جامعه‌شناسی ادبیات، نگاهی به گذشته

لئو لوونت‌هال

ترجمهٔ **محمدرضا شادرو**

در مقالهٔ حاضر لئو لوونت‌هال به مرور کارهای قبلی خود در زمینهٔ جامعه‌شناسی ادبیات می‌پردازد. این مقاله به لحاظ روشن کردن دیدگاه یکی از اعضای برجستهٔ مکتب فرانکفورت دربارهٔ نظریهٔ انتقادی و کاربرد آن در جامعه‌شناسی ادبیات حائز اهمیت است. نویسنده با اشاره به گروه‌های منزوی و در حاشیه، مانند فقیران، بزهکاران، کولی‌ها و زنان، می‌کوشد نشان دهد که از نظر او ادبیاتِ هم‌پیمان با نظریهٔ انتقادی پژواک صدای محرومان و رانده‌شدگان جامعه است. به باور وی نظام سرمایه‌داری نوپدید با توسل به فرهنگ توده‌ای سعی می‌کند ادبیات را به صورت کالایی مصرفی درآورد و آن را چون ابزاری برای نظارت اجتماعی به کار برد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مقدمه

بیش از نیم سده است که عمدتاً به جامعه‌شناسی ادبیات و مسئلهٔ فرهنگ توده‌ای[1] پرداخته‌ام. در سال ۱۹۲۶، با استفاده از کمک مالیِ انجمن پژوهش‌های اجتماعی دانشگاه فرانکفورت مطالعاتی را دربارهٔ نویسندگان آلمانی سدهٔ نوزدهم آغاز کردم (لوونتهال، ۱۹۸۱)[2].

1. mass culture

۲. منبعی که مقالهٔ مذکور از آن اخذ و ترجمه شده است:

Lowenthal, L. (1987). Sociology of Literature in Retropect, trans . T.R. Weeks, *Critical Inquiry*, 14 (Autumn): 1-15.

مجلهٔ جامعه‌شناسی ایران، دورهٔ ششم، شمارهٔ ۱، ۱۳۸۴، ص. ۱۵۱-۱۶۷

آن‌چه در این مطالعات قابل تشخیص است روحیهٔ انتقاد اجتماعی است، یعنی روحیه‌ای که جمع دانشوران انجمن را که آن‌وقت‌ها هنوز جوان بودند برمی‌انگیخت تا روش‌های مرسوم تحقیق را رد کنند و در تحلیل موضوع‌های علوم اجتماعی و انسانی به دنبال شیوه‌ای نو و جسورانه‌تر باشند. به‌طور خلاصه، جسور در رخنه به باروی برج عاج دانشگاهی، جایی که در آن کارشناسانِ فارغ از هرگونه وجدان اجتماعی یا اخلاقی فقط به منافع شغلی خویش می‌اندیشند. سعادت این را داشتم که از اولین اعضای انجمن باشم و به دعوت ماکس هورکهایمر و فردریش پولوک در سال ۱۹۲۶ به آن بپیوندم.

سال‌های دانشجویی خود را وقف مطالعهٔ جامعه‌شناسی و ادبیات کردم. سپس در نخستین کار مستقل خود کوشیدم آموخته‌هایم را از مارکس، فروید و سنت عظیم فلسفی اروپا در ارزشیابی جدید ادبیات اروپای پس از رنسانس به کار بندم. در آن دوره مانند بسیاری دیگر از روشنفکران محافل پیرامونم معتقد بودم که تمدن مغرب‌زمین به انحطاط گراییده است. افزایش خطر هیتلر را همه حس می‌کردیم و بقیهٔ به اصطلاح دنیای متمدن هم از نظر ما پریشیده بود. هریک از ما برحسب دانش و گرایش خود سعی کرد تا مسئله‌های تاریخی و معاصر را به گونه‌ای تفسیر کند که ماهیت اجتماعیِ واپس‌گرا یا ترقی‌خواهشان آشکار شود. ما مفهوم «علم بی‌طرف» را رد کردیم زیرا به گونه‌ای بخشش‌ناپذیر منکر مسئولیت اخلاقی کسانی بود که در مقایسه با فلاکت عمومیِ مردم عادی چندان خوشبخت بوده‌اند که زندگی روشنفکری داشته باشند. شاید نحوهٔ بیان پاره‌ای از مطالبی که خواهم گفت تعصب‌آمیز و یا حتی خشم‌آلود به نظر رسند، اما از این بابت پوزشی نمی‌خواهم. برعکس، از چنان اتهام‌هایی استقبال می‌کنم. برای خشمگین بودن از دم و دستگاه علم و نیز از راه و رسم زندگی توده‌وار دلایل بسیاری وجود داشت.

از همان دوران مدرسه دلبستهٔ ادبیات بودم، و بی‌شک اتفاقی نبود که قبل از پیوستن به انجمن حاصل چندین سال تدریس زبان آلمانی در دبیرستانی واقع در فرانکفورت را در کوله‌بار داشتم. گمان می‌کنم که نقد ادبی باید از همان آغاز مرا جذب خود کرده باشد، چون هم زمانی‌که محصلی دبیرستانی بودم و هم هنگامی‌که معلمی جوان، طعم روش سراسر مبتذل آموزش ادبیات را چشیده بودم. بیشتر مدرسان به همین روش تدریس می‌کردند و در کتاب‌های درسیِ رسمی نیز از این روش پیروی می‌شد. اما آن‌چه مرا بیش از هر چیز می‌آزرد گزینش کاملاً سنتی از میان متن‌های ادبی بود. در طول سال‌های پس از جنگ جهانی اول از نظر سیاسی جوانی متمرد، اگر نگوییم سراپا انقلابی، بودم و بنابراین برایم خیلی طبیعی بود که تجربهٔ علمیِ مدرسه و سیاست را در کوشش‌های نظری خود در دانشگاه به کار گیرم.

خیلی زود فهمیدم که در تلاش برای ادامهٔ راه جامعه‌شناسی ادبیات کاملاً تنها هستم. باری،

پیدا کردن هم‌پیمان‌هایی که خواسته باشند از دیدگاه نظریهٔ انتقادیِ جامعه به این کار بپردازند تقریباً غیرممکن بود. البته، مقاله‌های فرانتس مهرینگ[1] را با شوق خواندم و از آن‌ها بهره گرفتم؛ اما با وجود اصالت تحسین‌برانگیز این مقاله‌ها و با وجود رادیکالیسم سیاسیِ سازش‌ناپذیر نویسنده، نوشتارهای مرینگ به‌ندرت از محدودهٔ نوشتارهای روزنامه‌نگاری سوسیالیست که دربارهٔ ادبیات و سیاست و اقتصاد اساساً به یک سبک چیز می‌نوشت فراتر می‌رفتند. هنوز گئورگ لوکاچ سلسله مقاله‌های پرجاذبه‌اش را در باب زیبایی‌شناسیِ مارکسیستی و تفسیر ادبیات منتشر نکرده بود. البته کتاب بسیار خوب و کوچک او ***نظریهٔ رمان*** (۱۹۲۰) به‌شدت تکانم داد و اثری عمیق در من گذاشت به طوری‌که مطالب آن را عملاً از بر داشتم. گذشته از کتاب کم‌حجم لوین شوکینگ[2] ***جامعه‌شناسی ذوق ادبی*** و اثر عظیم گئورگ براندس[3] در خصوص ***جریان‌های ادبی سدهٔ نوزدهم*** چیز دیگری را به یاد نمی‌آورم که در من تأثیر زیادی گذاشته باشد.

با این‌همه، برای پرداختن به سلسله‌ای از پژوهش‌های اجتماعی ـ انتقادی در باب ادبیات چندان جسارت داشتم، یا حتی به خود می‌نازیدم، که برنامه‌ای بلندپروازانه نوشتم و کار را با پژوهش در ادبیات فرانسوی و انگلیسی و اسپانیایی و آلمانی آغاز کردم. در مرکز توجه من به‌ویژه آن دسته از نویسندگان و مکتب‌های ادبی بودند که تشکیلات ادبی آلمان یا با سکوت کامل خود آنان را مجازات کرده بود (مانند «آلمان جوان» و فردریش اشپیلهاگن[4]، یا آنان را بر بلندای ابرهای اباطیل ایده‌باورانه نشانده بود (مانند گوته و رمانتیک‌ها) و یا کارشان را در حد انسان‌شناسیِ شبه فرهنگِ عامه تنزل داده بود (مانند سی. اف. مایر[5] و گوتفرید کلر[6].

در این سلسله پژوهش‌ها فقط به ادبیاتِ روایتی پرداختم زیرا به دلایلی که به باور من اعتبار جامعه‌شناختی و هنری دارند معتقدم که مهم‌ترین وجه ادبیات سدهٔ نوزدهم آلمان در رمان‌ها و داستان‌ها تجلی می‌یابد. با این‌که از نوشتارهای دوران جوانی خود هیچ شرمسار نیستم، کاستی‌هایشان را می‌دانم. اگر مجبور می‌شدم آن‌ها را بازنویسی کنم بی‌گمان نسبت به وجود پاره‌ای پیوندهای مستقیم که از یک سو بین ادبیات و نویسندگان و از سوی دیگر بین ادبیات و زیرساخت اجتماعی برقرار کردم کمتر پای می‌فشردم. در نوشتارهای بعدی خود کوشیدم که با پروای بیشتری به تحلیل روند میانجیگری بین زیرساخت و روساخت، بین رویدادهای اجتماعی و ایدئولوژی‌ها بپردازم؛ اما نظرم در مورد سپهر اجتماعی و لزوم آمیزش نظریهٔ اجتماعی و تحلیل ادبی به هیچ روی تغییر بنیادی نکرده است. در دهه‌های اخیر مُدپرستی در جامعه‌شناسی

1. Franz Mehring
2. Levin Schuking
3. George Brandes
4. Freidrich Spielhagen
5. C.F. Meyer
6. Gottfried Keller

ادبیات رفته‌رفته بیشتر شده است. از نوشته‌های معاصرانم اغلب به حیرت می‌افتم چون بعضی از آن‌ها ــ غالباً به زبانی که لازم نیست این‌همه پیچیده و اسرارآمیز باشد ــ چندان از «میانجیگری» می‌گویند که پیوندهای بین هستیِ اجتماعی و آگاهیِ اجتماعی کم و بیش فراموش می‌شود.

در نخستین شمارهٔ نشریهٔ ***پژوهش‌های اجتماعی***[1] ــ یعنی تنها شماره‌ای که توانستیم پیش از آن‌که آلمان در شب هیتلر فرو رود منتشر کنیم ــ به مفهوم نظریهٔ انتقادی اشاره شده است: چشم‌اندازی متکی به نگرشی مشترک و انتقادی و بنیادی، که دربارهٔ تمام پدیده‌های فرهنگی کاربرد دارد بی‌آن‌که هرگز ادعای نظام بودن داشته باشد. این نظریه شامل تحلیل انتقادیِ فلسفه و اقتصاد و روان‌شناسی و موسیقی و ادبیات است.

بنابراین، نظریهٔ انتقادی را ــ که ضمناً اصطلاحی است که فقط از اواخر دههٔ سی آن را به‌کار بردیم ــ نباید چیزی بیش از این «مخرج مشترک» جمعی دانست. در مقام یگانه بازماندهٔ کسانی‌که در دههٔ ۱۹۲۰ این نظریه را بنیان نهادند کم و بیش احساسی ناخوش دارم... چرا باید من زنده باشم و نه آنانی که در سال ۱۹۲۶ مرا به اتحادی روشنفکرانه فراخواندند که دو سال پیش از آن تاریخ خود در قالبی نهادی شده به وجودش آورده بودند؟ آن زمان در بین ما چیزی به نام «نظریهٔ انتقادی» مطرح نبود و بی‌گمان در فکر ایجاد «مکتب» نیز نبودیم. درون سنت هگل که شکلی ویژه از نفی است گروهی «نه‌گو» بودیم و نه‌گو هم باقی ماندیم؛ کوشیدیم نشان دهیم که در حوزهٔ خاص هریک از ما، و بنابراین در جامعهٔ ما، چه چیزی نادرست است. ما آگاهانه در حاشیهٔ قدرت رسمی قرار گرفتیم. برای من هنوز هم، چنان‌که خواهید دید، این موضعِ در حاشیه ماندن و برکنار ایستادن، در کارم و حتی شاید در ادراکم از زندگی مهم‌ترین مقوله است. در پنجاه سال گذشته، راهنمای عمل من تعهدی همیشگی نسبت به میراث ادبی اروپا و همزمان نسبت به نقد تولید کالا و کلام برای کلان بازاری نظارت شده و نظارت‌پذیر بوده است. حال سعی می‌کنم شرحی مختصر از رویکرد انتقادی خود به‌دست دهم.

نخست، مهم‌ترین موضوعی که باید بر آن تأکید کنم این است که هنر و کالای مصرفی را باید از هم کاملاً متمایز دانست. من تمام تلاش‌های رادیکالی را که در آلمان و در ایالات متحد می‌کنند تا این تمایز از میان برود مردود می‌دانم. هنرِ والا[2] بی‌شک ممکن است که در فرهنگ توده‌ای هم مصرف شود و در امر نظارت بر جامعه نقش خود را بازی کند. کافی است به نقش واگنر در دورهٔ هیتلر اشاره کنم ــ موضوعی که تئودور آدورنو دربارهٔ آن مفصل نوشته است. نمونه‌های عجیب و غریب‌تر را می‌توان در تاریخِ کارگردانی تئاتر یافت، مثلاً وقتی که فهم

1. *Zeitschrift für Sozialforschung*
2. high art

متعارفِ بورژوا از تراژدیِ در اصل اجتماعیِ زناشویی و عشق مسئله‌ای پیش‌پا افتاده می‌سازد. در این‌جا به یاد اجرای انگلیسی *اتللو* در سدهٔ هیجدهم می‌افتم که در آخرین صحنهٔ آن [*اتللوی*][1] مور دزدیمونا را نمی‌کشد بلکه به اشتباه خود پی می‌برد و از او طلب بخشش می‌کند تا بتوانند در دنیا خوشبخت باقی بمانند؛ مثال دیگر، اجرای *خانهٔ عروسک* ایبسن در ابتدای سده [ی بیستم] در مونیخ است که در آخرِ بازی نورا درِ خانه را نه از بیرون بلکه از درون می‌بندد و نزد شوهرِ کسل‌کننده‌اش بازمی‌گردد ــ چون هر چه باشد جای زن عاقبت توی خانه است. نمونه‌هایی از این دست بی‌شک فضای اجتماعی را بازتاب می‌دهند. در مقابل، برخی مواد که در اصل به منزلهٔ اقلامی مصرفی تولید شده‌اند ممکن است گاهی ــ هرچند به‌ندرت ــ به حیطهٔ هنر قومی و یا به بیان دقیق‌تر به حیطهٔ اسطوره‌شناسیِ فرهنگ عامه وارد شوند. اما آن‌ها موارد بینابینی‌اند. همچنین نباید از اشاره به بعضی تفاوت‌ها که بین محیط آمریکا و اروپا وجود دارد غافل شوم. در ایالات متحد جامعه‌شناسی ادبیات کم و بیش در محدودهٔ تحلیل محتوا و مطالعهٔ تأثیرات فرهنگ توده‌ای باقی می‌ماند و تأکیدی خاص بر تبلیغات تجاری و سیاسی دارد. در این‌گونه مطالعات از رفتارگرایی، یعنی الگویی غیرتاریخی، استفاده می‌شود و جامعه‌شناسی ادبیات به معنای تحلیل هنری محل تردید است. حس می‌کنم که امروزه در اروپا گرایش به این است که کار هنری را صرفاً نمودی از ایدئولوژی تلقی کنند و یکپارچگی ویژه‌اش، یعنی نقش به لحاظ تاریخی مشروط اما در عین حال به لحاظ عقلانی خلاق و معرفتی، را از آن بگیرند. به بیانی تحریک‌آمیزتر: نقد ادبیِ مارکسیستی نه‌تنها کاملاً رضایت‌بخش است بلکه در تحلیل فرهنگ توده‌ای گریزی از آن نیست. به هر حال، [*نقد مارکسیستی*] باید در مورد خودِ هنر با پروای کامل به کار رود و باید به منزلهٔ نقدی بر توهمات اجتماعی به نقد تفاله‌هایی که آشکارا ماهیتی ایدئولوژیک دارند محدود شود.

این نکته را می‌توان حتی به گونه‌ای رساتر چنین بیان کرد: هنر می‌آموزاند و فرهنگ توده‌ای آموخته می‌شود؛ از این‌رو، تحلیل جامعه‌شناختی هنر باید محتاط، و ژرف و گزینشی باشد، در حالی‌که تحلیل جامعه‌شناختیِ فرهنگ توده‌ای باید همه‌چیز را شامل شود زیرا محصولاتش چیزی بیش از پدیده‌ها و نشانه‌های روند خود تسلیمی فرد در جامعه‌ای سراسر سازمان‌یافته نیستند.

در آغاز می‌خواهم از جامعه‌شناسی ادبیات به منزلهٔ هنر سخن بگویم. زمانی آدورنو گفت: «عظمت آثار هنری... فقط به میزانی است که می‌توانند به آن‌چه ایدئولوژی پنهان می‌کند مجال سخن گفتن دهند. این آثار، خواه‌ناخواه، از آگاهی دروغین فراتر می‌روند.» ادبیات ایدئولوژی نیست: ما در باب ایدئولوژی پژوهش نمی‌کنیم؛ بلکه باید آن حقیقت خاص، آن جنبهٔ صرفاً

---

۱. هرچه درون [ ] آمده از مترجم است.

شناختی، را که اثر ادبی منتقل می‌کند در کانون توجه خود قرار دهیم. این با «نقد نو» فرق دارد؛ برعکس، همان‌طور که مارکس در بحث از تراژدی یونانی و رمان‌های بالزاک می‌گوید، این عمل به معنی مطالعهٔ تاریخ اجتماعی هنر و استقبال [جامعه] از آن است. اکنون می‌خواهم از دیدگاه جامعه‌شناسی انتقادی به درونمایه‌های مهم ادبیات بپردازم. نخست، کلی‌ترین آن‌ها: ادبیات یگانه منبع مطمئن برای آگاهی و خودآگاهی بشر، برای رابطهٔ فرد با جهان به مثابه تجربه است. هنرمند نه تنها برای دورهٔ خویش بلکه برای دورهٔ ما نیز روند جامعه‌پذیری، یا به عبارت دقیق‌تر، فضای اجتماعیِ شخصی و خصوصی و فردی را به حوزهٔ آگاهی می‌کشاند و بدین‌گونه پیوسته آگاهیِ دروغین ما را اصلاح می‌کند. هشیاری نسبت به این جنبه از هنر فقط در طول همین پنجاه سال گذشته که تمامیت‌خواهی در غرب ظهور کرده و آن را با بحرانی شدید روبه‌رو ساخته به موضوعی با اهمیت تبدیل شده و در دستور کار روشنفکران قرار گرفته است. درواقع، جامعه‌شناسی هنر یکی از جغدهای میناروا[1] [ایزدبانوی خرد و دانش و صنعت و هنر در روم باستان که معمولاً با پرندگان، به‌ویژه جغدها، نشان داده می‌شود] است. جامعه‌شناسی ادبیات، به معنای راستین خود، باید چیزی را تفسیر کند که به نظر می‌رسد بیشترین فاصله را با جامعه دارد و کلید اصلی فهم جامعه و به‌ویژه کاستی‌های آن به‌شمار می‌رود. ضمناً روانکاوی، که ابعاد اجتماعیِ خصوصی‌ترین جنبه‌های جسم و جان را آشکار می‌کند، برای آن‌چه می‌خواهم بیان کنم الگوی خوبی است. نقش جامعه‌شناسیِ انتقادیِ ادبیات در تحلیل فضای اجتماعیِ خصوصی و شخصی و پرده برداشتن از جبر جامعه‌شناختیِ پدیده‌هایی چون عشق و دوستی و رابطهٔ انسان با طبیعت و خودانگاری و مانند این‌ها برای من اهمیتی ویژه دارد. اما این رویکرد به معنی تقلیل‌گرایی نیست. ادبیات را نباید صرفاً خوانی برای یغما دانست. من با تمام کسانی‌که می‌کوشند از ادبیات چونان ابزاری برای دست یافتن به حقایق نهادهایی چون اقتصاد و دولت و نظام حقوقی استفاده کنند مخالفم. شایسته است که دانشمندان علوم اجتماعی و تاریخ‌نگاران اجتماعی از تلقی ادبیات به منزلهٔ منبع مواد خام بپرهیزند. ادبیات به ما می‌آموزد که کامیابی یا ناکامیِ جامعه‌پذیری افراد را در لحظه‌ها و موقعیت‌های ملموس تاریخی درک کنیم. برای مثال، رمان‌های استندال، مخصوصاً *لوسین لیوون*، برای پژوهش در خصوص تحول اشکال تجربه از فرد زمین‌دار به فرد اشرافی و از آن‌جا به فرد سرمایه‌دار منبعی بی‌نظیر است.

اگر مطالبی که تا به این‌جا گفتم بیش از حد شکل‌گرایانه[2] به نظر می‌رسند بگذارید اطمینان دهم که داشتن دیدگاهی انتقادی کاملاً ضروری است. وقتی که از تاریخ جامعه‌پذیریِ فرد سخن می‌گویم مرادم تاریخ درد و رنج‌ها و عواطف او هم هست. ادبیاتی که من می‌شناسم، یعنی

1. Minerva
2. formalistic

ادبیات اروپای غربی از سال ۱۶۰۰ به این‌سو، تاریخ عاطفهٔ بشری در سرگشتگیِ دیرپای ما و داستان همیشگیِ تنش و پیمان و خیانت و مرگ است. ادبیاتِ جامعهٔ بورژوا از سرگشتگی پایدار فرد سخن می‌گوید. ملاکی برای هنری بودنِ ادبیات حکم می‌کند که ببینیم اثر تا چه اندازه پایدار بودن سرگشتگی را نشان می‌دهد. و بدین‌گونه حوزهٔ ناامن حاشیه موضوع بحث ما می‌شود.

منتها درجهٔ در حاشیه زیستن، و یا به عبارت دقیق‌تر، انتقاد آگاهانه یا ناآگاهانه از جامعه، در سخن صمیمانهٔ شخصیت‌هایی یافته می‌شود که می‌دانند حکم اعدام انسان قبل از آنکه ما به‌اصطلاح غنای زندگیِ اجتماعی را درک کنیم صادر می‌شود. استندال از زبان شخصیتی که با او احساس همدردی می‌کند، جایی در **صومعهٔ پارم** می‌گوید: «به نظر من هیچ‌چیز دیگری جز محکوم بودن به اعدام نمی‌تواند مایهٔ تشخص انسان واقعی باشد... همهٔ چیزهای دیگر را می‌توان خرید.»[1] نیم سده پس از او والتر پیتر[2] در کتاب خود **رنسانس: مطالعاتی در هنر و شعر** به ما اطمینان می‌دهد که،

> بسیار خوب، ما همه محکومیم، چنان‌که ویکتور هوگو می‌گوید: همه محکوم به مرگیم، اما حکممان از نوع احکام تعلیقی است ــ les hommes sont tous condamnés à mort avec des sursis indéfinis ــ ما فرجه‌ای داریم و پس از آن دیگر مکانمان نمی‌شناسدمان. بعضی این فرجه را با بی‌حوصلگی به پایان می‌برند، بعضی با تب و تاب بسیار، و خردمندترین‌ها، دست‌کم در بین «بچه‌های این دنیا»، با هنر و ترانه. (پیتر، ۱۹۱۲: ۲۵۱ ـ ۲۵۲).

به زبان یک نئورمانتیک، این یعنی که هنر فقط آن چیزی را بیان می‌کند که به‌راستی در زندگی و تجربهٔ انسان‌ها شریف است؛ هنر نوید سعادتی است که تحقق نمی‌یابد.

اکنون می‌رسم به مهم‌ترین جنبهٔ در حاشیه بودن که عبارت است از جامعه‌شناسیِ خود هنرمند. هنرمند دنیا را با چشمی کج مج می‌بیند. با کجکی نگاه کردن به دنیا آن را درست می‌بیند، چون درواقع دنیا کج و کوله است. هنرمند نه دکارتی بل دیالکتیکی می‌اندیشد و به آن‌چه یکه[3] و ناهمخوان با نظام است توجه دارد. در یک کلام، او نگران هزینه‌های انسان است و بنابراین هم‌پیمانِ نظریهٔ انتقادی، هم‌پیمانِ چشم‌اندازی انتقادی است که خود بخشی از پراکسیس انتقادی محسوب می‌شود.

---

۱. این حرف را ماتیلد در **سرخ و سیاه** (۱۸۳۱) می‌زند و بعید است که استندال در **صومعهٔ پارم** (۱۸۳۹) آن را درست به همین صورت تکرار کرده باشد. در ترجمهٔ انگلیسی این مقالهٔ لوونت‌هال در مجلهٔ *کریتیکال* اینکوایری (Critical Inquiry) هم **سرخ و سیاه** آمده است و نه **صومعهٔ پارم**.

2. Walter Pater

3. idiosyncratic

گروه‌ها، موقعیت‌ها و شخصیت‌های اصلی[1] در اثر هنری نمایندهٔ حاشیه‌اند.

نخست آن‌که، از دید نظریهٔ انتقادی، هنرمند ادبی زمانی با ما هم‌پیمان می‌شود که سخنگوی جمعِ *رانده‌شدگان* تهیدستان، گدایان، بزهکاران، دیوانگان و خلاصه تمام کسانی باشد که مشکلات جامعه را تحمل می‌کنند. به هرحال، این‌جاست که دیالکتیک واقعی هنر بی‌درنگ آشکار می‌شود و تفسیر هنر به منزلهٔ ایدئولوژی محض، به معنایی که مورد نظر آدورنو بود و پیش‌تر آن را نقل کردیم، به امری بی‌معنی بدل می‌گردد. در روایت نویسنده ــ روایتی که از خود واقعیتِ بلاواسطه به واقعیت نزدیک‌تر می‌شود ــ زندگی جمعیِ کسانی‌که از منافع و امتیازات محروم‌اند تظاهری است از نخستین سرشت حقیقی نوع بشر. در جمع فلاکت، بشریت حقیقی نه به شکل مقلوب بل به شکل کیفرخواستی تام و تمام امکان ظهور می‌یابد. این طنزی دیالکتیکی است که به کسانی معرف انسانیت آزاد و مستقل‌اند که با مفهومی بورژوا ـ ایدئولوژیک و سطحی از فرد کمترین همانندی را دارند.

در این‌جا شاید بتوانم با رجوع به تحلیلی که از کارهای سروانتس کرده‌ام نمونه‌ای از گروه‌های اجتماعیِ در حاشیه را معرفی کنم.

از دو جنبه، که با یکدیگر منافات ندارند، می‌توان به شخصیت‌های حاشیه‌ای سروانتس نگریست؛ آنان زبالهٔ جامعه‌اند و جامعه به دورشان ریخته است، و آنان به موجب حق خود اخلاق‌گرای‌اند.

تمام این موجودات حاشیه‌ای، گدایان، کلاهبرداران، کولی‌ها و دیوانگان، «هزینه‌های ثابت» جامعه‌ای هستند که یا نمی‌خواهند به آن متعلق باشند و یا به زور از آن طرد شده‌اند. اما در همان حال که متهم و محکوم و محبوس‌اند، خود نیز متهم می‌کنند. همان وجودشان به منزلهٔ جهانی است که نه هرگز آن را ساخته‌اند و نه ذره‌ای از آن را می‌خواهند. وقتی که هنرمند صدای این مردم می‌شود یحتمل کسانی را که نظم حاکم به نفعشان است مشوش می‌کند. صدای نویسنده صدای بازنده‌هاست. اگر از جنبهٔ دیگر به شخصیت‌های حاشیه‌ای بنگریم به تصوری آرمان‌شهری[2] باز می‌گردیم. شخصیت‌های حاشیه‌ای نه‌تنها در کیفرخواست علیه نظم اجتماعی به نفی آن می‌کوشند، بلکه آشکارا تصوری درست از بشر ارائه می‌دهند. همهٔ آنان در خدمت اثبات امکان به وجود آمدنِ آرمان‌شهری‌اند که در آن هر کس آزاد است برای خود نمونه‌ای نابهنجار باشد ــ و در نتیجه اصلِ نابهنجار بودن از میان برخیزد. جامعهٔ مطرودِ راهزنان و دزدانی که در حاشیهٔ

1. protagonists
2. utopian

شهر سویل به کار خود مشغول‌اند و جامعهٔ کولی‌هایی که در حومهٔ مادرید چادر زده‌اند شخصیت‌های گروتسک[1] [مسخ‌شدهٔ] آرمان‌شهری‌اند: هر کس کاری را می‌کند که از او برمی‌آید و همهٔ چیزها بین همه تقسیم می‌شود...

بازتاب روشن‌تری از ایده‌پاوریِ انتقادیِ سروانتس را در ***کولی کوچک*** می‌بینیم. رئیس قبیله می‌گوید: «دوستی برای ما قانونی مقدس است؛ هیچ‌کس به دنبال چیزی نمی‌افتد که متعلقِ خاطر دیگری است؛ از شر بلای شوم حسادت آزادیم...» بنابراین سروانتس در آغازِ جامعهٔ نوپدید قانون حاکم بر آن را توصیف می‌کند و معیار دروغین این جامعه را که فرد آزاد و متعهد به اخلاق است پیش چشمش می‌آورد. و آدمی چنین مستقل و متعهد فقط در حاشیهٔ جامعه‌ای یافته می‌شود که او را به محضی که می‌سازد از خود می‌راند (لوونتهال، ۱۹۵۷: ۴۲ـ۴۵).

استثنایی‌ترین مورد که دیدگاهی انتقادی با تأکید بر آن می‌کوشد ویژگیِ معرفتی گروه‌های حاشیه‌ایِ توصیف شده در ادبیات را نشان دهد مورد زنان است. هنرمندان ادبی، از رنسانس به بعد، شخصیت‌های اصلیِ زن را منتقدان واقعاً انقلابیِ جامعهٔ پریشیده معرفی کرده‌اند. روزگاری ایبسن گفت: «جامعهٔ نوپدید جامعه‌ای انسانی نیست؛ صرفاً جامعهٔ مردان است.» با این‌همه، محرومیت زنان از حقوق خود فقط به نتایج منفی نینجامیده بلکه پیامدهای مثبت نیز داشته است.

مردان ایبسن هیچ‌گاه به موعظه‌هایشان عمل نمی‌کنند و به یگانه اصل راهنمای خود در زندگی، یعنی ماتریالیسم مبتنی بر نفع شخصی، هرگز معترف نیستند. زنان او نیز ماتریالیست‌اند لیکن ماتریالیسم آنان آشکارا از نوع دیگری است، و پیش از هر چیز، بیانی بی‌پرده دارد. این طنز نمایشی زیرکانه است که اخلاق را خودپسندان موعظه کنند، و خودپسندی را اخلاق‌گرایان.

دوم آن‌که، وضعیت حاشیه‌ای و گروهِ در حاشیه با هم ارتباطی تنگاتنگ دارند. نمونه‌های برجستهٔ این ارتباط را می‌توان در نمایشنامه‌های شکسپیر به‌ویژه در ***طوفان*** ***شاه لیر*** و ***تیمون آتنی*** مشاهده کرد. شخصیت‌های این نمایشنامه‌ها به سوی برهوتِ طبیعت اجتماعی نشده رانده می‌شوند. طبیعت در این‌جا مادهٔ خامی نیست که حرص قدرت در جامعهٔ طبقاتی آن را مورد سوءاستفاده و بهره‌جویی قرار می‌دهد ــ همچنان‌که از گروه‌های حاشیه‌ای جامعه‌ای که پیش‌تر به آن اشاره کردم بهره‌کشی می‌کند. در این نمایشنامه‌ها هرگاه طبیعت با قوت تمام در قالب عناصری مهارناپذیر چهره می‌نماید همزمان از آشتی انسان و طبیعت خبر می‌دهد. طبیعت

1. grotesque

خشمناک با انسان خشمناک متحد می‌شود تا علیه جامعهٔ اهریمن صفت اعلام جرم کند. چنین چیزی را در **طوفان** به‌روشنی می‌توان دید: طبیعت سرکش، سرشت ثانویهٔ انسان را، صورتک چیزواره شده[1] و اجتماعی شدهٔ او را به سوی سرشت راستین‌اش باز می‌گرداند. وضعیت حاشیه‌ایِ فقر مطلق (با وضع رابینسون کروزو اشتباه نشود) که در آغاز پراسپرو، لیر و تیمون را احاطه کرده سرانجام به موهبتی تبدیل می‌شود و بنابراین از انتظار برای آرمان‌شهر حکایت می‌کند. آرمان‌شهر ــ سازش طبیعت اولیهٔ انسان با طبیعت ــ سرسته یا آشکار درونمایهٔ اساسیِ ادبیات اصیل باقی می‌ماند (و این فقط ادعای جسورانه‌ای است که برای آن مدرکی ندارم).

سوم آن‌که، هرگاه شخصیت اصلی داستان خود شخصیتی حاشیه‌ای بوده است گروه‌های در حاشیه و وضعیت حاشیه‌ای با هم ترکیب شده‌اند و یا دست‌کم احتمال آن وجود داشته است ــ از *پانتاگروئل* اثر رابله گرفته تا، به تعبیری، *طبل حلبی* اثر گونتر گراس و همین‌طور تا برسیم به زمان حاضر. در این آثار، هویت آدم معمولیِ جامعهٔ طبقاتی به کلی مغایر با هویت شخصیت اصلی داستان است. دون‌کیشوت نماد انتقاد از جامعهٔ بورژوا، نماد انتقاد از همنوایی‌گراییِ[2] نظارت شدهٔ این جامعه از آخرین شکل‌های فئودالی‌اش در حدود سال‌های ۱۶۰۰ تا به امروز است. او نمادی غیرتاریخی است برای ماتریالیسم تاریخیِ اصیل. در هر موقعیتی او دیوانه، یا به عبارت دقیق‌تر، عاقل است؛ در هر برخوردی نامعقول، یا به عبارت دیگر، معقول است. دون کیشوت یگانه کسی است که به‌واقع خوشحال و کم و بیش خشنود است ــ درست به این دلیل که جامعه را با دید انتقادی کج و معوجی می‌نگرد و با کردار شگفت خود آن را «صاف و صوف» می‌کند. او با عمل به ایده‌باوری انتقادی خویش نشانی است از تحقق استعدادهای هر فرد. هر چند تباه می‌شود و سرانجام می‌میرد، هنوز مظهری است از پیش‌آگاهی نسبت به آن‌چه زندگی می‌تواند باشد. خیالبافی‌های او پیش‌بینی آن چیزی است که در این دنیای پریشیده ناپیدا می‌ماند. به قول هگل:

> در دون کیشوت... سرشت اصیل کسی را می‌یابیم که در ماجراهایش کار شهسواری به دیوانگی می‌کشد، گوهر چنین ماجراها در بطن وضعیت پایدار و مشخصی جای دارد که خصایص ظاهری آن رونوشتی دقیق از طبیعت است... او در تمامی ذهنیت مجنونش و در تمام اقدامات تهورآمیزش روحی کاملاً باثبات است، یا به بیان دقیق‌تر، جنونش در این است که ریشه‌ای محکم در خود و در اعمال جسورانهٔ خود دارد و آن را حفظ می‌کند (هگل، ۱۹۷۵: ۳۷۵).

1. reified

2. conformism

خلاصهٔ کلام این‌که، وحدت نظر و عمل در او، به دست او، تحقق می‌یابد.

پیش از آن‌که به اختصار از موضوع فرهنگ توده‌ای سخن بگوییم مایلم که، همچون مرحله‌ای بینابین، یک‌بار دیگر به استندال اشاره کنم. به نظر من او در تحلیل تجربهٔ جامعه‌پذیری استاد بود و، گرچه به طریقی که امروز دیگر رواج ندارد، فضایی اجتماعی را پیش‌بینی کرد که در آن تجربهٔ اصیل یکسره مغلوب همنوایی‌گرایی می‌شود. و این درواقع خصیصهٔ اساسیِ فرهنگ توده‌ای است. در *لوسین لوون*، آن‌جا که لوسین صورتِ بازسازی شدهٔ جامعهٔ منحط را به همان اندازه کم تحمل می‌کند که **محیط اجتماعیِ عادلانهٔ**[1] دنیای نوپدید بورژوا را ــ مثل قهرمان کتاب ***سفرهای ویلهلم مایستر*** | **اثر گوته** | ــ با فکر مهاجرت به آمریکا کلنجار می‌رود. بازگفتِ زیر خود گویای مطلب است:

> از بدو ورود به نانسی احساسات لوسین چندان رنگ غم و اندوه به خود گرفته بود که در غیاب مشغله‌ای بهتر سرگرم خواندن این مکتوب جمهوریخواهانه شد. «بهترین کاری که می‌توانند بکنند این است که همه به آمریکا بروند... و آیا من هم با آن‌ها خواهم رفت؟... این‌قدر احمق نیستم!... زندگی در آمریکا میان آدم‌هایی ــ بله ــ کاملاً منصف و منطقی، اما نتراشیده نخراشیده که فکر و ذکرشان فقط دلار است برای من ملال‌انگیز خواهد بود» (استندهال، ۱۹۵۰: ۷۱).

درواقع، ملال[2] در این‌جا کلمهٔ اصلی است؛ ملال شکل تجربه‌ای است که هنرمندان سدهٔ نوزدهم از خلال آن به بیان چشم‌انداز نظریهٔ انتقادی در پیوند با جلوه‌های در حال ظهور زندگی توپدید می‌پردازند.

هنگامی‌که به کارهای خود در زمینهٔ تحلیل فرهنگ توده‌ای می‌اندیشم به‌راحتی می‌توانم واژهٔ «ملال» را درک کنم، زیرا همین واژه است که راه را برای شناخت مهم‌ترین عامل می‌گشاید: فلج شدن تخیل که تجربهٔ هنری را ناممکن می‌کند و عنان کار را به دست نیروهای نظارت‌کننده می‌دهد. با چند مثال روشن می‌شود که «مدیریت» یا سرکوب تخیل تا چه حد از وظایف فرهنگ توده‌ای است. انجمن‌های کتاب در ایالات متحد، همچنان‌که در آلمان، کاسبی پررونقی دارند. بنیادی به نام تایم‌بوکز[3] «برنامهٔ مطالعهٔ نوبتی» را عرضه می‌کند. در ازای دریافت مبلغی ناچیز هر ماه سه یا چهار کتاب تحویل داده می‌شود و، همراه آن‌ها، شرکت جستن در «رویکرد برنامه‌ریزی شده»ای به مطالعه تضمین می‌کند که «هرچند ممکن است وقت شما کم باشد، مرتباً

1. juste-milieu
2. boredom
3. Time Books

و به نحوی سودمند... کتاب‌های بسیاری خواهید خواند که به‌راستی سبک و ارزشی جاودان دارند.» در درستیِ انتخابی که صورت می‌گیرد تردید نیست: «توانایی این برنامه ثمرهٔ هزاران ساعت وقتی است که سرپرستان آن صرف می‌کنند تا پاسخ پرسش‌هایی را بیابند که شما نیز باید بارها از خود کرده باشید... بخشی از وظیفهٔ آنان دستچین کردن تعداد اندکی کتاب است که از سایر کتاب‌ها برترند.» اهمیت و کیفیت و مناسبت کتاب‌ها تضمین شده است: «در مقدمهٔ ویژه‌ای که سرپرستان برنامه برای هر کتاب می‌نویسند به آن‌چه در آن بی‌همتاست و به تأثیری که گذاشته است و یا خواهد گذاشت و به جایگاهی که در ادبیات و اندیشهٔ معاصر دارد اشاره خواهند کرد.» از این گذشته، جلد کتاب‌ها نیز از نوعی تأیید دینی برخوردار می‌شوند. «کتاب‌ها با روکشی بادوام و نرم، مثل روکشی که در صحافی بهترین انجیل‌ها و کتاب‌های دعا به کار می‌رود، صحافی خواهند شد.»

و این هم نمونه‌ای دیگر: در آمریکا یکی از موفق‌ترین انجمن‌های کتاب به نام لیتروری گیلد[1] چاپ ویژه و ارزان‌قیمت کتاب‌های *آنا کارنینا* | اثر تولستوی | و *مادام بوواری* | اثر فلوبر | و *کامی یا لادام اوکاملیا* (اثر دوما) را به‌تازگی عرضه کرده است. آگهی تبلیغاتی این کار را بخوانیم: «در این سه رمان کلاسیک، که اکنون در سه مجلد زیبا همراه یکدیگر منتشر شده‌اند، داستان غم‌انگیز و فراموش‌نشدنیِ سه زن بازگو می‌شود که زندگی خویش را در راه عشق به مخاطره افکندند و همه چیزشان را از دست دادند. *آنا کارنینای* تولستوی زنی است که به دنبال عشقی غلبه‌ناپذیر از جامعهٔ اشرافی خود دست کشید، *کامیِ* دوما، زنی است که برای معشوقش بالاترین فداکاری‌ها را می‌کند، و *مادام بوواریِ* فلوبر زنی خیالپرور و حساس است که حسرت عشق کارش را به خشونت می‌کشاند.» این توصیف‌ها نشان می‌دهند که چگونه هنر به سطح کالاهای فرهنگ توده‌ای تنزل داده می‌شود. البته پیروزی‌ها و شوربختی‌های عشقی که گرتشنِ *فاوست* یا آناکارنینا طعم آن را چشیدند روایتی تا به ابد معتبر دربارهٔ سرشت زن نیست، اما باید آن‌ها را برداشت‌هایی مشخص از زن در اوضاع و احوالی معین تلقی کرد. اگر به جای آن‌که چنین کتاب‌هایی با قیمتی نازل روانهٔ بازار شود کارشناسان اعلام می‌کردند که این خانم‌ها همه روان رنجورند و در حال حاضر درمانِ روانکاوانه مطمئناً به حالشان مفید است، آن‌گاه عمل بسیار شرم‌آوری از فرهنگ توده‌ای نظارت شده سر نزده بود! به‌طور خلاصه، سازماندهی و «مدیریتِ» تخیل به دست عوامل نظارت اجتماعی صورت می‌گیرد، و در این‌جا تقلیل‌گراییِ، که شامل تقلیل‌گراییِ علوم رفتاری هم می‌شود، شیوه‌ای موجه، درواقع تنها شیوهٔ مناسب، به‌شمار می‌رود.

1. Literary Guild

فرهنگ توده‌ای رهنمودهایی را در دنیای سرمایه‌داریِ پسین صادر می‌کند و استحکام می‌بخشد که آگاهی دروغین[1] را گسترش می‌دهند. از این نظر، من همیشه پژوهش‌های خود را سیاسی دانسته‌ام. دو نمونه به‌طور مشخص به خاطرم می‌رسند که به نظر من از خودآگاهیِ در هم شکستهٔ بورژوا و ناتوانیِ درمان‌ناپذیری خبر می‌دهند که ویژگیِ روحیهٔ قشرهای وسیعی از طبقات متوسط است. یکی از نمونه‌ها به نوع ادبی[2] (ژانر) و دیگری به استقبال ادبی[3] مربوط است و هر دو رابطهٔ نزدیکی با هم دارند.

موضوع یکی از پژوهش‌های من استقبال آلمانی‌ها از داستایفسکی در آغاز سدهٔ بیستم بود. شواهد این استقبال را می‌توان در مجموعهٔ پرحجم کتاب‌ها، مقاله‌ها، مجله‌ها و روزنامه‌ها یافت. خیلی زود فهمیدم که استقبال عظیم از آثار داستایفسکی نه لزوماً به سبب کیفیت هنری آن‌ها بلکه به سبب نیازهای عمیق‌تر اجتماعی ـ روانی بود. در آن زمان دربارهٔ داستایفسکی بیش از دیگر شخصیت‌های ادبی، احتمالاً به جز گوته، مطلب نوشته می‌شد. تحلیل آن نوشته‌ها نشان داد که استقبال از آثار داستایفسکی نمایان‌کنندهٔ ویژگی‌های خاص و مهم جامعهٔ آلمان در اوج دورهٔ بحران بود: شیفتگی به ناخردگرایی کذایی هنرمند؛ ادعای رازآمیز بودن زندگی فرد؛ غوطه‌وری در «تواحی تاریک روح»؛ تجلیل از رفتار مجرمانه ــ و در یک کلام، عناصری ضروری که سپس ناسیونال سوسیالیسم [حزب نازی] آن‌ها را در تغییر چهرهٔ روانیِ خشونت با یکدیگر ترکیب کرد.

پس از چندین سال معلوم شد که پژوهش در مورد استقبال ادبی ممکن است اهمیت اجتماعی ـ سیاسی داشته باشد، و آن زمانی بود که نگاه دقیق‌تری کردم به نقدهای منتشر شده دربارهٔ کنوت هامسون، نویسنده‌ای که من ــ سال‌ها قبل از وقوع واقعه ــ پیش‌بینی کرده بودم که هواخواه نازی‌ها خواهد شد. تاریخ استقبال از آثار هامسون می‌تواند نشان‌دهندهٔ تحول آگاهی سیاسی از لیبرالیسم به سوی شعارهای دولت تمامیت‌خواه باشد. در حقیقت واکنش‌های سوسیال دموکرات‌ها سخت شگفت‌آورتر از واکنش‌های منتقدان ادبی بورژوا بود. مطالعهٔ مطلب برجسته‌ترین نشریهٔ تئوریک سوسیال دموکراسی آلمان یعنی نویه زایت[4] دربارهٔ هامسون نشان می‌دهد که در دههٔ ۱۸۹۰ موضع سیاسی روشنی نسبت به او وجود دارد: رمان‌های هامسون رد می‌شوند؛ آن‌ها از انسان‌های زنده سخن نمی‌گویند، بلکه شامل نگرش‌هایی گنگ‌اند که هیچ ربطی به گرایش‌های ناظر به تغییرات مثبت ندارند.

اما نویه زایت در سال‌های اولیهٔ جنگ جهانی اول و نخستین سال‌های پس از جنگ حاوی

1. false collective
2. genre
3. literary reception
4. Neuw Zeit

توصیفاتی پرشور و حرارت دربارهٔ همان نویسنده‌ای است که بیست سال پیش‌تر او را با قاطعیت بسیار رد کرده بود. آن‌چه را قبلاً «فضای تهی» و «محرک عصبی محض» می‌شمردند حالا تبدیل شده بود به «توصیف‌هایی دلکش از حیات و روح که در آن‌ها زنده‌ترین واقعیت، با تمام سایه‌روشن‌هایش، تمثیلی می‌شود از عمق وجود زندگی.» نویسنده‌ای که او را منتقدان قبلی «علامت تعجبی عاشق‌پیشه، لمیده بر صندلی راحت سودا» می‌خواندند اکنون تبدیل شده بود به «عظمتی یگانه» که ممکن نبود بتوان او را بدون ظلمی در حقش با دیگران مقایسه کرد. آن‌چه را سابقاً در رمان‌هایش «ناپایدار چون هوا» می‌دیدند، حالا ناگهان شده بود «حکایت ابدی». پس از جنگ جهانی اول، سخنگویان لیبرالِ جناح بورژوازی، و سخنگویان جناح پرولتاریا ــ که آن‌همه مورد تنفر هامسون بود ــ نیز به جمع ستایش‌گران او پیوستند. نقد مرسوم بورژوایی و نقدی که در *نوبه زایت* منتشر می‌شد پشت و روی سکهٔ تسلیم سیاسی و پذیرش فریب ایدئولوژیک قشرهای اجتماعی وسیع در اروپای مرکزی بودند.

در مطالعات خود به نوع ادبیِ زندگی‌نامه پرداختم. کوشیدم که زندگی‌نامه‌های عامه‌پسند را، در دو جامعهٔ متفاوت، مورد تحلیل قرار دهم و از این نوعِ ادبی همچون محکِ روشن‌کنندهٔ تحولات مهم در ساختار سیاسی و اجتماعی استفاده کنم. نخستین مطالعهٔ من در آلمان و قبل از ۱۹۳۳ به انجام رسید. امروز نمی‌توان به‌آسانی تصور کرد که در آن زمان در اروپا و آلمان چه سیلی از زندگی‌نامه‌های عامه‌پسند به راه افتاده بود. زندگی‌نامهٔ عامه‌پسند، حتی پیش از ۱۹۱۸ نیز، برای بورژوازی آلمان نمونهٔ کلاسیک ادبیات گریز[1] بود. زندگی‌نامه از یکسو تداوم رمان است و از سوی دیگر وارونهٔ آن. در رمانِ بورژوایی از شواهد و مدارک به مثابهٔ مواد خام استفاده می‌شود، اما در زندگی‌نامهٔ عامه‌پسند عکس این موضوع صادق است و انواع گوناگون مستندسازی ــ رژهٔ باشکوه و عظیم داده‌های ثابت و رخدادها و نام‌ها و نامه‌ها و غیره ــ جای روابط اجتماعی را که به غل و زنجیر فرد تبدیل شده‌اند می‌گیرند؛ گویی که فرد چیزی نیست مگر عنصری مربوط به حروف‌چینی، مگر عنوانی برای یک ستون چاپی که مسیرش را از میان پیرنگِ[2] کتاب طی می‌کند، مگر صرفِ بهانه‌ای تا مجموعهٔ معینی از اطلاعات به‌گونه‌ای جذاب مرتب شود. قهرمانان زندگی‌نامه‌های عامه‌پسند سرنوشت فردی ندارند؛ آنان صرفاً تابعی از وقایع تاریخی‌اند. نسبی‌گراییِ نهفته، هرچند به‌ندرت مرام آشکار این ادبیات است، همیشه حضور دارد. از بدگمانیِ آگاهانهٔ استادان هرگز خبری نیست، اما ضرورت پنهان‌سازیِ بیچارگیِ بازندگان امری پایدار است. در مقایسه با درماندگی و ناتوانی سرچشمه گرفته از این نویسندگانِ

1. escapist literture
2. Plot

زندگی‌نامه‌های عامه‌پسند، زیبایی‌نگریِ دههٔ ۱۸۹۰،[1] [پایان سده]، را می‌توان تجلی واقعی عمل خواند. در این زندگی‌نامه‌ها که برنامیرنده بودن میرندگی گواهی می‌دهند، در این هزارتویِ ممتازها و یگانه‌ها که عقل هرگز امیدی برای هدایتمان ندارد، نویسندگان هم درست به اندازهٔ خوانندگانشان سرگردان‌اند.

در آمریکا از زندگی‌نامه‌های عامه‌پسند در زمینهٔ اجتماعی دیگری بهره‌برداری می‌شود. در پژوهش خود دربارهٔ توفیق بُت‌های توده‌ای[2] در چندین مجلهٔ پرخوانندهٔ آمریکایی سعی کردم نشان دهم که دگرگونی ساختاری در نحوهٔ برخورد با زندگی‌نامه‌های عامه‌پسند در دورهٔ گذر از سرمایه‌داری لیبرال به جمع‌گراییِ نظارت شده چگونه است. من آن را گذر از بُت‌های تولید به بُت‌های مصرف نامیدم. در آستانهٔ سدهٔ بیستم، این به‌اصطلاح «قهرمان»ها نمایندگان عرصهٔ تولید بودند، در حالی‌که در پایان دههٔ سی و آغاز دههٔ چهل به گونه‌ای فزاینده جای خود را به ورزشکاران و سرگرمی‌سازان، مخصوصاً به بازیگران سینما دادند که آن‌چه ظاهراً دربارهٔ آنان «ارزش خبری» داشت مسائل خصوصی‌شان بود و نه نقشی که در امر تولید داشتند. همخوان شدنی که خواننده در معرض آن قرار می‌گرفت دیگر نه از نوع خیزش به سوی کامیابی در کار، بلکه از نوع تقلید در مصرف بود. و سرانجام، پدیده‌های آلمانی و آمریکایی، هرچند در دو بستر سیاسی متفاوت، برخی ویژگی‌های مشابه دارند. همان وقت‌ها نوشتم که:

> فاصلهٔ آن‌چه فردی عادی قادر به انجام دادن آن است با نیروها و قدرت‌هایی که زندگی و مرگ او را رقم می‌زنند چندان زیاد شده است که همخوان شدن با وضع متعارف، حتی با وضع ملال‌انگیز آدمی بی‌فرهنگ[3]، به سلطنتی سهل‌الوصول در سرزمین پناه و فرار تبدیل می‌شود. فرد عادی، که رؤیای هریشیو آلجر[4]، [روحانی و نویسندهٔ آمریکایی که سرگذشت‌هایی الهام‌بخش برای کودکان و بزرگسالان نوشت و رمز موفقیت را خودباوری و پرکاری دانست] را از او دزدیده‌اند و از ورود به جنگل راهبردهای کلان سیاسی و تجاری نومید شده است، وقتی که می‌بیند قهرمانانش جمعی از بر و بچه‌هایی‌اند که درست مثل خود او جام‌های پُرمشروب و سیگار و آب گوجه‌فرنگی، بازی گلف و میهمانی رفتن را دوست دارند، یا دوست ندارند، آرام می‌گیرد. او می‌داند که در حوزهٔ مصرف چه باید بکند. و این‌جاست که مرتکب هیچ اشتباهی نمی‌شود. با محدود کردن دایرهٔ توجه‌اش می‌تواند شاهد باشد که شریک شدن خوشی‌ها و ناخوشی‌های بزرگان بر خوشی‌ها و ناخوشی‌های او مهر تأیید می‌زند و رضایت

1. fin de siècle
2. mass idols
3. philistine
4. Horatio Alger

خاطرش را فراهم می‌آورد. احساس برابری با بزرگان و قدرتمندان در حوزهٔ مصرف، تمام مسائل بسیار گیج‌کنندهٔ سیاسی، اقتصادی، کشمکش‌ها و تناقض‌های عرصهٔ اجتماع را فرو می‌پوشاند (لوونتهال، ۱۹۴۴).

شکسپیر با قدرتی که گویی زادهٔ بصیرت پیش‌گویانه‌اش است، در صحنهٔ دوم از پردهٔ سوم **هملت**، نشان می‌دهد که نظارت اجتماعی تهدیدی است برای آزادی عمل انسان، هرچند که او بی‌شک نمی‌توانسته حدس بزند که سرانجام، نزدیک به چهارصد سال بعد، گیلدنسترن موفق می‌شود هملت را شکست دهد:

«هملت: ممکن است با این نی‌لبک چیزی بنوازی؟

گیلدنسترن: سرور من، نمی‌توانم.

هملت: تقاضا می‌کنم.

گیلدنسترن: باور کنید، نمی‌توانم.

هملت: تمنا می‌کنم.

گیلدنسترن: سرور من، از نی‌نوازی هیچ نمی‌دانم.

هملت: کار ساده‌ای است، مثل دروغ گفتن؛ انگشت‌ها و شست خود را روی این سوراخ‌ها بگذار، با دهانت در آن بدم، تا با روان‌ترین نغمه‌ها به سخن درآید. ببین، این‌ها پرده‌هایش.

گیلدنسترن: ولی نمی‌توانم هیچ نوای هماهنگی از آن بیرون بیاورم؛ در این کار مهارتی ندارم.

هملت: پس اکنون ببین که تا چه حد بی‌ارزشم می‌سازی. می‌خواستی مرا بنوازی. گمان کردی که پرده‌هایم را می‌شناسی؛ می‌خواستی از کنه راز من پرده‌برداری؛ می‌خواستی با زیرترین و بم‌ترین نواهای خود برایت آواز سر دهم؛ چه‌بسا نغمه‌ها و ترانه‌های دلنشین که در این ساز کوچک هست، اما نمی‌توانی آن را به سخن درآوری. پناه به خدا! آیا می‌پنداری که به سخن درآوردن من از نواختن نی‌لبک هم آسان‌تر است؟ مرا هر سازی بدان که می‌خواهی، می‌توانی مرا بفرسایی، اما نمی‌توانی بنوازیم.» (شکسپیر، پردهٔ سوم: ۳۵۰-۳۷۲).

گیلدنسترن، به تعبیری، نماد فرهنگ توده‌ای است که وسیلهٔ سلطهٔ اجتماعی می‌شود، و می‌کوشد فرد را مجبور به اطاعت‌کند و او را همچون سازی منفعل، اما کاملاً حاضر و آماده، بنوازد.

شاعر آمریکایی، رندال جرّل، آن‌چه را سرانجام اتفاق افتاد درکتاب **شعر و زمانه** به‌روشنی بیان کرده است:

شاعر در دنیایی زندگی می‌کند که روزنامه‌ها، مجله‌ها، کتاب‌ها، فیلم‌ها، ایستگاه‌های رادیویی و تلویزیونی‌اش حتی توانایی فهم شعر واقعی و هرگونه هنر واقعی را در بسیاری از مردم نابود کرده است... حد وسطِ مقالات مجله‌های ما هر موضوعی را بدون استثنا در لایه‌ای یکسان از منفعتِ خودبه‌خود و آسانِ «انسان» می‌پوشاند (یارل، ۱۹۵۷: ۱۸).

چرل گوته را که گفت «نویسنده‌ای که فرهنگ واژگان از او عقب نیفتد ارزشی ندارد» در برابر سامرست موام می‌نهد که زمانی گفت «بهترین ستایشی که از او شده در نامهٔ یکی از خوانندگانش بوده که برای او نوشته است: 'رمان شما را خواندم بدون این‌که مجبور باشم حتی یک‌بار به واژه‌نامه مراجعه کنم.'» و چرل در پایان چنین نتیجه می‌گیرد: «دیرزمانی است که نوشتهٔ عامه‌پسند چیزی را که به تخیل نیاز داشته باشد باقی نگذاشته است، تا جایی که تخیل نیز رو به تباهی نهاده است». جان کلام، بر باد رفتن و به پایان رسیدن تخیل، به پایان رسیدن آزادی است.

دربارهٔ امکان تجربهٔ اصیل هنری در عصر حاضر نمی‌توانم قاطعانه نظر بدهم. بی‌گمان، آشنایی با هنر والا در حال افزایش است، اما آشناییِ تهی از تجربهٔ اصیل و تهی از تجربه‌ای که در صداقتِ انتقادی ریشه دارد فقط در خدمت حمایت از نظام‌خواهد بود. آشنایی و تجربه دو چیز متفاوت‌اند. من برای امکان رو به کاهشِ تجربهٔ زیباشناختیِ به‌مثابهٔ تجربهٔ آزادی در جهان امروز سخت نگرانم. بیش از این چیزی نمی‌توانم بگویم. آن‌چه در این‌جا کوشیدم بیان کنم شاید خلاصه‌ای کامل ازکارهای من در جامعه‌شناسی ادبیات نبود که فصلی است در خود زندگی‌نامهٔ روشنفکرانه‌ای یحتمل بسیار بی‌پروا، خود زندگی‌نامه‌ای که، به هر حال ــ و من نابه‌جا فروتن نخواهم بود ــ در حاشیه بودنِ این حوزه را نادیده نمی‌گیرد. بی‌تردید روشنفکر می‌تواند، و شاید باید، در حاشیه‌ها زندگی کند. و جامعه‌شناسی ادبیات آن حاشیه را برای من به خوبی فراهم کرده است!

منابع

Hegel, G.W.F. (1975), *The Philosophy of Fine Art*, trans. F.P.B. Osmaston, 2 vols. New York, 2: 374.

Lowenthal, L. (1981), *Schriften, Das burgerliche Bewußtsein in der literatur* Frankfurt, 2: 301 ff. In English, see *Communication in Society* (New Brunswick, N.J., 1986), 2: 221 ff.

Lowenthal, L. (1957), *Literature and the Image of Man* Boston, pp. 42-45.

Lowenthal, L. (1994) "Biographies in Popular Magazines", in *Radio Research 1942-43*, ed. Paul F. Lazarsfeld and Frank N. Stanton. New York, pp. 547-84.

Pater, Walter (1912), *The Renaissance; Studies in Art and Poetry* London, pp. 251-252.

Randall Jarrell (1957), *Poetry and the Age.* New Yok, p. 18.

Shakespeare, william, *Hamlet*, prince of Denmark, act 3, sc. 2, ll.

Stendhal (1950), *Lucien Leuwen*, trans. Louise Varese, 2 vols. New York, 1: 71.

محمدرضا شادرو، عضو هیئت علمی گروه جامعه‌شناسی دانشگاه علوم طباطبایی می‌باشد. از ایشان مقالات متعددی در مجلات داخلی به چاپ رسیده است.