گزارش

روشنفکر چینی و نجات از زندان دیگران

آرا و نظرات گائو شینگجن و لیو زای‌فو

Liu Zaifu & Gao Xingjian

ترجمهٔ رویا منجم

روشنفکران چینی در اوایل دههٔ هشتاد میلادی ناگهان با نام‌های هابرماس، دریدا، فوکو، سایر نویسندگان و اندیشمندان غربی که به‌مدت نیم‌قرن نام‌شان ممنوع اعلام شده بود، آشنا شدند. آثار خلاقانه و نظریه‌های ادبی غربی، نقش مهمی در واژگونی اصول ادبی مائو تسه تونگ ایفا کردند، اصولی که به شکلی گسترش‌یابنده تا آن‌جا پیاده‌می‌شدند که در زمان انقلاب فرهنگی به‌نوعی راست‌دینی آهنین بدل گشتند. در پایان انقلاب فرهنگی، ادبیات و نقد ادبی در چین، نویسنده، خواننده و آثار ادبی، همه از لحاظ ایدئولوژیکی، از بوی انسانی پاک شده‌بودند: نقد، ممنوعیت، زندان و حتی تهدیدِ مرگ، موانعی مؤثر در این زمینه بودند. همنوایی سختی که طی این مدت بر اذهان تحمیل شده بود، به‌بروز نشانه‌های محرومیت روحی انجامید. واکنش نسبت به این تحمیل، اشتهای سیری‌ناپذیر به جیره‌های آزادی فردی بود که میزان ناچیزی از گوناگونی و تفاوت فردی را مجاز می‌داشت: این گوناگونی و تفاوت در هنر و ادبیات بیگانه و در میراث فرهنگی پیش‌مارکسیستی هر دو یافت می‌شد. آزادسازی لیبرالیستی که حزب به‌مثابهٔ وسیلهٔ دست‌یابی به نوین‌سازی مدرنیستی ارتقا داد. با شکلی از داد و ستدِ سرمایه‌داری غربی که برای جامعه‌یی که از همنوایی سخت خسته بود همزمان شده بود و بسیار جذاب می‌نمود. برای اذهان اندیشمندِ جامعه، جاذبهٔ ادبیات غرب به‌همین اندازه رباینده می‌نمود.

نهادِ ادبیات تطبیقی که به‌صورت سازمانی نیمه‌خودمختار و غیردولتی در ۱۹۸۰ در دانشگاه پکن تشکیل شد، معرفی ادبیات جهان به چین را ماموریت خود می‌دید. در سایهٔ کوشش‌ها، پشتکار و حرکت خلاقانهٔ یو دای‌یون[1]، استاد زبان چینی برای غلبه بر موانع دیوان‌سالارانه بود که این نهاد توانست رشد بخش‌های مشابه در سایر دانشکده‌های کشور را تشویق کند. این نهاد معمولا پیوند نزدیکی با بخش‌های زبان‌های بیگانه دانشکده‌ها داشت و دانشجویان جوان، با شور و شوق شروع به مطالعهٔ ادبیات غرب و گفتمان ادبی کردند، زیرا به‌نیاز روانی به‌درک این پرسش که چرا انقلاب فرهنگی روی داده بود، پاسخ می‌داد. برخی از دانشجویان به‌تدریج فرصت یافتند که برای تحصیل به خارج از کشور بروند.

روشنفکران نظریه‌های مختلف غربی را، بسته به ارتباطشان با متنِ به‌سرعت در حالِ تغییر چینی، برای مدتی با شیفتگی درآغوش کشیدند. زمانه با سرور و هیجانِ فراگیری چیزهای تازه برایشان بازسازی شد.

شیائوبینگ تانگ، روشنفکر جوانی که تحصیلاتش را در غرب کامل کرده، رویه‌های ادبی آن روزها را با به‌کارگیری ابزار تحلیلی در مورد مطالعات فرهنگی تشریح می‌کند. او متوجه وجود ستیزی درونزا در دههٔ هشتاد میلادی شد، یعنی در زمانی که نظریهٔ جدید "تلاش روشنفکرانه در جهت ترجمهٔ متن چینی معاصر به زبان فرضاً جهانی" بود:

«...در حالی‌که امر خطیر استیلاستیزانهٔ counterhegemonic برقراری چارچوب نظری باید با توسل خالی از تعصب به انسان‌گرایی دیرینه (کلاسیک)، تکثرگرایی آزادی‌خواهانه یا ایدئولوژی پس‌نوین ناهمگنی، شبح ترسناک اقتصاد بازار، سرکوب سیاسی را به‌چالش کشاند، از سوی دیگر، هنگامی‌که سیمای تجاری خود را آشکار می‌کند و چشم‌پوشی از تمامی این دلمشغولی‌های روشنفکرانه را برمی‌گزیند، به‌سختی خیرخواهانه‌تر یا خواستنی‌تر می‌نماید. میان قید و بند سیاسی و بی‌تفاوتی بازار، هیچ حق انتخاب واقعی وجود ندارد.[2]»

اشارات فوق به سال‌های ۱۹۹۰ تعلق دارد، اما نامحتمل است که نویسندگان و منتقدان سال‌های ۱۹۸۰ چین، از جمله شیائوبینگ تانگ از این تضاد آگاه بوده باشند. با وجود این، نظریه‌های جدید غرب به‌شکل پیش‌رونده‌یی به رولد "شالودهشکنیِ چنگالِ سخت عادات روشنفکرانه‌ای یاری رسانید که در انقلاب فرهنگی در قالبِ سنت، نقش بست، تقویت شد و جا افتاد. در همین دوره، رشد چشمگیری در انتشار ترجمه‌های ادبیات غرب و مطالعهٔ زبان‌های مختلف غربی، دیده شد.

همان‌طور که امید می‌رفت تکامل اقتصاد چین به‌سرعت به بقیهٔ جهان برسد، روشنفکران چینی، از جمله نویسندگان نیز خواهان رشد سریع حوزه‌های تخصصی خود بودند: دسترسی به طیف بین‌المللی نوشتار، تجارب روشنفکرانه‌یی را در اختیار گذاشت که درگذشته از آن محروم بودند و به‌عنوان بخش مشروعی از جامعهٔ بین‌المللی که از راهِ دسترسی به رویه‌های ادبی جهان به‌آن فرافکنده‌شده بودند، زایندهٔ تنش و نیاز به ابراز بود. در جهان ادبی چین، این واکنش نخست به‌صورت واکنشی غریزی به برداشتنِ پایبندی‌های آزادی بیان هنریِ نویسندگان در آثار خلاقانه‌شان، روی‌داد. به‌دنبال آن، آثار منتقدانه‌یی پدیدار شد که با شروع آموزش نظریه‌های ادبی غربی در دانشگاه‌ها، در جست‌وجوی توضیح روندهای ادبی تغییریافته بودند.

هر چند متولیان پاکی انقلابی در ادبیات، مبارزاتی را علیه آلودگی روحی غرب آغاز کردند، اما آزادسازی در جبهه‌های دیگر با تلاش‌های مشتاقانهٔ چین در جهت دست‌یابی به پذیرش، تایید و به‌رسمیت‌شناخته شدن از جانب مدرنیسم جهانی همراه شد، به عبارتی دیگر، هویت یافتن در قالب ملتی نوین، مسدود کردن راه ورود فرهنگ غربی را دشوار می‌ساخت. در دههٔ ۱۹۸۰، نگارش ادبی و نظریهٔ ادبی به‌تدریج هم‌پا با توسعه در اقتصاد و جامعه، روندهای مختلفی یافت و جهانی شد. سیاست‌های آزادسازی تنگ شیائوبینگ، زایندهٔ پویایی‌های برگشت‌ناپذیری با زندگی خاصِ خود بود که باید در جنبش دانشجویی ۱۸۹۴ به‌اوج می‌رسید.

سال ۱۹۸۹، سالی سرنوشت‌ساز است، زیرا در حالی‌که حزب آزادسازی حتی بیشتری را در حوزه‌های معین زندگی مجاز می‌سازد، اقتدار خود را نیز از نو تصریح می‌کند. طی پانزده‌سال، ادبیات چین به‌شکل قابل‌ملاحظه‌یی متحول می‌شود. شمار قابل‌توجهی از نویسندگان چینی برای همیشه در خارج از چین اقامت می‌گزینند، در حالی‌که آثار خود را پیوسته در چین، تایوان و هنگ‌کنگ یا کشورهایی منتشر می‌کنند که اجتماع چینی در آن به اندازهٔ کافی بزرگ است که

حافظ فعالیت‌های ادبی باشند. مشارکت در فعالیت‌های محلی و بین‌المللی نیز رواج دارد. امروزه ن، تایوان و هنگ‌کنگ صحنهٔ انتشاراتی هستند که بدان بین‌المللی زنده و مهمی برای گفتمان ادبی هدایت‌نشده" و "سانسورنشده"یی را در اختیار نویسندگان و اعضای فرهنگستانی چینی، صرف‌نظر از محل اقامتشان می‌گذارد. فاصلهٔ فیزیکی در واقع فضایی برای ارزیابی خالی از دلبستگی و تفکر در بارهٔ ادبیات و توسعه‌هایی فراهم می‌کند که در سدهٔ معاصر در ادبیات چین روی داده و این آزادی روشنفکرانه عزیز و گرامی داشته می‌شود.

در همین دوره، افراد فرهنگستانیِ بااستعداد و جوانی مانند لیو کانگ، شیائوبینگ تانگ و سایرین بر نظریه‌های غربی تسلط یافته و در محافل مطالعات فرهنگی ظهور کرده‌اند. اینان به شواهد تجربی مجهز هستند که شناخت آنان از صحنهٔ ادبی چین در اختیارشان گذاشته تا به ادعاهای سرمشق‌شوندهٔ paradigmatic خود مادیت بخشند. بسیاری از ادراکات آنان تیز و برنده است، اما این افراد به‌شکل پرهیزناپذیری حالت پرخاشگرانه سپاهی‌گرانه‌ای را اتخاذ می‌کنند که در مطالعات فرهنگی رواج دارد. این تلهٔ سرمشق‌شوندگی در نوشته‌های دو نویسنده و منقد فرهنگی میان‌سال، لیو زای‌فو [3] Zaifu Liu و گائو شینگجن [4] Gao Xingjian دیده نمی‌شود، کسانی که کانون توجه این مقاله هستند. بالابودن سن، گویای تجارب فردی است که دورهٔ نسبتاً طولانی تاریخ را می‌پوشاند. تحلیل‌های آنان در سال‌های نود میلادی در مورد صحنهٔ ادبی چین و خلاقیت در کل، یگانه و اصیل است. گائو شینگجن بیشتر رویه‌های ادبی اخیر اروپا را در سینه دارد و لیو زای‌فو عمر خود را وقف مطالعهٔ تاریخ فرهنگی و روشنفکری و نظریه‌های ادبی تحلیلی اخیر کرده است. این‌که نظرات ادبی آنان نظریه‌های تحلیلی ادبی غربی را در بحث‌هایشان دربارهٔ ادبیات دربرنمی‌گیرد، بدان معنا نیست که اطلاعی از این نظریه‌ها ندارند یا تحلیل‌های ادبی‌شان کمتر معتبر است. از سال‌های نود میلادی، آنان آگاهانه "از زندان‌های سایر مردم پا به‌بیرون گذاشته‌اند". باری، جهت‌هایی که از آن پس اتخاذ کرده‌اند، به سمت‌هایی متضاد می‌انجامد.

آثار دو صاحب‌نظر چینی که در این گزارش تشریح می‌شود، آغاز آگاهی و اعتماد به‌نفس جدیدی را بیان می‌کند که آنان مدعی‌اند، اکنون برای ادبیات چین پس از کمابیش یک سده ناامنی روشنفکرانه میسر است و از تماس چین با ملت‌های صنعتی شدهٔ غرب و ژاپن حاصل شده است. تفکرات گائو شینگجن، نمایشنامه‌نویس و داستان‌نویس دربارهٔ ادبیات چین و لیو زای‌فو، نظریه‌پرداز ادبی، تاریخ‌نگار فرهنگی و مقاله‌نویس موازی با یکدیگر و در زمینهٔ نکاتی که معاصرین جوان‌تر آنان مطرح کرده‌اند، یعنی کسانی که شیفتهٔ موضع جمعی گفتمان نظری غربی هستند، بررسی و مطالعه می‌شود.

تجارب این دو نویسنده در حالی‌که بخشی از پراکندگی چینی را می‌سازند، کاملا با یکدیگر تفاوت دارند، اما در عین حال ارزیابی‌های‌شان از رشد تاریخ ادبیات چین در سدهٔ حاضر شباهت قابل‌ملاحظه‌ای نیز دیده می‌شود. ادراکات آنان دربارهٔ ادبیات و تاریخ چین به یکسان از تجارب زنده و ادراک از روندهای خلاق گرفته شده، چراکه هر دو نویسندگانی خلاق هستند.

بی‌شک تفاوت‌های برجسته‌یی نیز میان شیوه‌های تفکر آنان وجود دارد. در مقام نویسنده هر دو سبک یگانه و حساسیت‌های هنری یگانه‌یی دارند، هردو استاد سبک هستند اما نوع (ژانر) آنان با یکدیگر تفاوت دارد. به‌همان سان موضوعات مورد کاوش در نوشته‌هایشان تفاوت می‌کند. باور مشترک آنان این است که ادبیات امری فردی است و نه جمعی، و نویسندگان چینی به‌شکلی اختیاری ادبیات چین را فدای امر جمعی کرده‌اند. همچنین دارای این نظر مشترک هستند که در سال‌های نود، نویسندگان چینی باید خود را در مقام نویسنده از نو بیان دارند و ادبیات نباید دیگر با سیاست پیوند بیابد. نزدیکی سنی آنان بدین مناسبت که هر دو پس از شروع جنگ مقاومت به‌دنیا آمده‌اند و دردهای فزایندهٔ مردم چین را تجربه کرده‌اند؛ شینگجن ۱۹۴۰، زای فو ۱۹۴۱.

تمرکز روی این دو نویسنده نه اختیاری است و نه تصادفی، دلیل آن سطور آغازین "بدون ایسم" گائو شینگجن است که به مقالهٔ "بدرود به ایزدان" لیو زای‌فو، اشاره دارد.

گائو شینگجن زمانی در چین به‌شهرت رسید که نمایشنامهٔ زنگ خطر و ایستگاه اتوبوس او در ۱۹۸۲ و ۱۹۸۳ در پکن اجرا شد. او این نمایشنامه‌ها را آزمایشی خواند اما "آزمایشی" بودن، بهانه‌یی به‌اندازهٔ کافی نیرومند نبود، اجرای ایستگاه اتوبوس که معاون بخش تبلیغات آن را "مسموم‌ترین نمایشنامه‌یی که از زمان استقرار جمهوری خلق نوشته شده" توصیف کرده بود، متوقف شد. در واقع گائو از ۱۹۸۱ زیر نظر بود، یعنی از زمانی‌که کتابش با عنوان کاوش‌های مقدماتی در هنر و فن داستان نو به‌چاپ رسید و بحث در بارهٔ نوین‌گرایی را در محافل ادبی آغاز کرد. در همان اوایل ۱۹۸۳، نوین‌گرایی او به نقد رسمی کشیده و با سرمایه‌داری و آزادی‌خواهی بورژوایی مرتبط دانسته شد. ایستگاه اتوبوس در زمانی اجرا شد که نویسندگان از اضطراب و عدم‌قطعیتی رنج می‌بردند که پس از شروع انقلاب فرهنگی ایجاد شده بود. در همین زمان بود که گائو تصمیم گرفت پکن را ترک کند و اودیسهٔ دهماههٔ خود را از میان سرزمین چین در پیش گیرد، ماجرایی که اساس داستان‌بلندش لینگشان Lingshan شد.[5] او با فرار از پکن، از یورش‌های مسمومی گریخت که در زمان جهاد "ریشه‌کنی آلودگی روحی" علیه او نشانه رفته بود و همزمان سلامتی جسمی و روحی خود را بازیافت.[6] در ۱۹۸۵ دعوت بازدید از آلمان و فرانسه را پذیرفت. از ۱۹۸۷ به‌بعد، به‌جز بازگشت کوتاهی به چین در ۱۹۸۶، در پاریس اقامت گزیده است.

گائو تا اندازه‌یی به دلیل پیش‌زمینه‌اش در ادبیات و زبان فرانسه، با پیروزی قابل‌ملاحظه‌ای به فضای ادبی فرانسه راه یافت. در ۱۹۹۳ برندهٔ جایزهٔ شوالیهٔ نظم هنر و ادبیات فرانسه شد و دستاوردهای ادبی‌اش به رسمیت شناخته شد.

نمایشنامه‌های گائو شینگجن که از زمانِ اقامت در پاریس نوشته شدند، بلوغ قابل‌ملاحظه‌ای را به‌نمایش می‌گذارند. از نظر منتقدان غربی که موضع "شرق‌گرایانه" دارند و خواهان آنند که نمایش چینی ایستا و لایتغیر باقی بماند تا چینی باشد، نمایشنامه‌های گائو به‌دلیل عدم‌شباهت با نمایش سنتی چین، پریشانی‌آفرینند. با وجودی که، شیوهٔ نمایش صحنه‌یی مینی‌نی‌مالیستی آن‌ها، القاکنندهٔ نمایش نوین غرب است، اما در عین حال برای مخاطبان غربی مشخصاً بیگانه‌اند. به هرحال، طبقه‌بندی نمایشنامه‌های او نسبت به این امر که دست سرنوشت یا تقدیر او را به اقامت به پاریس کشانده و نمایشنامه‌هایش در تئاترهای پاریس و سایر شهرهای اروپایی با پیروزی قرین شده، اهمیت چندانی ندارد.

این مسأله که بیشتر آثار خلاقانهٔ گائو شینگجن، نمایشنامه است بدان معناست که با اجرای روی صحنه، بُعد افزوده‌یی برای دسترس‌پذیری مخاطبان غربی در اختیار می‌گذارد. فنون یگانه و بی‌اندازه آزمایشی مورد استفادهٔ او در اروپا با استقبال و پذیرش روبه‌رو و برای اجرا به‌زبان‌های مختلف ترجمه شد. در ۱۹۹۴، ترجمه‌های سوئدی ده نمایشنامهٔ گائو توسط پروفسور گوران مامکویست Goran Malmquvist توسط تئاتر پادشاهی سوئد به‌مناسبت انتصاب گائو به سمتِ نمایشنامه‌نویس این تئاتر انتشار یافت. داستان بلند گائو شینگجن به نام لینگشان، مورد استقبال نخبگان رهبری چین قرارگرفت، اما گسترده‌ترین استقبال از آن در اروپا بود. نخست با نسخهٔ سوئدی مامکویست، و سپس با نسخهٔ Andarnas berg و اخیراً با نسخهٔ فرانسوی نوئل و لیلیان دوترا ها Montagne de l'Ame. به‌نظر می‌رسد که گائو شینگجن توانسته زندگی بسیار پرمعنا و خلاقی را حفظ کند و از شهرت فراوان در چین و اروپا لذت برد. از

این گذشته، گائو توانسته هزینه‌های تلاش‌های ادبی خود را با فروش نقاشی‌های مرکبی خود که به‌ویژه در اروپا و تایوان هواخواه یافته، تأمین کند.

بر خلاف او، لیو زای‌فو پس از حوادث ژوئن ۱۹۸۹ در تبعید به‌سر می‌برد. در حالی‌که رئیس بخش پژوهش ادبی فرهنگستان علوم اجتماعی در پکن و سردبیر مجلهٔ نقد ادبی است. تحلیل او از ذهنیت در ادبیات و شخصیت انسان باعث شده که از جانب مقامات به‌شدت مورد انتقاد قرار بگیرد و در ۱۹۸۵ به‌مدت چندین ماه در خانه‌اش زندانی شود.[۷] نوشته‌های نقادانهٔ او در بارهٔ فرهنگ چین در زمان جنبش دانشجویی ۱۹۸۹، نام او را به لیست سیاه فرستاد و او با اکراه تمام مجبور شد از "زمین زردی که به‌من عشق می‌ورزد، و در عین حال طردم می‌کند" رخت بربندد. زندگی لیو در تبعید به‌اندازهٔ زندگی گائو با آسایش همراه نبوده‌است و او با حمایت دانشجویان انتقالی در رشتهٔ پژوهش ادبی (دانشگاه شیکاگو، دانشگاه کلرادو و دانشگاه استکهلم) و چاپ آثارش امرار معاش می‌کند. مصاحبهٔ اخیر او با روزنامه‌نگار هنگ‌کنگی، جان مضطربی را نشان می‌دهد که زخم‌های عمیقی از تجارب شخصی‌اش بر خود دارد و هنوز نیز عمیقاً از طاعون مملکتش در رنج است. نوشته‌هایش مؤید این اضطراب است و دو سال پس از زندگی در تبعید، ویرانی‌های انقلاب فرهنگی را با حالت تلخی که نمونه‌وار نوشته‌های خلافش است، به‌صورت تصاویر گرافیکی به‌یاد می‌آورد.

زندگی توأم با گرسنگی و ترس، همچنان با بربریت و جنون همراه است. «زندگی ما به‌راستی زندگی نسلی با عشق به جنگ و اعتیاد به کشتن بود، نسلی که بار گناه جنایات بسیاری را بر دوش می‌کشد. قلب‌های ما هریک کتابی از جنایت است، زخم تازیانه‌هایی که از دیگران به‌یادگار مانده و خود برای دیگران به‌یادگار گذاشته‌ایم....خوراک روحی که ما خوردیم نه تنها ناهموار بود، بلکه به باروت کلمات انقلابی آغشته بود، از همین رو در تن‌هایمان سم‌های زبان‌شناسانه و بوی باروت جاریست. شکم‌هایمان پر از اندیشه‌های خاردار است و اگر نتوانیم این خارها را با کشتن از خود دورکنیم، خفه خواهیم شد.»

در تحلیل لیو زای‌فو، فقر است که مردم را سخت و بی‌عاطفه می‌کند، به‌آن‌ها معدهٔ بلعیدن موش‌ها، پوست درخت چنار و حتی تن و جان همان نوع موجود زنده را می‌بخشد. جنگل بزرگ و بدوی روستای زادگاهش، روزگاری سایه و حافظی برای نسل‌ها بود. روستاییان آن را به خاک سرخ بدل کرده‌بودند، اما مگر می‌توانست آن‌ها را به‌دلیل بریدن درختان و تمایل به زندگی سرزنش کند؟ در ۱۹۵۸ اعتراف می‌کند که خود یکی از آن موج‌های سرخی بوده که در عرض چند روز کوه را لخت می‌کردند: "در آن سال، همه شاعر، انقلابی و موج سرخ دیوانه بودند...من نیز موجهٔ سرخ دیوانه‌یی بودم که پرچم سرخی به دوش می‌کشیدم و سرودهای کارزار سرمی‌دادم." نمادگرایی گرافیکی دسته‌های ویرانگر موج‌های سرخ و کوهستان‌های سبزی که به‌رنگ سرخ درآمدند، از چشم منتقدان حزبی دورنماند و لیو "روسپی‌یی" نامیده شد که "می‌خواست طاق‌نصرت پارسایی و زهد برای خود بسازد و متهم به غارت سرزمینی شد که به‌او زندگی بخشیده بود."

باری این تنها منتقدان حزبی نبودند که می‌توانستند فشارهای نیرومندی بر نویسنده وارد کنند. شرایط پیرامونی نمایشنامهٔ دو پرده‌یی گائو شینگجن، «گریزه»، نمونهٔ خوبی است.[۸] داستان نمایشنامه در انباری می‌گذرد که به‌دنبال دستور ورود تانک‌ها به تیانان‌من در ۴ ژوئن ۱۹۸۹، متروک می‌شود. گریز نمایشنامه‌یی است که به‌شکل دلاورانه‌یی کلبی‌مسلکانه است و هیچ‌گونه سخنوری تاثیرگذاری را نه از جانب تظاهرکنندگان و نه مقامات در برنمی‌گیرد. مرد و زن جوانی که در میدان تیانان‌من بودند، به‌انبار پناه می‌برند. در تاریکی و رویارویی با مرگ، و در کمال ناآشنایی، به یکدیگر کشش می‌یابند. با ورود مرد میان‌سالی که او نیز از دست مقامات گریخته بود، خلوتشان برهم می‌خورد. گائو، سخنان کلبی‌مسلکانه‌اش را از زبان مرد میان‌سال مطرح می‌کند. مرد جوان از انبار بیرون می‌رود و صدای رگبار به‌گوش می‌رسد؛ زن و مرد دیگر با این تصور که او کشته شده، از انبار به بیرون می‌دوند. در تاریکی شب، این زن جوان است که ابتکار عمل را به‌دست می‌گیرد، هر چند مرد میان‌سال تلاش ضعیفی برای مقاومت از خود نشان می‌دهد. یکی از منتقدان حزبی به این ترتیب به نمایشنامه حمله می‌کند که «اثر خالی از مسئولیت نویسنده‌یی است که آن‌سوی آب‌ها بوده و هیچ تجربهٔ شخصی از حوادث ۴ ژوئن نداشته است." رفتار بازیگران نمایشنامه "منحط" اعلام می‌شود. از آن بدتر، گروه نمایش امریکایی که نمایشنامه بنا به تقاضایشان نوشته می‌شود، به‌دلیل نبود شخصیت‌های قهرمانانه دانشجویان اعلام عدم‌رضایت کرده و از گائو می‌خواهد که آن را بازنویسی کند. گائو، هزینهٔ ترجمه را می‌پردازد و دست‌نوشته را پس می‌گیرد. برای گائو، مرز روشنی میان ادبیات و سیاست وجود دارد: ادبیات، دلمشغولی فرد، "خود" است در حالی‌که سیاست دلمشغولی خواست و ارادهٔ جمعی و نفی "خود" است. این حادثه باعث می‌شود که او اندیشه‌هایش را در بارهٔ آفرینش ادبی، به‌ویژه ادبیات چین منتشر کند، و آثار "یادداشت‌هایی از پاریس"، "اسطورهٔ ملت و جنون برای فرد" و "بدون ایسم" از این جمله‌اند.

دربارهٔ موضوع جدایی ادبیات و سیاست، "ذهنیت، مارکسیسم و نظریهٔ فرهنگی در چین"، لیو کانگ، تحلیل فوق‌العاده‌ای از برداشت لیو زای‌فو از ذهنیت در ادبیات و به‌ویژه تاثیر زیبایی‌شناسی لی زهو بر لیو زای‌فو، و بر کل نسل روشنفکران، ارائه می‌دهد. لیو کانگ تصریح می‌کند که تاکید بر "خود" در ادبیات از جانب لیو زای‌فو و دیگران، اهمیت "خود" را برای هدف سیاسی به‌گمراهی کشیده شده‌ای، از جمله قدرت بخشیدن به خویش، مطرح می‌کند.[۹] در حالی‌که سرمشق‌های (پارادایم) نظریه‌پردازان به‌مثابهٔ ابزار تحلیل، مفید است، اما این سرمشق‌ها گاه تفاوت‌های انسانی و تفاوت‌های زمانی را نادیده می‌گیرد: سرمشق، واقعیت را تابع خود می‌کند و در صدد آن است که واقعیت را، صرفنظر از فرد مورد بررسی، در سرمشق بگنجاند. به‌نظر می‌رسد که نظر جمعی دیگری مطرح می‌شود که به "خود" فرد تجاوز می‌کند.

"اسطورهٔ ملت و جنون برای فرد" گائو شینگجن، در بارهٔ این مسأله که چگونه میهن‌پرستی تکامل ادبیات چین در دوران نو را طاعون‌زده کرده، بحث می‌کند. از زمان چهارم مه، روشنفکران چینی، از جمله نویسندگان، خود را سخنگوی مردم پنداشته و با این عمل حق آن‌ها را در مقام افراد نفی‌کرده‌اند. ملی‌گرایی و میهن‌پرستی چینی، دست‌یابی به حقوق انسانی، و به‌ویژه بازشناسی آزادی اندیشه را بسیار دشوار ساخته‌است. روشنفکران چینی توانسته‌اند دلاورانه با نظام سنتی اخلاقی و قدرت سیاسی دیوان‌سالاری بستیزند، و با این حال، در رویارویی با خرافهٔ نوین ملت، عاجز و ناتوان بوده‌اند. این خرافه در ناخودآگاه جمعی ملی نهفته و ژرف‌تر از پدیده‌های اخلاقی در آن‌جا نقش بسته است. نیرویش بر غریزهٔ بقا استوار است. "به‌دنبال تجزیهٔ نظام فئودال امپریالیستی، اخلاقیت فئودالی مبتنی بر وفاداری نسبت به حاکم، به ملی‌گرایی میهن‌پرستانه‌یی بدل شد که در استیلای قدرت‌های اخلاقی و آداب و رسومی است."

تحلیل گائو از حوادث چین تنگ شیائوپینگ، شل شدن و از بین‌رفتن کنترل روی ادبیات به‌این معنا بود که روشنفکران چینی به میزان ناچیزی از فضای باز دست یافته‌اند و در این روند مبارزهٔ سیاسی‌شان برای دمکراسی، مقولهٔ رهایی فرد و هشیاری نسبت به "خود" از نو پدیدار شده‌است. فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم نیچه و احساسات رمانتیکِ نجات جهان، به اوج خود رسید و روشنفکران چینی باردیگر نقش تاریخی خود را در مقام قهرمان یا شهید مردم ایفا کردند. گائو مخالف مشارکت روشنفکران در امر سیاست نیست، اما چنین بحث می‌کند که مشارکت سیاسی باید انتخاب خود فرد باشد. اگر تمامی روشنفکران چین درگیر سیاست شوند، در این صورت سرنوشت روشنفکران همانی

خواهد بود که در دوران چهارم مه شاهدش بودیم؛ خودکشی همگانی. در حالی‌که احترام عمیق خود را برای بسیاری از آن روشنفکرانی که جان خود را برای ملت و نیکبختی مردم فداکردند، ابراز می‌کند، همچنین با کسانی همدردی می‌کند که وارد سیاست شدند و با این کار، زندگی فرهنگستانی و خلاق خود را فداکردند.

برای ادبیات، این بدبختی بزرگی بود که لو شون Lu Xun نویسنده به‌دست لیو شون سیاستمدار، تا حد مرگ درهم شکسته شد، برای لو شون، این امر الزاماً مایهٔ بدبختی نبود، اما می‌توانست مایهٔ تاسف باشد.

گائو شینگجن در مقام نویسنده‌یی خلاق، تنها یک راه می‌بیند، گریز. در مقابل قدرت سیاست، آرای عمومی، موعظه‌های اخلاقی، مصلحت حزب و جمع، برای حفظ ارزش‌های فردی، یکپارچگی فردی و استقلال روشنفکرانه، یعنی آزادی، فرد هیچ راه دیگری جز فرار ندارد. تنها با فرار است که می‌توان یکپارچگی و خودمختاری خود را حفظ کرد. راه دیگر، یا پوسیدن در محبس است، و له شدن زیر پای نقد توده‌ها، یا غرق شدن و رفتن با جریان عمل سنتی، یا شکنجه‌شدن تا روزهای پایانی عمر به‌دست شکوه و جلالی توخالی، در کمال فراموشی نسبت به آن‌چه "خود" است.

برداشت فرار اغلب در سراسر آثار گائو شینگجن تکرار می‌شود. راه‌حل او برای فرد در هستی اجتماعی‌شده، حتی در کوچک‌ترین واحد دو فردهٔ آن است. ۵۶۰ صفحهٔ داستان بلند لینگ‌شان Lingshan، به‌او اجازه می‌دهد که بسیاری از جوانب معنای هستی اجتماعی‌شده برای فرد را بررسی کند، اما در نمایشنامهٔ "گریز" است که به‌شکل فوق‌العاده‌یی به‌نمایش گذاشته شده‌است. حوادث فاجعه‌انگیز تیانان‌من، ۱۹۸۹، روز به روز در سراسر دنیا در تلویزیون‌ها به نمایش گذاشته شد؛ این تصاویر بصری صحنهٔ افزوده‌یی به متن نمایشنامه است. برای خوانندگانی که در آن زمان در میدان تیانان‌من بودند، این صحنه فقط به آن‌چه روی پردهٔ تلویزیون می‌آید محدود نمی‌شود. این نمایشنامهٔ کوتاه در بررسی بسیاری از جنبه‌های رفتار انسانی موفق است، اما رابطهٔ میان فرد و جمع آن است که موضوع مورد بحث ما در این‌جاست. مرد میان سال اشاره می‌کند که برای ادامهٔ حمله بدون درک راهکارهای تشکیلات و عقب‌نشینی، نباید درگیر سیاست شد، در غیر این صورت، آدمی تنها قربانی یک قمار خواهد شد. مرد جوان او را به‌این دلیل که اگر از پیش این حوادث را پیش‌بینی کرده بوده، چرا در مقام رهبر پا پیش نگذاشته، با عصبانیت نفی می‌کند. پاسخ مرد میان‌سال به واکنش مرد جوان این است:

من به‌تو گفتم که تنها یک تماشاگرم، گاه می‌گذرم، گاه به‌میان آن‌ها کشیده می‌شوم، گاه غرق می‌شوم، گاه سخنی می‌گویم و همین. من امور شخصی خود را دارم! از مدت‌ها پیش دلم از سیاست به‌هم می‌خورد. من آن صفاتی را که یک رهبر نیاز دارد، ندارم، انگیزش‌اش را هم ندارم. از این مهمتر، هم‌اکنون نیز رهبران زیادی آن‌جا وجود دارد، می‌ترسم دستانم را آلوده کنم.

روشن است که مرد جوان خود را در نقش قهرمان

باور مشترک شینگجن و لیوزای‌فو این است که ادبیات امری فردی است و نه جمعی، و نویسندگان چینی به شکل اختیاری ادبیات چین را فدای امر جمعی کرده‌اند. همچنین دارای این نظر مشترک هستند که نویسندگان چینی باید خود را در مقام نویسنده از نو بیان دارند و ادبیات باید دیگر با سیاست پیوند بیابد

می‌بیند و (به‌درستی) او را به‌این دلیل که در جنبش دمکراسی نقش قهرمان ندارد، متهم می‌کند، به‌این دلیل که تنها یک تماشاگر است. او برای جلب توجه زن جوان که از لحاظ فکری جذب گفته‌های مرد میان‌سال (و از لحاظ فیزیکی به دلیل شرایط، تاریکی، رویارویی با مرگ) جذب او شده فضل‌فروشی می‌کند.

زن جوان: «چه اهمیتی دارد که او تماشاگر است؟ مگر همهٔ ما فراری نیستیم؟»

.....

مرد میان‌سال: «کاملا همین است. فرار، سرنوشت تو، من و اوست. فرار سرنوشت انسان‌هاست.

با ادامهٔ سخنان مرد میان‌سال در این باب که او می‌خواهد تماشاگر بازی باقی بماند، که نمی‌خواهد با او بازی شود، و به‌همین دلیل است که او روی آزادی ظاهری عمل خود اصرار می‌ورزد و این‌که راه دیگری جز فرار ندارد، مرد جوان حالت دشمن‌خویانه‌یی به خود می‌گیرد و (به‌درستی) او را به پرهیز از جنبش دمکراسی محکوم می‌کند. واکنش مرد میان‌سال این است که او از هر وضعیتی که به‌اصطلاح خواست و ارادهٔ جمعی است، می‌گریزد. این گفته، مرد جوان را به‌خشمی خود ـ محقانه برمی‌انگیزاند: اما پس ملت چی، مردم چی، آیا فقط می‌خواهی نابود شدن مردم و ملت را نظاره‌گر باشی؟

مرد میان‌سال: «ملت چیست؟ ملتِ چه کسی؟ آیا مسئولیت من و تو را می‌پذیرد؟ چرا من باید مسئولیتش را بپذیرم؟ من فقط مسئولیت خود را می‌پذیرم.»

مرد میان‌سال: «من فقط خود را نجات خواهم داد. اگر نژاد نابود شود، آنگاه حفظش خواهد کرد! آیا این همان چیزی نیست که تو می‌خواهی بدان اعتراف کنم؟ چه پرسش‌های دیگری داری؟ آیا بازجویی پایان‌یافته؟»

این پرسش مرد جوان را سردرگم و آشفته می‌کند چرا که پرسش دیگری را در خود نهفته دارد: آیا این تحدید و تخطی از حقوق فرد نیست؟ آیا این درست

در تحلیل زای‌فو، فقر است که مردم را سخت و بی‌عاطفه می‌کند، به آن‌ها معدهٔ بلعیدن موش‌ها، پوست درخت چنار و حتی تن و جان همان نوع موجود زنده را می‌بخشد. جنگل بزرگ و بدوی روستای زادگاهش، روزگاری سایه و حافظی برای نسل‌ها بوده. روستاییان آن را به خاک سرخ بدل کرده‌بودند، اما مگر می‌توانست آن‌ها را به‌دلیل بریدن درختان و تعایل به زندگی سرزنش کند!

موضوع اعتراضات جنبش دمکراسی نیست؟

تعارض میان خواست و ارادهٔ فردی و جمعی، و کاربردهای ضمنی آن برای نویسنده، عمیقاً در "بدون ایسم" بررسی و مطالعه شده، اثری که گائو شینگجن آن‌را در کنفرانس چهل سال گذشته که در تای‌په برگزار شد، در بارهٔ ادبیات چین مطرح کرد. گائو خاطرنشان می‌کند که اصل "به ـ اینجا ـ بیاور ـ یسم" (nalai zhuyi) لو شون، از لحاظ پندارهای غربی، به خودی خود چیز بدی نیست؛ مسأله این است که نویسندگان چینی در دنباله‌روی از مسیر ادبیات غربی، بی‌اندازه اشتیاق از خود نشان داده‌اند؛ پس از آن‌که نویسنده "ایسمی" را درونی‌می‌کند، دیگر همان "ایسم" اولیه نیست. بنابراین، بحث بیشتر در بارهٔ "ایسم" عبث و "اصرار بر هم‌طرازی با اعلانات رسمی دیگران" کاملا بی‌ثمر است."

باردیگر، این‌ها نتیجه‌گیری‌هایی است که از تجارب شخصی گائو شینگجن گرفته‌شده. در ۱۹۸۱ به‌خاطر کاوش‌های مقدماتی در هنر و فن داستان نوین، و در ۱۹۸۳ به‌خاطر ایستگاه اتوبوس به او برچسب "نوین‌گرا" زده شد، ، در ۱۹۸۵ با انسان وحشی (یه‌رن Yeren) "موطن‌گرا" naitivist و در ۱۹۰۰ با "گریز" "ارتجاعی" نامیده شد. او تمامی این برچسب‌ها را رد می‌کند و اعلام می‌دارد که او هیچ نسبتی با هیچ "ایسمی" ندارد، نه در سیاست و نه در ادبیات.

در دوران کنونی تجزیهٔ ایدئولوژیک، برای آن‌که فردی استقلال روحی خود را حفظ کند، تنها نگرشی

که باید اتخاذ کند، به‌زیر سئوال بردن است. این نگرش من نسبت به‌آن‌چه بی‌اندازه ستوده می‌شود و رواج دارد نیز هست. در تجربهٔ من، جنبش‌های توده‌یی و سلیقهٔ مردم‌پسند ـ درست مانند آن‌چه که "خود" نامیده شده ـ نه شایستهٔ ستایش‌اند و نه ارزش باوری خرافی را دارند. در مقام نویسنده‌یی در تبعید، او تنها راه نجات خویش را آفرینش هنری و ادبی می‌بیند. این بدان معنا نیست که او مدافع ادبیات ناب است که خود آن‌را "برج عاجی که به‌طور کامل از جامعه جداشده" می‌نامد. از نظر او آفرینش ادبی، به‌مبارزه طلبیدن هستی فرد نسبت به جامعه است. میزان این چالش نامربوط است: آن‌چه حائز اهمیت است، چنین موضعی است.

گائو معتقد است که ادبیات تنها زمانی به آزادی دست می‌یابد که بتواند دلبستگی خود را از ملاحظات سود مادی از دست بدهد. این عشرت‌طلبی انسان پس از ارضای نیازهای بقایی خود است و مایهٔ غرور نویسنده و خواننده هر دوست که به ادبیات نیاز دارند. این سرشت اجتماعی ادبیات است. از نظر گائو، ادبیات به‌اشراق می‌رساند، نقد می‌کند، به‌مبارزه‌می‌طلبد، متحول می‌کند و به فراسو می‌برد. باری، محدود کردن ادبیات به کرانمندی‌های تنگ یک سلسله کارکردهای سیاسی یا قواعد اخلاقی و تبدیل ادبیات به تبلیغ سیاسی و آموزه‌های اخلاقی و حتی اسلحهٔ (مبارزه با) احزاب سیاسی رقیب، بدبختی ادبیات بوده‌است. ادبیات سرزمین چین هنوز نتوانسته خود را از این وضعیت رها کند. از آغاز این سده، ادبیات نوین چین، به‌طور کامل به دست مبارزات سیاسی پاره پاره شده است. اینک برای نخستین بار، نویسندگان چینی می‌توانند با صدای خود سخن بگویند.

ادبیات در اصل امر شخصی فرد است. مهمترین نکته این است که نباید به دیگران تحمیل شود و بی‌شک نمی‌تواند محدودیت‌هایی را که بر آن تحمیل می‌شود، تحمل کند، صرفنظر از نامی که به محدودیت داده می‌شود، خواه ملت یا حزب سیاسی باشد، خواه نژاد یا مردم. زیرا قدرت‌بخشیدن به این خواست و اراده‌های مجرد جمعی، به مرگ ادبیات می‌انجامد.

همان‌طور که در پیش گفته شد، "بدون ایسم" گائو شینگجن، با اشاره به گفتهٔ لیو زای‌فو در "بدرود به ایزدان" آغاز می‌شود؛ اینک زمان آن رسیده که ادبیات چین "از سایه‌های دیگران بیرون بیاید ـ به ایزدان بدرود بگوید". منظور لیو زای‌فو در واقع این است که نقد نوین ادبی چین که قبلا آرمان‌گرا و پیشرو بود، اکنون با حس بی‌مایگی، پوچی و پریشان‌خاطری جایگزین شده است. علتش این است که مکاتب مختلف نظریهٔ ادبی در سدهٔ حاضر، از نظرات لیانگ چیچائو Liang Qichao گرفته که در پایان سدهٔ پیش در بارهٔ داستان، مطرح می‌کرد، تا نظرات هو شی Hu Shi و ژو زورن Zhou Zuoren در دوران چهارم مه، کمابیش بدون استثنا "از خارج دزدیده شده‌اند". او از مقالهٔ لو شون "ترجمه‌های دشوار" و "سرشت طبقاتی ادبیات" برای توجیه کاربرد واژهٔ "دزدی" نام می‌برد.

مردم اغلب انسان انقلابی را با شخصیت اسطوره‌یی پرومته مقایسه می‌کنند. هنگامی‌که امپراطور آسمان‌ها پرومته را شکنجه می‌داد، او از دزدیدن آتش به‌خاطر مردم، احساس پشیمانی نمی‌کرد. شباهت آنان در عزم جزمشان است. باری زمانی‌که ما آتش را از کشورهای دیگر می‌دزدیم، قصد ما این بود که گوشت خود را با آن بپزیم، با این تصور که اگر بتوان مزه را بهبود بخشید، برای فردی که آن‌را می‌خورد، سود بیشتری خواهد داشت و ما هم، البته به میزانی کمتر، تنِ خود را به‌عبث به‌تاراج داده‌ایم.

لیو زای‌فو تاکید می‌کند که لو شون انسان صادقی بود و خود به "دزدیدن آتش" اقرار کرده بود، از این گذشته، اقدامات اولیه برای دزدیدن آتش به قصدِ روشن‌کردن مردم صورت گرفته بود. بنابراین، هر چند، دزدی، اما احترام‌برانگیز بود. باری، "دزدان بعدی آتش" تنها "پوست می‌دزدند" و "ایسم‌های" مختلف بیگانه را برای آرایش سیمایشان به‌کار می‌برند، تا بتوانند در مردم رعب برانگیزانند. نتیجه این عمل، احمقانه و مضحک است.

بنا به مشاهدات لیو، بحث‌های ادبی در چین، منازعات کشورهای دیگر است: بحث‌هایی است یا میان افلاطون و ارسطو، زولا و هوگو یا میان چرنیشوسکی و فروید. این‌ها بحث‌های اصیل فرهنگستانی چین نیستند. هیچ تحول خلاقی در نظریه‌های ادبی بیگانه صورت نگرفته زیرا چینی‌ها فاقد زبان نظری خویش برای شالوده‌شکنی مستقل این نظریه‌ها هستند، آن‌ها حتی فاقد عناوین و روایت‌های خود برای این نظرات هستند. به‌کلامی دیگر، نظریه‌های نوین ادبی چین، به‌مدت تقریباً یک سده، در سایه‌های دیگران زیسته و در زندان‌های مفاهیم و پارامترهای مردم دیگر سرگردان بوده. اگزیستانسیالیسم سارتر مدتی در چین محبوب بود زیرا مردم مفهوم "دیگری، زندان آدمی است" را دوست داشتند.

به‌گفته زای‌فو، این "پدیدهٔ بنیادین روانی سدهٔ بیستم چین را روشن می‌کند"، در سدهٔ کنونی، در میان روشنفکران چینی از جمله نویسندگان و نظریه‌پردازان، ادراک مشابهی بر این مبنی یافت می‌شود که آنان اغلب در زندان‌های مختلف و همه جا حاضر دیگران زندگی می‌کنند. بنابراین "بیرون آمدن از سایه‌های زندان‌های مردم دیگر" یکی از اهداف اصلی ادبیات چین در پایان این سده است. او مشاهده می‌کند که بیشتر نویسندگان حزبی شیوه‌های بنیادین فکری و رفتاری رایج در اواسط این سده را پشت سر گذاشته‌اند و این شیوه‌ها در قلب و ذهن آنان جای گرفته‌است.

بدرود گفتن به ایزدان بدرود گفتن به ایزد انقلاب است، یعنی با سر رفتن به‌قصد خراب کردنِ خودکامگی ستون‌های بهشتی. این همان به‌کارگیری روش‌شناسی مبارزهٔ طبقاتی برای یافتن الگوهای "راه‌حل‌های بنیادین" برای مشکلات اجتماعی، از جمله مسائل فرهنگی است. در نظریهٔ ادبی، استفاده از شیوه‌های تفکر خشن و عوامانهٔ مبارزهٔ طبقاتی برای درک ادبیات و تخریب ادبیات به‌کار رفته است. ثانیاً، بدرود به ایزدانی است که "آسمان را اصلاح می‌کنند"، یعنی قواعد قدیمی را وصله‌پینه می‌کنند. در نظریهٔ ادبی، همان آوردن چارچوب‌های بنیادین "دزدی شده" از کتاب‌های نظریهٔ ادبی اتحاد جماهیر شوروی و وصله‌پینه کردن این نظریه‌های ادبی منسوخ برای استفاده است. سوم" بدرود گفتن به پرومته است، ایزدی که آتش را دزدید. این همان اتخاذ "ایسم‌های "معین بیگانه برای حل مسائل است. در نظریهٔ ادبی این شیوه برخورد، ایدئولوژی‌های سیاسی و نظریه‌های ادبی وارداتی را به‌عنوان وسیلهٔ رهایی در نظر می‌گرفته است.

لیو تصریح می‌کند که منتقدان ادبی چین هم‌اکنون به این درک رسیده‌اند که امپراطورهای روحی سدهٔ بیستم چین همه آفریده‌های بیگانگان بوده‌اند، برخی آلمانی و بقیه روسی. همین مسأله در مورد نظریهٔ ادبی صادق است: عمدتاً آلمانی یا روسی بوده، اما در مواردی نیز از فرانسه و امریکا به وام گرفته شده‌اند. این نوع برخورد، نظریه‌های ادبی چین را از انرژی خلاق لخت کرده و نتیجه این بوده که بحث‌های نظری ادبیات اغلب بحث‌های مشکلات مردمان دیگر است؛ آن‌ها به‌شکل مشخصی "نسخهٔ دوم" هستند. فراخوان لیو به بدرود گفتن به ایزدان، فراخوانی به بازایستادن زندگی در سایه‌های ایزدان مردمان دیگر و در عوض زیستنِ نوعی هستی مستقل است که فراسوی این ایزدان می‌رود. به‌این ترتیب، چیزهایی می‌توانند "شروع شود" و ما "مسائل خود را به‌بحث بگذاریم". لیو با اعتقاد راسخ و خوش‌بینی در بارهٔ آیندهٔ ادبیات چین قلم می‌زند:

> در آینده ما بی‌شک از دستاوردهای نوع انسان بیشتر خواهیم آموخت و جذب خواهیم کرد، اما من گمان نمی‌کنم که دیگر این امکان برای ما وجود داشته باشد که با امپراطورهای روحی که ساختهٔ مردم سایر کشورها هستند، کنترل شویم.

لیو زای‌فو نظراتش را در "بیرون آمدن از زندان‌های مردمان دیگر" تکامل بیشتری می‌بخشد. گفت‌وگوهای او با لی زِهو Li Zehou تحت‌عنوان بدرود

لیو زای‌فو تصریح می‌کند که منتقدان ادبی چین هم اکنون به این درک رسیده‌اند که امپراطورهای روحی سدهٔ بیستم چین همه آفریده‌های بیگانگان بوده‌اند، برخی آلمانی و بقیه روسی. همین مسأله در مورد نظریهٔ ادبی صادق است: عمدتا آلمانی یا روسی بوده، اما در مواردی نیز از فرانسه و امریکا به وام گرفته شده‌اند. این نوع برخورد، نظریه‌های ادبی چین را از انرژی خلاق تخت کرده و نتیجه این بوده که بحث‌های نظری ادبیات اغلب بحث‌های مشکلات مردمان دیگر است؛ آن‌ها به‌شکل مشخصی "نسخهٔ دوم" هستند. فراخوان لیو به بدرود گفتن به ایزدان، فراخوانی به بازایستادن زندگی در سایه‌های ایزدان مردمان دیگر و در عوض زیستن نوعی هستی مستقل است که فراسوی این ایزدان می‌رود

به انقلاب (۱۹۹۵) به تازگی انتشار یافته است. لی زای‌فو به‌شکل نیرومندی از ذهنیت در ادبیات و جدایی ادبیات از سیاست دفاع می‌کند. اگر راهبردهای خود را رها نکرده‌باشد، که بی‌گمان رها نیز نکرده، بدین معنا خواهد بود که اکنون انتخابش این است که خود را وقف سیاست کند تا به جیرهٔ زمانی که به ادبیات خلاقانه اختصاص می‌دهد، بیافزاید. او با نفی راه‌حل‌های غربی برای مشکلات چین، به‌روشنی "از زندان‌های دیگر مردمان پا به‌بیرون گذاشته"، اما از سوی دیگر به‌شکلی اختیاری ورود دوباره به "زندان" خود تحمیل کردهٔ روشنفکر سنتی چینی که خود را به ایفای نقشی سیاسی در جامعه متعهد ساخته، برگزیده‌است. بنابراین، تنها در میان‌پرده‌های قرارری که برای نگارش خلاقانه به‌چنگ می‌آورد است که لیو زای‌فو به آزادی فردی ادبیات دست می‌یابد.

پانوشت‌ها :

۱. ر.ک. به شیائوبینگ تانگ، "کارکرد نظریهٔ جدید: گفت‌وگو در بارهٔ پس‌نوین‌گرایی در چین به‌چه معناست"، لیو کانگ و شیائو بینگ تانگ، سیاست، ایدئولوژی و گفتمان ادبی در چین نو، ص. ۹۹-۲۷۸ که نمایانگر تحلیلی از چگونگی تبدیل نظریهٔ نو به بخشی از گفتمان ادبی در چین در دههٔ هشتاد میلادی و دلایل سیاسی و عملی برای بالی‌ماندنش در حاشیه‌هاست. تانگ عقیده دارد که نظریهٔ جدید از این رو در چین موفق شد که با عوامل نوین‌سازی حکومت همخوانی داشت "به‌شکلی نهفته، ایدئولوژی رسمی نوین‌سازی، رسیدن به جهان بیگانه و جدید علوم و فن‌آوری، از هر راهی را دربرمی‌گرفت." تنها زمانی بود که لیو زای‌فو آغاز به تشریح نظریه‌هایش در بارهٔ ذهنیت در ادبیات کرد که تفکر نو در باب ادبیات، دیوان‌سالاران (بوروکرات‌ها) را به‌خشم آورد: این حرکت، راست‌دینی و کسانی را که در جهان ادبی چین قدرتی داشتند به‌چالش کشانید. تانگ خاطرنشان می‌کند که تاثیر "نقد جدید، روانکاوی، فنون ساختارگرایی شاعری، رمزشناسی، زیبایی‌شناسی، واکنش خواننده، هرمنوتیک، نقد دریده‌الگویی، شالوده‌شکنی، پس‌ساختارگرایی، تا نظریهٔ زن‌گرایی، مارکسیسم غربی و نقد پس‌نوین‌گرایانه، کل جریان نقد در غرب سدهٔ بیستم و... در عرض چند سال به‌شکل جنون‌آمیزی در مقالات و ترجمه‌های گوناگون باب شد"، در حالی‌که این عقیده همچنان پابرجا بود که نظریهٔ نو به‌دلیل نارسایی عمل‌کنندگان آن در مقابل تاثیر استیلاجویانه (هژمونیک) ساختارهای کهن تفکر راست‌دینانهٔ ادبی، سترون باقی ماند.

همچنین ر.ک. به یو دای‌یون، "نظریهٔ ادبی غربی در چین ۱۹۹۵-۱۹۸۵" (دستنوشته) که نشان می‌دهد نظریه‌های مختلف، به‌دلیل ارتباط خاصشان، و حتی به‌سبب تصادفی تاریخی، در لحظاتی خاصی از زمان، تاثیرات متفاوتی در چین به‌جا گذاشتند. یو خاطرنشان می‌کند که نقد نو ادبی (امریکایی) تاثیر اساسی داشت، زیرا طالب خواندن دقیق متن بود و تاثیر بر خواننده و قصد نویسنده را که در زمان انقلاب فرهنگی هستهٔ نقد را می‌ساخت، نادیده می‌گرفت. با مطالعهٔ بنجامین آدورنو و هابرماس که در ۱۹۸۵، یعنی زمانی‌که فردریک جیمسون سلسله سخن‌رانی‌های خود را در دانشگاه پکینگ ایراد کرد، علاقه به مارکسیسم دوباره در جوانان چینی زنده شد. یو همچنین خاطرنشان می‌کند که برخی از مفاهیم غربی، به‌ویژه روانکاوی فروید حوزه‌های جدیدی را در نقد ادبی چین معاصر گشود. روانکاوی فروید قبلا به چین راه‌یافته بود، و در دههٔ سی تاثیراتی به‌جا گذاشت، اما در زمان جنگ مقاومت، ناپدید شد، سپس در دههٔ هشتاد میلادی باردیگر در ادبیات چین زنده شد. برخی از نظریه‌های غربی به‌دلیل خویشی با تحلیل ادبی سنتی چین، در چین مورد توجه قرارگرفت: هرمنوتیک، به‌دلیل توجهش به شرح و تعبیر وابسته به متن، در حوزهٔ دانش‌پژوهی سنتی چین کانونی بود، و زیبایی‌شناسی غربی، با نسبیت و دورنماهای چندگانه‌اش در ستایش زیبایی‌شناسانه و در درک ذهنی خواننده بر پایهٔ تجربهٔ شخصی، تا مدت‌ها بخشی از زیبایی‌شناسی سنتی چین بوده‌است. پس‌نوین‌گرایی، پس‌استعمارگرایی، مطالعات مبتنی بر جنسیت، تاریخ‌گرایی همه به‌صورت نظریه‌هایی برای مطالعات فرهنگستانی معرفی شدند و تاثیرشان بر ادبیات درجات متفاوتی داشت.

* شیائوبینگ تانگ، "کارکرد نظریهٔ نو" ص. ۲۹۲.

- زندگینامهٔ یو دان‌یون را می‌توان در کارولین ویک‌من یافت: به طوفان: اودیسهٔ زن انقلابی چینی، (انتشارات دانشگاه کالیفورنیا، ۱۹۸۵)؛ تجارب شخصی یو در مقام زنی انقلابی که ویک‌من به‌تصویر می‌کشاند با دست‌آوردهای او در حوزهٔ مطالعات تطبیقی ادبیات، از ۱۹۸۰ سازگار است.

- برای نمونه، همان‌طور که لیو کانگ بحث می‌کند، این دهه شاهد پیدایش جامعهٔ مدنی در چارچوب واقعیت سیاسی، در قلمرو فرهنگ و پندارها بود. بنابراین، مشکل اصلی بحران هویت روشنفکرانی بود که در مقام "کارگران فرهنگی" دهه‌ها با حزب ارتباط داشتند: جدایی فعالیت‌های فرهنگی از دستور کار سیاسی حزب این احساس را برای روشنفکران به‌همراه داشت که "عمیقاً آزاد شده‌اند." اما نسبت به هویت اجتماعی جدیدشان در جامعه‌ای که به‌شکل فزاینده‌ای باز، کالایی‌شده و پرستیژ بود، جایی‌که قدرت هنوز در دستان حزب باقی مانده‌بود، سویمندی خود را گم کرده‌اند." لیو کانگ، "ذهنیت، مارکسیسم و نظریهٔ فرهنگی در چین"

- در باب جزئیات زندگی ر.ک. به

Mabel Lee, "Rethinking Literature in the Post-Mao Period: Liu Zaifu's theory of Subjectivity of Literature", Journal of Oriental Society of Australia, 18 & 19, pp.101-125.این اثر مباحثاتی را که در آثار اولیهٔ لیو زای‌فو در باب ذهنیت و شخصیت انسان ارائه شده، خلاصه می‌کند. "در باب ذهنیت ادبیات"، مجموعه مقالات در بارهٔ بحث در باب ذهنیت در ادبیات، ص. ۶۸-۱ و کتابش در بارهٔ انشاء شخصیت انسان. همچنین ر.ک. به لیو کانگ، "ذهنیت، مارکسیسم و نظریهٔ فرهنگی در چین" که تحلیل نظری ذهنیت لیو است.

۵- گائو در این ۵۶۰ صفحهٔ داستانش، لینگ‌شان، روح کوهستان، حداکثر استفاده را می‌کند تا به‌طور کامل خصلت‌های یگانهٔ زبان چینی را برای فراهم‌کردن ابعاد هنری که در سایر زبان‌ها به‌آسانی قابل دست‌یابی نیستند، کاوش کند. این اثری است که بازتاب سال‌ها کار روی خوانش و فنون و نگارش داستان و نمایش است. حساسیت تیز هنری، فنون نوآورانه و مهارت داستان‌گویی غریبش، برای بازآفرینی همزمان زندگینامه فردی و داستان چین از زمان کودکی‌اش تا اواخر سال‌های هشتاد میلادی، به کار می‌رود.

۶ نگا. فصل دوم لینگ‌شان، که بیماری و سبک زندگی ناسالم او را در پکن، بازگو می‌کند.

۷- لیو کانگ، شرح تحلیلی فوق‌العاده‌ای از درک لیو زای‌فو از ذهنیت در زمینهٔ زیبایی‌شناسی خلاقانه و فلسفهٔ لی زِهو ارائه می‌دهد. نوشته‌های لی زِهو که بر نسلی از روشنفکران چینی تاثیر داشته، نمایانگر تخصیص منقدانه و خلاق کانت و سایر فیلسوفان غربی از جمله شخص لیو زای‌فو است. نگا. لیو کانگ، "ذهنیت، مارکسیسم و نظریهٔ فرهنگی در چین"، صص. ۵۵-۲۳.

۸- گائو می‌گوید که از او دعوت شده بود که نمایشنامه‌یی دربارهٔ حوادث تیانان‌من بنویسد. نتیجه تانووانگ Taowang بود که به حوادثی اشاره داشت که در تیانان‌من روی‌داد و هیچ قهرمانی نداشت، او نمایشنامه را به صورت نمایشنامه‌ای سیاسی - فلسفی نوشته بود. "امریکایی‌ها از من خواستند که آن‌را تغییر دهم، برای همین دست‌نوشته را پس‌گرفتم و هزینهٔ ترجمه را خود پرداختم. هنگامی‌که دست به‌قلم می‌برم، چیزی را می‌نویسم که خود می‌خواهم بگویم، نمی‌خواهم همه را راضی کنم. نویسندهٔ تکرو و مستقل با جامعه برخورد می‌کند و خود را با صدای فرد بازگو و بیان می‌کند، همین صداست که راستگوتر است." نگا. "بدون ایسم"، ص.۱۷۰۶. نمایشنامه‌های گائو اخیراً به‌صورت مجموعه‌ای به‌نام Gao Xingjian liu zhong به چاپ رسیده‌است.

۹- "نسل روشنفکران لیو چشمشان به سیاست باز شده و می‌کوشند تا حد امکان با آن فاصله بگیرند با این حال، سیاست ناگزیر در هر لحظهٔ غیرسیاسی کردن depolicitization دخالت می‌کند. لیو زای‌فو می‌کوشد با پیشنهاد اصول عام زیبایی‌شناسی فراسوی سیاست برود، اما همین امر خطیر زیبایی‌شناسانهٔ او قصد و نیتی سیاسی را که او مایل به بازشناسی نیست، رسوا می‌کند.