

پنج نگاه به محمد مختاري

از «چشم مرکب»

...NT IS TO CHA...



سرمقاله: چشم مرکب: مسئله اضطراب، خطاب و استعاره پرچم

امیر
 کمالی

 ۳

«ترجمه کردن آنچه امکان ترجمه اش نیست» یا مصائب نقد
 دیالکتیکی فرهنگ
 صالح
 نجفی

 ۹

چیزی خراب می شود (ریکوئیمی برای محمد مختاری)

حبیب
 املاکی

 ۱۸

«چشم مرکب» و معاصریت شعر

حسین
 پروانه

 ۲۱

«چشم مرکب» و مسئله تاریخ

بهروز
 جوشنی
 املشی



چشم مرکب: مسئله اضطراب، خطاب و استعاره پرچم

امیر کمالی

نوشتن درباره محمد مختاری، جدا از پرداختن به «چشم مرکب»، پیش از هر چیز نشان دهنده تفوق و جدیت اضطرابی «مضاعف» است. چه بسا در طول گذر زمان، آن اضطراب همیشه حاضر، بازدارنده، محافظه کار، باستانی و مولد فوبیا و فرهنگ «پرهیز از نام حرام» تدریجاً و تحت تأثیر عوامل بیرونی رنگ می‌بازد یا حتی قالب‌های سراسر متضادی برای حضور بر می‌گزیند. اما بر صدر نشستن چنین نامی در پروژه‌های مشارکتی، قاعدتاً باید آن اضطراب بازدارنده و باستانی را دو چندان کند و پس از آن که کار را در سویه‌های فردی یا به اصطلاح «تخصصی» ادغام کرد، آن را منفرداً راهی این مجله و آن روزنامه سازد. اما در عمل چنین اضطرابی (دست‌کم برای نویسندگان این مجموعه، به اعتبار این که صرفاً تحت عنوان نام محمد مختاری «نوشته‌اند» و یا حتی در افق‌های دیگری با پروژه او مواجه شده‌اند) چندان محلی از اعراب ندارد.

اما آن «اضطراب مضاعف»، خود محصول همین گذر زمان و سال‌های متمادی سکوت است. پس از هر سکوت طولانی، سخن گفتن به مراتب سخت‌تر می‌شود. در این مورد، سکوت بسی بیش‌تر از نوشتن یا گفتن، امری زمان‌مند به نظر می‌آید. با این حال، پرسشی اساسی وجود دارد که احتمالاً قادر خواهد بود، بر تمام این موارد پرتو بیفکند. مقصود، طرح پرسشی است که آن اضطراب باستانی از بردن نام ممنوع و اضطراب مضاعف از چگونه بردن این نام و وسواس درباره آن (که به اصطلاح از پس ادای این دین برآید) را در هم می‌نشانند: «چه چیز نوشتن درباره مختاری را امری جدی، ضروری و ناگزیر می‌سازد؟ چه عاملی مجموعه حاضر درباره چشم مرکب را موضوعیتی انضمامی می‌بخشد؟ رسالت، روشنفکری، شعر، سیاست، ادای دین، آزادی، مردم، تفسیر، تغییر و یا همه این‌ها؟» هر یک از این واژه‌ها، جدا از آن که می‌تواند باب بحث را در منظرهای مختلف تفکر بگشاید، در عین حال قادر خواهد بود به تنهایی دلیلی مکفی برای نوشتن باشد، با این حال مجموع آن‌ها در کنار هم، آن‌هم در مقام تلاش به منظور استقرار سازه‌های منظومه‌ای که روابط درونی شیوه‌های انتقادی را در خود نشان دهد کار را به شکل مضاعفی صعب می‌کند. این مسئله ما را از نو با همان عامل گذر زمان و هم‌چنین ابهام‌زدایی از کارکردهای تاریخی «مسئله نقد» درگیر خواهد کرد، اما دست‌کم تا آن جا که به «چشم مرکب» - کتابی که تکمله‌ای است بر اثر ارزشمند «انسان در شعر معاصر» - بر می‌گردد، خلق چنین منظومه‌ای که از چشم مرکب منتقد تا معنای معاصریت، نقد انفجار تصویری، سنخ‌شناسی زبان ستیز و... را پوشش دهد، کار را سخت کرده و در عین حال بدان حلاوت خاصی می‌بخشد. حلاوتی که علی‌رغم حضور زائل‌نشده آن اضطراب‌ها، خود، حاصل ایستادن در پیشگاه مخاطب حوزه‌های عمومی یا همان مردم و تلاش برای شکل‌بخشیدن و نام‌گذاری سیاست آن‌ها (دست‌کم در شعر) است. با این حال، چنین حلاوتی ضرورتاً هم‌بسته با نوعی تلخکامی نیز هست، خاصه آن جا که در عمل، موضوعیت کار درباره محمد مختاری و پروژه چشم مرکب، خود ناشی از نوعی

«اضطراب فقدان» است. این اضطراب سوم، در شکل کلی، محصول ضرورت بیان تجربه‌ای از فقدان به شمار می‌آید: فقدان تکینگی خاصی در زبان، فقدان «خطاب به مردم».

پس پرسش فوق را می‌شود این‌گونه طرح کرد: در زمانه ما چه کسی با مردم حرف می‌زند؟ احتمالاً پاسخ، «دولت» است. اما آن‌چه این خطاب و سخن گفتن را امتداد می‌دهد و کلیشه‌هایش را به شکل روزافزونی در مقابل آستانه‌های تحمل‌ناپذیری مردم، علم می‌کند، خود مسئله امتداد و تکرار است، تکرار عبارات و واژگانی که ضرورت از نو اندیشیدن درباره‌شان کار روشنفکری ماست. زمانی پل والری می‌گفت: «ما زندگی را، هم‌دیگر را، به یاری گذر سریع‌مان از روی کلمات می‌فهمیم. کلمات ما چونان پلی ساخته‌شده از الواری بسیار نازک‌اند که بر گستره مغاک امور و مفاهیم پهن شده‌اند.» باید سریع گذشت. مبادرت به آزمایش، کنجکاوی، حرکات آکروباتیک و بازیگوشی حاصلی جز سقوط نخواهد داشت. اما زمانی که برای ما یک‌سوی این پل پیشاپیش سقوط کرده، چه کاری باقی مانده است؟ چیزی جز خیره‌شدن به مصالح بکاررفته در ساختمان پل؟ امروزه فهم «حضور دیگری» جز در خیره‌شدن به خطاب‌ها ممکن نخواهد بود، آن‌هم جایی که چهره «دیگری» حتی در سکوتش، نهیب خطابی قدسی برای ماست: نهی از حذف. با نگاهی گذرا شاید تأمل در باب خطاب و سویه‌های آن، در مقام اساسی‌ترین دغدغه چشم مرکب فهمیده شود. این مسأله نیازمند ممارستی طاقت‌فرسا، پوست‌انداختن تفکر در معرض نارسایی‌های زبان، کلنجار رفتن با ساخت‌های استبدادی آن و سرانجام مشاهده و درک تولیدها و زوال‌ها و مجدداً چرخه مخوف بازتولید معانی برساخته از جانب ساختار قدرت است. پس پرسش چه کسی با مردم سخن می‌گوید تنها به همان جواب بالا، همان شانه بالا انداختن و گفتن کلمه «دولت» بسنده نمی‌کند. سخن گفتن حاکم با مردم بر اساس تکرار و مداومت است، آن‌قدر که همه چیز به اصطلاح «جا بیفتد». کلماتی که مدام در اخبار، برنامه‌های فرهنگی، گزارش‌های رسمی، حتی در مجالس و مهمانی‌ها مکرر می‌شوند. ابهام و کلی‌گویی این عبارات که توافق گذر سریع از روی کلمات را در خود دارند، هدفی جز تثبیت و یکدستی کلیتی موسوم به «مردم» در مقام توده‌های بی‌شکل دنبال نمی‌کنند.

تلاش مختاری در چشم مرکب، محدود به کشف این روابط قدرت‌مند و مخرب نیست. انتظار از چشم مرکب به منظور ارائه یک تفسیر صحیح، محکم و نهایی و هم‌چنین چیدمان پیشنهادات اصلاح‌گرایانه، اساساً توقعی عبث است. «چشم مرکب» حتی هیچ آلترناتیوی برای هر یک از اجزای منفک خطاب (یعنی چیز دیگری به جای تلویزیون، چیز دیگری به جای مجریان و چیز دیگری به جای آن‌چه می‌گویند)، به تنهایی پیش نمی‌نهد، بلکه خصلت منظومه‌وار چشم مرکب به شکل ایجابی، حضور خود را در نفی بنیادین همه و همه می‌بیند. تا آن‌جا که به بحث خطاب مربوط است، خطاب حاکم فارغ از آن‌چه امر یا نهی می‌کند آمرانه است. مختاری این مسأله را به دقت می‌شکافد و زوایای متروک آن، یعنی همان سویه‌های ایدئولوژیک خطاب دولتی را در زندگی انسان‌ها نشان می‌دهد. خطابی که مداوماً در سیلان عطوفت، تهدید، هدایت، تطمیع و خشونت شکل می‌گیرد. خطاب‌هایی که به مرور و دست‌کم در این مورد خاص، شبه دولتی می‌شوند، یعنی همان پاسداران فرهنگ‌ها، غلط نویسیم‌ها، بازگشت به خویشتن‌ها، غزل پست‌مدرن‌ها و... نیز به همین طریق تلاشی مبهم و متناقض در ساختن کلیتی انتزاعی به نام مردم به واسطه حذف و سرکوب «مسأله تاریخ» دارند. این همان شارلاتانیسمی است که برایش مردم یعنی مجموعه‌ای که به قول آگامبن به شکلی پارادوکسیکال، از پیش وجود دارد، اما تحقق‌اش همواره به آینده موکول می‌شود.

در مرتبه‌ای فروتر از خطاب دولتی و رسمی، خطابی دیگر وجود دارد که موضع سخنش بیش از آن که «مردمی» باشد، «ضددولتی» است، خطابی که نتوانسته به یک درک منسجم تاریخی از مسئله «مردم» برسد، نتوانسته تکلیفش را با نعمت یا نکت «پوپولیسزم»، «دولت»، «اتحادیه» یا «توده» مشخص کند، خطابی که مکرراً مفاهیم ناضروری را درون ژارگون‌های متزلزل دسته‌بندی می‌کند، اما به‌واسطه ناهماهنگی گروه‌های خونی، تن بیمار این عضو ناخوانده را پس می‌زند. زبان این خطاب، محصول ابداع یک دستگاه ارتباطی خاص است که بیش‌تر از آن که بخواهد از وضعیت فراتر رود، بنیانی حقوقی دارد که مشروعیت‌اش را از دل همین وضعیت به دست می‌آورد. به این اعتبار، در دستگاه چنین خطابی، مسئله امنیت و هم‌رسانی معناهاى انتزاعی از خلال پناه‌بردن به عبارات کلی که نتوان بعدها از آن‌ها در دادگاه‌های دولتی یا شبکه‌های شبه‌روشنفکری علیه خودش استفاده کرد، اهمیت ویژه‌ای دارد. زبان این خطاب، ابداع امکانات سازگار با وضعیت سانسور و سرگرمی و چانه‌زدن با آن است. از سوی دیگر، فقدان کلی‌گرایی، نمی‌گذارد چنین خطابی به توده‌های بی‌شکل، حیثیت یک انسجام جمعی را بیخشد. آن اضطراب نخستین و باستانی در هیأت هیولای سانسور پیروز شده است. خوفی ابدی در مقام اضطراب ادبی ظاهر می‌شود. چنین خطاب‌هایی دست‌کم تا آن‌جا که اضطراب را به قاعده بدل می‌کنند و میل برون‌رفت از پیچ حساس را ندارند شبیه خطاب حاکم‌اند. منادیان آن، همان ژست منتقد خسته، شماتت‌گر مردم و غرق در فیگور شاعرانگی منحط‌اند. وقتی خطاب‌شان رو به مردم باشد دست‌پاچه می‌شوند، چیزی شبیه استیصال مجریان اخبار که دائم به دوربین زل می‌زنند. به شکلی الهیاتی از جانب دولت به ملت نظر دارند. چشم در چشم مخاطبان می‌دوزند، به عبارت دقیق‌تر از صفحه مونتئوری که بر چشمان مردم مماس است، خطاب دولتی را می‌خوانند. اما درست در لحظه ناهماهنگی، زمان پخش گزارش بعدی، یعنی همان لحظه‌ای که کار دوربین مختل می‌شود و با عبارتی هم‌چون «گویا اشکالی در پخش گزارش پیش آمده» می‌خواهند از شرش خلاص شوند، با مردم مواجه می‌شوند، دست و پای خود را گم می‌کنند و رنگ می‌بازند.

خطاب دیگری هم وجود دارد: خطاب حقیقت یا همان خطاب کارگران حقیقت به مردم. خطابی که زمان باقیمانده را صرف چانه‌زنی نمی‌کند. قاطعانه و حقیقی است. شعار می‌دهد و پایش می‌ایستد. تحلیل می‌کند و راه تغییر را صادقانه در میان می‌نهد. چندان «معرفت‌شناسانه» نیست، بلکه نخست، مهم‌ترین کار را می‌گوید. همیشه یک پرسش دارد: چه باید کرد؟ خطابی که برای مردم است. از آن دوتایی نحس و موهن «هبوط تا سر حد شعور مردم» و «برکشیدن مردم تا آستانه‌های زبان اعلی» رخت پرکشیده است. خطاب چشم مرکب، به گفتاری از این دست شبیه است. اگر بتوان این را در مقام یک استعاره بکار گرفت، چیزی شبیه پرچم‌هایی است که نقش و طرح‌شان متقارن نیست و همواره سوال پیش می‌آید که پشت پرچم چه اتفاقی می‌افتد. مثلاً در پشت پرچم، آن آرم گوشه راست در جلوی پرچم به گوشه چپ می‌رود یا پرچم در پشت خود معکوس خود را به تصویر می‌کشد؟ زمانی که باد می‌وزد و پرچم را جلوی نور آفتاب می‌گیرد درهم افتادن نقش‌ها و مخدوش شدن آن نمای قدسی ناگزیر خواهد بود. پرچمی در دست مختاری است: بر پشت آن نوشته شده: «بلها مردا! عدوی تو نیستم من / انکار توام» و بر روی آن این عبارات چشم را نوازش می‌کند: «سلام بر زحمتکشان، سلام بر کارگران، سلام بر معلمان، سلام بر کشاورزان، سلام بر پیشه‌وران...»

چشم مرکب محصول زمانه‌ای است که تشویق کار فرهنگی (یعنی نه لزوماً کاری که مؤید و پاسدار فرهنگ، بلکه سر و کارش با مسائل فرهنگ و هم‌چنین نقد بنیادین آن باشد) و تلاش برای احیاء و سازمان‌دهی کار جمعی به سمت تفکر انتقادی، یگانه معبر آزادی و در عین حال به واسطه منع سیستماتیک آن، حقیقی‌ترین نمود تجلی سیاست/مردم محسوب می‌شد. خصلت واکنشی این بصیرت، در مقابل دو عامل

تنگ شدن روزافزون حوزه کار فرهنگی و منع سازمان یافته و دولتی آن از یک سو و تکثیر محصولات جعلی و تعاریف دست دوم و به مصرف رساندن آن توسط قشر متوسط از سوی دیگر برجستگی می یافت و واجد حقیقت می شد. این مورد دومی دال فرهنگ را بر آن می داشت که از معلمان گرفته تا جمع کردن اشغال از طبیعت و فضای سبز و کم مصرف کردن برق و آب را فرمان دهد. تلاش مختاری در پروژه چشم مرکب ارائه معنایی در افق تغییر، از این موقعیت تاریخی است. تلاشی که یکسره متفاوت و حتی در تقابل است با سوز و گدازهای مذبحخانه، سرزنش مردم (مشروط به سوژه های جمعی سیاست) و معنادار ساختن فاجعه ولو از راه نکوهش آن و فروکاستنش اش تا سرحدات امر اخلاقی. این صورت بندی از وضعیت، پشاپیش خود را درگیر ایستادن بر لبه مفاک ذهن و رصد کردن محصولات تولید شده توسط ذهن جمعی ساخت. به این معنا، تجربه کردن «بیان مختاری» از «تجربه فقدان چشم مرکب» تلاشی حائز اهمیت است، تلاشی که سراسر در مقام نفی رادیکال منطق آپاراتوسی «شبانمگی» و عقل ایزاری است.

یادداشت های این مجموعه نیز کم و بیش حول مغناطیس چنین تجربه ای شکل گرفته اند. به همین اعتبار، نفس مبادرت این نوشته ها در دل این اضطراب ها و در بر زبان آوردن نامی حرام، فارغ از منظرهای اتخاذ شده، خود واجد حقیقتی تاریخی است. در این راستا چنین کنشی به معنای پذیرفتن و درونی کردن ضرورت مسئله «تغییر» است. آن چه مختاری در چشم مرکب نشان می دهد صرفاً برش مردن گزینه های انواع مواجهه با ارزش های دگرگون شده، اشیای مسخ شده، احساسات تغییر کرده، توان های اخته شده و بیان های تغییر یافته نیست، بلکه بیش از آن، نشان دادن همین نفس «تغییر کردن» است که امروزه دچار تغییر شده است. «تغییر»، دیگر آن ریختن ناگهانی فلز مذاب در مخزن آب نیست که به سرعت شکل نهایی خود را به مدد جبر و تحمیل وضعیت به دست می آورد، بلکه نفس «تغییر کردن»، در روزگار ما خوانندگان چشم مرکب، همراه با تداوم و تکرار خطاب های مولد فرهنگ، امری ممکن جلوه داده می شود، اما منوط به زمانی طولانی و اسطوره ای شده است و به تعبیر والاس استیونس آن چه در درازمدت اهمیت ندارد، حقیقت است.

بررسی این تغییرهای خرد، و بررسی «تغییر تغییر» در همان راستای در میان نهادن حقیقت می تواند پاسخ همان پرسش آغازین ما باشد، یعنی دقیقاً همان نقطه ضرورت بخش پرداختن نقادانه این مجموعه به چشم مرکب. خطابی شبیه «هر آینه من به شما می گویم...». عبارتی که مکرراً پیش از سخنان مسیح از قول او در انجیل متی آورده می شود. صرف نظر از جمله ای که در ادامه آن می آید، ظاهر این عبارت، خشوگونه است. مسیح می تواند بدون گفتن عبارت «هر آینه من به شما می گویم» آن چه را که می خواهد بگوید. اما اصرار او بر این عبارت را می توان تلاشی به منظور پیش کشیدن امکان فهم حقیقت از سوی مخاطب تلقی کرد. «من به شما می گویم» پارادایم ناسوتی کردن الهیاتی است که بشارت دهنده اش نه در مقام اعطاء کننده افسانه ای حقیقت، بلکه ضرورتاً تربیت کننده ای است که بی ملاحظاتی، مصلحتی، بارقه های حقیقت کلی و ابدی را نشان می دهد. به این اعتبار «من به شما می گویم» نه خشو، بلکه انقلاب در مسأله خطاب است: «درک حضور دیگری» است. این خطاب، خود محتوای حقیقت کار و رسالت ماست. مخاطب چنین خطابی، دیگر آن ترکیب مفاهیم قدیمی در نحوهای تازه را بر نمی تابد. خطاب حقیقت به او فرصتی دوباره خواهد بود به اشتباه و تجربه، افتادن و از نو بلند شدن، زخم خوردن و التیام یافتن، ادامه دادن حتی آن جا که دیگر نمی شود چیزی را ادامه داد، هر چند و به هر تقدیر برای جغرافیای ما، تاریخ چندانی برای آزمون و خطا باقی نمانده است. با این حال مخاطب

چنین خطابی توسعاً راه خود را باز خواهد یافت، آن هم بدون سرگردانی در لایبیرنت ژارگون‌های انتزاعی، و سرانجام از طلسم دوتایی منطقی- کلام که به شکل روزافزونی در انحصار خطاب دولتی درآمده، بیرون خواهد جست به سوی ایمان، امید و عشق که نهایتاً باقی خواهند ماند.

«ترجمه کردن آنچه امکان ترجمه‌اش نیست»

یا مصائب نقد دیالکتیکی فرهنگ

صالح نجفی

(۱)

ساموئل وبر پیش‌گفتار خود را بر ترجمه انگلیسی کتاب *منشورها* - مجموعه‌ای از مقاله‌های آدورنو که ساموئل وبر به همراه شیری وبر نیکلسن به انگلیسی برگردانده است - با نقل قولی از ویلهلم فن هومبولت، فیلسوف و زبان‌شناس شهیر پروسی، آغاز می‌کند: به گفته هومبولت، «آدمی عمدتاً و چه بسا منحصرأ با چیزها به آن شکل که به میانجی زبان به تصورش درمی‌آیند کنار می‌آید، چراکه احساس و عمل در نهاد آدمی به صورتی وابسته است که در ذهن دارد. آدمی از طریق همان عملی که به یاری‌اش تارهای زبان را از وجود خویش می‌تند، خود را به تاروپود زبان می‌بافد، و بدین‌سان هر زبان گردتاگرد آدم‌هایی که به آن تعلق دارند دایره‌ای می‌کشد، دایره‌ای که آدمی به محض آن که پا از آن بیرون می‌گذارد پای در درون دایره‌ای دیگر می‌نهد». وبر پس از این عبارات، گفته دیگری را از جیمز جویس نقل می‌کند. جویس به زبان فرانسه می‌نویسد:

Je suis au bout de l'anglais.

جویس می‌گوید «من در انتهای زبان انگلیسی ایستاده‌ام» و سپس می‌افزاید «من باید این زبان را بیهوش کنم». ساموئل وبر پس از این دو نقل قول می‌کوشد به بهانه بحث از ترجمه مقاله‌های آدورنو به انگلیسی، نظریه یا فرضیه‌ای در باب امکان و کم‌وکیف ترجمه نثرهای فلسفی

بپردازد. جان کلام او این است که: «اگر آدورنو اصولاً ترجمه‌پذیر باشد، نکته‌ای که به هیچ‌وجه نباید مسلم و مبرهن انگاشته شود، ترجمه او دقیقاً به لطف ترجمه‌ناپذیری او امکان می‌پذیرد.» این حکم خارق‌اجماع در باب امکان / امتناع ترجمه آدورنو استلزام‌های گسترده‌تری دارد که به کار هر کوششی برای ترجمه متن‌های نظری می‌آید. هم‌چنان که از نقل قول‌های وبر پیداست، او برای رابطه آدمی با زبان شأنی وجودی قائل است: زبان چگونگی پیوند افراد بشر را با چیزهای پیرامون‌شان رقم می‌زند، چندان که بی‌وساطت زبان، آدمی حتی تکلیفش با احساس و عمل خودش نیز روشن نخواهد بود. آدمی در طی تنیدن تارهای زبان گرفتار تارهایی می‌شود که خود تنیده است: آدمی نوعی غریبی از عنکبوت است - زبان از آدمی موجودی می‌سازد که در وجودش صید و صیاد یکی می‌شود. ولی از آن مهم‌تر، جایگاه ترجمه در این میان است: هر کوششی برای برون آمدن از دایره زبان مادری به معنای درافتادن در تارهای زبانی دیگر است. زبان‌داری به معنای همواره-محاط-بودگی است و ترجمه در حکم گام برداشتن هم‌زمان در محیط دو دایره یا لمس نقطه‌ای است که دو دایره با هم تماس می‌شوند: مترجم خط تماسی است که در یک آن دو دایره را لمس می‌کند و تنشی که در کنش نوشتن او پا می‌گیرد حاصل به خاطر سپردن لحظه لمس است.

پیش از پرداختن به معنای «ترجمه‌ناپذیری» آدورنو که به اعتقاد ساموئل وبر شرط امکان ترجمه اوست باید نظر او را در باب ترجمه نثرهای فلسفی در قیاس با دیگر تجربه‌های ترجمه مرور کنیم. ساموئل وبر در ابتدای پیش‌گفتارش می‌نویسد ترجمه نثرهای فلسفی، ترجمه مقاله‌هایی که در نقد فرهنگ نوشته شده‌اند، شاید در نظر اول، دست‌کم در قیاس با شعر، چندان دشوار ننماید. چرا چنین است؟ شاید از آن‌رو که در ترجمه نثرهای فلسفی عموماً اصل را بر انتقال «معنی» قرار می‌دهیم و معمولاً انتظار داریم نثر فلسفی یا مقاله انتقادی در حوزه فرهنگ عاری از نازک‌کاری‌های زبانی و بازی‌های صوری باشد. بنا به تصویری جافتاده، ویژگی سرشت‌نمای ادبیات، و بالاخص شعر، اتحاد صورت و مضمون یا فرم و محتواست، چراکه در ادبیات همواره «چگونه» گفتن مهم‌تر از «چه» گفتن است. ساموئل وبر به عنوان شاهد مثال می‌نویسد:

'A poem should mean but be.'

به نظر می‌رسد وبر نقل توأم با دخل و تصرفی از شعر آرجیبالد مک‌لیش (۱۸۹۲-۱۹۸۲) می‌کند که در شعری با عنوان *Ars Poetica* که از آغاز تا انجام تجویزهایی در باب شعر است، در انتهای شعر، این حکم را صادر می‌کند که:

'A poem should not mean/ But be.'

«شعر نباید معنی دهد/ باید باشد و بس.»

حاصل این‌که نوشته‌های اصطلاحاً غیرادبی و عاری از خیال‌پروری به تمامی خود را مصروف معنایی می‌کنند که ورای قلمرو زبان جای دارد. به عبارت دیگر، چنان می‌نماید که در این قبیل نوشته‌ها مهم آن است که «چه» می‌گوییم و نحوه ارایه مطلب، «چگونه» گفتن، فرع بر آن‌چه می‌گوییم محسوب می‌شود. این دوگانه‌سازی تا اندازه‌ای خیال مترجم را راحت می‌کند: اگر من متوجه «منظور» متن بشوم و به «معنای» آنچه در متن مبدا مندرج است پی ببرم، آنگاه می‌توانم آن را در هر «قالبی» که می‌خواهم بریزم: بدین سان «چه» گفتن را «اصل» تعیین می‌کند و «چگونه» گفتن را مترجم در مقام تولیدکننده «رونوشت». به گفته ساموئل وبر، کافی است نظری به تاریخ فلسفه بیندازیم تا دریابیم که به راحتی نمی‌توان میان ادبیات و غیرادبیات تمایز گذاشت: از مکالمات افلاطون تا ارباب و بنده هگل. سؤال این است: «صورت»، «ساخت» و «زبانی»

که افلاطون و هگل در بیان استدلال‌های خویش به کار می‌گیرند آیا صرفاً پلی است برای رسیدن به محتوای مفهومی آن‌ها؟ آیا چنان است که صورت استدلال به ساحت ادبیات تعلق دارد و محتوای مفهومی به ساحت غیرادبی؟ به نحوی عام‌تر، آیا زبان فلیسوفان بزرگ صرفاً «وسیله‌ای» است برای ارائه مطلب یا بیان موضوعی که وسیله‌های متعددی برای بیان شدن دارد؟ وبر در ترجمه آدورنو به این پرسش کلی برمی‌خورد که نکند زبان در مقام «رسانه» (= مدیوم) وجه تأسیسی داشته باشد؛ نکند، در متن‌های فلسفی، همان‌طور که نمی‌توان معنای یک شعر را از فرم آن جدا کرد، نتوان محتوای مفهومی را از صورت یا رسانه‌ای که محتوا در آن به تبلور می‌رسد جدا ساخت؟

این سؤال وجه دیگری هم دارد: اگر بزرگ‌ترین آفریده‌های فلسفی درست به اندازه آن‌چه ادبیات قلمداد می‌کنیم جنبه تخیلی- ادبی داشته باشند، آن‌گاه باید پرسید ادبیات چیست. ساموئل وبر می‌کوشد در تلاش برای فهم و ترجمه مقاله‌های آدورنو زبان انگلیسی را با سرحد‌های خود مواجه کند: پدیده‌ای هست که در انگلیسی (و به طریق اولی در فارسی) نامی برای آن نیست، پدیده‌ای که «ادبیات» برای توصیف آن زیاده وسیع است (یعنی «مانع» نیست) و «شعر» زیاده محدود (یعنی «جامع» نیست). نوشتار «تخیلی» یا «داستانی» هم مشکل را حل نمی‌کنند. آیا ضیافت افلاطون و پدیدارشناسی روح هگل نوشته‌هایی مبتنی بر وهم یا افسانه‌پردازی یا بالعکس، متن‌هایی فاقد عناصر تخیلی‌اند؟ به اعتقاد وبر، پدیده مذکور که در زبان انگلیسی بی‌نام است در زبان آلمانی نامی دارد: *Dichtung*. وبر بر این اساس می‌گوید مقاله‌هایی که در کتاب منشورها گرد آمده‌اند از مقوله *Dichtung* نیستند؛ ادبیات‌اند، از این حیث که در آن‌ها تخیل و داستان و فرم عناصر مقوم «محتوا» به شمار می‌آیند. ویژگی سبک آدورنو کوشش پیگیر و تقلای مداوم نوشته‌های او برای انضمامی شدن است. از نظر وبر، انضمامی بودن مطلب آدورنو از گونه‌ای است که جایی درون افق‌های فکری عالم انگلیسی‌زبان ندارد؛ در انگلیسی آن‌چه انضمامی است بی‌واسطه و ملموس و مرئی است. نکته این است که انگلیسی معاصر این عقیده را بر نمی‌تابد که دم‌دست‌ترین چیزها شاید انتزاعی‌ترین امور باشند و حال آن‌که آن‌چه نامرئی و نامحسوس و فقط در دسترس ذهن است ممکن است به مراتب واقعی‌تر از خود واقعیت باشد.

حرف‌های ساموئل وبر در باب ترجمه مقاله‌های آدورنو استلزام‌های مهمی در باب بحث عام‌تر نقد فرهنگ و نسبت «انتزاعی» و «انضمامی» در تفکر انتقادی دارد.

(۲)

عنوان انگلیسی نخستین مقاله‌ای که در مجموعه منشورها به چاپ رسید این بود: "Cultural Criticism and Society". بحث نقد دیالکتیکی فرهنگ و نسبتش را با وضعیت تاریخی خود می‌توان از ناممکن بودن ترجمه عنوان آن آغاز کرد. آدورنو در ابتدای مقاله به همین مسئله، از زاویه خاص خود، اشاره می‌کند: آدورنو می‌گوید برای کسانی که عادت دارند با گوش فکر کنند ترکیب *Kulturkritik* طنینی موهن و نامطبوع دارد. همین نکته است که شاید بتوان گفت ما را به وجه ترجمه‌ناپذیر ایده آدورنو راه می‌نماید: مسئله این نیست که نمی‌توانیم *Kulturkritik* را ترجمه کنیم (خواه آن را به «نقد فرهنگی» برگردانیم خواه به «انتقاد از فرهنگ» یا حتی «فرهنگ‌سنجی»)، مشکل این‌جاست که به احتمال قوی هیچ یک از این معادل‌ها در گوش ما زنگ موهنی ندارد؛ نه این‌که ما با گوش فکر نمی‌کنیم، بلکه شاید از آن‌روی

که ما هنوز نمی‌توانیم آن چنان که آدورنو از ما می‌خواهد، فکر کنیم. باری، آدورنو ترکیب آلمانی مذکور را دارای چنان خصلتی می‌داند نه صرفاً از آن جهت که وجه اشتراکی با واژه‌های مانند «اتومبیل» دارد (یادمان باشد که آدورنو این مقاله را در ۱۹۵۳ و در آمریکا نگاشت و قیاس واژه «نقد فرهنگ» با «اتومبیل» گواه همین معناست): *Kulturkritik* مانند *automobile* از وصله کردن واژه‌های یونانی و واژه‌های لاتینی ساخته شده است. از این مهم‌تر، به نظر آدورنو، «نقد فرهنگ» تناقضی آشکار را به خاطر می‌آورد: منقد فرهنگ از تمدن / فرهنگ خرسند نیست و البته ناخرسندی اش را دقیقاً مرهون همان تمدن / فرهنگی است که کمر به نقدش بسته است. این واقعیت پیامد منطقی قابل تأملی دارد: منقد فرهنگ شرط امکان هستی و بقای خویش را به پرسش می‌گیرد و اگر در کار خویش کام یابد دیگر نمی‌تواند آن چیزی که هست بماند. (آیا بدین لحاظ، منقد فرهنگ قرینه پرولتاریا به مثابه «طبقه ناطقه» خواهد بود؟) به گفته آدورنو، منقد فرهنگ به گونه‌ای سخن می‌گوید که گویی یا نماینده طبیعتی ناب و عاری از ناخالصی است یا نماینده مرحله بالاتری از مسیر تحول تاریخ، اما او ناگزیر از قماش یا جوهره همان چیزی است که خود را برتر و بالاتر از آن می‌پندارد.

در این جا آدورنو به یکی از مهم‌ترین رکن‌های فلسفه خویش استناد می‌کند: «وساطت‌یافتگی سوژه». منقد فرهنگ در مقام فاعل نقد اساساً نابسند است و این نابسندگی زمانی از حد تحمل درمی‌گذرد که متوجه شویم خود سوژه تا عمق نهاد خویش درگیر وساطت همان مقوله‌ای است که خود را مستقل از آن و حاکم بر آن می‌خواند. این وساطت‌یافتگی اجازه نمی‌دهد با خیال آسوده و اعتماد به نفس درباره ظرفیت‌های وضع موجود حکم صادر کند. به گفته آدورنو، موقعیت منقد فرهنگ، به لطف تفاوتی که با بی‌سامانی و بی‌نظمی حاکم دارد به او امکان می‌دهد تا از راه فعالیت منتظم نظری از بی‌سامانی وضع موجود فراتر برود، گو این که منقد فرهنگ در بیش‌تر موارد صرفاً از آن چه می‌کوشد پشت سر بگذارد جا می‌ماند. چرا؟ مسئله بر سر نقد تعالی جوی است، نقدی که خود را فراتر از موضوع نقد خویش می‌انگارد، نقدی که حواسش نیست نقد فعالیتی است که در آن واحد موضع (منقد) و موضوع (نقد) را بحرانی می‌کند. منقد فرهنگ همواره خود در درون وضعیتی که توصیف می‌کند جای دارد؛ نقدی که مدعی آگاهی از جهانی دیگر - جهانی ورای جهانی که منقد گریزی از استقرار درون آن ندارد - است ناگزیر «تعالی‌جو» می‌شود: فرقی نمی‌کند آن جهان دیگر یک قلمرو «بالفعل» تاریخی باشد یا جهانی «بالقوه». آدورنو تمام‌قد از نقد درون‌ماندگار دفاع می‌کند، نقدی که باید بپذیرد مطلع از جهانی دیگر نیست که بتواند جهان موجود را با محک آن «بسنجد». نقد درون‌ماندگار یعنی قضاوت درباره جهان نه از نظرگاهی بیرون از جهان، بلکه روی در روی «وعده‌هایی که خود فرهنگ درباره امکان تغییر یا بهبود جهان داده است». بدین سان آدورنو محک سنجش فرهنگ را «وعده‌های» خود فرهنگ می‌گیرد: منقد فرهنگ سخنگوی وعده‌های خیانت‌دیده فرهنگ است و قبل از همه باید در برابر وسوسه جست‌وجوی هستی و حیاتی «طبیعی‌تر» یا اصیل‌تر مقاومت ورزد. در این جا می‌رسیم به تنگنای اصلی نقد فرهنگ در نزد آدورنو: اگر به هیچ وجه نمی‌توان به وجه اصیل‌تری از هستی بشری توسل جست، اگر به محض آن که جامعه مدرن را از حیث نسبت آن با عالم اجتماعی سنتی یا ماقبل مدرن تعریف کنیم با این خطر مواجه می‌شویم که از سرنو «افسانه‌ای» در باب هستی طبیعی ماقبل انسان بپردازیم، آن گاه اصلاً چگونه می‌توان نسبت به جهان مدرن موضعی نقادانه گرفت.

آدورنو راه حل دشوار و خارق‌اجماعی پیش پایمان می‌گذارد: «منقد دیالکتیکی فرهنگ باید هم در فرهنگ دخالت کند و هم دخالت نکند. فقط در این صورت است که می‌تواند حق مطلب را در مورد موضوع نقدش و در مورد خودش ادا کند». این دیالکتیک پیچیده، به تعبیر آدورنو، مستلزم

هستی «بی‌خانگی» یا «در به دری استعلائی» است: حالتی که موجب بی‌قراری فرایند دیالکتیک است - پیکار بی‌وقفه تفکر، که وابسته به مفهوم هاست، برای دریافتن جهان، که اساساً غیر از مفهوم است.

(۳)

آدورنو در مقاله «نقد فرهنگ و جامعه» یکی از نامی‌ترین / بدنام‌ترین و مناقشه‌برانگیزترین حکم‌های خود را صادر می‌کند که عموماً بیرون از سیاق متن خوانده شده است: «شعر گفتن پس از آشویتس نشانه بربریت است». حکم عجیبی است، چرا که اگر آن را غیردیالکتیکی بخوانیم، به معنای زمین گذاشتن قلم و کنار گذاشتن پیشه شعر گفتن است. آدورنو پیش از نوشتن این جمله غریب، می‌نویسد، «هرچه جامعه تام‌تر یا جامع‌تر (total) می‌شود، ذهن در آن شی‌ءوارتر می‌گردد و کوشش ذهن برای آن که به تنهایی از شی‌ءوارگی بگریزد خارق‌اجماع‌تر می‌شود. حتی حداکثر آگاهی در مورد حکم تقدیر (doom) نیز ممکن است تا حد وراجی‌های پوچ و یاوه تنزل یابد.» بدین‌سان است که از نظر آدورنو نقد فرهنگ با واپسین مرحله دیالکتیک فرهنگ و بربریت یا تمدن و توحش مواجه می‌شود. نکته این‌جاست که مسئله شعر گفتن یا نگفتن پس از آشویتس ناظر بر دو پرسش کلی‌تر در زیباشناسی و فلسفه اخلاق است: سؤال اصلی در زیباشناسی آدورنو همواره این است که «آیا هنر ممکن است؟» و در فلسفه اخلاق این است که «آیا زندگی خوب در جهانی که از بیخ‌وبین در دروغ فرورفته امکان‌پذیر است؟» چنان که می‌توان دید، مسئله برای او بر سر تشدید تنش میان فرهنگ و بربریت است و این یگانه راه غلبه بر شی‌ءوارگی مطلق است که آدورنو در انتهای مقاله‌اش بدان اشاره می‌کند. از نظر او، اصولاً این حکم که شعر تغزلی یا شعر غنایی پس از آشویتس دیگر ممکن نیست ممکن است به اندازه خود این نوع از شعر تباه باشد. آدورنو در دیالکتیک منفی این خط را ادامه می‌دهد و دیالکتیک خود را به کمال می‌رساند: تمام فرهنگ مابعد آشویتس و از جمله نقد فوری و فوتی آن اشغال است، جزو خاک‌روبه ویرانه‌هایی است که پس از آشویتس در برابرمان قد افراشته؛ آدورنو ما را متوجه دیالکتیکی تراژیک می‌سازد. کسی که آشویتس را فراموش کند ناچار پای در فرایند حذف قربانیان آن از تاریخ می‌گذارد؛ و آن که آشویتس را به یاد می‌آورد هیچ بعید نیست خاطره قربانیان آن را بدل به اطوار محض سازد، ژستی حاکی از دینداری و عاری از تأمل. بدین اعتبار، تکلیف تفکر از منظر آدورنو ابداع نحوه‌ای از فکر کردن است که این رسالت دو وجهی را در نظر گیرد و آن را در درون قالب یا فرم درونی خود جذب کند تا بخت آن بیاید که در حق قربانیان هولوکاست جفا نکند. در قاموس آدورنو این مسئله به نسبت میان «رنج» و «مفهوم» ترجمه می‌شود: رنج مدام همان قدر حق دارد بیان شود که انسانی که شکنجه می‌شود حق دارد فریاد بکشد - آدورنو با این مقدمه، در دیالکتیک منفی، نیمه دوم دیالکتیک تراژیک خود را بیان می‌کند: اگر حق رنج پایدار برای بیان شدن به اندازه حق انسان‌های شکنجه‌شده برای دادوبیداد کردن است، «شاید درست نباشد که بگوییم پس از آشویتس دیگر نمی‌توان شعر گفت». این که پس از آشویتس شعر گفتن نشانه بربریت است و با این حال باید به شعر گفتن ادامه داد، این که برای نقد دیالکتیکی فرهنگ باید در آن واحد در فرهنگ مشارکت کرد و در فرهنگ مشارکت نکرد، به معنای اهمیت «فرم» نقادی است. اگر ساموئل وبر مقاله‌های آدورنو را از مقوله «ادبیات» می‌داند و از لزوم ترجمه آن‌چه امکان ترجمه‌اش نیست (یا به تعبیری به مفهوم درآوردن رنج) سخن می‌گوید، از آن‌جاست که نفس سخن گفتن / انتقاد کردن نیست که سخنی را انتقادی می‌کند: مسئله بر سر شکلی از فاصله گرفتن از راه درگیر شدن است، شکلی از درگیر شدن برای فاصله گرفتن است.

آدورنو در پیش‌گفتاری که بر ترجمه انگلیسی کتاب *منسورها* نوشت از آشنایی خویش با «هنجارهای فکری و بیانی جهان انگلیسی‌زبان» سخن گفت. به زعم او این هنجارها برای او در مقام عاملی نظارت‌کننده ضرورت داشت تا مبادا پیش از تسلط یافتن بر *common sense* [عقل سلیم / شعور متعارف / معنای مشترک] به رد و نفی آن پردازد. آدورنو بار دیگر از وجوب نقد درون‌ماندگار دم می‌زند: فقط با به کار گرفتن از مقوله‌های خود عقل سلیم می‌توان بر عقل سلیم فایق آمد (*transcend*): درست برخلاف نقد تعالی‌جو که در گام اول خود را مافوق عقل سلیم یا موضوع نقد خویش می‌خواند و بدین‌سان در طی فرایند انتقاد از آن اسیر آن می‌شود. امور واقع در چشم منقد دیالکتیکی فرهنگ صرفاً امری واقع، تأمل‌ناشده و شی‌واره نیستند بلکه فرایندهایی از وساطت نامتناهی‌اند که هیچ‌گاه نباید صورت ظاهر یا به اصطلاح «ارزش اسمی»‌شان را پذیرفت. او نمی‌تواند وجه معمول تفکر را بپذیرد، تفکری که قناعت می‌کند به ثبت و ضبط امور واقع و مهیاکردن آن‌ها برای طبقه‌بندی آتی. رسالت اصلی نقد فرهنگ، از این منظر، تأمل در وجه تفکر غالب و از آن مهم‌تر وجه مسلط ادراک است. آدورنو معتقد بود نقد تعالی‌جوی سنتی ایدئولوژی دیگر منسوخ (بلکه زیانبار) شده است. چون این روش تن به همان شی‌واره‌شدنی می‌دهد که مضمون نقدش است. چگونه؟ با انتقال مستقیم مفهوم علیت از قلمرو علوم طبیعی به عرصه جامعه: بدین‌سان، نقد سنتی از موضوع خود عقب می‌ماند.

ایده «چشم مرکب» محمد مختاری یکی از انگشت‌شمار کوشش‌های فکری پس از انقلاب برای ایجاد تحول در روش‌های سنتی نقد ایدئولوژی و فرهنگ در زبان فارسی بوده. مختاری بر آن بود که «در هنر و ادبیات می‌توان به چشمی مجهز شد که کارکردش فرورفتن و برآمدن در همه پیچ‌وخم‌ها و پستوهای تاریک و روشن درون و بیرون است»، مختاری به نقدی می‌اندیشید که دغدغه‌اش نه «توجیه» گذشته بلکه «معاصرکردن» گذشته باشد و از ضرورت «عوض کردن زاویه‌های دید»، «گرویدن به نوع دیگری از دیدن» و «دیدن همه‌جانبه خویش» دم می‌زد. پیش‌فرض او واقع‌شدن در وضعیتی بود که در آن «انقلاب ذات ما را عریان» کرده بود. شک نیست که یکی از لوازم ساختن این «چشم مرکب» ترجمه است. «چشم» بدون ترجمه، ناگزیر، بسیط خواهد ماند، منتها ترجمه نیز اگر در نسبت با شرایط تولید خود محل تأمل واقع نشود به بسیط‌بودن چشم دامن خواهد زد. ترجمه فرایندی است که می‌باید در تکاپوی سرشاخ شدن با متن / وضعیت‌های مبدأ و مقصد دائماً با وجه ترجمه‌ناپذیر آن چه برای ترجمه برگزیده به‌مثابه شرط امکان ترجمه درمقام رکنی در خلق «چشم مرکب» مواجه شود. *Kulturkritik* موجودیتی یونانی-لاتینی، مابعد‌رسانسی و مسبوق به اصول سه‌گانه انقلابی کبیر و گذشته از صافی تجربه انقلاب‌های شکست‌خورده قرن‌های ۱۹ و ۲۰ دارد: انقلاب ۵۷ نه تنها چنان که مختاری می‌گوید، «ذات ما را عریان کرد» بلکه ما را با حدود و ثغور تجربه-ترجمه انقلاب در دورانی که انقلاب ناممکن می‌نمود (و می‌نماید) رویارو کرد. مختاری راوی مصائب نقد دیالکتیکی فرهنگی است که در آن، به تعبیر او، «گذشته چون بختکی بر وجود ما افتاده» و ما هم‌چنان «زیر بار سنگینش له» می‌شویم. شرط اول قدم برای رهیدن از این بختک، نگریستن به وضعیت موجودمان با چشمی مرکب است. شاید نخستین چیزی که در نگاه این چشم مرکب باید دگرگون شود مفهوم *home* باشد. می‌دانیم که *home* در زبان انگلیسی هم به معنای «خانه» و هم «میهن» است - ترادف خانه و میهن هنوز که هنوز است به‌واسطه انزوای تاریخی ما ایرانیان در زبان فارسی قابل بیان کردن نیست. فعل *to home* نیز دلالت بر «به‌خانه رفتن / برگشتن» می‌کند. نوالیس معتقد بود فلسفه به

واقع چیزی جز دل‌تنگی برای خانه/ میهن (homesickness) نیست: میل مفرط در-خانه/ وطن-بودن در همه‌جا. آدورنو در /اخلاق صغیر این گزاره را از مجرای تفکر نیچه گذراند و به ایده‌ای دست یافت که شاید شرط استعلایی هرگونه نقد دیالکتیکی فرهنگ در زمانه ما (و خاصه در وضعیت تاریخی ویژه ما) باشد. در /اخلاق صغیر می‌خوانیم: «نیچه در دانش طربناک نوشته است 'از بخت‌یاری من است که مالک خانه‌ای نیستم.' امروز باید بیفزاییم: «یکی از اصول اخلاقی این است که در خانه خویش در خانه نباشیم.» فهم این حکم در گرو تصدیق ترجمه ناپذیربودن تاریخی آن برای ماست. ما نخست باید بیاموزیم که خانه خود را مانند خانه خود ندانیم:

'not making ourselves at home in our own home'

خانه-زبان- میهن ما چون به چشمی مرکب نگریسته شود دیگر خانه-زبان- میهنی نخواهد ماند که در آن احساس راحتی کنیم: گئورگ لوکاچ در آغاز کتاب نظریه رمان، درست در سالی که اروپا درگیر نخستین جنگ فراگیر شد، تعریف نوالیس از فلسفه را نقل می‌کند و آن را بدین شکل تعبیر می‌کند: فلسفه در مقام شکلی از زندگی یا در مقام آن‌چه صورت و محتوای آفرینش ادبی را رقم می‌زند همواره علامت شکاف میان «درون» و «بیرون» است، نشانه‌ای از تفاوت ماهوی میان نفس و جهان، تباین روح و عمل، «از این‌روست که عصرهای شاد و نیکبخت فلسفه ندارند یا (به تعبیری که بیان دیگری از همین حقیقت است) همه آدم‌ها در چنین عصرهایی فیلسوف‌اند و هدف اتوپیایی هر فلسفه‌ای را دنبال می‌کنند.»

نقد دیالکتیکی فرهنگ می‌باید از راه تشدید میان فرهنگ و بربریت یا تمدن و توحش ابعاد شکافی را روشن سازد که به گفته لوکاچ فلسفه همواره یکی از (مهم‌ترین) علائم و علامات آن بوده است. تفاوت اصلی نقد دیالکتیکی و نقد سنتی ناشی از نحوه‌های متفاوت برخورد با شکاف موردنظر لوکاچ است. نقد دیالکتیکی فرهنگ، علاوه بر سرشاخ‌شدن با موضوع، و حتی پیش از آن، تاملی است بحران‌ساز در موضع نقد.

چیزی خراب می‌شود (ریکوئیمی برای محمد مختاری)

«مسیح هم که بیاید انگار صلیبش را باید حراج کند» [۱]

حبیب املاکی

سخن گفتن از محمد مختاری، رویارویی با فاجعه است. فاجعه چه می تواند باشد جز دویاره شدن تاریخ، درست جایی که تاریخ در فرایند برساخته شدن شکاف می خورد. به این معنا، فاجعه فشردگی و تراکم خشونت پنهان است که به شکل مازاد بیرون می جهد و آشکار می شود. جنون و هاری، ولع و گرسنگی و در عین حال نعره و دهشت شر مطلق است. فاجعه، عریانی چهره هیولاست. هیولا درست هنگامی که همگان ناموجودش می انگارند دست به کار است. از درون زمان و فضا با مکر مطلق به انتشار ترس دست می زند. این ترس منتشر، جایگاه امن اوست.

اما برای رصد کردن این وضعیت، برای تحقق امکان دیدن و دقیق دیدن، نیازمند «چشم مرکب» ایم و این خود وجود سوژه های جمعی را امری ضروری و اجتناب ناپذیر می کند، تا وقتی که چشمی به گوشه ای نگاه می کند چشم دیگر جانی دیگر را بکاود و هنگامی که هزاران چشم به هیولا نگاه کنند اما این هیولاست که می هراسد. به این اعتبار است که چشم مرکب منتقد، موناگونه، آن چشم مرکب بیرونی و جمعی را در خود متجلی می کند.

محمد مختاری از نسل آن روشنفکرانی بود که نسبت به وقوع فاجعه در عرصه فرهنگ و زندگی روزمره و دفع آن پیش از درونی شدنش در عرصه نهادهای اجتماعی حساسیتی عمیق دارند. هراس او (در چشم مرکب) هم چون هراس همراهانش که چهره هیولا را رخ به رخ دیده بودند نه از خود آن، بلکه از آن باور به ناموجودی هیولا بود که به شکلی نامرئی مدام در حال عمق بخشیدن به فاجعه است. او به درستی دریافته بود که تماشای خویشتن، سراپا آن حساسیت نوینی را می طلبد که می باید هر دم بدل به جزئی انفکاک ناپذیر در عرصه مقاومت شود. باری او از انطباق و خوگرفتنی هراسان بود که میان اذهان مردم با فجایعی که مدام پیش چشم شان واقع می شد روی می داد. از این نقطه عزیمت بود که او در آثارش به خصوص در چشم مرکب، به سمت مواجهه ای مستقیم و مبتنی بر گفت و گو با همین اذهان خیز برداشت و «ساخت استبدادی ذهن» و «نفی حضور دیگری» را به عنوان گرهگاه هایی که مدام در روح جامعه متکثر می شدند تشخیص داد. مختاری اما افزون بر این با پیش کشیدن این مفاهیم، وضوح بخشیدن و ملموس کردن آن ها، به معنای واقعی معاصر دوران خود می شود، بسیار از حیطه صرفاً تشخیص فراتر رفته و امکان های تغییر را صورت بندی می کند. هم چنان که در مجموعه شعر «وزن دنیا» می گوید:

تشنج پوستم را که می شنوم

سوزن سوزن که می شود کف پا

علامت این است که چیزی خراب می شود

مختاری در «چشم مرکب» و پیش از آن در «انسان در شعر معاصر» با ارائه سرنخ هایی نشان می دهد که آن چه که «خراب می شود» همان ذات ماست. اما حواله کردن این انتقاد به خود، لزوماً راه حل را در نقد قدرت باز می یابد و از این رو مصرانه بر گسست و شکاف در منطق استبدادی پای می فشرد تا جایی که جانش را بر سر این عقیده می گذارد.

ایستادن بر سر عقیده از کسانی که سخن می گویند وقتی در مقام توده های خاموش تاریخی قرار نیست سخن بگویند، شالوده و بنیان قدرت هایی که تمام هم و تلاش شان برای حفظ وضع موجود به کار می گیرند را دچار تزلزل و سستی می کند. از این روست که به شدیدترین مواجهه و

مقاومت متوسل می‌شوند و در این راه چیزی را فرو نمی‌گذارند از تهمت و افترا گرفته تا ساز و کار طرد و تنبیه و حذف. این امر فضایی را برمی‌سازد که در آن ترس هر روز صبح به همراه روزنامه‌ها در عرصه عمومی منتشر می‌شود.

نشانه‌های این ترس لزوماً به رایج‌ترین ساحت مردمی یعنی اقتصاد نیز کشانده می‌شود. اما در فرایند لیبرال‌سازی اقتصاد بود که هراس در روح اجتماع نهادینه شد و در واقع ترس به دقیق‌ترین شکل ممکن حول محور پول سامان یافت و به گفته مارکس «پول چون قادری مطلق عمل می‌کند» توگویی خدای الهیات و خدای پول به هم‌زیستی و تفاهمی آشکار دست یافته‌اند.

با «تغییر کاربری» نظام سیاسی و جهت‌گیری تدریجی به سمت اقتصاد لیبرال و هم‌چنین بسط و گسترش آن در عرصه فرهنگ عمومی، زیستن غلط در درون منطق اقتصاد سرمایه‌داری به منزله تنها شیوه مشخص حضور قلمداد شد. به موجب درکی نادرست و عقیم از تجددگرایی این منش زندگی لیبرال بود که بر زندگی سایه افکند و تمام فکر و اندیشه انسان معطوف به پول شد و رقابت بر سر انباشت ثروت در تمامی صنوف و در مقیاسی عظیم شکل گرفت. پشت حمایت ظاهری نظام سیاسی از محرومان و بی‌چیزان که اغلب به شکل وقیحانه‌ای در نطق‌ها و متینگ‌های تبلیغاتی بدل به دست‌مایه‌ای برای تحقق مفهوم غایی ملت می‌شد، شاهد جانبداری تمام‌عیاری از جاه‌طلبان و عاملان ثروت، آن‌هم به شکل کاملاً شبکه‌ای و رو به نهادینه شدن بودیم. واقعیت واقعاً موجود مردم‌سالاری چیزی نبود جز آن چه واقعاً می‌دیدیم: سرمایه‌سالاری. هراس از سقوط در عرصه اقتصادی و رویای صعود و برخورداری از مواهب ثروت و در نتیجه اخلاق مبتنی بر گدامنشی و ریاکاری با چاشنی دروغ به شکل روزافزون در عرصه عمومی جامعه قوام و تداوم یافت. در این میان مبارزات کارگران به مثابه امری پروبلماتیک نیز از صحنه اجتماعی حذف شد که این خود ریشه در حذف فیزیکی و فکری روشنفکرانی داشت که اساساً از موضع سوم سخن می‌گفتند و اغلب توسط دو گفتمان به ظاهر متخاصم لیبرال و بنیادگرا متهم به جانب‌داری از آن دیگری می‌شدند و پیامد آن هم تقلیل هدف‌مند شخصیت انسان و خزیدن در پیله فردگرایی انتزاعی قابل معامله و ترویج عقلانیتی از اساس انحراف یافته بود.

این فردگرایی بود که در مقام پدیده‌ای فرهنگی و ظاهراً سیاسی منبعث از اقتصاد سرمایه‌داری خود را عرضه می‌کرد و مشخصاً به‌عنوان دغدغه اصلی مردم قرار می‌گرفت و اندیشیدن تنها در محدوده منافع شخصی معنا داشت. بدین سان نوعی جدانشدگی افراد از یکدیگر و دوری‌گزینی از هرگونه دلبستگی همگانی و اجتماعی موجه به نظر رسید. و هر جا که اجتماعی شکل گرفت بنیان و اساس آن حول محور پول و منافع شخصی و در واقع عرصه «جنگ همه علیه همه» بود. در چنین فضایی بود که بصیرت محمد مختاری در پیش کشیدن مفهوم «چشم مرکب» موضوعیتی انضمامی و روزافزون یافت. در وضعیتی که عشق به پول و سبک‌های زندگی آسوده، در کنار تناقض ناپایداری وضعیت اقتصادی سودای دستیابی به مقام و منصبی در دستگاه اداری که البته دارای ویژگی زیردستانه است و همین‌طور پنداشت، حذف شدگان و طبقات محروم جامعه به‌عنوان بیگانگانی که هر نوع همسانی با آن‌ها مساوی‌ست با از کف دادن همه آن مواهبی که خدای پول (بگذارید بگوییم هیولای پول) عرضه می‌دارد عملاً به‌عنوان سد و موانعی عمل می‌کنند که امکان شنیدن صداهایی چون صدای مختاری را ناممکن می‌کند.

پانویس:



«چشم مرکب» و معاصریت شعر

حسین پروانه

معاصر بودن (شعر و بصیرت فرهنگی) یکی از فصل‌های اصلی کتاب چشم مرکب، نوشته محمد مختاری است. پرسش اصلی مختاری در این بخش، این است که «معاصر بودن مستلزم چیست؟» یا «هنرمند چگونه معاصر می‌شود؟» او برای پاسخ گفتن به پرسش‌های فوق، به‌طور مفصل مباحثی در باب «اکنون و آینده»، «شکل به‌مثابه زمان شکل»، «گذشتگی و بازگشت»، «بصیرت» و غیره را مورد بحث قرار داده است. این فصل از کتاب چشم مرکب را باید، در پیوند با فصل‌های دیگر کتاب و به‌طور کلی در ارتباط با کل اندیشه و نگرش انتقادی مختاری، در راستای هدفی در نظر آورد که همواره دنبال می‌کرد: هجوم بی‌امان به سنت شبان-رمگی، ذهنیت استبدادی و فرهنگ پدرسالار. در طول چندین دهه کار فکری و انتقادی مختاری از یک سو، تلاش کرد از راه بازخوانی متون گذشته، تمامی ابعاد و علل تثبیت قدرت نیروهای سنتی را نشان دهد و از سوی دیگر، به‌واسطه ساز و کارهای نظریه انتقادی، به نقد ویرانگر و همه‌جانبه آن بپردازد. اگر معاصر بودن را به معنای اتخاذ موضعی در برابر حال حاضر برای تسویه حساب کردن با آن در نظر آوریم آنگاه می‌توان گفت مختاری خود با اتخاذ موضعی رادیکال نسبت به دوران قربانی معاصر بودن خود شد.

در کتاب چشم مرکب مبحث معاصر بودن در هنر و به‌طور خاص شعر و مجموعه‌ای از روابطی که بین شاعر، شعر و مخاطب وجود دارد، پی‌گرفته شده است. شعر به‌ویژه تا پیش از نیمه به‌عنوان برجسته‌ترین رسانه‌های فرهنگی ما و به دلیل پیوند ناگسستنی‌اش با زبان، نقش و جایگاه ویژه‌ای در تثبیت نیروها و ارزش‌های سنتی و شکل دادن به ذهنیت جامعه داشته است. از این رو، شورش علیه ذهن و زبان مسلط، می‌باید از طریق شعر صورت گیرد. فارغ از بحث‌های شعر متعهد و شعر بی‌زمان یا به تعبیر مختاری «همه زمانی»، آن‌چه که می‌تواند به گونه‌ای حقیقی وجه سیاسی و خصلت‌رهایی بخش آن را برجسته سازد، معاصر بودن شاعر و شعر اوست. اما برای آن‌که ویژگی‌های «معاصر بودن» روشن شود، باید به پرسش‌های که مختاری در ابتدای این فصل طرح می‌کند، بازگردیم: «معاصر بودن مستلزم چیست؟» یا «شاعر چگونه معاصر می‌شود». در ابتدا، بحث درباره‌ی این پرسش‌ها را از طریق مباحثی که در سمینار جورجو آگامین با عنوان معاصر چیست؟ آمده، پی می‌گیرم. ژان ماری برنو، نکات مطرح شده در این سمینار را پاسخی به این پرسش هولدرین می‌داند: «به چه کار می‌آیند شاعران در این زمانه محنت و پریشانی؟». به‌زعم او، آگامین نه فقط برای تعریف و بیان آن‌چه به‌درستی معاصر است، بلکه برای پذیرش بار پریشانی دوران، از شعر در برابر هر اقدام دیگری دفاع می‌کند. آن‌چه در اینجا ارجاع به شعر هولدرین را توجیه می‌کند فرمولی است که آگامین به کار می‌بندد: «همه زمان‌ها برای کسانی که معاصر بودن آن‌ها را درک کنند، تیره و تارند». مسئله در این‌جا صرف ناامیدی نیست، زیرا قرار است چیزی از درون این تیرگی ظاهر شود: معاصر بودن به گفته آگامین علاوه بر توانایی چشم دوختن به تیرگی دوران، به معنای مشاهده نوری در بطن این تیرگی‌ها نیز هست. آگامین برای تبیین گفتار خود در باب «معاصر» سه مسیر بازاندیشی را پی می‌گیرد: نخست، نیچه: معاصر بودن نابه‌هنگام است؛ به این معنا معاصر

حقیقی کسی است که به طور کامل هم آیند با زمانه خویش نیست، او بدان اندازه از عصرش فاصله می‌گیرد که فرصت دیدن پیدا کند. دوم، ماندلشتام و شعر «قرن من»: شاعر معاصر شاعری است که در نقاط گسست واحدهای زمانی سکنی می‌گزیند تا از این طریق مانع تجمیع و تلنبار شدن زمان بر روی هم شود. و سوم: فوکو که پرسش‌های او از تاریخ بر شیوه‌های باستان‌شناسانه استوار است. فوکو می‌نویسد: «تحقیقات تاریخی‌اش درباره گذشته جز سایه‌ای برآمده از پرسش نظری از حال حاضر نیستند.» به این ترتیب، نقطه عزیمت پرسش از حال حاضر است که راه به گذشته و نقد آن می‌برد. [۱]

برپایه‌ی نقطه نظرها و مباحث آگامبن از «چیستی معاصر» می‌توان رهیافت‌های مختاری از معاصر بودن را برجسته‌تر ساخت و چه بسا سوپه-های انتقادی آن را گسترش داد.

اول آن‌که، در بحث از مسئله معاصریت مقوله شعر اهمیت ویژه‌ای دارد. به گفته آگامبن اگر از شعر به دلیل تحمل پریشانی و تاریکی دوران و برآمدن نوری از دل همین تاریکی می‌توان دفاع کرد، برای مختاری، محتوای ایدئولوژیکی زمان و هنجارهای مسلط زبان، همان پریشانی‌هایی هستند که تنها شاعر «معاصر» می‌تواند ابتدا با پذیرش آن بر لبه مغاک زمان بایستد، سپس با کارکرد شاعرانه یعنی اقدام علیه امنیت زبان مسلط به هدف ایجاد زبانی نو، از دورانش فاصله بگیرد و نوری به سوی آینده بتاباند. آگاهی از تفکیک ناپذیر بودن محتوای دوران و متعاقب آن ساخت‌های بیانی موجود، شرط معاصر بودن یک شاعر است. دوم آن‌که، گذشته و اکنون از سوی شاعری که حقیقتاً معاصر است، به گونه‌ای خاص درک می‌شود. شاعر معاصر «مفصل حضور گذشته و اکنون» است. او هم‌زمان از تجربه‌های گذشته و اکنون آگاه است و بر تجربه‌های ملی و جهانی زبان تسلط دارد. او سایه نور نامرئی برآمده از تیرگی اکنون را بر گذشته می‌افکند تا گذشته توانایی پاسخ‌گویی به زمان حاضر را به دست آورد. برای زمان حال و شاعر معاصر، همواره می‌توان گذشته و آینده‌ای متصور شد، لیکن تولید شعر در لحظه‌ای معین به معنای رخ دادن شعر در زمان اکنون آن است، نه در گذشته و آینده‌ی آن.

مسئله معاصریت شعر با شکل و فرم زبانی آن پیوندی بنیادین دارد. شعر معاصر ضرورتاً می‌باید فرمی تازه داشته باشد تا بتوان ارزش زیبایی‌شناختی آن را مورد سنجش قرار داد. در واقع، معاصریت شکل در حکم امکانی برای تحقق ارزش زیبایی‌شناختی شعر است. استفاده از فرم‌های ادبی گذشته به بهانه کشف ظرفیت‌های پنهان آن‌ها، سرپوشی است بر گرایش‌های ایدئولوژیک به گذشته و چنگ زدن به مفاهیم تثبیت شده‌ای که بیان مکرر آن‌ها، تنها به کار زدودن تنش‌ها و تناقض‌های دنیای مدرن می‌آید. مختاری در تقابل با فراغت خاطر ناشی از کهنه‌گرایی ادبی می‌نویسد: «شکل، زمان شکل است» [۲]. این گفته بدان معناست که شکل شعر، مختص به زمان تولید شعر است. به بیان دیگر، شکل معاصر شعر هرگز نمی‌تواند محصول دورانی دیگر باشد. بسط حدود تخیل شاعرانه و گسترش عرصه‌ی خلاقیت هنری ربط مستقیمی به درک محدودیت‌های انسانی دارد. در حقیقت، قدرت تخیل غنی شعر معاصر در فراتر رفتن از مقدرات و محدودیت‌های آدمی است، که تنها به واسطه-ی شناخت شاعر از افق دانایی دوران پدید می‌آید. نزدیک شدن به حقیقت دوران نیز از طریق درک این افق دانایی ممکن می‌شود. اساساً تلاش شاعر معاصر، معطوف به کشف آزادی شاعرانه در دوران معاصر است. اندیشیدن شعر به حقیقت در دل یک دوران، وجوه ازلی-ابدی آن را می‌زدايد و بر حضور آن در فرآیند تاریخی تأکید می‌کند. به این ترتیب، نسبت شعر و حقیقت با مفهوم معاصریت آشکار می‌شود. شکل معاصر شعر، از طریق بازتاب تیرگی دوران در کلیتش، می‌تواند به حقیقت تاریخی اشاره کند.

از نظر مختاری، شعر ضرورتاً باید حامل بصیرت فرهنگی شاعر باشد. مقصود او از مفهوم بصیرت نوعی شناخت بی‌واسطه و درک حضوری است و نسبتی با شناخت علمی و آگاهی پوزیتیویستی ندارد. مختاری در توضیح بصیرت فرهنگی می‌نویسد: «برابر نهادی از رمز و راز عاطفی درون فرد، در برخورد و برداشتی خاص از بیرون یا جامعه و جهان، در آن متبلور است.»^[۳] این رمز و راز عاطفی که با تخیل و ذهن هنری نیز قرابت دارد، یادآور نوع ادراکی است که آدورنو از آن با عنوان حساسیت‌های عجیب و غریب مولف نام می‌برد؛ به‌ویژه آن‌که با تغییرات تاریخی در شکل اثر هنری نیز پیوند دارد. آدورنو در مقاله‌ی جایگاه *راوی* در *رمان معاصر* اذعان می‌کند تأملات و تدابیر آگاهانه‌ی رمان‌نویس به منظور جستجوی جوهر واقعیت زندگی، برای اثر هنری حاصلی در بر ندارد؛ جوهری که خود «در متن بیگانه‌شدگی روزمره ناشی از قراردادهای اجتماعی، گیج‌کننده و به‌طور مضاعف بیگانه به‌نظر می‌رسد.»^[۴] بصیرت فرهنگی‌ای که مختاری در عرصه‌ی شعر از آن سخن می‌گوید، از تعامل سه عامل اساسی در شاعر حاصل می‌شود: معرفت، موقعیت و فردیت. سر برآوردن شاعری معاصر و شکل‌گیری زبان شعری مختص به یک دوران، بستگی به نحوه‌ی درهم‌تأثیری عوامل فوق دارد. معرفت به جهان از طریق مواجهه‌ی آگاهانه و برقراری رابطه‌ی عملی با پدیده‌ها به‌دست می‌آید. از این‌رو، ادراک اولیه‌ی شاعر از جهان، پیش‌شرط اندیشیدن درباره‌ی آن است. فردیت قوام یافته‌ی شاعر نیز به عنوان جزئی فعال و درگیر در موقعیت می‌تواند از طریق کنش خلاقانه، نیروی رهایی‌بخش زبان را بر محدودیت‌های زبان و گفتار مسلط تحمیل کند و در برابر شیء‌شدگی و از خود بیگانگی مقاومت ورزد. بدین‌سان، شاعر معاصر با زبان و ساخت بیانی فردیت یافته، در موقعیت سیاسی، اجتماعی و فرهنگی یک دوران، معرفتی ویژه را نمایان می‌کند.

چشم مرکب و مسئله تاریخ

بهروز جوشنی املشی

آنچه در این نوشتار می‌آید نه نقد کتاب چشم مرکب اثر محمد مختاری، بلکه کندوکاوی در زیرین‌ترین لایه‌ی نظام تحلیلی چشم مرکب است؛ مفهوم تاریخ، روشن است که نویسنده چشم مرکب در موضع نقد فرهنگ معاصر، بر کرسی نظریه‌ی «انحطاط تاریخی ایران» نشسته است، اما اشکال کار آن جا است که در توصیف تاریخی‌اش از افول این کاروان، اولاً نسبت به منزلگاه‌های اساسی بی‌توجه است و سیر نزولی حرکت را بدون برقراری نسبتی با مسیر و تنها در حرکت از «سنت» به «تجدد» بررسی می‌کند، ثانیاً تمام بار قافله را بر شانه‌های ساربان می‌نهد. سایه این کاستی تا پایان راه و بر نتیجه‌گیری وی نیز گسترده‌ست. کتاب هیچ تصویر روشنی از وضعیت «گذار» نمی‌دهد. مختاری آن‌جا نیز که به این مهم نزدیک می‌شود، هم‌چنان توصیف انحطاط را پی می‌گیرد و موفق به گشودن و تفسیر علل انحطاط نمی‌شود. او در ذیل مفهوم «سنخ‌شناسی زبان ستیز»، دوران گذار را یک قرن کوشش منتج به شکست در جهت دست‌یابی به امکان طرح «بحث و رأی و نظر و انتخاب» معرفی می‌کند و در انتها «عوامل و اسباب ذهنی و عینی» آن را بر عهده «ماشین سرکوب» و ساز و کار استبداد می‌گذارد.[۱]

البته نویسنده چشم مرکب در این عیب تنها نیست؛ با چشم‌پوشی از تنها چند کوشش انگشت‌شمار به جرأت می‌توان گفت هیچ متفکر ایرانی، دشوار بررسی مهم‌ترین برهه‌ی تاریخ اندیشه سیاسی در ایران را بر خود هموار نکرده و لاجرم شب دیجور این گذار مشوش هم‌چنان غرق در قیر ظلمات است. هم‌اکنون روست که کندوکاو او در مسئله سنت جز به کشف تلنباری از فرهنگ استبدادی و مظاهر «شبان-رمگی» و مواجهه‌ی او با انقلاب و استقرار نظم نوین جز به بهت و سرگردانی نمی‌انجامد.

مختاری ذیل عنوان «تحلیل سیاسی» متذکر می‌شود که حوادث و وقایع پی‌درپی مانع از دیدن «ماهیت درونی» ما شده است.[۲] سپس از این که وقایع پیش از انقلاب نیز به همین شکل مانعی بر سر راه نقد درونی و تحلیل ذات پدید می‌آورده سخن می‌گوید و در این‌جا - و در بسیاری از موارد دیگر در کتاب - دیکتاتوری را عامل سد راه و علت امتناع تحلیل و نقد به خود می‌داند. حال این پرسش مطرح است که اگر در تمام طول تاریخ این دیکتاتوری - استبداد و سایر صور جباریت - است که همواره مانع از هرگونه تامل انتقادی‌ست، پس علت موجد استقرار خود دیکتاتوری کدام است؟ اگر نویسنده، شرایط عینی نیروهای تولید، جغرافیای سیاسی فلات ایران - و یا به زعم مولف استبداد شرقی، آب‌سالاری! - و غیره را علت‌العلل ظهور و استقرار دیکتاتوری و امتناع نقد و اندیشه می‌داند، چرا به احتیاط از کنار تحلیل ویتفوگل عبور می‌کند؟ چرا داخل در دستگاه توصیفی شیوه تولید آسیایی نمی‌شود؟ یا این امکان را نمی‌گشاید که قاطعانه در بستر مفهومی معین دیگری که حائز ساز و کار و منطق روشنی‌ست به تحلیل و نقد ساختمان فرهنگ بنشیند؟

مختاری در جای جای کتاب با طرح این فرضیه که همواره دیکتاتوری موجبات نگون‌بختی انسان را فراهم آورده و هیچ امکان نقد و پرسش‌گری باقی نگذارده، جای علت و معلول را وارونه می‌کند [۳] و این نشانه‌ای است از نابسند بودن تحلیل نویسنده از مفهوم «دیالکتیک تاریخ» هرچند همواره بر آن است تا تصویری دیالکتیکی از موضوع پژوهش تاریخی‌اش نمایش دهد.

او با صورت دادن قیاسی، ساز و کار گذار اروپا از سنت به مدرنیته را که بر حفظ و رفع و ارتقا استوار است در تفاوتی بنیادی با تجربه تاریخی «ما» نشان می‌دهد، که البته در ردّ و انکار ریشه دارد. عبارت فوق که ناظر به مفهوم «aufheben» نزد هگل است، روشنفکر سرخورده از هم‌استراتژی هم‌تاکتیک را نویدبخش طرح تأملی نظری است و ظاهراً تصویری دیالکتیکی به دست می‌دهد. لیکن به دلایل زیر توصیف اوچندان نسبتی با دیالکتیک ندارد:

۱- تاریخ هم‌چون فرآیند روی هم‌تلاطم شدن پدیده‌ها در زمان توصیف می‌شود؛ تکرار کسالت بار همان.

۲- روح به‌عنوان منشأ اثر در فرم دیگرگونه‌ای ظهور نمی‌کند. نتیجه: اثر همواره در همان فرم ظاهر می‌شود.

۳- ترس منبعث از رابطه نابرابر قدرت، منشا عمل است. [۴] عمل انگیزه دیگری نمی‌یابد.

ذیل موارد اول و دوم می‌شود این‌گونه توضیح داد: با استعاره از ارباب‌های تاریخ، تصویر مختاری از ارباب‌ران، موجود مقتدر کهنسالی است که بر اجساد آس و لاش رنجبران و ستم‌دیدگان رانده و در سیری بی‌توقف در زمان پیش رفته است. عیب این دریافت از تاریخ اما آن‌جاست که منظومه‌ی فرضیات او هیچ نشانی از تزلزل و تکانه در ارباب نمی‌دهد. این «ماشین سرکوب» نه متاثر است نه موثر. بدل به هیچ چیز جدیدی نمی‌شود و همواره همان ردّ پیشین را به‌جا می‌نهد. تاریخ مختاری سخت کسل‌کننده است. کسالت را حتی در چهره‌ی ارباب‌ران می‌توان دید. به تعبیر فیزیک نسبیت ارباب می‌باید در سیر آکنده شدن و گران شدن، فضا را دگرگون کرده و به طور مضاعف از حرکت با شرایط پیشین سر باز زند. (نسبت جرم-فضا) حرکت یکنواخت محال است.

در دیالکتیک مختاری تضاد و تعارض سبب دگرگونی نمی‌شود، بل همواره و همواره تضاد به سرکوب می‌انجامد. این نتیجه‌گیری جامعه‌شناسانه حتی اگر با تمامی ثبتهای وقایع‌نگارانه تاریخی تأیید شود هنوز محل پرسش است که اولاً نظام استبدادی در پی تداوم ساز و کار سرکوب، متحمل چه نیروهایی می‌گردد؟ و بدل به چه صورت جدیدی می‌شود؟ و ثانیاً نیروی متعارض سرکوب‌شده، چگونه و در چه صورت جدیدی ظهور می‌کند؟ ساده‌انگارانه است که تصور شود ستم‌دیدگان و رنجبران تاریخ «ما» ققنوس‌وار هر بار سر از خاکستر خویش برآورده‌اند تا دیگر بار در برابر هیبت هیولوار استبداد در آتش عصیان خویش خاکستر گردند. چنین درکی حتی از اسطوره ققنوس، فاقد وجهی دیالکتیکی است. ققنوس در جایی می‌باید متوقف گردد، بایستد و با نگاهی خیره به گذشته متوجه فاجعه بزرگ شود: جهان ویرانه‌ای است یکسره خرد و خراب و بادها همه از دوزخ می‌وزند؛ نگه ز رنجهای درونیش مست، خود را به روی هیبت آتش می‌افکند. [۵]

تنها درکی دیالکتیکی و تراژیک از اسطوره، قادر به تعبیر جهان است. روح ققنوس بی‌روح یا روح تکرار، امکان زایش را منتفی می‌کند. در چنین درکی از تاریخ - و نه در چنین تاریخی - هر رستاخیزی به جنین-مرگی منتج می‌شود.

روح/ فرم در درک دیالکتیکی تاریخ، روح آزاد می‌شود تا بر آستانه در پدیدار گردد. پدیدارشدن به معنای صورت وجود یافتن: (آسیابی نیمه تاریک. روی زمین جسدی ست افتاده و بالای سر آن موبد در حال زمزمه است. اوراد می‌خواند و بخور می‌سوزاند. صورت وحشت زده آسیابان که بی حرکت ایستاده. زن بلند می‌شود و دختر جیغ می‌کشد.) [۶]

به تبع چنین درکی از تاریخ، ایده خلاقه مؤلف نیز از ساختار سنتی آزاد می‌شود تا فرم دهد و فرم یابد. شکل، چیزی جز شکل دادن/ شکل یافتن نیست. [۷] روح در تاریخ و در منزلگاه‌های مختلف در صورت‌ها و هیات‌های (Gestalt) دیگرگونه ظهور می‌کند. پس منشأ صورت‌بندی و پیکربندی دیگرگونه می‌گردد. دیالوگ میان آسیابان و یزدگرد، صورت تحقق می‌یابد. اسطوره از رواق به ایوان می‌جهد تا در میدان شهر پوست بیاندازد. متون مقدس کهن واکاوی می‌شود تا الهیاتی نو بنیان گذارده شود.

ذیل مورد سوم باید با نقلی از مختاری توضیح داد:

«فرهنگ پدرسالار ما بر مدار فرمان و اطاعت می‌چرخیده است. حرمت همواره در حاله‌ای از ترس متجلی می‌شده است. ترس بهره کسی است که از سهم ناچیز خود در نابرابری قدرت آگاه است. در نابرابری قدرت، رابطه متقابل گفت و شنید، و پرسش و پاسخ به وجود نمی‌آید. یک سو تنها می‌گوید، و یک سو تنها حرف شنوی می‌کند. و این قرار چندان تداوم می‌یابد که کاردی به استخوان برسد، و کاسه صبری لبریز شود، تا سربرآورد و سرکوب شود.» [۸]

اگر از این نکته بگذریم که تذکر ضمیر «ما» در عبارت فوق چه اثری بر تحلیل نویسنده چشم مرکب از «فرهنگ پدرسالار» دارد، باید بر نقش برجسته گزاره دوم تأمل کنیم، یعنی آن‌جاکه مختاری «ترس» را هم‌چون مازاد «آگاهی» از رابطه نابرابر قدرت معرفی می‌کند. درک مختاری از تاریخ بر خلاف آن‌چه نمایش می‌دهد دیالکتیکی نیست، زیرا: یک- تعارض نابرابر نیروها به صورت تعادلی پایدارشناسایی می‌شود. نتیجه: بهره- مند از زور، نیازمند جانبازی در حفظ و ارتقای موقعیت خود نیست و بی بهره را نیز جانبازی، انتحار بردگان است. (تنها یک / او میان دو وضعیت سر برآوردن و سرکوب!)

دو- میانجی کار غایب است. ترس و رابطه یک سویه گفت و شنید به عنوان تنها ساز و کار به رسمیت شناختن/ شناخته شدن، تعریف می‌شود. امر انتزاعی بر جای واسطه انضمامی می‌نشیند. (این دستگاه تحلیلی قادر نیست توضیح دهد که چرا همواره کسی برای اشتباهی هر دم افزون تیسفون، گندم آسیا می‌کند؟ و چرا در آیش، کار شب پا نه هنوز است تمام؟)

آشکار است که نقد شعر معاصر در چشم مرکب به پشتوانه مجموعه فرضیاتی در نقد جریان چپ ایران صورت می‌گیرد. غیاب نظریه انتقادی در کانتکست چپ ایران در دو دهه نخست پس از انقلاب بهمن، تصفیه‌های انقلاب فرهنگی، جنگ میهنی و انحطاط جمهوری شوراها و ... مجموعه عواملی است که راه را بر به تخت نشستن نظریات یک چشم در سرزمین کوران هموار می‌کند. به موازات آن که نظریات تکنوکراتیک در طبقه حاکم استقرار و قوت می‌یابند، نسل انقلابی که بیش از دو دهه به سن بیولوژیکش افزوده، تدریجاً آماده پذیرش «نقد درونی» نیم‌بندی می‌شود که در شرف تدوین است. وجه مشخص تمامی این گونه نظریات را می‌توان در تأکید ایشان بر گفت‌وگو و مفاهمه در برابر نبرد و آنتاگونیسم، و از میان برداشتن خط انفصال میان نیروهای متعارض طبقاتی دانست.

اما چرا باید در برابر واژگان و نظام زبانی این «نقد درونی» حساس و مسئول بود؟ آلتوسر در سه گزاره پاسخ می‌دهد: [۹]

اولاً واقعیات مبارزه طبقاتی در ایده‌هایی متجسم است که خود در واژه‌ها بازنمایانده می‌شوند. ثانیاً فلسفه از بنیاد، سیاسی است.

و ثالثاً نزاع فلسفی بر سر واژگان، بخشی از نبرد سیاسی است ...

تمجید و ستایش نظریه‌نابسنده، بر واقعیت فقدان تأمل نظری جدی، بر واقعیت خلای نظریه، سرپوش می‌گذارد تا نیاز به تئوری را ارضا کند. نتیجه: گسست تاریخ اندیشه از توهم گذار به دوران جدید آکنده می‌شود. طبقه‌ستم‌دیده مسکن را به‌جای محرک دریافت می‌کند. خط انفصال کمرنگ می‌شود یا کمرنگ دیده می‌شود.

در نهایت تحلیل حاضر را با بیان این نکته به پایان می‌بریم که درک و تشریح آناتومیک چشم مرکب منتقد باید بر سه اصل زیر استوار گردد: یک- ترسیم مجدد خط انفصال میان دوستان پرولتاریا و دشمنان طبقاتی.

دو- چشم مرکب بنا به خصلت زیستی می‌باید حساس در آشکارسازی - Detection - محیط باشد.

سه- منتقد هم‌چون حشره‌ای غول‌آسا، مسیر دریدن پیله‌سرشت طبقاتی -خرده بورژوا- را طی کرده و حائز نیروی جهیدن در موضع طبقاتی - پرولتاریا- باشد. تنها از این مجرا است که قادر خواهد بود رخداد معاصر خود را دریافته، نقش تاریخی ویژه‌اش را ایفا کند.

پانویس‌ها:

[۱]. مختاری، چشم مرکب. ص ۸۷

[۲]. همان. ص ۱۹

[۳]. نک. چشم مرکب، ص ۶۹. پاراگراف دوم: من البته گناه همه این انحراف‌ها و نارسایی‌ها را به پای رژیم می‌نویسم که با کشتن آزادی و ...

[۴]. همان. ص ۸۷

[۵]. نیما: شعر ققنوس

[۶]. بیضایی. مرگ بزدگرد. عین توصیف صحنه از آن جهت آورده شده که تحقق روح را در صورت عینی و مادی آن باز می‌نمایاند؛ حتی بوی مذهب موبدان را می‌توان از آن استشمام کرد.

[۷]. Form اسم است از formen و نمی‌تواند جدای از آن فهمیده شود. فرم نه به معنای ظرف، بل به معنای صورت تحقق پذیرفتن است.

[۸]. عین پاراگراف را آورده‌ایم تا مخاطب را به دقت کردن در مفهوم و ساختمان نحوی متن فراخوانیم.

[9]. Louis Althusser, *Lenin and Philosophy*, translated by Ben Brewster. "Philosophy as a Revolutionary Weapon"

