هواداری کنند؛ ۴. پس از به دست آوردنِ قدرت، این مردان بر اساس «خِرد» حکومت می‌کنند. آن‌ها خود را نمایندگانِ واجد شرایط «خرد» مزبور می‌شمارند و آن را برای اقدامات سیاسی به نفع همان رأی‌دهندگان به‌کار می‌برند. جالب این جاست که چنین کتابی به «اساس» این روش عقلایی که نخبگانِ حکومتگر بر پایهٔ آن عمل می‌کنند، نمی‌پردازد (به ظاهر این روش، تجربهٔ عقل همگانیِ (Comman Sense) مشهور آنگلوساکسون است که به طور تاریخی از میراث اخلاقی پدرانِ مهاجر نتیجه شده و موفقیت ملموس آن را تضمین می‌کند ــ ارتباطی که ماکس وِبر میان ذهنیت کاپیتالیسم و اخلاق پروتستان یافته، نیز به همین مفهوم است)؛ با وجود این به وضوح اثبات شده است که اجرای این روش عقلایی و کلیهٔ پروژه‌هایی که در پی دارد، به همان نخبگانی تعلق دارد که قدرت را به دست می‌آورند. نخبگانی که کلیهٔ اقداماتشان به منظور عرضهٔ طرح‌های قابل پذیرش به مردم است تا آن‌ها ناچار نباشند خود وارد عمل شوند.

کند که با موفقیت به انجام رسیده‌اند؛ پروژه‌هایی که برای ارضای همهٔ خواسته‌هایشان کفایت می‌کنند، در عین حال به افراد چنین تلقین می‌شود که در آنچه عرضه شده، چیزی را که خود طالب آن بوده‌اند، بازشناسد.

تحلیل چارچوب‌های زمانی در سوپرمن، تصویر نوعی از روایت را به ما داد که ظاهراً با پایه‌های اصول آموزشیِ حاکم بر چنین جامعه‌ای در پیوند است. اما آیا می‌توان با تأکید بر این‌که سوپرمن چیزی جز ابزار آموزشیِ این جامعه نیست (و نابودی زمان که در بطن این داستان نهفته است، بخشی از پروژه‌ای است که موجب می‌شود آدم‌ها به تدریج عادت به ایدهٔ مسئولیت شخصی و طرح‌های مربوط به آن را ترک کنند)، میان این دو پدیده پیوندی ایجاد کرد؟ اگر در این باره از سناریونویسان سوپرمن سؤال کنیم، حتماً پاسخ منفی می‌دهند و احتمالاً در این پاسخگویی صداقت دارند. اما به همین منوال اگر از مردم هر قوم و قبیلهٔ ابتدایی نیز در بارهٔ هر تابو یا آداب و رسومی پرسش کنیم، نخواهند توانست مابین یک حرکتِ سنتی به تنهایی، با بدنهٔ کلی باورهای قوم، یا هستهٔ مرکزی اسطوره‌ای که به این باورها شکل می‌بخشد، ارتباطی بیابند. اگر از یکی از اساتید قرون وسطی در بارهٔ تناسبات بی‌چون و چرایی که هنگام ساختنِ درِ کلیسای جامع مراعات می‌کند، سؤالاتی می‌پرسیدند، حتماً انگیزه‌های گوناگونِ زیبایی‌شناختی و فنی را به میان می‌آورد، ولی مسلماً نمی‌توانست بگوید که با رعایت این هنجارها و با ایجاد این‌گونه سلیقه در تناسبات، از مبحث خاصی از نظم پیروی می‌کند که حاوی چارچوب کُدهای قضایی، سلسله‌مراتب امپراتوری و کلیساست.

در این‌جا همه چیز مانند تأییدی که مدام تکرار می‌شود، استقرار می‌یابد. تأییدی که گاه بر مبنای آن نظریه‌پردازی می‌کنند، غالباً ناخودآگاه

است و از ایمانی افراطی برمی‌خیزد، به این مفهوم که جهان آفریده‌ای مقدس است و خداوند براساس نظمی خاص آن را خلق کرده و می‌بایست این نظم قدسی در هر اثر انسانی بازسازی و مؤکد شود. به این ترتیب صنعتگری که محاسن پیامبری را با بریدگی‌های عمودی کاملاً موازی و متقارن در مجسمه‌ای می‌ساخت، بی‌آن‌که بداند بر اسطورهٔ آفرینش صحه می‌گذاشت؛ و ما امروز در رفتار او بازتاب الگویی فرهنگی می‌بینیم که فقط یک ایده از خداوند را باور دارد؛ فرهنگی که قادر است در کم‌ترین سویه‌های خود بازتولید شود.

از طریق آموختن تاریخ‌نگاریِ مدرن می‌توان فرضیهٔ قوم‌شناسی فرهنگی را مطرح کرد: فرضیه‌ای که به ما امکان می‌بخشد قصه‌های مصور سوپرمن را به مثابه بازتابی از یک وضعیت اجتماعی و نیز تأثیر پیرامونی یک الگوی کلی بخوانیم.

در دفاع از طرح تکرارشونده

سلسله رویدادهایی که بر اساس طرحی ثابت تکرار می‌شوند (در حالی که هر رویداد با آغازی بالقوه و بدون در نظر گرفتن پایان اپیزودِ پیشین همراه است)، نه تنها در هنر روایی مردمی تازگی ندارد، بلکه برعکس، یکی از معمول‌ترین ویژگی‌های شکلی آن است.

ساز و کار لذت بردن از این شکل به دوران کودکی بازمی‌گردد. کودکان غالباً نه یک قصهٔ تازه، بلکه تکرار داستانی را می‌خواهند که پیش از آن هزار بار شنیده‌اند و از بَر می‌دانند.

اما چنین مکانیسم گریزی را (گریز از روزمرگی) که بر پایهٔ عقب‌گردی چنین عقلایی استوار است، می‌توان به دیدهٔ اغماض نگریست. زیرا در

غیر این صورت، این اندیشه به ذهن می‌آید که اگر آن را زیر سؤال ببریم، سرانجام در توضیح واقعیت‌های پیش‌پا افتاده و به طور کلی عادی، به نظریه‌های سرگیجه‌آوری می‌رسیم. لذتِ تکرار، یکی از عناصر اصلی گریز از روزمرگی و بازی است. و هیچ کس نمی‌تواند کارکرد سلامت‌بخشِ ساز و کارهای روشن و آشکار این گریز را انکار کند.

به عنوان مثال بیایید رویکرد خود را به عنوان تماشاگر سریال پلیسی پری میسون تحلیل کنیم. در این‌جا نیز نویسنده و سناریونویس می‌کوشند در هر اپیزود وضعیتی متفاوت و تازه ابداع کنند؛ اما لذت بردن ما از تماشای آن عمدتاً به این گوناگونی بستگی ندارد. در واقع ما از تکرار طرح اصلی حکایت محاکمه، بازجویی شاهدان، بدذاتیِ دادستان کل، مدرک اساسی‌ای که وکیل مدافع کارکشته در آخرین لحظه به دست می‌آورد، پایانِ خوش ماجرا با یک حرکتِ تئاتری ــ لذت می‌بریم. تحقیق پری میسون یک آگهی تجارتی نیست که با حواس‌پرتی تماشا کنیم، بلکه حکایتی است که تصمیم به تماشای آن می‌گیریم و برای دیدن آن تلویزیون را روشن می‌کنیم. اگر انگیزهٔ اصلی و نهایی تصمیم خود را جستجو کنیم، پی می‌بریم که اساس آن خواسته‌ای عمیق برای بازیافتن همان طرح است.

البته تماشاگر تلویزیون در رفتار خود تنها نیست. خوانندهٔ رمان پلیسی نیز اگر انگیزهٔ خود را صادقانه ارزیابی کند، به چگونگیِ مصرف این رمان‌ها پی می‌برد. خوانندهٔ رمان پلیسی (از نوع سنتی) در آغاز طرح خاصی را پیش‌بینی می‌کند: جنایتی که کشف آن از طریق یک سلسله استدلال و نتیجه‌گیری ممکن می‌شود. وجود این طرح اساسی است و بسیاری از مشهورترین نویسندگان محبوبیت خود را بر پایهٔ تغییرناپذیری

آن‌ها بنا نهاده‌اند. در این‌جا منظور فقط شکلی از نظم و آکسیون در روایت نیست، بلکه باید گفت که این شکل ساده در احساسات و حتی رویکردهای روانی نیز پایدار است. قهرمان رمان چه کارآگاه مِگره باشد (قهرمان سیمنون)، چه هرکول پوآرو (قهرمانِ آگاتا کریستی)، به تمایل شفقت‌آمیز و مکرری برمی‌خوریم که وجود کارآگاه را پس از کشف حقایق فرا می‌گیرد و حاکی از نوعی درک و جذب انگیزه‌های فردگناهکار است. در واقع گونه‌ای عمل خیرخواهانه است که با اقدامات قانونی و روش قضایی که عبارت از پرده‌برداری از واقعیت و محکوم کردن مجرم است، درمی‌آمیزد.

اما نویسندهٔ داستان‌های پلیسی به این بسنده نمی‌کند و یک سلسله ویژگی‌های ضمنی را نیز به متن می‌افزاید (مانند ویژگی‌های شخصی مأمور پلیس و نزدیکانش)، به طوری که تکرار آن در هر داستان به شرط اصلی جاذبهٔ متن تبدیل می‌شود. این است که ما پریدنِ غیرارادیِ عضلات صورت شرلوک هُلمز، که اکنون تاریخی شده، غرور و پرمدعا بودنِ هرکول پوآرو و پیپ و مشکلات خانوادگی مگره را به خوبی می‌شناسیم. در مورد قهرمانان بی‌دغدغه و انحرافات روزمره در رمان‌های پلیسی بعد از جنگ دوم جهانی نیز وضع بر همین منوال است و ادوکلن و مارک سیگار اسلیم کالاگان و پی‌تر شنی، یا کنیاک و لیوانِ آب سرد مورد علاقهٔ مایکل پشن[1] برایمان آشناست. وجود این عیب‌ها، رفتارها و عادت‌هایی که موجب می‌شوند در پرسوناژ کارآگاه یک دوست قدیمی را بازیابیم، شرایط لازم را برای ورود به داستان فراهم می‌آورند. برای اثبات

---

۱. قهرمان رمان‌های پلیسی عامه‌پسند. ـ م.

این گفته اضافه می‌کنم که چنانچه نویسندهٔ محبوب ما در داستان پرحادثه‌ای کارآگاهِ همیشگی را وارد نکند، متوجه نمی‌شویم که طرح اصلی تغییری نکرده است. آنگاه کتاب را با نوعی فاصله می‌خوانیم و میل داریم آن را اثری کم‌اهمیت، پدیده‌ای گذرا و نوعی رمانِ مصنوعی که برای ایجاد بحث و گفتگو نوشته شده، تلقی کنیم.

برای روشن شدن موضوع پرسوناژ مشهوری به بنام نرو وُلف، ساخته و پرداختهٔ رکس استوت[1] را بررسی می‌کنیم. بر حسبِ احتیاط و با این فرض که بعضی از خوانندگان با قهرمانِ ما آشنا نباشند، برخی از عناصر که به ساختمان تیپ نرو ولف و محیط او کمک می‌کنند را یادآوری می‌کنیم. نرو ولف، اهل مونته نگرو که از مدت‌ها پیش به تابعیت ایالات متحده درآمده، مردی است بسیار فربه، به طوری که صندلی چرمی مخصوصی را به اندازهٔ او ساخته‌اند. نرو بسیار تنبل است، هرگز از خانه بیرون نمی‌رود (تعداد دفعات خروج او آن‌قدر اندک است که داستان‌های مربوط به خروجش جای خاصی در کتابخانه‌های علاقه‌مندانش اشغال می‌کند)، و برای انجام تحقیقاتش مردی به نام آرچی گودوین را استخدام کرده است. گودوین که فاقد دغدغه‌های اخلاقی است با ولف رابطه‌ای بحث‌انگیز دارد که در عین حال دشوار و همراه با صمیمیت است. روحیهٔ طنز طرفین این رابطه را به اعتدال نزدیک می‌کند. نرو ولف عاشق غذا خوردن است و آشپزش فرتز همچون راهبی فقط به برآوردن نیازهای خوراکی ولف که سلیقه‌ای ناب نیز دارد، می‌پردازد.

گذشته از لذت میز غذا، ولف به پرورش گل ارکیده نیز علاقه‌ای شدید

---

۱. نویسندهٔ آمریکایی. ــ م.

دارد و از مجموعهٔ بسیار باارزشش در گلخانه‌ای در طبقهٔ آخر ویلای خود نگهداری می‌کند. در میان عشق به خوراک و گل ارکیده، و با داشتن یک سلسله خصوصیات اضافی (تمایل به خواندن کتاب‌های سنگین و پیچیده، نفرت از زنان، تشنگی سیری‌ناپذیر نسبت به پول)، نرو ولف تحقیقات خود را که شاهکار تیزبینی روان‌شناسانه است، در دفترش انجام می‌دهد. او اطلاعاتی را که آرچی در اختیارش می‌گذارد، مطالعه می‌کند و در هر داستان، رفتار افراد مربوطه را که ناگزیر به دیدارش می‌روند، بررسی می‌کند. بعد هم با بازرس کرامر بگومگو کند (مراقب باشید، این بازرس معمولاً سیگار برگ خاموشی را به دهان می‌گذارد و انتهای آن را می‌جود) یا با گروهبان پرلی استنبیزِ نفرت‌انگیز؛ در هر حال در آخر داستان همراه با یک کارگردانی بی‌نظیر، معمولاً شبی همهٔ افراد ماجرا را در دفترش جمع می‌کند و آن‌جا، با بهره‌گیری از مانورهای ماهرانهٔ دیالکتیک، پیش از این‌که خود به همهٔ حقیقت پی برده باشد، گناهکار را وامی‌دارد تا در برابر جمع در حالتی هیستریک به جنایت خود و چگونگی آن اعتراف کند.

خوانندگان باوفای تحقیقات نرو ولف (یا رکس استوت) می‌دانند که جزئیات و امکانات پایدار و تکرارشونده‌ای که به ماجراها روح و هیجان می‌بخشد، پایان‌ناپذیر است. این فهرست بسیار طولانی است: دستگیری اجتناب‌ناپذیر آرچی به اتهام پنهان کردن یا دستکاری مدارک جرم؛ انتقاد شدید قضات نسبت به نحوهٔ استخدام ولف توسط افراد ذینفع؛ استخدام مأموران اضافی مانند سائول پانزر یا اری کارت، یک تابلوی نقاشی مجهز به روزنهٔ مخفی برای دیدن اتاق مجاور که به دیوار دفتر کار ولف آویخته است و به او و آرچی اجازه می‌دهد که رفتار و واکنش‌های افراد مظنون را

مشاهده کنند؛ صحنهٔ غافلگیرکننده‌ای که برای به حرف آوردن آدم‌های فریبکار ایجاد می‌شود... . ادامهٔ این فهرست حد و مرزی ندارد و می‌توان پی برد که تمامیِ امکانات ایجاد وقایع ناگوار در محدودهٔ صفحات هر داستان به‌کار می‌رود. در عین حال تنوع در موضوع جنایت نیز بسیار است. هر بار انگیزه‌های روانی و اقتصادی تازه‌ای در کار است و نویسنده ظاهراً وضعیت نوینی را خلق می‌کند. اما این فقط ظاهر قضایاست، زیرا خواننده هرگز درصدد تحقیق برنمی‌آید تا بداند که ماجرا کاملاً نتیجهٔ ابداع نویسنده است یا نه. از سوی دیگر نقاط حساس روایت همان نقاطی نیست که در آن رویداد غیرمنتظره‌ای نقل می‌شود، زیرا آن‌ها فقط بهانه‌ای به دست می‌دهند؛ نقاط مهم آن‌هایی هستند که ولف رفتارهای عادی خود را تکراری کند، مثلاً برای چندمین بار در حالی برای رسیدگی به گل‌های ارکیده‌اش به طبقه بالا می‌رود که شدت دراماتیک ماجرا به اوج رسیده است، یا بازرس کرامر پای خود را میان در و دیواری می‌گذارد، گودوین را کنار می‌زند و در حالی که انگشت سبابهٔ خود را به سوی ولف تکان می‌دهد، او را تهدید می‌کند که این بار به سادگی آن‌جا را ترک نخواهد کرد. جاذبهٔ کتاب و احساس آرامش و آسودگی روانی‌ای که به همراه می‌آورد از آن‌جا ناشی می‌شود که خواننده در حالی که روی نیمکت یا صندلی قطاری نشسته، بی‌وقفه آنچه را از پیش می‌داند و می‌خواهد یک بار دیگر بداند ــ و به همین دلیل کتاب را خریده است ــ باز می‌یابد. لذتِ نبودِ داستان ــ اگر منظور از داستان پیشروی رویدادها باشد، ما را از نقطهٔ شروع به نقطهٔ پایانی می‌رساند که هرگز در خیالمان نمی‌گنجد. لذتی که در آن، سرگرمی به نبود پیشرفت در رویدادها مربوط می‌شود، به توانایی رها شدن از تنشِ گذشته ـ آینده ـ حال برای جای گرفتن در یک لحظه که آن را دوست داریم زیرا آشناست.

طرح تکرار به عنوان پیامی بیهوده

تردیدی نیست که این ساز و کار در ادبیات عامه‌پسند امروزی بیش از پاورقی‌های قرن نوزدهم رواج دارد. اساس رمان‌های قدیمی، پیشروی رویدادی بود و قهرمان تا به آخر، تا مرز نابودی می‌رسید (در آخر قرن نوزدهم، همزمان با از رونق افتادن پاورقی، فانتوماس[1] آخرین قهرمان زوال‌ناپذیر بود و همراه با او دوره‌ای از ادبیات به پایان رسید). پرسش این است که آیا ساز و کارِ تکرار به یکی از نیازهای عمیق انسان معاصر پاسخ می‌گوید؟ مثبت بودن پاسخ، بیش از آنچه در نگاه اول به نظر می‌آید، توجیه‌پذیر است.

اگر طرح تکرار را از زاویهٔ ساختاری بنگریم، مشاهده می‌کنیم که در برابر نمونه‌ای از ساز و کار بیهودگی قرار داریم: هر رمان آلن یا رکس استوت پیامی است که اطلاعات بسیار کمی به ما می‌دهد، ولی به وسیلهٔ عناصر زائد مفهومی را تکرار می‌کند که بدیهی است و با خواندن نخستین اثر از سریِ مزبور، دریافته بودیم. (در این حالت مفهوم به یک ساز و کار خاص از آکسیون مربوط می‌شود که نتیجهٔ دخالت پرسوناژ اصلی است). بنابراین علاقه به طرح تکرارشونده شبیه به تمایل به عناصر زائد و بیهوده به نظر می‌رسد. شهرت ادبیات سرگرم‌کننده که بر پایهٔ این ساز و کار قرار دارد، نیز شهرتی مبتنی بر بیهودگی است. از این دیدگاه، بخش عظیمی از روایت‌های عامه‌پسند، روایت‌هایی بر مبنای بیهودگی یا امور زائد است.

عجیب این‌جاست که رمان‌های پلیسی که در نگاه اول می‌بایست

---

۱. قهرمان سلسله داستان‌هایی به همین نام که در فرانسهٔ اواخر قرن نوزدهم بسیار مورد پسند بود. ــ م.

تمایل به امور غیرمنتظره و هیجان‌انگیز را ارضا کند، در اصل به دلایلی عکس آن، یعنی دعوت به مشاهده چیزهای بدیهی، آشنا، تجربه شده و پیش‌بینی‌پذیر، مورد توجه قرار می‌گیرد. این‌که نمی‌دانیم قاتل کیست، فرع مسئله و تقریباً نوعی بهانه است. این امر چنان واقعیت دارد که غالباً در رمان‌های پلیسی مبتنی بر آکسیون (که در آن نیز تکرار شکل اصلی به اندازهٔ رمان‌های پلیسی تحقیقاتی، با ابهت تمام خودنمایی کند)، تنش مربوط به نشناختن گناهکار واقعی از میان می‌رود. زیرا مسئله پی بردن به هویت قاتل نیست، بلکه مشاهده بعضی از رفتارهای تیپیک پاره‌ای از پرسوناژهاست که حرکات ثابتشان را می‌پسندیم. برای توضیح این شهرت به بیهوده‌پردازی لازم نیست به فرضیات هوشمندانه متوسل شویم. رمان پاورقی که بر مبنای اطلاعات نوشته می‌شد و شاهدی بر پیروزی دانستنی‌ها بود، خوراک فکری جامعه‌ای را بازنمایی می‌کرد که در میان پیام‌های زائد و بیهوده زندگی می‌کرد؛ آداب و رسوم، معیارهای زندگی اجتماعی، اصول اخلاقی، قوانین حاکم بر رفتارهای بورژوازی قرن نوزدهم، که نمونهٔ تیپیک خواننده یا مصرف‌کنندهٔ رمان پاورقی نیز بود، به اتفاق سیستمی از ارتباطات پیش‌بینی‌پذیر را به وجود می‌آوردند که از سوی نظام اجتماعی به اعضای جامعه تحمیل می‌شد و بر اثر آن زندگی بدون رویدادهای غیرمنتظره، بی‌آن‌که ارزش‌ها واژگون شوند، ادامه می‌یافت. درون این چارچوب، شوک اطلاعاتی ناشی از خواندنِ یک داستانِ کوتاه، نوشتهٔ ادگار آلن پو،[1] یا یک شگرد تئاتری پونسون دوترای،[2] مفهوم خاصی می‌یافت...، برعکس در جامعهٔ صنعتی امروز،

---

۱. نویسندهٔ آمریکایی قرن نوزدهم که به نوشتن داستان‌های عجیب شهرت داشت و برخی او را نخستین نویسندهٔ داستان‌های پلیسی می‌دانند. ــ م. ۲. نویسندهٔ فرانسوی. ــ م.

جابجایی شاخص‌ها، نابودی آداب و رسوم، سهولت حرکت در جامعه و پوسیدگی الگوها و اصول اعتقادات، همگی در حوزهٔ اطلاعاتی مداومی قرار می‌گیرند که با جهش‌های ناگهانی به پیش می‌رود دائماً با لزوم سازگار کردن احساسات و توانایی ادراک، توافق‌پذیری روانی و ایجاد صلاحیت‌های عقلی تازه همراه است. بنابراین در چنین فضایی روایت‌های تکراری و بی‌مایه مانند دعوت پرمهری به آرامش، یا یگانه فرصت استراحت واقعی به نظر می‌رسد که به مصرف‌کننده عرضه می‌شود. در حالی که برعکس، هنر متعالی طرح‌های تکاملی، تغییرات نحوی و کُدهای دگرگون شونده را پیشنهاد می‌کند.

بنابراین، آیا طبیعی نیست که خواننده یا تماشاگر بافرهنگ که در لحظات تنش فکری از روایت یا سریال انتظار دارد که ذهن و نیروی تخیلش را به فعالیت وادارد، در اوقاتِ استراحت و آرامش (که ضروری و رهایی‌بخش است) خواستار تنبلی کودکانه و نمایش شکوه و جلال باشد و از یک کالای مصرفی رایج توقع داشته باشد که با وفور مطالب تکراری در شکل‌های گوناگون به او آرامش بخشد؟

با توجه به این نظرگاه، راغب می‌شویم که پدیده‌های مربوط به سرگرمی و گریز از روزمرگی را (که اسطورهٔ سوپرمن ما نیز از آن زمره است)، بیش‌تر به دیدهٔ اغماض بنگریم و از این‌که آن را با محور قرار دادن اخلاق و فلسفه به‌نحو سخت‌گیرانه‌ای سنجیده‌ایم، پشیمان می‌شویم. زیرا این پدیده نه تنها بی‌ضرر است، بلکه منافعی نیز دربر دارد. اما اگر لذت از مطالب تکراری و فرورفتن در بیهودگی و لحظات آرامبخش، در میان آهنگ مشوش زندگی فکری امروز که مدام در معرض رسیدن اطلاعات قرار دارد، در همهٔ فعالیت‌های مربوط به تخیل به یک هنجار

تبدیل شود، مسئله به شکل دیگری مطرح نمی‌شود؟ به زبان دیگر، مگر افراد به آدم‌هایی که روایت مبتنی بر تکرارها و زوائد برایشان حکم بدیل چیز دیگری را دارد، و آدم‌هایی که فقط این‌گونه روایت را می‌خوانند، تقسیم نمی‌شوند؟ از این گذشته، در درون همان طرح‌های تکرار شونده، کم و زیاد کردن محتواها و تم‌ها (به عبارت دیگر، اگر درون همان چارچوب داستانی، ارجاع‌های مفهومی به شیوهٔ دیگری صورت پذیرند) تا چه حد کارکرد منفیِ طرح مزبور را نیرومندتر می‌کند؟

مسئله این نیست که از خود بپرسیم آیا محتواهای گوناگون ایدئولوژیک، با کاربردِ همین طرح روایی می‌توانند تأثیرات متفاوتی را ایجاد کنند یا نه، بلکه می‌خواهیم پی ببریم که آیا یک طرح تکرارشونده تنها در صورتی تغییر شکل نمی‌دهد که مفاهیم عاری از رشد را روایت کند یا نه. به زبان دیگر: یک چارچوب روایی بیانگر یک جهان است و نشان دادن این‌که مجموعهٔ نظام‌مند عناصر این جهان تا چه حد با چارچوب روایی آن همسان است، می‌تواند بیش‌تر به درک این پدیده کمک کند. مورد سوپرمن نمونه‌ای از درستی این فرضیه است. اگر محتوای ایدئولوژیک اپیزودهای سوپرمن را بررسی کنیم، پی می‌بریم که از یک سو، سریال به دلیل چارچوب روایی خود در کارکرد ارتباطی موفق است و از سوی دیگر، اپیزودها در تعیین چارچوبی که با شکل دایره‌وار و ایستا هر یک از آن‌ها را روایت می‌کند تا پیام آموزشی بلاتغییری را به مخاطبان برساند، با یکدیگر مشترکند.

آگاهی شهروندی و آگاهی سیاسی

داستان‌های سوپرمن یا سایر داستان‌هایی که حول محور آدم‌هایی با

نیروهای فوق انسانی ساخته شده‌اند، سویه‌های مشترکی دارد. اما در سوپرمن، عناصر گوناگون داستان در مجموعه‌ای هماهنگ‌تر جای می‌گیرند و همین امر توجه ویژهٔ ما را به آن توجیه می‌کند. هر چه باشد این‌که سوپرمن عامه‌پسندترین قهرمان مورد نظر ماست، تصادفی نیست؛ نه تنها او پدربزرگ و بنیانگذار گروه ابرانسان‌هاست، بلکه شخصیتی آشنا و پرطرفدار دارد که نتیجهٔ سلسله داستان‌هایی است که چندین سال متوالی منتشر شده‌اند. دیگر این‌که نباید از یاد برد که داستان‌های این‌گونه همواره با رگه‌ای از طنز و گذشت و کنار آمدنِ نویسندگان با سلیقهٔ روز همراهند. این نویسندگان ضمن نگارش می‌دانند که دست آخر یک کمدی می‌سازند، نه یک درام یا رمان پرحادثه. این همان علم کم و زیاد کردن جلوه‌های رمانی، و شیوهٔ واقعی قلمداد کردن پرسوناژ به وسیلهٔ ایجاد این حالت است که او خود را چندان جدی نمی‌گیرد، حالتی که در این قبیل آثار الزامی است و تا حدودی سوپرمن را از ابتذال صرفاً تجارتی و پرفروش بودن می‌رهاند و از آن نمونه می‌سازد. همکاران سوپرمن که کیفیت نازل‌تری دارند، به اشباحی می‌مانند که از اپیزودی به اپیزودِ بعدی می‌روند و آن قدر مصرفی و میرا هستند که همراهی، یا علاقه به آن‌ها ممکن نیست.

اما بهتر است مطالب را به ترتیب بیان کنیم. ابرقهرمانان به دو دسته تقسیم می‌شوند: آن‌هایی که دارای نیروهای فوق انسانی هستند، و آنان که ویژگی‌های زمینی و طبیعی را در بالاترین حد دارند. سوپرمن و مریخی شکارچی انسان[1] در گروه نخست جای دارند. سوپرمن را می‌شناسیم و

---

۱. یکی از قهرمانان داستان‌های مصور. ــ م.

می‌دانیم که از کرهٔ کریپتون به زمین آمده است؛ اما مرد مریخی به طور تصادفی به کره ما آمده و با هویت جعلیِ کارآگاه جان جونز، مأموریت‌های پلیسی انجام می‌دهد. شکارچی انسان این نیرو را دارد که به سادگی به شکل هر کس درآید؛ علاوه بر آن می‌تواند از شکل مادی رها شود و مانند ارواح از دیوارها و اجسام جامد عبور کند. تنها دشمنِ او آتش است. مریخی با خود حیوانی به نام رُوک آورده که نیروهای خارق‌العاده و گوناگونی دارد و از این نظر به کریپتو، سگ خانگیِ سوپرمن شبیه است.

در میان قهرمانانی که ویژگی‌های انسانی دارند، ابتدا بَت‌من و رابین قرار دارند. در این‌جا نیز دو مرد داریم که غالباً با هویتی جعلی زندگی می‌کند (به دلایلی که پیش از این بیان کردیم، از تمِ اساسی هویت دوگانه هرگز غفلت نمی‌شود) و با فراخوانِ پلیس، در حالی که لباس شنل‌دار با الهام از خفاش، به تن دارند، به سوی مکان جنایت‌های پرشمار و گوناگون می‌روند. مانند لباس سوپرمن و مریخی شکارچی انسان (و سایرین که بعد خواهیم دید)، پوشش بت‌من و رابین نیز باید چسبان، از جنس کش و قالب بدن باشد. این خود موافق فرضیهٔ کسانی است که به پیروی از جیامانکو[1] در این قهرمانان و دوستی مردانهٔ آنان عناصری از همجنس بازی می‌یابند. تخصص بت‌من و رابین این است که به وسیلهٔ بندبازی از ساختمانی به ساختمان دیگر می‌پرند و اگر لازم شد از بالگردِ شخصی استفاده می‌کنند (که مانند اتومبیلشان به شکل خفاش است و بَت[2] نامیده می‌شود.) گرین آرو و اسپیدی نیز به بت‌من و رابین نزدیکند. همچنین

---

۱. نظریه‌پرداز ایتالیایی. ـ م.

۲. Bat به معنی خفاش است. ـ م.

می‌توان قهرمانان دیگری را نیز بر این فهرست افزود،[۱] ولی گمان می‌کنم نمونه‌ترین پرسوناژها را ذکر کرده باشیم. به روشنی می‌توان دید که همهٔ این قهرمانان بر اساس طرح واحدی ساخته شده‌اند. با وجود این با نگاهی عمیق‌تر درمی‌یابیم که یافتن سویهٔ مشترک یا پیونددهندهٔ آن‌ها، یا عنصری که پیامی واحد و آموزنده نیز دربر داشته باشد، به سادگی ممکن نیست. هر یک از آن‌ها چنان نیرویی دارد که می‌تواند حکومتی را تصرف کند، ارتش کاملی را شکست دهد و تعادل سیاره‌ای را بر هم زند. اگرچه می‌توان در مورد بت‌من و گرین آرو اندکی تردید کرد، اما باید نیروی بالقوهٔ سه قهرمان دیگر را بی‌چون و چرا پذیرفت. از سوی دیگر، آن‌ها همگی افرادی خوب و پیرو اصول اخلاقی هستند و قوانین طبیعی و انسانی را محترم می‌شمارند. همچنین این واقعیت که قدرت‌های خود را در خدمت نیکی به‌کار می‌گیرند، برحق و زیباست. از این دیدگاه پیام آموزشی این داستان‌ها دست‌کم در میان ادبیات کودکان و نوجوانان، بسیار پذیرفتنی است. حتی خشونتی که آن‌ها را زینت می‌دهد نیز ظاهراً تنها در راه مردود شمردن بدی و پیروزی انسان‌های شریف و درستکار به‌کار می‌رود.[۲]

---

۱. در میان سایر پرسوناژها می‌توان از گرین لنترن نام برد که انگشترش انرژی تولید می‌کند؛ آکوامن و دوست نوجوانش آکوالَد، که می‌توانند زیر آب زندگی کنند و با کاربرد نیروی تله‌پاتی به هیولاهای دریا فرمان می‌دهند؛ و واندر وُمَن (زن شگفت‌انگیز) معادلِ مؤنثِ سوپرمن. در کتاب‌هایی که نزد ناشرین دیگر به چاپ رسیده نیز می‌توان دکتر سولار، ماگنوس و سایرین را یافت.

۲. باید افزود که هر یک از این قهرمانان از خونریزی و خشونت بیزارند. بت‌من و گرین آرو از روی غرور یا به ارادهٔ خود به دشمنانشان ضربه نمی‌زنند (و هرگز آن‌ها را زخمی نمی‌کنند و معمولاً دشمنان شرور در وقایعی که خود باعث آن بوده‌اند، از بین می‌روند)، سوپرمن و مریخی از زخمی کردن بیهوده نفرت دارند. سوپرمن معمولاً اتومبیل، کشتی یا ساختمانی که فرد شرور در آن است را از جا درمی‌آورد.

با وجود این، به محض این‌که از خود بپرسیم «خوبی چیست؟» ابهام این آموزش آشکار می‌شود. در این‌جا کافی است که وضعیت سوپرمن را بار دیگر بررسی کنیم، زیرا او در عناصر اصلی تشکیل‌دهنده‌اش، نمونه‌ای از ابرقهرمانان است.

سوپرمن، به کمک ویژگی‌های بدنی، ذهنی و تکنولوژیکی که پیش از این برشمردیم، تقریباً از توانایی کامل برخوردار است؛ آن هم در گسترهٔ کیهانی. بنابراین موجودی با چنین توانایی که خود را وقف خیرخواهی برای بشر کرده است (بیایید این پرسش را با صداقت کامل، ولی در عین حال با احساس مسئولیت و تلاش برای واقعی نمایاندنِ همه چیز مطرح کنیم)، در برابر خود زمینهٔ عملیاتی بسیار وسیع و گسترده‌ای دارد. ما حق داریم از مردی که می‌تواند در سه ثانیه کار و ثروت را به ابعاد نجومی ایجاد کند، توقع داشته باشیم که شگفت‌انگیزترین دگرگونی‌ها را در نظام جهان، چه از نظر سیاسی و چه از دیدگاه اقتصادی و فنی به وجود آورد. از راه‌حل برای معضل قحطی تا مزروعی کردن زمین‌های بایر، نابودی تقسیم‌های غیرانسانی (مثلاً چرا سوپرمن ششصد میلیون چینی را از سلطهٔ مائوئیسم نمی‌رهاند؟)،[1] او می‌تواند در سطح کیهان و کهکشان‌ها دست به نیکوکاری بزند و در عین حال به ما تعریفی از خوبی بدهد که بر اثر مبالغه‌ای آمیخته به فانتزی، خطوط اخلاقی دقیقی را تنظیم نماید.

به جای همهٔ این‌ها، سوپرمن فعالیت خود را به شهر کوچکی که در آن زندگی می‌کند (سمالویل در بچگی و متروپلیس در بزرگسالی) محدود کرده و ــ مانند یک دهاتیِ قرون وسطایی که احتمالاً زادگاه حضرت مسیح

---

۱. این مقاله پیش از مرگ مائو نوشته شده است. ــ م.

را می‌شناخته اما از وجود ده پرت افتاده‌ای در پنجاه کیلومتری محل زندگی‌اش بی‌خبر بوده است ــ با این‌که با چابکی به سفرهایی به سایر کهکشان‌ها می‌رود، تقریباً از چگونگیِ نمی‌گویم کرهٔ زمین، اما از چگونگی ایالات متحده بی‌خبر است.[1] درون شهر کوچکش، بدی، تنها بدی که باید با آن مبارزه کند، در وجود اعضای دنیای زیرزمینی، یا جهان مخفی مافیا ظاهر می‌شود که نه به داد و ستد مواد مخدر و نه چنان‌که انتظار می‌رود، به ایجاد فساد در ادارات دولتی و مردان سیاسی می‌پردازند، بلکه فقط بانک‌ها یا محموله‌های پستی را سرقت می‌کنند. به بیان دیگر، تنها مشکل مشهودی که بدی به خود می‌گیرد، در سوءقصد به مالکیت خصوصی پدیدار می‌شود، و شرارت موجودات فضایی نمک اضافی ماجراست که به صورت پیش‌بینی نشده و موقتی ظاهر می‌شود.

جهان مخفی حاویِ شرارت زمینی است، نوعی جریان لعنتی که در طول تاریخ بشر ادامه داشته و آن را دربر گرفته است و دوگانه‌پنداری و سیاه و سفید دیدن بی‌چون و چرای امور، آن را به بخش‌های تاریک و روشن تقسیم می‌کند. به طوری که هر فرد قدرتمند اساساً خوب و شریف است در حالی که همهٔ آدم‌های شرور سر تا پا فسادند و هیچ امیدی به دگرگونی یا پشیمانی در آن‌ها وجود ندارد.

البته طبیعی است که در این‌جا بخش‌های فراگیر هر موضوع به اپیزودهای کوچک متفاوتی تقسیم می‌شود (داستان مرد جوانی که ضعف اراده‌اش او را فاسد کرده، اظهار پشیمانی غیرمنتظرهٔ یکی از بدها، یعنی لوتر، دشمنی که دارای هوش خارق‌العاده و شیطانی است. او یکی از

---

۱. او تنها یک بار ــ در قصه‌ای خیالی ــ رئیس جمهور ایالات متحده می‌شود.

مبلغان واقعی بدی و دشمن قسم خورده سوپرمن است، به دلایلی که به کودکی‌اش بازمی‌گردد لوتر خیال می‌کند سوپر نوجوان کاری کرده که موجب طاسی سر او شده است). یک آمارگیری سریع در بارهٔ موضوع‌ها و تم‌های سوپرمن نظریهٔ بالا را تأیید می‌کند. چنان که قبلاً نیز گفته شد، سوپرمن نمونهٔ کامل نوعی آگاهیِ شهروندی است که از آگاهی سیاسی کاملاً مجزا شده باشد. سوپرمن وظایف شهروندی خود را بی‌چون و چرا انجام می‌دهد، ولی تنها به یک شهر کوچک و محیط بستهٔ آن اکتفا می‌کند.

نیروی عظیمی که سوپرمن صرف نیکوکاری یا برگزاری نمایش‌هایی برای جمع‌آوری پول به منظور رسیدگی به کودکان یتیم یا مردمان بومی می‌کند، بسیار چشمگیر است. تناقض این ریخت و پاش (چون نیروی مزبور می‌توانست مستقیماً صرفِ تولید ثروت شود یا اوضاع را در بزرگ‌ترین مقیاس، از پایه تغییر دهد) و هدر رفتن انرژی، دائماً توجه خواننده را جلب می‌کند، زیرا می‌بیند که سوپرمن مدام در حال برگزاری نمایشات خیریه است. به این ترتیب در حالی که بدی فقط به صورت تجاوز به مالکیت خصوصی ظاهر می‌شود، خوبی شکل یگانهٔ خیریه را به خود می‌گیرد. این معادلهٔ ساده برای نشان دادن خصوصیات جهانِ اخلاقی سوپرمن کفایت می‌کند. اما در واقع می‌توان مشاهده کرد که سوپرمن ناچار است اقدامات خود را به ایجاد تغییرات بسیار جزئی در جهان واقعیت‌ها محدود کند، به دلایلی که در مورد ثابت بودنِ توطئه‌ها بیان شد، کم‌ترین تغییر کلی، جهان و به دنبال آن سوپرمن را به سوی نابودی خواهد کشاند.

ولی از این گذشته، نمی‌توان تأیید کرد که ویژگی‌های اخلاقی سوپرمن تنها از ساختار داستان ناشی می‌شود. به این معنی که خصوصیات

سوپرمن به این‌که دگرگونی‌های جبران‌ناپذیر ایجاد نکند وابسته نیست؛ زیرا عکس آن نیز حقیقت دارد: متافیزیک بی‌تحرکی که در پس ایدهٔ این روایت وجود دارد، مستقیماً و به صورت غیرعمدی از ساز و کار ساختاری عمومی ناشی می‌شود که به ظاهر تنها از طریق آن می‌توان با حفظ موضوعی که قبلاً تعریف شد، آموزش خاصی را ارائه داد. لازم است داستان بی‌تحرک باشد و از هرگونه دگرگونی دوری گزینند، زیرا سوپرمن باید کاری کند که خوبی در یک سلسله اقدامات کوچک و ناقص نهفته باشد و هرگز به آگاهی کامل و اقدام کلی منتهی نشود. به همین ترتیب، ویژگی خوبی باید تنها در انجام عملیاتی ناقص خلاصه شود تا این‌که طرح داستان بی‌تحرک بماند. بار دیگر باید گفت که این امر تنها ناشی از اراده و طرح عمدی نویسندگان داستان نیست، بلکه بیش‌تر به تطابق آن‌ها با دیدگاه خاصی از نظم مربوط می‌شود که الگوی فرهنگی که در آن زندگی می‌کنند را دربر می‌گیرد. بنابراین آن‌ها نیز در مقیاسی کوچک‌تر الگوهایی مشابه با آن را خلق می‌کنند.

تصادف و توطئه

تجربهٔ تلویزیون و زیبایی‌شناسی

از هـمان آغـاز، تـلویزیون و تـجربه‌های مـربوط بـه آن، چـنان انـدیشه نظریه‌پردازان را به خود معطوف کرد که اظهارات آنان سرانجام به بحث در بارهٔ زیبایی‌شناسیِ خاص تلویزیون منتهی شد.

در این‌جا مفهوم زیبایی‌شناسی مـجموعه مـلاحظات فـنی، بـیانیه‌ها، تحلیل‌های سبک‌شناسانه و قضاوت‌های انتقادآمیز را نیز دربر می‌گیرد و به جنبهٔ هنری و فعالیت‌های مربوط به هنر محدود نمی‌شود. با این حال اگر بخواهیم به مفهوم واژهٔ زیبایی‌شناسی در فلسفهٔ ایتالیا و سنت مربوط به آن وفادار بمانیم، بهتر است از بوطیقا یا تحلیل‌های فنی ـ سبکی سخن بگوییم تا بدین وسیله اهـمیت ایـن دیـدگاه‌ها و مـوقعیت بـرتر آن را در بسیاری از موارد، حتی در زمینهٔ نظری، بازشناسیم.

جالب است که ابتدا ببینیم پدیدهٔ تلویزیون و ساختارهایی که بـه‌کـار می‌گیرد، در رابطه با دیدگاه زیبایی‌شناسانه چه می‌تواند به ارمغان بیاورد، به‌کدام مواضع استحکام ببخشد و ــ در برابر واقعیتی که نمی‌توان آن را به

طبقه‌بندی‌های موجود کاهش داد ــ چگونه به بعضی از تعاریف نظری وسعت بخشد.

ketabiha-iran.blog.ir

در مرحله دوم ــ و این بار در زمینهٔ بوطیقا ــ به رابطهٔ ممکن میان ساختارهای ارتباط‌سازِ گفتمان تلویزیونی، و ساختارهای گشوده، که هنر معاصر در سایر زمینه‌ها در اختیار می‌گذارد، پرداخته خواهد شد.[۱]

ساختار زیبایی‌شناختیِ فیلمبرداریِ مستقیم از رویدادها

الف) اگر مضمون‌های گوناگون که تاکنون به تلویزیون اختصاص یافته است را از نظر بگذرانیم، به چند تم اصلی پی می‌بریم که می‌توانند به رشد هنر تلویزیونی یاری بخشند، در حالی که به طور کلی در زیبایی‌شناسی انقلابی پدید نمی‌آورند. در این‌جا هیچ واقعیت جدیدی نیست که ما را وادارد تا توضیحاتی را که تاکنون پذیرفته شده به نظر می‌رسیدند، زیر سؤال بریم یا اصول و مفاهیم را باز تعریف کنیم.

معمولاً از فضای تلویزیونی که به وسیلهٔ ابعاد صفحهٔ تلویزیون تعیین می‌شود و عمق خاصی که به لنزهای دوربین‌ها مربوط است سخن می‌گویند. ویژگی‌های زمانِ تلویزیونی که غالباً با زمان واقعی برابر است (در مورد ضبط مستقیم رویدادها و نمایش‌ها)، و همواره به وسیله رابطه‌اش با یک فضا و تماشاگرانی که در یک حالت خاص روانی قرار دارند نیز مطالعه شده است. دیگر این‌که نوع ارتباط بسیار ویژه و بی‌سابقه‌ای که میان تلویزیون و تماشاگرانش برقرار می‌شود، و ویژگی

---

۱. هنرِ گشوده هنری است که قرائت‌های متفاوت و متغیری را میسر می‌سازد، شکلی در اساس نامعین دارد و ساختار آن از مجموعه‌ای از عناصر تشکیل می‌شود که با یکدیگر روابط گوناگون و متقابل دارند. ــ م.

گروه‌های تماشاگر که از نظر تعداد و کیفیت با هر آنچه تا پیش از پیدایش تلویزیون دیده شده، تفاوت دارد نیز مدنظر قرار گرفته است. در واقع تماشاگر تلویزیون می‌تواند از نهایت انزوا بهره‌مند شود و عامل گروهی در مرحلهٔ دوم اهمیت قرار دارد. این‌ها مسائلی است که کارگردانان، مدیران و تهیه‌کنندگان برنامه‌های تلویزیونی مدام با آن روبرو می‌شوند. بوطیقای تلویزیون نیز می‌بایست همین نکته‌ها را بررسی کند.

با این حال از دیدگاه فلسفی سخن از این‌که هر وسیلهٔ ارتباط هنری دارای فضا، زمان و رابطهٔ ویژه خود با مردم است، تنها بیان یک واقعیت را میسر می‌سازد نه بیش از آن. مسائل مربوط به تلویزیون تنها موجب تأیید گفتمان شناخته‌شده‌ای است که بر اساس آن هر ژانر هنری با مواد مربوط به خود گفتگو برقرار می‌کند و دستور زبان و واژگان مخصوص به خود را می‌سازد. از این دیدگاه برای یک فیلسوف، تلویزیون نه چیزی بیش‌تر از سایر هنرها به ارمغان می‌آورد و نه کم‌تر. اگر منظور ما تنها جنبهٔ زیبایی‌شناختی برنامه‌های هنری تلویزیون (به قراردادی‌ترین و محدودترین مفهوم آن) مانند نمایش‌های درام، کمدی، شعرخوانی یا سایر نمایش‌های سنتی بود، این نتیجه‌گیری را می‌شد قطعی تلقی کرد. اما اندیشهٔ زیبایی‌شناختی به مفهوم وسیع خود، همهٔ پدیده‌های ارتباطی را در نظر می‌گیرد تا میزان هنر را در هر یک از آن‌ها بررسی کند: با پیروی از این دیدگاه، جالب‌ترین زمینه برای این بررسی را یکی از وسایل ارتباطی خاص تلویزیون در اختیار ما می‌گذارد: فیلمبرداری مستقیم از رویدادها.

در این‌جا می‌توانیم به دانسته‌هایمان اشاره کنیم: لازمهٔ ضبط یک رویداد در زمان وقوع آن، نوعی مونتاژ است. زیرا رویداد مزبور در عین حال به وسیلهٔ چند دوربین (دست‌کم سه تا) فیلمبرداری می‌شود، سپس

بهترین تصاویر انتخاب می‌شود و به نمایش درمی‌آید. در واقع مونتاژی فی‌البداهه و همزمان با خود رویداد انجام می‌گیرد. در تولیدات سینمایی، فیلمبرداری، مونتاژ و نمایش سه مرحلهٔ کاملاً جداگانه را تشکیل می‌دهند، در حالی که در این‌جا این مراحل در یکدیگر ادغام می‌شوند. سرچشمهٔ ادغام دیگری که قبلاً به آن اشاره شد نیز همین است: یکی شدن زمان واقعی و زمان تلویزیونی. هیچ روند داستان‌سرایی‌ای وجود ندارد که مدت زمانِ خود مدارِ واقعیتِ بازنمایی شده را چنین فشرده کند.

از خلال این نکته‌ها، از هم‌اکنون می‌توان به وجود یک سلسله مسائل هنری، فنی و روان‌شناختی که به تولید و دریافت تصاویر مربوط می‌شود، پی برد.

مثلاً می‌توان دید که در زمینهٔ تولید، واکنش‌های سریع و طبیعی اهمیت فراوان می‌یابد، مشابه اهمیتی از این دست که تاکنون تنها در حوزه‌های اتومبیلرانی و کار در کارخانه‌ها وجود داشت. اما با ایجادِ نزدیکی بیش‌تر میان نحوهٔ ارتباطی که فیلمبرداریِ مستقیم با مسائل هنری ایجاد می‌کند، به واقعیت تازه‌ای برمی‌خوریم.

فیلمبرداری مستقیم هرگز به سادگی یک رویداد را بازتولید نمی‌کند، بلکه همواره «تفسیری» است از آنچه می‌گذرد، اگرچه گاه این تفسیر به کم‌ترین مقدار می‌رسد. برای ضبط یک رویداد، کارگردان دوربین‌ها را طوری قرار می‌دهد که تصاویر آن‌ها مکمل یکدیگر باشند. تفاوتی ندارد که همهٔ دوربین‌ها یک میدانِ دید را نشانه رفته باشند (مثلاً برای نشان دادن یک مسابقهٔ دوچرخه‌سواری) یا این‌که در نقاط مختلف کار گذاشته شوند تا تغییر مکان یک جسم متحرک را ضبط کنند. محل قرار دادن دوربین‌ها با امکانات فنی در ارتباط است، با این حال، حتی در این مرحله

ابتدایی نیز گزینش و اختیار کارگردان تا حدودی دخالت دارد. در لحظهٔ آغاز رویداد، کارگردان تصاویری را که دوربین‌ها می‌فرستند، در سه دوربین یا بیش‌تر، می‌بیند. آن‌گاه از دستیارانش می‌خواهد که در میدان دید مزبور، کادربندیِ خاصی را برگزینند ــ هر دستیار دارای چند لنز است که به کمک آن می‌تواند میدان دید را بزرگ‌تر یا کوچک‌تر نمایش دهد یا بر روی جلوه‌های ژرفا بازی کند. پس از انجام این کار، کارگردان در برابر گزینهٔ تازه‌ای قرار می‌گیرد: باید یکی از تصاویر پیش روی خود را روی امواج بفرستد و به وسیلهٔ سلسله تصاویری که انتخاب می‌کند، عمل مونتاژ را نیز انجام دهد. به این ترتیب گزینش به ترکیب، داستان‌سرایی و ایجاد یگانگی گفتمان در تصاویر تک‌افتاده تبدیل می‌شود تا تار و پود در هم تنیدهٔ رویدادی که چند دوربین به تصویر می‌کشند، را از نو بسازد. درست است که این روزها بیش‌تر گزارش‌های تلویزیونی وقایعی را نشان می‌دهند که به کارگردان چندان مجال عرض اندام نمی‌دهد: در یک مسابقهٔ فوتبال آنچه برای تماشاگران جالب است، حرکت توپ است، نه چیز دیگر. با این حال در انتخاب لنزهای دوربین‌ها، در اهمیتی که به ابتکارهای فردی، یا حرکت‌های تیمی و غیره داده می‌شود، اندکی گزینش وجود دارد.

همچنین، در مواردی دیده‌ایم که تماشاگر یک تفسیر واقعی از رویداد را که ثمرهٔ یک تصفیهٔ روایتی است، دریافت کرده است. مثلاً در سال ۱۹۵۶ در پخش یک جلسهٔ بحث میان دو کارشناسِ اقتصادی، تماشاگران چند بار صدای یکی از آن‌ها را شنیدند که با لحنی خشن پرسشی را مطرح می‌کرد، در حالی که دوربین، دیگری را نشان می‌داد که با حالتی عصبی دستمالش را میان انگشتانش لوله می‌کرد: مونتاژ به این جلسه شکل

دراماتیکی بخشیده بود که خالی از محتوا نبود و تماشاگر را وادار می‌کرد، ولو به طور ناخودآگاه موضع بگیرد. همچنین توجه تماشاگر از سویهٔ منطقی بحث منحرف و به جنبه‌های احساسی آن معطوف می‌شد. بنابراین رابطهٔ قدرت که می‌بایست بر ارزش استدلالی هر یک از طرفین بحث و نه بر خصوصیات فردی یا شخصیتِ او استوار باشد، جابجا می‌شد.

نمایش مراسم جشن ازدواج رنیه، پادشاه موناکو، با گریس کلی، هنرپیشهٔ سینما، نمونهٔ بهتری از مسئله تفسیر را به دست می‌دهد. این رویداد را می‌توان از دیدگاه‌های گوناگون بررسی کرد، زیرا در عین حال واقعه‌ای سیاسی و دیپلماتیک و جشنی پرزرق و برق به سبکی نمایشی است، ضمن این‌که حاوی داستانی عاشقانه و رمانتیک نیز هست. اما مجریان نمایش مراسم عروسی، تنها بر جنبهٔ احساسات رقیق و رمانتیک جشن تکیه کردند و روایتی نمایشی، اما عاری از نگاهی ژرف را پخش نمودند. هنگام نمایش نظامی، در حالی که یک گروهان امریکایی ــ که حضورشان به نحو آشکاری جنبه تزئینی داشت ــ یک مارش نظامی را اجرا می‌کرد، دوربین، شاهزاده رنیه را نشانه گرفته بود که هنگام تکیه دادن به دیوار بالکن، شلوارش خاکی شده و اینک خم شده بود تا آن را بتکاند. او در عین حال با خوش‌خلقی به عروس لبخند می‌زد. شاید هر کارگردان (یا روزنامه‌نگار) همین تصویر را برمی‌گزید. اما واقعیت این است که این گزینه برای مابقی روایت تعیین‌کننده بود و به آن رنگ‌آمیزی ویژه‌ای می‌بخشید. اگر در آن لحظه مارش نظامی گروهان آمریکایی و یونیفورم‌های زیبای آن‌ها را نشان داده بودند، دو روز بعد، هنگام نمایش مراسم مذهبی ازدواج می‌بایست حرکات اسقف را به نمایش

می‌گذاشتند، در حالی که دوربین‌ها مدام بر چهرهٔ عروس میزان شده بودند تا احساسات او را نمایش بدهند. برای از دست ندادن یگانگی حالت نمایش، کارگردان طی هر بخش در همان چارچوب باقی می‌ماند. بدین وسیله او طبق سلیقهٔ گروهی از تماشاگران رفتار می‌کرد، در حالی که از نگاهی دیگر، خود به سلیقهٔ آنان شکل می‌بخشید. با این حال، کار در مرزهای امکانات فنی و جامعه‌شناختی، نوعی آزادی داشت. به آزادی روایت کردن روایتی که با اصول ابتدایی انسجام خوانایی داشته و با پیروی از نظمی منطقی، همزمان با لحظهٔ ادراک خود نقل می‌شود، روایت فی‌البداهه می‌نامند. این همان جنبه از پدیدهٔ تلویزیون است که مورد توجه زیبایی‌شناسان قرار می‌گیرد. در گذشته در نمایش‌های سنتی آوازخوانیِ غزل‌سرایان در ایتالیا (یا کمد یادلا آرته)، مسئله بداهه‌سرایی مطرح بود. در آن‌جا نیز با عوامل بدیهه‌گویی سر و کار داشتیم، در حالی که با آزادی بیش‌تر و الزامات برونی کم‌تری همراه بود و هیچ‌گونه ارجاعی به واقعیت‌هایی که روی می‌داد، مدنظر نبود. امروز با این شکل از تدوین یا آهنگسازی ویژهٔ موسیقی جاز که آن را «جم ـ سِشن» می‌نامند، مسئله به نحو دقیق‌تری مطرح می‌شود: در این‌جا اعضای مختلف اگرچه بداهه‌نوازی می‌کنند، ولی در عین حال در چارچوب آگاهی‌ای که به آن‌ها امکان خلاقیت گروهی، همزمان، فی‌البداهه اما اُرگانیک را می‌بخشد، باقی می‌مانند (و در این حالت به بالاترین موفقیت می‌رسند و اثری برگزیده می‌آفرینند).

این همان چیزی است که باید ما را به بررسی مجدد، یا نرمش در کاربردِ چند مفهوم زیبایی‌شناختی تشویق کند، به ویژه در مورد هر آنچه به فرایند خلاقیت و شخصیت هنرمند مربوط می‌شود. همچنین

آزمایش‌ها، پی‌آمدها، اثر پایان یافته و سوابق آن را نیز باید در نظر گرفت. در مورد موسیقی جاز، این سوابق عبارت از عادت به کارِ گروهی، و کاربرد برخی از ترفندهای سنتی مانند ریف[1] یا گزینش چند قطعهٔ دارای ملودی و هارمونی از میان قطعاتی است که همهٔ اعضایِ گروه با آن آشنایی دارند. مجموعهٔ این عوامل مانع از آزادیِ کامل در خلاقیت می‌شود، ولی بر اندیشه‌های نظری در بارهٔ نقش تعیین‌کنندهٔ بعضی از چارچوب‌های اولیه در رشد دستگاه هنری، مهر تأیید می‌نهد. هر ملودی خاص، بسط مربوط به خود را می‌طلبد که همهٔ نوازندگان آن را از پیش می‌دانند و با توافق یکدیگر به اجرا می‌گذارند. بدین ترتیب به موضوع کلاسیک «شکلِ شکل‌دهنده» می‌رسیم که در کنار مسئلهٔ زبان و بدایع موسیقی که شرط و دربر گیرندهٔ خلاقیت است، باقی می‌ماند.

در فیلمبرداری مستقیم یک رویداد نیز با مشکلات مشابهی روبرو می‌شویم. در تلویزیون:

۱. تجربه و نتیجه کاملاً همذات و یگانه می‌شوند. تجربه از نمایش تصاویر چند دوربین تشکیل می‌شود ــ اما از آن‌جا که تصاویر همزمان تولید می‌شوند، وقت زیادی برای گزینش باقی نمی‌ماند و نتیجهٔ کار، یا برنامه‌ای که پخش می‌شود حاوی یکی از این تصاویر خواهد بود.

۲. اثر و سوابق آن یکسان هستند. به همین دلیل نیز محل دوربین‌ها از پیش تعیین می‌شوند.

---

۱. Riff: واژهٔ عامیانه‌ای که بدون شک به وسیلهٔ موزیسین‌های سیاه آمریکا ابداع شده تا یک فراز موزیکال را بنمایاند. فرازی که غالباً کوتاه و برنده است و بر ریتم فزایندهٔ آن‌که چند بار تکرار می‌شود (اُستیناتو) تأکید می‌شود، ولی ممکن است برای رنگ‌آمیزی یا ایجاد تنش خاص به قطعه افزوده شود. ــ م.

۳. کنش شکلِ شکل‌دهنده را با درجهٔ کم‌تری باز می‌یابیم.

۴. حدود خلاقیت را فهرست دانسته‌های کارگردان تعیین نمی‌کند (مانند موسیقی)، بلکه رویدادهای بیرونی آن را می‌سازد. این به آن معنی است که استقلال کارگردان بسیار کم است و بنابراین امکانات هنری که این پدیده در اختیار می‌گذارد به کم‌ترین مقدار می‌رسد.

ب) اگر این واقعیت که روایت تصویری در رابطه با سلسله رویدادهای خودمداری شکل می‌گیرد که به یک مفهوم برگزیده می‌شوند، ولی در حقیقت بر اساس منطقی که نمی‌توان نادیده گرفت، خودبخود ظاهر می‌گردند، امری محدودکننده پنداشته شود، نمی‌توان از این فراتر رفت. ولی باید بگویم که برعکس از دیدگاه ما این شرایط امکانات واقعی را برای فیلمبرداری مستقیم ایجاد می‌کند.

حالا ببینیم چگونه ساختار چنین شرایطی امکانات روایت را روشن می‌کند. ارسطو در سخن از یگانگی طرح و توطئه خاطرنشان می‌کند که ممکن است شماری بسیار و حتی بی‌نهایت رویداد برای کسی اتفاق بیافتد، بی‌آن‌که برخی از این وقایع بتوانند طرحی یگانه بسازند؛ به همین ترتیب ممکن است فردی کارهای بسیاری انجام دهد، بی‌آن‌که نتیجهٔ یگانگی در عمل حاصل آید.

همچنین در هر حوزه ممکن است چند رویدادِ بی‌رابطه با یکدیگر در تقاطع قرار گیرند یا این‌که با یکدیگر برخورد نمایند که در نتیجه وضعیت در جهات گوناگون به پیش خواهد رفت. گروهی از واقعیت‌ها را اگر از زاویهٔ خاصی بنگریم، در رابطه با یک گروه دوم به سرانجام می‌رسند، و برعکس از دیدگاهی دیگر در برخورد با یک گروه سوم از واقعیت‌ها امتداد می‌یابند. روشن است که همهٔ این واقعیت‌ها در جای خود، مستقل

از روابطی که با یکدیگر دارند، توجیه‌پذیرند و توجیه آن‌ها به وقوعشان مربوط می‌شود. اما این نیز به همان اندازه روشن است که ما نیازمندیم آن‌ها را از زاویه‌ای بنگریم که آن‌ها را به یکدیگر می‌پیوندد، حتی اگر به قیمت جداکردن آن‌هایی باشد که با کنار گذاشتن مابقی، با یکدیگر در ارتباط هستند. کوتاه سخن این‌که ما واقعیت‌ها را با توجه به شکل آن‌ها در کنار یکدیگر گروه‌بندی می‌کنیم و با توجه به تجربهٔ خود، به یکدیگر پیوند می‌زنیم. در این‌جا واژه «تجربه» را به این دلیل به‌کار بردم تا به مدد آن بتوانم به تعریف جان دیویی اشاره کنم: «هنگامی از تجربه سخن می‌گوییم که موادی که در تجربه به‌کار می‌بریم، آن را به سوی موفقیت به پیش برد. فقط در این حالت است که آن تجربه در عین حال که از حوزهٔ کلی مجزا می‌شود، تکمیل‌کننده است...» تجربه جریان یافتن چیزی به سوی چیز دیگر است. به این ترتیب می‌توان کاری را که به خوبی انجام شده باشد، یک بازی تمام شده یا هر کُنش را که به هدف از پیش تعیین‌شده رسیده باشد، تجربه نامید.

ما در جمع‌بندی کارهای روزانه‌مان تجربه‌هایی را که به نتیجه رسیده باشند، از آن‌هایی که تنها مطرح شده یا به انتها نرسیده باشند، جدا می‌کنیم. در بعضی موارد نیز تجربه‌هایی را که به نتیجه رسیده باشند، کنار می‌گذاریم، شاید به این دلیل که علاقهٔ خاصی به آنان نداریم یا این‌که از انجام آن‌ها کاملاً آگاه نبوده‌ایم. به همین ترتیب درون گروهی از رویدادها، تجربه‌های خاصی را که در لحظهٔ وقوع، به دلایل احساسی بیش‌تر نظرمان را جلب کرده‌اند، از سایرین جدا می‌کنیم.[۱]

---

۱. بنا به تعریف ما، تجربه به مفهوم اختیارکردن یک فرم است که پایه‌های نهایی و ←

در این مقاله در مفهوم جان دیویی از تجربه، آنچه در نظر داریم کم‌تر به یک روند ارگانیک تعلق دارد (دانش، تعامل میان سوژه و محیط)، بلکه جنبهٔ فرم و شکلِ آن مهم است: این‌که تجربه مانند یک دستاوردِ ارضاکننده یا یک ساختار باشد.

رفتار ناظری که می‌خواهد به جای تجربه کردن زندگی خود، تجربه‌های فرد دیگری را پیش‌بینی یا بازنمایی کند نیز جالب توجه است. در این صورت او به نوعی تقلید (در مفهوم ارسطوییِ محاکات) می‌رسد.

این واقعیت که محاکات تجربه خود دارای ارزش زیبایی‌شناختی است، از آن‌جا می‌آید که در عین حال تعبیر و آفرینش، یا گزینش و ترکیب است ولو این‌که به ظاهر خودِ رویدادها آن‌گونه گزینش و ترکیب را می‌طلبند.

هنگامی که می‌کوشیم در پس‌زمینهٔ گسترده‌تری از رویدادها، تجربه‌هایی را مجزا کنیم، ارزش زیبایی‌شناختی آشکارتر می‌شود. به کوتاه سخن هدف از این جستجو رسیدن به نوعی ارتباط و یگانگی در گوناگونی در حوزه‌ای است که ظاهراً با هرج و مرج همراه است. ایجاد واحدی یگانه که اجزای آن چنان هماهنگ باشند که اگر یکی را جابجا یا حذف کنیم، کل واحد به هم می‌ریزد یا نابود می‌شود. این ما را به ارسطو و این ایدهٔ او می‌رساند که کوشش در راه شناسایی و بازنمایی تجربه‌ها همان شاعری است.

در مقابل، تاریخ نه یک واقعیت یگانه، بلکه یک دوره را در اختیار

تجریدی آن نامعین باقی می‌ماند. آنچه می‌دانیم این است که در برابر داده‌های تجربه، به طور فردی این فرم را می‌سازیم. در این زمینه بحث بیش از این برای پژوهش حاضر ضرورتی ندارد.

می‌گذارد و همهٔ واقعیت‌های این دوره را در رابطه با یک یا چند شخصیت مدنظر قرار می‌دهد. رابطهٔ میان واقعیت‌ها کاملاً تصادفی است. برای ارسطو تاریخ به عکاسی از دورنمای وسیع میدان رویدادهایی شباهت دارد که در بالا به آن اشاره کردیم. شعر نیز در این میدان تجربه‌ای یکپارچه است و رابطه‌ای انداموار با واقعیت را جدا می‌کند، و بر اساس یک چشم‌انداز ارزشی دوباره به آن سامان می‌بخشد.

همهٔ این مشاهدات ما را بر آن می‌دارد تا در فیلمبرداری مستقیم از رویدادها، سویهٔ هنری را بازشناسیم. هنگامی که امکان جداکردن تجربه‌ها به نحو رضایت‌بخشی به وجود آید یا به بیان دیگر شکل بخشیدن به گروهی از رویدادها امکان‌پذیر گردد، می‌توان به طور بالقوه از زیبایی‌شناسی سخن گفت.

به این ترتیب وقتی رویدادی با ویژگی‌های دراماتیک جریان یابد، (مثلاً یک آتش‌سوزی)، مجموعه عناصر سازندهٔ زمینه را (آتش‌سوزی در مکانی مشخص) می‌توان بر اساس چشم‌اندازهای روایی گوناگون در نظر گرفت و از حماسهٔ آتشِ نابودکننده تا مداحی مأموران آتش‌نشانی، و از دلاوری در عملیات نجات تا نمایش کنجکاوی بی‌رحمانه یا توأم با همدردی تماشاگران تصویر ساخت. این گونه‌ای ضبط واقعیت است که به گفتمان و ارزش‌گذاری تبدیل می‌شود، در حالی که به ظاهر ضبط مستقیم رویدادهاست: در این‌جا از ورای تلویزیون به بوطیقا و سینما ـ واقعیت می‌رسیم.

ج) اگر شرایط بدیهه‌سازی که مخصوص ضبط مستقیم رویدادهاست مسئلهٔ دیگری را پیش‌روی ما نمی‌نهاد، بازشناسی ویژگی هنری پدیدهٔ تلویزیون با هر آنچه در پی دارد، آسان به نظر می‌رسید.

در مورد تجربهٔ عقلایی ــ اما این نکته در مورد سایر اقسام تجربه نیز مصداق دارد ــ دیویی می‌گوید که در واقع در یک تجربهٔ اندیشه‌ای، مقدمه‌ها هنگامی آشکار می‌شوند که نتیجه هویدا گردد. به بیان دیگر برای چنین فعالیتی، تنها استدلال منطقی و خشک و بی‌ارتباط با واقعیت کافی نیست، بلکه باید مدام با مبنا قرار دادن تجربه، کوشش را از سر گرفت، به طوری که نتیجهٔ نهایی اعتبار کنش‌های اولیه را برملا نماید. رویدادهای مؤثر «پیش» و «پس» از هر تجربه، بر اساس یک سلسله آزمایشاتی شکل می‌گیرد که طی آن داده‌های خود را امتحان می‌کنیم. در این‌جا بسیاری از وقایع پیش و پس از تجربهٔ موردنظر روی می‌دهند که تنها از نظر توالی معنی دارند و با سایر رویدادها درهم می‌آمیزند. تنها در چنین فعالیتی است که مجموعهٔ واقعیت‌ها تصفیه می‌شود تا رویدادهای اصلی پیش و پس از آن باقی بماند؛ یعنی تنها وقایعی که در تجربهٔ موردِ نظر مؤثر باشند.

ولی کارگردان تلویزیون خود را در برابر امری لازم و پریشان‌کننده می‌یابد: او باید مراحل منطقی یک تجربه را در حالی مشخص کند که این مراحل فقط توالیِ زمانی دارند. او می‌تواند در میان سلسله رویدادها سرنخِ روایی را پیدا کند، اما از داشتن آنچه حتی واقع‌گراترین هنرمندان در اختیار دارند، محروم است: فرصت اندیشیدن پس از پایان کار و توانایی ساماندهی پیش از آغاز آن. او باید وحدت یک طرح و توطئه را در حالی که در واقعیت روی می‌دهد و در آن حال با ده‌ها رویداد دیگر مخلوط می‌شود، حفظ کند. کارگردان وقتی دوربین‌ها را به عمد جابجا می‌کند، باید به نوعی واقعه را بیافریند و در عین حال به روال رویدادها وفادار بماند. بی آن‌که به تناقض‌گویی دچار شویم، می‌توان گفت که او باید

زمان و مکان مرحلهٔ بعدی پیرنگِ خود را پیش‌بینی کند. بنابراین برای او آفرینش هنری در عین حال بسیار محدود و از نوع تازه‌ای است. می‌توان در تعریف آن گفت که توان شناسایی خاصی از وقایع است یا آن را نوعی از حساسیت مبالغه‌آمیز یا شناخت بر اثر شهود یا الهام باطنی به حساب آورد که به کارگردان اجازه می‌دهد با رویدادی همراهی کند یا در هر حال فوراً آن را شناسایی کرده، پیش از دگرگونی، به آن بپردازد. بنابراین در این‌جا پیشرفت روایت، نیمی بر اثر کار هنری و نیمی دیگر در نتیجه جریان طبیعی صورت می‌گیرد. نتیجه مخلوط عجیبی از بدیهه‌سازی و تکنیک خواهد بود که در آن تکنیک چگونگی بدیهه‌سازی را مشخص می‌کند، در حالی که بدیهه‌سازی به تکنیک از دیدگاه موضوع و دستاورد جهت می‌بخشد. در گذشته در هنرهایی مانند باغبانی یا فنون آبیاری، مثال‌هایی از دخالت فنی که حرکت‌های حال و آینده نیروهای طبیعی را جهت می‌بخشد و آن را در بازی انداموار یک مجموعه جای می‌دهد، دیده می‌شد. اما در فیلمبرداری مستقیم، رویدادها درون چارچوب‌های فرمی که توانایی پیش‌بینی ایجاد می‌کنند، جای نمی‌گیرند؛ بلکه برای این کار به چارچوب‌هایی نیازمندیم که همراه با رویدادها زاده می‌شوند و در عین این‌که توسط آن‌ها مشخص می‌شوند، خود برای رویدادها نقشی تعیین‌کننده دارند.

حتی وقتی کارگردان دخالت خود را به کم‌ترین میزان می‌رساند، به تجربهٔ آفرینندگی شگفت‌آوری دست می‌یابد که به خودی خود پدیدهٔ هنری جالب توجهی است و ارزش زیبایی‌شناختی اثرش هر قدر ناپایدار و ناهنجار باشد چشم‌انداز دلنشینی را به روی پدیدارشناسی بدیهه‌سازی می‌گشاید.

آزادی رویدادها و جبر عادت‌ها

الف) در پایان تحلیل ساختارهای روان‌شناختی و فرمی فیلمبرداری مستقیم از رویدادها، به این پرسش می‌رسیم که آینده و امکانات هنری این‌گونه روایت، بجز کاربردهای عادی آن، چه می‌تواند باشد؟ از سوی دیگر چگونگیِ شباهت بی‌چون و چرای این‌گونه آفرینش که در آن دستاوردهای تصادفی، همراه با ابتکار عمل هنرمند به‌کار می‌رود (در این‌جا منظور کارگردان است که با آزادی محدود به «آنچه حالا در این‌جا روی می‌دهد» می‌پردازد)، به هنر معاصر، همراه با ویژگی‌های آن‌که ما آن را هنرِ گشوده خوانده‌ایم نیز پرسش دیگری را تشکیل می‌دهد.

اما به ظاهر پاسخگویی به این دومین پرسش، روشنگر پرسش نخست نیز می‌تواند باشد.

فیلمبرداری مستقیم از رویدادها، دیالکتیکِ موجود در زندگی که هزاران امکان بالقوه در دلِ آن نهفته است، و پیرنگ یعنی تار و پود پیشنهادی کارگردان را به خوبی نمایش می‌دهد. تار و پود پیشنهادی به وسیلهٔ ایجاد روابط یکسویه و یکسان ــ با توجه به نیازهای بدیهه‌سازی ــ میان رویدادهای برگزیده و مونتاژ شده، شکل می‌گیرد.

قبلاً دیدیم که مونتاژ روایی در این زمینه عامل تعیین‌کننده است. واقعیت این امر چنان است که برای تعریف ساختار ضبط تصویر ناچار شدیم به بوطیقای ارسطویی رجوع کنیم. بوطیقایی که به طور اخص بوطیقای توطئه یا پیرنگ است و امکان می‌دهد تا ساختارهای سنتی درام یا رمان‌هایی را که به سادگی خوش‌ساخت می‌نامند، توضیح دهیم.

اما مسئله پیرنگ تنها یکی از عناصر بوطیقای ارسطویی است و چنانچه منتقدین مدرن نشان داده‌اند، تنها به سامان برونی رویدادها

مربوط می‌شود که خود ژرفای واقعهٔ تراژیک (و روایی) را نمایان می‌سازد. ژرفای درونی واقعه از طریق آکسیون نمودار می‌شود.

این‌که ادیپ در جستجوی دلایل بروز طاعون، پی می‌برد که پدر خود را به قتل رسانده و ندانسته با مادر زناشویی کرده است، پیرنگی کاملاً روشن است. ولی آکسیونِ فاجعه‌بار در سطح ژرف‌تری قرار دارد: آنچه از پس پردهٔ داستان نمودار می‌شود، بازی پیچیده سرنوشت و گناه است که قوانینی تغییرناپذیر دارند. آن‌ها هستند که همچون حس غالبی بر انسان و جهان چیره می‌شوند. پیرنگ همواره یکسویه و یکسان است در حالی که آکسیون می‌تواند رنگ ابهام گیرد و راه را به سوی هزارگونه تفسیر بگشاید. پیرنگ نمایشنامهٔ هملت را هر دانش‌آموزی می‌تواند بدون هیچ تناقضی خلاصه کند. برعکس آکسیون را می‌توان به اشکال گوناگون تعریف کرد زیرا با این‌که یگانه است، یکسویه و شامل قرائت واحدی نیست.

و اما رمان معاصر هر چه بیش‌تر به سوی انحلال پیرنگ پیش می‌رود (که به نظر می‌رسد روابط یکسویه‌ای را میان رویدادهایی که به گره‌گشایی منتهی می‌شوند، برقرار می‌کند) و آنچه جای آن را می‌گیرد، شبه‌ماجراها بر اساس بخش‌های بی‌اهمیت و غیراساسیِ واقعیت است. آنچه بر لئوپولد بلوم، خانم دالاوی یا پرسوناژهای ربگری‌یه می‌گذرد، بی‌اهمیت و مهمل است. اما اگر آن‌ها را از زاویهٔ روایی دیگری بنگریم، به واقعیت‌های اساسی تبدیل می‌شوند که برای به ثمر رساندنِ یک آکسیون، یا مسیری روانی، نمادین یا استعاری به‌کار می‌روند و گفتمانی ضمنی در بارهٔ جهان دارند.

چگونگی این گفتمان، این‌که می‌توان از آن قرائت‌های گوناگونی

به دست داد و به پی‌آمدهای مختلف و مکمل رسید ــ همهٔ این‌ها به ما اجازه می‌دهد که در مورد یک اثر روایی از گشوده بودن سخن بگوییم. مردود شمردن پیرنگ در نتیجهٔ پی بردن به این واقعیت پدید می‌آید که جهان گرهی از امکانات است و اثر هنری باید این را به حساب آورد.

اگر رمان و نمایش (یونسکو، بکت و آدامف) آگاهانه به این راه رفته‌اند، هنر دیگری که اساس آن پیرنگ است، یعنی سینما، به ظاهر تا مدتی از آن دوری می‌کرد. دلایل بسیاری این رویکرد را توجیه می‌کند: در وهلهٔ نخست، هدف اجتماعی سینما. هنگامی که سایر هنرها به آزمایشگاه خود می‌روند تا ساختارهای گشوده را بیازمایند، سینما ناچار است رابطه با مردم را حفظ کند و به آن‌ها امکان بخشد تا در شیوهٔ سنتی نمایش، که یکی از خواسته‌های ژرف و برحق فرهنگ ماست، مشارکت جویند.

همچنین چنان که بارها گفته‌ایم، تکرار می‌کنیم که بوطیقای آثار گشوده امروز تنها امکان هنر نیست، بلکه یکی از نمودهای ــ حتماً یکی از جالب‌ترین نمودها ــ فرهنگی است که الزامات دیگری نیز دارد و می‌تواند با کاربردِ مدرنِ چارچوب‌های سنتی به آن‌ها جامهٔ عمل پوشاند.

اما اکنون ناگهان بر روی پرده، با آثاری روبرو می‌شویم که از ساختار سنتی پیرنگ فاصله می‌گیرند. رویدادها دیگر در میان خود دارای روابط دراماتیک، به مفهوم سنتی، نیستند. اتفاقی نمی‌افتد، و وقتی واقعه‌ای روی می‌دهد، به نظر نه روایت شده، بلکه تصادفی می‌رسد. در این‌جا بیش‌تر به فیلم‌های مشهور آنتونیونی[1] اشاره می‌کنم: اوانتورا، شب، کسوف و صحرای سرخ.

---

۱. کارگردان ایتالیایی در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰. ــ م.

اهمیت این فیلم‌ها نه فقط به خاطر پژوهش و نوآوری، بلکه همچنین به این دلیل است که مردم آن‌ها را پذیرفته‌اند. منتقدان نیز پس از سرزنش‌های اولیه، سرانجام این فیلم‌ها را پذیرفتند و جذب کردند، مانند واقعیتی مشکوک، اما ممکن. یادآور می‌شویم که این فرایند روایی در زمانی تجربه شد که نگاه مردم از چند سال پیش از آن با منطق و پرسوناژ تلویزیونی خوگرفته بود: و این شاید فقط تصادفی نباشد. رپرتاژ گونه‌ای روایت است که هر قدر دارای انسجام باشد، توالی سادهٔ رویدادها را به عنوان مواد اولیه به‌کار می‌برد. با این‌که یک خط روایی وجود دارد، روایت مدام از موضوع اصلی دور می‌شود و دارای زمان‌های مرده است. مثلاً در یک گزارش از مسابقهٔ اتومبیلرانی، هنگامی که در انتظار رسیدن یکی از اتومبیل‌ها هستیم، دوربین بر روی مردم یا ساختمان‌های تاریخی پیرامون متوقف می‌شود، زیرا چیز بهتری نمی‌تواند نشان بدهد.

بسیاری از قسمت‌های اواتورا به فیلمبرداری مستقیم و گزارشی شباهت دارد. جشن شبانهٔ فیلمِ شب یا صحنه‌ای که هنرپیشهٔ زن فیلم در میان کودکانی که مشغول بازی هستند راه می‌رود نیز همین‌گونه به رپرتاژ شباهت دارد.

از این رو می‌توان پرسید که آیا فیلمبرداری مستقیم از رویدادها ــ به عنوان یکی از پدیده‌های معاصر ــ در پژوهش در بارهٔ گشوده بودنِ ساختارهای روایی و نیز در امکانات بازنمایی زندگی در چندگانگی جهت‌هایی که خارج از هر خط از پیش تنظیم شده پیش می‌روند، جایی ندارد؟

ب) ولی در این‌جا فوراً با یک ابهام روبرو می‌شویم: زندگی گشوده نیست، بلکه از رویدادهای تصادفی تشکیل می‌شود و برای تغییر این

تصادف‌ها و تبدیل آن به گرهی از امکانات، باید شکل ساده‌ای از سازماندهی را دخالت دهیم. باید عناصر بسیاری را برگزینیم که بتوانیم از آن پس ــ فقط پس از گزینش ــ در میانشان روابط چندسویه برقرار سازیم.

در فیلم اوانتوراگشایش ثمرهٔ مونتاژی است که آگاهانه تصادف خواستهٔ کارگردان را جایگزین تصادف صرف می‌کند. کارگردان به این خاطر از ایجاد پی‌گرد دوری کرده است که احساس تعلیق و ابهام را در تماشاگر به‌وجود آورد و او را از خواسته‌های رمان‌گونه برهاند تا بتواند به قلب داستان نفوذ کند. این با خودِ تماشاگر است که با قضاوت‌های عقلی و اخلاقی، خود را درون فیلم هدایت کند. سرانجام باید گفت که گشوده بودن شامل ساماندهی دقیق و محاسبهٔ میدان امکانات است. ولی هیچ چیز مانع از این نمی‌شود که یک رپرتاژ مستقیم از میان رویدادها آنچه بر اثر ساماندهی گشوده‌ای از این دست مناسب است را برنگزینند. اما در این‌جا دو عامل اساسی نمودار می‌شود که عبارتند از چگونگی فرایند به‌کار رفته و هدف اجتماعی آن. عواملی که می‌توان ترکیب نحوی و تماشاگران موردنظر نیز نامید.

درست به این دلیل که هدف فیلمبرداریِ مستقیم، نمایاندن زندگی و تصادفی بودن رویدادهای آن است، کارگردان رپرتاژ می‌کوشد تا با دستیابی به نحوهٔ سنتی ساماندهی به شیوهٔ ارسطویی، بر رویدادها چیره شود. گونه‌ای از ساماندهی که حاوی قوانین ضرورت و علیت است. قوانینی که واقع‌نمایی آن را ایجاب می‌کند.

آنتونیونی در فیلم اوانتورا گونه‌ای درگیری می‌آفریند: در یک فضای سوخته از آفتاب نیمروز، مردی به عمد یک جوهردان را روی طرحی که معمار جوانی در فضای باز رسم کرده، سرازیر می‌کند. پایان هر درگیری

نیازمند یک راه‌حل است. در یک فیلم وسترن این ماجرا با یک زد و خورد پایان می‌پذیرد که تأثیری رهایی‌بخش دارد و در عین حال وضع متجاوز و فرد مظلوم را از دیدگاه روانی توجیه می‌کند و انگیزه‌های هر یک را فاش می‌نماید. اما فیلم آنتونیونی متفاوت است. زد و خورد به ظاهر نزدیک است، ولی انجام نمی‌شود. ژست‌ها و احساسات در درماندگی جسمانی و روانی که بر سرتاسر اوضاع حاکم است، گم می‌شوند... اما فقدان برانگیختگی تا به این حد، تنها پس از تصفیهٔ طولانی داده‌های دراماتیک امکان‌پذیر است. برآورده نکردن انتظارات بی‌شماری که همگی با قانون واقع‌نمایی مطابقت دارند چنان آگاهانه و ارادی است که حتماً از پرداخت دقیقی ناشی می‌شود: رویدادها درست به این دلیل غیرمترقبه به نظر می‌رسند که حساب‌شده‌اند.

برعکس، یک رپرتاژ تلویزیونیِ مسابقه فوتبال، نمی‌تواند از کوشش برای به هم پیوستن همهٔ هیجان‌ها و پی‌آمدهایی که برای رسیدن به هدف نهایی لازم است، خودداری کند. (حتی وقتی گل به هدف نمی‌رسد و فریادهای حاضران استادیوم را به لرزه درمی‌آورد). کارکرد رپرتاژ این است و نمی‌تواند آنچه را برای ساز و کار بازی ضروری است، به سکوت برگزار کند. اما وقتی گل به هدف خورد، کارگردان می‌تواند به نمایش هیجان‌زدگی تماشاگران بسنده کند ــ واکنش طبیعی که بر اثر از میان رفتن فشار حسی حاصل می‌شود ــ یا ناگهان به شیوه‌ای ابتکاری و بحث‌انگیز میان‌بری به کوچهٔ همسایه بزند (زن‌ها در حال کار روزانه از پنجره‌ها دیده می‌شوند، گربه‌ها در آفتاب دراز کشیده‌اند)، یا هر تصویر دیگری که کاملاً با بازی فوتبال بیگانه باشد یا هر رویدادی در آن نزدیکی که با تصاویر قبلی تفاوت اساسی داشته باشد را به نمایش درآورد. کارگردان بدین

وسیله از نظر اخلاقی یا مستند، تفسیری محدود از بازی را به نمایش می‌گذارد؛ یا این‌که از هرگونه تفسیر، ارتباط و رابطهٔ قابل پیش‌بینی خودداری می‌کند و به نمایشی منفعل از نیهیلیسم می‌پردازد که اگر هوشمندانه رهبری شود، همان اثری را خواهد داشت که در برخی قطعات توصیفی و مطلقاً عینی رمان نو به چشم می‌خورد.

این است آنچه کارگردان می‌تواند انجام دهد. البته در صورتی که تصاویر تنها در صورت ظاهر مستقیماً ضبط شوند و در واقع ثمرهٔ پرداختی طولانی باشند. همچنین اگر هدف نمایاندن چشم‌اندازی تازه از چیزها باشد، چشم‌اندازی بیگانه با آن شیوهٔ غریزی که موجب می‌شود رویدادها را بر مبنای قوانین واقع‌نمایی به یکدیگر مرتبط کنیم. یادآور شویم که برای ارسطو نیز واقع‌نمایی شاعرانه مشروط به واقع‌نمایی در فن بیان است: معنی این گفته این است که در طول یک پیرنگ، تنها رویدادهایی را منطقی و طبیعی می‌یابیم که به جریان زندگی واقعی شباهت داشته باشند؛ رویدادهایی که به نحو تقریباً قراردادی و بر اساس روند عادی گفتمان ظاهر می‌شوند. بنابراین آنچه تماشاگران با منطق عادی و ساده خود پی‌آمد واقعی یک سلسله رویداد تلقی می‌کنند، به نظر کارگردان نتیجهٔ عادی گفتمان هنری است.

ج) پس چگونگی فیلمبرداری مستقیم از رویدادها به وسیلهٔ خواسته‌ها و انتظارات تماشاگران معین می‌شود، تماشاگرانی که تنها هنگامی رویدادهای زندگی را چنان که هست بازمی‌شناسند، که از روند تصادفی خارج شده بار دیگر به شیوهٔ یک پیرنگ ساماندهی شده باشد. به این خاطر که رمانِ دارای پیرنگ (به شکل سنتی) طبق عادت، به ظاهر به صورت خودبخودی و غالباً منطقی و کاربردی تنها به این شکل برای

خوانندگان خوانایی دارد که بر اثر وقایع آن احساساتی شوند، و به همه چیز مفهومی یکسویه را منطبق کنند. تنها در رمان تجربی است که ارادهٔ از هم گسیختن روابطی که عادتاً بر اساس آن زندگی را تفسیر می‌کنیم، اعمال می‌شود؛ البته نه با این هدف که به پوچی برسیم، بلکه از این رو که سویه‌های تازهٔ زندگی را در آن سوی قراردادهای کهنه و سنگ شده کشف کنیم. لازمهٔ چنین رویکردی اتخاذ یک تصمیم فرهنگی، ذهنیتی پدیدارشناسه و ارادهٔ داخل پرانتز نهادن گرایش‌هایِ جاافتاده است. چنین اراده‌ای در تماشاگرانی که در برابر تلویزیون می‌نشینند تا از اخبار مطلع شوند ــ که خواستهٔ موجهی است ــ و بدانند که چه می‌گذرد، وجود ندارد.

بسیار ممکن است که در عالم واقعیت، در همان لحظاتی که تنش میان دو تیم فوتبال به منتها درجه می‌رسد، تنی چند از تماشاگران مسابقه در فکر پوچی کائنات فرو بروند و رفتاری پیش‌بینی‌ناپذیر نشان دهند؛ یکی استادیوم را ترک کند، دیگری زیر نور آفتاب به خواب رود و سومی سرودهای مذهبی زمزمه کند. پخش مستقیم همهٔ این‌ها به بیان یک نا ـ داستان منتهی می‌شود، بی‌آن‌که چیزی باورنکردنی را به نمایش گذاشته باشد؛ و از آن پس امکانِ تازه‌ای در زمرهٔ واقعیت‌ها جلوه‌گر می‌شود.

با این حال تا خلاف آن ثابت نشود، چنین پرداختی از دیدگاه عموم چندان به واقعیت نزدیک نیست و برعکس، تماشاگران تلویزیون را در انتظار دیدن شور و هیجان بازی باقی می‌گذارد. شور و هیجانی که قرار است دوربین آن را بنمایاند.

د) خارج از این محدودیت‌ها که به رابطهٔ کارکردی میان تلویزیون (که رسانه‌ای خبری است) و تماشاگران که کالایی مشخص را از آن می‌طلبند

مربوط می‌شود، محدودیت دیگری وجود دارد که به فرایند تولید و واکنش‌های روانی کارگردان ارتباط دارد.

روالِ زندگی چنان ازهم‌گسیخته است که چنانچه کارگردانی بخواهد تفسیری روایی از آن به دست دهد، به پریشانی دچار می‌شود. او دائماً در معرض این خطر قرار می‌گیرد که سرنخ را گم کند و روایت به تصاویری بی‌تفاوت تبدیل شود. نه بی‌تفاوتی عمدی که حاوی تمایلی دقیق و ایدئولوژیک است، بلکه بی‌تفاوتی تصادفی و تحمیل شده برای فرار از این پراکندگی، کارگردان باید دائماً به داده‌ها طرح یک سازماندهیِ ممکن را بیافزاید و این همه را به طور فی‌البداهه در زمانی بس کوتاه به انجام رساند.

ولی در چنین فرصت کوتاهی رابطه‌ای که از دیدگاه روان‌شناختی بیش‌تر قابل دسترسی است، آن است که بر اساس عادت تنظیم می‌شود، یعنی آنچه در انظارِ عموم، گرایش به واقع‌نمایی است. به هم پیوستن ده رویداد بر مبنای ارتباطی غیرعادی، چنان که دیدیم، مستلزم اندیشهٔ انتقادی، ته‌نشین شدن ایده‌ها، دغدغهٔ فرهنگی و گزینهٔ ایدئولوژیک است. بنابراین باید در این‌جا عادت‌های جدیدی به کار رود، به طوری که دیدن چیزها به‌گونهٔ غیرمعمول جا بیافتد و گزارش خارج از عادت به طور غریزی تهیه شود.

این عادت آفرینشگر که با یک آموزش واقعی حواس مترادف است، بدون جذب عمیق فنون جدید روایی به دست نمی‌آید؛ اما کارگردان تلویزیون برای این کار وقت کافی ندارد و سازمان فرهنگی موجود نیز چنین توقعی از او ندارد. تنها روابطی که تحصیلات کارگردان به او اجازه می‌دهد ــ مانند هر فرد دیگری که به مطالعهٔ سینما و رمان معاصر

می‌پردازد ــ به وسیلهٔ قرارداد واقع‌نمایی دیکته می‌شود. تنها امکان ساماندهی که به او عرضه می‌گردد، روابط متقابلی است که با قوانین سنتی واقع‌نمایی همخوانی دارد (در حالی که می‌دانیم فرم‌ها به خودی خود دارای قانون نیستند، و نیز قوانین همیشه مورد تفسیر انسان‌ها قرار می‌گیرند، در نتیجه قوانین یک فرم حتماً با عادت‌های تخیلی ما همخوانی دارند).

باید بیافزاییم که هر فرد ولو این‌که نویسنده باشد و با تکنیک‌های نوین نیز آشنایی داشته باشد، در برابر یک وضعیت مشخص، از طریق طرح‌های ادراک که بر پایهٔ عادت است و نیز تصور عمومی از علیت، واکنش نشان می‌دهد ــ درست به این دلیل که این روابط هنوز، در وضعیت فعلی تمدن ما، تنها روابطی هستند که می‌توانند ما را در زندگی روزمره هدایت کنند.

در تابستان ۱۹۶۱ آلن رب‌گری‌یه (نویسندهٔ فرانسوی) از یک صاعقهٔ هوایی جان سالم به‌در برد و کمی بعد خبرنگاران در این زمینه با او مصاحبه کردند. چنان که مجلهٔ اکسپرس با زیرکی گزارش داد، روایت رب‌گری‌یه که هنوز تحت تأثیر احساسات خود بود، همهٔ ویژگی‌های یک روایت سنتی ارسطویی یا بالزاکی را داشت و پر از تعلیق، احساسات مهرآمیز و شخصی و دارای اوج و پایان بود. به گفتهٔ نویسندهٔ مقاله، رب‌گری‌یه باید برای نقل این حادثه از همان سبک غیرشخصی، عینیت‌گرا، بی‌طرف و در یک کلام غیرروایی، که در رمان‌های خود به کار می‌برد مدد می‌جست و حالا که چنین نکرده بود باید عنوان پدرِ تکنیک‌های جدید روایت از او سلب می‌شد. به رغم حالت شوخ مقاله، استدلال آن درست و منطقی بود، اما اگر کسی آن را جدی تلقی می‌نمود و

رمان‌نویس را متهم می‌کرد (زیرا او در یک لحظهٔ بحرانی به ظاهر از دیدگاه اعلام شدهٔ خود دست شسته و از طرح و روشی پیروی کرده بود که همواره علیه آن به مبارزه برخاسته بود)، به شدت دچار ابهام می‌شد. زیرا هیچ کس تصور نمی‌کند که یکی از معتقدان به هندسهٔ غیراقلیدسی باید برای اندازه‌گیری اتاق یا ساختن یک قفسه از هندسهٔ ریمان[1] مدد گیرد یا یکی از پیروان نسبیت وقتی روی پیاده‌رو ایستاده و از راننده‌ای زمان را می‌پرسد، باید ساعت خود را بر اساس تغیرات لورنز[2] تنظیم کند. بعضی از پارامترهای نو می‌توانند ابزارهایی باشند که با وضعیت‌های تجربی همخوانی دارند ــ در لابراتوار یا در آفرینش ادبی ــ ولی در شرایط روزمره به کار نمی‌آیند. بار دیگر تکرار می‌کنم که این به مفهوم کاذب بودن آن پارامتر نیست، بلکه به این معنی است که (دست کم تاکنون) پارامترهای سنتی که در همه جا به‌کار می‌رود در آن وضعیت‌ها کارسازترند.

به طور کلی وقتی باید به تفسیر واقعیتی بپردازیم که در برابرمان ظاهر شده و خواستار واکنشی فوری است ــ یا وقتی لازم است به کمک دوربین‌های تلویزیونی آن را ضبط کرده یا شرح دهیم، هنوز پیروی از چارچوب‌های عادی و قراردادی بیش‌تر به کار می‌آیند.

ه) موقعیت کنونی زبان تلویزیون در مرحلهٔ فعلی پیشرفت خود، در حال حاضر و در وضعیت اجتماعی که کارکردی معین را در برابر بینندگان خاصی در نظر دارد، چنین است. اما هیچ چیز مانع از آن نمی‌شود که تصور کنیم در وضعیت تاریخی متفاوتی، فیلمبرداری مستقیم از رویدادها

---

1. Riemann 2. Lorentz

می‌تواند با کاربرد آزادتری از حساسیت‌ها و تجربه‌های اشتراکی غنی‌تر، همراه باشد و به کوتاه سخن بینندگان را به آموزش بعد روانی و فرهنگی تازه‌ای رهنمون گردد. اما لازم بود که ما داده‌ها و واقعیت‌ها را به حساب آوریم و نقش رسانه‌ای تلویزیون و قوانین آن را در رابطه با وضع فعلی تماشاگران در نظر بگیریم. امروز اگر رپرتاژی تهیه شود که یادآور فیلم اوانتورای آنتونیونی باشد، حتماً با واکنش خوبی روبرو نمی‌شود و به فقدان نظارت و از هم گسیختگی متهم می‌گردد. به همین ترتیب ارجاع به گشایشِ هنری تا حدودی طعنه‌آمیز می‌نماید.

با این‌که در این دوران بوطیقاهای گوناگونی برای آثار گشوده تدوین می‌شود، از این شیوه نمی‌توان برای همهٔ انواعِ ارتباط هنری بهره جست. ساختار طرح و توطئه به مفهوم ارسطویی را می‌توان در بخش مهمی از تولید آثار معاصر، آثاری که بیش از همه مصرف می‌شوند و می‌توانند از سطح هنری بالایی برخوردار باشند (زیرا ارزش زیبایی‌شناختی لزوماً با جدید بودن تکنیک یکی نیست ــ هر چند کاربرد تکنیک‌های مزبور غالباً نشانهٔ ابتکاری بودنِ ابزارهای اندیشه است، نکته‌ای که موجب می‌شود هنر یکی از حتمی‌ترین شرایط خود را بیابد). فیلمبرداری مستقیم به نوبهٔ خود یکی از آخرین مرجع‌های نیاز عمیق ما به طرح و توطئه است ــ نیازی که همواره فرمی هنری را در فرمولی قدیمی یا جدید می‌یابد تا ارضا شود، و باید آن را با توجه به توقعاتی که پاسخگوی آن است، و ساختارهایی که این پاسخ را ممکن می‌سازد، داوری کرد.

با این حال فیلمبرداری مستقیم امکانات پرشماری برای گشوده بودن دارد، زیرا همواره می‌تواند بر نامعین بودنِ رویدادهای روزانه تأکید کند. کافی است از رویدادی محوری بر اساس قوانین واقع‌نمایی فیلمبرداری

شود، ولی رپرتاژ با تفسیرهای حاشیه‌ای، تجسس‌های شتابان در بارهٔ واقعیت‌های پیرامونی و تصویرهایی که به دلیل ناهماهنگی با آکسیون اصلی برای آن اهمیتی ندارند، غنی‌تر گردد. تصویرهایی مانند چشم‌اندازهایی به روی سایر امکانات و جهت‌ها، و نیز سازماندهیِ تازه‌تر برای رویدادها.

شاید تماشاگر به طور کم و بیش مبهم چنین احساس کند که زندگی فراتر از ماجرایی است که با اشتیاق چگونگی آن را تعقیب می‌کند. و نباید چنان با آن ماجرا درگیر شود که خود را با آن یگانه بپندارد. این تفسیرهای حاشیه‌ای که با کاربرد تفسیر چشم‌انداز، تماشاگر را از افسون طرح و توطئه دور می‌کند، ناگهان او را از توجه انفعال‌آمیز می‌رهاند و به داوری تشویق می‌کند، یا دست‌کم نیروی ترغیب‌کنندهٔ صفحهٔ تلویزیون را به زیر سؤال می‌برد.

توماسِ قدیس و بازاندیشی مذهب کاتولیک

بالاترین تیره‌بختی در جهان اندیشهٔ توماس قدیس، اهل آکوینو نه در روز هفتم مارس ۱۲۷۴ هنگامی که در چهل و نه سالگی در فسانوا دارفانی را وداع گفت به وقوع پیوست ــ او چنان فربه بود که کشیشان نمی‌توانستند جسدش را به پایین پله‌ها حمل کنند ــ و نه سه سال پس از مرگش وقتی اتی ین تامپیه فهرستی مرکب از دویست و نوزده گفته یا پیشنهاد کفرآمیز را اعلام کرد. در این فهرست بیش‌تر نظریات پیروان آوه روئز و برخی مشاهدات آندره لوشاپلن در بارهٔ عشق‌های زمینی که صد سال پیش از آن مطرح شده بود، در کنار بیست پیشنهاد که آشکارا از آن توماس بود دیده می‌شد. پیشنهاداتی از توماس فرشته‌خو، از سروران ملک آکوینو. اما تاریخ به شتاب این اقدام سرکوبگرانه را پایان داد و توماس قدیس حتی پس از مرگ نیز پیروز شد. در حالی که اتی ین تامپیه زندگی را در کنار گیوم سنت امور، دشمن دیگر توماس در صف مرتجعین بزرگ به پایان رساند، صفی که بدبختانه ابدی است.

تیره‌بختی توماس در سال ۱۳۲۳، دو سال پس از مرگ دانته[۱] و شاید به تقصیر او، هنگامی به وقوع پیوست که پاپ ژان بیست و دوم لقب قدیس را به او بخشید. لقبی که صاحب خود را همچون برندگان جوایز نوبل یا اسکار یا تابلوی مونالیزا، به کلیشه مبدل می‌کند. بخشیدن لقب به توماس مانند آن بود که ادارهٔ آتش‌نشانی از آتش‌افروز بنامی به مناسبت خدمات ضدحریق تقدیر کند.

امسال که به مناسبت هفتصدمین سالگشت مرگ توماس قدیس مراسمی بر پا می‌شود و توماس به مثابه قدیس و فیلسوف دوباره مطرح شده است. همه از خود می‌پرسند اگر توماس قدیس با همان ایمان، احاطهٔ فرهنگی و انرژی فکری امروز زنده بود، چه می‌کرد؟ اما برخی اوقات عشق جان‌ها را تیره می‌کند. برای این‌که بگویند توماس مرد بزرگی بود، می‌گویند انقلابی بود. در حالی که می‌بایست جهات حرکت فکری او را تشخیص داد. زیرا هر چند نمی‌توان او را یک مصلح نامید، کسی بود که بنایی چنان محکم بر جای نهاد که هرگز هیچ فرد انقلابی قادر به لرزاندن پایه‌های آن نشد. تنها برخوردی که از دکارت تا هگل و از مارکس تا دوشاردن با آثار او ممکن بود، برخوردی انتزاعی و برونگرا بود.

از این رو ایجاد جنجال توسط چنین مردی را مشکل می‌توان درک کرد. مردی فربه و متفکر که در مدرسه در سکوت یادداشت برمی‌داشت، با حالتی نه چندان تیزهوش که مورد تمسخر همکلاسی‌های خود بود. از این گذشته در صومعه روزی روی نیمکت مخصوص خود (دسته‌های وسط آن را بریده بودند تا برای او جا به قدر کافی باز شود) نشسته بود که

---

۱. شاعر مشهور ایتالیا (۱۳۲۱-۱۲۶۵). ـ م.

کشیشی شوخ‌طبع گفت بیرون خری در حال پرواز است. توماس از جا پرید و در میان خندهٔ حاضران بیرون رفت تا آن را ببیند. اما او ابله نبود و هنگامِ بازگشت گفت به نظرش پرواز یک خر بیش‌تر به حقیقت نزدیک است تا دروغگویی یک کشیش. و کشیشان از آن پس حساب کار خود را کردند. بعدها آن دانشجوی ساکت و آرام به استادی شایسته و مورد ستایش دانشجویان مبدل شد. روزی همراه با شاگردانش روی تپه‌ها قدم می‌زد و از بالا به شهر پاریس می‌نگریست، پرسیدند آیا آرزو می‌کند حاکم شهر زیبایی چون پاریس باشد؟ پاسخ داد داشتن متن هومرلین اثر ژان کریسوتوم قدیس را به هر حکومتی ترجیح می‌دهد.

اما آیا توماس قدیس سیرتی نیکو همچون فرشتگان داشت؟ هر چه بود توماس اهل مبارزه بود. مردی قوی، روشن و بلندپرواز که برای رسیدن به هدف طرح می‌ریخت و پیروز می‌شد. حال ببینیم عرصهٔ مبارزه و امتیازات به دست آمدهٔ او چه بود. هنگام تولد توماس، اقتصاد فلورانس پر رونق بود. مدارس پزشکی سالران و بولونی شهرهٔ اروپا بودند، جنگ‌های صلیبی جریان داشت و تماس با مشرق‌زمین روز به روز بیش‌تر می‌شد. در آن دوران مسلمانان اسپانیا با اکتشافات علمی و فلسفی خود جهان غرب را شیفته کرده بودند و فنون و حرفه‌ها رو به پیشرفت بود. در شمال اروپا حکومت‌های سلطنتی ملی و در جنوب کمون‌های آزاد بودند. خلاصه آنچه در آن دوران می‌گذشت به تصویری که معمولاً از سده‌های میانه به دست می‌دهند شباهت نداشت و حتی بدون در نظر گرفتن ذهنیات توماس، باید اذعان داشت که رنسانس در آن هنگام آغاز شده بود. اروپا می‌خواست چندگانگی اقتصادی و سیاسی را در فرهنگ خود بازتاب دهد و در حالی که همچنان زیر فرمان پدرانه و بی‌چون و چرای

کلیسا بود، دریافت تازه از طبیعت، واقعیت ملموس و فردیت انسان را تجربه کند. فرایندهای تولید و ساماندهی رو به منطق‌گرایی داشت و می‌بایست فنون عقلی نیز به دست می‌آمد.

این فنون از یک قرن پیش از تولد توماس در دست مطالعه بود. در پاریس در دانشکدهٔ هنرها، موسیقی، حساب، هندسه و ستاره‌شناسی و حتی دیالکتیک، منطق و فن بیان را به دانشجویان می‌آموختند. روش جدید عبارت از مقایسهٔ عقاید سنت‌گرایان صاحبنظر بود تا با پیروی از روندهای منطقی، بر اساس قوانین لائیک حاکم بر ایده‌ها، به نتیجهٔ نهایی برسند. زبان‌شناسی و معناشناسی نیز در دستور کار بود. پرسش این بود که مفاهیم یک واژه چیست و معمولاً واژه در کدام مفهوم به‌کار می‌رود. متون ارسطو نیز تدریس می‌شدند، اما همهٔ آن‌ها هنوز ترجمه و تفسیر نشده بودند. کسی بجز اعراب که در آن دوران در فلسفه و علوم بسیار پیشرفته‌تر از اروپائیان بودند، زبان یونانی نمی‌دانست. از یک قرن پیش در مکتب شهر شارتر[1] بر اساس متون ریاضی افلاطون تصویری طبیعی از جهان ساخته بودند که به وسیلهٔ احکام ریاضی اداره می‌شد و روندهایی محاسبه‌پذیر داشت. البته هنوز روش تجربی فرانسیس بیکن[2] در علوم به‌کار نمی‌رفت، ولی ساختاری نظری ایجاد شده بود و کوشش برای توضیح جهان بر اساس داده‌های طبیعت صورت می‌گرفت، هر چند طبیعت را پرورده و مأمور خدا می‌پنداشتند. روبرت گروس تست بر اساس انرژی نورانی گونه‌ای نظریهٔ متافیزیک پرداخته بود که امروز ما

---

۱. شهری در فرانسه. ــ م.

۲. فیلسوف و نظریه‌پرداز انگلیسی (۱۶۲۶-۱۵۶۱) که اساس روش تجربی را در علوم پایه‌گذاری کرد. ــ م.

را اندکی به یاد اینشتین می‌اندازد. از آن‌جا مطالعات مربوط به بینایی آغاز شده بود. مسئلهٔ توانایی دیدن اشیای مادی و چگونگی آن مطرح بود و مرزهای میان توهّم و حس باصره مشخص می‌گردید.

این یافته در جای خود مهم است. زیرا سده‌های میانه دوران توهّم بود. در این سده‌ها جهان را به مثابه جنگلی نمادین می‌پنداشتند که پر از موجودات اسرارآمیز است. امور جهان همچون روایتِ دائمی وجودی الهی تلقی می‌شد که گویا اوقات خود را صرف خواندن و نگارش جدول کلمات متقاطع می‌کرد. جهان پر توهّم دوران توماس قدیس نه تنها بر اثر ضربات دنیای عقل و منطق از میان نرفته بود، بلکه عقل و ساخته‌های آن‌که محصول کار سرآمدان اندیشه‌ورز بود همچون سایر پدیده‌های زمینی با تحقیر روبرو بود. فرانسوایِ قدیس با پرندگان سخن می‌گفت، ولی در همان حال فلسفهٔ نوافلاطونی سرهم‌بندی می‌شد. مفهوم این گفته به طور روشن این است که از منظر آنان خداوند از آدمیان دور بود و در تمامیت دسترسی‌ناپذیر خود اصل و اساس موجودات، چیزها و ایده‌ها را به حرکت درمی‌آورد. جهان مولود تفریح خیرخواهانهٔ آن واحد مقدس و دوردست بود که به ظاهراً آثارش به کندی به پایین (جهان ما) نفوذ می‌کرد و نشانهٔ کمال خود را در آلودگی‌های ساخته خود از دست می‌داد، چنان‌که اندکی شکر در آب محو می‌شود. در این معجون که نشانگر ناچیزترین جهان پیرامونی واحد مقدس است، همواره می‌توانیم نشانه‌هایی از ادراک بیابیم. اما ادراک در جای دیگری نیز یافت می‌شود، آن‌جا که عارف به کمک الهام آشفتهٔ خود به عالم الهی راه می‌یابد و غرق جذبه و سرور می‌شود.

افلاطون و آگوستین قدیس[۱] هر آنچه برای درک مسائل روح لازم بود، گفته بودند. اما هنگامی که می‌بایست طبیعتِ یک گل، نحوهٔ قرار گرفتن روده‌های بیمار، که پزشکان سالرن یافته بودند، یا دلیل نیروبخشی هوای آزاد در یک شب بهاری را تعریف می‌کردند، از بیان بازمی‌ماندند. از این رو بهتر آن می‌دیدند که گل‌ها را به وسیلهٔ مینیاتورهای روشن‌بینان بشناسند، به استقرار روده‌ها بی‌اعتنا بمانند و هوای شب‌های بهاری را محرک و خطرناک بپندارند. بدین‌سان فرهنگ اروپا در میان آنان‌که آسمان را درک می‌کردند و آنان که احکام زمین را می‌شناختند تقسیم شده بود. و آنان که مایل به درک احکام زمین بودند و به آسمان علاقه‌ای نداشتند دچار مشکل می‌شدند. فرقه‌های کافر را که از یک سو خواستار نو کردن جهان و ایجاد جمهوری‌های ناممکن بودند و از سوی دیگر به دزدی و انواع خرابکاری دست می‌زدند، می‌توان معادل بریگاد سرخ در نیمهٔ دوم قرن بیستم شمرد. هواداران این فرقه‌ها همه به مرگ محکوم می‌شدند.

در این هنگام مردان عقل‌گرا از مسلمانان آموختند که آثار یک مرشد پیر یونانی کلید گردآوری پاره‌های پراکندهٔ فرهنگ را به دست می‌دهد. نام او ارسطو[۲] بود. ارسطو می‌دانست چگونه از خداوند سخن بگوید، اما حیوانات و سنگ‌ها را نیز طبقه‌بندی کند و به حرکات ستارگان نیز بپردازد. ارسطو منطق می‌دانست و به روان‌شناسی و فیزیک نیز توجه داشت و سیستم‌های سیاسی را نیز طبقه‌بندی می‌کرد. اما از همه مهم‌تر این بود که

---

۱. از پدران کلیسا که در قرن چهارم میلادی می‌زیست و نفوذ افکارش تا دوران رنسانس باقی بود. ـ م.

۲. فیلسوف یونانی که چهار قرن پیش از میلاد مسیح می‌زیست. ارسطو شاگرد افلاطون و یکی از مهم‌ترین فیلسوفان جهان قدیم است. ـ م.

ارسطو کلید حل معما را به دست می‌داد. کلیدی که بعدها توماس بالاترین بهره را از آن گرفت. او واژگونی رابطه میان جوهر چیزها (یعنی آنچه می‌توان در بارهٔ چیزها درک و بیان کرد ولو این‌که در برابر چشمانمان نباشند) و ماده‌ای که از آن ساخته شده‌اند را امکان‌پذیر ساخت. خداوند را آسوده بگذارید: او جهان را به بهترین قوانین فیزیک مجهز ساخته است تا خودبخود به حیات ادامه دهد. بهتر است برای یافتن نشانه‌های جوهر در هبوطی عرفانی که سرانجام به آلودگی در ماده ختم می‌شود، گمراه نشویم. مکانیزم چیزها در برابر ماست. چیزها اساس حرکت خود هستند: یک انسان، یک گل یا یک سنگ ارگانیسم‌هایی هستند که بر اساس قانون درونی خود رشد یا حرکت می‌کنند. جوهر همان اصل رشد و سامان درونی آن‌هاست. چیزی که از پیش موجود بوده. چیزی بالقوه که از درون فرمان حرکت، رشد و پیدایش ماده را صادر می‌کند. از این رو ما توان درک آن را داریم. سنگ بخشی از ماده است که شکل گرفته و از اجتماع ماده و فرم فردیتی به وجود آورده است. راز وجود، چنان‌که بعدها توماس با بارقه‌ای از نبوغ بیان کرد، در کنش ملموس بودن نهفته است. وجود به طور تصادفی بر جهان ایده‌ها واقع نشده و جای ایده‌ها در مرحلهٔ تکوینی در وحدانیت مقدس و دوردست است. چیزها در وهلهٔ نخست به لطف الهی به وجود آمده‌اند و خوشبختانه ما نیز قادر به فهم آن‌ها هستیم.

ketabiha-iran.blog.ir

در این‌جا باید دو نکته را توضیح دهم. نخست این‌که در سنت ارسطویی درک چیزها به مفهوم مطالعهٔ تجربی آن‌ها نبود. کافی بود بدانیم که چیزها را باید به حساب آورد، و بقیهٔ کارها را بر عهدهٔ نظریه بگذاریم.

البته این پیشرفت چندانی نیست، اما در مقایسه با جهان موهوم قرون گذشته شایان توجه است.

دوم این‌که اگر قرار بود ایده‌های ارسطو از سوی مسیحیان پذیرفته شود، لازم بود نقش خداوند پررنگ‌تر گردد. زیرا در جهان ارسطو خدا بی‌اندازه دور می‌نمود. هر چند چیزها بر اساس نیرویی درونی و اصل زندگی که آن‌ها را به حرکت درمی‌آورد رشد می‌کردند، اما اگر خداوند که همه چیز بسته به وجود اوست، نسبت به خاموشی شمع زندگی مصمم شود، همه چیز در تاریکی مطلق غرق خواهد شد. بنابر این جوهر سنگ در سنگ است و به وسیلهٔ ذهن ما درک می‌شود، اما قبلاً در عالم ایده یا در ذهن خداوند وجود داشته است. و خدا پر از عشق و محبت است و انرژی جهان از اوست. اگر جز این بود ارسطو هرگز در فرهنگ مسیحی پذیرفته نمی‌شد. و اگر ارسطو به دور از این فرهنگ باقی می‌ماند، طبیعت و عقل نیز به آن راه نمی‌یافت.

و این کار دشواری بود، زیرا پیروان ارسطو که با توماس آشنا شدند، راه دیگری را برگزیده بودند که شاید مورخان کنونی آن را ماتریالیسم بنامند. ماتریالیسمی نه چندان دیالکتیک که با ستاره‌شناسی درآمیخته بود و مورد تأیید مؤمنان نبود. بنیانگذار تفسیر ماتریالیستی ارسطو، آوِروئز اسپانیایی بود که یک قرن پیش از سن توماس می‌زیست. آوِروئز آثار ارسطو را بهتر از دیگران می‌شناخت. او پی برده بود که علم ارسطو به کجا راه می‌برد. به نظر او خداوند طبیعت را در نظمی مکانیکی و قوانین ریاضی سامان بخشیده و تابع جبر احکام فضا کرده بود و چون خدا جاودان است، پس نظام جهان نیز ابدی است. و کار فلسفه مطالعهٔ این نظام، یعنی قوانین مربوط به طبیعت است. انسان‌ها از این رو توانایی درک

نظام طبیعت را دارند که اساس و پایهٔ هوش در آنان یکسان است. در غیر این صورت هر کس قانون چیزها را از منظر خود درک می‌نمود و کسی قادر به فهم گفتهٔ دیگری نبود. در این جا نتیجه‌گیری ماتریالیست‌ها اجتناب‌ناپذیر بود: جهان ابدی و تابع سامانی پیش‌بینی‌پذیر است و اگر اساس و جوهر هوش در انسان‌ها یکسان باشد، پس روح که امری فردی و فناناپذیر است نمی‌تواند وجود داشته باشد، و اگر کتاب‌های مقدس چیزی جز این دربر دارند، فیلسوف باید به آنچه علمش به او ثابت کرده فیلسوفانه بنگرد و الزامات ایمانش را نیز بی‌چون و چرا بپذیرد. یعنی این‌که حقیقت دوگانه است و نباید به یکی اجازه داد تا مزاحم دیگری شود.

آوِروئز در تفسیر خود از آنچه در آثار ارسطو به طور بالقوه وجود داشت تصویر روشنی به دست می‌داد و همین خود باعث موفقیت و استقبال از آثارش در دانشکدهٔ هنرهای پاریس شده بود.

اما توماس سیاست فرهنگی را به دو سو هدایت کرد: نخست پذیراندن آثار ارسطو و توجیه مفاهیم آن به وسیلهٔ علوم دینی آن دوران و دوم قطع ارتباط آثار ارسطو با تفسیر آوِروئز. او در این راه با مشکل بزرگی روبرو بود. فرقهٔ مذهبی برادران سائل که توماس به آن تعلق داشت به کفر و ماده‌گرایی شهرت یافته بود، در حالی که توماس خود نه کافر بود، نه ملحد. او آشتی‌دهنده بود. می‌خواست علم جدید را با ایمان و علوم دینی آشتی دهد و همه چیز را چنان تغییر دهد که از آن پس دگرگونی امکان‌ناپذیر باشد. او در این راه نگرش درست را با دانش تئولوژی و پیروی از واقعیت طبیعی و ملموس و رعایت استدلال همراه می‌کرد. روشن‌تر بگویم، او ارسطو را مسیحی نکرد، بلکه مسیحیت را به راه

ارسطو آورد. با این حال توماس هرگز نیاندیشید که از راه عقل می‌توان به درک همه چیز رسید. به نظر او تنها ایمان انسان را به درک چگونگی چیزها نائل می‌ساخت. او فقط می‌خواست نشان دهد که ایمان با عقل مغایر نیست و بنابراین می‌توان از دنیای توهّم بیرون آمد و استدلال عقلی را پیشه ساخت.

این‌که در معماری آثارش فصل‌های اصلی به خداوند، فرشتگان، روح، نیکی و زندگی ابدی اختصاص یافته‌اند، قابل درک است. اما درون همین فصل‌ها همهٔ چیزها و انسان و جهان مکان منطقی خود را یافته‌اند.

بدین‌سان توماس قدیس آموزه‌ای را به ارمغان آورد که به وسیلهٔ آن کلیسا، بی‌آن‌که ذره‌ای قدرت خود را از دست دهد، آزادی انتخاب را روا می‌داشت. او در راه خود پیروز شد زیرا افزون بر اندیشه به مقدسات، نسبت به ارزش‌های طبیعی نیز توجه داشت و گفتار و پندار منطقی را ارج می‌نهاد.

از یاد نبریم که پیش از توماس خوش‌نویسان هنگام کپی‌برداری از متون باستانی مطالبی را که با دین خوانایی نداشت، حذف می‌کردند یا با نشانه‌ای اخطارآمیز همراه می‌کردند یا آن را در حاشیه می‌آوردند. در حالی که توماس برعکس، عقاید مختلف را در کنار یکدیگر قرار می‌داد، مفهوم هر یک را آشکار می‌نمود و همه، حتی مسلمات دینی را به زیر سؤال می‌برد و پس از برشمردن عقاید مخالف، به نتیجه‌گیری نهایی می‌رسید. او معتقد بود که همه چیز را باید بر همگان آشکار کرد و به دادگاه منطق سپرد.

بهترین کارشناسان آثار توماس نشان داده‌اند که اگر آثار او را به دقت

بخوانیم پی می‌بریم که ایمان بر سایر چیزها حاکم است و راه‌حل مسائل را هدایت می‌کند. بدین مفهوم که خداوند و حقیقتی که به مسیح الهام شد نسبت به حرکت عقل لائیک مقدمند و آن را هدایت می‌کنند. هرگز کسی نگفته است که توماس همتای گالیله بود. اما او کلیسا را به نظامی آموزه‌ای مجهز کرد که آن را با جهان مادی موافق می‌گرداند و در این راه به موفقیتی عظیم دست یافت. تاریخ در این مورد گویاست. پیش از توماس باور داشتند که روح مسیح بر آن‌جا که روح ارسطو می‌زید حاکم نیست. در سال ۱۲۱۰ کتاب‌های فلسفهٔ طبیعی ارسطو ممنوع بود، ممنوعیتی که تا دهه‌های بعد نیز همچنان ادامه یافت. در حالی که توماس موجبات ترجمهٔ آن‌ها را فراهم آورد و بر آن‌ها تفسیر نوشت. از این رو در سال ۱۲۵۵ همهٔ آثار ارسطو مورد پذیرش بود. چنان که قبلاً گفتیم پس از مرگ توماس، واپس‌گرایان تلاش تازه‌ای را در رد نظرات او آغاز کردند که بی‌نتیجه ماند. زیرا توماس چنان تعالیم کلیسا را با عقاید ارسطو تلفیق کرده بود که سرانجام آموزهٔ کلیسای کاتولیک بر مبنای افکار ارسطویی باقی ماند. از این رو اعتبار توماس که ظرف چهار سال تمامی سیاست فرهنگی جهان مسیحی را دگرگون کرد، چشمگیر است. چارچوبی که او به اندیشهٔ کاتولیک ارائه داد، چنان کامل بود و همه چیز چنان در آن جایگاه و توجیهی درخور یافته بود که از آن پس هیچ چیز نتوانست دگرگونش سازد. بعدها علمای مخالف با اصلاح‌طلبی، آموزه‌های توماس را به شیوهٔ خود تفسیر کردند، اما ارج و اهمیت او همچنان باقی ماند. آن‌جا که توماس می‌خواست سیستمی نوین بنیاد نهد، بعدها سنت محافظه‌کارانهٔ تومیسم به مجموعه‌ای تغییرناپذیر مبدل شد. آن‌جا که او همه چیز را در هم ریخت تا اساسی تازه بنا کند، تومیسمِ مکتبی در حفظ نظام موجود

کوشید و برای شکستن ایده‌های نو به شیوهٔ شبه‌توماس استدلال کرد. کنجکاوی و تشنگی دانش که ویژگی توماس بود، از آن پس به جنبش‌های کفرآمیز و رفورم پروتستان راه یافت. از اندیشهٔ توماس فقط چارچوبی باقی ماند، نه کوشش و اندیشه برای ساختن چارچوبی که در زمان خود واقعاً متفاوت باشد.

روشن است که این پی‌آمد گناه او نیز بود: این توماس بود که به کلیسا روشی برای آشتی دادن دیدگاه‌های مخالف اهدا کرد، به طوری که کلیسا از آن پس بدون درگیری جریان‌های مخالف را در خود جای داد.

این توماس بود که به کلیسا آموخت برای یافتن راه‌حل متعادل می‌بایست اندیشه‌های متضاد را به روشنی در برابر انظار نهاد. اما بعدها این آموزه چنان تفسیر شد که گویی بر اساس آموزش‌های توماس کلیسا باید همواره پاسخی «نه منفی، نه مثبت» بدهد، در حالی که او میان منفی و مثبت تضاد مشاهده می‌کرد. در زمان توماس پاسخ «نه منفی، نه مثبت» نه به مفهوم ایست، بلکه به معنای حرکت به پیش و تغییر قوانین بازی بود. برای این است که می‌توان از خود پرسید اگر توماس آکویناس امروز زنده بود، چه می‌کرد.

پاسخ این است که او کتاب «سوما تئولوگیکا» را نمی‌نوشت. بلکه به نظریهٔ نسبیت، منطق صوری، اگزیستانسیالیسم، مارکسیسم و فنومنولوژی توجه می‌کرد. و سرانجام به این نتیجه می‌رسید که نمی‌بایست نظامی قطعی و کامل همچون یک ساختمان بیافریند، بلکه امروز سیستمی پویا لازم است؛ نظامی که اجزای آن رد و بدل‌پذیر باشند، چرا که ایدهٔ موقتی بودن تاریخ به دائرةالمعارف علوم او راه می‌یافت. من نمی‌توانم به شما بگویم آیا او همچنان مسیحی باقی می‌ماند، اگرچه می‌توان چنین فرض

کرد؛ اما مطمئنم که او در مراسم بزرگداشت خود شرکت می‌جست، تنها به این خاطر که یادآوری کند نباید در بارهٔ چگونگی کاربرد آموزه‌های او اندیشید، بلکه می‌بایست اندیشه‌های نو پدید آورد: باید از او آموخت که چگونه می‌توان به درستی در بارهٔ انسان زمانه اندیشید. در پایان بگذارید بگویم که مایل نیستم به جای او باشم.

زبان، قدرت، خشونت

رولاند بارت در هفدهم ژانویه ۱۹۷۷ در برابر مدعوین دستچین شده‌ای که رویدادهای بزرگ اجتماعی را ارج می‌نهادند، سخنرانی کرد. سخنرانی مزبور که به مناسبت دعوت از بارت برای کرسی نشانه‌شناسی ادبی در کولژ دوفرانس انجام می‌گرفت و اخیراً در بیش از چهل صفحه به چاپ رسیده است، به سه بخش تقسیم می‌شود. بخش نخست به زبان، بخش دوم به کارکرد ادبیات با نگاهی به قدرت و بخش سوم به نشانه‌شناسی، به ویژه نشانه‌شناسی ادبی، اختصاص دارد.

من در این نوشته تنها به بخش نخست مقالهٔ بارت می‌پردازم و به بخش دوم اشاره‌ای می‌کنم. چرا که بخش اول معضلی را می‌شکافد که گستره‌ای فراخ را دربر می‌گیرد و از ادبیات و فنون بررسی آن فراتر می‌رود. معضل مورد نظر بارت پدیدهٔ قدرت است، پدیده‌ای که موضوع سایر کتاب‌های مورد اشارهٔ این مقاله نیز هست.

ساختار سخنرانی بارت مبتنی بر کاربرد شگفت‌انگیز فن بیان (رتوریک) است. وی با ستایش از مقامی که کولژ دوفرانس به او پیشنهاد کرده است می‌آغازد.

شاید بدانید که استادان کولژ دوفرانس فقط سخن می‌رانند و دانشجویان نیز صرفاً از روی علاقه به گفتار آنان در تالارهای سخنرانی حضور می‌یابند. در آن‌جا امتحانی در کار نیست و استادان برای قبولی یا رد دانشجویان نظر نمی‌دهند. از این رو بارت با رضایت خاطر (فروتنی و در عین حال غرور) می‌گوید: «من به جایی آمده‌ام که فراسوی قدرت است.» البته این گفته خالی از ریا نیست زیرا تدریس در کولژ دوفرانس یا تولید دانش، نشانهٔ بالاترین قدرت فرهنگی در کشور فرانسه است.

بارت بعد از اشاره به میشل فوکو، از حمایت و پشتیبانی او در کولژ دوفرانس قدردانی می‌کند. بنابراین می‌داند که (طبق نظر فوکو) قدرت یگانه نیست، بلکه همچون شیطان چندگانه است و به شکل‌های مختلف ظاهر می‌شود. بارت می‌گوید: «... قدرت در ظریف‌ترین مکانیسم‌های ارتباطات اجتماعی حضور دارد. قدرت نه تنها در دولت، طبقات و گروه‌ها، که حتی در مُد، افکار عمومی، فراغت، ورزش، اخبار، اطلاعات، خانواده، روابط خصوصی و نیز در غریزه‌های آزادی‌بخش که سر مقابله با این همه را دارند حضور دارد. بنابراین به گمان من گفتمان قدرت هرگونه گفتمانی است که به شنونده احساس تقصیر و در نتیجه گناه را القا می‌کند. انقلاب می‌کنید تا قدرت را نابود کنید، در حالی که در اوضاع جدید قدرت بار دیگر متولد می‌شود.

«قدرت انگل ارگانیسمی فرااجتماعی است که به تاریخ سراسرِ ارکان زندگی بشر وابسته است، نه تنها به تاریخ سیاسی یا تاریخ رسمی او.

«زبان به رغم ازلیت انسانی‌اش همچون شیئی است که قدرت بر آن حک شده است. زبان یا بهتر است بگویم ناگزیری بیان، حامل قدرت

است. منظور زبانی است که به آن سخن می‌گوییم و می‌نویسیم. یعنی یک زبان معین.

«اما این توانایی سخن گفتن نیست که قدرت را نهادینه می‌سازد، بلکه توانایی سخن گفتن به درجه‌ای است که توانایی مزبور را در نظمی منجمد می‌کند و زبان را در سیستمی قالب می‌گیرد.» بارت می‌افزاید: «زبان مرا وامی‌دارد تا در حالی که مقام فاعل را اشغال کرده‌ام، فعلی را بیان کنم. بنابراین از آن پس (من) هر چه که انجام دهم پی‌آمدی است از آنچه که هستم. زبان مرا وامی‌دارد تا دیگری را 'تو' یا 'شما' خطاب کنم. من این حق را نخواهم داشت که رابطهٔ عاطفی یا اجتماعی خود را نامشخص باقی گذارم. در نتیجه بدین‌سان به دلیل ساختار خاص خود، زبان من رابطه‌ای اجتناب‌ناپذیر و از خود بیگانه را تولید می‌کند.

«سخن گفتن یعنی نهادن خود در مقام فاعل، زبان واکنشی کلی است. گذشته از آن نه ارتجاعی است نه پیشرو، بلکه زبان فاشیست است. زیرا فاشیسم سخن را ممنوع نمی‌سازد. بلکه انسان‌ها را به سخن گفتن وامی‌دارد.»

باید اذعان داشت که آخرین فرازهای بارت پس از ژانویهٔ ۱۹۷۷ (زمان ایراد سخنرانی)، بیش‌ترین واکنش‌ها را برانگیخته است. زیرا آنچه پس از آن گفته شده، پی‌آمد فرازهای بالا یا در تأیید آن بود. شنیدن این‌که «زبان قدرت است، زیرا مرا وامی‌دارد تا قالب‌های پیش‌ساخته را به‌کار برم، قالب‌هایی که خود واژه‌ها را نیز دربر می‌گیرند، و ساختار زبان چنان جبری است که ما درون آن همچون بردگانیم و برون از آن نمی‌توانیم به آزادی رسیم، زیرا برون از زبان هیچ نیست»، نباید شگفتی ما را برانگیزد.

اما چگونه می‌توان از آنچه بارت (به پیروی از سارتر) «فضای ممنوعه» می‌نامد گریخت؟ پاسخ ساده است. از راه حیله. هر زبان راهی به حیله می‌برد و این مکر سالم، شادی‌بخش ولی کذب‌آمیز ادبیات نام دارد.

گفتهٔ بالا را می‌توان طرح نظریه‌ای در بارهٔ ادبیات دانست که چیزی جز نوشتار نیست. یعنی بازی کلام با کلام. نوشتار در مفهوم گسترده‌ای که نه تنها ادبیات داستانی به معنای متعارف، بلکه متون علمی و تاریخی را نیز دربر می‌گیرد. با این حال از منظر بارت الگوی این کنشِ آزادی‌بخش همواره آفرینش هنری بوده است. ادبیات زبان را به صحنهٔ تئاتر زندگی می‌برد و از فاصله‌گذاری آن بهره می‌گیرد. معیار ادبیات فرازهای پیش‌ساخته نیست، بلکه با موضوعی که عنوان می‌کند، مزهٔ واژه‌ها را می‌چشاند. ادبیات چیزی می‌گوید و در عین حال گفته‌اش را نفی می‌کند. نشانه‌ها را نابود نمی‌کند، بلکه آن‌ها را به بازی وامی‌دارد و به بازی می‌گیرد. اما این‌که آیا ادبیات نیرویی در برابر سیطرهٔ زبان عرضه می‌کند یا نه، به سرشت قدرت زبان بستگی دارد. نظر بارت در این زمینه چندان روشن نیست. از این گذشته، از فوکو نه تنها مستقیماً به عنوان یک دوست، بلکه به طور غیرمستقیم، هنگامی که از چندگانگی قدرت سخن می‌گوید، نام می‌برد. و تا به امروز ایده‌ای که فوکو در بارهٔ قدرت پرورده است همچنان نه تنها درست‌ترین، که بحث‌انگیزترین می‌نماید. ایده‌ای که در سراسر آثار فوکو به چشم می‌خورد و گام به گام ساخته و پرداخته شده است.

فوکو در آثار خود از طریق شرح رابطهٔ میان قدرت و آموزش و نیز ارتباط میان گفتمان و ناگفتمان و بیان تفاوت‌های آن‌ها، دیدگاه خود را از

قدرت به روشنی چنان مطرح می‌کند که دست کم دو ویژگی را در آن می‌توان برشمرد: نخست این‌که قدرت تنها در سرکوب و ایجاد ممنوعیت خلاصه نمی‌شود، بلکه تشویق به گفتمان و تولید دانش نیز لازمهٔ آن است.

دوم این‌که چنان‌که بارت نیز نشان داد قدرت نه یگانه بلکه چندگانه و حجیم است. قدرت فرایندی یکسویه میان یک واحد فرماندهی و توابع آن نیست، کوتاه سخن این‌که قدرت بیش از این‌که تعلق‌پذیر باشد اعمال‌شدنی است. قدرت امتیاز طبقهٔ حاکمه نیست که به دست آید یا حفظ شود، بلکه تأثیر سیطرهٔ مواضع راهبردی آن است. تأثیری که بر اثر موضع افرادِ زیر سلطه آشکار و گاه گسترده می‌شود. از این گذشته قدرت تنها پدیده‌ای قادر به اعمال زور یا ممنوعیت بر بی‌قدرتان نیست. بلکه در آنان نفوذ می‌کند و از طریق آنان تکثیر و پخش می‌شود. بر آنان فشار وارد می‌آورد، در حالی که آنان در مبارزه علیه قدرت در برابر مشت قوی آن مقاومت می‌کنند.

و اندکی بعد در کتاب خود توضیح می‌دهد:

«مراد از قدرت آن دسته نهادها و مکانیسم‌هایی نیست که خدمات شهروندان یک کشور را تأمین و تضمین می‌کنند... بلکه در وهلهٔ اول چندگانگی روابط قدرت در هر حوزهٔ کارکردی است که به آن روابط سازمان می‌بخشد. و نیز فرایندی که از راه مبارزه و رویارویی پایان‌ناپذیر آن روابط را دگرگون می‌سازد، به آن نیرو می‌بخشد یا آن را ویران می‌کند. به علاوه حمایت روابط قدرت از یکدیگر که به یاری آن به شکل زنجیره‌ای یا سیستمی عمل می‌کنند یا برعکس اختلافات و تضادهایی که آنان را از یکدیگر دور می‌کند. و سرانجام منظور کلیهٔ راهبردهایی است

که روابط قدرت در چارچوب آن عمل می‌کنند و طرح کلی یا نهادینه‌شان در دستگاه دولت یا فرموله‌کردن قوانین و هژمونی‌های اجتماعی گوناگون تجلی می‌کند. بنابراین قدرت نه در مرکز سلطه بلکه در لایه‌های زیرین و متحرک روابط قدرت نهفته است که به سبب نابرابری مدام زایندهٔ وضعیت‌های گوناگونند. وضعیت‌هایی همواره موضعی و ناپایدار ... قدرت در همه جا هست. نه به این سبب که همه چیز را دربر می‌گیرد، بلکه از این روی که از همه چیز برمی‌خیزد. قدرت از پایین می‌آید. در خاستگاه روابط قدرت تضاد مطلق و فراگیر میان حکومت و اتباع وجود ندارد. بلکه باید فرض کرد که گوناگونی روابط قدرت که در مکانیسم تولید، خانواده، گروه‌های محدود و نهادها شکل می‌گیرد و نقش ایفا می‌کند پایهٔ تأثیرات و تقسیماتی است که در کل بدنهٔ جامعه موجود است.»

اما این تصویر قدرت یادآور ایدهٔ سیستمی است که زبان‌شناسان آن را «یک زبان معین» می‌نامند. گو این‌که یک زبان معین بازدارنده است (از این‌که بگویم «من آن مرد هست.» ممانعت می‌کند زیرا جمله‌ای نامفهوم است و هیچ‌کس منظور مرا نخواهد فهمید.) اما بازدارندگی آن از تصمیم فردی یا از مرکزی معین که از چپ و راست قانون صادر کند ناشی نمی‌شود. زبان تولیدی اجتماعی است که به صورت دستگاهی سازنده و از طریق پذیرش همگانی نشو و نما می‌کند. افراد تمایلی به پیروی از قواعد دستوری ندارند، اما از دیگران توقع دارند هنگام سخن گفتن دستور زبان را مراعات کنند و همگی سرانجام به آن تن درمی‌دهند زیرا به نفعشان است.

در این‌که بتوان گفت یک زبان معین ابزار قدرت است تردید دارم

(اگرچه زبان سیستمی منظم دارد و بنابراین از ارکان دانش است)، اما در این‌که زبان الگوی قدرت است شکی ندارم. و نیز می‌توان گفت از آن‌جا که زبان بالاترین دستگاه نشانه‌ای یا نخستین سیستم مدلسازی بشر است، خود الگوی سایر سیستم‌های نشانه‌ای قرار می‌گیرد که در فرهنگ‌های مختلف به عنوان ابزارهای قدرت و دانش ایجاد می‌شوند.

اگر گفتهٔ بارت را در مفهوم بالا در نظر بگیریم، اگرچه «یک زبان معین» با قدرت در رابطه است، اما در نتیجه‌گیری او:

۱. بنابراین یک زبان معین فاشیست است.

۲. زبان همچون شیئی است که قدرت بر آن حک شده است.

جنبهٔ تهدیدآمیز نادرست است. اشتباه نخست آشکار است و می‌توان آن را به سادگی برطرف کرد. اگر قدرت چنان باشد که فوکو تعریف کرده است و اگر ویژگی‌های قدرت در یک زبان معین موجود باشند، این‌که نتیجه بگیریم آن زبان معین فاشیست است تنها به ابهام دامن می‌زند. زیرا در این صورت اگر فاشیسم در همه جا و در همهٔ وضعیت‌های قدرت و نیز در همهٔ زبان‌های معین از آغاز زمان وجود و حضور داشته باشد، دیگر در هیچ کجا نیست. به سخن دیگر اگر نشانه‌های فاشیسم حاکم بر وضعیت انسان و همهٔ انسان‌ها فاشیست باشند دیگر کسی را نمی‌توان فاشیست نامید. چنین است که به خطر استدلال‌های توأم با لفاظی پی می‌بریم، استدلال‌هایی که روزنامه‌نگاران مدام به‌کار می‌برند بی‌آن‌که ظرافت بارت را دارا باشند. زیرا بارت با این‌که می‌دانست سخنانش حاوی ناسازه (پارادوکس) است، در چارچوب فن بیان چنین می‌گفت.

اما اشتباه دوم ظریف‌تر است. قدرت بر یک زبان معین حک نشده است. حتی اگر بپذیریم که یک زبان معین ابزاری است که قدرت در هر

کجا که نهادینه می‌گردد توسط آن حک می‌شود. برای روشنگری بیش‌تر به کتاب تازهٔ ژرژ دوبی[1] در بارهٔ نظریهٔ سه نظام رجوع می‌کنیم. دوبی از تشکیل دولت و مجلس شورا در سپیده‌دم انقلاب کبیر فرانسه آغاز می‌کند که در آن سه گروه از مردم، یعنی اشراف، روحانیون و پیشه‌وران عضویت داشتند. دوبی می‌خواهد به منشأ نظریه (و ایدئولوژی) تقسیم‌بندی مردم به سه گروه پی ببرد و در حین پژوهش سرانجام آن را در متون کهن روحانیون کارولینگ می‌یابد. بر اساس این متون آفریدگان خداوند در سه نظام، بخش یا سطح قرار دارند: دعاگویان، جنگجویان و کارگران. در سده‌های میانه تشبیه به گله و تمثیل شبانان رایج بود. بنابراین تمثیل مردم به سه دسته تقسیم می‌شوند. گروه نخست همچون چوپانانند، گروه دوم به سگان گله و گروه سوم به گوسفندان می‌مانند. به بیان دیگر، بر اساس تفسیر سنتی از این تقسیم‌بندی، در هر جامعه روحانیون رهبران معنوی، سربازان محافظ و مردم موظف به‌کار، تولید ثروت و تأمین زندگی دو گروه نخستینند.

اگرچه این تقسیم‌بندی سه‌گانه ساده می‌نماید، اما دوبی از تفسیر سنتی فراتر می‌رود و در بیش از چهارصد صفحه با کند وکاو در فراز و نشیب‌های تاریخی و پیگیری اندیشهٔ روحانیون کارولینگ در اواخر قرن دوازدهم میلادی درمی‌یابد که این الگوی اولیهٔ نظام اجتماعی هرگز عیناً تکرار نمی‌شود و در دوران‌ها و شرایط گوناگون با اندکی دگرگونی پدید می‌آید، در برخی موارد به تقسیم‌بندی چهارگانه بدل می‌شود و گاه اسامی گروه‌ها تغییر می‌کند. مثلاً سربازان را گاه جنگجویان یا سواره‌نظام

---

۱. تاریخ‌دان معاصر فرانسه. ــ م.

می‌خوانند، یا به جای روحانیون کشیشان می‌گویند یا از دهقانان، کارگران یا بازرگانان سخن می‌گویند.

واقعیت این است که در طول سه قرن جامعهٔ اروپا بسیار دگرگون شده و پیمان‌های گوناگون میان گروه‌ها منعقد گشته است. از جمله پیمان میان روحانیون شهری و زمین‌داران فئودال برای سرکوب مردم، میان روحانیون و مردم برای گریز از آزار و ستم شاهان، میان کشیشان و فئودال‌ها علیه روحانیون شهری، میان روحانیون شهری و رژیم‌های پادشاهی ملی. میان رژیم‌های پادشاهی ملی و فرقه‌های بزرگ مذهبی ... و فهرست مزبور تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد.

در واقع بحث و جدل‌های قرون وسطی که به ظاهر روشن به نظر می‌رسند، بس ظریف و پیچیده‌اند. و دوبی در اثر خود جریان مانورهای طرفین را آشکار می‌کند.

واقعیت این است که هر یک از وضعیت‌های مشابه و در عین حال متفاوت یاد شده در شبکه‌ای از روابط قدرت سامان یافته‌اند: شوالیه‌ها بر مردم دهات می‌تازند، مردم پشتیبان می‌جویند و از فراورده‌های زمین محافظت می‌کنند. اما در میان آنان برخی مالکند و می‌خواهند اوضاع را به نفع خود تغییر دهند و غیره.

با این حال اگر همین روابط قدرت در چارچوب یک ساختار، نظام نمی‌یافتند، بی‌شکل و تصادفی باقی می‌ماندند. منظور نظامی است که همه آن را می‌پذیرند و آماده‌اند تا خود را بخشی از ساختار آن بدانند. در این جاست که فن بیان، یعنی کارکرد نظام‌بخش و نمونه‌گذارِ زبان در راه رسیدن به هدف به‌کار می‌آید.

فن بیان با روش تأکیدگذاری یا تغییر در تأکیدگذاری بر برخی از روابط

قدرت صحه می‌نهد، در حالی که دیگران را ناروا و ناپسند جلوه می‌دهد. بدین سان ایدئولوژی شکل می‌گیرد و قدرت زائیدهٔ آن بر شبکه‌ای واقعی از وفاق همگانی، نخست در میان لایه‌های زیرین جامعه، بدل می‌شود. زیرا در این مرحله روابط قدرت به روابط نمادین تغییر شکل داده‌اند.

در این‌جا می‌خواهم به تضادی اشاره کنم که میان قدرت و نیرو وجود دارد و در بحث‌های امروز نادیده گرفته می‌شود.

نخست بار دیگر به دو مرحلهٔ قدرت می‌پردازم. در مرحلهٔ نخست تصور می‌شد که قدرت دارای مرکز است (برای سهولت می‌توان این مرکز یا منشأ را به رئیسی خبیث تشبیه کرد که پشت رایانه‌ای نشسته و دستور حذف طبقهٔ کارگر را صادر می‌کند). از این برداشت به قدر کافی انتقاد شده و نظریهٔ فوکو نیز ضعف آن را نمایان کرده است، به طوری که نشانه‌های رد آن را حتی در تضادهای درونی گروه‌های تروریستی می‌توان یافت. بعضی از این گروه‌ها هنوز قلب دولت را هدف حمله قرار می‌دهند، در حالی که سایرین رگه‌های قدرت را در حاشیه و در نقاطی می‌یابند که من آن را «گروه‌های قدرت از منظر فوکو» می‌نامم.

اما مرحلهٔ دوم مبهم‌تر است زیرا در این مرحله تمیز نیرو از قدرت ساده نیست. به جای نیرو می‌توان واژهٔ «علیت» را برگزید. اما من به دلایلی که بعد خواهم گفت نیرو را به‌کار می‌برم. اما چرا علیت؟ بعضی از چیزها باعث بروز چیزهای دیگر می‌شوند؛ مثلاً رعد و برق درختی را می‌سوزاند، یا حیوان نر حیوان ماده را بارور می‌کند. این روابط یکسویه و برگشت‌ناپذیرند. درخت هیچ‌گاه رعد و برق را نمی‌سوزاند و ماده نر را بارور نمی‌کند. اما روابطی نیز وجود دارند که در آن یک فرد، دیگری را به انجام کاری وادار می‌کند. چنین روابطی نمادینند. مرد بر آن است که

وظیفهٔ شستن ظروف خانه بر عهدهٔ زن است. مأمور تفتیش عقاید (در سده‌های میانه) حکم صادر می‌کند که کفار را باید سوزاند و تنها اوست که حق دارد کفر را تعریف کند. این روابط بر راهبرد ویژه‌ای از زبان استوارند. به طوری که پس از شناختن روابط نیرو آن را به شکل سمبولیک نهادینه می‌کنند و بدین‌سان افراد زیر سلطه را به وفاق جمعی وامی‌دارند. روابط نمادین دوسویه و برگشت‌پذیرند. در واقع اگر زن از شستن ظروف شانه خالی کند، مرد ناچار به شستن آن است. یا اگر جمع کفار مرجعیت مأمور تفتیش عقاید را مردود بشمارند، در آتش سوزانده نمی‌شوند. البته همه چیز به این سادگی نیست. درست به این دلیل که گفتمانِ به طور نمادین نمایندهٔ قدرت، روابط سادهٔ علت و معلولی را بیان نمی‌کند. چنین گفتمانی برای تبیین ارتباطات پیچیدهٔ میان نیروها به‌کار می‌آید. تفاوت میان قدرت به عنوان واقعیتی نمادین، با رابطهٔ علیت همین است: رابطهٔ علیت برگشت‌پذیر است، در حالی که رابطهٔ قدرت را تنها می‌توان مهار کرد یا به انجام رفورم دست زد (مثلاً برق‌گیر اختراع می‌شود و باروری با مصرف قرص مهار می‌شود).

ناتوانی در تشخیص میان قدرت و علیت موجب بروز رفتارهای کودکانه در سیاست می‌شود. همان طور که گفتیم مسائل چندان ساده نیستند. حالا بیایید واژهٔ نیرو را به جای علیت (که یکسویه است) به‌کار بریم. نیرویی علیه نیروی دیگر به‌کار می‌رود. اما این دو نیرو نه تنها یکدیگر را خنثی نمی‌کنند، بلکه بر اساس قانون ویژه‌ای ترکیب می‌شوند. بازی در میان نیروها به رفورم می‌انجامد و سازش می‌آورد. اما در واقع بازی هرگز نه در میان دو نیرو بلکه مابین نیروهای بی‌شمار جریان دارد و ترکیبات نیروها را به اشکال چند بعدی و پیچیده درمی‌آورد. این‌که کدام

نیرو را باید علیه سایر نیروها به‌کار برد، به تصمیماتی بستگی دارد که نه تنها به بازی نیروها، بلکه به بازی قدرت وابسته است.

باید در این باره تأمل کنیم و به دام شکل‌ها و واکنش‌های کودکانه در سیاست نیافتیم. نمی‌توان خطاب به نیرویی گفت: «نه، من از تو اطاعت نمی‌کنم.» بلکه می‌بایست فنونی را برای مهارکردن آن ابداع کرد. از سوی دیگر نمی‌توان به یک رابطهٔ قدرت نیز با زورگویی و اعمال نیرو پاسخ گفت. زیرا قدرت بسیار پیچیده‌تر است، از وفاق همگانی بهره می‌گیرد و زخمی را که در نقطه‌ای حاشیه‌ای خورده است، همواره مداوا می‌کند. به این لحاظ است که همواره مجذوب انقلاب‌های بزرگ می‌شویم. زیرا پس از گذشت زمان همچون اِعمالِ نیرو یا ضربه‌ای یگانه می‌نمایند که بر اثر وارد آمدن به نقطه‌ای به ظاهر نه چندان پراهمیت، وضعیت قدرت را ناگهان بر تمامی محور خود می‌چرخاند و دگرگون می‌کند. فتح زندان باستیل، حمله به قصر زمستانی و حمله به پادگان مونکارا از این جمله‌اند. به همین سبب نیز انقلابیون جویای تکرار کنش‌های شاخصی از این دستند و از این‌که بر اثر اجرای آن به پیروزی نمی‌رسند به شگفتی می‌آیند. واقعیت این است که ضربهٔ تاریخی برخلاف آنچه می‌نماید کنشی نمادین و به مثابه آخرین پرده از یک نمایش تئاتری است که بحران روابط قدرت را به پایان می‌رساند. بحرانی که از مدت‌ها پیش در پایین‌ترین اقشار جامعه ریشه دوانده بوده است. بدون چنین پس‌زمینه‌ای اعمال خشونت و ورود ضربه از نیروی نمادین تهی می‌شود و بجز در منطقه‌ای محدود به‌کار نمی‌آید.

اما قدرت که از گسترهٔ جامعه و شبکهٔ آن تغذیه می‌کند چگونه نابود می‌شود؟ این پرسشی است که فوکو در کتاب تاریخ جنسیت طرح می‌کند:

«آیا باید گفت که ما همواره درون قدرت جای داریم، هیچ راه گریزی نیست و بیرون بودن از قدرت مطلقاً بی‌معناست، زیرا در هر حال هر یک از ما ناچاریم از قانون تبعیت کنیم؟» اگر در این باره بیاندیشید پی می‌برید که این همان تأکید بارت است که می‌گفت از زبان نمی‌توان گریخت.

پاسخ فوکو این است:

«باور بالا به این مفهوم است که ما سرشت کاملاً عقلایی روابط قدرت را درک نکرده‌ایم. وجود این روابط به کثرت نقاط مقاومت بستگی دارد که نقش حریف، هدف یا پشتیبان را ایفا می‌کنند... . بدین‌سان جایگاه خاصی برای شورش یا قانونی برای انقلاب وجود ندارد. بلکه چندگانگی گره‌های مقاومت نقش ایفا می‌کنند، در حالی که هر یک وضعیتی خاص و یگانه دارند: مقاومت‌های ممکن، لازم، ناممکن، مقاومت‌های خودبخودی، نابهنگام، تک‌افتاده، همگانی، سرایتگر یا خشونت‌آمیز و سایر انواع مقاومت‌ها که سازشکار، منفعت‌طلب یا توأم با فداکاری‌اند... . نقاط، گره‌ها یا نقاط عطف مقاومت در زمان و مکان با فراوانی‌های گوناگون گسترده‌اند و در گروه‌ها یا افراد به شکل‌های مختلف بروز می‌کنند و لحظاتی از زندگی را به آتش می‌کشند. اما در بیش‌تر موارد نقاط مقاومت جنبنده و بی‌دوامند و در جامعه تقسیماتی جابجا شونده ایجاد می‌کنند، گروه‌بندی‌ها را نو می‌کنند و افراد را دو نیمه می‌کنند و سپس دوباره می‌سازند... .»

بر اساس این دیدگاه قدرت (قدرتی که ما در چنبرهٔ آن جای داریم) بر اثر برهم خوردن وفاق همگانی که از درونی‌ترین لایه‌های وجود آن سرچشمه می‌گیرد نابود می‌شود.

آنچه می‌خواهم بیش از هر چیز در محدودهٔ این نوشتار تذکر دهم این

است که فرایندهای مداوم شکست و نابودی (که فوکو تنها به آن اشاره می‌کند) با کارکردی که بارت به ادبیات نسبت می‌دهد همسان است. از منظر بارت کارکرد اصلی ادبیات را می‌بایست در درون سیستم زبان‌شناسی و قدرت مطلق آن جستجو کرد.

شاید بارت (هنگامی که می‌گوید این امکان تنها از آن نویسندگان نیست بلکه مورخان و دانشمندان نیز از آن برخوردارند) ادبیات را تمثیلی از رابطهٔ مقاومت و انتقاد از قدرت در پس‌زمینهٔ گسترده‌تر زندگی اجتماعی می‌داند. آنچه روشن می‌نماید این است که فن مقاومت در برابر قدرت که همواره درونزا و گسترده است، با تکنیک‌های ضدیت با نیرو که لزوماً شخصی و برونزا هستند شباهتی ندارد. ضدیت با نیرو همواره پاسخی فوری می‌یابد. چیزی مثل تلاقی دو توپ بیلیارد، در حالی که مقاومت در برابر قدرت با واکنش‌های غیرمستقیم روبرو می‌شود.

در این‌جا حکایتی تمثیلی را نقل می‌کنم که به فیلم‌های آمریکایی دههٔ سی بی‌شباهت نیست. در محلهٔ چینی‌نشین نیویورک گروهی گانگستر به وسیلهٔ قدرت‌نمایی، زورگویی و سرکوب از مالکان لباسشویی‌های منطقه اخاذی می‌کنند: وارد می‌شوند، با تحکم درخواست پول می‌کنند و اگر متصدی لباسشویی اطاعت نکند، شیشه‌ها را می‌شکنند و دست به تخریب می‌زنند. البته مالک لباسشویی می‌تواند زور را با زور پاسخ گوید و مشتی حوالهٔ چانهٔ یکی از گانگسترها کند. ولی در این صورت نتیجه این خواهد بود که گانگستر ناچار است روز بعد نیروی بیش‌تری به‌کار برد.

بازی قدرت می‌تواند به بروز تغییراتی در زندگی محله منتهی گردد. مثلاً مالکان لباسشویی‌ها را به سیستم زنگ خطر مجهز کنند یا این‌که در آهنی کار بگذارند.

اما ساکنان محله رفته‌رفته به جو محیط خو می‌گیرند: صاحبان رستوران‌ها زودتر تعطیل می‌کنند، مردم با فرا رسیدن تاریکی شب در خانه‌ها می‌مانند، صاحبان سایر فروشگاه‌ها به این نتیجه می‌رسند که بهتر است باج بدهند و در عوض در امان بمانند... . در این مرحله روابط ایجاد شده در جهت موجه نمودن قدرت گانگسترهاست و همهٔ ساکنان محله، حتی آنان که سیستم دیگری را ترجیح می‌دهند بی‌اختیار در این راه همکاری می‌کنند. اکنون قدرت گانگسترها بر اساس روابط نمادین اطاعت شکل می‌گیرد. روابطی که در آن مسئولیت اطاعت‌شوندگان همانند اطاعت‌کنندگان است. زیرا این سیستم برای هر یک به گونه‌ای منافعی را دربر دارد.

نخستین گسست در پذیرش همگانی می‌تواند از سوی گروهی از جوانان ایجاد شود. آن‌ها می‌خواهند هر شب جشن بگیرند و در خیابان آتش‌بازی به راه بیاندازند. چنین اقدامی که می‌توان آن را نوعی قدرت‌نمایی دانست تا آن‌جا مؤثر است که در راه عبور یا فرار گانگسترها مانع ایجاد کند و این کم‌ترین ممانعت است. اما به عنوان اقدامی برای مقاومت در برابر قدرت گانگسترها، برگزاری جشن حاکی از اعتماد به نفس جوانان است زیرا نشانهٔ عدم اطاعت و موجب گسستِ پذیرشِ دیکته شده از سوی قدرت است. پی‌آمد چنین اقدامی نمی‌تواند فوری باشد. با این حال اگر رویکردهای حاشیه‌ای و هماهنگ با برگزاری جشن یا شیوه‌های دیگر عدم اطاعت از سوی ساکنان محله پدیدار نشود، واکنش جوانان به تنهایی نتیجه‌بخش نخواهد بود. در فیلم موردنظر ما اقدام شجاعانهٔ یک روزنامه‌نگار رویکردی هماهنگ است. اما باز هم ممکن است فرایند مقاومت به نتیجه نرسد. اگر سیستم باج‌گیری و

مافیایی گانگسترها موفق شود تاکتیک‌های مقاومت را در خود جذب و حل کند، باید به شتاب آن‌ها را رها کرد... . در این‌جا به تمثیل خود پایان می‌دهم زیرا از آن‌جا که موضوع یک فیلم خیالی است، ممکن است ناچار شوم پایان خوشی برای آن بیافرینم.

نمی‌دانم آیا می‌توان برگزاری جشن و آتش‌بازی را تمثیلی برای ادبیات از دیدگاه بارت دانست یا این‌که ادبیات موردنظر بارت و برگزاری جشن تمثیلی از بحران در سیستم‌های قدرت از منظر فوکو به شمار می‌آیند. در این‌جا نکتهٔ دیگری پرسش‌برانگیز است: «زبان معین» بارت تا کجا از مکانیسم‌های مشابه با سیستم‌های قدرت تعریف شده از سوی فوکو پیروی می‌کند؟

بیایید زبان معین را به سان یک سیستم قوانین در نظر بگیریم. منظور نه فقط قواعد دستوری بلکه قوانین پراگماتیک یا کاربردی است. مثلاً این قانون محاوره که پرسش را باید به گونه‌ای پاسخ داد که مربوط به آن باشد و اگر کسی این قاعده را مراعات نکند فردی بی‌ادب، لوس یا خشن شناخته می‌شود، یا مخاطب گمان می‌کند که طرف مقابل از بیان آشکار طفره می‌رود و می‌خواهد به اشاره بسنده کند.

ادبیاتی که به زبان معین با حیله برخورد کند یا به آن حقه بزند فعالیتی شناخته می‌شود که قواعد متعارف را می‌شکند و قوانین تازه و ناپایداری را به اهل زبان تحمیل می‌کند که فقط در آزمایشگاه ادبی معتبرند. بدین‌سان اوژن یونسکو در نمایشنامهٔ خوانندهٔ کچل با خلق شخصواره‌هایی که به نحوی خاص سخن می‌گویند، به زبان معین حقه می‌زند. اما اگر هر کس در روابط روزمره مانند خوانندهٔ کچل سخن بگوید نظام جامعه مختل می‌شود. با این حال انقلاب در زبان تحقق نمی‌یابد زیرا لازمهٔ انقلاب

واژگونی روابط قدرت است و اگر همهٔ مردم دنیا مانند شخصواره‌های یونسکو سخن بگویند چیزی واژگون نمی‌شود بلکه رفتار درجهٔ اِن (یعنی خلاف صفر یا شماری نامعین) به‌وجود می‌آید و از آن پس حتی خرید نان از نانوایی ناممکن می‌شود.

اما زبان معین چگونه در برابر این خطر از خود دفاع می‌کند؟ به گفتهٔ بارت زبان در صورت رویارویی با نقض قواعد، به وسیلهٔ بازسازی روابط قدرت، وضعیت تازه را جذب می‌کند (زبانِ عجیب نویسنده تبدیل به معیار همگانی می‌شود). جامعه نیز از زبان معین به وسیلهٔ بازخوانی ادبیات دفاع می‌کند. ادبیاتی که از موضع زبان معین در موارد خاصی انتقاد کرده است. بدین‌سان در زبان هرگز انقلابی به وقوع نمی‌پیوندد. گو این‌که به انقلاب تظاهر می‌شود. مثلاً بر روی صحنهٔ تئاتر، جایی که همه چیز مجاز است، به نحو خاصی سخن گفته می‌شود. اما در پایان همهٔ تماشاگران در حالی که به طور عادی گفتگو می‌کنند و به زبان روزمره سخن می‌گویند به خانه‌های خود بازمی‌گردند. بهتر است بگوییم که استحاله‌ای ضعیف و بطئی در جهت رفورم زبان همواره در جریان است و پیش می‌رود.

بنابراین ویژگی‌های زبان معین با سناریوی قدرت به زعم فوکو یکسان نیست. بسیار خوب. اما علت این‌که میان ابزارهای زبان‌شناسی و ابزارهای قدرت چنین همگونی می‌یابیم چه می‌تواند باشد؟ از این گذشته مشاهده کردیم که دانشی که قدرت از آن تغذیه می‌کند به وسیلهٔ زبان تولید می‌شود. در این‌جا به گمان دیگری می‌رسم. شاید علت تفاوت میان زبان معین و قدرت این نباشد که قدرت جایگاه انقلاب است، در حالی که در زبان انقلاب ممکن نیست. شاید درست‌تر این باشد که بگوییم قدرت با

زبان از این رو همگون است که قدرت طبق تعریف فوکو هرگز نمی‌تواند جایگاه انقلاب باشد. به سخن دیگر در قدرت هرگز فاصله‌ای میان رفورم و انقلاب وجود ندارد چرا که انقلاب زمانی به وقوع می‌پیوندد که فرایند کند و بطئی تطابق‌ها ناگهان دچار حالتی می‌شود که رنه تام آن را فاجعه می‌نامد. انقلاب چرخشی ناگهانی است. اما به همان مفهوم که حرکات لایه‌های زمین ناگهان زلزله تولید می‌کنند. انقلاب نقطهٔ پایانِ شکستن چیزی است که در گذشته ترک برداشته بود. بنابراین انقلاب را می‌توان نقطه اوج یا برآیند فاجعه‌آمیز حرکات کند رفورم نامید که مستقل از ارادهٔ مردم ایجاد می‌شود. انقلاب معلول گردآمدن نیروهای تابع راهبرد تطابق‌های نمادین است که در زمانی دراز پخته شده‌اند. معنای این گفته آن است که روشن نیست قدرت از منظر فوکو (که بارت با نبوغ خود آن را در زبان معین پیاده می‌کند) دیدگاهی نو ـ انقلابی است یا نو ـ رفورمیست. در عین حال باید گفت که امتیاز فوکو در این است که اختلاف مابین این دو برداشت را از میان برمی‌دارد تا ما به ناچار در بارهٔ ایدهٔ قدرت و کنش سیاسی دوباره بیاندیشیم.

واقعیت این است که در این بازنگری ایده‌های تازه‌ای از قدرت، نیرو، شورش ناگهانی و تطابق آرام از طریق حرکات حاشیه‌ای در جهانی بی‌مرکز، جایی که همه چیز حاشیه است و قلبی وجود ندارد، شکل می‌گیرد.

به قول فوکو معضلاتی وجود دارند که به یک موضوع فروکاستنی نیستند، مگر این‌که از ادبیات و روایت ادبی یاری جوییم.

فاشیسمِ ابدی

در سال ۱۹۴۲ ده ساله بودم که برندهٔ جایزهٔ نخستِ لودی جوِینل شدم و رتبهٔ اول را به دست آوردم (کنکوری که به ظاهر شرکت در آن آزاد، ولی در واقع اجباری بود و برای فاشیست‌های نوجوان ایتالیا ترتیب داده شده بود ــ یعنی برای همهٔ نوجوانان ایتالیا). من با کاربردِ استادانهٔ فن بیان این موضوع را پرورده بودم که «آیا باید برای شکوهِ موسولینی و سرنوشت ابدی ایتالیا آمادهٔ مرگ بود؟» پاسخم مثبت بود. من پسری تیزهوش بودم.

بعد در سال ۱۹۴۳ مفهوم واژهٔ آزادی را کشف کردم. در انتهای این نوشته داستان آن را برایتان نقل خواهم کرد. در آن زمان آزادی هنوز به مفهوم رهایی نبود.

من دو سال از نخستین سال‌های آغاز نوجوانی‌ام را در میان اس‌اس‌ها، فاشیست‌ها و پارتیزان‌ها گذراندم. آن‌ها یکدیگر را هدف می‌گرفتند و من می‌آموختم که چگونه احتیاط کنم تا گلوله نخورم؛ درسی که بی‌کاربرد نماند.

در آوریل ۱۹۴۵ پارتیزان‌ها میلان را تصرف کردند. دو روز بعد به شهر

کوچکی که در آن زندگی می‌کردم رسیدند. لحظهٔ بزرگ شادی فرا رسیده بود. میدان مرکزی از جمعیت سیاه شده بود. همه آواز می‌خواندند، بیرق‌ها را تکان می‌دادند و نام میمو را به طور مقطع و با فریاد می‌بردند. میمو، سرکردهٔ پارتیزان‌های منطقه و مارشالِ سابق تفنگداران در کنار بردوگلیو جنگیده و در یکی از نخستین کارزارها پای خود را از دست داده بود. او با چهره‌ای رنگ‌پریده، تکیه کرده به چوب‌های زیربغل، در بالکن شهرداری ظاهر شد و با حرکت دست از جمعیت خواست ساکت شوند. منتظر یک سخنرانی بودم، زیرا کودکی‌ام از سخنرانی‌های پرطمطراق و تاریخی موسولینی تأثیر پذیرفته بود، سخنرانی‌هایی که در مدرسه بخش‌های مهم آن را از بر می‌کردیم. میمو با صدایی گرفته و ضعیف که به زحمت شنیده می‌شد گفت: «شهروندان، دوستان من، پس از این همه فداکاری‌های دردناک... اینک همه در این‌جا گرد آمده‌ایم. شکوهمند باد آنان که برای آزادی جان باختند.» همین. و بعد به داخل شهرداری بازگشت. جمعیت فریاد می‌زدند، پارتیزان‌ها سلاح‌ها را بلند کرده با شادی به هوا شلیک می‌کردند. و ما بچه‌ها با عجله می‌دویدیم تا پوکه‌ها را پیدا کنیم و آن‌ها را به کلکسیونِ اشیای پرارزش خود بیافزاییم. اما در آن‌جا بود که من آموختم آزادی بیان به مفهوم آزادی در فن بیان نیز هست.

چند روز بعد شاهد رسیدن نخستین سربازان آمریکایی بودم. آن‌ها آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار بودند. نخستین یانکیِ من یک سیاهپوست بود که ژوزف نامیده می‌شد و مرا با شگفتی‌های دیک تریسی و لیل اَبنر آشنا کرد. داستان‌های مصوری که رنگی بودند و بوی خوبی می‌دادند. خانوادهٔ دو تن از همکلاسی‌هایم ویلایشان را در اختیار یکی از نظامی‌ها ــ سرگرد یا سروان مادی ــ گذاشته بودند و من در باغ آن‌ها در حالی که

زن‌ها فرانسهٔ شکسته‌ای صحبت می‌کردند و گرد او حلقه می‌زدند احساس خوبی داشتم. سروان مادی در دانشگاه تحصیل کرده بود، شاید لیسانس داشت و اندکی فرانسه می‌دانست. از این رو نخستین تصویر من از آزادیبخشان آمریکایی، پس از این همه چهره‌های رنگ‌پریده در پیراهن‌های سیاه، یک سیاهپوستِ بافرهنگ در یونیفورمِ سبز و زرد بود که به فرانسه می‌گفت: «بله، خیلی متشکرم خانم، من هم شامپانی دوست دارم.»

بدبختانه شامپانی نبود، ولی سروان مادی اولین آدامسم را به من داد و من تمام روز آن را می‌جویدم و شب‌ها آن را در یک لیوان آب می‌انداختم تا تازگی‌اش را حفظ کند و برای روز بعد آماده شد.

در ماه مه دانستیم که جنگ به پایان رسیده است. صلح تأثیر شگفت‌آوری بر من داشت. به من گفته بودند که برای یک ایتالیایی جوان، جنگ دائمی جزء شرایط طبیعیِ زندگی است.

در ماه‌های بعد پی بردم که نیروی مقاومت پدیده‌ای ملی نبود، بلکه مربوط به سراسر اروپا می‌شد. واژه‌های تازه و هیجان‌آوری آموختم، مانند: شبکه، ارتشِ سری، گِتوی ورشو و مَکی. نخستین عکس‌های کشتار یهودیان را دیدم و پیش از آموختن کلمهٔ کشتار، به مفهوم آن پی بردم. آن وقت بود که فهمیدم از چه فاجعه‌ای نجات یافته‌ایم.

امروز در ایتالیا افرادی یافت می‌شوند که می‌پرسند آیا نیروی مقاومت از دیدگاه نظامی واقعاً بر جریان جنگ تأثیر داشته است؟ از نظرگاه نسل من این پرسش بیهوده است: ما فوراً به مفهوم اخلاقی و روانی نیروی مقاومت پی بردیم. ما اروپایی‌ها از این‌که به صورت منفعل در انتظار متفقین برای آزادی از چنگال فاشیسم نماندیم، احساس غرور می‌کنیم. و

به نظرم برای آمریکایی‌های جوانی که آماده بودند برای آزادی ما خونِ خود را فدا کنند نیز دانستن این‌که اروپایی‌ها از قبل در پشت خطوط جبهه‌ها، دین خود را می‌پرداختند کم‌اهمیت نبود. در ایتالیا افرادی هستند که امروز می‌گویند اسطورهٔ مقاومت چیزی جز دروغ کمونیست‌ها نبود. البته درست است که کمونیست‌ها مقاومت را ملکِ شخصیِ خود تلقی می‌کردند، زیرا در آن نقشی مؤثر داشتند، اما من پارتیزان‌هایی را به خاطر دارم که شال‌گردن‌هایی به رنگ‌های مختلف می‌بستند.[1] در حالی که گوش به رادیو چسبانده بودم ــ از آن‌جا که پنجره‌ها را می‌بستیم، در خاموشی کامل چراغ‌ها تنها نقطهٔ روشن مربوط به رادیو بود ــ تمام شب را به شنیدن پیام‌های رادیو لندن به پارتیزان‌ها می‌گذراندم. پیام‌هایی که در عین حال مبهم و شاعرانه بودند (خورشید بار دیگر طلوع می‌کند، بوته‌های رُز گل خواهند داد) و بیش‌تر خطاب به «دوستان فرانچی» پخش می‌شدند. زیر گوشم زمزمه می‌کردند که فرانچی سرکردهٔ پرقدرت‌ترین گروه سرّی ایتالیای شمالی است؛ مردی با جسارتی اسطوره‌ساز.

فرانچی قهرمانِ من شد. فرانچی ــ که نام واقعی‌اش ادواردو سوگنو بود ــ سلطنت‌طلب و چنان با کمونیست‌ها مخالف بود که بعد از جنگ به یک گروه راست افراطی پیوست و حتی متهم شد در اقدام به کودتایی واپس‌گرا، دست داشته است. ولی چه اهمیتی دارد؟ سوگنو همیشه سوگنوی کودکی‌ام باقی خواهد ماند. پیروزی بر فاشیسم با همکاری افرادی با باورهای مختلف به دست آمد.

امروز در ایتالیا افرادی هستند که می‌گویند جنگ برای آزادی، دورانی

---

۱. کمونیست‌ها شال‌گردن‌های سرخ داشتند. ــ م.

آکنده از تراژدی و تضاد میان افراد و گروه‌ها بود و ما حالا به آشتی ملی نیازمندیم. خاطرهٔ این سال‌های وحشتناک را باید پس راند اما مسئله این است که پس راندنِ احساسات موجب بیماریِ عصبی نِورُز می‌شود. اگر منظور از آشتی ابراز احترام نسبت به افرادی باشد که بنابر اعتقادات خود جنگیدند، بخشش به مفهومِ فراموش کردن نیست. من حتی می‌توانم این را بپذیرم که آیشمن[1] به مأموریت خود صادقانه معتقد بوده، ولی نمی‌توانم بگویم: «باشد. برگرد و دوباره شروع کن.» ما برای این این‌جا هستیم که گذشته را یادآوری کنیم و جداً اعلام نماییم که آن‌ها نباید دوباره آغاز کنند. ولی «آن‌ها» کیستند؟

اگر منظور دولت‌های تمامیت‌خواهی باشد که پیش از جنگ جهانی دوم بر اروپا سلطه داشتند می‌توان با آرامش تأیید کرد که به سختی می‌توان گمان برد که آن‌ها به همان شکل در شرایط تاریخی متفاوتی بازگردند. اگر فاشیسم موسولینی بر پایهٔ مفهوم ریاست کاریزماتیک، اتحادِ اصناف، سرنوشت آرمانشهرگونهٔ رُم و نیز ارادهٔ امپریالیستی تسخیر سرزمین‌های نو، یک ناسیونالیست افراطی، آرمانِ ملتی که همگی پیراهن‌های سیاه را همچون یونیفورم‌های نظامی پوشیده باشند، رد دموکراسیِ پارلمانی و ضدیت با قوم یهود بنا شده باشد، در این صورت به سادگی می‌توانم حزب آلئانزاناسیونال را حزبی دست راستی بنامم، اما حزبی که به فاشیسم قدیمی چندان شباهتی ندارد. به دلایلی مشابه، اگرچه نگران جنبش‌های گوناگون هوادارِ نازیسم هستم که این‌جا و آن‌جا در اروپا و روسیه فعالیت می‌کنند، ولی گمان نمی‌کنم که نازیسم در شکل

---

۱. یکی از سران حزب نازی که بعد از جنگ جهانی دوم محاکمه شد. ـ م.

اولیهٔ خود بار دیگر متولد شود و به جنبشی تبدیل گردد که توانایی دربرگرفتن تمامی یک ملت را داشته باشد.

می‌توان رژیم‌های سیاسی را واژگون نمود، از ایدئولوژی‌ها انتقاد کرد و اصالت آن‌ها را به رسمیت نشناخت، اما همیشه نیز در پس یک رژیم و ایدئولوژی آن نحوهٔ اندیشیدن و احساس کردن، سلسله عادت‌های فرهنگی، غرایز آشفتهٔ تیره و ضربان‌هایی نامفهوم را نیز می‌توان بازشناخت. با این حال آیا شبح دیگری اروپا (و مابقی جهان) را تهدید خواهد کرد؟

اُژن یونسکو روزی گفت فقط واژه‌ها به حساب می‌آیند، مابقی پرگویی است. عادت‌های زبانی همواره نشانه‌های اساسی احساسات بیان نشده‌اند.

پس اجازه بدهید سؤالی طرح کنم: به چه دلیل نه تنها نیروی مقاومت، بلکه سراسر جنگ دوم جهانی به صورتِ مبارزه علیه فاشیسم تعریف شده است؟ اگر رمان زنگ‌ها برای که به صدا درمی‌آیند اثر همینگوی را دوباره بخوانید، می‌بینید که رابرت جُردن[1] همه دشمنانش را فاشیست می‌خواند، ولو این‌که منظور فالانژهای اسپانیایی باشد. با اجازهٔ شما سخن را به اف.دی. روزولت می‌سپارم: «پیروزی ملت آمریکا و هم‌پیمانانش پیروزی علیه فاشیسم و بن‌بستِ استبدادی خواهد بود که فاشیسم نمایندهٔ آن است» (۱۳ سپتامبر ۱۹۴۴).

در دوران مک کارتیسم آمریکایی‌هایی که در جنگ داخلی اسپانیا شرکت کرده بودند «ضد فاشیست‌های زودرس» نامیده می‌شدند. منظور

---

۱. قهرمان رمان همینگوی. ــ م.

این است که در دههٔ ۱۹۴۰ مبارزه با هیتلر وظیفهٔ اخلاقی هر آمریکایی خوب شمرده می‌شد، در حالی که در دههٔ ۱۹۳۰ جنگ علیه استبداد نشانهٔ جسارت بود... . چرا آمریکایی‌های رادیکال مأمور پلیسی را که فرضاً از مارک سیگار آن‌ها خوشش نمی‌آمد، خوک فاشیست خطاب می‌کردند؟ چرا او را فالانژِ کثیف یا نازی کثیف نمی‌نامیدند؟

ماین کامپف[1] مانیفستِ کاملِ یک برنامهٔ سیاسی است. نازیسم شامل نظریه‌ای در بارهٔ نژادپرستی و برتری قوم آریا، مفهومی دقیق از هنر فاسد و فلسفهٔ اراده و نیروی اَبرانسان بود. این مانیفست همان‌قدر ضد مسیحی و پیرو باور نوین چندخدایی بود که دیاماتِ (نسخهٔ رسمی مارکسیسم شوروی) استالین به روشنی ماتریالیست و بی‌خدا به شمار می‌رفت. اگر منظور از تمامیت‌خواهی رژیمی باشد که همهٔ کنش‌های فردی را زیر سلطهٔ دولت و ایدئولوژی آن می‌خواهد، پس باید نازیسم و استالینیسم را رژیم‌های تمامیت‌خواه شمرد.

در این‌که فاشیسم یک دیکتاتوری بود هیچ تردیدی نیست، اما کاملاً تمامیت‌خواه نبود، نه به خاطر گونه‌ای سستی، بلکه به دلیل ضعف فلسفی ایدئولوژی‌اش. برخلاف آنچه عموم مردم فکر می‌کنند، فاشیسم ایتالیایی از خود فلسفه‌ای نداشت. مقاله‌ای که در بارهٔ فاشیسم به امضای موسولینی در دائرةالمعارفِ تره کانی چاپ شده بود، نوشتهٔ جیوانی جنتیل یا الهام‌گرفته از او بود. اما این مقاله بازتاب یک ایدهٔ دیرهنگام هگلی در بارهٔ حکومت مطلقهٔ اخلاقی بود که موسولینی هرگز نتوانست تمام و کمال برقرارش کند. موسولینی هیچ فلسفه‌ای نداشت: او فاقد فن بیان بود. کار

---

۱. کتابِ هیتلر. ـ م.

خود را به صورت یک مبارز بی‌دین آغاز کرد و در پایان پیمان کنکوردا را با کلیسا امضا کرد و از اسقف‌هایی که علامت‌های فاشیسم را تبرک می‌کردند، با آغوش باز استقبال نمود. یک افسانهٔ باورکردنی می‌گوید وقتی موسولینی تازه به مخالفان کلیسا پیوسته بود، روزی از خدا خواست که برای اثبات وجود خود او را در جا گرفتار رعد و برق کند و بسوزاند، به ظاهر خداوند تمایلی به این کار نداشت. اما بعدها در سخنرانی‌هایش همواره از خدا نام می‌برد و بدش نمی‌آمد که او را مردِ سرنوشت بنامند.

این درست است که فاشیسم ایتالیایی نخستین دیکتاتوریِ دست راستی بود که بر یک کشور اروپایی مسلط شد، و بعد رژیم موسولینی نوعی آرکه‌تیپِ مشترک در اختیار همهٔ جنبش‌های مشابه قرار داد. فاشیسم ایتالیا نخستین رژیمی بود که مراسم نظامیِ توأم با نیایش فولکلوری خاص و یک مُد لباس آفرید ــ مُدی که بیش از آرمانی، بنتون و ورساچ[1] در خارج از مرزها طرفدار داشت. تنها در دههٔ ۱۹۳۰ بود که جنبش‌های فاشیستی در انگلستان ظاهر شدند و سپس در لتونی، استونی، لیتوانی، لهستان، مجارستان، رومانی، بلغارستان، یونان، یوگسلاوی، اسپانیا، پرتغال، نروژ و حتی در آمریکای لاتین فعال گشتند، و البته آلمان را از یاد نبرده‌ایم. این فاشیسم ایتالیایی بود که رهبران لیبرالِ اروپایی را متقاعد کرد که رژیم جدید رفورم‌های اجتماعی جالب توجهی را به اجرا می‌گذارد و می‌تواند در برابر خطر کمونیسم بدیلی نسبتاً انقلابی ارائه دهد.

با وجود این گمان نمی‌کنم تقدیر تاریخی برای توضیح این‌که واژهٔ

---

۱. سه مارک مهم پوشاک در ایتالیای امروز. ــ م.

فاشیسم سپس به‌طور اخص برای نامیدنِ جنبش‌های تمامیت‌خواه مختلف به‌کار رفت، کافی باشد. این پاسخ که فاشیسم کلیهٔ عناصر تمامیت‌خواهی را در خود داشت و عصارهٔ استبداد به شمار می‌رفت نیز بیهوده است؛ برعکس فاشیسم هیچ عصاره‌ای نداشت و حتی فاقد یک جوهر ساده بود. فاشیسم نوعی تمامیت‌خواهیِ fuzzy[1] بود.

فاشیسم ایدئولوژیِ یگانه‌ای نداشت، بلکه کولاژی متشکل از ایده‌های سیاسی و فلسفی گوناگون و پرتضاد بود. آیا می‌توان جنبش تمامیت‌خواهی را مجسم کرد که سلطنت و انقلاب، ارتش سلطنتی و میلیشیای شخصیِ موسولینی، امتیازاتِ کلیسا، سیستم آموزشی دولتی بر اساس ستایشِ خشونت، کنترل مطلقِ دولت و بازار آزاد را در خود جمع کرده باشد؟ حزب فاشیست هنگام اعلام یک نظام انقلابی زاده شد، اما هزینه‌های آن را زمینداران بسیار محافظه‌کارتر که در انتظار نوعی ضدانقلاب بودند تأمین می‌کردند؛ فاشیسمِ ابتدایی جمهوریخواه بود، ولی به مدت بیست سال با اظهار وفاداری نسبت به خانوادهٔ سلطنتی ادامه پیدا کرد، به طوری که به دوچه (موسولینی) اجازه می‌داد بازو به بازوی شاه حرکت کند و حتی او را امپراتور خطاب نماید. در سال ۱۹۴۳ وقتی شاه موسولینی را اخراج کرد، حزب فاشیست دو ماه بعد زیر پرچم یک جمهوری اجتماعی دوباره ظاهر شد و مشق‌های انقلابیِ گذشته را بازنویسی کرد.

تنها یک نوع معماری نازی و یک هنر نازی وجود داشت. در حالی که

---

۱. واژه‌ای که هم‌اکنون در منطق به‌کار می‌رود و به مفهوم مجموعه‌های مبهم و دارای پیکرهای نامشخص است. این واژه را می‌توان به مفاهیم مبهم، گیج و نامشخص ترجمه کرد. ــم.

معمارِ بزرگ نازی آلبرت اسپیر نام داشت، جایی برای معمار دیگری به نام میزواندرو نبود. به همان طریق در حکومت استالین اگر حق را به لامارک[1] می‌دادند، داروین نمی‌توانست وجود داشته باشد.

اما ردانفِ[2] فاشیست به دنیا نیامد. در ایتالیا دو جایزهٔ بزرگ هنری وجود داشت: جایزهٔ کِرِمونا که به وسیلهٔ یک فاشیست فناتیک و بی‌فرهنگ به نام فاریناچی اداره می‌شد که مدافع نوعی هنر تبلیغاتی بود، و جایزهٔ برگامو که یک فاشیست بافرهنگ و نسبتاً اهلِ مدارا که بوتایی نامیده می‌شد سرپرستی آن را برعهده داشت. بوتایی از هنر برای هنر حمایت می‌کرد و تجربه‌های هنر آوان‌گارد را ارج می‌نهاد؛ هنری که آلمان آن را فاسد خوانده و طرد کرده بود، زیرا با هنر کیچ رایج که تنها هنر مورد قبولِ نازی‌ها بود، تفاوت داشت. آنونزیو شاعر ملی بود، مردی خوش‌گذران که حتماً آلمانی‌ها یا روس‌ها او را مقابل جوخهٔ اعدام می‌فرستادند. او را به خاطر میهن‌پرستی و ستایش از قهرمانی به مقام شاعر رسمی رژیم رساندند در حالی که آثارش آکنده از گرایش به فساد و بی‌بند و باری فرانسوی بود.

بیایید به جنبشِ فوتوریسم بپردازیم. جنبشی که در اصل بر پایهٔ باورهای آلمانی می‌بایست مانند اکسپرسیونیسم، کوبیسم و سوررئالیسم در زمره هنرهای فاسد به حساب بیاید. اما نخستین فوتوریست‌های ایتالیا ناسیونالیست بودند و به دلایل مربوط به زیبایی‌شناسی از شرکت ایتالیا در جنگ اول جهانی جانبداری می‌کردند؛ آن‌ها طرفدار سرعت، خشونت و ریسک بودند، سلیقه‌هایی که نزدیک به بُت‌سازی فاشیست‌ها از پدیدهٔ

---

۱. طبیعی‌دان فرانسوی (۱۸۲۹-۱۷۴۴) که نظریاتش بر داروین تأثیر بسیار داشت. ــ م.
۲. نظریه‌پرداز دورهٔ استالین. ــ م.

جوانی به نظر می‌آمد. در دورانی که فاشیسم خود را با امپراتوری رم هم‌هویت می‌پنداشت و سنت‌های دهاتی را بازمی‌یافت، مارینتی[1] ــ که اعلام می‌کرد اتومبیل زیباتر از مجسمهٔ پیروزی ساموتراس است و مصمم بود نورِ ماه را نابود کند ــ به عضویت آکادمی ایتالیا منصوب شد، در حالی که آکادمی برای نورِ ماه احترام فراوانی قائل بود.

بسیاری از پارتیزان‌های آینده، همراه با روشنفکران حزب کمونیستِ آینده در ژ.اُ.اف، انجمنِ فاشیست دانشگاه، دوره دیدند. انجمنی که قرار بود گهوارهٔ فرهنگ نوین فاشیسم باشد. اما کلوپ‌های این انجمن به نوعی بوتهٔ زرگریِ روشنفکری تبدیل شدند، جایی که ایده‌های جدید بدون هیچ کنترل ایدئولوژیکِ واقعی در جریان بود، و این پدیده نه به دلیل مدارای مردانِ حزب بلکه به این خاطر بود که آن‌ها ابزار فکری لازم را در اختیار نداشتند.

در طول این بیست سال، گرایش به هرمتیسم و ایجاد مفاهیم مبهم و پوشیده در واکنش به سبکِ مجلل و پردبدبهٔ رژیم رواج یافت؛ به شاعران اجازه می‌دادند اعتراض‌های ادبی را از برج‌های عاج ابراز کنند، دیدگاه هِرمتیک‌ها کاملاً برخلاف نگاه بُت‌پرستانهٔ فاشیست‌ها نسبت به خوشبینی و قهرمانگرایی بود. رژیم با این مخالفتِ آشکار، اگرچه از نظر اجتماعی قابل ملاحظه نبود، به این دلیل مدارا می‌کرد که به زبانی چنین اسرارآمیز و استعاری به قدر کافی توجه نداشت.

این بدان معنی نیست که فاشیسم ایتالیا اهلِ مدارا بود. گرامشی را به زندان انداختند و آن‌قدر در آن‌جا ماند تا درگذشت، ماتئوتی و برادران

---

۱. مبتکر و نظریه‌پردازِ جنبش فوتوریسم. ــ م.

رُزِلی را کشتند، آزادی مطبوعات را نابود کردند، سندیکاها را از هم گسیختند، مخالفان سیاسی را به جزایر دوردست تبعید کردند و نیروی قانونگذاری را به افسانه بدل کردند. نیروی اجرایی (که قدرت قضایی و رسانه‌ها را در اختیار داشت) خود قانون‌های تازه را وضع می‌کرد که از آن جمله می‌توان به دفاع از نژاد اشاره کرد (هواداریِ رسمی ایتالیا از کشتار یهودی‌ها). نه، تصویرِ بی‌ارتباطی که شرح دادم نتیجهٔ تساهل نبود؛ بلکه نمونهٔ از هم‌گسیختگیِ سیاسی و ایدئولوژیک به شمار می‌رفت. با وجود این از هم‌گسیختگی مزبور نظم و آشفتگی ساختارمندی داشت. فاشیسم از دیدگاه فلسفی جایگاهی نداشت، اما از نظر احساسی به نحوی مستحکم در چند آرکه‌تیپ قرار گرفته بود.

حال به دومین نکتهٔ نظریه‌ام می‌رسم. نازیسم یگانه بود. مثلاً نمی‌توان فالانژیسمِ بسیار کاتولیکِ فرانکو را نازیسم نامید، زیرا نازیسم در اصل مبتنی بر چندخدایی و ضدمسیحیت بود، و جنبشی با ویژگی‌هایی به جز این‌ها نازیسم نمی‌شد. برعکس می‌توان به هزار طریق فاشیست بود بی‌آن‌که نامِ این بازی هرگز تغییر کند. ایدهٔ فاشیسم دارای همان ویژگی‌هایی است که به گفتهٔ ویتگنشتاین[1] بازی واجد آن است. یک بازی می‌تواند مبتنی بر رقابت باشد یا نباشد، می‌تواند یک یا چند بازیکن داشته باشد، مستلزم توانایی‌های خاصی باشد یا نباشد، همچنین می‌تواند بر سر پول باشد یا نباشد. واژهٔ بازی فعالیت‌های گوناگونی را دربر می‌گیرد که تنها نوعی شباهتِ خانوادگی دارند.

---

۱. فیلسوف انگلیسی اتریشی‌تبار (۱۹۵۱-۱۸۸۹) که از آموزه‌های برتراند راسل و ژرژ فرگ تأثیر پذیرفته بود. ـ م.

۱. آ. ب. ث ۲. ب ث د ۳. ث. د. ای ۴. د. ای. اف

فرض کنیم یک سلسله گروه‌های سیاسی وجود داشته باشد. گروه یک دارای سویه‌های آ. ب. ث، گروه دو، ب. ث. د باشد و همین طور تا به آخر. دو از این جهت شبیه به یک است که دوسویهٔ مشترک دارند. به همین دلیل نیز سه شبیه به دو، و چهار شبیه به سه است. توجه داشته باشیم که سه شبیه به یک نیز هست (سویهٔ ث در هر دو مشترک است). آنچه موجب شگفتی است، وضعیتِ چهار است که البته به سه و دو شباهت دارد، اما با یک هیچ وجه مشترکی ندارد. با این حال به دلیل سلسله مداوم شباهت‌های کاهش‌یابنده و بر اساسِ نوعی انتقال موهوم، میان یک و چهار شباهتی خانوادگی وجود دارد.

فاشیسم از این رو به واژه‌ای تبدیل شده است که با هر وضعیتی وفق می‌یابد، که اگر یک یا چند جنبه از یک رژیم فاشیست را بزداییم، باز هم می‌توان آن را به عنوان فاشیست بازشناخت. اگر امپریالیسم را بردارید، فرانکو و سالازار را دارید؛ اگر استعمارگرایی را بردارید فاشیسم کشورهای بالکان را خواهید داشت. اگر به فاشیسم ایتالیایی نوعی ضدیت رادیکال با سرمایه‌داری را بیافزایید (سرمایه‌داری هرگز مورد علاقهٔ موسولینی نبود) ازرا پاوند را خواهید داشت، ستایش بُت‌پرستانهٔ اساطیر سِلت را اضافه کنید، یکی از مرشدان بسیار محترمِ فاشیست، یعنی ژولیوس اِولا را دارید. اما گمان می‌کنم به رغم این ابهام بتوانم فهرستی از ویژگی‌های تیپیک آنچه فاشیسم ابتدایی و ابدی، یا اور - فاشیسم می‌نامم را به دست دهم. این ویژگی‌ها را نمی‌توان در یک سیستم وارد کرد، زیرا بسیاری یکدیگر را نقض می‌کنند و مربوط به اشکال

دیگری از استبداد یا بنیادگرایی هستند، با این حال کافی است که تنها یکی از آن‌ها حاضر باشد تا نطفهٔ فاشیسم بسته شود:

۱. نخستین ویژگی اور ـ فاشیسم، ستایش بت‌پرستانه از سنت‌هاست. سنت‌گرایی قدیمی‌تر از فاشیسم است. این ویژگی تنها مخصوص ضدانقلابِ کاتولیکِ بعد از انقلاب فرانسه نبود، بلکه در اواخر دورانِ هلنی به وجود آمد. در آن دوران سنت‌گرایی و ستایش از سنت‌ها واکنشی در برابر عقل‌گراییِ یونانِ عهد کلاسیک به شمار می‌رفت.

در حوزهٔ ساحل مدیترانه، مردمانی با مذاهب گوناگونی (که پانتئونِ رم همگی را با اغماض می‌پذیرفت)، در رؤیای وحی‌ای فرو رفتند که هنگام طلوع تاریخ بشر نازل شده بود. این وحی مدتی مدید زیر پوشش زبان‌های از یاد رفته مخفی مانده بود. زبان‌هایی که به هیروگلیفِ مصری، قدیمی‌ترین الفبای سلت و متون مقدس و همچنان ناشناختهٔ مذاهب آسیایی راه یافته بود.

لازم بود این فرهنگ جدید بر تلفیق و همجوشی مبتنی باشد. اما همجوشی (سنکرتیسم)، چنان که در لغت‌نامه‌ها آمده به معنی جمع آمدن شکل‌های مختلف باورها و رفتارهای دینی نیست. بلکه چنین مجموعه‌ای باید با تضادها مدارا کند.

همهٔ پیام‌های اصلی نطفه‌هایی از خرد دارند و وقتی ظاهراً چیزهایی می‌گویند که با یکدیگر مغایرت دارد، تنها به این دلیل است که هر یک به نحوی نمادین به حقیقتی نخستین اشاره دارد.

پی‌آمدِ چنین بینشی رسیدن به این اندیشه است که پیشرفت دانش ناممکن است. حقیقت یک بار برای همیشه اعلام شده و ما تنها می‌توانیم به تفسیر پیام ابهام‌آمیز آن ادامه دهیم. کافی است به فهرست پیشنهادات

هر جنبش فاشیست نگاهی بیافکنیم تا اندیشمندان اصلی سنت‌گرا را بازشناسیم. معرفتِ باطنیِ نازیسم از عناصر سنتی، سنکرتیست و مربوط به علوم خفیه، مایه می‌گرفت. ژولیوس اِوُلا، منبع اصلی نظریه‌پردازیِ راستِ جدید ایتالیا، گرال[1] را با آدابِ خردمندانِ سیون، و کیمیاگری را با سنت‌های امپراتوریِ مقدس رُم، درهم می‌آمیخت. خود این واقعیت که بخشی از دست راستی‌های ایتالیا به نشان گشودگیِ رویکرد خود، بر فهرست ارجاع‌هایشان اسامی دومستر، گِنون و گرامشی را افزوده‌اند، دلیلی روشن بر پذیرش اندیشهٔ همجوشی (سنکرتیسم) است.

اگر از سرِ کنجکاوی نگاهی به ویترین کتابفروشی‌های آمریکایی بیافکنید، زیر اتیکتِ دورانِ نو،[2] نام سنت آگوستین را نیز می‌بینید، در حالی که تا آن‌جا که من می‌دانم، این قدیس فاشیست نبوده است.

اما این واقعیت که سنت آگوستین و استون‌هنگ را کنار هم قرار داده‌اند، نشانه‌ای از اور ـ فاشیسم است.

۲. سنت‌گرایی مستلزم مردود شمردن دنیای مدرن است. فاشیست‌ها نیز مانند نازی‌ها تکنولوژی را می‌پرستیدند، در حالی که معمولاً اندیشمندانِ سنت‌گرا آن را نشانِ طرد ارزش‌های معنوی و سنتی قلمداد می‌کنند. با وجود این، اگرچه نازیسم نسبت به موفقیت‌های صنعتی خود احساس غرور می‌کرد، ستایش آن از مدرنیته مبتنی بر وجه سطحیِ ایدئولوژی آن بود که بر مفاهیم خون و زمین پایه‌گذاری شده بود. مردود شمردنِ دنیای مدرن زیر پوشش محکوم دانستنِ نحوهٔ زندگی کاپیتالیستی

---

۱. جام حضرت مسیح و نماد طلب معنوی. ـ م.

۲. New age یکی از جنبش‌های نوین به ظاهر معنوی است. ـ م.

مخفی شده بود، اما در واقع روح ۱۷۸۹[۱] (و البته ۱۷۷۶)[۲] را برنمی‌تابید: قرن روشنگری، دوران عقل‌گرایی و آغاز ضایعهٔ مدرن قلمداد می‌شد. از این دیدگاه می‌توان اور ـ فاشیسم را غیرعقلایی دانست.

۳. غیرعقلایی بودن به مفهوم پرستش عمل برای عمل نیز هست. عمل به خودیِ خود زیباست. بنابراین باید پیش از ــ و حتی بدون ــ اندیشیدن آن را به اجرا درآورد. اندیشیدن شکلی از اخته کردن است. بدین‌سان فرهنگ مشکوک است، زیرا با رویکردی انتقادی همذات است. از جملهٔ معروف گوبلز[۳] («وقتی واژهٔ فرهنگ را می‌شنوم، هفت‌تیرم را بیرون می‌کشم») تا کاربرد رایج اصطلاحاتی مانند روشنفکرهای کثیف، کله تخم‌مرغی‌ها، فخرفروشانِ رادیکال، دانشگاه‌ها مأوای کمونیست‌ها و... سوءظن نسبت به دنیای روشنفکری همواره یکی از نشانه‌های اور ـ فاشیسم بوده است. بحث اصلی روشنفکران رسمیِ فاشیست عبارت از متهم کردن فرهنگ مدرن و روشنفکران آن به طردِ سنت‌ها بود.

۴. هیچ‌گونه‌ای از سنکرتیسم پذیرای انتقاد نیست. روح انتقادی مبتنی بر تمایزگذاری است، و تفاوت قائل شدن یکی از نشانه‌های مدرنیته است. در فرهنگِ مدرن، از دیدگاه جامعهٔ علمی، اختلاف نظر به مثابهِ ابزار پیشرفت دانایی‌هاست. از نظر اور ـ فاشیسم مخالفت با خیانت یکسان است.

۵. از سوی دیگر اختلاف نظر نشانهٔ گوناگونی است. اور ـ فاشیسم به اتفاق‌نظر باور دارد و برای رسیدن به اجماع همگانی از وحشت از اختلاف‌نظر بهره‌برداری می‌کند. نخستین اطلاعیهٔ هر جنبش فاشیست

---

۱. انقلاب کبیر فرانسه. ــ م.
۲. تاریخ استقلال آمریکا. ــ م.
۳. نظریه‌پرداز فاشیسم. ــ م.

علیه مزاحمان بیگانه منتشر می‌شود، بنابراین اور ـ فاشیسم اساساً نژادپرست است.

۶. اور ـ فاشیسم از سرخوردگی فردی یا اجتماعی به وجود می‌آید. از این رو یکی از ویژگی‌های خاص فاشیسمِ تاریخی توسل به طبقات متوسط و سرخورده است، طبقاتی که به دلیل بحران اقتصادی یا تحقیر سیاسی سرخورده شده‌اند و به خاطر فشار گروه‌های سیاسیِ فرودست وحشت کرده‌اند. در دوران ما که پرولتاریای سابق به خرده‌بورژوا تبدیل می‌شود (و لومپن‌ها از صحنهٔ سیاسی کنار رفته‌اند)، فاشیسم هواداران خود را در این اکثریتِ تازه جستجو خواهد کرد.

۷. در مورد افرادی که فاقد هرگونه هویت اجتماعی هستند، اور ـ فاشیسم به آن‌ها خواهد گفت که از امتیاز نادری برخوردارند ــ امتیازی که در عین حال عمومیت دارد: به دنیا آمدن در کشوری واحد. سرچشمهٔ ناسیونالیسم این‌جاست. از این گذشته، از آن‌جا که فقط دشمنان می‌توانند به ملت هویتی اهدا کنند، در ریشه‌های روان‌شناسی فاشیسم وسواس توطئه و در صورت امکان توطئهٔ بین‌المللی را می‌یابیم. هواداران باید احساس کنند که در محاصره هستند. ساده‌ترین وسیله برای ایجاد توهّم توطئه، بهره‌برداری از احساس وحشت از بیگانگان است. با وجود این، توطئه می‌بایست از درون کشور نیز برخیزد. بنابراین یهودیان بهترین هدف هستند چون در عین حال در داخل و خارج پراکنده‌اند. در ایالات متحده کتاب پت رابرتسون به نام نظم نوین جهانی آخرین نمونهٔ وسواسِ توطئه را به دست می‌دهد.

۸. لازم است هواداران به خاطر ثروت، تجمل و قدرتِ دشمن احساس تحقیر کنند. وقتی بچه بودم به من می‌گفتند که انگلیسی‌ها مردمی

هستند که روزی پنج بار غذا می‌خورند. می‌گفتند یهودی‌ها ثروتمندند و به وسیلهٔ یک شبکه سرّی کمک‌رسانی یکدیگر را یاری می‌دهند. با این حال هواداران باید باور کنند که قدرت شکست دادن دشمن را دارند.

بدین سان با یک بازی مداوم بیانی، دشمنان در عین حال بسیار قوی و بسیار ضعیفند. فاشیست‌ها محکوم به شکست در جنگند، زیرا اساساً در برآورد عینی قدرت دشمن ناتوانند.

۹. از دیدگاه اور ـ فاشیسم، مبارزه برای زندگی وجود ندارد، بلکه زندگی برای مبارزه است. بنابراین صلح‌طلبی برابر با سازش با دشمن است. صلح‌طلبی بد است، زیرا زندگی یک جنگ دائمی است. در عین حال این دیدگاه موجب نوعی عقده جهانگیری نیز می‌شود: از آن‌جا که دشمنان می‌بایست شکست بخورند و می‌توان آن‌ها را شکست داد، حتماً جنگی نهایی وجود دارد که در پیِ آن، فاشیسم کنترل جهان را در دست خواهد گرفت. این راه‌حل نهایی کنایه از وجود دوران صلح‌آمیز بعد از جنگ است، نوعی دورانِ طلایی که با اصل جنگ دائمی در تضاد است. هیچ رهبر فاشیستی نبود که بتواند این تضاد درونی را حل کند.

۱۰. گرایش به برگزیدگان یکی از سویه‌های اصلی ایدئولوژی‌های واپس‌گراست، زیرا این ایدئولوژی‌ها براساسِ برتری گروهی خاص بنا شده‌اند. در طول تاریخ همهٔ جنبش‌های نخبه‌گرا، اشرافی و نظامی به ضعفا به دیدهٔ تحقیر نگریسته‌اند. اور ـ فاشیسم نیز از نوعی نخبه‌گرایی مردمی مبرا نبوده است. شهروندان به بهترین ملت جهان تعلق دارند. اعضای حزب بهترین شهروندانند و هر شهروند می‌تواند (یا باید) به عضویت حزب درآید. با این حال این ایده نیز نقاط ضعف خود را دارد. رهبر که می‌داند قدرتش به او واگذار نشده، بلکه از طریق زور به‌دست

آمده است، این را نیز می‌داند که پایه‌های این قدرت بر ضعف توده‌ها قرار دارد، توده‌هایی چنان ضعیف که نیازمند و مستحق رهبری سلطه‌طلب هستند. از آن‌جا که گروه بر اساس سلسله مراتب سامان یافته (مطابق با الگوی نظامی)، هر گروه درجهٔ دوم به زیردستانِ خود به دیده تحقیر می‌نگرد، که به نوبهٔ خود افراد فرودست را کوچک می‌شمارد. این مجموعه احساس نخبه‌گرایی مردمی را تقویت می‌کند.

۱۱. در این چشم‌انداز هر فرد به این منظور تربیت می‌شود که روزی به قهرمان تبدیل گردد. اگر در همهٔ اسطوره‌ها قهرمان موجودی استثنایی است، در اور ـ فاشیسم، قهرمان هنجاری متعارف است. ستایش توأم با پرستشِ قهرمانی مستقیماً با ستایش مرگ در ارتباط است: تصادفی نبود که شعار فالانژها «زنده باد مرگ» بود. برای افراد طبیعی، مرگ ناخوشایند است، مرحله‌ای که باید با متانت با آن روبرو شد؛ برای باورمندان مرگ نحوه‌ای دردناک برای رسیدن به یک خوشبختیِ فراطبیعی است. قهرمانِ اور ـ فاشیسم در آرزوی مرگ است که گفته شده بهترین پاداش یک زندگی توأم با قهرمانی است. قهرمان اور ـ فاشیست بی‌صبرانه خواستار مرگ است. اما باید بگویم که در حالت بی‌صبرانه‌اش غالباً موجب مرگ دیگران می‌شود.

۱۲. از آن‌جا که پرداختن به جنگ دائمی و قهرمان‌پرستی آسان نیست، اور ـ فاشیسم ارادهٔ قدرت‌طلبی خود را به مسائل جنسی معطوف می‌کند: سرچشمهٔ فاشیسم (شامل خرد شمردن زنان و نابرداری نسبت به رفتارهای جنسی نابهنجار و محکوم دانستن همجنس‌گرایی و تجرد)، از آن‌جا که رویکرد به این قبیل مسائل نیز دشوار است، قهرمانِ اور ـ فاشیست با اسلحه بازی می‌کند.

۱۳. اور ـ فاشیسم بر پایه توده‌گرایی کیفی بنا می‌شود. در یک دموکراسی شهروندان از حقوق فردی برخوردارند، اما مجموعهٔ شهروندان فقط از دیدگاه کمّی وزن سیاسی دارد. (باید از تصمیمات اکثریت پیروی کرد). برای اور ـ فاشیسم افراد به خودی خود حقوقی ندارند، و مفهوم توده با کیفیت همراه است، مانند ماهیتی یکپارچه که ارادهٔ جمعی را بیان می‌کند. از آن‌جا که هیچ کمیت انسانی نمی‌تواند ارادهٔ جمعی داشته باشد، رهبر باید آن را تفسیر نماید. شهروندان که قدرت برگزیدن نمایندگانِ خود را از دست داده‌اند، دست به اقدامی نمی‌زنند، بلکه از آن‌ها خواسته می‌شود به طور جمعی نقش توده را ایفا کنند. از این رو توده چیزی جز یک نمایشنامهٔ تئاتری نیست. برای دادنِ نمونهٔ خوبی از توده‌گرایی کیفی، به میدانِ ونزیا [در رم] یا استادیوم نورنبرگ [در برلین] نیازی نیست. در آیندهٔ نزدیک شاهد توده‌گرایی کیفیِ تلویزیونی یا اینترنتی خواهیم بود، به این ترتیب که پاسخ احساسی یک گروه منتخب از شهروندان می‌تواند همچون صدای تودهٔ مردم معرفی و پذیرفته شود. اور ـ فاشیسم به دلیل توده‌گرایی کیفی خود ناچار است با حکومت‌های پارلمانیِ فاسد به مقابله برخیزد. یکی از نخستین جمله‌هایی که موسولینی خطاب به مجلس ایتالیا بیان کرد این بود: «می‌توانستم این سالنِ خاکستری را به اردوگاهی برای قشونم تبدیل کنم.» در واقع او به زودی اقامتگاه بهتری برای سرسپردگانش یافت، اما پس از اندک زمانی مجلس را منحل کرد. هر بار که یک سیاستمدار نسبت به قانونی بودن مجلس ابراز تردید می‌کند و می‌گوید که خواست مردم را نمایندگی نمی‌کند، بوی اور ـ فاشیسم به مشام می‌رسد.

۱۴. اور ـ فاشیسم به زبان نیوسپیک صحبت می‌کند. نیوسپیک زبانی

بـود کـه جـرج اورول[1] در رمـان ۱۹۸۴ آفـرید و آن را زبـان رسـمی سوسیالیسم انگلیسی نامید. اما عناصر اور ـ فاشیسم در اشکال مختلف دیکتاتوری مشترکند. کلیهٔ متن‌های درسیِ نازی یا فاشیست از نظر واژگان فقیر و از دیدگاه دستوری و کلامی ابتدایی‌اند، به این خاطر که ابزارهای منطقی پیچیده و انتقادی را محدود نمایند. با این حال باید برای شناسایی سایر فرم‌های نیوسپیک، حتی زمانی که در یک شوی تلویزیونی محبوب به‌کار می‌رود، آماده باشیم.

حال که آرکه‌تیپ‌های ممکنِ اور ـ فاشیسم را برشمردم، اجازه می‌خواهم نتیجه‌گیری کنم. صبح روز ۲۷ ژوئیه ۱۹۴۳ شنیدم که رادیـو سـرنگونی فاشیسم و دستگیری موسولینی را اعـلام کـرده است. مـادرم مـرا بـرای خرید روزنامه فرستاد و به نزدیک‌ترین دکّه رفتم. در آن‌جا مقدار زیادی روزنامه با نام‌های گوناگون دیدم. پس از نگاهی سریع به عـناوین آن‌هـا دیدم که هر یک موضوع خاصی را مـطرح کـرده‌انـد. یکـی را بـر حسب تصادف انتخاب کردم و خریدم. در صفحهٔ اول پیامی چاپ شده بود که پنج یا شش حزب سیاسی آن را امضا کرده بودند: حزب‌های دمـوکرات مسیحی، کمونیست، سوسیالیست، حزب آکسیون و حزب لیبرال. تا آن زمان خیال می‌کردم در هر کشور تنها یک حزب وجود دارد و در ایتالیا این حزب ناسیونال فاشیست بود. پی بـردم کـه در کشورم نـیز چـند حـزب می‌تواند در عین حال وجود داشته باشد. از این گذشته، چون پسر بـچهٔ تیزهوشی بودم، با خود گفتم که این همه حزب نمی‌تواند ظرف این مدت

---

۱. نویسندهٔ مشهور انگلیسی (۱۹۵۰-۱۹۰۳) که در رمـان ۱۹۸۴ یک دیکـتاتوریِ فـرضی را روایت کرده است. ـ م.

کوتاه به وجود آمده باشد. فهمیدم که از قبل به شکل سازمان‌های مخفی فعال بوده‌اند.

پیام پایان دیکتاتوری و بازگشت به آزادی را ستایش می‌کرد: آزادی بیان، آزادی مطبوعات و آزادی تشکیل انجمن‌های سیاسی. واژه‌های آزادی و دیکتاتور را ــ خدای من ــ برای نخستین بار در زندگی‌ام بود که می‌خواندم. به یاری این واژه‌ها بود که در مقام یک مرد آزاد اروپایی تولدی دوباره می‌یافتم.

ما باید مراقب باشیم که مفهوم این واژه‌ها بار دیگر فراموش نشود. اور ـ فاشیسم همواره پیرامون ماست و گاه به لباس مبدّل درمی‌آید. اگر فردی بر صحنهٔ جهان ظاهر می‌شد و می‌گفت: «می‌خواهم آشویتز را بازگشایی کنم. می‌خواهم پیراهن سیاه‌ها[1] بار دیگر در خیابان‌های ایتالیا راه‌پیمایی کنند!» تکلیف روشن می‌شد. بدبختانه زندگی به این سادگی نیست! ممکن است اور ـ فاشیسم به اشکال دیگری ظهور کند. وظیفهٔ ما این است که آن را در هر فرمی که باشد افشا کنیم و با انگشت به دیگران نشان دهیم. بار دیگر سخن را به روزولت می‌سپارم:

«به جرئت می‌گویم که اگر دموکراسی آمریکا از رشدی که به عنوان نیرویی زنده دارد، بازایستد، باید روز و شب با وسایل صلح‌آمیز بکوشیم تا شرایط زندگی شهروندان را بهبود بخشیم، وگرنه بر نیروی فاشیسم در کشورمان افزوده خواهد شد» (۴ نوامبر ۱۹۳۸). آزادی و رهاسازی وظایفی هستند که هرگز پایان نمی‌یابند. شعار ما باید این باشد: آزادی را فراموش نکنید.

---

۱. طرفداران فاشیسم. ــ م.

نابردباری و تعاریف آن

بـنیادگرایـی و نـاب‌گرایـی (انـتگریسم) را غـالباً دو بـرداشت مـرتبط و تجلی‌های آشکار نابردباری می‌دانند. اگر به فرهنگ پتی روبر یا واژه‌نامهٔ تاریخی زبان فرانسه مراجعه کنیم، در تعریف مفهوم بنیادگرایی واژهٔ انتگریسم را بازمی‌یابیم. چنان که در ذهن ما بنیادگرایان همگی ناب‌گرا و ناب‌گرایان بنیادگرا هستند. اگرچه این دو در بیش‌تر موارد با یکدیگر همراهند، نباید نتیجه بگیریم که هر کس دگراندیشی را برنمی‌تابد لزوماً انتگریست یا بنیادگراست. با این‌که اکنون اشکال گوناگون بنیادگرایی و ناب‌گرایی در همه جا یافت می‌شوند، پدیدهٔ نابردباری یا عدم تساهل عمیق‌تر و خطرناک‌تر از آن است که در این مفاهیم بگنجد.

از دیدگاه تاریخی، بنیادگرایی از اصول هرمنوتیک[1] یا تأویل است و به نحوهٔ تفسیر متون مقدس مربوط می‌شود. ویژگی بنیادگرایی مدرن غربی که در قرن نوزدهم در میان پروتستان‌های ایالات متحده به وجود آمد، این

---

۱. Herméneutique : دانش تفسیر متون با بهره‌گیری از تأویل و غیره. به گفته میشل فوکو «هرمنوتیک به مجموعه دانش‌هایی گفته می‌شود که درک مفهوم نشانه‌ها را امکان‌پذیر می‌سازند.» ـ م.

بود که آنان کتاب مقدس را مو به مو تفسیر می‌کردند و تفسیر خود را، به ویژه بر کیهان‌شناسی[1] و علوم آن زمان که با حکایت‌های انجیل خوانایی نداشت، تطبیق می‌دادند. روشن است که هرگونه تفسیر و نگرش تمثیلی و هر شکل آموزشی که متن کتاب مقدس را زیر سؤال می‌برد، مردود شمرده می‌شد. بحث و جدل مردان کلیسا علیه داروینیسم از آن جمله است.

البته این شکل از تفسیر متون مقدس به کمک تأویل و بنیادگرایی در گذشته نیز وجود داشته و در میان پدران کلیسا نیز پیروان تفسیر مو به مو با آنان که مانند سنت آگوستین هرمنوتیک آزادانه‌تری را باور داشتند، به بحث و جدل می‌پرداختند. اما در دوران مدرن بروز بنیادگرایی و سخت‌گیری مربوط به آن تنها در میان پروتستان‌ها امکان‌پذیر بوده است. زیرا بنیادگرایان بر این باورند که واقعیت بنیادین در تفسیر مو به موی انجیل نهفته است. در حالی که کاتولیک‌ها کلیسا را تفسیرکنندهٔ معتبر انجیل می‌شناسند و در میان آنان جنبش سنت‌گرایان را می‌توان معادل بنیادگرایی شمرد. البته بنیادگرایی نزد مسلمانان و یهودیان نیز پیروانی دارد، اما تحلیل موارد آن را به محققین آن عرصه‌ها وامی‌گذارم.

آیا بنیادگرایی اساساً با عدم تسامح یا نابردباری همراه است؟ پاسخ در زمینه هرمنوتیک مثبت است. اما در عرصهٔ سیاست لزوماً چنین نیست. می‌توان فرقه‌ای بنیادگرا را مجسم کرد که نخبگان خود را تنها مفسران حقیقی کتاب مقدس بپندارد، بی‌آن‌که دیگران را به پذیرش باورهای فرقه وادارد یا برای رسیدن به جامعه‌ای که تنها همان اعتقادات را پذیرا باشد،

1. cosmolosic

مبارزه کند. ناب‌گرایی عبارت از گونه‌ای موضع‌گیری مذهبی ـ سیاسی است که بر پایهٔ آن اصول مذهبی الگوی زندگی سیاسی و سرچشمهٔ قوانین دولت قرار می‌گیرد. اگرچه بنیادگرایی و سنت‌گرایی در اصل با محافظه‌کاری توأمند، اما در میان ناب‌گرایان افراد یا جریانات پیشرو یا انقلابی کم نیستند. بعضی از جنبش‌های انتگریست کاتولیک بی‌آن‌که بنیادگرا باشند، خواستار جامعه‌ای هستند که نظام آن از اصول مسیحیت نشئت گرفته باشد. این جنبش‌ها تأویل انجیل و تفسیر مو به موی آن را باور ندارند و احتمالاً کیهان‌شناسی و علوم دینی ملهم از آثار ته‌یار دو شاردن[1] را می‌پذیرند.

ممکن است اختلاف میان این نگرش‌ها در ظاهر پیدا نباشد. به‌عنوان مثال به جنبش درستی سیاسی[2] در ایالات متحده بیاندیشیم. این جنبش بر اثر نیاز به تسامح و مدارا با اختلافات در همهٔ زمینه‌ها به وجود آمد. جنبشی که نمی‌تواند ناب‌گرا باشد، چرا که بر پایهٔ چشم‌انداز آزادی مذهبی و مخالفت با نژادپرستی بنا گردیده است. با این حال همین جنبش اینک به شکلی تازه از بنیادگرایی مبدل شده که سخت‌گیری آن در مورد زبان و واژه‌های روزمره و جایز شمردن یا نشمردن این یا آن واژه یادآور آیین‌های مذهبی است. آن‌ها تنها واژه‌ها را در نظر دارند، بی‌آن‌که به

---

۱. Telhard de Chardin: (۱۸۸۱-۱۹۵۵) فیلسوف و عالم دینی که به تحقیقات انسان‌شناسی پرداخت. وی کوشید تا دستاوردهای بیولوژی مدرن را به ایمان کاتولیک پیوند زند، اما واتیکان در سال ۱۹۶۶ آثارش را تحریم کرد. ـ م.

۲. Political Correctness: جنبشی که از اوایل دههٔ ۸۰ در میان روشنفکران و دانشگاهیان ایالات متحده به وجود آمده و هدف آن مبارزه با انواع تبعیض، از جمله نژادی و جنسی است. ـ م.

مفاهیم بیاندیشند، و هر کسی را که قواعد درستی سیاسی را رعایت نکند، خوار می‌شمارند.

و اما نژادپرستی. نژادپرستی نازی‌ها به تمام معنی تام‌گرا (توتالیتر) بود و اگرچه برای خود مبنای علمی می‌تراشید، در نظریهٔ برتری نژادی، بنیادگرایی وجود نداشت. نژادپرستی جنبش‌هایی چون اتحاد ایتالیایی با نژادپرستی شبه علمی از یک ریشه نیستند. (در واقع اتحاد ایتالیایی ریشه فرهنگی ندارد)، با این حال جنبش‌های مزبور همگی پیرو نژادپرستی‌اند. آیا می‌توان تعریف نابردباری را به اختلافات جزئی میان بنیادگرایی، سنت‌گرایی، ناب‌گرایی و نژادپرستی فروکاست، در حالی که عدم مدارا به اشکال غیرنژادپرستانه نیز بروز می‌کند (از جمله برنتابیدن کافران یا نابردباری خودکامگان نسبت به دگراندیشان). در واقع نابردباری بس ژرف‌تر از این‌هاست و پدیده‌های گوناگون و متفاوتی از آن سرچشمه می‌گیرد.

بنیادگرایی، ناب‌گرایی و نژادپرستی شبه علمی مواضعی نظری‌اند و پیش‌فرض‌های مبتنی بر آموزه (دکترین) دارند، در حالی که نابردباری فراسوی هرگونه آموزه ظهور می‌کند. از این دیدگاه ریشه‌های نابردباری تنها زیست‌شناسانه است و در میان حیوانات در حس مالکیت نسبت به سرزمین و دشمنی نسبت به حیوانات متجاوز به حریم، بر پایهٔ واکنش‌های حسی و غالباً سطحی بروز می‌کند. کسانی را که با ما تفاوت دارند دوست نداریم زیرا رنگ پوستشان متفاوت است، یا به زبانی سخن می‌گویند که ما نمی‌فهمیم، یا این‌که قورباغه، سگ، میمون، خوک یا سیر می‌خورند یا به این سبب که بدن را خالکوبی می‌کنند.

نابردباری نسبت به افراد غیرخودی نزد کودک طبیعی است، چنان‌که

غریزهٔ به دست آوردن آنچه دوست می‌دارد، طبیعی است. بردباری و مدارا خصلت‌هایی است که انسان رفته رفته می‌آموزد، چنان که ادارهٔ اعضا و عضلات خویش را. کنترل عضلات را در اوان کودکی می‌توان آموخت، در حالی که برای رسیدن به تسامح، آموزش دائمی بزرگسالان لازم است. زیرا همهٔ ما در زندگی روزمره دائماً با تردیدهایی که در مواجهه با اختلاف (در همهٔ ابعاد آن) بروز می‌کند روبرو هستیم. بررسی آموزهٔ اختلاف و تفاوت در میان انسان‌ها و گروه‌ها نزد اهل دانش معمول است، در حالی که کسی به تحلیل نابردباری و عدم تساهل وحشی یا نظام نیافته نمی‌پردازد زیرا این پدیده در تعریف نمی‌گنجد و همین خود موضع‌گیری انتقادآمیز را دشوار می‌سازد.

با این حال نابردباریِ نظام نیافته مولود آموزه‌هایی که به اختلاف میان آدمیان دامن می‌زنند نیست، بلکه برنتافتن اندیشه‌های مخالف پس‌زمینه‌ای در اذهان دارد که نابردباری از آن مایه می‌گیرد. برای مثال، به شکار و سوزاندن متهمان به جادوگری در دوران تفتیش عقاید[1] بیاندیشیم. شکار جادوگران مولود عصر تیرگی و جهالت نیست، بلکه در دوران مدرن به وقوع پیوسته است. پتک شوم[2] شش سال پیش از کشف قارهٔ آمریکا نوشته شده، یعنی در دوران زندگی مارسل فی‌سین انسان‌دوست فلورانسی. نویسندهٔ کتاب جادوگران شیطانی، بودن[3] است،

---

۱. در سده‌های میانه در اروپا. ــ م.

۲. از اسناد دوران تفتیش عقاید که به زبان لاتین نوشته شده بود. در این دوران که از قرن سیزدهم تا شانزدهم میلادی به طول انجامید، شکار جادوگران بهانه‌ای بود برای تعدی و آزار دگراندیشان. آنان را به اتهام جادوگری دستگیر می‌کردند و در ملأ عام آتش می‌زدند از جمله ژان دارک هنگام محاکمه به جادوگری متهم شد. از این رو تا به امروز در غرب «شکار جادوگران» استعاره‌ای از نابردباری است. ــ م.

3. Bodin

مردی از دوران رنسانس که پس از کشفیات کوپرنیک به نگارش آن مبادرت کرد! توضیحِ این‌که دنیای مدرن به چه سبب برای شکار جادوگران توضیحات نظری و منطقی می‌تراشد، بر عهدهٔ من نیست. هدف تنها یادآوری این نکته است که آموزهٔ مزبور از این روی جاگیر شد که مردم نسبت به جادوگران بدبین بودند. بدبینی‌ای که در گذشتهٔ دور، در آثار دوران کلاسیک از جمله در مجموعهٔ تئولوژیکِ سن توماس یافت می‌شود و هومر[1] از آن سخن می‌راند. در این آثار جادوگری و آزار و مجازات جادوگران از واقعیت‌های روزمره به حساب می‌آید، چنان که امروز در علم حقوق، وجود دزدان و مجازات‌های مربوط به دزدی از امور بدیهی است. اما بدون تکیه بر باورهای مردمی، قبولاندن آموزه‌ای که مجازات مخالفان را جایز می‌شمرد، امکان‌پذیر نبود.

دشمنی با یهودیان که به ظاهر اساسی علمی برای آن تراشیدند، در قرن نوزدهم ظهور کرد و تنها در این قرن به مردم‌شناسیِ تام‌خواه تبدیل شد و به کشتار جمعی با کاربرد ابزارهای صنعتی منتهی گردید. با این حال بی‌آن‌که دلایل ظهور آن را از نظر دور داریم، می‌توان گفت که اگر در میان پدران کلیسا، مجادله‌ای ــ هر چند نظری ــ علیه یهودیان در نگرفته بود، و مسیحیان طی چندین قرن یهودیان را دشمن نمی‌دانستند، نظریه ضدیهود رواج نمی‌یافت.

در هر حال خطرناک‌ترین نابردباری آن است که در غیاب هرگونه آموزه، از غرایز ابتدایی و جهش‌های ناخودآگاه روانی مایه بگیرد. به همین دلیل نیز تبیین و رد آن به کمک استدلال منطقی دشوار است. رد

---

۱. شاعر اسطوره‌ای یونان باستان و نویسندهٔ ایلیاد و اودیسه. ــ م.

نظریه برتری نژادی نازی‌ها به کمک اندک دانشی میسر است، و سبب باقی ماندن آن، به‌رغم تقابل‌ها و اعتراضات همه‌جانبه این است که بر پایهٔ عدم تساهلی ابتدایی یا احمقانه استوار است که نقد آن به سادگی ممکن نیست.

نابردباری غریزی از نوعی طبقه‌بندی ساده‌انگارانه ناشی می‌شود که خود پایهٔ همهٔ نظریه‌های نژادپرستانهٔ آینده است. در سال‌های اخیر دوازده هزار آلبانیایی وارد خاک ایتالیا شده‌اند. اگر چند تن از آنان به دزدی یا فحشا روی آورده باشند، با چنان استدلالی می‌توان چنین نتیجه گرفت که همهٔ آلبانیایی‌ها دزد و فاحشه‌اند. چنین ساده‌انگاری وحشت‌انگیز است، زیرا هر یک از ما می‌تواند به دام آن بیافتد: کافی است هنگام سفر چمدانی را در فرودگاه یک کشور از ما دزدیده باشند تا باور کنیم که از همهٔ مردمان آن کشور باید پرهیز کرد.

از آن بدتر نابردباری فقراست که خود از اختلاف طبقاتی آزرده‌اند. نژادپرستی تنها از آن ثروتمندان نیست. آنان تنها آموزهٔ نژادپرستی را پرورده‌اند. در حالی که فقرا آن را اجرا و زندگی می‌کنند. و نژادپرستیِ زنده قوی‌ترین است.

پیروزی بر نابردباری پس از این‌که به نظریه تبدیل شد امکان‌پذیر نیست، زیرا دیگر خیلی دیر است، و آنان که می‌بایست نابردباری را رام خود سازند (یعنی روشنفکران) به نخستین قربانیان آن تبدیل می‌شوند. از این رو روشنفکران می‌بایست علیه نابردباری غریزی مبارزه کنند و این پدیده چنان احمقانه است که اندیشه در برابر آن درمی‌ماند.

اما چالش ما همین‌جاست. چالش، رسیدن به سرچشمه‌های تاریک نابردباری غریزی و نظام نیافته است. باید بکاویم، بکاویم تا آن را، پیش از این‌که در کتابی نوشته و تنظیم شود، در نطفه بیابیم.

برج‌های تنهایی

دو دختر بسیار زیبا و برهنه رودررو ایستاده بودند و یکدیگر را می‌بوسیدند، محبوس در نوعی استوانهٔ پلاستیکی شفاف. حتی آدم‌هایی که دیدزنِ حرفه‌ای نبودند میل داشتند گرد استوانه بچرخند تا آن‌ها را از پشت، پهلو و روبرو ببینند. بعد می‌خواستند به استوانه که روی ستونی به قطر فقط چند سانتیمتر نصب شده بود نزدیک شوند و از بالا به این صحنه بنگرند، اما دخترها ناپدید شده بودند. این یکی از آثاری است که در مدرسهٔ هولوگرافی[1] نیویورک به نمایش درآمده است.

به وسیلهٔ هولوگرافی، یکی از آخرین شگفتی‌های فن لیزر که در دههٔ ۱۹۵۰ توسط دنیس گابور[2] کشف شده بود، می‌توان تصویرهای رنگی سه بعدی واقع‌نما ارائه داد. می‌توانید داخل یک جعبهٔ جادویی پدیدار شدن یک قطار و اسب کوچک مینیاتوری را تماشا کنید و با کمی جابجایی موفق می‌شوید بخش‌هایی را ببینید که در حالت عادی به دلیل حاکم بودن قوانین پرسپکتیو قادر به دیدنشان نیستید. اگر جعبه مدور باشد می‌توانید

1. Holographie 2. Dennis Gabor

اشیای درون آن را از همهٔ زوایا ببینید. اگر از شیئی عکسبرداری شده باشد، به مدد فنون مختلف، بر اثر حرکت در برابر چشمانتان می‌جنبد یا اگر شما به حرکت دربیایید، می‌بینید که دختر چشمک می‌زند یا این‌که ماهیگیر قوطی آبجویی را که در دست دارد به دهان می‌برد و می‌نوشد. این سینما نیست، بلکه شیئی واقع‌نمایی است در سه بعد که در مکانی که قادر به دیدنش نیستید وجود دارد و برای دیدنش کافی است جابجا بشوید.

هولوگرافی تنها به منظور تفریح به‌کار نمی‌رود: ناسا در پژوهش‌های فضایی آن را مطالعه می‌کند و به‌کار می‌برد؛ در پزشکی برای بازنمایی تغییرات آناتومی کاربرد دارد و در نقشه‌برداری هوایی و بسیاری از صنایع برای مطالعهٔ فرآیندهای فیزیکی از آن استفاده می‌کنند... .

به نظر اروپایی‌های فرهیخته و آمریکایی‌های اروپا زده، ایالات متحده کشور آسمانخراش‌هایی از شیشه و آهن و اکسپرسیونیسم آبستره است. اما ایالات متحده کشور سوپرمن نیز هست: قهرمانِ ابرانسان کتابِ داستان‌های مصوری که ابتدا در سال ۱۹۳۸ انتشار یافت. سوپرمن گاه احساس می‌کند که نیازمند است با خاطراتش تنها باشد، از این رو به سوی کوه‌های دسترسی‌ناپذیری پرواز می‌کند که درِ آهنی و عظیم برج تنهایی‌اش در دل سنگ‌های آن پنهان است.

در این‌جا سوپرمن از ربات‌هایی نگهداری می‌کند که معجزهٔ فن الکترونیک هستند و عیناً شبیه به خودش ساخته شده‌اند. او گاه آن‌ها را به جای خود به نقاط مختلف جهان می‌فرستد. این ربات‌های باورنکردنی مطلقاً واقع‌نما هستند: آن‌ها آدم آهنی‌های پیچ و مهره‌داری که بیب بیب صدا می‌کنند نیستند، بلکه ظاهراً عین انسان هستند و پوست، صدا،

حرکات و قدرت تصمیم‌گیریشان با سوپرمن هیچ تفاوتی ندارد. برج تنهایی برای سوپرمن موزهٔ خاطرات نیز هست: کپی کاملی از همهٔ رویدادهای زندگی پرحادثه‌اش در این‌جا نگهداری می‌شود، به صورت اشیای مینیاتوری. مثلاً شهر کاندور که پس از ویرانیِ سیارهٔ کریپتون سالم مانده، در این‌جا در مقیاس کوچک، با همهٔ خیابان‌ها، ساختمان‌ها، بزرگراه‌ها و زنان و مردانش زیر سرپوشی شیشه‌ای وجود دارد. دقتی که سوپرمن در نگهداری بازمانده‌های گذشته به‌کار می‌برد، یادآور «اتاق شگفتی‌ها»ست که در تمدن باروکِ آلمان فراوان بود و با گنج‌های سرورانِ سده‌های میانه و شاید حتی با مجموعه‌های بازمانده از رُمی‌ها یا یونانی‌ها آغاز شده بود.

در کلکسیون‌های قدیمی، شاخ اسبِ افسانه‌ای را در کنار بدلِ یک مجسمهٔ یونانی می‌نهادند؛ بعدها اشیای عجیبِ متحرک، خروس‌های جواهرنشانی که می‌خواندند یا ساعت‌هایی که هر بار برای اعلام وقت مجسمهٔ کوچکی از آن‌ها خارج می‌شد و غیره در آن یافت می‌شد. اما ابتدا این علاقهٔ سوپرمن به نظر بی‌معنی می‌آمد، زیرا تصور می‌کردیم که امروز «اتاق شگفتی‌ها» برای هیچ کس جالب نیست: زیرا هنوز با هنر پُست ـ اَنفورمِل، مانند جعبه ساعت‌هایی که آرمانِ مجسمه‌ساز زیر یک ویترین گرد آورده بود، یا بازماندهٔ اشیای روزمره (میزی که قبلاً روی آن غذا صرف شده یا تختی با رختخوابِ به هم ریخته) اثر اسپوری به نمایش درنیامده بود.

از همه باورنکردنی‌تر این بود که سوپرمن برای یادآوری رویدادها و آدم‌هایی که در گذشته می‌شناخت، بدلِ آن‌ها را به شکل مجسمه‌های مومی به اندازه‌های طبیعی تولید می‌کرد، مثل آنچه در موزه گره‌وَن (در

پاریس) به نمایش درآمده. البته در آن زمان هنوز آثار هیپررئالیست‌ها نیز به نمایش درنیامده بود، اما حتی پس از دیدن آن‌ها نیز می‌شد گمان کرد که آن‌ها هنرمندانِ پیشرو و عجیبی هستند که به تمدنِ ذهن‌گرا یا از شکل‌افتادگیِ هنرِ «پاپ» واکنش نشان می‌دهند. همچنین خوانندگانِ آن زمانِ سوپرمن تصور می‌کردند که این تمایلِ موزه‌ایِ سوپرمن از سلیقه و طرز فکر آمریکایی نشئت نگرفته است.

با این حال باید گفت که در آمریکا چندین برج تنهایی با مجسمه‌های مومی، اشیای متحرک یا ربات و مجموعه‌های عجیب و بیهودهٔ دیگر، وجود دارد. باید از مرزهای موزهٔ هنر مدرن و گالری‌های هنری فراتر رفت و به جهانی دیگر راه یافت، جهانی از آنِ خانواده‌های متوسط، گردشگران و مردانِ سیاسی.

اعجاب‌انگیزترین قلعهٔ تنهایی به دست پرزیدنت جانسون در هوستونِ تکزاس ساخته شد و حکم نوعی بنای یادبود را داشت. منظورم ساختمان عظیم و مدرن آن‌که به سبک امپراتوری ساخته شده، یا چهل هزار محفظهٔ سرخی که در آن همهٔ مدارک زندگیِ سیاسی او نگهداری می‌شود یا پانصد هزار عکس‌های آرشیو یا پرتره یا صدای ضبط‌شدهٔ خانمِ جانسون که از بلندگو به گوش می‌رسد و زندگی شوهر مرحومش را برای بازدیدکنندگان حکایت می‌کند، نیست. بلکه می‌خواهم از اشیای مربوط به دوران تحصیل جانسون و عکس‌های دوران ماه عسل او بگویم و سری فیلم‌هایی که مدام در آن‌جا پخش می‌شود و سفرهای خارجی رئیس‌جمهور و همسرش را نشان می‌دهد یا مجسمه‌های مومی که لباس‌های عروسی دو دختر او، لوسی و لیندا را به نمایش می‌گذارند، بدلِ دفتر بیضی شکل ریاست جمهوری آمریکا که به اندازه‌های واقعی

بازسازی شده، یعنی دفتر جانسون در کاخ سفید، همچنین کفش‌های بالهٔ ماریا تالچیف،[1] امضای وان کلیبورنِ[2] پیانیست روی دفترِ موسیقی و کلاهِ پردارِ کارول شانینگ[3] در نمایشِ هالی دالی (وجود این اشیا به این خاطر توجیه می‌شود که نمایش‌های مزبور در کاخ سفید اجرا شده بودند) را خاطرنشان کنم. در آن‌جا هدایای نمایندگان ایالات مختلف، کلاهِ پردار یک رئیس قبیلهٔ سرخ‌پوستان، پرتره‌هایی که با چوب کبریت ساخته شده، دستمال‌سفره‌هایی که بیرق آمریکا رویشان برودری دوزی شده، شمشیرِ هدیهٔ شاه تایلند و سنگی که فضانوردان از کرهٔ ماه آورده بودند نیز به چشم می‌خورد. کتابخانهٔ لیندون ب. جانسون یک برج تنهایی است: اتاق شگفتی‌ها، نمونهٔ ساده‌دلانه‌ای از هنرِ حکایت‌گر،[4] موزهٔ مجسمه‌های مومی یا زیرزمین ربات‌هاست. این پدیده کمک می‌کند تا بفهمیم که نیروی تخیل و سلیقهٔ آدم‌های متوسط در آمریکا دست‌نخورده باقی مانده: آن‌ها واجب می‌دانند که گذشته را به شکل نسخه‌برداریِ کامل و بدل‌سازیِ واقع‌نما به مقیاس یک‌یکم حفظ کنند و از آن تجلیل نمایند و در واقع به نوعی فلسفهٔ جاودانگی از طریق جعل واقعیت باور دارند. این باور رابطهٔ آمریکایی‌ها را با خودشان و با گذشته‌شان شکل می‌دهد، رابطه‌ای به ندرت با زمانِ حال، همواره با تاریخ و شاید بتوان گفت با سنت اروپایی.

بازسازیِ واقع‌نمایِ دفتر ریاست جمهوری در کاخ سفید به مقیاس یک‌یکم با کاربرد همان اجناس و رنگ‌ها (البته چون از این دفتر استفاده نمی‌شود همهٔ لوازم آن سیقل‌خورده‌تر و نوتر به نظر می‌رسند) به این مفهوم است که اطلاعات تاریخی باید در تناسخ واقعیت یابند تا

---

1. Maria Tallchief
2. Van Cliburn
3. Carol Channing
4. Narrative Art

ادراک‌پذیر گردند. برای صحبت از واقعیت، چیزها باید حقیقی به نظر بیایند. در این‌جا «چیزهای کاملاً واقعی» با «چیزهای کاملاً دروغین» هم‌هویت می‌شوند و عدم واقعیتِ مطلق به جای حقیقت موجود ارائه می‌شود. دفترِ بازسازی‌شده می‌خواهد «نشانه‌ای» به دست دهد تا بدین وسیله چگونگی آن فراموش گردد: نشانه می‌خواهد جایگزین نمونهٔ اصلی شود و سازوکارِ جایگزینی را نابود سازد. می‌خواهد نه تصویری از اصل، بلکه بَدَل یا بهتر بگویم همزادِ آن باشد.

اما آیا می‌توان این پدیده را نشانه‌ای از ذوق و سلیقهٔ مردم آمریکا قلمداد کرد؟ در هر حال سلیقهٔ فرانک لوید رایت معمار ساختمان سیگرام و می وان درو، طراح آسمانخراش‌ها چنین نیست. مکتب نیویورک یا پولاک نیز چنین گرایشی ندارند و نقاشان مکتب هیپررئالیست نیز در تابلوهایشان ریزه‌کاری‌های واقعیت را با چنان مبالغه‌ای بازسازی می‌کنند که جعلی بودن خود را فریاد می‌زنند. با وجود این باید فهمید که پیروان کنونی مکتب هیپررئالیسم از کدام ذوق عمومی و توانایی صنعت‌گرایانه الهام گرفته‌اند و چرا احساس می‌کنند که باید این راه را تا آخر خط طی کنند.

بنابراین آمریکای هیپررئالیستی مبالغه‌آمیزی وجود دارد که همان آمریکای پاپ آرت، میکی ماوس یا سینمای هالیوود نیست. این آمریکا بسیار مخفی‌تر است (یا بهتر است بگویم همان‌قدر آشکار است، اما گردشگران اروپایی و حتی روشنفکران آمریکا آن را به دیدهٔ تحقیر می‌نگرند). این آمریکا از یک نگاه گونه‌ای شبکهٔ ارجاع و نفوذ ایجاد می‌کند که تا تولیدات فرهنگی نخبگان و صنعت نمایش و برنامه‌های تفریحی امتداد می‌یابد. باید آن را یافت.

بیایید مجهز به یک وِردِ جادویی و مشکل‌گشا قدم در راه بگذاریم، وِردی که دیدن شیئی مورد نظر را به هر شکل که درآمده باشد، امکان‌پذیر می‌سازد. می‌توان آن را در دو شعار تبلیغاتیِ مشهور مشاهده کرد. اولی که توسط کوکاکولا به‌کار می‌رود اما در محاورات عادی نیز به عنوان تکیه‌کلامی مبالغه‌آمیز به‌کار می‌آید عبارت است از "THE REAL THING" (به معنیِ بهترین یا بهترینِ بهترین‌ها که ترجمهٔ تحت‌اللفظی آن می‌شود: چیزِ واقعی یا خودِ خودش). دومی که در مطبوعات می‌خوانیم یا در برنامه‌های تلویزیونی می‌شنویم، "More" به معنی بیش‌تر است، مثلاً نمی‌گویند «برنامه تا چند دقیقهٔ دیگر ادامه می‌یابد»، بلکه می‌گویند: "MORE TO COME" (بعد مقدار بیش‌تری را خواهید دید)، کسی نمی‌گوید «به من یک قهوهٔ دیگر بدهید» یا «باز هم قهوه می‌خواهم»، بلکه می‌گویند «بیش‌تر می‌خواهم»، نمی‌گویند فلان سیگار بلندتر است، بلکه می‌گویند بیش‌تر دارد، بیش از آنچه انتظار دارید، بیش از آنچه خواسته‌اید، طوری که می‌توانید مقداری را دور بیندازید.» خوشی یعنی «بیش‌تر» داشتن.

علت سفر ما در هیپررئالیسم یا واقعیت مبالغه‌آمیز همین است، می‌خواهیم مواردی را بیابیم که در آن خیالپردازی آمریکایی نمونهٔ اصل را می‌جوید و ناچار است بدلِ مطلق را جایگزین کند تا به آن برسد جایی که مرزهای بازی و واقعیت در هم می‌رود و موزهٔ اشیای هنری به آنچه در اتاق شگفتی‌ها یافت می‌شود آلوده می‌گردد؛ لذت بردن از دروغ در موقعیتی که شش دانگ فضا را اشغال می‌کند.

نخستین قسمت موزهٔ شهر نیویورک، مربوط به تاریخ این شهر است:

از دوران پیتر استایوسن[1] و زمانی که هلندی‌ها با پرداخت مبلغی معادل بیست و چهار دلار کنونی مانهاتان را از سرخ‌پوستان خریدند. موزه با دقت ترتیب یافته، وقایع تاریخی به درستی نمایش داده شده، فواصل زمانی مراعات گردیده و انگیزه‌های آموزشی مشهود است. امروزه تردیدی نیست که دیوراما یکی از بهترین وسایل آموزشی است و کسالت‌آور نیز نیست: بازسازی به صورت ماکت‌های کوچک شده. موزه با نمایش این ماکت‌ها در پشت ویترین‌ها بسیار زنده است و کودکانی که از آن بازدید می‌کنند می‌گویند: «نگاه کن، وال استریت است.» اما پیش از هر چیز دیوراما خود را به عوض واقعیت جا می‌زند و از آن واقعی‌تر می‌نماید؛ زیرا وقتی ماکت با مدارکی (مانند نسخه‌های خطی یا گراور) همراه باشد، بی‌تردید از گراور واقعی‌تر به نظر می‌آید. وقتی گراور موجود نیست، در کنار دیوراما یک عکس رنگی از خود دیوراما قرار می‌دهند که به نقاشی‌های قدیمی شباهت دارد (البته دیوراما از نقاشی کارآمدتر و زنده‌تر است). در برخی موارد تابلوی نقاشی‌ای از دوران‌های گذشته موجود است. آگهی‌ای که به دیوار نصب شده به ما می‌گوید یک پرترهٔ قرن هجدهم از پیتر استایوسن موجود است که فلان موزهٔ اروپایی نمونهٔ بدلی خوبی از آن را به نمایش گذاشته است. ولی در موزهٔ نیویورکی به جای بدل تابلو، مجسمهٔ سه بعدی‌ای به درازای سی سانتیمتر پیتر استایوسن را چنان که در پرتره دیده می‌شود به نمایش می‌گذارد؛ در حالی که البته در تابلو او را فقط از روبرو می‌بینیم، در این‌جا می‌توانیم تمام هیکل او را تماشا کنیم.

---

1. Peter Stayvesant

اما در این موزه چیزهای بیش‌تری یافت می‌شود (در این مورد تنها نیست، بهترین موزه‌های مردم‌شناسی نیز از همین معیار پیروی می‌کنند): مکان‌های تاریخی در مقیاس طبیعی ــ مانند دفتر بیضی شکل جانسون ــ بازسازی شده است، با این تفاوت که در سایر موزه‌ها مانند موزهٔ مردم‌شناسیِ بسیار زیبای مکزیکو، بازسازی ماهرانهٔ یک میدان، مانند میدان آزتک‌ها (همراه با فروشندگان، جنگجویان و راهبان) به عنوان بدل معرفی می‌شود؛ اشیای باستانی جدا هستند و وقتی به طور کامل بدل‌سازی شده‌اند، به بینندگان هشدار داده می‌شود که جعلی هستند. البته دقت باستان‌شناسانه در موزهٔ نیویورک نیز حفظ شده و تفاوت میان اشیای واقعی و بدلی گوشزد گردیده است؛ اما این تفاوت در توضیحاتی بر تابلوهای کوچکِ کنار ویترین‌هایی آگهی شده که در آن نمونه‌های بازسازی شده، اشیای اصلی، و مجسمه‌های مومی در یک امتداد و یکنواختی طوری مخلوط می‌شوند که تماشاگر را توان تمایز نیست. مسئولان می‌خواهند که تماشاگر غرق فضا شود و خود را هم‌هویت با گذشته بپندارد، اگرچه باستان‌شناس یا متن‌شناس نشود. این خواسته تنها به خاطر مسائل آموزشی که در این‌جا قصد نقد آن را نداریم نیست، بلکه به این خاطر است که نمونهٔ بازسازی شده قابل تشخیص از اصل آن نیست. ویترین بزرگی که پشت آن سالن منزل خانم و آقای هارکنس فلکر در سال ۱۹۰۶ به طور کامل بازسازی شده، مثال خوبی از این جهت‌گیری است. آنچه فوراً به چشم می‌خورد این است که منزلی که اوایل قرن ساخته شده، از حالا داده‌ای «باستانی» به شمار می‌رود و همین بازگوکنندهٔ تمایل آمریکایی به مصرفِ حریصانهٔ زمان حال و «گذشته‌سازی»ای است که تمدن آمریکا در پروژه‌های علمی ـ تخیلی و

در عین حال دلتنگی برای گذشته به نمایش می‌گذارد. مثلاً در فروشگاه‌های بزرگِ آثار موسیقی در قسمتی که نوستالژی (دلتنگی برای گذشته) نامگذاری شده در کنار آثار دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰، غالباً بخشی نیز به نوارهای مربوط به دهه‌های شصت و هفتاد اختصاص یافته است.

اما خانه هارکنس فلکر چگونه بود؟ در توضیحات آگهی‌شده می‌خوانیم که سالن منزل با تقلید از سالن زودیاک در قصر دوکِ مانتو ساخته شده و سقف آن تقلید از ساختمانی ونیزی بوده که در موزهٔ آکادمیا نگهداری می‌شود. بدنهٔ منقش دیوارها به سبک پمپی[۱] یا ماقبلِ رافائل تزیین شده، در حالی که فرِسک بالای شمینه سبک متفاوتی دارد و به آثار پویس دو شاوان[۲] نزدیک است. خانهٔ سال ۱۹۰۶ که خود بدل زنده‌ای بوده، حالا در ویترین موزه با دقتی دیوانه‌وار جعل و بازسازی شده است. این بدل‌سازی به گونه‌ای است که تشخیص اشیای اصلی سالن از اشیای جعلی به سختی ممکن می‌شود. از طرف دیگر اگر هم بیننده بداند که کدام شیء یا مبل اصل است تغییر زیادی نمی‌کند، زیرا بدل‌سازی از سالن که خود بدلی بیش نبوده چنان ماهرانه صورت گرفته که فقط سارقی که از طرف یک آنتیک‌فروش برای دزدی آمده باشد به فکر تشخیص اشیای اصل می‌افتد. غالبِ مبل‌ها را از سالن اصلی نیاورده‌اند ــ که احتمالاً مبل‌های آنتیک بوده‌اند ــ اما آدم با دیدن سقف حیرت می‌کند. با

---

۱. Pompeien: بندر مشهور رم باستان که در سال ۷۹ ق.م به دنبال فعال شدن یک کوه آتشفشان زیر خروارها خاکستر مدفون شد. ــ م.

۲. puris de chavanng: نقاش قرن نوزدهم فرانسه که به رغم گرایش به سبک کلاسیک به خاطر سمبولیسم و توجه به خط و کمپوزیسیون در آثارش شهرت داشت. ــ م.

این‌که مانکن‌های خانم، مستخدم و دختربچه‌ای که با یک میهمان صحبت می‌کنند آشکارا مصنوعی هستند، اما لباس‌هایی که بر تن دارند حقیقی‌اند، یعنی به سال ۱۹۰۶ تعلق دارند.

از چه چیز می‌توان شکایت داشت؟ از حالت یخ زده و مرده‌ای که صحنه را فراگرفته؟ از توهم واقعیت محض که ممکن است به بینندهٔ ساده‌دل القا شود؟ از «تقدس» بخشیدن به جهان بورژوا؟ از آگهی‌های دولایه‌ای که در کنار اشیا و صحنه‌ها نصب شده و شیوه نگارش آن به گونه‌ای است که تنها توسط بینندگانِ فرهیخته درک می‌شود در حالی که سایرین باید به درآمیختگی واقعیت با دروغ و اشیای قدیمی با مدرن اکتفا کنند؟ از احترامی که به خاطر رویارویی با گذشته‌ای جادویی در بینندگان ایجاد می‌شود؟ یا از این‌که بیننده چه از محلات فقیرنشین آمده باشد، چه از آسمانخراش یا مدرسه، از آن‌جا که در آمریکا برخلاف اروپا از بُعد تاریخی اثری نیست، دست‌کم تا حدودی با ایدهٔ گذشته آشنا می‌گردد؟ زیرا من در این‌جا کودکان سیاه‌پوست یک کلاس را دیدم که با هیجان و اشتیاق فراوان به بازدید موزه مشغول بودند ــ اشتیاقی به مراتب بیش از بچه‌های سفیدپوست اروپایی که به اجبار از موزهٔ لور[1] دیدن می‌کنند... .

در قسمت خروجی، کنار کارت‌پستال‌ها و کتاب‌های مصور تاریخی، نسخه‌های بدلِ دست‌نوشته‌های تاریخی، از قرارداد خرید مانهاتان گرفته تا اعلامیهٔ استقلال آمریکا به فروش می‌رسد. در بارهٔ همهٔ این‌ها می‌گویند: چه آن را ببینی و چه لمس کنی، به نظر کهنه می‌آید. زیرا کاغذ نسخه‌های تکثیرشده از نوع خاصی است که کهنه به نظر می‌رسد. تقریباً

---

۱. یکی از مهم‌ترین موزه‌های جهان که در پاریس واقع شده است. ــ م.

مثل اصل. بدبختانه قرارداد خرید مانهاتان که با جعل حروف قدیمی نوشته شده به زبان انگلیسی است، در حالی که اصل آن به زبان هلندی بوده. بنابراین نمی‌توان آن را نسخهٔ تکثیرشده از اصل دانست و باید اذعان داشت که نسخه‌ای متفاوت است. مانند داستانی از ازیموف[1] آدم احساس می‌کند در یک مه گرفتگیِ فضا ـ زمان که موجب درهم‌آمیختگی قرن‌های مختلف می‌شود گرفتار شده و زمان‌ها را به جای یکدیگر گرفته است.

وقتی در یکی از موزه‌های مجسمه‌های مومی در ساحل کالیفرنیا موزار و کاروزو[2] را می‌بینیم که پشت میز کافه‌ای به سبک سواحل برایتون[3] نشسته‌اند در حالی که همینگوی پشت‌سرشان ایستاده و شکسپیر سر میز دیگری با بتهون قهوه می‌نوشد و گرم صحبت است، به این حالت دچار می‌شویم.

از سوی دیگر در اُلد بت پیج ویلج در لانگ آیلند می‌کوشند تا مزرعه‌ای را چنان که اوایل قرن بیستم وجود داشته بازسازی کنند: معنی «چنان که در اوایل قرن وجود داشته» این است که می‌خواهند حیوانات آن دوره را در مزرعه قرار دهند. اما گوسفندها از آن زمان ــ به خاطرِ بهبود نسل که با هوشمندی توسط انسان انجام شده ــ تکامل جالب توجهی یافته‌اند: گوسفندهای آن دوره پک و پوز سیاه و بدون پشم داشتند، در حالی که پوزهٔ گوسفندهای کنونی سفید و پرپشم است و بهای بیش‌تری دارند. اکولوژیست ـ باستان‌شناسان شروع به‌کار کردند تا با آمیزش دوباره

---

۱. اسحاق ازیموف، نویسندهٔ آمریکایی آثار علمی ـ تخیلی. ــ م.
۲. خوانندهٔ مشهور اپرا که در اواسط قرن بیستم درگذشت. ــ م.
۳. شهری در انگلستان. ــ م.

و «تکامل ـ عقب‌گرد» گوسفندهای قدیمی را بازتولید کنند، اما انجمن‌های ملی دامداران به شدت علیه این ناسزا به پیشرفت جانورشناسی اعتراض کرده‌اند. هم‌اکنون اختلافی در حال بروز است: میان هواداران پیشرفت و طرفداران «پیشرفت به عقب». کسی نمی‌داند کدام گروه به ادبیات علمی ـ تخیلی تعلق دارند و کدام گروه واقعاً به جعل طبیعت دست می‌زنند.

اما در آنچه به مبارزه برای رسیدن به Real Thing مربوط می‌شود، سفر ما در همین جا خاتمه نمی‌یابد: More to Come!

اومبرتو اکو در سال ۱۹۳۲ در شهر پیه‌مون در ایتالیا به دنیا آمد. ابتدا در دانشگاه به آموختنِ فلسفه پرداخت و پایان نامهٔ خود را به زیبایی‌شناسی در آثار توماس آکیناس اختصاص داد. سپس به عنوان نشانه‌شناس، زبان‌شناس و متخصص سده‌های میانه شهرت یافت و از سال ۱۹۷۱ کرسیِ نشانه‌شناسی را در دانشگاهِ بولونی به دست آورد. در سالِ ۱۹۸۰ با نوشتنِ رمان«نام گل سرخ» به شهرت جهانی رسید و سایر رمان‌هایش از جمله«آونگ فوکو» و«جزیرهٔ روز پیشین» نیز با محبوبیت همراه بودند.

ISBN 964-311-595-X
9 789643 115951
۱۵۰۰ تومان