نجف دریابندری

به عبارت دیگر

به عبارت دیگر

نجف دریابندری

به عبارت دیگر

مجموعهٔ مقالات

به عبارت دیگر

نجف دریابندری

چاپ اول: زمستان ۶۳

تیراژ: ۴۵۰۰ نسخه

چاپ و صحافی: فاروس ایران

مؤسسهٔ انتشارات پیک

تهران. صندوق پستی ۱۸۱۴ــ ۱۶۷۶۵

یادداشت نویسنده

این کتاب مجموعه‌ای است از مقالاتی که میان سال‌های ۱۳۵۲ و ۱۳۶۳ از نویسندهٔ این سطور در مطبوعات منتشر شده است ــ به اضافهٔ دو مقالهٔ منتشر نشده که بخش آخر کتاب را تشکیل می دهد. دادن این هشدار لازم به نظر می رسد که این مقالات، به دلیل آن که در فواصل طولانی و به مناسبت‌های گوناگون نوشته شده‌اند، به هیچ روی یکدست یا در یک تراز نیستند؛ اما این امری است که گمان می کنم در برخورد با هر مجموعه‌ای از مقالات پراکنده پیش می آید، و در هر حال توجیه آن جز با عذرخواهی میسّر نیست.

گردآوری و تدوین این مقالات را نویسنده مدیون علاقه و کوشش آقای فرخ امیرفریار است، و مایل است سپاس خود را از محبت ایشان در این جا ثبت کند.

ن. د.

فهرست مطالب

یک

نقد و نظر

ساکنان هِرم ستر و عفاف ۱۱

دو روی داستان یک شهادت ۲۵
نقدی برنمایش «قلندرخونه»

خاطرات یک نسل پاک باخته ۳۳
«قیام افسران خراسان»

دو

یاد گذشتگان

هوشنگ پزشک نیا ۴۵

اریک فروم ۵۱

آرتور کسلر: خزرمرد سرگردان ۵۵

آغوش ولرم ۷۳

مسابقهٔ مشت زنی ۹۳

سه

یک سخنرانی و یک مصاحبه

طومارهای بحرالمیت ۱۲۱

حق تألیف ۱۲۹

چهار
سیری در نقاشی

کوبیسم چیست؟ ۱۴۱

«امپرسیونیسم» در نقاشی ۱۴۵

مونه ۱۴۹

اگوست رنوار ۱۵۳

پل سزان ۱۵۷

ون گوگ ۱۶۱

پل گوگن ۱۶۵

ژرژ سورا ۱۶۹

هانری دوتولوز لوترک ۱۷۳

ادگار دگا ۱۷۷

دادا ۱۸۱

سور رئالیسم ۱۸۵

نقاشی انتزاعی ۱۸۹

هانری ماتیس ۱۹۳

هانری روسو ۱۹۷

سالوادور دالی ۲۰۱

پیکاسو، همزاد قرن ۲۰۵

پنج
دومقالهٔ فلسفی

توضیح و شبه توضیح ۲۱۳

عقلانیت غیر عقلانی ۲۲۳

بحث انتقادی مختصری دربارهٔ فلسفهٔ اجتماعی کارل پوپر

یک
نقد و نظر

ساکنان هِرم ستروعفاف

اخیراً کتابی به زیور طبع آراسته شده است به نام «آشتی بر مزاری بیدار»، و در این کتاب داستانی به رشتهٔ تحریر درآمده است به نام «هرم»، که داستانی است عشقی و اخلاقی و انتقادی که جنبهٔ فلسفی و هندسی نیز دارد. ما در اینجا ناچار داستان مزبور را تحت تدقیق قرار می دهیم و در نقل عبارات داستان که به شکل مؤکد به نظر خوانندگان زیرک خواهد رسید حتی الامکان جانب امانت را رعایت می کنیم.

داستان هرم پس از تمهید مقدمه ای شیرین با یک جلسه انتقاد از خود شروع می شود، به این ترتیب که راوی داستان خودش و اعضای خانواده اش را شدیداً مورد انتقاد قرار می دهد. ظاهراً پدر راوی شخص بدعنقی بوده و **استکان چای را با چنان شکلکی قورت می داده که مثل کسی است که شرط بسته به خاطر عشق به هنر سنگریزه ببلعد،** چون بدیهی است غالب سنگریزه هایی که بلعیده می شود برای خاطر عشق به هنر است. مادر راوی هم دربارهٔ اتفاقاتی که فی الواقع نیفتاده بوده **طوری حرف می زده که گویی این اتفاق همین حالا افتاده است،** و باید اعتراف کرد که این عادت پسندیده ای نبوده است. برادر راوی هم در راه مدرسه برای راوی **حکایتهای ساده نقل نمی کرده،** در صورتی که می دانیم نقل حکایتهای سادهٔ اخلاقی از اهم وظایف برادری است. خلاصه وضع خانوادگی راوی ناجور بوده است. در نتیجه، از آنجا که تربیت خانوادگی در تعیین شخصیت افراد جامعه تأثیر به سزایی دارد، خود راوی هم طبعاً آدم بیخودی از کار درمی آید. انسان باید کوشش کند در خانواده های خوب متولد شود تا فردی شایسته و مفید به حال جامعه بار بیاید.

با همهٔ اینها به نظر می رسد که راوی شخص استقلال طلبی بوده است و **افق آن نوع آزادی که با دسترنج خودش تأمین می شده تنها افقی بوده که او را به رؤیا می برده،** و با آن که افق های دیگر به هیچ وجه او را به رؤیا نمی برده اند، ولی متأسفانه به

علت نداشتن تخیل کامل دستپاچه می شده و مثل دوران مدرسه و خانهٔ پدری زندگی نباتی می کرده. منظور از زندگی نباتی این است که **خاطرات مسافرتهای دسته جمعی دیگران را انباشته می کرده.** ذهن راوی هم به اعتراف خودش **خشک بوده و شکل خاصی داشته که به طرز ناامیدانه‌ای از او مجسمهٔ ارزانی می ساخته.** البته ارزانی عیب مجسمه محسوب نمی شود، مع هذا به نظر می رسد که راوی از این موضوع خیلی دلخور بوده است.

متأسفانه راوی در انتقاد از خود قدری زیاده روی می کند و کار را به جایی می رساند که وجود خود را **یکنواخت و کسالت‌آور و منشأ ملال و حتی خنثی** تشخیص می دهد و می گوید که هر چه **دخترها و پسرها سعی می کرده‌اند در سکون او حرکتی ایجاد کنند به خرجش نمی‌رفته است و برای همیشه داغ بر وجود فلاکتبار او می خورده است.** در این موقع حادثه‌ای پیش می آید که اثر «تروماتیک» شدیدی بر وجود راوی می گذارد، و آن این که **دو دسته می آیند و دخترها همدیگر را می بوسند و دو تا ماشین لوکس که متعلق به پسرها بوده آنها را در پناه خود** (که باید همان صندلی عقب باشد) **جا می دهد و به طرف خیابانی که به جادهٔ بزرگ شهرهای ساحلی منتهی می شده می رود.** این حادثه علاوه بر جنبهٔ «تروماتیک» جنبهٔ اکتشافی هم داشته، چون راوی می گوید که **بعد از این کشف، جمعه‌ها، با حضور عمه و خاله‌اش خفقان‌آورتر شده‌اند** ــ که جای تأسف است.

به این ترتیب تحصیلات راوی در رشتهٔ حقوق به پایان می رسد. در اینجا راوی به طور تلویحی اشاره می کند که ترجیح می داده در ادارات دولتی استخدام شود و مدارج عالی را طی کند، اما بر اثر همان غفلتی که در بادی امر کرده بوده و در یک خانوادهٔ جاسنگین متولد نشده بوده، **طبعاً پارتی لازم را نداشته و در نتیجه در یک مؤسسه بزرگ تجارتی مشاور حقوقی می شود؛** چون که خوشبختانه در مؤسسات بزرگ تجارتی از پارتی بازی و خاصه خرجی اثری نیست. نویسندهٔ این سطور معتقد است که این عادت ناپسند جوانان ایرانی که همه‌شان چشم به شغل دولتی دوخته‌اند باید هر چه زودتر ترک شود.

نکتهٔ مهمی که در این مرحلهٔ داستان مطرح می شود این است که راوی بعد از انتقاد از خود برای آن که جانب انصاف و عدالت را رها نکرده باشد مختصری هم از محاسن خود بحث می کند و می گوید **که سکوت و بی جار و جنجالی** (که مسلماً نتیجهٔ سکوت بوده) **و دقت او برای رؤسایش خوشایند بوده است،** منتها باز به انتقاد از خود می پردازد و اضافه می کند که **همهٔ رؤسایش خمودی و بی شخصیتی او را به حساب متانت او می گذاشته‌اند،** هر چند این انتقاد بیشتر متوجه رؤسا می شود تا

شخص راوی.

در این موقع اولین برخورد راوی داستان با همسر آینده‌اش پیش می آید، منتها قبل از برخورد کامل راوی مجالس مهمانی اعیان و اشراف را مورد بررسی انتقادی قرار می دهد و معتقد است که این اشخاص **در خانه‌های باشکوه با موسیقی و روشنایی فراوان مشروبهای اشرافی می نوشند و قهقهه می زنند، و دختران جوان بر اثر شنیدن بوی لقمهٔ چرب در آن حوالی مبادرت به پچ پچ کردن می کنند، و یک مخلوق پوشیده از الماس هم دیده می شود که سیگارش را هنوز روشن نکرده با عصبانیت در زیر سیگاری له می کند و در همان حال صفیر دشنامهای رکیک از خلال دندانهای قشنگش به گوش می رسد، و حال آنکه شوهرش شخص مؤدبی است،** گیرم دلباختهٔ دخترک نوجوانی است که **برایش از توی بورس بودن زمینهایش حرف می زند و سود حاصل از آنها را با تعدادماشینهای شکاری برآورد می کند و از اینها هم برای تضعیف دفاعهای مخاطبش استفاده می کند.**

اما نکتهٔ عجیب این است که راوی بعد از این بررسی انتقادی درخشان ناگهان منکر مشاهدات خود می شود و می گوید که **نه، من نبودم که تمام این جزئیات را در یک چشم برهم زدن دیدم.** من آن شب **فقط گیج و گول بودم به طوری که پیشخدمت را با یکی از اعضای خانواده عوضی گرفتم.** این حاشا کردن راوی احتمالاً جنبهٔ احتیاطی دارد. خلاصه راوی **خجالتش را با مهارت هر چه تمامتر زیر قیافهٔ خبرهٔ مشروبات الکلی پنهان می کند و سپس مایعی را برمی دارد که رنگش برایش آشناست** (هر چند تصریح نمی کند که مایع فی الواقع چه رنگ بوده است) **اما چون آن را می چشد می بیند که مخلوط است.** این موضوع تبحر راوی را در علم اختلاط و امتزاج نشان می دهد.

خلاصه چه دردسرتان بدهم، دختر مدیر عامل عاشق راوی می شود و **چند هفته بعد از شب مهمانی با یک ماشین شکاری از نوع کمیاب می آید جلو اداره** و به راوی دستور می دهد سوار شود. علت چند هفته تأخیر روشن نیست، احتمالاً اشکال فنی در کار بوده است. به هر حال، راوی سوار نمی شود. **دختر هم در ماشین را با غیظ می بندد و ماشین هم در حالی که لاستیکهایش روی زمین کشیده می شده دور می شود. با این حرکت خشم خونخوارانهٔ دختر** مدیر عامل نسبت به راوی بیگناه ابراز می شود. راوی می رود خانه و پیژامه‌اش را می پوشد و به خواب زمستانی فرو می رود. اما دختر مدیر عامل می آید پشت در زنگ می زند. راوی از خواب زمستانی بیدار می شود و می رود در را باز می کند. دختر مدیر عامل می گوید **این چه وضعی است، پیژامه را فقط موقع**

خواب می‌پوشند. خلاصه با هم دوست می شوند. آن وقت دخترمدیرعامل برای راوی تلویزیون و از این چیزها می خرد. **تختخواب باشکوهی هم تشکچهٔ راوی را می‌بلعد، مع هذا آپارتمان راوی به خاطر تفاوتی که میان پول و ذوق وجود دارد حالت بی‌هویتش را حفظ می کند.**

دختر مدیرعامل راوی را با خود به کافه و رستوران و نمایشگاه نقاشی می برد، اما به علت خبث طینت همیشه او را جلو دیگران خوار و خفیف می کند. این موضوع فرصتی پیش می آورد که راوی رفتار و کردار دوستان دختر مدیرعامل را که درواقع نمایندگان طبقهٔ اعیان و روشنفکران دروغین هستند مورد بررسی انتقادی قرار دهد، و این بررسی یکی از مهمترین قسمتهای داستان را تشکیل می دهد. راوی ثابت می کند که **محتوای تابلوهای نقاشی بازتاب جنون موقتی یا حتی قطعی هنرمند است،** و از قراری که اظهار می دارد دوستان دختر مدیر عامل راجع به تابلوها حرفهای خیلی بیخودی می زده‌اند، به طوری که هر خواننده‌ای با خواندن آنها به انحطاط رقت انگیز هنر و هنرمند در سرزمین باستانی راوی پی می برد. به ضرس قاطع می توان گفت که بعد از خواندن این قسمت داستان، هم این گونه اشخاص متوجه زشتی و بیهودگی اعمال و رفتار خود خواهند شد و از این پس گرد این گونه حرکات ناپسند نخواهند گشت، و هم نقاشان دست از کارهای بیهوده و جنون‌آمیز خواهند کشید و به کشیدن پیرمرد دهاتی و کاهو و سکنجبین و این قبیل موضوعات معقول اکتفا خواهند کرد. از این لحاظ می توان گفت که نویسنده خدمت بزرگی به اخلاق و هنر جامعه انجام داده است.

دیگر از کارهای ناپسند دوستان دختر مدیرعامل این است که مدعی هستند که **اعضای کابینه را به اسم کوچک صدا می کنند و تمام حقایق را به آنها می گویند و وقتی هم وزیر خجالت‌زده از آنها می‌پرسد چه پیشنهادی دارند، می گویند:**

ــ خودت که خوب می دونی، نازنین!

در مورد معاون وزیر هم به این ترتیب عمل می کنند که **اول مدعی می‌شوند که او را توی جیبشان می گذارند، و با یادآوری اشتباهاتش در اجرای وظایف پیش همه شرمسارش می کنند،** اما بعد شروع می کنند به تعظیم کردن و تملق گفتن. در صورتی که از یک نفر آدم دانشمند این گونه تناقض در رفتار و کردار ابداً انتظار نمی رود. جنبهٔ انتقادی این قسمت داستان کاملاً هویداست و مسلماً مورد تحسین و تمجید خوانندگان زیرک قرار خواهد گرفت.

اما از آن طرف دختر مدیرعامل خفیف و ذلیل کردن راوی داستان را ادامه می دهد، تا این که راوی یک شب تصمیم می گیرد به یک دختر خوشگل اظهار عشق

کند و به همین جهت خیس عرق می شود. در نتیجه وقتی که دستش را روی بدن آن دختر می گذارد، دختر چندشش می شود و از بس که دختر بدجنسی بوده با **آتش سیگار دست راوی بیچاره را می سوزاند** و بعد راوی را می برد **به دفتر رستوران که پماد ضدسوختگی روی زخمش بگذارد،** ولی متأسفانه منظورش فریب دادن راوی بوده و نه تنها از گذاشتن پماد روی زخم راوی خودداری می کند بلکه توی صورت راوی تف می اندازد، و به او بد و بیراه هم می گوید. راوی می گوید: **«اقلاً پمادی رو که قولشو دادید پیدا کنید،»** اما دختر سنگدل در پاسخ می گوید **«برو گمشو، بدبخت.»** راوی هم می رود به خانه اش و پیژامه اش را می پوشد و می خواهد به خواب زمستانی اش فرو رود که زنگ می زنند. می رود در را باز می کند، می بیند **دختر آتش افروز است.** راوی **دست و پایش را گم می کند و با یک حرکت غریزی به عقب می جهد، اما دختر با حرکاتی گربه آسا خودش را از در جدا می کند و به راوی نزدیک می شود.** خلاصه تا فردا بعدازظهر به پاره ای مذاکرات می پردازند و این مذاکرات **تا وادادگی کامل راوی ادامه پیدا می کند.** بعد تا راوی می آید یک لحظه چرت بزند، دختر ناپدید می شود. پس فردا که راوی می رود سرکار، **رئیس کارگزینی او را صدا می کند** و بیچاره را از کار بیکار می کند. واضح است در مؤسسات خصوصی اشخاصی که بدون عذر موجه غیبت کنند اخراج می شوند. خود راوی در این خصوص می گوید: **«از یک طرف به علت حسادت خفته، چون محبوب دختر مدیر عامل بودم، و از طرف دیگر به خاطر شخصیت خنثای من که بی میل ترکیبی بود و بی نور، بدون آنکه خودم متوجه باشم در اطرافم شبکه ای از بدبینی درست شده بود و زمانی آشکار شد که عذرم را خواستند.»** ولی به نظر ما علت عمده همان غیبت غیرموجه بوده است.

ممکن است پاره ای از خوانندگان در اینجا انتظار داشته باشند که راوی دیگر خودش را از شر دختر مدیرعامل خلاص کند و به هر قیمتی شده یک شغل دولتی برای خودش دست و پا کند، و سرداستان هم بیاید. اما این طور نیست. راوی، چنان که خودش هم قبلاً مکرر گفته، متأسفانه آدم بی شخصیتی است و بعد از چندی می رود در خانهٔ مدیرعامل به منت کشی کردن. دختر مدیرعامل می گوید باید با هم عروسی کنیم، و آن خاک برسر هم قبول می کند و می شود داماد سرخانهٔ مدیرعامل. **و به این ترتیب زندگی راوی شبیه زندگی سیاستمداری می شود که در مأموریت است.**

قسمتی که به دنبال این ماجرا می آید از لحاظ نویسندگی جنبهٔ شاهکار دارد، زیرا که نویسنده با زبانی شیرین و طنزآمیز انحرافات جنسی دخترهای طبقهٔ اعیان را

مورد بررسی انتقادی قرار می دهد و می گوید که دختر مدیرعامل **به علت وجود غیر منتظرهٔ استخوان درجایی که نباید باشد** وضعش ناجور بوده است و از این حرفها.

خلاصه دختر مدیرعامل همچنان به ذلیل کردن راوی داستان ادامه می دهد تا این که **قطعی ترین و عجیب ترین و بالاخره اساسی ترین واقعهٔ موجودیت خوابرفتهٔ** راوی اتفاق می افتد، و آن حادثهٔ زیر است:

در کافه ای که دوستهای زنش به آنجا می رفتند با یک عدهٔ ده نفری از جمعشان برمی خورد. همین که می آید سرمیز آنها بنشیند همه بلند می شوند می روند و او را خیط می کنند. فقط یک بانوی ماه پیکر می ماند. راوی روبه روی بانو می نشیند. بانو می گوید برویم سر یک میز دیگر. راوی می گوید اشکالی ندارد. وقتی که سرمیز دیگر می نشینند بانو دستش را روی دست راوی می گذارد و بدین ترتیب عشق پاکی میانشان آغاز می شود. نکتهٔ جالب این است که با آن که راوی داستان غالب اوقات از خودش بد می گوید و خودش را بی شخصیت و بی مقدار و بی مزه و غیره می نامد، ظاهراً سرو ریختش پر بدک نبوده است، چون هم دختر مدیر عامل و هم بانوی ماه پیکر تقریباً به یک نظر عاشق او می شوند و آن آتش افروز ناجنس و بدکردار هم با آن که دست راوی را می سوزاند و از پیدا کردن پماد ضدسوختگی هم خودداری می کند، بعد از این جریان فوراً به آپارتمانش می رود و او را از خواب زمستانی بیدار می کند و با او به مذاکرات طولانی و پیچ در پیچ به سبک «کاماسوترا» می پردازد. در ضمن عشق بانوی ماه پیکر به راوی داستان جرئت می دهد که انتقام خودش را از آتش افروز ناجنس بگیرد، به طوری که به زبان فصیح به او می گوید: **«زود باش گورتو گم کن.» وآتش افروز هم بر اثر تعجب زیبایی خود را از دست می دهد و زشت می شود.**

و اما مذاکرات عشقی راوی داستان با بانوی ماه پیکر تا ساعت دوی بعد از نیمه شب طول می کشد و باعث می شود که راوی برای اولین بار در تاریخ زناشویی خود دیر به خانه برود، و اینجا است که نویسنده یک صحنهٔ جاودانی به وجود می آورد. صحنهٔ جاودانی مزبور از این قرار است:

در خانهٔ مدیر عامل تمام چراغها روشن است وزن وپدرزن ومادرزن همین طور بیدار نشسته اند وبوی سیگارهاوانای مدیرعامل ــ که راوی اصلاً دوست ندارد ــ به طور مطبوعی در فضای روشن اتاق پیچیده است. پیداست که خیال دارند دمار از روزگار راوی بی مقدار در بیاورند، غافل از این که بر اثر عشق بانوی ماه پیکر راوی تحول روحی شدیدی پیدا کرده وبا مقدارشده است. در این لحظه مدیر عامل بی خبر از همه جا مرتکب بزرگترین اشتباه زندگی خود می شود، یعنی

بعد از یک سکوت طولانی می گوید:

ــ «ما منتظریم توضیح هستیم.»

راوی **با یک راحتی غیرقابل تصور** جوابی به او می دهد که تسمه از گردهٔ مدیر عامل کشیده می شود. جواب دندان‌شکن راوی که از حیث لفظ و معنی جنبهٔ شاهکار دارد و مسلماً مانند «بودن یا نبودن» جای خاصی در ادبیات جهانی پیدا خواهد کرد به قرار زیر است:

ــ «تو خونه‌ای که مال منه ــ یا میگن اینطوره ــ باید یادآوری کنم که شما، زنتون و زن من دیگه نباید از من حساب پس بگیرین، اونم یه جوری که شبیه دادگاه سریالهای بد تلویزیونیه... الی آخر.» و برای ختم جلسه با یک جور بزرگ‌منشی اضافه می کند که **«فکر می کنم که برای این کار به اندازهٔ کافی عاقل باشین.»**

نکته‌ای که تاحدی قابل انتقاد به نظر می رسد این است که راوی مسلماً خودش اطلاع داشته که جملهٔ اخیر را با چه جور بزرگ‌منشی ادا کرده است، ولی نوع بزرگ منشی خود را برای خوانندگان روشن نمی کند و ما را از این حیث در تاریکی می گذارد. این خلاف اصول جوانمردی است.

به هر حال، راوی بعد از چندی ناگهان یک روز صبح می بیند که وجود زنش **تبدیل به هیولایی شده که خوف نور غیرقابل تحملی را به دنبال دارد.** در نتیجه تصمیم می گیرد به سراغ بانوی ماه پیکر برود، اما بدبختانه همسایه‌های بانو می گویند که بانو به مسافرت رفته است، ولی خوشبختانه چون بانوی خوبی است پیغام گذاشته که **به شهری رفته است در غرب که ایلیاتیهای شهری شده طی قرنها آن را ساخته و آباد کرده‌اند و نکته‌ای که به آن شهر ارزش خاصی می‌دهد** [این است که] **تحرکش یادگار کوچیدنهای دوردست است.**

در اینجا ناچاریم به خوانندگان زیرک یادآور شویم که بانوی ماه‌پیکر در حقیقت مینا نام دارد، و این یگانه شخصی است که در این داستان از داشتن یک نام برخوردار است و بقیهٔ آدمهایی که نویسنده دربارهٔ آنها به گفتگو می نشیند همه از نداشتن یک نام برخوردارند. این نشان می دهد که فقط مینای ماه‌پیکر در نظر راوی لیاقت برخورداری از داشتن نام را داشته است و سایر بانوان به علت عدم لیاقت بی نام مانده‌اند تا عبرت سایرین گردند.

مینای ماه‌پیکر در یک خانوادهٔ پدرشاهی به دنیا آمده، اما چون پدرش دارفانی را بدرود گفته زیر سایهٔ عمو یش بزرگ شده، بنابرین فعلاً در یک خانوادهٔ

عموشاهی زندگی می کند. راوی وارد باغ خانوادهٔ عموشاهی می شود که ناگاه **سگ عظیمی از نژاد «دبرمن» به طور خطرناکی خاموش و تهدیدآمیز نزدیک می شود.** درنتیجه **پشت راوی منجمد می شود،** اما در این هنگام سرش را بلند می کند و می بیند که مینای ماه‌پیکر مثل یک تکه ماه **به نردهٔ مهتابی تکیه داده است.** با این که نویسنده تصریح نکرده، ولی می توان یقین داشت که به محض دیدن مینای ماه‌پیکر پشت راوی که منجمد شده بود فوراً ذوب می شود. بالاخره دو عاشق دلخسته به هم می رسند و مینای ماه پیکر **سرطلایی اش را روی سینهٔ راوی می گذارد...**

خوب. اینجا داستان می تواند به پایان شعف انگیز خود برسد و راوی و مینای سرطلایی به عیش و عشرت بپردازند و ما هم دنبال گرفتاریهای خودمان برو یم. ولی متأسفانه سرنوشت غیر از این می خواهد، خصوصاً که نویسنده هنوز مجال آن را به دست نیاورده که معلومات شگرف خود را دربارهٔ خواص افیون و طرز استفاده از آن به منصهٔ ظهور برساند.

مینای سرطلایی راوی داستان را یک راست به نزد عمو یش می برد که پیرمرد باشکوهی است که با یک عده اشخاص دیگر نشسته است و دارد به طرز باشکوهی تریاک می کشد. راوی فوراً متوجه می شود که **گرمای مهمان‌نوازی از این عقاب پیر برمی خیزد که شخصیتی اسیر کننده دارد و فقدان کامل احساس مالکیت در او آشکار است.** همچنین می بیند که **او یک استاد بزرگ، یک صوفی قدیمی درمیان مریدهایش است و دلالت کنندهٔ راهی است که به قله‌های وارستگی، آنگاه به رهایی می رسد.** این مطالب جنبهٔ عرفانی شگرفی به داستان می دهد و باید به وسیلهٔ اساتید فن مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد. خلاصه معلوم می شود که این مرد با شکوه، که ما برای سهولت کلام و رعایت اختصار از این پس او را استاد محمد داراشکوه خواهیم نامید، برخلاف مدیر عامل شخص خیلی خوبی است و اصالت دارد، و خانه‌اش هم که پر از اثاثهٔ قدیمی است اصالت دارد و حرفهایش هم برخلاف حرفهای دوستان دختر مدیر عامل حرفهای خیلی خوبی است و خیلی معنی می دهد، **و میزان دقیق داناییهای وسیعش در زمینهٔ فلسفه‌های نو در ظرف چند روز معلوم می شود.** از جملهٔ حرفهای اساسی او نکتهٔ عمیقی است که در پایان هر جمله‌ای می گوید، و نکتهٔ عمیق مزبور از این قرار است: **«بقیه‌شو باید خودتون احساس کنید، چون از این لحظه به بعد تنها پیش میرین.»** باید اعتراف کرد که این اندازه حکمت و بلاغت فقط از عهدهٔ کسانی چون استاد محمد داراشکوه ساخته است.

یکی دیگر از نکات حکمت‌آمیزی که استاد محمد داراشکوه می آموزد این است

که آدم اگر بیش از اندازه تریاک بکشد حالش به هم می خورد، اما اگر کم بکشد حالش اصلاً به هم نمی خورد و راوی می گوید **که این توضیح جنبهٔ تخدیری افیون را برایم آشکار کرد.** به این ترتیب می توان امیدوار بود که جنبهٔ تخدیری افیون بیش از این پنهان نماند.

اما کار بدی که استاد محمد داراشکوه کرده این است که هرچه مار واقعی و مارمولک و گنجشک و سسک و سهره توی باغ دلگشای خانه اش بوده همه را تریاکی کرده است. البته تریاکی شدن جانوران فی نفسه اشکالی ندارد، اما آمدیم و خدای ناخواسته بعد از صد و بیست سال استاد محمد داراشکوه عمرش را به راوی و مینای سرطلایی داد و دارفانی را بدرود گفت، آن وقت تکلیف این جانوران زبان بستهٔ تریاکی چه می شود؟ چه کسی به آنها دود خواهد داد؟ آیا خدا را خوش می آید که برای خاطر یک تفریح آنی آدم مور و مار را در معرض خطر خماری قرار دهد؟... همچنین استاد محمد داراشکوه یک افعی تریاکی را که برای گرفتن دود پای بساط او آمده طرف خطاب قرار داده به او می گوید: «**برو بیشرف...**» تازه به فرض که محمد داراشکوه این کارها را کرده باشد، نویسندهٔ داستان که مسلماً شخص دانا و نیک سیرتی است نباید این کار را مورد تحسین و تمجید قرار دهد؛ بلکه باید با بیانی لطیف و نکته آموز به طوری که به استاد محمد داراشکوه برنخورد جنبهٔ قابل انتقاد کار او را برای خوانندگان روشن سازد.

باری، راوی داستان و مینای سرطلایی هم بالاخره تریاک می کشند و **نجوای اسرارآمیز شاخ و برگها وقت عبور مغرورانهٔ نسیم نداهای جگرسوز و پرتغزل پرندگان شب را از حضور خود نشاندار می کند،** و از این قبیل قلمفرساییهای شایان تحسین، تا این که عاشق و معشوق به اتاق خود می روند و به عیش و عشرت می پردازند ــ چه عیش و عشرتی، که جای دوستان خالی **همان قدر از آیین شب زفاف نشان داشت که از آیین معابد کهن که در آن دختران معصوم تعهدات معبد را مشتاقانه می پذیرفتند...**

خلاصه شوخی شوخی طرف پاک تریاکی می شود. زنش هم که دختر مدیر عامل باشد ازش طلاق می گیرد و از خانه بیرونش می کند، رئیس کارگزینی هم باز او را صدا می کند و به علت غیبت غیرموجه عذرش را می خواهد. راوی داستان در آپارتمان مینای سرطلایی مرتب تریاک می کشد و چون خوشبختانه وضع مالیش خوب بوده برای مینای سرطلایی اشیای گران قیمت می خرد، ولی از آنجا که بدبختانه به اعتراف خودش شخص پست فطرتی بوده باز هم به مینای سرطلایی خیانت می کند و با آن آتش افروز ناکس عیش و عشرت می کند. بالاخره یک روز از مینای سرطلایی می پرسد که چرا از شوهر سابقش طلاق گرفته، و حال آن که شوهره ظاهراً آدم حسابی بوده. اینجا

است که داستان وارد عمق فلسفی و هندسی خود می شود، چرا که مینا در پاسخ می گوید:

ــ «**نمی دونم. یک چیزی وجود داشت مثل یک جای خالی، مثل یه نقص، مثل یک جور مرحلهٔ بین پایه و قلهٔ یک هرم...**» و علاوه می کند که «**... حرکت دائمی و پویایی که توی همین هرم وجود داشت حضورشو تو زندگیم غیرممکن می کرد. کمالش یک جور حالت بهتزدگی به زندگی مشترکمون می داد.**»

به دنبال این توضیح **درد روزافزونی بر راوی داستان چیره می شود**، زیرا که از خود می پرسیده **چطوری می توان این تحرک را که بدون آن حضور من برایش چون بار بیمصرفی می شد، حفظ کنم؟** و همچنین **روزی که دگرگونی تازه کار من به اوج خود می رسید به سر رابطه مان چه می آمد؟...**

اما راوی داستان چون ذاتاً ترسو بوده **جرئت نمی کرده از این نتیجه گیریهای فلسفی** و هندسی با مینای سرطلایی صحبت کند، اما سرطلایی **می خواسته آن سیاهی را که در لحظات شگفت انگیز مشترکشان رخنه کرده بود زایل کند و روابطشان را به سطح پدیده ای بالا ببرد که مدام در چارچوبهای خودش دوباره زاده می شده و موجودیت آن مظهر تحرکش بوده، مثل هوای لازم برای تنفس** ــ که عیناً همین طور است.

به هر حال، راوی و بانوی سرطلایی مزبور مقدار زیادی به این گونه گفتگوهای فلسفی و هندسی می پردازند. **در این ضمن مکانیسم ناشناسی ترس آنها را ریشه دارتر می کرده است**، اما بانو **از آن نوع زنهایی بوده که برای او دادن و به ازایش نگرفتن اوج خلسه و به خصوص مالکیت بوده و می توانسته موقعی که مردش در میان بازوان او به اوج می رسیده روشن بینی خود را حفظ کند.** در نتیجه این مکانیسم ناشناس اشکالی ایجاد نمی کند و مذاکرات ادامه می یابد... بعد مینای سرطلایی روزها هی به اداره می رود و راوی هی با پیژامه می نشیند و تریاک می کشد. **هرمی را که در مقابل هرم مینا ساخته بوده از بالا تا پایین فقط خود او را شامل می شده.** در نتیجه راوی **می ترسیده و می خواسته توی بازوهای مینا و روی بدنش بمیرد، و مضطرب بوده که نکند حیات بدن زنده اش را ترک کند. درست مثل این که داشته قهرمان کابوسزای یک فیلم وحشتناک می شده.** تا این که یک روز شخص نامعلومی از راوی می پرسد: «**با هرمت چه کردی، لابد با لهش می کنی یا شکلهای هندسی دیگه ای بهش می دهی یا ازش می گیری. بالاخره دائم تحرکشو حفظ می کنی. هرمی که**

تصویرای توش بی‌تکون مانده باشن به چه دردی می‌خوره؟»

خوانندگان توجه دارند که در اینجا نویسنده به نکتهٔ بسیار عمیقی اشاره می کند که در مصر باستان هم مطرح بوده، و آن این است که تصویرهای توی هرم باید مدام تکان بخورند، وگرنه آن هرم دیگر برای صاحبش هرم نمی شود.

سؤال کننده سپس اضافه می کند: **«مجسم کن حالت ساکن دایمی رأس چه مضحکه.»** ما نیز از خوانندگان تقاضا می کنیم که حالت ساکن دائمی راس را به هر ترتیبی شده در نظر خود مجسم کنند. سؤال کننده سپس می افزاید: **«مجسم کن هرمی رو که تبدیل شده باشد به یک شیء زینتی با چند تا مجسمه توش که برای همیشه طبقه‌بندی شون کردن!»** ایضاً از خوانندگان تقاضا می کنیم مجسم کنند. سؤال کننده سپس می پرسد: **«خودت از این مضحکی خنده‌ات نمی گیره؟»** چرا، خدا شاهد است که ما خیلی از این مضحکی خنده‌مان می گیرد. از خوانندگان هم تقاضا داریم اگر چنانچه از این مضحکی خنده‌شان می گیرد وجداناً تصدیق کنند. اصلاً عنوان این داستان که «هرم» باشد از همین گرفته شده و خوانندگان زیرک باید همین جا نکته را دریابند، و اگر چنانچه درنیافتند دیگر هیچ فایده‌ای ندارد.

داستان با فینال باشکوهی که یادآور فینال سمفونیهای باشکوه است به پایان باشکوه خود نزدیک می شود. در این فینال همهٔ تمهای اساسی داستان، مانند حرفهای چند وجهی استاد محمد داراشکوه و آپارتمان مینای سرطلایی و سگ دبرمن و افعی تریاکی و غیره جلو چشم راوی داستان رژه می روند و راوی اظهار می دارد که **حاضر نیست منتظر شود که یکپارچگی وجودش تجزیه شود تا به صورت تفاله‌های عشق، دوستی و شفقت دربیاید.** البته بعد از این فینال باشکوه هم باز راوی اظهاراتی مبنی بر شکایت از کابوس وهذیان و غیره می کند که ما عجالتاً از تجزیه و تحلیل آنها خودداری می کنیم و خوانندگان کنجکاو را به اصل داستان رجوع می دهیم...

داستان «هرم» را که نه تنها از نامی و طولی خاص خود برخوردار است بلکه ابعاد فلسفی آن در تمامیت داستان (چرا که داستان باید در تمامیت خود سنجیده آید) از دیدگاهی گسترده ذهنیت مسائل داغ زمان ما را که شکوفایی نبوغ متفاوت بیشک ریشه در آن دارد به نحوی چشمگیر نشانه می زند، بر روزنهٔ داوری باید گسترد و به گونه‌ای راستین پیرامون آن به گفتگو نشست، چرا که اصولاً پدیده‌ای از این دست را اگر بتوان با آن ویژگیهای خاص خود بر روزنهٔ داوری نشاند، بیشک پایهٔ آن باید از دیدگاهی استوار برخورداری داشته باشد که هر چند از گونه‌ای ژرف گونگی یا به سخنی دیگر از ذهنیت

خاص زمان ما ریشه تواند گرفت، یا خواهد گرفت، اما دریغ است که آن را در این محدودهٔ خاص زندانی ذهنیت زایندهٔ خویش سازیم. چرا که باید دید بار این مسؤولیت را چه کسی برعهده می گیرد؟ آیا کافی است که زندان را از زندانی و زندانی را از زندانبان باز شناسیم و تلقی خود را نسبت به این مقوله در یک روند یکدست همچون امری پایانیافته به حساب آوریم؟ که این خود نه تنها تأسف آور بلکه نیز به و یژه اسف انگیز است. چرا که اگر قرار باشد بر همین راه و روال دستمایهٔ داستان سنجیده آید و یا به سخنی دیگر دستمایهٔ داستان بر همین راه و روال به سنجش آید، به چه دلیل باید مسئلهٔ مسؤولیت را که خواه ناخواه همیشه مطرح بوده است و مطرح خواهد بود همچون چیزی که در برابر آفتاب رنگ می بازد و روشنگر و یژگیهایی نه از این دست که از دست دیگر و یا از دیگر دست می شود به خاطر یک موضع بی عمق و روزنه و دارای سطحیت مطلق از جایی که گذشت ــ و این را بارها به بحث کشیده ایم ــ باز داریم؟ اصولاً سطحیت مطلق چرا باید در عمق نفی و نفوذ داشته باشد؟ می گویید نه، بهتر است کمی با واقعیت سخت دست و پنجه نرم کنید. خواهید دید که تمام این مسائل ریشه در «هرم» دارد. که آن خود نه در قله که در پایه مطرح است. و دقیقاً به این جهت است که نویسندهٔ خوب ما با اشاره‌ای رندانه می رساند که فاصلهٔ میان قاعده و رأس، یا به سخنی دیگر میان پایه و قله، ناگزیر است که تحرک خود را حفظ کند و از ایستایی خاصی برخوردار نباشد. یا در جایی دیگر و به مناسبتی دیگر یادآور می شود که جنبهٔ درمانی افیون در انطباق با جنبهٔ مسموم کنندهٔ آن است که می تواند روشنگر نحوهٔ برخورد ما با مسأله اعتیاد باشد، که این توضیح «جنبهٔ تخدیری افیون» را برای قهرمان داستان آشکار می کند (ص ۲۱۷). و یا «آنها موضوع را در چهارچوب نظری بررسی می کردند ــ بدون در اختیار داشتن شیوه‌ای که بتواند بر مهملبافی هایشان محاط شود.» (ص ۲۱۱) که در اینجا «محیط» شاید از لحاظ مقصود نویسنده صحیحتر از «محاط» باشد. و نیز «احتضار با درد خاموشی شروع می شود که با وسعت گرفتن غیرقابل تحملتر می شود.» (ص۲٤۸) (مقایسه کنید با: «در زندگی دردهایی هست که در انزوا دل و جگر آدم را می خورد...»). («بوف کور» روانشاد صادق هدایت) وو و...

اصلاً چرا راه دور برویم؟ همان «قازیاقی» را در نظر بگیرید. «قازیاقی» بدون شک جنبهٔ نمادین خود را در تمامیت داستان حفظ می کند (چرا که داستان را باید در تمامیت آن سنجید) که این جنبهٔ نمادین به موجب باشلار از ژرفای خاص خود حکایت دارد. ما، اما، نباید به همین جنبهٔ نمادین بسنده کنیم، بلکه باید نمادین بودن آن را در تمامیت داستان از فراسوی واقعیت آن درنظر آوریم. این از یونگ. بگذریم از حافظ

که حکایت او حاکی از حکایتهای دیگر و دیگرهاست و خود نیازمند بحثی دیگرتر. نویسنده حرف و سخن خود را به این گونه مطرح می کند. پویش و نگرش او پویش ونگرشی از این دست است، هر چند محتوای اندیشگی آن از گرایشی به تسلیم گرایی برخوردار است. و همین نکته است که جنبهٔ انتقادپذیر «هرم» را نشانه می زند. در اینجا حرف و سخن نویسنده از بی منطقی خاصی برخوردار است، و این غیر از آن اباطیلی که فلان استاد پیرساز کرده است یا می خواهد ساز کند. به گفتهٔ آن عزیز هر راهی به جایی می رود، اما هر راهی به هر جایی نمی رود. ما، اما، حقیقتی بدین گونه شکوفا را به پای فراموشی کاشته ایم و بردامن خزعبلاتی از این دست صحه می نشانیم. «هرم»، اما، گامی است که در راه این قلهٔ دوردست زده می شود، و انصاف را که نه به رسم زمانه جفتکی بر چارکش استعمار، و یا خود سرخابی به غربال تزویر. «هرم» از ایستایی قله و پویایی تصاویر و بیپایی پایه حرف و سخن آغاز می کند، و نیز از عرفان ژرف استاد محمد داراشکوه. چرا نمی خواهیم گوش بدهیم؟ چرا خودمان را به کوچهٔ علی چپ می زنیم؟ مگر در کوچهٔ علی چپ چه خبر است؟ حلوا که خیر نمی کنند. مهم نیست که «قازیاقی» چه می گوید یا کلهٔ مثلث گونهٔ افعی چه واقعیتی را نشانه می زند و یا سگ دبرمن چه نشانه ای را واقعیت می بخشد، چرا که استاد محمد داراشکوه می تواند میزان دقیق داناییهایش را از فلسفه های نو در ظرف چند روز آشکار سازد...

گمان می کنم همین اندازه تجزیه و تحلیل کافی است و لازم نیست به اعماق بیشتری وارد شویم، زیرا یقین است که خوانندگان زیرک از مطالعهٔ همین مختصر نیز به اندازهٔ کافی با نظریات ما آشنا خواهند شد. منظور این است که یک همچو داستانهایی هم وجود دارد.

دوروی داستان یک شهادت
نقدی برنمایش «قلندرخونه»

در بوشهر، مثل همهٔ بندرها، همیشه گروهی کارگر وجود داشته اند که کارشان خالی کردن و بار زدن کشتی است. این کارگرها را بوشهریها «مُزیری» می نامند. «مزیری» یعنی «مزدوری». این کارگران «مزیری» می کنند، و اسم خودشان هم رفته رفته «مزیری» شده است.

مزیریها در همه جای دنیا صفات کمابیش مشابهی دارند. مردمی هستند آس و پاس، لخت و پاپتی، الکی خوش، رفیق باز، و با همدیگر ندار و یک کاسه. کار و کاسبی شان هیچ ثباتی ندارد. هروقت کشتی بیاید کار دارند، اگر کشتی نیاید ممکن است هفته ها بیکار بمانند. وقتی که پول داشته باشند خرج می کنند و خوش می گذرانند، وقتی که بی پولند توی لاک می روند. آنهایی که پول دارند غالباً جور بی پولها را می کشند. لااقل در بوشهر این صفات مزیریها همیشه آشکار بوده است.

بالای سرمزیریها هم آدمهایی هستند که کار مزیریها را می گردانند. به این آدمها هم بوشهریها «سرگَنگ» می گویند. سرگنگها درواقع کارفرمای مزیریها هستند، هم به آنها نان می رسانند و هم آنها را استثمار می کنند، و غالباً نوعی بستگی شخصی و عاطفی هم میان آنها وجود دارد. مناسبات مزیری و سرگنگ درواقع به مناسبات ارباب و رعیت بی شباهت نیست. داستانی که استخوان‌بندی «قلندرخونه» را تشکیل می دهد از زندگانی مزیریها ومناسبات آنها با سرگنگهاشان گرفته شده است. (در بوشهربه آبدارخانهٔ مسجد می گویند «قلندرخانه». این کلمه احتمالاً صورت تغییریافتهٔ «قلیان‌خانه» است، و در هر حال آن‌طور که گویا کسانی پنداشته اند به معنای «خانهٔ قلندرها» نیست.)

شب عاشورا است، و در مسجدی در بوشهر سینه زنی دایر است. گروهی از مزیریها در قلندرخانهٔ مسجد فراهم آمده اند و با هم گفتگو می کنند. گفتگو بر سر این است

که اکبرو، که سردستهٔ چند تا از مزیریها است، با کل نعیم سرگنگ دعوا دارد. غراب (کشتی بزرگ) فردا می آید و مزیریها باید برای خالی کردن بار غراب بروند، ولی اکبرو نمی خواهد سرکار حاضر شود. خیال دارد کار کل نعیم را لنگ بگذارد. مزیریها درمانده‌اند که چه باید کرد. می گویند دعوای اکبرو با کل نعیم بر سر خانه‌ای است که کل نعیم به نام خودش ثبت داده است، یا بر سر دختری است که برای خودش بلند کرده است. هیچ کس به مسأله‌ای که اکبرو بعدها طرح خواهد کرد اشاره نمی کند. به علاوه، هر کدام از مزیریها برای خود گرفتاریهایی دارند. یکی نگران نان پسرش هوشنگ است، یکی در اندیشهٔ معشوقه‌اش کبرو است. هیچ کدام معنی حرکت اکبرو را نمی فهمند. خود اکبرو هم ناپیدا است.

وقتی که اکبرو پیدایش می شود، درهمان نگاه اول می بینیم که این مزیری با مزیریهای دیگر فرق دارد. مزیریها همه لباس ژنده و بیرنگ پوشیده‌اند و همه کم و بیش سروته یک کرباسند. اکبرو پیراهن و شلوارسیاه پوشیده است و یک «لنگوته»ی سرخ روی شانه انداخته است. این پارچهٔ سرخ تنها لکهٔ رنگی است که در سراسر نمایش روی صحنه پدیدار می شود. آن هم برای چند لحظهٔ کوتاه، چون که اکبرو خیلی زود «لنگوته» اش را از روی شانه برمی دارد و کناری می گذارد. اما تأثیر نیرومند این لکهٔ رنگ در ذهن بیننده بر جای می ماند و در سراسر نمایش شخصیت اکبرو با این لکهٔ سرخ همراه است. درواقع این لکهٔ سرخ در آغاز حضور اکبرو روی صحنه اشاره‌ای است به پایانی که اکبرو در پیش دارد.

این اشاره در صورت ظاهری اش البته کار مهمی نیست. می توان آن را کلیشه‌ای به حساب آورد که نظایرش بر صحنهٔ تئاتر بسیار دیده شده است. اما ــ و این نکته‌ای است که ممکن است تماشاگر تهرانی از آن غافل بماند ــ این لباس سیاه و آن پارچهٔ سرخ که در پایان نمایش در نظر ما آن‌قدر معنی پیدا می کند، سمبولیسم آسان و ارزانی نیست که به رسم جاری بر داستان تحمیل شده باشد. اکبرو از آن سنخ جوانهایی است که در بوشهر «زگرد» نامیده می شوند، یعنی کمابیش نظیر سنخ «جاهل» در میان تهرانیها (و البته بدون شباهت فراوانی به سنخ «جاهل»). آن پیراهن و شلوار سیاه و لنگوتهٔ رنگی، لباس طبیعی یک «زگرد» بوشهری در شب عاشورا است. تمایز اکبرو از مزیریها و سمبولیسم لباس او یک انتخاب دلبخواهی از جانب کارگردان نیست. این از آن مواردی است که عنصر «سمبولیک» با متن خود روابط «اورگانیک» دارد. و این اتفاق فرخنده‌ای است که به ندرت روی می دهد.

در هر حال، اکبرو هم به معنی حقیقی و هم به معنی مجازی اصطلاح فرنگیها،

«گوسفند سیاه» قبیله است. منطق او با منطق مزیریهای دیگر فرق دارد. آنها واقعیت زندگانی روزانه را می بینند، اکبرو حقیقت را. به چشم خود دیده است که کل نعیم غلو سیاه را زیر یاری (باربند جرثقیل) انداخته و کشته است، و نمی تواند از خون او بگذرد. غلو سیاه رفیق همهٔ مزیریهای قلندرخانه بوده است. آیا آنها به همین آسانی از خون او خواهند گذشت؟ مگر امشب شب عاشورا نیست؟ مگر آنها نیامده اند برای خون علی اکبر حسین سینه بزنند؟ مگر خون غلو سیاه را هم مثل علی اکبر حسین ناحق و ناروا نریخته اند؟ هیچ کس جوابی ندارد. اما برای اکبرو مسألهٔ خون مطرح است، برای مزیریها مسألهٔ نان. مزیریها می دانند که شورش اکبرو به جایی نخواهد رسید. («یعنی غراب راگی نمی شه سی بصره؟» ــ «یعنی کشتی روانهٔ بصره نخواهد شد؟») البته کشتی روانهٔ بصره خواهد شد، خود اکبر و هم این را می داند. چیزی که هست، مزیریها از این مقدمه نتیجه می گیرند که بنابرین کار اکبرو بیهوده است. و همین طور است. اما اکبرو نمی تواند به صرف بیهودگی از کارش دست بکشد. این تفاوت منطق اکبرو و گروه مزیریها است.

در پایان کشاکش اکبرو و مزیریها، کل نعیم ظاهر می شود و با یک اشاره مزیریها را از قلندرخانه بیرون می فرستد. ماشوزن و بچه دارد، عباسو عاشق است، رحیمو دیوانه است، زاغو بچه است، کل محمد آدم کل نعیم است. اما گرگو هیچ بهانه ای ندارد. گرگو می تواند کنار اکبرو بماند. ولی در او هم اشکالی هست. یک جایش می لنگد. آیا اراده است؟ آیا آگاهی است؟ نمی دانیم. همین قدر می بینیم که او هم اکبرو را تنها می گذارد. گیرم هنگام رفتن با حسرت نگاهی به دوستش می اندازد.

همه اکبرو را تنها می گذارند و می روند تا برای شهادت حسین سینه بزنند. آنها مثل غالب آدمها، از شهادت فقط یک تصور انتزاعی در ذهن دارند، هرگز به خاطرشان خطور نمی کند که شهادت ممکن است هر روز جلو چشمشان روی بدهد. فقط اکبرو است که با شهادت تماس گرفته است، و به همین جهت سرنوشت شهادت دامنگیر او است. مزیریها شهیدی را که در برابر چشم دارند تنها می گذارند و می روند برای شهیدی که در ذهن دارند سینه بزنند.

سرنوشت اکبرو مانند همهٔ شهدا است. کل نعیم تلاش کوتاهی می کند که او را به راه بیاورد، و سپس خنجرش را تا دسته در پشت او فرو می کند...

این یک روی داستان است. روی دیگر داستان با مراسم سینه زنی در بوشهر مربوط می شود.

سینه زنی در بوشهر یک عزاداری ساده نیست. نه تنها حرکت سینه زنی و

نوحه های آن صورت پرورده و پیچیده‌ای دارد، بلکه مجموعهٔ آیین سینه زنی، از آغاز تا انجام، مسیر معینی را طی می کند و مانند یک داستان یا یک شعر پیش می رود و در پایان به نقطهٔ اوجی می رسد که «واحد» نامیده می شود. در دور «واحد» آهنگ سینه زنی آهسته می شود و شور و شدت سینه زنی بالا می گیرد. دور «واحد» درواقع کنایه از لحظهٔ شهادت است.

در نمایش «قلندرخونه» به موازات باز شدن داستان اکبرو و کل نعیم، دورهای مختلف سینه زنی هم به صورت نمونه‌وار طی می شود. درواقع اکبرو در آغاز نمایش نخستین کسی است که دستش را ناگهان بلند می کند و همه را به سینه زنی فرا می خواند. در پایان داستان وقتی که اکبرو و کل نعیم تنها می مانند آیین سینه زنی هم به دور آخر، یعنی «واحد»، رسیده است. همین که کل نعیم خنجرش را روی اکبرو فرود می آورد صدای نوحهٔ «واحد» از بیرون صحنه، یعنی از صحن مسجد، شنیده می شود.

اکبرو همین که زخم می خورد خم می شود، و ما طبعاً منتظریم که جلو پای کل نعیم نقش زمین شود. ولی با بلند شدن صدای «واحد»، اکبرو دستش را بلند می کند و بر سینه فرود می آورد ــ درست مانند آن لحظهٔ زیبایی که با این حرکت دوستانش را گرد خود به سینه زنی فرا خوانده بود. چیزی که هست اکنون دوستان گرد او نیستند، و زخم خنجری در پشتش شعله‌ور است. در لحظهٔ شهادت اکبر و با نوحهٔ «واحد» هماهنگ می شود و یک تنه دور «واحد» را اجرا می کند.

به این ترتیب می بینیم که هر دو روی داستان، داستان یک شهادت است: یکی در صورت واقعی و عینی، دیگری در صورت کنایی (سمبولیک) و آیینی. در صورت واقعی، شهادت امری است که ممکن است پیش پای ما روی بدهد، ممکن است مربوط به زندگانی چند مزیری لخت و پاپتی در قلندرخانهٔ مسجدی در گوشهٔ یک بندر فقیر و دور افتاده باشد. در صورت کنایی هر کدام از سینه زنها شهیدی هستند که در دور «واحد» به شهادت می رسند، و حتی هر کدام از ما که صحنهٔ سینه زنی را تماشا می کنیم، به یک معنی در این احساس شهادت شریک هستیم. آن اجری که می گویند به حساب ما نوشته می شود، به ازای همین شراکتی است که در احساس شهادت داریم.

در لحظهٔ پایان نمایش آنچه روی می دهد منطبق شدن این دو روی داستان با یکدیگر است. دو رشته‌ای که از آغاز نمایش به موازات هم پیش آمده‌اند در این لحظه به هم می رسند و درهم می آمیزند. این درخشانترین لحظهٔ نمایش است. درخشش آن مانند درخشش جرقه‌ای است که ناگهان از برخورد دو قطب جسته باشد و فضا را در پرتو حیره کننده‌ای روشن کند. در چند لحظهٔ کوتاه پس از این برخورد، تا وقتی که صحنه تاریک

می شود، نمایش در یک سطح متعالی جریان دارد. اکبرو «واحد» را ادامه می دهد، و کل نعیم حرکت خنجر زدن به اکبرو را به صورت بازتاب یا سایهٔ «واحد» تکرار می کند. اکبرو و کل نعیم دیگر آدمهای واقعی و عینی نیستند. انگار جهشی رخ داده است و آدمهای واقعی ناگهان به سمبولهای برهنهٔ شهدا و اشقیا مبدل شده اند و با همهٔ معانی شگرف خود در برابر چشم ما جست و خیز می کنند. در این لحظات ابعاد این معانی به حدی گسترش می یابد که گویی نوعی انفجار رخ می دهد.

در عین حال، «قلندرخونه» انفجار عقدهٔ دردناک شهری است که بیش از پنجاه سال باوحشتناک ترین صورت فقر و انحطاط دست به گریبان بوده است.

بوشهر در دورهٔ رونقش بزرگ ترین دروازهٔ جنوبی ایران به دنیای غرب بود. بندری بود که از اروپا و افریقا و عربستان و هند و چین کشتی و کالا به آنجا می آمد. و با اینها صورتهای گوناگون زندگانی فرهنگی همراه بود. عناصر رنگین این صورتهای فرهنگی در بوشهر به هم می آمیختند و بر زمینهٔ فرهنگ بومی درج می شدند. این اتفاق در هیچ جای دیگر این کشور روی نداده است. به همین جهت هویت فرهنگی این شهر با رنگهای تندی مشخص می شود که نظیر آنها را در جاهای دیگر نمی بینیم.

اما چنان که می دانیم در حدود پنجاه سال پیش بوشهر به عنوان یک بندر اهمیت خود را از دست داد. با وصل شدن راه آهن سرتاسری به خرمشهر و بندر شاپور دیگر تقریباً هیچ علت وجودی برای بوشهر باقی نماند. برای ادامهٔ حیات این بندر هیچ تدبیری نیندیشیدند، و انحطاط آغاز شد. سرعت انحطاط به حدی بود که در عمر یک نسل ثروتهای کلان به باد رفت، کاخها ویرانه شد، و خانواده های بزرگ به خاک سیاه نشستند. هم اکنون در بازار کهنهٔ بوشهر دکانهایی هستند که پنجاه سال پیش تخته شده اند و قفل درشان از آن پس هرگز باز نشده است. در سالهای انحطاط، چند نسل از مردم بوشهر مطلقاً درگذشته و به خرج گذشته زندگی کردند. کار به جایی رسید که بسیاری از کسانی که از بوشهر می گریختند بهتر آن می دیدند که هویت محلی خود را پنهان کنند ــ همین هویت رنگینی که در «قلندرخونه» جلوه هایی از آن به چشم می خورد. «قلندرخونه» از یک لحاظ اعلام مجدد این هویت فراموش شده است. به ما می گوید نسل جوان بوشهر سرانجام برآن عقدهٔ دردناک چیره شده است. و نه تنها چیره شده است، از آن دستمایه ای برای حرکت در یک جهت جدید، برای یک هنر، ساخته است.

در خصوص کیفیت اجرای «قلندرخونه» به چند نکته می توان اشاره کرد.

اجرای نمایش از بیرون سالن شروع می شود. دستهٔ سنج و دمّام در سالن انتظار پدیدار می شود و جمعیت را می شکافد و به سالن می رود واز آنجا به صحنه می رسد.

تاکنون بسیار کوشش شده است که قرارداد کهنهٔ جدایی صحنه و سالن به نحوی شکسته شود، ولی این کوشش غالباً از صرف تمایل به شکستن قرارداد ناشی بوده است، و نه از ضرورتی که در خود نمایش موجود بوده باشد. در «قلندرخونه» ضرورت شکستن این قرارداد آشکار است. گذشتن دستهٔ سینه زنها از میان تماشاگران در سالن انتظار درواقع همان گذشتن از کوچه های بوشهر است. با این مقدمه، از همان لحظات اول این نکته تأکید می شود که یک عنصر عمدهٔ این نمایش مراسم عزاداری است، و گمان می کنم که توجه به این معنی برای درک نمایش به طور کلی ضرورت دارد.

تا آنجا که من می دانم این نخستین نمایشی است که سراسر به یک لهجهٔ محلی در تهران اجرا می شود، بدون پروایی از این که بورژواهای تهران از این لهجهٔ غریب چه اندازه سر در خواهند آورد ــ لهجه ای که تا همین امروز خود را زیر هزار گونه فتحه و ضمهٔ تهرانی پنهان می کرده است. دشواری نوشتن به چنین لهجه ای، که هرگز ادبیات مکتوبی نداشته است، نکتهٔ آشکاری است. من به عنوان آدمی که لهجهٔ «قلندرخونه» را می فهمد باید بگویم که ایرج صغیری مکالمات این نمایشنامه را بسیار خوب نوشته است. به خصوص نقشهای اکبرو و گرگو و زاغو و کل نعیم به نظر من از این حیث خیلی شیرین از کار درآمده است. اما فراموش نباید کرد که سهم بزرگی از این شیرینی نتیجهٔ کار ظریف و صمیمانهٔ اجرا کنندگان این نقشها است. اصولاً در اجرای این نمایش به طور کلی صمیمیت و مایه گذاشتن از جان خود عامل اصلی است. به طوری که نام بردن از دو سه تن از بازیگران، هر چند که کارشان درخشان بوده باشد، ناسپاسی با دیگران خواهد بود. به این جهت من مایلم به همهٔ اجرا کنندگان این نمایش یکجا اشاره کنم. و هر چند ممکن است برای خود آنها آشکار باشد، این نکته را یادآوری کنم که سهم بزرگی از توفیق آنها نتیجهٔ هماهنگی و همکاری صمیمانه ای است که روی صحنه با هم دارند. روی صحنهٔ «قلندرخونه» کسی بر کسی برتری نمی جوید. اگر بچه های «قلندرخونه» این را از دست بدهند، سرمایهٔ بزرگی را از دست داده اند.

در سراسر نمایش خالو محمد تنگسیر ته صحنه نشسته است. خالو محمد یا قلیان می کشد، یا در خاطرات و تصورات خود سیر می کند. خاطرات و تصورات او هم دراطراف شهادت پسری که با گلولهٔ برنو به خاک افتاده است دور می زند ــ کابوس همهٔ مردم تنگستان در سالهایی که هنوز با تفنگ زندگی می کردند. در لحظاتی که تصورات خالو محمد اوج می گیرد، دنیای او بر صحنه چیره می شود و باقی آدمها «مجسمه» می شوند. آنها از حرکت باز می ایستند تا دنیای خالو محمد به حرکت درآید. این شگرد برای بیان تداخل دو دنیای متفاوت، که در کارهای دیگران هم دیده ایم، در این کار

کاملاً قابل فهم است. اما جای خالو محمد در این نمایش به طور کلی، و به خصوص در صحنهٔ آخر، زیاد روشن به نظر نمی آید. در صحنهٔ آخر، وقتی که اکبرو و کل نعیم آن لحظات درخشان را اجرا می کنند، خالو محمد به صورت مجسمه ای نیم رخ ایستاده است. معنی حضور خالو محمد در این صحنه چیست؟ به نظر می آید که کارگردان نتوانسته است راهی برای خارج کردن این عنصر اضافی از صحنهٔ آخر پیدا کند. شاید حضور خالو محمد در این صحنه از لحاظ کارگردان معنایی داشته باشد ــ و ناگزیر باید داشته باشد ــ ولی من باید اعتراف کنم که این معنی را درنیافتم. من گمان می کنم با کمی پرداخت و فشردن «قلندرخونه» وشاید قدری سبک کردن آن از بار مراسم و مناسک، این نمایش می تواند صورت تراشیده تر و منسجم تری پیدا کند.

نمایش «قلندرخونه» برای آدمی مانند نویسندهٔ این سطور که زبان آن را می فهمد و با عناصرفرهنگی آن آشنا است قطعاً معنی و گیرایی دیگری دارد که نمی توان انتظار داشت برای همه داشته باشد، ولی قطع نظر از جنبه هایی که امثال من ممکن است در آن دیده باشیم، گمان می کنم که این نمایش برای غالب تماشاگران خود چه از حیث غنای جنبه های تجسمی (پلاستیک) اش و چه از حیث صدا و چه از حیث بازیهای مطمئن و صمیمانه لحظه های خرسند کنندهٔ فراوان داشته است.

خاطرات یک نسل پاک باخته
«قیام افسران خراسان»

شب ۲۵ مرداد ۱۳۲٤ نوزده افسر و شش سرباز با دو کامیون و یک جیپ از پادگان مشهد به سمت قوچان حرکت می کنند. قصد آن‌ها قیام برضد حکومت است و رهبرشان، سرگرد علی اکبر اسکندانی، به آن‌ها دستور داده است که هرگاه مأموران دولتی جلو آن‌ها را گرفتند بدون سؤال و جواب روی آن‌ها آتش کنند. شب بعد به مراوه تپه می رسند و صبح فردا پادگان مراوه‌را بدون حادثه خلع سلاح می کنند. روز بیست و هفتم مرداد به گنبد کاووس می رسند. این جا شوروی ها (که در آن هنگام شمال ایران را در اشغال داشتند) آن‌ها را متوقف می کنند. سرگرد اسکندانی با کمک یک فرهنگ فرانسه-روسی باشوروی ها مذاکره می کند، وچنان که نویسندهٔ «قیام افسران خراسان» می گوید «بالاخره توانست آن‌ها را قانع کند که به ما اجازه دهند به گرگان برویم» (ص ۵۲)؛ و «قصد اسکندانی این بود که در گرگان با احمد قاسمی، مسؤول کمیته ایالتی حزب در گرگان تماس بگیرد. از قرار معلوم کامبخش در تهران نقشه قیام را دیده و به دانش [فرستادهٔ اسکندانی] توصیه کرده‌بود که شما به‌سمت گرگان برو ید ومن در آنجا به قاسمی دستور می دهم که کمک های لازم را به شما بکند» (ص ۵۲).

در گرگان شش افسر دیگر هم از تهران به رهبری سرهنگ عبدالرضای آذر به شورشیان می پیوندند. «این ها باقی ماندهٔ افسرانی بودند که خواستند دسته جمعی از تهران فرار کنند ولی ناکام شدند، فقط این شش نفر که در خطر بودند مخفیانه به شمال آمده به ما پیوستند.» (ص ۵۲).

در این فاصله طبعاً خبر این شورش همه جا پیچیده‌است و چنان که بعدها روشن شد، سرلشکر ارفع، رئیس ستاد ارتش، به نیروهای دولتی دستور داده‌است که هرجا با افسران شورشی رو به‌رو شوند آن‌ها را گلوله‌باران کنند. «ولی اسکندانی به قدری مغرور بود که تصور نمی کرد ژاندارم و پاسبان جرأت مقابله با ما را داشته‌باشند» (ص ٥٤)، و

تصمیم می گیرد که روز روشن ستون‌شورشی خود را از خیابان اصلی شهر گنبد عبور دهد، غافل از این که «ژاندارم‌ها و پلیس‌ها در ساختمان شهربانی که مشرف به خیابان بود و در کوچه‌های دوسمت خیابان با تفنگ و مسلسل کمین کرده‌بودند... [و] به محض این که جیپ اسکندانی به نزدیک شهربانی رسید، ناگهان و بدون هیچ اخطاری از دو لولهٔ مسلسل و صد و بیست تفنگ آتش به سوی جیپ سرازیر شد.» (ص ۵۵).

به این ترتیب با کشته‌شدن هفت تن از افسران شورشی قیام به پایان می رسد، و ماجرای شگفت و دردناک بازماندگان آن‌ها ــ که ابوالحسن تفرشیان، نویسنده «قیام افسران خراسان»، یکی از آن‌ها است ــ آغاز می شود.

اکنون سی وهفت سال از این رو یداد می گذرد؛ در این مدت «قیام افسران خراسان» به صورت یک معمای عجیب باقی مانده‌است: معنای این حرکت چه بود؟ آن چندتن افسر و سرباز چه خیالی داشتند؟ به چه امیدی خطرهای آشکار این شورش را به جان خریدند؟ به فرض آن که از گنبد هم به سلامت می گذشتند، بعد از آن کجا می خواستند بروند؟ آیا روشن نبود که دیر یا زود با نیروهای دولتی درگیر خواهند شد؟ و آیا درست است که گمان کنیم که آن‌ها گمان می کردند با آن دو کامیون و یک جیپ و مختصر اسلحه و مهمات خود خواهند توانست جلو ارتش درآیند و احیاناً خود را به تهران برسانند و حکومت را براندازند؟ تفرشیان می گوید که اسکندانی قصد حمله به تهران را نداشته‌است. او در آن روزها که خاک ایران در اشغال متفقین بود و دولت هم دچار ضعف و پریشانی بود، یک فرصت تاریخی برای خود تشخیص می داد و معتقد بود که «اگر هستهٔ مسلحانه‌ای در گوشه‌ای از ایران به وجود آید حزب به ناچار از آن پشتیبانی خواهد کرد و به دنبال آن کشیده خواهد شد. او مثال می زد که طنابی به گردن ما بسته شده که سر دیگرش به گردن حزب است، اگر ما بتوانیم این طناب را با یک حرکت خشن و ناگهانی بکشیم، حزب توده اگر مقاومت کند خفه خواهد شد و یا به دنبال ما کشیده خواهد شد.» (ص ٤٦).

با این حال اسکندانی حزب را بی خبر نمی گذارد. تفرشیان می نویسد: «قبل از قیام اسکندانی یکی از اعضای هیأت اجرائیه ــ سروان بهرام دانش ــ را برای تماس با حزب و یا آذر به مرکز فرستاد. چون سرهنگ آذر با قیام موافق بود قرار شد نقشهٔ قیام را به او بدهد و به وسیلهٔ او کمیتهٔ مرکزی حزب توده را قانع نماید که با این نقشه موافقت کند.» منتها «دانش روز آخر که خواسته بود به مشهد باز گردد گفته بود کمیته مرکزی چه مخالفت کند و چه موافقت ما این کار را خواهیم کرد.» (ص ٤٩). به نظر می رسد که اسکندانی و آذر به دلایلی که هنوز روشن نشده‌است به توفیق خود اطمینان داشته‌اند. و

حتی جلب موافقت کمیتهٔ مرکزی حزب خود را لازم نمی دیده‌اند. زیرا که قیام آن‌ها یک «قیام نومیدانه» نبود.

منظورم از قیام نومیدانه این است که گاه افراد یک جنبش ممکن است در وضعی قرار بگیرند که چاره‌ای جز قیام نداشته باشند، و حال آن که می دانند امیدی به پیروزی نیست، یا اگر هست بسیار اندک است. این در مواردی است که چه قیام صورت بگیرد و چه موقوف شود در هرحال جنبش مورد حملهٔ دشمن قرار خواهد گرفت و مواضع مستحکم از دست خواهد رفت. شبکه نظامی حزب توده پس از لو رفتن در تابستان ۱۳۳۳ در یک چنین وضعی قرار داشت و اگر پیش از حملهٔ حتمی دولت قیام می کرد، آن قیام را می بایست «قیام نومیدانه» نامید. ولی در تابستان ۱۳۲٤ــ هیچ خطر فوری اسکندانی و رفقایش را تهدید نمی کرد. درست است که اسکندانی می گفته است «به محض این که ارتش شوروی پایش را از ایران بیرون بگذارد به احتمال خیلی زیاد همه ما را می گیرند و تیرباران می کنند» (ص٤٦)، ولی «احتمال زیاد» غیر از خطر حتمی و فوری است، و چنان که دیدیم پس از رفتن ارتش سرخ از ایران نیز سال‌ها طول کشید تا دولت جرأت تیرباران کردن افسران توده‌ای را پیدا کرد؛ و از طرف دیگر، در همان سال ۱۳۲٤ نیز وجود ارتش سرخ در ایران مانع از این نبود که سرلشکر ارفع برای سرافسران شورشی جایزه معین کند و در منطقهٔ اشغالی شوروی آن‌ها را زیر رگبار گلوله بگیرد. بنابرین هیچ کدام از جنبه‌های آشکار مسأله به ما نمی گویند که اسکندانی در زیر فشار یک ضرورت فوری قیام عجیب خود را انجام داده است. با این حال می بینیم که این قیام شباهت غریبی به یک «قیام نومیدانه» دارد. این واقعیت را چه گونه می توان توضیح داد؟

شاید تنها کسانی که می توانستند این پرسش را با قطعیت پاسخ دهند خود سرگرد اسکندانی و سرهنگ آذر بودند، که یکی درجا کشته شد و دیگری پس از سی سال مهاجرت در سال ۱۳۵۵ از شوروی به ایران بازگشت و در سال ۱۳۵۷ در تهران درگذشت ــ ظاهراً بدون این که خاطرات گران‌بهای خود را روی کاغذ بیاورد. در این سی وهفت سالی که ازاین رو یداد می گذرد تا آن جا که نویسندهٔ این سطور می داند نه از طرف حزب توده تحلیل یا توضیحی در این باره منتشر شده‌است، و نه دست‌اندرکاران قیام چیزی نوشته‌اند. ابوالحسن تفرشیان نخستین کسی است ازاین میان که خاطرات خود را منتشر می کند. و کتاب او، که در نهایت سادگی و صمیمیت نوشته شده، از این لحاظ بسیار با ارزش است. اما تفرشیان در وضعی نبوده است که بتواند از عمق جریان‌ها خبر داشته باشد. چنان که خود او با فروتنی تمام می نویسد: «بازهم تأکید می کنم که من ماهی کوچکی بودم که از لابه‌لای تخته‌سنگ‌های این کانال لغزیدم و با کمال حیرت

زنده ماندم؛ بنابرین نمی توانستم احاطه کاملی به حوادث و رو یدادهای تاریخی این زمان داشته باشم...» (ص ۵). با این حال او دلایلی را که اسکندانی در توجیه نقشهٔ قیام می آورده است به روشنی نقل می کند. اما این دلایل، به نظر من، برای توجیه آن حرکت کافی نیست. این ها دلایلی است که رهبر یک قیام می تواند برای افراد خود نقل کند، ولی دلایلی نیست که خود رهبر براساس آن ها جان خود و افرادش را به خطر جدی بیندازد. بنابرین اگر محاسبهٔ اسکندانی دقیقاً همان بوده است که برای افراد خود توضیح می داده، باید گفت که شادروان اسکندانی با همهٔ زیرکی و کاردانی اش در اصل مسأله قدری خام می اندیشیده است. این خام اندیشی چنان که می دانیم، و چنان که تفرشیان نتایجش را نقل می کند، برای جنبش چپ در ایران بسیار گران تمام شد، و متأسفانه خود اسکندانی در شمار نخستین کسانی بود که بهای آن را پرداختند. چنان که از همه قرائن برمی آید شادروان اسکندانی مبارز بسیار با استعداد و با ارزشی بوده است که، به گفته تفرشیان «اگر موقعیت ایجاب می کرد و می ماند می توانست در آینده فرد بسیار موثّری برای نهضت باشد.» (ص ۴۱). متأسفانه تفرشیان از چهرهٔ باقی قربانیان کشتار گنبد تصویری برای خوانندگان رسم نمی کند؛ همین قدر می گوید «آن ها هفت نفر بودند: سرگرد اسکندانی، ستوان یک نجذی، ستوان یک شهبازی، ستوان یک نجفی، ستوان سه مینایی، سربازان وظیفه موسی رفیعی و بهلول، در کنار هم و در آتش قیامی قهرمانانه ولی بی موقع سوختند.» (ص ۵۵). از شش تن همراهان اسکندانی تا آن جا که من می دانم در هیچ جا یادی نشده است. این نخستین قربانیان جنبش چپ در دوران پس از شهریور ۲۰ چه گونه مردانی بودند؟ تنها از یکی از آن ها نشانی دردست داریم، و او ستوان فضل الله نجفی است، برادر بزرگ نویسنده و مترجم معروف ابوالحسن نجفی، و چنان که برادرش نقل می کند افسر میهن پرست و بسیار پرشوری بوده است. شاید تفرشیان آن ها را از نزدیک نمی شناخته، یا شاید از نقل خاطرات خود دربارهٔ آن ها غفلت کرده است. در هرحال جای آن است که کسانی که آن ها را از نزدیک می شناخته اند یاد آن ها را زنده کنند.

اما در بازگشت به اصل مسأله، مشکل بتوان پذیرفت که فاجعهٔ گنبد صرفاً نتیجهٔ خام اندیشی شخص شادروان اسکندانی بوده است. البته هنوز هیچ دلیل مثبتی دردست نیست که ریشه های عمیق تر این رو یداد را روشن کند، یا دست کم نشان دهد که رو یداد در واقع ریشه های عمیق تری هم داشته است؛ ولی کتاب «قیام افسران خراسان» نور مختصری بر مسأله می اندازد.

پس از فاجعهٔ گنبد و پراکنده شدن افسران شورشی، که جزئیات آن را تفرشیان بسیار خوب نقل می کنند، «حزب ناچار شد که ما و بقیه افسرها را که به نحوی در خطر

بودیم جمع وجور کنند. برای این منظور او به سفیان بین گنبد و مراوه تپه در نظر گرفته شده‌بود. حزب تمام افسران پراکندهٔ قیام خراسان و سایرین را در این جا جمع کرد» (ص۶۵)؛ و «ما در او به‌سفیان یک پادگان کوچک تشکیل دادیم که جز حفظ خود حق هیچ فعالیت دیگری نداشتیم. این مطلب را احمد قاسمی مسؤول سازمان حزبی گرگان که یک روز بعد به او به سفیان آمد گوشزد کرد و گفت فقط باید منتظر دستور حزب باشیم.» (ص۶۶). همین احمد قاسمی روز بیست و هشتم مرداد، یعنی روز قبل از فاجعهٔ گنبد، به اسکندانی گفته بود: «شما کار بیهوده‌ای کرده‌اید، ما در وضعی نیستیم که بتوانیم قیام مسلحانه کنیم. عمل شما نوعی پروو کاسیون است و بهانه به دست دشمن می‌دهد تا به سازمان‌های حزبی یورش آورد. ما به هیچ‌وجه نمی‌توانیم با شما همکاری کنیم.» (ص۵۲). بدین ترتیب گروه متمردی که دست به یک قیام خودسرانه زده و حیات علنی حزب را به خطر جدی انداخته‌اند بعد از شکست و بال گردن حزب می‌شوند. تفرشیان هیچ صحبتی از این نمی کند که آیا حزب چه اقدام انضباطی در بارهٔ آن‌ها کرده‌است، و جای دیگر هم به یاد نداریم که کسی چنین صحبتی کرده‌باشد. تفرشیان همین‌قدر می گوید «قبل از رسیدن به او به‌سفیان ما را در گنبد تحویل پادگان شوروی‌ها دادند و در این جا یک سرگرد شوروی گله می کرد که چرا به چنین اقدام ناپخته‌ای دست زده‌ایم» (ص۶۵)؛ و در حدود بیست و پنج روز بعد از مستقر شدن در او به‌سفیان، و پس از آن که خبردار می شوند که فرقهٔ دموکرات در آذربایجان تشکیل شده‌است «در گوشه‌ای از ترکمن‌صحرا، در پناه کوهی از علف‌پرس شده، که شوروی‌ها برای تعلیف اسب‌های‌شان آماده کرده‌بودند، جمع شدیم. در آن جا چند ماشین شوروی در پناه علف‌ها پارک شده‌بود. سرگردی که فرماندهٔ قسمت بود و زبان فارسی می دانست با آذر صحبت کرد. از فعالیت ناپختهٔ ما انتقاد کرد و گفت که شما بافرار از ارتش یکی از پایگاه‌های مهم خود را از دست دادید و کاری نتوانستید انجام دهید. و بعد اظهار اطلاع می کرد که ارتش برای دستگیری ما یک ستون نظامی از طریق فیروزکوه به این سمت فرستاده است. بنابرین چون جان شما در خطر است ما ناچار شما را به نقطهٔ امن‌تری منتقل می کنیم.» (ص۶۷). بدین ترتیب بازماندگان قیام خراسان به خاک شوروی منتقل می‌شوند و آن جا تحت‌نظر به‌سر می برند، تا روزی که حکومت فرقهٔ دموکرات آذربایجان تشکیل می‌شود و آن‌ها را برای سازمان دادن ارتش آذربایجان به تبریز می‌فرستند. دنبالهٔ داستان بسیار شنیدنی است، ولی دیگر به مسألهٔ قیام افسران خراسان مربوط نمی‌شود.

در پرتو این جزئیات می بینیم که قیام افسران خراسان دیگر آن معمای سابق

نیست. در سالهایی که ایران در اشغال نیروهای متفقین بود، در جنبش چپ ایران عناصری وجود داشتند که احساس می کردند با پایان گرفتن جنگ و بیرون رفتن ارتش سرخ از ایران، حکومت ایران، که چیزی جز ادامهٔ همان رژیم ناشی از کودتای ۱۲۹۹ نیست، به حکم ماهیت دست‌نشانده و ارتجاعی خود به نیروهای چپ حمله‌ور خواهد شد؛ بنابرین معتقد بودند که تا فرصت باقی است باید جنبید و در زیر «چتر امنیتی» ارتش سرخ کاری انجام داد. این برداشت، چنان که تفرشیان هم اشاره می کند، با ناسیونالیسم انقلابی به هیچ روی منافاتی نداشت، و در حقیقت همان کاری بود که ژنرال مارکوس در یونان و ژنرال تیتو در یوگسلاوی می کردند؛ و اسکندانی هم که به گفتهٔ تفرشیان «یک ایرانی معتقد بود که ایده‌ئولوژی مارکسیستی داشت» می خواست تیتوی ایران باشد. عیب این برداشت، اگر آن را به همین صورتی که عنوان می شود بپذیریم، آن بود که عامل اصلی صحنهٔ عمل، یعنی ارتش سرخ، را در واقع عنصر بی اراده و بی نقشه‌ای فرض می کرد که اگر در شمال ایران قیام مترقیانه‌ای صورت بگیرد ناگزیر خواهد بود که قطع نظر از هرگونه مصلحت و محدودیت دیگر خود از آن حمایت کند. به عبارت دیگر اسکندانی می خواست اتحاد شوروی را در برابر یک عمل انجام گرفته قرار دهد. آن روزها هنوز تیتو برضد استالین نشوریده بود، ولی باید گفت که ارادت اسکندانی به تیتو شاید دلایلش ژرف‌تر از آن بوده است که خود اسکندانی می پنداشته؛ زیرا که تیتو نیز همین روش را دنبال می کرد، و چنان که می دانیم نتوانست مدت درازی دوست استالین باقی بماند. حالا سؤال این است که آیا اسکندانی اتحاد شوروی را در برابر یک عمل انجام گرفته (گیرم به شکست انجامیده) قرار داده بود؟ آیا ارتش سرخ از این حرکت اطلاع نداشت، و آن‌طور که تفرشیان نقل می کند اسکندانی توانست «با کمک یک دیکسیونرفرانسه-روسی» فرمانده پاسگاه را قانع کند که به آن‌ها اجازهٔ عبور دهد؟ وآیا بعد از آن که عبور کردند و کارشان به فاجعه کشید، شوروی‌ها به صرف این که جان بازماندگان در خطر است حاضر شدند آن‌ها را پناه دهند؟

همهٔ این‌ها البته بعید است؛ اما اگر از این چند نکتهٔ بعید نتیجه بگیریم که بنابرین شوروی‌ها مشوق قیام افسران خراسان بوده‌اند، مسأله را دشوارتر کرده‌ایم. شوروی‌ها از قیامی که با دو کامیون و یک جیپ صورت می گرفت و تجلی خارجی آن «عبور» از چند شهر بود، چه طرفی می بستند؟ با این نتیجه گیری ما در واقع آن خام‌اندیشی را که از ناحیهٔ شادروان اسکندانی بعید دانستیم به دولت اتحاد شوروی منتقل کرده‌ایم. بنابرین خاطرات تفرشیان با آن که معمای قیام افسران خراسان را در پرتو تازه‌ای قرار می دهد آن را حل نمی کند. برای حل این معما به معلومات دیگری نیاز داریم

که هنوز در دست نیست.

بخش دوم «قیام افسران خراسان» خاطرات نویسنده را در جنبش آذربایجان و سپس شرکت او را در جنگ ایل بارزانی با دولت مرکزی در بردارد. نویسنده با سرعت از روی رویدادها می گذرد، ولی تصویرهای زنده‌ای به‌جا می گذارد. مثلا همان چند صفحه‌ای که در بارهٔ اوضاع آذربایجان در دوران حکومت فرقه و کش مکش های داخلی فرقه بحث می کند به نظر من بسیار باارزش است. بعد از شکست فرقه تا سال های سال مطبوعات رژیم «شاهنشاهی» از «گزارش»های تهوع آور در بارهٔ «فجایع دموکرات ها» و «اسرار» دستگاه رهبری فرقه دموکرات آکنده بود. از طرف دیگر، در انتشارات جنبش چپ کمتر اثری از یک دید انتقادی در بررسی آن سال پرحادثهٔ حکومت فرقهٔ دموکرات در آذربایجان برجا مانده‌است؛ و حال آن که هرقیامی، به ویژه اگر خام و نارس باشد، مشکلات و تلخی های خاص خود را به همراه دارد و بستن چشم نسل بعد برآن مشکلات و تلخی ها در حقیقت بر باد دادن میراث آن نسلی است که این تجربه ها را از سر گذرانده‌است. تفرشیان نخواسته‌است چشم خوانندگان خود را برآنچه دیده است ببندد.

ملاحظات او چنان که گفتیم بسیار سریع و مختصر است، ولی خواننده را تاحدی روشن می کند که چرا فرقهٔ دموکرات در کار خود فروماند، و موجبات داخلی ناکامی آن ــ قطع نظر از بمب اتمی امریکا و عقب‌نشینی سیاست شوروی در منطقه ــ چه بود. حتی می توان تصور کرد که اگر عوامل بین المللی باعث شکست فرقه نمی شد، در ادامهٔ کار فرقه چه نوع مسائل دشواری پیش می آمد. یکی از دردناک‌ترین این مسائل، اختلاف میان افسران فارس («فارس افسرلر») و افسران فدایی فرقه است. افسران فدایی در جریان قیام مسلحانه به وجود آمده‌بودند و چنان که تفرشیان نقل می کند «مدعی بودند که حکومت را به زور اسلحه گرفته‌اند، حکومت مال آن‌ها است و درجه های شان را در میان خون و انقلاب گرفته‌اند.» (ص ۷۱).

از طرف دیگر افسران فارس ــ یعنی بازماندگان قیام خراسان ــ تحصیل کرده و آموزش دیده بودند و برای سازمان دادن ارتش فرقهٔ دموکرات به تبریز رفته بودند. در واقع ستاد ارتش فرقه به ریاست رهبر این دسته، یعنی سرهنگ آذر، تشکیل می شود. اما طبیعی است که بدنهٔ ارتش فرقه آن‌ها را به عنوان یک عنصر خارجی دفع می کرد.

این اختلاف در حقیقت ربطی به مسألهٔ زبان ندارد و واکنش طبیعی گروهی است که در فراگرد انقلاب به صورت یک اورگانیسم زنده درآمده‌است و هرعنصر تازه‌ای را، به ویژه اگر از بالا برآن تحمیل شود، دفع می کند؛ اما در عمل این اختلاف به صورت دعوای مبتذل ترک و فارس درمی آید، که رفته رفته بزرگ می شود و یکی از نقاط ضعف اصلی

حکومت فرقهٔ دموکرات را تشکیل می دهد. حل یک چنین مشکلی تدبیر و وسعت نظری لازم داشت که، چنان که مشاهدات تفرشیان نشان می دهد، متأسفانه از پیشه وری ساخته نبود.

«یادم هست یک بار پیشه وری برای سرکشی به سر بازخانه آمد. در موقع ورود او، افسر نگهبان، ستوان یکم دیانت، در آشپزخانه مشغول تقسیم غذا بود. پیشه وری او را احضار می کند و ایراد می گیرد که چرا در دفتر نگهبانی و پشت میزش نیست. افسر نگهبان توضیح می دهد که نباید او همیشه پشت میزش باشد، او موظف است که در تمام امور و از آن جمله در تقسیم غذا نظارت کند. پیشه وری از «گستاخی» او عصبانی می شود و به سر بازها دستور می دهد او را کتک بزنند. سر بازها تردید می کنند و حاضر نمی شوند افسر خود را کتک بزنند؛ به اسکورت های خود دستور می دهد، فداییان اسکورت افسر مز بور را کتک می زنند.» (ص ۷۵).

و همچنین:

«بالاخره روزی همهٔ ما را به باشگاه افسران دعوت کردند، در آن جا کنفرانسی با حضور آقایان پیشه وری، بیریا، کاو یان وزیر جنگ تشکیل شد. جلسه با نطق پیشه وری افتتاح شد. او پیشنهاد کرد که قضیه با نظر خود افسران و به شکل دموکراتیک حل شود. ولی کار به جنجال و فحاشی پیشه وری به یکی از افسران کشید.» (ص ۷۲).

پس از شکست قیام آذر بایجان نویسنده با چند تن از دوستانش، و دو عراده توپی که روی دستش مانده است خود را به کردستان می رساند و به نیروی ملا مصطفی بارزانی می پیوندد. نخستین تصویر او از ملامصطفی چنین است:

«یادم هست موقعی که در مهاباد از نزد امیرحسین خان وزیر جنگ قاضی محمد خارج شدیم، ملامصطفی را دیدم که مثل پیامبری در میان اتباعش ایستاده و بین آن ها فشنگ تقسیم می کند... موقعی که مرا دید ... گفت: من پیشه وری نیستم، پناهیان هم نیستم که در موقع صلح رئیس ستاد ارتش باشم و در موقع جنگ ناگهان سر از باکو در بیاورم. من هستم و این تفنگم... تا این

تفنگ در دست من است خود مالک خویشم...» (ص۸۵).

این حرف را ملامصطفی در سال ۱۳۲۵ زده بود، و تا سال ۱۳۵۳ توانست کم‌وبیش بر سر حرف خود بایستد. ولی پس از توافق ناگهانی محمدرضا شاه و صدام‌حسین در پایان سال ۱۳۵٤ ملامصطفی در وضعی قرار گرفت که ناگزیر شد تفنگش را زمین بگذارد و خود را تسلیم شاه کند. ملامصطفی چهرهٔ غم‌انگیزی دارد. نه تنها به این دلیل که بعد از سی سال آن سخنانش به مشتی لاف و گزاف مبدل شد، بلکه چون در همان روزها نیز نمی‌توانست برسر حرف‌های خود زیاد محکم بایستد. روزی که تفرشیان و دوستانش به این نتیجه می‌رسند که دیگر نمی‌توانند با ملامصطفی همراهی کنند و تصمیم می‌گیرند خود را به خاک شوروی برسانند، ملامصطفی که هنوز خود را به آن‌ها نیازمند می‌بیند می‌گوید: «...شما کسی بهتر از ملامصطفی پیدا نمی‌کنید. با من بمانید، اگر از گرسنگی مردیم اول من می‌میرم و بعد شما، اگر با گلوله کشته شدیم اول من کشته می‌شوم و بعد شما... سرنوشت‌مان را قاطی می‌کنیم، با هم می‌میریم، زنده ماندیم با هم زنده می‌مانیم.» (ص۱۱۲). اما وقتی که کار واقعاً سخت می‌شود و ملامصطفی می‌بیند که «ضابط توپ» و دوستانش فقط ارزش یک تفنگچی دارند، «آن‌هم تفنگچی ای که خود قادر به تأمین خوراک و محل خوابش نیست و هرآن مزاحم است» (ص۱۱٤)، آن‌ها را در وضعی قرار می‌دهد که ناچار می‌شوند به پیشباز مرگ بروند و خود را به دولت عراق تسلیم کنند. با این حال می‌بینیم که تفرشیان حتی یک کلمهٔ تلخ در بارهٔ ملامصطفی برزبان نمی‌آورد. همین‌قدر می‌گوید: «من در این جا احساس کردم که خوش‌حال نیست. حق هم داشت...»

این وسعت نظر در همهٔ صفحات کتاب کوچک «قیام افسران خراسان» به چشم می‌خورد؛ و در واقع شاید قوی‌ترین احساسی که پس از خواندن این نقل مختصر از آن رویدادهای شگرف در خواننده باقی می‌ماند همین شگفتی تحسین‌آمیز است که می‌بیند انسانی پس از تحمل آن‌همه فاجعه باز می‌تواند خاطرات خود را با آرامش تمام نقل کند و بگوید: «چه بسیار زندگی‌ها که آرام سپری شده و حداکثر چند میراث‌خوار به جا گذاشته است...»

دو
یاد گذشتگان

هوشنگ پزشک نیا

هوشنگ پزشک‌نیا پیش از مرگش در سال ۱۳۵۱، سالها بود که در انزوا زندگی می کرد. نه نمایشگاهی بر پا می کرد، نه سفارش می گرفت، نه حتی حاضر به فروش کارهایش می شد. به این ترتیب نسل جوانتر هنرمندان و هنردوستان یا اصلاً از وجود این نقاش بیخبر ماندند، یا رفته رفته او را فراموش کردند. پزشک‌نیا از جریانات روز برکنار ماند. نه از کسی تأثیر پذیرفت، نه در کسی تأثیر کرد.

اما همیشه اینطور نبوده است. در واقع هوشنگ پزشک‌نیا یکی از سه چهار تن هنرمندانی بود که در سالهای بعد از شهریور بیست تصور نقاشی جدید را به ایران وارد کردند. آن مقدار شناخت و آگاهی که امروز در فضای هنری ما وجود دارد ناچار تاحدی مرهون کوشش آنها است. پیش از آنها، نقاشی کم‌وبیش در تقلید از کمال الملک و شاگردانش خلاصه می شد.

خود هوشنگ پزشک‌نیا هم در آغاز از استادان همین مکتب تعلیم گرفته بود و به همین شیوه کار می کرد. در میان تابلوهایی که در سالهای آخر بر دیوار خانهٔ پزشک‌نیا آویخته بود، یک تک چهرهٔ کوچک از خود نقاش دیده می شد، در همان سبک قدیم، که جوان هفده هجده سالهٔ لاغر و محجوبی را نشان می داد، و نیز نشان می داد که آن جوان در همین سن و سال در صورت‌سازی سبک قدیم به مرحلهٔ پختگی رسیده بوده‌است. این سابقه، بستگی همیشگی پزشک‌نیا را به روش «فیگوراتیف» توضیح می دهد. پزشک‌نیا توانایی تصویر کردن اشیاء را تحصیل کرده‌بود و همیشه به این توانایی خود می بالید.

در سال ۱۳۲۲ پزشک‌نیا به ترکیه رفت و در آکادمی هنرهای زیبای استانبول سه سال تعلیم گرفت. استادش یک نقاش مدرنیست فرانسوی بود به نام لئو پولدلوی. این استاد نقاش جوان ایرانی را با دنیای نقاشی جدید آشنا کرد. پزشک‌نیا همیشه با حرمت و حسرت از او یاد می کرد.

از جمله داستانی از نخستین برخوردش با این استاد می گفت که در طرز دید او تأثیر عمیقی برجا گذاشته بود. می گفت وقتی که به محضر استاد رسیدم چند تا از کارهای خوبم را با خودم برده بودم. و وقتی که استاد از کارم جو یا شد، یک تک چهره را رو کردم. می گفت استاد تک چهرهٔ مرا سروته به دیوار تکیه داد و خودش پس‌پس رفت و به تماشای آن ایستاد و به من که در شگفت شده بودم توضیح داد که با سروته شدن تابلو مسألهٔ شباهت و آن عوارضی که چشم را فریب می دهد منتفی می شود و تابلو واقعی چنان که هست پدیدار می گردد. چون کیفیت نهایی یک تابلو نقاشی در شباهت آن به یک شئ خارجی نیست، بلکه در استحکام روابطی است که میان اجزای آن باید برقرار باشد. به عبارت دیگر، به یک تابلو «فیگوراتیف» هم باید بتوان به عنوان یک اثر آبستراعی نگاه کرد، و در این صورت است که واقعیت تابلو را می توان دید.

این حرفها امروز البته پیش پا افتاده شده است. و چه بهتر. چون حرف اگر که به کرسی بنشیند ناچار پیش پا افتاده هم می شود. مطلبی که می خواهم بگو یم این است که این گونه حرفها ابتدا از زبان هوشنگ پزشک نیا و همدوره‌های او شنیده شدند. آنها این حرفها را از لای زرورق درآوردند و پیش پای مردم انداختند.

پزشک نیا همین که از ترکیه به ایران برگشت در شرکت نفت کاری گرفت و به آبادان رفت ــ یا به آبادان آمد، چون من که نو یسندهٔ این سطور باشم نخستین بار او را در آبادان دیدم. در آن روزها جوانی بود بلندبالا، درشت، خوش صورت، مهربان. من با برادرش ایرج که در دبیرستان درس می خواند دوست بودم، و ایرج مرا به خانهٔ او برد. خانه اش اتاقی بود در ردیف «شاله های بریم». هوشنگ ما را که هنوز شاگرد مدرسه بودیم کاملاً جدی می گرفت. برایمان در بارهٔ هنر حرف می زد. آلبومهای فراوانش را به ما نشان می داد. من تقریباً یقین دارم که اسم وان گوگ و گوگن و سزان و ماتیس و مودیلیانی و دنبالهٔ این سلسله را نخستین بار از او شنیدم، و گمان می کنم که من تنها جوان بیخبر آن دوره نبودم.

در سالهای آبادان پزشک نیا چه زمانی که تنها بود و چه وقتی که زن گرفت و سپس بچه دار شد، همیشه کار می کرد. کار اداره اش را هیچ وقت به جد نمی گرفت، چنان که نباید هم می گرفت. خودش را به صورت هنرمندی می دید که به جرم گناهی نامعلوم به سرزمین بد آب و هوایی تبعید شده باشد و باید ایام تبعید را هرچه زودتر بگذراند و به سرزمین خودش برگردد. تهران را دوست می داشت و همیشه از تهران و برگریزان پاییزش، و یخبندان زمستانش، و آبشار پس قلعه، و هفت حوض درکه، و لبوفروشها و گردوفروشها... با حسرت یاد می کرد. همیشه منتظر روزی بود که بتواند در تهران بماند و

زندگی کند ــ و منظورش از زندگی کردن نقاشی کردن بود.

میان سالهای ۳۳ تا ۳۷ من پزشک‌نیا را ندیدم. وقتی که او را دیدم به تهران آمده‌بود و در خانه‌ای که در دروس ساخته‌بود ساکن شده‌بود. ولی از کارش بیکار شده بود. می گفت کلاه سرش گذاشته‌اند و او را وادار به استعفا کرده‌اند، با این وعده که سفارشهای کلانی به او بدهند، ولی بعد زیرش زده‌اند. در واقع سفارشهایی هم گرفت و سلسلهٔ تابلوهای «خارگ» محصول سفری است که برای انجام دادن یکی از همین سفارشها به جزیرهٔ خارگ کرد. ولی هیچ‌وقت با سفارش‌دهندگان خود صلاح نیامد.

باز با ایرج به خانه‌اش رفتیم. حالا به نظر می رسید که شخصیت شاد و خوش خندهٔ او رو به انحطاط و تجزیه نهاده‌است. تلخ و نگران و ناراحت بود. آن رگه‌های ناسالمی که سابق گاهی در او به چشم می خورد حالا داشتند بر او مسلط می شدند. بیماری قند و ناراحتی قلب هم به سراغش آمده‌بودند. به علاوه، درسالهای غیبت او از تهران، فضای محافل هنری دگرگون شده‌بود. آدمهایی روی کار آمده‌بودند که هوشنگ پزشک‌نیا را درست به جا نمی آوردند. او هم در تنهایی آن قدر به خودش اندیشیده‌بود که اکنون جز خودش کسی را به‌جا نمی آورد. در واقع پزشک‌نیا توانایی آمیزش و سازش با دیگران را پاک از دست داده‌بود.

آن وقت مرگ برادرش ایرج پیش آمد. در یک سانحهٔ اتومبیل. و ما با کمال وحشت دیدیم که هوشنگ حاضر نیست واقعیت مرگ برادرش را بپذیرد ــ یا اعتراف کند. فاصلهٔ میان مرگ ایرج تا مرگ خود هوشنگ دردناکترین سالهای زندگی هوشنگ بود. در این سالها بود که خانه و زندگی اش جلو چشم دوستانش از هم پاشید و هیچ کوششی از جانب آنها برای این که به نحوی جلو این جریان را بگیرند به جایی نرسید. اما در تمام این سالها، زندگی پزشک‌نیا هرگز به مدت درازی بیحاصل نبود. دوره‌های افسردگی و بیکاری داشت: حتی گاهی می گفت‌من اصلاً نقاش نیستم. و این تابلوها بازیچه‌های بیهوده‌ایست که من خودم را با آنها سرگرم کرده‌ام. برای خودش خیالهای دیگر در سر می پخت. ولی این احوال مربوط به دوره‌هایی بود که پزشک‌نیا از خودش بیگانه می شد. به محض اینکه خودش را باز می یافت ــ و همیشه خودش را باز می یافت ــ می دانست که نقاش است و چیزی جز نقاش نیست. می گفت که نقاشی برایش عین زندگی است، نماز گزاشتن در برابر طبیعت است، ادای دین به هستی است. در این لحظات پزشک‌نیا هنرمندی بود که با خلوص و فروتنی کار می کرد. و چون از پیش برای کار خود اسباب نمی چید و وسیله فراهم نمی کرد، روی هر تکه کاغذ یا مقوایی که دم دستش بود و با هر رنگی که در دستگاهش پیدا می شد کار می کرد.

مشکل بتوان سیر هنری پزشک‌نیا را روی خط معینی معلوم کرد. پیش از سفر ترکیه گویا مطلقاً به سبک قدیم کار می کرده‌است. پس از سفر، چندی به نمایش تکنیک‌هایی که یاد گرفته‌بود علاقه داشت، مثل کوبیسم پیکاسو و براک، و فوو یسم ماتیس. اما سرانجام از این روشهای عاریتی خسته شد و آنها را کنار گذاشت. هرچند گمان می کنم حالتی از پیکاسو و قرابتی با مودیلیانی همیشه با او باقی ماند. پزشک‌نیا حتی در همان زمانی که در این روشهای فورمالیستی طبع آزمایی می کرد،باحرارت تمام بر ضد فورمالیسم موعظه می کرد. به دو نوع هنر «فورمالیستی» و «انسانی» قائل بود، و خودش را یک هنرمند «انسانی» می دانست. طبیعت روستایی ایران و چهرهٔ خسته و سوختهٔ روستاییان ایران را دوست می داشت و در آنها نوعی نجابت و غرور می دید که با تلاش زیاد می خواست در کارهایش منعکس کند. این برداشت او بی شک یک برداشت رومانتیک بود و با علاقه‌ای که او همیشه به کشیدن عقاب و اسب و سنگ نشان می داد از یک جنس بود. وقتی که پزشک‌نیا از پوستهٔ «ایسم»ها بیرون آمد، در واقع خودش را یافته‌بود، چنان که ضربهٔ دست قوی و خشن او غیرقابل اشتباه بود. پزشک‌نیا به این ضربهٔ دست، که همیشه به نحوی بسیار زیبا زشت می نمود، می بالید. اما رسیدن به این قدرت بیان برای او این اشکال را هم داشت که نقاش دیگر خود را به آزمودن مواد و مصالح تازه و کشف زمینه های بکر نیازمند نمی دید.

به خصوص که اتکاء به تجارب گذشته و کارکردن با هرآنچه دم دست داشت با آن حالت دمدمی و بی سر و سامانی اش بیشتر جور در می آمد. طبعاً این طرز کار را با مبانی نظری هم توجیه می کرد. می گفت نقاشی این نیست که انسان در به در دنبال ماده‌ای بگردد که تا به حال کسی به کار نبرده باشد. بهترین زمینه همین کاغذ و بهترین ماده همین رنگ است. ارزانترین رنگ. آن چیزی که ارزش نقاشی را ایجاد می کند غرابت آن نیست، تجلی تجربه‌ای است که نقاش اندوخته است، و نجابت آن بینشی است که نقاش از انسان و طبیعت دارد...

گواش ارزانترین رنگی بود که پزشک‌نیا همیشه دم‌دست داشت. گویا در استانبول به کار کردن با گواش خو گرفته‌بود. گاهی به رنگ و روغن هم می پرداخت، امادرآن لحظاتی که‌شور نقاشی به سرش می افتاد، فقط گواش ومقوای سفید جوابگوی او بود. پزشک‌نیا به تکنیک و محتوی کارهایش همیشه متکی بود، اما درعین حال از فریبندگی این عناصر در کار نقاش به هیچ وجه غافل نبود. بعد از تأکید ضرورت و اهمیت تکنیک و بینش نقاش، غالباً اضافه می کرد که مهارت و موضوع می توانند بزرگترین دشمنان هنر باشند. غالباً ماتیس را مثال می زد. می خواست مانند ماتیس بتواند

خودش را از بند مهارت آزاد کند و هر موضوع بی اهمیتی را با سادگی کودکانه روی کاغذ بیاورد. و گاهی موفق می شد.

اما وقتی بحث به کارهای خودش می رسید قوهٔ قضاوتش را از دست می داد. با آن که کارهایش مراحل فراز و نشیب فراوان داشت، خود او غالباً تفاوت این مراحل را احساس نمی کرد. به همهٔ کارهایش عشق می ورزید و جدا شدن از آنها برایش دشوار بود.

حتی فکر بر پا کردن نمایشگاه برای پزشک‌نیا چندش‌آور بود. تا زنده‌بود به هیچ قیمتی حاضر نشد نمایشگاهی از کارهایش ترتیب بدهند. انواع بهانه ها می آورد. ولی حقیقتش، به گمان من، این بود که حس می کرد فراموش شده‌است و کسر شأن خود می دانست که برای باز شناساندن خود تلاش کند.

زمان هر چه بیشتر گذشت، او در لاک خود فروتر رفت. تا جایی که حاضر بود در انزوا از جهان برود و میان مردمی که یقین نداشت قدرش را چنان که می خواست خواهند شناخت آفتابی نشود. و همینطور هم شد.

پزشک‌نیا در بن‌بست روحی اش به صورت مانعی بر سر راه خود درآمده‌بود. آن مانع، متأسفانه، دیگر نیست، و آن میراثی که نقاش آنقدر به آن دلبسته بود در دست ماست. یک بار، وقتی پزشک‌نیا درگذشت، من چند سطری در یک روزنامه نوشتم و او را با کلماتی ستودم که به نظر بعضی از دوستان گزافه‌آمیز آمد. شاید حق با آنها بود. شاید کافی است که انسان امیدوار باشد اگر زندگی با خود نقاش سرسازش نداشت، باری با میراثش که دستاورد یک عمر تلاش اوست بهتر از آن باشد که با او بود.

اریک فروم

اریک فروم که خبر درگذشت او هفتهٔ گذشته منتشر شد در ۲۳ مارس ۱۹۰۰ در فرانکفورت به دنیا آمد و در دانشگاههای مونیخ و هایدلبرگ در رشته های فلسفه و روان‌شناسی تحصیل کرد و در سال ۱۹۲۵ در برلین به عنوان یکی از پیروان فروید به روانکاوی پرداخت. اما از همان آغاز کار مشرب او از سایر پیروان فروید قدری وسیع‌تر به نظر می رسید و علاوه بر فروید به آثار اسپینوزا و گوته و مارکس نیز علاقه داشت. این علاقه، که تا پایان عمر با او بود، ساختمان ذهنی او را نشان می دهد: رنگی از عرفان، قریحهٔ ادبی، و توجه به عوامل اقتصادی و سیاسی در زندگی فردی و اجتماعی انسان، در حقیقت مشخصات جهان‌بینی خاص اریک فروم را تشکیل می دهند.

فروم با دنبال کردن مطالعاتش در بیرون از دایرهٔ مکتب فروید، به خصوص با گرایش به مارکسیسم، در سالهای آغاز دههٔ ۱۹۳۰ رفته‌رفته از خط اصلی مکتب فروید دور شد. به نظر او فرویدیسم هر فرد انسانی را همچون دنیای کوچکی در نظر می گرفت که در مرحلهٔ اول و در حد خود کامل است و فقط در مرحلهٔ ثانی برای ارضای خواهش های خود ناچار با دیگران رابطه برقرار می کند.

برای شناسایی این «انسان روان شناختی» توجه به عوامل خارج از او، توجه به جامعه و روابط اقتصادی و سیاسی حاکم بر آن، ضرورت ندارد. اما انسان درحقیقت یک دنیای مخصوص و محدود به خود نیست و روابط اجتماعی اش اجزای وجودی او را تشکیل می دهند. بنابرین شناسایی او بدون توجه به روابط اقتصادی و اجتماعی حاکم بر محیط او امکان‌پذیر نیست. و برای رسیدن به این شناسایی فرویدیسم هیچ وسیله‌ای در اختیار ندارد و باید به مارکسیسم رجوع کرد.

با این حال، یعنی با آن که فروم بدین ترتیب از روانکاوان «اورتودوکس» جدا شده‌بود، از روانکاوی دست نکشید و در سال ۱۹۳۳ که با روی کارآمدن هیتلر در آلمان

ناچار شد به امریکا مهاجرت کند به عنوان روانکاو به محافل روانکاوان امریکا وارد شد. اما به زودی دریافت که روانکاوان امریکا او را از خود نمی دانند و ناچار شد به عنوان یک متفکر منفرد و با برچسب غریب «روانکاو مارکسیست» کار خود را ادامه دهد. به این ترتیب بود که فروم از دایرهٔ روانکاوی، که به هرحال دامنه اش محدود و آینده اش تاریک بود، پایش را بیرون گذاشت و به نوشتن مقالات و کتاب های فراوانی پرداخت که در آن ها اهمیت فلسفه و تاریخ و جامعه شناسی و اقتصاد از اهمیت روان شناسی محض کمتر نبود.

اما فروم هرگز خود را پیرو هیچ مکتب یا جنبش خاصی نمی دانست، و حتی کسانی که در بسیاری از زمینه ها با او اتفاق نظر داشتند، مانند هربرت مارکوزه و و یلهلم رایش، از انتقادات او در امان نمی ماندند. فروم به این متفکران رادیکال از یک طرف خرده می گرفت که تعبیراتشان از روانکاوی غلط است، و از طرف دیگر آن ها را متهم می کرد که آرمان های سوسیالیستی خود را فراموش کرده اند.

خود او به حزب سوسیالیست امریکا بستگی داشت و در تنظیم برنامه های آن حزب همکاری می کرد. هدف ثابتی که او برای خود معین کرده بود این بود که به مردمان زمان خود کمک کند، تا بلکه جامعهٔ عادلانه تری را پدید آورند، و مقام و محل انسان را در این جامعه پیدا کنند. کتاب های معروف او، مانند «هنر عشق ورزیدن» و «گریز از آزادی» و «بحران روانکاوی» و «جامعهٔ خردمند» و «تشریح میل و پرانگری در انسان» در حقیقت قدم هایی است که فروم در راه رسیدن به این هدف خود برداشته است.

فروم در سراسر عمرش نگران مبدل شدن حکومت ها به نظام های قدرت مطلق و درآمدن انسان به صورت یک آدمک ماشینی و مطیع این قدرت بود. ولی هشدار می داد که سرچشمهٔ این خطر خود جامعهٔ غربی است ــ یعنی جامعه ای که گمان می کند به کمک ماشین بر طبیعت مسلط شده است، و حال آن که در حقیقت به کمک طبیعت ماشین را برخود مسلط ساخته است، و با شعار حداعلای تولید و حداعلای مصرف دیوانه وار در انحطاط خود می کوشد . فروم عقیده داشت که تکامل صنعت به خودی خود، و در صورتی که با دیگرگون شدن مناسبات اساسی جامعه همراه نباشد، برای انسان فایده ای ندارد، و به عنوان روان پزشکی که بیش از نیم قرن تأثیرات انقلاب علمی و فنی را در پیشرفته ترین جوامع معاینه کرده بود نتایج پیشرفت های فنی و صنعتی محض را در دایرهٔ نظام موجود برای انسان مصیبت بار می دانست. نشانه های افسردگی و اضطراب و از دست دادن شخصیت و بیگانگی و بیعلاقگی به زندگی و خشونت و جنایت بی دلیل که

هرروز بیشتر به چشم می خورد برخلاف نظر فرو ید «بیماری تمدن» نیست، بلکه حاکی از این است که تمدن در بن بست خود ارزش های اخلاقی و معنوی را که لازمهٔ زندگی انسان سالم است از دست داده و به بحران بی سابقه ای دچار شده است.

در شرایط این ورشکستگی اخلاقی، انسان عصر جدید در درون خود دچار نوعی گسیختگی شده است. زیرا که در شرایط جامعهٔ سیبرنتیک امروزی فرد انسانی که قابلیت زندگی عاطفی و معنوی پر باری دارد مانند گیاه تشنه ای می خشکد و نقش اجتماعی انسان جانشین زندگی انسانی او می شود، و در نتیجه مشکل افراد جامعهٔ امروزی غرب، باز برخلاف نظر فرو ید، سرخوردگی تمایلات و احساسات افراد نیست بلکه خشکیدن سرچشمهٔ این تمایلات و احساسات و بی بهره ماندن انسان از آن ها است. در جامعهٔ صنعتی امروز، که یک نفس و بدون وقفه در تلاش «پیشرفت»ــ یعنی افزایش تولید و افزایش مصرفــ است، هرنوع خصوصیت فردی و هرنوع استثنای انسانی در روال کلی صنعت باعث بالا رفتن «قیمت تمام شدهٔ» کالا می شود. برای منطبق شدن با چنین وضعی انسان ناگزیر از این است که ریشهٔ احساسات خود را بخشکاند، زیرا که احساسات گران تمام می شود و جامعهٔ مصرف وسع پرداختن این بها را ندارد.

این خشکیدگی یا گسیختگی در حقیقت بیان دیگری از همان مفهوم «بیگانگی» است که مارکس آن را به عنوان شراصلی جامعهٔ سرمایه داری توصیف کرده بود.

انسان خشکیده و بی احساس یا «بیگانه» ای که به این ترتیب پدید می آید فاقد ارزش های بازدارندهٔ معنوی است و برای هیچ و پوچ دست به جنایت می زند. و نیز تاب و توان پذیرفتن مسؤولیت زندگی خود و گرفتن تصمیم های خطیر آن را ندارد. از مسؤولیت و تصمیم می گریزد و آن ها را، که چیزی جز همان «آزادی» معروف نیستند، دودستی تقدیم دستگاه هایی می کند که صلاحیت خود را با بوق و کرنا برای برعهده گرفتن آن ها اعلام می دارند. این دستگاه ها از هرنوع و به هراندازه ای می توانند باشندــ خواه مؤسسه ای که مدعی است رنگ پردهٔ اتاق من و شما را برای من و شما بهتر از من و شما می تواند انتخاب کند، وخواه حکومتی که مدعی است بهتر از من و شما می داند که من و شما چه نوع کتابی را دوست می داریم که بخوانیم.

اریک فروم به هیچ روی متدین نبود، ولی عقیده داشت که ادیان «انسانی» («اومانیستی») یک نقش بسیار اساسی در زندگی فردی و اجتماعی انسان برعهده داشته اند، ولی اکنون در قسمت های بزرگی از جهان انسان آرمان های دینی خود را از دست نهاده است، و این بدان معنی است که انسان دیگر درصدد آن نیست که خود را

بشناسد و به کمال برساند، بلکه وجههٔ همت اصلی او این است که برطبیعت مسلط شود.

با همهٔ این ها فروم را نمی توان پیام آور مصائب و ویرانی های آیندهٔ جامعهٔ بشری دانست، زیرا که او عقیده داشت امکان مهار شدن جامعهٔ لگام گسیخته و زنده شدن ارزش های انسانی از دست نرفته است. می گفت: «انسان هم اکنون و همین جا در ایمان و امید زندگی می کند» یا «هراقدامی در محبت، در مبارزه یا در ترحم رستاخیزی است، و هر اقدامی در کاهلی، یا در خودبینی عین مرگ است.»

برای خوانندگان فارسی زبان اریک فروم ناشناخته نبود. «هنر عشق ورزیدن» گویا نخستین اثری بود که از او به فارسی ترجمه شد و پس از آن «گریز از آزادی» و «زبان از یاد رفته» تصویر او را در ذهن خوانندگان روشن تر ساخت. ولی این ها جزءِ کوچکی از آثار اواست. فروم بیش از بیست کتاب مهم از خود به یادگار گذاشته است. مهم ترین این کتاب ها عبارتند از: «جامعهٔ خردمند»، «آنسوی زنجیرهای وهم»، «تصویر مارکس از انسان»، «انقلاب امید»، «بحران روانکاوی»، و «تشریح میل و ویرانگری در انسان». باید امیدوار بود که این آثار نیز در سال های آینده به زبان فارسی ترجمه شوند.

آرتور کسلر: خزرمرد سرگردان

صبح روز پنجشنبه ۱۲ اسفند ماه ۱۳۶۱ در لندن زن خدمتکاری که برای کار روزانه‌اش به خانهٔ آرتور کسلر می‌آمد یادداشتی روی در خانه دید و چنین خواند: «داخل نشوید. پلیس را خبر کنید.»

وقتی که پلیس وارد شد نویسندهٔ ۷۷ ساله و همسر ۵۰ ساله‌اش را در اتاق نشیمن روی صندلی راحتی مرده یافت. پیدا بود که کسلر و همسرش خودکشی کرده‌اند.

کسلر نایب رئیس یک انجمن انگلیسی بود به نام «اکسیت» (یعنی «خروج») که این هدف را دنبال می‌کرد که هر کسی حق دارد هر وقت لازم بداند «به طرز آبرومندانه‌ای» از این جهان برود. بدین ترتیب آرتور کسلر نشان داد که فعالیتش را در انجمن «اکسیت» کاملاً جدی می‌گرفته و می‌خواسته است که راه را تا پایان منطقی اش ادامه دهد. او در سال‌های جوانی اش در دو جنبش دیگر ــ کمونیسم و صهیونیسم ــ نیز شرکت جسته بود، اما با آن که هر دو را بسیار جدی می‌گرفت، هیچ کدام را تا پایان منطقی شان دنبال نکرد.

کسلر روزنامه‌نویس و رمان‌نویس و مورخ علوم و منتقد و مفسر نظریه‌های علمی و روش‌شناسی علوم بود، و با آن که درجه یا کرسی دانشگاهی نداشت در چند رشتهٔ تاریخ ستاره‌شناسی و جهان‌شناسی، نظریهٔ تکامل و ژنتیک، روان‌شناسی و نظریات پیرامون روان‌شناسی یا «پیراروان‌شناسی» (پارا پسیکولوژی) ــ از «مراجع» محسوب می‌شد. در این مقاله فرصت آن را نخواهیم داشت که آثار متعدد و بسیار متفاوت کسلر را از همهٔ جهات بررسی کنیم؛ بنابرین فقط از پاره‌ای جهات ــ بیشتر با توجه به دو سه اثری که اخیراً از او به فارسی درآمده است ــ نگاهی به آثار او خواهیم انداخت.

۱

شهرت جهانی کسلر در ۱۹۴۵ با انتشار ترجمهٔ فرانسهٔ رمان «ظلمت نیمروز» آغاز شد. این رمان را کسلر پس از بریدن از حزب کمونیست در ۱۹۳۹ به زبان آلمانی نوشت. آلمانی زبان مادری او بود، چون با آن که کسلر در بوداپست به دنیا آمده بود و پدرش مجار بود ولی از مادر اتریشی بود و پس از گذرانیدن دورهٔ دبیرستان در بوداپست برای تحصیل علوم و مهندسی به دانشگاه وین رفت، و سپس نیز در برلین به کار روزنامه نگاری پرداخت، اما چنان که خود کسلر در زندگینامه اش نقل می کند هنگام فرار نویسنده از پاریس در ۱۹۴۰ اصل آلمانی این اثر گم شده و دیگر به دست نیامد، و در ۱۹۴۱ ترجمهٔ انگلیسی آن که قبلاً به قلم شخصی غیر از نویسندهٔ کتاب فراهم شده بود در انگلستان انتشار یافت.

«ظلمت نیمروز» در واقع یکی از نخستین نمونه های «ادبیات ضد شوروی» بود، و شاید به همین دلیل انتشار ترجمهٔ انگلیسی آن در ۱۹۴۱ ــ یعنی در زمانی که «جنگ گرم» متفقین و محور جریان داشت و «جنگ سرد» متفقین و شوروی هنوز آغاز نشده بود ــ چندان صدایی نکرد؛ اما در ۱۹۴۵، در آستانهٔ جنگ سرد، انتشار ترجمهٔ فرانسهٔ «ظلمت نیمروز» ناگهان کسلر را به عنوان یک نویسندهٔ ضد کمونیست، و به ویژه ضد شوروی، درست در میان میدان منازعات سیاسی قرار داد. درواقع به گفتهٔ پل سیگل، منتقد امریکایی، انتشار «ظلمت نیمروز» در حکم شلیک یکی از نخستین توپ هایی بود که آغاز جنگ سرد را اعلام داشتند. پس از آن کتاب دیگری در انگلستان منتشر شد به نام «خدایی که نگرفت»؛ در این کتاب شش تن از روشنفکران برجسته ــ آندره ژید، لویی فیشر، ایگناتیوس سیلونه، آرتور کسلر ــ استیون اسپندر، ریچاردرایت ــ از تجربهٔ خوددرجنبش کمونیستی به تلخی یاد کرده بودند. جریان های سه دههٔ بعد نشان داد که سرخوردگی این روشنفکران از آن جنبش غالباً به عارضهٔ استالینیسم مربوط می شود، نه سوسیالیسم. درواقع چهار تن از آن پنج نویسنده به «آرمان های سوسیالیستی» خود کم و بیش وفادار مانده بودند: آرتور کسلر از آن میان تنها نویسنده ای بود که انتقادش از استالینیسم به معنای بریدن قطعی و نهایی از سوسیالیسم بود، زیرا که او سوسیالیسم و استالینیسم، یا به گفتهٔ خروشچف کیش شخص پرستی، راهمانند می گرفت.

غالب نویسندگان و متفکران کمونیستی که به دلایل گوناگون از حزب کمونیست جدا شده اند به واسطهٔ رنگ تفکر مارکسیستی شان همیشه به خوبی قابل تشخیص اند؛ مانند فیشر یا سیلونه یا هانری لوفور، یا حتی ژان پل سارتر؛ کسلر تنها

کمونیستی است که تفکرش پس از جدا شدن از جنبش کمونیستی اصلاً رنگ مارکسیستی ندارد. دلیل این امر ساده است: کسلر در سال‌هایی که در جنبش کمونیستی فعالیت داشته اصلاً «متفکر» نبوده است. کسلر در جلد دوم زندگینامه‌اش، «نوشتهٔ ناپیدا»، از تجربهٔ خود در حزب کمونیست به تفصیل سخن می گوید و داستان علاقه‌مند شدن و پیوستنش را به حزب کمونیست و دشواری‌هایی را که در سال‌های میان دو جنگ برای کمونیست‌های اروپایی پیش می آمد، یا آن‌ها برای خود پیش می آوردند، به زبان بسیار گویایی شرح می دهد؛ اما از مبانی نظری معتقدات کمونیست‌ها، از تحلیل عقلی و فلسفی آن دشواری‌ها، در این کتاب خبری نیست. قرائن و شواهد نشان می دهد که آرتور کسلر در آن هفت‌سالی که پیش از جنگ در احزاب کمونیست آلمان و فرانسه فعالیت می کرده یک «اکتیویست» غیرمتفکر بوده است ــ درست از نوع همان کسانی که آن مشکلات و مصائبی را که خودش نقل می کند برای دیگران و برای خود پدید می آوردند. کسلر در آثار علمی‌اش نیز بیشتر شارح است تا متفکر، و فقط در بزرگ‌ترین اثرش، «کار آفرینش» به مرتبهٔ تفکر اصیل و «آفرینشی» می رسد. اما این مرحله از تحول فکری او مربوط به بعد از ۱۹۶۰ است ــ زمانی که کسلر فرسنگ‌ها از جهان پرشر و شور سیاست اروپا فاصله گرفته بود.

در هر حال، «ظلمت نیمروز»، یعنی نخستین اثر مهم کسلر، تلاشی است در توضیح پدیدهٔ شگفت و معماآمیز تصفیه‌های استالینی و محاکمات رهبران قدیم حزب بلشویک مانند کامنف و زینوویف، و به ویژه بوخارین. چیزی که در این محاکمات به نظر «ناظران» غربی بسیار شگفت می نمود و باور کردنش بر ایشان بسیار دشوار بود این بود که همهٔ رهبران حزب بلشویک، به جز استالین، نه تنها به حزب خود «خیانت» کرده بودند و بر ضد آن دست به توطئه زده بودند، بلکه این نکته را با کمال صراحت در دادگاه «اعتراف» می کردند، و حتی «مدعی» می شدند که برای دولت‌های خارجی جاسوسی می کرده‌اند و می خواسته‌اند رژیم سرمایه‌داری را بار دیگر در سرزمین روسیه برقرار کنند.

اصولاً «اعتراف» حریف سیاسی، وقتی که در چنگ دشمن خود اسیر باشد، به آسانی حاصل می شود، و به همین دلیل هم این گونه اعتراف‌ها در دنیای امروز اعتباری ندارد. اما این کار در آن زمان تازگی داشت و به همین دلیل همچون معمایی نیازمند توضیح به نظر می رسید. کسلر «توضیح» پیچیده و چند جانبه‌ای برای این معما ارائه کرد. خلاصهٔ آن این است که مسأله، مسألهٔ شکنجهٔ ساده نیست، بلکه هر گاه متهم مانند رو باشف، قهرمان داستان «ظلمت نیمروز»، به حقانیت کارهای گذشته‌اش یقین نداشته باشد، هرگاه وجدانش اندکی «ناراحت» باشد، در زیر شکنجهٔ جسمی و روانی چنین

متهمی سخت تلقین‌پذیر می گردد و می توان او را منطقاً قانع کرد که اعمالش اگر عین خیانت نبوده دست کم در حکم خیانت بوده است؛ بنابرین تنها راه پاک کردن این خیانت از نامهٔ اعمالش این است که به عنوان آخرین خدمت در راه آرمان‌های خود بپذیرد که در جلسهٔ دادگاه، در ملأ عام، به «خیانت» خود اعتراف کند.

امروز، پس از استالین‌شکنی خروشچف و اعادهٔ حیثیت از پاره‌ای از متهمان دادگاه‌های تصفیه ــ که بعد از خروشچف بنابر مصلحت‌های سیاسی جریان آن کم و بیش متوقف شد ــ «توضیح» کسلر دربارهٔ اعترافات بوخارین و دیگران تازگی خود را از دست داده است. امروز خود کمونیست‌ها بهتر از کسلر می توانند مکانیسم آن ماجراهای دردناک را تحلیل کنند. در پرتو تحولات تاریخی و آشکار شدن نکات فراوانی که در جریان «تصفیه» قابل تصور نبود، رمان «ظلمت نیمروز» به عنوان توضیح محاکمات دههٔ ۳۰ قدری نارسا، و حتی ساده‌بینانه، به نظر می رسد.

اما «ظلمت نیمروز» را، به نظر من، مشکل بتوان یک «رمان» نامید. این کتاب تمثیلی است که برای بیان یک رأی معین، یک «تز»، ساخته شده است. «تز» این تمثیل به توضیح اعترافات بوخارین ختم نمی شود، زیرا که این توضیح مسألهٔ دشوار طریقه و موضوع، یا به اصطلاح جاری‌تر وسیله و هدف، را نیز در بر دارد.

رو باشف، قهرمان یا «ضد قهرمان» داستان «ظلمت نیمروز» از قرار اشارهٔ کسلر در «نوشتهٔ ناپیدا» ترکیبی است از تروتسکی و بوخارین و رادک ــ سه رهبر برجستهٔ انقلاب روسیه و دولت شوروی پیش از تسلط استالین. (رو باشف مانند تروتسکی عینک پنسی و ریش بزی دارد، مانند بوخارین سرش تقریباً طاس است، و مانند رادک قدش کوتاه است.) روشن است که کسلر در وجود رو باشف رهبری حزب بلشویک را به طور کلی، یا به عبارت بهتر خود لنین را، به پای میز استنطاق کشیده است و در این استنطاق از این رهبری چنین خواسته می شود که برای مصلحت کشورش، برای مصلحت توده‌های بی تمیز، جرمی را که در واقع مرتکب نشده است به خود ببندد، و این دروغ آخرین و بزرگ‌ترین خدمت او به حزبش خواهد بود. نکتهٔ بسیار مهم مسأله این است که رو باشف این منطق را می پذیرد و مطابق آن عمل می کند؛ و این است «توضیح» اعتراف روباشف. بدین ترتیب، چنان که لحظه‌ای بعد خواهیم دید، توضیح کسلر با تصور او دربارهٔ برداشت رو باشف از مسألهٔ وسیله و هدف مربوط می شود؛ به طوری که اگر این برداشت باطل از آب درآید «توضیح» کسلر نیز ارزش خود را از دست می دهد.

و اما مسألهٔ وسیله و هدف مسأله‌ای است که از قدیم نظریات اخلاقی را به دو دسته تقسیم کرده است ــ بسته به این که فضیلت انسانی یا تقوا را هدف بشمارند یا

وسیله. در سیاست مسألهٔ وسیله اهمیت حیاتی پیدا می کند؛ زیرا دنبال کردن یک هدف سیاسی با وسیله ای که وافی به آن هدف نباشد کار بیهوده ای است. اگر هدف خوب باشد، باید وسیله ای برای رسیدن به آن برگزینیم که آن را حاصل کند. پس وسیلهٔ «خوب» عبارت است از وسیله ای که حصول هدف خوب را تأمین کند. اما این وسیلهٔ «خوب» ممکن است چیزی باشد که ما آن را اخلاقاً «بد» بشناسیم، مانند بهتان زدن به حریف یا کشتن او در کش مکش سیاسی. این امری است که نه تنها در مرتبهٔ حکومت بلکه در تنازعات درونی احزاب نیز بسیار پیش آمده است. حکومت های سوسیالیستی و احزاب کمونیست هم از این قاعده مستثنی نیستند. اما پرسش این است که آیا این گونه وسائل «خوب» را حکومت های سوسیالیستی و احزاب کمونیست ابداع کرده اند، یا احیاناً در جوامع و سازمان های سرمایه داری نیز نظایر آن ها به کار می رود؟ اگر به کار بردن این گونه وسائل «خوب» ــ بهتان زدن به حریف، کشتن او، هتک حرمت کسان و خویشانش، وادار کردنش به اعتراف به خیانت و جاسوسی و مانند این ها ــ امری است که فقط در احزاب کمونیست و حکومت های سوسیالیستی روی می دهد، در آن صورت «تز» کسلر معنی دارد: یعنی این گونه احزاب و حکومت ها از آن جا که برای تشخیص وسیلهٔ «خوب» از «بد» معیار اخلاقی روشنی در اختیار ندارند، و تنها معیارشان عبارت است از کفایت و وفای وسیله در حصول هدف، در عمل دچار پی آمدهای وسایل «خوب» خود می شوند و به آن ها آن می رسد که به رو باشف رسید.

مسأله را به صورت ساده تری هم می توان درآورد. فرض کنیم یک گروه از جان گذشتهٔ انقلابی که اصول اخلاقی اش خدشه ناپذیر است با حکومت فاسد و ستمگری که به هیچ نوع اصول اخلاقی پای بند نیست دست به گریبان است. یکی از بدیهی ترین اصول اخلاقی راستگویی است. آیا این اصل اخلاقی حکم می کند که هرگاه یکی از افراد آن گروه انقلابی به دست پلیس آن حکومت فاسد گرفتار شد در پاسخ پلیس راست بگوید و هویت و نهانگاه همرزمان خود را فاش کند؟ هیچ کس تاکنون اصل اخلاقی راستگویی را به این صورت تعبیر نکرده است. و اگر هم کرده باشد فقط ساده لوحی خود را نشان داده است. اما اگر زیر پا گذاشتن این اصل مجاز باشد، مرز این جواز کجاست؟ آیا می توان ریزی از موارد معین را روی کاغذ آورد و به دست افراد داد که افراد در آن موارد معین مجاز باشند اصل راستگویی را زیر پا بگذارند، بدون آن که فضیلت اخلاقی خود را مخدوش کرده باشند؟ این یک پرسش یاوه و بیهوده نیست. ما موارد فراوانی را سراغ داریم که پاسداران اصول اخلاقی کوشیده اند اصول خود را به صورت ریزی از دستورها (یا «کد» اخلاقی) درآورند؛ اما نتیجهٔ این کار، چنان که همه می دانند، حل مسألهٔ

اخلاق نیست بلکه افزایش انواع «کلاه شرعی» است. واقعیت این است که مبارزهٔ سیاسی و طبقاتی مسابقهٔ مشت‌زنی نیست که در آن ضربه‌زدن از کمر به پایین «خطا» باشد. کش‌مکش بر سر زندگی و مرگ است، و وقتی که حریف در تلاش خود هیچ حد و قاعده‌ای را رعایت نکند (که نمی کند) رعایت قواعد مسابقهٔ مشت‌زنی نه تنها خطرناک نیست، بلکه ابلهانه است.

اما چیزی که مسأله را بسیار دردناک‌تر می کند این است که حریف همیشه اونیفورم پلیس به تن ندارد، بلکه ممکن است در قیافهٔ یکی از «رفقای حزبی» نیز ظاهر شود؛ یا بدتر از آن، ممکن است شما به این نتیجه برسید که یکی از «رفقای حزبی» در گزینش خط مشی خود چنان دچار اشتباه است که دارد بهترین آرزوهای پلیس را برآورده می کند ــ و چنان که می دانیم شما معمولاً هم به این گونه نتایج می رسید. بنابراین تنازع «درون حزبی» یا «درون حکومتی» نیز درواقع دنبالهٔ تنازع طبقاتی است و رعایت قواعد مشت‌زنی در این هم بیش از آن مقدور نخواهد بود. منظور البته توجیه جنایات سیاسی نیست منظور توضیح این مسأله است که چرا در میدان مبارزات سیاسی این گونه جنایات روی می دهد. این نکته حقیقت دارد که در زمانی که «ظلمت نیمروز» منتشر شد کمونیست‌ها آنچه را کسلر در این کتاب نقل می کند عموماً انکار می کردند. اگر امروز درمیان کمونیست‌ها در بارهٔ این گونه مسائل واقع‌بینی بیشتری وجود دارد، باید گفت که آن‌ها بدون شک این واقع‌بینی را تا حدی مرهون کسلر و امثال او هستند که برای نخستین بار واقعیت‌های تلخ را مطرح کردند. چون روشن است که انکار واقعیت تلخ آن را شیرین نمی کند. اما اگر در این ماجرا بتوان امتیازی به نام کسلر ثبت کرد، این امتیاز از بابت شهامتی خواهد بود که او در طرح مسأله نشان داد، و نه از بابت روشن‌بینی در تحلیل آن.

در حقیقت کسلر از دیدن این واقعیت تلخ چنان متوحش شد که از اصل مدعای خود، یعنی بر انداختن رژیم سرمایه‌داری و بر پا کردن یک جامعهٔ نوین، دست کشید و به آغوش ولرم بورژوازی آرام و آسودهٔ انگلیس پناه برد. در سراسر سال‌های طولانی جنگ سرد ــ که هنوز هم ادامه دارد ــ «ظلمت نیمروز» و سایر نوشته‌های سیاسی کسلر در شمار مؤثرترین سلاح‌های جهان سرمایه‌داری بود. به همین دلیل این زمان، با آن که مسألهٔ بسیار مهمی را پیش می کشد و کمونیست‌ها از تأمل در آن به هیچ روی بی‌نیاز نیستند، در این نزدیک به نیم‌قرنی که از عمرش می گذرد در میان کمونیست‌ها، یعنی مخاطبان اصلی اش، بیشتر تنفر برانگیخته است تا تنبه.

و اما مسألهٔ وسیله و هدف در تنازع طبقاتی آن‌طوری که کسلر وانمود می کند

لاینحل نیست. ازلحاظ کمونیست‌ها درتنازع طبقاتی، که تنازع زندگی ومرگ است، به کار بردن هروسیله ای برای رسیدن به هدف موجه نیست. زیرا هروسیله ای وافی به مقصودنخواهد بود. البته می توان همین معنی رابه شکل وارونه نیزعبارت بندی کرد؛ یعنی می توان گفت که در تنازع طبقاتی به کار برد هر وسیله ای موجه است، به شرطی که وافی به مقصود باشد. (در واقع تروتسکی مسأله را به همین شکل اخیر صورت بندی می کند.) نکتهٔ اصلی این است که، از لحاظ مارکسیست‌ها، در این تنازع، موقعیت تاریخی آن طبقه ای که رسالت تحول اجتماعی را برعهده دارد چنان است که حصول هدف هایش فقط با وسائل اخلاقی میسر می شود، یا به عبارت دیگر عمل او عین اخلاق است. این بدان معنی نیست که در این تنازع عمل غیر اخلاقی روی نمی دهد؛ همچنین بدین معنی نیست که عمل غیراخلاقی به صفوف خود این طبقه سرایت نمی کند؛ اما آنچه از این باب در این صفوف مشاهده می شود ــ که به هیچ روی ناچیز هم نیست ــ درواقع چیزی جز امتداد فساد جامعهٔ گذشته در جامعهٔ آینده نیست؛ و مسؤولیت آن را هم طبعاً باید به پای گذشته نوشت.

«آمدن و رفتن» (که به نام «از ره رسیدن و بازگشت» به فارسی ترجمه شده است) سومین رمان کسلر بود، و نخستین اثری که او به زبان انگلیسی نوشت. کسلر زبان‌های انگلیسی و فرانسه را ــ علاوه بر مجاری و آلمانی، که زبان‌های پدری و مادریش بود ــ در کودکی از دایه های انگلیسی زبان و فرانسوی زبان آموخته بود، و با آن که انگلیسی را تا پایان عمر با لهجهٔ خارجی حرف می زد نثر انگلیسی را با ظرافت و دقت می نوشت.

«آمدن و رفتن» تجزیه و تحلیل مفهوم «قهرمان» در مبارزهٔ سیاسی است. در گرماگرم جنگ جهانی دوم یک جوان ارو پایی به کشور خود، که کشور نامعینی است در ارو پای مرکزی، بازمی گردد تا در مبارزه در راه آزادی کشور شرکت کند. جوان شخصیت به هم ریخته ای دارد. یکی از «قهرمانان» نسل خو یش است، اما خودش می داند که در زیر شکنجهٔ پلیس، درست در آن لحظه ای که وادادە بوده است و می خواسته است زبان باز کند و رفقایش را لو بدهد، پلیس از او مأیوس می شود و دست از شکنجه اش برمی دارد. پس از «آمدن» و پیش از «رفتن» اش با زن جوانی که پزشک روانکاو است آشنا می شود و آن زن او را روانکاوی می کند و به او نشان می دهد که انگیزهٔ تلاش های سیاسی او چیزی جز عقده های شخصی نیست؛ اما جوان حتی پس از

آگاه شدن بر عقده‌های دردناک خود از «رفتن» منصرف می شود و می ماند تا در مبارزه شرکت کند.

این رمان در زمانی نوشته شد که نویسنده سخت مجذوب نظریات فروید بود و گمان می کرد که فرویدیسم می تواند همهٔ مسائل رفتار انسانی را توضیح دهد. قهرمان او یک بیمار روانی است که دقیقاً مطابق نظر فروید رفتار می کند، هر چند در آخر کار ناگهان طغیان می کند و به «بیماری» خود، یعنی مبارزهٔ سیاسی، باز می گردد.

«آمدن و رفتن» را هم مشکل بتوان «رمان» به معنای متداول کلمه نامید؛ زیرا که «رمان» تصویری است از پاره‌ای از زندگی، چنان که هست، یا چنان که نویسنده آن را دیده است. صناعتی (یا «تکنیکی») که نویسنده در تصویر کردن این پاره از زندگی به کار می برد ممکن است کهنه یا نو، ساده یا پیچیده، خوب یا بد، باشد. همچنین ممکن است اندیشهٔ معینی را بتوان از آن بیرون کشید ــ یا نتوان. در هر حال پارهٔ ضبط شده‌ای از واقعیت است، و به این عنوان قابل استناد است. این که نویسنده در ضبط واقعیت چه صناعتی به کار برده است، یا از عهدهٔ کار برآمده است یا برنیامده، مسألهٔ دیگری است. داستایوسکی یا تولستوی، پروست یا جویس، هر کدام واقعیت را از دیدگاه خود و با صناعت خاص خود ضبط می کنند. حتی نویسنده‌ای مانند کافکا، که به اصطلاح «درونگرا» شمرده می شود، کاری جز این نمی کند؛ زیرا که داستان‌های او هم چیزی جز بازتاب واقعیت در ذهن او نیست. در همهٔ این موارد «جهت» حرکت یکی است، یعنی از زندگی به داستان، از واقعیت به انتزاع. اما گاه می بینیم که جهت این حرکت وارونه می شود، یعنی نویسنده از انتزاع به واقعیت حرکت می کند. نمایشنامه‌های ژان پل سارتر نمونه‌های گویایی از این حرکت وارونه است. سارتر تقریباً در همهٔ نمایشنامه‌هایش نخست یک اندیشهٔ انتزاعی را به نظر می آورد و سپس برای بیان این اندیشه آدم‌هایی را تصور می کند که با رفتار و سرگذشت خود آن اندیشه را «نمایش» می دهند. «خروج ممنوع» یا «دست‌های آلوده» یا «گوشه نشینان آلتونا» هر کدام نمایش یک چنین اندیشه‌ای است. این گونه داستان یا نمایشنامه ممکن است، مانند همین نمایشنامه‌های سارتر، «اندیشهٔ» خود را به قوت تمام بیان کنند؛ اما چون از اندیشهٔ انتزاعی آغاز شده‌اند به اندیشهٔ انتزاعی هم ختم می شوند. این اندیشه ممکن است خوب یا بد، درست یا نادرست باشد؛ اما چیزی بیش از یک اندیشهٔ انتزاعی نیست. به عنوان نحوهٔ بیان یک اندیشه، به عنوان این که منظور نویسنده مثلاً از «جبر» یا «خیانت» چیست، می توان از آن‌ها کمک گرفت؛ اما به عنوان واقعیت قابل استناد نیستند. می توان گفت که جنگ جریان آشفته و بی منطقی است، به این دلیل که «جنگ و صلح» تولستوی جنگ را

چنین نمایش می دهد؛ زیرا که خواندن «جنگ و صلح» به یک معنی در حکم زندگی کردن در جریان حملهٔ ناپلئون به روسیه است؛ اما نمی توان گفت که انسان «تنها» و «بی چاره» است به این دلیل که سارتر در «خروج ممنوع» چنین می گوید. «خروج ممنوع» به ما می گوید که منظور از اندیشهٔ «تنهایی» و «بی چارگی» انسان چیست؛ اما نمی گوید که این تعبیر سارتر از زندگی انسان درواقع حقیقت هم دارد. به این ترتیب داستان یا نمایشنامه ای که از انتزاع به واقعیت حرکت می کند مدعای خود را «اثبات» نمی کند، بلکه فقط به «بیان» آن می پردازد. بدین ترتیب ما می توانیم دو مقولهٔ ادبیات «رئالیستی» و «انتزاعی» را از هم تمیز دهیم، که یکی «اثبات کننده» است و دیگری «بیان کننده». البته هیچ کدام از این دو مقوله به شکل خالص دیده نمی شود. دیدگاه تولستوی در «جنگ و صلح» بدون شک تا حدی انتزاعی است و دیدگاه سارتر نیز در «خروج ممنوع» یکسره عاری از رئالیسم نیست اما تمیز دادن این دو مقوله در شکل خالص و انتزاعی خود برای دریافت تفاوت این دو نحوهٔ حرکت اهمیت اساسی دارد. رمان های کسلر، به ویژه «ظلمت نیمروز» و «آمدن و رفتن» را باید از نوع داستان های «انتزاعی» به شمار آورد. هیچ روانکاو یا روان شناسی نمی تواند، بدون دچار شدن به دور منطقی، به عنوان یک مورد از انطباق نظریهٔ ضمیر ناهشیار و تجلیات دردشناختی (پاتولوژیک) آن در رفتار فرد انسانی به سرگذشت قهرمان داستان «آمدن و رفتن» استناد کند، زیرا که این داستان درواقع خود به استناد نظریهٔ ضمیر ناهشیار و تجلیات دردشناختی آن ساخته شده است. بنابرین «آمدن و رفتن» هیچ چیزی را در این باره اثبات نمی کند. منظور این نیست که این داستان بد نوشته شده است، یا واقعیتی در بر ندارد. برعکس، صناعت کسلر در بیان داستان غالباً درخشان است، و صحنه های واقعی هم در «آمدن و رفتن» ــ و نه در «ظلمت نیمروز» ــ کم نیست. اما اگر ما نظریهٔ فروید را قبول نکرده باشیم این داستان آن را به ما نمی قبولاند؛ و حال آن که اگر این نظریه را نفهمیده باشیم این داستان ما را در فهمیدن آن یاری می دهد. همین ملاحظه درمورد «ظلمت نیمروز» نیز صادق است. «ظلمت نیمروز» به ما می گوید که وقتی که ایدئولوگ های غرب از «وحشت دوران استالین» سخن می گویند منظورشان چیست؛ اما به ما نشان نمی دهد که آنچه آن ها در این باره می گویند درست است. منظور این نیست که چنین وحشتی وجود نداشته است؛ اما استناد کردن به داستان کسلر در این باره بدون دچار شدن به دور منطقی امکان ندارد. بنابرین کسانی که به این داستان به عنوان یک سند یا یک تحلیل علمی دربارهٔ پدیدهٔ استالینیسم استناد می کنند در حقیقت سرنا را از سر گشادش می زنند.

۲

پیش از انتشار «ظلمت نیمروز» کسلر به عنوان خبرنگار یک روزنامهٔ انگلیسی برای گزارش جنگ داخلی به اسپانیا رفته بود. در اسپانیا حکومت فرانکو او را متهم به جاسوسی و محکوم به مرگ کرد، و کسلر سه ماهی زیر حکم اعدام در یک سلول انفرادی به سر برد. خود او در زندگینامه‌اش می نویسد که در آن روزها با خود پیمان بست که اگر از زندان فرانکو زنده بیرون بیاید خاطرات خود را با چنان صراحت و صداقتی بنویسد که «اعترافات» ژان ژاک روسو به گرد آن هم نرسد. کسلر این پیمان خود را کم و بیش به کار بست. «تیری در آسمان»، «نوشتهٔ ناپیدا»، «گفتگو با مرگ»، و «وازدگان خاک» همه پاره‌های گسسته و پیوستهٔ یک زندگینامهٔ مفصل است ــ و به نظر من خواندنی تر از داستان‌های کسلر. و چون زندگی او تا پایان جنگ جهانی دوم با جریان‌های سیاسی اروپا آمیخته بود، این کتاب‌ها در واقع نوعی تاریخچهٔ جریان‌های سیاسی اروپا را در فاصلهٔ میان دو جنگ تشکیل می دهند. اما در دههٔ پنجاه کسلر رفته رفته از سیاست دست کشید و به «نخستین عشق» خود، یعنی علوم و روان‌شناسی بازگشت.

نخستین اثر مهم او در این زمینه کتاب «خوابگردها» است (که به همین نام به فارسی ترجمه شده است) و در ۱۹۵۹ منتشر شد. این کتاب، همچنان که در عنوان فرعی آن نیز قید شده است، تاریخ جهان‌شناسی است. کسلر در این کتاب مسائل دقیق و گاه بسیار پیچیدهٔ تحولات علوم ستاره‌شناسی و فیزیک و ریاضیات را بررسی می کند. چنان که پیشتر هم اشاره کردیم تحصیلات کسلر در دانشگاه وین در رشتهٔ علوم و مهندسی بود، و با آن که کسلر درجهٔ خود را از دانشگاه نگرفت و به عنوان رمان‌نویس و «ادیب» شهرت یافته بود، واقعیت این بود که زمینهٔ علمی بسیار استواری داشت، و کارهای بعدی‌اش نشان داد که استعداد اصلی‌اش نیز متوجه همین زمینه بوده است. آن عده از منتقدان اروپایی و امریکایی که «خوابگردها» و به ویژه «کار آفرینش» (۱۹۶۵) را نخوانده‌اند (چون خواندن کتاب اخیر یک کار کاملاً جدی است) غالباً از کسلر به عنوان یک شارح نظریات علمی به زبان ساده یاد می کنند. اما حقیقت این است که اعتبار کسلر در این زمینه بیش از این‌ها است. در «خوابگردها» کسلر علاوه بر شکافتن مسائل تاریخ ستاره‌شناسی و قابل فهم ساختن تحولات آن، رأی خاصی را دنبال می کند که در عنوان کتاب بیان شده است. «خوابگردها» می گوید که نمایندگان بزرگ تاریخ علم، مانند کوپرنیک و کپلر و تیکو دوبراهه، برخلاف تصور رایج، کسانی نبوده‌اند که مسیر پیشرفت علوم را با روشن‌بینی و آگاهی ترسیم کرده باشند، بلکه هر کدام پارهٔ کوتاهی از

این راه را کوبیده‌اند، آن هم به دلایلی که در هر مورد فرق می کرده است و برای هرکدام معنای خاص خود را داشته است. به نظر بسیاری از خوانندگان این کتاب، و شاید هم تاحدی به نظر نویسندهٔ آن، چنین می آید که این برداشت یک برداشت «ضد تاریخی» است؛ یعنی کسلر بدین ترتیب می خواهد «تاریخیت» علم را انکار کند؛ می خواهد بگوید که مسیر حرکت علم، یا در حقیقت مسیر پیشرفت انسان در جادهٔ علم، مسیر معینی نیست و آنچه این قافله را تا منزلگاه امروزی رسانده است صرف یک سلسله تصادف بیش نبوده است؛ زیرا که قافله سالاران خود نمی دانسته‌اند به کجا می روند، چه رسد به این که بدانند قافله را به کجا می برند. اما اگر این برداشت درست باشد، به نظر من آنچه کسلر در واقع اثبات می کند همان «تاریخیت» علم است، نه خلاف آن. به عبارت دیگر، اگر به رغم «خوابگرد» بودن قافله سالاران، قافلهٔ علم با برداشتن گام های کورکورانه از تیرگی های قرون وسطی بیرون می آید و سرانجام انسان حتی خود را از حبس جاذبهٔ زمین خلاص می کند، این معنایی جز این نمی تواند داشته باشد که ناموس پیشرفت، پیمودن یک مسیر تاریخی ــ «تاریخیت» ــ در ذات روابط انسان و طبیعت سرشته است. البته خود کسلر برخلاف این نکته استدلال می کند، اما علتش این است که خود او هم مانند کوپرنیک یا کپلر ــ که کسلر شرح پریشانی و گم گشتگی شان را به زبان بسیار گویایی بیان می کند ــ به عنوان یکی از پیشاهنگان قافلهٔ علم ــ گیرم البته نه در ردیف کوپرنیک و کپلر ــ در حقیقت خوابگردی بیش نیست.

«کار آفرینش»، که به نظر خود نویسنده با «خوابگردها» و «روح در ماشین» (۱۹۶۸) یک مجموعهٔ سه گانه («تریلوژی») را تشکیل می دهد، ولی درواقع اثری است مستقل از هر دو، و بالا تر از هر دو، و در هر حال بزرگ‌ترین اثر کسلر، نیازمند بررسی جداگانه‌ای است.

در این کتاب می توان گفت که کسلر به مرحلهٔ بلوغ فکری می رسد و به طرح نظریات تازه دربارهٔ آگاهی و فراگردهای ناآگاهانه در طنز و اکتشافات علمی و آفرینش هنری می پردازد. «کار آفرینش» در حقیقت روایت گسترده و پروردهٔ کتابی است که کسلر در ۱۹۴۹ به نام «درون‌نگری و جهان‌بینی» نوشت. در مقدمهٔ این کتاب گفته شده بود که جلد دوم آن در ظرف یک سال دیگر منتشر خواهد شد. این یک سال در عمل به پانزده سال کشید؛ و این پانزده سال را می توان بهترین سال‌های کسلر نامید. بعد از انتشار «کار آفرینش» گویی نوعی خستگی و سرگشتگی بر کسلر عارض می شود. «روح در ماشین» که جلد آخر «تریلوژی» کسلر است، با آن که در بسیاری از فصل های آن وسعت معلومات و قدرت توضیح و تشریح کسلر همچنان به چشم می خورد،

درعین حال سرآغاز تمایل او به سوی نظریات «غریب» و «غیرمتعارف» است.

کسانی که کسلر را از نزدیک می شناختند می گویند در شخصیت او رگهٔ بیمارگونه‌ای وجود داشت، که برخی آن را به خصائل فطری و برخی به تجربه‌های تلخ زندگی اش مربوط می کردند. این رگهٔ بیمارگونه در زندگی سیاسی کسلر به صورت وحشت شدید از «دشمنان» آلمانی و روسی ــ یعنی درواقع به صورت نوعی «جنون تعقیب» ــ ظاهر می شد، و در کار ادبی اش، به ویژه در دههٔ آخر زندگی اش، به صورت علاقهٔ روزافزون به «علوم خفیه» مانند «پیرا روان‌شناسی» و کشف تقارن و تواتر در حوادث ساده و ظاهراً بی معنی، یعنی همان چیزی که یونگ آن را «سنکرونیسیته» می نامد. «روح در ماشین» که با نقد قوی و روشنی از «علم رفتار» («بیهیوریسم»)[1] ــ یعنی جانشین امریکایی روان‌شناسی ارو پا یا «روان‌شناسی بدون روان» ــ آغاز می شود در پایان به طرح این نظریه می پردازد که انسان درواقع نتیجهٔ اشتباه طبیعت در مسیر تکامل است، یک عجیب الخلقهٔ دردمند است، زیرا که بخش بالایی و جدید مغز انسان که حافظه، اندیشه، تخیل، منطق و سایر قوای انتزاعی، از آن سرچشمه می گیرد بر اثر نوعی رشد بیمارگونه و «قارچ مانند» پدید آمده است و سرعت رشد آن نگذاشته است که میان این «قارچ» و ریشهٔ کهن آن، که یادگار زمانی است که انسان مانند سوسمار روی زمین می خزیده، رابطهٔ کافی برقرار شود. یا به قول خود کسلر در پشت گردن هر یک از ما سوسماری خوابیده است که اختیار غالب کارهای ما را در دست دارد. در نتیجه انسان جانوری است که فطرتاً از نوعی «شقاق شخصیت» (یا «اسکیزوفرنی») رنج می برد. چنان که می توان تصور کرد، با این «نظریه» می توان همهٔ مسائل تاریخی و اجتماعی و سیاسی انسان را به «بیماری» او نسبت داد و مسألهٔ تضادهای اجتماعی وتحول وتکامل تاریخی را مختومه اعلام کرد. کسلر ظاهراً متوجه این نکته نمی شود که «بیماری» در طبیعت وجود ندارد، بلکه یک مفهوم انسانی است که ما با توجه به مشخصات «نورمال» نوع خود به وجود آن قائل شده‌ایم. اگر همهٔ افراد بشر در پنجاه سالگی، مثلاً، بر اثر قولنج می مردند، قولنج بیماری محسوب نمی شد. بر همین قیاس، از بیماری اسکیزوفرنی در پاره‌ای از افراد بشر می توان سخن گفت، اما از اسکیزوفرنی تمام نوع بشر سخن گفتن بی معنی است.

پس از «تریلوژی» آثار کسلر از لحاظ موضوع پراکنده می شود: دو مجموعهٔ مقاله به نام «نوشندگان جاودانگی» (۱۹۷۰) و «پاشنهٔ آشیل» (۱۹۷۵)، یک گزارش دقیق از یکی ازلحظه های حساس جدال علمی معروف نودارو ینیسم و لامارکیسم به نام «قضیهٔ قورباغهٔ ماما» (۱۹۷۲)، یک کتاب کوچک در بارهٔ تقارن رو یدادها («سنکرونیسیته»)

به نام «ریشه های اتفاق» (۱۹۷۲) و یک رمان در بارهٔ سمینارهای بین المللی به نام «دختران تلفنی» (۱۹۷۳) و یک تحقیق تاریخی در بارهٔ امپراتوری خزران به نام «سبط سیزدهم» (۱۹۷۶) ــ که اخیراً دو ترجمه از آن به نام های «قبیلهٔ سیزدهم» و «خزران» به فارسی درآمده است ــ، یک بازگوی کمابیش مفصل از نظریات «تریلوژی» به نام «ژانوس» (۱۹۷۹) و یک کتاب فلسفی به نام «در پی مطلق» (۱۹۸۱). در بارهٔ «سبط سیزدهم» یک لحظهٔ دیگر با اندکی تفصیل سخن خواهم گفت. از میان سایر این آثار پراکنده، که طبعاً فرصت بررسی آن ها در این جا فراهم نیست، «قضیهٔ قورباغهٔ ماما» بیشتر شایان توجه است.

این کتاب در حقیقت زندگینامهٔ یک زیست شناس اتریشی است به نام پل کامرر که در سال ۱۹۲۶ در وین خودکشی کرد. این خودکشی پایان بحث و جدل بسیار تندی بود که آزمایش ها و ادعاهای دکتر کامرر در بارهٔ مسألهٔ مورد اختلاف لامارکیسم و نودارو ینیسم برانگیخته بود. آن مسأله این بود که پیروان لامارک معتقد بودند که خصلت های اکتسابی ارثی می شود، و نودارو ینیست ها می گفتند که تکامل به واسطهٔ جهش های تصادفی و حفظ آن جهش ها از طریق گزینش طبیعی صورت می گیرد. دکتر کامرر مدعی بود که آزمایش هایش روی پاره ای از دوزیستیان، از جمله سوسمار و یک نوع قورباغه به نام «قورباغهٔ ماما» نظر لامارک را تأیید می کند. از آنجا که در آن زمان دانشمندان اتحاد شوروی طرفدار نظر لامارک بودند و از طرف دیگر دانشمندان غربی از نودارو ینیسم دفاع می کردند، این بحث علمی جنبهٔ سیاسی نیز پیدا کرده بود. سرانجام دانشمندان غربی مدعی شدند که کامرر در آزمایش های خود تقلب کرده است، و کار این جنجال به جایی کشید که کامرر، در آستانهٔ سفری که قرار بود برای تأسیس یک آزمایشگاه زیست شناسی به اتحاد شوروی بکند، با خالی کردن یک گلوله در مغز خود را کشت.

امروز، بیش از نیم قرن بعد از مرگ پل کامرر، کم و بیش روشن شده است که خصلت های اکتسابی برخلاف نظرلامارک ارثی نمی شوند؛ امانظریهٔ نودارو ینیسم هم به آن صورت که غربیان در آغاز قرن مطرح می کردند به هیچ روی قابل دفاع نیست. کسلر در این کتاب نشان می دهد که آن دانشمند امریکایی که کامرر را به عنوان متقلب محکوم کرد به احتمال قوی خودش متقلب بوده است. بدین ترتیب کسلر از حیثیت دانشمندی دفاع می کند که طرفداری اش از رأی زیست شناسان شوروی ــ رائی که بعدها در خود اتحاد شوروی هم مردود شناخته شد ــ او را به خودکشی کشاند. کسلر که پیش از آن هیچ فرصتی را برای تاختن به اتحاد شوروی از دست نمی داد، در این کتاب

موفق شده است روش واقع‌بینانهٔ علمی را کما بیش حفظ کند؛ به علاوه، احاطهٔ او به مسائل مورد بحث در این کتاب نیز مانند «کار آفرینش» ستایش‌انگیز است.

۳

و اما «سبط سیزدهم» یک تحقیق تاریخی است که مسائل فرهنگی و سیاسی بسیار جالبی را پیش می کشد.

بنابر افسانه‌های یهودی، اسباط بنی اسرائیل دوازده تا بودند که از یهودیه برخاستند و به هلال خضیب رفتند. پاره‌ای از آن‌ها در مصر و بابل به اسارت افتادند و سپس در اقطار عالم پراکنده شدند. خصوصیت قوم یهود این است که، بنابر موجبات تاریخی، نزد آن‌ها «قومیت» و «دیانت»، که دو مقولهٔ جداگانه‌اند، با هم منطبق شده‌اند، بدین معنی که هر یهودی کلیمی است و هیچ کلیمی نیست که یهودی نباشد. از طرف دیگر هنگام پراکنده شدن یهودیان در ارو پا، مرتبهٔ تمدن آن‌ها، به ویژه از لحاظ بازرگانی و حسابداری، بالا تر از ملل میزبان بوده است. این باعث شده است که یهودیان برخی از رشته‌های حیاتی اقتصاد ملل میزبان را در انحصار خود درآورند، چنان که مهاجران چینی نیز در کشورهای خاور دور ــ اندونزی، مالزی ــ در قرن حاضر کمابیش همین وضع را پدید آورده‌اند. این دو ویژگی باعث شده است که، دست کم تا پیش از جنگ جهانی دوم، یهودیان در کشورهای ارو پایی به صورت یک اقلیت «سرسخت» درآیند ــ یعنی اقلیتی که با سماجت غریبی آداب و رسوم و امتیازات خاص خود را نگه می دارد و آزاری که از دست جامعهٔ میزبان خود می کشد نه تنها آن را نرم‌تر نمی کند بلکه بر سرسختی آن می افزاید؛ و این همان چیزی است که در جوامع ارو پایی «مسألهٔ یهود» نامیده می شد و پس از جنگ جهانی اول به صورت بحرانی درآمد و به «راه حل نهایی» هیتلر، یعنی نابود کردن قوم یهود، انجامید. پس اگر در گوشه‌ای از تاریخ بتوان سراغ یک قوم غیریهودی را گرفت که به دیانت کلیمی درآمده باشند، این پدیده آن ترکیب لاینحل «قومیت ـ دیانت» را که یکی از ارکان «مسألهٔ یهود» است تجزیه می کند و بنابرین «مسألهٔ یهود» دست کم از لحاظ نظری منتفی می گردد.

یک چنین قومی در تاریخ وجود دارد، و آن قوم خزر است که تا پیش از قرن دهم میلادی در بالای ضلع غربی دریای خزر امپراتوری مقتدری داشتند. در ادبیات فارسی از این امپراتوری به نام «خزران» یاد کرده‌اند.

در اواسط قرن هشتم میلادی بر اثر جریان‌های تاریخی پیچیده‌ای که کسلر در کتاب خود توضیح می دهد خزرها دیانت کلیمی را پذیرفتند، و بدین ترتیب نخستین

حکومت کلیمی بیرون از سرزمین یهودیه و فلسطین و بیرون از اسباط دوازده گانهٔ بنی اسرائیل پدید آمد ــ و به همین مناسبت است که کسلر کتاب خود را «سبط سیزدهم» نامیده است.

این نکته البته کشف تازه‌ای نیست؛ هرچند برای بسیاری از خوانندگان فارسی زبان ممکن است کاملاً تازگی داشته باشد. در قرن‌های گذشته موضوع تناقض آمیز یک قوم کلیمی غیریهودی به نام خزران مکرر توجه نویسندگان یهودی و غیریهودی را جلب کرده است. در قرن خود ما نخستین کتاب معتبر در این زمینه به دست ابراهام پولیاک، یک مورخ یهودی، به زبان عبری نوشته شد و در ۱۹٤٤ انتشار یافت. نام این کتاب «خزران» است. (به همین دلیل من گمان می کنم بهتر می بود که آقای دکتر محمدعلی موحد، مترجم «خزران»، نوشتهٔ آرتور کسلر، انتشارات خوارزمی، عنوان اصلی کتاب کسلر را نگه دارد، تا «سبط سیزدهم» کسلر و «خزران» پولیاک با هم مشتبه نشوند.)

غرضی که پولیاک در کتاب «خزران» خود دنبال می کند این است که نشان دهد یهودیان ارو پای شرقی ــ که سواد اعظم یهودیان ارو پا را تشکیل می دهند، یا می دادند ــ از نژاد سامی نیستند بلکه آریایی اند، یعنی اعقاب خزرهایی هستند که پس از برچیده شدن امپراتوری خزران به دست وایکینگ‌ها یا روس‌ها، در قرن دهم میلادی، به صورت امواج پی در پی از سواحل دریای خزر به سرزمین هایی که امروزه اوکراین و لهستان و مجارستان نامیده می شوند مهاجرت کردند. اگر این نکته ثابت شود، روشن است که صورت «مسألهٔ یهود» به کلی دیگرگون می شود. این امر در سیاست عملی هم آثارمهمی به بار می آورد؛ از جمله این که آن حکومتی که به نام «دولت اسرائیل» اکنون بر یهودیه و فلسطین فرمان می راند یک رکن از وجه وجود خود را، که دعوی مالکیت بر سرزمین نیاکان باشد، از دست می دهد؛ و به همین دلیل است که منتقدان صهیونیست نظر پولیاک را رد می کنند.

«سبط سیزدهم» کسلر در حقیقت روایت دیگری از «خزران» پولیاک است. کسلر به روال همیشگی اش کتاب خود را بسیار به سامان و ظریف از کار درآورده است، اما سند یا دلیل مهمی که محققان پیش از او نیاورده باشند نیاورده است. این نکته البته از ارزش کتاب او برای خوانندگان فارسی زبان که هنوز به هیچ کدام از بحث‌های مفصل مسألهٔ خزران دسترسی ندارند چیزی نمی کاهد.

این بحث‌ها، چنان که اشاره شد، بر سر این است که آیا دلایل کافی در دست هست تا بتوان گفت که یهودیان ارو پای شرقی ــ که وجودشان در هر حال یکی از مسائل دشوار تاریخ قوم یهود است ــ بازماندگان خزرهای کلیمی قفقازیه هستند؟ یکی

از مشکلات این مسأله این است که، در تاریخ، نخستین نشانه‌های یهودیان لهستان در قرن‌های دوازدهم و سیزدهم پدیدار می‌شود، و حال آن که دولت خزران گویا در قرن دهم از هم پاشیده بوده است. مشکل دیگر این است که در فرهنگ و فولکلور یهودیان لهستانی هیچ اشاره‌ای به خاطرهٔ آن‌ها از سرزمین خزران به چشم نمی‌خورد. اما مشکل بزرگ، زبان یهودیان ارو پای شرقی است، یعنی زبان «ییدیش»، که نوعی آلمانی قرون وسطایی است. البته در زبان ییدیش عناصر اسلاو هم فراوان است، اما چون ساختار این زبان آلمانی است پذیرفتن این نظریه که اصل زبان آلمانی است و عناصر اسلاو آن را باید «دخیل» دانست بسیار آسان‌تر از این است که بگوییم عنصر اسلاو اصل است و ساختار آلمانی آن «دخیل». کسلر این مسائل را پیش می‌کشد، اما مشکل بتوان گفت که آن‌ها را حل می‌کند. پس این پرسش پیش می‌آید که منظور کسلر از داخل شدن در دعوایی که برای فیصله دادن آن برهان قاطعی در دست ندارد چیست؟

این پرسش ظریفی است و به پاسخ ظریفی هم نیاز دارد. حقیقت این است که پس از قرن‌ها تحمل توهین و تبعیض یهودیان ارو پا، که به کوره‌های آدم‌سوزی بوخن والد و داخائو انجامید، در ذهن پاره‌ای از یهودیان ارو پا، به و یژه روشنفکران، این اندیشه راه یافت که نکند این «قوم برگزیده» درواقع چندان هم برگزیده نباشد. به عبارت دیگر، آنچه را نژادپرستان ارو پا، از کنت دو گوبینوی فرانسوی تا آلفرد روزنبرگ آلمانی، دربارهٔ پستی فطرت نژادسامی ــ به و یژه یهودیان ــ گفته بودند سرانجام پاره‌ای از خود یهودیان هم باور کردند. واکنش طبیعی آن‌ها این بود که آرزو کنند که درواقع یهودی نباشند. این یکی از رقت‌انگیزترین اشکال «شکست گرایی»[۲] («دفتیسم») است. به عبارت باز هم ساده‌تر، پاره‌ای از روشنفکران یهودی ارو پا در پاسخ نژادپرستان فرانسوی و آلمانی گفتند: «شما درست می‌گویید، یهودیان درواقع پست فطرت‌اند، ولی ما زیاد یهودی نیستیم.» آثار این نوع شکست گرایی در چهرهٔ کسلر پیدا است. کسلر در زندگینامه‌اش مکرر از «ارو پایی» بودن خود سخن می‌گوید. در کتاب «رو بوو لوتوس» ــ که گزارش سفر او است به هند و ژاپون درجست‌وجوی «حکمت» مشرق زمین ــ می‌گوید که در مشرق زمین هیچ حکمتی ندیده است، و در بازگشت «به خود می‌بالیدم که ارو پایی هستم.» (یک بار کسلر، در سفری که در سال ۱۳۴۸ به تهران کرده بود، در ستایش ما ایرانی‌ها به یکی از دوستان نویسندهٔ این سطور گفته بود که «شما ایرانی‌ها هم درواقع ارو پایی هستید. در بازار تهران هیچ کس به من تنه نزد. در سایر شهرهای خاورمیانه مرا چند بار زمین زده‌اند.» پیداست که در قاموس کسلر «خوب» و «ارو پایی» به یک معنی است.)

این بحث که آیا یهودیان ارو پای شرقی همان خزرهای آوارهٔ قفقازیه اند یا انتهای موج مهاجرتی که از اسپانیا و هلند و آلمان می گذرد و به لهستان و لتونی و استونی و اوکراین می رسد، هنوز کمابیش مفتوح است؛ و البته منظور ما هم دراین جا داوری کردن در این باره نیست؛ اما به نظر نمی رسد که منظور کسلر هم درواقع این باشد. به نظر می رسد که کسلر می کوشد در وهلهٔ اول خودش را قانع کند که با آن یهودی لئیم رباخوار نیرنگ باز سنت پرستی که ارو پاییان آن همه او را تحقیر کرده و آزار داده اند هیچ نسبتی ندارد، چون که خون پاک چابک سواران کاکل زری و کبود چشم خزرهای کوهستان های قفقازیه در رگ هایش جاری است، و «مسألهٔ یهود» به او مربوط نمی شود.

یکی از جنبه های تناقض آمیز «مسألهٔ یهود» این است که یهودیان از یک طرف دستخوش آزار و تعقیب نژادپرستان ارو پا ــ و جاهای دیگر ــ بوده اند؛ و از طرف دیگر، و نیز تا حدی به همین دلیل، خود به نوعی نژادپرستی گراییده اند؛ یعنی از زمانی که حضرت موسی آن ها را از صحرای سینا گذراند خود را «قوم برگزیده»، «امت مصطفی»، و حامل «بار امانت» دانسته اند. کسلر می خواهد این افسانه را درهم بشکند. روش او این است که نشان دهد بیشتر یهودیان درواقع یهودی نیستند. ممکن است حق با کسلر باشد. اما درهم شکستن آن افسانه نیازمند این مقدمه نیست. به عبارت دیگر، اگر احیاناً رأی کسلر و پولیاک رد شد ــ چنان که درواقع بسیاری از محققان برآنند که رد شده است ــ این دلیل بر آن نخواهد بود که افسانهٔ «قوم برگزیده» درست است، یا آوارگان یهودی ارو پا پس از جنگ جهانی دوم حق داشتند خاک فلسطین را اشغال کنند و آن مسألهٔ بسیار دشوار خاورمیانه را ــ که گریبانگیر ما ایرانیان هم شده است ــ پدید بیاورند. اما این حرف کسلر بدون شک درست است که «نژاد»ی به نام نژاد یهودی وجود ندارد. قوم یهود هم در طول تاریخ چند هزار سالهٔ خود مانند سایر اقوام، چه بر اثر ازدواج با خارج از قوم و چه بر اثر تجاوز مهاجمان و فاتحان به زنان یهودی و چه بر اثر کلیمی شدن امم غیر یهودی[۲]، از جمله خزرها، ناچار «بار امانت» را تا حدی با سایر ملل تقسیم کرده اند، و امروزه «قوم» یهود به هیچ روی به معنای «نژاد» یهودی نیست؛ و گمان نمی رود که هیچ روشنفکر یهودی بر این نکته آگاه نباشد. بنابرین به هیچ روی لازم نیست که یهودیان از یهودی بودن خود احساس سرشکستگی، یا احساس سرفرازی، کنند. ترکیب لاینحل «قومیت-دیانت» درواقع توهمی بیش نیست، و کسانی که آن را بهانهٔ بحث های بیهوده می کنند، چه یهودی باشند و چه ضد یهود ــ چون هر دو طرف این کار را می کنند ــ درواقع به یک وهم یا شبح

چسبیده‌اند. این‌ها به گفتهٔ تورات کینه می کارند و خشم خواهند درو ید.

اما همهٔ این‌ها دلیل براین نیست که «قوم» یهود ــ در تمایز با «نژاد» یهود ــ وجود ندارد. در این جهان جماعتی از مردم وجود دارند، دارای مشخصات نژادی بسیار گوناگون، که وارث یک سلسله عقاید دینی و سنت‌های فرهنگی کمابیش معین هستند و منظور از «قوم یهود» دارندگان همین میراث‌های مشترک است. یکی از این میراث‌ها مسلماً سرسختی و سخت کوشی است. آرتور کسلر مسلماً انسان بسیار سرسخت و بسیار سخت کوشی بود، و خود این نکته نشان می دهد که کسلر پیش از آن که خزرمرد یا ارو پایی باشد یک نفر یهودی بود، زیرا که، به گفته یک منتقد یهودی، این که شخصی بنشیند و این همه کاغذ سیاه کند تا نشان دهد که یهودی نیست، کاری است که از یک نفر یهودی برمی آید و بس.

حواشی

۱. ترجمهٔ این نقد در جلد دوم، به قلم نویسندهٔ این سطور، در جلد دوم «نقد آگاه» (انتشارات آگاه، ۱۳۶۲) چاپ شده است.

۲. این از موارد نادری است که پسوند بسیار مبتذل شدهٔ «گرایی» را، به نظر من، می توان با وجدان راحت به کار برد.

۳. یک مورد دیگر که از کلیمی شدن اقوام غیر یهودی در تاریخ سراغ می توان گرفت مربوط به قرن اول میلادی است. در این قرن پادشاهی کوچکی در امپراتوری اشکانی یا پارت، به نام «آدیابنه» در بین‌النهرین به دین کلیمی درمی آید. این رو یداد را فلاو یوس یوسفوس، مورخ یهودی قرن اول میلادی، در تاریخ خود ثبت کرده است.

گفتار اول

آغوش ولرم[1]

گو یا آقایان عباس میلانی و فرامرز تبریزی تنها کسانی نیستند که از مقالهٔ من در بارهٔ آرتور کسلر برآشفته اند، ولی تنها کسانی هستند که به خود این زحمت را داده اند که دلایل برآشفتگی خود را روی کاغذ بیاورند. این کار ایشان برای من فرصتی فراهم می کند که برخی از نکات مقالهٔ خود را کمی تشریح و توضیح کنم. من این فرصت را، که برایم بسیار مغتنم است، مدیون آقایان هستم.

۱

به گمان من در هر بحثی زمینه هایی برای توافق وجود دارد که نادیده گرفتن آن ها خلاف «اخلاق مناظره» است، و من هم میل دارم بحث خود را با پذیرفتن چند نکته از انتقادات آقایان آغاز کنم.

آقایان منتقدان از مقدمهٔ مقالهٔ من چنین استنباط کرده اند که من خواسته ام بحث را با تعریض به کسلر بنا بگذارم. من نوشته بودم که کسلر در جوانی در دو جنبش کمونیسم و صهیونیسم شرکت کرد «ولی هیچ کدام را تا پایان منطقی شان دنبال نکرد»؛ و آقایان اعتراض کرده اند که: «گو یا منطق حکم می کند که اگر کسی روزگاری به اندیشه ای گرو ید باید آن را تا پایان عمر دنبال کند، هرچند دریابد که اندیشه اش خطا است...» حق با آقایان است؛ منطق چنین حکمی نمی کند. منظور من ثبت این نکته بوده است که کسلر فعالیت خود را در انجمن «اکسیت» تا پایان عمر ادامه داد و مطابق

۱. پس از انتشار مقالهٔ «آرتور کسلر: خزر مرد سرگردان» در جلد دوم «نقد آگاه» نقدی بر آن مقاله به قلم آقایان عباس میلانی و فرامرز تبریزی نوشته شد که در جلد سوم «نقد آگاه» به چاپ رسید. دو مقالهٔ «آغوش ولرم» و «مسابقهٔ مشت زنی» پاسخی است به انتقادات آقایان میلانی و تبریزی که همراه با مقالهٔ انتقادی آن ها در جلد سوم «نقد آگاه» منتشر شد.

مرام آن انجمن رفتار کرد و حال آن که تا پایان عمر مطابق مرام آن دو جنبش دیگر رفتار نکرد و از آن‌ها بریدـ؛ ولی این اعتراض را می پذیرم که آنچه آقایان استنباط کرده‌اند از عبارت من قابل استنباط است. همچنین در حاشیه یادآور شده‌اند که من علت خودکشی کسلر را مسکوت گذاشته‌ام. این اعتراض هم وارد است. علت خودکشی کسلر باید گفته می شد، زیرا که خودکشی بی علت ممکن است در خوانندگان تصور غلطی در بارهٔ کسلر پدید بیاورد. کسلر از چندی پیش به بیماری درمان ناپذیر لغوه («بیماری پارکینسون») همراه با سرطان خون دچار شده‌بود و به این علت خودکشی کرد، نه به علت روگرداندن از زندگی یا «ضعف نفس» یا چیزی از این قبیل که معمولاً برای خودکشی ذکر می کنند. هیچ کدام از این علت‌ها برازندهٔ کسلر نیست. کسلر مرد شجاعی بود و این را بارها در زندگی ثابت کرد؛ خودکشی اوهم درحقیقت آخرین تجلی شجاعت او بود. تذکرآقایان در بارهٔ هدف انجمن «اکسیت» هم درست است، هرچند حرف من هم خلاف آن نیست، گیرم به آن دقت نیست.

علاوه بر این‌ها، در یکی دو نکتهٔ مهم‌تر نیز اعتراض آقایان را وارد می دانم، ولی ترجیح می دهم این نکات را در جریان بحث پیش بکشم. از بابت همهٔ این موارد از آقایان میلانی و تبریزی سپاسگزارم.

اما اختلافات ما از دو نوع است: یکی مواردی است که، به نظر من، تعبیر آقایان از آنچه من نوشته‌ام غیر از منظور نویسنده است، هرچند در این موارد ــ برخلاف مواردی که اشاره کردم ــ نوشتهٔ من تعبیر آقایان را توجیه نمی کند؛ یا مواردی که، به نظر من، آقایان بی جهت خود را مخالف من ــ یا مرا مخالف خود ــ پنداشته‌اند؛ یا مواردی که به نظر من آقایان قدری از راه لطف و انصاف خارج شده‌اند. در هیچ کدام از این موارد اختلاف ما اساسی نیست. اما از این‌ها که بگذریم، مواردی نیز هست که اختلاف نظر بسیار عمیق است. در این موارد من به هیچ روی امیدوار نیستم که بتوانم با آقایان منتقدان به توافق برسم؛ ولی البته این دلیل برآن نمی شود که پاسخ آقایان در این موارد داده نشود. درحقیقت بخش مهم بحث ما مربوط به این موارد است.

البته نکات «اساسی» و «غیر اساسی» از بسیاری جهات به هم مربوط می شوند، ولی من خواهم کوشید تا آن جا که می توانم آن‌ها را از هم جدا کنم.

۲

نوشته‌اند «مقاله بیش از آنچه که در معرفی آثار کسلر باشد در انتقاد و تخطئهٔ او از کار درآمده؛ زیرا هرجا فرصتی بوده از چوب زدن به آن نویسندهٔ درگذشته کوتاهی

نشده ــ و این کار حتی از خود عنوان مقاله آغاز شده است.» به عبارت دیگر، آقایان منتظر بوده‌اند، یا ترجیح می‌داده‌اند، که مقالهٔ من «در معرفی آثار کسلر باشد،» و چون دیده‌اند برخلاف انتظار آن‌ها در «انتقاد و تخطئه» است آن را نپسندیده‌اند. ولی من با هیچ کس قرار نگذاشته بودم که آن مقاله را فقط «در معرفی» آثار کسلر بنویسم؛ پس خلاف هیچ تعهدی رفتار نکرده‌ام. اما این که گفته‌اند «انتقاد و تخطئه»، باید بگویم «انتقاد» یک چیز است و «تخطئه» چیز دیگر. مقالهٔ من البته انتقاد آمیز است، ولی تخطئه نیست. انتقاد حق هر کسی است، ولی تخطئه حق هیچ کس نیست. انتقاد گمان نمی کنم نیازی به تعریف مجدد داشته باشد؛ ولی تخطئه، این طور که من می فهمم، یعنی کار یا سخن کسی را، از درست و نادرست، و بدون توجه به دلیل و برهان او، تأویل به خطا کردن، و منظور از این کار هم معمولاً این است که تخطئه کننده از راه هتک حیثیت و اعتبار طرف به طور کلی، حرف خود را به کرسی بنشاند یا غرض خودرا از پیش ببرد. من این کار را نکرده‌ام. درست است که بسیاری از نظریات کسلر را نادرست دانسته‌ام، ولی در همهٔ موارد دلایل خود را بیان کرده‌ام. این دلایل را آقایان ممکن است نپسندند، ولی به صرف نپسندیدن دلایل من نمی توانند مرا به «تخطئه کردن» متهم کنند. به علاوه، من هرجا فضیلتی در کار کسلر سراغ کرده‌ام آن را یادآور شده‌ام ــ نگاه کنید به سخنان من دربارهٔ کتاب‌های کسلر ــ حتی «ظلمت نیمروز» که موضوع اصلی اختلاف ما است: «اگر امروز در میان کمونیست‌ها دربارهٔ این گونه مسائل [جنایات استالین] واقع‌بینی بیشتری وجود دارد، **باید گفت** که آن‌ها **بدون شک** این واقع‌بینی را تا حدی **مرهون کسلر و امثال او هستند** که برای نخستین بار واقعیت‌های تلخ را مطرح کردند.» و نیز: «اگر در این ماجرا بتوان امتیازی به نام کسلر ثبت کرد، **این امتیاز از بابت شهامتی** خواهد بود که **او در طرح مسأله نشان داد**، و نه از بابت روشن بینی در تحلیل آن.» (تأکید تازه است.)

بدین ترتیب گمان می کنم گلهٔ آقایان از این است که چرا من فقط شهامت کسلر را ستوده‌ام و «روشن بینی» او را نپذیرفته‌ام. ولی واقعیت این است که من با نظر کسلر در این زمینه، و بسیاری زمینه‌های دیگر، موافق نیستم و انتقاد از او را حق طبیعی خود می دانم؛ و آقایان هم ــ دست کم با منطق ــ نمی توانند این حق را از من یا هر کس دیگری سلب کنند. ولی البته این نکته را می توانم بفهمم که برای پاره‌ای اذهان هرانتقادی به معنای تخطئه است، زیرا به دشواری می توانند تصور کنند که کسی جنبه‌هایی از یک شخص ــ یا چیز یا نظریه ــ را بپسندد و با جنبه‌های دیگرش مخالف باشد. ولی این واقعیتی است که پیش می آید، و باید بگویم که رابطهٔ من با کسلر

یک چنین رابطه‌ای است. شاید آقایان منتقدان اطلاع نداشته باشند، ولی من می توانم بگویم که بیش از هرکس برای ترجمه و ترویج آثار کسلر در ایران تلاش کرده‌ام. اگر به مقدمهٔ کتاب‌های «ازره‌رسیدن و بازگشت» و «قبیلهٔ سیزدهم» نگاهی بیندازند اظهار محبت مترجمان را نسبت به من خواهند دید. بانی و باعث ترجمه «خوابگردها» ها هم من بودم. برای ترجمه و انتشار «قضیهٔ قورباغهٔ ماما» هم تلاش کرده‌ام ــ هر چند موفق نشده‌ام ــ و باز هم تلاش خواهم کرد؛ بگذریم از این که خود من هم فصل اول کتاب «روح در ماشین» را در همان سال اول انتشار کتاب ترجمه کردم و در مجلهٔ «تازه‌های روان‌پزشکی» منتشر کردم. پیش از انتشار این آثار (و البته یکی دو مقالهٔ دیگر در برخی نشریه‌ها) کسلر در ایران بیشتر به عنوان نویسندهٔ یک شبه‌رمان «ضد شوروی» ــ در بارهٔ این «برچسب» بعداً بحث خواهم کرد ــ شناخته می شد بنابرین اگر خوانندگان فارسی زبان امروز کسلر را به نام رمان‌نویس و دانشمند و مورخ علوم و محقق تاریخ می شناسند، من می توانم ادعا کنم که این شناخت تا حدی ثمرهٔ تلاش همان شخصی است که از قضا با بسیاری از نظریات کسلر مخالف است و اخیراً در مقالهٔ سراسر زد و خوردی «اجر خود را ضایع» کرده‌است. اگر تخطئه این است، من به آقایان قویاً توصیه می کنم که آن‌ها هم به نوبت خود، و هرچه زودتر، به تخطئه کردن برخی دیگر از «بزرگان ادب مغرب زمین» همت بگمارند و از حملهٔ منتقدان احتمالی هم هیچ باکی نداشته باشند.

اما این که گفته‌اند «این کار [تخطئه و چوب زدن] از خود عنوان مقاله آغاز شده‌است»، درست نیست. کسلر چنان که می دانیم یهودی بود ــ و من در مقالهٔ نامأجور گفته‌ام که یهودی بودن هیچ عیبی نیست؛ پس اشاره به یهودی بودن کسلر دست کم از جانب من اشاره به یک واقعیت است، نه تعریض به کسلر. همچنین می دانیم که کسلر در عالم سیاست ــ و به گمان من در علم و ادب نیز ــ بسیار سرگردانی کشید. از طرف دیگر خود کسلر مدعی بود که «خزر مرد» است، نه یهودی. با این تفاصیل با او ــ که اتفاقاً قریحهٔ شوخی بسیار زنده‌ای هم داشت ــ می توان شوخی مختصری کرد و او را «خزر مرد سرگردان» نامید. من گمان می کنم اگر کسلر زنده بود و این عنوان را می دید آن را می پسندید، و شاید لبخندی هم می زد؛ ولی البته این را هم می فهمم که برخی از ارادت‌مندان کسلر ممکن است برای این قبیل شوخی ها آمادگی نداشته باشند.

اما نکتهٔ دیگری که گمان می کنم در بارهٔ آن می توانیم تاحدی توافق کنیم مسألهٔ «رنگ مارکسیستی» نداشتن تفکر کسلر است، که آقایان می گویند از آن سر در نیاورده‌اند. به نظرمن کسلردرسالهایی که درحزب کمونیست فعالیت می کرده «متفکر» نبوده است. هیچ اثری در دست نیست تا به استناد آن بتوان او را در این سال‌ها

«متفکر» نامید. خود او در «نوشتهٔ ناپیدا» می گوید که در سال های ۱۹۳۲ و ۳۳ برای برای نوشتن یک گزارش به اتحاد شوروی می رود و نزدیک یک سال در مناطق ارو پایی وآسیایی شوروی گردش می کند،و با آن که در آن زمان قحطی و گرسنگی در آنجاها بیداد می کرد،ونیز با آن که کسلر یکی ازنخستین نمونه های محاکمات استالینی را به چشم می بیند، در کتابی که سپس در بارهٔ مشاهدات خود می نویسد هیچ اشاره‌ای به قحطی و گرسنگی و محاکمات استالینی نمی کند. این، به نظر من، نشان می دهد که کسلر در آن سال ها هنوز به خود اجازهٔ تفکر نمی داده است. ولی البته می دانیم که کسلر در سال های بعد متفکر با استعدادی شد ــ هر چند او در تفکرات بعدی خود نیز هرگز به مارکسیسم نپرداخت. بنابرین گمان نمی کنم کسی بتواند این نکته را انکار کند که کسلر به عنوان «متفکر» مارکسیست وارد جنبش کمونیستی نشد و سپس نیز به این عنوان از آن جنبش جدا نشد. خود او هم در این زمینه ادعایی نکرده است.

ظاهراً تعبیر آقایان از این بخش از مقالهٔ نامأجور این است که من گفته‌ام کسانی که از جنبش کمونیستی جدا می شوند بر دو نوع اند: یکی آن هایی که «متفکر» اند، و همیشه مارکسیست می مانند؛ دیگری آن هایی که «متفکر» نیستند، و به همین دلیل ضد مارکسیست می شوند؛ پس آدم متفکر ضد مارکسیست نمی شود، و اگر کسلر ضد مارکسیست شد به این دلیل است که متفکر نبود. اگر تعبیر حقیقی آنچه من گفته‌ام همین باشد، باید بگویم که نادرست گفته‌ام. ولی مطلب من ــ که گمان می کنم درست باشد ــ این است که کسلر نه ابتدا مارکسیست بود و نه بعد ضدمارکسیست شد؛ کسلر کمونیست بود و ضد کمونیست شد. این حرف ممکن است در نگاه اول تناقض‌آمیز به نظر برسد، ولی در واقع تناقضی ندارد. «کمونیست»، به این معنی که منظور من است، یعنی کسی که عضو حزب کمونیست باشد. درست است که ایدئولوژی حزب کمونیست مارکسیسم است؛ ولی از میان اعضای حزب کمونیست کمتر کسی محض خاطر ایدئولوژی مارکسیسم وارد حزب می شود. مارکسیسم، درست یا غلط، یک نحوهٔ تفکر است؛ بنابرین کمونیستی را که با این نحوهٔ تفکر آشنا نشده باشد ــ یعنی، به یک معنی، «متفکر» نباشد ــ «مارکسیست» نمی توان نامید، هرچند ممکن است کمونیست بسیار فعال یا متعصبی هم باشد. کسلر حدود هفت سال، تا آستانهٔ جنگ جهانی دوم، «کمونیست» بود ــ یعنی در حزب کمونیست عضویت داشت ــ و با کمال جدیت و صداقت هم در آن حزب خدمت کرد. دلایل پیوستن به حزب کمونیست را خودش در جلد دوم زندگینامه اش، «نوشتهٔ ناپیدا»، شرح داده است و ایدئولوژی مارکسیسم جزو این دلایل

نیست. سپس به دلایلی که باز خودش به تفصیل شرح داده است از حزب کمونیست جدا شد؛ در این دلایل هم صحبتی از ایدئولوژی مارکسیسم نیست. مجادلات بعدی کسلر با کمونیست‌ها هم همه برسر همان واقعیت‌های تلخی بود که او دیده و چشیده بود و کمونیست‌ها در آن زمان انکار می کردند، نه بر سر مبانی نظری معتقدات کمونیست‌ها، یعنی مارکسیسم. بنابرین کسلر کمونیست «اکتیویست» بود، نه «متفکر» مارکسیست.

از طرف دیگر، کمونیست‌های دیگری هم بودند، مانند فیشر یا سیلونه یا گارودی، که به عنوان مارکسیست از حزب کمونیست جدا شدند ــ یعنی معتقد بودند که خودشان مارکسیست‌اند و حزب کمونیست از مارکسیسم منحرف شده است؛ حالا دنبالهٔ سرگذشت آن‌ها چیست و چه گونه بعضی از مسیحیت و بعضی از اگزیستانسیالیسم سردرآوردند، به بحث ما مربوط نمی شود. ولی من این اعتراض را می پذیرم که حساب کسانی مانند ژید و اسپندرو رایت از این‌ها جدا است. سارتر هم البته هرگز عضو حزب کمونیست نبود. اما کسلر با آن دسته از روشنفکران مارکسیست که از حزب کمونیست جدا شدند این فرق اساسی را داشت که چون مارکسیست نبود، و داعیه‌ای هم در این زمینه نداشت، جدا شدنش از حزب کمونیست به معنای قطع علاقه از سوسیالیسم و آرمان‌های سوسیالیستی اش بود ــ و من گمان می کنم به همین دلیل بود که او برخلاف بسیاری دیگر خیلی زود به «آغوش ولرم بورژوازی» پناه برد.

در بارهٔ «آغوش ولرم» یک لحظهٔ دیگر بحث می کنم، اما پیش از آن باید به یک بی لطفی مختصر آقایان اشاره کنم. آقایان منتقدان در حاشیهٔ این قسمت از مقالهٔ خود گفته اندکه عنوان کتاب *The God that Failed* بهتر بود «خدایی که شکست خورد» یا «خدایی که عاجز ماند» ترجمه شود، و افزوده اند «بنابراین ترجمهٔ آن به «خدایی که نگرفت» شاید بیشتر برای گرفتن «زهر» آن عنوان بوده است.»[1] ممکن است «خدایی که نگرفت» ترجمهٔ خوبی نباشد، ولی پیشنهادهای آقایان را هم من نمی پسندم. این البته مهم نیست؛ مهم این است که آقایان منتقدان برای «نویسندهٔ محترم» مقاله این اندازه فهم و صداقت قائل نمی شوند که باور کنند او می داند که با گرفتن «زهر» عنوان یک

۱. در متن مقالهٔ آقایان میلانی و تبریزی که به «نقدآگاه» تسلیم شد و نسخه‌ای ازآن نیز برای تهیهٔ پاسخ در اختیار من قرار گرفت، عبارت ایشان همین بود که نقل شد. امّا پس از چاپ مقاله ملاحظه شد که آقایان در عبارت خود تصرف کرده‌اند و آن را به این صورت درآورده‌اند: «آیا بهتر نبود «خدایی که شکست خورد» یا «خدایی که عاجز ماند» ترجمه شود؟» در نتیجه پاسخ من که از روی نوشتهٔ اصلی آقایان تهیه شده است برای خوانندگان این سؤال را پیش می آورد که موضوع «گرفتن زهر عنوان کتاب» از کجا آمده است. این موضوع در واقع راجع به حرفی است که آقایان آن را پس گرفته بودند. متأسفم.

کتاب کهنه واقعیت تاریخی تغییری نمی کند. این که آن «خدا»ی مورد بحث کارش گرفته است یا نگرفته، گمان می کنم مسأله ای است که تکلیفش در ظرف چهل سالی که از نشر آن کتاب می گذرد، قطع نظر از ترجمهٔ فارسی عنوان آن، کمابیش روشن شده باشد. واقعیت این است که من ترجمهٔ بعضی عنوان‌ها را زیاد نمی پسندم و گاهی آن‌ها را از نو ترجمه می کنم ــ و البته مدعی هم نیستم که ترجمهٔ من حرف آخر است. در همان مقالهٔ نامأجور «از ره رسیدن و بازگشت» را «آمدن و رفتن» و «قبیلهٔ سیزدهم» یا «خزران» را «سبط سیزدهم» ترجمه کرده‌ام، و اگر «زهر»ی از آن‌ها گرفته شده باشد، من بی خبرم. (مترجمان هر سه کتاب دوستان من هستند و یقین دارم مرا خواهند بخشید.) با این حال من بر عنوان «خدایی که نگرفت» هیچ اصراری ندارم و حاضرم. دست کم در بحث حاضر، برای رضای خاطر آقایان، اگر آقایان موافق باشند، این کتاب را با عنوان زهرآلود «خدایی که بلا تشبیه مثل خر در گل فروماند و گندش بالا آمد» بنامیم.

اشارهٔ من به «آغوش ولرم بورژوازی آرام و آسودهٔ انگلیس» و پناه بردن کسلر به آن آغوش هم گو یا خیلی ناگوار افتاده است. نوشته اند: «این سخن ظاهراً بدین معنی است که هرکس از فعالیت سیاسی گذشتهٔ ضد بورژوازی خود دست بشوید ــ حتی اگر مانند کسلر سیاست را کنار بگذارد و به فعالیت ادبی و علمی روی آورد ــ نوکر و جیره‌خوار بورژوازی است.» آن سخن، ظاهراً یا باطناً، به این معنی نیست. وقتی که ما می گوییم «کودک به آغوش مادرش پناه برد» منظورمان این نیست که کودک نوکر و جیره‌خوار مادرش شد. (شیر هم البته غیر از جیره است.) معنی سادهٔ آن تعبیر این است که کسلر آرامش و آسایش قشر مرفه جامعهٔ انگلیس را به شر و شور مبارزات سیاسی اروپا ترجیح داد، یا به قول خود آقایان از «فعالیت سیاسی گذشتهٔ ضد بورژوایی خود» دست شست. حکم نوکری و جیره‌خواری را آقایان از خودشان درآورده اند، و جالب این است که بعد هم افزوده اند: «**گفتن ندارد** که این حکم **به طریق اولی همهٔ** دانشمندان و نویسندگان و موسیقی دانان و بقیهٔ «**اراذل**» روشنفکران غیر سیاسی را نیز در بر می گیرد.» (تأکید از من.)

آن حکم را من صادر نکرده‌ام و به من هم مربوط نیست که چه کسانی را به طریق اولی یا اوسط در بر می گیرد؛ اما خود را ناگزیر می بینم یک نکتهٔ سادهٔ مربوط به اخلاق (یا آداب) مناظرهٔ قلمی را به آقایان منتقدان یادآوری کنم. آن نکته این است که وقتی که ما در پاسخ کسی می نویسیم «همهٔ دانش‌مندان... و بقیهٔ «اراذل»...»، و «اراذل» را هم میان «گیومه» می گذاریم، استنباط طبیعی خواننده این خواهد بود که کلمهٔ «اراذل» را طرف مقابل ما در حق «دانشمندان و نویسندگان و موسیقی دانان و

روشنفکران غیر سیاسی» به کار برده است و ما برای پرهیز از آلوده شدن به زبان کثیف او کلمهٔ «اراذل» را با انبر «گیومه» گرفته ایم. حال اگر این استنباط حقیقت نداشته باشد، ما از لحاظ اخلاق مناظره مرتکب خطای زشتی شده ایم؛ یعنی کثافت زبان خود را به طرف مقابل نسبت داده ایم. خود آقایان می دانند که من دانشمندان و نویسندگان و غیره را، خواه سیاسی و خواه غیر سیاسی، هرگز «اراذل» ننامیده ام؛ و باید بگویم که از این طرز مناظره کمی تعجب می کنم.

نکتهٔ دیگری که از همین باب است و لذا شاید جای طرح آن همین جا باشد این است که در بحث مربوط به مسألهٔ وسیله و هدف ــ که در گفتار بعدی به آن خواهم پرداخت ــ من اشاره‌ای به صورت‌بندی تروتسکی از این مسأله کرده‌ام، و آقایان نوشته‌اند: «تذکر این نکته... برای این است که در منتها الیه چپ جبهه استحکاماتی فراهم آید تا احیاناً از آن سو حمله‌ای صورت نگیرد.»

اگر بنا را بر این طرز مناظره بگذاریم، گمان می کنم من هم در پاسخ باید بگویم که لابد غرض آقایان از این حرف تمهید حیله‌ای است برای این که من بگویم از حملهٔ «منتها الیه چپ» هیچ باکی ندارم، و به این ترتیب «استحکامات» من خراب بشود! ولی به نظر من این طرز مناظره حتی برازندهٔ «منتها الیه راست» هم نیست. واقعیت این است که به نظر من تروتسکی مسألهٔ مورد بحث را آن گونه صورت‌بندی کرده است و من در دنبالهٔ این بحث هم از نظریات او در این باب یاد خواهم کرد؛ اگر منظور از «منتها الیه چپ» احزاب یا گروه‌هایی است که به نام «تروتسکیست» شناخته می شوند، بحث من هیچ اشاره‌ای به آن‌ها در برندارد.

اما برگردیم به «آغوش ولرم بورژوازی». چنان که گفتم، منظور من این است که کسلر از دیدن و چشیدن واقعیت‌های تلخ مبارزهٔ سیاسی متوحش شد و از مبارزه دست کشید؛ بورژوا شد. این کار از لحاظ مصلحت فردی او البته کار بسیار عاقلانه‌ای بود؛ اما داوری دربارهٔ این کار از لحاظ اجتماعی به این آسانی نیست؛ زیرا که در داوری اجتماعی موضع اجتماعی داور نیز دخالت دارد. من البته انتظار ندارم آقایان بپذیرند که کسلر باید در انگلستان هم مبارزهٔ خود را برضد سرمایه‌داری و امپریالیسم ادامه می داد؛ اما پذیرفتن این که کسلر از خشونت و تلخی مبارزهٔ سیاسی متوحش و بیزار شد (این را خود کسلر در نخستین جملهٔ نخستین فصل «نوشتهٔ ناپیدا» بیان کرده است) و از مبارزهٔ سیاسی ضد بورژوازی دست شست (این را هم خود آقایان گفته‌اند) برای آقایان هیچ

خرجی ندارد. پس دلیل برآشفتن آقایان چیست؟ گمان می کنم گلهٔ آقایان ازاین است که چرا من آغوش بورژوازی انگلستان را «ولرم» نامیده ام. اگر کسی مدافع ارزش های سرمایه داری و بورژوازی باشد طبیعی است که از شنیدن یک چنین نسبت ناملایمی اوقاتش تلخ می شود ــ هرچند آن کس در «جهان سوم» زندگی کند و بهره اش از نعمت های سرمایه داری و بورژوازی انگلستان همین بساطی باشد که ملاحظه می کنیم.

چند سطر بعد آقایان منتقدان می پرسند: «اگر کسلر و امثال او به «آغوش ولرم بورژوازی» پناه نمی بردند چه می کردند؟» ــ چون آن هایی که به «آغوش گرم و پرمهر میهن پرولتاریایی» پناه بردند بیشترشان خاکستر شدند. روشن است که این جا دیگر «پناه بردن به آغوش ولرم بورژوازی» نه به معنای نوکری و جیره خواری بورژوازی است، و نه حتی به معنای بورژوا شدن. منظور این است که اگر کسلر و امثال او به انگلستان ــ یاجوامع بورژوازی دیگر ــ نمی رفتند چه می کردند؟ گویی من گفته ام چرا کسلر به انگلستان رفت، یا چرا به آغوش «میهن پرولتاریایی» نرفت! من چنین چیزی نگفته ام. من می گویم حیف از کسلر که بورژوا شد. آقایان در واقع می خواهند بگویند خوشا به سعادت کسلر که بورژوا شد، یا کسلر خوب کرد که بورژوا شد. این البته اختلافی نیست که به این آسانی حل شدنی باشد.

در دنبالهٔ بحث مربوط به «آغوش ولرم» آقایان منتقدان مطلب بامزه ای هم آورده اند در بارهٔ شخصی به نام «جناب ژان باتیست دومان فرانسوی»، که گویا میلیاردر است و هواپیمای جت و هلیکوپتر شخصی دارد و کاخش پر از تابلوهای نقاشی گرانبها است، با اصطبلی پرازاسب های اصیل (یالیتنا کنامعه!) و بدهی مالیاتی اش به چهار میلیون دلار می رسد، و با این حال عضو حزب کمونیست فرانسه است. گویا منظور آقایان این است که حزب کمونیست فرانسه باید «سقفی» معین کند، که مثلا کسانی که بدهی مالیاتی شان از سه میلیون دلار بالا تر است حق عضویت در آن حزب را نداشته باشند. خوب، پیشنهادی است قابل توجه حزب کمونیست فرانسه ــ هرچند من گمان نمی کنم شعبهٔ «درآمدها»ی حزب کمونیست این پیشنهاد را بپذیرد. اما نکتهٔ جالب در این مطلب این است که آقایان داستان ژان باتیست دومان فرانسوی را ــ که راستش به نظر من آدم بدی هم نیامد ــ در حاشیهٔ مقاله به «مجلهٔ تایم، ۱۲ دسامبر ۱۹۸۳» هم مستند ساخته اند. به نظر من یکی قول خود آقایان بیش از مجلهٔ «تایم» اعتبار دارد. این نکته مرا به پاورقی چند صفحه پیش آقایان برمی گرداند، به این مضمون: «متأسفانه باید گفت که نویسندهٔ محترم نه تنها در این مورد منبع خود را ذکر نکرده اند بلکه در تمامی مقاله نیز این سنت پژوهشی را نادیده گرفته و موجب پیش آمدن ابهام های

فراوانی شده‌اند.»

در مقالهٔ من، دست کم به نظر خودم، مطلب مهمی که نیاز به سند داشته باشد نیامده است. سندهای مقاله کتاب‌های کسلر است که نامشان در متن آمده، و باقی هم مشتی اظهار نظر است که سندی ندارد. ولی البته باید اعتراف کنم که من در ردیف آن «فضلای بلغونی» نیستم که حاشیهٔ مقالات خود را با انواع منابع و مآخذ و مراجع ــ از جمله مجلهٔ «تایم» ــ مزین می کنند؛ پس ناچار بیم ابهام‌های بیشتری هم می رود.

نکتهٔ دیگر. در مقالهٔ نامأجور، من نوشته بودم «کسانی که کسلر را از نزدیک می شناختند می گویند در شخصیت او رگهٔ بیمارگونه ای وجود داشت که برخی آن را به خصائل فطری و برخی به تجربه‌های تلخ زندگی‌اش مربوط می کردند. این رگهٔ بیمارگونه در زندگی سیاسی کسلر به صورت وحشت شدید از «دشمنان» آلمانی و روسی ــ یعنی در واقع به صورت نوعی «جنون تعقیب» ــ ظاهر می شد و در کار ادبی اش، به و یژه در دههٔ آخر زندگی اش، به صورت علاقهٔ روزافزون به «علوم خفیه»، مانند «پیرا روان شناسی» و کشف تقارن و تواتر در حوادث ساده و ظاهراً بی معنی.» عبارتی که این جا مؤکد شده در نقل قول آقایان از مقالهٔ من حذف شده و به جای آن چند نقطه آمده است. من از خوانندگان خواهش می کنم دو باره نگاهی به آن عبارت مؤکد بیندازند، چون باز به آن اشاره خواهم کرد.

آقایان منتقدان در انتقاد از این قسمت مقالهٔ نامأجور نوشته‌اند: «تا آن جا که به جنبهٔ سیاسی مربوط است، گو یا ازآنچه گفتیم باید روشن شده باشد که اگرهم چنین وحشتی در کسلر وجود داشته از نوع «بیمارگونه» نبوده بلکه براساس واقعیات وحشت انگیز بوده است ــ وحشت ازآن دست درازآلمانی که یهودیان را ازچهارگوشهٔ ارو پا جمع می کرد وبه اتاق‌های گازمی فرستاد وآن دست درازروسی که تروتسکی را درمکزیک وپسرش لئون سدوف را در پاریس وبسیارکسان دیگررا درخارج ازاتحاد شوروی به قتل رساند.»

(مطلب مورد بحث من به کلمات «وحشت انگیز بوده است» ختم می شود، ولی جملهٔ آقایان را تا پایان نقل کردم برای این که باز گمان نکنند خواسته‌ام «زهر» چیزی را بگیرم.)

اما اشکال حرف آقایان، به نظر من، این است که آقایان گمان کرده‌اند «رگهٔ بیمارگونه» فقط براساس وحشت‌های غیر واقعی پدید می آید، و چون وحشت‌های کسلر واقعی بوده است پس وحشت زدگی او نمی توانسته «بیمارگونه» باشد. این البته درست نیست. این که آیا «رگهٔ بیمارگونه» ضرورتاً زمینهٔ فطری دارد یا می تواند صرفاً اکتسابی

باشد مسأله‌ای است که گمان نمی کنم خود روان‌پزشکان هم در بارهٔ آن اتفاق‌نظر داشته باشند، وما هم بهتر است واردا ین بحث نشو یم. معنی آن‌عبارت مؤکدمن همین است. پس من منکر این معنی نشده‌ام که وحشت‌زدگی کسلر شاید «براساس واقعیات وحشت‌انگیز» بوده است.

وحشت یا ترس یک واکنش طبیعی است و جزو مکانیسم دفاعی انسانی است. پس انسانی را که در برابر یک خطر واقعی می ترسد نمی توان بیمار نامید. البته درجهٔ ترس در برابر خطر واقعی هم ممکن است به پایهٔ دردشناختی (پاتولوژیک) برسد، ولی این بحث دیگری است. اما ــ دست کم اگر «رفتاریان» (بیهیوریست‌ها) درست بگو یند ــ واکنش (یا «پاسخ») ترس براثر تکرار ممکن است حالت مشروط (یا شرطی) پیدا کند؛ یعنی با ظاهر شدن «انگیزهٔ» اصلی یا چیزی که جانشین انگیزهٔ اصلی شده‌باشد، یا بتواند با آن مشتبه شود، «پاسخ» (واکنش ترس) هم تکرار شود. حال اگر بدون انگیزهٔ اصلی، یعنی فقط با ظاهر شدن «جانشین»های انگیزهٔ اصلی، یا بر اثر توهم ظاهر شدن آن‌ها واکنش ترس تکرار شد، در این صورت به اصطلاح روان‌پزشکی ترس از نوع دردشناختی یا «بیمارگونه» است، و به عبارت ساده انسان بی دلیل ترسیده است؛ هرچند ممکن است انگیزه‌های اصلی ترس خطرهای واقعی بوده‌باشد.

کسلر در زمان جنگ داخلی اسپانیا به دست فاشیست‌ها گرفتار و محکوم به اعدام شد و سه ماه در زندان تنها زیر حکم اعدام به سر برد و شاهد اعدام‌های فراوان بود. در زمان جنگ جهانی دوم در آلمان و فرانسهٔ اشغال شده تحت تعقیب بود. استالین هم دستور «منحل کردن» او را داده‌بود، یا دست کم خود کسلر چنین عقیده داشت. (گو یا اصطلاح استالین برای کشتن مخالفانش «منحل کردن» بوده است.) بسیاری از دوستان او هم در آلمان و اتحاد شوروی از میان رفتند، یا در جاهای دیگر گرفتار آن «دست‌های دراز» شدند. این انگیزه‌ها گو یا برای «مشروط کردن» برخی واکنش‌های یک آدم حساس کافی باشد. (و این البته منافی شجاعت آن آدم هم نیست.)

با همهٔ این‌ها چه بسا که هیچ «رگهٔ بیمارگونه»‌ای در کسلر وجود نداشته یا به وجود نیامده‌بود. من گفته‌ام کسانی که کسلر را از نزدیک می شناختند چنین چیزی گفته‌اند. این یک خبر است، و مانند هر خبری به اصطلاح محتمل صدق و کذب است. آقایان می توانند بگو یند ما این خبر را باور نمی کنیم؛ یا حتی می توانند بی لطفی را به آن جا برسانند که مدعی شوند من این خبر را مخصوصاً از خودم درآورده‌ام که لج آن‌ها را در بیاورم؛ ولی نمی توانند بگو یند ما اطلاع داریم که هیچ کس چنین چیزی نگفته است. با این حال، همین «شهادت به نفی» هم بازیک راه

فرار منطقی دارد؛ یعنی آقایان می توانند مدعی بشوند که ما مسأله را از یکایک کسانی که کسلر را می شناختند پرسیده ایم و جواب منفی گرفته ایم. اما گفتن این که چون دست دراز هیتلر و استالین خیلی ها را کشته است پس «وحشتی که در کسلر وجود داشته از نوع بیمارگونه نبوده» (تأکید از من) یک حکم جزمی و غیر منطقی است ــ چون گمان می کنم روشن شد که «واقعیات وحشت انگیز» هم ممکن است وحشت «بیمارگونه» در انسان ایجاد کند. حالا آقایان این حکم جزمی را برای دفاع از کسلر صادر کرده اند یا برای حمله به «نو یسندهٔ محترم» مقالهٔ نامأجور، چندان فرقی ندارد؛ چون حکم جزمی هیچ دردی را درمان نمی کند. من گمان می کنم اگر آقایان آن عبارت را در نقل قول از من حذف نمی کردند متوجه می شدند که برهانشان اشکال دارد، و این وضع پیش نمی آمد.

بحث «رگهٔ بیمارگونه» دنباله ای هم دارد ــ که مربوط است به علاقهٔ کسلر به «علوم خفیه» و کتاب «ریشه های اتفاق»، که من گفته ام کتاب کوچکی است و آقایان دیده اند «چندان کوچک هم نیست» و «مستند به آخرین پیشرفت های علمی» است، و این که کسلر تنها کسی نیست که دربارهٔ «علوم خفیه» به مطالعه پرداخته و غیره... من وارد این بحث نمی شوم، چون که پرداختن به آن مجال مفصلی می خواهد و ما را از مسائل لازم تر باز می دارد. به علاوه نظر من یک استنباط شخصی است و چه بسا که در تحلیل آخر قابل دفاع هم نباشد. بنابرین آقایان می توانند خود را در این نکته برنده فرض کنند، به عبارت دیگر می توانند اعلام کنند که ثابت شد که «نو یسندهٔ محترم» بیخود گفته است که دلیل علاقهٔ کسلر به «علوم خفیه» همان «رگهٔ بیمارگونه» بوده است. ولی اگر من چنین چیزی گفته باشم ــ که گفته ام ــ این دلیل برآن نمی شود که من می گو یم تمام کسانی که دربارهٔ علوم خفیه و پیرا روان شناسی و مانند این ها مطالعه می کنند نیز باز به دلیل «رگهٔ بیمارگونه» این کار را می کنند. هر شخصی به دلیل خاص خودش به چنین کاری علاقه مند می شود و به آن می پردازد: یکی به دلیل کنجکاوی علمی، یکی برای نان درآوردن...، یکی هم، احیاناً، به دلیل «رگهٔ بیمارگونه.»

حالا ببینیم آقایان منتقدان در این باره چه می گو یند: «اما گو یا از نظر نو یسندهٔ آن مقاله تمام کسانی که در این باره مطالعه کرده اند یا می کنند، از ابن سینا که در «خوارق عادات» می نوشت گرفته تا چند تن از دانشمندان فیزیک دان جایزهٔ نوبل و نیز محققان اتحاد شوروی به علت رگهٔ «بیمارگونه» شان بدین کار بیهوده پرداخته اند و علم «راستین» همان است که در اواسط قرن نوزدهم بود.»

بله، این عین کلام آقایان است. ولی من به خوانندگان اطمینان می دهم که از

انگیزه‌های روان‌شناختی ابن‌سینا و دیگران برای مطالعه در خوارق عادات و علوم خفیه و غیره هیچ خبری ندارم؛ علم «راستین» هم آن نیست که در اواسط قرن نوزدهم بود. این احکام چرند و مهمل نظر من نیست. این صفات گزنده نباید کسی را ناراحت کند، چون یقین دارم از نظر خود آقایان هم این احکام چرند و مهمل است ــ ولابد به همین دلیل آن‌ها را به «نو یسندهٔ آن مقاله» نسبت داده‌اند (یک حکم جزمی دیگر.)

در مورد کتاب «قضیهٔ قور باغهٔ ماما» من نوشته بودم کسلر در این کتاب از حیثیت دانشمندی دفاع می کند که «طرفداری‌اش از رأی زیست‌شناسان شوروی ــ رأیی که بعدها در خود اتحاد شوروی هم مردود شناخته شد ــ او را به خودکشی کشاند.» آقایان منتقدان گفته‌اند این یکی از موارد معدودی است که من از کسلر «قدرشناسی» کرده‌ام؛ و چون اشارهٔ مرا به مردود شدن رأی زیست‌شناسان شوروی در دعوای لامارکیسم و نودارو ینیسم کافی ندانسته‌اند نوشته‌اند: «یادآوری این نکته بیجا نیست که آن مباحثهٔ علمی که در اتحاد شوروی رهبری آن به عهدهٔ «لیسنکو»ی معروف (سابقاً نابغه و اینک «شیاد») بود سرانجام، چنان که رسم مباحثات علمی در زمان آن «عارضه» بود، در اتاق‌های شکنجه حل شد و هواداران نظریهٔ «مندل» گالیله‌وار در ملأعام از عقاید گذشته و «شبه علم بورژوایی» شان استغفار کردند.»

این «یادآوری» به نظر من برگهٔ خوبی است برای شناختن یک روان‌شناسی خاص و حل این مسأله که جوانان فرهیخته‌ای مانند آقایان چرا آن‌طوربی محابا احکام جزمی صادر می کنند و به طرف بحث خود نسبت‌های ناروا می دهند. برای روشن کردن این نکته باز گریز مختصری لازم است.

عارضهٔ استالینیسم ــ در بارهٔ اصطلاح «عارضه» نیز بعداً بحث خواهم کرد ــ جریان بسیار دردناک و دل‌خراشی بوده‌است، و واقعیت این است که هنوز نه کاملا رفع شده‌است و نه کاملا توضیح داده شده. همچنین واقعیت دارد که کمونیست‌ها، دست‌کم تا زمان کنگرهٔ بیستم حزب کمونیست اتحاد شوروی، اصولا منکر چنین عارضه‌ای بودند (در مقالهٔ نامأجور به این نکته اشاره کرده‌ام)، و حرف‌های کسلر و امثال او را که ــ به هر دلیلی ــ به خود جرأت می دادند واقعیات تلخ را بیان کنند، دهن کجی به سوسیالیسم می نامیدند. مجادلات بسیار تلخی که به این ترتیب درمی گرفت نیازی به یادآوری ندارد. در این مجادلات، افشاکنندگان استالینیسم ــ امثال کسلر ــ همیشه می دیدند که مخاطبان اصلی، یعنی کمونیست‌ها، نه تنها سخنان آن‌ها را به پشیزی نمی خرند، بلکه از آن‌ها متنفر می شوند (به این نکته هم در مقالهٔ نامأجور اشاره کرده‌ام) و به آنها پرخاش می کنند. در نتیجه به بسیاری از آن‌ها نوعی خشم تلخ و شدید دست می داد، و سخنان

آن‌ها لحن «هیستریک» پیدا می کرد. پاره‌ای از آن‌ها سرانجام به دام یا دامان امپریالیسم می افتادند، و پاره‌ای هم، که مانند کسلر خوش‌فرجام‌تر بودند، فقط به «آغوش ولرم بورژوازی» پناه می بردند. روحیه‌ای که بدین ترتیب پدید می آمد، یا به اصطلاح «روان‌شناسی» افشاکنندگان خشمگین استالینیسم، در اشکال دردشناختی اش حالتی است که من برای سهولت کلام ــ و نه برای تعریض به کسلر ــ آن را «سندروم کسلر» می نامم. یکی از مشخصات سندروم کسلر، به نظر من، این است که شخص مبتلا از تلاش فکری برای توضیح استالینیسم، برای فهمیدن این که چرا اقدام به بنا کردن سوسیالیسم با آن جنایات هولناک همراه بوده است، دست می شوید. (گفتن این که استالینیست‌ها به موجب ایدئولوژی جنایت‌بار خود مرتکب آن جنایات شده‌اند توضیح «توتولوژیک» است ــ یعنی تکرار صورت مسأله است به عبارتی دیگر، و فقط اذهان خام را قانع می کند.) آن شخص دیگر حساب خود را از کمونیست‌ها جدا کرده ــ یا هرگز کمونیست نبوده ــ و آن‌ها را به حال خود گذاشته است. بدین ترتیب مبارزهٔ او با استالینیسم در بهترین شکلش به معنای افشای استالینیسم است، و نه فهمیدن و توضیح آن و در اشکال پیش‌پا افتاده‌اش هم عبارت است از نشخوار داستان‌های کهنه و معروف ــ هرچندواقعی ــ مانند انواع شرارت‌های مأموران استالین و اتهامات و اعترافات واهی دادگاه‌های استالینی ــ ملاقات در هتلی که بیست‌سال پیش از تاریخ ملاقات سوخته و از میان رفته بوده‌است، و پرواز به فرودگاهی در تاریخی که سوابق آن فرودگاه چنین پروازی را نشان نمی دهد ــ و به ویژه بدگمانی شدید نسبت به هرکسی که بخواهد عارضهٔ استالینیسم را از زاویه‌ای غیر از زاویهٔ «توتولوژیک» بررسی کند، یا به عبارتی غیر از آنچه از لحاظ سندروم کسلر مجاز و تحمل‌پذیر است از آن نام ببرد. شباهت‌های دو انتهای این محور افراط و تفریط (عارضهٔ استالینیسم و سندروم کسلر) به یکدیگر به خوبی هویدا است. مشکل بتوان «ضد استالینیست» ــ به معنای سندروم کسلر ــ بود و در عین حال استالینیست نبود. (من در مقالهٔ نامأجور اشاره کرده‌بودم که «اعترافات» حریف سیاسی در دادگاه استالینی اعتباری ندارد، و جالب است که حتی این گفته هم خشم آقایان را برانگیخته است). شخصی که گرفتار سندروم کسلر باشد همین که نامی از زیست‌شناسی و ژنتیک و دعوای لامارکیسم و نودارو ینیسم برده شد ناچار است داستان لیسنکوی معروف را نقل کند، اگرچه مخاطبش این داستان را بهتر از خود او بداند، و اگرچه این داستان دخلی به موضوع نداشته‌باشد. در کتاب «قضیهٔ قورباغهٔ ماما»، اثر کسلر، یک نکتهٔ بسیار جالب این است که به نظر می آید سرانجام کسلر بر سندروم کسلر چیره شده‌است ــ نه به این معنی که از سخنان خود دربارهٔ استالینیسم عدول کرده‌باشد؛

به این معنی که در برخورد با مسائلی که یادآور دورهٔ استالین است دیگر آن بی طاقتی را از خود نشان نمی دهد، دیگر لزومی نمی بیند در بحثی که مستقیماً به لیسنکو مربوط نمی شود پای لیسنکو را به میان بکشد. این به نظر من نشانه ای از سلامت فکر است، و اشارهٔ من به این نکته در مقالهٔ نامأجور برخلاف تعبیر آقایان برای «قدرشناسی» نیست، برای ثبت این واقعیت فرخنده است.

اما جالب ترین اعتراض آقایان ــ در مسائل غیر اساسی ــ مربوط به انتقاد من از «سبط سیزدهم» است. لازم نیست مطالب آن بخش از مقالهٔ نامأجور را تکرار کنم؛ موضوع مورد اعتراض این است که من گفته ام: «این حرف کسلر بی شک درست است که «نژاد»ی به نام نژاد یهودی وجود ندارد،» و از طرف دیگر گفته ام «به نظر می آید که کسلر می کوشد در وهلهٔ اول خودش را قانع کند که با آن یهودی لئیم ربا خوار نیرنگ باز سنت پرستی که ارو پاییان آن همه او را تحقیر کرده اند و آزار داده اند هیچ نسبتی ندارد، چون که خون پاک چابک سواران کاکل زری و کبود چشم خزرهای کوهستان قفقازیه در رگ هایش جاری است و مسألهٔ یهود به او مربوط نمی شود.»

این حرف به نظر آقایان بسیار ناروا و ناگوار آمده است، زیرا به دنبال آن نوشته اند: «به این ترتیب به نویسندهٔ کتابی که موضوعش باطل ساختن افسانهٔ نژادی و «خون پاک» ــ اعم از یهودی یا آریایی ــ است غرور یا عقدهٔ یک نژادپرست را نسبت می دهد.»

باید بگویم که استنباط آقایان از حرف من درست است ــ یعنی من در حقیقت «غرور یا عقدهٔ یک نژادپرست» را به نویسندهٔ «سبط سیزدهم» نسبت می دهم. این یکی از موارد نادری است که آقایان حرف مرا درست دریافته اند، ولی متأسفانه دلیل اعتراض خود را به این حرف نیاورده اند. (مقالهٔ آقایان با آخرین جمله ای که از آن ها نقل کردم به پایان می رسد.) پس باید گفت نیازی برای آوردن دلیل ندیده اند؛ یعنی به نظر آقایان نسبت دادن «غرور یا عقدهٔ یک نژادپرست» به نویسندهٔ کتابی که «موضوعش باطل ساختن افسانهٔ نژادی» است کاری است چنان محال یا کفرآمیز که همین قدر که به آن اشاره کنند بطلان یا قباحتش آشکار می شود. بدین ترتیب من ناچارم به بهای تکرار پاره ای از مطالب مقالهٔ نامأجور هم شده دلایل خود را برای نسبت دادن «غرور یا عقدهٔ یک نژادپرست» به نویسندهٔ «سبط سیزدهم» از نو بیان کنم.

«مسألهٔ یهود» را من در مقالهٔ نامأجور به اختصار طرح کرده ام و گمان نمی کنم آقایان منتقدان با صورت بندی من مخالف باشند، یا دست کم در این باره اعتراضی

نکرده‌اند. پس نیازی به طرح دو بارهٔ این مسأله نیست. اکنون چند جمله از مقالهٔ نأماجور نقل می کنم:

«یکی از جنبه های تناقض‌آمیز «مسألهٔ یهود» این است که یهودیان از یک طرف دستخوش آزار و تعقیب نژادپرستان ارو پا ــ و جاهای دیگر ــ بوده‌اند؛ و از طرف دیگر، و نیز تا حدی به همین دلیل، خود به نوعی نژادپرستی گراییده‌اند؛ یعنی از زمان حضرت موسی که آن‌ها را از صحرای سینا گذراند خود را «قوم برگزیده»، «امت مصطفی»، و حامل «بار امانت» دانسته‌اند. کسلر می خواهد این افسانه را درهم بشکند.»

پس به نظر نویسندهٔ مقاله یکی از قصدهای کسلر از نوشتن «سبط سیزدهم» همان کاری است که آقایان آن را «باطل ساختن افسانهٔ نژادی» نامیده‌اند؛ منتها آقایان در دنبالهٔ این عبارت خود افزوده‌اند: «اعم از یهودی و **آریایی**». (تأکید از من.) باطل کردن افسانهٔ نژاد آریایی را آقایان از خودشان درآورده‌اند، چون در «سبط سیزدهم» افسانهٔ نژاد آریایی مطرح نیست؛ کسلر در این کتاب می خواهد افسانهٔ «نژاد یهودی» را باطل کند. این به نظر من نیت خیری است، ومن اشاره کرده‌ام ـ وآقایان هم نقل کرده‌اند ــ که در این مورد حق با کسلر است ولی می دانیم که نیت خیر کافی نیست؛ باید دید کسلر اولا به چه ترتیبی خواسته است نیت خود را عملی کند، و ثانیاً این نیت، به آن ترتیب، تا چه اندازه عملی است. باز از مقالهٔ نامأجور نقل می کنم:

«روش او [برای درهم شکستن افسانهٔ «قوم برگزیده»] این است که نشان دهد بیشتر یهودیان در واقع یهودی نیستند»، یعنی خزرمرد اند.

پس حتی اگر فرض کنیم که مدعای کسلر در «سبط سیزدهم» به طور قطعی و نهایی ثابت شده‌است، یعنی اگر مسلم بگیریم که بیشتر یهودیان ارو پا خزرمرد اند و از بنی اسرائیل نیستند، باز «مسألهٔ یهود» در مورد بنی اسرائیل به صورت پیشین باقی می ماند؛ به عبارت دیگر، فقط خزرمردهای کسلر تاحدی از وهن و ستم و تبعیض نژادپرستان مستثنا می شوند، نه یهودیان به طور کلی. این باطل کردن افسانهٔ نژادی «اعم از یهودی و آریایی» نیست؛ این به در بردن گلیم خویش از موج تبعیض و توهین نژادی است ــ تازه آن هم به شرطی که مدعای اصلی به کرسی نشسته باشد، وگرنه همان گلیم هم از موج به در نمی رود. به همین دلیل است که من نوشته بودم «این یکی از رقت انگیزترین اشکال شکست گرایی («دفتیسم») است»، و «آثار این نوع شکست گرایی در چهرهٔ کسلر به چشم می خورد،» زیرا که «کسلر در زندگینامه اش مکرر از ارو پایی بودن خود سخن می گوید» و در بازگشت از سفر مشرق زمین می نویسد «به خود می بالیدم که ارو پایی هستم.» پس نیت خیر کسلر برای درهم شکستن افسانهٔ قوم برگزیده و نژاد یهود کارش به

تبری جستن از خویشاوندی با قوم یهود و بستن خود به دم قوم آریایی می انجامد. به این دلایل است که من، به گفتهٔ آقایان «غرور یا عقدهٔ یک نژادپرست» را به نویسندهٔ کتابی که «موضوعش باطل ساختن افسانهٔ نژادی و خون پاک» است نسبت می دهم؛ هرچند این غرور یاعقده آگاهانه نبوده باشد.

از طرف دیگر، من در مقالهٔ نأماجور یادآور شده ام که: «کسلر به روال همیشگی اش کتاب خود را بسیار به سامان وظریف از کاردرآورده است،» و«این نکته [یعنی این که کسلردلیل یاسند تازه ای درکتاب خودارائه نکرده است] ازارزش کتاب او برای فارسی زبانان که هنوز به هیچ کدام از بحث های مفصل مسألهٔ خزران دسترسی ندارند چیزی نمی کاهد.» (تأکید تازه است.) با این حال آقایان مدعی شده اند که من «غرور یا عقدهٔ یک نژادپرست» را برای این به کسلر نسبت داده ام که «قراربوده در هرجا که ممکن باشد نیشی به کسلر زده شود.» (تأکید از من.)

من البته مدعی نیستم که انتقادم از «سبط سیزدهم» قطعی و نهایی است، ولی مدعی هستم که چون آقایان منتقدان دلایل این انتقاد را نادیده گرفته اند، یا نفهمیده اند، و در هرحال بدون رد کردن این دلایل دربارهٔ من حکم صادر کرده اند، پس با ارائه شدن این دلایل آشکار شدن ماهیت جزمی حکم آن ها قطعی و نهایی است.

۳

چیزی که باقی می ماند این است که احیاناً گفته شود لحن سخن من دربارهٔ کسلر تند بوده، یا موافق طبع کسانی که به کسلر ارادت دربست دارند نبوده است. من این را منکر نمی شوم؛ شاید این طور باشد. ولی کسانی که ــ مانند آقایان ــ با آثار کسلر آشنا باشند باید بدانند که از قضا خود کسلر همیشه انتقادهایش را به لحن بسیار تندی بیان می کرد ــ نگاه کنید به ترجمهٔ خود من از فصل اول کتاب «روح در ماشین» در نقد «بیهیوریسم» که زیر عنوان «فقر روان شناسی» در همان جلد دوم «نقد آگاه» چاپ شده است. نویسندهٔ یک چنین نقدی گمان نمی رود از تندی لحن منتقد خود چندان گله ای، یا باکی، داشته باشد. ارادتمندان او هم اگر به رغم این حقیقت گله ای دارند، خوب، داشته باشند. البته خود آقایان منتقدان ظاهراً از تندی لحن سخن گله ای ندارند، زیرا که در آغاز مقالهٔ خود می گویند: «شک نیست که نفس این حمله و چوب زدن ممکن است عیبی شمرده نشود؛ آنچه در این میان اهمیت دارد نگرشی است که از زاویهٔ آن این حمله صورت می گیرد و نیز رعایت کردن یا رعایت نکردن جانب انصاف است.» انصاف یا بی انصافی من گمان می کنم تا این جا کمابیش روشن شده باشد؛ آنچه

آقایان در واقع می گویند این است که اگر من از «زاویهٔ نگرش» خودم ــ هرچه هست ــ به کسلر حمله نمی کردم، بلکه این حمله از «زاویهٔ نگرش» دیگری صورت می گرفت ــ مثلا از «زاویهٔ نگرش» آقایان ــ آن وقت آقایان حاضر بودند «چوب زدن» مرا به کسلر برمن ببخشایند. من در گفتار دوم این بحث نشان خواهم داد که «زاویهٔ نگرش» من غیر از آن است که آقایان تصور می کنند، یا میل دارند به من نسبت بدهند؛ و در مقالهٔ من هم هیچ دلیلی برای توجیه این تصور یا میل وجود ندارد. ولی البته باید بگویم که «زاویهٔ نگرش» من از «زاویهٔ نگرش» آقایان قدری فاصله دارد، و از این بابت تقاضای بخشایشی هم از ایشان ندارم.

پاسخ من به انتقادات غیراساسی آقایان میلانی و تبریزی این جا به پایان می رسد. من این انتقادات را «غیراساسی» نامیدم، نه از این جهت که فی نفسه بی اهمیت باشند، بلکه چون گمان می کنم آقایان می توانند در این موارد پاسخ های مرا بپذیرند، بدون این که به نظام فکری شان خدشه ای وارد بشود.

در پایان این گفتار از آقایان منتقدان اجازه می خواهم که در این فرصت چند کلمه ای هم دربارهٔ موضوعی که به اعتراضات آقایان مربوط نمی شود توضیح بدهم.

گویا در برخی از محافل گفته شده است که فصل «فقر روان شناسی» از کتاب «روح در ماشین» مطلبی است «منسوخ»، به این معنی که خود کسلر دیگر اعتقادی به آن نداشته است، زیرا که «علم رفتار» («بیهویوریسم») مکتبی است معتبر و از کسلر بعید است که بر مخالفت خود با «رفتاریان» همچنان اصرار ورزیده باشد. پس مترجم گویا برای بی اعتبار کردن کسلر این نوشتهٔ منسوخ را ترجمه کرده است.

واقعیت البته غیر از این است. کسلر یکی از مصمم ترین و تندروترین مخالفان «بیهویوریسم» بود و این موضع خود را هرگز ترک نکرد. کسلر نه تنها در «روح در ماشین» و در مقاله های پراکنده سخت بر بیهویوریسم و بیهویوریست ها تاخته است، بلکه شاهکارش «کار آفرینش» بر رد بیهویوریسم استوار است. منظور من البته این نیست که این جا دربارهٔ ارزش و اعتبار انتقادات کسلر از بیهویوریسم داوری کنم؛ ولی در این که کسلر تا پایان عمر با بیهویوریسم مخالف بود شکی نمی توان داشت.[1]

۱. برای اطلاع بیشتر دربارهٔ مناقشات کسلر با بیهویوریست ها نگاه کنید به:

Kathleen Nott, «The Trojan Horses: Koestler and the Behaviourists» in *Astride the Two Cultures*, Hutchinson, 1972, pp. 162-74.

John Beloff, «Koestler's Philosophy of Mind», *Ibid.*, pp. 69-83.

ظاهراً کسانی هستند که از یک طرف به دلیل تخصص یا مطالعات، یا هر دلیل دیگری، به بیهیوریسم معتقدند ــ آن هم در پاره‌ای موارد نه به عنوان یک رشتهٔ علمی بلکه به عنوان نوعی ایدئولوژی؛ اما از طرف دیگر، و به دلایل دیگر، به کسلر نیز اعتقاد یا ارادت دارند. برای برخی از این کسان گو یا انکار واقعیت و اسناد بستن به دیگران از حل تعارض معتقدات خودشان آسان‌تر است.

گفتار دوم

مسابقهٔ مشت زنی

«انقلاب یک قوم هوش‌مند که ما زنده ماندیم و به چشم دیدیم، ممکن است پیروز شود یا شکست بخورد؛ ممکن است پر از چنان مصائب و فجایعی باشد که انسان درست کار، حتی اگر به یقین بداند که می تواند انقلاب را با پیروزی به انجام برساند، هرگز حاضر نباشد این تجربه را به چنین بهای سنگینی تکرار کند. به رغم همهٔ این مطالب، چنین انقلابی در ذهن همهٔ ناظران هواداری نزدیک به اشتیاق را برمی انگیزد... چنین پدیده‌ای در تاریخ بشر فراموش شدنی نیست، زیرا ثابت می کند که در طبیعت بشر تمایلی در جهت بهتری وجود دارد که هیچ سیاست‌مداری قادر نمی بود با جمع‌بندی جریان رو یدادهای پیشین آن را پیش‌بینی کند.»

ــ کانت[1]

اختلاف نظر واقعی ما بر سر سخنانی است که من در بارهٔ «ظلمت نیمروز» گفته‌ام و آنچه در گفتار اول آمد غالباً عوارض این بحث بود. اگر سخنان من در بارهٔ «ظلمت نیمروز» آقایان منتقدان را برنیاشفته بود گمان نمی کنم متعرض گفته های من در بارهٔ سایر آثار کسلر می شدند. اکنون ببینیم اعتراضات آقایان در بارهٔ خود «ظلمت نیمروز» تا چه اندازه وارد است.

1. Kant, *Der Streit der Facultäten.*

به نقل ارنست کاسیرر در «افسانهٔ دولت»، خوارزمی (۱۳۶۲)، ص ۲۲۶.

۱

نخستین سخن من در بارهٔ «ظلمت نیمروز» که مورد اعتراض آقایان منتقدان قرار گرفته این است که «ظلمت نیمروز» یکی از نخستین نمونه های «ادبیات ضد شوروی» بوده است. آقایان نوشته اند: «... اصطلاح «ضد شوروی» معنی روشنی ندارد و ظاهراً به عنوان یک برچسب به کار رفته است؛ زیرا که می توان از دیدگاههای مختلف با شوروی مخالف بود، چنان که در میان مخالفان شوروی از هواداران حکومت تزاری و ایدئولوژی بورژوایی گرفته تا سوسیالیست های هوادار دموکراسی، مارکسیست های گوناگون مستقل، آنارشیست ها، فاشیست ها، نازی ها، و سرانجام مائوئیست ها وجود دارند... به هرحال ضد شوروی را به هر معنای محدود یا گسترده ای که بگیریم این ادعا که «ظلمت نیمروز» یکی از نخستین نمونه های ادبیات ضد شوروی است از حیث تاریخی درست نیست.»

در واقع «ادبیات ضد شوروی» معنای کاملا روشنی دارد؛ و آن عبارت است از انواع مطالبی که پس از جنگ جهانی دوم و آغاز کش مکش سیاسی ایالات متحده و اتحاد شوروی به هزینه و مباشرت دولت امریکا برای تبلیغ برضد شوروی در سراسر جهان بنای چاپ و نشر آن گذاشته شد. کلمهٔ «ادبیات» نباید حواس کسی را پرت کند، چون که این جا «ادبیات» لزوماً به معنای آثار «ادبی» نیست بلکه به معنای هرنوع مطلب چاپ شده است. در زمان جنگ دوم متفقین مقدار زیادی «ادبیات» ضد فاشیسم یا «ضد محور» چاپ و پخش کردند، و پس از پایان جنگ نشر «ادبیات» ضد شوروی و ضد امریکا از طرف دو اردوگاه مقابل آغاز شد. برخی از نمونه های این «ادبیات» خالی از ارزش «ادبی» هم نبودو بنابرین به معنای حقیقی تری «ادبیات» محسوب می شد ــ مانند همین «ظلمت نیمروز». پیش از آغاز نشر «ادبیات ضد شوروی» البته آثار فراوانی در انتقاد یا حتی در تخطئهٔ انقلاب روسیه و رژیم ناشی از آن نوشته شده بود ــ مانند همان آثار راسل و لوکزامبورگ و کائوتسکی و دیگران، که آقایان منتقدان در دنبالهٔ سخنی که از آن ها نقل کردم به آن ها اشاره کرده اند. اما هیچ کدام این آثار به خودی خود «ادبیات ضد شوروی» به شمار نمی رود؛ «ادبیات ضد شوروی» مقوله ای است آفریده و آفرینندهٔ جنگ سرد. «مواد» این ادبیات از منابع و مآخذ گوناگون فراهم می آید؛ و آن آثاری هم که آقایان نام برده اند می تواند به «ادبیات ضد شوروی» مبدل شود. یک نمونهٔ گویا از این معنی خود کتاب «ظلمت نیمروز» است. این کتاب چنان که من اشاره کرده بودم، در سال ۱۹۴۱ ــ در زمان جنگ گرم ــ در انگلستان منتشر شد، اما سر و صدای آن در زمان انتشار ترجمهٔ فرانسوی اش در ۱۹۴۵ ــ آغاز جنگ سرد ــ بلند شد؛ نه به این دلیل که

مطالب آن چهار سال بعد از انتشار تازه‌تر شد، بلکه چون این کتاب در زمان جنگ گرم جزو «ادبیات ضدشوروی» به شمار نمی رفت، و حال آن که در آغاز جنگ سرد عوامل امپریالیسم امریکا در ترو یج و بهره‌برداری از آن دخالت داشتند. آقایان نوشته اند جنجالی که براثر انتشار این کتاب در فرانسه بر پا شد به این علت بود که حزب کمونیست فرانسه کوشید جلو نشر آن را بگیرد. ولی این فقط نصف حقیقت است؛ زیرا که حرکت حزب کمونیست فرانسه ــ قطع نظر از این که عاقلانه بود یا ابلهانه، یا به همان صورتی بود که آقایان گفته اند ــ به‌نوبت خود واکنشی بود در برابر اقدام عوامل امپریالیسم امریکا برای ترو یج وسیع کتابی که گمان می کردند ضربهٔ سختی به اعتبار حریف وارد می کند. اما این که آقایان گفته اند از دیدگاه‌های مختلف می توان با شوروی مخالف بود، البته درست است؛ ولی این نکته ربطی به بحث ما ندارد. در پایان جنگ دوم هواداران حکومت تزاری از نفس افتاده بودند؛ ایدئولوگ‌های بورژوا و «سوسیالیست‌های هوادار دموکراسی» و «مارکسیست‌های گوناگون مستقل» هنوز بر ضد شوروی فعال نشده بودند یا دست کم آثار عدهٔ زیادی از آن‌ها برای «ادبیات ضد شوروی» خریداری نشده بود؛ فاشیست‌ها و نازی‌ها براثر ضربهٔ شکست در حال اغمای عمیقی به سر می بردند؛ مائوئیسم هم هنوز در بطن تاریخ بود. بنابرین آنچه «از حیث تاریخی درست نیست» گفتهٔ آقایان است، نه «این ادعا که «ظلمت نیمروز» یکی از نخستین نمونه‌های «ادبیات ضد شوروی» است.»

آقایان در حاشیهٔ همین مطلب نوشته اند: «پیش از آن [انتشار نخستین ترجمهٔ فارسی کامل «ظلمت نیمروز» زیر عنوان «هیچ و همه»] ترجمه ناقصی زیر عنوان «ظلمت نیمروز» منتشر شده بود». درست است؛ ولی آقایان فراموش کرده اند «یادآوری» کنند که این ترجمهٔ ناقص را سفارت امریکا فراهم ساخت و نسخه‌های بادکردهٔ آن تقریباً رایگان پخش شد. لازم است این را اضافه کنم که منظور این نیست که نو یسندهٔ «ظلمت نیمروز» (یا مترجمان بعدی آن) هم در شمار مزدوران امپریالیسم درآمدند؛ اما در این که «ظلمت نیمروز» در آغاز جنگ سرد در بسیاری جاها ــ از جمله در ایران ــ با هزینهٔ سفارت امریکا ترجمه و منتشر شد، و در این که کسلر عملا اجازه داد امپریالیسم امریکا کتاب او را همچون حربه‌ای در جنگ سرد به کار برد، شکی نمی توان داشت.

در بارهٔ آغاز جنگ سرد آقایان منتقدان می نو یسند: «ما در این جا وارد این بحث نمی شو یم که نخستین توپ‌های جنگ سرد را چه کسی شلیک کرد، اما...» این اشاره از لحاظ نشان دادن موضع نهایی آقایان به اندازهٔ کافی گو یا است؛ ولی در هرحال من امیدوارم منظور آقایان این نباشد که اگر جنگ سرد را استالین آغاز نکرده بود ما اکنون در

زیر سایهٔ امپریالیسم امریکا در جهانی پر از صلح و صفا زندگی می کردیم!

آقایان منتقدان نوشته اند: «... کتاب «ظلمت نیمروز» تنها در توضیح علت اعترافات [متهمان دادگاه استالینی] است، نه در توضیح «محاکمات دههٔ ۳۰» و به طریق اولی به هیچ روی در توضیح تصفیه های استالینی نیست.»

«ظلمت نیمروز» دو جنبهٔ متمایز دارد، یا دو هدف متفاوت را دنبال می کند ــ که البته به یکدیگر وابسته اند: یکی افشا کردن روش هایی که در بازجویی و باز پرسی دادگاه های استالینی به کار می رفته است، یا به گفتهٔ آقایان توضیح «علت اعترافات»؛ دیگری تحلیل روحیه و تفکر گردانندگان انقلاب روسیه که، به نظر کسلر، استالینیسم نتیجهٔ طبیعی آن است؛ یا به عبارت دیگر همین روحیه و نحوهٔ تفکر است که، در تحلیل آخر، منجر به دادگاه های استالینی و اعترافات آن می شود. پس توضیح اعترافات دادگاه های استالینی، از لحاظ کسلر، جدا از توضیح محاکمات دههٔ ۳۰ نیست. این نکته ای است که در جریان بحث ما روشن تر خواهد شد.

در مورد نخست، یعنی روش های اعتراف گیری از متهمان، تحقیقات و افشاگری های پس از انتشار «ظلمت نیمروز» نشان داده است که آن روش ها در حقیقت خشن تر از آن بوده است که کسلر تصور می کرده، یا خواسته است تصویر کند. این نکته ای است که آقایان هم به آن اشاره کرده اند ــ شاید به گمان این که من منکر آن هستم. در هرحال واقعیت این است که «ظلمت نیمروز» به عنوان افشای شیوه های اعتراف گیری دادگاه های استالینی هم چندان قابل استناد نیست؛ زیرا که این داستان تخیل یا تمثیل کسی است که می خواسته است «تز» معینی را دربارهٔ انقلاب روسیه و سرنوشت آن به کرسی بنشاند؛ و خواهیم دید که این «تز» با واقعیت امر، یعنی خشونت شدید بازجوها و باز پرس های استالین، چندان سازگار نیست. بنابرین ارزش این کتاب ارزش یک تمثیل است، نه ارزش یک سند. من این نکته را در مقالهٔ نامأجور بااندکی تفصیل توضیح داده ام و منظورم را از «سند» روشن کرده ام. با این حال آقایان نوشته اند: «سند نیز این کتاب نیست، بلکه صورت جلسات دادگاه است که خود شوروی ها منتشر کردند. ما نشنیده ایم که کسی این کتاب را یک «سند» و آن هم نه فقط دربارهٔ آن محاکمات بلکه در باب «پدیدهٔ» بسیار گسترده تر استالینیسم تلقی کرده باشد.»

صورت جلسه و مانند این ها فقط یکی از معانی «سند» است. اثر ادبی هم می تواند، کم یا بیش، سند شمرده شود. چنان که من اشاره کرده بودم ــ و آقایان نادیده گرفته اند ــ «جنگ و صلح» تولستوی سندی است دربارهٔ جریانات جامعهٔ روسیه در زمان حملهٔ ناپلئون. همچنین آثار چارلز دیکنس هم سندهایی است دربارهٔ واقعیت زندگی مردم

انگلستان در قرن نوزدهم. این مسألهٔ دشواری نیست. ولی برای این که آقایان بیش از این در برابر آن مقاومت نکنند می توانم یک مثال باب طبع آن‌ها نیز اضافه کنم: رمان «یک روز از زندگی ایوان دنیسو یچ»، اثر سالژنیتسین، سندی است از زندگی در بازداشتگاه‌های شوروی زمان استالین؛ زیرا که این اثر برای بیان یک «تز» در بارهٔ آن زندگی نوشته نشده‌است؛ تمثیلی در بارهٔ آن زندگی نیست؛ توصیف آن زندگی است. به این معنی، آقایان نمی توانند بگو یند که نشنیده‌اند کسی «ظلمت نیمروز» را سند «تلقی کرده باشد»؛ زیرا خود ایشان این کار را کرده‌اند. وقتی که آقایان می گو یند این رمان «علت اعترافات» را توضیح می دهد، منظورشان جز این نمی تواند باشد که این رمان واقعیت آنچه را بر متهمان گذشته است ــ که منجر به اعتراف شده ــ بیان می کند. اما اگر واقعیت غیر از آن بحث‌های «قانع کننده» ای باشد که در این کتاب میان متهم و باز پرس می گذرد ــ و می دانیم که هیچ کدام از افشاگران استالینیسم وجود چنین «بحث»هایی را تأیید نکرده‌اند ــ پس ارزش «ظلمت نیمروز» برخلاف «یک روز از زندگی ایوان دنیسو یچ»، ارزش سندی نیست، بلکه ارزش تمثیلی است. این که خود این تمثیل یا «تز»ی که نو یسنده ارائه می کند تاچه اندازه ارزش دارد، مسأله ای است که اکنون به آن می پردازیم.

۲

رو باشف، قهرمان «ظلمت نیمروز» یک بلشو یک قدیمی است که سال‌ها به هر وسیله ای که ممکن بوده به حزب خود خدمت کرده‌است و هرگاه لازم دیده در این راه دست به کارهای جنایت‌آمیز هم زده‌است؛ زیرا که فلسفهٔ اخلاقی او بر این اصل ساده استوار است که هدف وسیله را توجیه می کند. این را کسلر اصل کلی مارکسیست‌های انقلابی فرض می کند و به نظر او احزاب و حکومت‌هایی که براین اصل بنا شده‌اند همه مانند رو باشف فکر می کنند؛ و چنانکه من نوشته بودم، «این گونه احزاب و حکومت‌ها از آنجا که برای تشخیص وسیلهٔ «خوب» از «بد» معیار اخلاقی روشنی در اختیار ندارند، و تنها معیارشان عبارت است از کفایت و وفای وسیله در حصول هدف، در عمل دچار پی آمدهای وسایل «خوب» خود می شوند و به آن‌ها آن می رسد که به رو باشف رسید.» به عبارت دیگر، اصل اخلاقی رو باشف فاجعه انگیز است؛ او به دست کسانی گرفتار می شود که از همان اصل اخلاقی خود او پیروی می کنند؛ شکنجه دادن رو باشف و اعتراف گرفتن ازاو، ازلحاظ آن‌ها جنایت نیست، زیرا که این کارها وسیله ای است برای حصول هدف خوب، که عبارت است از مصلحت حزب ــ دست کم به صورتی که آن‌ها

تصور می کنند. پس رو باشف نه اخلاقاً حق اعتراض دارد ــ زیرا نظیر این کارها را خود او نیز در حق دیگران کرده است؛ و نه منطقاً می تواند در برابر دژخیمان خود مقاومت کند ــ زیرا که منطق آن ها منطق خود او است. به همین دلیل جریان «شکستن» رو باشف و وادار کردنش به این که در دادگاه برضد خود شهادت بدهد برخلاف انتظار چندان خشن نیست، بلکه نوعی بحث «منطقی» است که در آن سرانجام رو باشف «مجاب» می شود. رو باشف به سبب پیروی از یک اصل اخلاقی غلط و فاجعه انگیز سال ها است که دچار عذاب وجدان است و با «شکستن» فقط یک گام فاصله دارد. در حقیقت وقتی که او را بازداشت می کنند به یک معنی خیالش راحت می شود و با خودش می گوید که باید حساب گذشته را پس بدهد. بدین ترتیب پس از قدری کش مکش «منطق» باز پرس را، که چیزی جز بازتاب منطق خود او نیست، «می فهمد» و می پذیرد، واگر پیش ازاین باجنایت درحق دیگران به حزب خود خدمت کرده است، این بار ناچارمی شود باجنایت درحق خودش آخرین خدمت را انجام دهد، این توضیح کسلر است در بارهٔ این مسأله که چه گونه رجالی مانند بوخارین حاضر شدند در دادگاه خود را خائن و جاسوس و غیره بنامند. این توضیح چنان که اشاره کردیم با نظریهٔ خشونت محض دادگاه های استالینی سازگار نیست زیرا اگر بپذیریم که بوخارین و امثال او به سبب خشونت محض و تهدید به گرفتن و کشتن زن و فرزندشان ناچار به اعتراف شده اند در حقیقت آن ها را در پیشگاه تاریخ تبرئه کرده ایم. چون واقعیت این است که انسان از گوشت و پوست حساس ساخته شده است و دیر یا زود «شکستن» او در برابر خشونت نه تنها طبیعی است بلکه عین مظلومیت است. اما کسلر که می خواهد امر انقلاب را به طور کلی محکوم کند در این میان تمایزی میان ظالم و مظلوم قائل نمی شود؛ از لحاظ او هر دوی آن ها نمایندهٔ شر مطلق اند ــ که همان انقلاب باشد. پس او باید توضیحی اختراع کند که تمایز این دو قطب را از میانه بردارد؛ ظالم و مظلوم را یک جا و یک سان مردود بشناساند.

باید گفت که کسلر در اختراع این توضیح بیش از حد انتظار خودش موفق بوده است؛ زیرا امروز، که بیش از چهل سال از انتشار رمان اومی گذرد، توضیح او نه تنها هنوز بسیاری از اذهان را قانع می کند، بلکه معانی ضمنی آن هم برای همه کس روشن نیست.

من گفته بودم که این توضیح نه سندیت دارد و نه به عنوان تحلیل مکانیسمی که آن جریانات دردناک را پدید آورده است ارزش دارد. (البته «سند» به آن معنی که در مقالهٔ نامأجور گفته بودم واین جا هم باز توضیح دادم، نه به معنی صورت جلسهٔ دادگاه و

مانند این‌ها.) آقایان از این گفته برآشفته‌اند؛ چون گو یا گمان کرده‌اند از آن‌جا که کسلر با استالینیسم مخالف است پس هرکس «توضیح» کسلر را نپذیرد ناگزیر استالینیست است. به همین دلیل مقدار زیادی از گفتار خود را صرف بازگویی جنایات استالین کرده‌اند، برای این که مرا (که لابد استالینیست هستم) در برابر واقعیات انکارناپذیر قرار دهند! اما مخالفت با استالینیسم به دیدگاه کسلر منحصر نمی‌شود، و اگر کسی دیدگاه دیگری اتخاذ کرد این به آقایان حق نمی‌دهد که او را مدافع استالینیسم فرض کنند ــ مگر این که مانند کسلر استالینیسم و سوسیالیسم را همانند بگیرند.

این جا می‌توان به ارزش اعتراض آقایان دربارهٔ «عارضه استالینیسم» رسید. من نوشته بودم «جریان‌های سه دههٔ بعد نشان داد که سرخوردگی این روشنفکران از این جنبش غالباً به عارضهٔ استالینیسم مربوط می‌شود، نه سوسیالیسم.» آقایان در این باره نوشته‌اند: «اما این بزرگ‌ترین کشتارداخلی تاریخ انسانی از نظر نویسندهٔ مقالهٔ مورد بحث بلا نیست، مصیبت نیست، حتی بیماری هم نیست، بلکه فقط یک «عارضه» است ــ چیزی شبیه «عارضه» سرماخوردگی که با چند قرص و یتامین ث و آسپیرین که خروشچف به نام «گزارش سری» به خورد کنگرهٔ بیستم داد الحمدلله برطرف شده است.»

از آنچه تاکنون گفته‌ام باید برای خوانندگان روشن شده‌باشد که منظور از عارضهٔ استالینیسم «چیزی شبیه سرماخوردگی» نیست؛ در مقالهٔ نامأجور هم عارضه به این معنی نیامده‌است. «عارضه» یک اصطلاح فلسفی است و به تمایز میان ذات و عرض مربوط می‌شود. آنچه به ذات امری راجع بباشد، آنچه امری بدون آن هم بتواند وجود داشته‌باشد، عرضی یا عارضی است. حتی در اصطلاح پزشکی هم «عارضه» به هیچ روی به معنای ناراحتی سبک و زودگذر نیست، بلکه گمان می‌کنم به معنای آن جنبه‌هایی از بیماری است که ظاهر می‌شود و در معرض مشاهده و معاینه قرار می‌گیرد. «چیزی شبیه سرماخوردگی» که «الحمدلله برطرف» می‌شود، شاید معنی غیردقیق و عامیانهٔ این اصطلاح باشد ــ هرچند این هم البته از همان تمایز اصلی ناشی شده‌است. در هرحال ذات سوسیالیسم، در تمایز با عوارض آن، تمدنی است که برنظام خاصی از روابط اجتماعی ــ مالکیت عمومی ابزار تولید ــ استوار باشد. اگر کسی برآن باشد که چنین تمدنی با آنچه ما به نام «استالینیسم» می‌شناسیم ملازمه ندارد، از لحاظ او استالینیسم عارضه‌ای بیش نیست؛ درجهٔ سبکی یا سنگینی عارضه در این اصطلاح ملحوظ نیست؛ چنان که سیاه‌شدگی و بی‌حسی اندام عارضهٔ بیماری قانقاریا است، خواه مربوط به یک انگشت پا باشد خواه مربوط به تمام پا تا بیخ ران. بنابرین «عارضه» نامیدن استالینیسم به

معنای قائل شدن یک تمایز اساسی است میان کیفیات ذاتی یک نظام اجتماعی و کیفیات عارض برآن، نه به معنای معادل گرفتن یک پدیدهٔ اجتماعی با «چیزی شبیه سرماخوردگی.» این گونه سخن گفتن در یک بحث جدی چیزی جز جنجال کردن نیست. این جنجال هیچ توجیهی هم ندارد؛ زیرا اگر آقایان معنی کلمهٔ «عارضه» را، در «فرهنگ معین» هم شده، دید می زدند که ذیل آن، ضمن معانی دیگر، آمده است: «آفت، آسیب، بلا،... بیماری»، و در آن صورت شاید به خود اجازه نمی دادند بنویسند که استالینیسم «از نظر نویسندهٔ مقاله بلا نیست، مصیبت نیست، حتی بیماری هم نیست، بلکه فقط «عارضه» است.»

ولی اگر دربارهٔ معنی دقیق کلمهٔ «عارضه» از آقایان رفع اشتباه هم بشود، و آقایان بپذیرند که «عارضهٔ استالینیسم» درهیچ تعبیر جدی ومعقولی به معنی «چیزی شبیه سرماخوردگی» نیست، نبایدپنداشت که درآن صورت اختلاف نظرما در این مسأله برطرف شده است. به هیچ روی چنین نیست. آقایان با این تعبیر غیرجدی از اصطلاح «عارضه» در حقیقت کوشیده اند از یک نظریهٔ کاملا جدی دفاع کنند، و آن همان چیزی است که پایهٔ «تز» کسلر را در «ظلمت نیمروز» تشکیل می دهد، یعنی این که سوسیالیسم چیزی جز استالینیسم نیست. در این باره اختلاف نظر ما عمیق تر از آن است که این جا بتوان به حل آن امیدوار بود؛ ولی این اختلاف نباید مانع از ادامهٔ بحث بشود.

۳

در بارهٔ بحث وسیله و هدف آقایان نوشته اند: «ما این بخش از مقالهٔ مورد بحث را چندبار خواندیم ولی سرانجام به تصویر روشنی دست نیافتیم» و «با گفته های متناقضی رو برو شدیم»؛ سپس به طرح اعتراضات خود پرداخته اند. اما اعتراضات این نیست که چرا من بحث ناروشن و متناقضی را پیش کشیده ام؛ آقایان به این اعتراض دارند که من شخص گمراهی هستم و از نظریات زیان آوری دفاع کرده ام. پس باید گفت که، به رغم ناروشنی و متناقض بودن این بحث، آقایان استنباط خاصی از آن دارند. حال اگر ما نشان دهیم که این بحث در واقع چندان ناروشن و متناقض نیست، تعبیر حقیقی آن را معین کرده ایم؛ و اگر معلوم شد که این تعبیر غیر از استنباط آقایان است، در آن صورت اعتراضات آقایان به توهمات خودشان برمی گردد، نه به سخنان من.

در آغاز این بحث من گفته ام: «مسألهٔ وسیله و هدف در تنازع طبقاتی آن طور که کسلر وانمود می کند لاینحل نیست.» من گمان می کنم کسلر در واقع این مسأله را لاینحل وانمود می کند، زیرا از یک طرف میان سوسیالیسم و استالینیسم قائل به تمایز

نیست، یعنی استالینیسم را نتیجهٔ جبری انقلاب سوسیالیستی می داند؛ و از طرف دیگر برآن است که استالینیسم نتیجهٔ به کار بستن آن اصل اخلاقی است که می گوید هدف وسیله را توجیه می کند؛ و چون استالینیسم را «راه‌حل» نمی توان نامید، پس در تنازع طبقاتی ــ که در نهایت به انقلاب می انجامد ــ تضاد وسیله و هدف لاینحل می ماند. در دنبالهٔ این نکته من گفته‌ام «در تنازع طبقاتی، که تنازع مرگ و زندگی است، به کار بردن هروسیله‌ای برای رسیدن به هدف موجه نیست. زیرا هر وسیله‌ای وافی به مقصود نخواهد بود.» (تأکید در اصل.) پس من برای وسیله قائل به محدودیت شده‌ام. این محدودیت طبعاً مربوط به تمایز وسائل اخلاقی از غیر اخلاقی است. به عبارت دیگر، طبقهٔ کارگر برای رسیدن به هدف‌های خود باید از به کار بردن وسائل غیر اخلاقی پرهیز کند؛ این که در عمل چه پیش می آید، بسته به این خواهد بود که این طبقه تا چه اندازه به هدف‌های خود نزدیک می شود. پس از آن من گفته‌ام: «البته می توان همین معنی را به شکل وارونه هم صورت‌بندی کرد، یعنی می توان گفت که در تنازع طبقاتی به کار بردن هر وسیله‌ای موجه است، به شرطی که وافی به مقصود باشد.» شاید یکی از نکاتی که به نظر آقایان متناقض آمده است همین باشد. ولی این تناقض نیست؛ زیرا اگر در تنازع طبقاتی هدف نهایی با وسایل اخلاقی حاصل می شود، پس گفتن این که «در تنازع طبقاتی به کار بردن هر وسیله‌ای موجه است، به شرطی که وافی به مقصود باشد» یعنی هر وسیله‌ای موجه است مگر وسیلهٔ غیر اخلاقی. سپس من در پرانتز گفته‌ام که تروتسکی مسأله را به همین شکل اخیر صورت‌بندی می کند، و آقایان در این باره اعتراض مفصلی کرده‌اند، که در پایان همین بند به آن خواهم رسید. پس از پرانتز مربوط به تروتسکی من گفته‌ام: «نکتهٔ اصلی این است که از لحاظ مارکسیست‌ها در این تنازع، موقعیت تاریخی طبقه‌ای که رسالت تحول تاریخی را بر عهده دارد چنان است که حصول هدف‌هایش فقط با وسائل اخلاقی میسر می شود، یا به عبارت دیگر عمل او عین اخلاق است.» عبارت آخر این قطعه راآقایان منافی «بقیهٔ مطالب آن بخش» دانسته‌اند؛ اما پیش از پرداختن به این نکته باید به اعتراض دیگری برسیم که به این نکته مربوط می شود. آقایان نوشته‌اند: «اما آنچه نویسندهٔ محترم به طور کلی دربارهٔ نظر «مارکسیست‌ها» در بارهٔ اخلاق گفته‌اند متأسفانه درست نیست و حکمی است که بدون توجه به بخش مهمی از تاریخ تفکر مارکسیسم صادر شده است. مارکسیست‌های گوناگون در باب مسألهٔ اخلاق مباحث مفصل و دقیقی طرح کرده‌اند، و برخی از آن‌ها، به ویژه در مکتب اتریش، بر این باور بوده‌اند که از مارکسیسم، به عنوان یک علم نمی توان اصول اخلاقی را استنتاج کرد. براساس نظریهٔ این دسته از مارکسیست‌ها نقص اخلاقی مارکسیسم را در

زمینهٔ اخلاق باید، در نهایت، به شیوه‌ای کانتی برطرف کرد.» در حاشیهٔ این مطلب، آقایان خوانندگان را به «کولاکافسکی، جلد دوم، ص ۲۴۰ــ۳۰۵» حواله داده‌اند.

در این که مارکسیست‌ها یک گروه نیستند شکی نیست. همچنین شکی نیست که پاره‌ای از آن‌ها ــ به طور کلی مارکسیست‌هایی که نسب مارکس را به جای هگل به کانت می رسانند ــ بر آن‌اند که از مارکسیسم یک برداشت یا تعهد اخلاقی نمی‌توان استنتاج کرد. پس مارکسیست‌های مورد بحث من شامل مارکسیست‌های کانتی نمی‌شوند. ولی در واقع قرارهم نیست بشوند؛ زیرا که بحث ما دربارهٔ مارکسیست‌هایی است که بر اساس تعالیم مارکس ــ درست یا غلط ــ دست به عمل انقلابی زده‌اند و ناگزیر به پی آمدهای این عمل ــ یعنی مسائل اخلاقی ــ دچار آمده‌اند. کسلر هم خواسته است نتایج همین دچار آمدن را تصویر کند. در چنین زمینه‌ای منظور از مارکسیست‌ها روشن است و گمان نمی کنم تصریح این نکته که گروه‌هایی هم هستند که در این باب نظر دیگری دارند ــ و نه انقلابی کرده‌اند و نه به نتایج آن دچار آمده‌اند ــ لازم بوده باشد. با این حال شاید اعتراض آقایان در این خصوص پر بی جا هم نباشد. اما اگر بخواهیم بدانیم که آن «بخش مهم» از تفکر مارکسیستی چه‌قدر اهمیت دارد، می توانیم به همان‌جایی که آقایان حواله داده‌اند نگاهی بیندازیم. پروفسور کولاکوفسکی، دربارهٔ مارکسیست‌های اتریش چنین می نویسد:

«مارکسیست‌های اتریش به واسطهٔ برخی تمایلات مشترک و علائق خاص مشخص می شوند؛ اما این‌ها یک «مکتب» به معنای مدرسی یا ربانی [روحانیت یهودی] کلمه نیستند؛ یعنی گروهی محقق [نیستند] که مؤید یا مدعی دسته‌ای از معتقدات باشند تا بتوان به واسطهٔ آن معتقدات آن‌ها را باز شناخت... آن‌ها نه تنها حلقه‌های اتصال میان مارکسیسم و متفکران پیشین ــ به ویژه کانت ــ را مورد تأکید قرار می دهند، که مارکس آن‌ها را به عنوان «مأخذ» نشناخته است. بلکه زیانی هم در این نمی بینند که اندیشه‌ها و مفاهیم و مسائلی را به کار برند که پس از مارکس در فلسفه و جامعه‌شناسی غیر مارکسیستی مطرح شده است، به ویژه در میان نوکانتی‌ها. این به نظر آن‌ها خیانت به آن نظریه [مارکسیسم] نیست. بلکه تثبیت و غنی ساختن آن است...»[1]

1. Kolakowsky, *Main Currents of Marxism*, (1981), Vol. II, pp. 240-41.

با این تفاصیل، من داوری دربارهٔ ارزش نهایی حکم آقایان را به خوانندگان واگذار می کنم.

اکنون برمی گردیم به آن مسأله که آیا «عین اخلاق» نامیدن عمل طبقه‌ای که رسالت تحول اجتماعی را برعهده دارد با این سخن که در تنازع طبقاتی وسیلهٔ غیر اخلاقی وافی به مقصود نیست تاچه اندازه منافات دارد. از لحاظ مارکسیست‌ها ــ آن‌هایی که دست به عمل زدند و آن گرفتاری‌ها را پیش آوردند، نه آن‌هایی که «مباحث مفصل و دقیقی» مطرح کردند که خوشبختانه هیچ گرفتاری عملی به بارنیاوردــ اخلاق یک امر طبقاتی است و چیزی به نام «اخلاق فوق‌طبقاتی» وجود ندارد. تروتسکی که یکی از همین مارکسیست‌ها است در این باره می گوید: «... اخلاق در خدمت منافع اجتماعی است؛ و این منافع متضادند؛... اخلاق بیش از هر شکل دیگری از ایدئولوژی دارای ماهیت طبقاتی است.»[1] و نیز «قواعد اخلاق اجباری» در واقع با محتوای طبقاتی یعنی محتوایی متخاصم پر شده است.»[2] و نیز «بورژوازی که آگاهی طبقاتی اش از حیث کامل بودن و آشتی ناپذیری بسیار بالا تر از آگاهی طبقاتی پرولتاریا است، نفعی حیاتی در تحمیل فلسفهٔ اخلاقی خود بر توده های استثمار شده دارد.»[3]

پس روشن است که از لحاظ مارکسیست‌های مورد بحث ما هر طبقه‌ای معیارهای اخلاقی خاص خود را دارد، که البته می کوشد آن را تعمیم دهد؛ و چون مارکسیسم رسالت تحول اجتماعی را برعهدهٔ یک طبقهٔ معین (پرولتاریا) می گذارد، پس از لحاظ مارکسیست‌ها فراگرد تحول وقتی به کمال خود می رسد که معیارهای اخلاقی آن طبقهٔ معین برجامعه حاکم گردد. پس هرگونه انحراف ازاخلاق «پرولتاریایی»، هرگونه آلودگی به اخلاق بورژوایی، نه تنها مؤید تحول نیست، بلکه مخل آن است. آنچه من گفته‌ام («موقعیت تاریخی آن طبقه‌ای که رسالت تحول اجتماعی را بر عهده دارد چنان است که حصول هدف‌هایش فقط با وسائل اخلاقی میسر می شود») بیان همین معنی است. اما چرا به دنبال این حرف گفته‌ام که «عمل او [آن طبقه اجتماعی] عین اخلاق است»؟

گفتیم که از لحاظ مارکسیست‌ها معیارهای اخلاقی هر طبقه‌ای نشان دهندهٔ منافع اجتماعی آن طبقه است. این البته بدان معنی نیست که همهٔ افراد و آحاد یک طبقه اجتماعی موافق معیارهای اخلاقی طبقهٔ خود رفتار می کنند. اگر چنین بود آن شعار

۱. «اخلاق آن‌ها و اخلاق ما» انتشارات ضمیمه. (۱۳۵٤) ص ۱۷.

۲. همان، ص۱۸.

۳. همان، ص۱۹.

معروف مارکس ــ«کارگران جهان متحد شوید!»ــ یاوه‌ای بیش نمی بود، زیرا که اتحاد جزو معیارهای اخلاقی طبقهٔ کارگر است و افراد این طبقه می بایست خود به خود موافق این معیارها رفتار کنند. پس عمل افراد غیر از عمل طبقه است. پس وقتی که بگوییم «عمل او [طبقه] عین اخلاق است» منظور این نیست که هر عملی از هر فردی از طبقه سرزد اخلاقی است، تا با گفتهٔ پیشین منافات داشته باشد؛ زیرا «عمل طبقه» عملی است که منافع اجتماعی طبقه ــ و لذا معیارهای اخلاقی آن ــ را نشان می دهد. پس این قضیه نه کفرآمیز است و نه با آنچه قبلا گفته شده بود منافات دارد. اما البته این «عمل اخلاقی» در جریان تنازع از آلایش در امان نمی ماند. من گفته بودم «این بدان معنی نیست که عمل غیر اخلاقی به صفوف خود این طبقه سرایت نمی کند.» یعنی از صفوف طبقه‌ای که «عمل او عین اخلاق» است نیز در تنازع طبقاتی عمل غیر اخلاقی سرمی زند؛ و مقدار آن، باز چنان که گفته بودم، «به هیچ روی ناچیز هم نیست.» پس آن عملی که عین اخلاق است یک تجرید عقلی است، وگرنه عمل طبقهٔ کارگر هم در روند تنازع مثل هر چیز منجز دیگری آلایش پیدا می کند و بیش یا کم غیر اخلاقی می شود. ولی منشأ این آلایش کجاست؟ پاسخ این است که تراز خشونت هر نزاعی را رفتار طرف خشن‌تر آن نزاع معین می کند. اگر در مسابقهٔ مشت‌زنی یکی از طرفین قاعدهٔ منع ضربه‌زدن از کمر به پایین را رعایت نکند، طرف دیگر هم ــ اگر بخواهد امیدی به پیروزی داشته باشد ــ باید این قاعده را کنار بگذارد. مارکسیست‌ها مدعی هستند که تراز خشونت تنازع طبقاتی را رفتار بورژوازی معین می کند؛ زیرا بورژوازی است که نخستین اعتصاب‌ها را به خون می کشد و جنبش کارگران را با قهر سرکوب می کند و رهبران کارگران را «اوباش» و «اراذل» و «اخلالگر» می نامد. اگر تنازع طبقاتی خشن و خونالود است و زبانی که در آن به کار می رود آکنده از دشنام و نفرین است، این نتیجهٔ قهری رفتار بورژوازی است. حالا مارکسیست‌ها در این ادعای خود حق دارند یا نه، بحث دیگری است؛ اما در هرحال به این دلیل است که من گفته بودم از لحاظ مارکسیست‌ها «آنچه از این باب [یعنی از باب خشونت و بی اخلاقی] در این صفوف [یعنی صفوف طبقهٔ کارگر] دیده می شود ــ که به هیچ روی ناچیز هم نیست ــ در واقع چیزی جز امتداد فساد جامعهٔ گذشته [یعنی سرمایه داری] در جامعهٔ آینده [یعنی سوسیالیسم] نیست؛ و مسئولیت آن را هم طبعاً باید به پای گذشته نوشت.»

این بود آن بحث «شگفت انگیز» و «متناقض» وسیله و هدف که آقایان منتقدان پس از چندبار خواندن «تصویر روشنی» از آن به دست نیاورده بودند. من البته می دانم که مقدمهٔ این بحث، یعنی طبقاتی بودن ماهیت اخلاق، و نیز نتیجهٔ آن، یعنی مسئولیت

بورژوازی در تنازع طبقاتی، برای آقایان پذیرفتنی نیست. من هم این‌جا در مقام دفاع از این نظریه نیستم، بلکه دریافت خود را از آن بیان کردم؛ و البته مدعی هم نیستم که این دریافت بی‌چون و چرا است. ولی گمان می‌کنم روشن شد که آنچه گفتم از آن چند سطری که در مقالهٔ نامأجور آمده است به آسانی استنتاج می‌شود.

نتیجهٔ این بحث خلاف استنباط آقایان است. اگر معیارهای اخلاقی پرولتاریا غیر از بورژوازی باشد، و اگر هر وسیله‌ای هدف‌های پرولتاریا را حاصل نسازد؛ و اگر استالینیسم دست یازیدن به هر وسیله‌ای را مجاز بداند، پس نتیجهٔ بحث توجیه و تبرئهٔ استالینیسم نمی‌تواند باشد، بلکه نتیجه این است که استالینیسم عارضه‌ای است که از طرف سرمایه‌داری بر انقلاب ــ و بر جریان تنازع طبقاتی به طور کلی ــ تحمیل می‌شود، و لذا رفع آن شرط لازم تحقق سوسیالیسم است. اما شناختن و محکوم کردن استالینیسم و تلاش برای رفع و دفع آن یک چیز است و محکوم کردن انقلاب و تنازع طبقاتی چیز دیگر. حل این تعارض به هیچ‌روی آسان نیست، اما حمله به انقلاب به دلیل عارضه‌هایی که ضد انقلاب برآن تحمیل می‌کند نیز در نهایت امر چیزی جز بازگشت به ارزش‌های ضد انقلابی و آب ریختن به آسیاب امپریالیسم نخواهد بود.

پیش از ادامهٔ بحث باید تکلیف تروتسکی بی‌چاره را هم روشن کنیم. در بحث وسیله و هدف من اشاره‌ای کرده بودم به این که تروتسکی مسأله را چه گونه صورت‌بندی می‌کند، و این اشاره باعث آن تعریض آقایان دربارهٔ «استحکامات» ساختن من در برابر «منتهاالیه چپ جسهه» شده بود، که در گفتار اول آمد. اما منظور من این بوده است که تروتسکی به جای آن که بگوید در تنازع طبقاتی هر وسیله‌ای مجاز نیست، گفته است هر وسیله‌ای مجاز است به شرط آن که وافی به مقصود باشد. آقایان پس از آوردن شرحی در بارهٔ رسالهٔ تروتسکی (که به آن برمی‌گردیم) چنین نتیجه گرفته‌اند: «باید گفت که نویسندهٔ محترم مقالهٔ مورد بحث با بی‌توجهی به نظر تروتسکی دربارهٔ رابطهٔ وسائل و موقعیت‌ها نظر او را دربارهٔ بحث وسیله و هدف درست صورت‌بندی نکرده‌اند.»

اشارهٔ من به این قطعه از فصل «وابستگی دیالکتیکی متقابل هدف و وسیله» است در رسالهٔ «اخلاق آن‌ها و اخلاق ما»[1]:

پس باید این گونه استنباط کنیم که برای رسیدن به این هدف هر وسیله‌ای

۱. ترجمهٔ انتشارات طلیعه مسئله را هموارتر می‌کند، ولی چون من دیگری در دسترس نبود از همان نقل می‌کنم.

مجاز است؟ آدم بی فرهنگ به طعنه می پرسد و با این سؤال روشن می کند که هیچ نفهمیده است. جواب می دهیم هرآنچه **واقعاً** به آزادی بشر بینجامد مجاز است...[1]

در دنبالهٔ این قطعه، تروتسکی مسأله را باز به همان صورت نخستین درمی آورد:

آدم اخلاقی با اصرار می پرسد: «آیا این بدان معنی نیست که در مبارزهٔ طبقاتی علیه سرمایه داران هر وسیله ای از قبیل دروغ گویی، پرونده سازی، خیانت، قتل، و غیره مجاز است؟» جواب می دهیم وسائل مجاز و واجب آن ها و فقط آن هایی هستند که پرولتاریای انقلابی را متحد می کند، قلب او را از خشم آشتی ناپذیر نسبت به ستم مملو می کند، به او یاد می دهد که به اخلاقیات رسمی و دنباله روهای دمکرات آن با دیدهٔ تحقیر بنگرد، او را نسبت به انجام مأموریت تاریخی اش آگاه می کند و جرأت و روح از خود گذشتگی اش را در مبارزه افزایش می دهد. دقیقاً از این جا نتیجه می شود که نه هر وسیله ای مجاز است. هنگامی که می گوییم وسیله هدف را توجیه می کند، این نتیجه گیری را می کنیم که هدف بزرگ انقلابی آن وسایل و راه های پستی را طرد می کند که باعث برانگیختن بخشی از طبقهٔ کارگر علیه بخش دیگر می شود، یا سعی می کند خوشبختی توده ها را بدون شرکت خودشان تأمین کند، یا ایمان توده ها به خودشان و سازمان شان را کم کند و در عوض پرستش «رهبران» را جانشین آن سازد.[2]

بحث تروتسکی را می توان همین جا تمام کرد، ولی متأسفانه آقایان منتقدان رضایت نمی دهند. نوشته اند که رسالهٔ تروتسکی «در پاسخ کسانی است که استدلال می کردند که از آنجا که تروتسکی در زمانی که رهبری ارتش سرخ و جنگ های داخلی را به عهده داشت به خشونت و اعدام مخالفان و گروگان گیری دست می زد، پس استالین نیز حق دارد همین شیوه ها را در مورد تروتسکیست ها و دیگران به کار بندد و دست کم تروتسکی حق ندارد به این شیوه ها اعتراض کند. پاسخ تروتسکی به این استدلال، مطابق معمول بسیار جدلی و پر از نیش و کنایه است؛ اما هستهٔ استدلالش قابل توجه است. او

۱. همان، ص ۵۳.

۲. همان، ص ٤ــ۵۳.

می گوید وسائل گذشته از هدف‌ها از موقعیت‌ها نیز جدا نیستند و بنابر این به کار گرفتن یک روش در یک موقعیت خاص به کار گرفتن همان روش را در موقعیت‌های دیگر توجیه نمی کند... گرچه «آزادیخواهی» تروتسکی را می توان آزادیخواهی حاکم معزول تلقی کرد و گرچه استدلال او قانع کننده نیست، ولی با این همه باید گفت که نویسندهٔ محترم...» (دنبالهٔ مطلب همان است که پیش‌تر آوردم.)

این که تروتسکی رسالهٔ خود را در پاسخ چه کسانی نوشته و سبک نگارش آن چه گونه است، زیاد ربطی به بحث ما ندارد؛ اما آنچه به نظر آقایان «قابل توجه» آمده، یعنی وابستگی وسایل به «موقعیت‌ها» علاوه بر هدف‌ها، «هستهٔ استدلال» تروتسکی نیست. گویا منظور آقایان فصلی است که زیر عنوان «انقلاب و رسم گروگان‌ها» در رسالهٔ تروتسکی آمده‌است و کمتر از یک دهم حجم رساله را تشکیل می دهد. در این فصل تروتسکی از خود در برابر اتهام گروگان گیری در جنگ داخلی دفاع مختصری می کند، و من با آقایان موافقم که این دفاع چندان قانع کننده‌هم نیست؛ اما هدف رسالهٔ تروتسکی بیان ماهیت طبقاتی اخلاق است، و این که پرولتاریا تنها طبقه‌ای نیست که در دفاع از منافع خود اصل «هدف وسیله را توجیه می کند» را به کار می برد، بلکه بورژوازی هم عیناً همین کار را می کند و بنابرین در تنازع طبقاتی خواه ناخواه خشونت پیش می آید؛ و داوری ما در بارهٔ خشونت بستگی به این دارد که کدام طبقه آن را به کار برد. همان کولاکوفسکی در این باره می نویسد که تروتسکی در رسالهٔ «اخلاق آن‌ها و اخلاق ما» چنین توضیح می دهد که «مقایسهٔ کمونیسم و فاشیسم بی معنی است، زیرا که شباهت روش‌های آن‌ها «سطحی» است و به پدیده‌های ثانوی مربوط می شود (مانند حذف انتخابات عمومی)؛ آنچه اهمیت دارد طبقه‌ای است که این گونه روش‌ها به نام آن به کار بسته می شوند.»[1] بنابرین اگر «هسته»‌ای در استدلال تروتسکی بتوان یافت آن هسته این است که ارزیابی وسیله به طبقه‌ای که وسیله را به کار می برد بستگی دارد. تروتسکی استالین را هم به این عنوان محکوم نمی کند که وسیلهٔ خشن را در «موقعیت» غلط به کار می برد، بلکه می گوید شیوهٔ حکومت استالین نمایندهٔ منافع طبقهٔ کارگر نیست، واکنش بوروکراسی است در برابر این منافع، و لذا وسیلهٔ خشن در دست استالین مبدل به حربهٔ جنایت می شود.

باید تصریح کنم که اشارهٔ من به نظریات تروتسکی به هیچ‌روی دلیل بر همبستگی یا تمایل به «تروتسکیسم» نیست؛ ولی به حکم انصاف باید بگویم که نظر

1. Kolakowsky, *Main Currents of Marxism*, Vol. III, p. 195.

آقایان («آزادیخواهی تروتسکی را می توان آزادیخواهی حاکم معزول تلقی کرد») نشان دهندهٔ مقدار زیادی بی انصافی و شاید کمی هم بی اطلاعی است. در حق تروتسکی این قدر می توان گفت که او یکی از نوادر «حکام معزول» بود که هرگز از اصول «حکومت» خود عدول نکرد و دعوی «آزادیخواهی» ــ به آن معنی که منظور آقایان است ــ نداشت. در همین رسالهٔ مورد بحث سخت براین گونه «آزادیخواهی» می تازد. خواندن این رساله بیش از یکی دو ساعت وقت نمی گیرد ولی به نظر می آید که آقایان «هستهٔ استدلال» تروتسکی را از دست دوم یا سوم گرفته اند.

٤

اما بحث وسیله و هدف متأسفانه هنوز به پایان نرسیده است. آنچه گذشت در دنبالهٔ طرح صورت مسأله ای آمده بود که آقایان تقریباً تمام آن را در گفتار خود نقل کرده اند (و خوانندگان می توانند مرور کنند)؛ سپس چنین نوشته اند: «از آنچه نقل شد چنین به نظر می رسد که وادار کردن حریفان به اعتراف و جاسوسی و کشتن آن ها و بقیهٔ قضایا یک «قاعده» است که در کشورهای سرمایه داری به کار می رود و کشورهای سوسیالیستی نیز از این «قاعده» مستثنی نیستند.»

یک بار دیگر استنباط آقایان درست از آب درآمده است. در کشورهای سرمایه داری قاعده بر استثمار است. سرمایه داری البته ترجیح می دهد که استثمار به «خیر و خوشی» انجام گیرد، اما هرگاه این قاعده به خطر بیفتد برای حفظ آن از هیچ کاری روگردان نیست. در مستعمرات فلان ژنرال انگلیسی هنگام بازی «کریکت» با همکار خود قواعد «کریکت»[1] را به دقت رعایت می کرد، اما در همان هنگام با او مشورت می کرد که برای به دام انداختن فلان رهبر جنبش استقلال چه نیرنگ هایی به کار بندد، یا برای هتک حیثیت و اعتبار آن رهبر چه بهتان هایی به او بزند؛ چیزی که از خاطر ژنرال خطور نمی کرد این بود که این کارها ممکن است «خلاف کریکت» یا غیر اخلاقی باشد؛ زیرا که او نمایندهٔ منافع طبقهٔ خود بود و عمل آن طبقه به نظرش «عین اخلاق» می آمد. هرجا که منافع سرمایه داری و امپریالیسم به خطر افتاده همیشه قاعده براین بوده است که **به هر وسیله ای شده** از آن دفاع کنند. آیا جنگ های امپریالیستی را فراموش کرده ایم، یا تأمین منافع سرمایه داری در این موارد با رعایت قواعد اخلاق انجام گرفته است؟ قدری عجیب است که ناچار از «یادآوری» این نکات باشیم، اما واقعیت

۱. در زبان انگلیسی یکی از معانی «کریکت» رعایت شرط اخلاق و انصاف در مناسبات افراد است.

این است که برخی از ما مردم گاه چنان سخن می گوییم که گویی جنگ‌های جهانی و منطقه‌ای و کودتاهای رنگارنگ غیر اخلاقی نبوده است، یا چیزی غیر از سرمایه‌داری و امپریالیسم آن‌ها را راه انداخته، یا فاشیسم چیزی غیر از سرمایه‌داری لگام گسیخته است، یا «مافیا» زاییدهٔ سرمایه‌داری نیست، یا بمب اتمی را کسی غیر از ترومن بر هیروشیما و ناکازاکی انداخت، یا میلیتاریسم ژاپون چیزی جز بازوی پرخاشجوی سرمایه‌داری ژاپون بود،... اما اگر منظور آقایان این است که در کشورهای غربی وجود احزاب چپ و رادیکال را تحمل می کنند، یا حتی گاهی آن‌ها را به دولت هم راه می دهند، و این وضع به این دلیل اخلاقی بودن زندگی سیاسی سرمایه‌داری غرب است، باید بگویم که برعکس، «اخلاقی» بودن آن زندگی سیاسی به دلیل وجود این وضع است. به عبارت دیگر، این نشانهٔ تعادل خاص نیروها در آن جوامع است یا نشانهٔ این که فلان حزب رادیکال برای بقای سرمایه‌داری جامعهٔ خود خطر مهمی به شمار نمی رود؛ و در هرحال نشانهٔ دلبستگی سرمایه‌داری به اصول تغییرناپذیر اخلاقی نیست. آقایان در این باره می نویسند: «تا آنجا که ما خبر داریم در این کشورها [نظام‌های سرمایه‌داری غربی] احزابی که خود را نمایندهٔ طبقهٔ کارگر، یا زحمتکشان به طور کلی، می دانند، از جمله احزاب کمونیست، یا احزاب به اصطلاح بورژوایی **قرار گذاشته‌اند که در چهارچوب معینی** با هم مبارزه کنند، و بنابر همین **توافق** است که احزاب کمونیست نیز در صورت بردن انتخابات می توانند **قدرت را در دست گیرند.** (در فرانسه که فعلا شریک حکومت هستند.)» (تأکید از من). ولی خبر آقایان درست نیست. هیچ نوع «قرار» یا «توافق» یا «چهارچوب معینی» برای مبارزه میان آن احزاب پیش‌بینی نشده است؛ این‌ها به حکم توازن نیروهای خود در عمل با هم کنار آمده‌اند. پس «قرار» یا «توافق» یا «چهارچوب معین» خود همین توازن است، نه این که توازن نتیجهٔ نوعی «قرار» یا «توافق» باشد. توازن نیروها هم نتیجهٔ یک تنازع طولانی است که مراحل «غیر اخلاقی» خیلی بدی مانند کمون پاریس و اعدام شدن اسقف پاریس به دست کمونارها و کشتار کمونارها به دست حکومت ورسای را پشت سر گذاشته است؛ وگرنه اگر معطلی و مشکل فقط بر سر این بود که آقایان تجویز کنند که احزاب با هم «قرار بگذارند» که در «چهارچوب معینی» با هم مبارزه کنند، به آقایان اطمینان می دهم که در آن صورت من هم نظر آقایان را تأیید می کردم (و گویا دیگر اشکالی باقی نمی ماند!) ولی متأسفانه زایمان دموکراسی چندان «دموکراتیک» نیست. در مورد به دست گرفتن قدرت «در صورت بردن انتخابات» هم کافی است سرنوشت دکتر آلنده را در شیلی به یاد بیاوریم.

دنبالهٔ مطلب از این هم جالب‌تر است: «بنابراین درست برعکس آنچه نویسندهٔ

مقاله گفته اند ــ یعنی این که مبارزهٔ طبقاتی مسابقهٔ مشت‌زنی نیست که در آن ضربه زدن از کمر به پایین «خطا» باشد ــ در عمل این مبارزه را تابع معیارها و ضوابطی کرده اند که در آن ضربه زدن از کمر به پایین، یعنی دست کم کشتن و وادار کردن حریف به جاسوسی، «خطا» و حتی جنایت به شمار می رود.» منتها در حاشیهٔ مطلب افزوده اند: «البته این معیارها را در مورد کشورهای جهان سوم رعایت نمی کنند، ولی این بحث دیگری است.» (تأکید از من.)

خوب، ملاحظه کردیم که در فرانسه که شرایط تاریخی اجازه می دهد حتی کمونیست‌ها حاضر به معامله می شوند؛ اما در اندونزی کمونیست‌ها جانوران دیگری هستند، که جز قتل عام هیچ راه دیگری برای کنار آمدن با آن‌ها وجود ندارد. آیا این به علت بدخیمی خاص کمونیست‌های اندونزی است، یا شرایط تاریخی، یا این که هنوز نسخهٔ آقایان را («قرار گذاشتن» احزاب برای مبارزه در «چهارچوب معین») برای درمان دردهای اجتماعی اندونزی نپیچیده‌اند؟ و آیا پیچیدن این نسخه به این معنی است که من و شما تصدیق کنیم که در تنازع طبقاتی ضربه زدن از کمر به پایین خطا است، یا آن که خود حریفان در عمل ــ یعنی در جریان تنازع ــ به چنین نتایجی برسند، چنان که در فرانسه رسیده‌اند؟

آقایان گو یا فراموش کرده‌اند که بحث ما در بارهٔ پی آمدهای انقلاب در یک کشور بسیار عقب‌مانده بود، و «جهان سوم» نام دیگری است برای این گونه کشورها. آیزاک دو یچر تصو یر بسیار روشنی از وضع اجتماعی و اقتصادی روسیه در آستانهٔ انقلاب ترسیم کرده است؛ من این تصو یر را برای خوانندگان نقل می کنم.

> تلاش هایی که در دورهٔ تزاری برای امروزی کردن بافت زندگی ملی صورت می گرفت به مانعی برمی خورد، که عبارت بود از رسوب سنگین فئودالیسم، بی رشدی و ضعف بورژوازی، خشکی سلطنت استبدادی، کهنگی نظام حکومتی، و سرانجام وابستگی اقتصادی روسیه به سرمایهٔ خارجی. آن امپراتوری بزرگ، در سلطنت آخرین افراد خاندان رومانف، نیمه امپراتوری و نیمه مستعمره بود. نود درصد از معادن روسیه، پنجاه درصد از صنعت شیمی، بیش از چهل درصد از کارخانه های مهندسی و چهل و دو درصد از سهام بانک ها متعلق به سهام داران غر بی بود. سرمایهٔ داخلی کمیاب بود. درآمد ملی در قیاس با نیازمندی های امروزی بسیار کم بود. بیش از نیمی از درآمد ملی از کشاورزی حاصل می شد، که سخت عقب‌مانده بود و چندان سهمی در تراکم سرمایه

نداشت.[1]

لازم نیست تأکید کنم که این‌ها همه مشخصات «جهان سوم» است. پس بحث ما دربارهٔ یکی از همان کشورهایی است که «این معیارها را» به گفتهٔ آقایان «در مورد آن‌ها» رعایت نمی کنند ــ یعنی جایی که در مسابقهٔ مشت‌زنی، متأسفانه، از کمر به پایین ضربه می زنند. گو یا آقایان گمان کرده اند من خواسته ام ضربه زدن از کمر به پایین را تشویق کنم! یا اگر من دست از این کار ناشایست بردارم کار درست می شود. البته کار من ممکن است درست بشود، یعنی دیگر مورد اعتراض آقایان قرار نگیرم؛ ولی کار مسابقهٔ مشت‌زنی در کشور عقب‌مانده درست نمی شود. بنابرین مسأله این نیست که مقررات مشت‌زنی راچه گونه بنو یسیم؛ مسأله این است که بدانیم این مسابقه در شرایط اجتماعی گوناگون در واقع‌چه گونه انجام می گیرد. هرگاه توازن نیروها، و آگاهی نیروها براین توازن، هنوز حاصل نشده‌باشد، باید بدانیم که مقررات رعایت نخواهد شد. در چنین شرایطی (مقالهٔ نامأجور:) «واقعیت این است که مبارزهٔ سیاسی مسابقهٔ مشت‌زنی نیست که در آن ضربه‌زدن از کمر به پایین «خطا» باشد. کش‌مکش بر سر مرگ و زندگی است، و وقتی که حریف در تلاش خود هیچ حد و قاعده‌ای را رعایت نکند (که نمی کند) رعایت قواعد مشت‌زنی تنها خطرناک نیست، بلکه ابلهانه است.» در این که هر موردی از این «خطا» جدا از متن خود ــ یعنی تنازع طبقاتی ــ جنایت است، هیچ شکی نیست؛ چنان که هر موردی از قتل نفس یا جرح عضو که در جنگ روی می دهد نیز جدا از متن خود ــ یعنی جنگ ــ جنایت است. اما بورژوازی ــ و البته سوسیالیسم نیز ــ وقتی که وارد جنگ می شود سربازان خود را تشویق می کند که هرچه بیشتر نیروهای دشمن را درو کنند. پس مسأله به این صورت درمی آید که اگر ما نبرد طبقاتی را هم مانند جنگ میان دو دسته از بورژوازی به عنوان واقعیت بپذیریم، باید این را هم بپذیریم که در این جنگ جنایت ــ با تمام معانی خود ــ روی خواهد داد. اما اگر معتقد باشیم که جنگ حق انحصاری بورژوازی است برای «حل و فصل» اختلافاتش با دیگران، و فقط در این نوع تنازع است که جنایت «موجه» خواهد بود، در آن صورت باید تنازع طبقاتی را تحریم کنیم، زیرا همیشه احتمال این هست که این تنازع از «چهار چوب معین» تجاوز کند، به ویژه اگر شرایط تاریخی هنوز چنین چارچوبی پدید نیاورده باشد. لازم به گفتن نیست که تحریم تنازع طبقاتی همان کاری است که تا اواخر قرن

1. Deutscher, *The Unfinished Revolution*, (1967), p. 12.

نوزدهم در اروپا و تا اوایل قرن بیستم در امریکا از طرف بورژوازی به شدت دنبال می شد، و اگر امروز به آن شدت دنبال نمی شود به این علت نیست که طرفین دعوا به پیروی از نظر آقایان مثل بچهٔ آدم ــ مثل فرنگی ها ــ نشسته اند و با هم «قرار گذاشته اند» و غیره... علت درآمدن تنازع طبقاتی به شکل کمابیش «معقول»، رشد نیروی کار در برابر سرمایه است، و توازنی که حاصل کش مکش طولانی این نیروها است، و آگاهی طرفین براین توازن. هر جا که این رشد، و توازن ناشی از آن، و آگاهی بر این توازن، وجود داشته باشد زمینه برای اجرای مقررات مشت زنی آماده است. هر جا که زمینه آماده نیست، ناچار کار از خرک درمی رود. اما این به حکم شرایط تاریخی و عینی جامعه است، نه به این دلیل که پاره ای از اشخاص چنین چیزی را تشویق و ترویج کرده باشند. البته نظر اشخاص هم جزو شرایط تاریخی است؛ منتها وقتی که مستخرج از واقعیات جامعه باشد، نه سلیقهٔ «وارداتی»، نه سوغات فرنگ، زیرا که امور جهان تابع سلیقه و سوغات اشخاص نیست.

آقایان در دنبالهٔ اعتراض خود در بارهٔ اخلاق از نظر مارکسیست ها نوشته اند: «اگر آنچه نویسندهٔ مقاله در بارهٔ «موقعیت تاریخی طبقه ای که رسالت تحول اجتماعی را برعهده دارد» نوشته اند از نظرگاه مارکسیستی درست باشد، یعنی این که عمل آن «عین اخلاق» باشد... چه دلیلی دارد که این حکم در مورد طبقات دیگری که در زمان خود رسالت تحول اجتماعی را برعهده دارند درست نباشد.»

اگر بپذیریم که اخلاق فوق طبقاتی وجود ندارد، البته این سؤال پیش می آید. ولی واقعیت این است که تضاد درونی نظام سرمایه داری ــ که مدعای اصلی مارکس است ــ در نظام ارزش های اخلاقی بورژوازی نیز منعکس می شود. بدین ترتیب ارزش هایی که بر منافع مادی بورژوازی حاکم است با ارزش هایی که روابط «معنوی» او را تنظیم می کند در تضاد قرار می گیرد. بدین ترتیب عمل بورژوازی «عین اخلاق» بورژوایی است، که اخلاقی است تضادآمیز و خودش را نفی می کند؛ وگرنه همه می دانند که مارکس بورژوازی را در نخستین مراحل رشد و شکوفایی اش، در مرحله ای که هنوز تضادهای آن ژرف نشده است، یک طبقه مترقی می شناسد. اما ظلم و ستم آن در حق کارگران کشورهای سرمایه داری و مردم مستعمرات ــ که متحدان کارگران هستند ــ نه تنها از لحاظ معیارهای جنبش های کارگری و استقلال طلبی محکوم است، بلکه براساس معیارهای خود بورژوازی نیز که با شعار «آزادی و برابری و برادری» به میدان آمده است مردود می شود. بنابرین از آن سؤال نمی توان چنین نتیجه گرفت که: «به عبارت دیگر: مثلا بورژوازی، که زمانی این رسالت را برعهده داشته، تجسم اخلاق

بوده‌است و تمامی ظلم و جنایتی را که سرمایه‌داری ــ دست‌کم تا پیش از ظهور جنبش سوسیالیستی در حق کارگران کشورهای سرمایه‌داری و مردم مستعمرات روا داشته باید نادیده گرفت و از این حیث هیچ گناهی به پای سرمایه‌داری نمی‌توان نوشت.» به هیچ روی؛ زیرا که معیارهای اخلاقی طبقهٔ کارگر با خود کارگران به وجود می‌آیند نه با ظهور جنبش سوسیالیستی؛ در واقع جنبش سوسیالیستی چیزی جز صورت‌بندی عقلانی معیارهای طبقهٔ کارگر نیست، و منطقاً مؤخر برآن طبقه است؛ بنابرین طبقهٔ کارگر برای محکوم کردن اخلاق بورژوازی هیچ لازم نیست معطل «ظهور جنبش سوسیالیستی» بماند. در حقیقت این محکوم کردن خود همان ظهور است.

آقایان بحث خود را چنین ادامه می‌دهند: «اگر مسئولیت هر جنایتی را باید به پای گذشته نوشت، پس بورژوازی کاملاً حق داشته است که سیاهپوستان را به بردگی بکشد و مسئولیت این کار بر عهدهٔ برده‌داران یونان و روم باستان است، و هکذا مسئولیت برده‌داران یونان و روم را نیز باید به پای قبایل وحشی نوشت که در آغاز برده‌گیری را ابداع کردند. با دنبال کردن رشتهٔ چنین استدلالی می‌توان گفت که مسئولیت آدم‌کشی‌های مافیا و بقیهٔ سازمان‌های تبهکار و همهٔ قاتلان دیگر را در نهایت باید به پای قابیل نوشت که با کشتن هابیل برای نخستین بار این اختراع سودمند را به نام خود به ثبت رساند.»

بحث ما بر سر نظریات مارکس است. مارکس می‌گوید که با تکامل ابزار تولید و تقسیم کار و پدید آمدن امکان استثمار، روابط اجتماعی وارد دوران نامعقولی می‌شود که از بدوی‌ترین شکل برده‌داری تا آخرین مرحلهٔ بورژوازی صنعتی را در برمی‌گیرد. در این دوران روابط اجتماعی تحولات فراوانی را از سر می‌گذرانند، اما وجه بارز آن‌ها همیشه استثمار انسان از انسان است. در پایان این دوره تحولی روی می‌دهد که روابط اجتماعی را از شکل نامعقول درمی‌آورد. این نظریه را شما ممکن است از بیخ غلط بدانید؛ ولی ادعای مارکس این است؛ و این چیزی است که هرکس بتواند نام مارکس را درست تلفظ کند کم و بیش می‌داند. بنابرین از لحاظ مارکسیست‌ها همهٔ نظام‌های استثماری مسئولیت مشابه یا مشترکی دارند که به روابط اجتماعی نامعقول برمی‌گردد، نه به قابیل و هابیل. پس برای کسی که با این مقدمات آشنا باشد روشن است که «گذشته» زمان بی‌نهایت نیست که ما را وارد تسلسل کند، بلکه ناظر به همان دوران روابط اجتماعی نامعقول است. من چون احتمال نمی‌دهم که این نکته بر آقایان پوشیده باشد، با کمال تأسف باید بگویم که برهان ایشان سفسطی به نظر می‌آید.

آقایان چنین ادامه می‌دهند: «در واقع نتیجهٔ این استدلال [همان تسلسلی که به قابیل می‌رسد] در عمل این می‌شود که در کشورهای سوسیالیستی یا احزاب کارگری

هرکس حق دارد هرکس دیگر را که منحرف بداند به قتل رساند.» (تأکید از من.)

نه، آقایان، نه در کشورهای سوسیالیستی یا احزاب کارگری و نه هیچ جای دیگر هیچ کس حق ندارد کسی را «به قتل رساند.» مسأله این است که ما می بینیم در کشورهای سوسیالیستی و احزاب کارگری جنایت‌هایی روی داده‌است، و از خود می پرسیم که چرا؟ برخی از ما در پاسخ این سؤال می گوییم چون کمونیست‌ها مردم جنایت کاری هستند و دست به انقلاب جنایت‌آمیزی زده‌اند، و برای پیش بردن اغراض خود حاضرند به هرکاری دست بزنند؛ و وقتی که یکی از آن‌ها به دست باقی گرفتار می‌شود ــ مانند رو باشف به دست گلتکین ــ در برابر منطق آن‌ها، که منطق خود او است، دفاعی ندارد و ناچار است به «گناه» خود «اعتراف» کند؛ و این همان توضیح کسلر است. به نظر برخی دیگر این توضیح درست نیست؛ زیرا که واقعیت قدری پیچیده‌تر و دردناک‌تر از این است. امثال رو باشف نه با «منطق» بلکه با فشار جسمانی ناچار به «اعتراف» شدند، و جریان بحث «منطقی» رو باشف با ایوانف و گلتکین ما را از واقعیت‌های بسیار پیچیده‌ای که به شکنجهٔ «سادهٔ» جسمی و روانی انجامیده‌است دور می کند. به علاوه، این توضیح چیزی جز مکررگویی نیست. بنابرین برخی دیگر از ما ممکن است بکوشیم مسأله را به شیوهٔ دیگری توضیح دهیم. تنازع طبقاتی جنگی است که بدبختانه ــ دست کم در برخی از مراحل تاریخی و در برخی از مناطق جغرافیایی ــ در آن مقررات مشت‌زنی رعایت نمی شود. نمی‌شود، نه این که نبایست بشود یکی از این مراحل سال‌های رشد نامتوازن و ناهموار بورژوازی و پرولتاریای روسیه در آغاز قرن بیستم است؛ و یکی از این مناطق امپراطوری پهناور و عقب‌ماندهٔ خاندان منحط رومانف. این همان تصویری است که دو پیچر ترسیم کرده‌بود. به این تصویر میراث شوم استبداد آسیایی و انحطاط بیزنطی را هم علاوه کنید. نبرد طبقاتی هم به محض روی دادن انقلاب به پایان نمی رسد، بلکه حاد می شود. پس طبیعی است که این نبرد بی قاعده در جامعهٔ انقلابی نیز نه تنها امتداد داشته‌باشد، بلکه شکل دردناک‌تری به خود بگیرد. عوامل دیگر نیز ــ جنگ داخلی، محاصرهٔ اقتصادی، به هم خوردن مکانیسم تولید و توزیع و غیره ــ مشکل را مشکل‌تر می کند. در این شرایط حزبی که در سرزمین پهناوری دست به انقلاب زده‌است «دشمن طبقاتی» را تنها در صف روبه‌رو نمی بیند بلکه نگران است که این دشمن در صفوف خود او هم رخنه کرده‌باشد. اگر بتوان این اصطلاح را به کار برد، نوعی «پارانویای اجتماعی» عارض جامعه می شود که در نهایت امر در یک «پارانویای فردی» خلاصه می شود. به این ترتیب (مقالهٔ نامأجور:) «چیزی که مسأله را دردناک‌تر می کند این است که حریف همیشه اونیفورم پلیس به تن ندارد، بلکه ممکن است در

قیافهٔ یکی از «رفقای حزبی» نیز ظاهر شود؛ یا بدتر از آن، ممکن است شما به این نتیجه برسید که یکی از «رفقای حزبی» در گزینش خط مشی خود چنان دچار اشتباه شده است که دارد بهترین آرزوهای پلیس را برآورده می کند ــ و چنان که می دانیم شما هم معمولاً به این گونه نتایج می رسید. بنابرین تنازع «درون حزبی» یا «درون حکومتی» نیز در واقع دنبالهٔ تنازع طبقاتی است و رعایت قواعد مشت‌زنی در این هم بیش از آن مقدور نخواهد بود.» هرگاه ما در جامعه ای زندگی کنیم که ــ بنابر موجبات تاریخی ــ در تنازع طبقاتی آن قواعد مشت‌زنی رعایت نمی شود، باید بدانیم که اگر در این جامعه انقلاب روی داد در روند انقلاب هم این قواعد رعایت نخواهد شد. در واقع انقلاب به همین دلیل روی می دهد که از «قواعد» کاری ساخته نبوده است. در انقلاب هم حلوا خیر نمی کنند، و کسانی که تحمل آن را ندارند خیلی طبیعی است که آن را اساساً تخطئه کنند. بینشی مانند بینش کانت لازم است ــ نه کسلر ــ تا انسان بتواند واقعیت سیر تاریخی را تشخیص دهد ــ حتی در آن سوی «مصائب و فجایعی... که انسان درست کار، حتی اگر به یقین بداند که می تواند انقلاب را با پیروزی به انجام برساند، هرگز حاضر نباشد این تجربه را به چنین بهای سنگینی تکرار کند».

این بیان واقعیت زندگی سیاسی یک جامعهٔ عقب‌مانده است در گیرودار انقلاب و عوارض آن. البته این بیان ممکن است نارسا یا نادرست باشد؛ اما اگر کسی از آن چنین نتیجه بگیرد که نویسنده گفته است در کشورهای سوسیالیستی و احزاب کارگری «هرکس حق دارد هرکس دیگر را که منحرف بداند به قتل رساند»، داستان او کمابیش داستان آن بازرس خواهد بود که دید آموزگار دبستانی دارد به شاگردانش می گوید: پرتقال فروشی ۱۰۰ دانه پرتقال خرید دانه ای ۱۰ ریال، فروخت دانه ای ۲۰ ریال، معین کنید سود او را؛ و آن وقت آقای بازرس رفت گزارش داد که این آموزگار با احتکارکنندگان پرتقال همدست شده است و صددرصد سود برای آن ها در نظر گرفته، لازم است به دادگاه گران‌فروشان فرستاده شود. البته آقای بازرس با شغل بازرسی نان زن و بچه اش را در می آورد.

۵

اختلاف دیدگاه من و آقایان منتقدان را در این مسأله شاید بتوان به این صورت بیان کرد که من می گویم در تنازعات انقلاب روسیه قواعد مشت‌زنی رعایت نشده است و دلیل آن را هم باید در شرایط تاریخی انقلاب جست، یعنی شرایطی که به پیش از انقلاب برمی گردد، شرایطی که به انقلاب منجر شده است؛ و انقلاب البته ناگوار است،

اما اگر اصرار داشته باشیم که «مسئوولیت اخلاقی» آن را معین کنیم این مسئولیت مربوط به کسانی است که جامعه را به انقلاب **کشاندند**؛ و اشکال در این است که ما غالباً این کسان را با کسانی که انقلاب را **انجام دادند** اشتباه می کنیم. از طرف دیگر، آقایان می گویند گردانندگان انقلاب باید قواعد مشت‌زنی را رعایت می کردند تا آن رو یدادهای ناگوار پیش نمی آمد. ولی این حکایت کوسه و ریشه پهن است، چون انقلاب چیزی جز برهم زدن قواعد نیست. بنابرین معنی حرف آقایان این است که در این صورت نباید انقلاب می کردند. اما این هم بهتر از صورت پیشین نیست، زیرا واقعیت این است که انقلاب روی داده است، و «نباید روی می داد» چندان معنی ندارد. این حرف نه تنها در مورد انقلاب‌هایی که روی داده بی معنی است، بلکه در مورد انقلاب‌هایی که ممکن است روی دهد نیز بیهوده است، زیرا انقلاب هم مثل امور عینی دیگر از نوامیس و شرایط بستر خود پیروی می کند، نه از حرف اشخاص. حرف اشخاص فقط در صورتی می تواند در روند رو یدادها تأثیر داشته باشد که خود جزو شرایط عینی بستر رو یدادها شده باشد ــ چنان که در پاره‌ای از کشورهای ارو پای غربی شده است، و کسی هم منکر یا مخالف آن نیست.

اما این اعجاز چه گونه روی می دهد؟ یعنی به چه ترتیبی یک سلسله عوامل ذهنی (مقررات مشت‌زنی) در شرایط عینی (جامعهٔ بشری) متمکن می گردد؟ به نظر من این خود یک روند عینی است؛ یعنی با تحول «هستی» اجتماعی است که «بایستی» اجتماعی در آن دخیل می شود. منظور من از «هستی» آن چیزی است که در واقعیت، مستقل از ذهن ما، روی می دهد؛ و «بایستی» هم آن چیزی است که ذهن ما برای نحوهٔ روی دادن آن رو یداد تجو یز یا توصیه می کند. حال اگر ما تحول «هستی» را موکول و معلق به دخالت «بایستی» کنیم، باید گفت که، بنابریک ضرب المثل انگلیسی، گاری را جلو اسب بسته ایم. من گمان می کنم گره اصلی اختلاف نظر ما همین جا است و باقی مسائل فرع بر این است. به همین دلیل به جای دنبال کردن جزئیات دیگر، این گفتار را با بیان مختصری از آنچه گمان می کنم ریشهٔ همهٔ آن جزئیات است به پایان می رسانم.

چنان که گفتم منظور از «هستی» اجتماعی امور عینی و خارجی است، یعنی آن چیزهایی که اجتماع در آن‌ها تجسم یا تحقق می یابد؛ مانند افراد جامعه یا جمعیت، و تقسیم یا «توزیع» این جمعیت به طبقات و قشرها یا «ساختمان»های اجتماعی، و نحوهٔ معیشت این ساختمان‌ها یا «روابط اجتماعی» ناشی از آن، و تکنولوژی موجود، و مانند این‌ها. همهٔ این اموردر«خارج»، فارغ از ذهن انسان، وجود دارد یا «هست». و به همین

دلیل مجموعهٔ آن‌ها را می‌توان «هستی» اجتماعی نامید. (گمان می‌کنم اگر این مفهوم را بخواهیم برحسب اصطلاحات قدما بیان کنیم باید آن را «تعینات» جامعه بنامیم.) این «هستی» البته ثابت نیست و در یک روند تحول دائمی سیر می‌کند. و یژگی ذهن یا «آگاهی» انسان این است که مدام براین روند نظارت دارد و حکم می‌کند که تحول چه گونه «بایست» انجام بگیرد؛ و چون این احکام به هرحال در روند تحول دخالت دارند، پس هر مرحله‌ای از «هستی» را در نظر بگیریم یک عنصر «بایستی» مقدم بر آن «هستی» نیز در آن سرشته است. تکنولوژی نمونهٔ بارز این نکته است.

تنازع طبقاتی یک وجه از «هستی» اجتماعی است، و در این «هستی» نیز عنصر «بایستی» سرشته است؛ زیرا انسان در روند تنازع برحسب آگاهی و تجربهٔ خود حکم می‌کند که این روند چه گونه «بایست» انجام بگیرد. پس روند تحول اجتماعی نیز از یک لحاظ روند «هستی» شدن «بایستی» است (یا تعین پذیرفتن امور ذهنی). آن چیزی که ما در این بحث نامش را «قواعد مشت‌زنی» گذاشتیم نوعی «بایستی» اجتماعی است که به «هستی» اجتماعی مدل می‌شود ــ زیرا این قواعد به ما می‌گویند که تنازع چه گونه بایست یا نبایست انجام بگیرد. در جوامعی که تحول «پیش‌رفته‌تر» باشد ــ در «ممالک راقیه»، در «فرنگستان» ــ روند این «هستی شدگی» عنصر «بایستی» نیز پیش‌رفته‌تر است. به عبارت ساده، آن‌جا رعایت قواعد مشت‌زنی مرسوم است. آن‌جا زندگی به سامان‌تر است، زیرا که مقدار بیشتری از عنصر «بایستی» را هضم و جذب کرده‌است. اما جریان هضم و جذب این عنصر خود یک روند «به‌سامان» نیست؛ به این دلیل ساده که آن «بایستی» نهایی که باید در «هستی» اجتماعی سرشته شود از آغاز به شکل نهایی و بی‌چون و چرای خود ظاهر نمی‌شود، بلکه باید از طریق نوعی انتخاب طبیعی یا آزمایش و خطا معین گردد، که روند تنازع است. پس موکول کردن روند تحول هستی اجتماعی به معین شدن شکل نهایی بایستی اجتماعی، یعنی تعطیل کردن تحول هستی و بایستی هردو. این برداشت در عمل به این صورت درمی‌آید که در لحظات بحرانی تاریخ، در جریان انقلاب، به نیروهای انقلابی اخطار کنیم که دست نگه‌دارید تا قواعد مشت‌زنی مناسبی مدون شود و مورد توافق و تراضی طرفین ــ و صفوف داخل انقلاب نیز ــ قرار گیرد. ولی این همان چیزی است که یکی ازطرفین ــ جبههٔ مدافعان وضع موجود ــ می‌خواهد. حالا اگر انقلاب به‌رغم این اخطار روی داد و اخطارکنندگان بنای داد و قال را گذاشتند که چرا به اخطار ما توجه نکردید و افتضاحش را درآوردید و مانند این‌ها... روشن است که آن‌ها باز هم در جبههٔ ضد انقلاب هستند. البته انقلاب از انتقاد بی‌نیاز نیست. اما انتقاد از انقلاب غیر از تخطئهٔ انقلاب است، و

در هر حال کاری است بسیار تلخ و بسیار خطرناک؛ کسانی که این تلخی به مزاجشان نمی‌سازد صلاحشان در این است که به آغوش ولرم بورژوازی پناه ببرند، که جای بسیار راحتی است.

من البته به هیچ روی انتظار ندارم که با این طرح کلی اختلاف نظر ما حل شده باشد، ولی شاید توانسته باشم فاصلهٔ دو دیدگاه را کمابیش نشان دهم؛ و این گمان می کنم بهترین کاری است که در این بحث از دست من برمی آید.

این بحث از جانب من پایان یافته است.

سه

یک سخنرانی
ویک مصاحبه

طومارهای بحرالمیت[1]

بحرالمیت یا دریای مرده، دریایی است درسرزمین فلسطین وازبقایای یک دریای خیلی قدیمی است که بعد از تبخیر شدن دریاهای اطراف به صورت دریاچه درآمده است. مقدار نمک آب این دریا بسیار زیاد است و سطح این دریا از سطح دریای آزاد حدود ۵۰۰ متر پائین‌تر است. مناطق اطراف این دریا خشک و بایر است، اما سواحل بحرالمیت زمانی دراز صحنهٔ زندگی فرهنگی پر جنب و جوشی بوده است. قسمت بزرگی از ادیان دنیا یعنی یهودیت و مسیحیت در حقیقت در کناره‌های این دریای مرده به وجود آمده‌اند؛ حوادثی که در «عهد عتیق» و «عهد جدید» آمده در کنار این دریا روی داده است.

«کتاب مقدس» که مجموعهٔ کتب «عهد عتیق» و «عهد جدید» است، کتاب مقدس مسیحیان به شمار می رود. مسیحیان در حقیقت هم اسفار «عهد عتیق» و هم کتاب انجیل های چهارگانه را توأماً کتاب مقدس خود می دانند. فرض بر این است که پنج سفر اول عهد عتیق که «خمسهٔ موسوی» نام دارد به دست خود حضرت موسی یا کسانی که خیلی به دورهٔ او نزدیک بوده اند نوشته شده است. کتابهای بعدی یعنی از کتاب «یوشع بن نون» گرفته تا کتاب ملاکی ء نبی، کتاب هایی است که پیغمبران بنی اسرائیل در طی یک تاریخ طولانی نوشته اند. همهٔ این کتاب ها رو یهمرفته «عهد عتیق» نامیده می شوند. در روایات مورد قبول یهودیان و مسیحیان اختلافاتی هست که مورد بحث ما نیست.

کتاب «عهد جدید» شامل چهار انجیل و بیست و چهار رساله است در شرح

۱. خلاصهٔ یک سخنرانی است که در تاریخ ۲۵ آبان ۱۳۵۵ در تالار اجتماعات دانشکدهٔ علوم تربیتی ایراد شد. این خلاصه به دست آقای فرخ امیرفریار از روی نوار صدا تهیه شده است.

ظهور و فعالیت شخصی به نام عیسای ناصری که در فلسطین ظهور کرده و عدهٔ زیادی پیرو پیدا کرده و نوعی شورش و انقلاب برانگیخته و بعد به دست دولت وقت آن‌جا که رومی بوده است دستگیر شده و به تحریک سران قوم یهود محاکمه و سرانجام مصلوب شده است؛ سپس شاگردانش در سراسر دنیا پراکنده شده‌اند و به تبلیغ مذهب او که مسیحیت باشد پرداخته‌اند، تا آن که تعالیم او امروز قسمت بزرگی از دنیا را فراگرفته است.

غیر از این چهار انجیل، و غیر از اسفاری که در عهد عتیق مدون شده است، اسفار و اناجیل دیگری نیز هست که در طول زمان از کلیسای کاتولیک و کنیسهٔ یهودی طرد شده‌اند و اصطلاحاً به آنها اسفار «مطروده» یا «مجعوله» (Apocrypha) می گویند.

نکتهٔ مهم در مورد اسفار و کتاب‌های یاد شده اعم از رسمی و مطرود این است که از هیچ‌یک از این کتاب‌ها نسخه‌های خیلی قدیم در دست نیست. این رساله‌ها و کتاب‌ها از نظر زمان کتابت حداکثر به قرن سیزدهم تا دوازدهم میلادی برمی گردند. با توجه به سابقه‌ای که مذهب مسیح دارد، و با توجه به زمان کتابت قدیمی‌ترین انجیل‌ها معلوم می شود که در حدود ۱۰۰۰ سال سابقهٔ مکتوب مذهب مسیح از میان رفته است. سوابق مکتوب از میان رفتهٔ مذهب یهودی البته خیلی بیش از این است.

وقتی که نسخهٔ اصلی یک کتاب مفقود شود و اطلاعات ما صرفاً از روی نسخه‌هایی باشد که پس از زمانهای طولانی نگاشته شده‌اند، طبیعی است که اصالت چنین کتابی مورد شک قرار می گیرد.

مسألهٔ مهم دیگر ارزش کتب مقدس از نظر زبان‌شناسی است. کتاب‌های «عهد عتیق» به زبان عبری است، ولی کتابهای عهد جدید به زبان یونانی میانه نوشته شده‌اند زیرا که پس از حملهٔ اسکندر و تشکیل دولت سلوکی زبان یونانی در منطقهٔ مصر و فلسطین و خاورمیانه قرن‌ها زبان رسمی بوده است. البته اقوام هر کدام زبان خاص خود را داشتند ولی ضمناً به زبان یونانی هم که زبان مشترک آن‌ها بود سخن می گفتند. اما نکتهٔ مهم این است که در خارج از کتاب «عهد عتیق» هیچ سند دیگری به زبان عبری قدیم موجود نیست. بنابرین وقتی که دربارهٔ مسائل مختلف زبان‌شناسی و لغوی این کتاب بحث می شود هیچ مأخذی خارج از خود این کتاب در دست نیست که بتواند مورد مراجعه قرار گیرد. مثلاً اگر معنی کلمه‌ای در یک جمله مشخص نباشد نمی توان به اثری دیگر رجوع کرد و با استناد به آن معنای آن کلمه را به دست آورد. این مسأله باعث بروز اختلافات زیادی در ترجمهٔ «عهد عتیق» و «عهد جدید» شده است، چه در دوره‌های قدیم و چه در دوره‌های جدید. حتی چند سال پیش ترجمه‌های جدیدی از کتاب مقدس

منتشر شده است. که از بسیاری جهات با ترجمهٔ قدیمی و معروف به «کینگ جیمز» تفاوت دارد. مثلاً در کتاب اشعیاء عبارتی آمده است که مورد استناد مسیحیان قرار گرفته و دربارهٔ آن بحث بسیار شده است، و آن عبارت این است: «اینک باکره حامله شده پسری خواهد زایید و نام او را عمانوئیل خواهند خواند»[1] طبیعی است که وقتی چنین جمله‌ای در کتاب مقدس ذکر شود کلیسا می‌تواند مدعی شود که امر زائیده شدن عیسی از مریم باکره قبل از او در تورات تصریح شده است. پس اگر چنین است، چرا سران قوم بنی اسرائیل در دستگیر کردن و به صلیب کشیدن عیسی با مأموران رومی همکاری کرده‌اند؟ لازم به یادآوری است که در روایت‌های یهودی تورات چنین عبارتی وجود ندارد و در ترجمهٔ جدید مسیحی هم این عبارت را به این صورت اصلاح کرده‌اند که: «زن شوهر نکرده‌ای حامله شده الی آخر...» و پیداست که از لحاظ موضوع الوهیت حضرت عیسی این دو عبارت با هم تفاوت بسیار مهمی دارند. غرض از ذکر این مقدمه روشن کردن وضع ادبی و تاریخی نوشته‌های مذهبی یهودی و مسیحی بود تا مشخص شود که نبودن سابقهٔ متون دینی چه نوع مسائلی را پیش می‌آورد.

و اما در سال ۱۹٤۷، در کوهی که در نزدیکی‌های رأس شمالی بحرالمیت است و جای دور و پرت افتاده‌ای به نام «وادی قمران» در کنار آن است طومارهایی کشف شد. وادی قمران محل آمد و شد قبایل بدوی است. ظاهراً در تابستان ۱۹٤۷ هنگام عبور بدوی‌ها از وادی قمران، بزی از گله خارج می‌شود و به تپه‌های کنار وادی می‌رود. پسر بچه‌ای به نام محمد گرگ دنبال بز می‌رود تا او را بگیرد. بز از مقابل غاری می‌گذرد و پسر بچه هنگام تعقیب بز سنگی به درون غار پرت می‌کند. همین که سنگ به درون غار می‌رود صدای شکستن چیزی به گوش پسر می‌خورد. پسر کنجکاو می‌شود و به درون غار می‌رود و می‌بیند که در ته غار چند خمره وجود دارد، اما جرأت نمی‌کند که به نزدیکی خمره‌ها برود. چند روز بعد به همراه یکی از دوستانش به غار برمی‌گردد. چون دست در خمره‌ها می‌کنند چیزهایی به دستشان می‌خورد. وقتی آن‌ها را بیرون می‌آورند می‌بینند که طومارهای چرمی است، پیچیده در پارچه‌ای که مادهٔ قیرمانندی به آن مالیده‌اند و روی طومارها با خطی که آن‌ها نمی‌توانند بخوانند چیزهایی نوشته شده است. تعداد این طومارها چهار تا بوده است. آن‌ها سه تا از این طومارها را به اورشلیم می‌آورند و به نزد عتیقه‌فروشی می‌برند و می‌گویند که حاضرند این طومارها را به قیمت بیست پوند بفروشند. عتیقه‌فروش طومارها را از آن‌ها می‌خرد و پس از خرید بدون توجه به محتوایشان

۱. کتاب اشعیاء نبی ۷:۱٤.

طومارها را در مغازه اش می گذارد.

عتیقه فروش روزی به نزد کشیشی به نام «آناستازیوس یشوع سمونیل» می رود که رئیس دیری در اورشلیم بوده است و این طومارها را به او نشان می دهد. کشیش مرد مطلعی بوده است و با دیدن این طومارها حدس می زند که باید اسناد با ارزشی باشند. عتیقه فروش طومارها را نزد کشیش می گذارد. کشیش طومارها را به چند نفر از دوستانش نشان می دهد و یکی ازآن ها که مطالعات باستان شناسی داشته به کشیش می گوید اگر این طومارها جعلی نباشند مدارک بسیار مهمی هستند. کشیش تصمیم می گیرد که واقعیت موضوع را کشف کند و ببیند که این طومارها جعلی است یا واقعی.

به دنبال این تصمیم کشیش به مدرسهٔ امریکایی مطالعات شرقی در اورشلیم می رود و طومارها را به یک جوان امریکایی به نام دکتر جان ترور می دهد. دکتر ترور وقتی نوشتهٔ طومارها را می بیند متوجه می شود که خط آنها عبری و عربی نیست و بلافاصله به یاد می آورد که نظیر این خط را در سند گرانبهای دیگری، یعنی «پاپیروس نش»، دیده است. پاپیروس نش که متن ده فرمان است یکی از قدیم ترین نمونه هایی است که از خط عبری قدیم به دست آمده. پس از دیدن این طومار دکتر ترور با اجازهٔ کشیش از طومارها عکس برمی دارد و عکس ها را برای پروفسور آلبرایت که متخصص متون قدیمی عربی و عبری در دانشگاه جان هاپکینز آمریکا بوده است می فرستد. یک هفته پس از فرستادن عکسها تلگرافی از پروفسور آلبرایت برای دکتر ترور می رسد و آلبرایت در این تلگرام به ترور تبریک می گوید که بزرگ ترین کشف متون قدیم را در عصر جدید انجام داده است.

پسر بچه ای که طومارها را در ابتدا پیدا کرده بود چند طومار دیگر را به شخص دیگری می فروشد و آن شخص هم طومارها را به یک باستان شناس یهودی به نام دکتر سوکنید می فروشد. سوکنید به محض دیدن طومارها متوجه می شود که اسناد باارزشی هستند و بلافاصله یک کنفرانس مطبوعاتی تشکیل می دهد و کشف نسخه های قدیمی اسفار توراتی را اعلام می کند. این رو یدادها مربوط به سال ۱۹٤۸ است. بدین ترتیب قسمتی از طومارها به دست یهودیان و قسمتی دیگر به دست مسیحیان می افتد. کشیش سموئیل برای فروش طومارها به امریکا می رود و پس از سرگردانی زیاد آن ها را به بهایی نه چندان زیاد به یک موزه می فروشد. اما بعد کاشف به عمل می آید که خریدار اصلی درحقیقت ازطرف دکترسوکنید بوده است. با خرید این طومارها تمامی طومارها به دست یهودیان می افتد و این طومارها اکنون در اسرائیل است. هنوز پس از گذشت سی سال کشف تکه ها و بقایای این طومارها و خواندن آن ها ادامه دارد.

اما این طومارها از لحاظ تاریخ ادیان یهودی و مسیحی چه اهمیتی دارند و چه نکاتی را برای ما بازگو می کنند؟ مقدار زیادی از این طومارها متن اسفار عهد عتیق است و مقداری هم تفسیر این اسفار و تاریخچهٔ فعالیت های فرقهٔ «اسنه»؛ اما درمیان آن ها چند رسالهٔ جالب دیگر نیز وجود دارد. یکی از آن ها رساله ای است به نام «جنگ فرزندان روشنایی با فرزندان تاریکی» و در حقیقت بیان کنندهٔ تعارض دیرین میان خوبی و بدی است و در این جا به وضوح پیداست که محتوای فکری و معنوی این طومار تحت تأثیر آیین مهر پرستی ایرانی است. آیین مهر پرستی یا «میترائیسم» چنانکه می دانیم در آن زمان گسترش فراوانی پیدا کرده بود و از راه فلسطین به ارو پا هم رسیده بود و حتی هنگام اشاعهٔ مسیحیت در ارو پا رقیب مسیحیت به شمار می رفت.

مسألهٔ دیگری که مورد توجه باستان شناسان قرار گرفت این بود که دلیل گذاشتن این طومارها در این غارها چه بوده است؟ و چرا این طومارها به این صورت که کاملاً پیداست به دست اشخاصی به دلیل خاصی پیچیده شده اند در آن غار پرت و دور افتاده قرار گرفته است؟ این امر می باید دلیلی داشته باشد. در پی طرح این سؤال بود که دانش مندان در وادی قمران به جستجو پرداختند.

در نزدیکی وادی قمران و یرانه ای هست به نام «خربت قمران» که آثار قلعه ای خراب شده است. براثر کاوش های باستان شناسی در زیر «خربت قمران» باقیمانده های یک صومعهٔ قدیمی کشف شد و از روی شواهد باستان شناسی معلوم شد که این صومعه در حدود سال ۲۰۰ — ۳۰۰ق. م. متروک شده است.

پس از پژوهش های بسیار معلوم شد که «خربت قمران» درواقع صومعه ای بوده است که فرقهٔ معروف «اسنه» در آن زندگی می کرده اند. فرقهٔ اسنه در حقیقت یک فرقهٔ ترک دنیا و «رهبانیت» یهودی بودند. امّا از طرف دیگر می دانیم که در مذهب یهودی ترک دنیا مجاز نبوده است؛ و حال آنکه فرقهٔ «اسنه» مشخصاتی داشته است شبیه به فرقه های رهبانیت مسیحی، مانند فرقه های فرانسیسی و دومینیکی و یسوعی. پس این سؤال پیش می آید که چرا یهودیان که رسم رهبانیت نداشته اند در چنین جای پرت افتاده ای یک دیر رهبانی بر پا کرده اند؟

به طور خلاصه مسأله را می توان چنین توضیح داد که قوم یهود در دوره هایی که استقلال سیاسی خود را در سرزمین فلسطین از دست داده بودند تحت سلطهٔ حکومت های مختلف مانند سلوکیان و رومیان بودند، و در دورهٔ سلوکیان و رومیان شدیداً تحت فشار و ستم قرار داشتند. همیشه یک نیروی خارجی ناظر بر اعمال آن ها بود و اجرای مراسم و مناسک مذهبی شان را منع می کرد. قوم یهود مکرر شورش کردند ولی همیشه سرکوب

شدند، و تاریخ این شورش‌ها خود مبحث مفصلی است. اما در طی این مدت همیشه قسمتی از جامعهٔ یهودی با نیروی خارجی دست نشاندهٔ رومیان سازش می کردند. یکی از اقوامی که با رومیان حاکم در فلسطین سازش کرده بودند طایفهٔ حسمونیه بود که با یهودیان هم کیش خود بدرفتاری می کردند و قوم یهود هم با آنها دشمنی می ورزیدند. در داخل قوم یهود همیشه جنگ و جدال زیاد بوده است و این جدال‌ها باعث پدید آمدن انشعابات فراوان در دین یهودی شده است. از جمله گروه بسیار متعصبی پیدا شدند که با هر کسی که با مأمورین رومی فلسطین همکاری می کرد دشمنی شدید می ورزیدند. این گروه رفته رفته از شهرها رانده شدند و ناچار در بیابان نوعی زندگی شبیه به رهبانیت برای خود اختیار کردند. ظاهراً همین‌ها بودند که قلعهٔ خربت قمران را بنا کردند و فرقهٔ آن‌ها در طول زمان رفته رفته رنگ مذهبی خاصی پیدا کرد و دارای مراسمی شد شبیه به رهبانیت که بعدها سرمشق فرقه‌های رهبانی مسیحی قرار گرفت. آثاری که در «خربت قمران» به دست آمده نشان می دهد که فرقهٔ اسنه در محل سکونت خود دارای کتابخانه و سالن غذاخوری و محل مطالعه و محل کار بوده‌اند و به صورت یک جامعهٔ اشتراکی زندگی می کرده‌اند. پاره‌ای از محققان می گویند که این‌ها حتی ازدواج هم نمی کردند و بقایشان بستگی به افرادی داشت که از خارج وارد این فرقه می شدند؛ ولی گروهی دیگر از دانشمندان عقیده دارند که در میان فرقهٔ اسنه ازدواج نیز صورت می گرفته است و در قلعهٔ آن‌ها آثاری به دست آمده است که از وجود زن و بچه در قلعه حکایت می کند. اما طومارهای بحرالمیت در حقیقت کتابخانه فرقهٔ اسنه بوده است. این فرقه به دست رومیان و یهودیان سازشکار قتل عام شدند (۲۰۰ — ۳۰۰ ق.م) و سلسلهٔ آن‌ها منقرض شد.

قرائن و شواهدی در دست است که نشان می دهد این فرقه وقتی یقین کردند که مورد هجوم قرار خواهند گرفت مقدار زیادی از طومارهای خود را برداشتند و با خود بردند. یهودیان کتاب‌های مذهبی خود را هنگامی که کهنه و اوراق می شوند از بین نمی برند، بلکه آن‌ها را جمع می کنند و در پستو یی در کنیسه می گذارند. این محل «جنیزه» نامیده می شود که به احتمال قوی با کلمهٔ «جنازه» از یک ریشه است، به معنی محل نگاهداری جنازهٔ کتاب‌های مقدس. این طومارها که به دست آمدهٔ همان جنازه‌هایی است که فرقهٔ اسنه در صومعهٔ خود نگهداری می کرده‌اند و بعد از احساس خطر آنها را در کوهستان پنهان کرده‌اند.

درمیان این طومارها کتابی هست به نام «دستورانضباط»، یا «آیین نامه»ی فرقه. این کتاب شرایط پیوستن به فرقه و وظایفی را که افراد فرقه بر عهده دارند شرح می دهد. و اما در تفاسیر جنیزه از شخصی نام برده می شود به نام «معلم حقانیت». تعالیم این

شخص شباهت عجیبی به تعالیم مسیح دارد و خود او هم از بسیاری جهات به عیسای ناصری بی شباهت نیست. بارزترین شباهت آن‌ها این است که معلم حقانیت نیز بر ضد حکومت زمان و یهودیان سازشکار قیام می کند و سرانجام کشته می شود. از طرفی آثاری که در آن‌ها از معلم حقانیت اسم برده شده است بدون شک متعلق به قبل از میلاد مسیح است و قدمت آن‌ها به سال ۲۰۰ ق.م. می رسد. پس این سؤال پیش می آید که وقایعی که در آثاری مربوط به دو یست سال پیش از میلاد به آنها اشاره شده است چه گونه در جریان ظهور مسیح و شهید شدن او کم و بیش تکرار شده‌اند؟

این مسأله به چند صورت قابل توضیح است. یکی این که بگو ییم درواقع شباهتی میان معلم حقانیت و عیسای مسیح وجود ندارد و آنچه به عنوان شباهت تعبیر شده است در حقیقت تصادفی بیش نیست. این البته توضیحی است که مسیحیان می پسندند. دیگر این که عیسای ناصری را از پیروان معلم حقانیت بدانیم. دراین صورت شباهت میان تعالیم و سرنوشت آنها امری طبیعی خواهد بود. فرض سوم، که البته باید بگو یم به هیچ وجه مورد تأیید محققان نیست، این است که احتمالاً معلم حقانیت و عیسای مسیح یک سیمای تاریخی بیش نیستند. دو نظریهٔ آخر درعین حال که مسائل زیادی را پیش می آورند یک مسألهٔ بسیار مهم را توضیح می دهند، و آن کیفیت ظهور عیسای مسیح و شیوع مسیحیت است.

از نظر تاریخی جریان ظهور حضرت مسیح عجیب به نظر می رسد. چه گونه است که یک جوان سی سالهٔ گمنام و فقیر به کمک ده دوازده تن پیرو چنان شورشی در فلسطین راه می اندازد که نخست نمایندگان دولت روم در فلسطین ناگزیر از دستگیری و اعدام او می شوند، و دوم اینکه بعد از اعدام او شورش نه تنها ازمیان نمی رود بلکه تعالیم او یعنی مسیحیت چنان گسترشی پیدا می کند که تا اقصی نقاط دنیا پراکنده می شود؟ تذکر این مطلب نیز ضروری است که در خارج از «عهد جدید» تا مدت‌ها بعد از تاریخ ظهور حضرت عیسی در هیچ اثر تاریخی نامی از «عیسوی ناصری» و سرگذشت شگفت انگیز او نمی بینیم؛ یعنی تمام اطلاع دست اولی که ما دربارهٔ عیسای مسیح داریم منحصر است به آنچه در چهار انجیل «عهد عتیق» از قول شاگردانش یعنی متی و مرقس و لوقا و یوحنا نقل شده است؛ و چنان که قبلاً هم اشاره شد هیچ نسخهٔ متصل به این اشخاص از نوشته هایشان در دست نیست.

بنابرین نظریه ای که می توان در این زمینه ارائه داد این است که در حدود ۲۰۰ — ۳۰۰ سال ق.م.، بر اثر جریانات تاریخی و سیاسی انشعابی در دین یهودی روی داده و منجر به پدید آوردن فرقهٔ اسنه شده است؛ و این فرقه رفته رفته رنگ رفض مذهبی

پیدا کرده است، چنان که نه تنها دولت روم بلکه خود یهودیان اورشلیم هم با آن‌ها دشمن شده‌اند؛ اما در عین حال به علت جنبهٔ تعصب‌آمیز مذهبی و استقلال‌طلبی سیاسی و ضدیت با اشراف سازشکار یهودی، این جنبش را فضی در میان تودهٔ مردم یهود طرفداران فراوانی داشته است. قطع نظر از این که عیسای مسیح را با معلم حقانیت یکی بدانیم یا میان آن‌ها مناسبت دیگری قائل شویم، ترس ناگهانی اشراف یهود و حکومت روم از عیسوی ناصری و دوازده تن شاگرد سر و پا برهنهٔ او نشان می دهد که این جماعت کوچک توانسته بودند قوم یهود را به جنبش درآورند و درواقع نوعی «رفورم» در دین منحط یهود آغاز کنند. بدین ترتیب مسیحیت به صورت نوعی جنبش ضداشرافی و ضداستعماری درمی آید و معلوم می شود که ادامه و گسترش آن پس از مصلوب شدن حضرت مسیح به دلایل سیاسی و تاریخی قابل توضیح است. اگر این نظریه قابل قبول باشد طبیعی است که مقدار زیادی از دعاوی کلیسا به خصوص کلیسای کاتولیک مورد تردید قرار می گیرد.

حق تألیف

در سال ۱۳۵٤ دولت وقت اعلام کرد که در نظر دارد به قرارداد بین المللی حق تألیف (کنوانسیون برن) بپیوندد. این امر باعث نگرانی شدید ناشران و مترجمان و اهل مطبوعات به طور کلی شد. در برابر نظر دولت، از طرف ناشران و نویسندگان اعتراضاتی صورت گرفت. مصاحبهٔ زیر یک مورد از آن اعتراضات است. لازم به گفتن نیست که دولت از نظر خود منصرف شد و ایران هرگز به قرارداد حق تألیف نپیوست.

— آقای دریابندری، شما سالهاست که در «موسسهٔ انتشارات فرانکلین» به نشر ترجمه های گوناگون مشغول بوده اید. و می دانیم که موسسهٔ شما همیشه قرارداد بین المللی «کپی رایت» را رعایت کرده است. آیا میان رعایت قرارداد «کپی رایت» و کیفیت خوب ترجمه رابطه ای هست؟

—نخیر. من چنین رابطه ای نمی بینم. کیفیت ترجمه به کار مترجم بستگی دارد، بنابرین بسته به اینست که ناشر برای ترجمهٔ کتابی که می خواهد منتشر کند مترجم با صلاحیتی را در نظر بگیرد، یا در رد و قبول ترجمه هایی که برای نشر به ناشر عرضه می شود، ناشر در وضعی باشد که بتواند خوب را از بد تشخیص دهد، و بعد تفاوت خوب و بدهم برایش اهمیت داشته باشد. ما البته ترجمه های خوب زیاد منتشر کرده ایم، ولی رعایت قرارداد بین المللی «کپی رایت» مانع از این نبوده است که ترجمه های بد، و گاهی بسیار بد، هم منتشر بکنیم. فرض کنیم که در مورد ترجمه های خوب بخت با ما یاری کرده است، و در مورد ترجمه های بد هم اشتباه کرده ایم. در هرحال پشت صفحهٔ عنوان کتابهای هر دو دسته نوشته شده است که این ترجمه با اجازهٔ ناشر اصلی منتشر شده است. منظورم اینست که اعلان «کپی رایت»، که در پشت صفحهٔ عنوان چاپ می شود، خوبی ترجمه را تضمین نمی کند.

— پس چه ضرورتی برای رعایت قرارداد «کپی رایت» وجود داشته است؟

—اجازه بدهید اول من شخصاً موضع خودم را در خصوص مسأله ای که فعلا مطرح

است ــ یعنی مسألهٔ پیوستن ایران به قرارداد «برن»، روشن بکنم، بعد جواب این سؤال را بدهم. من با پیوستن ایران به قرارداد بین المللی «کپی رایت» مخالفم و فکر می کنم اگر بی مطالعه و بدون توجه به عواقبی که به بار خواهد آمد، این قدم برداشته شود، صنعت ضعیف و نحیف نشر ما چنان صدمه ای خواهد خورد که تا سال ها کمر راست نخواهد کرد. این از این. و اما ضرورت رعایت قرارداد «کپی رایت» برای ما این بوده است که به عنوان شعبه ای از یک مؤسسهٔ بین المللی، قانوناً ملزم به رعایت این قرارداد بوده ایم. به علاوه، مؤسسهٔ فرانکلین وسعش را داشته است که از بابت هرکتابی که چاپ می کند، چیزکی هم به ناشر اصلی بپردازد، و پرداخت این چیزک را در قیمت گذاری نسخه های ترجمهٔ فارسی دخالت ندهد. من خیال می کنم هر ناشر دیگری هم در چنین وضعی باشد عیبی ندارد که همین کار را بکند. منتها واقعیت اینست که ناشران ما در چنین وضعی نیستند.

ــ آیا بین قرارداد «کپی رایت» و مسألهٔ صلاحیت مترجم و ناشر رابطه ای هست، و آیا اساساً می شود چنین کنترلی برقرار کرد؟ چون این نکته یکی از دلایل طرفداران احتمالی پیوستن به قرارداد «کپی رایت» است.

ــ بله، می شود گفت قرارداد «کپی رایت» با مسألهٔ صلاحیت مترجم در واقع بی ارتباط نیست. چون در وضعی که ایران به قرارداد برن، یا یک قرارداد بین المللی دیگر «کپی رایت» پیوسته باشد، آن وقت هر مترجمی نمی تواند هرکتابی را که دلش خواست بردارد ترجمه کند، و ناشر هم باید قبل از سفارش دادن ترجمه به مترجم، با ناشر اصلی مکاتبه کند و طبعاً باید اعتبار و سابقه ای داشته باشد تا بتواند حق ترجمهٔ اثر را از ناشر اصلی بگیرد. بنابرین خود به خود مترجم های آماتور و ناشرهای خرده پا از بازی حذف می شوند. منتها باید دید که از این مقدمه چه نتیجه ای می خواهیم بگیریم. من خیال می کنم بعضی از بهترین آثار را در وضع فعلی، همین مترجم های آماتور و ناشران خرده پا منتشر می کنند، و بعضی از بدترین آثار از در مؤسسات بزرگ بیرون می آید. از جمله مؤسسه خود ما. سرنوشت نهایی کتاب را تودهٔ مردم کتابخوان باید معین کنند، و می کنند. و اتفاقاً این حکم خیلی هم زود و قاطع صادر می شود. خیال می کنم همهٔ ما موارد فراوانی را سراغ داریم که یک اثر دو بار یا حتی سه بار ترجمه شده است، اما به محض آن که یک ترجمهٔ خوب از آن در آمده، فوراً میخ خود را کوبیده است.

ــ یکی از دلایل طرفداران پیوستن به قرارداد «کپی رایت» اینست که وضع فعلی باعث دوباره کاری می شود و مقداری نیروی انسانی و منابع مادی تلف می شود. به نظر شما این درست است؟

ــ البته درست است، ولی آن حضرات فراموش می کنند که پیشرفت فرهنگی به قیمت همین دوباره کاریها و صرف منابع انسانی و مادی به‌دست می آید. خوب، البته به فلسفهٔ انسانی بستگی دارد، ولی من خیال می کنم که برای مسائل اجتماعی و فرهنگی فرمول‌های آسان و راه‌های میان‌بر وجود ندارد. ممکن است جلو دوباره کاری را با گذراندن یک قانون و ایجاد یک اداره بگیریم، و به این ترتیب خیال کنیم که مقدار زیادی نیروی انسانی و مواد و مصالح صرفه‌جویی کرده‌ایم، اما در این میان یک چیز دیگر را از دست خواهیم داد که قابل اندازه گیری نیست و لذا ــ اگر حمل بر تناقض نشود ــ باید بگویم یک مثقال آن به صد خروار مواد و مصالح می ارزد، و آن استعدادها و قریحه‌های جوان و گمنامی ست که همیشه سر از پرت‌ترین و دورافتاده‌ترین جاها در می آورند. اگر کار به کام طرفداران صرفه‌جویی و غیره بگردد، نتیجه این خواهد شد که فقط چند موسسهٔ بزرگ ــ و مآلا دولتی ــ انحصار نشر ترجمه را در دست خواهند گرفت و صورت نام مترجمان هم به یک مشت فضلای معنون و کسالت‌آور ختم خواهد شد.

ــ می‌دانیم که تیراژ کتاب در ایران معمولا بین دو هزار تا سه هزار است، و تعداد عنوان‌هایی هم که هرسال منتشر می‌شود، از روی شمارهٔ ثبت کتابخانهٔ ملی، حدود ۱۸۰۰ عنوان است، و این رقم شامل تجدید چاپ‌ها و کتابهای درسی و دانشگاهی و دینی هم می‌شود. بنابرین صنعت نشر ما در واقع صنعت کوچکی ست. آیا پیوستن به قرارداد «کپی‌رایت» از لحاظ مالی چه تأثیری در این صنعت خواهد داشت؟

ــ صنعت نشر ایران، از کتاب درسی که بگذریم، همانطور که گفتید، صنعت کوچکی ست. کتاب درسی هم چیزی‌ست که فقط شباهت‌های ظاهری با کتاب دارد و از نظر ماهیت غیر از کتاب عادی است. در واقع ابزار کار صنعت دیگری‌ست، که آموزش باشد. در هرحال موضوع بحث ما نیست. اما صنعت کوچک نشر گرفتاری‌های بزرگی دارد. در بعضی شرایط اجتماعی رشد صنعت نشر کند می شود یا متوقف می شود و علاج این مسأله بیرون از استطاعت خود صنعت نشر است. در نتیجه، در زمانی که رشته‌های دیگر حیات اقتصادی در حال رشد است، صنعت نشر دچار عوارض عقب‌ماندگی می شود. این عقب‌ماندگی فقط به این معنی نیست که تعداد عناوین چاپ شده یا تیراژ کتابها کم باشد، بلکه اصولا نوع استعدادهایی که در چنین شرایطی به طرف این صنعت جلب می شوند طبعا از بهترین دست نخواهد بود. به همین جهت است که در داخل این صنعت انحطاط اخلاقی هم پیش می آید. الان در صنعت نشر قانون حاکم بر روابط رقبا، کم و بیش قانون جنگل است، و کوتاه‌بینی و تنگ‌نظری بیداد می کند. در نتیجه این صنعت نمی تواند یک شبکهٔ توزیع وسیع به وجود بیاورد، چون شبکهٔ توزیع وسیع،

لازمه‌اش همکاری و هماهنگی میان واحدهای نشر است. و چون توزیع محدود است، تیراژ هم پایین است و سود اندک، و گردش سرمایه کند، و چون چنین است خلقها ترش و نظرها تنگ. می بینید که باز برگشتیم به خانهٔ اول. یعنی صنعت نشر در یک «دور باطل»، به اصطلاح، گرفتار است. و اما ارتباط تمام این قضایا با مسألهٔ پیوستن ایران به قرارداد «کپی رایت» این است که برداشتن این قدم در وضع فعلی اسارت صنعت نشر را در این دور باطل بیشتر و ثابت‌تر خواهد کرد. و نکته اینجاست که تا وقتی که صنعت نشر از این دور باطل بیرون نیاید نخواهد توانست فشارهایی را که بر اثر پیوستن به قرارداد کپی رایت به آن وارد خواهد شد تحمل کند.

ــ اما نگفتید چه فشارهایی از این رهگذر بر صنعت نشر وارد خواهد شد؟

ــ الان می گویم. معنی پیوستن ایران به قرارداد «کپی رایت» اینست که ما بعد از این از بابت هر نسخه کتابی که می فروشیم، حداقل ۵ درصد قیمت روی جلد را به عنوان حق‌النشر یا حق‌التالیف یا نمی دانم چی، به ناشر اصلی بدهیم. این حداقل است، یعنی ترتیبی ست که ما فعلا در «مؤسسهٔ فرانکلین» به آن عمل می کنیم، و آن را به این ترتیب به ناشران خارجی قبولانده‌ایم که گفته‌ایم آقایان، ایران عضو کنوانسیون برن نیست و ما فی‌الواقع اجباری نداریم که به شما چیزی بدهیم، منتها چون وسعمان می رسد و می خواهیم رعایت اتیکت بین‌المللی را هم کرده‌باشیم، حاضریم با شما کنار بیاییم. آنها هم با هزار مکافات قبول کرده‌اند. خود من سر این موضوع با ناشران خارجی بسیار چانه زده‌ام. سال‌ها پیش من خواستم انتشارات مؤسسهٔ فرانکلین را که در آن موقع منحصر به کتاب‌های امریکایی بود، از انحصار آثار امریکایی بیرون بیاورم، و مشکل بزرگ در این راه ناشران انگلیس بودند که حاضر نمی شدند به یک مبلغ جزئی که پرداختنش از عهدهٔ ما برآید قانع باشند. تا این که یک روز مرحوم «سراستانلی انوین»، صاحب و پدر انتشارات معروف «آلن وآنوین» که پیرمرد هشتاد ساله‌ای بود به تهران آمده‌بود و اگر درست به یادم مانده‌باشد با آقای ایران‌پرست، صاحب کتاب‌فروشی «دانش» در تماس بود، و آقای ایران‌پرست به من تلفن زدند که آقای انوین می خواهد شما را ببینند. خلاصه آمدند، و حرف سراستانلی این بود که تو کتاب «تاریخ فلسفهٔ غرب» را که از انتشارات ماست ترجمه کرده‌ای و چیزی به ما نداده‌ای. گفتم چیزی که من بتوانم بدهم به درد شما نمی خورد، و برایش توضیح دادم که وضع ناشر و مترجم و نویسنده در اینجا از چه قرار است. پیرمرد فهمید. گفت هرچه بدهی قبول می کنم. همانجا یک چک پانصد تومانی به او دادم و او هم قبول کرد. بعد قرار گذاشتیم با هم مکاتبه کنیم و انتشارات دیگرشان را هم با شرایط آسان به ما واگذار کنند، و کردند.

ناشران دیگر انگلیس هم وقتی دیدند ناشر محرمی مثل «انو ین» با ما معامله کرده است قبول کردند و مشکل تا حدی حل شد.

حالا منظورم اینست که اگر فردا اعلان کنند که ایران به کنوانسیون برن، یا چیزی نظیر آن پیوست، ناشران ما دیگر نخواهند توانست به این آسانی ها، با ناشران دندان گرد انگلیس و فرانسه و آلمان کنار بیایند. آنها خواهان قسمتی از درآمد ناشر ایرانی خواهند شد. ناشر هم لابد باید بار این خرج را از دوش خودش به دوش خریدار کتاب منتقل کند. دوش خریدار کتاب هم به هیچ وجه تحمل این بار اضافی را ندارد. چون حقیقت دیگری که باز این آقایان ظاهراً به آن توجه ندارند اینست که خریدار کتاب در بازار، آدم کم پول و آس و پاس است. من منکرنیستم که الان درجامعهٔ ما یک قشر قابل توجه از مردم مرفه وجود دارد که خیلی مجبور نیستند قبل از خرید پولشان را بشمرند. اما این قشر ــ که من میل دارم اسمش را بورژوازی بی فرهنگ بگذارم ــ خریدار کتاب نیست. اتومبیل و ماشین رختشویی و کتاب پز برقی و پیف پاف می خرد، اما حاضر نیست کتاب بخرد. اصلا به علت این که سوار ماشین است و نمی تواند پارک کند هیچ وقت به کتابفروشی پا نمی گذارد که کتاب بخرد یا نخرد. بنابرین مشتریان کتاب کسانی هستند که خوشبختانه وسعشان نرسیده است پیش قسط ماشین بدهند و هم خودشان را بدهکار کنند و هم امکان قدم زدن در راستهٔ کتابفروشها را از خودشان سلب کنند. خوب، با این مشتری حالا می خواهند حق النشر ناشر انگلیسی را هم برقیمت کتاب علاوه کنند؟ فراموش نکنید که در ظرف دوسال گذشته تعرفهٔ چاپخانه ها چند برابر شده است و قیمت کاغذ هم به اندازهٔ کافی بالا رفته. کتابی را که سه سال پیش مثلا شش تومان قیمت می گذاشتند حالا گمان نمی کنم کمتر از دوازده تومان برای ناشر صرف کند. پس از پیوستن ایران به قرارداد بین المللی این رقم به پانزده خواهد رسید. در نتیجه مشتری کم خواهد شد. در نتیجه سود ناشر پایین خواهد آمد. در نتیجه ناشر دچار همان عوارض کسادی و عقب ماندگی که قبلا اشاره کردم خواهد شد، و بازهم تأکید می کنم که این عوارض منحصر به مسائل مالی و اقتصادی نیست، بلکه انحطاط معنوی را هم به دنبال خواهد داشت. خلاصه آن دور باطل که گفتم تندتر خواهد شد.

ــ آیا امکان ندارد که مقامات مسئول برای تسهیل کار ناشران یک دفتر مرکزی دائر کنند که به ناشران در گرفتن «کپی رایت» کمک کند؟ همچنین آیا نمی توان تصور کرد که دولت زیان های مالی ناشران را به نحوی جبران کند؟

ــ چرا، البته امکان دارد، و به احتمال قوی همین کار را هم خواهند کرد. اما این، به نظر من، بدترین راه حل مسأله است ــ اگر بتوان راه حل بد را اصولا راه حل

نامید. به‌طور خلاصه، نتیجه این خواهد شد که صنعت نشر ــ که فعلا به هرحال به عنوان شاخهٔ کوچکی از بخش خصوصی جانکی دارد و به درد خودش گرفتار است ــ ضمیمهٔ بخش عمومی خواهد شد. داوری ما در چنین حالتی البته بستگی خواهد داشت به این که چنین انضمامی را مطلوب بدانیم یا نامطلوب. به نظر من، بسیار نامطلوب است.

به علاوه، من به هیچ‌وجه معتقد نیستم که اصولا از دست دولت کمکی به صنعت نشر ساخته باشد. دولت تا به حال چندبار در این زمینه کوشش کرده است. آخرین کوشش ترتیبی بود که داده شد تا هیئت امنای کتابخانه‌ها ــ اگر اشتباه نکنم ــ حدود سیصد نسخه از کتاب‌های ناشران را یک‌جا بخرد. حالا کار نداریم که در قیمت گذاری این خرید چه گونه دقت می شود که مبادا به دولت ضرر بزند و به ناشر سود برسد (و این ترتیب را برای سود رساندن به ناشر داده‌اند! ــ نمونه‌ای از طرز تفکر کارمندانه). ولی مسأله این است که مسألهٔ صنعت نشر با خرید سیصد نسخه و چهارصد نسخه از فلان کتاب و بهمان کتاب حل نمی شود. تنها راه حل واقعی در بازار کتاب است. اگر مردم زندگی فکری و فرهنگی داشته‌باشند، و امتداد این زندگی فرهنگی را در لای صفحات کتاب ببینند، ناچار به لای کتاب هم خواهند رفت. کمک دولتی در بهترین صورتش ممکن است چندتا ناشر را پولدار کند ــ آنها هم زرنگ‌هایشان هم الان به اندازهٔ کافی پولدار هستند، و غیر زرنگ‌هایشان هم در هیچ صورتی پولدار نخواهند شد.

ــ یکی از استدلال‌هایی که از زبان طرفداران پیوستن به قرارداد «حق مؤلف» شنیده می‌شود این است که آثار خارجی‌ای که ما ترجمه می کنیم به هرحال مالی هستند متعلق به دیگران، و تصرف آن برای کشور ما ــ اخلاقاً و از لحاظ پرستیژ بین‌المللی ــ صحیح نیست.

ــ بله، چنان که تصرف منابع طبیعی آسیا و افریقا و امریکای جنوبی ــ که مالی بود متعلق به مردم این سرزمین‌ها ــ به دست کسانی که حالا دارند ما را به طرف قرارداد «کپی رایت» هل می دهند، یعنی دولت‌های غربی، اخلاقاً صحیح نبود، ولی خوب آن‌ها این کار را کردند و آنچه را همین حضرات «پرستیژ بین‌المللی» می نامند، از همین رهگذر به دست آوردند. منظورم این است که فرآورده‌های فرهنگی ــ از جمله کتاب ــ از سرگذشت اقتصادی جوامع جدا نیست. نمی خواهم وارد این بحث شوم که آیا تا چه حد فرهنگ را می توان فرع پیشرفت اقتصادی دانست. آنچه مسلم است این است که این دوشان زندگی با هم بی ارتباط نیستند و به هم وابسته‌اند. بنابرین اگر الان آسیا و افریقا ازلحاظ فرهنگی محتاج به غرب است و ناچار است که فرآورده‌های فرهنگی غرب را شکسته بسته به زبان‌های محلی خود ترجمه کند، این وضع ــ لااقل تا حدی ــ نتیجهٔ غارت آسیا وافریقا در قرون گذشته به دست دول استعمارگر غربی ست. به عبارت دیگر،

می خواهم بگویم که ما بهای این آثاری را که داریم ترجمه می کنیم، قبلا شش لا و هشت لا پرداخته ایم. و آن عده از ما که از این حیث حساسیت اخلاقی دارند، می توانند آسوده خاطر باشند.

البته این نکته را لازم است یادآوری کنم که به نظر من برهان اخلاقی قضیه مطلقاً بی پا نیست. یعنی نمی خواهم بگویم که اخلاقاً خوب کاری می کنیم که مال دیگران را تصرف می کنیم، چنان که فرنگی ها هم خوب کاری نمی کردند که سرزمین ما را غارت می کردند. اگر عمری باقی باشد، حدود یک قرن دیگر خیال می کنم ما سر به سر خواهیم شد، و آن وقت می توانیم تقاضای پیوستن به «کنوانسیون برن» را همراه با عکس و رونوشت شناسنامه تسلیم دفتر مرکزی قرارداد کنیم...

ــ به نظر شما، آیا پیوستن به قرارداد «کپی رایت» در زمینه های دیگر فعالیت های فرهنگی، مثل رادیو و تلویزیون و موسیقی و سینما مشکلی ایجاد نمی کند؟

ــ حتماً می کند، اما در این خصوص باید کسانی که در این زمینه ها دست اندرکار هستند اظهار نظر کنند. من به مشکلات آن ها وارد نیستم. آنچه می توانم بگویم این است که رادیو و تلویزیون ــ چون زمینه های دولتی هستند ــ لابد دولت جورشان را می کشد. مشکلات زمینهٔ موسیقی و سینما هم تا آن جا که من می توانم تشخیص بدهم به اندازهٔ صنعت نشر صورت مرگ و زندگی ندارد.

ــ آیا می شود ادعا کرد که غرب نیز از فرآورده های فرهنگی ما استفاده می کند، و اگر قرارداد امضا شود، هردو طرف استفاده خواهند برد؟

ــ ادعا که البته می شود کرد، ولی واقعیت ندارد.

ــ به نظر شما از حقوق مولف و مترجم در ایران به اندازهٔ کافی حمایت می شود، و آیا در سطح ملی مسأله ای از این حیث وجود ندارد؟ پیشنهاد شما در این زمینه چیست؟

ــ ما الان شدیداً محتاج به یک قانون جامع و روشن هستیم که از حقوق نویسنده و مترجم و پدید آورنده به طور کلی حمایت کند. در وضع فعلی هیچ پدیدآورنده ای تأمین ندارد. بگذارید یکی دو مثال واقعی برای شما بزنم. کتابی به اسم «عشق هرگز نمی میرد» وجود دارد ــ که از قضا مال قرن گذشته هم هست و مسألهٔ «کپی رایت» در مورد آن مطرح نیست. حالا کاری نداریم به این که عشق بالاخره می میرد یا نمی میرد، ولی این کتاب خوانندهٔ زیادی دارد، و یکی از دوستان من، آقای بهرام بیگی ترجمه اش کرده است. چند چاپ هم خورده است. چندی پیش نسخه ای به دست من افتاد از این کتاب، که ناشر دیگری آن را درآورده بود و مترجم دیگری هم ظاهراً ترجمه کرده بود. ولی با کمی دقت من متوجه شدم که این همان ترجمهٔ بهرام بیگی ست که رونویس شده

و بعضی افعال و کلماتش عوض شده‌اند ــ و البته بهتر هم نشده. با دقت بیشتر متوجه شدم که مترجم جدید حتی حوصله نداشته این کار را خیلی ادامه بدهد و از فصل دوم یا سوم عین ترجمهٔ قبلی را داده است به چاپخانه که از روی آن بچینند. این کار نظایر فراوان دارد و یکی دو تا نیست. در مورد یکی از ترجمه‌های خود بنده هم این کار را کرده‌اند.

در وضع فعلی، در برابر این گونه دستبردها هیچ کار موثری نمی‌شود کرد. مترجم یا ناشر یا نویسنده باید مدت‌ها دوندگی کند و مبالغی هم از جیبش بدهد، و سر آخر هم به نتیجهٔ مهمی نرسد. من شخصاً هیچ موردی را سراغ ندارم که پدیدآورندهٔ اثر به این نتیجه رسیده باشد که تعقیب دستبرد زنندگان به زحمتش می‌ارزد. چون در واقع به زحمتش نمی‌ارزد. و حال آن که موارد این گونه دستبردها، چنان که گفتم، زیاد بوده است. تازه به فرض که آدم لج‌بازی پیدا بشود و بخواهد طرف را تعقیب کند ــ آخر سر فلان دادگاه که اعضایش از چم و خم نوشتن و ترجمه سردر نمی‌آورند، باید در این خصوص رأی بدهد و شخص دستبردزن یا وکیلش می‌تواند به آسانی ثابت کند که چون در صفحهٔ فلان، سطر بهمان، در اثر آقا نوشته شده است «است» و در اثر من نوشته شده است «می‌باشد» پس این اثر غیر از آن اثر است و شکایت شاکی وارد نیست، لذا باید خسارت مشتکی و خرج دادگاه را هم بپردازد.

پیشنهاد من برای حل این مسأله این است که دعاوی مربوط به استراق ادبی و فرهنگی همیشه با حضور هیئت منصفه‌ای از اهل فن رسیدگی شود. حالا البته اگر در انتخاب هیئت منصفه جانب انصاف را رعایت نکردند، آن مسألهٔ دیگری است.

راستی این مطلب نکتهٔ دیگری را به یاد من انداخت که به حرف‌های قبلی مربوط می‌شود. این ترجمه‌ای که گفتم «وداع با اسلحه» اثرارنست همینگ‌وی است. من در ظرف پانزده سال اخیر هرچه کوشش کرده‌ام برای این کتاب «کپی رایت» بگیرم، موفق نشده‌ام. چه وقتی که همینگ‌وی زنده‌بود، چه بعد که نبود. خود مرحوم خیلی بدقلق بود و وارث و وکیلش هم ظاهراً خیلی زبان نفهم‌اند. خوب، معنایش این است که اگر ما عضو قرارداد «کپی رایت» بودیم، انتشار ترجمهٔ این گونه کتاب‌ها که به جهتی ناشر یا نویسنده‌اش راه نمی‌آید، امکان نداشت. حالا صحبت ترجمهٔ بنده نیست، ولی این گونه موارد کم نیستند و من در جریان کارم به این قبیل موارد زیاد برخورد کرده‌ام. البته احتمال دارد که بگویند در قرارداد پیش‌بینی خواهد شد که اگر ناشری حاضر نشد حق ترجمهٔ اثری را واگذار کند، فلان ترتیب خاص داده شود. دو سه سال پیش گویا در ژنو مذاکراتی جریان داشت برای آماده کردن شکل خاصی از قرارداد «کپی رایت» که برای کشورهای جهان سوم قابل تحمل باشد، و از جمله این گونه موارد را هم بیش‌بینی

کرده‌بودند، ولی تا آن‌جا که من به یاد دارم، آن مذاکرات براثر کارشکنی انگلیسی ها بی‌نتیجه ماند. ولی موضوع این است که اگر چنین طرحی به نتیجه هم برسد و برای کشورهای کم‌بضاعت ترتیب خاصی هم بدهند، باز تقریبا همهٔ مسائلی که اشاره کردم سرجای خود خواهند بود. به‌علاوه، این سؤال پیش می آید که آیا کشور عظیم الشأن ما که ظاهراً یکی از انگیزه‌های پیوستنش به قرارداد «کپی رایت» درآمدن از صف کشورهای توسعه نیافته و بی بضاعت است، حاضر خواهد شد در این «ترتیب خاص» شرکت کند؟ این ظاهراً نقض غرض خواهد بود.

ــ پس شما به عنوان یک صاحب‌نظر در مسائل ترجمه و نشر پیوستن ایران را به قرارداد بین‌المللی «حق مؤلف» صلاح نمی دانید؟

ــ نه.

چهار
سیری درنقاشی

کوبیسم چیست؟

سال‌ها پیش عدهٔ زیادی از مردم از نقاشهای در و دیوار می خواستند که در و دیوار خانه‌هاشان را برایشان به سبک «کوبیسم» نقاشی کنند. منظور از سبک «کوبیسم» این بود که نقاش مثلاً یک خط مورب وسط دیوار می کشید و یک طرف آن را بنفش و طرف دیگر را زرد می کرد. یا روی در خانه خطهایی می کشید که هیچ شباهتی به هیچ چیز خاصی نداشت، و آن وقت داخل این خطها را رنگهای گوناگون، و غالباً تند، می زد.

حقیقت این است که این طرز رنگ زدن در و دیوار با آن سبکی که در تاریخ هنر نقاشی به «کوبیسم» معروف است ارتباط زیادی ندارد. «کوبیسم» اسمی است که ما به نقاشی جدید به‌طور کلی داده‌ایم. علت این امر شاید این باشد که از میان سبکها و مکتبهای گوناگونی که پس از پایان قرن نوزدهم میلادی در ارو پا پدید آمد و رواج گرفت، «کوبیسم» بیش از همه مردم را به تعجب واداشت و بیش از همه در باب آن بحث و گفتگو شد. به همین جهت بد نیست ببینیم که «کوبیسم» در اصل به چه معنی بود و کارش به کجا کشید؟

می گویند نخستین کسی که کلمهٔ «کوبیسم» را در مورد نقاشی به کار برد، هانری ماتیس بود. «کوب» در زبان فرانسه به معنی «مکعب» است؛ بنابراین «کوبیسم» یعنی «سبک مکعبی». اما چرا ماتیس این اسم را روی یک سبک جدید نقاشی گذاشت؟

در اواخر قرن نوزدهم و سالهای اول قرن بیستم، نقاشان ارو پا، مخصوصاً فرانسه، اصولی را که از زمان قدیم در نقاشی معمول شده بود رفته رفته کنار گذاشتند و طرز کار تازه‌ای را شروع کردند. مثلاً در طرز کار قدیم رنگ قهوه‌ای بیشتر سطح تابلو را فرا می گرفت و رنگهای دیگر به طور ملایم در زمینهٔ قهوه‌ای (یا گاهی سرمه‌ای) خودنمایی می کردند؛ اما نقاشهای جدید به خودشان اجازه دادند که رنگهای سرخ و سبز و زرد قوی

روی تابلو بگذارند. این نقاشهای جدید به‌طور کلی «امپرسیونیست» نامیده می شدند. «امپرسیونیستها» داستان مفصلی دارند و ما بعدها در بارهٔ آنها بحث خواهیم کرد. برای بحث فعلی ما همین‌قدر کافی است بدانیم که خود گروه امپرسیونیستها هم تقریباً بلافاصله به چند دسته تقسیم شدند که هر کدام برای خودشان فلسفه و طرز کار بخصوصی داشتند. یکی از این دسته‌ها نقاشهایی بودند که از طرز کار پل سزان پیروی می کردند.

می دانیم که نقاشی چیزی نیست جز ترکیبی از **شکل و رنگ**. بعضی از نقاشها بیشتر به **شکل** توجه دارند، بعضی بیشتر به **رنگ**. سزان از امپرسیونیستهایی بود که بیشتر به شکل توجه داشت. اگر بخواهیم فلسفهٔ طرز کار او را به زبان خیلی ساده بیان کنیم می توانیم بگوییم که سزان کوشش می کرد تا حجمهای سادهٔ هندسی را (یعنی مکعب و مکعب مستطیل و هرم و مخروط و غیره را) در اشکال پیچیدهٔ اشیاءِ مختلف پیدا کند. چنانکه مثلاً در یک گلابی قسمتهایی از استوانه و مخروط می توان تشخیص داد. سزان در مناظر طبیعی و صورت آدمها و ظرف و میوه و هر چیزی این حجمها را جستجو می کرد. منتها سزان هیچ‌وقت «موضوع» تابلو خود را فراموش نمی کرد، یعنی مثلاً اگر می خواست تابلویی از یک شیشهٔ شراب و چند دانه سیب بکشد (به این قبیل تابلوها می گویند «طبیعت بیجان») تجزیهٔ شیشه و سیب را به حجمهای هندسی تشکیل دهندهٔ آنها آن‌قدر پیش نمی برد که خود شیشه و سیب دیگر شناخته نشوند.

اما نقاشهای دیگری که از سزان پیروی می کردند این تجزیه را آن‌قدر پیش بردند که رفته رفته خود آن چیزی که موضوع تابلو بود ناپدید شد. به این ترتیب نقاشی بی موضوع یا «انتزاعی» («آبستره») پدید آمد. این نوع نقاشی را ازآن جهت «انتزاعی» نامیده‌اند که در آن شکل و رنگ از اصل یا موضوع خود «منتزع»، یعنی جدا، شده است.

ژرژ براک و پابلو پیکاسو دو تن از کسانی بودند که طرز کار سزان را در این جهت پیش بردند.

تابلوهای این دورهٔ ژرژ براک مانند این است که از یک سلسله حجمهای مکعب مانند تشکیل شده باشد. به همین جهت هانری ماتیس، وقتی که کارهای براک را تماشا کرد، گفت که سبک براک «سبک مکعبی» («کوبیسم») است. این را ماتیس از روی طعنه و تمسخر گفت، اما اسم «کوبیسم» به این سبک چسبید و بعدها خود نقاشان این سبک هم خودشان را «کوبیست» نامیدند.

براک و پیکاسو باهم، و مستقل از هم، سبک «کوبیسم» را به وجود آوردند، و این خود نشان می دهد که «کوبیسم» دنبالهٔ منطقی تحولاتی بود که قبلاً صورت گرفته بود.

«کوبیسم» در ۱۹۰۸ به وجود آمد. عده‌ای از هنرشناسان عقیده دارند که در سال ۱۹۱۰ «کوبیسم» از میان رفت. عدهٔ دیگر می گویند که تا ۱۹۱٤ ادامه داشت. باز عدهٔ دیگر می گویند که سال ۱۹۳۳ پایان سبک «کوبیسم» بود. اما حقیقت این است که امروز هم تابلوهایی کشیده می شود که از لحاظ اسلوب مشخصات اساسی سبک «کوبیسم» را نشان می دهد. «کوبیسم» هم مانند هر طرز کار دیگری بعد از آنکه به وجود آمد تا چندی رواج فراوان داشت و بعد رفته رفته از رواج افتاد، ولی به کلی از میان نرفت.

«کوبیسم» هم مثل هر سبک دیگری نحوهٔ خاصی است برای نمایش شکل و رنگ، و هر کس در هر زمانی نمونهٔ خوبی از این طرز کار را ارائه کند، کارش قابل توجه خواهد بود. منتها تمیز دادن کار خوب از کار ضعیف در این سبک، مانند غالب سبکهای جدید، چشم ورزیده و ذوق پرورده می خواهد. این نکته تنها در مورد نقاشی جدید صادق نیست؛ در مورد نقاشی قدیم هم همین طور بود، و همین طور هست.

«امپرسیونیسم» در نقاشی

در قرن نوزدهم، شهر پاریس یکی از مهمترین مراکز هنر نقاشی بود. هر سال در پاریس نمایشگاههای بزرگی از تابلوهای نقاشی بر پا می شد و نقاشان معروف برای عرضه کردن کارهای خود در این نمایشگاهها شرکت می کردند. در اواخر قرن، چند نقاش جوان پیدا شده بودند که طرز کارشان با نقاشان دیگر، که ما می توانیم آنها را نقاشان «رسمی» بنامیم، فرق داشت. کارهای این جوانها به نظر نقاشان «رسمی» عجیب و غریب می آمد، و به همین جهت نقاشان رسمی میل نداشتند آنها را به میان خود راه بدهند. این بود که جوانها برای خودشان نمایشگاه جداگانه ای راه انداختند و تابلوهای خود را در آنجا به نمایش گذاشتند. چند تن از این جوانها بعدها معروف شدند و درشمار استادان بزرگ نقاشی درآمدند. مونه، رنوار، پیسارو، سیسله، سزان، دگا، موریزو از آن جمله بودند.

یکی از تابلوهایی که در نمایشگاه نقاشان جوان به نمایش گذاشته شده بود، تابلویی بود کارمونه، به اسم «طلوع: یک امپرسیون» «امپرسیون» یک کلمهٔ فرانسوی است، به معنای تأثر یا برداشت فوری انسان از یک چیز. در تابلو «طلوع» نقاش برداشت خودش را از منظرهٔ طلوع خورشید به شکلی سریع و شتابزده روی تابلو آورده بود. به همین جهت اسم تابلو را «یک امپرسیون» گذاشته بود. این تابلو در ۱۸۷۲ کشیده شده بود و در ۱۸۷٤ به نمایش گذاشته شد.

منقدان نقاشی در روزنامه به نمایشگاه نقاشهای جوان حمله کردند، و مخصوصاً یکی از منقدان تابلو «طلوع: یک امپرسیون» را نمونهٔ سبک جدید دانست و باقی تابلوها را «امپرسیونیستی» نامید، یعنی «به سبک امپرسیون».

اما مردم از تابلوهای «امپرسیونیستی» خوششان آمد و این اسم را کاملاً جدی گرفتند. خود نقاشان جوان هم این اسم را پذیرفتند و خودشان را «امپرسیونیست» و سبک

کارشان را «امپرسیونیسم» نامیدند.

از موضوع اسم «امپرسیونیسم» که بگذریم، آثار نقاشان امپرسیونیست وجوه اشتراک فراوان داشت. مهمترین وجه اشتراک آنها طرز به کار بردن رنگ بود. در نقاشی پیش از امپرسیونیسم نقاش همیشه رنگها را روی تخته شستی خود مخلوط می کرد و بعد روی تابلو می گذاشت. در نتیجه انتقال از یک رنگ به رنگ دیگر روی تابلو تدریجی بود. به علاوه در سبک قدیم تقریباً هیچ‌وقت رنگ خالص و تند روی تابلو دیده نمی شد. امپرسیونیستها رنگها را با هم کمتر مخلوط می کردند و غالباً به صورت خالص کنار هم روی تابلو می گذاشتند. این کار به تابلوهای آنها یک حالت ناتمام و «قلم انداز» می داد. نقاشان «رسمی» با این حالت ناتمام و «قلم انداز» سخت مخالف بودند. اما خالص بودن رنگها و جدا بودن آنها از همدیگر، به تابلوهای امپرسیونیستی درخشش و قوتی می داد که در تابلوهای سبک قدیم دیده نمی شد. این کیفیت را مردم به تدریج پسندیدند و با آن خو گرفتند. و همین کیفیت بود که بعدها سرچشمهٔ نقاشی انتزاعی قرار گرفت.

علاوه‌بر مسألهٔ رنگ، امپرسیونیستها از لحاظ انتخاب موضوع و ترکیب‌بندی (یا کمپوزیسیون) هم با نقاشان «رسمی» فرق داشتند. مثلاً ترجیح می دادند که صحنه های باز و زیر آفتاب را بکشند، نه فضاهای بسته و زیر سقف را؛ یا آدمها را در حال حرکت طبیعی خودشان تصویر کنند، نه در حال «پز گرفتن».

به طور کلی امپرسیونیستها معتقد بودند که رنگ و شکل واقعی اشیاء در نور آفتاب ظاهر می شود و کوشش می کردند درخشش چیزهایی را که در پرتو نور طبیعی قرار گرفته اند در تابلو خود منعکس کنند. در مورد خطوط و ترکیب‌بندی تابلو نیز قراردادهای نقاشی رسمی را، که هر چیزی را با حساب دقیق در جای خود قرار می دهد، کنار گذاشتند و گفتند که اگر برای نگریستن به طبیعت زاویهٔ دید صحیحی انتخاب کنیم ترتیب طبیعی اشیاء به خودی خود کافی خواهد بود. به این ترتیب می توان گفت که امپرسیونیسم با منعکس کردن رنگهای دنیای واقعی و ترکیب‌بندی دنیای واقعی یک قدم بلند به طرف واقعیت پیش رفت، یعنی در آثار سالهای آغاز جنبش امپرسیونیسم مناظر طبیعی و هیکل و چهرهٔ انسانی، و «طبیعت بیجان» (مثل یک ظرف میوه یا چند ظرف سفالی) به شکل واقعیتر و زنده‌تر از نقاشی پیش از امپرسیونیسم تصویر می شد. اما از طرف دیگر باید دانست که برای رسیدن به این مقصود امپرسیونیستها مقدار زیادی از قید و بندهایی را که رعایت آنها برای نقاشان رسمی لازم شمرده می شد از میان برداشتند. آن قید و بندها، یا اصول نقاشی، چون از طرف همهٔ نقاشان رسمی کم و بیش رعایت می شد، یک نوع یکدستی و همانندی در تابلوهای نقاشان مختلف به وجود می آورد و

فردیت خاص هر نقاش چندان میدانی برای خودنمایی نداشت.

امپرسیونیسم چون این قید و بندها را کنار گذاشت به هر نقاشی اجازه داد که سلیقهٔ خاص خودش را در انتخاب موضوع و طرز به کار بردن رنگ و خط و ترکیب‌بندی پرورش بدهد. در نتیجه تنوع فراوان به وجود آمد. اما چون هر نقاشی ناچار دنیا را از دریچهٔ ذهن خودش می بیند، وقتی که بخواهد از آزادی فردی خود استفاده کند، برداشت ذهنی خودش را روی تابلو نقش خواهد کرد. بنابراین امپرسیونیسم، در عین حال که یک قدم به طرف دنیای واقعی یا به اصطلاح «عینیت» برداشت، یک قدم نیز در جهت دنیای خیالی هر فرد یعنی «ذهنیت» رانده شد. جنبشهایی که بعد از امپرسیونیسم در نقاشی ارو پایی به وجود آمد تقریباً همیشه درجهت تقویت این جنبهٔ ذهنی امپرسیونیسم بود، تا به جایی که سی چهل سال بعد از شروع جنبش امپرسیونیسم دنیای واقعی به کلی کنار گذاشته شد. و هر نقاشی برای خلق تابلوهای خود به جای رفتن به کشتزارهای آفتابی و کافه‌ها و بندرگاهها و نظایر اینها دوباره خودش را در اتاق در بسته‌اش محبوس کرد و به کاو یدن ذهن خود پرداخت. سبک نقاشی انتزاعی، یعنی تابلو بی موضوع که فقط ترکیبی از خط و رنگ مطلق است، از اینجا ریشه گرفت. بدین ترتیب، امپرسیونیسم که به عنوان اعتراض به غیرواقعی بودن نقاشی رسمی شروع شد، خود بلافاصله و پس از یک گردش کوتاه در هوای آزاد یک دور تمام چرخید و به کارگاه بازگشت.

از دورهٔ رونق امپرسیونیسم آثار فراوانی باقی مانده است که در موزه‌های بزرگ جهان، و نیز در مجموعه‌های خصوصی، نگاهداری می شود، و بسیاری از آنها در شمار زیباترین و گرانبهاترین نقاشیهای تاریخ است.

البته «امپرسیونیسم» یک جنبش ناگهانی و بی ریشه نبود، بلکه از مدتها پیش جنبه‌های مختلف آن در کار نقاشان بزرگ، مانند ترنر و کانستبل و حتی رامبرانت دیده شده بود. در حقیقت می توان گفت که شیوه‌های تازه‌ای که جسته و گریخته در کار نقاشان مختلف به چشم می خورد، در جنبش امپرسیونیسم متبلور شد و به نتیجهٔ منطقی خود رسید.

«امپرسیونیسم» عنوان واحدی بود که به کار نقاشان گوناگون داده شد. صرف‌نظر از وحدت و وجوه تشابهی که این نقاشان با هم داشتند، هر کدام از آنها خصوصیات فردی جداگانه‌ای داشتند که ما به نوبت در بارهٔ آنها بحث خواهیم کرد.

مونه

جنبش امپرسیونیسم سرچشمه های فراوان داشت. از زمان رامبرانت گرفته به بعد، درطرز کار پاره ای ازنقاشان، مانند ترنر و کانستبل انگلیسی، و کور به و دولاکروا و سپس مانهٔ فرانسوی، مشخصاتی دیده می شود که ظهور سبک کاملاً جدیدی را در نقاشی بشارت می دهد. این هنرمندان به یک اعتبار مبشران جنبش امپرسیونیسم هستند.

اما نخستین نقاش معتبری که اسمش با اسم جنبش امپرسیونیسم آمیخته شد، کلود مونه بود، که تابلو معروف «طلوع: یک امپرسیون» کار او است؛ و از همین تابلو بود که اسم جنبش امپرسیونیسم گرفته شد. این اتفاق که عنوان یک اثر مونه روی نهضت امپرسیونیسم گذاشته شد، اتفاق کاملاً به جایی بود، زیرا مونه امپرسیونیست ترین امپرسیونیستها بود، و در جریان رشد و تکامل هنر خود هرگز از حدود سبک امپرسیونیسم بیرون نرفت.

مونه در ۱۸٤۰ در پاریس به دنیا آمد، و در ۱۹۲٦ در ژیورنی فرانسه، درگذشت. مونه در جریان آموزش و کار خود با بُودِن و پیسارو و رنوار و بازیل و سیسله برخورد کرد و با آنها دوست شد. بدین ترتیب دست تصادف چند نقاش جوان را که بعدها باعث انقلاب بزرگی در هنر نقاشی شدند با هم مربوط کرد.

مونه با آنکه باید او را سرسلسلهٔ نقاشان انقلابی سبک امپرسیونیسم دانست، خود چندان انقلابی نبود، بلکه پیش از تشکیل دستهٔ امپرسیونیستها چند تابلو از آثارش را در «سالون» پاریس، که جای نمایش آثار نقاشان «رسمی» بود، پذیرفته بودند. در حقیقت کلود مونه خود یک نقاش «رسمی» به حساب می آمد. حتی پس از آنکه امپرسیونیستها برای خودشان «سالون مستقلان» را تشکیل دادند و کار جنگ و جدالشان با سالون رسمی بالا گرفت، نیز چند اثر از مونه به سالون رسمی پذیرفته شد. با همهٔ اینها، مونه از لحاظ سبک همیشه امپرسیونیست بود و امپرسیونیست باقی ماند.

کارهای مونه بیشتر دورنماست، و در میان همهٔ کارهای او فقط سه چهار تابلو از صورت و اندام انسان وجود دارد. ممکن است پاره‌ای از ناقدان از این بی اعتنایی مونه به عنصر انسانی نتیجه بگیرند که مونه آن حساسیتی را که برای تصو یر کردن صورت انسان لازم است نداشته، و به همین جهت در آثار خود از انسان پرهیز کرده است. اما این حکم فقط به یک معنی درست است، و نه به طور کلی. حقیقت این است که مونه نقاش بسیار حساسی بود، منتها شیوهٔ کار مونه در انتخاب رنگ و گذاشتن رنگ روی پرده، یک شیوهٔ کاملاً تازه و انقلابی بود ــ رنگهای قوی و خالص انتخاب می کرد، و آنها را به هم نمی آمیخت، بلکه به صورت لکه های مستقل از هم روی پرده می گذاشت؛ خطها و حدود شکلها کاملاً مشخص بودند و در خود شکلها محو نمی شدند؛ سایه ها را غالباً با رنگ آبی نشان می داد؛ انعکاس نور روی مناظر او مثل لکه های نور خورشید کاملاً روشن بود و می درخشید. این طرز کار در کشیدن دورنما کاملاً تازه بود و مشکلات خاص خود را ایجاد می کرد. از این رو مونه نمی خواست با پرداختن به چهرهٔ انسانی، که ناچار بایستی آن را هم به شیوهٔ خود بکشد، مشکلات روانشناسی صورت سازی را هم به مسائل تصویری اضافه کند. مونه می خواست رنگ را به طرز جدیدی به کار برد، و بهترین زمینه برای این طبع آزمایی «منظره» بود که انواع رنگها در آن وجود داشت، و در عین حال از حیث عناصر تشکیل دهندهٔ خود آن‌قدر حساس نبود که کوشش برای نوآوری، برای انقلاب، تعادل آن را از میان ببرد. اما مونه در کشیدن مناظر، باغ، ساحل دریا، پل، ساختمان، گل، و این گونه چیزها، درست همان حساسیتی رانشان می دهد که بهترین صورت‌سازان در تک چهره های خود به کار می برند. مونه می کوشد که «حالت» منظره را روی پرده ضبط کند: سردی هوای زمستان، درخشش آفتاب تابستان، لرزش آب برکه، آرام قرار برگهای زنبق آبی روی سطح آب، شفافیت هوای صبح، تیرگی غروب، ابهام و سکوت فضای مه گرفته، اینها حالتهایی بودند که مونه را به طرف خود جلب می کردند. مونه می گفت: هر منظره‌ای در لحظات گوناگون، در شرایط نوری و اقلیمی گوناگون، حالت خاصی دارد که با لحظات دیگر به کلی فرق می کند؛ و نقاش نباید مطلق یک منظره را برای نقاشی انتخاب کند، بلکه باید بداند که چه حالتی و چه لحظه‌ای از آن منظره را می خواهد روی تابلو خود نشان دهد، و راز این حالت در اشکال آن منظره نیست، بلکه در نوری است که روی آن بازی می کند، در رنگهایی است که در فضای آن موج می زند. به همین جهت مونه در تابلوهای خود کمتر به شکل و بیشتر به رنگ توجه داشت، و رفته رفته، چنان از شکل و خط دور شد که تابلوهای او به صورت امواج لطیف و حساس رنگ، به صورت «فضا» و «حالت» منتزع رنگین درآمد. مکتبهایی که بعدها در جهت

استعمال انتزاعی رنگ و در جهت رنگ محض پیش رفتند، در حقیقت از این جنبهٔ آثار مونه الهام گرفتند.

امروز مشکل بتوان تصور کرد که آثار لطیف و حساس مونه چگونه ممکن است خشم و هیاهوی «مرتجعین هنری» زمان او را برانگیخته باشند؛ اما واقعیت این است که مونه تا مدتهای مدید به عنوان یاغی، به عنوان عامل فساد هنر نقاشی مورد ایراد و ریشخند منتقدان قرار داشت. در بیست و هفت سالگی چنان تهیدست و بدهکار بود که او را مفلس و ورشکسته شناختند و تابلوهایش را به دانه‌ای پنجاه فرانک حراج کردند. مونه از نومیدی دست به خودکشی زد، اما نمرد. سرانجام دوست صمیمیش، بازیل، به او کمک کرد و او را از گرداب نومیدی و دشواریها بیرون کشید. پس از گذشت سالها رفته رفته چشم مردم به روی بینش تازه‌ای که مونه در تابلوهای خود ارائه می کرد باز شد و آثار مونه اعتبار و ارزش فراوان پیدا کرد.

دوست و همگام زمان جوانی مونه، آلفرد سیسله، که در طرز کارش با مونه وجوه اشتراک فراوان داشت، پیش از آنکه قدرش شناخته شود و هنگامی که هنوز امپرسیونیستها هدف حمله و ریشخند نقادان بودند درگذشت؛ اما مونه هشتاد و شش سال عمر کرد و به شهرت و رفاه رسید، و سپس در سالهای پیری مورد حمله جوانانی قرار گرفت که در ترک شیوه‌های جامد و مردهٔ نقاشی، و در انتخاب راههای جدید، از خود مونه سرمشق و الهام گرفته بودند. مونه بیش از جنبش امپرسیونیسم عمر کرد، و به چشم خود دید که دوره‌ای که خود او در ایجاد آن سهم اساسی داشت به سر رسیده است و نقاشی در جهاتی سیر می کند که برای او قابل فهم نیست.

اگوست رنوار

اگوست رنوار یکی از اعضای آن محفل کوچکی است که جنبش امپرسیونیسم را به وجود آورد. پدر رنوار خیاط بود، اما خود او در نوجوانی شاگرد نقاش شد و در کارگاه استادان نقاشی روی ظرفهای چینی گل و بته می کشید. تا حدود بیست و یک سالگی به این گونه کارها پرداخت، و آنگاه به فکر افتاد که در مدرسه ای تعلیم نقاشی ببیند. به این جهت در ۱۸۶۲ در آموزشگاه گلر اسم نوشت. در این آموزشگاه رنوار با مونه و بازیل و سیسله برخورد کرد، و این چهار تن بعدها هستهٔ اصلی جنبش امپرسیونیسم را تشکیل دادند.

درست است که بنیاد گذاران جنبش امپرسیونیسم در شورش خود بر علیه نقاشان رسمی، و در طرز نگاه به طبیعت و به کار بردن رنگ و بسیاری مشخصات دیگر با یکدیگر همگام بودند، اما از طرف دیگر هر کدام از آنها فردیت خود را داشتند و از لحاظ مشخصات فردی خود به سنتهای خاصی در تاریخ نقاشی مربوط می شدند. مثلاً چنانکه دیدیم، مونه به سنت منظره‌سازان پیش از امپرسیونیسم، مانند ترنر و کانستبل، تمایل داشت و کمتر به پیکر و چهرهٔ انسان می پرداخت. رنوار برخلاف مونه علاقهٔ خاصی به پیکر و چهرهٔ انسانی نشان می دهد و انسان تقریباً از هیچ کدام از تابلوهای او غایب نیست. در حقیقت آن مقدار مناظری که از طبیعت در کارهای او دیده می شود حاشیه هایی است بر چهره و پیکر انسان. از لحاظ تاریخ نقاشی، رنوار ادامه دهندهٔ خطی است که از تیسین و تینتورتو شروع می شود و به روبنس و سپس دولاکروا و کوربه می رسد. همهٔ این نقاشان در کشیدن صورت و پیکر زنانه استاد بودند و آن را محل تجلی زیبایی و شکوه طبیعت می دانستند.

رنوار در ایامی که با مونه و سیسله همنشین بود مانند آنها به تجزیهٔ رنگ و به کار بردن لکه های رنگ جدا از هم پرداخت. و در پدید آوردن شیوه هایی که مجموعاً سبک

امپرسیونیسم را تشکیل می داد سهم فراوان داشت.

تابلویی که خشم منتقدان رسمی را سخت برانگیخت «رقص در کافهٔ مولن دولاگالت» (۱۸۷۶) نام داشت، که اکنون در موزهٔ لوور پاریس نگاهداری می شود. این تابلو در حقیقت مانند یک عکس رنگی است که از کافهٔ شلوغی در آن ایام برداشته باشند، و برای بینندهٔ امروزی عجیب می نماید که این اثر زیبا و بیگناه تا آن حد مورد بیمهری منتقدان قرارگرفته باشد. اما علت این تعجب این است که در ظرف یک قرن که از زمان کشیده شدن این اثر می گذرد، چشم بینندگان به طرز کار جدید عادت کرده است.

در نقاشی رسمی، پیش از رنوار، چنانکه پیش از این اشاره کردیم، معمولاً یک رنگ ــ غالباً قهوه‌ای ــ بر تابلو مسلط بود و مخصوصاً در سایه تفاوت رنگها خیلی کم می شد. رنوار در این تابلو خود رنگهای صورتی و سرمه‌ای و زرد و سبز زنده به کار برده بود، و حتی در سایه هم تفاوت این رنگها را به قوت خود نگاه داشته بود، و مخصوصاً سایه‌ها را به جای قهوه‌ای به رنگ آبی کشیده بود. در نتیجه به نظر منتقدان مثل این بود که تابلو رنوار را قشری از «کپک» یا «خزه» پوشیده باشد. به همین جهت نوشتند که کار رنوار کپک زده و خزه بسته است. بعدها که چشمها از اسارت قراردادهای نقاشی رسمی آزاد شد، مردم رفته رفته متوجه شدند که آنچه کپک زده است در حقیقت خود طبیعت است و رنوار تقصیری نداشته است جز اینکه توانسته است بینایی طبیعی خود را به کار ببرد و طبیعت را چنان که هست ببیند.

در هر حال، رنوار مدت درازی در قید انضباط و طرز کار امپرسیونیسم باقی نماند و راهی خاص خود در پیش گرفت. در پاییز ۱۸۸۱، رنوار که اکنون در حدود چهل سال داشت به ایتالیا رفت و به مطالعهٔ کار استادان رنسانس، مخصوصاً رافائل، پرداخت. این مطالعات در جدا شدن او از امپرسیونیسم و بازگشت او به طرف سنتهای کلاسیک تأثیر فراوان داشت. از آن به بعد سطح تابلوهای او صافتر و آمیزش رنگهایش با یکدیگر بیشتر شد. درنقاشی به طور کلی می توان گفت که خط وطرح عامل فکری ورنگ عامل عاطفی است. رنوار اصولاً طبیعتی کاملاً عاطفی داشت و به همین جهت درتابلوهای اوعنصر اصلی رنگ است که به صورت مواج ولرزان تابلورا فرامی گیرد وخطها را کمابیش محومی کند. اما در دوره‌ای که رنوار تحت تأثیر استادان ایتالیایی قرار گرفت، می بینیم که عامل خط و طرح در کارهای او تأکید شده است و تابلوهای او که معمولاً حالت سیلان و میعان داشت به صورت کمابیش جامدی درآمده است.

اما این دوره نیز در کار رنوار گذران بود و رفته رفته رنوار توانست قوت خط و طرح

استادان ایتالیا را با لطافت رنگهای خود ترکیب کند.

رنوار یک نقاش «غیر روشنفکر» بود. در محافل «بورژوازی» پاریس، یعنی طبقهٔ متوسط پولدار، رفت و آمد می کرد و از آنها سفارش کار می گرفت. یکی از مشتریهای او شخصی بود به اسم شار پانتیه، که در طول سالها مقدار زیادی کار به رنوار سفارش داد. به این جهت مقدار زیادی از تابلوهای رنوار تصویر دختر بچه های فرشته مانندی است که یا در دامان مادرهای بزک کردهٔ خود نشسته اند و یا تنها در برابر نقاش «پز» گرفته اند. هنر رنوار هنری است شاد و آرام، زیرا که خود نقاش آدمی سالم و دور از تلخی و کینه و حسادت بود. حتی در پایان عمر که دستهای رنوار از کار افتاده بود و نقاش برای کار کردن ناچار بود قلم مو را با نخ به دست خود ببندد، باز آنچه از زیر دستش درمی آمد تابلو زیبایی بود پر از گل و نور و موهای طلایی و گونه های سرخ. اگر رنوار نقاش ضعیفی بود، تابلوهای او به سبب جنبهٔ احساساتی و خلأ فکری ممکن بود تا مرحلهٔ پایینی سقوط کند، اما استادی نقاش همیشه آنها را در سطح بسیار بالایی نگاه می دارد. رنوار یکی از بنیاد گذاران امپرسیونیسم بود که تأثیرش در نقاشان بعدی کمابیش تا حدود دخالت او در ایجاد جنبش امپرسیونیسم محدود می شود.

پل سزان

«هیچ تابلویی که در زیر سقف، در داخل کارگاه، کشیده شده باشد با کارهایی که انسان می تواند در هوای آزاد بکند قابل قیاس نیست. وقتی که انسان یک منظرهٔ خارجی را نقاشی می کند، سایه روشنهای شگفت‌انگیزی روی پرده می آورد؛ و خود مناظر چقدر زیباست. هنگامه است. من باید تصمیم بگیرم که فقط در هوای آزاد کار کنم... ظن قوی من این است که همهٔ پرده های استادان قدیم که مناظر خارجی را نشان می دهند تصنعی هستند. به نظر من این پرده ها آن جلوهٔ حقیقی، و مخصوصاً آن جلوهٔ همیشه تازهٔ خود طبیعت را، ندارند.»

این قسمتی است از نامه‌ای که پل سزان در سال ۱۸۸۶ به دوستش امیل زولا نوشت. می توان گفت که سزان در این چند جمله یکی از اصول طرز کار نقاشان نسل خود را بیان کرده است. نقاشان این نسل تازه چشم خود را به روی طبیعت باز کرده بودند، تازه فهمیده بودند که منظرهٔ طبیعی غیر از آن است که استادان قدیم روی پرده می آوردند. تابش نور خورشید و درخشش رنگهای آفتابی و سایه روشنهای رنگین، در حقیقت تازه «کشف» شده بود.

سزان در کشف آفتاب و طبیعت البته تنها نبود. چندین نقاش جوان دیگر نیز در آن ایام کم و بیش به همین نتایج رسیده بودند. این در حقیقت وجه مشترک همهٔ «امپرسیونیستها» بود.

اما پل سزان، با آنکه در شمار امپرسیونیستها بود و با آنها از حیث طرز نگاه و طرز کار شباهت فراوان داشت، هرگز خود را در دایرهٔ مقررات کمابیش معین امپرسیونیسم محدود نکرد. سزان در مدت عمر ۶۷ سالهٔ خود دوره های گوناگونی را گذراند و طرز کارش چند بار تغییر کرد. در جوانی تحت تأثیر آثار کوربه و دولاکروا به نقاشی رومانتیک گرایش داشت. اما بر اثر آشنایی با پیسارو و سایر نقاشان امپرسیونیست خود را

از قید مکتب رومانتیک فارغ کرد و با امپرسیونیستها همگام شد. سپس امپرسیونیسم را نیز رها کرد و طرز کاری را در پیش گرفت که می توان گفت یک قدم از امپرسیونیسم بیشتر بود و می توان آن را مکتب «مابعد امپرسیونیسم» نامید. و همین دوره از کار سزان بود که در نقاشان نسل بعد تأثیر کرد و برای سزان مقام خاصی در تاریخ نقاشی پدید آورد.

سزان در دورهٔ آخر، و مهم، کار خود به «شکل» توجه خاصی پیدا کرد. او در حقیقت می گفت که ما به هر گوشه ای از طبیعت که نگاه کنیم شکلهای خاصی در آن وجود دارد که در وهلهٔ اول ممکن است در نظر ما آشکار نباشد. وظیفهٔ نقاش این است که این اشکال را کشف کند و در پردهٔ نقاشی خود آنها را به کمک رنگ پدیدار سازد. می گفت که در طبیعت استوانه و کره و مخروط وجود دارد، و نقاش باید این اشکال هندسی را در پشت بیشکلی و بینظمی ظاهری طبیعت تشخیص دهد و طبیعت را به وسیلهٔ این اشکال مجسم سازد. اما اینها اشکال سه بعدی هستند، یعنی طول وعرض و ارتفاع دارند، در حالی که نقاش ناچار است روی پردهٔ دو بعدی نقاشی کند. بنابر این برای نشان دادن حجم، انتخاب زاویهٔ دید و روابط خطها و سطحها اهمیت پیدا می کند. در کارهای سزان غالباً خطها و سطحها با زاویهٔ قائمه یکدیگر را قطع می کنند تا حس حجم و تعادل در تابلو ایجاد کنند. سزان برای ایجاد این حس حجم و تعادل ناچار شد قواعدی را که استادان قدیم برای ترکیب‌بندی (یا کمپوزیسیون) وضع کرده بودند زیر پا بگذارد. زاویهٔ دید را از جاهای غیرمتداول انتخاب کرد، خط افق را بالا برد، سطحها را با زاویه‌های تند به هم مربوط کرد. به علاوه، سزان متوجه شد که سایه‌روشن در طبیعت به آن صورت که در تابلوهای قدیمی دیده می شود وجود ندارد، یعنی در سایه رنگها تیره نمی شوند، بلکه تغییر می کنند ــ رنگ روشن و رنگ سایه دو رنگ متفاوتند، نه آنکه رنگ سایه، تیره شدهٔ همان رنگ روشن باشد. این نکته کشف مهمی بود که در کار نقاشان بعدی بسیار مؤثر واقع شد. بعد از آن دیگر سایه ها رفته رفته از تابلوهای نقاشی برچیده شدند و جای خود را به رنگهای گونا گون دادند.

نکتهٔ دیگری که در طرز کار سزان تازگی دارد، اهمیت سطح است. سزان برای نشان دادن حجم موضوعات تابلو خود شکل آنها را ساده می کرد و آن شکل سادهٔ نهایی را که در آنها نهفته بود به کمک چند سطح نشان می داد. خانه ها به شکل مکعب و میوه‌ها به شکل کره و بطریها به شکل سطح جانبی استوانه ساده می شدند. و هر سطح برای خود رنگ خاصی داشت. و از قرار گرفتن سطحها و رنگها در کنار یکدیگر ترکیب تازه و متعادلی در تابلو پدید می آمد که هستی و استحکامی مستقل از طبیعت داشت.

سزان نقاشترین نقاشان بود: یعنی می خواست که نقاش و فقط نقاش باشد و هیچ

چیزی جز نقاش نباشد. از ادبیات و اساطیر و مذهب و فلسفه پرهیز می کرد و می خواست که هیچ انعکاسی از این مقوله ها در تابلوهای او دیده نشود. به این جهت در تابلوهای او اشیاء به عنوان علامت یا نشانهٔ معانی و عواطف گوناگون به کار نمی روند، بلکه به عنوان همان چیزی که هستند به کار می روند. یک کلبهٔ کوچک نشانهٔ فقر یا سادگی زندگی روستایی نیست. یک دسته گل نشانهٔ طراوت جوانی یا احساس عاشقانه نیست. کلبه فقط کلبه است و آن مقدار شکل ورنگی را که فقط به عنوان کلبه دارد در تابلو عرضه می کند. دسته گل هم فقط دسته گل است و چیزی نیست جز ترکیب بغرنج و زیبایی از خط و سطح و رنگ.

چنانکه پیداست، این طرز نگاه به طبیعت و این طرز تلقی تابلونقاشی هم کاملاً تازگی داشت؛ و در حقیقت نقطهٔ شروع نقاشی جدید همین جاست. سزان با تابلوهای خود به نقاشان اعلام کرد که هنر نقاشی سخنگوی ادبیات و اخلاق و فلسفه نیست، بلکه مقوله‌ای است مستقل از آنها، و باید در حد خود و برای خود مورد قضاوت قرار گیرد. نقاش، داستان نمی گوید، شعر نمی سراید، درس اخلاق نمی دهد، فلسفه نمی بافد، بلکه نقاشی می کند، یعنی با رنگ چیزهای تازه‌ای می آفریند که در حد خود و جدا از همهٔ مقولات دیگر ارزش دارد.

این همان فلسفهٔ نقاشی جدید است، و کاملاً می توان تصور کرد که چگونه از این فلسفه نقاشی انتزاعی (بدون موضوع) پدید آمده است. کافی بود که نقاش برای آفریدن اثر خود حرف سزان را به نتیجهٔ منطقی اش برساند، یعنی یک قدم از او پیشتر برود و برای کشیدن تابلویی که در حدود خود و برای خود چیز مستقل و متعادلی باشد، دیگر به سراغ طبیعت نرود.

وقتی که نقاشان بدین ترتیب خود را از طبیعت بی نیاز دیدند، طبعاً زحمت راهپیمایی در کوه و دشت و یافتن مناظر قابل نقاشی را هم نخواستند برخود هموار کنند؛ زیرا که آفریدن یک «چیز تازه» مستقل از طبیعت در کارگاه نقاشی هم کاملاً ممکن بود، بلکه آسانتر بود.

نقاشان پس از آنکه طبیعت را ترک گفتند و به کارگاه خود باز گشتند، ناچار به کاویدن ذهن خود پرداختند، و لازم به گفتن نیست که در ذهن انسان همه جور چیز پیدا می شود. رنگهای درخشان، رنگهای تیره، ترکیبهای شاد، ترکیبهای وحشتناک، تعادل و آرامش، اغتشاش و آشفتگی. گاهی هم در حقیقت هیچ چیزی پیدا نمی شود ونقاش با ذهن خالی و فقیر خود را به دست تصادف می سپارد و هر چیزی را که تصادف روی پرده نقش کرد، به عنوان یک آفریدهٔ هنری، به عنوان یک تابلو، اعلام می کند.

بدین ترتیب می بینیم که پل سزان در حقیقت پدر نقاشی جدید بود، و نقاشان مهم نیمهٔ اول قرن بیستم، مانند براک و پیکاسو و ماتیس و لژه و دیگران همه شاگردان مکتب او محسوب می شوند. مکتبهای گوناگونی که پس از سزان در نقاشی پدید آمدند و غالباً هم با یکدیگر در کشاکش و جدال بودند، تقریباً همه از یک سرچشمه آب می خوردند، و آن کارهای پل سزان بود. هنگامی که سزان در ۱۹۰۶ درگذشت، بیشتر این مکتبهای جدید جوانه زده بودند، و شاید اگر خود سزان رشد و تکامل آنها را می دید، باورش نمی شد که همهٔ این حرکات عجیب و غریب را خود او به راه انداخته است.

ون گوگ

در سال ۱۸۸۶ ون گوگ که نقاش جوان و تازه کاری بود از کشور خود، هلند، به پاریس رفت تا با کارهای نقاشان شهر پاریس، که در حقیقت مرکز فعالیتهای هنری دنیای غرب بود، آشنا شود. در پاریس، کامیل پیسارو که یکی از افراد اصلی گروه «امپرسیونیستها» بود، پس از دیدن شور و اشتیاق وحشتناک این جوان ناشناس هلندی، گفت که این آدم «یا دیوانه خواهد شد و یا همهٔ امپرسیونیستها را فرسنگها پشت سر خواهد گذاشت.» حقیقت ماجرا این است که ونسان ون گوگ هم امپرسیونیستها را فرسنگها پشت سر گذاشت و هم دیوانه شد.

ون گوگ در ۱۸۵۳ به دنیا آمده بود، و تا بیست و هفت سالگی تکلیف خود را نمی دانست. بیشتر افراد خانوادهٔ او کشیش پروتستان بودند، اما دو تا از عموهایش فروشگاه تابلوهای نقاشی داشتند. ون گوگ ابتدا به عنوان فروشنده در شهر لاهه نزد آنها به کار پرداخت. در این وقت شانزده سال داشت. چهار سال بعد، او را به لندن فرستادند تا در شعبهٔ گالری «گوپیل» فروشندگی کند. در لندن، ون گوگ عاشق دختر صاحبخانهٔ خود شد و از او خواستگاری کرد؛ اما دختر حاضر به ازدواج با او نشد. ون گوگ که بی اندازه حساس و عصبی بود، نتوانست این شکست را تحمل کند. لندن را رها کرد و در ۱۸۷۵ به پاریس رفت تا در شعبهٔ پاریس همان شرکت «گوپیل» کار کند.

پاریس در آن هنگام مرکز جریانات فرهنگی بود، و ون گوگ تحت تأثیر آن جریانات کتابهای بسیار خواند و همهٔ موزه‌ها و نمایشگاهها را زیر پا گذاشت. یک سال بعد کارش را رها کرد و باز به لندن رفت و در مدرسه‌ای معلم شد. باز معلمی را هم رها کرد و به عنوان کشیش و واعظ به میان کارگران معدن رفت. بعد در دانشکدهٔ الهیات آمستردام اسم نوشت، اما پس از چهارده ماه که با حرارت فراوان درس خواند، دانشکده را

رها کرد و به نزد خانواده‌اش بازگشت. پدرش که از دست او به امان آمده بود، او را باز به یک مدرسهٔ روحانی در بروکسل فرستاد. ون گوگ باز هم مدرسه را رها کرد و به میان معدنچیان رفت تا برای آنها موعظه کند. با فقر معدنچیان زندگی می کرد، روی چوب خشک می خوابید، لباس ژنده می پوشید، خوراک ساده و ناچیز می خورد. جوانی بود سرخ مو، با چشمان آبی که بیش از اندازه تیز و روشن بود، با حرکات سریع، بیش از حد جدی و بیش از حد صدیق و صمیمی. مردها او را مسخره می کردند، کودکان از او وحشت داشتند، زنها از او بدشان می آمد. پیدا بود که ونسان ون گوگ نمی تواند خود را با زندگی تطبیق دهد، سرگردان است، تکلیف خود را نمی داند. نقاشی، راه حلی بود که او برای زندگی خود پیدا کرد.

آثار دورهٔ اول کار او تابلوهای تیره و تاری بود که ون گوگ از زندگی مردم فقیر و نگون‌بخت و ژنده‌پوش می کشید؛ مانند تابلو «سیب‌زمینی خورها» و «حلقهٔ زندانیان» و «یک جفت پوتین». اگر ون گوگ به پاریس نمی رفت و به گروه امپرسیونیستها نمی پیوست، شاید هرگز رنگ را «کشف» نمی کرد و تا آخر عمر در تیرگی اندوهبار آثار نخستین خود زندگی می کرد.

ونسان ون گوگ برادری داشت به نام تئو که در پاریس فروشندهٔ تابلوهای نقاشی بود. ونسان در ۱۸۸۶ ناگهان هلند را ترک گفت و به نزد برادرش به پاریس رفت. در پاریس با نقاشان جوانی که انقلابی در سبک نقاشی پدید آورده بودند آشنا شد ــ با پیسارو، دگا، گوگن، تولوز لوترک، امیل برنار. تابلوهای رنگین و زندهٔ این نقاشان ون گوگ را خیره کرد؛ مانند این بود که برای نخستین بار با مفهوم «رنگ» آشنا شده است. ون گوگ در مدرسهٔ هنرهای زیبا اسم نوشت و با حرارت و اشتیاق شگفتی شروع به کار کرد ــ حرارت و اشتیاقی که پیسارو را چنان متوحش ساخت.

در این دوره، که بیست ماه طول کشید، ون گوگ در حدود دو یست تابلو نقاشی کرد و شیوه‌های گوناگون را آزمود ــ منظرهٔ طبیعت، منظرهٔ کافه، داخل اتاق، طبیعت بیجان، صورت خود نقاش، اینها همه موضوع کار ون گوگ قرار گرفتند. از دو یست تابلو این دوره، ون گوگ بیست و سه تا را از روی صورت خود نقاشی کرده است.

اما در این مدت ون گوگ نتوانست حتی یک تابلو هم بفروشد. در تمام این مدت به خرج برادرش تئو زندگی می کرد. ون گوگ دوباره رفته رفته ملول شد. زمستان ۱۸۸۷ برایش وحشتناک بود. آسمان خاکستری و خیابانهای تیره و بی آفتاب و غم شکست وفقر برایش تحمل پذیرنبود. به سفارش تولوزلوترک از پاریس به منطقهٔ آفتابی «آرل» رفت. در آرل باز با دنیای رنگین تازه‌ای روبه رو شد. باغهای پرشکوفه، کشتزارهای خرم،

خانه های روستایی، جاده ها، درختها، آفتاب، همهٔ اینها او را به شوق آوردند و ون گوگ دوباره به کار پرداخت. باز در مدت پانزده ماه در حدود دو یست تابلو کشید. تابلوهای این دورهٔ او با طرحهای قوی و رنگهای درخشان و ترکیب بندی کاملاً استوار و متعادل کشیده شده اند. در این دوره ون گوگ گاهی از یک موضوع چند تابلو می کشید. بسیاری از شاهکارهای ون گوگ محصول این دوره اند، که از همه معروفتر عبارتند از: «پل متحرک آرل». «کافه در شب»، «گلهای آفتابگردان»، «قایقها در ساحل».

اما وضع زندگانی ون گوگ تعریفی نداشت. هیچ کس از او تابلو یی نمی خرید. به خرج برادرش زندگی می کرد. بیماری عصبی دست از سرش برنمی داشت. فکر مرگ مدام درسرش می چرخید، با چنان سرعت و شتابی کار می کرد که گویی چند روزی بیشتر فرصت ندارد و تا تعادل روانیش از دست نرفته است باید هر چه بیشتر نقاشی کند.

در این موقع ون گوگ از چندین نفر از نقاشان دعوت کرده بود که به آرل بروند و جامعهٔ مشترکی ازنقاشان در آنجا تشکیل دهند. اواخر اکتبر ۱۸۸۸ پل گوگن دعوت او را پذیرفت و به آرل رفت. اما در شب کریسمس ون گوگ و گوگن با هم دعوا کردند وجدا شدند. فردای آن روز گوگن درخیابان صدای پایی پشت سرخود شنید. همینکه برگشت، ون گوگ را دید که یک تیغ دلاکی در دست دارد. ون گوگ از برابر نگاه خیرهٔ گوگن گریخت و به اتاق خود رفت و یک گوش خود را با یک ضربهٔ همان تیغ دلاکی برید و آن را در دستمالی پیچید و به عنوان «هدیه» برای زن بدکاره ای که با او آشنا بود برد. او را در بیمارستان بستری کردند. دو هفته بعد که از بیمارستان بیرون آمد، تابلو معروف «مرد گوش بریده» را کشید. پیدا بود که ون گوگ دیوانه شده است. مردم دهکدهٔ آرل ازدست مردی که با سر دستمال بسته در کوچه ها می گشت و حرکات عجیب و غریب می کرد، عاجز شدند و از او شکایت کردند. سرانجام ون گوگ به درخواست خودش در تیمارستان بستری شد. به این ترتیب پرثمرترین دورهٔ کار ون گوگ، یعنی دورهٔ آرل، به پایان رسید. دورهٔ چهارم نقاشی ون گوگ از همان هنگام بستری شدن در تیمارستان شروع می شود. ون گوگ یک سال در آنجا بستری بود و در این مدت در حدود صد تابلو کشید. سبک او تغییر کرده بود. مناظر رؤیا مانند، خورشیدهای چرخان، درختهای خمیده، گندمزارهای توفانی، آسمانهای تیره و شگفت، اینها موضوع کار او بودند. رنگهای تابلوهای او هم دیگرگون شده بودند: آبیها و سبزها و زردها کدرشده بودند؛ سرخها به قهوه ای می زدند. خطوط هم درهم و پیچان شده بودند. خلاصه آن تعادل و درخششی که در آثار دورهٔ آرل دیده می شد، از آثار او رخت بر بسته بود، اما در عوض تابلوهای او شخصیتی کاملاً بدیع و خاص خود او پیدا کرده بودند که در آثار هیچ نقاش

دیگر نشانی از آن دیده نمی شد. ون گوگ در دنیایی خاص خودش سیر می کرد.

پس از تیمارستان، تئو، ونسان را به نزد روانپزشکی به نام دکتر گاشه، در شهر اوورسوراواز فرستاد تا او را زیرنظر داشته باشد. ون گوگ با دکتر گاشه دوست شد و از صورت او و افراد خانواده‌اش چند تابلو کشید. این دورهٔ کار ون گوگ، که در حقیقت ادامهٔ دورهٔ پیش از آن بود، دو سه ماهی بیشتر طول نکشید. صناعت (یا «تکنیک») کار او رو به ضعف نهاده بود. دیگر بر رنگ و برخط و بر ترکیب‌بندی آن تسلط سابق را نداشت. نقاشی وسیله‌ای بود که ون گوگ با آن تعادل روانی خود را نگاه می داشت. اکنون به نظر می رسید که هنرمند در برابر بیماری و فقر و گمنامی کاملاً شکست خورده است.

یک روز ون گوگ به کشتزاری رفت که در آن تابلو معروف «گندمزار و کلاغها» را کشیده بود، و تیری در سینهٔ خود خالی کرد. تیر به قلبش نخورد، و ون گوگ، در حالی که خون از سینه‌اش می ریخت، خود را به اتاقش رسانید و روی تختخواب افتاد. دو روز بعد درگذشت. سال ۱۸۹۰. هنگام مرگ ۳۷سال داشت.

ون گوگ فقط ده سال نقاشی کرد. آثار او، تا وقتی که زنده بود، نه شناخته شد و نه به فروش رفت. امروز کارهای او علاوه‌بر کلکسیونهای شخصی، در موزه‌های پاریس و لندن و مسکو و نیویورک نگاهداری می شود. ارزش پولی آنها ازحدوحساب بیرون است.

ون گوگ حد فاصلی است میان «امپرسیونیسم» و آنچه به نام «مابعد امپرسیونیسم» معروف شده است. در آثار او فراز و نشیبهای یک روحیهٔ فردی خاص منعکس است. ون گوگ صناعت امپرسیونیستها را در طرز به کاربردن رنگ و خط و ترکیب‌بندی گرفت، و آن را با فردیت خود، یعنی با نگاه و احساس خاص خود، درهم آمیخت و ترکیب تازه‌ای از آن پدید آورد که، همان‌طور که پیسارو در ابتدای کار او گفته بود، امپرسیونیستها را پشت‌سر می گذاشت. نقاشان بعدی از حیث میدان دادن به بینش شخصی و فردی همه از ون گوگ پیروی کردند.

پل گوگن

بسیار پیش آمده است که هنرمندان در جستجوی تجربهٔ تازه و زیبایی غریب، یار و دیار خود را ترک بگویند و از سرزمینهای دور افتاده سر در بیاورند. اما این گونه کارها را هنرمندان معمولاً در سالهای اول جوانی می کنند. برای کسی که جوانی را پشت سر گذاشته باشد، بسیار دشوار خواهد بود که زندگانی خود را ناگهان از بیخ دیگرگون کند؛ اما نه در مورد پل گوگن.

پل گوگن، یکی از بزرگترین افراد سلسلهٔ بزرگ نقاشان فرانسوی در آخر قرن نوزدهم، چهل و سه سال مانند سایر مردم زندگی کرد، و در آستانهٔ چهل و چهار سالگی ناگهان تصمیم گرفت که تمدن و فرهنگ مغرب زمین را ترک بگوید و به جایی برود که، به گفتهٔ خود او، «تمدن آن را فاسد نکرده باشد.» این بود که در سال ۱۸۹۱ گوگن پاریس را رها کرد و به تاهیتی، جزیرهٔ کوچکی در جنوب اقیانوس آرام، رفت.

پل گوگن در خانوادهٔ متوسطی به دنیا آمده بود که با اشراف هم نسبتی داشت. پل را در هفت سالگی به یک مدرسهٔ مذهبی سپردند. در هفده سالگی پل وارد نیروی دریایی شد و به بندرهای اروپا و امریکای جنوبی سفر کرد. چند سال بعد دریا را رها کرد و به عنوان منشی در یک شرکت صرافی و بازرگانی به کار پرداخت. گوگن دوازده سال به این کار ادامه داد، و در تمام این مدت یک کارمند مرتب و منظم و پرکار و هوشمند بود. در نتیجه پیشرفت کرد و مقام خوبی در شرکت خود به دست آورد. با دختر زیبایی ازدواج کرد و صاحب پنج فرزند شد. پل گوگن یک کارمند محترم و مرفه بود، و هیچ کس، حتی زنش، گمان نمی برد که این آدم روزی زندگانی آرام و راحت خود را رها کند و برای علاقه‌ای که به نقاشی کردن داشت، دست از همه چیز بشوید و به سرزمینهای دور و غریب قدم بگذارد و خود را به هزار گونه دشواری و بیماری دچار کند.

در سال ۱۸۷۴ یکی از دوستان گوگن او را با نقاشی آشنا کرد. گوگن مدت

کوتاهی به شاگردی و تعلیم گرفتن پرداخت و در نمایشگاههای ۱۸۸۰ و ۱۸۸۱ و ۱۸۸۲ آثار امپرسیونیستها شرکت کرد. در سال ۱۸۸۳ علاقه‌اش به نقاشی چنان شدید شد که کارش را رها کرد تا بتواند تمام وقتش را صرف نقاشی کند. از این لحظه خوشبختی و بدبختی گوگن با هم آغاز می‌شود. در این لحظه، پل گوگن، دریانورد سابق و کارمند محترم و مرفه مؤسسهٔ بازرگانی قدم در راهی گذاشت که نبوغ او را پرورش داد و او را یکی از بزرگترین نقاشان جهان کرد. اما از طرف دیگر از این لحظه گوگن دیگر رنگ آسایش را ندید، از زن و فرزندانش برید، دوستانش او را خل و حتی دیوانه پنداشتند، و او آن‌قدر در میان هنرمندان پاریس تهیدستی و سرگردانی کشید که سرانجام تصمیم گرفت فرهنگ و تمدن را یکسره ترک بگوید و به جنگلهای استوایی برود و به اقوام بدوی پناهنده شود. در تمام این احوال، عشق شدید به نقاشی راهنمای او بود. گوگن به نبوغ خود اطمینان کامل داشت: می‌خواست نقاش باشد و نقاشی کند، و در برابر این هدف هیچ چیز دیگر برایش ارزش نداشت.

گوگن که ابتدا با امپرسیونیستها هم‌آواز بود و آثارش را با آثار آنها به نمایش می‌گذاشت، در ۱۸۸۷ از امپرسیونیستها جدا شد و اصول تازه‌ای برای خود وضع کرد. امپرسیونیستها رنگ طبیعی را تجزیه کرده بودند، درست مانند کسی که نور آفتاب را از یک منشور شیشه‌ای عبور دهد و آن را به رنگهای اصلی طبیعت تجزیه کند. اما پس از این تجزیه، امپرسیونیستها دوباره رنگها را روی پردهٔ نقاشی با هم ترکیب می‌کردند. به این معنی که لکه‌های رنگ را مستقل از هم در کنار هم قرار می‌دادند، و از مجموعهٔ این لکه‌ها شکل و حجم و سایه‌روشن به وجود می‌آوردند. گوگن رنگهای مستقل و خالص را در سطحهای بسیار وسیعتری به کار برد. مثلاً سطح پشت سر تکچهره‌ها را قرمز یا زرد یا نیلی یکدست می‌کرد. پیراهن آدمها یا چمن یا کشتزار یا جنگل را هم کمابیش یکدست رنگ می‌کرد. گوگن نمی‌خواست با گذاشتن لکه‌های کوچک رنگ در کنار یکدیگر یک تأثیر کلی از مجموعهٔ آنها به دست بیاورد، بلکه تأثیر تابلو خود را بر اساس تلاقی چندین سطح پهن از رنگهای گوناگون قرار می‌داد. به این ترتیب گوگن از لحاظ طرز به کار بردن رنگ قدم بلندی در جهت نقاشی انتزاعی برداشت. اما گوگن هرگز تا مرحلهٔ انتزاع کامل پیش نرفت. در پرده‌های او همیشه انسان، حیوان، درخت، میوه، منظرهٔ طبیعت، به عنوان وسایلی برای حمل کردن رنگ و پدید آوردن نقش درهمی از رنگهای گوناگون وجود دارد.

سالهایی که گوگن در جزایر تاهیتی زندگی کرد در نقاشی او تأثیر عمیق داشت. در بیشتر کارهای گوگن تصویر زنان و مردان سیاهپوست و مناظر جنگلی و میوه‌های

مناطق حارّه مانند موز و انبه دیده می شود؛ و رنگهای او هم به طور کلی همان رنگهای تند و عمیق منطقهٔ حارّه است: نیلی، نارنجی، سبز، قهوه‌ای پخته. سیاه همیشه بر تابلوهای او مسلط است. گوگن حتی عیسی و مریم را هم، که از موضوعهای همیشگی نقاشان ارو پا بود، به شکل یک کودک و زن سیاهپوست کشیده است.

علاوه‌بر رنگ، کار گوگن بازگشتی است به سوی طرح. به این معنی که تکنیک امپرسیونیستها در بسیاری موارد باعث شده بود که جنبهٔ طراحی تابلو، یعنی خطهای مشخصی که مرز رنگها را تشکیل می دهد، اهمیت خود را تا حدی از دست بدهد. گوگن برای تابلوهای خود طرحهای بسیار مشخص می کشید و خطوط آنها را در مرحلهٔ نهایی تابلو هم کاملاً حفظ می کرد؛ و نکتهٔ مهم در این مورد این است که گوگن در کشیدن طرحهای خود به هیچ وجه شکل طبیعی اشیا و آدمها را رعایت نمی کرد، بلکه به تخیل خود اجازه می داد که در این اشکال تصرف کند. گوگن یکی از نخستین نقاشانی است که توانسته است با تصرف کردن در شکل طبیعت معنی باطنی آن را بیشتر آشکار کند. بنابرین از این جهت نیز گوگن پیشگام نقاشی جدید است که در راه تصرف در طبیعت بعدها به افراطهای شدید دچار شد.

گوگن سالهای آخر عمرش را در جزایر دور افتادهٔ تاهیتی با فقر و بیماری و ناکامی وحشتناک دست به گریبان بود، و در ۱۹۰۳، در حالی که بیش از ۵۵ سال نداشت، درگذشت. آثار او در تاریخ نقاشی مرحلهٔ بسیار مهمی را در تحول امپرسیونیسم به نقاشی جدید تشکیل می دهد، و زندگانی او یکی از نمونه های این حقیقت است که نبوغ همیشه با خوشبختی همراه نیست.

ژرژ سورا

زندگی سورا کوتاه و بی حادثه بود. در ۱۸۵۹ به دنیا آمد، فقط سی و دو سال زندگی کرد، زن نگرفت، سفر نکرد، در هیچ واقعهٔ مهمی شرکت نداشت، و در ۱۸۹۱ بر اثر بیماری کوتاهی درگذشت. اما از این عمر کوتاه و بی حادثه حاصل فراوانی برجا ماند. آثار برجا ماندهٔ سورا عبارتند از ۱۷۰ نقاشی روی چوب، ۴۲۰ طراحی مدادی، ۶ دفتر گرده‌برداری و ۶۰ پردهٔ نقاشی، که مساحت پنج‌تای آنها به چند متر مربع می رسد. بسیاری از این آثار در شمار شاهکارهای هنر نقاشی است. بدین ترتیب می توان گفت که بزرگترین حوادث زندگانی سورا آثار او بود.

سورا هنرمندی بود که به شیوهٔ دانشمندان کار می کرد، یا دانشمندی بود که هنر را وسیلهٔ بیان خود قرار داده بود.

طراحی با مداد نخستین زمینه‌ای بود که سورا به آن علاقه‌مند شد. در سالهای ۱۸۸۲ و ۱۸۸۳، سورا کمابیش همهٔ وقتش را صرف طراحی کرد و بر اثر تمرین و تکرار فراوان در طراحی سبکی خاص خودش به وجود آورد. در طراحی کمتر به خط و بیشتر به حجم و شکل توجه داشت. با مداد سیاه پر رنگ (یا «مداد کنته») روی کاغذ سفید خشن چنان حساس و ظریف طراحی می کرد که همهٔ سایه روشنها و تفاوتهای نوری که چشم انسان در اشیای رنگی می بیند، به وسیلهٔ درجات مختلف سیاه و سفید روی کاغذ ضبط می شد. پل سینیاک که نقاش همزمان و دوست نزدیک سورا بود دربارهٔ طرحهای مدادی سورا گفته است که سورا سایه روشنها را چنان دقیق ضبط می کند که انسان از روی طرح سیاه و سفید او می تواند تابلو رنگی بکشد.

سورا پس از آنکه طراحی سیاه‌قلم را تا حد کمال آموخت، به نقاشی رنگی پرداخت. نخستین اثر بزرگ او تابلوی است به نام «یک آبتنی». سورا یک سال وقت صرف کشیدن این تابلو کرد. برای قسمتهای گوناگون آن طرحهای جداگانهٔ فراوان سیاه

قلم و رنگی کشید، و سرانجام آن را در ۱۸۸٤ برای نمایشگاه سالانهٔ پاریس که به «سالون» معروف است حاضر کرد. اما «سالون» این تابلو را نپذیرفت. در آن سال آثار چندین تن دیگر از نقاشان جوان هم از طرف «سالون» رد شد، و این کار باعث شد که نقاشان جوان نمایشگاه جداگانه‌ای برای خودشان راه بیندازند که به نام «سالون مستقلان» معروف شد و هستهٔ اصلی جنبش امپرسیونیسم و تحول عظیم نقاشی غربی قرار گرفت. در هر حال، سورا از تشکیل دهندگان «سالون مستقلان» بود و پردهٔ «یک آبتنی» را در ۱۸۸٤ در آنجا به نمایش گذاشت. سینیاک این پرده را از لحاظ طرح و ترکیب بندی بسیار پسندید، اما رنگ‌آمیزی آن به نظرش تیره و خفه آمد. «یک آبتنی» موجب دوستی و همکاری سینیاک و سورا شد؛ و سینیاک که جزو دستهٔ امپرسیونیستها بود، سورا را با اصول و طرز کار امپرسیونیستها آشنا کرد.

سورا و سینیاک مدت کوتاهی به شیوهٔ امپرسیونیستها کار کردند، اما به زودی شیوه‌ای خاص خود به وجود آوردند. این شیوهٔ خاص مبتنی بر تجزیهٔ علمی رنگها بود. می دانیم که همهٔ رنگهای گوناگونی که در طبیعت می بینیم از سه رنگ اصلی سرخ و زرد و آبی تشکیل شده‌اند. مثلاً نارنجی از ترکیب سرخ و زرد به دست می آید. سبز ترکیب زرد و آبی است. اگر سرخ را هم به سبز علاوه کنیم، قهوه‌ای می شود. و لیکن آیا وقتی که ما دو رنگ را با هم ترکیب می کنیم چه اتفاقی می افتد؟ فرض کنید که ما یک گرم پودر سرخ و یک گرم پودر زرد داریم و آنها را با هم مخلوط می کنیم. طبعاً دو گرم پودر نارنجی به دست خواهیم آورد. اما اگر این پودر نارنجی را زیر ذره‌بین بگذاریم، خواهیم دید که ذرات سرخ و زرد به همان رنگهای اصلی خود باقی هستند. بنابرین رنگ نارنجی ما در حقیقت چیزی نیست جز نقاط بسیار ریزی از رنگهای سرخ و زرد که در کنار یکدیگر قرار دارند. این نکته درمورد ذرات درشت‌تر هم عیناً صادق است. یعنی اگر روی یک صفحه کاغذ یک در میان نقاط سرخ و زرد به درشتی مثلا یک عدس بگذاریم و بعد از فاصلهٔ دور به آن نگاه کنیم، صفحهٔ کاغذ نارنجی به نظر خواهد رسید. این خاصیت در حقیقت مربوط به چشم انسان است که رنگهایی را که از خارج دریافت می کند به هم می آمیزد و از آنها رنگ جدیدی به وجود می آورد. به عبارت دیگر می توان گفت که این رنگهای بیشماری که ما در طبیعت می بینیم در حقیقت توهمی بیش نیست، و در طبیعت بیش از سه رنگ وجود ندارد.

این نظریهٔ شبه‌علمی اساس سبکی است که سورا و سینیاک درنقاشی پدید آوردند. در این سبک به جای آنکه رنگ مناسب را روی تخته شستی بسازند و در تابلو به کار برند، رنگهای تشکیل دهندهٔ آن را حساب می کردند و آنها را به صورت نقطه‌های

ریزی از رنگ خالص کنار یکدیگر می چیدند. از مجموع آن نقاط آن رنگ مورد نظر به دست می آمد. ژرژ سورا این طرز کار را با جدیت تمام دنبال کرد و آثار فراوانی به این سبک کشید. سبک سورا را «پوانتی لیسم» نامیده اند که در لغت فرانسه به معنی سبک «نقطه چینی» است. در اواخر قرن نوزدهم در میان نقاشان مغرب زمین تمایلی به وجود آمده بود که موضوع رنگ آمیزی را از لحاظ علمی تجزیه و تحلیل کنند و شیوه های کمابیش علمی در نقاشی به کار برند. سبک «نقطه چینی» سورا نمایندهٔ حد اعلای این تمایل است.

سورا جوان پرشور و پر کاری بود که گویی می دانست عمرش کوتاه خواهد بود، و به همین جهت با شور و حرارت شگفتی تمام وقتش را صرف نقاشی می کرد. تا وقتی که زنده بود منتقدان نقاشی قبولش نداشتند، اما پس از آنکه جوانمرگ شد، آثارش ارزش پیدا کرد و به بزرگترین موزه های جهان منتقل شد.

چنانکه گفته شد، آثار سورا نشان دهندهٔ صورت افراطی تمایل شبه علمی خاصی است که در زمان او در عالم هنر وجود داشت. به همین جهت نوعی تحجر یا خشکی در آنها احساس می شود. آن حالت لرزان و مواجی که در آثار نقاشان معاصر سورا، مثل مانه و پیسارو و سیسله دیده می شود، در آثار سورا نیست. در آثار سورا طرحها قوی و مشخص و رنگها بیش از حد حساب شده و دقیق است. انسان تصور می کند که اگر روزی ماشین حسابگر بخواهد با رنگ و روغن نقاشی کند، تابلوهایی نظیر تابلوهای سورا خواهد کشید.

سورا به عنوان جستجوگر کنجکاو در مسائل تجزیه رنگ و ترکیب اشکال در تاریخ نقاشی تأثیر فراوان داشته است. موضوع کارهای او بیشتر مناظر طبیعت بود. صورت بسیار کم می کشید. یکی از این صورتها زن جوانی را نشان می دهد که مشغول آرایش کردن است. روی دیوار بالای تابلو آینه ای است که سورا انعکاس صورت خود را در آن کشیده بود. زن جوان معشوقهٔ سورا بود، و شاید سورا به این ترتیب می خواست علاقهٔ خود را به او در تابلوش ثبت کند. اما دوستان سورا به او گفتند که وجود صورت او در گوشهٔ تابلو ممکن است برای دختر جوان اسباب حرف شود، به این جهت سورا روی صورت را با تصویری از یک گلدان و چند شاخه گل پوشانید. آن صورت تنها صورتی بود که ژرژ سورا از خودش کشیده بود.

هانری دو تولوز لوترک

هنگامی که هانری دوتولوز لوترک سه ساله بود در جشن نامگذاری برادرش می خواست دفتر یادبود را امضاء کند، اما بزرگترها به او گفتند که چون سواد ندارد نمی تواند این کار رابکند. هانری کوچک در جواب گفت «پس عکس گاو می کشم.» پیداست که تولوز لوترک طراحی را پیش از خواندن و نوشتن آموخته بود.

شاید اگر هانری دوتولوز لوترک مانند سایر کودکان صحیح و سالم می ماند و رشد طبیعی می کرد طراحی و نقاشی برای او بیش از سایر کودکان اهمیت نمی داشت، اما هانری از همان آغاز، کودک ضعیفی بودو به بیماری نرمی استخوان دچار بود، و در چهار سالگی یک بار زمین خورد و یک پایش شکست، و در پنج سالگی بار دیگر زمین خورد و پای دیگرش شکست. به علت نرمی استخوان جوش خوردن شکستگیهایش مدتهای مدید طول کشید و پاهایش از رشد بازماند. در نتیجه بالا تنه اش به اندازهٔ یک مرد عادی بزرگ شد و پاهایش به اندازهٔ پاهای یک کودک باقی ماند.

به نظر می رسد که در سالهای درازی که لوترک در بستر بیماری افتاده بود و جز سرگرم کردن خود با قلم و کاغذ چاره‌ای نداشت، استعداد طراحی او نه تنها رشد کرد، بلکه طراحی و نقاشی برایش به صورت غرض و غایت زندگی و وسیلهٔ دفاعی در برابر یأس مطلق درآمد.

تولوز لوترک آدمی علیل و ناقص بود که قدش به صدوچهل سانتیمتر نمی رسید، کلاه ملون به سر می گذاشت، عینک پنسی می زد، عصای بسیار کوتاهی به دست می گرفت، و به صورت یک موجود مضحک و در عین حال وحشتناک در قهوه‌خانه‌ها و میخانه‌های پاریس رفت و آمد می کرد. انسان طبعاً انتظار دارد که جهان‌بینی چنین آدمی آکنده از تلخی و بدبینی باشد. و این تلخی و بدبینی در آثار او منعکس شود. اما حقیقت این است که تولوز لوترک آدم تلخ و بدبینی نبود. نقص بدنی خود را پذیرفته بود و

می توانست دربارهٔ هیئت ظاهر خود شوخی کند، هر چند قوت شخصیت او چنان بود که هیچ کس به خود اجازه نمی داد او را به ریشخند بگیرد.

در هنر نقاشی، تولوز لوترک بیش از هر چیزی به آدمیزاد توجه داشت. دوست می داشت که با قلم خود آدمیزاد را غافلگیر کند و تصویر او را در لحظاتی که به وضع خود یا حالت چهرهٔ خود توجه ندارد روی کاغذ ثبت کند. اما غرض از این کار انتقاد یا ریشخند کردن آدمیزاد نیست، لوترک فقط یک مشاهده کنندهٔ تیز بین است و نگاه او همیشه با نوعی خوشرویی همراه است. به این جهت طراحیهای او با آنکه غالباً یک جنبهٔ کاریکاتوری قوی دارد همیشه از کاریکاتور ممتاز است و جز در موارد نادری که طراح مخصوصاً قصد اغراق داشته است، هرگز با کاریکاتور قابل اشتباه نیست.

لوترک در صناعت (یا «تکنیک») نقاشی کاملاً چیره دست بود، اما به جهت این توجه و علاقهٔ خاصی که به موضوع نقاشیهای خود، یعنی آدمیزاد، داشت در کارهای او صناعت فقط اهمیت ثانوی دارد ــ آنچه در درجهٔ اول اهمیت است عبارت از خود موضوع، یعنی آدمها و لحظاتی است که آدمها در آن زندگی می کنند.

آثار تولوز لوترک دو نوع مشخص است: یکی تابلوهای نقاشی رنگ و روغن یا گواش، دیگری اعلان (یا «پوستر»)هایی که لوترک برای تئاترها و تماشاخانه ها و کاباره های زمان خود کشیده و به طریق «لیتوگرافی» (نوعی چاپ) تکثیر شده است. در مورد اعلانهای لیتوگرافی، چنانکه صناعت چاپ ایجاب می کند، اساس کار بر طراحی قوی و رنگهای یکپارچه قرار دارد، و لوترک این هر دو عامل را با استادی فراوان به کار می برد. در این زمینه پیش از لوترک کار فراوانی صورت نگرفته بود و آنچه لوترک در این زمینه کرد غالباً اصیل و شخصی است.

در زمینهٔ نقاشی متعارفی لوترک از به کار بردن صناعتهایی که دیگران پدید آورده بودند پرهیزی نداشت. به همین جهت در تابلوهای او تأثیر طرز کار نقاشانی مانند مونه و دگا وحتی رنوار دیده می شود. با این تفاوت که طرز نگاه و انتخاب موضوع در کارهای لوترک همیشه خاص خود او است. اهمیت او در این است که امکانات فراوانی را که پس از انقلاب امپرسیونیستها در طرز به کار بردن خط و رنگ پدید آمده بود برای تکامل هنر جدیدی به کار برد که عبارت از به کار بردن امکانات هنری و فنی است برای بیان تصویر مفاهیم ــ یعنی هنر گرافیک. همهٔ گرافیستهای امروز ــ یعنی سازندگان اعلانها یا پوسترها و پشت جلدها و بروشورها و غیره ــ به نحوی به تولوز لوترک مدیون هستند.

هانری دوتولوز لوترک در سال ۱۸۶٤ در یک خانوادهٔ اشرافی بسیار قدیمی در فرانسه به دنیا آمد و بیش از سی و نه سال زندگی نکرد. چون ثروت خانوادگی داشت

مانند سایر هنرمندان زمان خود، مانند ون گوگ و گوگن، رنج فقر و گرسنگی نکشید، اما به علت نقص عضو روزهایش به سختی گذشت. اگر پاهای تولوز لوترک در کودکی نمی شکست، مسلماً زندگی خوشتری بر او می گذشت، اما شاید مانند هزاران هزار فرانسوی دیگر هیچ اهمیتی کسب نمی کرد و امروز هیچ کس به یاد نمی داشت که چنین آدمی در آخر قرن نوزدهم می زیسته است.

ادگار دگا

ادگار دگا در ۱۸۳٤ در پاریس به دنیا آمد و در ۱۹۱۷ در پاریس درگذشت. بنابرین دگا معاصر دستهٔ معروف نقاشانی بود که «سالون مستقلان» را تشکیل دادند و جنبش امپرسیونیسم را به راه انداختند ــ گیرم از پاره‌ای از آنها چند سالی بزرگتر بود. اما دگا را نمی توان یک امپرسیونیست تمام عیار به شمار آورد. دگا در اوایل کارش از حیث طرز کار و رنگ آمیزی به سبک قدیم کار می کرد؛ و بعدها نیز که رفته رفته سبک قدیم را کنار گذاشت و در ترکیب بندی و رنگ آمیزی شیوهٔ تازه‌ای در پیش گرفت هرگز در مسألهٔ تجزیهٔ رنگ ــ که مدعای اصلی امپرسیونیستها بود ــ نظریات آنها را کاملاً به کار نبست. در حقیقت وابستگی دگا به جنبش امپرسیونیسم کمتر از لحاظ صناعت کار نقاشی و بیشتر از لحاظ طرز برخورد با موضوع کار بود. حلقه‌ای که ادگار دگا را با امپرسیونیسم مربوط می کند عبارت است از سلسلهٔ تابلوهایی که رقاصان باله را با شلیته های کوتاه و جورابهای بلند در حالات گوناگون نشان می دهد: چرخ زدن روی پنجهٔ پا، خم شدن، ایستادن، بستن بند کفش. در این تابلوها رنگ کم و بیش به صورت لکه های درشت و مستقل ازهم ــ یعنی نزدیک به طرز کار سایر امپرسیونیستها ــ به کار رفته است؛ اما وجه شبه اصلی این تابلوها با امپرسیونیسم ترکیب بندی و حرکت تابلوها است. دگا پیکرهای خود را به صورت متقارن روی تابلو نمی چیند، بلکه آنها را در حال حرکت تصادفی و «طبیعی» خود ضبط می کند. در نتیجه مثلاً می بینیم که یک طرف تابلو کاملاً خالی است و چیزی جز کف سادهٔ اتاق دیده نمی شود، و در طرف دیگر تابلو پیکر چندین رقاص درهم پیچیده و ترکیب بغرنجی را پدید آورده اند. در حقیقت طرز نگاه دگا شباهت عجیبی به دوربینهای عکاسی جدید دارد که می توانند حرکات آنی و تصادفی را در جزء کوچکی از ثانیه ضبط کنند. و شاید به این جهت تصور شود که دگا تابلوهای خود را به سرعت و «فی المجلس» می کشیده است. به هیچ وجه این طور نیست. دگا برخلاف

غالب امپرسیونیستها به کار کردن در «محل»ـ مثلاً در کشتزار و بندرگاه و کافه ــ عقیده نداشت و تابلوهایش را با دقت و صرف وقت بسیار در کارگاهش می کشید. برای کشیدن تابلوهایش از «یادداشت»هایی که به صورت طرحهای مدادی برمی داشت، و از حافظهٔ بصری بسیار نیرومندش کمک می گرفت.

دگا نیز مانند تولوز لوترک ــ که تأثیر فراوانی از دگا پذیرفته بود ــ در وهلهٔ اول به انسان و حالات و حرکات انسانی علاقه‌مند است. منظرهٔ طبیعت، سرخی آفتاب غروب یا لرزش نور در میان برگهای درختان، برای دگا اهمیتی ندارد. در چند تا از تابلوهای او چشم‌اندازهای بسیار زیبایی از طبیعت دیده می شود؛ اما اینها زمینهٔ طبیعی صحنه‌ای هستند که دگا می خواسته است تصویر کند. دگا هرگز به قصد کشیدن یک «دورنما» قلم به دست نگرفت.

در کارهای قدیمی دگا رنگ چندان درخششی ندارد، بلکه کیفیت اصلی را طراحی بسیار قوی تشکیل می دهد. اما دورهٔ دگا دورهٔ طبع آزمایی نقاشان در طرز رنگ آمیزی و کشف رنگهای درخشان بود. دگا با آنکه در این طبع آزماییها و در «رنگ بازی» نقاشان معاصرش شرکت نداشت، طبعاً نمی توانست از تأثیر این کارها برکنار بماند. به این جهت در کارهای دگا هم رفته رفته رنگهای قوی ظاهر شدند؛ منتها در کارهای دگا رنگها نه به خاطر خود رنگ بلکه برای نشان دادن سطحها و حجمها و ایجاد تناسب میان آنها به کار رفته‌اند. در حقیقت دگا بی آنکه در تجربه‌های تجزیه و تحلیل رنگ امپرسیونیستها شرکت کرده باشد از نتایج این تجربه‌ها استفاده کرد. به این جهت هنر دگا از حیث طرز به کار بردن رنگ به دورهٔ مابعد امپرسیونیسم تعلق دارد و خویشاوندی آن با نقاشی جدید بیش از امپرسیونیسم است. از طرف دیگر، دگا پیوند خود را با نقاشی کلاسیک همیشه نگاه داشت. بنابراین می توان گفت که دگا حلقه‌ای است که نقاشی کلاسیک را به نقاشی جدید وصل می کند.

دگا ابتدا با رنگ و روغن کار می کرد، و فقط برای «اتود»های خود مداد و زغال و شمع رنگی («پاستل») به کار می برد. اما به تدریج متوجه شد که با شمع رنگی بهتر از هر چیز دیگری می تواند کار کند؛ به این جهت می بینیم که کارهای دوره‌های آخر دگا غالباً با شمع رنگی روی کاغذ کشیده شده‌اند. موضوع کار او در ابتدا صحنه‌های اسبدوانی و صورت انسان و مناظر داخلی بود، اما در دوره‌های بعد به صحنهٔ رقص و زنان برهنه در حال حمام کردن یا شانه زدن مو یا لباس پوشیدن، و همچنین زنان کارگر در حال اطو کشیدن و این گونه چیزها علاقه پیدا کرد. این گونه کارهای دورهٔ اخیر دگا تقریباً همه با شمع رنگی کشیده شده‌اند، و حالت خاص این مادهٔ رنگی و خطها و

لکه‌های زیبایی که روی کاغذ برجا می گذارد به کارهای دورهٔ اخیر دگا کیفیتی داده است که گویی به دوره‌های کاملاً پیشرفتهٔ هنر جدید تعلق دارد.

ادگار دگا هم به این علت که شخصاً آدم گوشه گیری بود که با سایر هنرمندان چندان نمی جوشید، و هم به این علت که به نظریات امپرسیونیستها اعتقاد کامل نداشت، هرگز رسماً درصف امپرسیونیستها قرار نگرفت، اما بیشک نقاشی بود متعلق به عصر خویش، یعنی عصر امپرسیونیسم، و هنر او هم مانند هنر رنوار و سزان متمم و مکمل امپرسیونیسم بود.

دادا

در زمان جنگ جهانی اول ارو پا سرزمین آشفته‌ای بود. در وسط این سرزمین آشفته، کشور سو یس بیطرف مانده بود و مرکز آدمهای جوراجور شده بود: پناهندهٔ سیاسی، تبعیدی، انقلابی، جاسوس، نو یسنده، شاعر، نقاش و ولگرد در این نقطهٔ امن ارو پا جمع شده بودند و گو یی از پشت یک در بسته به کتک کاری و فحاشی وحشتناکی که در باقی ارو پا جریان داشت گوش می دادند.

افتضاحی که در ارو پا جریان داشت طبعاً برای کسانی که سرو صدای آن را می شنیدند این سؤال را پیش می آورد که آیا مبانی تمدن غربی و ارزشهای ناشی از آن مسخره نیست؟ آیا وقت آن نرسیده است که غربیها در سازمان سیاسی و اقتصادی خود و در معیارهای مربوط به اخلاق و فرهنگ و هنر و جمالشناسی خود تجدید نظر کنند؟ آیا افتضاح جنگ بی اعتباری ارزشهای کهنه را آشکار نساخته است؟ عده‌ای از هنرمندان ارو پایی که در آن زمان در سو یس جمع شده بودند عقیده داشتند که قضیه عیناً از همین قرار است و تصمیم گرفتند که با کمال صراحت این حقیقت را اعلام کنند و آبروی هنر و فرهنگ ورشکستهٔ ارو پایی را برزمین بریزند. از میان این جماعت، از تریستان تزارا شاعر رومانیایی، و هوگو بال وریشاردهولزنبک نو یسندگان آلمانی، و هانس آرپ، پیکرساز آلزاسی، می توان نام برد. این اشخاص در ۱۹۱۶ یک انجمن ادبی تشکیل دادند که هم تئاتر بود و هم نمایشگاه نقاشی و مجسمه و هم تالار سخنرانی. در این انجمن نمایشنامه های بیمعنی نمایش می دادند، اشیای عجیب و غریب به عنوان نقاشی و مجسمه به نمایش می گذاشتند، و سخنرانیهای مهمل می کردند. غرض البته شورش در برابر هنر رسمی و ارزشهای کهنه و پوسیده بود.

بدین ترتیب جنبش تازه‌ای در هنر به راه افتاد. لازم بود برای این جنبش اسمی انتخاب بشود. یک روز، در کافه‌ای در شهر زوریخ، تزارا و دوستانش برای انتخاب اسم

جنبش جدید از یک کتاب لغت فال گرفتند و کلمهٔ *dada* آمد که ظاهراً لفظ بچگانهٔ آلمانی است برای «اسب» ــ همان‌طور که مثلاً «جوجو» لفظ بچگانهٔ فارسی است برای «مرغ». سران جنبش این اسم را پسندیدند و خود را «دادا» نامیدند. می‌توان تصور کرد که تریستان تزارا و دوستانش ساعتهای زیادی بر سر این قضیه خندیده باشند. اما این شوخی، جدی گرفته شد و «دادائیسم» به‌عنوان یکی از مراحل تحول و تطور هنر اروپایی شناخته شد.

این امر طبیعی بود، زیرا که هنر «دادا» روحیهٔ سرخورده و تلخ هنرمندان اروپا را در دورهٔ آشفتهٔ جنگ منعکس می‌کرد و به آنها میدان می‌داد که برضد همهٔ چیزهای پذیرفته شده و «محترمانه» شورش کنند، اما نکتهٔ مهم دیگر این بود که در تحولاتی که پس از جنبش امپرسیونیسم روی داده بود، نقاشی رفته رفته به سوی اشکال خالی از معنی گرایش یافته بود، تا جایی که در فاصلهٔ سالهای ۱۹۰۵ و ۱۹۱۵ پیکاسو و براک و سایر «کوبیستها» حتی رنگ را هم از تابلو نقاشی طرد کردند و نقاشی در دورهٔ کوبیسم به صورت برخورد قطعات بیشماری از سطوح و خطوط هندسی به رنگ قهوه‌ای کم و بیش یکنواخت درآمد. پیکاسو در آزمایشهای خود پای عناصر دیگری، غیر از رنگ، را هم به تابلو باز کرد، مانند تکهٔ روزنامه، پارچه، کهنه و قوطی کبریت، ومانند اینها. این راه اگر ادامه پیدا می‌کرد، چنانکه کرد، در زمینهٔ جمالشناسی به هرج و مرج مطلق می‌رسید ــ درست همان‌طور که راههای دول غربی در زمینهٔ سیاست و اقتصاد به هرج و مرج رسیده بود.

دادائیستها در حقیقت کسانی بودند که آزمایشهای کوبیستها را تا نتایج منطقی آنها پیش بردند و نشان دادند که آخر این راه به سنگلاخ می‌رسد. و اصالت جنبش آنها از اینجا پیداست که تقریباً همزمان شروع جنبش «دادا» در سویس، در چند جای مهم دیگر از دنیای غرب نیز حرکاتی از همین قبیل شروع شد، یا شروع شده بود.

مارسل دوشان در ۱۹۰۵ نمایشگاهی در نیویورک دایر کرد که در آن اشیای عادی، مانند لیوان و دگمه و شیرآب، به عنوان آثار هنری به نمایش گذاشته شده بود ــ و از قضا مردم وقتی که برای نخستین بار در این اشیا به عنوان آثار هنری خیره شدند آنها را واقعاً «هنری» یافتند. «فرانسیس پیکابیا» نقاش اسپانیایی، که نمایشگاه دوشان را در ۱۹۱۵ در نیویورک دیده بود، در ۱۹۱۷ مجله‌ای در بارسلون منتشر کرد به نام ۳۹۱، و در آن کم و بیش همان سخنان دادائیستها را طرح کرد. در پاریس، تریستان تزارا، که از زوریخ به آنجا کوچ کرده بود، با استقبال گرم هنرمندانی مانند لویی آراگون و پل الوار روبه رو شد. در برلن، که تلخی شکست ۱۹۱۸ روحیهٔ جوانها را کاملاً مسموم کرده بود،

داداییستها مخصوصاً بازار بسیار گرمی پیدا کردند. نقطهٔ اوج جنبش «دادا» دسامبر ۱۹۱۸ بود که تقریباً همهٔ هنرمندان که با جنبش دادا موافق بودند با هم متحد شدند و «بیانیهٔ دادا» را در مجلهٔ «دادا» منتشر کردند. در این بیانیه تصریح شد که «دادا» جنبشی است منفی و تخریبی و قصد هیچ نوع سازندگی ندارد، بلکه با همه چیز مخالف است و می خواهد همه چیز را خراب کند. کاملاً پیداست که «داداییسم» در زمینهٔ هنر تظاهر همان روحیه‌ای است که در زمینهٔ سیاست قبلاً تحت عنوان نیهیلیسم پدیدار شده بود.

توصیف مشخصات سبک «دادا» در نقاشی به هیچ‌وجه آسان نیست، زیرا که سبک «دادا» سبک بی سبکی بود. در حقیقت داداییستها می کوشیدند که نقاشیهایشان تا آنجا که ممکن است از آنچه به عنوان نقاشی شناخته شده بود دور و به آن بیشباهت باشد. پیداست که برای یافتن چیزهای غریب و عجیب، نقاش چاره‌ای ندارد جز اینکه به ذهن خود باز گردد و در ذهنیات خود آزادانه کاوش کند. این بازگشت به دنیای ذهن برای جنبش «دادا» چیز فراوانی به بار نیاورد، اما ناگهان دنیای تازه‌ای در برابر نقاشان گشوده شد که بسیاری از آنها را مسحور کرد، به طوری که آن حالت و یرانگری و مسخرگی را کنار گذاشتند و با کمال جدیت به ترسیم آن دنیای ذهنی پرداختند. بدین ترتیب هنر «دادا» فوراً جای خود را به «سوررئالیسم» داد، و این نکته نه تنهادرمورد نقاشی، بلکه در سایر زمینه های هنر، مانند پیکرسازی و شعر و داستان نیز به یک اندازه صادق بود. جنبش «دادا» دورهٔ کوتاهی بود در تاریخ هنر اروپا که ــ نه از لحاظ خودش، بلکه از لحاظ سنتهایی که شکست و عواقبی که به بار آورد ــ اهمیت فراوان داشت. داداییستها بیش از هر چیزی با تقلید و پیروی از بزرگان مخالف بودند، و بنابراین کسانی که بعدها در نقاط مختلف جهان، مثلاً در ایران، سران جنبش «دادا» بزرگ خود شناختند و به تقلید از آنها پرداختند، در حقیقت سرنا را از سر گشادش می زدند.

سوررئالیسم

در سال ۱۹۲٤ آندره برتون، هنرمند فرانسوی، «بیانیهٔ سوررئالیسم» را منتشر کرد. در این بیانیه اصول نظری جنبش جدیدی در رشته های گوناگون هنر، از شعر و نقاشی و پیکرسازی و حتی موسیقی، تشریح شده بود. به این جهت شروع جنبش سوررئالیسم را معمولاً همین سال ۱۹۲٤ می دانند. اما این فقط برای آسانی کار است. حقیقت این است که سوررئالیسم، مانند هر جنبش واقعی دیگری، ناگهان شروع نشد. ریشه های آن به گذشته های دور برمی گردد، بلکه می توان گفت که از نخستین روزهایی که انسان به آفرینش هنری پرداخته است، همیشه در بسیاری از آفریده های او کیفیت غریبی وجود داشته که همیشه بیننده یا شنونده را مسحور می کرده و در عین حال هرگز کاملاً قابل توضیح نبوده است. می توان گفت که این کیفیت ظاهر شدن تخیلات و توهمات بی نام و نشان هنرمند است در اثرش، و برکنار شدن منطق متعارفی یا عقل سلیم، و میدان یافتن نوعی بی منطقی یا تمایلات نامعقول که از اعماق تاریک ضمیر انسان سرچشمه می گیرد. از هنر اقوام بدوی و آثار دوره های قدیم تمدن شرق و غرب که بگذریم، در هنر غربی پانصد سالهٔ پیش از قرن بیستم هم، که کمتر از روال عقل سلیم دور شده است، باز این کیفیت غریب و نامعقول گاهی ظاهر می شود. در آثار استادانی مانند لئوناردو داوینچی و بوتیچلی و بروگل و بلیک و گویا نمونه های کم و بیش مبهمی از آن دیده می شود، اما در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم، پس از گسترش جنبش رومانتیک در نقاشی، این کیفیت رفته رفته آشکار شد. نخستین نشانه های سوررئالیسم را باید در آثار نقاشان رومانتیک جستجو کرد.

یکی از معروفترین این آثار تابلویی است به نام «کابوس» کار نقاش سویسی، فیوزلی. تابلو «کابوس» زنی را نشان می دهد که روی تختخواب افتاده و سر و دستهایش از تختخواب آویزان است. جانور عجیبی که تاحدی به گربه و تا حدی به میمون شباهت

دارد روی سینهٔ زن نشسته است. در ته تابلو سر اسبی از پشت پرده بیرون آمده است و با چشمهای درخشان به درون اتاق می نگرد. این تابلو، بی آنکه معنی روشنی داشته باشد، کیفیت دلهره‌آوری دارد که گویی ترسهای عمیقی را در ما بیدار می کند، یا با جنبه های تاریک و ناشناخته ای از وجود ما تماس می گیرد.

چنانکه پیداست موضوع این تابلو از زندگانی روزمره گرفته نشده، بلکه نقاش وحشتی را که در آن درج کرده از اعماق ضمیر خویش بیرون کشیده است. «کابوس» یک تابلو سوررئالیستی نیست، بلکه در تاریخ نقاشی جزو آثار رومانتیک محسوب می شود. رومانتیکها در جستجوی موضوعات غریب و غیر عادی وتکان‌دهنده‌بودند. به این جهت فیوزلی، به عنوان یک نقاش رومانتیک، «کابوس» را موضوع تابلو خود قرار داده است، و برای مجسم کردن کابوس وهم و خیال خود را آزاد گذاشته است ــ و سوررئالیسم چیزی نیست مگر آزادی مطلق وهم وخیال وبرکناری منطق و عقل از جریان آفرینش هنری. ماکس ارنست، نقاش آلمانی که یکی از نخستین افراد گروه سوررئالیستها بود، در رساله ای که دربارهٔ نقاشی سوررئالیستی نوشته است می گوید: «در اثری که شایستهٔ آن باشد که سوررئالیستی محض نامیده شود جایی برای انضباط آگاهانهٔ عقلانی و ذوق و اراده وجود ندارد.» بنابراین سوررئالیسم مطابق تعریف خود سوررئالیستها عبارت است از حذف کردن ذهن هشیار از جریان آفرینش هنری و سپردن این جریان به دست ذهن ناهشیار.

در دههٔ سوم قرن بیستم در اروپا موجبات مختلفی برای اهمیت یافتن ذهن ناهشیار انسان وجود داشت. یکی از این موجبات این بود که ذهن هشیار انسان اهمیت خود را تا حدی ازدست داده بود، به این معنی که افتضاح جنگ اول و عواقب دردناک آن نشان داده بود که منطق انسان در لحظات حساس کارگر نیست و از فعالیتهای ذهن هشیار ممکن است نتایج بسیار بد به بارییاید. «دادائیستها» درست به همین مسئله نظر داشتند و در حقیقت می گفتند: اکنون که تمدن غربی کارش به افتضاح کشیده است باید تمامی دستگاه ارزشهای اخلاقی و جمالشناسی آن را خراب کرد. دادائیستها نمایشگاه آثار هنری خود را در یک مستراح عمومی بر پا کردند. دادائیستها گفتند: هیچ کس و هیچ چیز محترم نیست، همهٔ قراردادها باطل است، هر کسی مختار است هر کاری که دلش می خواهد بکند.

اما آنچه «دل» انسان ممکن است بخواهد چیزی جزتمایلات ضمیرباطن یا ذهن ناهشیار انسان نیست. بنابرین هر آنچه انسان به طور «دلخواه» و فارغ از قیدهای سنت و اخلاق و جمالشناسی بیافریند چیزی جز تظاهر محتویات ذهن ناهشیارش نخواهد بود. به

این جهت جنبش دادائیسم پس از یک دورهٔ کوتاه آشوب و ویرانگری مطلق و مخالفت با انتخاب هر جهت خاصی در هنر، ناچار در جهت خاصی به راه افتاد، و این جهت همان بود که بعداً «سوررئالیسم» نامیده شد. و این قاعده تقریباً بدون استثنا بود، یعنی تقریباً همهٔ کسانی که در جنبش دادائیسم شرکت داشتند عاقبت سر از جنبش سوررئالیسم درآوردند. بدین ترتیب دادائیسم را باید پیش درآمد سوررئالیسم، و سوررئالیسم را باید صورت نهایی دادائیسم نامید.

در این احوال، در پس جریانات هنری، تحول بسیار مهمی هم در زمینهٔ روانشناسی صورت می گرفت، به این معنی که دکتر زیگموند فروید، روانپزشک اتریشی، اساس روانشناسی را دگرگون کرده بود. فروید به این نتیجه رسیده بود که ذهن انسان یک چیز ساده و یکپارچه نیست، بلکه از دو پارهٔ جداگانه تشکیل شده است: یکی آنچه ما به یاد داریم، که ذهن هشیار است، و دیگری آنچه بر ما گذشته ولی از یادمان رفته است، که ذهن ناهشیار باشد. و فروید گفت که بسیاری از کارهای ما به حکم همین ضمیر ناهشیار است، و به این جهت است که انسان غالباً کارهایی می کند که با منطق ذهن هشیار خود هیچ دلیلی نمی تواند برای آن بیاورد.

کشف ضمیر ناهشیار و این که محتویات این پاره از ذهن انسان تا چه حد در کارهای او اثر دارد، موضوع شگفتی بود که نه تنها روانشناسان، بلکه سایر مردم را هم مسحور کرد. به نظر می رسید که پرده ها برافتاده اند و راز همهٔ مسائل انسانی کشف شده است ــ از جمله راز هنر. بدین ترتیب گرایش به ذهن و کاوش محتویات عجیب وغریب آن، که از مدتها پیش در زمینه های ادبیات و نقاشی آغاز شده بود، تکیه گاهی در زمینهٔ علم برای خود پیدا کرد. و لازم به گفتن نیست که اصطلاحات ذهن یا ضمیر هشیار و ناهشیار (یا خودآگاه و ناخودآگاه) که ما می کوشیم جنبش سوررئالیسم را به کمک آنها توضیح دهیم، اصطلاحات روانشناسی فرویدی هستند.

سوررئالیستها در آغاز کارشان، یعنی همان حدود سال ۱۹۲٤، دستهٔ بسیار فعالی بودند که با همدیگر همبستگی داشتند و نظریاتشان را با شور و حرارت تبلیغ می کردند. در این دسته شاعرانی مانند لویی آراگون و پل الوار، و نقاشانی مانند شاگال و کیریکو و کِلِه و دالی شرکت داشتند. پیکاسو هم چندی به طرز سوررئالیستها کار می کرد و آثارش را با آنها به نمایش می گذاشت. چنانکه می توان انتظار داشت، رفته رفته معلوم شد که در توضیح و حل مسائل انسانی از سوررئالیسم بیش از ایسمهای دیگر کاری ساخته نیست، و چون این جریان هنری دورهٔ خود را طی کرد، هنرمندان وابسته به آن یکایک از آن جدا شدند. شاید سرسخت تر و پایدارتر از همه سالوادور دالی است که اگر هم اسماً از

جنبش سوررئالیسم جدا شده باشد در عمل همیشه سوررئالیست باقی مانده است.

و اما از لحاظ صناعت نقاشی، باید گفت که سوررئالیستها در این زمینه کار تازه‌ای نکردند. عده‌ای ازآنها، که برجسته‌ترینشان دالی است، همان صناعت نقاشی پیش ازامپرسیونیسم را به کاربردند ــ منتها برای تصویر کردن تخیلات «سوررئالیستی». مثلاً درتابلو «زرافهٔ آتش گرفته»، کار دالی، هیکل زنی را می بینیم که بادقت بسیارتصویر شده و از پاها وسینه اش چیزهایی شبیه کشومیز بیرون آمده است و زرافه ای هم درته تابلودیده می شود که به جای یال، آتش از گردن درازش زبانه می کشد. طرز کار این تابلو، و تقریباً همهٔ تابلوهای دالی، طرز کاملاً کلاسیک است. عدهٔ دیگر، مانند شاگال و کیریکو، تقریباً همان صناعت امپرسیونیستها را به کار می بردند، منتها موضوع تابلوهاشان از نوعی بود که آنها را در ردیف سوررئالیستها قرار می داد. بنابراین سوررئالیسم با آنکه در زمینهٔ نقاشی نمایندگان برجسته‌ای داشته و تأثیر عمیقی برجا گذاشته است، در حقیقت یک مکتب نقاشی نیست، بلکه سوررئالیسم عنوان کلی نوعی سلیقه است در رشته های گوناگون هنر که پس از جنگ اول جهانی و همزمان با مطرح شدن نظریات فروید رواج گرفت و سپس به تدریج از رواج افتاد، بی آنکه یکسره ناپدید شود.

نقاشی انتزاعی

در سال ۱۹۱۱، یعنی نزدیک به همان زمانی که جنبشهای «فوو یسم» و «کوبیسم» به وسیلهٔ ماتیس و پیکاسو و پیروانشان به راه افتاد، چند نقاش جوان دیگر هم سرگرم چیدن زمینهٔ انقلاب دیگری در نقاشی بودند. از میان این جوانان، کاندینسکی و رو بردولونه ومالویچ و کوپکا را می توانیم به یاد داشته باشیم.

اما شخصیت نیرومندرهبران جنبشهای فوو یسم وکوبیسم، یعنی ماتیس و پیکاسو و براک و لژه، تا آستانهٔ جنگ دوم جهانی بر صحنهٔ نقاشی تسلط کامل داشت، و انقلابی که کاندینسکی و دوستانش در دههٔ اول قرن بیستم زمینه اش را چیده بودند، در حقیقت تا اواسط این قرن آثارش زیاد ظاهر نشد.

قاعدتاً باید تصور کرد که شروع جنگ جهانی دوم و تسخیر پاریس، مرکز فعالیت نقاشان، به دست آلمانیها باید باعث خاموش شدن جنبشهای نقاشی شده باشد. اما واقعیت غیر از این است. اتفاقاً زور و فشار اشغالگران آلمانی باعث شد که هنرمندان با شور و شتاب بیشتر در کارگاههای خود به کار بپردازند و در راههای تازه قدری بی پرواتر قدم بگذارند. یکی از علتها شاید این بود که هیتلر با نقاشی جدید سخت مخالف بود و در نتیجه نازیسم آلمان نقاشی جدید را به نام یک جریان ضد آلمانی می شناخت. بنابراین برای نقاشان پاریس هم پرداختن به نقاشی جدید و پیدا کردن راههای تازه‌تر نوعی مقاومت در برابر اشغالگران آلمانی بود.

در هر حال، گروه جدیدی از نقاشان، که خود را «نقاشان جوان سنت فرانسوی» می نامیدند در ۱۹۴۱ نمایشگاهی از آثار خود در پاریس تشکیل دادند. در ۱۹۴۴ دوباره همین نقاشان در «سالون پاییزی» نمایشگاهی بر پا کردند. این گروه، برخلاف فووها و کوبیستها و سوررئالیستها در گذشته، برنامه یا مرامنامهٔ مشخصی نداشتند. آنچه آنها را فراهم آورده بود این بود که این جوانان با هنر به طور کلی، و با نقاشی به خصوص، طرز

برخورد مشابهی داشتند؛ وگرنه کوشش هرکدام از آنها بیشتر در این جهت بود که یک سبک شخصی و فردی برای خود پدید بیاورند. از میان این جوانان بازن و استو و گیشیا و لاپیک مانسیه و پینیون بعدها شهرت جهانی پیدا کردند.

نمایشگاه ۱۹٤٤ مانند نمایشگاه «فووها» در ۱۹۰۵ و نمایشگاه «کوبیستها» در ۱۹۱۱ یک واقعهٔ تاریخی به شمار می رود. اهمیت آن در این است که گروه ۱۹٤٤ انقلابی را که کاندینسکی و دوستانش در ۱۹۱۱ پایه گذاری کرده بودند و در فاصلهٔ بین دو جنگ کمابیش بی ثمر مانده بود به ثمر رساندند.

تا ۱۹۱۱، نقاش برای کشیدن تابلو خود همیشه از یک شیء خارجی شروع می کرد. این شیء ممکن بود صورت انسان یا ظرف میوه یا منظرهٔ طبیعی یا هر چیز دیگری، از جمله تخیلات و توهمات خود نقاش، باشد؛ اما در هر حال تابلو از یک شیء شروع می شد، و به چیزی کم و بیش شبیه به آن شیء ختم می شد. در سبکهای گوناگون، این شیء دچار انواع و اقسام تغییرات می شد. در سبک فوو یسم ممکن بود به هر رنگ قابل تصوری درآید، یا در سبک کوبیسم ممکن بود هر شکل غیرقابل تصوری به خود بگیرد؛ ولی همیشه ته مانده‌ای از موضوع اصلی در تابلو برجا می ماند؛ در نقاشی همیشه نوعی ارتباط با واقعیت حفظ می شد، هرچند این ارتباط ممکن بود بسیار بعید یا پیچیده باشد. اما درست به این علت که نقاشان به خود اجازه می دادند هر بازیی که دلشان می خواست بر سر شیء واقعی در بیاورند، ناچار این سؤال هم پیش آمد که آیا این شیء را نمی توان اصولاً به دور انداخت و از شر آن خلاص شد؟ حقیقت این است که در آن هنگام دیگر چیز زیادی هم از شیء واقعی برجا نمانده بود، و به دور انداختن ته ماندهٔ آن چندان زحمتی نداشت. کاندینسکی و دوستانش به آسانی این کار را کردند، یعنی بی هیچ موضوعی و فقط با مالیدن رنگ روی پرده به نقاشی پرداختند ونقشهایی پدید آوردند که به هیچ چیزی هیچ شباهتی نداشت، و بنا نبود داشته باشد. به این ترتیب آخرین قدم اساسی در تحول نقاشی جدید برداشته شد، و نقاشی انتزاعی متولد شد. اما چنانکه گفتیم، این تولد قدری پیش از موعد انجام گرفت؛ در حدود سی سال وقت لازم بود تا جنبش جدید واقعاً به راه بیفتد.

در این فاصله هزاران جوان ژولیدهٔ جو یای نام از کشورهای گوناگون اروپا، و از امریکا، و حتی از آسیا و افریقا در پاریس گرد آمده بودند و هر کدام کوشش داشتند تا به نحوی نظر مردم را به سوی خود جلب کنند، تا بلکه جزئی ــ شاید جزء بسیار کوچکی ــ از شهرت و ثروت استادانی مانند ماتیس و پیکاسو نصیبشان بشود. به این ترتیب بود که «مکتب جدید پاریس» به وجود آمد.

درگذشته، وقتی که جنبش تازه‌ای به راه می افتاد، افراد آن لااقل مدت کوتاهی همصدا بودند و می کوشیدند تا اصولی را که جنبش بر اساس آن پدید آمده بود در کار خود رعایت کنند. در مکتب جدید پاریس آزادی مطلق برقرار بود. در حقیقت تنها وجه مشترک نقاشان مکتب پاریس این بود که همه قبول داشتند که پایبند هیچ وجه مشترکی نیستند و مختارند که هرکاری دلشان می خواهد بکنند. در این شرایط دیگر کسانی که مانند رنوار و سزان از میان قدما، یا ماتیس و پیکاسو از میان معاصران، سالهای جوانیشان را برای فرا گرفتن صناعتهای دشوار نقاشی صرف می کردند طبعاً کلاه سرشان رفته بود. کافی بود که در یک لحظه بارقه‌ای در ذهن انسان بدرخشد و راه جدیدی برای نقاشی کردن به نظر انسان برسد تا انسان در ردیف نوابغ قرار بگیرد. یکی به جای قلم‌مو با انگشت نقاشی کرد، یکی پرده را به دیوار آویخت و رنگ را مشت مشت به روی پرده پرتاب کرد، یکی پرده را روی زمین پهن کرد و با پای آغشته به رنگ روی آن رقصید، یکی بدن خود را رنگی کرد و روی پرده غلتید، حتی ــ چنانکه می گویند ــ یک نفر دم یک خر را مانند قلم‌موتوی رنگ زد و پرده را زیر دم خر گرفت تا خر با حرکات دمش نقاشی کند.

در توجیه این طرز آفرینش هنری بحثهای زیادی کرده‌اند. مثلاً گفته‌اند که این آفرینشی است طبیعی که صناعتهای عاجزانهٔ عقل حسابگر را به دور می ریزد و هستی غریزی انسان را نمایش می دهد؛ یا این هنر زبان حال انسان سرگشتهٔ قرن بیستم است که خودش را گم کرده است و هر روز از خود بیگانه‌تر می شود؛ یا این نشانهٔ تجزیه و تلاشی تمدن مغرب زمین است که به بن‌بست مطلق رسیده است. همهٔ این توجیهات ممکن است تا حدی درست باشد؛ و لیکن چیزی که مسلم است مقدار زیادی از این هنر محصول آدمهای بی استعداد است؛ محصول کار آدمهایی است که برای درک صورت و معنی و ضبط و بیان عواطف خود توانایی کافی ندارند و مواد کار، یعنی رنگ و قلم و کاردک و غیره، مطیع فرمانشان نیست.

از طرف دیگر نباید فراموش کرد که نقاشی انتزاعی قرن بیستم نتیجهٔ منطقی انقلاب امپرسیونیستها در آخر قرن نوزدهم است. یعنی آن روزی که ادوار مونه تابلو «طلوع: یک امپرسیون» را کشید و لازم ندید که رنگ آبی و نارنجی را روی پرده درهم حل کند و آنها را به صورت لکه‌های مستقل و مجزا به حال خود گذاشت، پایهٔ نقاشی انتزاعی گذاشته شد ــ یا اگر خواسته باشیم دقیقتر سخن بگوییم، نقاشی انتزاعی در همان روز به وجود آمد. حالا، پس از آنکه چشم ما عادت کرده است به دیدن **رنگ** روی پرده و قطع نظر کردن از شباهتی که صور آن ممکن است به اشیای عالم خارج داشته

باشد، اگر بار دیگر به «طلوع: یک امپرسیون» نگاه کنیم باید متوجه بشویم که این تابلو چیزی نیست جز یک دایرهٔ نارنجی در یک زمینهٔ آبی با مقداری لک و پیس پراکنده. و نقاشی انتزاعی چیزی جز این نیست. بنابراین کسانی که در سال ۱۸۷٤ از دیدن این اثر مونه برآشفتند و فریاد کشیدند که هنر نقاشی از میان رفته است، به یک معنی راست می گفتند: با «طلوع: یک امپرسیون»، یعنی با طلوع امپرسیونیسم، یک انقلاب اساسی در طرز نگاه انسان روی داد، و هنر نقاشی به آن معنی که پیش از آن می شناختند از میان رفت، و یک هنر انقلابی تازه به دنیا آمد.

انقلاب امپرسیونیستی، چنانکه رسم انقلابات ثمر بخش است، با بهار رنگینی از گلهای نبوغ همراه بود. کسانی که ما فرصتش را پیدا کردیم که در این یادداشتهای کوتاه از آنها نام ببریم، فقط تنی چند از گروه بزرگی بودند که تاریخ نقاشی قرن بیستم را به آثار خود آراسته اند.

هانری ماتیس

بعد از پیکاسو، هانری ماتیس شاید بزرگترین نقاشی باشد که قرن بیستم به خود دیده است.

پیکاسو بیش از چند سال به سبک کوبیسم نقاشی نکرد، و با این حال نام او همیشه با سبک کوبیسم مربوط است. به همین ترتیب نام هانری ماتیس هم همیشه با سبک فوو یسم همراه است. در حالی که دورهٔ رواج سبک فوو یسم بسیار کوتاه بود و ماتیس پس از دورهٔ فوو یسم در سبکهای فراوان دیگر طبع آزمایی کرد.

«فوو» در لغت فرانسه یعنی جانور وحشی، بنابراین می توان گفت که «فوو یسم» یعنی «سبک جانوری» یا «سبک وحشیانه». همان‌طور که نام «کوبیسم» را ماتیس از راه ریشخند روی سبک پیکاسو و براک گذاشت، عنوان سبک خاص خود او هم کم و بیش به همین ترتیب پدید آمد. داستان از این قرار است که در سال ۱۹۰۵ یازده تن از نقاشان پاریس که از لحاظ سبک و سلیقه با هم موافق بودند دور ماتیس جمع شدند و یک نمایشگاه دسته جمعی از آثار خود در«تالار پاییزی» بر پا کردند. طرز کار آنها وآزادیشان در رنگ آمیزی باعث جر و بحث و جنگ و جدال فراوان شد، اما این گروه دوازده نفره هنوز اسم و عنوان خاصی نداشت. در ۱۹۰۶ بار دیگر آثار این گروه در «تالار مستقلان» به نمایش گذاشته شد. در میان این آثار یک مجسمهٔ مفرغی به سبک فلورانس، کار مارک پیکرساز هم وجود داشت. رنگ تابلوهای این نمایشگاه بسیار تند و درهم بود، و با این پیکرهٔ سبک قدیم جور در نمی آمد. یکی از منتقدان، به نام لویی ووسل که متوجه این وصلهٔ ناجور شده بود، به پیکرهٔ مفرغی اشاره کرد و گفت: «Donatello parmis le fauves!» یعنی «مثل این است که

دوناتلو[1] در میان جانوران وحشی گیر افتاده باشد.» شوخی این منتقد فرانسوی گرفت، و از آن پس آن دوازده تن را «فووها» («جانوران وحشی») نامیدند. و سبک آنها هم به عنوان سبک «فوو یسم» معروف شد. به این ترتیب گروه ماتیس و پیروانش که درواقع مدتی بود دنبال اسم می گشتند برای خود اسمی پیدا کردند.

دورهٔ رواج سبک فوو یسم بسیار کوتاه بود، یعنی از ۱۹۰۶ شروع و در ۱۹۰۷ به اوج خود رسید و در همان سال گروه «فووها» از هم پاشید و ختم «فوو یسم» برچیده شد. اما اهمیت این سبک در تاریخ نقاشی به هیچ‌وجه کم نیست ــ هم از جهت استعدادهای درخشانی که در آن شرکت داشتند، و هم از جهت سهمی که این دورهٔ یکساله در تحول و تطور هنر نقاشی داشت.

مشخصات سبک فوو یسم را می توان این‌طور خلاصه کرد: یکنواخت شدن نور در سراسر تابلو و بی اهمیت شدن یا کمابیش از میان رفتن سایه روشن؛ پدید آوردن احساس حجم و فضا نه از راه سایه روشن، بلکه از راه کنار هم گذاشتن رنگهای متفاوت؛ ساده شدن اشکال و خطوط تا حدود کمابیش بچگانه؛ آزادی کمابیش مطلق در رنگ‌آمیزی، به این معنی که نقاشی اگر لازم می دید می توانست مثلاً سگ را به رنگ سبز و آسمان را به رنگ زرد نقاشی کند؛ خالص بودن رنگها، به این معنی که نقاش رنگهای خود را با هم مخلوط نمی کرد، بلکه به صورت خام روی مساحتهای پهنی از تابلو می مالید. این طرز کار تداوم و تکامل طرز کار نقاشان «مابعد امپرسیونیسم» بود که رنگ را کمتر برای مجسم کردن یک شیء واقعی ــ مثلاً درخت یا آدم ــ و بیشتر برای پدید آوردن یک ترکیب تازه از سطحها و خطها و رنگها به کار می بردند.

از میان این نقاشان سزان و گوگن از این حیث کاملاً ممتاز بودند. در سبک فوو یسم تأثیر سزان و گوگن به خوبی هویداست. در حقیقت می توان گفت که یک تابلو فوو یستی مانند گوشه ای از یک اثر سزان یا گوگن است که به مقیاس چندین برابر بزرگ شده باشد. چنانکه پیداست، در سبک فوو یسم مسألهٔ شباهت شیء روی تابلو با شیء خارجی دیگر چندان مطرح نیست. یعنی نقاش دیگر نگران آن نیست که مثلاً سیبی که روی تابلو می کشد حتماً شبیه به سیبی باشدکه آدم گازمی زند. اگر در نظر داشته باشیم که در این ایام رفته رفته فن عکاسی سیاه و سفید و سپس رنگی هم داشت کامل می شد، متوجه خواهیم شد که کار شبیه سازی رفته رفته از هنر نقاشی به هنر عکاسی منتقل می شد. بنابرین نگرانی نقاش بیشتر این بود که از سیب نقشی بسازد که در حد خود، و

۱. پیکر ساز معروف دورهٔ رنسانس ایتالیا

قطع نظر از سیب خارجی، یعنی به لحاظ طرح و رنگش و مناسبات این طرح و رنگ با بقیهٔ اجزای تابلو، دارای ارزش یا کیفیت یا حالت خاص و مستقل و تازه‌ای باشد. به این ترتیب می بینیم که در این مرحله کافی است که نقاش یک قدم دیگر به جلو بردارد تا خود را از شر آخرین تفالهٔ سیب هم خلاص کند و تابلویی بکشد که نه به سیب و نه به هیچ چیز دیگر کوچکترین شباهتی نداشته باشد.

از سبک فوو یسم تا سبک نقاشی انتزاعی («آبستره») یک قدم بیشتر فاصله نیست. اما همین یک قدم را هانری ماتیس هرگز واقعاً برنداشت. البته ماتیس کارهایی دارد مانند تابلو «حلزون» که فقط ترکیب چند قطعه رنگ است، اما این گونه کارها برای ماتیس جنبهٔ طبع آزمایی داشت؛ انتخاب نقاشی انتزاعی به عنوان وسیلهٔ بیان اصلی و ترک کامل خطوط و اشکال اشیای واقعی به دست دیگران انجام گرفت.

ماتیس در ۱۸۶۹ به دنیا آمده بود و آخرین دورهٔ هنرآموزیش را در مدرسهٔ هنرهای زیبای پاریس («بوزار») گذرانده بود. بعد مدتهای درازدرموزهٔ لوور به کپی کردن آثار استادان قدیم پرداخت. در این دوره سبک ماتیس کاملاً محافظه کارانه است: رنگهایش ملایم است، مخصوصاً رنگ خاکستری، که آن را با ظرافت بسیار به کار می برد. بر تابلوهایش مسلط است. اما در یکی دو سال آخر قرن ماتیس با کارهای امپرسیونیستها آشنا می شود، و تحت تأثیر آنها رنگهای او رفته رفته روشنتر و تندتر می شود، تا آنکه سرانجام به انفجار ۱۹۰۶ و سبک فوو یسم می رسد.

اما چنانکه گفتیم عمر فوو یسم کوتاه بود، و خود ماتیس هم آخرین کسی نبود که فوو یسم را رها کرد. پس از فوو یسم ماتیس چندی به کوبیسم متمایل شد. سپس در ۱۹۱۰ سفری به مراکش کرد و در آنجا با نقش و نگارهای شرقی آشنا شد، تأثیر نقش و نگارهای شرقی تا مدتها در کار ماتیس ادامه داشت. دراین مدت ماتیس رفته رفته شهرت جهانی پیدا کرد و به نام یکی از بزرگترین نقاشان عصر شناخته شد. همچنین در این مدت ماتیس از تلاش و جستجو برای یافتن راههای تازه کمابیش دست برداشت و به تکرار طرحها و رنگهای راحت و روان خود پرداخت.

اما سرانجام ماتیس از تناسانی هنری خود خسته شد. در ۱۹۲۸ دوباره به تکاپو افتاد. دوباره خطهای راست و زاویه‌های قائمه در طرحهای او ظاهر شدند. رنگهای او هم از آن فضای شیشه‌های رنگی و بالشهای اطلس و دود قلیان درآمدند و قدری تلختر و واقعیتر شدند. مخصوصاً ماتیس به رنگ سیاه علاقه پیدا کرد، و رنگ سیاه را نه به عنوان ماده‌ای برای آمیختن با رنگهای دیگر، بلکه به صورت یک رنگ مستقل و در سطحهای پهن به کار برد. از آن پس دیگر ماتیس استاد بزرگی بود که با خط و رنگ هر کاری

می خواست می توانست بکند. اما عقیده داشت که تابلو نقاشی یک سطح است و دو بعد بیشتر ندارد، و کوشش نقاش برای فریفتن چشم بیننده از راه متوسل شدن به سایه روشن و قواعد مناظر و مرایا کوشش بیهوده ای است. بنابر این نقاش ناچار است که اول محدودیت نقاشی را، یعنی دو بعدی بودن زمینهٔ کار را، بپذیرد، و جستجوی خود را از این نقطه آغاز کند.

تمایل ماتیس همیشه، و به خصوص در دورهٔ پختگی کارش، در جهت سادگی بود؛ به طوری که کارهای دورهٔ استادی او در نگاه اول ممکن است حتی کودکانه به نظر بیایند. اما این سادگی، سادگی کار استاد است، و به واسطهٔ یک استعداد شگرف و سالها تجربه و تلاش به دست آمده است؛ نظیرهمان کیفیتی است که در شعر فارسی «سهل و ممتنع» نامیده می شود، و دست یافتن به آن بدون مقدمات به هیچ وجه ممکن نیست.

ماتیس پس از یک زندگانی آسوده و پرثمر در ۱۹۵٤ درگذشت. در هنگام مرگش، بسیاری از مردم او را بزرگترین نقاش زمان خود می دانستند.

هانری روسو

در تاریخ هنر گاه با هنرمندانی برخورد می کنیم که در سیر تکامل یا انحطاط هنر جایشان را به درستی نمی توان مشخص کرد. اینها مانند مسافرانی هستند که در شاهراهها حرکت نمی کنند، بلکه تک و تنها از بیراهه به سوی مقصدی که فقط خودشان می دانند به راه می افتند. بیشتر این مسافران در بیراهه ها تلف می شوند و نام و نشانی از آنها برجا نمی ماند؛ اما گاهی هم، گویی به یاری بخت، راه میان‌بری پیدا می کنند و سر از سرزمین حاصلخیزی درمی آورند. هانری روسویکی از این گونه هنرمندان است.

روسو در ۱۸۴۲ به دنیا آمده بود و تا آنجا که می دانیم هرگز تعلیم‌نقاشی ندیده بود. تنها اثری که از هنرآموزی روسو برجا مانده این است که در سال ۱۸۸٤ دفتر موزهٔ لوور جوازی به نام او صادر کرده است که به او اجازه می داده است از روی تابلوهای موزه «کپی» بکشد؛ اما هیچ کس نمی داند که روسو از روی چه تابلوهایی کپی کشیده است، و اگر کشیده با آنها چه کرده است. بعید نیست که روسو هرگز از آن جواز استفاده نکرده باشد.

روسو تا چهل و دو سالگی مطلقاً گمنام بود و در گوشهٔ خانه‌اش سرزنش زن و دخترش را تحمل می کرد و نقاشی می کرد. در ۱۸۸٦ پل سینیاک، که از افراد گروه امپرسیونیستها بود، با او برخورد کرد. سینیاک مسحور دنیای عجیبی شد که در تابلوهای روسو تصویر شده بود، و نمایشگاهی از این تابلوها در «تالار مستقلان» تشکیل داد، و روسو را به هنرمندان و منتقدان عصرش معرفی کرد.

در عرصهٔ هنر همیشه اشخاصی وجود دارند که گمان می کنند هنر فقط یک صورت دارد، و در نتیجه با هر هنری که صورتی داشته باشد غیر از آنچه آن اشخاص از قضا پسندیده‌اند، مخالف می شوند. در مورد روسو نیز همین وضع پیش آمد. کارهای روسو نه با موازین نقاشی رسمی پیش از امپرسیونیسم جور درمی آمد و نه شباهتی به آثار گروه

امپرسیونیستها داشت. بنابرین از هر دو طرف کسانی بودند که ارزش کار او را درنیافتند و او را به عنوان یک نقاش ناشی و ساده‌لوح مسخره کردند.

حقیقت این است که آن اشخاص به یک معنی کاملاً حق داشتند؛ زیرا که روسو بر اساس موازینی که برای سنجش آثار سایر نقاشان به کار می‌رفت هم ناشی و هم ساده‌لوح بود. روسو نه قوانین مناظر و مرایا (یا «دورنمایی») را آموخته بود، و نه تشریح (یا «آناتومی») آدم و جانوران را می‌دانست، و نه هماهنگی رنگها را به معنی قدیم رعایت می‌کرد، و نه منبع و جهت تابش نور در کارهایش مشخص بود. خلاصه آنکه روسو از هر آنچه در هنر نقاشی جنبهٔ «علمی» دارد و «آموختنی» است، بیگانه بود. اما باید افزود که مسخره کنندگان روسو فقط به یک معنی حق داشتند؛ زیرا که نقاشی به آنچه جنبهٔ علمی دارد و آموختنی است ختم نمی‌شود، بلکه روسو نشان داد که جوهر نقاشی را باید در جای دیگر جستجو کرد.

روسو در یک جهان تخیلی خاص خود زندگی می‌کرد و این جهان را به سادگی یک کودک یا یک انسان بدوی می‌توانست تصویر کند. هرگز برای نقل یک رؤیا یا یک احساس لازم نبود به خود فشار بیاورد یا به صناعتهای دشوار متوسل شود. روسو آدم خیالپروری بود که زبان طبیعی اش زبان نقاشی بود. خود به خود، به صرافت طبع و بدون فرضیات و نظریات ساخته و پرداخته دربارهٔ خط و رنگ و سطح وترکیب‌بندی، نقاشی می‌کرد. خود او گفته است: «این من نیستم که نقاشی می‌کنم؛ آدم دیگری است که دست مرا می‌گیرد.»

روسو در حدود بیست و پنج سال نقاشی کرد و تابلوهای فراوان کشید: از خودش و خویشانش و از کاسبهای در و همسایه، از صحنه‌های جشنهای ورزشی و نظامی، از مناظر شهر پاریس و از مناظر اطراف شهر، از گل و گیاه، و از قصه‌ها و افسانه‌های قدیم. در همهٔ این آثار شخصیت ساده و خیالپرور نقاش آشکار است؛ اما یک دستهٔ دیگر از کارهای او هست که شخصیت و هنر او را بهتر از همهٔ اینها نمایش می‌دهد. این دسته عبارت است از تابلوهایی که روسو بر اساس تخیل محض کشیده است. این تابلوها غالباً مناظر جنگلهای گرمسیری را نشان می‌دهند که در گوشه و کنار آنها سرو کلهٔ آدمها یا جانورانی به چشم می‌خورد. حالت غریب و افسون کننده‌ای که در این تابلوها دیده می‌شود مسلماً یکی از طلیعه‌ها یا شاید یکی از انگیزه‌های جنبش سوررئالیسم است که چندین سال پس از مرگ روسو به راه افتاد. از این حیث تابلو «کولی خوابیده» خصوصاً قابل توجه است. این تابلو مرد سیاهچرده‌ای را نشان می‌دهد که با پیراهن دراز عربی در بیابانی شبیه به مناظر عربستان در کنار یک گیتار و یک کوزهٔ آب خوابیده است. آسمان

تاریک است و ماه تمام در گوشهٔ تابلو معلق است. یک شیر نر با دم علم کرده بالای سر مرد آمده و او را بو می کشد. آیا معنی این تابلو چیست؟ هیچ کس نمی تواند بگوید. با این حال، بیننده احساس می کند که یک معنی یا یک تخیل دلهره‌آمیز در این تابلو نهفته است. «کولی خوابیده» دارای همهٔ مشخصات یک اثر سوررئالیستی است. این در حقیقت یک اثر سوررئالیستی است که در حدود سی سال پیش از شروع جنبش سوررئالیسم کشیده شده است.

روسو برخلاف نقاشان متجدد زمانه اش، یعنی امپرسیونیستها، با شتاب و حرارت کار نمی کرد، بلکه نقاشی کردن او مانند سوزندوزی و گلدوزی کاری بسیار ظریف و آهسته بود. امپرسیونیستها درواقع صناعت آبرنگ را در رنگ و روغن به کار می بردند، یعنی ضربه های قلمشان سریع بود و لکه های درشت و مستقل رنگ روی تابلو به جا می گذاشت. در نتیجه در تابلوهای امپرسیونیستی جزئیات محو می شدند. مانند این بود که انسانی با چشم نزدیک‌بین به مناظر طبیعی نگاه کند. مثلاً در تابلوهای مونه یا سیسله درخت به صورت یک تودهٔ سبز رنگ یا چند لکهٔ درشت از درجات مختلف رنگ سبز است؛ در حالی که روسو یکایک برگهای هر درخت را با دقت نقاشی می کند. منتها در دنیای روسو تناسب اشیاء غیر از دنیای واقعی است. برگها درشت می شوند، به‌طوری که یک درخت ممکن است سی چهل برگ بیشتر نداشته باشد. این امر به تابلوهای او کیفیت عجیبی می دهد. مانند این است که انسان طبیعت را از پشت یک ذره‌بین قوی نگاه کند، و درست مانند وقتی که انسان از پشت ذره‌بین مثلاً به موهای پشت دست خودش نگاه کند، همیشه با نوعی تعجب و دلهره همراه است. این کیفیت، که باید آن را یک کیفیت سوررئالیستی نامید، و در همهٔ کارهای روسو به چشم می خورد، ناشی از سادگی شخصیت او است. سادگی روسو وحشتناک است.

روسو تا آخر عمرش، یعنی تا ۱۹۱۰، کمابیش گمنام و کاملاً تنگدست زندگی کرد. در اواخر عمرش تنها بود. با ماهی صدفرانک حقوق بازنشستگی گمرک در اتاق محقری روزهایش را به نقاشی می گذرانید و در ضمن ساعتهای طولانی کار، ترید شراب یا شیر می خورد. گاهی هم که مختصر پولی پس‌انداز کرده بود مهمانی می داد و عده‌ای از هنرمندان آن زمان را، که دوستش می داشتند، دور خودش جمع می کرد. پل سینیاک و گیوم اپولینر و ژرژ سورا و گوگن از این جمله بودند.

روسو اساساً از نوع نقاشانی بود که در ایران به عنوان نقاشان «قهوه‌خانه ای» معروف شده‌اند ــ یعنی آدمهای تعلیم نیافته ای که از سرسادگی و بیشتر به سائقهٔ قریحهٔ فطری نقاشی می کنند ــ با این تفاوت که تخیل و قدرت اجرای روسو کاملاً نبوغ‌آمیز بود.

روسو حالت خاصی را وارد نقاشی کرد؛ و آن حالت سادگی و ناشیگری بود. این حالت چنان مطبوع و بیان کننده بود که تقریباً همهٔ نقاشان بعد از روسو کوشیدند تا مقداری از آن را در هنر خود منعکس کنند.

سالوادور دالی

تا به حال هیچ کس یک عکس از سالوادور دالی ندیده است که در آن جلو دوربین مثل بچهٔ آدم قرار گرفته باشد. همین که دوربینی به سوی دالی چرخید، دالی خودش را ناچار می بیند حرکت عجیب و غریبی بکند: یا چشمش را لوچ می کند، یا زبانش را درمی آورد، یا سبیلش را تاب می دهد، یا کج می شود، یا حتی ممکن است سرش را زمین بگذارد و پاهایش را هوا کند ــ آنچه مسلم است به هیچ قیمتی اجازه نخواهد داد که یک عکس عادی از او گرفته شود، زیرا در این صورت سالوادور دالی، هنرمند نابغه و شخصیت شگفت انگیز، ممکن است مانند سایر مردم معقول به نظر برسد، و این چیزی است که دالی اصلاً تحملش را ندارد. دالی، وقتی که بار اول وارد شهر نیویورک می شد، نان سفیدی به طول دو متر و نیم به دست گرفته بود، در یک مجلس سخنرانی با لباس شنا پشت تریبون رفت، به یک مجلس مهمانی با اتومبیل رولزرویسی وارد شد که توی آن را از گل کلم پر کرده بود، و یک بار لباسی پوشیده بود که روی آن صدها پشهٔ مصنوعی دوخته بودند.

این طرز رفتار باعث شده است که دالی در نظر بیشتر مردم به صورت یک دلقک جلوه کند. حتی منتقدان هنر هم بیشتر به شخصیت او پرداخته اند تا به کارش، به طوری که آنچه کتاب دربارهٔ دالی نوشته شده، مانند شروع همین مقالهٔ ما، غالباً تصویرهایی است از یک آدم خل وضع، و در آنها کمتر از نقاشی دالی بحث شده است. خود دالی، با آنکه به هیچ وجه حاضر نیست در رفتارش تجدید نظر کند، ظاهراً متوجه شده است که این رفتار باعث شده است که مردم نقاشی او را جدی نگیرند، و می گوید: «روزی که مردم کار مرا جدی بگیرند متوجه خواهند شد که نقاشی من مانند کوه یخ شناور است که فقط یک دهمش بالای آب پیداست.»

می توان این را هم از گزافه های خاص دالی به شمار آورد، اما چیزی که مسلم

است، نقاشی برای دالی یک امر کاملاً جدی است؛ در پشت نقاب این دلقکی که گروهی را می خنداند و گروه بزرگتری را متعجب یا شاید مشمئز می کند، هنرمند بسیار با استعدادی وجود دارد که در چربدستی و قوت صناعت نقاشی نظیرش در تاریخ نقاشی کمتر وجود داشته است.

دالی در ۱۹۰۴ در اسپانیا به دنیا آمد. در دبستان یک کودک اعجوبه بود. در هفده سالگی به مدرسهٔ هنرهای زیبا رفت و از همان نخستین روزهای تحصیل هنر تصمیم گرفت که بر عکس دیگران عمل کند. حرف استادش را گوش نمی کرد و به سؤال امتحان کنندگان جواب نمی داد. لباسهای عجیب می پوشید و با دو دوست صمیمی خود، فدریکو گارسیا لورکا و لویی بونوئل به مسخرگی می پرداخت. این سه جوان سرکش هر سه شهرت جهانی پیدا کردند. لورکا شاعر بزرگی شد، اما عمری نکرد و هنوز جوان بود که در جنگ داخلی اسپانیا کشته شد. بونوئل کارگردان سینما شد، و همان کسی است که در ۱۹۲۹ به کمک دالی فیلم سوررئالیستی معروف «یک سگ آندولسی» را ساخت.

دالی شاید بیش از همهٔ معاصران خود برای سوررئالیسم آمادگی داشت، چنانکه نه تنها در نقاشی، بلکه در زندگی سبک سوررئالیستی در پیش گرفت. اما حتی دالی هم سوررئالیست به دنیا نیامده بود. نخستین آثار او یک دورهٔ طبع آزمایی تردیدآمیز را در سبکهای رایج دوره‌اش ــ امپرسیونیسم و سپس کوبیسم ــ نشان می دهد. در سال ۱۹۲۵ دالی نمایشگاهی از کارهای خود در بندر بارسلون تشکیل داد. منتقدان از کارهایش تعریف کردند. شاید اگر نقاش دیگری بود غرض خود را حاصل شده می دید و همانجا درجا می زد، یا همان راه را ادامه می داد؛ اما ظاهراً دالی از تعریف منتقدان به این نتیجه رسید که کارهایش به قدر کافی اصیل و بدیع نیست.

در این هنگام گروه سوررئالیستها در پاریس فعالیت می کردند. دالی با حرارت فراوان به آنها روآورد، و سوررئالیستها هم دالی را به عنوان غنیمتی پذیرفتند.

دالی اصول سوررئالیستها را به افراطی ترین شکلی به کار بست؛ نه تنها نقاشی، بلکه زندگانی روزانه اش را هم تابع حالات و تجلیات ضمیر ناهشیار خویش ساخت. برای آنکه بتواند دیوانه‌وار نقاشی کند، دیوانه‌وار زندگی کرد، یا سعی کرد نوعی دیوانگی عمدی درخود به وجود بیاورد. خود او گفته است: «تنها فرق من و یک نفر دیوانه این است که من دیوانه نیستم.»

برای نشان دادن تخیلات لگام گسیخته و بی قید و بندش دالی تصمیم گرفت که در صناعت نقاشی دشوارترین قید و بندها را بر خود تحمیل کند. به عبارت دیگر، برای

پدید آوردن یک شیوهٔ کاملاً بدیع و اصیل، چاره را در آن دید که کهنه‌ترین و تقلیدی‌ترین شیوه‌ها را به کار برد. برای این کار البته آمادگی کامل داشت، زیرا که سالها برای فراگرفتن شیوه‌های نقاشی کهن تلاش کرده بود. به این ترتیب دالی به کار پرداخت و تابلوهای فراوان، هر یک از دیگری شگفت‌تر و نامعقولتر، پدید آورد. صناعت دالی در این تابلوها صناعتی است کاملاً رسمی یا «آکادمیک»، به طوری که عکاسی رنگی را به خاطر می‌آورد؛ چیزی که هست، در این تابلوها رشتهٔ رابطهٔ امور پاره شده و هیچ چیزی برقرار خود باقی نمانده است، یا آن عقل و منطقی که در جهان عادی ما ظاهراً حاکم بر اوضاع است و امور را در ارتباط خاصی با یکدیگر نگاه می‌دارد، در جهان دالی از میانه برخاسته است و بنابرین هر چیزی مجاز است در هر جایی که بخواهد و به هر شکلی که بخواهد ظاهر شود. در جهان دالی صفحهٔ ساعت حالت موم نرم پیدا می‌کند و مورچه به صورت غذایی لذیذ درمی‌آید و فیل با پاهای نازک عنکبوتی راه می‌رود. در این جهان، منبع نور این آفتاب عالمتاب ما نیست؛ مثل این است که نور از یک عالم پنهانی و از خلال خود اجسام به این جهان می‌تراود و همه چیز را در سایه روشنی عمیق و مرموز فرو می‌برد.

علاوه‌بر نقاشی، دالی غالباً به کارهای دیگر هم پرداخته است. مانند جواهر سازی، طرح لباس، تزیین خانه، و نوشتن کتاب دربارهٔ هنر. در همهٔ این رشته‌ها غرض اصلی او همیشه عبارت بوده است از شکستن سنتهای موجود، ریشخند کردن استادان والامقام، و در شگفت کردن مردم عادی و مرفه (یا به قول خودش «طبقهٔ بورژوا»). اصرار دالی به مخالفت با رسم جاری به حدی است که در سالهای پس از جنگ دوم جهانی وقتی که دید مردم هنر جدید را کم کم پذیرفته‌اند، باز به هنر قدیم روی آورد و به ستایش استادان بزرگ قدیم پرداخت.

در بارهٔ هنر دالی می‌توان بر اساس دو سلسله مقیاسهای مختلف داوری کرد، زیرا که هنر او ترکیب دو عنصر مختلف کهنه و نو است. دنیای دالی، دنیای جدیدی است که دریچهٔ آن به دست فروید به روی ما گشوده شده است. پس از آنکه ما به وجود ضمیر ناهشیار و اهمیت آن پی بردیم متوجه شدیم که در دنیای ضمیر ناهشیار فیل می‌تواند پای عنکبوتی داشته باشد یا صفحهٔ ساعت می‌تواند مانند موم از لبهٔ طاقچه سرازیر شود. بنابراین اگر فرویدیسم توضیح دهندهٔ همه مسائل انسانی باشد، سوررئالیسم را هم می‌توان عمیقترین و عالیترین صورت هنر دانست. اما اعتبار کلی نظریهٔ فروید نیز، مانند هر نظریهٔ علمی دیگری در قرن بیستم، دوره‌اش کوتاه بود. به زودی روشن شد که فرویدیسم فقط یک جنبه از انسان و مسائل انسانی را توضیح می‌دهد؛ و بنابراین سوررئالیسم هم

فقط یکی از صورتهایی است که هنر انسانی می تواند به خود بگیرد.

و اما صناعتی که دالی به کمک آن می کوشد دنیای خود را برای ما تصویر کند، صناعتی است کاملاً رسمی و قدیمی، و در بارهٔ آن باید بر اساس همان مقیاسهای قدیم داوری کرد. به این ترتیب می توان گفت که دالی به عنوان نقاش در طرز به کار بردن رنگ و خط و در طرز ترکیب بندی سطحها و حجمها کار تازه‌ای صورت نداده است. دالی انسان‌فرید و غریبی است که به نمایش شخصیت خویش بیش از تحول صناعت نقاشی علاقه‌مند است.

اما شخصیت دالی بدون شک در عصر ما مؤثر بوده است. شوخیهایی که دالی با مردم روزگار کرده است بیشک توجه مردم را جلب کرده و تعجب آنها را برانگیخته است. بنابرین صنایعی که کارشان جلب توجه مردم و برانگیختن تعجب آنهاست نمی توانند تحت تأثیر دالی قرار نگیرند. از این حیث، صنعت مدسازی و صنعت تبلیغات در به کار بردن شیوه‌های دالی هیچ تردیدی به خود راه نداده‌اند. و اگر توجه کنیم که مد و تبلیغات تا چه حد در زندگانی ما تأثیر دارند خواهیم دید که این نقاش خل وضع اسپانیایی درحقیقت غرض خود را به خوبی انجام داده است.

پیکاسو، همزاد قرن

هنگامی که قرن بیستم آغاز شد پیکاسو نوزده سال داشت؛ در این هفتاد و سه سالی که از عمر قرن بیستم و از عمر پیکاسو در قرن بیستم گذشت، چهرهٔ این مرد در پشت همهٔ جریانات ذوقی و هنری جهان غرب همیشه حی و حاضر بود. از حیث ذوق و هنر، قرن بیستم قرن پیکاسو بوده است، و هر چند که این قرن سالهای پیری خود را بدون پیکاسو طی خواهد کرد، شکی نمی توان داشت که شخصیت پیکاسو این سی سالهٔ باقی ماندهٔ عمر قرن ما را همچنان در زیر پرتو خود خواهد داشت، و کسی نمی داند این تأثیر تا چه سالهایی در قرن بعد ادامه خواهد یافت. برای شکستن طلسم پیکاسو ظهور نابغه ای به بزرگی خود پیکاسو لازم است.

پابلو پیکاسو در سال های آخر عمرش پیرمردی بود با قد کوتاه، با کلهٔ طاس، گوش سنگین، پیشانی و سینه و زانوهای چروکیده، که غالباً با تن برهنه در و یلای بزرگش در جنوب فرانسه زندگی می کرد. اتاق های فراوان خانه اش پر بود از کارهای خود او و کارهای نقاشان بزرگ دورهٔ جوانی او ــ مانند سزان و براک و ماتیس و دیگران. دیگر مدت ها بود که پیکاسو از خانه اش بیرون نمی آمد و جز دوستان نزدیک کسی را به خانه اش راه نمی داد. هیچ راهی برای دست یافتن به پیکاسو وجود نداشت. حتی شمارهٔ تلفن او در دفتر تلفن دیده نمی شود.

پیکاسو در سالهای آخر زندگی اش، مانند همیشه، برده وار کار می کرد. می دانست که دیگر فرصت درازی در پیش ندارد گوئی می خواست در فرصت کوتاهی که برایش باقی مانده بود آنچه را در چنته دارد بیرون بریزد و به دست قرون و اعصار بسپارد.

سیر هنری پیکاسو دوره های گوناگون داشت. در آغاز کار، پیکاسو صحنه های زندگی و چهرهٔ مردم فقیر و گرسنه را می کشید. آدمهایش لاغر و استخوانی و کج و کوله

بودند. پیکاسو برای نشان دادن فقر و فلاکت آن‌ها اندامشان را درازتر و باریک‌تر از شکل طبیعی می کشید. در به کار بردن رنگ هم امساک می کرد. تقریباً همه چیز را به رنگ آبی می کشید و کمتر اثری از رنگ‌های دیگر در کارهایش دیده می شد. مانند این بود که دنیای ولگردها و گداهای او در شب آبی رنگ بی پایانی غوطه‌ور باشد. این دوره از کار پیکاسو، که به «دورهٔ آبی» معروف است، از ۱۹۰۱ تا ۱۹۰۴ ادامه داشت.

در ۱۹۰۵ سبک کار پیکاسو تغییر کرد. پیکاسو مردم فقیر و گرسنه را کنار گذاشت و به کشیدن پیکرهای برهنه و نوازندگان و دلقک‌های سیرک پرداخت. خط هایش نرم‌تر و ملایم‌تر شد و رنگ گلی جای رنگ آبی را گرفت. اما «دورهٔ گلی» پیکاسو نیز بیش از یکسال طول نکشید.

در پایان دورهٔ گلی، پیکاسو به سوی مجسمه‌ها و ماسک‌های آفریقایی و هنر بدوی کشیده شد. حساسیت و خشونت و قدرت بیان هنر آفریقایی او را خیره کرد. در ۱۹۰۷ تابلویی کشید به نام « دختران آو ینیون». در این تابلو تأثیر ماسک‌های آفریقایی به خوبی هویدا بود.

«دختران آو ینیون» ترکیب‌بندی‌اش از هم گسیخته است و رنگهایش تند و خام و حرکت آدم‌هایش خشک، و شاید نمی توانست اثر بزرگی به شمار آید؛ ولی مقدر بود که این تابلو در هنر قرن بیستم تأثیر شگرفی داشته باشد. در این تابلو کوشش‌های پیکاسو بیان کنندهٔ هنر آفریقایی در هم آمیخته بود، و این لحظه مقارن ایامی بود که امپرسیونیست‌های فرانسه از گردش در کشتزارها و کوهستان‌ها و بندرگاهها و کشیدن این مناظر به شکل نوعی سمفونی لرزان و غوغایی از رنگهای آفتابی رفته رفته ملول شده بودند و نقاشی داشت از حالت کار ذوقی به صورت کوشش فکری درمی آمد. «دختران آو ینیون» شروع دوره‌ای بود که از آن پس نقاشان دیگر خود را از طبیعت بی نیاز دانستند و تجربه‌های ذهنی‌شان را برای آفرینش اثر هنری کافی شناختند.

به عبارت دیگر، نقاشی دیگر نقش کردن آن چیزهایی نبود که نقاش به چشم می بیند، بلکه ثبت کردن نتایج تجزیه و تحلیل اشکال و تناسبات و خط‌ها و رنگ‌ها بود، که نقاش در ذهن خود انجام می دهد و در کارگاهش آن‌ها را به روی پرده می آورد.

این دگرگونی، خوب یا بد، یکی از بزرگ‌ترین انقلابهایی است که تاکنون در تاریخ نقاشی مغرب زمین، و در تاریخ ذوق و هنر به طور کلی، روی داده است؛ و اکنون، بیش از نیم قرن پس از شروع این انقلاب، فتوری در آن پیش نیامده است.

در مشرق زمین، و به ویژه در سرزمین ما، نقاشی همواره یک جنبهٔ غالب ذهنی و عقلی داشته است، و لذا می توان گفت که انقلاب ذوقی غرب و دور شدن آن از عالم

واقع و گرایش آن به تجارب ذهنی، در ذات خود نوعی گرایش به کیفیات هنر شرقی بوده است.

در هرحال به محض آن که «دختران آو ینیون» جهت جدید را نشان داد، گروه کثیری از نقاشان پاریس در آن جهت به راه افتادند. نقاشان جاهای دیگر هم از نقاشان پاریس پیروی کردند. این مربوط به پیش از جنگ جهانی اول است. اما انعکاس این جریانات پس از جنگ جهانی دوم به ایران رسید. هوشنگ پزشک‌نیا و جلیل ضیاءپور و حسین کاظمی گویا نخستین نقاشان ایرانی بودند که به سبک این دورهٔ پیکاسو نقاشی کردند.

این سبک جدید، به علت آن که نقش اصلی اش را اشکال مکعب مانندی تشکیل می داد به سبک «کوبیسم» (یعنی «مکعبی») معروف شد. و ظاهراً این نامی بود که هانری ماتیس از روی ریشخند روی این سبک گذاشت و برای این سبک علم شد. پابلو پیکاسو و ژرژ براک علمداران این سبک بودند.

دورهٔ کوبیسم پیکاسو تا ۱۹۱۵ ادامه داشت. در این دوره پیکاسو در تجزیه و تحلیل شکل و خط و ترکیب‌بندی آزمایش های بی‌پایان کرد. گاهی به جای رنگ اشیای گوناگون، مانند تکهٔ روزنامه و عکس مجله و قوطی کبریت، روی تابلو می چسباند. در ۱۹۱۵ از نوعی نقاشی نیمه هندسی و بی حجم سردرآورد که می توان آن را، به رغم تناقض لفظی، «کوبیسم مسطح» نامید.

در ۱۹۱۵ پیکاسو متوجه شد که کوبیسم دایره‌ای است که نقاشی را از حیث موضوع و رنگ و طرز کار محدود می کند، و چون طرح و ترکیب‌بندی‌های کوبیسم بیشتر بر اساس حساب و تجزیه و تحلیل است، غالب تابلوهای کوبیستی کم و بیش به هم شباهت پیدا می کنند و شخصیت و فردیت خاص نقاش در آن چندان مجال تظاهر ندارد. در هر حال پیکاسو کمابیش همهٔ امکانات این سبک را کاو یده بود و همین که دید نقاشان دیگر دنبال او افتاده‌اند راهش را کج کرد و در جهت دیگری به راه افتاد.

در دورهٔ بعدی پیکاسو به مطالعهٔ آثار استادان گذشته پرداخت و بار دیگر چهره و پیکر انسانی در تابلوهایش ظاهر شد. تحت تأثیر مجسمه‌های یونانی و رومی، پیکرهای زنان نیم‌برهنه‌ای کشید که تنه‌های سنگین و دست و پاهای ستبر داشتند. رنگ اخرایی غالباً بر این تابلوها مسلط بود. برخلاف دوره‌های گذشته که شور و تلاطم و اضطراب در کارهای پیکاسو دیده می شد، این بار سکون و آرام شگفتی در آن‌ها به چشم می خورد. طرز کار پیکاسو در این دوره همان طرز متعارف قدیم است.

در پایان این دورهٔ پیکاسو، یعنی در حدود سال ۱۹۲۵، در هنر او پا جنبش

«سوررئالیسم» به راه افتاده بود. دربارهٔ سوررئالیست‌ها این قدر باید گفت که می کوشیدند دنیای رؤیاها و کابوس‌ها و تخیلات شگفت را در آثارشان منعکس کنند. پیکاسو طبعاً نمی توانست از این جنبش برکنار بماند، اما در دایرهٔ اصول و قواعدی که سوررئالیست‌ها برای خودشان وضع کرده بودند محدود نماند. سوررئالیسم پیکاسو محض پیروی از رسم جاری نبود، بلکه نمایندهٔ اوهام و تخیلات خاص خود او بود. در آثار این دورهٔ پیکاسو خط و طرح قوی ولی بی حرکت است؛ رنگ، پریده و ضعیف به نظر می آید.

در حدود سال ۱۹۳۲ باز پیکاسو سوررئالیسم را رها می کند و به راه تازه‌ای می رود.

رنگها باز به تابلوهایش حمله‌ور می شوند، و خط‌ها باز به حرکت درمی آیند. مانند این است که سدی شکسته باشد و آب‌های محبوس از هرسو جاری شده باشند. آثار این دوره نیرومند و خشمگین و پر از احساس است ــ احساس خاص پیکاسو، که همیشه با وحشت و خشونت و غرابت و زشتی همراه است. شاهکار این دوره و بلکه شاهکار پیکاسو در سراسر عمرش، تابلو معروف «گرنیکا» است.

گرنیکا نام شهر کوچک بی دفاعی بود که در جنگ داخلی اسپانیا ــ که در آن سال‌ها در جریان بود ــ به دست نیروهای ژنرال فرانکو ویران شد. پیکاسو که ضد فرانکو بود می خواست و یرانگری جنگ و بی پناهی و وحشت مردم گرنیکا را در برابر تجاوز نظامی مجسم کند، و گرنیکا را برای همین کشید. قوت تأثیر گرنیکا به حدی بود که مانند یک نطق پرهیجان سیاسی بینندگان خود را منقلب می کرد. در این تابلو که فقط با رنگهای سیاه و سفید کشیده شد، همهٔ تجارب گذشته پیکاسو برای ثبت کردن احساس روی تابلو به کار رفته است.

پس از گرنیکا پیکاسو مدتی در شیوه‌های گوناگون طبع آزمایی کرد، ولی با آن که بعضی از کارهای معروفش را در این دوره کشید، خط کارش چندان مشخص و معین نبود، تا آن که در آغاز جنگ دوم جهانی به سفالگری علاقه پیدا کرد و در سال‌های جنگ بیشتر وقتش را، دور از پاریس، در جنوب فرانسه، به ساختن ظرف‌ها و مجسمه‌های سفالی پرداخت. سفالگری از قدیمی ترین هنرهای انسانی است و دوره‌های فراز و نشیب فراوان دیده است. در آن دوره هنرمندان به سفالگری چندان توجه نداشتند. پیکاسو چنان با حرارت به سفالگری پرداخت که این هنر نیم مرده را دو باره زنده کرد. رواج و رونقی که سفالگری بعد از جنگ پیدا کرد و هنوز هم دارد بدون شک تا حد زیادی نتیجهٔ کار شخص پیکاسو است.

در سال‌های بعد از جنگ پیکاسو در خانهٔ وسیع و دور افتاده‌اش به نقاشی و

طراحی و مجسمه‌سازی و سفالگری و فلزکاری و حکاکی و کنده‌کاری ادامه داد ــ و به هرکار دیگری که می‌توانست تخیلات شگفت و بی‌پایان او را در صورت‌های قابل رؤیت و قابل لمس مجسم سازد. بسیاری از کارهای او از ساده‌ترین چیزها و به ساده‌ترین وجه ساخته شده است. «کلهٔ گاو» او از این بابت نمونه است. یک بار در حیاط خانه‌اش دو چرخهٔ قراضهٔ پسر کوچک خود را می بیند که مدت‌ها زیر باد و باران مانده است. پیکاسو ناگهان میان فرمان و زین دو چرخه رابطهٔ عجیبی کشف می کند. زین را روی فرمان می گذارد و به دیواری می آویزد: «کلهٔ گاو» به این ترتیب پدید آمد. ساختن این اثر شاید بیش از چند دقیقه وقت نبرده باشد، و سرهم کردن دو پارچه اجزای آن از دست هرکسی ساخته است. آنچه در این اثر اهمیت دارد دیدن رابطه میان اشیای نامربوط است. بهمین جهت این گونه آثار پیکاسو تقلید ناپذیر است، یا به عبارت بهتر تقلید از آن‌ها به قدری ساده است که هیچ ارزشی ندارد.

پیکاسو همیشه بزرگ‌ترین مجازات کنندهٔ مقلدان خود بود. تحرک و قدرت ابداع او به حدی بود که به مقلدانش مجال نمی داد. در طول هفتاد سال فعالیت هنری، هروقت یک رشته از کارهایش «می گرفت» و در نتیجه خریدار و مقلد پیدا می کرد، پیکاسو با یک حرکت ناگهانی جهت خود را تغییر می داد و به کار تازه‌ای می پرداخت که قبلاً به فکر هیچ کس نرسیده بود. تقلید کنندگان تا متوجه حرکت جدید می شدند فرسنگ‌ها عقب مانده بودند.

پیکاسو همیشه یک هنرمند ضد تقلید و ضد بورژوا و ضد معیارها و دستگاه‌های مستقر و متداول بود. آثار او همیشه بحث‌ها و جدال‌های شدیدی برمی انگیخت. شاید دربارهٔ آثار هیچ نقاشی در تاریخ به اندازه آثار او جنجال و جدال بر پا نشده باشد. آنچه مسلم است، در ظرف هفتاد و چند سالی که از عمر این قرن می گذرد، و سراسر آن شاهد فعالیت‌های پیکاسو در رشته‌های گوناگون هنر بوده است، انقلاب بزرگی در ذوق و سلیقه انسان غربی ـ و هم‌پالکی‌هایش ــ روی داده است؛ پابلو پیکاسو در این انقلاب شاید بیش از هرکسی سهم داشته باشد. این انقلاب ملاک‌های سنجش و ارزیابی را برهم زد و به گروه بی‌شماری مردم بی هنر میدان داد تا در میدان هنر مغلطه کاری کنند و خود را به عنوان هنرمندان مدرن یا بالاتر از مدرن جا بزنند. امروز این غوغا عالمگیر شده است. غوغا دیر یا زود فرو خواهد نشست و آن‌ها که باید از میدان رانده شوند، از میدان رانده خواهند شد، و آنگاه دیده خواهد شد ــ چنان که هم امروز بسیاری از مردم می بینند ــ که براثر انقلاب هنر جدید انسان نه تنها چیزی از دست نداده است بلکه پایه‌های آفرینش و دریافت هنر براساس بالاتری قرار گرفته است.

اما در این گیرودار لزومی ندارد جهات را گم کنیم و قدرت قضاوت را از دست بدهیم. می گویند یک بار فروشندهٔ تابلوهای نقاشی تابلویی را به پیکاسو نشان داد و پرسید که آیا کار اوست یا نه. پیکاسو گفت تقلبی است. بار دیگر همان آدم تابلو دیگری را به پیکاسو نشان داد. پیکاسو باز گفت تقلبی است. آن آدم گفت: «ولی من تقریباً یقین دارم که این تابلو کار خود شما است.» پیکاسو گفت: «تابلو اولی هم کار خود من بود. ولی من تابلو تقلبی زیاد می کشم.»

پنج
دو مقالهٔ فلسفی

توضیح و شبه توضیح

توضیح پدیده‌ها بزرگ‌ترین مشغلهٔ انسان است: انسان، چه در جنگل و چه در آزمایشگاه، مدام دارد پدیده‌های طبیعت و جامعه را برای خود توضیح می‌دهد. امّا شیوهٔ توضیح او همیشه یکسان نبوده است؛ آنچه در یک دوران تاریخی توضیح قانع کننده‌ای به نظر می‌رسد، چه بسا که در دوران دیگر چیزی جز تکرار صورت مسأله به عبارت دیگر نیست. در حقیقت غالب اختلافات در تحلیل آخر به شیوهٔ توضیح پدیده‌ها بازمی‌گردد. بنابرین توضیح این مسأله که چه نوع بیانی دربارهٔ یک پدیده را می‌توان توضیح آن پدیده نامید حائز کمال اهمیت است. این بحث را می‌توان با مثال ساده‌ای آغاز کرد.

۱

چرا گلدانی که چندی پیش آن را پاک کرده بودیم باز سیاه شده است؟ این واقعیت، یعنی سیاه شدگی گلدان، به خودی خود «قابل فهم» نیست، یعنی نیازمند توضیح است. یک توضیح برای قابل فهم ساختن این پدیده این است که (۱) گلدان ما از جنس نقره است؛ (۲) در هوای شهر اندکی گاز هیدروژن سولفوره وجود دارد؛ (۳) گوگرد این گاز با نقره ترکیب می‌شود و سولفور نقره می‌دهد؛ (٤) سولفور نقره سیاه رنگ است.

این نکته که گلدان ما از نقره است، یک «قضیهٔ جزئی» است، یعنی چنین نیست که هر گلدانی از نقره باشد، بلکه این گلدان خاص از نقره است. وجود گوگرد در هوای شهر نیز برهمین قیاس یک قضیهٔ جزئی است. امّا این نکته که گوگرد با نقره ترکیب می‌شود قانون عام یا قضیهٔ کلی است؛ یعنی نه تنها در این مورد خاص، بلکه در عموم موارد گوگرد با نقره ترکیب می‌شود. همچنین سولفور نقره در عموم موارد سیاه رنگ است. پس ما در توضیح پدیدهٔ سیاه شدگی گلدان نخست صورت مسأله را به دو قضیهٔ

جزئی (۱) و(۲) تجزیه کردیم، و سپس آن قضایا را با قضیهٔ کلی (۳) مربوط ساختیم؛ و پاسخ مسأله، یعنی قضیهٔ (٤)، در حقیقت نتیجه‌ای است که از این رابطه به دست می آید. با گرفتن این نتیجه از رابطهٔ آن قضایای جزئی و کلی است که مسأله برای ما «قابل فهم» می شود. این الگوی توضیح علمی است.

البته این توضیح برای کسی قابل فهم است که قانون میل ترکیب گوگردو نقره را در علم شیمی شناخته باشد. امّا الگوی توضیح علمی در سایر موارد نیز همین است. فرض کنیم یک مرد بدوی در جنگل روی زمین افتاده و پایش شکسته است، و زن بدوی او بالای سرش می رسد. پای شکستهٔ مردبدوی برای زن‌بدوی «قابل فهم» نیست. بنابرین زن از مرد می پرسد که «چرا» پایش شکسته است، و مرد درخت بلندی را نشان می دهد و می گوید از آن بالا به زمین افتاده است. زن «می داند» که افتادن از آن ارتفاع باید آسیبی مانند شکستگی پا را در پی داشته باشد. همین که زن پای شکستهٔ مرد را، که یک امر جزئی است، با این قانون کلی مربوط ساخت مسأله برای او قابل فهم می شود، یعنی پاسخ «چرا»ی او داده شده است.

پس توضیح یعنی تعمیم، یا قرار دادن موارد خاص درقالب‌های عام؛یعنی مربوط ساختن قضایای جزئی با قضایای کلی. بدین ترتیب الگوی توضیح علمی در جنگل و در آزمایشگاه کمابیش یکی است.

امّا توضیح ممکن است صورت دیگری هم پیدا کند. آن زن بدوی شاید پس از شنیدن توضیح مرد بدوی بخواهد مسأله را بیشتر بشکافد؛ شاید بخواهد بداند که «چرا» مرد از درخت به زمین افتاده است. یا شاید ما بپرسیم که «چرا» گوگرد با نقره میل ترکیب دارد. پرسش نخست را می توان باز هم به صورت علمی توضیح داد ــ مثلاً می توان گفت که یکی از شاخه‌های درخت پوسیده بوده و با شکستن آن مرد از بالای درخت برزمین افتاده است. امّا در مورد پرسش دوم توضیح ما به بن‌بست می رسد. البته می توانیم بگوییم که قانون طبیعت چنین اقتضا می کند که گوگرد و نقره در شرایط خاصی میل ترکیب داشته باشند، یا این میل ترکیب جزو نظام عالم هستی است. امّا روشن است که الگوی این توضیح با الگوی پیشین فرق دارد. توضیح اخیر ممکن است تمایلات عرفانی ما را ارضا کند، امّا در مورد خود پدیدهٔ مورد بحث چیزی به ما نمی گوید. به این دلیل این گونه توضیح را در قیاس با توضیح پیشین می توان «شبه توضیح» نامید.

شبه توضیح در تاریخ فلسفه سابقهٔ دراز و درخشانی دارد، و البته الگوی آن نیز همواره به یک صورت نیست. برای روشن شدن تفاوت توضیح با شبه توضیح می توان یکی دو نمونهٔ مشهور شبه توضیح را به یاد آورد.

یکی از شگفت‌ترین ــ و در عین حال درخشان‌ترین ــ نمونه‌های شبه توضیح نظریه‌ای است که افلاطون در کتاب «جمهوری» از قول سقراط نقل می کند و در تاریخ فلسفه به نام «نظریهٔ مُثُل افلاطونی» معروف است. ما این نظریه را به دلایلی که در جریان بحث روشن خواهد شد «نظریهٔ آرمان‌ها» خواهیم نامید.

می دانیم که قضایای هندسی قضایای کلی هستند. مثلاً قضیهٔ فیثاغورس (مجموع زوایای مثلث برابر با دو قائمه است) در هر مثلثی، یا در مثلث به طور کلی، صدق می کند. ریاضی دان‌ها این قضیه را روی کاغذ یا تخته سیاه نمایش می دهند، امّا آن را از راه **اندازه گیری** زوایا اثبات نمی کنند. حتی این نکته را اذعان می کنند که شکل را نتوانسته‌اند چنان که باید بکشند، و بنابرین خود شکل را نباید **دلیل** صحت قضیه گرفت؛ زیرا که قضیه در حقیقت نه از روی شکل بلکه با استدلال بر پایهٔ یک سلسله اصول بدیهی اثبات می شود. راه اثبات قضایای هندسی تجربی نیست، بلکه استدلالی یا عقلانی است. شکل البته به ما کمک می کند که برهان قضیه را تصور کنیم، امّا خود برهان از تعقل به دست می آید، نه از مشاهده؛ قضیه بدون رجوع به شکل نیز قابل اثبات است. به عبارت دیگر، ما به کمک اشکال ناقص و ناساز روی کاغذ یا تخته سیاه می توانیم اشکال کامل یا **آرمانی** قضیه را تصور کنیم؛ و برهان هندسی درواقع در مورد آن اشکال آرمانی صدق می کند، نه در مورد این اشکال محسوس. پس در برابر هر شکلی که ما می توانیم روی کاغذ بکشیم، یک شکل «آرمانی» وجود دارد. این اشکال آرمانی در حقیقت جهان دیگری را تشکیل می دهند که «جهان آرمان‌ها» است. و البته آحاد و افراد این جهان، یعنی اشکال آرمانی یا آرمان‌ها، از اشکال محسوس و منجز برتر و بهتراند؛ زیرا که آرمان‌ها صفات و کیفیات اشکال محسوس را به نحو تمام و کمال نشان می دهند. مثلاً خط آرمانی فقط یک بعد دارد، و حال آن که خط مادّی درواقع سه‌بعدی است؛ نقطهٔ آرمانی بعد ندارد، و حال آن که نقطهٔ مادّی توده‌ای از گچ یا مرکب است. پس خط و نقطه در عالم محسوسات حقیقت ندارند؛ حقیقت از آن مفهوم آرمانی خط و نقطه است، یا از آن «آرمانِ خط» و «آرمانِ نقطه» در عالم معقولات، یا «جهان آرمان ما». خط و نقطهٔ محسوس به واسطهٔ بهره‌ای که از اصل آرمانی خود دارند به عنوان خط و نقطه شناخته می شوند، وگرنه در حقیقت خط و نقطه نیستند.

البته بحث افلاطون به خط و نقطه ختم نمی شود، بلکه او می گوید که همهٔ اشیای محسوس نیز مانند اشکال هندسی هر کدام سواد ناقصی از اصل آرمانی خود هستند. گربهٔ محسوس سواد ناقصی است از گربهٔ آرمانی، سگ محسوس سواد ناقصی است از سگ آرمانی، و هکذا. افلاطون به این نظریهٔ خود رنگ عرفانی دل انگیزی هم

می زند و می گوید که ما چون در این جهان تخته‌بند مادّیات و محسوسات هستیم در اسارت وهم به سر می بریم و حقیقت امور را در نمی یابیم؛ ولی چون در حقیقت مسافرانی هستیم که از عالم بالا، از مرتبهٔ آرمان‌ها، آمده‌ایم یاد محو و مبهمی از آن جهان روشن و درخشان در خاطر داریم، و دانش ما فقط تا آن اندازه **دانش** است که بتوانیم آن جهان روشن را به خاطر بیاوریم؛ یعنی سرمایهٔ دانش ما همین خاطره است و باقی هر چه هست مشتی وهم و پندار است.

نظریهٔ آرمان‌های افلاطونی تفسیرهای گوناگون دارد؛ امّا یکی از تفسیرهای آن این است که این نظریه تلاشی است در توضیح حقایق ریاضی؛ یا به عبارت دیگر، توضیح این مسأله است که ما چه گونه در این جهان نسبی و ناسازبه حقایق مطلق و کامل ریاضی پی می بریم.

افلاطون می گوید به یاد آوردن آرمان‌ها (مثل)، دیدن آن‌ها درعالم تعقل، سرچشمهٔ دانش است، چنان که مشاهدهٔ اشیای واقعی نیزسرچشمهٔ دانش است، با این تفاوت که دانش ناشی از بینش آرمانی دانش یقینی و حقیقی است، و حال آن که دانش ناشی از مشاهدهٔ محسوسات دانش اجمالی و مجازی است. به زبان عرفانی، با چشم عقل یا دیدهٔ بصیرت ما به دیدار جمال حق نائل می شویم، زیرا این نکته که در هر مثلث مجموع زوایا برابر است با دو قائمه، لمحه‌ای ازجمال حق است که بر ما آشکار می شود. از آن‌جا که ما این قضیه را به صورت حقیقت محض و مسلم درمی یابیم، پس نمی توان گفت که آن را از مشاهدهٔ محسوسات مخدوش و مشکوک به دست آورده‌ایم؛ این حقیقت نتیجهٔ بینشی است که فقط با بستن چشم سر و باز کردن چشم عقل میّسر می شود.

از نظر افلاطون بینش عقلانی به این علت سرچشمهٔ دانش است که آنچه ما با این بینش می بینیم، یعنی آرمان‌ها، «وجود» دارند. اشیای محسوس را ما با چشم سر به این علت می بینیم که وجود دارند. پس آرمان‌ها را هم با چشم عقل به این علت می بینیم که وجود دارند. امّا دلیل این که ما آرمان‌ها را می بینیم، چنان که گفتیم این است که ما حقایق ریاضی را، مثلاً، درمی یابیم، و این حقایق فقط می توانند از آرمان‌ها ناشی شده باشند. پس وجودی که افلاطون به این ترتیب برای آرمان‌های خود قائل می شود وجود حقیقی است، نه وجود به معنای مجازی آن. وقتی که ما می گوییم برای فلان مسأله دو راه حل «وجود دارد»، کلمهٔ «وجود» را به معنای مجازی آن به کار می بریم؛ زیرا منظورمان این نیست که دو چیز در جهان هست که می توان آن‌ها را با انگشت نشان داد؛ بلکه منظور این است که آن مسأله را می توان دو بار حل کرد، چنان که بار اول با باردوم

فرق داشته باشد. این جا ما **امکان** رفتن از دو راه مجازی را به «وجود» دوراه حقیقی تشبیه کرده‌ایم؛ وگرنه به خوبی می دانیم که «راه» حل مسأله با «راه» به معنای جاده فقط یک وجه شباهت دارد، و آن این است که از آن راه هم مانند این می توان «رفت» ــ با توجه به این که «رفتن» هم این جا استعمال مجازی است، نه حقیقی. امّا افلاطون جهان آرمان‌های خود را، که در حقیقت تشبیهی است که به کمک آن کوشیده است تشکیل حقیقت ریاضی را در ذهن ما بیان کند، به معنای حقیقی کلمه دارای «وجود» می انگارد. به عبارت دیگر، افلاطون تشبیه شاعرانهٔ خود را با توضیح علمی همانند می گیرد. آنچه افلاطون در آغاز بحث قصد می کند این است که برای ما توضیح دهد که حقیقت ریاضی، که امری است کامل و ضروری، چه گونه از اشیای محسوس، که امور ناقص غیرضروری هستند، سرچشمه می گیرد. نظریهٔ آرمان‌ها برای توضیح این دانش طرح شده است. دانش ما از درخت، بدون **وجود** درخت واقعی توضیح‌ناپذیر است؛ برهمین قیاس، دانش ما از قضایای هندسی نیز، که راجع به اشکال آرمانی است، **وجود** اشکال آرمانی را لازم می آورد. روشن است که اگر افلاطون در مورد آرمان‌ها «وجود» را به معنای مجازی کلمه می گرفت، چنان که ما از «وجود» دو راه حل یک مسأله سخن می گوییم، مشکل او حل نمی شد؛ زیرا که وجود مجازی، یا تشبیه به وجود، حقیقت ریاضی را توضیح نمی دهد، بلکه فقط به بیان آن کمک می کند. ما در زبان عادی میان توضیح به معنای بیان کردن یا تبیین، و توضیح به معنای آوردن دلیل و علت این که «چرا» قضیهٔ مورد بحث چنین است و چنان نیست، تمایز دقیقی قائل نمی شویم. اما از لحاظ بحث ما این تمایز اهمیت اساسی دارد. ما غالباً برای **بیان** مطلب به تشبیه متوسل می شویم. در «شاهنامه» رستم به اسفندیار می گوید:

«چنانت بکوبم به گرزگران که پولاد کوبند آهنگران».

منظور رستم البته این نیست که **چون** آهنگران پولاد را می کوبند، **پس** من هم می توانم تو را با گرز گران بکوبم؛ رستم می گوید من تو را با گرز گران چنان می کوبم که **گویی** آهنگرم و دارم پولاد را می کوبم. این نکته که آهنگران پولاد را می کوبند ادعای رستم را نه اثبات می کند و نه توضیح می دهد، امّا آن را به روشنی خیره کننده‌ای **بیان** می کند. به عبارت دیگر، ما ملتفت می شویم که رستم می خواهد هماورد خود را **چه گونه** بکوبد، امّا این به ما نمی گوید که رستم هماورد خود را **خواهد کوبید**. آنچه افلاطون نیز در نظریهٔ آرمان‌ها می گوید نظیر همین تشبیه رستم است؛ یعنی افلاطون می گوید احکام قضایای هندسی که ما از اشکال ناقص و ناسازمادّی و محسوس استنتاج می کنیم چنان حقیقت دارند که **گویی** آن‌ها را از اشکال کامل آرمانی ــ از

«آرمان‌ها» (مثل)ــ استنتاج کرده باشیم. بدین ترتیب نظریهٔ آرمان‌ها مدعای افلاطون را فقط **بیان** می کند. نه حقایق ریاضی با این نظریه اثبات می شود و نه وجود آرمان‌ها. این دو حکم درواقع معلق به یکدیگراند. اگر حقایق ریاضی را بدیهی بگیریم، وجود آرمان‌ها چیزی نخواهد بود به جز تشبیه شاعرانه‌ای که برای بیان ــ نه توضیح ــ این حقایق به کار رفته است؛ از طرف دیگر، اگر بخواهیم حقایق ریاضی را به کمک وجود آرمان‌ها اثبات کنیم، طبعاً وجود خود آرمان‌ها را بدیهی گرفته‌ایم. این وضع ناشی از آن است که افلاطون نوعی تشبیه یا «شبه توضیح» را به جای توضیح به کار می برد. اما علم در جست‌وجوی توضیح است، نه شبه توضیح؛ و هرگاه یک تشبیه یا شبه توضیح میل ما را به شناختن و شکافتن واقعیت راضی کرد باید بدانیم که از فعالیت علمی دست کشیده‌ایم و به شعر پرداخته‌ایم. البته منظور انکار ارزش تشبیه شاعرانه نیست. منظور این است که توضیح علمی و تخیل شاعرانه دو فعالیت متمایز از یکدیگراند و فقط تا وقتی به یکدیگر کمک می کنند که تمایز آن‌ها محفوظ باشد. این که نظریهٔ آرمان‌های افلاطون توضیح علمی نیست، بلکه تشبیه شاعرانه است، مسأله‌ای است که حل آن بیش از دو هزار سال طول کشیده است؛ و البته امروز هم متفکران فراوانی هستند که این تمایز را لازم نمی بینند.

۲

یک نمونهٔ دیگر، و شاید گویاتر، از شبه توضیح نظریهٔ «مادّه و صورت» ارسطو است. باید به یاد بیاوریم که پیش از ارسطو فلاسفهٔ مکتب الئات، که پارمنیدس و زنون معروف‌ترین آن‌ها هستند، حرکت را محال اعلام کرده بودند. برهان مکتب الئات در ردّ حرکت با نقد مفهوم «نیستی» و «خلأ» آغاز می شود. پارمنیدس می گوید متفکران از نیستی مانند نوعی هستی سخن می گویند، چنان که گویی چیزی **هست** که نامش «نیستی» است. امّا نیستی به راستی **نیست**؛ هرچه هست، **هستی** است. نتیجهٔ این سخن آن است که هستی یا مادّه به‌طور یکنواخت در گیتی پخش شده است و نمی توان گفت که مثلاً هوا «رقیق‌تر» از آب است؛ زیرا لازمهٔ چنین وضعی آن است که فاصلهٔ اجزای هوا بیش از فاصلهٔ اجزای آب باشد؛ و حال آن که چون نیستی یا خلأ **نیست**، پس در سراسر گیتی هیچ خلأ یا فاصله‌ای میان اجزای مادّه وجود ندارد. امّا حرکت مستلزم وجود خلأ است، چون شیء متحرک باید جای پر را خالی و جای خالی را پر کند. پس حرکت ممکن نیست. و چون واقعیت متحرک به نظر می رسد، پس واقعیت واقعی نیست. علاوه‌بر این، برهان معروفی هم که زنون دربارهٔ لاک‌پشت و اشیل دونده می آورد

و «ثابت» می کند که در مسابقهٔ دو اشیل نمی تواند به لاک پشت برسد، در حقیقت برای دفاع از پارمنیدس و ردّ مفهوم حرکت طرح شده است. فلاسفهٔ مکتب الئات نخستین متفکرانی بودند که به نقد ماهیت حرکت پرداختند و آن را تضادآمیز شناختند. به این دلیل در زمان ارسطو واقعیت حرکت همچون معمایی نیازمند توضیح شناخته می شد. توضیح ارسطو دربارهٔ این واقعیت همان نظریهٔ معروف «مادّه و صورت» است، که با عبارت‌بندی دیگری به شکل نظریهٔ «قوه و فعل» درمی آید.

ارسطو هستی را به دو عنصر متمایز تقسیم می کند. یک تکه موم را می توان به صورت یک گلوله یا یک میله درآورد؛ در هر دو صورت موم همان موم است. از تخته سنگ مرمر می توان یک پیکره تراشید؛ در هر دو صورت مرمر همان مرمر است. پس موم یا مرمر، از حیث مومی یا مرمری، یعنی قطع نظر از صورتی که ممکن است به خود بگیرد، یک چیز است، و «صورت» آن چیز دیگر. بگذریم از این که موم یا مرمر هرگز بدون صورت دیده نمی شود، موم یا مرمر منهای صورت، یعنی آن پاره یا جنبه‌ای از آن که می تواند به صورت‌های گوناگون درآید، «مادهٔ» موم یا مرمر است. (روشن است که این مفهوم مادّه با مادّهٔ مقابل روح یا ذهن تفاوت دارد.) مادهٔ ارسطو واقعیت خام و ناتمام است و باید «صورت بگیرد» تا کامل شود. حرکت، تغییر، یا «شدن» به طور کلی، به معنای صورت گرفتن ماده است. (چنان که می بینیم، اصطلاحات «صورت پذیرفتن» و «صورت گرفتن» و «صورت دادن» که در زبان فارسی به معنای «شدن» و «باعث شدن» جاری است مستقیماً از متافیزیک ارسطو آمده است.) مفاهیم قوه و فعل نیز با ماده و صورت متناظراند. مادّه صورت بالقوه است و صورت مادهٔ بالفعل. حرکت یا تغییر یعنی صورت گرفتن ماده، یا به فعل درآمدن قوه. و چون قوه و فعل در هیچ لحظه‌ای با هم جمع نمی شوند، پس حرکت مستلزم تضاد نیست.

امّا این دو نظریه پدیدهٔ حرکت را توضیح نمی دهند، بلکه آن را بیان می کنند. وقتی که ارسطو می گوید ساختن یک گوی مفرغی عبارت است از اجتماع «مادهٔ» مفرغ با «صورت» گوی، یا گردوی «بالفعل» درخت گردوی «بالقوه» است، آیا در حقیقت چه می گوید؟ «اجتماع مادّهٔ مفرغ و صورت گوی» بیان «فلسفی» یک عمل ساده است، که ساختن گوی باشد؛ همچنین، «گردوی بالفعل درخت گردوی بالقوه است» بیان دیگری است از این نکته که اگر گردو را بکاریم ممکن است درخت گردو بشود. توضیح این پدیده‌ها،یعنی قابل فهم ساختن روند ساخته شدن گوی‌مفرغی و روند

رو بیدن درخت گردو، مستلزم شکافتن و آشکار ساختن سازکاره (مکانیسم) درونی آن‌ها است؛ وگرنه از ترجمهٔ یک عبارت ساده به یک عبارت فنی هیچ مشکلی آسان نمی شود. بنابرین نظریه‌های ماده و صورت و قوه و فعل ارسطو نیز ــ که البته تفصیل آن‌ها بیش از این‌ها است ــ از نوع شبه توضیح یا توضیح متافیزیکی است.

اصطلاح «متافیزیکی»، نیازمند توضیح مختصری است. «متافیزیک»، یعنی «مابعدالطبیعه» نامی است که گو یا شاگردان و شارحان آثار ارسطو روی نوشته‌های غیر «طبیعی» او ــ آنچه بیرون از کتاب «طبیعت» بود ــ گذاشتند. خود ارسطو ظاهراً این بخش از درس‌هایش را «فلسفهٔ نخست» (یا «حکمت اولی») و «خداشناسی» («تئولوژی») می نامیده است، زیرا که او در این درس‌ها غالباً از مقدمات کلی بحث می کند. به این دلیل شاید «ماقبل طبیعت» برای این مبحث نام مناسب‌تری می بود. امّا متفکران ارو پای قرون وسطی از متافیزیک تعبیر دیگری داشتند. به نظر آن‌ها موضوع این بخش از فلسفه اموری است که بیرون از دایرهٔ طبیعت و ادراک حسی است، اموری که ورای طبیعت است و واقعیت و ارزش آن‌ها نیز بالا تر و بیشتر از امور طبیعی است. به این دلیل متافیزیک را «ماوراء الطبیعه» نیز ترجمه کرده‌اند. این ترجمه غلط نیست، گیرم این که فقط تعبیر قرون وسطایی و مدرسی «متافیزیک» را بیان می کند. از طرف دیگر، «مابعدالطبیعه» بیان کنندهٔ تعبیر باستانی (یا «کلاسیک») این اصطلاح است. به نظر من تمایزی که در زبان ما میان این دو تعبیر وجود دارد نه‌تنها عیبی نیست، بلکه اگر آگاهانه به کار رود روشن کننده و مغتنم است. در زبان‌های ارو پایی به دلیل نبودن این تمایز در کاربرد اصطلاح «متافیزیک» آشفتگی بسیار پیش آمده است.

غرض از «توضیح متافیزیکی» توضیحی است که بر پایهٔ استدلال نظری ــ درمقابل تجربی ــ استوار باشد، و این همان تعبیر باستانی متافیزیک است که به معنای «مابعد طبیعی» است، نه «ماورای طبیعی». کلام معروف نیوتون («ای فیزیک برحذر باش از متافیزیک!») نیز ناظر به همین معنی است. منظور نیوتون این است که فیزیک باید از بحث و احتجاج نظری پرهیز کند و روش تجربی را در پیش بگیرد، وگرنه چنان که می دانیم خود نیوتون نیز به ماورای طبیعت اعتقاد داشته است.

و امّا توضیحی که از نوع نظریهٔ آرمان‌ها یا نظریهٔ قوه و فعل باشد، توضیح متافیزیکی است؛ یعنی چیزی نیست جز تعبیر یا معنی کردن پدیده‌ها به عبارت دیگر،

• «سازوکار» کلمه‌ای است که اخیراً، نمی دانم به دست کدام نویسندهٔ باذوق، به ازای «مکانیسم» ساخته شده است. ولی من به خود اجازه دادم که «و» وسط آن را بیندازم، چون گمان می کنم دیر یا زود خواهد افتاد.

برحسب مفاهیم انتزاعی و عقلانی. این گونه توضیح، در تحلیل آخر از نوع قضایای تحلیلی از آب درمی آیند، یعنی قضایایی که نتیجهٔ آن‌ها از تحلیل مقدمه به دست می آید، نه از تجربه (مانند این قضیه که «مثلث متساوی الاضلاع مثلث است»). در درستی این قضایا هیچ شکی نمی توان داشت، امّا هیچ فایده‌ای هم از آن‌ها حاصل نمی شود؛ چنان که «کوه طلایی کوه است» قضیهٔ درستی است، امّا طلایی از آن استخراج نمی توان کرد.

۳

شبه توضیح شکل بدوی‌تر و تاریک‌تری هم دارد. پای شکستهٔ آن مردی که از درخت افتاده بود می تواند با ارتفاع درخت و کیفیت زمین خوردن مرد و پوسیدگی شاخهٔ درخت توضیح داده شود. امّا می توان این پدیده را با خشم ارواح سرگردان یا نفرین جادوگر قبیله یا عامل دیگری از این گونه نیز توضیح داد. الگوی توضیح در این مورد نیز همان مربوط ساختن امر جزئی با قانون کلی است؛ یعنی اگر ما این دعوی را به عنوان یک قانون کلی پذیرفته باشیم که نیروهایی به نام «ارواح سرگردان» وجود دارند که می توانند آدم را از بالای درخت به زمین بیندازند، یا این که جادوگر قبیله می تواند با خواندن ورد خاصّی همین کار را بکند، در آن صورت وقتی که امر جزئی پای شکستهٔ مرد بدوی را به نحوی با این قانون کلی مربوط کردیم مسأله را برای خود قابل فهم ساخته‌ایم. این توضیح بیش از توضیح متافیزیکی به توضیح علمی شباهت دارد، زیرا که شکل منطقی آن تحلیلی نیست بلکه ترکیبی یا تجربی است، و به همین دلیل بر پایهٔ این گونه توضیح می توان تصمیم عملی گرفت ــ مثلاً می توان برای دفع مضرت ارواح سرگردان حرز جوادی به گردن آویخت، یا برای جلوگیری از نفرین جادوگر می توان به او رشوه داد. ارواح سرگردان یا نفرین جادوگر قبیله افسانه‌هایی هستند که ما ممکن است به آن‌ها اعتقاد داشته باشیم. این افسانه‌ها ابدی نیستند و با گذشت زمان جای خود را به معتقدات دیگری می دهند. چنان که آن احکامی که ما آن‌ها را به نام قوانین علمی می شناسیم نیز به هیچ روی نهایی نیستند و دیر یا زود مورد تجدید نظر قرار می گیرند. بدین ترتیب می بینیم که میان الگوی توضیح افسانه‌ای و الگوی توضیح علمی شباهت نزدیکی وجود دارد. درواقع تنها اشکال توضیح افسانه‌ای این است که قوانین کلی آن نه بر پایهٔ تجربه بلکه بر پایهٔ تخیل استواراند. آنچه را انسان بدوی به عنوان بدیهیات یا قوانین کلی می گیرد معماهای تاریکی است که خود بیش از هر چیز نیازمند توضیح است. بنابراین توضیح افسانه‌ای به جای آن که پدیده را قابل فهم سازد آن را در لفافه‌ای از رمز و

راز می پیچد و به صورت مسألهٔ لاینحلی درمی آورد. لازم به گفتن نیست که هر تصمیمی بر پایهٔ توضیح افسانه ای گرفته شود فقط برحسب تصادف می تواند از لحاظ زندگی عملی انسان نتیجهٔ مثبتی در بر داشته باشد. و امّا بر پایهٔ شبه توضیح یا توضیح متافیزیکی درواقع هیچ تصمیمی نمی توان گرفت.

عقلانیت غیرعقلانی
بحث انتقادی مختصری دربارهٔ فلسفهٔ اجتماعی کارل پوپر

اگر در این کتاب کلمات ناگواری در حق پاره‌ای از بزرگ‌ترین رهبران فکری نوع بشر به کار رفته است، امیدوارم که انگیزهٔ من تحقیر آن‌ها نبوده باشد. این انگیزه از آن جا برخاسته است که، اگر بخواهیم تمدن ما باقی بماند، باید عادت تعبّد از عقاید مردان بزرگ را ترک کنیم. مردان بزرگ ممکن است اشتباهات بزرگ مرتکب شوند.

ــ **کارل پوپر** درمقدمهٔ «جامعهٔ باز و دشمنان آن»

کارل ریموند پوپر یکی از مشهورترین فلاسفهٔ معاصراست. آثار او در زمینهٔ روش شناسی علوم طبیعی و علوم اجتماعی در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم در متفکران مغرب زمین تأثیر ژرفی داشته است، چنان که امروز نزد بسیاری از دانشمندان «روش علمی» عبارت است از تعبیر پوپر از روش علمی. شهرت و نفوذ پوپر در زمینهٔ روش شناسی علوم با شهرت و نفوذ او به عنوان متفکر اجتماعی بی ارتباط نیست. نخستین اثر او در روش شناسی، «منطق کشف علمی»[1] نام دارد که در سال ۱۹۳٤ به زبان آلمانی در اتریش منتشر شد، امّا ترجمهٔ انگلیسی آن (به قلم خود پوپر) در ۱۹۵۹ــ یعنی سال‌ها پس از شهرت یافتن پوپر به عنوان متفکر لیبرال و منتقد رادیکالیسم ــ به چاپ رسید. پوپر نویسندهٔ توانایی است و اندیشه‌های خود را با زبان بسیار گویایی بیان می کند. پس از مهاجرت پوپر از اتریش به نیوزیلند پیش از جنگ جهانی دوم، و رفتن به انگلستان در ۱۹٤۵، همهٔ آثارش به زبان انگلیسی نوشته شد. نثر او بسیار دقیق و روشن است، و از حیث روشنی بیان و زبان می توان او را به بهترین سنّت فلاسفهٔ تجربی انگلستان ــ سلسلهٔ لاک و بارکلی و هیوم و میل و راسل ــ متصل دانست؛ هرچند مشرب فلسفی او تجربی نیست، بلکه او خود را متفکر عقلانی (راسیونالیست)

می نامد. اهمیت پوپر در این است که او دیدگاه بسیار رایج اکثریت روشنفکران غربی طرفدار سرمایه داری مهار شده و مخالف جنبش های رادیکال ــ به اصطلاح دیدگاه «بورژوا لیبرال» ــ را با صراحت و روشنی، و با کفایت شایان توجهی، بیان می کند.

بدین ترتیب پوپر نیز در ردیف همان مردان بزرگی که خود او اشاره می کند قرار می گیرد. انتقاد از نظریات چنین مردی آسان نیست، امّا، دست کم از لحاظ خود او، نباید کار ناشایستی شمرده شود. البته این انتقاد ممکن است وارد نباشد ــ امّا این چیزی است که در هر انتقادی باید فرض گرفت.

۱

پیش از وارد شدن در بحث نظریات پوپر باید کاربرد چند اصطلاح را که در آثار او بسیار به کار می روند روشن کنیم.

معروف ترین اصطلاح پوپر در فلسفهٔ اجتماعی «هیستوریسیسم» (historicism) است، که در زبان فارسی آن را «تاریخیگری» و «تاریخ نگری» و «تاریخ گرایی» و «تاریخ باوری» و «تاریخیت»، و شاید هم به یکی دو صورت دیگر، ترجمه کرده اند. هیستوریسیسم دراصطلاح پوپر مفهومی است منفی و زشت (پژوراتیف)، و بنابر تعریف خود او عبارت است از اتخاذ این «قاعده که هرگونه دانش در بارهٔ امور یا ذوات اجتماعی را فقط از کاربرد روش تاریخی، از بررسی تغییرات اجتماعی، می توان به دست آورد»؛ امّا پوپر اضافه می کند که این عقیده به «**پرستش تاریخ** و تمجید آن به عنوان صحنهٔ بزرگ واقعیت و نیز دادگاه عدالت جهان» می انجامد[۲]. و نیز می گوید «به آن ها [هواداران دولت توتالیتر] آموخته اند که **تاریخ** و ملت را **بپرستند.**[۳]» (تأکید از من) به این ترتیب هیستوریسیسم مورد بحث پوپر را می توان «تاریخ پرستی» نامید. منظور البته این نیست که معادل های دیگری را که تاکنون پیشنهاد شده اند دور بریزیم؛ غرض قائل شدن به تمایز لازمی است میان منظور پوپر از این اصطلاح و تاریخ نگری یا تاریخ باوری به آن معنی که در نظریات متفکرانی مانند لوکاچ و کارل کورش و گرامشی به کار می رود؛ هرچند خود پوپر قائل به چنین تمایزی نیست، بلکه در حقیقت معتقد است که تاریخ نگری آن متفکران چیزی جز تاریخ پرستی نیست.

اصطلاح مهم دیگری که پوپر، به ویژه در مباحث اجتماعی، فراوان به کار می برد «اسانسیالیسم» است. اسانسیالیسم رأیی است که می گوید امور جهان محسوس، یا چیزها، در بستر زمان و مکان مدام در تغییراند و نمی توانند مورد یا موضوع بررسی علم قرار گیرند، که هر مرحله ای از تحولات آن ها در حد خود پدیدهٔ دیگری است و از

لحاظ علمی هویت دیگری دارد. پس اگر ما بخواهیم یک چنین امری را در جریان تحولات و تغییراتش بررسی کنیم باید در ورای آن تحولات و تغییرات به هستهٔ ثابتی در آن امر دست یابیم، که میان مراحل یا احوال گوناگون آن مشترک باشد. این هستهٔ ثابت همان است که «ذات» هر امری نامیده می شود. مثلاً نهاد حکومت مدام در تغییر است. چه گونه می توان در اشکال گوناگون حکومت این نهاد را بازشناخت، جز از این راه که فرض کنیم میان همهٔ اشکال حکومت ذات مشترکی وجود دارد؟ پس «ما آن نهادی را حکومت می نامیم که تصور می کنیم ذاتاً حکومت است، یعنی وقتی که با دریافت شهودی ما از حکومت مطابق باشد ــ دریافتی که می توانیم آن را به صورت یک تعریف بیان کنیم.»[۴] بدین ترتیب «اسانسیالیسم» پو پر را هم می توان «اصالت ذات» نامید.

به نظر پو پر اصالت ذات مبنای روش شناختی تاریخ پرستی او را تشکیل می دهد؛ زیرا که ذات امور در سیر تحول آن ها آشکار می شود، و لذا اگر بخواهیم به ذات امری دست یابیم، یا دربارهٔ آن «علم» پیدا کنیم، باید آن امر را در مسیر تاریخ اش دنبال کنیم. به نظر پو پر این برداشت ذاتی یکی از اسباب عمدهٔ واپس ماندگی علوم اجتماعی است، زیرا که به نظر بسیاری از علمای اجتماعی تفاوت روش در علوم طبیعی و علوم اجتماعی تفاوتی است «ضروری، که از تفاوت «ذاتی» میان «ماهیت»های این دو زمینهٔ پژوهش حکایت می کند.»[۵]

«هولیسم» (holism) ــ یکی دیگر از مقولات مهم پو پر، که در این بحث آن را «تمامیّت» خواهیم نامید ــ از ریشهٔ کلمهٔ انگلیسی « whole »، به معنای تمام یا کل، گرفته شده است و به این معنی است که اجزای هر چیزی «تمام» یا «کل» آن چیز را تشکیل می دهند؛ ولی این کل چیزی است بیش از حاصل جمع سادهٔ اجزا؛ نسبت به این کل است که اجزا معنی پیدا می کنند. مثلاً «کلّ» یک جانور بیش از اجزای تشکیل دهندهٔ بدن آن جانور است. تمامیت ــ یعنی اعتقاد به چنین «تمام» یا «کلّ»ی ــ در مبحث اجتماعی به نظر پو پر رأیی است که می گوید رو یدادهای اجتماعی را، که اجزای تشکیل دهندهٔ اجتماع هستند، باید در پرتو آن کلی شناخت که از روابط اجزا و آحاد اجتماع حاصل می شود، و برای متمایز ساختن این کل از حاصل جمع سادهٔ اجزای اجتماع، یا «همهٔ اجتماع»، آن را «کلّ اجتماعی» می نامیم. کلّ اجتماعی موجود زنده ای است که از روابط انداموار (اورگانیک) و کنش و واکنش متقابل اجزای اجتماع پدید می آید. «روشی که قادر به دریافت معنای رو یدادهای اجتماعی باشد باید از حد توضیح علّی بسیار فراتر برود؛ باید خصلت تمامیتی داشته باشد؛ باید بکوشد نقشی را که رو یداد در یک ساختار پیچیده بازی می کند معین سازد ــ در کلّی که تنها اجزای

همزمان را در برنمی گیرد، بلکه مراحل متوالی تحول زمانی را هم در بردارد[۶].» بنابرین ذات هر چیزی چون در طول زمان آشکار شود تمام آن چیز خواهد بود، و «تمام» در حقیقت تعبیر دیگری از «ذات» است.

هنگام به کار بستن علوم اجتماعی، یعنی تصرف کردن در ساختمان جامعهٔ بشری یا به اصطلاح خود پو پر «مهندسی اجتماعی»، تمامیت به شیوهٔ کاری منجر می شود که پو پر آن را «یوتو پیانیسم» (utopianism) می نامند. این اصطلاح را مارکس و انگلس در بارهٔ سوسیالیسم پیش از زمان خود به کار می بردند؛ زیرا معتقد بودند که سوسیالیست های پیشین ــ مانند اوئن و فوریه و سن سیمون ــ برای جامعهٔ بشری نقشه ای داشتند که نه از نوامیس عینی تحول اجتماعی بلکه ــ مانند «یوتو پیا»ی توماس مور ــ از تخیل سرچشمه می گرفت. در زبان فارسی این نوع سوسیالیسم را غالباً «تخیلی» نامیده اند، ولی به نظر من از آن جا که اصطلاح «یوتو پیانیسم» (یا شکل فرانسوی آن «اوتو پیسم») به یک اسم خاص ــ عنوان کتاب مور ــ راجع است، ترجمهٔ آن لزومی ندارد.

در هر حال، پو پر فلسفهٔ اجتماعی خود مارکس را، به عنوان تمامیت و تاریخ پرستی، «یوتو پیایی» می نامد. به نظر پو پر مهندسی اجتماعی در صورتی عملی خواهد بود که ساختمان جامعه را اندک اندک یا گام به گام دیگرگون سازیم؛ زیرا که، به نظر پو پر، ساختار منطقی زندگی اجتماعی همان ساختار منطقی روش علمی است؛ به این معنی که هردو بر پایهٔ آزمایش و خطا استواراند یا باید استوار باشند، و در هردو زمینه پیشرفت درصورتی انجام می گیرد که ما گام به گام به اشتباه خود پی ببریم و به جای آن که به طور جزمی بر این اشتباهات پافشاری کنیم آن ها را به طور انتقادی مورد استفاده قرار دهیم. یوتو پیانیسم، برعکس، به مشکلاتی که در مسیر کار ممکن است پیش بیاید توجهی ندارد؛ بلکه می خواهد تمام جامعه را به طور یکپارچه و از بن دیگرگون سازد، و به جای پیروی از روش آزمایش و خطا تحول «ذاتی» جامعه را پیش بینی یا در واقع «پیش گویی» می کند. دریک کلام، «برداشت یوتو پیایی اصول روش علمی را زیر پا می گذارد[۷].»

امّا ملاک «مرزبندی» (demarcation) میان روش علمی و غیرعلمی چیست؟ نظر پو پر دراین باره که رأی بسیار مهمی است و شاید بتوان آن را سهم اصلی او در فلسفهٔ قرن بیستم نامید، قاعدهٔ معروف «ابطال» و «ابطال پذیری» است. این دو اصطلاح که در سال های اخیر در زبان ما رایج شده اند، و به نظر من کاملاً رسا و روشن هستند، بازای کلمات « fasification » و « falsifiability » به کار

می روند. قاعدهٔ ابطال در واقع رأی مقابل «اثبات» یا «تحقیق» (verification) پوزیتیویست‌ها است؛ زیرا که، به نظر پو پر، روش علمی این نیست که با پیدا کردن مواردی که نظریهٔ ما را تأیید می کنند آن نظریه را «اثبات» کنیم. اثبات به این معنی غیرممکن است، زیرا همیشه احتمال می رود مورد تازه‌ای نظریهٔ «اثبات شده»ی ما را باطل کند. روش علم عبارت است از ابطال نظریه، یعنی پیدا کردن مواردی که برخلاف نظریهٔ ما گواهی می دهند و ما را از اصلاح یا تجدید بنای نظریهٔ خود ناگزیر می سازند. پس شرط علمی بودن هر نظریه‌ای ابطال پذیری آن است؛ هر نظریه‌ای که ابطال آن قابل تصور نباشد، علمی نیست. مثلاً این عقیده که حرکت ستارگان در آسمان در سرنوشت افراد انسانی روی زمین مؤثراند علمی نیست، نه به این دلیل که ابطال شده است، بلکه چون راهی برای ابطال آن وجود ندارد. بنابرین «ابطال ناپذیری نظریه (برخلاف آنچه مردمان غالباً گمان می کنند) حسن نظریه نیست بلکه عیب آن است[۸].»

با توجه به این چند اصطلاح، که بیان کنندهٔ مفاهیم عمدهٔ فلسفهٔ اجتماعی پو پر هستند، اکنون می توانیم ملاحظات انتقادی چندی را دربارهٔ این فلسفه ارائه کنیم.

۲

نتیجهٔ مهمی که از قاعدهٔ ابطال به دست می آید این است که نظریهٔ علمی همیشه در معرض منسوخ شدن قرار دارد. پس نظریه‌های علمی فرضیه‌هایی بیش نیستند، و ماهیت آن‌ها «فرضیّتی» (*hypothetic*) است؛ هرگز به اثبات نمی رسند، بلکه ما آن‌ها را **عجالتاً** می پذیریم تا روزی که مشهودات خلاف آن‌ها را نشان دهند. روش علمی دقیقاً جست‌وجوی چنین مشهوداتی است. فرضیتی و عجالتی بودن نظریهٔ علمی به این معنی است که هیچ نظریه‌ای را نمی توان «درست» و «محکم» یا حتی «محتمل» نامید؛ بالا ترین صفتی که در حق آن می توان آورد این است که مشهودات تاکنون آن را ابطال نکرده اند.[۹]

چنان که اشاره کردیم، به نظر پو پر روش علمی با زندگی اجتماعی نیز انطباق دارد؛ در هر دو زمینه پیشرفت با کاربرد انتقادی اشتباهات گذشته انجام می گیرد، یعنی بر پایهٔ آزمایش و خطا. بدین ترتیب پو پر از قاعدهٔ ابطال، که رأیی است در باب روش شناسی علوم، به رأی مهندسی اجتماعی، که فلسفه‌ای است «اصلاحی» (رفورمیستی) و غیرانقلابی می رسد. مهندس اجتماعی پو پر در صدد آن نیست که تمام جامعه را از بیخ وبن دیگرگون سازد. چنین کاری به نظر پو پر یوتو پیایی خواهد بود. مهندس او در هر گامی نتایجی را که از زندگی اجتماعی به دست آمده است با نتایجی که خود می خواهد

به دست آورد قیاس می کند، و همیشه مترصد است که نتایج ناخواسته یا ناگزیر را تشخیص دهد. در جریان پیچیدهٔ اصلاحات اجتماعی عظیم، دیدن و دنبال کردن روابط علت و معلول مقدور نیست؛ یعنی شخص اصلاحگر نمی تواند بداند که در هر لحظه ای دقیقاً چه کار دارد می کند و کار او چه نتایجی به بار می آورد. مهندس اجتماعی پو پر به این گونه اصلاحات عظیم و پیچیده دست نمی زند، بلکه معتقد است که در هر مرحله ای جامعه را می توان فقط **اندکی** پیش برد. این مهندس اجتماعی هدف طبقاتی معینی ندارد، بلکه مانند هر مهندس یا «تکنوکرات» دیگری ممکن است به خدمت هدف های گوناگون درآید:

> مثلاً تراکم ثروت یا قدرت اشخاص یا گروه های معین، یا توزیع ثروت و قدرت، یا حمایت از بعضی «حقوق» و غیره... بدین ترتیب مهندسی امور عمومی یا سیاسی ممکن است جهت های مختلف داشته باشد ــ از توتالیتر تا لیبرال[۱۰].

از آن جا که توفیق این روش وابسته به انتقاد است، پس مهندسی اجتماعی در محیطی امکان پذیر است که پو پر نامش را «جامعهٔ باز» می گذارد، و منظورش جوامعی است نظیر جوامع سرمایه داری غربی، که در آن ها انتقاد از حکومت و کوشش برای تغییر دولت مجاز است. از طرف دیگر، یوتو پیانیسم با برداشت تمامیتی، تمام امور جامعه را زیر ضبط و فرمان حکومت درمی آورد، و به این دلیل حکومت ناشی از آن «توتالیتر»، یعنی یکپارچه یا فراگیر، خواهد بود. یوتو پیانیسم دست به تغییرات بزرگ و «اساسی» می زند؛ در نتیجه مرتکب خطاهای بزرگ می شود؛ به منافع گروه های بزرگی از مردمان تعرض می کند، و برای این که بتواند برنامهٔ خود را دنبال کند ناگزیر باید به سرکوبی اعتراضات این مردمان بپردازد. لازمهٔ سرکوبی هم این است که خود را بر حق بداند و انتقاد را تحمل نکند. به این دلایل یوتو پیانیسم با مرکزیت حکومت و تراکم قدرت همراه است و آزادی فردی را به خطر می اندازد[۱۱].

امّا در عمل مهندسی اجتماعی یوتو پیایی غیرممکن می شود؛ زیرا هر چه تغییرات اجتماعی بزرگ تر باشد، نتایج ناخواسته و ناگزیر آن هم بزرگ تر خواهد بود؛ این است که طراح یوتو پیایی ناگزیر می شود به نوعی رفورمیسم باز گردد. امّا رفورمیسم او با بلند پروازی و خشونت همراه است و از احتیاط و انتقادی که در رفورمیسم واقعی امکان دارد بی بهره است:

تمامیتی ها روش گام به گام را به این دلیل طرد می کنند که آن را حقیر می دانند. امّا طرد این روش از جانب آن ها با عملشان راست در نمی آید؛ زیرا که در عمل همیشه به کار برد بی قاعده و ناشیانه و در عین حال بلند پروازانه و بی رحمانهٔ روشی باز می گردند که اساساً همان روش گام به گام است، منهای خصلت های احتیاط و انتقاد از خود[۱۲].

پس به نظر پو پر تفاوت مهندسی گام به گام با طراحی یوتو پیایی در درجهٔ احتیاط و مهارت اجرایی است، و در داشتن یا نداشتن آمادگی برای رو یدادهای نامنتظر ونامطلوب. به عبارت دیگر، هر دو در نهایت امر یک کار را انجام می دهند، گیرم یکی بدون تلفات مالی و جانی و دیگری با مقداری تلفات.

این به هیچ روی درست نیست. برداشت پو پر ازاین مسأله چنداشکال مهم دارد. نخستین اشکال، نام هایی است که او روی برنامه های مغایربا مهندسی گام به گام می گذارد ــ برچسب های «تمامیتی» و«یوتو پیایی» وغیره. این در واقع نوعی مصادره به مطلوب است؛ چون مطلوب پو پردراین بحث این است که نشان دهدهر برنامهٔ اجتماعی مغایربامهندسی گام به گام تمامیتی و یوتو پیایی است ــ یعنی منطقاًغیرممکن وعملاً خلاف قوانین تحول اجتماعی است. امّاپو پر بحث رااز«منشأ»این برنامه ها، یعنی از اصالت ذات و تمامیت افلاطونی آغاز می کند؛ یعنی فرض می گیرد که این برنامه ها از آرای کهنه و تاریک اندیشانهٔ اصالت ذات و تمامیت سرچشمه می گیرند، و لذا منطقاً غیرممکن اند و عملاً کارشان به ناکامی می کشد. دربارهٔ این که رساندن نسب نامهٔ این برنامه ها به اصالت ذات و تمامیت تاچه اندازه موجه است بعداً اندکی بحث خواهیم کرد. پو پر چون گمان می کند مدعای خود را اثبات کرده است، برنامهٔ اجتماعی خلاف سلیقهٔ خود را «تمامیتی» و «یوتو پیایی» می نامد؛ ولی نام واقعی و جاری این برنامه «رادیکال» و «انقلابی» است. ثانیاً، تفاوت برنامهٔ رادیکال با برنامهٔ گام به گام در مقیاس یا درجهٔ احتیاط یا مقدار مهارت اجرایی نیست، بلکه در نوع دگرگونی هایی است که در جامعه پدید می آورند. برای ساده کردن بحث ــ و اذعان برخی واقعیات ــ می توان پذیرفت که رادیکال ها برنامهٔ خود را در مقیاس بزرگ تر و با احتیاط و مهارت کمتر اجرا می کنند. ولی رادیکال ها روش گام به گام را اساساً به این دلیل طرد نمی کنند که آن را «حقیر» می دانند؛ مخالفت آن ها با مهندسی اجتماعی پو پر به این دلیل است که، چنان که خود پو پر نیز تصریح می کند، این مهندسی جهت اجتماعی معینی ندارد و در جامعهٔ سرمایه داری طبعاً به خدمت سرمایه داری درمی آید. ثالثاً، از آنچه

پو پر می گوید چنین برمی آید که روش رادیکال از لحاظ نحوهٔ اجرای برنامهٔ خود در قطب مقابل مهندسی اجتماعی قرار می گیرد. ابداً چنین نیست. روش رادیکال با روش گام به گام مسلماً در جریان عمل تفاوت‌هایی دارد؛ امّا تفاوت اصلی، آنچه آن‌ها را در دو قطب مقابل یکدیگر قرارمی دهد، در نحوهٔ اجرای برنامه نیست بلکه در هدف های آن‌ها است ــ در این است که روش رادیکال هدف‌های معینی دارد، ولی مهندسی اجتماعی هیچ هدف معینی ندارد و ناچار همان هدف‌های نظام موجود را دنبال می کند. در واقع بسیاری از «اصلاحات» رادیکال با روش گام به گام انجام می گیرد، و اگر این گفتهٔ پو پر حقیقت داشته باشد که مهندسی اجتماعی «ممکن است جهت‌های مختلف داشته باشد ــ از توتالیتر تا لیبرال»، هیچ مانعی ندارد که روش گام به گام در خدمت برنامهٔ رادیکال قرار گیرد. به عبارت دیگر، مهندسی اجتماعی پو پر نوعی تکنولوژی است؛ و رادیکالیسم با هیچ نوع تکنولوژی ناسازگار نیست. امّا این که در **هدف های** برنامهٔ رادیکال چه حکمتی نهفته است، مسأله‌ای است که در دایرهٔ فلسفهٔ پو پر قابل بحث نیست، زیرا که به نظر پو پر گزینش هدف امری است که با تصمیم «غیرعقلانی» انجام می گیرد، و لذا امری نیست که بتوان در بارهٔ آن به توافق رسید. بعداً باز به این مسأله برمی گردیم.

به نظر پو پر مهندسی اجتماعی در جست‌وجوی «قوانین گوناگونی است که ساختمان نهادهای اجتماعی را محدود می سازد،» زیرا که «یکی از بارزترین مشخصات هر تکنولوژی این است که نشان دهد چه کارهایی را **نمی توان** انجام داد.[۱۳]» (تأکید از پو پر.) به عبارت دیگر، هر قانون علمی را می توان برحسب اموری که آن قانون منع یا نفی می کند عبارت بندی کرد. (پو پر با هگل سخت مخالف است، ولی تمایل کاملاً «هگلی» بیان مسائل و مفاهیم برحسب مفهوم «نفی» نزد او به چشم می خورد.) مثلاً قانونی که می گوید «هر کنشی واکنشی متناسب با خود در پی دارد» به این شکل نیز قابل تبیین است که: «بدون واکنش متناسب، هیچ کنشی ممکن نیست.» امّا رادیکالیسم متوجه نیست که قوانین علمی در امر اصلاحات اجتماعی چه کارهایی را منع یا نفی می کند؛ به این دلیل دست به کارهای غیرممکن می زند، و حال آن که «چون قوانین **طبیعت** تغییر ناپذیرند، آن‌ها را نه می توان شکست و نه می توان تنفیذ کرد. قوانین طبیعت ورای اختیار بشرند؛ هر چند می توان آن‌ها را برای مقاصد فنی به کار بست، و هر چند اگر ما آن‌ها **را نشناسیم**، یا **نادیده بگیریم**، ممکن است دچار دردسر بشویم.[۱۴]» (تأکید از من.)

امّا قانون طبیعت غیر از قانون علمی است؛ زیرا که، بنابر قاعدهٔ ابطال، آنچه را ما

قانون علمی می نامیم عین قانون طبیعت نیست بلکه فرضیهٔ ما است در بارهٔ آن. ماباشکستن قانون علمی و بازسازی آن گام به گام به قانون طبیعت نزدیک می شو یم. بنابرین اتهام «نشناختن» قوانین طبیعت یا «نادیده گرفتن» آن‌ها چندان معنی ندارد؛ زیرا که به نظر پو پر ما قوانین طبیعت را، چنان که در متن طبیعت هستند، نمی شناسیم و نمی بینیم؛ و به همین دلیل است که باید فرضیه‌های خود را در بارهٔ آن‌ها مکرراً ابطال کنیم تا بلکه تصور روشن تری از آن‌ها به دست آوریم؛ این نکته ای است که پو پر هرگز از تکرار آن نمی آساید. اگر چنین باشد، نظریهٔ پو پر در بارهٔ مهندسی گام به گام نیز فرضیه ای بیش نیست، و لذا شکستن حکم آن، یا به اصطلاح پو پر ابطال این فرضیه، نه تنها مانعی ندارد بلکه ضروری است؛ زیرا چه بسا که نقشهٔ «یوتو پیایی» رادیکال‌ها در واقع همان موردی باشد که قانون فرضیتی و عجالتی مهندسی گام به گام را ابطال می کند. امّا این که آن واقعاً همان مورد است یا نه، نکته ای است که باید از نتایج آزمایش معلوم شود، نه از مقدماتی که برای آن فرض می کنیم ــ یعنی اصالت ذات و تمامیت و غیره. امّا بررسی نتایج مستلزم توافق بر سر ملاک ارزش‌ها و هدف‌ها است؛ و این کار، چنان که اشاره کردیم، در دایرهٔ فلسفهٔ پو پر مقدور نیست. بنابرین پو پر قاعدهٔ ابطال را در مورد نظریهٔ مهندسی اجتماعی گام به گام از کار می اندازد.

در واقع این نظریه یا قانون یکی دیگر از مهم‌ترین اصول روش‌شناسی پو پر را نیز از کار می اندازد. زیرا که یکی از عمده‌ترین دستاوردهای پو پر در باب منطق، به ادعای خود او، ابطال منطق استقرایی است. منظور از منطق استقرایی استنباط نتایج کلی از موارد جزئی است. پو پر می گو ید:

> امّا از نظرگاه منطق به هیچ روی آشکار نیست که استنباط قضایای کلی از قضایای جزئی موجه باشد، هر قدر که [قضایای جزئی] متعدد باشند؛ زیرا هر نتیجه ای که به این طریق گرفته شده باشد ممکن است باطل از کار درآید: ما هر چند تا قوی سفید دیده باشیم، آن امر توجیه کنندهٔ این نتیجه نخواهد بود که **همهٔ** قوها سفیدند.[15] (تأکید از پو پر.)

به همین دلیل است که چند سطر بعد پو پر یاد آوری می کند که «نظریه ای که در صفحات بعدی پرورانده خواهد شد در تقابل مستقیم با **هر نوع تلاش** برای **کار کردن** با مفاهیم منطق استقرایی قرار دارد[16]» (تأکید از من)؛ امّا در خصوص این که قانون مهندسی گام به گام چه گونه به دست آمده است، می گو ید:

وقتی متوجه می شویم که نمی توانیم بهشت را روی زمین پدید آوریم، بلکه فقط می توانیم وضع را **اندکی** بهتر سازیم، متوجه این نیز می شویم که ما فقط می توانیم وضع را **اندک اندک** اصلاح کنیم.[۱۷]» (تأکید از پوپر.)

این که ما متوجه شویم که «فقط می توانیم وضع را **اندکی** بهتر سازیم» البته یک قضیهٔ جزئی است که از مشاهده به دست می آید؛ یعنی **یک بار** اقدام به بهتر ساختن وضع می کنیم و متوجه می شویم که وضع را می توانیم فقط اندکی بهتر سازیم. امّا این که «ما فقط می توانیم وضع را **اندک اندک** اصلاح کنیم»، چنین نیست. این استنباط کلی ما است از آن قضیهٔ جزئی؛ یعنی نه یک بار، بلکه **هر بار** که به بهتر ساختن وضع اقدام کنیم باید بدانیم که فقط می توانیم وضع را اندکی اصلاح کنیم. این چیزی جز «کار کردن با مفاهیم منطق استقرایی» نیست ــ قطع نظر از این که آن حکم کلی اساساً درست باشد یا نادرست. حال اگر این حکم را ــ که وضع را فقط اندک اندک می توان اصلاح کرد ــ مسلّم بگیریم و سرمشق مهندسی‌اجتماعی قرار دهیم، اصل بطلان منطق استقرایی را نقض کرده‌ایم؛ و اگر آن را مشمول قاعدهٔ ابطال بشناسیم، در حقیقت از طراح «یوتوپیایی» دعوت کرده‌ایم که برای ابطال آن اقدام کند.

۳

انتقاد پوپر از تاریخ‌پرستی با تحلیل او از یوتوپیانیسم مربوط می شود؛ و حلقهٔ واسط این دو رأی نیز رأی سومی است، که همان «تمامیت» باشد. در مبحث علم اجتماعی، منظور از تمامیت این است که جامعه حاصل جمع عددی افراد نیست، بلکه کل کنش و واکنش افراد است، که آن را «کل اجتماعی» می نامند. چنان که پیش‌تر دیدیم، به نظر پوپر لازمهٔ برداشت تمامیتی در فلسفهٔ اجتماعی این است که معنای هر رویدادی را باید با گذاشتن آن رو یداد در متن کل اجتماعی دریافت؛ و این زمان را نیز در بر می گیرد. به عبارت دیگر، کل اجتماعی آن چیزی نیست که ما در یک زمان معین می بینیم، بل آن چیزی است که در دورنمای تاریخی جامعه پدیدار می شود.

تمامیت با مفهوم «ذات» افلاطون و ارسطو رابطهٔ مستقیم دارد. پوپر می گوید که اصالت ذات روش شناختی (اسانسیالیسم متودولوژیک) نظریه‌ای است که می خواهد در پس ظاهر متغیر امور به امر ثابتی دست یابد، و فقط آن امر ثابت و نهایی، یعنی ذات امور، می تواند موضوع یا مورد دانش حقیقی قرار گیرد؛ و این دانش هم در یک «تعریف» خلاصه می شود. به عبارت دیگر، حقیقت هر امری به صورت هستهٔ فشرده‌ای به نام

«ذات» در درون آن امر تعبیه شده است، و شناخت یا تعریف آن امر یعنی دست یافتن به آن حقیقت با نوعی شهود عقلی. تاریخ آن امر، یعنی آنچه در مسیر زمان بر آن امر می گذرد، مانند طوماری است که در دل آن پیچیده است. پس سیر تحول تاریخی آن امر چیزی جز باز شدن این طومار نیست. به این معنی، سیر تاریخی سیری است جبری یا «ضروری». پس اگر ما به مضمون این طومار، یعنی تعریف امر، دست یافته باشیم به جبر یا ضرورت تاریخی پی برده ایم و می توانیم آیندهٔ آن را پیش گویی کنیم. بدین ترتیب از لحاظ برداشت تمامیتی تاریخ منحصر به رویدادهای گذشته نیست، بلکه آینده را هم در بر می گیرد. پس تاریخ همان کلیدی است که راز سربستهٔ کل اجتماعی را باز می کند؛ نوعی سروش غیبی است که راه حل مسائل زندگی را باید از او پرسید؛ شکل دیگری از گوسالهٔ سامری است که باید آن را پرستید.

امّا اصالت ذات روش شناختی، که پایهٔ تاریخ پرستی را تشکیل می دهد، در واقع روایت دیگری است از نظریهٔ مثل یا صور افلاطونی. در فلسفهٔ افلاطون نیز فقط مثل یا صور واقعیت دارند و می توانند موضوع دانش باشند؛ و دانش ما از محسوسات متغیّر وهمی بیش نیست. در واقع ذات نام دیگری برای همان مثال یا صورت افلاطونی است؛ و تاریخ پرستی مورد بحث پوپر، که به واسطهٔ مفهوم تمامیت بر پایهٔ اصالت ذات روش شناختی استوار است، چیزی جز فلسفهٔ اجتماعی افلاطون نیست. به همین دلیل است که پوپر انتقاد از فلسفهٔ اجتماعی مارکس را ــ که به نظر او نوعی تاریخ پرستی است ــ با تحلیل انتقادی مفصلی از فلسفهٔ افلاطون آغاز می کند، و نیمی از حجم کتاب «جامعهٔ باز و دشمنان آن» را به این تحلیل اختصاص می دهد.

موضع سیاسی افلاطون موضع اشرافی و ضد دموکراسی است. افلاطون دموکراسی آتن را به زبان بسیار خصمانه ای توصیف می کند و می گوید کار آتن به جایی رسیده است که با بردگان زرخرید هم مانند انسان رفتار می کنند و دل مردمان برای آن ها می سوزد.[18] به نظر او دموکراسی شکل ساقط و فاسد حکومت است؛ شکل واقعی و آرمانی حکومت را باید در حکومت اشرافی جست که بر کار بردگان استوار است. این یعنی باز گرداندن حکومت به صورت «اصلی» یا «ذاتی» آن. به گفتهٔ پوپر، غرض افلاطون بر پا کردن «حکومتی که ممکن است بیاید» نیست، بلکه بنا کردن حکومتی است که «بوده است.[19]» بنابرین فلسفهٔ اجتماعی افلاطونی بر تصور هبوط بنا

۱۸. افلاطون، «جمهوری»، بندهای ۵۵۸، ۵۶۰، ۵۶۳.

شده است. شکل حکومت پیش از هبوط حکومت اشرافی است.«و لذا بهترین حکومت افلاطونی بر پایهٔ تمایزات خشک طبقاتی استوار است. حکومت کاست است. راه حل مسألهٔ پرهیز از جنگ طبقاتی از میان برداشتن طبقات نیست، بلکه دادن نوعی سلطه به طبقهٔ حاکم است که معارضه بردار نباشد.[۲۰]» عدالت نیز از نظر افلاطون یعنی احراز همین سلطه، چنان که هیچ طبقه‌ای نتواند از «حد» خود تجاوز کند. به گفتهٔ پو پر «این قاعده که هر طبقه‌ای باید به کار خود بپردازد در یک کلام و بدون مجامله به این معنی است که دولت وقتی عادل است که حاکم حکومت کند و کارگر کار کند و برده بردگی کند.[۲۱]» این تعبیر از عدالت طبعاً با نظریهٔ مثل و به واسطهٔ آن با اصالت ذات روش شناختی مربوط می‌شود، زیرا که اگر مثال یا صورت آرمانی حکومت همان جامعهٔ طبقاتی «شهر زیبا»ی افلاطون باشد، عدالت نیز عبارت است از نگه‌داری آن به همان صورت ازلی.

لازم به گفتن نیست که میان مواضع افلاطون و مارکس تضاد شدیدی به چشم می‌خورد: مارکس می‌خواهد جنگ طبقاتی را با از میان برداشتن تمایز طبقاتی پایان دهد، نه با تثبیت طبقات، و از لحاظ او صورت آرمانی جامعه چیزی است که در آینده خواهد آمد، نه چیزی که در گذشته بوده است. عدالت نیز به معنای از میان برداشتن حدود طبقاتی است، نه ابدی ساختن آن‌ها. در یک کلام، فلسفهٔ اجتماعی مارکس بر پایهٔ عروج انسان استوار است، نه بر پایهٔ هبوط. پس طبعاً این سؤال پیش می‌آید که پو پر چه گونه این فلسفهٔ اجتماعی را همچون روایت دیگری از تاریخ‌پرستی افلاطون تعبیر می‌کند؟

به نظر پو پر خویشاوندی فلسفه‌های اجتماعی افلاطون و مارکس در همانندی روش شناسی آن‌ها است، که همان اصالت ذات باشد و در هر دو مورد به تمامیت ختم می‌شود. «قوی‌ترین عنصر در اتحاد میان تاریخ‌پرستی و یوتوپیانیسم بدون شک برداشت تمامیتی است. تاریخ‌پرستی به تحول جنبه‌های جامعه توجه ندارد، بلکه به «جامعه به عنوان کل [توجه دارد]؛ و مهندسی یوتوپیایی نیز به همین ترتیب تمامیتی است.[۲۲]»

پو پر اتحاد میان تاریخ‌پرستی و تمامیت یا یوتوپیانیسم را «اتحاد نامقدس» می‌نامد و افلاطون و مارکس را «نمایندگان بارز این اتحاد» می‌شناسد.[۲۳]

آنچه پو پر در بارهٔ افلاطون و در ردّ روش‌شناسی او می‌گوید مورد تصدیق غالب متفکران امروز است و البته تازگی هم ندارد. سلطنت افلاطون و ارسطو بر تفکر غرب با ظهور علم در آغاز عصر جدید به پایان می‌رسد. به گفتهٔ برتراند راسل «از آغاز قرن هفدهم تاکنون کمابیش هر پیشرفت فکری مهمی ناچار حرکت خود را با حمله به یکی از

نظریات ارسطویی آغاز کرده است[۲۴]»، و «به تقریب می توان گفت که مابعدالطبیعهٔ ارسطو همان فلسفهٔ افلاطون است که با مقداری شعور عادی در آمیخته است.[۲۵]»

امّا آن اتحادی که پوپر میان افلاطون و مارکس تشخیص می دهد، محل تردید است. پاره‌ای از دلایل این تردید را من به اختصار بیان خواهم کرد. لازم به گفتن نیست که بیان این دلایل، یعنی ردّ انتقادات روش شناختی پوپر بر فلسفهٔ اجتماعی مارکس، به معنای اثبات این فلسفه نخواهد بود.

یکی از مهم‌ترین لوازم اصالت ذات بدون شک تمایز میان ظاهر و باطن امور است. همچنین شکی نیست که مارکس نیز از تمایز میان ظاهر و باطن امور سخن می گوید. مارکس حتی اصطلاح «ذات» را هم به کار می برد، و این گفتهٔ او معروف است که: «اگر صورت ظاهر امور با ذات آن‌ها مطابق بود، علم کلیتاً غیر لازم می شد.[۲۶]» بنابرین مارکس را به آسانی می توان به اصالت ذات روش شناختی منتسب کرد. در حقیقت پوپر در این کار هیچ تردیدی به خود راه نمی دهد و پس از آوردن همین گفتهٔ مارکس می نویسد: «این البته اصالت ذات محض است.[۲۷]» امّا این برداشت سطحی است؛ زیرا که هم تمایز ظاهر و باطن و هم اصطلاح ذات نزد مارکس غیر از آن است که در فلسفهٔ افلاطون و ارسطو دیدیم. در تاریخ فلسفه این تنها موردی نیست که یک اصطلاح یا تمایز معین در آثار فلاسفه یا در دوره‌های متفاوت به معانی مختلف به کار رفته است. در حقیقت بخش بزرگی از تاریخ فلسفه دنبال کردن سیر همین گونه تفاوت‌ها است. معنای اصطلاحات «نظریه» و «عقلانیّت»، مثلاً، در فلسفهٔ پوپر به کلی غیر از معنای این اصطلاحات در فلسفهٔ پیش از او است. روشن کردن این نکته که مفاهیم مورد بحث مارکس غیر از مفاهیم افلاطون و ارسطو است چندان دشوار هم نیست ــ گیرم مستلزم مرور پاره‌ای واضحات خواهد بود.

ذات افلاطونی مفهومی است که افلاطون آن را برای توضیح واقعیت تغییر و تحرک در جهان محسوس ابداع کرده است. اشیای جهان محسوس در تغییر دائم اند. به محض آن که ما بخواهیم چیزی را بشناسیم، یا به اصطلاح از آن چیز دانش (معرفت) حاصل کنیم، آن چیز دیگرگون شده است و دیگر به آن شکلی که ما می خواستیم بشناسیم وجود ندارد. با این حال ما چیزها را از یکدیگر تمیز می دهیم. ما معتقدیم که گربه غیر از موش است؛ پس ناچار دانشی از گربه و موش داریم: امّا اگر گربه و موش

۲۴. راسل، «تاریخ فلسفهٔ غرب»، (تهران، ۱۳۴۷) جلد اوّل، ص ۳۱۱.
۲۵. همان، ص ۳۱۵.

چیزهای ثابتی نیستند که بتوان دانشی از آن‌ها حاصل کرد، پس دانش ما دربارهٔ آن‌ها راجع به چیست؟ افلاطون می گوید راجع به چیزی است غیر از گربه و موش عادی. می گوید در جهان دیگری، یک **گربه** و یک **موش** «واقعی» وجود دارد، و دانش ما راجع به آن‌ها است. گربه و موش عادی را هم به این سبب تشخیص می دهیم که این‌ها «بهره»ای، کم یا بیش، از آن الگوهای ازلی خود دارند. «مثال» یا «صورت» افلاطونی همان الگو است. افلاطون گمان می کرد که با این نظریه مسألهٔ شناخت محسوسات متغیّر را حل کرده است. امّا توضیح او از لحاظ ذهن جدید وارونه به نظر می رسد؛ زیرا که شناخت چیزهای کمابیش معلومی را به شناخت چیزهای مطلقاً نامعلومی احاله می کند.

همین مسأله در فلسفهٔ ارسطو به شکل مسألهٔ «کلیّات» در می آید. ما می بینیم که هیچ دو گربه‌ای در جهان با هم **همانند** نیستند، با این حال منظور از اسم عام «گربه» این یا آن گربهٔ خاص نیست، بلکه منظور **گربه** است به طور کلی. امّا اگر گربهٔ ۱ و گربهٔ ۲ و گربهٔ n با هم هیچ وجه اشتراکی ندارند، پس اسم عام «گربه» چه معنی دارد و ما چه گونه این کلمه را در زبان خود به کار می بریم؟ راه حل ارسطو این است که اسم عام «گربه» راجع به گربهٔ «کلّی» است:

> ارسطو نیز مانند افلاطون معتقد است که موضوع علم کلّی است: پس نتیجه می شود که اگر کلّی به هیچ نحوی واقعی نباشد، اگر واقعیت عینی نداشته باشد، دانش علمی نیز نمی تواند وجود داشته باشد، زیرا که علم دربارهٔ فرد از حیث فرد بودن بحث نمی کند.[۲۸]

امّا

> کلی واقعیت دارد، نه تنها در ذهن، بلکه در خود اشیای جزئی نیز، هرچند وجود آن در شیء کلیت صوری موجود در ذهن را حائز نیست.[۲۹]

بدین ترتیب از پاره‌ای دقایق فنی که بگذریم، ذات، یعنی موضوع علم، همان مثال یا کلّی افلاطون و ارسطو و پیروان آن‌ها است. اکنون ببینیم مارکس دربارهٔ ذات یا کلّی این فلاسفه چه می گوید. در «خانوادهٔ مقدس» چنین می خوانیم:

> اگر من از سیب‌ها و گلابی ها و توت‌ها و بادام‌های واقعی اندیشهٔ کلّی **«میوه»**

را تشکیل دهم، و اگر یک گام پیش‌تر بروم و **تصور** کنم که اندیشهٔ تجریدی من، «میوه»، که از میوه‌های واقعی مشتق شده، چیزی است که بیرون از خود من وجود دارد، و در واقع ذات **حقیقی** گلابی و سیب و غیره است، آن وقت ــ به زبان **فلسفهٔ نظری** ــ من اعلام می کنم که «**میوه**» عبارت است از «**جوهر**» گلابی و سیب و بادام و غیره. بنابرین من می گویم که گلابی بودن برای گلابی اساسی نیست، سیب بودن برای سیب اساسی نیست؛ آنچه برای این چیزها اساسی است وجود واقعی آن‌ها نیست، که برای حواس قابل ادراک است، بلکه [اساسی] آن ذاتی است که من از آن‌ها تجرید کرده‌ام، [یعنی] ذات اندیشهٔ من ــ «میوه»[۳۰].

امّا

با این روش به **گنجینهٔ تعریف** خاصی نمی توان دست یافت. آن معدن شناسی که تمام علمش محدود به این باشد که همهٔ مواد معدنی در واقع یک «مادهٔ معدنی» است، **فقط به خیال خود** معدن شناس است.[۳۱] (تأکید از مارکس.)

چنان که همه می دانند، روش شناسی مارکس در نخستین آثارش، به ویژه در «دستنویس‌های ۱۸۴۴» و «خانوادهٔ مقدس» و «ایدئولوژی آلمانی» بیان شده است؛ و این نکته بسیار شایان توجه است که پوپر، روش شناس بزرگ این عصر، در سراسر بحث انتقادی خود دربارهٔ روش شناسی مارکس هیچ اشاره‌ای به این آثار نمی کند ــ گویی چنین آثاری وجود ندارد.

در هرحال، منظور مارکس از «ذات»، چنان که دیدیم، همان مثال افلاطون و کلی ارسطو ــ یعنی تعبیر پوپر ــ نیست. پس آیا منظور او چیست؟ پاسخ این پرسش ظاهراً به موضوع بحث ما ــ که نقد فلسفهٔ اجتماعی پوپر است ــ چندان ربطی ندارد. ولی ایراد پوپر به صرف کلامی که از مارکس نقل کردیم ردّ نمی شود؛ زیرا این کلام همین قدر نشان می دهد که مارکس جوان در آثار نخستین خود، و در حد نظری، با مفاهیم تجریدی «ذات» و «جوهر» و «کلی» مخالف بوده است. پس پوپر می تواند مدعی شود که این مفاهیم در عمل به تفکر مارکس بازگشته است. بنابرین نگاه سریعی به نحوهٔ کاربرد تمایز میان ذات و صورت ظاهر (یا بود و نمود) در تحلیل‌های اخیرتر مارکس از لحاظ بحث ما اهمیت دارد.

مارکس در جلد سوم «سرمایه»ــ چنان که یک بار نقل کردیم ــ می گوید: «اگر صورت ظاهر امور با ذات آن ها مطابق بود، علم کلیتاً غیر لازم می شد.» در جای دیگر نیز می گوید: «حقیقت علمی، اگر بر پایهٔ تجربهٔ روزانه در بارهٔ آن داوری کنیم، همیشه تعارض آمیز است؛ زیرا که [تجربهٔ روزانه] فقط ظاهر فریبندهٔ اشیا را ضبط می کند.[۳۲]» ولی او این تمایز میان بود و نمود را چنین توضیح می دهد: هوایی که ما استنشاق می کنیم بسیط به نظر می آید، امّا علم شیمی به ما می گوید که این هوا از دو عنصر متمایز تشکیل شده است، که بینی ما آن ها را از هم تمیز نمی دهد. خورشید ظاهراً در آسمان حرکت می کند؛ ولی علم ستاره شناسی به ما می گوید که این دریافت ظاهری ــ که تجربهٔ روزانه آن را تأیید می کند ــ درست نیست، بلکه زمین است که حرکت می کند.[۳۳]

دریافت تجربهٔ روزانهٔ ما ــ مثلاً این که خورشید است که حرکت می کند ــ نوعی نظریهٔ بدوی است در بارهٔ پدیده ای که ما در آسمان مشاهده می کنیم. بررسی دقیق تر پدیده این نظریه را ابطال می کند و نظریهٔ دیگری به جای آن می گذارد، که ما امیدواریم به واقعیت امر نزدیک تر باشد، و آن این است که زمین می گردد. دریافت ابطال پذیر بدوی را مارکس صورت ظاهر پدیده یا «نمود» می نامد، و نظریه ای را که علم جانشین نظریهٔ بدوی می کند «ذات» یا «بود». و البته نظریهٔ علمی در بارهٔ گردش زمین باز به هیچ روی نهایی نیست، بلکه همیشه در معرض تجدید نظر است. بنابرین تمایزی که مارکس میان ذات و ظاهر یا بود و نمود قائل می شود هیچ نسبتی با اصالت ذات روش شناختی افلاطون ندارد؛ بلکه در واقع بیان دیگری از همان قاعدهٔ ابطال پو پر است و با بزرگ ترین دستاورد فلسفی پو پر فقط از لحاظ اصطلاحات و درجهٔ پرورش آن تفاوت دارد؛ وگرنه محتوای اصلی قاعدهٔ ابطال پو پر در روش شناسی مارکس ملحوظ و مستتر است.

امّا کاربرد این تمایز میان بود و نمود در فلسفهٔ اجتماعی مارکس عبارت است از رابطهٔ میان نظام سرمایه داری به شکلی که در نظر اهل این جامعه جلوه می کند، و شکلی که از تحلیل مارکس در بارهٔ این نظام برمی آید. منظور مارکس این است که در نظام سرمایه داری ظاهراً به نظر می آید که کارگر مزد خود را دریافت می کند؛ ولی نظریهٔ ارزش اضافی واقعیت دیگری را آشکار می سازد. آن واقعیت این است که، بنابر آن نظریه، پاره ای از مزد کارگر به جیب کارفرما می رود؛ امّا چون کارگر ظاهراً مزد خود را دریافت داشته است، به نظر می آید که منشأ سود کارفرما چیزی است غیر از کار کارگر. از آرایش ظاهری اقتصاد سرمایه داری چنین برمی آید که منشأ سود کارفرما تصمیمات

خود او است (که «مدیریت» نامیده می شود)، یا قدرت ماشین هایی که در اختیار دارد؛ یا هردو. به عبارت دیگر، از لحاظ «تجربهٔ روزانه» چنین می نماید که سود آفرینی از ویژگی های سرمایه است، و حال آن که مارکس مدعی است که تحلیل علمی او نشان می دهد که این ویژگی از آن کار انسانی است.

آیا در نظریهٔ دانش مارکس نیز دریافت های حسی و ظاهری ما ــ دریافت های «تجربهٔ روزانه» ــ مانند دانش ما از محسوسات در نظریهٔ دانش افلاطون «موهوم» است؟ به هیچ روی. تعبیر مارکس چیز دیگری است. دریافت های حسی و ظاهری ما در خصوص ترکیب هوا و حرکت خورشید و منشأ سود کارفرما غیر از واقعیت نهایی است؛ امّا منظور از این گفته این نیست که این دریافت ها موهوم یا حتی اشتباه است ــ به این معنی که ما «باید» از **همین** دریافت ها واقعیت دیگری را درک می کردیم. اگر کسی با بینی خود اجزای سازندهٔ هوا را تشخیص دهد، مسلماً بینی ناسالم و ناراحتی دارد. همچنین هرگاه کسی صادقانه مدعی شود که خورشید را ثابت و زمین را متحرک می بیند، باید دانست که این شخص دچار اختلال در بینایی یا در مرکز تنظیم حرکات است. بسیط حس کردن هوا و متحرک دیدن خورشید توهم نیست، بلکه دریافت طبیعی است، مانند دیدن سراب در بیابان. کسی که در شرایط مساعد سراب را نبیند «واقع بین» نیست، بلکه دید چشمش عیب دارد ــ یعنی چشمش نتوانسته است بازی نور را در فاصلهٔ دور درست ضبط کند. این تصور که هوا بسیط یا خورشید متحرک است ساختهٔ ذهن انسان نیست، «وهم» نیست؛ بلکه واقعیت عینی خود را به این صورت به ذهن انسان عرضه می کند. بر همین قیاس، این تصور که کارگر تمام مزد خود را دریافت می کند و سود از سرمایه حاصل می شود به این دلیل پیش می آید که آرایش نظام سرمایه داری واقعیت را به همین صورت به ما عرضه می کند. این تصور «نمود» نظام سرمایه داری را بیان می کند، نه «بود» آن را. امّا هرکس گمان کند که بافت اصلی این نظام ــ «بود» آن ــ در برابر چشم هر بیننده ای آشکارا گسترده است، ماهیت این نظام را نشناخته است.

ظواهری که به آن ها اشاره کردیم ساختار بیرونی امور را نشان می دهند. این ساختار نیز واقعیت عینی دارد و مانند پرده ای است که ساختار درونی را می پوشاند. فقط با تحلیل علمی می توان این پرده را کنار زد و در پشت آن ساختار پیچیده تر و مهم تری را دید. این دوگانگی بود و نمود را به زبان دقیق تر می توان چنین بیان کرد: «اگر توضیح یک وضع از امور باعث ابطال توصیفی بشود که ارائه شدن آن در فقدان آن توضیح طبیعی باشد، در آن صورت، و فقط در آن صورت، میان بود و نمود شکافی وجود دارد.[۳۴]» این عبارت بندی تازه ای است، به زبان فلسفهٔ تحلیلی قرن بیستم، از همان گفتهٔ مارکس در

بارهٔ رابطهٔ علم با مطابقت ذات و ظاهر. این شکاف ناشی از نحوهٔ عرضه شدن واقعیت به حواس ما است، و علم ابزاری است که این دشواری را برای ما حل می کند. پس علم یعنی کاربرد عقل در شناخت واقعیت؛ و این همان عقلانیت (راسیونالیسم) پو پر است. آن گفتهٔ مارکس نیز که به نظر پو پر «اصالت ذات محض» آمده بود چنان که دیدیم نطفهٔ قاعدهٔ ابطال پو پر را در بطن دارد. واقعیت این است که پو پر در باب روش شناسی بیش از آن که حاضر است اذعان کند به مارکس مدیون است.

٤

امّا عقد آن اتحاد نامقدسی که پو پر میان افلاطون و مارکس سراغ کرده است به نظر او به واسطهٔ تاریخ پرستی مارکس بسته شده است. این تاریخ پرستی مفهوم لغزان و گریزانی است که نشان کردن و شکافتن آن به هیچ روی آسان نیست. پیش تر اشاره کردیم که یک پایهٔ آن، به واسطهٔ رأی تمامیت، بر اصالت ذات روش شناختی قرار می گیرد؛ ولی نشان دادیم که آن خویشاوندی نزدیکی که پو پر میان روش شناسی افلاطون و مارکس تشخیص می دهد واقعیت ندارد. اکنون می توان به روشن کردن جنبهٔ دیگری از تاریخ پرستی مورد بحث پو پر پرداخت.

این جنبهٔ تاریخ پرستی با قائل شدن تمایز میان دو مفهوم «قانون» علمی و «روال» طبیعی بستگی دارد. قانون، به نظر پو پر، عبارت است از بیان یک نظم ثابت و تغییرناپذیر که ما در طبیعت تشخیص می دهیم. اگر این نظم واقعاً در طبیعت وجود داشته باشد، قانون ما درست است، وگرنه قانون ما نادرست خواهد بود. امّا چون ما هرگز یقین نداریم ک آن نظمی که تشخیص داده ایم واقعاً در طبیعت وجود دارد، پس قانون ما فرضیه ای بیش نیست. به عبارت دیگر، ماهیت قانون همیشه فرضیتی است. ولی در هرحال همیشه فرض بر این است که این قانون استثنا بردار نیست. یعنی هرگاه موردی خلاف فرضیهٔ ما دیده شد، نمی گوییم برای قانون ما استثنایی پیدا شده است؛ می گوییم فرضیهٔ ما ابطال شد، و در صدد طرح فرضیهٔ دیگری برمی آییم. پس قانون، با آن که فرضیتی و عجالتی است، عام یا کلی است، و در توضیح علّی رو یدادهای طبیعی به کار می رود.[۳۵] توضیح علّی رو یداد هم عبارت است از استنتاج رو یداد از قانون یا قوانین کلی ــ یعنی مربوط ساختن یک قضیهٔ جزئی (رو یداد مورد بحث) با یک یا چند قضیهٔ کلی (نظم یا نظم های موجود در طبیعت).

امّا «روال»ــ در تمایز با قانونــ تغییراتی است که ما در یک جهت معین در امری ملاحظه می کنیم، مانند بالا رفتن دمای آبی که در مجاورت آتش باشد ، که روال

گرم شدن است، یا بالا رفتن بهای کالا به هنگام کاهش تولید و افزایش پول، که روال تورم است. کشف این نکته که آب دارد گرم می شود یا بهای کالا دارد بالا می رود، کشف قانون نیست، بلکه کشف روال معین است. تفاوت در این است که روال، چنان که دیدیم، مشروط به شرایط نخستین است، که در مورد گرم شدن آب مجاورت آتش است و در مورد تورم کاهش حجم تولید نسبت به حجم پول. امّا خود این نکته که مجاورت آتش آب را گرم می کند و کاهش حجم تولید نسبت به حجم پول باعث تورم می شود ــ یعنی رابطهٔ شرایط نخستین با روال ــ روال نیست، بلکه قانون است؛ این رابطهٔ علّی شرایط نخستین با روال برحسب یک قانون کلی قابل توضیح است. چنان که می بینیم دو مفهوم قانون و روال به آسانی ممکن است با هم خلط شوند، و حقیقت این است که تمایز این دو مفهوم از یکدیگر در قرن نوزدهم آشکار نبوده است؛ تصریح و تحلیل این تمایز در قرن بیستم صورت گرفته است، و پو پر در این کار سهم مهمی دارد.

پو پر معتقد است که تاریخ پرستان این دو مفهوم متمایز را با هم خلط می کنند:

> شکی نیست که عادت خلط کردن روال ها و قانون ها، همراه با مشاهدهٔ شهودی روال ها (مانند پیشرفت صنعتی) الهام دهندهٔ اصلی برداشت تکاملی (evolutionism) و تاریخ پرستی بوده است ــ یعنی اعتقاد به قوانین تغییر ناپذیر تکامل زیست شناختی و قوانین برگشت ناپذیر حرکت جامعه.[۳۶]

به نظر پو پر تاریخ پرستان و تکاملیان فراموش می کنند که روال مشروط به شرایط نخستین است، یعنی اگر شرایط نخستین زائل شوند، روال عوض می شود؛ و حال آن که قانون مطلق است. عوض شدنی نیست. به این دلیل به نظر پو پر فقر تاریخ پرستی فقر قوهٔ تصور است:

> تاریخ پرست مدام مشغول سرزنش کردن کسانی است که نمی توانند تغییری در جهان حقیر خود تصور کنند؛ امّا به نظر می رسد که قوهٔ تصور خود تاریخ پرستان نقصان دارد؛ زیرا که نمی توانند تغییری در شرایط تغییر را تصور کنند.[۳۷]

اگر بپرسیم که این تاریخ پرستانی که به علت نقصان قوهٔ تصور نمی توانند «تغییری در شرایط تغییر» را تصور کنند چه کسانی هستند، پاسخ این است که تقریباً همهٔ فلاسفه و دانشمندان پیش از پو پر ــ حتی پیامبران و اولیاءالله:

من این آرا را مارکسیستی نامیدم. ولی این ها خاص مارکسیسم نیستند. برعکس، این ها در شمار کهن‌ترین آرای جهان قرار دارند. از زمان خود مارکس، دقیقاً به شکلی که توصیف شد، نه تنها مورد اعتقاد کسانی بودند که آن‌ها را از هگل به ارث برده بودند، بلکه جان استوارت میل نیز آن‌ها را از [اوگوست] کنت به ارث برده بود. در زمان باستان افلاطون به این آرا اعتقاد داشت، و پیش از او هراکلیتوس و هزیود. به نظر می آید که منشأ [این آرا] شرقی باشد؛ در حقیقت اندیشهٔ یهودی قوم برگزیده یک اندیشهٔ تاریخ پرستانهٔ نمونه‌وار است ــ یعنی تاریخ دارای طرحی است که طراح آن یهوه است و پیامبران می توانند راز این طرح را فاش کنند.[۳۸]

اما جالب‌ترین چهره در میان تاریخ پرستان چهرهٔ دارو ین است؛ زیرا که دارو ین، و همکارش تی اچ هاکسلی نیز، مانند سایر دانشمندان قرن نوزدهم، تمایز میان قانون و روال را تشخیص نمی دهند و این دو مفهوم را با هم خلط می کنند. پو پر بارها به این مسأله باز می گردد، ولی در «فقر تاریخ پرستی» منظور خود را به روشنی شایان تحسینی بیان می کند:

ولی آیا **قانون** تکامل می تواند وجود داشته باشد؟ آیا یک قانون علمی می تواند وجود داشته باشد، به آن معنی که تی اچ هاکسلی در نظر داشت و نوشت: «... دو دل است آن فیلسوفی که شک کند در این که علم دیر یا زود... صاحب قانون تکامل اشکال زنده خواهد شد ــ [قانون] و نظم تغییرناپذیر آن زنجیر عظیم علت ها و معلول ها که اشکال زنده، از قدیم و جدید، حلقه های آن راتشکیل می دهند...»؟ من عقیده دارم که پاسخ این پرسش باید «نه» باشد، و جست‌وجوی قانون آن «نظم تغییرناپذیر» در تکامل ممکن نیست در حوزهٔ روش علمی قرار گیرد، خواه زیست شناسی باشد و خواه جامعه شناسی. دلایل من بسیار ساده است. تکامل حیات روی زمین، یا تکامل جامعه بشری، یک روند تاریخی یگانه است. می توان فرض کرد که یک چنین روندی برحسب انواع و اقسام قوانین پیش برود؛ مثلاً برحسب قوانین مکانیک، شیمی، توارث و تفکیک، انتخاب طبیعی، و غیره. امّا نام آن [روند] قانون نیست، بلکه یک گزارش تاریخی مفرد است. قوانین کلی یک نظم تغییرناپذیر را بیان می کنند... ولی ما اگر تا ابد به مشاهدهٔ روندی یگانه منحصر شده باشیم

نمی‌توانیم امیدوارم باشیم که یک فرضیهٔ کلی را بیازماییم. همچنین مشاهدهٔ روند یگانه نمی‌تواند در پیش‌بینی تحول آیندهٔ آن [روند] به ما کمکی بکند.[۳۹]

به عبارت دیگر، آنچه دارو ین و هاکسلی از آن به نام «قانون» تکامل یاد می‌کنند «روال»ی است که به شرایط نخستین خاصی مشروط بوده است. امّا روال به این معنی همهٔ تغییرات طبیعت را شامل می‌شود. رشد درخت، فرسایش کوه، ریزش برف، بزرگ شدن کودک، تشکیل و تلاشی کهکشان‌ها، همه روال‌هایی هستند به گفتهٔ پوپر مشروط به شرایط نخستین. اگر دانه و خاک و آب و غیره نباشد، درخت رشد نمی‌کند؛ اگر باد و باران و غیره نباشد، کره فرسوده نمی‌شود؛ و هکذا. این نکتهٔ آشکاری است و «روال» نامیدنش آن را آشکارتر نمی‌کند. امّا آنچه پوپر می‌گوید این است که روال ــ بر خلاف قانون ــ **ضرورت** ندارد؛ یعنی چنین نیست که هرگاه آن «روند یگانه» بارها به آزمایش گذاشته می‌شد باز هم **ضرورتاً** به همین صورتی پیش می‌رفت که این یک بار رفته است؛ زیرا برای احراز این ضرورت ــ یا در حقیقت برای فرض این احراز ــ بایستی بتوانیم این روند را به آزمایش بگذاریم، و حال آن که ما تا ابد «به مشاهدهٔ روندی یگانه منحصر» شده‌ایم. به عبارت دیگر، هیچ معلوم نیست که اگر، مثلاً منظومهٔ شمسی چند بار دیگر تشکیل می‌شد، زمین ما باز همین مسیر تاریخی را طی می‌کرد و حیات به همین صورتی تکامل می‌یافت که لاپلاس و دارو ین بیان کرده‌اند.

باید گفت که حق با پوپر است؛ چون هیچ راهی برای ابطال رأی او وجود ندارد. امّا علم به این مسأله علاقه‌مند نیست که آیا این تغییراتی که ما در طبیعت مشاهده می‌کنیم برحسب ضرورت منطقی پیش آمده‌اند یا به موجب شرایط نخستین؛ علاقهٔ علم متوجه این مسأله است که اولاً آیا در واقع تغییری روی می‌دهد یا نه، و ثانیاً تغییرات **چه گونه** روی می‌دهند؟ این که کل روال تغییر به اقتضای شرایط نخستین خاص روی می‌دهد یا به حکم یک ناموس عام، مورد بحث علم نیست. به عبارت دیگر، علم درون روال تغییر عمل می‌کند، نه بیرون آن؛ سازکار (مکانیسم) درونی روال را بررسی و کالبد شکافی می‌کند و امیدوار است که ضرورت‌های درونی آن را کشف کند، نه ضرورت‌های بیرونی آن را. البته هاکسلی به این تمایز توجه ندارد؛ ولی منظور او را از «قانون تکامل اشکال زنده» و «زنجیر عظیم علت‌ها و معلول‌ها» باید در محتوای کار او جست، نه در این نکتهٔ آشکار که در عصر او تمایز میان روال و قانون را هنوز عبارت بندی نکرده بودند. البته اگر پوپر حاضر نباشد این «امتیاز» را به هاکسلی بدهد که اصولاً از او انتظار نمی‌رود که درونی بودن «زنجیر عظیم علت‌ها و معلول‌ها» را تصریح کند، باید به

نظر پو پر تسلیم شد. به عبارت دیگر، باید پذیرفت که هاکسلی مقولات خود را به دقت پو پر تنظیم نکرده است، و اگر این کار از لحاظ تاریخی برای او مقدور نبوده است، مسؤول این امر خود او است. ولی بعد از پذیرفتن این نکته، نکتهٔ مهم‌تری باقی می‌ماند، و آن این است که نظریهٔ هاکسلی و دارو ین دربارهٔ تکامل «اشکال زنده»ــ به اصطلاح هاکسلی ــ بیان این «قانون» نیست که حیات ضرورتاً یا به طور تغییرناپذیرــ یعنی هر بار که به وجود بیایدــ از تکیاخته‌های آبزی تا انسان تکامل می‌یابد. تکامل حیات روی زمین همان طور که پو پر می‌گوید «روندی یگانه» است و از یک چنین روندی نمی‌توان یک قانون کلی استخراج کرد که به ما بگوید این روند **همیشه** (یعنی هر بار که جهان از نو آفریده شود) به همین راه خواهد رفت. (و البته دلیلی هم در دست نیست که از راه دیگری خواهد رفت.) هستهٔ اصلی نظریهٔ دارو ین اولاً **واقعیت** تکامل است، یعنی بیرون کشیدن این نکته از زیر آوار طبیعت که انواع تغییر کرده‌اند (یعنی کشف «روال» تکامل)؛ ثانیاً فرضیهٔ انتخاب طبیعی است که سازکار روی دادن این تغییر را توضیح می‌دهد؛ یعنی روابط علّی **درون** روال تغییر را آشکار می‌سازد. به عبارت دیگر، نظریهٔ دارو ین کشف و تجزیه روال تکامل است، و آشکار کردن سازکار درونی آن. البته این نظریه ممکن است نارسا یا حتی نادرست باشد؛ می‌دانیم که در واقع نیز نظریهٔ دارو ین بارها مورد تجدید نظر وسیع قرار گرفته است. ولی کار دارو ین عبارت است از توضیح روال تکامل؛ و خود پو پر نیز تأیید می‌کند که:

> اگر بتوانیم روال را به یک دسته قوانین تأو یل کنیم، آن وقت حق خواهیم داشت که این روال را **مانند قانون** به عنوان پایهٔ **پیش‌بینی** به کار بریم.[۴۰] (تأکید از من.)

و نیز:

> در این که تأو یل یا توضیح روال‌ها منطقاً امکان دارد، شکی نیست.[۴۱]

غالب روال‌ها تغییرات آشکاری است که پیش چشم ما روی می‌دهد. حتی رشد درخت یا بدرشدن هلال ماه، روالی است کمابیش مشهود. امّا در طبیعت چه بسا روال‌هایی وجود دارد که ما از وجود آن‌ها غافل هستیم، سهل است، به این سادگی‌ها هم نمی‌توانیم به وجود آن‌ها پی ببریم؛ مانند دیگرگون شدن انواع گیاهان و جانوران، یا

دور شدن قاره‌ها از یکدیگر. «دیدن» این گونه روال‌ها فقط از راه بررسی طبیعت و ضبط جزئیات آن، و تحلیل این جزئیات و معلوم کردن روابط علّی آن‌ها و ردیف کردن آن‌ها در یک دورنمای تاریخی میسر است. به اصطلاح مارکس، در مورد این گونه روال‌ها بود و نمود با یکدیگر مطابق نیستند، و فقط با ابزار علم می توان واقعیت را آشکار کرد. این یعنی یافتن همان «زنجیر عظیم علت‌ها و معلول‌ها»ی هاکسلی، یا معین کردن «دستهٔ قوانین» پوپر که روال‌ها از آن تشکیل می شود. پوپر می گوید: «اگر بتوانیم روال را به یک دسته قوانین تأویل کنیم...»؛ ولی در مورد روال‌های «بزرگ» و نامشهود روند رسیدن ما به واقعیت روال درست برعکس این گفته است. یعنی با کشف قوانین درونی روال و مربوط کردن آن‌ها با یکدیگر است که رفته رفته صورت کلی روال پدیدار می شود. به عبارت دیگر، کاری که عالم پژوهشگر، مثلاً دارو ین، انجام می دهد پیاده کردن «زنجیر عظیم» روال و در آوردن آن به شکل چند حلقهٔ سازندهٔ زنجیر نیست، بلکه سوار کردن حلقه‌های پراکنده‌ای است که جسته گریخته به دست می آیند و پژوهشگر ممکن است بتواند از مجموعهٔ آن‌ها زنجیر اصلی را تشکیل دهد. برای رسیدن به شکل واقعی روال طبیعت، پژوهشگر ممکن است ناچار شود زنجیر خود را بارها سوار و پیاده کند؛ یا برخی حلقه‌های ساختگی در آن کار بگذارد؛ یا مانند دارو ین فقدان یک یا چند «حلقهٔ مفقوده» را بپذیرد. در واقع بسیار بعید است که پژوهشگر بتواند، از روی بازمانده‌های فرسوده و پراکنده، یا از روی «داده»های نادر و نارسا، روال طبیعت را بی کم و کاست بازسازی کند. به همین دلیل خود بازمانده‌ها و داده‌ها، و روابط علّی آن‌ها با یکدیگر، برای او بیش از شکل کلی و نهایی روال اهمیت دارد. دارو ین روی مسائلی مانند انتخاب طبیعی و انتخاب جنسی و توارث کار می کرد، نه روی «قانون تکامل»ــ که به گفتهٔ پوپر وجود ندارد. اگر از روی این قوانین جزئی بتوانیم به وجود یک روال کلی در طبیعت پی ببریم، در حقیقت آن روال را با این قوانین بنا کرده‌ایم، و لذا آن روال نیز به این قوانین قابل تأویل است. پس، به گفتهٔ پوپر، «آن وقت حق خواهیم داشت که این روال را مانند قانون به عنوان پایهٔ پیش بینی به کار بریم.» بنابرین اگر هم دارو ین و هاکسلی، از «قانون تکامل» سخن گفته باشند، این را مشکل بتوان خلط مفاهیم روال و قانون نامید؛ و چون به گفتهٔ پوپر رکن اصلی تاریخ پرستی را همین خلط تشکیل می دهد، پس مشکل بتوان پژوهشگرانی مانند دارو ین و هاکسلی را در ردیف تاریخ پرستان جای داد.

کمابیش نظیر همین ملاحظات در مورد مارکس نیز صادق است. در واقع مارکس سخت تحت تأثیر روش علمی دارو ین قرار داشت. ارادت او به دارو ین تاحدی

بود که می خواست «سرمایهٔ» خود را به دارو ین اهدا کند، ولی گویا دارو ین او را منصرف کرد.

البته انگلس نیز مانند هاکسلی از «قانون تحول طبیعت» در نظریهٔ دارو ین و «قانون تحول تاریخ بشری» در نظریهٔ مارکس سخن می گوید[۴۲]؛ و حتّی در گفته های خود مارکس نیز ممکن است بتوان اشاره به «قانون تحول» یا چیزی از این قبیل را سراغ گرفت. ولی مارکس در مقدمهٔ چاپ اول «سرمایه» می گوید که در این کتاب «سیر تحول ساختمان اقتصادی جامعه به عنوان یک روند تاریخ طبیعی» در نظر گرفته شده است. این تاریخ غیر از تاریخی است که هگل در نظر داشت. تاریخ هگلی، یا «تصور روحی تاریخ»، به گفتهٔ مارکس تاریخ را به «اعمال عمدهٔ سیاسی و ادبی و کلامی» تأویل می کند، و همان گونه که خودش را از جهان و جامعه را از طبیعت جدا می سازد، «تاریخ را نیز از علم طبیعی و صنعت جدا می سازد و منشأ تاریخ را نه در تولید مادی خشن بر روی زمین، بلکه در ابرهای بخارآلود آسمانی می جوید.[۴۳]» مارکس می نویسد که این تاریخ نیست، بلکه «مهملات کهنهٔ هگلی» است، و «از این دیدگاه انسان فقط ابزاری است که عقل ابدی برای انتشار خود آن را به کار می برد.[۴۴]»

خویشاوندی دیدگاهی که مارکس به آن اشاره می کند با آنچه پوپر «اصالت ذات روش شناختی» می نامد، آشکار است؛ و منظور مارکس از «مهملات کهنهٔ هگلی» چیزی جز همین تاریخ پرستی پوپر نیست. در حقیقت شکی نمی توان داشت که مارکس این چالهٔ روش شناختی را می شناخته و دست کم نیّت پرهیز از آن را در دل داشته است؛ ولی البته نیّت کافی نیست و مارکس ممکن است عملاً در این چاله افتاده باشد. این که مارکس واقعاً در این چاله افتاده است یا نه، نکته ای است که باید با بررسی روش شناسی آثار **مارکس** روشن شود، نه با بحث در بارهٔ تاریخ پرستی افلاطون و هگل. امّا پوپر در واقع هیچ علاقه ای به بررسی آثار مارکس نشان نمی دهد.

عنوان کتاب «فقر تاریخ پرستی»، چنان که خود پوپر نیز در یادداشتی تصریح می کند، اشاره‌ای است به کتاب معروف مارکس به نام «فقر فلسفه» (و چنان که می دانیم کتاب مارکس نیز پاسخی است به کتاب پرودون به نام «فلسفهٔ فقر»). به این دلیل به نظر می آید که «فقر تاریخ پرستی» پوپر نوعی مناظرهٔ قلمی با مارکس است. امّا در واقع چنین نیست. در این کتاب هیچ کدام از آثار و نظریات مارکس مستقیماً مورد بحث قرار نمی گیرند؛ بیشتر ارجاعات پوپر ــ با کمال تعجب ــ مربوط به نوشته های کارل مانهایم جامعه‌شناس اتریشی است. در دو مجلد «جامعهٔ باز و دشمنان آن» نیز، که ارجاعات بسیار مفصلی دارد، کمتر قولی از خود مارکس مورد بحث قرار گرفته است.

چنان که پیش‌تر اشاره کردیم، در بحث از روش شناسی نیز پو پر به آثار دوران جوانی مارکس ــ که مأخذ اصلی روش شناسی مارکس شناخته می شود ــ حتی یک اشاره ندارد. این پرهیز پو پر از طرف شدن با مارکس نشان می دهد که تاریخ پرستی مورد بحث پو پر در واقع نظریهٔ تاریخی مارکس نیست، بلکه هرگاه مربوط به اصالت ذات افلاطونی و «مهملات کهنهٔ هگلی» و توهمات خود پو پر دربارهٔ نظریهٔ تاریخی مارکس نباشد (چیزی که کمتر پیش آید) به تعبیرات برخی از مارکسیست‌ها ــ و بیش از همه کارل مانهایم ــ از نظریهٔ مارکس مربوط می شود.

امّا اگر بخواهیم از نظریهٔ تاریخی مارکس تصوری به دست بیاوریم، باید به آثار خود او نگاهی بیندازیم. این کار البته نه آسان است و نه موضوع بحث ما است؛ امّا نقل دو سه مورد از گفته های مارکس دربارهٔ تاریخ و ماهیت آن به آسانی نشان می دهد که پو پر در طرح موضع واقعی حریف خود ــ که نخستین شرط انتقاد منصفانه است ــ تا چه اندازه کوتاهی کرده است:

> نخستین مقدمهٔ تاریخ بشر به طور کلی وجود افراد بشر زنده است. پس نخستین نکته‌ای که باید فرض گرفت عبارت است از سازمان جسمانی افراد و رابطهٔ ناشی از آن با باقی طبیعت.[۴۵]

> زندگی اجتماعی ذاتاً کرداری [عملی] است. همهٔ رازهایی که نظریه را گمراه ساخته و به مرموز اندیشی کشانده است راه حلشان در کردار انسانی و در فهمیدن این کردار است.[۴۶]

> اگر حالت خاصی از رشد را فرض بگیرید به شکل خاصی از بازرگانی و مصرف می رسید. اگر مرحلهٔ خاصی از تکامل تولید و بازرگانی و مصرف را فرض بگیرید، به ساختار اجتماعی متناظر با آن می رسید، و به سازمان خانوادگی و ترتیب طبقاتی متناظر با آن. اگر جامعهٔ مدنی خاصی را فرض بگیرید، به شرایط سیاسی معین می رسید، که چیزی جز تجلیات رسمی آن جامعه نیست.[۴۷]

در قطعهٔ اخیر به روشنی می توان دید که غرض مارکس عبارت است از خرد کردن «روال» تاریخ به اجزای سازندهٔ آن و برقرار کردن روابط علّی میان این اجزا؛ یا به

عبارت دیگر، پیدا کردن همان «دسته قوانین»ی که پو پر می گوید روال را باید به آن‌ها «تأویل» کرد تا بتوان از «قانون» تحول سخن گفت و به پیش‌بینی آینده پرداخت.

۵

به نظر پو پر، تاریخ پرستی مارکس نتیجهٔ «تمامیتی» بودن او است. امّا در سراسر دو کتاب اجتماعی پو پر فقط سه جا از مارکس به عنوان تمامیتی سخن می رود: یک جا در پایان فصل هفدهم جلد دوم «جامعهٔ باز» است، که پو پر می گوید: «فقط به علت این تصادف که او مرتجع نبود، تاریخ فلسفه کمتر به او اعتنا کرده و او را بیشتر تبلیغاتگر شناخته است... مارکس آخرین فرد از دستگاه سازان تمامیتی بزرگ بود.[۴۸]» جای دیگر چند صفحه پیش‌تر است که پو پر از «اعتقاد تمامیتی و یوتو پیایی مارکس به این که فقط یک «نظام اجتماعی» کاملاً تازه می تواند اوضاع را بهتر سازد»[۴۹] سخن می گوید. این دو مورد را باید نادیده گرفت؛ زیرا که پو پر منظور خود را از نسبت تمامیتی روشن نکرده است. امّا مورد سوم: با آن که پو پر در این مورد کلمهٔ «تمامیتی» را به کار نمی برد، روشن است که منظورش چیزی جز این نیست:

> امّا در یوتو پیانیسم عنصری هست که از مشخصات برداشت افلاطونی است و مارکس هم با آن مخالفتی نمی کند؛ هر چند که این شاید مهم‌ترین عنصر از آن عناصری باشد که من آن را غیر واقع‌بینانه شناخته‌ام و به آن حمله کرده‌ام. این عنصر فراگیر بودن یوتو پیانیسم است، یعنی تلاش برای تغییر دادن اجتماع به طور یکجا، **چنان که هیچ سنگی بر سرجای خود نماند.** این عبارت است از اعتقاد به این که باید به ریشهٔ شَر اجتماعی دست یافت، و جز با ریشه کن کردن کامل نظام اجتماعی زیانبار نمی توان (به گفتهٔ [روژه مارتن] دوگار) «سرو صورتی به جهان داد.» خلاصه این عنصر عبارت است از «رادیکالیسم» آشتی ناپذیر... افلاطون و مارکس هر دو خواب محشر کبرایی را می بینند که جهان اجتماعی را از ریشه دیگرگون سازد.[۵۰]» (تأکید از من.)

به این ترتیب معلوم می شود که «تمامیت» چیزی جز رادیکالیسم نیست.

دراین که مارکس رادیکال بود البته هیچ شکی نیست. همچنین شکی نیست که مردمان رادیکال می خواهند «شر اجتماعی» را ریشه کن کنند. امّا اگر منظور این باشد که رادیکالیسم با این نحوهٔ برخورد با مسائل اجتماعی می خواهد «تمام» جامعه را دیگرگون

سازد، و این خواهش نیز از اعتقاد به تمامیت برمی خیزد، باید گفت که معنای تمامیت روشن نیست؛ زیرا که «تمام»، چنان که پیش تر دیدیم، تعبیر دیگری از «ذات» است، و ذات چیزی جز هستهٔ ثابت و **تغییرناپذیر** امور نیست. پس رادیکالیسم، اگر همان تمامیت باشد، یا برتمامیت استوار باشد، نمی تواند به معنای دیگرگون کردن «تمام» جامعه باشد، به این معنی که هیچ سنگی برسر جای خود نماند. به نظر می رسد که تمامیتی ها چنان مردمانی هستند که از یک طرف ذات جامعه یا «کل اجتماعی» را ثابت و تغییرناپذیر می دانند و معتقدند که انسان با هیچ کوششی نمی تواند «قوانین سرنوشت تاریخی را تغییر دهد، حتی پس از کشف این قوانین»؛ ولی از طرف دیگر می خواهند تمام جامعه را تحت اختیار درآورند و بازسازی کنند، چنان که هیچ سنگی برسرجای خود نماند. آیا این تعارض درموضع تمامیتی ها است، یا در اتهامی که پو پر برآن ها وارد می کند؟

واقعیت این است که «تمام» یا «کل» بیش از یک معنی دارد، واین نکته را خود پو پر نیز تصدیق می کند. به گفتهٔ او تمام به یک معنی عبارت است از «مجموع همهٔ خصائص وجنبه های یک چیز، به و یژه همهٔ روابط موجود میان اجزای سازندهٔ آن»[۵۳]. این همان «تمام»ی است که با ذات ارسطو یا مثال افلاطون مربوط می شود و فقط از راه نوعی شهود عقلی شناخت پذیر است —یا به عبارت بهتر اصلاً شناخت پذیر نیست و درآن هیچ تصرفی نمی توان کرد. امّا تمام به یک معنای دیگر عبارت است از «برخی خصائص یا جنبه های معین چیزمورد بحث، یعنی آن هایی که باعث می شوند آن چیز یک ساختار سازمان یافته به نظر آید، نه یک «تودهٔ محض». کل های به معنای **ب** [دوم] موضوع بررسی علمی قرار می گیرند... و درحقیقت نیز دلیلی ندارد که ما آن جنبه ها یا نظم های ساختاری (مانند تقارن) را، که در برخی از سازواره ها ومیدان های الکتریکی یا ماشین ها دیده می شوند، مورد بررسی قرار ندهیم.»[۵۴]

آنچه رادیکالیسم می گوید این است که **پاره ای** از مشخصات **ساختاری** جامعهٔ سرمایه داری —دقیقاً، روابط تولید این جامعه— تعارض آمیز ونامعقول است و باید تغییر کند. این روابط البته درتمام جامعه سرایت دارد، ولی «تمام» جامعه از این روابط تشکیل نمی شود. روابط تولید یکی از مشخصات ساختاری جامعه است، والبته —دست کم از لحاظ مارکس— مشخصهٔ بسیار مهمی است؛ ولی به هیچ روی به معنای «مجموعهٔ همهٔ خصائص وجنبه های یک چیز، به و یژه همهٔ روابط میان اجزای سازندهٔ آن» نیست. تصرف در تمام جامعه از حیث روابط تولید ممکن است از لحاظ بسیاری ازمردم، از جمله پو پر، کارناپسندی باشد، ولی منع منطقی ندارد، «غیرممکن» نیست؛ هر چند پو پر

درواقع این برنامه را به این دلیل نمی پسندد که آن را غیرممکن می داند. امّا «غیرممکن» از لحاظ پو پر ظاهراً شامل محتوای این برنامه نمی شود؛ زیرا که او می گوید همانند گرفتن نظام اقتصادی «دموکراسی های غربی» امروزی با نظامی که مارکس آن را «سرمایه داری» می نامید بی معنی است، واین نکته از مقایسهٔ «دموکراسی غربی» با برنامهٔ ده ماده ای مارکس برای انقلاب روشن می شود: «اگر ازنکات نسبتاً بی اهمیت این برنامه (مثلا: «٤: مصادرهٔ اموال مهاجران به خارج و یاغیان») بگذریم، می توان گفت که در دموکراسی ها غالب این نکات اجرا شده اند— یا به طور کامل و یا تا حد زیادی.»[55] ازنکات بی اهمیت می توان گذشت؛ بنابرین به نظر پو پر برنامهٔ «تمامیتی» مارکس کمابیش اجرا شده است. امّا نزاع پو پر با مارکس برسر این بود که برنامهٔ مارکس «یوتو پیایی» است، یعنی خیال خامی بیش نیست واجرای آن منطقاً امکان ندارد.

ناچار باید گفت منظور این است که اجرای برنامهٔ مارکس ممکن است ولی نیازی به انقلاب ندارد. درواقع پو پر معتقد است که انقلاب امری است غیرلازم وزیانبار؛ زیرا، چنان که پیش تر نیز بحث کردیم، برنامهٔ انقلابی در عمل به نوعی رفورمیسم مبدل می شود، منتها رفورمیسمی که با خشونت و خونریزی وغیره همراه است و نتایج مثبت آن هم به خوبی مهندسی گام به گام نیست. اگر این رأی را با رأی پیشین— این که برنامهٔ انقلابی دردموکراسی های غربی کمابیش اجرا شده است— جمع کنیم نتیجه این می شود که برای رسیدن به نتایج معین و کمابیش یکسان، برخی جوامع راه عاقلانه را برمی گزینند و برخی دیگر راه غیر عاقلانه را. اگر چنین باشد، درخوشبختی جوامعی که از راه عاقلانه می روند شکی نیست؛ ولی علت بدبختی آن جوامع دیگر چیست؟

پاسخ پو پر روشن است: اصالت ذات روش شناختی، تمامیت، خلط مفاهیم قانون وروال، یوتو پیانیسم، دریک کلام: تاریخ پرستی. درحقیقت پو پر کتاب «فقر تاریخ پرستی» را به «خاطرهٔ مردان و زنان بی شماری» که قربانی «اعتقاد فاشیست ها و کمونیست ها به قانون تغییرناپذیر سرنوشت تاریخی شده اند» اهدا کرده است. باید دید این سخن دقیقاً به چه معنی است.

٦

وقتی که می گوییم «فلان قربانی بهمان شد» میان فلان و بهمان قائل به نوعی رابطهٔ علّی می شویم؛ یعنی می گوییم که فلان علّت مرگ یا بدبختی بهمان است. پس پو پر می گوید که اعتقاد پاره ای از مردمان به «قانون تغییرناپذیر سرنوشت تاریخی» **علت** مرگ یا بدبختی زنان ومردان بی شماری بوده است. به عبارت روشن تر، تاریخ پرستی

یک گروه از مردمان **علت** مرگ و بدبختی گروه دیگری است.

علّیت مسأله‌ای است مورد اختلاف، ولی پو پر —چنان که پیش‌تر نیز اشاره کردیم— موضع خود را دراین خصوص روشن کرده است؛ پو پر معتقد به این رأی رایج است که توضیح علّی رو یدادها متکی بر قوانین کلی است:

> من می گو یم آوردن توضیح علّی برای یک رو یداد خاص یعنی استنتاج بیان توصیف کنندهٔ آن رو یداد از دو نوع مقدمه: از برخی قوانین کلی، واز برخی بیانات خاص یا جزئی، که می توان آن‌ها را **شرایط خاص ابتدای امر** نامید. مثلاً می توان گفت توضیح علّی بریدن فلان ریسمان را وقتی بیان کرده‌ایم که ببینیم آن ریسمان قدرت نگه‌داری فقط یک کیلو وزن را داشته است و دو کیلو وزن روی آن گذاشته‌اند.[۵۶] (تأکید از پو پر).

منظور پو پر این است که قضیهٔ «هرریسمانی با این مشخصات فقط یک کیلو وزن را تاب می آورد» یک قانون کلی است، امّا این که «دو کیلو وزن روی این ریسمان گذاشته‌اند» یک بیان جزئی است، یا «شرایط خاص ابتدای امر» بریدن ریسمان است. پس اگر تاریخ‌پرستی یک گروه علت مرگ و بدبختی گروهی دیگری از مردمان شده باشد، دراین مورد نیز توضیح پو پر متکی بریک قانون کلی است. ظاهراً قانون کلی پو پر چنین است: «هرگاه یک رهبر تاریخ‌پرست به قدرت برسد، باعث مرگ و بدبختی گروه بی شماری می شود.» البته خود این قانون را هم می توان شکافت و به قوانین کلی دیگری تجزیه کرد، مانند این که «هرگاه یک گروه تاریخ پرست دست به انقلاب بزند، یک رهبر تاریخ‌پرست به قدرت می رسد»؛ یا این که: «هرگاه یک رهبر تاریخ‌پرست به قدرت برسد، خواهد کوشید که تمام جامعه را با سرعت زیاد و بدون رعایت احتیاط دیگرگون سازد.»

نکته‌ای که این جا باید به یاد بیاوریم این است که همهٔ این قوانین فرضیتی وعجالتی و ابطال پذیراند. معنی این نکته این است که پو پر به هیچ روی یقین ندارد که آن گروه بی شمار درواقع قربانی **تاریخ پرستی** برخی رهبران سیاسی شده‌اندیا قربانی چیز دیگر— هرچند لحن کلام پو پر چنین تردیدی را نشان نمی دهد. نه تنها در«تقدیم نامهٔ» «فقر تاریخ پرستی»، بلکه درسراسر این کتاب و کتاب «جامعهٔ باز»، شکاکیت پو پر درهمه چیز هویدا است جز در این نکته که مرگ و بدبختی آن گروه بی شمار احیاناً ممکن است علّتی غیر از **تاریخ‌پرستی** رهبران و فعالان سیاسی جامعه داشته باشد.

حال ما فرض می گیریم که علت مرگ و بدبختی آن گروه بی شمار استالین بوده است— دقیقاً به آن معنی که وقتی اتومبیلی کسی را زیر می گیرد، راننده را علت مرگ آن کس می دانیم. به عبارت دیگر، موجبات بی شماری را که برای مرگ و بدبختی آن گروه احیاناً درزندگی اجتماعی محیط آن ها وجود داشته است کنار می گذاریم. همچنین فرض می گیریم که استالین دقیقاً به همان معنی که پوپر می گوید «تاریخ پرست» بوده است. امّا استالین علاوه برتاریخ پرستی صفات دیگری هم داشته است. از قراری که محققان شرح حال او گفته اند، خود خواه وکینه توز و بدگمان وحیله گر و بی عاطفه و پرکار و با اراده وخونسرد و... نیز بوده است. آن راننده ای که آدم زیر کرده بود نیز ممکن است خسته و خواب آلوده وعاشق و بدهکار بوده است؛ ترمز اتومبیلش نیز نقص فنی داشته است؛ ضمناً از طرفداران شعرنو هم بوده است. حال اگر کارشناس راهنمایی ورانندگی— که اتفاقاً از مخالفان شعرنو است— درگزارش خود بنویسد که مقتول قربانی شعر نو شده است، گزارش او را نمی توان جدّی گرفت.

این قیاس آن قدرها هم که به نظر می رسد «مع الفارق» نیست. اعتقاد به شعر نو از اجزای سازندهٔ شخصیت راننده است، و به این عنوان مسلماً درکیفیت رانندگی او بی تأثیر نبوده است. تأثیرتاریخ پرستی یک رهبر سیاسی درکیفیت رهبری او مسلماً از تأثیر «شعر نو پرستی» راننده درکیفیت رانندگی او بیشتر است. ولی پوپر منطق دان بزرگی است، وموضوع مورد بحث او تحلیل منطقی یک مسألهٔ بسیار بغرنج اجتماعی است، و تعیین این که فساد در نهایت امر دقیقاً از کجا ناشی می شود؛ وگرنه اگر مسأله به این صورت درآید که تعبیر خاص استالین وهمکارانش از روال تاریخی درسرنوشت مردم روسیه «بی تأثیر»نبوده است، گمان نمی کنم در این داوری کسی با پوپر مخالف باشد. امّا یک چنین داوری مبهمی ارزش این همه بحث را ندارد. به علاوه، تکلیف این مسأله روشن نمی شود که استالین و همکارانش به چه دلیل براین تعبیر خود آن همه اصرار ورزیده اند؟

اگر بخواهیم مانند پوپر تاریخ پرستی را **علت** رو یدادهای مورد بحث بشناسیم، بایدرابطهٔ علّی تاریخ پرستی —و فقط تاریخ پرستی— را با آن رو یدادها نشان دهیم. ولی پوپر چنین رابطه ای را به ما نشان نمی دهد؛ واز عوامل دیگر نیز، مانند سنت های حکومتی و فرهنگی و اجتماعی موجود درزمینهٔ این رو یدادها وعوامل بیرونی هیچ بحثی نمی کند. دریک کلام، نظریهٔ پوپر دربارهٔ رابطهٔ تاریخ پرستی با آنچه به نظر او پی آمدهای عملی تاریخ پرستی را تشکیل می دهد به صورت علمی طرح نشده است.

(شاید یادآوری این نکتهٔ منطقی لازم باشد که ردّ نظریهٔ پوپر محتوا یا مدعای این

نظریه را منتفی نمی سازد. به عبارت دیگر، معنی این بحث این نیست که مدعای پو پر —یعنی رابطهٔ علّی تاریخ‌پرستی وآنچه پی آمدهای آن نامیده می شود— اثبات شدنی نیست؛منظور این است که پو پر این مدعا را اثبات نکرده است.)

۷

پو پر معتقد است که غیرعلمی بودن نظریه تنها خطای عقلی نیست، بلکه خطای اخلاقی نیز هست.

> تربیت کردن خویشتن، چنان که بتوانیم درقبال نظریه های علّی خود برخورد شکاکانهٔ همراه با فروتنی داشته باشیم، بدون شک یکی از بزرگ‌ترین وظایف اخلاقی است.[۵۷]

مسلماً یکی از مصادیق فراموش کردن این وظیفهٔ بزرگ اخلاقی وقتی پیش می آید که شخص عالم فرضیه ای را به طور «پیشینی»— یعنی پیش از زدن به محک تجربه— طرد کند. پو پر می گوید که یوتوپیایی ها برخی ازفرضیه های جامعه شناختی را به طور پیشینی طرد می کنند؛ ولی چنان که دیدیم خود او نیز از این کار ابایی ندارد. یکی از فرضیه‌هایی که پو پر به طور پیشین طرد می کند— و همین طرد کردن است که مبنای بسیاری از مناقشات اورا با یوتوپیایی ها تشکیل می دهد — این است که در پاره‌ای از مواقع مهم تاریخی و برای برخی از جوامع «مهندسی اجتماعی گام به گام» راه حل علمی مسائل اجتماعی نیست؛ یعنی در پاره‌ای موارد جامعه راه دیگری در پیش می گیرد. این به آن معنی نیست که راه دیگر— که معمولاً رادیکال یا انقلابی نامیده می شود— ضرورتاً نتایج گواراتری به بار می آورد یا مشکلات اجتماعی را زودتر حل می کند؛ منظور این است که مهندسی گام به گام پو پر راهی است که در بسیاری از مواقع عملاً اتخاذ نمی شود. مشکلات اجتماعی در انقلاب قاعدتاً از صورت خفته و نهفته بیرون می آیند و صورت حادتری پیدا می کنند؛ ولی اگر قرار باشد جامعه مشکلات خود را حل کند، نخستین شرط این کار همین است که آن ها رابرهنه وآشکار به چشم ببیند. درهرحال، نفس روی دادن انقلاب درجامعه نشان دهندهٔ این است که در آن جامعه مهندسی گام به گام عملاً به بن‌بست رسیده است، نه این که مشتی یوتوپیایی و تمامیتی و تاریخ‌پرست و غیره جامعه را از مسیر خود خارج کرده باشند. مسیر جامعه همان است که پیش می آید، نه آن که **می‌بایست** پیش بیاید، یا پیش **می‌آمد، اگر** مشتی مردمان گمراه آن را تغییر

نمی دادند. پس این واقعیت که درجوامع بشری انقلاب روی می دهد نیازمند یک فرضیهٔ تاریخی است. طرد این فرضیه به طور پیشینی واصرار بر این که انقلاب نباید روی دهد، یا این که انقلاب راتاریخ پرستان کج اندیش راه می اندازند، هیچ مسأله ای را توضیح نمی دهد.

بسیاری از مردمان برای توضیح انقلاب، یا جریان های اجتماعی به طور کلی، نظریهٔ بسیار ساده ای دارند: می گویند «دست هایی» درکار است که با سرنوشت جامعه بازی می کنند و باعث بروز این پیشامدها می شوند. خود پو پر این گونه توضیح را «نظریهٔ توطئه» می نامد. بنابر نظریهٔ توطئه، توضیح یک پدیدهٔ اجتماعی عبارت است از کشف افراد یا گروه هایی که در آن پدیده نفع خاصی دارند و برای پیش آوردن آن نقشه کشیده اند. این نظریه بسیار شایع است. پو پر آن را از تاریخ پرستی نیز کهن تر می داند وحتی می گوید که شکل خاصی از تاریخ پرستی ناشی از این نظریه است:[۵۸] اعتقاد به خدایان هومری که دسیسه هاشان جنگ تروا را راه می انداخت، اکنون فراموش شده است؛ اما جای آن خدایان را مردان یا گروه هایی مانند انحصارگران وسرمایه داران و امپریالیست ها گرفته اند. پو پر می گوید که مارکسیسم در روایت سطحی و ساده بینانه اش به نوعی «نظریهٔ توطئه» تنزل می کند. دراین روایت، رویدادهای اجتماعی نه برحسب قوانین تحول تاریخی، بلکه به عنوان نتایج دسیسه های «شرکت های بزرگ» و «جنگ افروزان امپریالیست» توضیح داده می شود و نوعی «نظریهٔ توطئه مارکسیستی عامیانه» به جای «رأی زیرکانه و بسیار بدیع مارکس» می نشیند.[۵۹]

به نظر من ایراد پو پر به «مارکسیسم عامیانه» وارد است؛ زیرا که غرض از نظریهٔ تاریخی مارکس کشف توطئهٔ محافل سرمایه داری و امپریالیستی وغیره نیست، بلکه غرض توضیح سیر تاریخی است برحسب قوانینی که، بنابر آن نظریه، برتحولات نحوهٔ معیشت جامعهٔ بشری حاکم اند؛ و نتیجتاً اتخاذ یک موضع اجتماعی و سیاسی معین به موجب آن توضیح.

البته منظور پو پر این نیست که درجهان دسیسه و توطئه روی نمی دهد؛ برعکس، دسیسه و توطئه همیشه درکار است. امّا نکتهٔ مهم این است که توطئه درواقع کمتر به نتیجه می رسد، زیرا که درزندگی اجتماعی آنچه عملاً روی می دهد با نیّت طراحان رویدادها مطابق نیست. «چرا دستاوردها همیشه این قدر با آرزوها تفاوت دارد؟ برای این که زندگی اجتماعی چنین است— خواه توطئه ای درکار باشد وخواه نباشد. زندگی اجتماعی نه تنها زورآزمایی گروه های مقابل است»— پو پر به هیچ قیمتی حاضر نیست مقولهٔ «طبقه» را به جا بیاورد— بلکه عبارت است ازعمل کردن در «چارچوب کمابیش

مقاوم یا شکنندهٔ نهادها و سنت‌ها»؛ و در این چارچوب «چه بسیار واکنش‌های پیش‌بینی نشده» پدید می‌آید که «برخی از آن‌ها شاید پیش‌بینی نشدنی هم باشند.[۶۰]»

این در واقع بیان دیگری است از آنچه مارکس در رسالهٔ «هجدهم برومر لویی بناپارت» می‌نویسد:

> انسان‌ها تاریخ خود را می‌سازند، ولی آن را مطابق میل خود نمی‌سازند. تاریخ را در شرایطی که خود برگزیده باشند نمی‌سازند، بلکه در شرایطی [می‌سازند] که مستقیماً با آن رو به رو می‌شوند واز گذشته منتقل و معین شده.[۶۱]

امّا اگر این تصور درست باشد، باید گفت که تاریخ مسیری مستقل از ارادهٔ افراد یا گروه‌های انسانی دارد. در این که سیر تاریخ وجهت آن فقط یک «روال» است و «قانون» نیست، باید با پوپر موافقت کرد؛ همچنین باید پذیرفت که مارکس به این تمایز توجه نداشته وسیر تاریخ را بیان کنندهٔ نوعی «قانون» می‌پنداشته است، چنان که داروین نیز گمان می‌کرد «قانون» تکامل را کشف کرده است، وحال آن که تکامل «روال»ی بیش نیست. امّا آنچه آن‌ها درعمل کوشیدند انجام دهند عبارت است از خرد کردن روال— یا به گمان خودشان «قانون»— و بیرون کشیدن قوانین حاکم بر مسیر دگرگونی‌های طبیعت و تاریخ. پوپر نیز می‌گوید:

> **تحلیل** این واکنش‌ها [همان واکنش‌های پیش بینی نشده یا پیش بینی نشدنی] و پیش بینی آن‌ها تا آنجا که امکان دارد، به عقیدهٔ من **وظیفهٔ اصلی** علوم اجتماعی است.[۶۲] (تأکید از من).

پس برخی واکنش‌های اجتماعی نیز وجود دارند که پیش‌بینی آن‌ها از راه تحلیل علمی امکان دارد. ولی آیا این تحلیل به چه معنی است و این پیش‌بینی چه گونه میسر می‌شود؟ طبعاً فرض پوپر بر این است که از واقعیت تحلیل **شده** معنایی برمی‌آید که از واقعیت تحلیل **نشده** برنمی‌آید. پس واقعیت به صورتی که ما در برخورد نخستین وسادهٔ خود می‌بینیم با واقعیت به صورتی که پس از تحلیل علمی برما آشکار می‌شود تفاوت دارد. پس ضرورت علم این است که آن صورت دیگر واقعیت را به ما نشان دهد. پس اگر واقعیت چنان که می‌نماید با واقعیت چنان که هست مطابق بود، علم ضرورت پیدا نمی‌کرد. امّا این همان سخنی است که پیش‌تر از قول مارکس نقل کردیم، و پوپر آن را

«اصالت ذات محض» می نامد. پو پر نه تنها درعلوم طبیعی بلکه در علوم اجتماعی نیز این تمایز میان بود و نمود را تصریح می کند:

> شاید مهم ترین ایرادی که بر پسیکولوژیسم وارد است این باشد که نمی تواند وظیفهٔ اصلی علوم اجتماعی توضیحی را بشناسد. این وظیفه آن طور که تاریخ شناسان عقیده دارند، پیش گویی مسیر آیندهٔ تاریخ نیست، بلکه **کشف و توضیح وابستگی های کمتر آشکار** در زمینهٔ اجتماعی است.[۶۳](تأکید از من).

این جا نیز «کشف وتوضیح وابستگی های کمتر آشکار» جز به این معنی نمی تواند باشد که هرگاه بینش انسان به سلاح علوم اجتماعی مجهز شد، «وابستگی های کمتر آشکار» برایش بیشتر آشکار می شود. به عبارت دیگر، علم صورت دیگری از واقعیت را به مانشان می دهد که ما از ظاهر امور، بدون کمک علم، درنمی یابیم. پس روشن است که اگر آن صورت باطنی را بدون کمک علم می دیدیم، ضرورت علم منتفی می شد.

بدین ترتیب نه دربارهٔ وظیفهٔ علوم اجتماعی ونه دربارهٔ امکان پیش بینی «واکنش»های اجتماعی —به اصطلاح پو پر— یا «ساختن تاریخ» —به اصطلاح مارکس— میان مارکس و پو پر اختلاف اساسی به چشم نمی خورد (هرچند پو پر درجای دیگر[۶۴] امکان پیش بینی مسیر تاریخی را اصولاً انکار می کند). درواقع اختلاف نظر پو پر و مارکس، برخلاف ادعای پو پر، درروش شناسی یا تعبیر آن ها از علوم اجتماعی نیست. درحقیقت رأی مرکزی فلسفهٔ پو پر، یعنی قاعدهٔ ابطال، نه تنها با نظریات مارکس منافاتی ندارد بلکه نوعی گسترش و پرورش همان نظریات است. لوسین سو، مارکسیست فرانسوی، پس از طرح این نکته که، به نظر او، پو پر معنای دیالکتیک مارکس را درست درنیافته است می گوید:

> با این حال، چه چیزی دیالکتیکی تر از مفهوم جالب «ابطال پذیری» است، اگر از دیدن پایهٔ آن— یعنی اثبات در نفی— چشم خود را نبندیم؟ این پایه به قدری واقعی است که در بحث از قوانین طبیعی این عبارت بسیار «هگلی» از زبان پو پر جاری می شود که: «هرچه بیشتر منع می کنند، بیشتر بیان می کنند» این یعنی کشف دو بارهٔ کلام اسپینوزا که: هر تعیینی نفی است.[۶۵]

منظور از آن عبارت «هگلی» همان نکته ای است که پیش تر درتوضیح مفاهیم ابطال

و ابطال‌پذیری به آن اشاره کردیم؛ یعنی این که قانون علمی هرچه بیشتر به ما بگوید که درطبیعت چه کارهایی را **نمی‌توان** انجام داد (هرچه بیشتر دامنهٔ سلب یا نفی را فراخ‌تر کند) درعین حال بیشتر به ما می گوید که چه کارهایی را **می‌توان** انجام داد (یعنی دامنهٔ ایجاب یا ثبوت را نیز فراخ‌تر می کند). اشارهٔ لوسین سو به عبارت اسپینوزا نیز به این معنی است که پدیده‌های مادّی تجربهٔ روزانهٔ ما امور «متناهی» یا «معیّن» هستند— اموری که به واسطهٔ امور دیگر محدود ومنفرد می شوند. امّاتعین یا تناهی روند نفی است؛ به این معنی که هرچیزی به این دلیل معین یا متناهی است که جدا از چیزهای دیگر است، یا چیزهای دیگر **نیست**. بنابرین به گفتهٔ اسپینوزا «هرتعیینی نفی است.» این عبارت اسپینوزا در فلسفهٔ هگل و سپس در دیالکتیک مارکس اهمیت به سزایی پیدا می کند. البته زبان پو پر زبان غیر هگلی است، ولی به نظر نمی رسد که از لحاظ محتوای این نکتهٔ اساسی میان پو پر و مارکس اختلافی وجود داشته باشد. اختلاف آن‌ها در مواضع اجتماعی آن‌ها است. البته این که دو متفکر با روش‌شناسی کمابیش مشابه دو موضع اجتماعی متضاد اتخاذ کرده باشند، سخن تعارض آمیزی است. ولی پو پر دریکی دیگر از نظریه‌های معروف خود این معمّا را حل می کند. این موضوعی است که در بند بعدی این بحث به آن برمی گردیم.

در هرحال پو پر می گوید که زندگی اجتماعی «زورآزمایی گروه‌های مقابل» است، و دستاوردها، یعنی حاصل این زورآزمایی، با آرزوها تفاوت دارد، «خواه توطئه‌ای درکار باشد و خواه نباشد.» اگر این سخن را جدّی بگیریم، باید این راهم بپذیریم که این زورآزمایی گاه ممکن است دامنهٔ گسترده‌ای پیدا کند؛ واین همان چیزی است که «انقلاب» نامیده می شود و نتایج آن با آرزوها وانتظارها تفاوت دارد. پس انقلاب نتیجهٔ توطئهٔ تاریخ‌پرستان نیست، بلکه پدیده‌ای است که در گذرگاه‌های تاریخی بسیار پیش آمده است، واگر راست باشد که علوم اجتماعی می توانند برخی «واکنش»ها را پیش بینی کنند، برحسب یکی از نظریات در علوم اجتماعی، باید انتظار داشت که گاه در جوامع انقلاب روی دهد. توضیح این رو یدادهای مکرر تاریخی نیازمند یک فرضیه است، و آن فرضیه، چنان که اشاره کردیم، این است که در برخی از مواقع تاریخی دربرخی از جوامع مهندسی گام به گام راه‌حل مسائل اجتماعی نیست و نیروهای اجتماعی خواه ناخواه با هم مصاف می دهند ومسأله در میدان نبرد «حل» می شود— نه به این معنی که از آن پس دیگر مسأله‌ای وجود نخواهد داشت؛ به این معنی که یکی از طرفین ملاک‌های خود را حاکم بردعاوی اجتماعی می سازد. ما ممکن است نتایج این مصاف را نپسندیم، امّا طرد این واقعیت که انقلاب روی می دهد، وطرد فرضیهٔ توضیح

دهندهٔ آن به طور پیشینی، ازیک روش جزمی وغیرعلمی حکایت می کند. اگر این فرضیه که انقلاب نتیجه عملی برخی از تعارضات ژرف اجتماعی است مطلقاً غلط نباشد، فلسفهٔ اجتماعی پو پر نیازمند تجدید نظر اساسی است، زیرا که دراین فلسفه برای انقلاب جز به معنای نتیجهٔ نکبت بار فتنه انگیزی و توطئه گری مشتی تاریخ پرست گمراه و بدخیم هیچ محلی از اعراب پیش بینی نشده است.

این مسأله جنبهٔ اخلاقی مهمی نیز دارد. وقتی که می توان مشکل اجتماعی را با مهندسی گام به گام حل کرد— که عوارض ناگوار آن سنگین نیست، یا اصلاً چنین عوارضی ندارد— روشن است که در چنین حالتی دلایل اخلاقی به نفع روش گام به گام بسیار قوی خواهد بود، و لذا کسانی که آتش انقلاب را دامن می زنند مرتکب عمل غیراخلاقی می شوند و شایستهٔ سرزنش اند. در افریقای جنوبی، اگر از کوشش طرفداران روش گام به گام برای از میان بردن «آپارتهید» نتیجه ای مشهود بود، شورانگیزی (آژیتاسیون) رهبران سیاه در میان توده های افریقایی غیراخلاقی بود. امّا اگر چنین نتیجه ای مشهودنباشد، واز طرف دیگر همهٔ شواهد حکایت از این کنند که حکومت سفید پوستان جز در مصاف «گروه های مقابل» حاضر به شناسایی حقوق سیاه پوستان نخواهد شد، آن وقت اصرار ورزیدن برروش گام به گام دست کم بیهوده و دست بالا غیراخلاقی است. البته اگر در افریقای جنوبی انقلاب روی دهد وحکومت سیاه پوستان روی کار بیاید، مشکلات عملی عظیمی پیش می آید— چنان که هم اکنون در زیمبابوه (رودزیای پیشین) پیش آمده است. علت این مشکلات واپس ماندگی توده های سیاه پوست خواهد بود. یک علت این واپس ماندگی «آپارتهید» است. اما علت «آپارتهید»، به نظر سفیدپوستان حاکم، واپس ماندگی توده های سیاه پوست است. این دور باطل احتمالاً دریک مصاف «گروه های مقابل» شکسته خواهد شد؛ ونتایج آن هم، چنان که گفتیم، چندان گوارا نخواهد بود. ولی در چنین شرایطی از مهندس اجتماعی گام به گام کاری ساخته نیست. در این حالت آن کسانی که برای جامعه نقشه های «غیرعلمی» در سردارند لیبرال ها هستند، نه رادیکال ها. یوتوپیانیسم بیماری خطرناکی است؛ و باید اذعان کرد که جبههٔ چپ بسیار بیش از راست استعداد دچار شدن به این بیماری را دارد؛ ولی اگر گمان کنیم که فقط رادیکال ها به این بیماری دچار می شوند و لیبرال ها در برابر و یروس آن مصونیت دارند، اشتباه می کنیم. آیا در روسیهٔ ۱۹۱۷ لنین بر اثر یوتوپیانیسم ــ نقشه های خیالی و غیرممکن ــ پیروز شد و کرنسکی به یمن رئالیسم ــ نقشه های واقع بینانه و عملی ــ شکست خورد؟

۸

پو پر به نام عقل به یوتو پیانیسم حمله می کند. فلسفهٔ اجتماعی او عقلانی است؛ امّا عقلانیت پو پر از نوع خاصی است که خود او آن را «عقلانیت غیر شامل» یا «عقلانیت انتقادی» می نامد. به نظر او:

> برهان منطقی و تجربه نمی توانند روش عقلانی را اثبات کنند؛ زیرا فقط کسانی تحت تأثیر برهان و تجربه قرار می گیرند که حاضر باشند آن‌ها را مورد توجه قرار دهند، ولذا قبلاً روش عقلانی را در پیش گرفته اند.[۶۶]

در پیش گرفتن روش عقلانی به معنای آمادگی برای گوش دادن به براهین انتقادی و آموختن از تجربه است؛ امّا خود این آمادگی دلیل عقلانی ندارد؛ نه تنها به این سبب که هیچ ضامنی وجود ندارد که روش عقلانی در علم —طبیعی یا اجتماعی— ما را به حقیقت راهبری کند، بلکه چون اصولاً امر دفاع از عقلانیت با دلیل عقلی امری است تعارض‌آمیز. روش عقلانی را انسان وقتی در پیش می گیرد که «به طور آگاهانه یا غیر آگاهانه پیشنهاد یا تصمیم یا رأی یا رفتار خاصی را پذیرفته باشد؛ و این پذیرش را می توان «غیرعقلانی» نامید[۶۸]». پس «عقلانیت شامل»، یعنی عقلانیتی که تصمیم به اتخاذ آن هم عقلانی باشد، «قابل اتخاذ نیست[۶۹]». امّا عقلانیت غیر شامل یا انتقادی —روشی که پو پر در پیش دارد— عقلانیتی است که این نکته را می پذیرد که ریشه‌اش از یک تصمیم غیرعقلانی آب می خورد و «تا آن حد برای غیر عقلانیت نوعی اولویت قائل می شود[۷۰]». بنابرین، از لحاظ پو پر، عقلانیت اگر چه روشی است پسندیده و دلپذیر درنهایت امر گزینش آن با «ریسمان غیر عقلانی» صورت می گیرد و هستهٔ عقلانیت او را دفاع از روش غیرعقلانی تشکیل می دهد.

به نظر پو پر یوتو پیانیسم نیز نتیجهٔ نوعی عقلانیت است، منتها عقلانیت «نادرست[۷۲]». برای آن که بتوانیم انتقاد پو پر را بر یوتو پیانیسم— یعنی درواقع رادیکالیسم— درست بفهمیم، باید بکوشیم منظور او را از عقلانیت نادرست دریابیم.

پو پر می گوید عمل را وقتی می توان عقلانی نامید که برای دست یافتن به هدف خاص وسائل موجود را به بهترین نحوی به کار بریم. پس «فقط وقتی که هدف خاصی را در نظر داشته باشیم— وفقط نسبت به آن هدف— می توان گفت که داریم به طور عقلانی عمل می کنیم[۷۳]». سیاست میدان عمل است و همهٔ «این اعمال وقتی عقلانی خواهند بود که هدفی داشته باشند[۷۴]». و چون هدف عمل سیاسی در تحلیل آخر رسیدن به صورت

خاصی از دولت است، پس «در مقدمهٔ هر عمل سیاسی عقلانی باید نخست کوشید تا آن جا که ممکن است هدف‌های سیاسی نهایی روشن باشند؛ مثلاً این که چه نوع دولتی را بهترین نوع می دانیم.[۷۵]»؛ و «این درست همان چیزی است که من آن را یوتو پیانیسم می نامم، زیرا که «عمل سیاسی عقلانی باید مبتنی باشد بریک توصیف یا نقشهٔ کمابیش روشن و تفصیلی از دولت آرمانی ما، ولذا بر نقشهٔ آن راه تاریخی که به این هدف می رسد[۷۶]».

به عبارت دیگر، **نخست** باید هدف سیاسی، یعنی شکل دولت آرمانی خود را، برگزینیم و **سپس** وسایل موجود را برای رسیدن به این هدف به کار بریم. اگر این وسائل را برای رسیدن به آن هدف «به بهترین نحو» به کار بستیم، عمل ما «عقلانی» خواهد بود، منتها به معنای «نادرست» کلمه. یوتو پیانیسم نتیجهٔ این نوع عقلانیت نادرست است، و به نظر پو پر رأیی است «خطرناک وموذی» که «به خشونت می انجامد[۷۷]».

پس نادرستی این نوع عقلانیت سایه‌ای است که از هدف روی نحوهٔ کار برد وسیله می افتد، وگرنه هرگاه هدف از نوع مورد پسند پو پر باشد —مثلاً جامعهٔ باز— دلیلی ندارد که «بهترین نحو» به کار بستن وسایل موجود برای رسیدن به چنین هدفی «نادرست» یا «خطرناک و موذی» باشد و به خشونت منجر شود. پس اگر هدف مورد پسند پو پر باشد، عقلانیت نادرست، درست می شود. پس اگر یوتو پیایی ها بتوانند برسر گزینش هدف با پو پر به توافق برسند، اختلاف آن‌ها با پو پر حل می شود. به همین دلیل است که پیش‌تر اشاره کردیم که اختلاف پو پر با مارکس در موضع اجتماعی— یعنی درهدف— است، نه در روش؛ زیرا اگر برسرهدف توافق بشود اختلاف دیگری برجا نمی ماند.

اما توافق با پو پر برسر هدف امکان‌پذیر نیست، زیرا، چنان که دیدیم، عقلانیت پو پر از ریشهٔ غیر عقلانی آب می خورد وگزینش هدف از لحاظ او امری است غیر عقلانی: «هدف را البته ممکن است نتوان به طور عقلانی معین کرد[۷۸]» و «هیچ تصمیمی دربارهٔ هدف‌ها با روش علمی یا عقلانی **محض** قابل اتخاذ نیست.» (تأکید از پو پر.) این نکته درمورد هدف‌های علمی و اجتماعی به یک اندازه صادق است:

> من آزادانه اذعان می کنم که دررسیدن به پیشنهادهای خود، درتحلیل آخر از ارزش‌داوری‌ها و تمایلات خود پیروی کرده‌ام.[۷۹]

البته این بدان معنی نیست که درعمل هیچ تصمیمی اتخاذ نشود؛ چون که امور

زندگی معطل حل و فصل مسائل عقلانی «محض» نمی ماند. پس، از لحاظ پو پر، در امور زندگی مقدار زیادی تصمیم های «غیرعقلانی» گرفته می شود. اگر همهٔ تصمیم ها عقلانی «محض» باشند، چنین تصمیم هایی در دورترین و پرت‌ترین شاخه های خود نیز با یکدیگر سازگار خواهند بود. ولی تصمیم های غیرعقلانی دست کم در پاره‌ای موارد باهم ناسازگار از کار در می آیند. از برخورد همین تصمیم های ناسازگار است که درصحنهٔ عمل خشونت به بار می آید. و چون تصمیم های پو پر عقلانی «محض» نیست، پس عقلانیت پو پر هم ناگزیر به خشونت می انجامد.

پو پر عقل و خشونت را دو قطب مقابل یکدیگر می داند. به نظر اومسائل اجتماعی را یا با عقل می توان حل کرد، یا با خشونت. هرجا خشونت به کار رفت، یعنی عقل به کار نرفته است. پو پر دشمن خشونت است، و درواقع ماحصل بحث طولانی او در «جامعهٔ باز» این است که به جای خشونت باید درحل مسائل اجتماعی از عقل کمک خواست. امّا اتکای او به عقل در این مورد نیز مانند عقلانیت روش شناختی او تمام یا شامل نیست، بلکه دو استثنای مهم دارد. نخست این که برای برانداختن حکومت جباری و برقرار کردن دموکراسی، خشونت موجه است. به عبارت دقیق‌تر:

> به کار بردن خشونت فقط درمورد حکومت جباری موجه است که اصلاحات بدون خشونت را غیرممکن می سازد، و [خشونت] باید فقط یک هدف داشته باشد، یعنی برقرار کردن وضعی که اصلاحات بدون خشونت را ممکن سازد.[۸۰]

کسی که برای نحوهٔ کار برد خشونت این گونه دستور صادر می کند طبعاً بنا را بر این می گذارد که خشونت را می توان یا چنان به کار برد که نتیجتاً اصلاحات بدون خشونت را ممکن سازد، یا چنان که باز هم خشونت به بارآورد. اگر چنین اختیاری درکار باشد، البته به کار بردن خشونت به نحودوم غیراخلاقی است؛ امّا پو پر روشن نمی کند که مبنای این اختیار چیست و درچه مواردی چنین اختیاری وجود دارد. زیرا در تاریخ مکرر دیده شده است که برانداختن یک نوع حکومت جباری از راه خشونت ضرورتاً به دموکراسی منجر نمی شود، بلکه غالباً نوع دیگری از جباری جای نوع پیشین را می گیرد. بنابرین صرف طرف بودن با نوعی حکومت جباری کار برد خشونت را توجیه نمی کند، بلکه مطابق دستور پو پر قبلاً باید یقین حاصل کنیم که کار بردخشونت به دموکراسی خواهد انجامید، ومنظور پو پر از دموکراسی هم وضعی است که در آن اصلاحات بدون خشونت امکان‌پذیر باشد. پس کار برد خشونت فقط وقتی موجه است که بدانیم در آینده دیگر

خشونت کاربردی نخواهد داشت. پس فقط با پیش‌بینی آینده می‌توان کاربرد خشونت را تجویز کرد. امّا پیش‌بینی آینده به نظر پو پر مستلزم خلط روال و قانون تحول تاریخی است، و «قانون» تحول مبنای اعتقاد به جبر تغییرناپذیری است که پو پر کتاب خود را به خاطرهٔ قربانیان آن اهدا کرده است.

استثنای دوم پو پر در قاعدهٔ ترجیح عقل برخشونت مربوط به مسأله‌ای است که خود او آن را «تعارض مدارا» می‌نامد: با کسی که دلیل عقلانی را نمی‌پذیرد، چه گونه می‌توان استدلال عقلانی کرد؟ با کسانی که مدارا (تولرانس) را طرد می‌کنند، چه گونه می‌توان مدارا کرد؟ پس کسی که پایبند عقل و مدارا باشد در مقابله با کسانی که عقل و مدارا را نمی‌پذیرند به وضع تعارض‌آمیزی دچار می‌شود، یعنی برای دفاع از اصول خود ناگزیر است آن اصول را زیر پا بگذارد:

> مدارای نامحدود به از میان رفتن مدارا منجر می‌شود. اگر ما حتی با کسانی که اهل مدارا نیستند روش مدارای نامحدود در پیش بگیریم، اگر حاضر نباشیم از جامعهٔ مدارا گر در برابر تهاجم مخالفان مدارا دفاع کنیم، آن وقت مدارا گران از میان می‌روند ومدارا نیز همراه آن‌ها.[۸۱]

پس مورد دیگری که عمل غیرعقلانی خشونت از لحاظ متفکر عقلانی موجه می‌شود وقتی است که با از میان بردن دشمنان مدارا، **درآینده** جامعهٔ مدارا گری داشته باشیم. ولی این همان مسألهٔ پیشین است، وهیچ دلیلی دردست نیست که مدارا گری جامعه را پس از اعدام دشمنان مدارا ضمانت کند. از این گذشته، «دشمنان مدارا» یا «مخالفان عقل» هرگز با این اسم ورسم به میدان نمی‌آیند و مشکل نخستین احراز این نکته است که آن کسانی که ما می‌خواهیم نابودشان کنیم **حقیقتاً** دشمن مدارا و مخالف عقل هستند.

راه‌حل پو پردرهردومواردیوتو پیایی است،یعنی اوتمایل یاارزش داوری خودرابه عنوان راه حل عملی یک مسألهٔ دشوار اجتماعی ارائه می‌کند. اگر «تعارض مدارا» به این آسانی حل شدنی بود، در واقع تعارض (پارادوکس) نامیدن آن هیچ لزومی نداشت. امّا علت یوتو پیایی بودن پو پر در این مسأله— یعنی طرف نشدن با واقعیت تعارض و فقط نام بردن از آن— این است که او جامعهٔ بشری موجود را یکپارچه تصور می‌کند و بنا را بر این می‌گذارد که فواید «آزادی» مورد نظر او برای همهٔ افراد جامعه یکسان است، و دلیل عقلانی هم — قطع نظر از این که دربارهٔ چه مسأله‌ای حکم کند— برای همهٔ مردمان به

یک اندازه الزام‌آور خواهد بود. امّا این خلاف عقلانیت «غیر شامل» یا «انتقادی» پو پر است. اگر گزینش هدف غیرعقلانی است، پس آن جا که پای هدف‌های اجتماعی درمیان باشد از دلیل عقلانی چندان کاری برنمی آید. پس واقعیت این است که درجامعهٔ بشری یک شکاف «غیرعقلانی» وجود دارد. منظور از «غیرعقلانی» نامیدن این شکاف این است که دو گروهی که دردو طرف این شکاف قرار می گیرند دلایل یکدیگر را غیر عقلانی می شناسند و لذا برای خود الزام‌آور نمی دانند؛ و مبنای «تعارض مدارا» و سایر تعارض‌های حیرت‌آور اجتماعی چیزی جز همین شکاف «غیرعقلانی» نیست.

پو پر واقعیت غیرعقلانی بودن گزینش هدف و ارزش‌ها را به هیچ شکلی توضیح نمی دهد. از لحاظ او این واقعیتی است که هست و باید آن را به همین عنوان‌پذیرفت. بنابرین غیرعقلانی بودن مبنای عقلانیت پو پر درتحلیل آخر گریبانگر نوع انسان می شود: انسان موجودی است اساساً یا «ذاتاً» غیر عقلانی، که فقط پس از پذیرفتن غیر عقلانیت ذاتی خود می تواند نوعی روش عقلانی در پیش بگیرد. اما هرگاه ما واقعیت تعارض‌آمیز بودن روابط اجتماعی انسان را درمراحل خاصی از تحول نحوهٔ معیشت او به جا بیاوریم مشکل پو پر صورت دیگری پیدا می کند: اگر هدف‌های ما با یکدیگر ناسازگارند، به این سبب نیست که هدف یا گزینش هدف امری است کلیتاً غیرعقلانی؛ علت تعارض هدف‌ها وجود همان شکاف اجتماعی است که درگزینش هدف عقل را از توان می اندازد.

خود پو پر گهگاه اشاره می کند که «عقل» به حل همهٔ مسائل توانا نیست. می گوید:

> من البته عقیده ندارم که اتخاذ روش عقلانی کار آسانی است، یا این که همهٔ افراد بشر عقلانی هستند: [افراد بشر] فقط به ندرت عقلانی هستند. همچنین به «نیرو»ی عقل یا «قدرت» عقل معتقد نیستم. من معتقدم که ما درگزینش میان عقل و زور مختاریم. همچنین معتقدم که عقل یگانه نعم‌البدل خشونت است؛ و به نظر من به کار بردن زور یا خشونت، هرگاه بتوان از آن پرهیز کرد، خیانت است.[۸۲]

قید «هرگاه بتوان از آن پرهیز کرد» طبعاً به این معنی است که در پاره‌ای موارد نمی توان از خشونت پرهیز کرد، وطبعاً در آن موارد خشونت جنایت نیست. بدین ترتیب تمام فلسفهٔ عقلانیت انتقادی پو پر بیهوده از کار درمی آید، زیرا مسأله این است که خشونت درکدام موارد جنایت نیست؟ اگر آن همه بحث در بارهٔ ارزش عقل و روش به

کار بردن آن درحل مسائل اجتماعی دراین دستور ساده خلاصه شود که زور را فقط وقتی باید به کار برد که ازعقل کاری ساخته نباشد، گمان نمی رود کسی غیر از مهاتما گاندی، و پیروان مکتب او، خلاف این را بگوید. بدین ترتیب می توان گفت که موضع عقلانی پو پر کاملاً پذیرفتنی است — اگر آن را به این صورت ساده و بیهوده تعبیر کنیم.

ارجاعات

CR =Popper, *Conjectures and Refutations* (London, 1978).
LSD = *The Logic of Scientific Discovery* (London, 1977).
PH = *The Poverty of History* (London, 1961).
OS, I and II = *The Open Society and its Enemies*, Vols. I and II (London, 1966).
1. *Logik der Furschung* (Wien, 1935).
2. *OS* II, p. 7.
3. *OS* II, p. 30.
3. *OS* II, p. 33.
4. *ibid.*
6. *PH*, p. 22.
7. *ibid.* , p. 69.
8. *CR*, p. 36.
9. *LSD*, pp. 40-41, *PH*, p. 133-4.
10. *PH*, p. 66.
11. *ibi.*, pp. 67, 74, 79, 89, 90, 154-5, *OSI*, p. 131, II, p. 130, 223.
12. *PH*, p. 68.
13. *ibid.*, p. 61.
14. *OS*I, p. 58.
15. *LSD*, p. 27.
16. *ibid.*, p. 30.
17. *PH*, p. 75.
19. *OS* I, p. 46.
20. *ibid.*
21. *ibid.*, p.90.
22. *PH*, p. 74.
23. *ibid.* p. 73.
26. Marx, *Capital*, Vol. III, (Moscow, 1961), p. 797.
27. *OS* II, p. 347.
28. Copleston, *A History of Philosophy*, Vol. I (London, 1966), p. 301.

29. *ibid.*
30. Marx and Engels, *Collected Works,* Vol. IV, (Moscow, 1975), p. 57.
31. *ibid.*
32. Marx, "Wages, Price and Profit.", (1865), *MESW* Vol. I, p. 424.
33. Marx, *Capital,* Vol. I (Moscow, 1961), p. 316.
34. Cohen, *Karl Marx's Theory of History* (Oxford, 1982), p. 329.
35. *OS* I, p. 68.
36. *PH,* p. 116.
37. *ibid.*, p.130.
38. *CR,* p. 338.
39. *PH,* p. 108-90.
40. *ibid,* p. 121.
41. *ibid.*, p. 126.
42. Engels, "Speech at the Graveside of Marx", *SW* II, p. 153.
43. Marx, *The Holy Family or Critique of Critical Critique* (Moscow, 1956), p. 201.
44. Marx's Letter to P.V. Annenkov of 28 December 1846.
45. Marx and Engels, *Collected Works,* Vol V (Moscow 1976), p. 31.
46. Marx, *Theses on Feuerbach,* viii.
47. Marx's Letter to P.V. Annenkov of 28 December 1846.
48. *OS* II, p. 134.
49. *ibid.*, p. 130.
50. *OS* I, p. 164.
51. *ibid.*, p. 21.
52. *PH,* p. 79.
53. *ibid.*, p. 76.
54. *ibid.*
55. *OS* II, p. 141.
56. *PH,* p. 122.
57. *OS* I, p. 287.
58. *ibid.* II, p. 95.
59. *ibid.*, p. 101.
60. *ibid.*, p. 95.
61. Marx, *The 18th Brumaire of Louis Bonaparte.*
62. *OS* II, p. 95.
63. *ibid.*, p. 94.
64. *PH,* p. 9.
65. Sève, *Une introduction à la Philosophie Marxist* (Paris, 1980), p. 415.
66. *OS* II, p. 230.
67. *ibid.*, p. 225.
68. *ibid.*, p. 231.
69. *ibid.*
70. *ibid.*

71. *ibid.*
72. *CR*, p. 358.
73. *ibid.*
74. *ibid.*
75. *ibid.*
76. *ibid.*
77. *ibid.*
78. *ibid.*
79. *LSD*, p. 38.
80. *OS* II, p. 151.
81. *OS* I, p. 265.

مجموعه مقالات ۲

۵۰۰ ریال