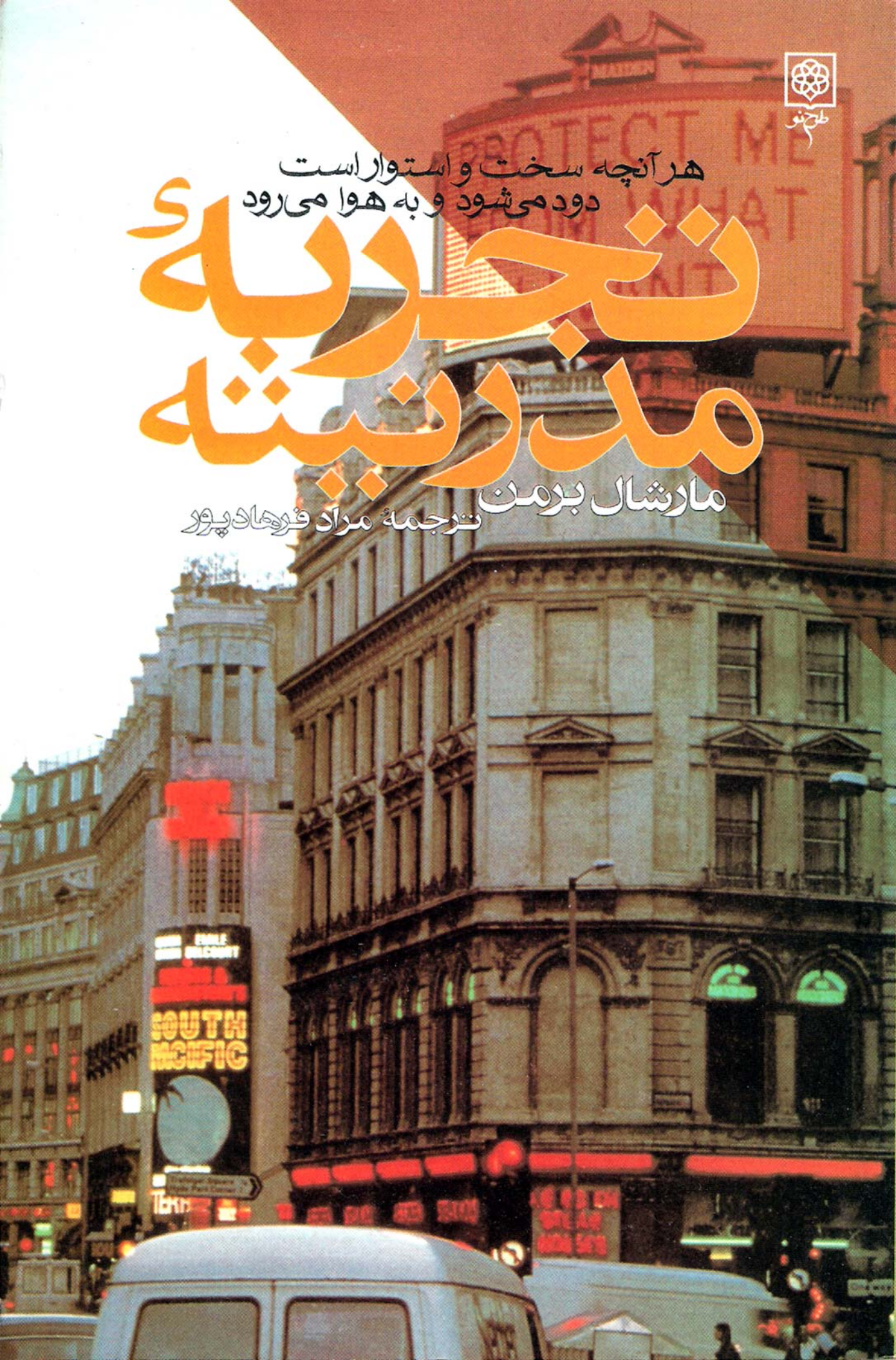
هر آنچه سخت و استوار است
دود می‌شود و به هوا می‌رود
تجربهٔ مدرنیته
مارشال برمن
ترجمهٔ مراد فرهادپور
طرح نو

تجربهٔ مدرنیته

هرآنچه سخت و استوار است
دود می‌شود و به‌هوا می‌رود

مارشال برمن
مراد فرهادپور

انتشارات طرح نو
خیابان خرمشهر (آپادانا) ــ خیابان نوبخت
کوچه دوازدهم ــ شماره ۱۴ تلفن: ۸۷۶۵۶۳۴

تجربهٔ مدرنیته (هرآنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به‌هوا می‌رود) • **نویسنده: مارشال برمن** • **مترجم: مراد فرهادپور** • **مدیر هنری و طراح جلد: بیژن صیفوری** **حروفچینی و صفحه‌آرایی: حروفچینی هُما (امید سیّدکاظمی)** • **لیتوگرافی، چاپ و صحافی: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی** • **نوبت چاپ: چاپ اوّل، ۱۳۷۹** • **شمارگان: ۳۳۰۰ جلد** • **قیمت: ۲۷۰۰ تومان** • **همه حقوق محفوظ است.**

شابک: ۰ــ۸۹ــ۵۶۲۵ــ۹۶۴ ISBN: 964-5625-89-0

این کتاب ترجمه‌ای است از:
Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air, The Experience of Modernity*

برمن، مارشال، ۱۹۴۰ــ Berman, Marshall, 1940-
تجربهٔ مدرنیته؛ هرآنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به‌هوا می‌رود / مارشال برمن؛ مترجم مراد فرهادپور. ــ تهران: طرح نو، ۱۳۷۹.
۴۴۳ ص. ــ (فلسفه و فرهنگ)
عنوان اصلی: All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity.
۱. تمدن جدید ــ قرن ۲۰. ۲. تمدن جدید ــ قرن ۱۹. الف. فرهادپور، مراد، مترجم. ب. عنوان.
۳ ت ۴ ب / CB ۴۲۵ ۹۰۹ / ۸۲

فهرست

□ یادداشت مترجم ۹
□ سپاسگزاری ۱۰
□ دیباچه ۱۱
□ مقدمه: مدرنیته ــ دیروز، امروز، فردا ۱۴

۱. فاوست گوته: تراژدیِ توسعه و رشد ۴۴
استحالهٔ اول: رؤیابین ۴۹
استحالهٔ دوم: عاشق ۶۱
استحالهٔ سوم: توسعه‌گر ۷۴
مؤخره: عصر فاوستی و عصر شبه‌فاوستی ۸۸

۲. هرآنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به‌هوا می‌رود: مارکس و مدرنیسم و مدرنیزاسیون ۱۰۹
۱. خیال دود شدن و به‌هوا رفتن و دیالکتیک آن ۱۱۲
۲. خودتخریبی ابداعی ۱۲۱
۳. برهنگی و عریانی: انسان بی‌خانه و کاشانه ۱۲۹
۴. دگردیسی ارزشها ۱۳۵
۵. از دست رفتن هالهٔ تقدّس ۱۴۰
نتیجه‌گیری: فرهنگ و تضادهای سرمایه‌داری ۱۴۶

۳. بودلر: مدرنیسم در خیابان ۱۵۷
۱. مدرنیسم پاستورال و ضد پاستورال ۱۶۱
۲. قهرمانگری زندگی مدرن ۱۷۰
۳. خانوادهٔ چشمها ۱۷۹

۴. گِل و لای خیابان ۱۸۸
۵. قرن بیستم: هاله و بزرگراه ۲۰۰
۴. پترزبورگ: مدرنیسم توسعه‌نیافتگی ۲۱۰
۱. شهر واقعی و شهر غیر واقعی ۲۱۴
«هندسه ظاهر شده است»: شهر در تالابها ۲۱۴
«سوارکار مفرغی» پوشکین: کارمند و تزار ۲۲۰
پترزبورگ تحت حکومت نیکلای اول: کاخ در برابر بلوار ۲۳۱
گوگول: خیابان واقعی و خیالی ۲۳۸
کلمات و کفشها: داستایوسکی جوان ۲۵۲
۲. دههٔ ۱۸۶۰: انسان جدید در خیابان ۲۶۰
چرنیشفسکی: خیابان به‌مثابهٔ منطقهٔ مرزی ۲۶۳
انسان زیرزمینی در خیابان ۲۶۸
پترزبورگ در برابر پاریس: دو وجه از مدرنیسم در خیابان ۲۷۹
چشم‌انداز سیاسی ۲۸۴
پس‌گفتار: کاخ بلورین، واقعیت و نماد ۲۸۸
۳. قرن بیستم: ظهور و محو شهر ۳۰۳
۱۹۰۵: روشنایی بیشتر، سایه‌های بیشتر ۳۰۳
پترزبورگِ بایلی: گذرنامهٔ اشباح ۳۱۱
ماندلشتام: واژهٔ متبرک بدون معنا ۳۲۹
. نتیجه‌گیری: چشم‌انداز پترزبورگ ۳۴۸
۵. در جنگل نمادها: نکاتی پیرامون مدرنیسم در نیویورک ۳۵۱
۱. رابرت موزز: جهان آزادراه ۳۵۴
۲. دههٔ ۱۹۶۰: فریادی در خیابان ۳۸۳
۳. دههٔ ۱۹۷۰: بازگشت همه چیز به‌خانه ۴۰۴

□ منابع و مآخذ ۴۲۸
□ نمایه ۴۳۹

به‌یاد
مارک جوزف برمن
۱۹۷۵ــ۱۹۸۰

یادداشت مترجم

فصل دوم این کتاب پیشتر توسط یوسف اباذری ترجمه و در فصلنامهٔ ارغنون (شماره ۳، پاییز ۱۳۷۳) به‌چاپ رسیده است. از ایشان و مسئولان نشریهٔ ارغنون که اجازهٔ استفاده از این متن را دادند، تشکر می‌کنم. متن این ترجمه در مواردی برای تطبیق یافتن با سایر بخشهای کتاب، تغییر داده شد. پانویسهای داخل متن همگی به‌مؤلف تعلق دارند، بجز آنهایی که با علامت «م» مشخص شده‌اند. برای مشخص ساختن منابع و مآخذ هر فصل از شماره‌های مسلسل داخل پرانتز استفاده شده است. خود این منابع نیز با توجه به‌این‌که اکثر آنها به‌فارسی ترجمه نشده‌اند، تلخیص گشته‌اند. در برخی موارد برای روشنتر شدن مطلب، عباراتی در داخل علامت [ ] به‌متن اصلی اضافه شده است.

در اینجا لازم می‌دانم از همه کسانی که در ترجمه این کتاب مشوّق من بودند، به‌ویژه اکبر گنجی، شاپور اعتماد و حسین پایا، و همچنین از زحمات امید سیّدکاظمی در حروفچینی و صفحه‌آرایی کتاب قدردانی کنم.

م. ف.

سپاسگزاری

این کتاب به‌هیچ‌وجه جنبهٔ حدیث نفس ندارد. با این حال، همچنان‌که آن‌را سالها درون خودم حمل می‌کردم، حس می‌کردم به‌مفهومی خاص شرح زندگی خودم است. در اینجا سپاسگزاری از همه کسانی که همراه با من این کتاب را زیستند و به‌خلق آن یاری رساندند، ناممکن است: نامها بیش از حد زیاد، صفتها بیش از حد پیچیده، و عواطف بیش از حد تند خواهد بود؛ کار شروع فهرست هرگز آغاز نخواهد شد یا هرگز پایان نخواهد یافت. آنچه در ذیل می‌آید چیزی نیست مگر قدم نخست. برای اهدای توان، ایده، پشتیبانی و عشق عمیقترین تشکرات خویش را تقدیم می‌کنم به بتی و دایان برمن، موریس و لور دیکشتاین، سام گیرگوس، دنیس گرین، ایروینگ هاو، لئونارد کریگل، مردیت و کوری تاکس، گی تاچمن، میکائیل والزر؛ به جرج بورکارد و سوزان دیور؛ به آلن بالارد و جرج فیشر و ریچارد ورتمن، که در مورد سن پترزبورگ به‌من کمک بسیار کردند؛ به‌شاگردان و همکارانم در استانفورد و دانشگاه نیو مکزیکو؛ به‌اعضای سمینار اندیشهٔ سیاسی و اجتماعی در دانشگاه کلمبیا، و اعضای سمینار NYU در بخش فرهنگ شهرها؛ به‌موقوفهٔ ملی برای علوم انسانی؛ به‌مرکز پرپل سیرکل؛ به لایونل تریلینگ و هنری پچر، که در شروع و ادامهٔ نگارش این کتاب مشوق من بودند، اما آن‌قدر زنده نماندند که شاهد چاپ و انتشار آن باشند؛ و به‌بسیاری دیگر، که نامشان ذکر نشده، ولی کمکهایشان فراموش نگشته است.

دیباچه

من در بخش اعظم عمر خود، یعنی از سی سال پیش که دریافتم عضو «خانواده‌ای مدرن» هستم و در «ساختمانی مدرن» در محلهٔ برونکس زندگی می‌کنم، همواره شیفتهٔ کشف معانی گوناگون مدرنیته بوده‌ام. در این کتاب کوشیده‌ام تا دری به‌قلمرو یا ساحت برخی از این معانی بگشایم، و ماجراها و دهشتها و سویه‌های مبهم و طنزآمیز زندگی مدرن را بکاوم و نقشه یا طرحی از آنها بکِشم. این کتاب از خلال شماری از انواع و انحایِ قرائتْ پیش می‌رود و بسط می‌یابد: قرائت متونی چون فاوست گوته، مانیفست کمونیست، یادداشتهای زیرزمینی، و بسیاری دیگر؛ ولی من در عین حال می‌کوشم محیطهای جغرافیایی و اجتماعی را نیز قرائت کنم، محیطهایی چون شهرهای کوچک، محوطهٔ ساخت و سازهای بزرگ، سدها، قصر بلورین [کریستال پالاس] جوزف پاکستون، بلوارهای پاریسی هوسمان، تفرجگاههای پترزبورگ، بزرگراههایِ رابرت موزز در نیویورک؛ و بالاخره قرائت زندگیِ آدمیان خیالی و واقعی، از دورهٔ گوته گرفته تا عصر مارکس و بودلر و در نهایت، دوره و زمانهٔ خودمان. کوشیده‌ام نشان دهم چگونه همهٔ این آدمیان جملگی درگیر، و همهٔ این کتابها و محیطها بیانگرِ برخی مسائل مشخصاً مدرن‌اند. آنچه موجب تحریک آنان می‌شود، نوعی خواست تغییر ــ خواست دگرگونی خود و جهان خود ــ و همزمان با آن، نوعی ترس از سردرگمی و آشفتگی، ترس از اضمحلالِ زندگی است. همهٔ آنان با هیجان و دهشتِ جهان مدرن آشنایند، جهانی که در آن «هرآنچه سخت و استوار است، دود می‌شود و به‌هوا می‌رود».

مدرن بودن یعنی زیستنِ یک زندگیِ سرشار از معما و تناقض. مدرن بودن یعنی اسیر شدن در چنگ سازمانهای بوروکراتیک عظیمی که قادر به‌کنترل و غالباً قادر به‌تخریبِ همهٔ اجتماعات، ارزشها و جانها هستند؛ و با این‌همه دست‌بسته نبودن در

پیگیری عزم راسخ خویش برای مقابله با این نیروها، جنگیدن به‌قصد تغییر جهانِ این نیروها و تصاحب آن برای خودمان. برای مدرن بودن باید هم انقلابی و هم محافظه‌کار بود: مهیایِ تحقق امکانات جدید در عرصهٔ تجربه و حادثه و ماجرا، هراسان از آن اعماق نیهیلیستی که فرجام بسیاری از ماجراجوییهای مدرن است، و مشتاق و جویایِ آفرینش و درآویختن به‌امری واقعی، آن هم درست در زمانی که همه چیز دود می‌شود و به‌هوا می‌رود. حتی می‌توانیم بگوییم برای سراپا مدرن بودن، باید ضد مدرن بود: از عصر مارکس و داستایوسکی تا روزگار خود ما مدرک توانهای بالقوهٔ جهان مدرن و تن سپردن بدانها، بدون خوار شمردن و نبرد علیه برخی از ملموسترین واقعیات این جهان، ناممکن بوده است. پس، به‌قول کی‌یرکگور، این مدرنیست و ضد مدرنیستِ اعظم، جای شگفتی نیست که ژرفترین جدّیت مدرن باید خود را از رهگذر طنز و کنایه[1] بیان کند. طنز مدرن طی سدهٔ گذشته به‌بسیاری از آثار بزرگ هنری و فکری جان بخشیده است؛ و به‌طور همزمان در زندگی روزمرهٔ میلیونها تن از مردمان عادی رسوخ کرده است. این کتاب می‌کوشد تا این آثار و زندگیها را گرد هم آورد، غنای معنوی فرهنگ مدرنیستی را برای مردان و زنان کوچه و بازار و همهٔ انسانهای مدرن احیا کند، و نشان دهد که چگونه، برای همهٔ ما، مدرنیسم همان رئالیسم است. این کار بی‌شک انبوه تناقضاتی را که بر زندگی مدرن مستولی است حل و فصل نخواهد کرد؛ اما یقیناً می‌تواند در فهم این تناقضات به‌ما یاری رساند، تا از این طریق بتوانیم در رویارویی و دسته‌بندی و جستن راه خویش از میان نیروهایی که هویت ما را شکل می‌بخشند، با وضوح و صداقت عمل کنیم.

کمی پس از پایان نگارش این کتاب، پسر عزیزم مارک، که پنج سال داشت، از دستم رفت. من این کتاب را به‌او تقدیم می‌کنم. زندگی و مرگ او بسیاری از ایده‌ها و مضامین کتاب را ملموس و قابل فهم می‌کند: این ایده که آنانی که همچون او در جهان مدرن بسی شاد و آسوده‌خاطرند، ممکن است در برابر شیاطینی که در این جهان مأوا گزیده‌اند، بسیار آسیب‌پذیر باشند؛ این ایده که برنامهٔ روزانهٔ رفتن به‌زمین بازی و دوچرخه‌سواری، خرید کردن و غذا خوردن و ظرف شستن، و شوخیها و بازیهای هرروزه، نه‌فقط بی‌نهایت زیبا و لذت‌بخش، بلکه در عین حال بی‌نهایت

1. Irony

ظریف و شکننده است؛ اینکه حفظ و دوام این زندگی ممکن است مستلزم مبارزه‌ای بس سخت و قهرمانانه باشد، که ما گهگاه در آن بازنده‌ایم. ایوان کارامازوف [قهرمان رُمان داستایوسکی] می‌گوید مرگ کودکان، بیش از هر چیز دیگری، این میل را در او برمی‌انگیزد که بلیت ورود خویش به‌عالم هستی را پس دهد. ولی او بلیت خویش را پس نمی‌دهد. او به‌جنگیدن و عشق ورزیدن ادامه می‌دهد: او بـه‌ادامـه دادن ادامـه می‌دهد.

شهر نیویورک
ژانویه ۱۹۸۱

مقدمه

مدرنیته ــ دیروز، امروز، فردا

امروزه وجه خاصی از تجربهٔ حیاتی ــ تجربهٔ زمان و مکان، نفس و دیگران، تجربهٔ امکانات و خطراتِ زندگی ــ وجود دارد که مردان و زنان سراسر جهان در آن شریک‌اند. من این مجموعه یا بدنه از تجارب را «مدرنیته» می‌نامم. برای ما مدرن بودن یعنی تعلق داشتن به‌محیطی که ماجرا، قدرت، شادی، رشد و دگرگونیِ خود و جهان را به‌ما وعده می‌دهد ــ و در عین حال، ما را با تهدیدِ نابودی و تخریب همهٔ آنچه داریم، همهٔ آنچه می‌دانیم و همهٔ آنچه هستیم، روبرو می‌سازد. محیطها و تجارب مدرن، تمامی مرزهای جغرافیایی و قومی، طبقاتی و ملی، دینی و ایدئولوژیکی را درمی‌نوردند: در این معنا، می‌توان گفت که مدرنیته کل نوع بشر را وحدت می‌بخشد. اما این وحدتی معماوار و تناقض‌آمیز است، وحدتی مبتنی بر تفرقه: این وحدت همه را به‌درون گرداب فروپاشی و تجدید حیاتِ مستمر می‌افکند، گرداب مبارزه و تناقض، ابهام و عذاب. مدرن بودن یعنی تعلق داشتن به‌جهانی که در آن، به‌قول مارکس، «هرآنچه سخت و استوار است، دود می‌شود و به‌هوا می‌رود».

مردمانی که خود را در میانهٔ این گرداب بازمی‌یابند، غالباً چنین احساس می‌کنند که آنان نخستین کسان، و شاید حتی تنها کسانی هستند که درگیر این وضع شده‌اند؛ این احساس سرچشمهٔ شمار زیادی از اسطوره‌های نوستالژیک و دلتنگی برای **بهشت گمشدهٔ** ماقبل مدرن بوده است. اما، در واقع، اکنون حدود پانصد سال است که شمار عظیم و روزافزونی از مردمان درگیر این تجربه شده‌اند. اگرچه بیشتر این مردمان احتمالاً مدرنیته را به‌منزلهٔ تهدیدی ریشه‌ای علیه تاریخ و سنن خویش تجربه کرده‌اند، ولی مدرنیته، طی این پنج قرن، تاریخ غنی و طیف متنوعی از سنتهای

خاص خود را بسط داده است. قصد دارم این سنتها را بکاوم و از آنها نقشه‌برداری کنم، می‌خواهم دریابم که آنها از چه طرقی می‌توانند مدرنیتهٔ خود ما را تغذیه کنند و به‌آن غنا بخشند، و از چه طرقی ممکن است درک ما را از آنچه مدرنیته هست و می‌تواند باشد، تیره و مخدوش یا فقیر و تهی سازند.

گرداب زندگی مدرن از سرچشمه‌های بسیاری تغذیه شده است: کشفیات بزرگ در قلمرو علوم فیزیکی، که تصویر ما از عالَم و جایگاه ما در آن‌را تغییر می‌دهند؛ صنعتی شدن امر تولید، که دانش علمی را به‌تکنولوژی بدل می‌کند، محیطهای جدید بشری می‌آفریند و محیطهای قدیمی را نابود می‌کند، کل سرعت و ضرب‌آهنگ زندگی را شتاب می‌بخشد، و صور جدیدی از قدرت شرکتهای بزرگ و مبارزهٔ طبقاتی را به‌وجود می‌آورد؛ افت و خیزهای عظیم در شمار و ترکیب جمعیت، که میلیونها تن را از مسکن آبا و اجدادی خویش ریشه‌کن ساخته و آنها را به‌آن‌سوی جهان، به‌درون اشکال نوینی از زندگی پرتاب می‌کند؛ رشد سریع و غالباً شدت‌یافتهٔ مناطق شهری؛ نظامهای ارتباط جمعی که به‌واسطهٔ بسط و تحول پویایِ خویش، دورترین و غریب‌ترین اقوام و جوامع را تحت پوششی واحد گرد می‌آورند و آنها را به‌یکدیگر متصل می‌کنند؛ دولتهای ملی با ساختار و عملکردی بوروکراتیک که روز به‌روز قویتر می‌شوند و همواره می‌کوشند قدرت خود را توسعه بخشند؛ جنبشهای اجتماعی توده‌ای، متشکل از مردم، و اقوامی، که حاکمان اقتصادی و سیاسی خویش را به‌مبارزه می‌طلبند و می‌خواهند تا حدی بر زندگی و سرنوشت خویش مسلط شوند؛ و دست آخر، آن سیلابی که همهٔ این مردمان و نهادها را با خود حمل می‌کند و به‌پیش می‌راند: بازار جهانی سرمایه‌داری که همواره در حال گسترش و دستخوش نوسانات حادّ است. این فرایندهای اجتماعی که چنین گردابی را به‌وجود می‌آورند و آن‌را در حالتِ شدن یا صیرورت دائمی نگه می‌دارند، در قرن بیستم جملگی «مدرنیزاسیون» نام گرفته‌اند. این فرایندهای تاریخی-جهانی به‌طیف بس متنوعی از خیالها[1] و ایده‌ها دامن زده‌اند که جملگی می‌کوشند مردان و زنان را به‌سوژه‌ها [فاعلان] و همچنین ابژه‌های [موضوعات] مدرنیزاسیون بدل سازند، و به‌آنان قدرت تغییر جهان را عطا کنند ــ همان جهانی که در کار تغییر آنان است ــ تا شاید از این

1. visions

طریق بتوانند از دل این گرداب گذر کرده و آن‌را از آن خویش سازند. طی قرن گذشته، این خیالها و ارزشها، به صورتی کلی و نه‌چندان دقیق، تحت نام «مدرنیسم» دسته‌بندی شده‌اند. این کتاب پژوهشی است در باب دیالکتیکِ مدرنیزاسیون و مدرنیسم.

به‌امید مهار کردن موضوعی به‌بزرگی و وسعت تاریخ مدرنیته، آن‌را به سه مرحله تقسیم کرده‌ام. در مرحلهٔ نخست، که حدوداً از آغاز قرن شانزدهم تا پایان قرن هجدهم ادامه می‌یابد، مردمان در شرف شروع تجربهٔ زندگی مدرن‌اند. آنان هنوز به‌درستی نمی‌دانند چه بر سرشان آمده است؛ و با بیم و امید اما نیمه‌کور، واژگان مناسب وضعیت جدید خویش را در تاریکی جستجو می‌کنند. درک آنان از جمهور[1] یا اجتماع مدرن که در متن آن می‌توانند شریک امیدها و آزمونهای یکدیگر شوند، بسی ناچیز یا هیچ است. مرحلهٔ دوم مورد نظر ما با موج یا خیزش انقلابی دههٔ ۱۷۹۰ آغاز می‌شود. در پی وقوع انقلاب کبیر فرانسه و ارتعاشات آن، یک جمهور مدرنِ عظیم به‌ناگهان و به‌نحوی دراماتیک قد علم می‌کند. همهٔ آحاد این جمهور در این احساس شریک‌اند که در عصری انقلابی زندگی می‌کنند، عصری که تمامی ابعاد شخصی، اجتماعی و سیاسی حیات بشری را دستخوش تلاطمات انفجاری می‌کند. در عین حال، بسیاری از آحاد جمهور مدرنِ قرن نوزدهم هنوز می‌توانند به‌یاد آورند که زیستن، به‌لحاظ مادی و معنوی، در جهانهایی که به‌هیچ‌رو مدرن نیستند، چگونه است. از دل این دوگانگی درونی و این حس زیستنِ همزمان در دو جهان متفاوت است که ایده‌های مدرنیزاسیون و مدرنیسم سر برآورده و شکوفا می‌شوند. در قرن بیستم، یعنی همان سومین و آخرین مرحلهٔ مورد نظر ما، فرایند مدرنیزاسیون چنان گسترش می‌یابد که عملاً کل جهان را دربر می‌گیرد، و فرهنگ جهانی و رو به‌رشدِ مدرنیسم در قلمرو هنر و اندیشه به‌پیروزیهای چشمگیری دست می‌یابد. ولی از سوی دیگر، جمهور مدرن همچنان‌که بسط می‌یابد، به‌شمار کثیری از پاره‌های پراکنده تجزیه می‌شود که هر یک با زبان خصوصی و قیاس‌ناپذیر خویش سخن می‌گوید؛ ایدهٔ مدرنیته، که اینک به‌شیوه‌های پراکنده و بی‌شمار درک می‌شود، بخش وسیعی از درخشش، طنین و عمق خویش را از دست می‌دهد، و قابلیت آن در

1. public

سازماندهی و معنا بخشیدن به‌زندگی مردمان بر باد می‌رود. نتیجه و محصول این‌همه آن است که ما امروزه خود را در میانهٔ عصر مدرنی بازمی‌یابیم که دیگر با ریشه‌های مدرنیته یا ماهیت مدرن خود پیوندی ندارد.

اگر در مرحلهٔ اولیهٔ مدرنیته، یعنی قبل از انقلابهای آمریکا و فرانسه، یک صدای مدرنِ نمونه‌وار وجود داشته باشد، همان صدای ژان ژاک روسو است. روسو نخستین کسی است که واژهٔ مدرنیست[1] را به‌همان شیوه‌هایی به کار می‌برد که بعدها در قرون نوزده و بیست رواج خواهد یافت. آثار او منشأ برخی از حیاتی‌ترین سنتهای مدرن‌اند، از خیالپردازی نوستالژیک [برای اعصار گذشته] گرفته تا کند و کاو روانکاوانه در نفس، و دموکراسی مشارکتی. روسو، همان‌طور که همه می‌دانند، فردی عمیقاً مسئله‌دار بود. بخش اعظم رنج و عذاب وی از سرچشمه‌هایی نشأت می‌گیرد که خاص زندگی پرتنش خود اویند؛ اما بخشی از آن نیز محصول واکنش و حساسیت حادّ او در قبال آن شرایط اجتماعی است که می‌رفت تا زندگی میلیونها تن را شکل بخشد. روسو با اعلام این مطلب که جامعه اروپایی «بر لبهٔ مغاک»، بر آستانهٔ انفجاری‌ترین تلاطمات انقلابی ایستاده است، معاصران خویش را شگفت‌زده کرد. او زندگی روزمره در این جامعه ــ به‌ویژه در پاریس، پایتخت آن ــ را به‌مثابهٔ نوعی گردباد، گردبادی اجتماعی[2][۱]، تجربه کرد. نفس آدمی چگونه می‌بایست در این گردباد زندگی و حرکت کند؟

در رُمان رمانتیکِ روسو، موسوم به الوئیز نو، قهرمان جوان رُمان، سن پرو، به‌قصد کشف دنیایی نو از روستا به‌شهر مهاجرت می‌کند ــ هجرتی که بواقع برای میلیونها تن از مردان و زنان جوان قرون بعدی در حکم نوعی الگو یا نمونهٔ ازلی بود. او از اعماق گردباد زندگی به‌معشوقهٔ خویش ژولی نامه می‌نویسد، و می‌کوشد از این طریق شگفتی و هراس خویش را بیان کند. سن پرو زندگی در کلانشهر را به‌مثابه «نزاع دائمی گروهها و فرقه‌ها، و جزر و مدّ بی‌وقفهٔ پیشداوریها و عقاید متخاصم» تجربه می‌کند. «همگان پیوسته گفتار و کردار خویش را نقض می‌کنند» و «همه چیز گنگ و مهمل است، اما هیچ چیز تکان‌دهنده نیست، زیرا همگان به‌همه چیز عادت کرده‌اند». این جهانی است که در آن «خوب، بد، زیبا، زشت، حقیقت و فضیلت صرفاً

1. *moderniste*
2. *Le tourbillion social*

موجودیتی محلی و محدود دارند». شمار کثیری از تجارب نو به‌آدمی عرضه می‌شود؛ ولی هر آن‌کس که بخواهد از آنها بهره برد «باید در زود راضی شدنْ دستِ آلکیبیادس[1] را هم از پشت بسته باشد، باید بتواند به‌راحتی اصول عقاید خویش را همپای مخاطبانش عوض کند، و در هر گامْ روحیه خویش را با شرایط موجود وفق دهد». پس از اقامتی چندماهه در این محیط

> تازه دارم آن حالت مستی و گیجی را حس می‌کنم که این زندگی پرتنش و متلاطم آدمی را در آن غرق می‌کند. با این شمار کثیر اشیاء و موضوعاتی که از برابر چشمانم می‌گذرد، رفته‌رفته گیج و منگ می‌شوم. از میان این‌همه چیزهایی که برایم جذاب است، حتی یکی نیست که دلم را اسیر خود سازد، و با این حال مجموعهٔ آنها به‌روی هم احساساتم را چنان تحریک می‌کند که از یاد می‌برم چه هستم و به‌که تعلق دارم.

او تعهد خویش به‌عشق نخستش را مجدداً تأیید می‌کند؛ معهذا درست در همان لحظه که از پایداری عشق خویش سخن می‌گوید، نگران آن است که «امروز از آنچه فردا دوست خواهم داشت، بی‌خبرم». با تب و تاب بسیار دلتنگ و جویایِ چیزی سخت و استوار است که بدان درآویزد، ولی [به‌گفتهٔ خودش] «من فقط اشباحی را می‌بینم که در برابرم ظاهر می‌شوند، اما به‌محض آنکه می‌کوشم آنها را به‌چنگ گیرم، ناپدید می‌شوند»[۲]. این جوّ ــ جوّ تنش و تلاطم، مستی و گیجی روانی، گسترش امکاناتِ تجربه و تخریب مرزهای اخلاقی و پیوندهای شخصی، جوّ بزرگ پنداشتن و خوار شمردن نفس، جوّ اشباح سرگردان در خیابان و در جان ــ همان جوّی است که در آن خُلق و خوی مدرن زاده می‌شود. اگر حدوداً صد سالی به‌پیش رویم و بکوشیم تا ضرب‌آهنگ و طنین خاص مدرنیتهٔ قرن نوزدهم را مشخص سازیم، نخستین چیزی که نظرمان را جلب خواهد کرد، زمینه یا منظر بسیار پیشرفته، تفکیک‌شده، پویا و جدیدی است که تجربهٔ مدرن در متن آن تحقق می‌یابد. این منظری است متشکل از ماشینهای بخار، کارخانه‌های خودکار، راه‌آهنها، مناطق

---

۱. آلکیبیادس Alcibiades (۴۵۰ـ۴۰۴ ق. م) ژنرال و سیاستمدار آتنی که در جوانی شاگرد محبوب سقراط بود. او در مقام رهبر جناح دموکرات و فرماندهٔ ناوگان آتن به‌پیروزیهای درخشانی دست یافت، ولی به‌دلیل تلوّن مزاج و بی‌مسئولیتی نتوانست مقام خود را حفظ کند.ــم.

موجودیتی محلی و محدود دارند». شمار کثیری از تجارب نو به‌آدمی عرضه صنعتی وسیع؛ منظرِ شهرهای پرجوش و خروشی که یک‌شبه، و غالباً به‌قیمت عواقب هولناک انسانی، از دل خاک سر برآورده‌اند؛ منظرِ روزنامه‌های یومیه، تلگرافها، تلفنها و دیگر رسانه‌های جمعی، که جملگی در مقیاسی همواره گسترده‌تر ارتباطات را برقرار می‌سازند؛ منظرِ دولتهای ملی و مجموعه‌های بین‌المللیِ سرمایه که هر روز قویتر می‌شوند؛ منظرِ جنبشهای توده‌ای اجتماعی که به‌اتکای شیوه‌های خاص خود در مدرنیزاسیون از پایینْ علیه این صور مدرنیزاسیون از بالا می‌جنگند؛ منظرِ بازار جهانیِ همواره گسترش‌یابنده‌ای که همه چیز را دربر می‌گیرد، بازاری که قابلیتِ چشمگیرترین رشد و هولناکترین ویرانی و اتلاف، و قابلیت هر چیز و هر کاری را دارد مگر ایجاد همبستگی و ثبات. مدرنیستهای بزرگ قرن نوزدهم جملگی با شور و شوق فراوان به‌این محیط حمله می‌کنند و می‌کوشند آن‌را منهدم یا از درون منفجر سازند؛ با این حال همهٔ آنان به‌طرز غریبی در آن احساس راحتی می‌کنند، نسبت به‌امکانات نهفته در آن حساس‌اند، حتی به‌هنگام نفی و ابطال ریشه‌ایِ آن لحنی تأییدآمیز دارند، و حتی در خطیرترین لحظاتِ جدیّت و عمق خویشْ بازیگوش و اهل طنز و کنایه‌اند.

برای آنکه از پیچیدگی و غنایِ مدرنیسم قرن نوزدهم، و از نیروهای وحدت‌بخشِ جاری در نمودهای متنوع آن، تصویری به‌دست آوریم، باید به‌اختصار به‌صدای دو تن از بارزترین نمایندگان آن گوش فرادهیم: فردریش نیچه، که آثارش عموماً سرچشمهٔ اصلی بسیاری از مدرنیسمهای روزگار ما تلقی می‌شود، و کارل مارکس که معمولاً او را با هیچ‌یک از انواع مدرنیسم به‌هیچ نحوی مرتبط نمی‌دانند.

حال بشنوید از مارکس که با انگلیسی غریب اما قدرتمند خویش به‌سال ۱۸۵۶ در لندن سخن می‌گوید:[۳] «آن به‌اصطلاح انقلابات ۱۸۴۸ حوادث حقیری بیش نبودند، تَرَکْها و شکافهایی کوچک در پوستهٔ خشک جامعهٔ اروپایی. اما آنها مغاک این جامعه را افشا کردند و در زیر لایه سطحیِ به‌ظاهر سخت و جامدش، اقیانوسی از مواد مذاب را برملا ساختند که فقط لازم بود کمی گسترش یابد تا قاره‌های ساخته‌شده از سنگ خارا را خُرد و قطعه‌قطعه کند». طبقات حاکم دههٔ ارتجاعیِ ۱۸۵۰ به‌جهانیان می‌گویند که همه چیز دوباره سخت و استوار شده است؛ ولی به‌نظر می‌رسد حتی خود ایشان نیز بدین حرف باور ندارند. در واقع، به‌قول مارکس، «هوا

یا جوّی که در آن زندگی می‌کنیم، با نیرویی معادل ۲۰,۰۰۰ پاوند بر هر یک از ما سنگینی می‌کند، ولی آیا کسی آن‌را احساس می‌کند؟» یکی از فوریترین اهداف مارکس وادار ساختن مردم به‌تشخیص این «احساس» است؛ و از این‌روست که ایده‌ها و افکار او در قالب تصاویری چنین حادّ و افراطی بیان می‌شود: مغاکها، زلزله‌ها، فورانهای آتشفشانی، نیروی خردکنندهٔ جاذبه ــ اینها جملگی تصاویری هستند که دامنهٔ طنین و ارتعاش آنها اندیشه و هنر مدرنیستیِ قرن خودمان را نیز دربر خواهد گرفت. مارکس چنین ادامه می‌دهد: «و اما آن واقعیت اساسی که مشخصهٔ قرن ما، قرن نوزدهم است، واقعیتی است که هیچ حزب یا گروهی جرئت نفی آن‌را ندارد». واقعیت بنیادین زندگی مدرن، آن‌گونه که مارکس آن‌را تجربه می‌کند، آن است که این زندگی اساساً از بیخ و بن امری متناقض است:

> از یک‌سو، نیروهای صنعتی و علمی سترگی پا به‌عرصهٔ حیات نهاده‌اند که هیچ‌یک از ادوار تاریخ بشری آنها را به‌خواب هم ندیده بود. از سوی دیگر، علایمی از زوال به‌چشم می‌خورد که خوفناکترین مفاسد دورهٔ متأخر امپراتوری روم در برابرش ناچیز می‌نماید. در روزگار ما همه چیز به‌ظاهر آبستن ضد خویش است. ماشین‌آلات از قدرت شگفت‌آورِ کوتاه کردن و مثمر ثمر ساختن کار بشری بهره‌مندند، و ما شاهد گرسنگی مردمان و استفاده مفرط از ماشین‌آلاتیم. منابع بادآوردهٔ ثروت، با ترفندی جادویی، به‌منابع فقر بدل می‌شوند. پیروزیهایِ هنر ظاهراً به‌قیمت از دست رفتن شخصیت به‌دست می‌آیند. چنین به‌نظر می‌رسد که درست همپای سروری نوع بشر بر طبیعت، آدمی اسیر دیگران یا اسیر رسوایی و فضاحت خویش می‌شود. حتی پرتو ناب نور علم نیز ظاهراً ناتوان از درخشش است، مگر در پس‌زمینهٔ سیاه جهل. ظاهراً نتیجه و ثمرهٔ کل پیشرفت و اختراعات ما، اعطای حیات فکری به‌نیروهای مادی و تنزل حیات انسانی به‌نیرویی مادی است.

این صور فقر و نیاز و این اَشکال پُررمز و راز، بسیاری از اذهان مدرن را در یأس غوطه‌ور می‌سازد. برخی بر آن می‌شوند «تا با خلاص شدن از شرّ هنرهای مدرن، از شرّ ستیزهای مدرن خلاص شوند»؛ دیگران خواهند کوشید تا پیشرفت در صنعت را با نوعی پسرفت در سیاست جبران کنند، یعنی با توسل به‌صور جدیدی از حکومت فئودالی و استبداد مطلقه. اما مارکس هدف و آرمان جدیدی را مطرح می‌کند که

به‌صورت بنیادین و نمونه‌وار مدرنیستی است: «ما نیز، به‌نوبهٔ خود، بی‌خبر از آن روح تیزهوشی نیستیم که پیوسته مُهر خویش را بر همهٔ این تناقضات می‌کوبد. ما می‌دانیم که خوب کار کردنِ... نیروهای نوظهور جامعه فقط درگرو مهار آنها به‌دست انسانهای نوظهور است ــ و این انسانها همان کارگران‌اند. آنان همان‌قدر اختراعِ عصر مدرن‌اند که خود ماشین‌آلات». بدین ترتیب طبقه‌ای از «انسانهای جدید»، انسانهایی سراپا مدرن، قادر خواهد بود تناقضات مدرنیته را حل کند و بر آن فشارهای خردکننده، زلزله‌ها، ترفندهای جادویی و مناکهای شخصی و اجتماعی، که همهٔ مردان و زنان مدرن بناچار باید در بطن آنها زندگی کنند، فایق آید. پس از بیان این مطالب، مارکس بناگهان لحنی بازیگوشانه اختیار می‌کند و خیال خود از آینده را به‌گذشته ــ یعنی به‌فولکلور انگلیس و به‌شکسپیر ــ متصل می‌سازد: «در پس این نشانه‌هایی که طبقهٔ متوسط، اشراف و مبشران حقیرِ پسرفت را گیج و مبهوت کرده است، ما خود حضور دوست شجاعمان رابین گودفلو[1] را تشخیص می‌دهیم، همان موش کوری که می‌تواند زمین را چنین تند و سریع سوراخ کند، همان پیشگام عظیم‌الشأن انقلاب».

سبک نگارش مارکس به‌خاطر نحوهٔ اختتام آن مشهور شده است. ولی اگر به‌او به‌مثابهٔ یک مدرنیست بنگریم، متوجه آن حرکت دیالکتیکی خواهیم شد که در دل اندیشهٔ او نهفته است و بدان جان می‌بخشد، حرکتی باز و بدون هیچ‌گونه فرجام بسته و معیّن که خلاف جهت سیرِ مفاهیم و امیال خود مارکس بسط می‌یابد. بدین‌گونه، در مانیفست کمونیست، می‌بینیم آن دینامیسم انقلابی که بورژوازی مدرن را در آینده سرنگون خواهد کرد، از دل ژرفترین نیازها و سوائق خود این طبقه نشأت می‌گیرد:

> وجودِ بورژوازی درگرو ایجاد انقلاب مستمر در ابزار تولید است، و همراه آنْ در روابط تولید، و نتیجتاً در همه روابط و مناسبات جامعه... ایجاد انقلاب مستمر در تولید و درانداختن آشوب بی‌وقفه در تمامی روابط اجتماعی و عدم یقین و تلاطم پایان‌ناپذیر، عصر بورژوایی را از تمامی اعصار قبلی متمایز می‌سازد.

---

۱. رابین گودفلو Robin Goodfellow یا پاک (Puck) نام جن یا شیطانی که روستاییان انگلیسی، به‌ویژه در قرون ۱۶ و ۱۷، به‌وجودش اعتقاد داشتند و او را مسئول بسیاری از شوخیها و اتفاقات عجیب و غریب می‌دانستند.ــم.

این عبارت احتمالاً حاوی خیال یا تصویر قطعیِ محیط مدرن است، همان محیطی که، از زمان مارکس تا به‌امروز، خیلِ عظیم و شگفت‌آوری از جنبشهای مدرنیست را به‌بار آورده است. و این خیال بدین‌گونه شکوفا می‌شود:

«همهٔ روابط ثابت و منجمد، همراه با پیشداوریها و عقاید کهنه و محترم وابسته به‌آنها، به‌حاشیه رانده می‌شوند و تمامی روابط تازه شکل‌یافته قبل از آنکه استوار شوند منسوخ می‌گردند. هرآنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به‌هوا می‌رود، هرآنچه مقدس است دنیوی می‌شود، و دست آخر آدمیان ناچار می‌شوند... با وضعیت واقعی زندگی و روابطشان با همنوعان خویش روبرو گردند»[۴].

بدین ترتیب حرکت دیالکتیکی مدرنیته به‌صورتی طنزآمیز تغییر جهت می‌دهد و علیه محرکان اصلی خود، بورژوازی، به‌جریان می‌افتد. اما چرخش این حرکت نمی‌تواند در اینجا متوقف شود. هرچه باشد، همه جنبشهای مدرن ــ از جمله جنبش خود مارکس ــ درگیر و محصور در چنین محیطی هستند. اگر، همراه با مارکس، فرض کنیم که صور بورژوایی مضمحل خواهند شد و جنبشی کمونیستی بر سریر قدرت خواهد نشست: چه چیز ضامن آن است که این شکل اجتماعی جدید به‌سرنوشت سلفِ خود دچار نشود و در جوّ مدرن دود نگردد و به‌هوا نرود؟ مارکس به‌این پرسش وقوف داشت و برای حل آن پاسخهایی ارائه کرد که در بخشهای بعدی به‌آنها خواهیم پرداخت. اما یکی از محاسن خاص مدرنیسم آن است که پژواک پرسشهایش، مدتها پس از آنکه خود پرسشگران و پاسخهایِ ایشان صحنه را ترک کرده‌اند، در فضا باقی می‌ماند.

اگر حدود ربع قرن، یعنی به‌نقطهٔ اوج زندگی نیچه در دههٔ ۱۸۸۰، جلو برویم، با پیشداوریها و اتحادها و امیدهایی بسیار متفاوت، و در نهایت شگفتیِ با صدا و درکی مشابه از زندگی مدرن روبرو خواهیم شد. برای نیچه نیز، همچون مارکس، کورانها و جریانهای تاریخ مدرن خصلتی طنزآمیز و دیالکتیکی داشتند: برای مثال، آرمانهای مسیحی در مورد قوام یکپارچگی روح بشری و خواستِ حقیقت، از قضا عامل ویرانی خودِ مسیحیت شده بودند. نتایج این تحول مجموعه‌ای از وقایع جراحت‌بار[1] بود که نیچه از آنها تحت عنوان «مرگ خدا» و «ظهور نیهیلیسم» یاد کرد.

1. traumatic

بشر مدرن خود را در میان غیبت و خلأ عظیم ارزشها، و در همان حال، در متن فراوانی شگفت‌آور امکانات بازیافت. در اینجا، در فراسوی خیر و شرّ (۱۸۸۲) نیچه، درست همان‌طور که در آثار مارکس مشاهده کردیم، با جهانی روبرو می‌شویم که در آن همه چیز آبستن ضد خویش است[۵]:

> در این نقاط عطف تاریخ است که مجموعهٔ متنوع و باشکوه و جنگل‌واری از فرایندهایِ رشد و جوشش، چسبیده و غالباً گره‌خورده به‌یکدیگر، رخ می‌نماید، نوعی ضرب‌آهنگ و تپش استوایی در رقابت برای رشد و گسترش، و گونه‌ای تخریب و خودتخریبی سترگ، که ثمرهٔ خودپرستیهایی است که به‌نحوی خشن با یکدیگر ستیز می‌کنند، منفجر می‌شوند، و برای دسترسی به‌آفتاب با هم می‌رزمند، عاجز از یافتن هر حدی، هر حصری و هر تعهد یا ملاحظه‌ای در چارچوب اخلاقیاتی که در اختیار آنهاست... هیچ چیز مگر «از چه رو»های جدید، آن هم بدون هر گونه قواعد جمعی[1]؛ اتحاد جدیدی مبتنی بر سوء تفاهم و بی‌احترامی متقابل؛ انحطاط، رذالت و والاترین امیالْ که به‌طرزی مهیب به‌یکدیگر گره خورده‌اند، فورانِ نبوغِ نهفته در نژاد برفراز انبوه نیک و بدها؛ تقارن سرنوشت‌ساز بهار و پاییز... بار دیگر خطر، این مادر اخلاقیات، ظاهر می‌شود ــ خطری عظیم ــ ولی این‌بار جایگاه آن به‌فرد انتقال یافته است، به‌نزدیکترین و عزیزترین کسان، به‌خیابان، به‌بطن فرزند آدمی، به‌کنه دل آدمی، به‌کنه عمیقترین و نهانی‌ترین زوایای میل و ارادهٔ آدمی.

در چنین زمانهایی است که «فرد جرئت می‌کند به‌خود تفرّد بخشد». از سوی دیگر، این فرد بیباکْ مضطربانه «نیازمند مجموعهٔ قوانین خاص خویش است، نیازمند مهارتها و حیله‌های خاص خویش در خدمت صیانت نفس، تشدید نفس، بیداری نفس و رهایی نفس». امکاناتِ پیشِ رو، همزمان شکوهمند و مشئوم‌اند. «اکنون غرایز ما می‌توانند در همهٔ جهات ممکن به‌عقب بازگردند؛ ما خود نوعی آشوب و هاویه[2]ایم». درک انسان مدرن از خود و تاریخ خود «بواقع معادل نوعی میل غریزی به‌همه چیز است، نوعی شیفتگی و عطش برای همه چیز». از این نقطه است که بسی راهها به‌روی آدمی گشوده می‌شود. اما مردان و زنان مدرن چگونه باید منابع لازم را برای هدایت و مهار «همه چیز» خود بیابند؟

---

1. communal
2. chaos

نیچه به‌این نکته اشاره می‌کند که جهان انباشته از شمار کثیر «آدمکهایی» است که یگانه پاسخشان به‌آشوب زندگی مدرن، صرفاً تلاش برای نزیستن است: برای اینان «عامی و میان حال شدن یگانه اخلاقیاتِ واجد معناست».

گونهٔ دیگری از انسان مدرن خود را به‌درون بهشتهایِ گذشته می‌افکند: «او محتاج تاریخ است، زیرا تاریخ همان گنجه‌ای است که در آن همهٔ جامه‌ها نگهداری می‌شود. او درمی‌یابد که هیچ‌یک از جامه‌ها به‌راستی اندازهٔ او نیست» ــ نه جامهٔ بدوی، نه کلاسیک، نه قرون وسطایی، و نه شرقی ــ «پس دوباره و دوباره به‌امتحان کردن آنها ادامه می‌دهد»، ناتوان از قبول این واقعیت که انسان مدرن «هرگز نمی‌تواند بواقع خوشپوش به‌نظر آید»، زیرا در عصر مدرن هیچ نقش اجتماعی هرگز نمی‌تواند کاملاً اندازه و برازندهٔ آدمی باشد. موضع خود نیچه در قبال خطرات مدرنیته، پذیرش شادمانهٔ همهٔ آنهاست: «ما آدمیان مدرن، ما نیمه‌بربرها. ما فقط زمانی در مرکز خوشی و سعادت خویش به‌سر می‌بریم که بیش از همیشه در معرض خطریم. یگانه محرکی که قلقلکمان می‌دهد، همان امر نامتناهی و سنجش‌ناپذیر است». معهذا نیچه مایل نیست همیشه در مرکز این خطر زندگی کند. او نیز با همان شور و شوق مارکس، ایمان خویش به‌ظهور انسانی از نوع جدید را اعلام می‌کند ــ «انسانِ فردا و پس‌فردا» ــ کسی که «در تقابل با وضع امروز خویش» قدرت تخیل و شجاعت آن‌را خواهد داشت که «ارزشهای نوی خلق کند» که زنان و مردان مدرن به‌یاری آنها بتوانند راه خویش را از خلال [آزمونها و امکانات] نامتناهیِ مهلکی بیابند که در بطن آنها زندگی می‌کنند.

خصایص بارز و قابل توجه صدایی که مارکس و نیچه در آن شریک یکدیگرند، فقط در سرعت نفس‌گیر، نیروی پرطپش، و غنای تخیلی آن خلاصه نمی‌شود، دیگر خصایص آن عبارتند از چرخشهای تند و قطعی در لحن و شیوهٔ صرف و عطف عبارات، آمادگی چرخش علیه خویش، نفی و تشکیک در هرآنچه گفته شده است، تبدیل خویش به‌طیف وسیعی از صداهای همنوا یا ناساز، گسترش خویش در ماورای قابلیتهای موجود به‌درون طیفی هماره وسیعتر، و درک و بیانِ جهانی که در آن همه چیز آبستن ضد خویش است و «هر آنچه سخت و استوار است، دود می‌شود و به‌هوا می‌رود». این صدا همزمان سرشار از پژواک کشفِ نفس و هجو نفس[1]، حظّ

1. self-mockery

از نفس و تردید در نفس، است. این صدایی است که با درد و دهشت آشناست، اما به‌قدرت خویش در غلبه بر آنها ایمان دارد. خطرات مهلک همه جا به کمین نشسته‌اند و ممکن است هر لحظه رخ دهند، ولی حتی عمیقترین زخمها هم نمی‌تواند جریان و فوران انرژی این صدا را متوقف سازد. این صدا، طنزآمیز و متناقض، چندآوا[1] و دیالکتیکی است، و زندگی مدرن را به‌نام ارزشهایی که مخلوق خود مدرنیته است، نفی می‌کند، آن هم به‌اتکای این امیدِ ــ غالباً برخاسته از ناامیدی ــ که سرانجام مدرنیته‌های فردا و پس‌فردا، زخمهایی را درمان خواهند کرد که بر تن مردان و زنان مدرن امروز نشسته است. همهٔ مدرنیستهای بزرگ قرن نوزدهم ــ جانهایی به‌گونه‌گونی و واگرایی مارکس و کی‌یرکگور، ویتمن و ایبسن، بودلر، مالارمه، کارلایل، اشتیرنر، رمبو، استریندبرگ، داستایوسکی، و بسیاری دیگر ــ همگی با چنین ضرب‌آهنگ و در چنین طیفی سخن می‌گویند.

در قرن بیستم چه بر سر مدرنیسم قرن نوزدهمی آمده است؟ از برخی جهات این مدرنیسم شکوفا گشته و بسی بیش از آنچه در خیالش می‌گنجید، رشد کرده است. در نقاشی و مجسمه‌سازی، در شعر و رُمان، در تئاتر و رقص، در معماری و طراحی، در گستره کاملی از رسانه‌های الکترونیکی و در طیف وسیعی از رشته‌های علمی که یک قرن پیش حتی وجود هم نداشتند، قرن ما شمار شگفت‌آوری از آثار و ایده‌ها را در بالاترین سطح کیفیت تولید کرده است. کاملاً ممکن است که قرن بیستم در تاریخ جهان به‌لحاظ خلاقیت درخشانترین دوره باشد، و بی‌شک این واقعیت که انرژیهای خلاق این قرن در تمامی بخشهای جهان شکوفا شده است، کمترین دلیلِ درستی حکم فوق نیست. درخشش و عمق مدرنیسم زنده ــ زنده و پویا در آثار گراس، گارسیا مارکز، فوئنتس، کانینگهام، نُولسن، دی سُورو، کنزو تانگ، فاسبیندر، هرتزوگ، سِمبن، رابرت ویلسون، فیلیپ گلاس، ریچارد فورمن، تویلا تارپ، ماکسین هونگ کینگستون[2]، و بسیاری چهره‌های دیگر در اطراف ما ــ تا حد زیادی

1. polyphonic

2. Grass, Marques, Fuentes, Cunningham, Nevelson, Di Suvero, Kenzo Tange, Fassbinder, Herzog, Sembene, Wilson, Glass, Foreman, Twyla Tharp, Maxine Hong Kingston.

موجب غرور و افتخار ماست، آن هم در جهانی که چنین انباشته از امور شرم‌آور و ترسناک است. و با این‌همه، به‌گمانم، ما هنوز نمی‌دانیم چگونه از مدرنیسم خود استفاده کنیم؛ ما حلقهٔ اتصال فرهنگ خویش با زندگیهای خویش را گسسته‌ایم یا از آن غافل بوده‌ایم. جاکسون پولاک در خیال خویش نقاشیهای چکه‌ای[1] خود را جنگلهایی می‌دانست که تماشاگران می‌توانند خود را در آنها گم کنند (یا، به‌عکس، خود را بیابند). اما ما تا حد زیادی هنرِ قرار دادن خویش در متن تصاویر را از دست داده‌ایم، هنر بازشناسی خودمان در مقام مشارکان و بازیگران عرصهٔ اندیشه و هنر زمانهٔ خویش. قرن ما طیفی تماشایی از هنرهای مدرن را به‌بار آورده است؛ ولی ما ظاهراً فراموش کرده‌ایم چگونه باید آن زندگی مدرنی را که زمینه و مبنای این هنرهاست، درک کرد. اندیشهٔ مدرن از زمان مارکس و نیچه به‌طرق مختلف رشد و بسط یافته است؛ لیکن به‌نظر می‌رسد تفکر ما در باب مدرنیته درجا زده و پس رفته است.

اگر به‌دقت به‌حرفهای نویسندگان و متفکران قرن بیستمی دربارهٔ مدرنیته گوش فرادهیم و آنها را با سخنان متفکران قرن قبل مقایسه کنیم، با شکل حادّی از صاف و پَخ شدن منظرها و تَنگ و مچاله شدن طیف تخیل روبرو خواهیم شد. متفکران قرن نوزدهمی ما به‌طور همزمان هوادار پرشور و خصم زندگی مدرن بودند، و با نیرویی پایان‌ناپذیر با ابهامات و تناقضات آن سرشاخ می‌شدند؛ طنز و کنایه ایشان نسبت به‌خویش و تنشهای درونیشان، سرچشمهٔ اصلی قدرت خلاق آنان بود. اخلاف قرن بیستمی آنان تمایل بس بیشتری به‌ایجادِ قطبهای متضادِ انعطاف‌ناپذیر و خلاصه کردن امور در قالب کلیتهای تک‌بُعدی داشته‌اند. اکنون مدرنیته یا با شور و شوقی کور و غیر انتقادی پذیرفته می‌شود، یا از فراز ابرها بر اساس نوعی نگاه نوالمپی و تحقیرکننده محکوم می‌گردد. در هر دو مورد، مدرنیته به‌مثابه تخته‌سنگی یکپارچه تصور می‌شود که فاقد قابلیت شکل‌یابی یا دگرگونی به‌دست آدمیان مدرن است. خیالهای باز زندگی مدرن جای خود را به‌تصاویر بسته داده‌اند. [منطق] این / یا آن، جانشین هم این / هم آن شده است.

قطبی‌شدنهای اصلی درست در سرآغاز قرن ما تحقق می‌یابد. بشنوید از

1. drip paintings

فوتوریستهایِ[۱] ایتالیایی، این مدافعان پرشور مدرنیته در سالهای پیش از شروع جنگ جهانی اول: «رفقا، اینک خطاب به‌شما می‌گوییم، پیشرفتِ ظفرمند علمْ وقوع تغییرات در حیات نوع بشر را اجتناب‌ناپذیر می‌سازد، تغییراتی که دست‌اندرکار حفر مغاکی ژرف‌اند، مغاکی میان آن بندگان سر به‌زیر سنت و ما آدمیان مدرنِ آزاد که از جلال و شکوه درخشانِ آینده خویش مطمئنیم»[۶]. در اینجا ابهامی در کار نیست: «سنت» ــ یعنی مفهومی انتزاعی که همه سنتهای جهان در آن تلنبار شده‌اند ــ صرفاً معادل بندگی و خواری است، و مدرنیته معادل آزادی؛ تکلیف همه چیز و همه‌کس روشن است. «کلنگهای خویش را بردارید، تبرها و چکشهایتان را بردارید، و این شهرهای محترم و معزز را، با بی‌رحمی، درب و داغان کنید! بشتابید! قفسه‌های کتابخانه‌ها را به‌آتش بکشید! مجاری آب را به‌سمت موزه‌ها برگردانید تا در سیل فرو روند!... پس باشد که بیایند، آن آتش‌افروزانِ شاد با انگشتهای سوخته‌شان! هان آمدند، آمدند!» البته مارکس و نیچه نیز احتمالاً از تخریب مدرنِ ساختارهای سنتی دلشاد می‌شدند؛ ولی آنها از هزینه‌ها و بهایِ انسانی این پیشرفت باخبر بودند و می‌دانستند که مدرنیته تا رسیدن به‌مرحلهٔ التیام زخمهایش، راهی دراز در پیش دارد.

> ما آواز آن جماعات انبوهی را سر خواهیم داد که از کار، لذت و آشوبگری هیجان‌زده گشته‌اند؛ آواز امواج چندرنگ و چندصدایِ انقلاب در پایتختهای مدرن؛ آواز تب و تابِ شبانهٔ میدانها و بندرگاههای فروزان از نور تند ماهها و قمرهایِ برقی؛ آواز ایستگاههای حریص راه‌آهن که اژدهایانِ تنوره‌کشِ دوداندود را فرومی‌بلعند؛ کارخانه‌هایی که با خطوط پیچ در پیچ دود و بخار خویش به‌ابرها آویزان می‌شوند؛ پُلهایی که چونان ژیمناستهایِ غول‌پیکر رودها را درمی‌نوردند و زیر آفتاب بسان چاقوهای فولادین برق می‌زنند؛ کَشتیهای بخار ماجراجو... لوکوموتیوهای ستبرسینه... و نور صاف و پُرجلای هواپیماها [و غیره و غیره] [۷].

پس از گذشت هفتاد سال، شور و اشتیاق جوانانهٔ فوتوریستها و میل آنان

---

۱. فوتوریسم یا آینده‌گرایی، Futurism، یکی از شمار انبوه جنبشهای فرهنگی و سبکهای هنری مدرنیستی است که در سال ۱۹۰۹ در ایتالیا به‌دست فیلیپو مارینه‌تی بنیاد نهاده شد و حدود یک دهه بعد در روسیه بولشویکی رواج یافت. فوتوریسم جنبشی ضد سنتی بود که بر سرعت، تکنولوژی، ماشینیسم و دیگر مشخصات زندگی مدرن تأکید می‌گذارد.ــم.

به‌درآمیختن انرژی خویش با تکنولوژی مدرن و آفرینش جهانی نو، هنوز هم احساسات ما را تحریک می‌کند./اما چه بس چیزها که در این تصویرِ جهان نو از قلم افتاده است! این نکته را می‌توانیم حتی در آن استعارهٔ شگفت، «امواج چندرنگ و چندصدای انقلاب»، مشاهده کنیم. توانایی تجربهٔ خیزش سیاسی به‌نحوی زیباشناختی (به‌میانجی موسیقی و نقاشی) بی‌شک مبیّن گسترشی واقعی در تجربهٔ حسی آدمی است. ولی از سوی دیگر، بر سر همهٔ آنانی که دستخوش این امواج می‌شوند، چه می‌آید؟ در تصویر فوتوریستی هیچ نشانی از تجربهٔ آنان به‌چشم نمی‌خورد. چنین به‌نظر می‌رسد که درست همزمان با جان گرفتن ماشینها، برخی از مهمترین انواع احساسات بشری در حال مرگ‌اند. درواقع، بر طبق یکی از نوشته‌های بعدی فوتوریستها، «ما جویایِ آفرینشِ گونه‌ای غیر انسانی هستیم که رنج اخلاقی، پاکدلی، محبت و عشق، همهٔ آن زهرهایِ فرسایندهٔ انرژی حیاتی که الکتریسیتهٔ جسمانیِ قدرتمند ما را قطع می‌کنند، از وجود او زدوده شده است».[۸] بر این سیاق، فوتوریستهای جوان در ۱۹۱۴ خود را حریصانه به‌آغوش ماجرایی افکندند که خودْ آن‌را «جنگ، این یگانه شیوهٔ بهداشت جهانی» نامیدند. ظرف دو سال، خلاقترین جانها در میان ایشان ــ نقاش و مجسمه‌ساز اومبرتو بوچیونی و معمار و طراح آنتونیو سنت الیاــ به‌دست همان ماشینهایی که بدانها عشق می‌ورزیدند، کشته شدند. باقی اعضای گروه زنده ماندند تا در آسیابهای موسولینی به‌عمله‌هایی فرهنگی بدل شوند که دست تقدیر آنان را خُرد و خمیر کرده است. فوتوریستها ستایش از تکنولوژی مدرن را تا حد نوعی شیفتگی افراطیِ عجیب و غریب و خودویرانگر به‌پیش بردند، و همین امر خود تضمینی بود برای عدم تکرار افراط کاریهای آنان. اما شیفتگی غیرانتقادی آنان به‌ماشینها، در پیوند با دوریِ تمام‌عیار آنان از مردم، بعدها در هیئت شیوه‌های جدیدی تجسم دوباره یافت که غرابتی کمتر و عمری درازتر داشتند. پس از جنگ جهانی اول، با این شیوه از مدرنیسم در قالب اشکال پالایش‌یافتهٔ «زیباشناسی ماشین»، پاستورالهای[۱]

۱. واژهٔ پاستورال، مشتق از واژهٔ pastor به‌معنای چوپان یا شبان، در سنت فرهنگی و ادبی مغرب‌زمین معرف سبکی هنری است که مضمون اصلی آن ستایش از آرامش و صفای زندگیِ سادهٔ روستایی در دل طبیعت است. این واژه در عین حال حاکی از تأیید هرگونه جوّ یا حال و هوای سرورآمیز و مفرّح است. از این‌رو ترکیباتی چون «تکنو-پاستورال»، «پاستورالِ تکنوکراتیک» یا

تکنوکراتیکِ گروپیوس و مایز وان در روهه، لوکوربوزیه و لژه، و مکتب معماری باوهاوس[1]، و بالهٔ مکانیکی روبرو می‌شویم. پس از دومین جنگ جهانی نیز باز همین شیوه را در راپسودیهایِ اسیدی و های‌ـتکِ[2] با کمینستر فولر و مارشال مک‌لوهان، و در شوک آینده آلوین تافلر بازمی‌یابیم. حال بشنوید از زبان مک‌لوهان، در فهم رسانه‌ها، چاپ ۱۹۶۴:

> در یک کلام، کامپیوتر به‌اتکای تکنولوژیِ ظهور نوعی وضعیت قدسیِ[3] فهم و درک و وحدت همگانی را وعده می‌دهد. ظاهراً گام منطقی بعدی باید... دور زدن و کنار گذاردن زبانهای مختلف به‌نفع یک آگاهی کیهانی عام باشد... به‌موازات وضعیت «بی‌وزنی»، که به‌قول زیست‌شناسان وعدهٔ فناناپذیری جسمانی را در خود نهفته دارد، می‌توانیم به‌وضعیت بی‌کلامی دست یابیم که نوعی صلح و هماهنگیِ جمعیِ دائمی را به‌ما عطا می‌کند.[۹]

این [تصویر از] مدرنیسم مبنای همان الگوهای مدرنیزاسیون بود که متخصصان آمریکایی علوم اجتماعیِ دورهٔ پس از جنگ ــ که غالباً در تحقیقات خود از کمکهای مالیِ قابل توجه دولت و بنیادهای خصوصی بهره‌مند می‌شدند ــ برای صدور به‌جهان سوم تدارک دیده بودند. برای مثال، توجه کنید به‌این مدیحه‌سراییِ آلکس اینکلس، روانشناس اجتماعی، در ستایش از کارخانهٔ مدرن:

> کارخانه‌ای که براساس مدیریت و سیاستهای پرسنلیِ مدرن هدایت می‌شود در چشم کارگرانش نمونه‌ای خواهد بود از رفتار عقلانی، تعادل عاطفی، ارتباط باز، و ادایِ احترام به‌عقاید، احساسات و حیثیتِ کارگر، که خود می‌تواند مثال بارز و مؤثری باشد از اصول و شیوه‌هایِ مدرن زیستن.[۱۰]

«پاستورالِ تکنولوژیک» مبین تصوّر یا برداشتی مثبت از تکنیک و تکنولوژی و استفاده از تکنولوژی در ایجاد فضایی دلپذیر و مصفّاست.ــم.

1. Bauhaus 2. high-tech

۳. pentecostal condition، اشاره به‌نزول روح‌القدس بر حواریون عیسی، هفت هفته پس از رستاخیز، که از جمله اعیاد مهم مسیحی است. بنا به‌گفتهٔ عهد جدید عطیهٔ روح‌القدس برای حواریون آشنا شدن به‌همهٔ زبانهای بشری بود تا بتوانند در سراسر عالم مبشر پیام عیسی مسیح باشند. براساس تأویل کتاب مقدس این معجزه را می‌توان نمادی از غلبهٔ روح قدسی بر تفاوتها و جداییهای ظاهری ابنای بشر و نشانی از رفع نفرین برج بابل دانست که به‌حواریون اجازه داد در دلها و روح مردمان نفوذ کنند و به‌زبان خودشان با آنان سخن بگویند. کل مسئله در فهم و درک دیگران و غلبه بر تفرقه و جدایی قومی، نژادی و غیره خلاصه می‌شود و مک‌لوهان نیز این واژه را به‌همین معنا به‌کار برده است.ــم.

فوتوریستها احتمالاً لحن بی‌رمق نثر این نویسنده را تقبیح می‌کردند، ولی این تصویر خیالی از کارخانه به‌مثابهٔ انسانی نمونه که مردان و زنان باید آن‌را سرمشق زندگی خویش قرار دهند، مسلماً باعث خشنودی آنان می‌شد. عنوان مقالهٔ اینکلس «مدرنیزاسیون انسان» است و منظور از نگارش آن اثبات اهمیت میل و ابتکار بشری در زندگی مدرن است. اما مسئلهٔ اصلی این مقاله، مسئلهٔ تمامی انواع مدرنیسم در سنت فوتوریستی، آن است که با ایفای همهٔ نقشهایِ مهم توسط ماشینهای براق و سیستمهای مکانیکی ــ درست همان‌طور که در نقل قول فوق کارخانهٔ فاعل (سوژه) اصلی است ــ برای انسان مدرن کار چندانی باقی نمی‌ماند، مگر زدن دوشاخه به‌پریز.

حال اگر نگاه خود را به‌قطب مخالف تفکر قرن بیستم معطوف سازیم که با قاطعیت تمام به‌زندگی مدرن «نه» می‌گوید، با تصویری خیالی از ماهیت این زندگی روبرو می‌شویم که به‌نحو شگفت‌آوری شبیه تصویر قبلی است. در نقطهٔ اوج کتاب ماکس وبر، اخلاق پروتستانی و روح سرمایه‌داری، که در ۱۹۰۴ نوشته شد، کل «جهان سترگ نظام اقتصاد مدرن» به‌مثابهٔ «قفسی آهنین» ترسیم می‌شود. این نظام انعطاف‌ناپذیرِ کاپیتالیستی، بوروکراتیک و قانونگرا «زندگی همهٔ افرادی را که در چارچوب این مکانیسم زاده می‌شوند... با نیرویی مقاومت‌ناپذیر تعیین می‌کند». این نظام بنا به‌ماهیتش می‌بایست «سرنوشت بشر را تا سوختن و تمام شدنِ آخرین تُن سوخت فسیلی تعیین کند». البته مارکس و نیچه ــ و همچنین توکویل، کارلایل، میل، کی‌یرکگور و دیگر ناقدان بزرگ قرن نوزدهم ــ نیز به‌این امر واقف بودند که تکنولوژی مدرن و سازماندهی اجتماعیِ به‌شیوه‌های مختلف سرنوشت انسان را تعیین می‌کنند. ولی آنان همگی اعتقاد داشتند که آدمیان مدرن توان فهم این سرنوشت، و همچنین، به‌اتکای این فهم، توان مبارزه با آن‌را دارند. از این‌رو، آنان می‌توانستند، حتی در متن فلاکت و درماندگیِ زمان حال، آینده‌ای باز را در خیال خود ترسیم کنند. ناقدان قرن‌بیستمی مدرنیته تقریباً به‌تمامی فاقد این حس همدلی با همنوعانِ مدرن خویش و ایمان به‌توانایی آنان‌اند. در نظر وبر، معاصران وی چیزی نیستند مگر «متخصصان بی‌روح و لذت‌پرستان بی‌دل؛ و این موجود بی‌مقدار [انسان مدرن] اسیر این توهم است که به‌سطحی از رشد و توسعه رسیده است که نوع بشر قبلاً هرگز بدان دست نیافته است».[۱۱] بنابراین، نه‌فقط جامعهٔ مدرن قفسی

آهنین است، بلکه ماهیت اعضای آن نیز توسط میله‌های همین قفس تعیین می‌شود. ما همگی موجوداتی هستیم بی‌روح، بی‌دل و فاقد هرگونه هویت جنسی یا شخصی (در عبارت فوق وبر برای اشاره به‌انسان مدرن یا «موجود بی‌مقدار» ضمیر غیر شخصی «این» را به‌کار می‌برد) ــ و شاید حتی بتوان گفت موجوداتی فاقد وجود. در اینجا هم، درست به‌مانند صور فوتوریستی و تکنو-پاستورالِ مدرنیسم، دیگر از انسان مدرن در مقام یک فاعل (سوژه) ــ در مقام موجودی زنده که قابلیت واکنش، قضاوت و کنش در و بر جهان را دارد ــ نشانی نیست. اما نکتهٔ طنزآمیز قضیه آن است که ناقدان قرن‌بیستمیِ «قفس آهنین» منظر و دیدگاه قفس‌بانها را اتخاذ می‌کنند: چون آنانی که داخل قفس‌اند، بری از آزادی یا شرافت درونی‌اند، پس قفس دیگر یک زندان نیست، بلکه صرفاً برای این موجودات بی‌مقدار همان پوچی و خلأیی را فراهم می‌آورد که خود محتاج و مشتاق آنند.[۱]

وبر اعتقاد چندانی به‌مردم نداشت. ولی اعتقاد او به‌طبقات حاکم بر مردم، چه اشرافی یا بورژوایی و چه بوروکراتیک یا انقلابی، از آن هم کمتر بود. به‌همین سبب، موضع سیاسی او، دست‌کم در سالهای آخر زندگیش، نوعی لیبرالیسم سنگرگرفته و همواره در حال دفاع بود. ولی زمانی که فاصله‌گیری و تحقیرِ وبری نسبت به‌مردان و زنان مدرن از شکاکیت و بصیرتِ انتقادیِ وبری جدا گشت، حاصل کار موضعی سیاسی بود که از موضع خود وبر بسیار دست راستی‌تر بود. بسیاری از متفکران قرن بیستم جهان را بدین‌گونه دیده‌اند: توده‌های انبوه مردمانی که در خیابان و در دولت جا را بر ما تنگ می‌کنند و برخلاف ما فاقد هرگونه حساسیت عاطفی، حیثیت یا معنویت‌اند؛ پس آیا مسخره نیست که این «آدمیان توده‌ای» (یا «آدمیان توخالی»)

---

۱. در برخی از مقالات متأخر وبر، برای مثال در «پیشهٔ سیاست» و «پیشهٔ علم» (*From Max Weber*, ed. C. Wright Mills, Oxford, 1946) می‌توان به‌چشم‌اندازی دیالکتیکی‌تر دست یافت. دوست و همکار معاصر وبر، گئورگ زیمل، صاحب آرایی است که احتمالاً بیش از هر چیز دیگر به‌یک نظریهٔ دیالکتیکی در باب مدرنیته نزدیک می‌شود، ولی او هرگز این آرا را بسط نمی‌دهد. برای مثال، ر.ک. به«تخاصم نهفته در فرهنگ مدرن»، «کلانشهر و حیات ذهنی»، «گسترش گروهی و تحول فردی» (George Simmel: *On Individuality and Social Forms*, ed. D. Levine, University of Chicago, 1971) در آثار زیمل ــ و بعد از او در آثار پیروان جوانش گئورگ لوکاچ، تیودور آدورنو و والتر بنیامین ــ عمق و بینش دیالکتیکی همواره، غالباً در متن جمله‌ای واحد، با یأس فرهنگیِ یکسویه‌ای درآمیخته است.

نه‌فقط از حق حکومت بر خویش برخوردار باشند، بلکه همچنین، به‌واسطهٔ اکثریت توده‌ای خویش، قادر به‌حکومت بر ما هم باشند؟

آرا و عقاید و ژستهای روشنفکرانهٔ کسانی چون اُرتگا، اشپنگلر، مورا، تی. اس. الیوت و آلن تیت گویایِ آنند که چگونه دیدگاه نوالمپیِ وبر توسط ماندارینهای[۱] مدرن و آنانی که قرار است نقش شازده‌هایِ جناح راست‌گرای قرن بیستم را بازی کنند، جذب و تحریف و تشدید می‌شود.

آنچه موجب شگفتی بیشتر، و نگرانی بیشتر است، وسعت رواج این دیدگاه نزد برخی هواداران دموکراسی مشارکتی در نهضت چپ نو است. اما این دقیقاً همان چیزی بود که، دست‌کم برای مدتی، در آخرین سالهای دههٔ ۱۹۶۰ رخ داد، یعنی زمانی که «انسان تک‌ساحتیِ» هربرت مارکوزه سرمشق مسلطِ اندیشهٔ انتقادی شد. بر اساس این سرمشقْ آرای مارکس و فروید، هر دو، منسوخ گشته است: نه‌فقط طبقه و مبارزات اجتماعی، بلکه ستیزها و تناقضات روانی نیز به‌واسطهٔ ظهور وضعیتِ «مدیریت تام» لغو شده است. توده‌ها نه «خود»[۲] دارند و نه «نهاد»[۳]، روح و جان آنان بری از تنش یا پویایی درونی است: عقاید، نیازها، حتی رؤیاهای آنان «مال خودشان نیست»؛ حیات درونی ایشان که «به‌صورت تام و تمام مدیریت و اداره می‌شود» برای تولید دقیقاً همان امیالی برنامه‌ریزی شده است که نظام اجتماعی قادر به‌ارضای آنهاست، و نه بیشتر. «مردم خود را در کالاهای خویش بازمی‌شناسند؛ آنان روح و جان را در اتومبیلها، ضبط صوتها، خانه‌های دوبلکس، و لوازم آشپزخانهٔ خویش می‌یابند».[۱۲]

این عبارت یک ترجیع‌بند آشنای قرن‌بیستمی است که هواداران و دشمنان جهان مدرن در استفاده از آن شریک یکدیگرند: مدرنیته محصول و ساختهٔ ماشینهای خویش است که مردان و زنان مدرن صرفاً نمونه‌های بازتولیدشدهٔ آنها هستند. اما این نظریه نسخه بدل مضحکی از سنت مدرن قرن نوزدهم است که مارکوزه مدعی

---

۱. Mandarins، نام گروهی از صاحب‌منصبان فرهیخته در دربار امپراطوران چین بوده است که امروزه برای اشاره به‌نخبگان فرهنگی، به‌ویژه گروههای محافظه‌کار و سنت‌گرایان دست راستی به‌کار می‌رود.ـــم.

2. ego

۳. id. اشاره به‌نظر فروید در باب ساختار سه‌وجهی ذهن بشری که متشکل از id (ضمیر ناخودآگاه، غرایز)، ego (ضمیر آگاه، مرکز شخصیت و هویت فردی) و super ego (ندای وجدان اخلاقی، اقتدار درونی‌شده و خود ایده‌آل) است.ـــم.

حرکت در مدار آن بود، یعنی همان سنت انتقادی هگل و مارکس. توسل به‌این متفکران، همزمان با رد کردن بینش یا خیال آنان از تاریخ به‌مثابهٔ فعالیت بی‌وقفه، تناقض پویا، مبارزهٔ دیالکتیکی و پیشرفت، یعنی درآویختن به‌نام آنان و نه چیزی بیشتر. در این بین، درست موقعی که جوانان رادیکال مبارز دههٔ ۱۹۶۰ برای ایجاد تغییراتی مبارزه می‌کردند که به‌مردمان و معاصران ایشان رخصت می‌داد مهار زندگی خویش را به‌دست گیرند، سرمشق یا پارادایم «تک‌ساحتی» اعلام داشت هیچ تغییری ممکن نیست، و فی‌الواقع این مردمان حتی براستی زنده هم نیستند. این نقطه سرآغاز دو راه متفاوت بود. یکی از آنها جستجو برای کشف گروه پیشگامی بود که به‌تمامی «خارج» از جامعهٔ مدرن است: «لایهٔ بنیادینِ مطرودان و بیگانگان، استثمارشدگان و ستمدیدگانِ متعلق به‌نژادهای دیگر، بیکاران و آنان که قابل استخدام نیستند».[۱۳] این گروهها، چه در گتوها و زندانهای آمریکا و چه در جهان سوم، صلاحیت آن‌را داشتند که نقش پیشگام انقلابی را ایفا کنند، زیرا فرض بر آن بود که آنان مزهٔ بوسهٔ مرگ مدرنیته را نچشیده‌اند. البته عقیم ماندنْ فرجام محتوم چنین جستجویی است؛ در جهان معاصر هیچ‌کس «بیرون از جهان» نیست و نمی‌تواند باشد. از دید آن رادیکالهایی که به‌رغم فهم این نکته، به‌سرمشق تک‌ساحتی دل سپردند، ظاهراً جز یأس و درماندگی چیزی باقی نمانده بود.

جوّ متغیّر و پرخروش دههٔ ۱۹۶۰ موجد مجموعهٔ وسیع و پویایی از عقاید و مباحث در مورد معنای غایی مدرنیته بود. بخش اعظم جذابترینِ این عقاید به‌مسئلهٔ ماهیت مدرنیسم مربوط می‌شد. مدرنیسم دههٔ ۱۹۶۰ را می‌توان کلاً به سه گرایش تقسیم کرد که مبتنی بر سه نوع نگرش نسبت به‌زندگی مدرن در کل است: نگرشهای مثبت، منفی و اعتزالی. این قسمت‌بندی ممکن است خام به‌نظر رسد، ولی واقعیت آن است که نگرشهای دورهٔ اخیر نسبت به‌مدرنیته، در قیاس با نگرشهای صد سال قبل، خامتر، ساده‌تر، زمخت‌تر و غیر دیالکتیکی‌تر شده‌اند.

نخستین نوع مدرنیسم، همانی که می‌کوشد از زندگی مدرن اعتزال جوید، توسط رولان بارت در عرصهٔ ادبیات و کلمنت گرینبرگ در عرصهٔ هنرهای بصری به‌نحوی قدرتمند و گویا مطرح شد. گرینبرگ چنین استدلال کرد که برای هنر مدرنیستی یگانه مسئله یا موضوع مشروعْ خود هنر است؛ به‌علاوه، برای هر هنرمندی یگانه مرکز یا کانون به‌حق و درخور درهر شکل یا ژانر هنری، ماهیت و

حدود همان ژانر است: رسانه همان پیام است. برای مثال، یگانه موضوع جایز برای یک نقاش مدرن همان کیفیت صاف و تختِ آن سطحی (بوم، دیوار و...) است که نقاشی بر آن تحقق می‌یابد، زیرا «فقط کیفیت صاف و تخت بودنْ ویژگیِ یکتا و انحصاری این هنر است».[۱۴] نتیجتاً از این دیدگاه، مدرنیسم جستجویی بود برای دستیابی به‌موضوع هنری[1] ناب و خودْمرجع و این کل قضیه بود: رابطهٔ درست هنر مدرن با زندگی اجتماعی مدرن اصلاً رابطه محسوب نمی‌شد. بارت به‌این غیبت [رابطه] چهره‌ای مثبت و حتی قهرمانی بخشید: نویسندهٔ مدرن «به‌جامعه پشت کرده و بدون گذر از خلال صور تاریخ یا حیات اجتماعی، با جهان اشیا روبرو می‌شود».[۱۵] بدین ترتیب، مدرنیسم چونان تلاشی عظیم برای رها ساختن هنرمندان مدرن از ناخالصیها و خصوصیات مبتذل زندگی مدرن ظاهر شد. بسیاری از هنرمندان و نویسندگان ــ و حتی تعداد بیشتری از ناقدان ادبی و هنری ــ استقرار و تحکیم استقلال و شأن حرفهٔ خویش را مدیون این نوع مدرنیسم می‌دانند. ولی فقط معدودی از هنرمندان یا نویسندگان مدرن برای مدتی دراز پیرو این نوع مدرنیسم باقی ماندند: هنری محروم از احساسات شخصی یا روابط اجتماعی ضرورتاً پس از چندی خشک و بی‌جان به‌نظر می‌رسد. آزادیی که این هنر به‌ارمغان می‌آورد، آزادیِ مقبره‌ای شکیل و تماماً مهر و موم‌شده است.

سپس نوبت به‌خیال دیگری رسید، خیال مدرنیسم در مقام یک انقلاب مداوم و پایان‌ناپذیر علیه تمامیت هستی مدرن: این انقلاب «سنت واژگون کردن سنت» بود (هارولد روزنبرگ)،[۱۶] نوعی «فرهنگ متخاصم» (لایونل تریلینگ)،[۱۷] نوعی «فرهنگ نفی» (رناتو پوجیولی).[۱۸] حال گفته می‌شد که اثر هنری مدرن «ما را با نوعی گنگی و پوچی تهاجمی آزار می‌دهد» (لئو اشتاینبرگ).[۱۹] هدف این آثار باژگونی خشن همهٔ ارزشهای ماست و به‌بازسازی جهانهایی که ویران کرده‌اند، توجه چندانی ندارند. طی دههٔ ۱۹۶۰ قدرت و باورپذیری این تصویر افزایش یافت و جوّ سیاسی داغ و داغتر شد: در برخی محافل «مدرنیسم» کلمهٔ رمزی شد برای اشاره به‌همهٔ نیروهای یاغی.[۲۰] این امر مسلماً گویای بخشی از حقیقت است، اما حقایق بسیاری را از قلم می‌اندازد. از آن جمله است، ماجرا یا رُمانس بزرگ

1. art object

سازندگی، نیرویی حیاتی در بطن مدرنیسم که از زمان کارلایل و مارکس تا دورهٔ تـاتلین و کـالدر، لوکـوربوزیه و فـرانک لویـد رایت، مـارک دی سـورو و رابـرت اسمیتسون ادامه داشته است. نکتهٔ دیگری که از قلم افتاده، تمامی آن نیرویِ مثبت و حیاتبخشی است که در بزرگترین مدرنیستها همواره با حمله و عصیان آمیخته است: لذت عشقی، زیبایی طبیعی و ملاطفت انسانی در آثار دی. اچ. لارنس، که همواره در نبردی جانانه با یأس و خشم نیهیلیستی او گره خورده است؛ چهره‌ها و اندامـهایِ مشهود در گرنیکای پیکاسو که حتی در لحظهٔ سر دادن فریاد مرگ خویش برای زنده نگه داشتن نفسِ زندگی می‌رزمند؛ آخرین آوازهای پیروزمند گروهی در کتاب عشق بر تر کولتران؛ آلیوشا کارامازوف که در میان آشوب و عذاب، زمین را در آغوش گرفته و می‌بوسد؛ و مولی بلوم که نمونهٔ ازلی کتابهای مدرنیستی [اولیس جیمز جویس] را با این عبارت به‌پایان می‌برد: «بله گفتم بله خواهم گفت بله».

این ایده که مدرنیسم چیزی نیست مگر آشوب و دردسر، حاوی مسئلهٔ دیگـری نـیز هست: بر اساس الگویی که این ایده از جامعهٔ مدرن ارائه می‌دهد، این جامعه فی‌نفسه بری از مشکل و دردسر است. بدین ترتیب تمامی آن «تلاطمات بی‌وقفهٔ مناسبات اجـتماعی، عدم یقین و جوش و خروش ابدی» که برای دویست سال واقعیتهای بنیادین زندگی مدرن بوده‌اند، نادیده گرفته می‌شوند. زمانی که دانشجویان دانشگاه کلمبیا در ۱۹۶۸ قیام کردند، برخی از اساتید محافظه کار آنان، این عـمل را بـه‌منزلهٔ «مـدرنیسم در خـیابانها» تـوصیف کردند. قاعدتاً فرض بر آن است که این خیابانها ــ آن هم درست وسط منهَتن! ــ منظم و آرام باقی می‌ماندند، به‌شرط آنکه می‌شد به‌نحوی فرهنگ مدرن را از آنها دور و در کلاسهای دانشگاه، کتابخانه‌ها و موزه‌هایِ هنر مدرن محصور نگه داشت.[۲۱] اگر این اساتید درسهای خویش را یاد گرفته بودند، مسلماً به‌خاطر می‌آوردند که چگونه بخش وسیعی از مدرنیسم ــ بودلر، جویس، مایاکوفسکی، لژه و دیگران ــ دقیقاً از آشوب و دردسر واقعی در همین خیابانها تغذیه کرده است و سر و صدایِ گوشخراش آنها را به‌زیبایی و حقیقت تبدیل کرده است. این تصویر افراطی از مدرنیسم به‌مثابهٔ عصیان محض، به‌نحوی طـنزآمیز، بـه‌رواج افسانهٔ نومحافظه کاران دربارهٔ جهانی پاک از عصیان مدرنیستی کمک کرده است. دانیل بل در تناقضات فرهنگی سرمایه‌داری نوشت: «[عنصر] اغواگر[1] همان مـدرنیسم بـوده است.

1. the seducer

جنبش مدرن وحدت فرهنگ را برهم می‌زند» و «موجب درهم شکستن آن "کیهان‌شناسی عقلانی" می‌شود که در بنیاد جهانبینی بورژوایی در مورد پیوند منظم زمان و مکان نهفته است»، و از این قبیل.[۲۲] اگر فقط می‌شد افعی مدرنیست را از باغ عدنِ مدرن بیرون راند، زمان، مکان و کیهان خود به‌خود درست می‌شد. آنگاه، قاعدتاً، عصر طلایی تکنو-پاستورال بازمی‌گشت، و آدمیان و ماشینها می‌توانستند تا ابد شادمانه با هم زندگی کنند.

بینش مثبت نسبت به‌مدرنیسم در دههٔ ۱۹۶۰ توسط گروه نامتجانسی بسط یافت، کسانی چون جان کیج، لارنس آلووی، مارشال مک‌لوهان، لزلی فیدلر، سوزان سونتاگ، ریچارد پواریه و رابرت ونتوری. وقوع این امر کم و بیش مصادف بود با ظهور هنر پاپ در اوایل دههٔ ۱۹۶۰. مضامین مسلطِ این بینش مثبت عبارت بودند از: ما باید «به‌درون همین حیاتی که سرگرم زیستن آنیم، چشم بگشاییم» (کیج)، و «از مرز عبور کنید، شکاف را پُر کنید» (فیدلر).[۲۳] این امر، به‌لحاظی، به‌معنای شکستن موانع میان «هنر» و دیگر فعالیتهای بشری، نظیر تفریحات تجاری، تکنولوژی صنعتی، مد و طراحی، و سیاست بود. این امر در عین حال نویسندگان، نقاشان، رقاصها، آهنگسازها و فیلمسازها را تشویق کرد تا مرزهای رشته‌های تخصصی خویش را بشکنند و با یکدیگر برای عرضهٔ محصولات و اجراهایی چندرسانه‌ای همکاری کنند که موجب خلق هنرهایی غنی‌تر و برخوردار از ارزشهای متکثر خواهد شد.

از دید این دسته از مدرنیستها، که گاه خود را «پست-مدرنیست» می‌نامیدند، مدرنیسم [مبتنی بر] شکل ناب و مدرنیسمِ عصیان ناب، هر دو، بیش از حد محدود و ازخودراضی، و برای روح مدرن بیش از حد تنگ و محصورند. ایدئال آنان گشودن وجود خویش به‌روی تنوع و غنای بی‌حد و حصر اشیا، مواد و ایده‌هایی بود که از دل جهان مدرن به‌صورتی پایان‌ناپذیر فوران می‌کرد. آنان هوایی تازه و مفرح در جوّ فرهنگی دمیدند که در دههٔ ۱۹۵۰ به‌نحو تحمل‌ناپذیری سنگین، خشک و بسته شده بود. مدرنیسم مبتنی بر هنر پاپ گشودگی نسبت به‌جهان را مجدداً خلق کرد، همان وسعت نظرِ خاص برخی از مدرنیستهای بزرگ گذشته ــ بودلر، ویتمن، آپولینر، مایاکوفسکی، ویلیام کارلوس ویلیامز. و اگرچه این مدرنیسم با حس همدلی و همدردی تخیلی آنان همطراز بود، ولی هرگز نتوانست قدرت گزندگی انتقادی آنان

را بازیابد. وقتی روحی خلّاق مثل جان کیج، کمک و حمایت شاه ایران را می‌پذیرد و در چندکیلومتری محلی که زندانیان سیاسی شکنجه و اعدام می‌شوند، نمایشهای مدرنیستی اجرا می‌کند، نمی‌توان شکست تخیل اخلاقی را فقط نقص او دانست. مسئله آن بود که مدرنیسم مبتنی بر پاپ هرگز نتوانست چشم‌اندازی انتقادی را بسط دهد که بتواند روشن سازد گشودگی نسبت به‌جهان مدرن در کدام نقطه باید متوقف شود، و در کدام نقطه است که هنرمند مدرن باید دربارهٔ جهتگیری برخی از قدرتهای حاکم بر این جهان قضاوت کند.[۱]

بدین ترتیب، همهٔ مدرنیسمها و ضد مدرنیسمهای دههٔ ۱۹۶۰ اساساً ناقص و

---

۱. برای آشنایی با هنر پاپ نیهیلیستی، در لاقیدترین صورت آن، به‌این مونولوگِ تلخِ خنده‌دار از زبان فیلیپ جانسون، معمار مدرنیست، توجه کنید که سوزان سونتاگ از طرف رادیو بی.بی.سی در ۱۹۶۵ با او مصاحبه می‌کند:

سونتاگ: فکر کنم در نیویورک بیشتر از هر جای دیگری، حسِ زیباشناختی آدم به‌طرزی عجیب و بسیار مدرن رشد می‌کند. اگر همه چیز را به‌صورت اخلاقی تجربه کنی، به‌حالت دهشت و نفرت دائمی دچار می‌شوی، اما [هر دو می‌خندند] اما اگر شکل خیلی مدرنی از...

جانسون: فکر می‌کنی این کار معنای اخلاقیات را عوض خواهد کرد، یعنی این واقعیت را که ما نمی‌توانیم از اخلاق به‌عنوان وسیله‌ای برای قضاوت دربارهٔ این شهر استفاده کنیم چون قدرت تحملش را نداریم؟ و اینکه مجبوریم کل نظام اخلاقیمان را عوض کنیم تا با این واقعیت که نحوهٔ زندگیمان عجیب و غریب است، جور درآید؟

سونتاگ: خوب، فکر می‌کنم داریم با محدودیتهایِ تجربهٔ اخلاقیِ دنیا آشنا می‌شویم. فکر می‌کنم شاید بشود به‌صورت زیباشناختی...

جانسون: صرفاً لذت بردن از همه چیز همان‌طور که هست ــ ما نسبت به‌آنچه [لویس] مامفورد می‌توانست ببیند، زیبایی کاملاً متفاوتی را می‌بینیم.

سونتاگ: خوب، فکر می‌کنم، از دید خودم، الآن همه چیز را در دو سطح می‌بینم، هم در سطح اخلاقی و...

جانسون: اعتقاد داشتن به‌چیزهای خوب برای تو چه حُسنی دارد؟

سونتاگ: برای اینکه...

جانسون: این کاری قرون وسطایی و بیهوده است. فکر می‌کنم بهترین چیز همان است که نیهیلیست باشی و کل قضیه را فراموش کنی. یعنی، می‌دانم دوستان اخلاقیم به‌من حمله می‌کنند، هوم، اما واقعاً، فکر نمی‌کنی سر هیچ و پوچ داد و هوار می‌کنند.

مونولوگ جانسون به‌همین طریق ادامه می‌یابد، و فقط گهگاه با حرفهای گیج و نصفه‌نیمهٔ سونتاگ قطع می‌شود، زیرا او علی‌رغم میل آشکارش به‌ورود در بازی، هنوز نمی‌تواند صاف و ساده با اخلاق خداحافظی کند. به‌نقل از:

Jenkcs, *Modern Movements in Architecture*, 201-210.

معیوب بودند. اما صِرف شمار انبوه آنها، همراه با فشردگی و شادابی نحوهٔ بیان آنها باعث ظهور زبانی همگانی، جوّی مرتعش و افق مشترکی از تجربه و میل شد. همهٔ این نظرها و تجدید نظرها دربارهٔ مدرنیته، معرف جهت‌گیریهای فعال نسبت به‌تاریخ، تلاشهایی به‌منظور متصل ساختن این حال متلاطم به‌گذشته و آینده، و یاری رساندن به‌زنان و مردانی بود که می‌بایست در سراسر این جهان معاصر خود را به‌نحوی با این جهان تطبیق دهند. این قدمهای اولیه جملگی به‌شکست انجامید، اما سرچشمهٔ آنها وسعتِ نظر و تخیل و میلی پرشور به‌زندگی در اینجا و اکنون و دَم را غنیمت شماردن بود. فقدان همین قوهٔ ابتکار و وسعت نظر بود که دههٔ ۱۹۷۰ را به‌دهه‌ای تیره و تار بدل کرد. امروزه عملاً هیچ‌کس در پی ایجاد آن نقاط تماس و پیوندهای سترگ بشری نیست که مفهوم مدرنیته متضمن آنهاست. از این‌رو، بحث و مجادله بر سر معنای مدرنیته، که ده سال پیش چنین زنده و پرشور بود، امروزه عملاً از میان رفته است.

بسیاری از روشنفکرانِ عرصهٔ هنر و ادبیات خود را در جهان ساختگرایی غوطه‌ور ساخته‌اند، جهانی که به‌سادگی پرسش مدرنیته را ــ همراه با تمام پرسشهای دیگر در باب نفس و تاریخ ــ از صفحه یا نقشهٔ [تفکر] پاک می‌کند. دیگران نیز به‌آغوش عرفان و رمز و رازِ پست‌مدرنیسم پناه برده‌اند، که می‌کوشد جهل و نادانی از تاریخ و فرهنگ مدرن را پرورش دهد، و چنان سخن می‌گوید که گویی هرگونه احساس، بیان نفس، بازی، جنسیت و اجتماعِ بشری درست هم‌اینک ــ توسط پست‌مدرنیستها ــ ابداع گشته و تا دو هفتهٔ قبل، امری ناشناخته و حتی غیر قابل تصور بوده است.[۲۴] در این ضمن، دانشمندان علوم اجتماعی، شرمگین از حملات انتقادیِ معطوف به‌الگوهایِ تکنو-پاستورال خویش، از برابر وظیفه و رسالت خویش گریخته‌اند، یعنی وظیفهٔ ساختن الگویی که بتواند تصویری حقیقی‌تر از زندگی مدرن به‌دست دهد. آنان، به‌عوض این کار، مدرنیته را به‌مجموعه‌ای از مؤلفه‌های مجزا تقسیم کرده‌اند ــ صنعتی شدن، ایجاد دولت، گسترش شهرنشینی، توسعهٔ بازارها، شکل‌گیری نخبگان ــ و در برابر هر تلاشی برای ادغام این مؤلفه‌ها در یک کلّ مقاومت کرده‌اند. این کار آنان را از قید ارائهٔ تعمیمهایِ اغراق‌آمیز و کلیتهایِ مبهم رها ساخته است ــ ولی در عین حال موجب جدایی آنان از اندیشه‌ای شده است که می‌توانست زندگی، کار و جایگاه خود آنان را در تاریخ روشن

سازد.{۲۵} کسوف مسئلهٔ مدرنیته در دههٔ ۱۹۷۰ به‌معنی تخریبِ یک شکل مهم و حیاتیِ فضای عمومی بوده است. این امرْ فروپاشی و تجزیهٔ جهان ما به‌توده‌ای از گروههای مجزا را تسریع کرده است، گروههایی برخوردار از منافع و علایقِ خصوصیِ مادی و معنوی که در مونادهای[۱] بی‌در و پنجره، و در انزوایی بس بیشتر از حد لازم، زندگی می‌کنند.

میشل فوکو تقریباً یگانه نویسنده‌ای است که در دههٔ گذشته سخنان پُرمایه‌ای در باب مدرنیته گفته است. و سخنان او نیز مجموعه‌ای بی‌پایان و عذاب‌آور از واریاسیونهای گوناگون بر مضامین وبریِ قفس آهنین و موجودات بی‌مقداری است که روح و جانشان در تطابق با میله‌های قفس شکل یافته است. دغدغهٔ همیشگی فوکو با زندانها، بیمارستانها، تیمارستانها، یا به‌قول اروینگ گافمن با «نهادهای تام»[۲] است. اما فوکو، برخلاف گافمن، منکر امکان تحقق هرگونه آزادی، چه در بیرون این نهادها و چه در چارچوب پیچ و خمهایِ درونی آنهاست. کلیتهایِ مورد نظر فوکو همهٔ وجوه و سویه‌هایِ زندگی مدرن را فرومی‌بلعند. او با نوعی پیگیریِ وسواسی و، بواقع، با شیوایی و بلاغتی سادیستی، این مضامین را بسط می‌دهد و ایده‌های خویش را همچون میله‌های آهنی به‌گرد خوانندگانش می‌پیچید، و هر یک از استدلالهای دیالکتیکی‌اش به‌مانند دور دیگری از چرخش پیچ در گوشت و پوست ما فرومی‌رود.

فوکو وحشیانه‌ترین تحقیر خویش را نثار کسانی می‌کند که خیال می‌کنند آزاد بودن برای بشر مدرن ممکن است. آیا به‌گمان خویش فوران خودانگیخته‌ای از میل جنسی را حس می‌کنیم؟ این احساس صرفاً نتیجهٔ تحریک ماست، تحریک از سوی «تکنولوژیهای قدرت که زندگی را به‌مثابهٔ موضوع (ابژه) خود در چنگ دارند»؛ این ما هستیم که توسط قدرت به‌جلو رانده می‌شویم، قدرتی که به‌واسطهٔ «سلطهٔ خود بر بدنها و بر خصلت مادی، نیروها، انرژیها، حسیات و لذت بدنها، آرایش و نحوهٔ حرکت جنسیت را تعیین می‌کند». آیا ما دست به‌عمل سیاسی می‌زنیم، مستبدان را

---

۱. Monad یا «جوهر فرد» در فلسفهٔ لایبنیتس معرف هسته و واحد بنیانی هستی است. مونادها تقسیم‌ناپذیرند و هر یک به‌منزلهٔ جهانی مستقل و بدون ارتباط با خارج، ساختار جهان را در خود بازتولید می‌کنند.ـم.

2. total institutions

سرنگون می‌کنیم، انقلاب به‌پا می‌کنیم، برای ایجاد و تحکیم حقوق بشر قوانین اساسی تدوین می‌کنیم؟ اینها نیز صرفاً در حکم «پسرفتهای حقوقی» از اعصار فئودالی است، زیرا قانون اساسی و اعلامیهٔ حقوق بشر صرفاً «اَشکالی [حقوقی]اند که نوع اساساً عادی‌سازِ[1] قدرت را قابل قبول می‌کنند».[۲۶] آیا ما ذهن خود را به کار می‌گیریم تا چهرهٔ ظلم و ستم را آشکار سازیم ــ همان کاری که خود فوکو ظاهراً سعی در انجامش دارد؟ بی‌فایده است، زیرا همهٔ صور تحقیق و بررسیِ وضعیت بشری صرفاً افراد بشر را از یک مرجع یا قدرت انضباطی به‌مرجعی دیگر حواله می‌دهند، و از این‌رو فقط «گفتار پیروزمند قدرت» را فزونی می‌بخشند. هر انتقادی در حکم طبلی توخالی است، زیرا خود منقد «در ماشین سراسربین[2] نشسته است، بهره‌مند و انباشته از اثرات قدرت آن، که ما بر خود اِعمال می‌کنیم، زیرا ما بخشی از مکانیسم آن هستیم».[۲۷]

پس از آنکه برای مدتی متحمل این [سخنان] شدیم، درمی‌یابیم که در جهان فوکو هیچ اثری از آزادی نیست، زیرا زبان او سازندهٔ توری یکدست و بی‌درز است، سازندهٔ قفسی محکمتر از هرآنچه وبر در خواب می‌دید، قفسی که هیچ بارقه‌ای از حیات قادر به‌نفوذ در آن نیست. نکتهٔ اسرارآمیز آن است که چرا بسیاری از روشنفکران امروز ظاهراً خواستار آنند که همراه با فوکو در این قفس خفه شوند. به‌گمان من، پاسخ آن است که فوکو برای نسلی از پناهندگان و آوارگان به‌جامانده از دههٔ ۱۹۶۰، نوعی عذر و بهانهٔ تاریخی-جهانی فراهم می‌آورد که احساس انفعال و درماندگی را، که در دههٔ ۱۹۷۰ گریبان بسیاری از ما را گرفت، توجیه می‌کند. تلاش برای پایداری و مبارزه علیه ستمها و بی‌عدالتیهایِ زندگی مدرن بیهوده است، زیرا حتی رؤیاهای ما دربارهٔ آزادی نیز فقط تعداد حلقه‌های زنجیر اسارت ما را افزایش

---

1. normalizing

۲. اشاره به«سراسربین» (panopticon) جرمی بنتام، فیلسوف انگلیسی. بنتام الگویی جدید برای تحقق کامل اصل نظارت بر افراد در نهادهایی چون زندان، کارخانه، مدرسه و... ارائه داد که با استفاده از ترفندهای معماری، مراقبت و نگریستن دائمی به‌افراد را ممکن می‌ساخت. به‌اعتقاد فوکو، «سراسربین» بنتام تجسم عینی شکل جدیدی از قدرت و انضباط و روابط مبتنی بر نظارت و تنبیه است. تحلیل فوکو از «سراسربین» یکی از جذابترین بخشهای نظریهٔ قدرت او و به‌لحاظ نقد مدرنیته بسیار حائز اهمیت است. برای اطلاع بیشتر در این مورد نک: میشل فوکو، «سراسربینی»، در مجلهٔ فرهنگ، کتاب پانزدهم، پاییز ۱۳۷۲، صص ۳۶ــ۱۵.ــم.

می‌دهد؛ ولی آنگاه که بیهودگیِ تامِ این‌همه را درمی‌یابیم، دست‌کم می‌توانیم آرام و قرار یابیم.

تلاش من برای تجدید حیاتِ مدرنیسمِ پویا و دیالکتیکیِ قرن نوزدهم در این پس‌زمینهٔ تیره و تار تحقق می‌یابد. مدرنیستِ بزرگ، شاعر و منتقد مکزیکی، اُکتاویو پاز با دریغ و افسوس به‌این نکته اشاره کرده است که تماس مدرنیته «با گذشته قطع گشته است، و مدرنیته مستمراً با چنان سرعت سرسام‌آوری به‌سوی آینده پرتاب می‌شود که هرگز نمی‌تواند در جایی ریشه بدواند و صرفاً با گذر از امروز به‌فردا، به‌حیات خود ادامه می‌دهد: مدرنیته قادر نیست به‌سرچشمه‌های خویش بازگردد و از این طریق قوایِ احیاگر و حیاتبخش خویش را بازیابد».[۲۸] استدلال اصلی کتاب حاضر آن است که مدرنیسمهای گذشته، بواقع، می‌توانند حسی از ریشه‌های مدرن خود را به‌ما بازگردانند، ریشه‌هایی که دویست سال به‌عقب برمی‌گردند. آنها می‌توانند به‌ما کمک کنند تا زندگی خود را با زندگی میلیونها تن از مردمانی مرتبط سازیم که هزاران کیلومتر دورتر، در جوامعی اساساً متفاوت از جامعهٔ ما، زخمهای مدرنیزاسیون را در زندگی خویش تجربه می‌کنند ــ و همچنین با میلیونها تن از مردمانی که همین زخمها را یکی دو قرن پیش تجربه کردند. این مدرنیسمها می‌توانند نیروها و نیازهای متضادی را آشکار سازند که منشأ الهام و عذاب ما هستند: میل ما به‌ریشه داشتن در یک گذشتهٔ منسجم و باثباتِ شخصی و اجتماعی، و میل سیری‌ناپذیر ما به‌رشد ــ آن هم نه صرفاً رشد اقتصادی، بلکه رشد در تجربه، در لذت، در معرفت، در حس و حیات ــ رشدی که مناظر و چشم‌اندازهای فیزیکی و اجتماعی گذشتهٔ ما را نابود می‌کند، و پیوندهای عاطفی ما با آن جهانهای گمشده را می‌گسلد؛ دلبستگی و تعهد عمیق ما به‌گروههای قومی، ملی، طبقاتی و جنسی که امیدواریم «هویتی» پایدار به‌ما عطا کنند، و بین‌المللی شدنِ زندگی روزمره ــ از لباسها و لوازم خانه گرفته، تا کتابها و موسیقی، و عقاید و رؤیاهایمان ــ که هویتهای همه ما را بر سراسر سطح نقشهٔ جهان پخش می‌کند؛ میل ما به‌زیستن بر اساس ارزشهای روشن و استوار، و اشتیاق ما به‌غوطه‌ور شدن در امکانات نامحدود زندگی و تجربهٔ مدرن که همهٔ ارزشها را محو می‌کند؛ آن نیروهای اجتماعی و سیاسی که ما را به‌سوی جدالهای مخرب با مردمان و اقوام دیگر سوق می‌دهند، آن هم درست در زمانی که سرگرم بسطِ همدلی و درکی عمیقتر نسبت به‌دشمنان موعود خویشیم و،

غالباً خیلی دیر، درمی‌یابیم که آنان نهایتاً فرق چندانی با ما ندارند. چنین تجربیاتی است که ما را با جهان مدرن قرن نوزدهم وحدت می‌بخشد: جهانی که در آن، به‌قول مارکس، «همه چیز آبستن ضد خویش است» و «هرآنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به‌هوا می‌رود»؛ جهانی که در آن، به‌قول نیچه، «خطر، این مادر اخلاقیات، ظاهر می‌شود ــ خطری عظیم... که این‌بار جایگاه آن به‌فرد انتقال یافته است، به‌نزدیکترین و عزیزترین کسان، به‌خیابان، به‌بطن فرزند آدمی، به کُنه دل آدمی، به کُنه نهانترین زوایایِ میل و ارادهٔ آدمی». از زمان مدرنیستهای قرن نوزدهم تا عصر ما، ماشینهای مدرن بسیار تغییر کرده‌اند؛ ولی زنان و مردان مدرن، آن‌گونه که در آن عصر در چشم مارکس، نیچه، بودلر و داستایوسکی ظاهر شدند، فقط حالا می‌توانند به‌تمامی از حقوق حقهٔ خویش برخوردار شوند.

مارکس، نیچه و معاصران آنها مدرنیته را به‌مثابهٔ یک کل در زمانی تجربه کردند که فقط بخش کوچکی از جهان حقیقتاً مدرن شده بود. یک قرن بعد، زمانی که فرایندهای مدرنیزاسیون توری بر جهان گسترانده‌اند که هیچ‌کس، حتی در دورافتاده‌ترین نقاط عالم، توان گریز از آن‌را ندارد، می‌توان چیزهای بسیاری از نخستین مدرنیستها آموخت، که بیشتر به‌عصر و زمانهٔ ما مربوط می‌شود تا دورهٔ خود آنها. آنان برای ادامهٔ حیات خویش می‌بایست با همهٔ نیرو و در تک‌تک لحظات زندگی روزمرهٔ خویش، تناقضاتی را دریابند که ما دیگر از درک آنها عاجزیم. شاید سرانجام معلوم شود که این نخستین مدرنیستها، به‌طرزی معماوار، بهتر از خود ما می‌توانند ما را ــ یعنی همان مدرنیزاسیون و مدرنیسمی را که برسازندهٔ زندگی مایند ــ درک کنند. اگر بتوانیم بینش یا خیال آنان را از آنِ خویش سازیم، و از چشم‌اندازهای آنان برای نگریستن به‌محیطهای خودمان با نگاهی نو سود جوییم، خواهیم دید زندگیهای ما عمیقتر از آن است که گمان می‌کردیم. ما پیوند اجتماعی خود با مردمان سراسر جهان را حس خواهیم کرد، مردمانی که همواره سرگرم مبارزه با همان مشکلاتی بوده‌اند که ما با آنها دست به‌گریبانیم. و بدین ترتیب، بار دیگر با آن فرهنگ مدرنیستیِ بغایت غنی و پرالتهابی تماس خواهیم یافت که از درون همین مبارزات رشد یافته است: فرهنگی که حاوی منابع عظیمی از نیرو و سلامتی است، به‌شرطی که آن‌را آشنا و از آنِ خویش بدانیم.

پس شاید نهایتاً معلوم شود عقب رفتن، خود می‌تواند راهی برای جلو رفتن

باشد: اینکه به‌خاطر آوردن مدرنیسمهای قرن نوزدهم می‌تواند قدرت خیال و شجاعتِ خلق مدرنیسمهای قرن بیست و یکم را به‌ما عطا کند. این کنشِ به‌خاطر آوردن می‌تواند به‌ما کمک کند تا مدرنیسم را به‌ریشه‌هایش بازگردانیم، تا از این طریق بتواند خود را تغذیه و احیا کند، و با ماجراها و خطراتی که در پیش است، روبرو شود. جذبِ مدرنیته‌هایِ دیروز می‌تواند همزمان نوعی نقد مدرنیته‌های امروز و نوعی تجلی ایمان به‌مدرنیته‌ها ــ و مردان و زنان مدرن ــ فردا و پس‌فردا باشد.

۱

فاوستِ گوته: تراژدیِ توسعه و رشد

جامعهٔ بورژوایی مدرن، جامعه‌ای که چنین ابزار و وسایل غول‌آسایی را برای تولید و مبادله ظاهر ساخته است، به‌مانند آن جادوگری است که دیگر نمی‌تواند آن قدرتهای زیرزمینی را که با اوراد جادویی خود او بیدار گشته‌اند، مهار سازد.

ـ مانیفست کمونیست

خدای من... جوانکهایِ موبلند کنترل را از دست داده‌اند!

ـ به‌نقل از یک افسر ارتش، در آلاموگوردو، نیو مکزیکو، درست پس از انفجار اولین بمب اتمی در ژوئیه ۱۹۴۵

عصر ما عصری فاوستی است و همگی عزمی راسخ داریم تا پیش از آنکه دخل همه‌مان بیاید خدا یا شیطان را ملاقات کنیم، و آن رگهٔ گریزناپذیرِ اصالت یگانه کلید ما برای این قفل است.

ـ نورمن میلر، ۱۹۷۱

در طول حیات فرهنگ مدرن، چهرهٔ فاوست همواره یکی از قهرمانان فرهنگی آن بوده است. در چهار قرنی که از زمان نگارش فاوست‌نامه[1] در ۱۵۸۷ به‌قلم یوهان اسپیس و تاریخچهٔ تراژیک دکتر فاستوس (۱۵۸۸) اثر کریستوفر مارلو، می‌گذرد، این داستان بی‌وقفه بازگویی شده است، به‌همهٔ زبانهای مدرن، در قالب همهٔ رسانه‌های شناخته‌شده از اپرا گرفته تا خیمه‌شب‌بازی و کتابهای کمیک، و در همهٔ صور ادبی از شعر غنایی گرفته تا تراژدی کلامی-فلسفی و مضحکهٔ روحوضی. همهٔ هنرمندان

1. *Faustbuch*

مدرن در سراسر جهان، از هر سبک و سیاق، در برابر وسوسهٔ آن تسلیم شده‌اند. اگرچه چهرهٔ فاوست به‌صور متعددی ظاهر شده است، ولی او عملاً همواره «جوانکی موبلند» ــ یعنی روشنفکری سازش‌ناپذیر، و شخصیتی حاشیه‌ای و مشکوک ــ بوده است. در تمامی روایتهای مختلفِ این داستان نیز تراژدی یا کمدی هنگامی رخ می‌دهد که فاوست «کنترل» انرژیهایِ ذهن خویش را «از دست می‌دهد»، انرژیهایی که از آن‌پس حیات پویا و شدیداً انفجاریِ خاص خود را پی می‌گیرند.

حدوداً چهارصد سال پس از ظهور خویش بر صحنه، چهرهٔ فاوست هنوز هم برای تخیل مدرن مهم و جذاب است. به‌همین سبب، مجلهٔ نیویورکر درست پس از حادثه‌ای که در تری مایل آیلند[1] رخ داد، در سرمقالهٔ ضد اتمی خود، فاوست را به‌مثابهٔ نمادی از بی‌مسئولیتیِ علمی و بی‌اعتنایی نسبت به‌زندگی محکوم می‌کند: «پیشنهاد فاوستیِ متخصصان به‌ما [مردمان عادی] آن است که اجازه دهیم آنها دستهای بشری و خطاپذیر خویش را بر ابدیت بگذارند، و این پیشنهاد قابل قبول نیست».[۱] در این ضمن، در قطب مخالف طیف فرهنگ، آخرین شمارهٔ مجلهٔ کارتونیِ کاپیتان آمریکا[2] حاوی داستانی است به‌نام «نقشه‌های مرگبار... **دکتر فاوستوس**». این بزهکار بیرحم، که شباهت عجیبی با ارسون ولز دارد، سوار بر سفینهٔ عظیم خویش برفراز بندر نیویورک جولان می‌دهد. او خطاب به‌دو قربانی دست‌بسته و درماندهٔ خویش می‌گوید: «درست در همین لحظه، قوطیهای فلزی حاویِ کشف نبوغ‌آمیز من، گاز مغزی، به‌چنگکهای مخصوصِ درون سیستم اگزوز سفینه متصل می‌شوند. به‌فرمان من، عواملِ وفادار [روبات‌شدهٔ] **گارد ملی** سیلی از آن‌را در شهر جاری خواهند ساخت، و در نتیجه هر مرد و زن و بچه‌ای در نیویورک تابع **کنترل ذهنیِ** مطلق من خواهد شد!» و این یعنی دردسر: بار آخری که دکتر فاوستوس از این کشور عبور کرد، اذهان همهٔ آمریکاییها را آشفته کرد، و آنان را واداشت به‌نحوی جنون‌آمیز نسبت به‌همسایگان خود مشکوک شوند و آنها را لو دهند، حاصل کار رواج مک‌کارتیسم بود.[۳] چه کسی می‌داند، ترفند بعدی او

---

1. Three Mile Island
2. *Capitain America*

۳. اشاره به‌فعالیتهای «ضد کمونیستی» سناتور مک‌کارتی در آغاز دورهٔ جنگ سرد، که موجب شد

چیست؟ اما سرانجام یک کاپیتان آمریکاییِ با بی‌میلی بازنشستگی را کنار می‌گذارد تا با این دشمن خطرناک روبرو شود. «و، با جملاتی احتمالاً کهنه و ازمدافتاده» خطاب به‌خوانندگان سیر و بی‌اشتیاق خود در دههٔ ۱۹۷۰ می‌گوید: «باید این کار را برای ملت انجام دهم. به‌محض آنکه فاوستوس این کشور را در چنگالهای کثیف خود بگیرد، آمریکا دیگر هرگز سرزمین آزادی نخواهد بود!» زمانی که فاوست بزهکار سرانجام مغلوب می‌شود، مجسمهٔ آزادی که پیشتر ترسیده بود جرئت آن‌را می‌یابد که دومرتبه لبخند بزند.[۲]

روایت گوته از فاوست به‌لحاظ غنا و عمق چشم‌انداز تاریخی، تخیل اخلاقی، هوش سیاسی و بصیرت و حساسیت روانشناختی‌اش، همهٔ روایات دیگر را پشت سر می‌گذارد. فاوست گوته در خودآگاهیِ مدرن که در حال ظهور است ابعاد جدیدی را می‌گشاید که اسطورهٔ فاوست همواره آنها را کاویده است. عظمتِ نابِ این اثر، نه‌فقط به‌لحاظ گستره و جاه‌طلبی بلکه از نظر اصالتِ بینش یا خیال، پوشکین را واداشت تا آن‌را «جزیره‌ای از زندگی مدرن» بنامد.[۳]

گوته کار روی مضمون فاوست را در حدود سال ۱۷۷۰، یعنی در بیست و یک‌سالگی، آغاز کرد و آن‌را به‌صورتی گسسته و غیر مستمر تا شصت سال بعد ادامه داد. او خود تا سال ۱۸۳۱، یعنی یک سال قبل از مرگش در هشتاد و سه‌سالگی، این اثر را ناتمام می‌دانست، و فقط پس از مرگ گوته بود که فاوست به‌صورت کامل منتشر شد.[۴] بدین ترتیب، این اثر همزمان با تحول یکی از متلاطم‌ترین و انقلابی‌ترین ادوار تاریخ جهان نوشته شد و بخش وسیعی از قدرت آن از همین تاریخ سرچشمه می‌گیرد: قهرمان گوته و شخصیتهای اطراف او، با شور و اشتیاقی درونی، بسیاری از درامها و زخمهایِ تاریخ جهانی را تجربه می‌کنند که گوته و معاصرانش شاهد وقوع آنها بودند؛ کل حرکت درونی اثر، حرکت وسیعتر جامعهٔ غربی را به‌نمایش می‌گذارد.

ماجرای منظومهٔ فاوست در دوره‌ای آغاز می‌شود که حس و تفکر مدرن شده‌اند

موجی از عوامفریبی، سانسور، فهرستهای سیاه، گزینش شغلی، مخالفت با روشنفکران، افشاگریها و دادگاههای نمایشی و تفتیش عقاید. فضای اجتماعی آمریکای دههٔ ۱۹۵۰ را دربر گیرد. بسیاری از افراد، به‌ویژه روشنفکران، به‌اتهام «کمونیست بودن» شغل خود را از دست دادند و به‌طریق مختلف آزار و اذیت شدند. نکتهٔ جالب توجه، شباهت تمام‌عیار این «مبارزهٔ ضد کمونیستی» با روشهای مرسوم در کشورهای کمونیست بود.ـــم.

ــآن هم به‌نحوی که تشخیص فوری آنها برای خوانندگان قرن‌بیستمی آسان است ــ اما شرایط مادی و اجتماعی این دوره هنوز قرون وسطایی است؛ اثر گوته در میانهٔ آشوبهای معنوی و مادیِ یک انقلاب صنعتی پایان می‌پذیرد. فاوست در اتاق ساکت و خلوت یک روشنفکر، در قلمرو منزوی و انتزاعیِ تفکر شروع، و در مرکز قلمرو گستردهٔ تولید و مبادله تمام می‌شود، قلمرویی که تحت سلطهٔ سازمانهای پیچیده و نهادها و شرکتهای غول‌آسایی است که اندیشهٔ فاوست در خلق آنها سهیم است و به‌یاری آنها قادر به‌خلق چیزهای بیشتری می‌شود. در روایت گوته از مضمون فاوست، سوژه (فاعل) و ابژهٔ (موضوع) دگرگونیِ کل جهان است، نه صِرفِ قهرمان اثر. فاوست گوته بیانگر و نمایشگر آن فرایندی است که، در پایان قرن هجدهم و آغاز قرن نوزدهم، یک نظام جهانیِ مشخصاً مدرن را به‌وجود می‌آورد.

آن نیروی حیاتی که به فاوست گوته جان می‌بخشد، آن‌را از اسلافش متمایز می‌سازد، و فی‌الواقع موجد بخش عمدهٔ پویایی آن است، محرک یا شوقی است که من آن‌را میل به رشد و توسعه[1] می‌نامم. فاوست گوته می‌کوشد تا این میل را به‌شیطان خویش توضیح دهد؛ اما توضیح آن به‌هیچ‌وجه ساده نیست. تجسدهای قبلی فاوست جملگی روح خود را با انواع و اقسام معینی از متاع دنیوی مبادله کرده‌اند که بروشنی تعریف گشته و مطلوب خاص و عام‌اند: پول، لذت جنسی، قدرت، شهرت و افتخار. اما فاوست گوته به‌مفیستوفلس[2] می‌گوید، آری، او طالب این چیزهاست، ولی آنها فی‌نفسه آن‌چیزی نیستند که او می‌خواهد.

نمی‌شنوی، در فکر لذت و طرب نیستم!
چرخ دواری که می‌جویم، افراطی دردناکتر از همه چیز،
نفرتی برخاسته از عشق و عذابی هیجان‌انگیز.

... ذهنم
زین‌پس بر هیچ دری بسته نخواهد بود،

---

۱. در سراسر این فصل اصطلاح development که در زبان انگلیسی واجد معانی متعددی است، بناچار برحسب زمینه و محتوای سخن مؤلف به«توسعه»، «رشد»، «تحول» و گاه «انکشاف» ترجمه شد.ـم.

۲. Mephistopheles، نام شیطان یا اهریمنی است که روح فاوست را در قبال برآورده کردن خواسته‌های فاوست، از او می‌خرد.ـم.

و هرآنچه نصیب همهٔ ابنای بشر است، در ژرفای درونم از آن من خواهد بود،
روحم در برگیرندهٔ اوج و حضیض،
و برکت و لعنت‌شان بر سینه‌ام لبریز،
باشد که بی‌هیچ قید و بند، در سرد و گرمشان پخته شوم،
تا آن زمان که من نیز چو ایشان، درهم شکسته شوم.[۵]

آنچه این فاوست برای خویش می‌خواهد، فرایند پویایی است که همهٔ وجوه تجربهٔ بشری، و لذت و رنج را به‌یکسان دربر خواهد گرفت و همهٔ آنها را در رشد بی‌پایانِ نفس او جذب و ادغام خواهد کرد، به‌صورتی که حتی نابودی و تخریب نفس نیز بخش ذاتی و پیوسته‌ای از رشد و تحول آن خواهد بود.

یکی از اصیلترین و ثمربخشترین ایده‌هایِ نهفته در فاوست گوته، ایدهٔ قرابت و نزدیکیِ موجود میان آرمان فرهنگیِ رشد و تحول نفس و جنبش اجتماعی و واقعیِ حرکت به‌سوی رشد و توسعهٔ اقتصادی است. به‌اعتقاد گوته این دو وجه توسعه و رشد باید وحدت یافته و در هم ادغام شوند، تا از این طریق تحقق هر یک از این دو وعده، که در حکم نمونه‌ها و الگوهای ازلیِ وعده‌های زندگی مدرن‌اند، ممکن شود. همان‌طور که فاوست و ما درخواهیم یافت، برای انسان مدرن یگانه راه دگرگون ساختن خویشتن، ایجاد دگرگونی ریشه‌ای در کل جهانِ فیزیکی، اجتماعی و اخلاقیی است که در آن زندگی می‌کند. قهرمان گوته به‌یُمن رها ساختن انرژیهای سترگ و سرکوب‌شدهٔ انسانی به‌مقام قهرمانی می‌رسد، و این رهایی، گذشته از خود فاوست، هر چیزی را که او لمس می‌کند و نهایتاً کل جامعهٔ اطراف او را شامل می‌شود. ولی از قضا، تحولاتی که به‌دست او آغاز می‌شوند ــ تحولات فکری، اخلاقی، اقتصادی و اجتماعی ــ به‌لحاظ انسانی بهای سنگینی را طلب می‌کنند. معنای رابطهٔ فاوست با شیطان نیز همین است: توسعه و تحول قوای انسانی فقط به‌یاری نیروهایی ممکن است که مارکس آنها را «قدرتهای جهانِ زیرین» می‌نامد، همان نیروهای تاریک و ترسناکی که هرآینه ممکن است با قدرتی دهشتناک، که خارج از هرگونه کنترل بشری است، فوران کنند. فاوست گوته نخستین، و تا به‌امروز، بهترین تراژدی رشد و توسعه است. سرگذشت فاوست را می‌توان از خلال سه استحاله یا دگردیسی دنبال کرد: او نخست در هیئت **رؤیابین**[1] ظاهر

1. The Dreamer

می‌شود، سپس، از طریق میانجیگری مفیستو، خود را به **عاشق**[1] بدل می‌کند، و سرانجام، مدتها پس از اتمام تراژدی عشق، در هیئت **توسعه‌گر**[2] به‌نقطهٔ اوج زندگیش می‌رسد.

استحالهٔ اول: رؤیابین

پرده بالا می‌رود،[۱۶] و ما فاوست را می‌بینیم که پاسی از شب گذشته، در اتاقش تنها نشسته و احساس می‌کند به‌دام افتاده است. «آه! آیا هنوز گرفتار این زندانم؟ این سوراخ دلگیر لعنتی در دیوار... باری، بیرون از اینجا جهانی فراخ به‌انتظار نشسته است!» (۳۹۸ـ۳۹۹، ۴۱۸) این صحنه باید چیزی را در ذهن ما بیدار سازد: فاوست عضوی از صف دراز قهرمانان مؤنث و مذکرِ مدرنی است که پیش چشم ما در دل شب با خود سخن می‌گویند. ولی معمولاً فرد سخنگو، جوان، فقیر و بی‌تجربه است ــ فی‌الواقع او کسی است که به‌واسطهٔ موانع طبقاتی، جنسی یا نژادیِ جامعه‌ای بیرحم، به‌زور از کسب تجربه محروم گشته است. اما فاوست نه‌فقط میانسال است (او یکی از نخستین قهرمانان میانسالِ ادبیات مدرن است؛ نفر بعدی احتمالاً کاپیتان اهب [قهرمان موبی دیک هِرمان ملویل] است)، بلکه در جهان خودش تقریباً از حد اعلای موفقیت ممکن برای مردی میانسال برخوردار است. او پزشکی متشخص و محترم و همچنین حقوقدان، متأله، فیلسوف، دانشمند، مدیر دانشگاه، و پرفسوری سرشناس است. ما او را در حالی می‌بینیم که با کتابها، دستنوشته‌ها، نقاشیها، طرحها و ابزارهای علمیِ نادر و زیبا محاصره شده است ــ یعنی همهٔ نشانه‌ها و زیورهایِ یک زندگیِ فکری موفق. و با این حال، همهٔ دستاوردهایش پوچ و توخالی به‌نظر می‌رسد، و همهٔ آنچه احاطه‌اش کرده است، بیشتر شبیه کپه‌ای از زباله‌هاست. او بی‌وقفه با خود حرف می‌زند و معتقد است که اصلاً نزیسته است.

آنچه باعث می‌شود پیروزیهای فاوست برای او حکم تله و دام را داشته باشد، این واقعیت است که تا بدین لحظه آنها جملگی پیروزیهایِ درونگرایی و نیروهای درونی بوده‌اند. برای سالها، از رهگذر تعمق و آزمون، به‌واسطهٔ مطالعهٔ کتابها و مصرف داروهای مخدّر ــ او به‌مفهوم حقیقی کلمه یک اُمانیست (انسانگرا) است، و

1. The Lover
2. The Developer

هیچ چیز انسانی برایش بیگانه نیست ــ هرآنچه در توان داشته انجام داده است تا قابلیت و توانِ تفکر، احساس و خیال را در خود پرورش دهد. معهذا، هر چه ذهنش وسیعتر، و احساسش عمیقتر گشته است، خود را منزوی‌تر ساخته، و روابطش با زندگی و جهان بیرون ــ با دیگر مردمان، با طبیعت و حتی با نیازها و قوای فعال خودش ــ تهی‌تر و پوک‌تر شده است. فرهنگ او از طریق جدا ساختن خود از تمامیت زندگی، رشد و توسعه یافته است.

در برابر ما فاوست قدرتهای جادویی‌اش را احضار می‌کند، و شهود یا خیالی کیهانی و شگفت پیش چشم او (و ما) نمایان می‌گردد. ولی او به‌این بارقهٔ شهودی پشت می‌کند: «نمایشی باشکوه! آری، اما فقط یک نمایش». شهود مبتنی بر تعمق، خواه تعمق عرفانی یا ریاضی (یا هر دو)، فرد شهودگر را در مقام خویش، یعنی مقام ناظری منفعل، باقی نگه می‌دارد. فاوست طالب پیوندی زنده‌تر و پویاتر با جهان است، پیوندی که همزمان فعالتر و عاشقانه‌تر است.

ای طبیعت نامتناهی، چگونه به‌چنگت آورم؟
کجایند پستانهای تو، آن سرچشمه‌های تمامی حیات...
که پستان خشک من به‌سویشان پر می‌کشد؟

قوای ذهن او، با چرخش به‌درون، علیه خودش صف‌آرایی کرده‌اند و به‌زندان وی بدل گشته‌اند. فاوست با تمام قوا می‌کوشد تا برای سرریزِ نیروهای مازاد حیات درونیش مفرّی بیابد، تا این نیروها خود را از رهگذر عمل در جهان بیرون متجلی سازند. در حالی که کتاب جادویی‌اش را ورق می‌زند، با نماد **روح زمین** روبرو می‌شود، و به‌ناگهان

رشد قوای خویش را می‌بینم و احساس می‌کنم،
و می‌درخشم چنانچه گویی شرابی دگر نوشیده‌ام.
دل آن دارم که خود را به‌آغوش جهان فکنم،
و تمامی رنجها و شادیهای زمینی را به‌جان بخرم؛
با بادها گلاویز و با طوفان زیر و رو شوم،
و بی‌هیچ ترسی در کام دریایِ خروشان فرو روم. [۴۶۲ـ۴۶۷]

فاوست **روح زمین** را احضار می‌کند و زمانی که روح نمایان می‌شود، فاوست بر خویشاوندی خود با او اصرار می‌ورزد؛ ولی روح به‌او و جاه‌طلبیهای کیهانی‌اش

می‌خندد و به‌او می‌گوید بهتر است روحی مناسب قد و شأن واقعی خویش بیابد. **روح زمین** پیش از آنکه از خیال فاوست محو شود، لقبی تمسخرآمیز نثار او می‌کند که در فرهنگ سده‌های بعد به‌شدت طنین‌افکن خواهد شد: *Übermensch*، «ابرمرد». در باب استحاله‌های این نماد کتابها می‌توان نوشت؛ ولی در اینجا نکتهٔ اصلی همان زمینهٔ متافیزیکی و اخلاقی است که این نماد نخست از دل آن برمی‌خیزد. اما هدف گوته از مطرح ساختن *Übermensch* صرفاً بیانِ تلاشهای غول‌آسایِ انسان مدرن نیست، بلکه او بیشتر خواهان اشاره به‌این حقیقت است که بخش اعظم این تلاشها نابجاست. **روح زمینِ** گوته فی‌الواقع به‌فاوست می‌گوید، چرا به‌جای این کارها، تلاش نمی‌کنی به‌یک *Mensch* ــ یک انسان اصیل ــ بدل شوی.

مسائل فاوست صرفاً خاص او نیست؛ این مسائل مبیّنِ تصویری دراماتیک از آن تنشهایی است که همهٔ جوامع اروپایی را در سالهای پیش از انقلاب کبیر فرانسه و انقلاب صنعتی، به‌تلاطم افکند. تقسیم کار اجتماعی در اوایل تاریخ اروپای مدرن، از رُنسانس و اصلاح دینی گرفته تا زمان خود گوته، طبقهٔ وسیعی از مولّدان فرهنگ و عقاید به‌وجود آورد که جملگی نسبتاً مستقل بودند. این متخصصانِ هنری، علمی، قضایی و فلسفی، طی بیش از سه قرن، فرهنگِ مدرنِ درخشان و پویایی خلق کردند. با این حال، همان تقسیم کاری که ادامهٔ حیات و شکوفایی این فرهنگ مدرن را ممکن ساخت، کشفیات و چشم‌اندازهای نو، و ثروت و ثمرات بالقوهٔ این فرهنگ را از دسترس جهان گرداگرد آن دور نگه داشته بود. فاوست در فرهنگی مشارکت می‌جوید، و به‌خلق آن یاری می‌رساند، که راه را به‌روی تحقق طیفی از آرزوها و رؤیاهای بشری گشوده است که به‌لحاظ گستردگی و عمق از مرزهایِ فرهنگ جهان باستان و قرون وسطا بسی فراتر می‌رود. ولی او در عین حال، جزئی از جامعه‌ای بسته و راکد است که هنوز از قالب اشکال اجتماعیِ فئودالی و قرون وسطایی خارج نشده است: اشکالی نظیر تقسیم کار تخصصی میان اصناف و حِرَف گوناگون که خود فاوست و ایده‌های او را به‌بند می‌کشند. او، در مقام کسی که در جامعه‌ای ایستا مدافع و حامل فرهنگی پویاست، گرفتار کشمکش حیات درونی و برونی گشته است. طی شصت‌سالی که گوته برای اتمام فاوست صرف کرد، روشنفکران مدرن راههایی جدید و ابتکاری برای رهایی و خروج از انزوای خویش یافتند. طی این سالها شکل جدیدی از تقسیم کار اجتماعی در غرب ظاهر گشت، و به‌همراهش روابط جدیدی

میان اندیشه و حیات سیاسی و اجتماعی که، چنانچه خواهیم دید، سرشتی ماجراجویانه و تراژیک داشتند.

گسست یا شکاف موجود در شخصیت فاوستِ گوته که وصفش رفت، در جامعهٔ اروپایی امری فراگیر و درواقع یکی از سرچشمه‌های اصلی رمانتیسم بین‌المللی بود. اما این گسست در کشورهایی که به‌لحاظ اقتصادی، سیاسی و اجتماعی «توسعه‌نیافته» بودند، طنینی خاص داشت. روشنفکران آلمانی عصر گوته نخستین کسانی بودند که جامعهٔ خود را این‌گونه می‌دیدند، به‌ویژه به‌هنگام مقایسهٔ آن با انگلستان، فرانسه و آمریکایِ رو به‌رشد. این هویت [یا منزلت] «توسعه‌نیافته» گاه موجب شرمساری و گاه (مثلاً از دیدگاه محافظه‌کاران رمانتیک آلمانی) مایهٔ غرور و مباهات، و در بیشترمواقع مخلوط جوشانی از هر دو بود. این مخلوط بار دوم در روسیهٔ قرن نوزدهم ایجاد شد که در فصول بعدی آن‌را به‌تفصیل بررسی خواهیم کرد. در قرن بیستم، روشنفکران جهان سوم، این حاملان فرهنگهای پیشگام (آوانگارد) در جوامع عقب‌افتاده، همین گسست فاوستی را با شدّت و حدّتی خاص تجربه کرده‌اند. تنش و عذاب درونی آنان غالباً الهام‌بخش خیالات، اَعمال و خلاقیتهای انقلابی بوده است ــ فاوست گوته نیز در اواخر بخش دوم همین امر را تجربه می‌کند. و لیکن این عذاب درونی در بسیاری از موارد نیز صرفاً به‌بن‌بستِ یأس و بیهودگی منتهی شده است ــ فاوست نیز در اعماق منزوی «شب»، نخست به‌همین وضع دچار می‌شود.

همان‌طور که فاوست در طول شب بیدار می‌نشیند، غارِ حیات درونیش تاریکتر و عمیقتر می‌شود، تا سرانجام بر آن می‌شود تا خود را بکشد و برای همیشه در فضای درونی خویش که اینک به‌مقبره‌ای بدل گشته است، زندانی شود. او جام زهر را به‌دست می‌گیرد. ولی درست در این تاریکترین لحظهٔ طرد و نفی، گوته او را نجات می‌دهد و در سیلی از نور و تأیید و تصدیق غرقه می‌سازد. تمامی اتاق می‌لرزد، صدای بلند نواختن ناقوسها از بیرون به‌گوش می‌رسد، خورشید طلوع می‌کند و گروه عظیم فرشتگان آواز سر می‌دهند: زیرا امروز، همان یکشنبهٔ عید پاک است. آنان می‌گویند: «مسیح از بطن زوال قیام کرده است! درهای زندان خویش را بشکنید و از روشنایی روز شادکام شوید!» آواز فرشتگان اوج می‌گیرد، جام زهر از دستان مرد محکوم فرومی‌افتد و او نجات می‌یابد. در چشم بسیاری از خوانندگان، این معجزه

همواره در حکم نوعی ترفند خام یا نوعی *deus ex machina*[1] دلبخواهی بوده است؛ ولی این معجزه بواقع پیچیده‌تر از آن است که به‌نظر می‌رسد. آنچه فاوست گوته را نجات می‌دهد، عیسی مسیح نیست: او با خندیدن بر مضمون آشکارا مسیحیِ آنچه می‌شنود، آن‌را از سر باز می‌کند. سببِ حیرت او چیز دیگری است:

و با این حال، این صدا را، از کودکیم، چنان نیک می‌شناسم،
که حتی هم‌اینک نیز مرا به‌سوی زندگی بازپس می‌خواند. [۷۷۰ـ۷۶۹]

این زنگها، همچون مناظر و صداها و احساساتِ تابناک و به‌ظاهر تصادفی که پروست و فروید یک قرن بعد در آنها به‌کاوش خواهند پرداخت، فاوست را به کلیتِ حیات مدفون‌شدهٔ کودکیش پیوند می‌دهد. سیل‌بندهای خاطره در ذهن او گشوده می‌شوند، امواج عواطف ازدست‌رفته ــ عشق، آرزو، ملاطفت، وحدت ــ بر او سرازیر می‌شود، و فاوست در اعماق آن جهان کودکی غوطه‌ور می‌شود که کل دوران بلوغ وی موجب فراموشی اجباری آن گشته بود. فاوست، همچون مغروقی که خود را به‌دست امواج سپرده است، ناخواسته ذهن خود را به‌روی بُعد یا ساحت گمشده‌ای از وجود خویش گشوده است، و از این طریق خود را به‌منابعی از انرژی متصل ساخته است که می‌توانند او را احیا کنند. با به‌یاد آوردن این نکته که در کودکی زنگها و ناقوسهای عید پاک او را از سر شوق و ذوق به‌گریه می‌انداخت، درمی‌یابد که اشکهایش بار دیگر، برای نخستین‌بار از زمان بلوغ، جاری شده است. اکنون تمام وجودش از اشک شوق لبریز می‌شود، و او می‌تواند از غار تحقیق و مطالعه‌اش به‌درون بهاری آفتابی پا گذارد؛ او در پیوند با ژرفترین چشمه‌های احساس، آماده است تا زندگی جدیدی را در جهان بیرون آغاز کند.[۷]

این لحظه که بیانگر تولد دوبارهٔ فاوست است، در ۱۷۹۹ یا ۱۸۰۰ سروده شد و در ۱۸۰۸ انتشار یافت، و باید آن‌را یکی از نقاط اوج رمانتیسم اروپایی دانست. (فاوست گوته حاوی بسیاری از این‌گونه لحظه‌ها است، و ما برخی از آنها را بررسی خواهیم کرد). تشخیص این نکته آسان است که چگونه این صحنه برخی از

---

۱. عبارتی لاتینی به‌معنای «خدای برآمده از ماشین» که منشأ آن شیوهٔ نمایش خدایان در تئاتر یونان باستان است. امروزه معنای آن در عرصهٔ ادبیات و تئاتر، معرفی مصنوعی و ناگهانی شخصیت یا واقعه‌ای است که موجب حل مشکلات می‌شود. ــم.

بزرگترین دستاوردهایِ اندیشه و هنر مدرنیستیِ قرن بیستم را از قبل تجسم می‌بخشد: آشکارترین حلقه‌های اتصالْ به‌فروید و پروست، و پیروان گوناگون آن دو، مربوط می‌شود. ولی این نکته احتمالاً روشن نیست که کشف دوبارهٔ کودکی توسط فاوست با دیگر مضمون اصلی ما، و مضمون فاوست، بخش دوم، یعنی مدرنیزاسیون، چه ارتباطی دارد. در واقع، از دید بسیاری از نویسندگان قرون نوزده و بیست، آخرین استحالهٔ فاوست، یعنی نقش او در مقام عاملِ توسعهٔ صنعتی، در حکم نفیِ کامل آزادیِ عاطفیی است که وی در این لحظه به‌دست آورده است. کل سنتِ محافظه کار-افراطی، از ادموند برک گرفته تا دی. اچ. لاورنس، توسعهٔ صنعت را معادل نفیِ ریشه‌ای رشد احساس و عاطفه می‌داند.[۸] اما در خیال و بینش گوته، دستاوردهای عاطفی و روانیِ اندیشه و هنر رمانتیک ــ به‌ویژه کشف مجدد احساسات کودکی ــ می‌تواند انرژیهای انسانی عظیمی را آزاد سازد، انرژیهایی که می‌توانند بخش وسیعی از قدرت و ابتکار لازم برای تحقق برنامهٔ بازسازی اجتماعی را تولید کنند. بدین ترتیب، اهمیت صحنهٔ ناقوسها در تحول و رشد فاوست ــ و فاوست ــ بیانگر اهمیتِ پروژهٔ رمانتیکِ رهایی روحی-روانی در فرایند تاریخی مدرنیزاسیون است.

در آغاز، فاوست از بازگشت به‌جهان بیرون به‌شدت مسرور است. یکشنبه روز عید پاک است، و هزاران نفر از دروازه‌های شهر به‌بیرون سرازیر می‌شوند تا از اوقات کوتاه خویش در آفتاب لذت ببرند. فاوست با جمعیت همراه می‌شود ــ جمعیتی که در سراسر دوران بزرگسالی‌اش از آن پرهیز کرده است ــ و سرزندگی، تلوّن و تنوع انسانی جمعیت، بدو نشاط می‌بخشد. او نیز احساس خویش را با ستایشی زیبا و غنایی از زندگی (۹۴۰ـ۹۰۳) بیان می‌کند ــ ستایشی از زندگی طبیعی در بهار، از زندگی الوهی در **رستاخیز** عید پاک، از زندگی اجتماعی و انسانی (به‌ویژه زندگی ستمدیدگان و طبقات فرودست) در متن عید و جشن و سرور همگانی، و از زندگی عاطفی خویش که متأثر از بازگشت به کودکی است. اینک حس می‌کند تلاشها و رنجهایِ باطنی و ناپیدایِ او با رنجها و آرزوهای مردمان و کارگران فقیر شهریِ گرداگرد او مرتبط است. پس از چندی، چهره‌هایِ مشخصی از درون جمعیت ظاهر می‌شوند؛ اگرچه آنان سالهاست که فاوست را ندیده‌اند، ولی همگی فوراً او را می‌شناسند، با لحنی گرم و دوستانه به‌او خوشامد می‌گویند و سر صحبت

را باز کرده و با او از خاطرات گذشته سخن می‌گویند. خاطرات آنان، بُعد مدفون‌شدهٔ دیگری از حیات فاوست را بر ما آشکار می‌کند. ما درمی‌یابیم که دکتر فاوست زندگی حرفه‌ای خویش را در مقام پزشک، و زندگی طبیعی خویش را به‌عنوان پسر پزشک، آغاز کرده است و دوران جوانیش صرف اقدامات بهداشتی و معالجهٔ مردمان فقیر این محله شده است. در آغاز او از بازگشت به‌محلهٔ قدیمی خویش شادمان، و از محبتهای مردمی که با آنان بزرگ شده است، سپاسگزار است. ولی در اندک‌زمانی دلش فرومی‌ریزد؛ همچنان‌که خاطرات بیشتری به‌ذهنش هجوم می‌آورند، دلیل هجرت خود از خانهٔ قدیمی‌اش را به‌یاد می‌آورد. در آن زمان حس می‌کرد کار پدرش چیزی نیست مگر سرهم‌بندی جاهلانه. آن دو با دنبال کردن حرفهٔ پزشکی به‌منزلهٔ نوعی صنعت حقیر سنتی و قرون وسطایی، صرفاً کورکورانه و بدون برنامه و هدف در تاریکی حرکت می‌کردند؛ و اگرچه مردم دوستدار آن دو بودند، ولی او یقین دارد تعداد نجات‌یافتگان کمتر از تعداد آنانی است که به‌دست او و پدرش کشته شدند؛ و بدین ترتیب، احساس گناه که سرکوب گشته بود، بازمی‌گردد. اینک فاوست به‌یاد می‌آورد که به‌منظور غلبه بر این میراث شوم بود که او از هرگونه معالجه و مداوا دست شست و تنها و منزوی راه پژوهش و آزمون فکری خاص خویش را در پیش گرفت، راهی که هم به‌دانش و معرفت و هم به‌انزوایی تشدیدشده انجامید، و شب قبل تقریباً او را با مرگ روبرو کرد.

فاوست که روز را با امیدی نو آغاز کرده بود، اکنون خود را گرفتار شکل جدیدی از یأس می‌بیند. او می‌داند که رجعت به‌خانهٔ دوران طفولیت و آرامش و رفاه صومعه‌وار آن محال است؛ هرچند او در عین حال واقف است که نمی‌تواند همچون سالهای گذشته تا این حد از خانه و کاشانهٔ خویش فاصله گیرد. او باید میان گرما و استحکام زندگی با مردم ــ یعنی زندگی روزمره که در چارچوب اجتماعی مشخص تجربه می‌شود ــ و آن انقلاب فکری و فرهنگی که در ذهنش به‌وقوع پیوسته، پیوندی برقرار سازد. معنای ناله و مویهٔ او در آن مصرع مشهور نیز همین است: «افسوس، سینه‌ام مأوای دو جان است». فاوست نمی‌تواند به‌حیات خویش در مقام ذهنی شبحگون و بی‌جسم ادامه دهد، ذهنی درخشان و بیباک که در خلأ دست و پا می‌زند. او نمی‌تواند بدون ذهن و اندیشه به‌زندگی در جهانی که ترکش کرده بود، ادامه دهد. او باید به‌نحوی در حیات جامعه مشارکت جوید که روح ماجراجویش از فضایِ

کافی برای اوجگیری و رشد برخوردار شود. اما گرد آوردن این قطبهای متضاد و تحققِ عملیِ چنین ترکیبی، مستلزم به‌کارگیری «قدرتهای جهان زیرین» است.

فاوست، به‌منظور عملی ساختن ترکیبی که تمنای آن‌را دارد، می‌بایست مجموعهٔ جدیدی از معماها [یا پارادوکسها] را بتمامی به‌جان بخرد، معماهایی که به‌لحاظ ساختاری هم در روح مدرن و هم در اقتصاد مدرن نقشی حیاتی ایفا می‌کنند. مفیستوفلسِ گوته در مقام ارباب و استاد این معماها ظاهر می‌شود ــ نقشی که بواقع در حکم روایت مدرن و پیچیده‌تری از نقش سنتی و مسیحی او به‌منزلهٔ جَدِّ دروغهاست. او، براساس طنزی نوعاً گوته‌ای، درست زمانی بر فاوست ظاهر می‌شود که فاوست خود را به‌خدا نزدیکتر از همیشه حس می‌کند. فاوست بار دیگر به‌اتاق مطالعهٔ دنج خویش بازگشته است تا در باب وضعیت بشری مداقه کند. او کتاب مقدس را در نخستین صفحهٔ انجیل یوحنا می‌گشاید: «در آغاز کلمه بود». او این نحوهٔ شروع سخن را در مقیاس کیهانی ناکافی و نارسا تلقی می‌کند، به‌جستجوی بدیلی برمی‌خیزد، و سرانجام شروع جدیدی را برمی‌گزیند و می‌نویسد: «در آغاز عمل بود». تصور خدایی که خود را از طریق کنش و به‌میانجی فعل ازلیِ آفرینش جهان تعریف می‌کند، او را به‌وجد می‌آورد. شور و اشتیاق نسبت به‌روح و قدرت این خدا، شاد و مسرورش می‌کند؛ فاوست اعلام می‌کند آماده است زندگی خویش را وقف اَعمال دنیویِ خلاق سازد. خدای او همان خدای عهد عتیق، خدای سِفر پیدایش، خواهد بود، خدایی که با آفرینش آسمانها و زمین خود را تعریف و الوهیت خویش را اثبات می‌کند.[1] در این مقطع است که شیطان ــ برای روشن ساختن معنای

---

۱. ستیز میان دو خدای عهد عتیق و جدید، میان خدایِ کلمه و خدایِ عمل، نقش نمادین مهمی در کل فرهنگ قرن نوزدهم آلمان ایفا کرد. این ستیز، که در آثار متفکران و نویسندگان آلمانی از گوته و شیلر گرفته تا ریلکه و برشت صورتبندی شده است، در واقع نقابی بود بر مناظره بر سر مدرنیزاسیونِ آلمان: آیا جامعهٔ آلمان باید خود را به‌آغوش فعالیت مادی و عملی «یهودی» بیفکند، یعنی به‌آغوش توسعه و سازندگی اقتصادی، همراه با اصلاحات سیاسی لیبرال، به‌شیوهٔ انگلستان، فرانسه و آمریکا؟ یا به‌عکس، باید از این‌گونه علایق و ملاحظات «دنیوی» دوری جوید و نوعی شیوهٔ زندگیِ درون‌ـنگرِ «آلمانی‌ـمسیحی» را بسط و پرورش دهد؟ یهودگرایی و یهودستیزی آلمانی را باید در زمینهٔ همین نمادگرایی مورد بررسی قرار داد، که براساس آن اجتماع یهودی قرن نوزدهم با خدای عهد عتیق برابر شمرده می‌شد، و هر دوی آنها با شیوه‌های مدرنِ دنیاپرستی و عمل‌گرایی یکی تلقی می‌شدند. مارکس در اولین تز خود دربارهٔ فویرباخ (۱۸۴۵) به‌قرابت فویرباخ، این اُمانیست افراطی، با مخالفان ارتجاعی «آلمانی‌ـمسیحی» او اشاره می‌کند؛ هر دو گروه «نگرش نظری را یگانه نگرش

مکاشفهٔ جدید فاوست و اعطای قدرت به‌او به‌جهت تقلید کردن از خدایی که در ذهن دارد ــ ظاهر می‌شود. مفیستوفلس توضیح می‌دهد که وظیفه و نقش او تشخص بخشیدن به‌سویهٔ تاریک خلقت و علاوه بر آن، تشخص بخشیدن به‌سویهٔ تاریک خود الوهیت است. او روایت و متن نهفته در پس اسطورهٔ یهودی-مسیحی خلقت را تشریح می‌کند: آیا ممکن است فاوست آن‌قدر ساده‌لوح و خام باشد که تصور کند خدا براستی جهان را از «هیچ» آفرید. در واقع، ثمرهٔ هیچ، هیچ است؛ تنها به‌لطف «هرآنچه تو معصیت، تباهی و شرّ می‌خوانی است» که تحقق و تداوم هرگونه خلقتی ممکن می‌گردد. (آفرینش جهان به‌دست خدا، خود در حکم «غصب مقام و مرتبهٔ کهن مام شب[1] بود») بدین‌سان، مفیستو می‌گوید:

من آن روحم که همه چیز را نفی می‌کند!
و به‌حق! زیرا هرآنچه آید به‌وجود
حقش آن است که به‌ذلّت شود نابود...

معهذا، او در عین حال «بخشی از آن قدرتی است که جز شرّ کاری نمی‌کند، و با این‌همه خالِق خیر است». (۱۳۳۵) به‌نحوی معماوار، درست همان‌طور که اراده و عمل خلاق خداوند در مقیاس کیهانی مخرب است، شهوت اهریمنی برای نابودی و تخریب نیز دست آخر نقشی خلاق ایفا می‌کند. فاوست فقط در صورتی قادر خواهد بود چیزی در این جهان بیافریند که با و از طریق این قدرتهای مخرب عمل کند: در واقع، از رهگذر کار کردن با شیطان، و طلبِ «هیچ چیز مگر شرّ» است که او می‌تواند کارش را در کنار خداوند به‌پایان برد و «خالق خیر باشد». راه بهشت با نیات بد سنگفرش شده است. فاوست مشتاق آن بود تا همهٔ منابع خلاقیت را در اختیار گیرد، ولی درعوض خود را با قوای تخریب و تباهی رودررو می‌بیند. اما معماها و تناقضات از این هم عمیقتر است؛ او قادر به‌خلق چیزی نخواهد بود، مگر آنکه

حقیقتاً انسانی تلقی می‌کنند، در حالی که کنش یا پراکسیس صرفاً در شکل پست و جهودی آن فهمیده می‌شود». یعنی در شکل آن خدای یهودی که دستانش را با خلق جهان آلوده می‌کند. جرولد زیگل (J. Seigel) در کتاب سرنوشت مارکس (پرینستون، ۱۹۷۸)، ۱۱۹ــ۱۱۲، بحثی تیزبینانه در مورد برابر دانستنِ یهودیت و زندگی عملی در اندیشهٔ مارکس ارائه می‌کند. آنچه اینک باید انجام شود، بررسی و مطالعهٔ این نمادگرایی در زمینهٔ گسترده‌تر تاریخ مدرن آلمان است.

۱. Mother Night، استعاره‌ای نظیر «مامِ زمین» که شب و ظلمت را منشأ و مادر الوهی همه چیز محسوب می‌کند. ــم.

مهیّای رها ساختن همه چیز و پذیرش این واقعیت باشد که هرآنچه تاکنون آفریده است ــ و در واقع، همهٔ آنچه او احتمالاً در آینده خلق خواهد کرد ــ باید نابود گردد تا راه برای خلاقیت فزونتر گشوده شود. این همان دیالکتیکی است که آدمیان مدرن به‌منظور ادامهٔ حرکت و زیستن باید بدان گردن نهند؛ و این همان دیالکتیکی است که بزودی کلِ اقتصاد، دولت و جامعهٔ مدرن را در بر گرفته و آن‌را به‌حرکت وامی‌دارد.[۱]

ترسها و تردیدهای فاوست نیرومندند. نباید از یاد برد که او سالها قبل به‌دلیل نقش غیر عمدی خود و پدرش در کشته شدن بیماران، نه‌فقط حرفهٔ طبابت را ترک کرد، بلکه از هرگونه فعالیت عملی دست شست. پیام مفیستو آن است که نباید خود را به‌خاطر تلفاتِ آفرینش مقصر شمرد، زیرا این راه و رسم زندگی است. نابودی و تخریب را به‌منزلهٔ بخشی از سهم خویش در خلاقیت الوهی بپذیر، آنگاه می‌توانی بار گناه را به‌دور افکنی و آزادانه عمل کنی. دیگر لزومی ندارد به‌واسطهٔ رویارویی با پرسش اخلاقی «آیا باید چنین کنم؟» فلج شوی، یگانه پرسش حیاتی این است: چگونه باید این کار را انجام دهم؟ برای شروع، مفیستو راه و چاه کار را به‌فاوست نشان خواهد داد؛ بعدها خود او، همچنان‌که در مقام قهرمان داستان زندگی می‌کند و بزرگ می‌شود، خواهد آموخت چگونه باید به‌تنهایی عمل کند.

چگونه باید کار را به‌انجام رساند؟ مفیستو به‌اختصار چنین اندرز می‌دهد:

عجبا! تو دو دست و دو پا داری،
مِلک طِلق توست این ته و این سر؛
گر توانم که ز اشیا کام گیرم، باری
نشود حق مالکیتم کمتر!

---

۱. لوکاچ در گوته و عصر او، ۲۰۰ـ۱۹۷، چنین ادعا می‌کند که «این شکل جدیدِ دیالکتیکِ خیر و شرّ نخست توسط تیزبین‌ترین ناظران توسعهٔ سرمایه‌داری مشاهده و درک شد». لوکاچ اهمیت خاصی برای برنار دو ماندویل قائل است، یعنی همان کسی که در کتاب خود، افسانهٔ زنبورها (۱۷۱۴)، استدلال کرد که رذائل خصوصی ــ به‌ویژه رذیلت اقتصادیِ حرص و طمع ــ اگر از سوی همگان دنبال شود، موجِد فضیلت جمعی است. در اینجا نیز، چون موارد دیگر، نظر لوکاچ و تأکید نهادن او بر زمینهٔ انضمامیِ اقتصادی و اجتماعیِ تراژدی فاوست، بسیار ارزنده است، اما، به گمان من، لوکاچ به‌غلط این زمینه را به‌نحوی بسیار محدود و به‌منزلهٔ یک پدیدهٔ کاپیتالیستی صرف، تعریف می‌کند. روایت خود من از این فرایند، بر حضور تناقض و تراژدی در تمامی صور خلاقیت و سازندگیِ مدرن تأکید می‌گذارد.

گر توانم ز بهر خویش خرم اسب و ستور
به‌یقین قدرت همه‌شان از آنِ من است
خوش بتازم، مرد و مردانه
چون که پاهایشان از آنِ من است. [۲۸ـ۱۱۸۲۰]

پول به‌مثابهٔ یکی از میانجیها و واسطه‌های حیاتی عمل خواهد کرد: به‌قول لوکاچ «پول به‌مثابهٔ بخش امتدادیافته‌ای از وجود آدمی، به‌مثابهٔ قدرت و تسلط او بر اوضاع و احوال مردم»، و یا «گسترش جادوییِ شعاع عمل آدمی به‌وسیلهٔ پول». در این بخش از اثر، بدیهی است که سرمایه‌داری یکی از نیروهای اساسیِ رشد و تحول فاوست است.[۹] اما در اینجا بسیاری از مضامینِ مفیستوفلسی دیگر هم وجود دارد که از گسترهٔ اقتصاد سرمایه‌داری فراتر می‌رود. نخست، ایدهٔ مطرح‌شده در چهار مصرع اول، مبنی بر اینکه ذهن و جسم آدمی، و تمامی قابلیتهای آنها، خلق شده‌اند تا مورد استفاده قرار گیرند، خواه به‌منزلهٔ ابزاری برای کاربرد آنی و فوری، و خواه به‌مثابهٔ منابعی برای توسعه و رشد درازمدت. جسم و جان آدمی باید در جهت کسب حداکثر بازده به کار گرفته شوند ــ اما بازده‌ای که برحسب تجربه، نیرو، حیات، کنش و خلاقیت سنجیده می‌شود، نه پول. فاوست بی‌شک با کمال میل از پول برای دستیابی به‌این اهداف استفاده خواهد کرد (و مفیستو نیز مقدار لازم را برایش مهیا خواهد ساخت)، ولی انباشت پول فی‌نفسه یکی از اهداف او نیست. فاوست نوعی سرمایه‌دار نمادین خواهد شد، اما سرمایهٔ وی، که او آن‌را بی‌وقفه به‌جریان خواهد انداخت و گسترش بی‌پایان آن‌را طلب خواهد کرد، نفس خود او خواهد بود. این امر، در تقابل با مضمون آشکارا کاپیتالیستیِ بیت آخر، به‌طرق گوناگون موجب پیچیدگی و ابهام اهداف او خواهد شد. از این‌رو، فاوست خود می‌گوید:

... و ذهنم
زین‌پس بر هیچ دری بسته نخواهد بود،
و هرآنچه نصیب همهٔ ابنای بشر است،
در ژرفای درونم از آنِ من خواهد بود،
روحم در برگیرندهٔ اوج و حضیض
و برکت و لعنت‌شان بر سینه‌ام لبریز،
باشد که بی‌هیچ قید و بند، در سرد و گرمشان پخته شوم،
تا آن زمان که من نیز چون ایشان، درهم شکسته شوم. [۷۵ـ۱۷۶۸]

در اینجا شاهد ظهور نوعی اقتصادِ[1] توسعه و انکشافِ نفس هستیم، اقتصادی که می‌تواند حتی خردکننده‌ترین مصیبت انسانی را به‌سرچشمهٔ رشد و بهبود روانی تبدیل کند.

اقتصادهای مورد نظر مفیستو خامتر، قراردادی‌تر، و به‌جنبه‌های خام و خشن خود اقتصاد سرمایه‌داری نزدیکترند. اما تجاربی که او خواهان خرید آنها از سوی فاوست است، فاقد جنبه‌ها و عناصری ذاتاً بورژوایی‌اند. حضور «اسبهایی» که در اندرز مفیستو بدانها اشاره شد، حاکی از آن است که از دیدگاه او سرعت ارزنده‌ترین کالاست. اولاً، سرعت موارد استفادهٔ خاص خود را داراست: هر کسی که بخواهد در این جهان کارهای بزرگی بکند، باید بتواند با سرعت در اطراف و از خلال آن عبور کند. ولی علاوه بر این، سرعت موجِد هاله‌ای مشخصاً جنسی است: هر چه فاوست سریعتر «بتازد» جذبهٔ جنسی و «مردانگی» او بیشتر می‌شود. این معادلهٔ پول، سرعت، جنسیت و قدرت به‌هیچ‌وجه منحصر به‌سرمایه‌داری نیست، بلکه به‌همین اندازه برای آیینهای سرّی و جمعی‌گرایِ سوسیالیسم قرن بیستم، و برای انواع و اقسام اسطوره‌هایِ خلقیِ[2] جهان سوم، اساسی و حیاتی است: پوسترها و مجسمه‌هایِ غول‌آسایِ میادین عمومی که انبوه خلقها را در حال حرکت نشان می‌دهند، با بدنهایی درهم‌پیچیده و توفنده که در قالب پیکری واحد قیام می‌کنند تا از تمدن زنانه و رو به‌زوال غرب سبقت گیرند. این آرمانها و آرزوها، صرفنظر از آنکه مدرنیزاسیونْ تحت لوای کدام ایدئولوژی تحقق یابد، جملگی تماماً مدرن‌اند. فشارهای فاوستی در جهت استفاده از همهٔ اعضای وجودمان، و همچنین از هر کس دیگر، و به‌جلو راندن خود و دیگران تا آخرین توان، جملگی ماهیتی سراپا مدرن دارند.

البته در اینجا یک مسئلهٔ تماماً مدرن دیگر هم وجود دارد: ما در نهایت قرار است به کجا برویم؟ فاوست در لحظه‌ای خاص، یعنی همان لحظهٔ انجام معامله با شیطان، حس می‌کند مهمترین و حیاتی‌ترین مسئله، ادامه دادن به‌حرکت است: «اگر درجا بایستم، برده‌ای خواهم بود» (۱۷۱۲ــ۱۶۹۲)؛ او حاضر است روح خویش را درست

---

۱. در اینجا معنای عام واژهٔ «اقتصاد» (economy)، یعنی فرایند مبادله و توازن داده‌ها و ستانده‌ها، مد نظر است. از این‌رو، بسته به‌ماهیت آنچه مبادله می‌شود، می‌توان از اقتصاد قدرت، اقتصاد لذت یا اقتصاد نفس سخن راند.ــم.

2. populist

در همان دقیقه‌ای که میل به‌توقف در او بیدار می‌شود، به‌شیطان تسلیم کند ــ آن هم با رضا و رغبت. او سرشار از بختی است که به‌وی اجازه می‌دهد خود را «به‌درون گرداب زمان، به‌آغوش سیلاب حوادث بیفکند»، و بر آن است که نکتهٔ اساسی خودِ فرایند حرکت است، نه نتیجه و انجام آن: «محک و معیار مرد، فعالیت بی‌وقفه است». (۶۰ــ۱۷۵۵). و با این حال، چند لحظه بعد، نگران این مسئله می‌شود که او خود چگونه مردی از آب درخواهد آمد. حیات بشری باید واجد نوعی هدف غایی باشد؛ و

افسوس، من چه هستم، اگر که نتوانم
به‌اوج و غایت بشر برسم، غایتی که چون ستاره‌ای بعید
میل و تمنّای حواس ما را به‌سخره می‌گیرد؟ [۱۸۰۵ــ۱۸۰۲]

مفیستوفلس طبق معمول به‌شیوه‌ای مرموز و مبهم به‌او پاسخ می‌گوید: «سر آخر تو همانی ــ که هستی». فاوست از اتاق بیرون می‌رود و این ابهام را همراه خویش به‌درون جهان می‌برد.

استحالهٔ دوم: عاشق

در سراسر قرن نوزدهم «تراژدی گرچن»[1] که بخش اول فاوست با آن خاتمه می‌پذیرد، قلب و مرکز حماسهٔ گوته تلقی می‌شد؛ این داستان بلافاصله به‌مثابهٔ یکی از بزرگترین داستانهای عشقی همهٔ اعصار رسمیت یافت و بارها و بارها مورد ستایش قرار گرفت. اما واکنش خوانندگان و تماشاگران معاصر به‌این داستان غالباً آمیخته به‌شک و ناخرسندی است و دلایل این واکنش نیز بعضاً همان دلایلی است که باعث دلبستگی نیاکان ما به‌این اثر شد؛ قهرمان زنِ حماسهٔ گوته صرفاً بیش از آن خوب می‌نماید که شخصیتی حقیقی ــ یا جذاب ــ محسوب شود. معصومیت ناب و خلوص کامل او بیشتر به‌جهان احساساتی ملودرام تعلق دارد تا به‌جهان تراژدی. ولی من مایلم اثبات کنم که گرچن در واقع، بیش از آنچه معمولاً درباره‌اش گفته می‌شود، چهره‌ای حقیقتاً تراژیک، پویا و جذاب است. و به‌گمانم، اگر فاوست گوته را به‌منزلهٔ نوعی داستان و تراژدیِ رشد و توسعه مدّ نظر قرار دهیم، عمق و قدرت شخصیت او با وضوح بیشتری نمایان خواهد شد. این بخش از تراژدی، چنانچه

1. Gretchen tragedy

خواهیم دید، دارای سه قهرمان است: خود گرچن، فاوست، و «جهان کوچک» ــ همان جهان منزوی و بستهٔ آن شهر کوچک و عمیقاً مذهبی که خاستگاه گرچن است. این همان جهان کودکی فاوست بود، جهانی که او در نخستین استحالهٔ خویش نتوانست در آن جای گیرد، هرچند ناقوسهای همین جهان بود که او را، در لحظهٔ عمیقترین یأس و درماندگیش، به‌زندگی باز فراخواند؛ این همان جهانی است که او آن‌را در آخرین استحالهٔ خویش تماماً نابود خواهد کرد. حال، در دومین استحالهٔ خویش، فاوست راهی برای رویارویی فعال با این جهان، و تعامل با آن، خواهد یافت؛ او، در عین حال، چشمان گرچن را به‌شیوه‌هایی از کنش و تعامل خواهد گشود که مشخصاً به‌گرچن تعلق دارند. رابطهٔ عشقی آن دو تصویر دراماتیکی خواهد بود از برخورد و تصادم حسیّات و امیال مدرن با جهان سنتی ــ برخوردی که در آن واحد هم انفجاری بیرونی و هم انفجاری درونی[1] را سبب خواهد شد.

پیش از آنکه بتوانیم عمق تراژدی نهفته در پایان داستان را دریابیم، باید آن طنز اساسی را که از آغاز در بطن این داستان جاری است، درک کنیم: فاوست در جریان کار کردن با شیطان و به‌یاری شیطان، به‌انسانی حقیقتاً بهتر بدل می‌شود. نحوهٔ تحقق این امر به‌دست گوته سزاوار توجه خاصی است. به‌مانند بسیاری از زنان و مردان میانسالی که نوعی تولد دوباره را تجربه می‌کنند، فاوست نیز در آغاز قوای تازهٔ خود را همچون قوای جنسی حس می‌کند؛ زندگی عشقی همان عرصه‌ای است که او در آن برای نخستین‌بار زیستن و عمل کردن را می‌آموزد. پس از مدتی همنشینی با مفیستو، فاوست مردی بانشاط و جذاب می‌شود. برخی از این تغییرات محصول کمکهای مصنوعی است: لباسهای شیک و خوش‌دوخت (او هرگز به‌ظاهر خویش توجهی نداشته است؛ کل درآمد او تاکنون با حزم و احتیاط بسیار صرف خرید کتابها و لوازم علمی شده است) و معجونها و داروهای دستپختِ ساحره که باعث می‌شود فاوست در چشم خود و دیگران سی سال جوانتر شود. (این نکتهٔ آخر برای کسانی که دههٔ ۱۹۶۰ را تجربه کرده‌اند ــ به‌ویژه افراد میانسال این گروه ــ جذابیت خاصی دارد).

---

۱. منظور از «انفجار درونی» implosion، نوعی از انفجار است که به‌عوض پرتاب کردن اشیا به‌بیرون، موجب فرو ریختن و تلنبار شدن آنها در محل انفجار می‌شود، نظیر انفجار ساختمانهای بزرگ قدیمی در مرکز شهرهای بزرگ. ــ م.

علاوه بر اینها، نقش و منزلت اجتماعی فاوست نیز اساساً تغییر می‌کند: بهره‌مند از پول و قابلیت تحرک دلخواه، او اکنون می‌تواند زندگی آکادمیک را رها سازد (کاری که به گفتهٔ خودش سالهای سال آرزوی آن‌را داشته است) و چون ماده‌ای سیّال از میان جهان گذر کند، بیگانه‌ای پرسه‌زن و خوش‌سیما که دقیقاً به‌دلیل نقش حاشیه‌ای‌اش چهره‌ای مرموز و رمانتیک به‌نظر می‌رسد. اما مهمترین هدیهٔ شیطان، عمیقترین، پایدارترین و غیر تصنعی‌ترین آنهاست: او فاوست را تشویق می‌کند «به‌خود اعتماد ورزد»؛ و به‌محض آنکه فاوست راه اعتماد به‌نفس را می‌آموزد، وجودش سرشار از جذابیت و اطمینانی می‌شود، که همراه با انرژی و درخشش فطری‌اش، برای مسحور ساختن زنان کافی است. اخلاق‌گرایان عصر ویکتوریا، نظیر کارلایل و ج. ه. لویس ــ نخستین زندگینامه‌نویس بزرگِ گوته، و معشوق جرج الیوت ــ از این استحاله به‌خشم آمدند، ولی از خوانندگان خویش خواستند تا به‌خاطر تعالی غایی [پایان داستان] آن‌را شجاعانه تاب آورند. اما دیدگاه خود گوته نسبت به‌دگردیسی فاوست بسیار مثبت‌تر است. قرار نیست فاوست به دُن‌ژوان دیگری بدل گردد، هرچند که اینک سیما، پول و لوازم آن‌را در اختیار دارد و مفیستو نیز او را به‌این کار تشویق می‌کند. او جدّیتر از آن است که وقتش را صَرف بازی با جسم و جانِ خود یا دیگران سازد. درواقع، او حتی از قبل هم جدّیتر شده است، زیرا حوزهٔ مسائل و علایقش گسترش یافته است. پس از پشت سر گذاردن آن زندگیِ مبتنی بر خودبینیِ تنگ‌نظرانه و فزاینده، او ناگهان درمی‌یابد که به‌دیگر مردمان علاقه‌مند و نسبت به‌احساسات و نیازهای آنان حساس است؛ اینک او علاوه بر رابطهٔ جنسی، آمادهٔ عشق است. اگر نتوانیم رشد انسانی، واقعی و قابل تحسین فاوست را درک کنیم، بی‌شک قادر نخواهیم بود بهای انسانی این رشد را دریابیم.

ما روایت خود را با فاوستی آغاز کردیم که به‌لحاظ فکری از جهان سنتی که در آن بزرگ شد، جداست، ولی به‌لحاظ جسمانی هنوز جزئی از آن است. آنگاه، از رهگذر وساطت مفیستوفلس و پول او، فاوست توانست جسماً و روحاً آزاد گردد. اینک او بروشنی از «جهان کوچک» مستقل و مجزاست؛ او می‌تواند در مقام یک بیگانه بدان جهان بازگردد، آن‌را به‌مثابهٔ یک کل از منظر رهایی‌یافتهٔ خویش بررسی کند ــ و، به‌نحوی طنزآمیز، عاشق آن شود. گرچن ــ دختر جوانی که نخستین همخوابه، سپس نخستین معشوقه، و سرانجام نخستین قربانی فاوست می‌شود ــ در

چشم او بیش از هر چیز، نمادی است برای همهٔ آن زیباترین نعمات جهان که او از دست داده است. فاوست شیفته و مسحور معصومیت کودکانه، سادگی شهرستانی، و فروتنی مسیحی او می‌شود.

در یکی از صحنه‌ها (۲۸۰۴ــ۲۶۷۹) فاوست را می‌بینیم که در اتاق گرچن، اتاقی تمیز اما کهنه در کلبهٔ خانواده‌ای فقیر، به‌این‌سو و آن‌سو می‌رود، و قصد دارد هدیه‌ای پنهانی برای او به‌جا گذارد. او اثاثیهٔ مستعمل را نوازش می‌کند، و با لحنی ستایش‌آمیز، اتاق را «محراب»، کلبه را «ارض ملکوت» و صندلی دسته‌داری را که بر آن نشسته «سریر ریاست» می‌نامد.

چه حس آرامشی بر من مستولی است،
حسی از نظم و رضایتی صدچندان!
چه ثروتی در پس این فقر و بی‌پولی است،
و چه زیبایی دلکشی، در این زندان! [۹۴ــ۲۶۹۱]

اما از دید ما چشم‌چرانی و خلسهٔ فاوست تقریباً به‌نحو تحمل‌ناپذیری آزاردهنده است، زیرا ما ــ از راههایی که در این مقطع از داستان از چشم فاوست نهان است ــ می‌دانیم که نفسِ ستایش او از اتاق گرچن (که نماد زندگی و جسم اوست) بخشی از نقشهٔ شوم تصاحب آن، و نخستین گامِ فرایندی است که می‌بایست به‌نابودی آن منجر شود. اما این امر از خباثت و سوء نیت فاوست ناشی نمی‌شود: فقط با درهم شکستن قلمرو امن و آرام گرچن است که فاوست خواهد توانست عشق او را برانگیزد یا عشق خود را بیان کند. از سوی دیگر، او هرگز نمی‌توانست جهان گرچن را چنین زیر و رو کند، اگر گرچن بواقع، آن‌قدر که او تصور می‌کند، شیفته و طالب این جهان بود. چنانچه خواهیم دید، گرچن در این جهان همان‌قدر ناآرام و عصبی است که فاوست در اتاق مطالعهٔ خویش، هرچند که او تا پیش از آشنایی با فاوست فاقد واژگان لازم برای بیان نارضایتی خویش است. اگر این ناآرامی در او وجود نداشت، گرچن در مقابل فاوست نفوذناپذیر می‌شد؛ زیرا در این صورت چیزی در کار نبود که فاوست بتواند به‌او عرضه کند. اگر جانهای آن دو از آغاز خوشایند هم نبودند، رُمانس تراژیک آنها بدین شکل بسط نمی‌یافت.

گرچن، که شور و شوق عجیبی در خود حس می‌کند، وارد اتاق می‌شود، و ترانهٔ غنایی جذابی دربارهٔ عشق و مرگ را با خود زمزمه می‌کند. آن‌گاه هدیهٔ فاوست را

کشف می‌کند ــ جواهراتی که توسط مفیستو فراهم شده است. گرچن آنها را به‌تن می‌کند و در آینه به‌خود می‌نگرد. و همچنان‌که سرگرم تماشای خود می‌شود، درمی‌یابیم که او بیش از انتظار فاوست با امور مادی جهان آشنا و درگیر است. او کاملاً به‌مقاصد مردانی که هدایای گرانبها برای دختران فقیر می‌خرند، واقف است: نیت اصلی آنان و اینکه ماجرا معمولاً چگونه پایان می‌یابد. او همچنین می‌داند که مردمان فقیر اطرافش تا چه حد حریص این چیزهایند. این از جمله حقایق تلخ زندگی است که به‌رغم جوّ اخلاق‌گراییِ زاهدانه‌ای که فضای بستهٔ این شهر را دچار خفقان ساخته است، هنوز هم معشوقهٔ مردی ثروتمند ارج و قرب بیشتری دارد تا قدیسی گرسنه. «از برای اغنیا / همهٔ چیزها / متکی به‌زر است... وای بر ما فقرا!» (۰۴ــ۲۰۸۲) با این حال، به‌رغم احتیاط و تردیدهایش، امری واقعی و حقیقتاً ارزشمند بر گرچن رخ می‌دهد. هیچ‌کس تاکنون چیزی به‌او هدیه نداده است؛ او بدون عشق و بدون پول بزرگ شده است و هرگز به‌ذهنش خطور نکرده است که او نیز شایستهٔ دریافت هدایا یا عواطفی است که هدایا حامل آنها محسوب می‌شوند. اینک، همچنان‌که ــ احتمالاً برای اولین‌بار در عمرش ــ به‌خود در آینه می‌نگرد، انقلابی در درونش رخ می‌دهد. او ناگهان توان بازاندیشی و تأمل در نفس را به‌دست می‌آورد و درمی‌یابد که می‌تواند به‌شخص دیگری بدل شود، خود را تغییر دهد ــ و تحول یابد. اگر گرچن پیشتر با این جهان مأنوس و آشنا بود، اکنون دیگر هرگز نخواهد توانست مجدداً با آن منطبق و جور شود.

همچنان‌که ماجرای عشقی آن دو شکوفا می‌شود، گرچن یاد می‌گیرد چگونه هم خواستنی و هم دوست‌داشتنی باشد، و حس شهوت و عشق‌ورزی، همزمان در او بیدار می‌شود. او ناچار می‌شود با عجلهٔ بسیار درک جدیدی از خود به‌دست آورد. او از باهوش نبودن خویش گلایه می‌کند. فاوست به‌او می‌گوید این امر مهمی نیست، زیرا او گرچن را به‌خاطر سر به‌زیری و افتادگیِ ملیحش دوست دارد، که «والاترین هدیهٔ طبیعت است». اما در واقع گوته نشان می‌دهد که گرچن لحظه به‌لحظه تیزهوشتر می‌شود، زیرا فقط با تکیه به‌هوش و درایت است که می‌تواند از پس طوفان عاطفیی برآید که درگیر آن شده است. معصومیت او محکوم به‌نابودی است ــ نه‌فقط بکارتش، بلکه بسی مهمتر از آن، ساده‌لوحی و خام‌طبعی‌اش ــ زیرا او باید در برابر تجسس و نظارت خانواده، همسایگان، کشیشها، و تمامی فشارهای

خفه‌کنندهٔ موجود در فضای یک شهر کوچک و بسته، زندگی دوگانه‌ای را برپا سازد و آن‌را حفظ کند. او باید راه مبارزه و پایداری در برابر وجدان معذب خویش را بیاموزد، همان وجدانی که قادر است او را، با خشم و قهری بس بیشتر از هر نیروی خارجی، به‌هراس افکند. در پی برخورد احساسات تازهٔ او با نقش اجتماعی قدیمی‌اش، گرچن سرانجام می‌پذیرد نیازهای او مشروع و مهمّند، و از این طریق شکل جدیدی از احترام به‌نفس در او بیدار می‌شود. کودک فرشته‌گونی که فاوست بدو عشق می‌ورزد، پیش رویش ناپدید می‌شود؛ عشقْ او را وا می‌دارد بزرگ شود.

مشاهدهٔ رشد او فاوست را به‌وجد می‌آورد؛ او از این امر غافل است که رشد گرچن ناپایدار و پرخطر است، زیرا فاقد هرگونه مبنایِ اجتماعی است و غیر از خود فاوست، همدلی و تأیید هیچ‌کس را جلب نکرده است. در آغازْ درماندگی گرچن در هیئت شور و شوقی دیوانه‌وار متجلی می‌شود که موجب خشنودی اوست. اما چندی نمی‌گذرد که این شور عاشقانه به‌هیستری بدل می‌شود و فاوست دیگر قادر به‌مهار آن نیست. او به‌گرچن عشق می‌ورزد، ولی عشق او در زمینهٔ زندگی و تجربه‌ای کامل تحقق می‌یابد که گذشته و آینده‌ای خاص و جهانی فراخ آن‌را احاطه کرده‌اند، جهانی که فاوست عزم بررسی و کاوش آن‌را دارد. در حالی که عشق گرچن به‌فاوست فاقد هرگونه زمینه و یگانه جای پای او در زندگی است. فاوست که ناچار گشته با درماندگی و نیاز حادّ گرچن روبرو شود، خود را می‌بازد و با حالتی وحشتزده شهر را ترک می‌کند.

نخستین فرار فاوست، او را به«جنگل و غار» رمانتیکی رهنمون می‌شود که در آن به‌تنهایی به‌تأمل می‌نشیند، تأملی در باب زیبایی و غنا و برکت طبیعت که در قالب اشعار غنایی و رمانتیک دلکشی بیان می‌گردد. یگانه چیزی که در این محل آرامش او را برهم می‌زند، حضور مفیستوفلس است که او را به‌یاد امیالی می‌اندازد که خاطرش را مشوش می‌کند. مفیستو ستایشِ نوعاً رمانتیک فاوست از طبیعت را با دقت و تیزبینی به‌نقد می‌کشد. این طبیعت، که جنسیت و خصلت انسانی خود را از دست داده، از هرگونه تخاصمی تهی شده، و به‌موضوع صرف تعمقی آرام بدل گشته است، دروغی بزدلانه بیش نیست. امیالی که او را مجذوب گرچن ساختند همان‌قدر حقیقتاً طبیعی است که همهٔ عناصر موجود در این منظرهٔ خلسه‌آور. اگر فاوست براستی خواهان وحدت با طبیعت است، پس باید با پیامدهای انسانیِ طبیعتِ در حال ظهور

خویش نیز روبرو شود. در همان حال که او سرگرم سرودن شعر است، زنی که عاشق «خصلت طبیعی‌اش» بود، و معشوقهٔ او بود، به‌دور از او پاره‌پاره می‌شود. فاوست خود را با احساس گناه عذاب می‌دهد. در واقع او حتی در گناهکار بودن خویش اغراق می‌کند و سهم آزادی و ابتکار عملِ خود گرچن در ماجرای عاشقانه‌شان را به‌حداقل می‌رساند.

گوته از این واقعیت سود می‌جوید تا نشان دهد که احساس گناه تا چه حد ممکن است احساسی مبتنی بر خودفریبی و حمایت از نفس باشد. اگر فاوست فردی سراپا حقیر و پست، و مورد تمسخر و نفرت همهٔ خدایان است، پس دیگر چه کاری از او برای گرچن ساخته است؟ در نهایت تعجب، این شیطان است که در اینجا به‌منزلهٔ ندای وجدان او عمل می‌کند، و او را به‌جهان خاکیِ مسئولیت و روابط متقابل انسانی فرومی‌کشد. ولی او پس از چندی بار دیگر به‌راه می‌افتد، این‌بار به‌قصد پروازی بس مهیج‌تر. او حس می‌کند گرچن با ارزانی داشتن همه چیز خود به‌او، میل به‌چیزی بیشتر را در او برانگیخته است. فاوست همراه با مفیستو شبانه به‌کوهستان هارتز پرواز می‌کند تا در مراسم نیایش ساحران[1] شرکت جوید. در آنجا او زنانی بس بیشرم‌تر و باتجربه‌تر، داروها و موادی سرمست‌کننده‌تر، و گفت‌وگوهایی غریب و شگفتی‌آور را تجربه می‌کند که هر یک در حکم نوعی سفر خیالی به‌عالم هپروت است. این صحنه، که از اوایل قرن نوزدهم تا به‌امروز مایهٔ وجد و سرور طراحانِ ماجراجویِ رقص و صحنهٔ نمایش بوده است، یکی از قطعات باشکوه گوته است؛ و خواننده و تماشاگر نیز، همچون خود فاوست، خواه‌ناخواه مجذوب آن می‌شود. فقط در آخرین لحظات شب است که برقی شوم آگاهی فاوست را روشن می‌کند، او جویای حال دختری می‌شود که پشت سر نهاده است، و حقیقت تلخ ماجرا بر او آشکار می‌شود.

در همان حال که فاوست در ورای آغوش گرچن، سرگرم گسترش تجارب خویش بوده است، «جهان کوچکی» که او گرچن را از آن بیرون کشید ــ همان جهانِ «نظم و رضایتی صدچندان» که به‌مذاق او چنین خوش می‌آمد ــ بر سر دخترک فرو ریخته، او را خرد کرده است. با پخش شدن خبر زندگی جدید گرچن، همسایه‌ها

1. Walpurgisnacht

و دوستان قدیمی‌اش با بیرحمی و خشمی وحشیانه و کینه‌توزانه به‌او حمله می‌کنند. و ما از زبان برادر او والنتاین، که سربازی خودخواه و فرومایه است، می‌شنویم که چگونه او پیشتر در میخانه‌ها گرچن را سردست بلند می‌کرد و به‌فضایل و محاسن خواهرش می‌بالید؛ در حالی که اینک، هر گدای بی‌سر و پایی می‌تواند به‌او بخندد، و همین امر موجب شده تا نفرت از گرچن تمام وجودش را پر کند. همچنان‌که به‌ادامهٔ داستان گوش می‌دهیم ــ و گوته نیز لعن و ناسزای خود را آن‌قدر تکرار می‌کند تا مطمئن شود ما نکتهٔ اصلی را درک کرده‌ایم ــ درمی‌یابیم که والنتاین در گذشته نیز درست مثل حال، نسبت به‌گرچن کاملاً بی‌توجه بوده است. در آن زمان گرچن نماد ملکوت بود، و اکنون نماد دوزخ، ولی او در همه‌حال صرفاً وسیله‌ای است برای ارتقای منزلت و ارضای حس خودخواهی والنتاین، و هرگز فی‌نفسه شخصی مستقل محسوب نمی‌شود ــ این هم نظر گوته دربارهٔ احساس خانوادگی در «جهان کوچک». والنتاین در خیابان به‌فاوست حمله می‌کند، آن دو با هم می‌جنگند، فاوست (به‌کمک مفیستو) زخم مهلکی به‌حریف می‌زند و برای نجات جانش سراسیمه می‌گریزد. والنتاین در آخرین لحظات زندگیش، خواهرش را با کلماتی موهن نفرین می‌کند، او را مسئول مرگ خویش معرفی می‌کند و از اهالی شهر می‌خواهد تا او را به‌دار بکشند. سپس، مادر گرچن می‌میرد، و مردم باز هم او را مقصر می‌شمارند. (البته مقصر اصلی مفیستو است، ولی نه گرچن و نه جلادانش بدین امر واقف نیستند). آنگاه گرچن طفلی به‌دنیا می‌آورد ــ فرزند فاوست ــ و فریادهای انتقام از هر سو بلند می‌شود. اهالی شهر، خوشحال از یافتن بهانه و موردی برای ارضای شهوات سرکوب‌شده و گناه‌آلود خویش، تشنهٔ سنگسار کردن اویند. در غیبت فاوست، گرچن فاقد هرگونه حمایت است ــ آن هم در جهانی عمدتاً فئودالی که در آن نه‌فقط منزلت بلکه بقای آدمی درگرو حمایت اشخاص قدرتمندتر از خود اوست. (البته در تمام این مدت فاوست از عالیترین حمایت ممکن برخوردار بوده است).

گرچن، رنجور و اندوهگین، به‌کلیسای جامع پناه می‌برد، بدان امید که در آنجا تسلا و آرامشی نصیبش گردد. به‌یاد داریم که فاوست نیز توانست دقیقاً همین کار را بکند: ناقوسهای کلیسا او را از مرگ به‌سوی زندگی فراخواندند. ولی نباید از یاد برد که فاوست می‌تواند از مسیحیت بهره گیرد، همان‌طور که تاکنون از هر چیز و هر کس

دیگر، از جمله خود گرچن، بهره گرفته است: او می‌تواند هرآنچه را بـرای رشـد و تحول خودش لازم است برگیرد و مابقی را رها سازد. گرچن بیش از آن جـدی و صدیق است که بتواند این‌گونه گزینشی عمل کند. در نتیجه، پیام مسیحی که فاوست توانست آن‌را به‌منزلهٔ نماد زندگی و شادی تفسیر کند، در برابر گـرچـن بـه‌صورتی تحت‌اللفظی، همچون نص صریح و کوبندهٔ کتاب مقدس ظاهر می‌شود: «روز غضب خداوند، آن روز جهان را در آتش خواهد سوزاند». ایـن پـیامی است کـه گـرچـن می‌شنود. دهشت و عذاب یگانه هدایای جهان گرچن بـه‌اوست: آن زنگـهایی کـه زندگی معشوق او را نجات دادند، اکـنون از تـباهی و سـرنوشت مـحتوم او خـبر می‌دهند. گرچن حس می‌کند همه چیز علیه اوست: ارگ کلیسا گلویش را می‌فشرد، گروه همسرایان دلش را پاره‌پاره می‌کند، ستونهای سنگی او را به‌بند می‌کشند، و گنبد کلیسا او را له می‌کند. او فریاد می‌کشد و از شدت هذیان و تب، بیهوش بر زمـین می‌افتد. این صحنهٔ هولناک (۳۸۲۴ـ۳۷۷۶)، که به‌واسطهٔ تیرگی و فشردگی ناب و برهنه‌اش خصلتی اکسپرسیونیستی دارد، مبین حکمی بغایت کوبنده علیه کل جهان گوتیک[۱] است ــ جهانی که می‌رفت تا در قرن بعدی، بـه‌ویژه در آلمـان، از سـوی متفکران محافظه‌کار به‌نحوی اغراق‌آمیز آرمانی (ایدئالیزه) شود. شاید رؤیا و بینش گوتیک زمانی این توان را داشته که آرمانی برای زندگی و کنش نوع بشر فراهم آورد، آرمانِ پویش قهرمانانه به‌سوی ملکوت؛ ولی اینک، همان‌طور که گوته آن‌را در پایان قرن هجدهم به‌نمایش می‌گذارد، یگانه ثمره و محصول آن بار سنگین و زائدی است بر دوش آنانی که هنوز مطیع و منقاد این بینش‌اند، باری که جسـم آنـان را خُـرد و جانشان را خفه می‌کند.

پایان ماجرا به‌تندی فرا می‌رسد: نوزاد گـرچـن مـی‌میرد، خـود او بـه‌سیاهچال افکنده می‌شود، سپس به‌اتهام قتل، محاکمه و به‌مرگ محکوم مـی‌شود. در صـحنهٔ رقت‌بار وداع آخر، فاوست در نیمه‌های شب به‌سلول گرچن مـی‌آیـد. او نـخست فاوست را نمی‌شناسد، و به‌این گمان که او جلاد است، با حرکتی دیـوانـه‌وار، کـه

---

۱. منظور از جهان گوتیک، Gothic World، اشاره به‌جامعه و فـرهنگ اروپـای غـربی در قـرون وسطی است. واژهٔ گوتیک، مشتق از نام قبایل Goths، عنوانی کـلی است بـرای تـوصیف جـوانب گوناگون اروپای عصر فئودالیسم. جهان گوتیک در تقابل با جهان رنسانس یا مدرن، معرف دنیایی یکدست، بسته و بی‌تحرک است.ــم.

به‌نحوی دهشتناک گویا و درخور وضعیت است، جسم خود را برای دریافت ضربهٔ نهایی به‌او تسلیم می‌کند. فاوست قسم می‌خورد که عاشق اوست و گرچن را تشویق می‌کند با هم فرار کنند. همه چیز مهیاست: فقط کافی است گرچن پا از در بیرون گذارد تا آزاد شود. گرچن از این حرکت تکان خورده و عمیقاً متأثر می‌شود، ولی او حاضر نیست از زندان و سلول خویش تکان بخورد. او به‌فاوست می‌گوید نوازشهایش سرد و بیروح است، زیرا دیگر براستی عاشق گرچن نیست. و البته در این کلام حقیقتی نهفته است: اگرچه فاوست خواهان مرگ او نیست، ولی در عین حال به‌زندگی با او نیز دیگر علاقه‌ای ندارد. برای فاوست که بی‌صبرانه مشتاق حرکت به‌سوی قلمروهای جدید تجربه و عمل است، ترسها و نیازهای گرچن بیشتر و بیشتر به‌باری زائد و دست و پاگیر بدل شده است. ولی گرچن قصد سرزنش او را ندارد: حتی اگر فاوست براستی خواهان او بود، حتی اگر می‌توانست خود را راضی به‌رفتن کند، باز هم «فرار را چه سود؟ آنان در کمین نشسته‌اند». (۴۵۴۵) آنها درون خود او به‌کمین نشسته‌اند. درست در همان لحظه‌ای که گرچن آزادی را در خیال خویش تجسم می‌کند، تصویر خیالی مادرش، نشسته بر تخته‌سنگی بزرگ (کلیسا؟ مغاک؟)، نمایان می‌شود، و در حالی که سر تکان می‌دهد، راه خروج را سد می‌کند. گرچن همانجایی که هست می‌ماند و می‌میرد.

فاوست به‌احساس گناه و اندوهی جانگداز دچار می‌شود. او در روزی ملال‌انگیز در دشتی برهنه و خالی با مفیستو روبرو می‌گردد و علیه سرنوشت گرچن بر سر او فریاد می‌کشد. این چه دنیایی است که در آن چنین حوادثی بدین طریق رخ می‌دهند؟ در این مقطع، حتی شعر هم می‌میرد: گوته این صحنهٔ واحد را در قالب نثری برهنه، خشک و به‌هم‌پیچیده بیان می‌کند. نخستین پاسخ شیطان، کوتاه و بیرحم است: «چرا به‌جمع [Gemeinschaft] ما می‌پیوندی، اگر تاب تحمل آن‌را نداری؟ تو می‌خواهی پرواز کنی، اما دچار سرگیجه می‌شوی». رشد انسانی، هزینه و بهایی انسانی هم دارد؛ هر کس که خواهان آن است باید بهایش را بپردازد، و این بهایی بس گزاف است. ولی او سپس چیز دیگری می‌گوید که هرچند سخت و خشن می‌نماید، ولی از قرار حاوی نوعی آرامش و دل‌آسودگی است: «او اولین کس نیست». اگر ویرانی و تباهی جزء لاینفک فرایند تحول و توسعهٔ بشری‌اند، پس فاوست دست‌کم بعضاً از گناه و قصور شخصی معاف است. چه کاری از او ساخته بود؟ حتی اگر

راضی می‌شد با گرچن تشکیل خانواده دهد و از «فاوستی» بودن دست کشد ــ و حتی اگر شیطان به‌او رخصت می‌داد (برخلاف مواد و مطالب قراردادشان) چنین کند ــ باز هم هرگز نمی‌توانست در جهان گرچن جا بیفتد. یگانه برخورد مستقیم او با یکی از نمایندگان این جهان، والنتاین، به‌خشونتی مرگ‌آور انجامید. روشن است که جایی برای مکالمه و گفت‌وگو میان انسانِ باز و جهانِ بسته وجود ندارد.

اما این تراژدی بُعد دیگری نیز دارد. حتی اگر فاوست، به‌نحوی، این میل و توانایی را به‌دست می‌آورد که خود را با جهان گرچن تطبیق دهد، خود گرچن دیگر مایل و قادر به‌جا افتادن در آن جهان نبود. فاوست با حرکت و دخالت دراماتیک خود در زندگی گرچن، او را در مسیر خاص خودش به‌حرکت انداخت. اما غایت این مسیر، به‌دلایلی که فاوست می‌بایست از قبل پیش‌بینی می‌کرد، نمی‌توانست چیزی جز فاجعه باشد: دلایل مربوط به‌جنسیت و طبقه. حتی در جهانی متشکل از قلمروهای فئودالیِ بسته و محصور، هر مردی که صاحبِ مقادیر زیادی پول و فاقد هرگونه تعهد و پیوندی با زمین، خانواده، یا صنف و حرفه‌ای خاص باشد، عملاً آزادی نامحدودی برای حرکت دارد. اما در چنین جهانی، هر زنی که فقیر و مقید به‌زندگی خانوادگی است، هیچ فضایی برای حرکت در اختیار ندارد. سرنوشت چنین زنی مسلماً وابسته به‌رحم و دلسوزی مردانی است که به‌هیچ‌وجه نسبت به‌زنی که جایگاه و مرتبهٔ خویش را از یاد برده است، احساس ترحم نمی‌کنند. در جهانِ بستهٔ گرچن، جنون و شهادت احتمالاً تنها پناهگاه اویند. فاوست این نکته را می‌آموزد (البته اگر براستی چیزی از سرنوشت گرچن بیاموزد) که اگر برای ادامه و رشد و تحول خویش خواهان ایجاد ارتباط با دیگران است، باید به‌نحوی مسئولیت رشد و تحول ــ یا مسئولیت نابودی و تباهی ــ ایشان را به‌عهده گیرد.

با این حال، بی‌انصافی در حق فاوست است، اگر میل عمیق گرچن به‌نابودی را نادیده بگیریم. شیوهٔ مردن او آمیخته به‌نوعی خودسری و تعمّد هولناک است: او خود مسبب مرگ خویش است. نابودی او به‌دست خویش احتمالاً عملی جنون‌آمیز است، ولی این عمل وی در عین حال آمیخته به‌نوع غریبی از قهرمانگری است. تعمد و جنبهٔ فعال و خودخواستهٔ مرگ گرچن، اثبات می‌کند که او چیزی بیش از قربانی بیچارهٔ معشوق یا جامعهٔ خویش است: او نیز به‌نوبهٔ خود قهرمان و بازیگری تراژیک است. تخریبِ نفس او شکلی از تحولِ نفس است که به‌اندازهٔ تحول نفس

فاوست اصیل و حقیقی است. او نیز، به‌اندازهٔ فاوست، می‌کوشد حصارهای سخت و انعطاف‌ناپذیر خانواده، کلیسا و شهرستان را پشت سر گذارد، حصارهای جهانی که در آن سرسپردگی کورکورانه و تنزل و خوار شمردن نفس یگانه راههای کسب فضیلت‌اند. ولی در حالی که فاوست برای خروج از این جهان قرون وسطایی، می‌کوشد ارزشهای جدیدی خلق کند، روش گرچن جدی گرفتن ارزشهای قدیمی و حقیقتاً عمل کردن به‌آنهاست. اگرچه او قراردادها و رسوم جهانِ مادر خویش را به‌مثابهٔ اَشکال پوچ و توخالی رد می‌کند، ولی روح نهفته در پس این اشکال را درمی‌یابد و خود را تسلیم آن می‌کند: روحِ ایثار و تعهد فعال، روحی که به‌اتکایِ ایمان و عمیقترین و عزیزترین باورهایش، از این شجاعت اخلاقی برخوردار است که همه چیز، حتی خود زندگی را رها سازد. فاوست با جهان کهن می‌جنگد، جهانی که او از قید و بندش رها شده است، البته به‌لطف تبدیل خود به‌انسانی نوعاً متفاوت، انسانی که نفس خود را می‌شناسد و آن‌را تصدیق می‌کند، انسانی که بواقع از طریق گسترش بی‌وقفه و بی‌پایان نفس، به‌خود بدل می‌شود. درگیری و برخورد گرچن با این جهان همین‌قدر تند و ریشه‌ای است، ولی مبنای آن تأیید و تصدیقِ والاترین خصائل انسانی این جهان است: تمرکز و تعهد نابِ نفس تحت لوای عشق. راه گرچن بی‌شک زیباتر است، اما راه فاوست در نهایت ثمربخش‌تر است: این راه به‌بقای نفس یاری می‌رساند و به‌آن اجازه می‌دهد همراه با گذشت زمان به‌نحو موفقتری با جهان کهنه مقابله کند.

قهرمان نهایی در تراژدی گرچن همین جهان کهن است. زمانی که مارکس در مانیفست کمونیست دستاوردهای اصیل و انقلابی بورژوازی را برمی‌شمارد، نخستین دستاورد در فهرست او آن است که بورژوازی «نقطهٔ پایانی بر تمامی شرایط فئودالی، پدرسالارانه و روستایی نهاده است». بخش نخست فاوست در برهه‌ای از زمان رخ می‌دهد که این شرایط اجتماعی فئودالی و پدرسالارانه سرانجام پس از گذشت قرنها در حال فروپاشی‌اند. اکثریت عظیم مردمان هنوز همچون گرچن در «جهانهای کوچک» زندگی می‌کنند، و این جهانها، چنانچه دیدیم، به‌اندازهٔ کافی محکم و استوارند. معهذا، این شهرهای کوچک منزوی و بسته رفته‌رفته ترک می‌خورند: پیش از هر چیز به‌واسطهٔ تماس با چهره‌های حاشیه‌ای و انفجاری که از بیرون می‌آیند ــ فاوست و مفیستو در مقام حاملان پول، جنسیت و ایده‌های نو، نمونهٔ کلاسیک آن

«آشوبگران خارجی»اند که در اسطوره‌های محافظه‌کاران و دست راستیها همواره نقشی اساسی ایفا می‌کنند ــ ولی عامل مهمتر انفجار درونی این جهانهای بسته است که جرقهٔ اولیهٔ آن از تحول درونی و پرتلاطم فرزندان خود آنها، یعنی کسانی چون گرچن، ناشی می‌شود. واکنش سخت و خشک آنها به‌نافرمانی جنسی و معنوی گرچن، عملاً در حکم اعلامیه‌ای است مبنی بر آنکه آنها هرگز تسلیم خواست فرزندان خود برای تغییر و دگرگونی نخواهند شد. جانشینان گرچن معنای این پیام را درک خواهند کرد: گرچن ماند و مرد، آنان خواهند رفت و زندگی خواهند کرد. در فاصلهٔ دو قرنِ میان عصر گرچن و روزگار ما، هزاران‌هزار از این «جهانهای کوچک» خالی خواهند شد، و از آنها چیزی جز پوسته‌های توخالی باقی نخواهد ماند؛ و در این ضمن، جوانانِ آنها در جستجوی آزادیِ اندیشیدن، عشق ورزیدن، و رشد یافتن به‌سوی شهرهای بزرگ، مرزهای باز، و سرزمینها و ملتهای جدید حرکت خواهند کرد. بدین ترتیب، نابودی گرچن به‌دست جهان کوچک، به‌نحوی طنزآمیز، بیانگر مرحله‌ای حیاتی در نابودی خود این جهان است. شهر بسته و محصور که نمی‌خواهد یا نمی‌تواند همراه با فرزندانش توسعه و تحول یابد، نهایتاً به‌شهر اشباح بدل خواهد شد. و آخرین خنده نیز از آنِ اشباح قربانیانش خواهد بود.[۱]

---

۱. در سالهای اخیر، همچنان‌که مورخان اجتماعیِ ابزارهای جمعیت‌شناختی و حساسیتهای روانشناختی لازم برای درک تغییرات بنیانی در زندگی جنسی و خانوادگی را بسط داده‌اند، تشخیص واقعیتهای اجتماعیِ نهفته در پس ماجرای عشقی فاوست-گرچن به‌صورتی روشن و واضح ممکن گشته است. ادوارد شورتر در *The Making of the Modern Family* (Basic Books, 1975) به‌ویژه فصول ۴ و ۶، و لاورنس استون در *The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800* (Harper & Row, 1978) به‌ویژه فصول ۶ و ۱۲، استدلال می‌کنند که «فردگرایی عاطفی» نقشی حیاتی در فروپاشی «شرایط فئودالی و پدرسالارانهٔ» زندگی روستایی اروپایی ایفا کرده است. هر دو مورخ، با تکیه بر تحقیقات بسیاری محققان دیگر، استدلال می‌کنند که در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم شمار قابل توجهی از مردان و زنان جوان سرگرم ایجاد روابطی عاطفی بودند که مرزها و رسوم سنتی خانواده، طبقه، مذهب و حرفه را نقض می‌کرد. تقریباً در تمامی موارد قطع رابطه از سوی مرد (همانند فاوست) به‌نابودی زن (گرچن) منجر می‌شد. ولی اگر هر دو نسبت به‌هم وفادار می‌ماندند، غالباً می‌توانستند ــ بیشتر به‌بهانهٔ حاملگی پیش از ازدواج ــ با هم ازدواج کنند، و، به‌ویژه در انگلستان، از سوی جامعه پذیرفته شده، جذب زندگی عادی شوند. در قارهٔ اروپا، جایی که شهرهای کوچک شکیبایی و تسامح کمتری از خود نشان می‌دادند، تعداد بیشتری از این زوجهای جوان زادگاه خود را در جستجوی محیطی که برای تأمین زندگی و عشق آنان مناسبتر باشد، ترک می‌کردند. بدین ترتیب آنان نقش مهمی در جنبشهای بزرگ جمعیتی قرن نوزدهم به‌سوی شهرها و

قرن ما به‌لحاظ ساختن روایتهای خیالیِ آرمانی‌شده از زندگی در شهرهای کوچکِ پایبند به‌سنت، بسی زایا و مولد بوده است. مردم‌پسندترین و بانفوذترین نمونه‌های این روایات خیالی در کتاب فردیناند تونیس، اجتماع و جامعه[1] ساخته و پرداخته شده است. تراژدی گرچن به‌قلم گوته بواقع ویرانگرترین تصویری است که در کل ادبیات از اجتماع [ماقبل مدرن] یا Gemeinschaft ترسیم شده است. تصویری که گوته به‌ما ارائه داده است باید برای همیشه بیرحمی و قساوت نهفته در بسیاری از صور زندگی را در مغز ما حک کند، صوری که مدرنیزاسیون آنها را از صحنهٔ زمین پاک کرده است. تا زمانی که سرنوشت گرچن را به‌یاد داشته باشیم، از دلتنگی و حسرتِ نوستالژیک برای جهانهایی که از دست داده‌ایم، مصون خواهیم بود.

استحالهٔ سوم: توسعه‌گر

بیشتر تفاسیر و اجراهای نمایشی فاوست گوته و اغلب داستانهایی که بر اساس آن نوشته شده‌اند، با پایان بخش اول به‌آخر می‌رسند. ظاهراً پس از محکومیت و رستگاری گرچن، علاقهٔ بشری به‌این حکایت، رفته‌رفته فرومی‌نشیند. بخش دوم، که در فاصلهٔ سالهای ۱۸۲۵ تا ۱۸۳۱ سروده شد، حاوی بسیاری ترفندها و بازیهای فکریِ درخشانّ است، اما روح زندهٔ آن زیر بار سنگین و مطنطن تمثیل‌پردازی خفه شده است. در پنج‌هزار سطر نخست این بخش حادثهٔ چندانی رخ نمی‌دهد. فقط در پردهٔ چهارم و پنجم است که انرژیهای دراماتیک و انسانی احیا می‌شوند: در اینجاست که داستان فاوست به‌نقطهٔ اوج و پایان خویش می‌رسد. اینک فاوست در

کشورهای جدید ایفا کردند، و همراه با فرزندانشان (که غالباً در حین مهاجرت و پیش از ازدواج به‌دنیا می‌آمدند)، نوع متحرک خانوادهٔ هسته‌ای را به‌وجود آوردند که امروزه در جهان صنعتی رواج یافته است. برای روایتی یهودی از داستان گرچن، که یک قرن بعد در مناطق روستایی در حال توسعهٔ اروپای شرقی رخ می‌دهد، رجوع کنید به‌مجموعهٔ داستانی تویه و دخترانش اثر شولم آلیچم. این داستانها، به‌مانند فاوست، بر نتایج رهایی‌بخش اما تراژیک قیام زنان جوان تأکید می‌گذارند و همواره (بعضاً دلبخواهی و بعضاً اجباری) با مهاجرت به‌آمریکا ختم می‌شوند. این داستانها در شکل‌گیری خودآگاهی یهودیان آمریکایی نقش مهمی ایفا کرده‌اند. تویه و دخترانش بتازگی برای مصرف توده‌ها دستکاری و شیرین شده و در قالب فیلم موزیکال ویلون‌زن روی بام به‌بازار آمده است، ولی برخی از پژواکهای تراژیک عشق مدرن هنوز در این روایت هالیوودی نیز شنیده می‌شود.

1. *Gemeinschaft and Gesellschaft*, 1887.

هیئت سومین و آخرین استحالهٔ خویش ظاهر می‌شود. چنانچه دیدیم، او در مرحلهٔ نخستِ تحول خویش، تنها می‌زیست و غرق در خیال و رؤیا بود. در دورهٔ دوم، زندگیش را با زندگی کسی دیگر درآمیخت و راه عشق ورزیدن را فراگرفت. اکنون، در آخرین تجسد خود، فاوست انگیزه‌ها و کششهای شخصی‌اش را با نیروهای اقتصادی، سیاسی و اجتماعی که جهان را به‌پیش می‌برند، گره می‌زند، و راه سازندگی و تخریب را فرامی‌گیرد. او افقهای زندگی و وجودش را از حیات خصوصی به‌جمعی، از گوشهٔ دنج صمیمیّت به‌عرصهٔ کار و فعالیت، و از مراوده و مشارکت روحی به‌سازماندهی، گسترش می‌بخشد. او تمامی قوای خویش را علیه جامعه و طبیعت به‌کار می‌گیرد، و می‌کوشد تا علاوه بر زندگی خود، زندگی باقی مردمان را نیز دگرگون سازد. اینک او راهی یافته است تا به‌نحوی مؤثر علیه جهان فئودالی و پدرسالار عمل کند: راهی برای ساختن یک محیط اجتماعی سراپا جدید که یا جهان قدیمی را از آدمیان تهی می‌سازد و یا آن‌را درهم می‌شکند.

آخرین استحالهٔ فاوست در بطن بن‌بستی ژرف آغاز می‌شود. او و مفیستوفلس بتنهایی بر فراز قله‌ای تیز ایستاده‌اند و بی‌آنکه قصد رفتن به‌جایی را داشته باشند، با چشمانی مات در آسمان ابری خیره گشته‌اند. آنان پیشتر به‌سفرهایی دور و دراز در دل تمامی تاریخ و اساطیر دست یازیده‌اند، در عرصهٔ تجربه امکانات بیشماری را آزموده‌اند، و اینک خود را در نقطهٔ صفر، یا حتی پایینتر از آن، بازمی‌یابند، زیرا خود را در قیاس با شروع ماجرا ضعیفتر حس می‌کنند. مفیستو حتی از فاوست هم مفلوکتر است، زیرا به‌نظر می‌رسد وسوسه‌هایش ته کشیده است؛ او چند پیشنهاد سرسری مطرح می‌کند، ولی فاوست فقط خمیازه می‌کشد. اما به‌تدریج فاوست به‌حرکت می‌افتد. او به‌تأمل در باب دریا می‌نشیند و خیزش پرشکوه و قدرت ازلی و سرکوب‌ناشدنی آن‌را، که اعمال آدمی بتمامی بر آن بی‌تأثیر است، با زبانی غنایی وصف می‌کند.

تا اینجا صرفاً شاهد نمونه‌ای نوعی از مضمون رمانتیک ماخولیا هستیم که مفیستو نسبت بدان بی‌اعتناست. به‌گفتهٔ او، عناصر طبیعی همواره چنین بوده‌اند و این امر فاقد هرگونه جنبهٔ شخصی است. ولی ناگاه فاوست خشمگین و عصبانی از جا می‌جهد: چرا باید آدمیان اجازه دهند همه چیز آن‌طور که همیشه بوده است، باقی بماند؟ آیا وقت آن نرسیده است که نوع بشر در برابر تکبر استبدادی طبیعت قد علم

کند و تحت نام «آن روح آزادی که حامی هر حقی است» با نیروهای طبیعی رودررو شود؟ (۵۰ـ۱.۲.۲) اینک فاوست بر آن شده است تا زبان سیاسی دورهٔ مابعد ۱۷۸۹ را در زمینه‌ای به‌کار گیرد که هیچ‌کس تا به‌امروز آن‌را سیاسی محسوب نکرده است. او ادامه می‌دهد: براستی شرم‌آور است که به‌رغم انرژی عظیمی که دریا مصرف می‌کند، کار آن صرفاً در خیزش بی‌پایان امواج به‌جلو و عقب خلاصه می‌شود ــ «و هیچ چیز حاصل نمی‌شود!» برای مفیستو، و بی‌تردید برای اغلب مخاطبان گوته، این امری طبیعی است، اما نه برای خود فاوست:

قدرت بی‌مهار و بی‌هدف این عناصر بنیادین،
روح و جانم را بسی ناشاد می‌کند!
روحم فراتر می‌رود از تمامی معارف پیشین؛
و همین‌جا با طبیعت می‌رزمد و آن‌را منقاد می‌کند! [۲۱ـ۱۰۲۱۸]

نبرد فاوست با عناصر طبیعی همان‌قدر باشکوه است که نبرد شاه‌لیر، یا حتی شلاق زدن امواج به‌فرمان شاه میداس. اما تلاش فاوستی تا این حد دُن‌کیشوت‌وار نخواهد بود و ثمرات بیشتری در پی خواهد داشت، زیرا این تلاش انرژی خود طبیعت را به‌کار خواهد گرفت و آن‌را به‌نیروی محرکهٔ طرحها و مقاصد جمعی انسانها بدل خواهد کرد، طرحهایی که حتی در خیال آن سلاطین باستانی هم نمی‌گنجید.

همچنان‌که خیال جدید فاوست منکشف می‌شود، خود او نیز جانی دوباره می‌گیرد. ولی اکنون خیالات او در شکل و شمایلی سراپا جدید ظاهر می‌شود: دیگر از رؤیاها و افسانه‌ها، یا حتی نظریه‌ها، خبری نیست، بلکه همه چیز در برنامه‌های مشخص و طرحهای عملیاتی برای دگرگون ساختن زمین و دریا خلاصه می‌شود. «و این براستی ممکن است!... طرح بر طرح، در ذهنم به‌تندی شکوفا می‌شود». (۱۰۲۲۲) بناگهان، منظرهٔ پیرامون فاوست به‌محوطهٔ عملیات ساختمانی بدل می‌گردد. او خطوط کلی طرحهای عظیم بازیابی زمین و مهار دریا در خدمت اهداف بشری را ترسیم می‌کند: بندرها و کانالهای ساخت دست انسان که حمل و نقل کشتیهای پر از کالا و مسافر را ممکن می‌سازد؛ سدهای بزرگ برای آبیاری در مقیاس وسیع؛ مراتع و جنگلهای سبز، مزارع و باغات، و کشاورزی در سطحی گسترده و با کارایی بالا؛ استفاده از نیروی آب برای جذب و حمایت صنایع نوپا؛ آبادیهای

پررونق، شهرهای کوچک و بزرگ جدید ــ و همهٔ اینها باید از دل برهوتی بی‌حاصل آفریده شود، جایی که آدمیان تابه‌حال هرگز جرئت زیستن در آن‌را نداشته‌اند. همان‌طور که فاوست برنامه‌ها و نقشه‌هایش را مطرح می‌کند، درمی‌یابد که شیطان گیج و منگ شده است. برای یک بار هم که شده، مفیستوفلس حرفی برای گفتن ندارد. او، مدتها پیش، تصویر خیالیِ ارابه‌ای پرشتاب را به‌منزلهٔ الگو و سرمشقی برای نحوهٔ درست حرکت آدمی از خلال جهان، ترسیم کرده بود. ولی اکنون، شاگردش از او پیشی گرفته است: فاوست می‌خواهد خود جهان را حرکت دهد.

و بدین ترتیب، ما ناگهان درمی‌یابیم در نقطهٔ کانونی تاریخ ظهور خودآگاهی مدرن ایستاده‌ایم. ما اکنون شاهد تولد شکل جدیدی از تقسیم کار اجتماعی هستیم، شاهد تولد رسالتی نو و پیوندی نو میان افکار و زندگی عملی. دو جریان تاریخیِ عمیقاً متفاوت [در این نقطه] به‌هم می‌رسند و رفته‌رفته درهم می‌آمیزند. یک آرمان معنوی و فرهنگی عظیم به‌درون واقعیتِ اجتماعی و مادیِ در حال ظهور نفوذ می‌کند. تلاش رمانتیک برای تحول و رشد نفس، که فاوست را تا بدینجا پیش آورده است، اینک خود را به‌میانجی شکل جدیدی از رُمانس تحقق می‌بخشد، یعنی به‌میانجی کار و کوششِ غول‌آسایِ توسعه و رشد اقتصادی: حال فاوست خود را به‌نوع جدیدی از انسان بدل می‌کند، تا خود را با مشغلهٔ تازهٔ خویش وفق دهد. در متن این مشغلهٔ جدید، او برخی از خلاقترین و برخی از مخربترین توانهای بالقوهٔ زندگی مدرن را تحقق می‌بخشد؛ او همان ویرانگر و سازندهٔ کامل خواهد بود، همان چهرهٔ تاریک و عمیقاً مبهمی که عصر ما نام «توسعه‌گر» را بر او نهاده است.

گوته از این حقیقت آگاه است که مسئلهٔ توسعه ضرورتاً مسئله‌ای سیاسی است. اجرای طرحهای فاوست علاوه بر مقادیر عظیمی از سرمایه، مستلزم نظارت بر قلمرویی وسیع و شمار انبوهی از مردمان است. فاوست چگونه می‌تواند به‌این قدرت دست یابد؟ کل پردهٔ چهارم در خدمت ارائهٔ پاسخی به‌این پرسش است. ظاهراً طبع گوته با این میان‌پردهٔ سیاسی سازگار نیست: در این بخش، شخصیتهای او به‌نحوی استثنایی بی‌رنگ و بی‌رمق‌اند، و زبان او نیز بخش عمده‌ای از نیرو و شور ذاتی خود را از دست می‌دهد. هیچ‌یک از انتخابهای سیاسی موجود به‌مذاق او خوش نمی‌آید و سعی او بر آن است تا این بخش را هر چه سریعتر به‌پایان برد. بدیلها یا انتخابها، به‌نحوی که در پردهٔ چهارم تعریف شده‌اند، عبارت‌اند از: در یک‌سو،

امپراتوریِ چندملیتیِ رو به‌زوالی که از قرون وسطیٰ به‌جا مانده است، و امپراتور خوشرو اما فاسد و کاملاً بی‌عرضه‌ای بر آن حکم می‌راند؛ و در سوی دیگر، در تقابل با این امپراتور، مُشتی انقلابی‌نما که جز کسب قدرت و چپاول، خیال دیگری در سر ندارند و کلیسا نیز، که در چشم گوته طماع‌ترین و هرزه‌ترین نیروی سیاسی است، از آنها حمایت می‌کند. (ایدهٔ کلیسا در مقام پیشگامی انقلابی همواره از سوی مخاطبان، ایده‌ای غیر واقعی و دور از دسترس تلقی شده است، اما وقایعی که اخیراً در ایران رخ داده است، گویای آن است که نظر گوته احتمالاً چندان بی‌مورد نبوده است).[۱]

البته نباید تصویر مضحکی را که گوته از انقلاب مدرن ترسیم کرده است، به‌باد انتقاد بگیریم. نقش اصلی آن فراهم آوردن توجیهی منطقی برای فاوست و مفیستو است تا برمبنای آنْ معاملهٔ سیاسی خود را به‌انجام رسانند: آنان ذهن و قدرت جادویی خود را به‌امپراتور قرض می‌دهند، تا از این طریق مجدداً به‌قدرت خویش استحکام و کارایی بخشد. او نیز درعوض حقوق نامحدود توسعهٔ کل مناطق ساحلی را به‌ایشان واگذار خواهد کرد، از جمله حق تام به‌کارگیری هر کارگر مورد نیاز و جابجایی همهٔ سکنهٔ بومی که مزاحم کار آنهایند. به‌گفتهٔ لوکاچ: «گوته نمی‌توانست راه انقلاب دموکراتیک را بجوید». این معاملهٔ سیاسی فاوستی بیانگر تصور گوته از «راه دیگری» برای پیشرفت است: «توسعهٔ نامحدود نیروهای مولده در مقیاسی بزرگ، انقلاب سیاسی را به‌امری زائد بدل خواهد کرد».[۱۰] بدین ترتیب، فاوست و مفیستو به‌امپراتور کمک می‌کنند بر کشور مسلط شود، فاوست به‌امتیاز خودش دست می‌یابد، و کار توسعه با بوق و کرنا و جشن و هلهله آغاز می‌شود.

فاوست با جان و دل مشغول کار می‌شود. سرعت انجام کار دیوانه‌وار، خشن و بیرحمانه است. پیرزنی، که بعداً دوباره او را خواهیم دید، بر لبهٔ محوطهٔ عملیات ساختمانی ایستاده است و داستان را تعریف می‌کند:

هر روز بی‌جهت طوفان به‌پا می‌کردند،
بیل و کلنگ و ضربه‌های بی‌امان.
آنجا که شبانه شعله‌ها می‌درخشیدند
سدی ایستاده بود در سپیده‌دمان.

---

۱. این عبارت در اوایل دههٔ ۱۹۸۰ نوشته شده است. ــم.

خون قربانیان جاری بود،
فریادهای شکنجه تن شب را می‌درید،
و آنجا که مشعلها رو به‌سوی دریا داشت
ناگاه از دل خاک، آبراهی می‌آمد پدید. [۳۰ـ۱۱۱۲۳]

پیرزن حس می‌کند همهٔ این امور به‌نحوی با معجزه و جادو درآمیخته است، و برخی از شارحان نیز بر این گمان هستند که یقیناً دست مفیستوفلس در پس کار بوده است که همهٔ این طرحها در زمانی چنین کوتاه عملی گشته است. ولی در واقع، گوته در این طرح فقط نقشی حاشیه‌ای برای مفیستو در نظر می‌گیرد. یگانه «قدرتهای زیرزمینی» که در اینجا دست‌اندرکارند، نیروهای سازمان‌یافته صنعت مدرن‌اند. ذکر این نکته نیز ضروری است که فاوست گوته ــ برخلاف اخلاف خویش، به‌ویژه در قرن بیستم ــ از هرگونه کشف علمی یا فنی چشمگیر بی‌بهره است. کارگران او با همان بیل و کلنگی کار می‌کنند که از هزاران سال پیش رایج بوده است. رمز اصلی موفقیت او، سازماندهی منظم، فشرده و ابتکاری نیروی کار است. او استادکاران و ناظران خویش را، که زیر نظر مفیستو کار می‌کنند، تشویق می‌کند تا «به‌هر وسیلهٔ ممکن / انبوه بیشماری از کارگران را در اینجا گرد آرید. / آنها را به‌خوشی، یا به‌زور، به‌جلو رانید، / دستمزدهای بالا بپردازید، وسوسه یا سرکوب کنید!» (۵۴ـ۱۱۵۵۱) نکتهٔ اساسی و حیاتی آن است که باید از هر چیز و هر کس بیرحمانه کار کشید و همهٔ محدودیتها و مرزها را درهم شکست: نه‌فقط مرز میان دریا و خشکی، نه‌فقط محدودیتهای اخلاقیِ سنتی در مورد استثمار نیروی کار، بلکه حتی دوگانگی یا مرزی که آدمی همواره میان روز و شب قائل بوده است. در برابر این هجوم به‌سویِ تولید و سازندگی همهٔ سدها و موانع طبیعی و انسانی فرومی‌ریزند.

فاوست از قدرت جدیدی که بر مردمان اعمال می‌کند، به‌وجد می‌آید؛ این قدرت، با استفاده از یکی از اصطلاحات مارکس، مشخصاً نیرویی حاکم بر نیروی کار است.

از جا برخیزید، ای خادمان من! تک‌تکتان!
باشد که طرح من با چشمانی شاد نظاره شود.
ابزارهایتان را برگیرید، این بیل و آن هم کلنگتان!
آنچه ترسیم گشته، باید فوراً پیاده شود.

فاوست، سرانجام، هدف و مقصدی ارضاکننده برای ذهن خویش یافته است:

به‌آنچه در اندیشه پرورده‌ام، بزودی جامهٔ عمل خواهم پوشاند؛
تنها سخنانِ خدایگان واجد قدرتی واقعی است!...
برای به‌انجام رساندن بزرگترین کارها،
یک سر برای هزار دست کافی است. [۱۰ـ۱۱۵۰۱]

ولی سختگیری او نسبت به کارگرانش، شامل حال خودش نیز می‌شود. اگر سالها پیش این ناقوسهای کلیسا بود که او را به‌زندگی فراخواند، اکنون صدای ضربات بیل و کلنگ است که به‌او جان می‌بخشد. به‌تدریج، همراه با سامان گرفتن کار، چهرهٔ فاوست را می‌بینیم، درخشان از غروری واقعی. او سرانجام به‌ترکیبی دلخواه از اندیشه و عمل دست یافته و به‌یاری ذهن خویش جهان را دگرگون کرده است. او به‌نوع بشر کمک کرده تا از حقوق خویش در برابر عناصر سرکش طبیعت دفاع کند، و «زمین را از چنگ دریا پس گیرد، / برای امواج مرزی تعیین کند، / و اقیانوس را محصور سازد». (۴۳ـ۱۱۵۴۱) و این فتحی جمعی است که نوع بشر حتی پس از مرگ فاوست از مواهب آن بهره‌مند خواهد شد. فاوست از فراز تپه‌ای مصنوعی که با کار انسانی خلق شده است، کل جهان نوی را که خود به‌وجود آورده است، نظاره می‌کند، و آن‌را نیکو می‌یابد. او می‌داند که مسبب رنج مردمان بوده است («خون قربانیان جاری بود / فریادهای شکنجه تن شب را می‌درید...»). ولی او مطمئن است که مردمان عادی، تودهٔ کارگران و زحمتکشان، بیش از همه از کارهای بزرگ او سود خواهند برد. او به‌عوض اقتصادی عقیم و بی‌حاصل، اقتصادی جدید و پویا ایجاد کرده است که «فضایی برای هزاران‌هزار تن خواهد گشود / تا زندگی کنند، نه در امنیت، ولی آزاد برای عمل[1]». این فضایی فیزیکی و طبیعی است، ولی با این فرق که از رهگذر کنش و سازماندهی اجتماعی آفریده شده است:

چمنزاران سبز و بارورند؛ غرق در شادی و سرور،
می‌زیند مردمان و دامها بر این خاک نوظهور،
در پناه کوهی ستبر و سرکشیده به‌آسمان
محصول عزم راسخ و کار و تلاش مردمان.

---

1. tätig-frei

ما را چه باک ز کوبش امواج بی‌حساب،
اینجا بهشتی است مصون از گزند آب،
گیرم که باز و باز حمله آورد دریا،
هر بار مهار خواهد شد به‌دست عزم جمعی ما.
این است والاترینِ حکمتها،
بهترین هدیهٔ تاریخ به‌آدمها؛
گر تو خواهی شوی خداوند حیات و آزادی
باید هر روز از نو بر آن دو ظفر یابی.
از دل خاکِ خطر سر زند وجد و خوشحالی،
و شکوفا شود حیاتِ کودکی و بلوغ و کهنسالی،
در جمع این مردمان چه بس شادم،
اینجا، بر این زمین، در جمع مردمان آزادم! [۸۰ـ۱۱۵۶۳]

هنگام قدم زدن با پیشگامان آبادی جدید خود، فاوست بسی بیشتر از زمانی احساس راحتی می‌کند که با اهالی صمیمی ولی کوته‌فکر زادگاهش معاشرت می‌کرد. این پیشگامان مردمانی تازه و به‌اندازهٔ خود فاوست مدرن‌اند. آنان مهاجران و پناهندگانی‌اند که از صدها دهکده و شهر ــ از جهانِ فاوست، بخش اول ــ در جستجویِ کنش و ماجرا به‌اینجا آمده‌اند، در جستجوی محیطی که در آن بتوانند، مثل خود فاوست tätig-frei، یعنی آزاد برای کنش و فعالیت، یا آزادانه فعال، باشند. آنان گرد هم آمده‌اند تا اجتماعی نوعاً جدید را تشکیل دهند: اجتماعی که به‌عوض سرکوب فردیت آزاد به‌منظور حفظ یک نظام اجتماعی بسته، از کنش سازندهٔ جمعی تغذیه می‌کند، کنشی که غایت آن حمایت از منابع و ذخایری جمعی است که هر فردی را قادر می‌سازد tätig-frei شود.

این مردمان جدید در اجتماع خویش احساس راحتی و بدان افتخار می‌کنند: آنان مشتاق‌اند تا روحیه و ارادهٔ جمعی خود را علیه انرژی خود دریا به‌کار گیرند و مطمئن‌اند که پیروزی با آنهاست. فاوست در میان چنین مردانی ــ که به کمک خود او به‌استقلال دست یافته‌اند ــ می‌تواند آرزویی را که از زمان ترک خانهٔ پدری‌اش در دل داشته است، تحقق بخشد: تعلق داشتن به‌اجتماعی اصیل، کار کردن با و برای مردم، استفاده از ذهن خود در عمل و تحت لوای اراده و رفاه همگانی. بدین ترتیب، فرایند

توسعه و رشد اقتصادی و اجتماعی موجد شیوه‌های جدیدی از رشد نفس است که برای مردان و زنانی که می‌توانند در متن این جهان جدیدِ در حال ظهور ببالند، ایدئال محسوب می‌شود. و دست آخر آنکه این فرایند خانه‌ای نیز برای خود توسعه‌گر به‌وجود می‌آورد.

بدین ترتیب، گوته مدرنیزاسیون (نوسازی) جهان مادی را نوعی دستاورد معنوی والا می‌داند؛ فاوست گوته، در مقام «توسعه‌گری» که جهان را در مسیری نو به‌حرکت می‌اندازد، نمونهٔ ازلیِ قهرمان مدرن است. اما توسعه‌گر، در نظر گوته، علاوه بر سرشت قهرمانی، سرشتی تراژیک نیز دارد. به‌منظور درک تراژدی توسعه‌گر، باید بینش او از جهان را نه‌فقط بر اساس آنچه در این بینش رؤیت می‌شود ــ بر اساس افقهای جدید و فراخی که به‌روی بشر می‌گشاید ــ بلکه همچنین برمبنای آنچه از چشم می‌افتد، مورد قضاوت قرار داد: برمبنای آن واقعیات بشری که این بینش عمداً نادیده می‌گیرد، و تواناییهای بالقوه‌ای که تاب مواجهه با آنها را ندارد. فاوست جهانی را در خیال متصور می‌شود که در آن رشد شخصی و پیشرفت اجتماعی، مستلزم پرداخت بهایِ انسانی سنگینی نیست. او برای خلق این جهان می‌کوشد؛ ولی تراژدی او، به‌نحوی طنزآمیز، دقیقاً از میل او به‌حذف تراژدی از حیات بشری نشأت می‌گیرد.

فاوست کار خویش را نظاره می‌کند و می‌بیند که سراسر منطقهٔ گرداگرد او تجدید حیات یافته و جامعه‌ای تماماً جدید به‌هیئت خود وی آفریده شده است. فقط قطعه زمین کوچکی در جوار ساحل، همان‌طور که بوده، باقی مانده است. ساکنان این قطعه فیلمون و بوسیس‌اند، زوجی پیر اما خوشرو که از گذشته‌های دور در اینجا زندگی کرده‌اند. آنان مالک کلبه‌ای کوچک بر فراز تپه‌های شنی‌اند، کلبه‌ای با زنگی کوچک و باغی پر از درختان زیزفون. آنان به‌رهگذران و ملوانانِ کشتی‌شکسته یاری می‌رسانند و از آنها پذیرایی می‌کنند. با گذشت سالها این زوج پیر، به‌منزلهٔ یگانه منبع شادی و زندگی در این سرزمین نحس، محبوب همگان شده‌اند. گوته نام و موقعیت آن دو را از کتاب دگردیسیها اثر آوید[1] به‌وام می‌گیرد؛ در آن کتاب نیز آن دو یگانه کسانی‌اند که از ژوپیتر و مرکوری، خدایانی در چهرهٔ مبدل، پذیرایی می‌کنند، و نتیجتاً

1. Ovid

هنگامی که خدایان با رها کردن سیل تمام آن سرزمین را ویران می‌کنند، فقط آن دو نجات می‌یابند. گوته بیش از آوید به‌آنان فردیت می‌بخشد و فضایلی مشخصاً مسیحی به‌آنان عطا می‌کند: بخشندگیِ معصومانه، پرهیزگاری، فروتنی، و تسلیم و رضایت. گوته، در عین حال، نقش و حالتی مشخصاً مدرن را به‌آنان نسبت می‌دهد. آن دو نخستین تجسم ادبی گروهی از مردمانَند که تاریخ مدرن شمار انبوهی از آنان را دربر خواهد گرفت: مردمانی که سر راهند ــ سر راه تاریخ، پیشرفت و توسعه؛ مردمانی که تحت عنوان آدمیان منسوخ، طبقه‌بندی و بایگانی می‌شوند.

این زوج پیر و قطعه زمین کوچکشان شدیداً مورد توجه فاوست قرار می‌گیرند: «آن زوج سالمند باید تسلیم می‌شدند / باید که باغ ایشان را به‌چنگ آرَم/ زیرا این چند درختی که از من دریغ شده‌اند / مالکیت جهانی‌ام را باطل می‌کنند... / از این‌روست که شکنجه می‌شود روح و جانمان / تا حس کنیم آنچه را که نداریم، به‌رغم مال و منالمان». (۵۲ــ۱۱۲۳۹) آنان باید کنار روند، تا جای کافی برای آنچه فاوست نقطهٔ اوج کار خویش می‌داند، باز شود: برج مراقبتی رفیع در جهان ساختهٔ دست خودشان، که او و قومش می‌توانند از فراز آن «در لایتناهی خیره شوند». او معاملهٔ نقدی یا انتقال به‌ملکی جدید را به‌فیلمون و بوسیس پیشنهاد می‌کند. ولی در این سن پول به‌چه‌کار آنها می‌آید؟ و حال که تمامی عمر دراز خویش را در اینجا گذرانده‌اند و رفته‌رفته به‌پایانش نزدیک می‌شوند، چگونه می‌توان از آن دو انتظار داشت در جایی دیگر زندگی جدیدی را آغاز کنند؟ آن دو از ترک خانهٔ خویش سر باز می‌زنند. «چنین سماجت و مقاومتی / لکه‌ای است بر شُکوه هر موفقیتی، / تا سرانجام در نهایت بی‌میلی و نفرت، / آدمی خسته می‌شود از حفظ عدل و مروت». (۷۲ــ۱۱۲۶۹)

در اینجاست که فاوست نخستین جنایت آگاهانهٔ خویش را مرتکب می‌شود. او مفیستو و «مردان نیرومندش» را فرامی‌خواند و به‌آنها دستور می‌دهد زوج پیر را از سر راه بردارند. او مایل نیست شاهد این صحنه باشد، یا از جزئیات آن خبردار شود. علاقهٔ او صرفاً معطوف به‌نتیجهٔ نهایی کار است: او می‌خواهد صبح روز بعد زمین پاک شده باشد، تا بتوان عملیات ساختمانی جدید را شروع کرد. این شیوهٔ مشخصاً مدرنِ شرّ و جنایت است: غیر مستقیم، غیر شخصی، با همکاری و وساطت سازمانهای پیچیده و مقاماتی که وظیفه یا نقش نهادی خویش را ایفا می‌کنند. در

نیمه‌های شب، مفیستو و واحد عملیاتِ تخصصی‌اش با این خبر خوب بازمی‌گردند که همه چیز بر وفق مراد است. فاوست که بناگهان دل‌نگران شده است، می‌پرسد زوج پیر به کجا منتقل شده‌اند ــ و سپس درمی‌یابد که خانهٔ آن دو به کلی سوخته است و خودشان نیز به‌قتل رسیده‌اند. واکنش فاوست، درست مثل زمانی که از سرنوشت گرچن آگاه شد، آمیخته‌ای از خشم و نفرت و دلزدگی است. او معترضانه فریاد می‌زند که اِعمال خشونت جزء دستوراتش نبوده است، او مفیستو را هیولا می‌نامد و به‌او می‌گوید گورش را گم کند. شاهزادهٔ ظلمات باوقاری که شایستهٔ تشخص اوست، بیرون می‌رود؛ ولی پیش از رفتن می‌خندد. فاوست نه‌فقط به‌دیگران، بلکه به‌خود نیز چنین وانمود کرده است که می‌تواند با دستانی پاک جهانی نو بیافریند؛ او هنوز آمادهٔ قبول مسئولیت نیست، مسئولیت مرگ و رنج بشر که راه توسعه را باز می‌کند. او نخست قسمتهای کثیف کار توسعه را به‌مقاطعه داد؛ و اینک که کار انجام گرفته است، دستان خویش را می‌شوید و از انجام‌دهندهٔ آن تبرّی می‌جوید. چنین به‌نظر می‌رسد که نفس فرایند توسعه، درست در همان حال که برهوتی بی‌حاصل را به‌یک فضای اجتماعی و فیزیکی پررونق بدل می‌کند، همان برهوت را در بطن توسعه‌گر بازمی‌آفریند. و بدین‌گونه است که تراژدی توسعه تحقق می‌یابد.

با این حال، در جنایت فاوست هنوز هم عنصری مرموز به‌چشم می‌خورد. چرا او، نهایتاً، مرتکب این کار می‌شود؟ آیا براستی به‌آن قطعه زمین و آن درختها نیاز دارد؟ چرا برج مراقبت او چنین مهم تلقی می‌شود؟ و چرا آن زوج پیر تا این حد تهدیدکننده محسوب می‌شوند؟ از نظر مفیستو عنصر مرموزی در کار نیست: «این واقعه پیشتر نیز رخ داده است / حدیث تاکستان نابوس[1] به‌گوشَت نخورده است». (۸۷ــ۱۱۲۸۶) قصد مفیستو از اشاره به‌ماجرای گناه شاه اهب (عهد عتیق، کتاب پادشاهان، ۱، ۲۱)، بیان این واقعیت است که اجرای سیاست تملک و غصب از سوی فاوست، به‌هیچ‌وجه امر جدید و نوظهوری نیست: ارادهٔ خودشیفتهٔ[2] معطوف به‌قدرت، که بر قدرتمندترین کسان بیش از همه مستولی است، قدیمی‌ترین حکایت جهان است. بی‌شک حق با اوست؛ فاوست حقیقتاً به‌طور فزاینده به‌تکبر ناشی از قدرت تن می‌سپارد. ولی قتل زوج پیر انگیزهٔ دیگری هم دارد که صرفاً از شخصیت

1. Naboth
2. narcissistic

فاوست سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه در میل و کششی جمعی و غیر شخصی ریشه دارد که ظاهراً از جمله عوارض ذاتی مدرنیزاسیون است: میل غریزی به‌آفرینش محیطی همگون و فضایی تماماً مدرنیزه، که چهرهٔ ظاهری و حال و هوای جهان کهن نیز، بی‌هیچ ردّ پا یا نشانه‌ای، از آن محو گشته است.

اما اشاره به‌این نیاز فراگیر مدرن، صرفاً به‌معنای تشدید رمز و راز نهفته در کنش فاوست است. همهٔ ما قاعدتاً با فاوست همدلی می‌کنیم، یعنی با نفرت او از آن جهان گوتیکِ بسته، سرکوبگر، و خبیثی که فاوست کارش را از آنجا آغاز کرد ــ همان جهانی که گرچن را نابود کرد، و او نخستین قربانی‌اش نبود. ولی در این مقطع از زمان، یعنی زمانی که مسئلهٔ فیلمون و بوسیس دغدغهٔ اصلی فاوست می‌شود، او به‌نقد ضربه‌ای مرگبار بر جهان گوتیک وارد ساخته است: او نظام اجتماعی پویا و پرتحرک جدیدی به‌وجود آورده است، نظامی معطوف به‌فعالیت آزاد، بارآوری بالا، تجارت راه دور در مقیاس جهانی، و رفاه و فراوانی برای همه؛ او طبقه‌ای متشکل از کارگران آزاد و کوشا تربیت کرده است که به‌جهانِ نوینِ خویش عشق می‌ورزند، حاضرند جان خود را به‌خاطرش به‌خطر اندازند، و روحیه و نیروی جمعی خویش را با کمال میل علیه هر تهدیدی به‌کار گیرند. پس روشن است که از ناحیهٔ ارتجاع هیچ‌گونه خطر واقعی متوجه دستاوردهای او نیست. پس چرا فاوست حتی کوچکترین نشانه‌های جهان کهن را تهدیدی علیه خویش تلقی می‌کند؟ گوته، با تیزبینی خارق‌العاده‌اش، عمیقترین ترسهای توسعه‌گر را برملا می‌کند. این زوج پیر، به‌مانند گرچن، تجسم انسانی بهترین چیزهایی‌اند که جهان کهن قادر به‌عرضهٔ آنهاست. آن دو بیش از حد پیر، لجوج، و شاید حتی ابله‌اند، که بتوانند خود را با وضع جدید تطبیق دهند و نقل مکان کنند. ولی آنان انسانهایی زیبا و دوست‌داشتنی و در موطن خویش مثال اعلایِ صفا و سادگی و محبت‌اند. و همین زیبایی و نجابت آنهاست که فاوست را چنین ناراحت و بی‌قرار می‌سازد. «قلمرو من از کران تا به‌کران است، می‌شنوم که پشت سرم آن‌را به‌سخره می‌گیرند». او رفته‌رفته احساس می‌کند چرخیدن و نگریستن به‌عقب و رویاروی شدن با جهان کهن بسی خوفناک است. «و اگر در گریز از گرما آنجا بیارامم، / سایه‌هایشان وجودم را از ترس لبریز می‌کند». اگر لحظه‌ای توقف کند، شاید چیزی تاریک از دل آن سایه‌ها به‌او برسد. «آن ناقوس کوچک زنگ می‌زند، و من از خشم به‌لرزه می‌افتم». (۵۵ــ۱۱۲۳۵)

ــ البته زنگ آن ناقوسهای کلیسا، صدای گناه و تقدیر شوم و صدای همهٔ آن نیروهای اجتماعی و روانی است که دختر محبوب وی را نابود کردند: کیست که بتواند بر او خرده گیرد که چرا می‌خواهد این صدا را برای همیشه خاموش سازد؟ و ولی زنگ ناقوسهای کلیسا، در عین حال، همان صدایی است که او را، زمانی که آمادهٔ مردن بود، به‌سوی زندگی بازفراخواند. آن بخشی از وجود فاوست که به‌آن ناقوسها و آن جهان قدیمی تعلق دارد، مهمتر از آنی است که خود تصور می‌کند. قدرت جادویی صدای ناقوسها در صبح روز عید پاک، چیزی نبود مگر توانایی متصل ساختن فاوست به‌دوران کودکی‌اش. بدون آن پیوند حیاتی با گذشته‌اش ــ یعنی با منشأ اصلیِ انرژی و ذوقِ خودانگیختهٔ حیات ــ او هرگز نمی‌توانست نیروی درونی لازم برای دگرگون ساختن حال و آینده را به‌دست آورد. ولی اکنون که او تمامی هویت خویش را درگرو خواستِ ایجاد تغییر، و توانایی خود در تحقق این خواست، گذارده است، پیوندش با گذشته موجِد هراس اوست.

آن ناقوس، آن رایحهٔ شیرین درختان زیزفون
مرا چون کلیسا یا مقبره‌ای در بر می‌گیرد.

برای توسعه‌گر، بازایستادن از حرکت، آرام گرفتن در سایهٔ درختان، و پذیرش حضور فراگیر سالخوردگان، در حکم مرگ است. و با این‌همه، برای چنین مردی که تحت فشار نیروهای توفندهٔ توسعه کار می‌کند، و بار گناه آن‌را به‌دوش می‌کشد، زنگ ناقوسهایی که وعدهٔ صلح و آرامش می‌دهند، بی‌شک بیانگر سعادتی بهشتی است. دقیقاً از آن‌رو که صدای ناقوسها برای فاوست چنین شیرین و سایهٔ درختان جنگل چنین دلچسب، ژرف و تاریک است، خود را وا می‌دارد آنها را محو و نابود سازد.

مفسران و شارحان فاوست گوته به‌ندرت تنش دراماتیک و طنین انسانی نهفته در این بخش از داستان را درک می‌کنند. حال آنکه مطالب این بخش عنصری مرکزی در چشم‌انداز تاریخی گوته است. گوته به‌نحوی طنزآمیز نشان می‌دهد که نابودی فیلمون و بوسیس به‌دست فاوست، در واقع نقطهٔ اوج زندگی اوست. او با کشتن زوج پیر، عملاً حکم مرگ خود را صادر می‌کند. زیرا حال که او همهٔ آثار و نشانه‌های آنان و جهانشان را محو کرده است، دیگر کاری برایش باقی نمانده است. اکنون او آمادهٔ ادایِ کلماتی است که زندگی‌اش را به‌نشانهٔ کامیابی و کمال مهر و موم می‌کنند و او را به‌دست مرگ می‌سپارند: برجای بمان، که تو بس زیبایی! چرا فاوست باید در این

لحظه بمیرد؟ دلایل گوته نه‌فقط بر ساختار فاوست، بخش دوم، بلکه همچنین بر ساختار کلیِ تاریخ مدرن متکی است. به‌محض آنکه توسعه‌گرْ جهان ماقبل مدرن را نابود کند، به‌نحوی طنزآمیز، دلیل وجود خویش را بتمامی از بین می‌برد. در جامعه‌ای سراپا مدرن، تراژدی مدرنیزاسیون ــ و از جمله قهرمان تراژیک آن ــ طبیعتاً به‌پایان می‌رسد. هنگامی که توسعه‌گر همهٔ موانع را کنار زند، مانعی باقی نمی‌ماند، مگر خودش که باید کنار رود. دست آخر معلوم می‌شود سخنان فاوست حقیقی‌تر از آن بود که خود می‌پنداشت: ناقوسهای فیلمون و بوسیس بواقع برای او به‌صدا درمی‌آمدند. گوته به‌ما نشان می‌دهد که چگونه مقولهٔ آدمیان منسوخ و زائد، که برای مدرنیته اهمیتی مرکزی دارد، در نهایت، مردی را که بدان [مدرنیته] زندگی و قدرت بخشید، فرومی‌بلعد.

فاوست تقریباً تراژدی خود را درک می‌کند ــ اما تقریباً، نه کاملاً. در حالی که او به‌هنگام نیمه‌شب در ایوان خانه‌اش ایستاده و به‌ویرانه‌های بازمانده از کلبهٔ سوخته‌ای می‌اندیشد که روز بعد برای ادامهٔ عملیات ساختمانی پاک خواهد شد، ناگهان صحنه به‌نحوی خشن و تکان‌دهنده عوض می‌شود: گوته ما را از رئالیسم انضمامی محوطهٔ عملیات ساختمانی به‌درون فضای سمبولیستیِ جهان درونی فاوست پرتاب می‌کند. ناگهان چهار زن شبحگون خاکستری سوار بر باد به‌سوی او می‌آیند، و خود را معرفی می‌کنند: آنان نیاز، فقر، گناه و دلسوزی‌اند. همهٔ اینها نیروهایی‌اند که به‌واسطهٔ برنامهٔ توسعهٔ فاوست از جهان عینی رانده شده‌اند؛ ولی در هیئت اشباح به‌درون ذهن او خزیده‌اند. فاوست تا حدی نگران و ناراحت می‌شود، ولی عزم راسخ خود را حفظ می‌کند. او سه شبح نخست را فراری می‌دهد. ولی شبح چهارم، یعنی شفقت و دلسوزی که عمیقترین و مبهمترین آنهاست، او را رها نمی‌کند. فاوست می‌گوید: «من هنوز باید برای رسیدن به‌آزادی بجنگم». منظور وی آن است که هنوز هم شبها ساحران، اشباح و نیروهای جادویی مزاحمش می‌شوند. اما طنز قضیه در آن است که آنچه آزادی فاوست را تهدید می‌کند، نه از حضور این نیروهای ظلمانی، بلکه از غیبتی ناشی می‌شود که او خود بر آنها تحمیل می‌کند. مسئلهٔ اصلی او آن است که نمی‌تواند در چهرهٔ این نیروها بنگرد و با آنها زندگی کند. او با تمام قوا کوشیده است جهانی بری از فقر، نیاز و گناه بیافریند؛ او حتی در مورد سرنوشت فیلمون و بوسیس هم احساس گناه نمی‌کند ــ هرچند که از آن اندوهگین است. ولی فاوست نمی‌تواند

دلسوزی را از ذهن خویش بیرون راند. حتی این نیز می‌توانست به‌منبع و سرچشمهٔ نیرویی درونی بدل گردد، ولی فقط به‌این شرط که فاوست با واقعیت روبرو می‌شد. اما او قادر نیست مواجهه با چیزی را تحمل کند که ممکن است بر زندگی و کارهای درخشانش سایه افکند. فاوست دلسوزی را از ذهن خویش طرد می‌کند، همان‌طور که در گذشته‌ای نه‌چندان دور شیطان را طرد کرده بود. ولی دلسوزی پیش از ترک فاوست بر صورت او می‌دمد ــ و با نَفَس خویش فاوست را کور می‌کند. او فاوست را لمس می‌کند و در همان حال به‌او می‌گوید که در تمام این مدت بواقع کور بوده است؛ از دل تاریکی درونی اوست که همهٔ خیالات و کنشهایش سر برآورده‌اند. اکنون دلسوزی که فاوست حاضر به‌قبولش نبود، ورای فهم و درک فاوست، بر عمق وجود او اثر گذارده است. او آن زوج پیر و جهان کوچکشان ــ جهان کودکی خویش ــ را نابود کرد تا گسترهٔ بینش و کنش‌اش نامتناهی شود. در پایان، «مامِ شب» نامتناهی، که فاوست حاضر نشد با قدرت او رویاروی شود، یگانه چیزی است که می‌بیند.

کوری ناگهانی فاوست، در آخرین صحنهٔ حیات زمینی‌اش، به‌او شکوه و جلالی باستانی و اسطوره‌ای عطا می‌کند: اینک او در مقام چهره‌ای همپایهٔ اُدیپوس و لیر ظاهر می‌شود. ولی او مشخصاً قهرمانی مدرن است، و زخمش او را وامی‌دارد تا خود و کارگرانش را به‌منظور اتمام سریعتر طرح سخت‌تر به‌کار کشد:

شب ژرف گویا فرومی‌افتد بسی ژرفتر،
اما در درونم نوری است که چون روز درخشان است؛
بزودی تحقق می‌یابد آنچه داشته‌ام در سر؛
قدرت واقعی فقط از آن کلام خدایگان است! [۱۱۴۹۹]

و بدین ترتیب کار ادامه می‌یابد. در اینجا، در میان سر و صدایِ عملیات ساختمانی است که فاوست اعلام می‌کند بتمامی زنده و از این‌رو مهیایِ مرگ است. بینش و توان او حتی در دل تاریکی نیز می‌جوشد و می‌بالد؛ و او به‌تلاش خود ادامه می‌دهد، تلاشی برای توسعه و رشد خود و جهان پیرامون خود تا آخرین لحظه.

مؤخره: عصر فاوستی و عصر شبه‌فاوستی

این تراژدیِ کیست؟ در تاریخ درازمدتِ روزگار مدرن به‌کدام برهه از زمان تعلق

دارد؟ اگر بکوشیم جایگاه نوع خاص محیط مدرنی را که فاوست می‌آفریند، مشخص سازیم، احتمالاً در وهلهٔ نخست گیج خواهیم شد. به‌نظر می‌رسد روشنترین مثال مشابه، فوران سترگ رشد و گسترش اقتصادی است که از اوایل دههٔ ۱۷۶۰ انگلستان را دربر گرفته بود. لوکاچ به‌چنین پیوندی اشاره می‌کند و معتقد است که آخرین پردهٔ فاوست مبین نوعی تراژدیِ «توسعهٔ کاپیتالیستی» در آغاز مرحلهٔ صنعتی آن است.[۱۱] ولی مشکل اصلی این سناریو آن است که اگر به‌خود متن توجه کنیم، درمی‌یابیم انگیزه‌ها و اهداف فاوست به‌هیچ‌وجه کاپیتالیستی نیستند. مفیستویِ گوته، که همیشه منتظر استفاده از فرصتهاست و خودپرستی را می‌ستاید و با دل‌آسودگی همهٔ اصول اخلاقی را زیر پا می‌نهد، تا حد زیادی با نوع خاصی از کارفرمای سرمایه‌دار تطبیق می‌کند؛ ولی فاوست گوته موجود کاملاً متفاوتی است. مفیستو دائم سرگرم کشف فرصتهایی برای پول درآوردن از طرحهای توسعهٔ فاوست است؛ ولی خود فاوست نسبت به‌این مسائل کاملاً بی‌اعتناست. و زمانی که می‌گوید قصدش «گشودن فضای زیستن برای میلیونها تن است / تا نه مصون از خطر، بلکه آزادانه به‌پیش روند»، روشن است که قصد او از سازندگی کسب سود شخصی در کوتاه‌مدت نیست، بلکه نگاه او متوجهٔ آیندهٔ درازمدت نوع بشر، و آن آزادی و سعادت همگانی است که فقط مدتها پس از مرگ او به‌ثمر خواهد نشست. اگر بکوشیم طرح فاوستی را، با حذف بخشهایی از آن، بر الگوی توسعهٔ کاپیتالیستی منطبق سازیم، ناچار خواهیم شد هرآنچه را که در این طرح اصیل و والاست، و همچنین آنچه را که بدان خصلتی حقیقتاً تراژیک می‌بخشد، حذف کنیم. نکتهٔ اصلی مورد نظر گوته آن است که ژرفترین دهشتهایِ توسعه و رشد فاوستی از شریفترین اهداف و اصیلترین دستاوردهای این توسعه نشأت می‌گیرد.

اگر بخواهیم عرصهٔ ظهور این‌گونه طرحها و خیالات فاوستی را در روزگار گوتهٔ سالخورده مشخص کنیم، باید نگاه خود را به‌عوض واقعیات اقتصادی و اجتماعیِ آن عصر، به‌رؤیاهای افراطی و آرمانیِ[1] آن معطوف سازیم؛ و علاوه بر این، باید سوسیالیسم آن عصر را مورد توجه قرار دهیم، نه سرمایه‌داری آن‌را. در اواخر دههٔ ۱۸۲۰، یعنی زمانی که گوته سرگرم نگارش آخرین بخشهای فاوست بود، نشریه‌ای

1. utopian

فرانسوی موسوم به لو گلوب[1] یکی از مجلات مورد علاقهٔ او بود. این مجله یکی از ارگانهای نهضت سن سیمونی بود، و در همین مجله بود که درست کمی قبل از مرگ گوته در ۱۸۳۲، واژهٔ سوسیالیسم جعل شد.[۱۲] گفتگوها با اکرمان[2] پر است از اشارات تحسین‌آمیز دربارهٔ نویسندگان جوان لو گلوب، که بسیاری از آنان دانشمند و مهندس بودند و گویا ارادت ایشان به‌گوته دست کمی از علاقهٔ او به‌آنان نداشته است. یکی از ویژگیهایِ پایدار لو گلوب، به‌مانند سایر متون سن سیمونی، عرضهٔ جریانی دائمی از پیشنهادهای جدید در مورد طرحهای توسعهٔ درازمدت در مقیاس کلان بود. این طرحها چه از لحاظ منابع مالی و چه از نظر بُرد تخیل، بالاتر از حد توان سرمایه‌داران اوایل قرن نوزدهم بودند، سرمایه‌دارانی که ــ به‌ویژه در انگلستان، مهد پویاترین سرمایه‌داری آن دوره ــ علاقه‌شان اساساً معطوف به‌سرمایه‌گذاری فردی، فتح سریع بازارها، و کسب سودهای هنگفت بود. این سرمایه‌داران به‌منافع اجتماعی ناشی از توسعهٔ همه‌جانبه، که پیروان سن سیمون وعده‌اش را می‌دادند، علاقهٔ چندانی نداشتند؛ منافعی چون اشتغال پایدار و درآمدهای مناسب شأن انسانی برای «کثیرترین و فقیرترین طبقه»، فراوانی و رفاه برای همگان، و شیوه‌های جدید زندگی اجتماعی که خصلت ارگانیک جوامع قرون وسطیٰ را با انرژی و عقلانیت جامعهٔ مدرن ترکیب می‌کرد.

تعجبی نداشت که طرحهای سن سیمونی تقریباً از سوی همگان به‌منزلهٔ اموری «آرمانی» رد شدند. ولی دقیقاً همین آرمانگرایی بود که تخیل گوتهٔ پیر را جذب خود کرد. اینک، در حدود سال ۱۸۲۷، او را می‌بینیم که از پیشنهاد حفر کانال پاناما و چشم‌انداز آینده‌ای درخشان برای آمریکا به‌وجد می‌آید: «بی‌شک حیرتزده خواهم شد اگر ایالات متحده اجازه دهد فرصت انجام چنین کاری از دستانش به‌در رود. قابل پیش‌بینی است که این دولت جوان، با گرایش قطعی خود به‌سوی غرب، طی سی یا چهل سال آینده سرزمینهای وسیع ماورای سلسله جبال راکی را تصرف و مسکونی خواهد کرد».

---

۱. *Le Globe*، کیهان.

۲. شرح گفتگوهای گوته با دوست نزدیکش اِکرمان که پس از مرگ گوته منتشر شد و حاوی آرای دوران سالخوردگی او در باب موضوعات بسیاری است.ــم.

گوته حتی دربارهٔ آینده‌های بس دورتر نیز با اطمینان خاطر می‌گوید: «در طول کرانهٔ اقیانوس آرام، جایی که طبیعت از قبل امن‌ترین و پرظرفیت‌ترین بنادر را شکل بخشیده است، شهرهای تجاری مهم به‌تدریج، در راستای پیشبرد مبادلهٔ گسترده میان چین، هند غربی و ایالات متحده، ایجاد خواهد شد». با ظهور حوزهٔ فعالیت تجاری ماورای اقیانوس آرام[1]، «برقراری ارتباط سریعتر میان سواحل شرقی و غربی آمریکای شمالی... نه‌فقط مطلوب، بلکه مطلقاً ضروری خواهد بود». وجود کانالی میان دریاها، چه در پاناما و چه در نقطه‌ای شمالی‌تر، نقشی تعیین‌کننده در این توسعهٔ [اقتصادی] ایفا خواهد کرد. «همهٔ اینها متعلق به‌آینده و منوط به‌روحی کوشاست». گوته یقین دارد که «منافع بی‌شمار این کار نصیب تمامی نوع بشر خواهد شد». تحقق این طرح، رؤیای گوته است: «ای کاش می‌شد زنده بمانم و آن‌را به‌چشم ببینم! ولی چنین نخواهد شد». (او در این زمان هفتاد و هشت‌ساله است و با مرگ پنج سال فاصله دارد). گوته سپس به‌دو طرح عظیم دیگر اشاره می‌کند که آنها نیز از جمله طرحهای محبوب پیروان سن سیمون‌اند: حفر کانالی که دانوب را به‌راین متصل سازد، و همچنین حفر آبراهی در تنگهٔ سوئز. «ای کاش می‌شد بمانم و این کارهای بزرگ را ببینم! فی‌الواقع چنین هدفی به‌تحمل زحمت و مرارتِ پنجاه سال زندگی بیشتر می‌ارزد».[۱۳] در اینجا شاهد آنیم که چگونه گوته پیشنهادها و برنامه‌های سن سیمونی را به‌تصویر و خیال شعری بدل می‌کند، همان خیالی که در آخرین تلاش فاوست به‌صورتی دراماتیک تحقق می‌یابد.

گوته این ایده‌ها و امیدها را در قالب کلیتی موسوم به«الگوی فاوستی» توسعه با هم ترکیب می‌کند. در این الگو اولویت نخست با طرحهای غول‌آسا در زمینهٔ انرژی و حمل و نقل در مقیاس جهانی است. غایت این الگو نیز بیشتر طرحهای درازمدت برای توسعهٔ نیروهای مولده است تا کسب سود فوری، غایتی که گمان می‌رود در نهایت بهترین نتایج را برای همگان دربر خواهد داشت. در این الگو، کارگران و کارفرمایان به‌جای آنکه نیرو و توان خود را در فعالیتهایِ موردی، پراکنده و رقابتی هدر دهند، در کلیتی واحد ادغام می‌شوند. این الگو شکل تاریخی جدیدی از ترکیب قدرت خصوصی و عمومی را به‌وجود خواهد آورد که نماد آن وحدت مفیستوفلس

1. trans pacific

و فاوست است، اولی در مقام صیاد غارتگری که انجام جنبه‌های کثیف کار به‌عهدهٔ اوست، و دومی در مقام مدیر برنامه‌ریزی عمومی که باید بر کل کار احاطه یابد و آن‌را هدایت کند. این الگو در سطح تاریخ جهانی نقشی مهیج و مبهم برای روشنفکر مدرن فراهم خواهد آورد ــ همان چهره‌ای که سن سیمون او را «سازمان‌دهنده» می‌خواند، و من ترجیحاً نام «توسعه‌گر» را برایش برگزیدم ــ کسی که می‌تواند منابع مادی، فنی و معنوی را گرد آورد و آنها را به‌ساختارهای جدید زندگی اجتماعی بدل سازد. و دست آخر آنکه این الگوی فاوستی شیوهٔ جدیدی از اقتدار و اِعمال قدرت را عرضه خواهد کرد، اقتداری که منشأ آن ظرفیت و قابلیت رهبر در ارضای نیاز مبرم مردمان مدرن به‌توسعه و رشدی پرأفت و خیز، بی‌انتها، و هماره تجدیدشونده است.

بسیاری از پیروان جوان سن سیمون در لوگلوب، در مقام کارشناسان مبتکر امور مالی و صنعتی، عمدتاً تحت حکومت ناپلئون سوم، چهره‌هایی شاخص و سرشناس شدند. آنان سیستم راه‌آهن فرانسه را سازمان دادند؛ نهاد Crédit Mobilier را تأسیس کردند که نوعی بانک سرمایه‌گذاری بین‌المللی برای تأمین نیازهای مالی صنعت نوپای انرژی بود؛ و سرانجام یکی از عزیزترین رؤیاهای فاوست، آبراه سوئز، را تحقق بخشیدند. اما مقیاس و سبک خیالی و شهودی کار آنان در قرن نوزدهم به‌طور کلی خوار شمرده شد، قرنی که در آن توسعه بیشتر ماهیتی خصوصی و موردی داشت، دولتها در پس صحنه عمل می‌کردند (و غالباً فعالیتهای اقتصادی خود را پنهان می‌ساختند)، و طرحهای ابتکاری عمومی، برنامه‌ریزی درازمدت و توسعهٔ منطقه‌ای منظم، جملگی به‌منزلهٔ آثار و نشانه‌های عصر مردود سوداگری[1] تقبیح می‌شدند. تنها در قرن بیستم است که توسعهٔ فاوستی به‌ثمر نشسته است. این شکل از توسعه در جهان سرمایه‌داری به‌روشنترین وجه در هیئت تکثیر و رشد «مقامات دولتی» و عوامل و نهادهای غول‌آسایی ظاهر گشته است که وظیفهٔ آنها سازماندهیِ طرحهای عظیم زیربنایی، به‌ویژه در زمینهٔ انرژی و حمل و نقل، است: آبراهه‌ها و خطوط راه‌آهن، پلها و بزرگراهها، سدها و شبکه‌های آبیاری، نیروگاههای برق-آبی، راکتورهای هسته‌ای، شهرها و شهرکهای جدید، و اکتشافات فضایی.

این مقامات و نهادها طی نیم قرن گذشته، و به‌ویژه از پایان جنگ جهانی دوم،

---

1. mercantilism

نوعی «توازن پویا میان قدرت عمومی و خصوصی» به‌وجود آورده‌اند که عاملی حیاتی در موفقیت و رشد سرمایه‌داری بوده است.[۱۴] توسعه‌گران فاوستیِ گوناگونی چون دیوید لیلین‌تال، رابرت موزز، هیمان ریکاور، رابرت مک‌نامارا، و ژان مونه[1] این توازن را به‌خدمت گرفته‌اند تا سرمایه‌داری معاصر را بسی بیش از سرمایه‌داری قرن قبل از قدرت تخیل و تجدید حیات بهره‌مند سازند. اما توسعهٔ فاوستی در اقتصادها و دولتهای سوسیالیستی نیز که پس از سال ۱۹۱۷ ظهور کردند، به‌همین اندازه نیرویی قوی و مؤثر بوده است. توماس مان حق داشت که به‌هنگام نگارش عبارات ذیل در سال ۱۹۲۲، یعنی در میانهٔ اولین برنامهٔ پنج‌سالهٔ شوروی، جایگاه گوته را نقطهٔ عطفی بداند که در آن «نگرش بورژوایی به... کمونیسم بدل می‌شود ــ البته به‌شرط آنکه این واژه را به‌معنای وسیعش در نظر گیریم و بکوشیم آن‌را به‌نحوی غیر جزمی درک کنیم».[۱۵] امروزه نیز می‌توانیم این‌گونه خیال‌پردازان و مقامات ذینفوذ را در سراسر جهان بر مسند قدرت ببینیم، چه در پیشرفته‌ترین دولتهای سرمایه‌داری و جمهوریهای سوسیال دموکراتیک، و چه در انبوه کشورهایی که صرفنظر از ایدئولوژی حاکم بر آنها، خود را ممالکی «توسعه‌نیافته» تلقی می‌کنند و توسعهٔ سریع و قهرمانانه را نخستین رسالت و اولویت خویش می‌دانند. آن محیط خاصی که صحنهٔ آخرین تلاش فاوست را تشکیل می‌داد ــ آن محوطهٔ عظیم عملیات ساختمانی که به‌طور نامحدود در همهٔ جهات گسترده بود، و با تغییر دائمی خود، چهره‌ها و شخصیتهایِ درگیر را وا می‌داشت خود را تغییر دهند ــ اینک در زمانهٔ ما عرصهٔ وقوع تاریخ جهانی شده است. فاوستِ توسعه‌گر، که در جهان گوته هنوز چهره‌ای حاشیه‌ای بود، بی‌شک در جهان ما احساس راحتی می‌کرد.

گوته الگویی برای کنش اجتماعی ارائه می‌دهد که وجه مشترک جوامع پیشرفته و عقب‌مانده، ایدئولوژیهای سوسیالیستی و کاپیتالیستی، و نشانهٔ همگرایی آنهاست. ولی گوته بر این نکته تأکید می‌گذارد که این همگرایی و اتصال، ماهیتی تراژیک و خوفناک دارد، ملات آن خون قربانیان است و با استخوانهای ایشان زیرسازی شده است، استخوانهایی که همه‌جا رنگ و شکلی یکسان دارند. فرایند رشد و توسعه که

1. D. Lilienthal, R. Moses, H. Rickover, R. McNamara, J. Monnet.

اذهان خلاق قرن نوزدهم آن‌را نوعی تلاش یا ماجراجویی بزرگ انسانی می‌پنداشتند، در روزگار ما برای همهٔ ملل و همهٔ نظامهای اجتماعی موجود در جهان، به‌نبردی ضروری بدل گشته که مرگ و زندگی همگان درگرو آن است. در نتیجه، امروزه در همه‌جا قدرتی عظیم در دست مقامات و مسئولان امر توسعه تمرکز یافته است که مهارناپذیر و در بسیاری موارد مهلک است.

در کشورهای به‌اصطلاح توسعه‌نیافته، اجرای طرحها و برنامه‌های منظم برای توسعهٔ سریع، عموماً به‌معنای سرکوب منظم توده‌ها بوده است. این امر به‌طور کلی به‌دو شکل تحقق یافته است که از یکدیگر متمایزند ولی در عمل عموماً با هم مخلوط می‌شوند. شکل نخست متضمن کار کشیدن از توده‌ها تا حد مرگ است ــ به‌قول فاوست «خون قربانیان جاری بود / فریادهای شکنجه تن شب را می‌درید» ــ به‌منظور افزایش نیروهای مولده، و همزمان با این کار محدود ساختن مصرف توده‌ها به‌نحوی چشمگیر تا از این طریق ارزشی اضافی برای سرمایه‌گذاری مجدد در اقتصاد فراهم آید. شکل دوم با انواع و اقسام تخریب و ویرانگری همراه است که ظاهراً به‌صورتی دلبخواهی و بی‌هدف انجام می‌شود ــ نظیر نابودی فیلمون و بوسیس و درختان و ناقوسهای آن دو به‌دست فاوست ــ آن هم نه به‌منظور کسب هرگونه فایدهٔ مادی بلکه به‌قصد اثبات مجازیِ این نکته که جامعهٔ جدید باید همهٔ پلهای پشت سرش را خراب کند تا دیگر راهی برای بازگشت در کار نباشد.

زندگی و تجربهٔ نخستین نسلِ شوروی، به‌ویژه طی سالهای حکومت استالین، نمونه‌های گویایی از هر دو شکلِ خوفناک [توسعه] را دربر دارد. نخستین طرح نمایشی و تبلیغاتی استالین برای توسعه، طرح آبراه دریای سپید (۳۳ــ۱۹۳۱) بود که به‌قربانی شدن صدهاهزار تن از کارگران انجامید، این رقم برای پشت سر گذاردن و روسپید کردن همهٔ طرحهای کاپیتالیستی آن دوره یقیناً کافی بود. و البته فیلمون و بوسیس بخوبی می‌توانستند نمایندهٔ میلیونها دهقانی باشند که در فاصلهٔ سالهای ۱۹۳۲ تا ۱۹۳۴ قتل عام شدند زیرا سر راه و مزاحم برنامهٔ دولت برای اشتراکی کردن زمین بودند، همان زمینی که دهقانان حدوداً یک دهه قبل در زمان انقلاب به‌دست آورده بودند.

اما آنچه باعث می‌شود این طرحها بیشتر شبه‌فاوستی باشند تا فاوستی، و به‌عوض تراژدیِ نمایشی از قساوت و مهملات بی‌معنا را به‌معرض تماشا گذارند،

این حقیقت دلخراش است که همهٔ آنها شکست خوردند ــ حقیقتی که در غرب غالباً فراموش می‌شود. قرارداد فروش گندم به‌شوروی که در ۱۹۷۲ میان نیکسون و برژنف منعقد شد، خود دلیلی کافی برای یادآوری این واقعیت است که تلاش نظام استالینیستی در جهت اشتراکی کردن مزارع علاوه بر کشتن میلیونها تن، چنان ضربهٔ فلج‌کننده‌ای بر کشاورزی روسیه وارد آورد که عواقب آن تا به‌امروز جبران نگشته است. و تا آنجا که به‌طرح آبراه دریای سپید مربوط می‌شود، ظاهراً استالین چنان شیفته و مجذوب خلقِ نماد آشکار و بارزی برای توسعه بوده است که به‌انحاء مختلف طرح را تحت فشار گذارده و به‌جلو رانده است. ولی دخالتهای او صرفاً تحقق واقعیت توسعه را به‌تأخیر انداخت. بدین ترتیب، کارگران و مهندسان هیچ‌گاه از وقت، ابزار و پول لازم برای ساختن آبراهی مناسب برخوردار نبودند، آبراهی که می‌توانست برای حمل بارها و کالاهای قرن بیستم به‌اندازهٔ کافی عمیق و به‌اندازهٔ کافی امن باشد؛ نتیجتاً این آبراه هیچ‌گاه نقش مهمی در تجارت یا صنعت شوروی ایفا نکرده است. ظاهراً آبراه دست آخر فقط مناسب تردّد کشتیهای بخار توریستی بود، که در دههٔ ۱۹۳۰ همواره پر بودند از نویسندگان و بازدیدکنندگان خارجیِ مفتخوری که با قدرشناسی در باب شکوه و عظمت کار قلمفرسایی می‌کردند. آبراه دریای سپید، به‌لحاظ تبلیغاتی، موفقیتی چشمگیر بود؛ ولی اگر نیمی از توجه و مراقبتی که صرفِ بخش تبلیغات و روابط عمومی شد در اجرای خود طرح به‌کار رفته بود، تعداد قربانیان بس کمتر و میزان توسعهٔ واقعی بسی بیشتر می‌بود ــ در این صورت طرح آبراه دریای سپید به‌عوض مضحکه‌ای خونین، که در آن آدمیان واقعی توسط رخدادهای کاذب یا حوادث توخالیِ شبه‌واقعی به‌قتل رسیدند، تراژدیی راستین می‌بود.[۱]

البته باید توجه داشت که در دورهٔ ماقبل استالینیِ دههٔ ۱۹۲۰ هنوز می‌شد

---

۱. سولژنیتسین برخی از درخشانترین صفحات گزندهٔ خود را به‌واقعهٔ آبراه اختصاص داده است. او نشان می‌دهد که چگونه معیارها و مقتضیات فنی کار از همان آغاز به‌صورتی منظم نقض می‌شد تا هرچه سریعتر به‌جهانیان اثبات شود که می‌توان صرفاً به‌اتکایِ نیروی ایمان و ارادهٔ انقلابی مدرنیزاسیون را یک‌شبه به‌انجام رساند. لحن او به‌ویژه زمانی گزنده می‌شود که دربارهٔ نویسندگان، از جمله بهترین آنان، سخن می‌گوید، نویسندگانی که این دروغهای تکنو-پاستورال [دروغهای حاکی از آرامش و سعادت بهشتی ناشی از صنعت و تکنولوژی پیشرفته] را با رغبت تمام می‌پذیرفتند و آنها را انتقال می‌دادند، آن هم درست در حالی که اجساد قربانیان زیر پایشان پنهان گشته بود. نک به:
A. Solezhenitsyn, *The Gulag Archipelago*, (Harper & Row, 1975), II, 85-102.

به‌نحوی صادقانه و کم و بیش دقیق دربارهٔ تلفات و بهایِ انسانی پیشرفت سخن گفت. برای مثال، داستانهای ایزاک بابل سرشار از ضایعه و خسران تراژیک است. در داستان «فوریم گراخ» (که توسط ادارهٔ بررسی و ممیزی کتاب رد شد)، دغلبازی پیر که با فالستاف [قهرمان کمیک شکسپیر] شباهت بسیار دارد، به‌صورتی سردستی و بی‌هیچ دلیل خاصی توسط چکا [سازمان امنیت شوروی] به‌قتل می‌رسد. هنگامی که راوی قصه، که خود یکی از اعضای پلیس مخفی است، با عصبانیت به‌این عمل اعتراض می‌کند، قاتل در پاسخ می‌گوید: «به‌عنوان عضو چکا، به‌عنوان یک انقلابی به‌من بگو: وجود این آدم برای جامعهٔ آینده چه حُسنی داشت؟» راویِ دلشکسته حرفی برای گفتن ندارد، ولی تصمیم می‌گیرد تصویر ذهنی خود را از زندگیهای معیوب اما شیرینی که توسط انقلاب تباه شده‌اند، به‌روی کاغذ بیاورد. این داستان، هرچند به‌گذشتهٔ نزدیک (دوران جنگ داخلی) مربوط می‌شد، ولی پیشگوییِ گویا و هولناکی از آینده، از جمله آیندهٔ خود بابل، بود.[۱۶]

آنچه شوروی را به‌موردی مشخصاً دردناک و یأس‌آور بدل می‌کند آن است که فجایع شبه‌فاوستی آن در جهان سوم نفوذ و تأثیری فراگیر داشته است. در روزگار ما بسیاری طبقات حاکمه، چه سرهنگهای دست راستی و چه کمیسرهای دست چپی، ضعفی مهلک از خود نشان داده‌اند (که متأسفانه بیشتر برای اَتباع آنها مهلک بوده است تا خودشان)، ضعفی در برابر وسوسهٔ طرحها و برنامه‌های عظیم و باشکوه که تمامیِ بیرحمی و عظمت‌طلبیِ فاوست را در خود تجسم می‌بخشند، بی‌آنکه از تواناییهای علمی و فنی، نبوغ سازماندهی یا حساسیت سیاسی او نسبت به‌آرزوها و نیازهای مردم هیچ نشانی داشته باشند. میلیونها تن به‌خاطر سیاستهای فاجعه‌بار معطوف به‌توسعه قربانی شده‌اند، سیاستهایی که بر اساس جاه‌طلبی جنون‌آمیز تدوین و به‌شیوه‌ای سردستی، خام و خشن پیاده گشته‌اند، و در پایان نیز جز ثروت و قدرت حکام، چیزی را توسعه نداده‌اند. فاوستُ نماهایِ جهان سوم در زمانی کمتر از طول عمر یک نسل راه و چاه استفاده از تصاویر و نمادهای پیشرفت را آموخته‌اند ــ روابط عمومی و تبلیغات مربوط به‌این‌گونه توسعهٔ کاذب در سراسر جهان از بغداد تا پکن به‌صنعتی معظم و کسب و کاری پرسود بدل شده است ــ ولی در ایجاد پیشرفت واقعی برای جبران ویرانی و فلاکت واقعی که تحفهٔ خودشان است، به‌طرزی حیرت‌آور چُلمن و بی‌دست و پایند. هرازگاهی در گوشه‌ای از جهان مردم موفق

به‌سرنگونی توسعه‌گران کاذب حاکم بر خود می‌شوند ــ نظیر آن توسعه‌گر شبه‌فاوستیِ پرمدعا، شاه ایران. آنگاه برای مدتی کوتاه ــ که به‌ندرت از این حد تجاوز می‌کند ــ مردم احتمالاً قادر می‌شوند مهار توسعهٔ خویش را خود به‌دست گیرند. اگر مردمی زیرک و خوش‌اقبال باشند، تراژدیهایِ توسعهٔ خاص خود را خلق و اجرا خواهند کرد، و همزمان با هم نقش فاوست [توسعه‌گر] و نقش گرچن / فیلمون-بوسیس [قربانی] را ایفا خواهند کرد. و اگر بخت چندان یارشان نباشد، لحظات کوتاه کنش انقلابی‌شان صرفاً به‌رنج و مصیبتی جدید، یعنی به‌هیچ، منجر خواهد شد.

در کشورهای صنعتی و پیشرفته‌تر جهان، رشد و توسعهٔ صور فاوستیِ اصیلتری را دنبال کرده است. در اینجا گزینه‌ها و دوراهه‌هایِ تراژیکی که گوته توصیف کرده است، هنوز واقعیتی ملموس و اضطراری است. همان‌طور که گوته پیش‌بینی کرده بود، اینک روشن گشته است که تحت فشارهای وارده از سوی اقتصاد جهانی مدرن، فرایند توسعه خود باید دائماً توسعه و تحول یابد. و هر جا چنین شود، تمامی مردمان، اشیاء، و نهادها و محیطهایی که در این مقطع تاریخی، پیشگام (آوانگارد) و نوآور محسوب می‌شوند، در مقطع بعدی عقب‌مانده و منسوخ قلمداد خواهند شد. حتی در توسعه‌یافته‌ترین مناطق جهان نیز همهٔ افراد، گروهها و جوامع در معرض فشاری بی‌وقفه جهت بازسازی خویشَند؛ و اگر لحظه‌ای از حرکت بازایستند تا نفسی بکشند و همان چیزی باشند که هستند، به‌یکباره جارو خواهند شد. آن تبصرهٔ مهم و حیاتی در قرارداد فاوست با شیطان ــ که بر اساس آن هرگاه فاوست از حرکت بازایستد و خطاب به‌لحظهٔ حال بگوید «بر جای بمان، که تو بس زیبایی»، درجا نابود خواهد شد ــ اینک در زندگی میلیونها تَن هرروزه تمام و کمال، و به‌تلخی، جاری است.

در طول عمر نسل گذشته، فرایند توسعه، حتی از رهگذر دوره‌های رکود اقتصادیِ دههٔ ۱۹۷۰، غالباً با سرعتی پرتب و تاب به‌دورترین، منزوی‌ترین و عقب‌مانده‌ترین بخشهای جوامع پیشرفته تسری یافته است. این فرایند شمار کثیری از مراتع و مزارع ذرت را به کارخانه‌های مواد شیمیایی، دفاتر و مراکز شرکتها، و فروشگاههای زنجیره‌ای بدل کرده است ــ براستی چند باغ پرتقال در اورانژ کانتیِ[۱]

---

۱. Orange County، نام منطقه‌ای است در ایالت کالیفرنیا که می‌توان آن‌را به«پرتقال‌آباد» یا «پرتقالستان» ترجمه کرد. ــ م.

کالیفرنیا باقی مانده است؟ این فرایند هزاران‌هزار منطقهٔ مسکونی شهری را به‌آزادراهها و پارکینگها، یا به‌نمایشگاههای بین‌المللی و شهر بازی بدل کرده است، و در مواردی نیز به‌بیابانی متروک و ویران ــ جایی که علفها، گویی به‌طنز، بار دیگر در میان آهن‌قراضه‌ها سبز شده‌اند و گروههای کوچک و شجاعی از کشاورزان پیشگامْ احیا و آبادانی بخشهایی از آن‌را به‌عهده گرفته‌اند[۱] ــ یا، بر اساس روایت کلیشه‌ای دههٔ ۱۹۷۰ از شهرنشینیِ موفق، به‌نسخه بدلِ تر و تمیز، عتیقه‌نما و مسخره‌ای از آنچه خود قبلاً بوده‌اند.[۲] از شهرهای متروک نیو انگلند تا تپه‌های درب و داغان آپالاچین[۳] که به‌لطف معادن برهنه و پوک شده‌اند، تا برونکسِ[۴] جنوبی، تا لاو کانال[۵]، همه‌جا حرص سیری‌ناپذیر برای توسعه، ردی از ویرانی و تباهیِ چشمگیر برجای گذارده است. همان بیل و کلنگی که ضربات آنها فاوست را به‌وجد می‌آورد، و موجِد آخرین صدایی بود که او در حال مرگ شنید، به‌ابزارهای غول‌آسایِ حفر زمین بدل گشته‌اند که امروزه به‌دینامیت نیز مجهز شده‌اند. حتی فاوستهایِ دیروزی ممکن است بناگاه دریابند که به‌فیلمونها و بوسیسهایِ امروز بدل گشته‌اند، مدفون‌شده به‌زیر زباله‌ها در همان‌جایی که پیشتر محل زندگی آنان بود، آن هم درست در زمانی که گرچنهای جوان و مشتاق امروزی لای چرخ‌دنده‌ها له و یا از شدت نور کور می‌شوند.

در بطن این کشورهای صنعتی پیشرفته، اسطورهٔ فاوست طی دو دههٔ اخیر برای طیف وسیعی از خیالات و تصاویر شهودی از زندگی و زمانهٔ ما، نقش نوعی منشور را ایفا کرده است. کتاب زندگی علیه مرگ (۱۹۵۹) نوشتهٔ نورمن او. براون نقدی خیره‌کننده از آرمان فاوستیِ توسعه ارائه داد: «بیقراری فاوستیِ آدمی در تاریخ نشانگر آن است که آدمیان از ارضایِ امیال آگاهانهٔ خود ارضا نمی‌شوند». براون

---

۱. مقصود آن دسته از زارعانی است که دولت زمینهای بایر را به‌شرط سکونت در محل و آباد کردن آن به‌ایشان واگذار می‌کند.ــم.

۲. دورهٔ معاصر تاریخ ما نیز شاهد بروز این شکل از توسعه و افزایش علاقه به«معماری اصیل» و حفاظت و احیای آن بوده است؛ نظیر علاقه‌مندی به‌بازار تهران در سالهای گذشته و یا گسترش علاقهٔ همگانی به‌مناطقی چون ماسوله و ابیانه در سالهای اخیر که موجب شده این مناطق دقیقاً به‌شیوهٔ فوق و با حفظ «هویت اصیل و تاریخی» خویش «توسعه» یابند.ــم.

3. Appalachian

4. Bronx

5. Love Canal

امیدوار بود تفکر ملهم از روانکاوی، در شکل رادیکال آن، بتواند «راهی برای خروج و رهایی از کابوس "پیشرفتِ" بی‌انتها و نارضایتیِ فاوستیِ بی‌انتها ارائه دهد، راهی برای رهایی از روان‌نژندی بشری، راهی برای رهایی از تاریخ». در نظر براون، فاوست اساساً نمادی از رنج و کنش تاریخی بود: «انسان فاوستی، انسانی تاریخ‌ساز است». ولی اگر بتوان به‌نحوی بر سرکوب جنسی و روانی غلبه کرد ــ و امید براون نیز همین بود ــ آنگاه «آدمی آماده خواهد بود تا به‌عوض ساختن تاریخ، زندگی کند». در این صورت «سرگذشت بیقرار انسان فاوستی نیز به‌پایان می‌رسد، زیرا او اکنون راضی است و می‌تواند بگوید "برجای بمان، که تو بس زیبایی"»،[۱۷] براون نیز به‌مانند مارکس پس از نگارش هجدهم برومر لویی بناپارت، و استفن دِدالوس قهرمان رمان اولیس جیمز جویس، تاریخ را به‌مثابهٔ کابوسی تجربه می‌کرد که باید از آن بیدار شد؛ با این فرق که کابوس براون، برخلاف موارد دیگر، نفسِ تاریخمندی بود، نه یک وضعیت تاریخی خاص. با این حال، نوآوریهای فکری کسانی چون براون کمک کرد تا بسیاری از معاصران وی بتوانند در برابر دورهٔ تاریخی خویش، یعنی همان عصر آیزنهاور که با دل‌آسودگی به‌اضطراب خو کرده بود، دیدگاهی انتقادی اتخاذ کنند. و اگرچه براون اعلام داشت از تاریخ بیزار است، ولی پرداختن به‌مضمون فاوست نوعی حرکت یا ژست تاریخیِ شجاعانه بود ــ و به‌نوبهٔ خود، فی‌الواقع فعلی فاوستی، و به‌مثابهٔ چنین فعلی، هم منبع تغذیه، و هم تجسم پیشینِ نوآوریهای ریشه‌ای دههٔ بعدی بود.

ــ فاوست در دههٔ ۱۹۶۰ نیز نقشهای نمادین مهمی ایفا کرد. می‌توان گفت برخی از مهمترین جنبشها و نشریات رادیکال این دهه از نوعی خیال یا بینش فاوستی نیرو و الهام می‌گرفتند. برای مثال، تظاهرات توده‌ایِ اکتبر ۱۹۶۷ در برابر ساختمان پنتاگون، تجلی بارز و قدرتمندی از همین بینش بود. این تظاهرات، که در کتاب لشکرهای شب اثر نورمن میلر جاودانی گشته است، بیانگر نوعی جن‌گیری نمادین بود که به‌نام تجمع وحدتبخش انبوهی از خدایان آشنا و بیگانه، و به‌نیّت بیرون راندن شیاطین ساختاریِ پنتاگون، صورت گرفت. (جن‌گیرها مدعی بودند ساختمان پنتاگون، پس از رهایی از وزن شیاطین، از زمین بلند خواهد شد و در آسمان معلق خواهد ماند، و یا پرواز خواهد کرد). از دید کسانی که در این رخداد چشمگیر شرکت داشتند، پنتاگون بواقع نمادی بود از الوهیت یافتن برنامهٔ سازندگیِ فاوستی که از مسیر

درست منحرف گشته و سهمگین‌ترین دستگاههای انهدام را در جهان ایجاد کرده است. از دید ما، تظاهرات و جنبش صلح ما در کل مبیّن تقبیح طرحها و خیالات فاوستیِ آمریکا بود. معهذا، این تظاهرات نیز نمونهٔ چشمگیری از سازندگی بود: یکی از معدود بختهای تاریخی جنبش چپ آمریکا برای بیان امیال و استعدادهای فاوستیِ خویش. همان‌طور که به‌ساختمان پنتاگون نزدیک و نزدیکتر می‌شدیم، کشمکشها و ابهامات عجیب و غریب نهفته در کل این ماجرا، بارزتر و محسوستر می‌شد ــ به‌نظر می‌رسید می‌توان برای ابد به‌ساختمان نزدیک شد، و هرگز هم بدان نرسید: یک فضایِ کافکایی تمام‌عیار. از درون ساختمان، و در قاب پنجره‌های بسیار دور (به‌گفتهٔ اشپنگلر، پنجره‌ها پدیده‌هایی مافوق فاوستی‌اند)، اندامهای کوچکی دست تکان می‌دادند، به‌ما اشاره می‌کردند و حتی دست دراز می‌کردند تا ما را در آغوش گیرند، توگویی می‌خواستند بر خویشاوندی روحی خویش با ما صحه گذارند، ما را وسوسه کنند یا با خوشرویی به‌درون بخوانند. البته اندکی بعد، چماقهای سربازان و گاز اشک‌آور حدّ فاصله میان ما و آنها را روشن ساخت؛ ولی زمانی که این روشنی و وضوح پدید آمد، بواقع آسوده‌خاطر شدیم، زیرا قبل از آن لحظات سختی را تجربه کردیم. احتمالاً نورمن میلر حوادث همین روز را در ذهن داشت، هنگامی که در انتهای این دهه نوشت: «عصر ما عصری فاوستی است و عزمی راسخ داریم تا پیش از آنکه دخل همه‌مان بیاید، خدا یا شیطان را ملاقات کنیم، و آن رگهٔ گریزناپذیر اصالت یگانه کلید ما برای این قفل است».[۱۸]

فاوست در یکی دیگر از خیالهای دههٔ ۱۹۶۰ نیز جایگاهی همین‌قدر مهم داشت، خیالی بس متفاوت که می‌توانیم آن‌را «پاستورال» بنامیم. نقش او در پاستورال دههٔ ۱۹۶۰، مشخصاً، آن بود که به‌چَرا فرستاده شود.[۱] امیال، اشتیاقات و تواناییهای او نوع بشر را قادر ساخته بود به‌کشفیات علمی بزرگی نائل شود و هنری باشکوه بیافریند، محیط طبیعی و انسانی را دگرگون سازد، و اقتصادی خلق کند مولّدِ فراوانی و رفاه که جوامع صنعتی پیشرفته اخیراً از آن بهره‌مند شده بودند. ولی اکنون «انسان فاوستی» به‌لطف همین موفقیت و پیروزی، خود را به‌لحاظ تاریخی منسوخ

---

۱. «پاستورال» به‌لحاظ لغوی با pasture به‌معنای مرتع و چرا هم‌ریشه است (ر.ک. به‌پانویس ص ۲۸). ــم.

و زائد ساخته بود. این برهان توسط گونتر استنت، زیست‌شناس مولکولی، در کتابی به‌نام ظهور عصر طلایی: نگاهی به‌پایان پیشرفت، بسط داده شد. استنت کشفیات و پیروزیهایِ دوران‌ساز رشتهٔ علمی خویش، به‌ویژه پیروزی اخیر در کشف مولکول D.N.A، را در خدمت بسط این استدلال به کار گرفت که دستاوردهای فرهنگ مدرن، در عین به کمال رساندن این فرهنگ آن‌را فرسوده، بی‌رمق و بی‌هدف به‌حال خود رها کرده‌اند. توسعهٔ اقتصادی و فرایند کلی تکاملِ اجتماعی نیز، از خلال روندی مشابه، به‌پایان خط رسیده‌اند. تاریخ ما را به‌جایی رسانده است که «رفاه اقتصادی مسلم فرض می‌شود»، و دیگر کار مهم و بامعنایی باقی نمانده است:

> و در اینجاست که می‌توانیم تناقض درونی پیشرفت را مشاهده کنیم. پیشرفت متکی بر سعی و تلاش «انسان فاوستی» است که سرچشمهٔ اصلی انگیزه‌های او همان ایدهٔ خواستِ قدرت است. اما در شرایطی که پیشرفت آن‌قدر بسط یافته است که توانسته نوعی جوّ امنیت اقتصادی برای هر فرد نوعی فراهم آورد، منش اجتماعی ناشی از این وضعیت، بر ضد انتقال خواستِ قدرت در متن فرایند پرورش کودکان عمل می‌کند، و بدین ترتیب مانع رشد و تحول انسان فاوستی می‌شود.

انسان فاوستی به‌واسطهٔ نوعی فرایند گزینش طبیعی به‌تدریج از محیطی که خود آفریده بود، طرد شد.

نسل جوانتری که در این دنیای جدید بزرگ شده بود، به‌وضوح هیچ میلی به‌کنش یا پیروزی، قدرت یا تغییر نداشت؛ آنان جز گفتنِ «برجای بمان، که تو بس زیبایی» و تکرار آن تا آخر عمر، حال و حوصلهٔ کار دیگری را نداشتند. از هم‌اینک نیز می‌توان این فرزندان آینده را دید که زیر آفتاب کالیفرنیا شادمانه مشغول آواز خواندن، رقصیدن، عشق‌بازی و نشئه شدن‌اند. نقاشی لوکاس گراناچ از عصر طلایی، که استنت آن‌را برای روی جلد کتابش برگزیده است، «چیزی نبود، مگر تصویر یا خیالی پیشگویانه از اجتماع هیپی‌ها در پارک عمومی گولدن گیت [دروازهٔ طلایی]».

به ته رسیدنِ قریب‌الوقوع تاریخ به‌معنای ظهور «دوره‌ای از ایستایی همگانی» است؛ هنر، علم و اندیشه ممکن است به‌حیات خود ادامه دهند، ولی آنان جز گذران وقت و لذت بردن از زندگی کار چندانی نخواهند داشت. «انسان فاوستیِ عصر آهن با نفرت به‌زندگی اخلاف مرفه خود خواهد نگریست که اوقات طولانی فراقت

خویش را صرف لذات حسی می‌کنند... اما انسان فاوستی باید با این واقعیت روبرو شود که دقیقاً همین عصر طلایی ثمرهٔ همهٔ تلاشهای پرتب و تاب اوست، و اینکه بی‌فایده است اگر حالا آرزو کنیم ای کاش وضع طور دیگری بود». استنت سخن خود را با لحنی غمناک و تقریباً سوگوار به‌پایان می‌برد: «قرنها و هزاره‌ها تلاش در راه علم و هنر نهایتاً نمایش تراژی‌ـکمیک زندگی را به‌یک رخداد[1] تبدیل خواهد کرد». [۱۹] اما دلتنگی و حسرت خوردن برای زندگی فاوستی خود مطمئن‌ترین نشانهٔ منسوخ شدن بود. استنت آینده را دیده بود، و آینده بر وفق مراد بود.[2]

به‌سختی می‌توان این پاستورالهای دههٔ ۱۹۶۰ را دوباره خواند و دچار اندوهی توستالژیک نشد، آن هم نه برای هیپی‌های دیروز بلکه بیشتر برای این باور تقریباً همگانی که زندگی مبتنی بر فراوانی، فراقت و رفاه تزلزل‌ناپذیر برای همیشه ماندنی است ــ باوری که شهروندان متشخص و بیزار از هیپی‌ها هم در آن شریک بودند. در واقع پیوندهای ناگسستهٔ بسیاری میان دو دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ وجود داشته است؛ ولی اکنون نشئه و سرمستی اقتصادی آن سالها ــ که جان بروکس، در توصیف خویش از وال استریت دههٔ ۶۰، آنها را «سالهای بروبرو» نامید ــ چنان دور به‌نظر می‌رسد که گویی متعلق به‌دنیایی دیگر بوده است. با گذشت زمانی بس کوتاه، آن حس اعتماد و اطمینان فرحبخش بتمامی بر باد رفت. بحران فزایندهٔ انرژی در دههٔ ۱۹۷۰، با همهٔ ابعاد زیست‌محیطی، تکنولوژیکی، اقتصادی و سیاسی‌اش، موجی از افسون‌زدایی، تلخکامی، و پریشانی و گیجی به‌بار آورد که در بعضی موارد تا حد دامن زدن به‌دهشت و یأس هیستریک گسترش یافت. این بحران انگیزه‌ای برای نقد فرهنگی

---

۱. واژهٔ happening به‌معنای عام «واقعه» یا «رخداد» در عین حال معرف سبک تئاتری خاصی است که در دههٔ ۱۹۶۰ رواج داشت، و امروزه نیز یکی از سرچشمه‌های هنر «پست‌مدرن» محسوب می‌شود. این سبک می‌کوشید هنر را با زندگی روزمره و زیباشناسی را با تصادف و بخت درآمیزد. تأکید نهادن بر خلاقیت خودانگیخته و فی‌البداهه، مشارکت تماشاگران و رهگذران، و نوعی فرمالیسم حسی از مشخصات بارز این سبک هنری‌ـنمایشی بود که برای چندی نزد هنردوستان و هنرمندان پولدار و ملول آمریکایی محبوبیت بسیار داشت.ــم.

۲. این کتاب در دههٔ ۱۹۷۰ بار دیگر به‌صورتی نصفه‌ـنیمه زنده شد، و بر شکل‌گیری سبک سخن‌پردازی و ادا و اطوار فرماندار کالیفرنیا، جری براون، تأثیر گذارد. براون نسخه‌های فراوانی از این کتاب را در میان همکاران خویش توزیع کرد و به‌خبرنگاران توصیه کرد برای درک طرز تفکر او به‌این کتاب رجوع کنند.

و نوعی انتقاد از خودِ سالم و سازش‌ناپذیر فراهم آورد، که متأسفانه در اغلب موارد انحطاط یافت و به‌نوعی خودآزاری، تحقیر نفس و نفرت بیمارگونه از خویشتن بدل شد.

در این زمان، کل طرح مدرنیزاسیون که اجرایش قرنها به‌درازا کشیده بود، در چشم بسیاری از مردم، اشتباهی مهلک می‌نمود، نوعی عمل شیطانی در مقیاس کیهانی که در غرور و تکبر ریشه داشت. اینک چهرهٔ فاوست در نقش نمادین جدیدی ظاهر شد، در نقش اهریمنی که نوع بشر را از بطن وحدت ازلی خویش با طبیعت بیرون کشیده است و همهٔ ما را در مسیری به‌حرکت انداخته است که به‌فاجعه ختم می‌شود. برنارد جیمز، متخصص مردم‌شناسی فرهنگی، در سال ۱۹۷۳ نوشت: «حسی از یأس و درماندگی در فضا موج می‌زند، حسی حاکی از آنکه... انسان تحت فشار چنگکِ علم و تکنولوژی به‌درون عصری نو و خطرناک و نامطمئن رانده می‌شود». در این عصر، یعنی در «دورهٔ نهاییِ پوسیدگی و زوال جهان غربی ما، وضعیت کاملاً روشن است. ما در سیاره‌ای بیش از حد شلوغ و غارت‌شده زندگی می‌کنیم، و حال یا باید از غارت دست کشیم، و یا نابود شویم». عنوان کتاب جیمز نمونهٔ بارزی از حال و هوای آخرالزمانی[1] دههٔ ۱۹۷۰ بود: مرگ پیشرفت. از دید او، نیروی مهلکی که بقای نوع بشر درگرو نابودی آن بود «فرهنگ مدرن پیشرفت» نام داشت، و فاوست قهرمان فرهنگی نمره یک آن بود. البته جیمز ظاهراً هنوز حاضر نبود همهٔ نوآوریهای فنی و کشفیات علمی مدرن را طرد و تقبیح کند. (او نسبت به‌کامپیوترها دلرحمی و عطوفت خاصی داشت). ولی او با عزمی راسخ اعلام داشت «نیاز به‌دانستن، به‌معنا و مفهوم امروزی آن، ممکن است سرگرمی یا بازی فرهنگیِ مهلکی باشد»، که احتمالاً می‌بایست به‌شدت محدود و یا در صورت لزوم از بیخ و بن ریشه‌کن گردد. جیمز پس از ترسیم تصاویر واضح و روشنی از فجایع هسته‌ای احتمالی، و اشکال مهیب جنگ میکروبی و مهندسی ژنتیک، بر این نکته اصرار ورزید که این حوادث هولناک پیامد کاملاً طبیعیِ «شهوتِ ارتکابِ گناه فاوستی است، شهوتی زاییدهٔ آزمایشگاه».[۲۰] بدین ترتیب جنایتکار فاوستی، در هیئت چهرهٔ محبوب داستانهای تصویری[2] کاپیتان آمریکا و سرمقاله‌های مجلهٔ نیویورکر در اواخر دههٔ ۷۰، سر برآورد. و البته نکتهٔ جالب توجه، توافق خیالِ پاستورال دههٔ ۶۰ و خیالِ

1. apocalyptic
2. comics

آخرالزمانی دههٔ ۷۰ است، زیرا هردو بر آن‌اند که دوام نوع بشر ــ چه در شکل ادامهٔ زندگی خوش (۱۹۶۰) و چه در شکل ادامهٔ هر نوع از زندگی (۱۹۷۰) ــ مستلزم کنار رفتن «انسان فاوستی» است.

طی دههٔ ۱۹۷۰ بحث و جدل دربارهٔ مطلوب یا نامطلوب بودن رشد اقتصادی و حد و مرز آن، و همچنین بحث دربارهٔ بهترین راه تولید و حفظ انرژی شدت یافت، و همزمان با آن، طرفداران محیط زیست و نویسندگان ضد رشد مکرراً کوشیدند تصویری کلیشه‌ای از فاوست به‌عنوان مثال ازلیِ «انسان رشدطلب»[1] ارائه دهند، انسانی که حاضر است کل جهان را به‌خاطر رشد و گسترش سیری‌ناپذیر تکه‌پاره کند، و برایش مهم نیست که رشد نامحدود چه بر سر طبیعت یا انسان خواهد آورد. نیازی به گفتن نیست که این تصویر بواقع محصول تحریف و تبدیلِ داستان فاوست به‌حکایتی مهمل و بی‌معناست که تراژدی گوته را به‌ملودرامی یک‌بُعدی بدل می‌کند. (هرچند که براستی شبیه خیمه‌شب‌بازی فاوست است که گوته در کودکی نمونه‌هایی از آن‌را دیده بود). اما به‌نظر می‌رسد نکتهٔ مهمتر، عطف توجه به‌آن خلأ فکریی است که پس از کنار رفتن فاوست از صحنه ظاهر می‌شود. گروههای گوناگون طرفدار نیروی آب، باد و خورشید، هوادارانِ منابع کوچک و نامتمرکز انرژی، «تکنولوژیهایِ واسطه‌ای» و «اقتصادِ وضعیتِ آرام»، جملگی عملاً دشمن برنامه‌ریزی در مقیاس کلان، پژوهش علمی، نوآوری فنی و سازماندهی پیچیده‌اند.[۲۱] مع‌هذا، برای آنکه هر یک از خیالات یا برنامه‌های آنان عملاً توسط شمار قابل ملاحظه‌ای از مردم پیاده شود، توزیع مجدد قدرت سیاسی و اقتصادی به‌ریشه‌ای‌ترین شکل، باید صورت پذیرد. ولی حتی تحقق این امر نیز ــ که به‌معنای انحلال جنرال موتورز، اکسون، کان ادیسون و دیگر غولهای صنعتی، و توزیع دوبارهٔ تمامی منابع آنها در میان مردم است ــ صرفاً پیش‌درآمدی خواهد بود بر سازماندهی مجدد کل ساختار زندگی روزمره به‌گسترده‌ترین و پیچیده‌ترین نحو ممکن که تصورش در ذهن نیز دشوار است. البته استدلالهای ضد رشد و براهین مربوط به‌انرژی نَرم، فی‌نفسه حاوی نکات عجیب و غریب یا محیرالعقول نیست، در واقع این براهین سرشار از ایده‌های اصیل و بکر است. نکتهٔ عجیب و حیرت‌آور آن است که این گروهها، علی‌رغم ابعاد

1. growthman

غول‌آسایِ رسالت تاریخی خویش، ما را تشویق می‌کنند تا، به‌قول ا. ف. شوماخر، «کوچک فکر کنیم». آن واقعیت تناقض‌آمیز و معماگونه‌ای که از چشم بیشتر این نویسندگان پنهان مانده، این است که در جامعهٔ مدرن فقط «بزرگ فکر کردن» به‌عظیمترین و منظمترین شکل است که می‌تواند راههایی برای «کوچک فکر کردن» باز کند.[۲۲] از این‌رو، هواداران صرفه‌جویی در انرژی، رشد محدود و تمرکززدایی، بهتر است به‌عوض نفرین کردن فاوست، او را به‌عنوان قهرمان و مرد دوران در جمع خویش بپذیرند.

در روزگار ما یگانه گروهی که علاوه بر به‌کارگیریِ اسطورهٔ فاوست، عمق تراژیک آن‌را نیز درک کرده است، جمعِ دانشمندان فیزیک هسته‌ای است. پیشگامان فیزیک هسته‌ای که شاهد درخشش کورکنندهٔ انفجار نور در آلاموگوردو[۱] بودند («خدای من!... جوانکهای موبلند کنترل را از دست داده‌اند») هرگز نتوانستند راه تسخیر آن جن یا روح زمینی هولناک را بیاموزند، روحی که از ذهن خلاق آنان بیرون جهیده بود. «دانشمندان دل‌نگران» دورهٔ مابعد جنگ، سبک جدیدی در علم و تکنولوژی بنیاد نهادند که خصلتی مشخصاً فاوستی داشت و عامل محرک آن احساس گناه و دلسوزی، و آشفتگی و عذاب، بود. این سبک با شیوهٔ پانگلوسیِ[۲] پرداختن به‌علم تقابلی ریشه‌ای داشت، شیوه‌ای که از آن زمان تا به‌امروز بر محافل نظامی، صنعتی و سیاسیِ حاکمْ سیطره داشته و همواره به‌جهانیان اطمینان داده است که مشکلات موجود تصادفی و گذراست و در نهایت همه چیز به‌نحو احسن اداره و اجرا خواهد شد. در زمانی که همهٔ دولتها دربارهٔ خطرات سلاحهای هسته‌ای و جنگ اتمی به‌مردم خویش منظماً دروغ می‌گفتند، بازماندگان پروژهٔ مانهاتان که تحت فشار هم بودند، بیش از همه برای توضیح حقیقت به‌زبانی روشن تلاش می‌کردند (و در میان آنان لئو زیلارد قهرمانی واقعی بود)؛ آنان مبارزه برای نظارتِ نهادهای غیر نظامی بر انرژی اتمی، و همچنین مبارزه برای محدود ساختن آزمایشهای هسته‌ای و نظارت بین‌المللی بر سلاحهای اتمی را آغاز کردند.[۲۳] طرح آنان کمک کرد تا نوعی

---

۱. Alamogordo، محل اولین آزمایشهای اتمی.ـم.

۲. اشاره به‌شخصیت پانگلوس، Pangloss، در کتاب کاندید ولتر که تجسم طنزآمیز خوشبینی اغراق‌آمیز و ایمان به‌قدرت علم در حل همهٔ مشکلات است.ـم.

آگاهی فاوستی زنده بماند و منکر این دعوی مفیستوفلسی شود که انسانها فقط با سرپوش نهادن بر احساس گناه و دلسوزی می‌توانند در این جهان دست به کارهای بزرگ زنند. آنان نشان دادند چگونه همین عواطف می‌توانند منجر به‌اعمالی شوند که در تلاش جمعی ما برای بقای نوع بشر، نقشی بس خلاق ایفا می‌کنند.

در سالهای اخیر، بحث بر سر نیروی هسته‌ای، استحاله‌ها و چهره‌های جدیدی از فاوست عرضه کرده است. در سال ۱۹۷۱، آلوین واینبرگ، فیزیکدان و مدیر برجستهٔ تحقیقات علمی، که سالها سرپرستی آزمایشگاه اوک ریج[1] را به‌عهده داشت، در اوج سخنرانی بحث‌برانگیز خویش دربارهٔ «نهادهای اجتماعی و انرژی هسته‌ای»، به‌اسطورهٔ فاوست اشاره کرد و گفت:

> ما دست‌اندرکاران علوم هسته‌ای پیمانی فاوستی با جامعه بسته‌ایم. ما از یک‌سو ــ در هیئت کورهٔ هسته‌ای ــ منبع پایان‌ناپذیری از انرژی [به‌جامعه] عرضه می‌کنیم... ولی بهایی که از جامعه برای این منبع جادویی انرژی طلب می‌کنیم، هم نوعی مراقبت و پاسداری و هم نوعی تداوم نهادهای اجتماعی است که هردو برای [جامعهٔ] ما اموری تماماً جدید و ناآشناست.

به‌منظور حمایت از این «منبع نامتناهی انرژی تمیز و ارزان» آدمیان، جوامع، و ملتهای آینده باید «پاسداری و مراقبتی ابدی» را به‌عهده گیرند. پاسداری در قبال خطرات مهلکی که لزوماً فقط جنبهٔ تکنولوژیک ندارند ــ درواقع این شاید کم‌اهمیت‌ترین جنبهٔ مسئله باشد ــ بلکه خطراتی اجتماعی و سیاسی‌اند.

این کتاب جای بحث در باب محاسن و معایب پیمان هسته‌ای دلهره‌آور و بغایت مسئله‌ساز واینبرگ نیست. ولی در اینجاست که باید نحوهٔ برخورد او با فاوست را مورد بررسی قرار داد. نکتهٔ اساسی و مهم آن است که امروزه دانشمندان («ما دست‌اندرکاران علوم هسته‌ای») دیگر نقشی فاوستی ایفا نمی‌کنند. به‌عکس، آنان نقش کسی را به‌عهده گرفته‌اند که معامله را پیشنهاد می‌کند ــ یعنی نقش مفیستوفلس را، «همان روحی که همه چیز را نفی می‌کند». این براستی شیوه‌ای غریب و بس مبهم در ارائهٔ تصویری از خویشتن است، که احتمالاً از نظر تبلیغات و روابط عمومی برندهٔ جایزه نخواهد شد، ولی به‌واسطهٔ صداقتِ (احتمالاً ناخودآگاه) نهفته در آن،

---

1. Oak Ridge

جذاب و گیراست. ولی نکتهٔ اصلی، پیامد ایفای نقشِ مفیستو توسط دانشمندان است: قهرمان فاوستیِ نمایشِ واینبرگ، همان کسی که باید معامله را قبول یا رد کند، خود «جامعه» ــ یعنی همهٔ ماست. گفتهٔ او به‌طور ضمنی حاکی از آن است که میل فاوستی به‌توسعه، در جان همهٔ مردان و زنان مدرن ریشه دوانده است. در نتیجه، «جامعه باید دست به‌انتخاب زند، و این انتخابی است که ما دست‌اندرکاران علوم هسته‌ای به‌هیچ‌وجه حق تعیین آن‌را نداریم».[۲۴۱] این بدان معنی است که در صورت انعقاد ــ یا عدم انعقاد ــ هرگونه معامله یا پیمان فاوستی، همهٔ ما نه‌فقط محق بلکه موظف به‌شرکت در آن هستیم.[۱] ما نمی‌توانیم مسئولیت توسعه را به‌دست کادرهای متخصص بسپاریم ــ دقیقاً از آن‌رو که در طرح توسعه و رشد، همهٔ ما متخصصیم. اگر در جامعهٔ مدرن، متخصصان علم و تکنولوژی چنین قدرتهای وسیعی را در دست خویش متمرکز کرده‌اند، دلیلش فقط آن است که بینشها و ارزشهای آنان پژواکی تشدیدشده یا شکلی از تحقق عینی بینشها و ارزشهای خود ما بوده است. آنان صرفاً وسایلی برای تحقق اهدافِ کل جامعهٔ مدرن خلق کرده‌اند: توسعهٔ باز و بی‌انتهایِ جامعه و نفس، دگرگونی مستمر تمامی جهان درون و برون. همهٔ ما در مقام اعضای جامعهٔ مدرن، در قبال جهت و مسیر توسعهٔ خویش، در قبال اهداف و دستاوردهای خود، و هزینه و بهای انسانی آنها، مسئولیم. جامعهٔ ما هرگز قادر نخواهد بود فوران «قدرتهای جهان زیرین» را مهار کند، اگر چنین وانمود کند که فقط دانشمندان و متخصصان‌اند که مهار خویش را از دست داده‌اند. یکی از حقایق بنیانی زندگی مدرن آن است که امروزه همهٔ ما «جوانکهایی موبلند» هستیم.

برای زنان و مردان مدرنی که جویای شناخت نفس‌اند، گوته بی‌شک نقطهٔ شروع

---

۱. متأسفانه بخش عمدهٔ نیروی نهفته در بصیرت فاوستیِ واینبرگ توسط دومین چارچوب یا سرمشق محوری بحث او به‌هدر رفت. همان تصویر یا نماد «روحانیت هسته‌ای» (nuclear-priesthood) که واینبرگ بارها و بارها بدان اشاره می‌کند. این نحلهٔ مقدس دنیوی، که گویا واینبرگ امید داشت مؤسس و نیای آن باشد، می‌بایست از نوع بشر در قبال خطرات انرژی هسته‌ای محافظت کند، و توانهای اهریمنی نهفته در آن‌را برای ابد مهار سازد. بدیهی است واینبرگ درنیافته است که میان خیال فاوستی و اشتیاق او به‌ایجاد کلیسا و روحانیت علمی، تناقضی ریشه‌ای وجود دارد. آشنایی مختصری با فاوست گوته، و به‌ویژه با نحوهٔ برخورد گوته با کلیسا و کشیشها، وجود این تناقض را آشکار می‌ساخت.

خوبی است. او همان کسی است که در هیئت حماسهٔ فاوست نخستین تراژدی توسعه را به‌ما ارزانی داشت. البته هیچ‌کس ــ نه کشورهای پیشرفته و نه کشورهای عقب‌مانده، نه ایدئولوگهای کاپیتالیست و نه ایدئولوگهای سوسیالیست ــ مایل نیست با این تراژدی روبرو شود، و لیکن همگان پیوسته آن‌را [در زندگی خویش] اجرا می‌کنند. خیالها و چشم‌اندازهای گوته به‌ما کمک می‌کند دریابیم چگونه کاملترین و عمیقترین نقد مدرنیته توسط همان کسانی مطرح می‌شود که با شور و شوقی وافر خود را به‌آغوش ماجرا و رُمانسِ مدرنیته پرتاب می‌کنند. ولی اگر فاوست نوعی نقد [مدرنیته] است، در عین حال نوعی چالش و مبارزه‌طلبی هم هست ــ آن هم بیشتر نسبت به‌جهان ما تا جهان خود گوته ــ چالشی برای تجسم خیالی و خلق شیوه‌های جدیدی از مدرنیته که در آنها توسعه برای خدمت به‌انسان وجود دارد، نه انسان برای خدمت به‌توسعه. محوطهٔ ساختمانی ناتمام فاوست همان زمین پرجوش و خروش اما لرزانی است که همهٔ ما باید زندگی خویش را در آن حفظ و برپا کنیم.

۲

هرآنچه سخت و استوار است، دود می‌شود و به‌هوا می‌رود
مارکس و مدرنیسم و مدرنیزاسیون

از پی تولد مکانیزاسیون و صنعت مدرن... سیلی بنیان‌کَن جاری شد که در شدت و گستردگی مثل بهمن بود. همهٔ مرزها و حدودِ اخلاقی و طبیعی، سنی و جنسی، روشنایی و تاریکی را درهم شکست. سرمایه پیروزی‌اش را جشن گرفت.

ــ سرمایه، جلد اول

من آن روحم که همه چیز را نفی می‌کند.

ــ مفیستوفلس در فاوست

خودتخریبی ابداعی!

ــ آگهی تبلیغاتی برای موبایل اُیل، ۱۹۷۸

در قفسهٔ نامه‌های شرکت شیرسُن هایدن استون نامه‌ای تجاری وجود دارد که این نقل قول از هراکلیت بر بالای آن نوشته شده است: «همه چیز جریان دارد، هیچ چیز ساکن نیست».

ــ داستانِ «رئیس شیرسُن غول جدیدی در وال استریت تأسیس می‌کند»
در نیویورک تایمز، ۱۹۷۹

... بی‌نظمی آشکاری که در حقیقت حد اعلای نظم بورژوایی است.

ــ داستایفسکی، لندن، ۱۸۶۲

دیدیم که فاوستِ گوته، که عموماً آن‌را تجلی بارزِ سلوک معنوی مدرن می‌دانند، چگونه با دگرگون ساختن زندگی مادی مدرن به‌کمال و همچنین به‌فاجعهٔ تراژیک

خود می‌رسد. عنقریب خواهیم دید که چگونه نیرو و اصالت «ماتریالیسم تاریخیِ» مارکس در پرتویی است که بر زندگی معنویِ مدرن می‌اندازد. هردو نویسنده در دیدگاهی اشتراک داشتند که آدمیان در زمانهٔ آنها بسیار بیشتر در آن شریک بودند تا در زمانهٔ ما: «زندگی مدرن» کلی منسجم است. این برداشت از کلیت، پایهٔ قضاوت پوشکین دربارهٔ فاوست است؛ «فاوست، ایلیاد زندگی مدرن است». پیش‌فرض این قضاوت وحدت زندگی و تجربه است که سیاست و روانشناسی، معنویت و صنعت، طبقات حاکم و طبقات کارگر مدرن را دربر می‌گیرد.

در این فصل خواهم کوشید تا بینش کلی مارکس از زندگی مدرن را بازیابی و بازسازی کنم.

شایستهٔ ذکر است که این برداشت از کلیت برخلاف جریان تفکر معاصر است. تفکر رایج دربارهٔ مدرنیته به‌دو بخش تقسیم شده و سدّ سکندری میان آن دو کشیده شده است: «مدرنیزاسیون» در اقتصاد و سیاست، مدرنیسم در هنر و فرهنگ و ذوقیات. اگر ما بکوشیم جایگاه مارکس را در قِبال این دو بخش مشخص کنیم، بدون شگفتی درمی‌یابیم که مارکس بیشتر در بخش مدرنیزاسیون قرار می‌گیرد. حتی نویسندگانی که ادعا می‌کنند او را رد کرده‌اند عموماً اعتراف می‌کنند که آثار او یکی از منابع و مراجع اصلی آثار آنهاست.[۱] از سوی دیگر در بخش مدرنیسم به‌مارکس اصلاً و ابداً وقعی نگذاشته‌اند. آگاهی و فرهنگ مدرن را اغلب تا نسل وی، نسل دههٔ ۱۸۴۰، رد می‌گیرند ــ بودلر و فلوبر و واگنر و کی‌یرکگور و داستایفسکی ــ اما مارکس را حتی شاخه‌ای از این درخت خانوادگی به‌حساب نمی‌آورند؛ حتی اگر نام او را جزء این جمع ذکر کنند او را دنباله و گاهی باقیماندهٔ عصری قدیمی‌تر و معصوم‌تر ــ مثلاً عصر روشنگری ــ می‌دانند، عصری که گمان می‌رود مدرنیسم چشم‌انداز روشن و ارزشهای استوارش را نابود کرده است. برخی نویسندگان (مثل ولادیمیر ناباکف) مارکسیسم را جسدی می‌دانند که بر دوش روح مدرنیستی افتاده است و آن‌را له می‌کند؛ برخی دیگر (مثل گئورگ لوکاچ در ایام کمونیست‌بودنش) جهان‌بینی مارکس را عقلانی‌تر و سالمتر و «واقعی»‌تر از نگرش مدرنیستها می‌دانند. اما گویی همگان توافق دارند که مارکس و مدرنیستها به‌دو جهان متفاوت تعلق دارند.[۲]

با این‌همه، هر چه به گفته‌های خود مارکس گوش می‌سپاریم بیشتر درمی‌یابیم که

این تقسیم‌بندی بی‌معناست. این خیال را در نظر آورید: «هرآنچه سخت و استوار است، دود می‌شود و به‌هوا می‌رود». دامنهٔ کیهانی و عظمت تصویری و ایجاز و قدرت دراماتیک و ته‌رنگ آخرالزمانیِ تازْ و ابهامِ نهفته در دیدگاه این خیال ــ آن گرمایی که نابود می‌کند، نیرویی سرشار و نشانهٔ فوران حیات نیز هست ــ جملگی خصایصی هستند که گمان می‌رود اسطقس تخیل مدرنیستی باشند. آنها همان چیزهایی هستند که ما انتظار داریم در رمبو یا نیچه و ریلکه یا ویلیام باتلر یِتس بیابیم که می‌گوید: «اشیا پراکنده می‌شوند، مرکز را تاب نگه داشتن نیست». ولی درواقع این خیال را مارکس بافته است و ما آن‌را از قلب مانیفست کمونیست برگرفته‌ایم نه از دستنوشتهٔ اولیهٔ غریبی که سالها پنهان مانده بود. این خیال، اوجِ توصیف مارکس از «جامعهٔ بورژوایی مدرن» است. قرابت میان مارکس و مدرنیستها روشنتر خواهد شد اگر ما کل جمله‌ای را که این عبارت جزئی از آن است بازبگوییم: «هرآنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به‌هوا می‌رود، هرآنچه مقدس است دنیوی می‌شود و دست آخر آدمیان ناچار می‌شوند با صبر و عقل با وضعیت واقعی زندگی و روابطشان با همنوعان خویش روبرو گردند».

عبارت دوم مارکس که اعلام می‌کند هرآنچه مقدس است دنیوی می‌شود، پیچیده‌تر و جالب نظرتر از این گفتهٔ کلیشه‌ای ماتریالیستهای قرن نوزدهمی است که خداوند وجود ندارد. مارکس در بُعد زمان حرکت می‌کند و در پی ارائهٔ توصیفی زنده از آن ماجرای مهیج و جدال خونین تاریخی است که همچنان ادامه می‌یابد. او می‌گوید هالهٔ تقدس بناگهان در حال محو شدن است و ما قادر به‌فهم قصد و کردار خودمان نیستیم مگر با آنچه غایب است روبرو شویم. عبارت آخر ــ«دست آخر آدمیان ناچار می‌شوند...» ــ نه‌فقط مواجهه با واقعیتی گیج‌کننده را توصیف می‌کند بلکه آن‌را به‌عمل نیز درمی‌آورد و بر خواننده تحمیل می‌کند ــ و براستی بر نویسنده نیز، زیرا به‌گفتهٔ مارکس «آدمیان»[1] جملگی در این وضع قرار دارند؛ آنان نه‌فقط فاعل (سوژه) بلکه موضوعِ (ابژه) جریانی نافذ و گسترده هستند، جریانی که هرآنچه را سخت و استوار است، دود می‌کند و به‌هوا می‌فرستد.

اگر ما این شهود «دودکننده و به‌هوافرستنده» را پی بگیریم، آن‌را در تمامی آثار

1. *die Menschen*

مارکس درمی‌یابیم. گرمای این خیال همه‌جا در خیالهای «سخت و استوار» مارکسیستی که همگان بخوبی آنها را می‌شناسند رسوخ می‌کند. این خیال خاصه در مانیفست کمونیست زنده و بارز است و چشم‌انداز کاملاً نوی را در برابر مانیفست می‌گشاید که خود نمونهٔ اعلای بیانیه‌ها و مانیفستهای مدرنیستی و جنبشهایی است که طی صد سال بعدی صادر شدند و به‌راه افتادند. مانیفست مبین برخی از بصیرتهای عمیق فرهنگ مدرنیستی و در عین حال نشانگر برخی از ژرفترین تضادهای درونی آن است.

اکنون بجاست بپرسیم، آیا تابه‌حال آثار مارکس را بیش از اندازه تفسیر نکرده‌اند؟ آیا ما واقعاً نیازمند مارکسِ مدرنیست هستیم، مردی از جرگهٔ الیوت و کافکا و شونبرگ و گرترود اشتاین؟ من فکر می‌کنم نیازمندیم، نه‌فقط بدین سبب که مارکس به‌آن گروه تعلق دارد، بلکه به‌این دلیل که وی سخنی متمایز و مهم برای گفتن دارد. در واقع مارکس همان‌قدر دربارهٔ مدرنیسم می‌تواند بگوید که مدرنیسم دربارهٔ مارکس. تفکر مدرنیستی که در روشن ساختن سویهٔ تاریک همه‌کس و همه چیز این‌همه توانا بوده است، گوشه‌های ظلمانی خاص خود را دارد و مارکس می‌تواند بر آنها پرتو افکند. خاصه او می‌تواند رابطهٔ میان فرهنگ مدرنیستی و جامعه و اقتصاد بورژوایی ــ یعنی جهان «مدرنیزاسیون» ــ را که این فرهنگ از بطن آن سر برآورده است روشن سازد. خواهیم دید که مارکسیسم و مدرنیسم و بورژوازی در رقص دیالکتیکی غریبی گرد آمده‌اند و اگر حرکاتشان را دنبال کنیم می‌توانیم چیزهای بسیار مهمی دربارهٔ جهان مدرنی بیاموزیم که همگی در آن زندگی می‌کنیم.

۱. خیال دود شدن و به‌هوا رفتن و دیالکتیک آن

ماجرایی که مانیفست را مشهور ساخته است تحول پرولتاریا و بورژوازی مدرن و مبارزهٔ میان آنهاست. اما می‌توان دریافت که ماجرایی درون این ماجرا اتفاق می‌افتد: مبارزه‌ای در درون آگاهی نویسنده بر سر آنچه واقعاً در حال وقوع است و معنای مبارزهٔ بزرگتر. می‌توان این درگیری را تنشی میان شهودهای مارکس دربارهٔ زندگی مدرن تصور کرد، میانِ آنچه «سخت و استوار» است و آنچه «دود می‌شود و به‌هوا می‌رود».

بخش اول مانیفست «بورژوازی و پرولتاریا» مروری است بر آنچه اکنون جریان

مدرنیزاسیون نامیده می‌شود و صحنه را برای وقوع واقعه‌ای می‌آراید که به‌اعتقاد مارکس اوج انقلابی آن جریان خواهد بود. مارکس در اینجا هستهٔ نهادیِ سخت و استوار مدرنیته را توصیف می‌کند. نخست، بازار جهانی ظهور می‌کند. این بازار در جریان گسترش خود، هر چه بازار محلی و منطقه‌ای که سر راه ببیند می‌بلعد و هضم می‌کند. تولید و مصرف ــ و نیازهای انسانی ــ روز به‌روز بین‌المللی و جهانی می‌شوند. دامنهٔ خواهشها و تقاضاهای بشری چنان وسعتی می‌گیرد که برآوردن آنها از صنایع محلی برنمی‌آید، و در نتیجه آنها مضمحل می‌گردند. ارتباطات، جهانی می‌شود و وسایل ارتباط جمعی که تکنولوژیهای پیچیده‌ای دارند ظهور می‌کنند. سرمایه به‌طور فزاینده در دستهای معدودی جمع و متمرکز می‌شود. دهقانان و پیشه‌وران مستقل نمی‌توانند با تولید انبوه سرمایه‌داری رقابت کنند و مجبور می‌شوند زمینها را رها سازند و درِ کارگاههایشان را تخته کنند. تولید روز به‌روز عقلانی و متمرکز می‌شود و به‌انحصار کارخانه‌های بسیار خودکار درمی‌آید. (در روستا نیز همین اتفاق می‌افتد. در آنجا مزارع به«کارخانه‌های کشت و زرع» تبدیل می‌شوند و دهقانانی که روستا را ترک نکرده‌اند به‌پرولتاریای کشاورزی بدل می‌گردند). تعداد بیشماری فقیر ریشه‌کن‌شده به‌شهرها سرازیر می‌شوند و تعدادشان یک‌شبه به‌شکل جادویی و بهمن‌وار فزونی می‌گیرد. برای سهولت نسبیِ ادامهٔ این تغییرات، نوعی تمرکز عقلانی و مادی و اداری باید صورت گیرد و هر جا که سرمایه‌داری پا می‌گذارد این تغییرات تحقق می‌پذیرد. دولتهای ملی ظهور می‌کنند و قدرت بسیاری به‌دست می‌آورند؛ اگرچه این قدرت به‌دلیل گسترش دامنهٔ بین‌المللی سرمایه سست می‌شود. در عین حال، کارگران صنعتی به‌تدریج به‌نوعی آگاهی طبقاتی دست می‌یابند و بر ضد فلاکت شدید و خفقانِ مزمنی که گریبانشان را گرفته دست به‌فعالیت می‌زنند. با خواندن این سطور ما خود را در فضایی آشنا می‌یابیم؛ این جریانات هنوز در اطراف ما رخ می‌دهد و یک قرن مارکسیسم کمک کرده است تا زبانی به‌وجود آید که معنی این اتفاقات را روشن می‌کند.

به‌هر تقدیر، هنگام ادامهٔ خواندن، اگر کاملاً حواسمان را جمع کنیم، درمی‌یابیم حوادث غریبی در حال وقوع‌اند. نثر مارکس ناگهان گرم و نورانی می‌شود. خیالهای درخشانی در پی هم می‌آیند و در یکدیگر می‌آمیزند. هیجانی نفس‌گیر و جنبشی بی‌محابا ما را با خود می‌برد. مارکس نه‌فقط موج سرکش و حرکت مضطربی را

توصیف می‌کند که سرمایه‌داری در کالبد تمامی ابعاد زندگی مدرن ایجاد می‌کند، بلکه خودش [در قالب نثر خویش] بدان تجسم می‌بخشد. او ما را وامی‌دارد احساس کنیم بخشی از این جنبش هستیم و به‌درون جریان پرتاب شده‌ایم و در آن غوطه خورده‌ایم و عنان از کف داده‌ایم و این سَیَلان خروشان، هم ما را خیره می‌سازد هم تهدید می‌کند. بعد از چند صفحه ما به‌وجد می‌آییم اما گیج می‌شویم و درمی‌یابیم که شکل‌بندیهای اجتماعیِ سخت و استوارِ گرداگرد ما دود شده‌اند و به‌هوا رفته‌اند. زمانی که دست آخر پرولترهای مارکس ظاهر می‌شوند، صحنهٔ جهانیی که گمان می‌رفت جای بازی آنهاست از هم گسیخته است و به‌چیزی ناشناختنی و سورئال و هیولایی جنبنده مبدل شده است که زیر پای بازیگران حرکت می‌کند و تغییر چهره می‌دهد. انگار که پویایی درونی شهودِ دود شدن و به‌هوا رفتنْ عنان از کف مارکس ربوده و او و کارگران و ما را واداشته که از نقشهای معیّنمان در بازینامه تخطی کنیم. بازینامهٔ انقلابی او باید زیر و رو شود و از سر نوشته شود.

پارادوکسهایی که در بطن مانیفست نهفته‌اند از همان آغاز نمایان‌اند: خاصه زمانی که مارکس شروع به‌توصیف بورژوازی می‌کند. وی چنین آغاز می‌کند «بورژوازی نقشی کاملاً انقلابی در تاریخ ایفا کرده است». آنچه مارکس در چند صفحهٔ بعدی می‌نویسد بهت‌آور است، زیرا به‌نظر می‌رسد مارکس برای ستایش بورژوازی آمده است نه برای تدفین آن. او با شور و شوق و به‌نحوی شاعرانه از آثار و افکار و دستاوردهای بورژوازی ستایش می‌کند. براستی مارکس در این صفحات عمیقتر و قدرتمندتر از تمامی اعضای این طبقه، آنها را می‌ستاید. ستایش مارکس به‌گونه‌ای است که بورژواها با شگفتی درمی‌یابند تابه‌حال نمی‌دانسته‌اند چگونه خود را بستایند.

بورژواها چه کرده‌اند که سزاوار ستایش مارکس‌اند؟ نخست، آنها «نخستین کسانی بوده‌اند که نشان داده‌اند فعالیت انسان چه نتایجی می‌تواند به‌بار آورد». مارکس نمی‌گوید آنها نخستین کسانی بوده‌اند که به‌مفهوم *vita activa*، بینش عملگرایانه به‌جهان، شادباش گفته‌اند. این بینش از عصر رنسانس به‌بعد محور اصلی فرهنگ غربی بوده است و در قرن خود مارکس در عصر رمانتیسم و انقلاب و ناپلئون و بایرون و فاوستِ گوته عمق و گسترش نوی یافت. مارکس این بینش را بعداً در جهات جدیدی گسترش داد[۳] و این تحول تا عصر خودِ ما ادامه یافت. منظور

مارکس این است که بورژوازی رؤیاهایی را که شاعران و هنرمندان و روشنفکران فقط در سر پرورانده‌اند، عملاً تحقق بخشیده است. بورژوازی «عجایبی پدید آورده است سخت عظیمتر از اهرام مصری و آبگذرهای رومی و کاتدرالهای گوتیک»، «جابجایی جمعیتهایی چنان انبوه را هدایت کرده است که در برابرش مهاجرت ملل و لشکرکشیهای قدیمی ناچیز می‌نماید». استعداد بورژوازی در فعالیت، نخست در پروژه‌های عظیم عمرانی بروز کرده است ــ کارگاهها و کارخانه‌ها، پلها و آبراهها و راه‌آهنها، تمام بناهای عمومی که آخرین دستاورد فاوست بودند ــ این بناها، اهرام و کاتدرالهای عصر مدرن هستند. حرکات عظیم جمعیت دومین تجلی عشق بورژوازی به‌عمل است. جمعیتهای عظیم به‌شهرها، به‌نقاط دورافتاده، به‌سرزمینهای جدید سرازیر شدند. بورژوازی گاه این حرکات را الهام بخشید، گاه با خشونت آنها را تحمیل کرد، گاه به‌آنها کمک کرد و همیشه از آنها سود برد. مارکس در پاراگرافی جاندار و برانگیزاننده، ضربان و هیجانِ عملگرایی بورژوازی را انتقال می‌دهد:

> بورژوازی در طول فرمانروایی‌اش که هنوز به‌صد سال نمی‌رسد نیروی تولیدی بس متنوعتر و عظیمتری از جمع جمیع نسلهای قبلی خلق کرده است. تسلیم نیروهای طبیعت به‌دست بشر و خلق ماشین‌آلات و استفاده از شیمی در کشاورزی و صنعت و دریانوردی با کشتیهای بخار و اختراع تلگراف الکتریک و آمایش کل قاره‌ها برای کشاورزی و ایجاد نهرهای منشعب از رودخانه‌ها و احضار انبوه مردمان همچون لشکر جنها؛ آدمیانِ کدامیک از قرون ماضی حتی گمان می‌کردند که چنین قدرت خلاقی در بطن نیروی کار اجتماعی نهفته است؟

مارکس نه اولین و نه آخرین نویسنده‌ای است که پیروزیهای سازمان اجتماعی و تکنولوژیِ بورژوایی مدرن را جشن می‌گیرد. اما فتحیهٔ او از دو جهت متمایز است: آنچه بر آن تأکید می‌گذارد و آنچه از قلم می‌اندازد. اگرچه مارکس خود را ماتریالیست می‌داند، در وهلهٔ نخست به‌آفریده‌های مادی بورژوازی علاقه‌مند نیست. آنچه برای او اهمیت دارد، جریانها و قدرتها و تجلیات توان و زندگی انسان است: آدمیان کار می‌کنند و می‌جنبند و بارور می‌کنند و ارتباط برقرار می‌سازند و طبیعت و خود را سازمان و تجدید سازمان می‌دهند ــ انواعی از فعالیتِ نو و همواره نوشونده که بورژوازی به‌دنیا آورده است. مارکس بر اختراع و ابداع خاصی که فی‌نفسه مهم باشد

انگشت نمی‌گذارد (به‌پیروی از سنتی که از سن سیمون تا مک‌لوهان ادامه دارد). آنچه او را برمی‌انگیزد جریانهای پرتلاش و مولّدی است که از رهگذر آنها چیزی به‌چیز دیگر منجر می‌شود و رؤیاها به‌برنامه‌ها، و خیالات به‌ترازنامه‌ها تبدیل می‌شوند و اغراق‌آمیزترین و سرکش‌ترین افکار دنبال می‌شوند و پیاده می‌شوند («احضار انبوه مردمان همچون لشکر جنها») و چراغ صور جدید زندگی را برمی‌افروزند و در آن روغن می‌ریزند.

از نظر مارکس طنز عملگرایی بورژوایی در این است که بورژوازی مجبور می‌شود سدی میان خود و برترین امکاناتش حائل کند، امکاناتی که فقط کسانی می‌توانند آنها را تحقق بخشند که قدرت بورژوازی را درهم بشکنند؛ زیرا از میان انواع فعالیتهای درخشانی که بورژوازی به‌وجود آورده است یگانه فعالیتی که واقعاً معنایی برای اعضای آن دارد، پول درآوردن و انباشتن سرمایه و انبار کردن ارزش افزوده است؛ تمامی اقدامات آنها صرفاً ابزاری برای رسیدن به‌این اهداف است و فی‌نفسه فقط به‌صورتی گذرا و ابزاروار مورد توجه قرار می‌گیرد. قدرتها و جریانهای برانگیزاننده‌ای که مارکس را چنین مجذوب ساخته‌اند از نظر خالقانشان نتایجی فرعی و اتفاقی بیش نیستند. به‌هر تقدیر بورژوازی یگانه طبقهٔ حاکمی است که اقتدارش را از نیاکانش به‌ارث نمی‌برد، بلکه از آنچه عملاً انجام داده کسب می‌کند. این طبقه سرمشقها و تصاویر جدیدِ روشنی برای زندگی خیر، به‌مثابهٔ زندگی مبتنی بر عمل، خلق کرده است. بورژواها اثبات کرده‌اند که از رهگذرِ عملِ سازمان‌یافته و هماهنگ می‌توان واقعاً جهان را تغییر داد.

ولی نکتهٔ خجالت‌آور، برای بورژواها، آن است که آنها جرأت ندارند به‌چشم‌انداز راههایی که گشوده‌اند بنگرند: آن چشم‌اندازهای وسیع و عظیم ممکن است به‌مغاکهایی ژرف بدل شوند. آنها فقط با نفی گستردگی و ژرفای کامل نقش انقلابی‌شان می‌توانند آن‌را ایفا کنند. اما متفکران و کارگران رادیکال مانعی برای رؤیت مقصد این راهها در پیش رو ندارند و می‌توانند آزادانه به‌آنجا رهسپار شوند. اگر زندگی خیر، زندگی مبتنی بر عمل و کُنش است چرا باید دامنهٔ فعالیتهای آدمی به‌فعالیتهای سودآور محدود شود؟ و چرا انسان مدرن که دیده است فعالیت آدمی چه نتایجی می‌تواند به‌بار آورد، باید منفعلانه ساختار جامعه را همین‌گونه که هست بپذیرد؟ اگر کنش سازمان‌یافته و هماهنگ می‌تواند جهان را به‌طرق مختلف تغییر

دهد چرا نباید گرد هم آمد و همکاری کرد و برای تغییر هرچه بیشتر آن جنگید؟ «فعالیت انقلابی و فعالیت انتقادی-عملی» که بورژوازی را سرنگون می‌کند، تجلی‌بخش و مبیّن توانهای عملی و عملگرایانه‌ای خواهد بود که خود بورژوازی آزاد کرده است. مارکس با ستایش از بورژوازی آغاز می‌کند نه با تقبیح و تدفین آن: اگر دیالکتیک او راه به‌جایی ببرد همان فضائلی که او به‌سببشان بورژوازی را می‌ستاید، دست آخر موجب دفن بورژوازی خواهند شد.

دومین دستاورد بزرگ بورژوازی رهانیدن انگیزش و قابلیت انسانی برای توسعه بود: برای تغییر مداوم، برای قیام و نوسازی پیاپی در تمام جنبه‌های زندگی شخصی و اجتماعی. مارکس نشان می‌دهد این انگیزش در مشغله و نیازهای روزمرهٔ اقتصاد بورژوایی تنیده شده است. هرکس در قلمرو زندگی اقتصادی خود، اعم از اینکه محدودهٔ آن خیابانی باشد یا تمامی جهان، فشار بی‌امان رقابت را احساس می‌کند. هر بورژوایی، از کوچکترین گرفته تا بزرگترین، زیر این فشار مجبور است دست به‌ابداع بزند، صرفاً با این هدف که کسب و کار خود را سر پا نگه دارد. هرکس اگر با ارادهٔ خود فعالانه تغییر نکند قربانی منفعل تغییراتی خواهد شد که بازار هیولاوار بر او تحمیل می‌کند. این امر بدان معناست که بورژوازی در کل «نمی‌تواند به‌بقا ادامه دهد الّا با ایجاد انقلاب پیاپی در ابزار تولید». اما نمی‌توان نیروهایی را که به‌اقتصاد مدرن شکل می‌بخشند و آن‌را هدایت می‌کنند از کلیت زندگی منفک ساخت و آنها را به‌صورت مجزا طبقه‌بندی کرد. فشار شدید و بی‌امان برای ایجاد انقلاب در تولید جبراً سرریز می‌کند و آنچه را مارکس «وضعیت تولید» (یا به‌عبارت دیگر «روابط تولیدی») می‌نامد و «به‌همراه آن تمام روابط و وضعیتهای اجتماعی»[1] را تغییر می‌دهد.

مارکس در اینجا تحت تأثیر پویایی مضطربی که سعی دارد آن‌را بفهمد، جهش خیالی شگرفی می‌کند:

---

۱. واژهٔ مورد نظر در آلمانی verhältnisse است که می‌توان آن‌را به«وضعیتها» و «روابط» و «موقعیتها» و «موارد» و جز آن ترجمه کرد. این واژه در این کتاب بسته به‌موقعیت و متن مورد نظر ترجمه و یکی از این واژه‌ها به‌جای آن انتخاب شده است.

ایجاد انقلاب مستمر در تولید و درانداختن آشوب بلاوقفه در تمامی روابط اجتماعی و عدم یقین و تلاطم پایان‌ناپذیر، عصر بورژوایی را از تمامی اعصار قبلی متمایز می‌سازد. تمام روابط ثابت و منجمد، همراه با پیشداوریها و عقاید کهنه و محترمِ وابسته به‌آنها به‌حاشیه رانده می‌شوند و تمامی روابط تازه شکل‌یافته قبل از آنکه استوار شوند منسوخ می‌گردند. هرآنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به‌هوا می‌رود، هرآنچه مقدس است دنیوی می‌شود و دست آخر آدمیان ناچار می‌شوند با صبر و عقل با وضعیت واقعی زندگی و روابطشان با همنوعان خویش روبرو گردند.

این جریانها، ما اعضای «جامعهٔ مدرن بورژوایی» را به کجا خواهند برد؟ می‌توان گفت به‌موقعیتهای غریب و پارادوکسی. زندگی ما در دست طبقهٔ حاکمه‌ای است که منافعش نه‌فقط به‌تغییر بلکه به‌بحران و آشوب نیز وابسته است. «درانداختن آشوب بلاوقفه و عدم یقین و تلاطم پایان‌ناپذیر» به‌جای آنکه این جامعه را سرنگون کند عملاً آن‌را تقویت می‌کند. فاجعه‌ها به‌فرصتهای سودآور برای تحول و توسعهٔ مجدد و نوسازی بدل می‌شوند. گسستها موجب بسیج می‌شوند و در نتیجه به‌اتفاق می‌انجامند. یگانه شبحی که واقعاً طبقهٔ حاکمهٔ مدرن را برآشفته می‌کند و حقیقتاً جهانی را که این طبقه به‌هیئت خویش ساخته است به‌خطر می‌اندازد، اشتیاقِ نخبگان سنتی (و، در این مورد، حتی توده‌های سنتی) برای ثبات استوار و طولانی است. اما در این جهان، ثبات فقط به‌معنی انتروپی[1] و احتضارِ آرام است و شوق به‌پیشرفت و توسعه یگانه راه اطمینان ما از زنده‌بودنمان است. اگر بگوییم جامعهٔ ما «پراکنده می‌شود» در واقع گفته‌ایم که زنده و سالم است.

این انقلاب مداوم، آدمیانی از کدام سنخ می‌آفریند؟ اگر مردم از هر طبقه‌ای که باشند بخواهند در جامعهٔ مدرن به‌حیات خود ادامه دهند باید شخصیّتشان همان شکل سیّال و بازِ جامعه را به‌خود بگیرد. زنان و مردان مدرن باید اشتیاق و تمایل به‌تغییر را بیاموزند: نه‌فقط تغییر و تحولِ شخصیت و زندگی اجتماعی‌شان را باید با آغوش باز بپذیرند، بلکه باید اثباتاً طالب این تغییرات باشند و عملاً به‌جستجوی آنها بروند و با آنها زندگی کنند. آنها نه‌فقط باید بیاموزند که در حسرت «روابط ثابت و

1. entropy

منجمد» گذشتهٔ واقعی یا خیالی فرونروند، بلکه باید از حرکت شادمان شوند و به‌نوسازی میل کنند و چشم به‌تحولات آینده بدوزند، تحولاتی که در وضع زندگی و روابطشان با سایر همنوعان پدید می‌آید.

مارکس این برداشت از آرمان توسعه و تحول را از فرهنگ انسانگرای آلمانیِ دوران جوانیش، از تفکر گوته و شیلر و اخلاف رمانتیک آنها اخذ کرد. این مضمون و تحول بعدی آن‌که هنوز در زمانهٔ خود ما زنده و پایدار است ــ اریک اریکسون برجسته‌ترین طرفدار آن است ــ شاید ژرفترین و پایاترین کمک آلمان به‌فرهنگ جهانی باشد. مارکس کاملاً از پیوند خود با این متفکران و نویسندگان آگاه است و مدام از آنان نقل قول می‌کند و به‌آنان و سنت فکریشان رجوع می‌کند. اما مارکس برخلاف بسیاری از اسلاف خود ــ یگانه استثنا گوتهٔ پیر نویسندهٔ بخش دوم فاوست است ــ درمی‌یابد که آرمان انسانگرایانهٔ «رشد و تحولِ نفس»[1] از واقعیتِ در حالِ ظهورِ توسعه و تحول اقتصاد بورژوایی سر برمی‌آورد. او مشتاقانه ساختار شخصیتیِ آفریدهٔ این اقتصاد را در آغوش می‌کشد. عیب سرمایه‌داری آن است که همه‌جا قابلیتهای انسانی را که خود می‌آفریند تخریب می‌کند. سرمایه‌داری همه را تشویق و حتی وادار می‌کند که نفس خود را تحول بخشند، اما مردم فقط به‌شیوه‌های محدود و مخدوش تحول پیدا می‌کنند. آن خصایص و انگیزه‌ها و استعدادهایی که به‌کار بازار می‌آیند به‌سرعت (و اغلب به‌شکل زودرس) رشد و تحول می‌یابند و با چنان شتاب و اضطرابی از آنها کار کشیده می‌شود که دست آخر چیزی از آنها باقی نمی‌ماند. هر چیز دیگری در درون ما، هر چیزی که بازاری نیست، یا وحشیانه سرکوب می‌شود یا به‌علت عدم استفاده می‌پوسد یا اصلاً بخت شکفتن نمی‌یابد.

مارکس می‌گوید حل شادمانه و طنزآلودهٔ این تضاد زمانی اتفاقی می‌افتد که «تحول صنعت مدرن درست همان بنیانی را تخریب کند که بورژوازی با اتکا به‌آن، فرآورده‌ها را تولید و تصاحب می‌کند». حیات و انرژی درونیِ تحول بورژوایی، خودِ آن طبقه‌ای که این تحول را بدواً ایجاد کرد، محو می‌سازد. ما می‌توانیم این حرکت دیالکتیکی را همان‌قدر در قلمرو تحول شخصی شاهد باشیم که در قلمرو توسعه و تحول اقتصادی: در نظامی که تمام رابطه‌ها سست و فرّارند چگونه صور زندگی

1. self-development

سرمایه‌داری ــ مالکیت خصوصی و مزد و ارزش مبادله و عطش سیری‌ناپذیر برای سود ــ به‌تنهایی می‌توانند پابرجا باقی بمانند؟ جایی که آرزوها و خواستهای مردم از هر طبقه‌ای که باشند مجال سرکشی و عصیان می‌یابد و با تلاطمهای مداوم مشهود در تمامی قلمروهای زندگی همسو می‌شود، حقیقتاً چه چیزی می‌تواند آنها را به‌محدودهٔ تعیین‌شدهٔ بورژوایی مقیّد سازد؟ هر چه جامعهٔ بورژوایی با التهاب بیشتری اعضایش را برآشوبد که رشد کنند یا بمیرند، بیشتر احتمال دارد که آنها در مسیر توسعه از خود جامعه سبقت گیرند، هر چه مردم خشماگین‌تر جامعه را مانعی بر سر راه رشد خود ببینند و بر آن قیام کنند با توان خستگی‌ناپذیرتری زیر بیرق زندگی جدیدی که بورژوازی آنها را به‌جستجویش وادار ساخته است با بورژوازی خواهند جنگید. بنابراین سرمایه‌داری با آتشِ توانهای خود دود می‌شود و به‌هوا می‌رود. بعد از انقلاب، «در جریان تحول»، بعد از اینکه ثروت تقسیم شد و امتیازات طبقاتی لغو گردید و آموزش آزاد و همگانی شد و کارگران کنترل شیوه‌های تولید را در دست گرفتند ــ مارکس در یکی از نقاط اوج مانیفست پیشگویی می‌کند ــ آنگاه بالاخره

> به‌جای جامعهٔ بورژوایی با طبقات و تخاصمهای طبقاتیش، ما در اجتماعی گرد هم خواهیم آمد که تحول آزاد هر فرد شرط تحول آزاد همه خواهد بود.

آن‌گاه تجربهٔ تحولِ نفس که از تقاضاها و اعوجاجهای بازار رها شده است می‌تواند آزادانه و خودانگیخته پر و بال بگشاید و به‌عوض کابوسی که جامعهٔ بورژوا از آن ساخته است به‌منبع شادمانی و زیبایی برای همگان بدل شود.

می‌خواهم برای لحظه‌ای از زمان نگارش مانیفست کمونیست به‌عقب بازگردم و تأکید کنم که برای مارکس، از اولین نوشته‌هایش گرفته تا آخرین آنها، تا چه اندازه آرمان تحول مهم بوده است. رسالهٔ «دربارهٔ کار بیگانه‌شده» که در دوران جوانی او در سال ۱۸۴۴ نوشته شده است اعلام می‌کند جانشین کار بیگانه‌شده کاری است که فرد را قادر می‌سازد تا «آزادانه توانهای جسمی و روحی خود را تحول دهد».[۴] چنین کاری شایستهٔ آدمی است. در ایدئولوژی آلمانی (۴۶ــ۱۸۴۵) هدف کمونیسم «تحول تمام قابلیتهای فرد» است، زیرا «فقط در اجتماع با دیگران است که هر فرد ابزار فرهیختن استعدادهای خود را در همهٔ جهات می‌یابد».[۵] در جلد اول سرمایه در فصل «ماشین‌آلات و صنعت مدرن» مارکس می‌گوید برای کمونیسم ضروری است که از تقسیم کار سرمایه‌داری فراتر برود:

... فردی که تحول جزئی یافته است و فقط می‌تواند یک عملکرد اجتماعی تخصصی را انجام دهد باید با فرد کاملاً تحول‌یافته‌ای جانشین شود که می‌تواند کارهای متنوعی انجام دهد و آماده است با هر تغییری در تولید رویارویی کند، فردی که اِعمال عملکردهای متفاوت اجتماعی به‌معنی شکوفا ساختن وجوه متفاوت نیروهای طبیعی و اکتسابی اوست.[۶]

بدون شک این برداشت از کمونیسم، مدرن است: نخست به‌سبب ماهیت فردگرایانه، و مهمتر از آن به‌این دلیل که آرمان تحول را صورتِ زندگی خیر می‌داند. مارکس از این حیث به‌دشمنان بورژوا و لیبرالش نزدیکتر است تا به‌طرفداران سنتی کمونیسم، که از زمان افلاطون و آبایِ کلیسا، ایثار را گرامی داشته و تبّرک کرده‌اند و فرّدیت را با سوء ظن و نفرت نگریسته‌اند و مشتاق آرامشی بوده‌اند که در آن جنگ و جدل و تلاش به‌پایان رسیده باشد. باز درمی‌یابیم که مارکس به‌آنچه در جامعهٔ بورژوایی می‌گذرد از خود اعضا و پشتیبانان این جامعه گوشِ شنواتری دارد. او در تحول و پویایی سرمایه‌داری ــ هم در تحول فرد و هم در تحول جامعه به‌طور کلی ــ خیالِ نوِ زندگی خیر را می‌بیند: زندگیی که به‌کمال خاصی نرسیده است و تبلور یک جهان مثالی ثابت و باقاعده نیست بلکه جریانی است از رشد مداوم و ناآرام و فرجام‌گشوده و بی‌حد و مرز. بدین‌سان مارکس امیدوار است زخمهای مدرنیته را با مدرنیتهٔ کاملتر و ژرفتری درمان کند.

۲. خودتخریبی ابداعی

اکنون می‌توانیم بفهمیم که چرا بورژوازی و جهانی که ساخته بود مارکس را به‌وجد و شوق آورد. حالا باید به‌مسئله‌ای پیچیده‌تر بپردازیم: در کنار مانیفست کمونیست کل ستایندگان سرمایه‌داری، از آدام فرگوسن گرفته تا میلتون فریدمن، آشکارا سُست و بیجان‌اند. شگفتا که مداحان سرمایه‌داری از افقهای بیکران و توان و جسارت انقلابی و خلاقیت پویا و ماجراجویی و رُمانس بورژوازی و توانایی آن در ایجاد آسایش برای بیشترِ مردم و حتی خرسند کردن آنان حرف چندانی نمی‌زنند. بورژوازی و ایدئولوگهایش هرگز به‌فروتنی یا تواضع شُهره نبوده‌اند، اما به‌نظر می‌رسد که به‌شکل عجیبی مصمّم‌اند بسیاری از خصال تابناک خود را پنهان سازند. فکر می‌کنم دلیلش این باشد که خصال آنها سویهٔ پلشتی دارد که نمی‌توانند پنهانش نکنند. آنها به‌طور مبهم از آن اطلاع دارند و عمیقاً از آن مضطرب و

بیمناک‌اند تا آنجاکه ترجیح می‌دهند به‌جای پذیرش صریح و کنار آمدن با آن، قوّت و خلاقیت خود را نادیده بگیرند یا انکار کنند.

چیست آنچه اعضای بورژوازی می‌ترسند در خود کشف کنند؟ مسلماً علاقه‌مندی آنها به‌استثمار مردم و با آنان مثل ابزار صِرف یا کالا (از حیث اقتصادی و اخلاقی) رفتار کردن، نیست. مارکس می گوید بورژوازی در این مورد ککش هم نمی‌گزد. هر چه باشد وقتی با خود نیز چنین رفتار می‌کنند، چرا با دیگران نکنند؟ منشأ واقعی مشکل، ادعای بورژوازی است مبنی بر اینکه «طرفدار نظم» در سیاست و فرهنگ مدرن است. مقدار بسیار زیادی پول و توان صَرف ساختن و عمران شده است و خصوصیت بسیاری از این آثار که عظمت و بزرگی است ــ براستی در قرنی که مارکس زندگی می‌کرد هر میز و صندلیی در اندرونی بورژوازی به‌یادگاری بزرگ می‌مانست ــ شاهد صداقت و جدیت این ادعاست. با این‌همه مارکس می‌پندارد حقیقت این است که هرآنچه جامعهٔ بورژوایی ساخته است برای آن ساخته شده است که تخریب شود. «هرآنچه سخت و استوار است» ــ از لباسهایی که تن ما را پوشانده‌اند گرفته تا کارگاهها و کارخانه‌هایی که آنها را بافته‌اند، از مردان و زنانی که ماشینها را به‌حرکت درمی‌آورند گرفته تا خانه‌ها و محله‌هایی که کارگران در آنها زندگی می‌کنند، تا شرکتها و کارخانه‌هایی که کارگران را استثمار می‌کنند، تا شهرها و شهرستانها و کل مناطق و حتی مللی که صاحب جملهٔ آنها هستند، همه ساخته می‌شوند تا فردا ویران شوند، لِه شوند، پاره‌پاره شوند، خمیر شوند، منحل شوند، تا بتوان هفتهٔ بعد آنها را از نو ساخت یا جایگزین کرد و کل جریان می‌تواند بارها تکرار شود و می‌توان امید بست که تا ابد ادامه یابد، البته در اَشکال سودآورتر.

خصوصیت تمامی ساخته‌های عظیم بورژوازی این است که قدرت و استحکام مادی آنها پوک است و ابداً وزنی ندارد؛ آنها مظهر شکوه نیروهای تحول سرمایه‌داری هستند اما همان نیروها آنها را همچون حباب به‌هوا می‌پراکنند. حتی زیباترین و برجسته‌ترین ساختمانها و کارهای عمرانی بورژوازی موقتی‌اند، ساخته شده‌اند تا زود مصرف شوند و برنامه‌ریزی شده‌اند تا منسوخ گردند و به‌لحاظ اجتماعی بیشتر شبیه چادر و خیمه‌اند تا «اهرام مصری، آبگذرهای رمی، کاتدرالهای گوتیک».[۱]

---

۱. انگلس چند سال قبل از انتشار مانیفست در کتاب وضعیت طبقهٔ کارگر در انگلستان در سال ۱۸۴۴، از

اگر به‌پس پشت آرامش و متانتی که اعضای بورژوازی ما به‌وجود آورده‌اند نگاهی بیفکنیم و به‌شیوهٔ واقعی کار و عمل آنها نظری بیندازیم درمی‌یابیم که اگر کسی بالایش پول بپردازد این همشهریان متین و استوار جهان را هم می‌کوبند. حتی هنگامی که بورژواها همه را با افسانه‌های درنده‌خویی و انتقام پرولتاریایی می‌ترسانند، خود، از رهگذر معاملات و اقدامات پایان‌ناپذیرشان، توده‌های مردم و مواد و مصالح و پول را به‌اینجا و آنجای زمین می‌کشانند و هر جا که پا می‌گذارند بنیادهای زندگی همگان را می‌فرسایند و فرومی‌پاشند. سرّ آنها ــ سرّی که موفق شده‌اند حتی از خود پنهان سازند ــ این است که پس پشت ظواهرشان، آنان سبعترین و مخربترین طبقهٔ حاکمهٔ تاریخ‌اند. مارکس تمام سوائقِ هرج و مرج‌طلبانه و لگام‌گسیخته و مخرّبی را که نسل بعدی با نام «نیهیلیسم» غسل تعمید داد ــ سوائقی که نیچه و پیروانش به‌زخمهایی کیهانی همچون «مرگ خداوند» نسبت می‌دهند ــ در کارکرد به‌ظاهر مبتذل اقتصاد بازار جای می‌دهد. وی پرده‌ها را می‌درد و در چنان ابعادی فاش می‌سازد که بورژواهای مدرن نیهیلیستهایی تمام و کمال هستند که حتی

دریافتن این نکته که خانهٔ کارگران (که دلالان برای سود سریع ساخته بودند) فقط برای چهل سال ساخته شده است دچار کراهت شد. او خبر نداشت که این وضع به‌الگوی عمرانی جامعهٔ بورژوایی بدل خواهد شد. طرفه آنکه حتی خانه‌های پرجلال ثروتمندترین سرمایه‌داران عمرشان به‌چهل سال نرسید ــ نه‌فقط در منچستر بلکه درواقع در همهٔ شهرهای سرمایه‌داری؛ این خانه‌ها یا اجاره داده شدند یا با همان شوق سیری‌ناپذیری که بنا شده بودند تخریب گشتند. (خیابان پنجم نیویورک مثال بارزی است اما مثالهای مدرن را همه‌جا می‌توان یافت). با توجه به‌سرعت و سبعیت تحول سرمایه‌داری، جای تعجب نیست که بخش عمده میراث معماری و عمرانی ما تخریب شده است؛ آنچه هنوز باقی مانده است شگفتی‌آور است.

فقط در ایام اخیر است که متفکران مارکسیست کشف این مضمون را آغاز کرده‌اند. به‌عنوان مثال دیوید هاروی جغرافیدانِ اقتصادی می‌کوشد تا بتفصیل نشان دهد که چگونه تخریب عمدی و تکراری «محیط ساخته‌شده» جزء لاینجزّای انباشت سرمایه است. نوشته‌های هاروی به‌شدت پراکنده است. برای تجزیه و تحلیلی روان در این مورد نگاه کنید به‌شارون زوکین (Sharon Zukin) «ده سال جامعه‌شناسی شهری جدید» در *Theory and Society*, July 1980, 575-601. از قضای روزگار، دولتهای کمونیستی به‌مراتب بهتر از دولتهای سرمایه‌داری در حفظ سنت و گذشتهٔ شهرهای بزرگشان عمل کرده‌اند: لنینگراد و پراگ و ورشو و بوداپست و جز آنها. اما این سیاست آن‌قدرها از احترام به‌زیبایی و دستاوردهای بشری ناشی نمی‌شود، بلکه سبب آن آرزوی حکومتهای خودکامه برای بسیج قیود سنتی است تا از این طریق بتوانند حس پیوند با خودکامه‌های گذشته را زنده نگه دارند.

به‌مخیلهٔ روشنفکران مدرن هم نمی‌رسند.[۱] اما این بورژواها خود را از خلاقیّت خویش بیگانه ساختند زیرا زَهرهٔ آن‌را نداشتند که به‌مغاک اخلاقی و اجتماعی و روانی که خلاقیّتشان باز کرده بود نگاهی بیفکنند.

برخی از روشنترین و بارزترین تصاویر مارکس ما را وامی‌دارند تا با این مغاک روبرو شویم. بنابراین «جامعهٔ بورژوایی مدرن، جامعه‌ای که ابزار عظیم تولید و مبادله را فراهم کرده مثل جادوگری است که دیگر از پسِ نیروهایی زیرزمینی که با جادوی خود احضار کرده است برنمی‌آید». این خیال یادآور ارواح قرون گذشتهٔ ظلمانی است که گمان می‌رود بورژوازی مدرن ما آنها را دفن کرده است. اعضای جامعهٔ بورژوا خود را اهل واقعیت و عقل می‌دانند نه جادو، فرزندان روشنگری می‌دانند نه ظلمات. هنگامی که مارکس بورژوازی را جادوگر می‌خواند ــ به‌یاد آورید که آنها «انبوه مردمان را همچون لشکر جنها احضار کرده‌اند»، از «شبح کمونیسم» بگذریم ــ به‌ژرفایی اشاره می‌کند که آنها خود نفی‌اش می‌کنند. خیال مارکس در اینجا مثل همه‌جا حسّ حیرت را در برابر جهان مدرن القا می‌کند: نیروهای حیاتی این جهان فراتر از هر چیزی هستند که بورژوازی حتی بتواند خیالش را بکند چه رسد به‌اینکه آنها را محاسبه نماید یا برنامه‌ریزی کند؛ این نیروها خیره‌کننده و کوبنده‌اند. اما خیالات مارکس مبیّن چیزی هستند که در هر نوع حس حیرت حقیقی فرونهفته است ــ حس خوف. زیرا این جهانِ اعجاب‌آور، جادویی و

---

۱. واژهٔ «نیهیلیسم» را عملاً نسل خود مارکس جعل کرده است: این واژه را نخستین‌بار تورگنیف برای توصیف قهرمان رادیکال خود به‌نام بازارف در کتاب پدران و پسران (۱۸۶۱) به‌کار برد. داستایفسکی آن‌را به‌شیوه‌ای جدّیتر در یادداشتهای زیرزمینی (۱۸۴۶) و جنایت و مکافات (۶۷ــ۱۸۶۶) حلّاجی کرد. نیچه سرچشمه‌ها و معانی آن‌را به‌گونه‌ای عمیق و ژرف در اراده معطوف به‌قدرت (۸۸ــ۱۸۸۵) به‌ویژه در بخش موسوم به«نیهیلیسم اروپایی» کاوید. این نکته به‌ندرت ذکر شده است اما جای دارد گفته شود که نیچه سیاست و اقتصاد مدرن را فی‌نفسه عمیقاً نیهیلیستی می‌دانست. نگاه کنید به‌بخش اولِ فهرست ریشه‌های نیهیلیسم معاصر. شگفت آنکه برخی از تصاویر و تحلیلهای نیچه حال و هوایی مارکسیستی دارند. نگاه کنید به‌بخش ۶۳ به‌نتایج معنوی مثبت و منفی «مسئلهٔ اعتبارات و تجارت جهانی و ابزار حمل و نقل» و ۶۷: «ازهم‌گسیختگی زمینداری... روزنامه‌ها (به‌عوض دعاهای روزانه) و راه‌آهن و تلگراف. تمرکز یافتن منابع عظیم نزد فردی واحد که به‌همین سبب باید بسیار قدرتمند و همه‌فن‌حریف باشد.» (۱۹۶۸، Vintage). اما نیچه پیوندهای میان روح مدرن و اقتصاد مدرن را هرگز حلاجی نکرد و پیروان وی بجز عده‌ای معدود هیچ‌وقت توجهی به‌آن نکردند.

شیطانی و ترساننده نیز هست، دیوانه‌وار می‌چرخد و مهارش در دست نیست و با برداشتن هر قدم، کورکورانه نابود می‌کند. اعضای بورژوازی در برابر آفریده‌های خود، هم حسّ حیرت را در خود سرکوب می‌کنند هم حس خوف را؛ این احضارکنندگان ارواح نمی‌خواهند بدانند که جن تا مغز استخوان در تنشان حلول کرده است. آنها فقط در لحظات ویرانی شخصی و همگانی می‌آموزند، یعنی فقط زمانی که دیگر خیلی دیر شده است.

البته بورژواهای جادوگرِ مارکس از اخلاف فاوست گوته‌اند اما نیای دیگری نیز دارند که مخیلهٔ نسل مارکس را مسخّر ساخته بود: فرانکشتاین، مخلوق ادبی ماری شلی. این مخلوقات افسانه‌ای که می‌کوشند تا از رهگذر علم و عقلانیّت قدرتهای انسانی را گسترش دهند، نیروهایی اهریمنی را آزاد می‌کنند که به‌طریق غیر عقلانی فوران می‌کنند و از قدرت ید بشری خارج‌اند و نتایج هراس‌آوری به‌دنبال دارند. در بخش دوم فاوستِ گوته آن نیرویِ کامل زیرزمینی که دست آخر جادوگر را از کار برکنار می‌سازد، کل نظام اجتماعی مدرن است. بورژوازی مارکس نیز در این مدار تراژیک می‌چرخد. اما مارکس زیر زمین را به‌روی زمین منتقل می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه در میلیونها کارگاه و کارخانه و بانک و صرّافی در روز روشن نیروهای ظلمانی دست‌اندرکارند و فرامین بازار، نیروهای اجتماعی را به‌جهاتی می‌کشانند که جز وحشت نمی‌افزایند و حتی قدرتمندترین بورژواها نیز از مهار آنها عاجزند. مارکس چشم ما را به‌این مغاک باز می‌کند.

بنابراین در بخش اول مانیفست، مارکس قطبهایی را تصویر می‌کند که فرهنگ مدرنیسم را در قرن آینده شکل خواهند بخشید و جان خواهند داد: در یک قطب آرزوها و خواستهای سیری‌ناپذیر و انقلاب مدام و تحول بی‌پایان و خلق مستمر و نوسازی در همهٔ قلمروهای زندگی قرار دارد و در قطب دیگر ضدّ آن، نیهیلیسم و تخریب پیاپی و فرولرزیدن و ته کشیدن زندگی و دل تاریکی و وحشت.[۱] مارکس

---

۱. اشاره‌ای است به‌کتاب دل تاریکی نوشتهٔ جوزف کنراد و آخرین کلماتی که از دهان قهرمان آن خارج می‌شود: «The horror, The horror» شاعران و هنرمندان مدرن بسیاری برای نشان دادن تباهی عصر مدرن از این کلمات و نام کتاب کنراد استفاده کرده‌اند. می‌توان از الیوت و فرانسیس فورد کاپولا نام برد. در مورد استفادهٔ الیوت از استعاره‌های کنراد نگاه کنید به:
Hugh Kenner, *The Invisible Poet*, Harbringer, 1959.ـــم.

نشان می‌دهد که چگونه نیروها و فشارهای اقتصاد بورژوایی تارِ این دو امکان انسانی را در پودِ زندگی هر انسانِ مدرنی می‌تنند. با گذشت زمان مدرنیستها تصاویر و خیالات کیهانی و آخرالزمانی بسیاری خلق کردند، تصاویری از سپیدترین شادمانیها و سیاهترین نومیدیها. بسیاری از خلّاقترین هنرمندان مدرنیست همزمان مجذوب این دو احساس متضاد شدند و در فرایندی بی‌پایان از یک قطب به‌قطب دیگر رانده شدند. پویایی ذاتی آنان ضربان درونیی را بازتولید و بیان کرد که سرمایه‌داری مدرن را به‌حرکت وا می‌دارد و این جامعه به‌آن زنده است. مارکس ما را به‌درون اعماق جریان این زندگی فرومی‌افکند و ما خود نیروی حیاتبخشی را احساس می‌کنیم که تار جانمان را می‌لرزاند و در عین حال تشنج و لرزه‌ای بر روح ما چنگ می‌اندازد که هر لحظه می‌تواند نابودمان سازد. سپس مارکس به‌یاری قدرت زبان و تفکرش می‌کوشد ما را ترغیب کند تا به‌بینش او اعتماد کنیم و خود را به‌دستان او بسپاریم تا همراه وی به‌نقطهٔ اوجی رهسپار شویم که در پیش رو قرار دارد.

شاگردان جادوگر، اعضای پرولتاریای انقلابی، می‌باید مهار نیروهای تولیدی را از دست بورژوازیِ فاوستی فرانکشتاینی خارج کنند. هنگامی که این عمل انجام شد آنها این نیروهای اجتماعی بی‌ثبات و انفجاری را به‌منابع زیبایی و شادمانی برای همگان مبدّل می‌سازند و تاریخ تراژیک مدرنیته را به‌پایان می‌رسانند. علی‌رغم اینکه به‌این پایان برسیم یا نه، مانیفست به‌سبب قدرت تخیّلی و متجلی ساختن و درک امکانات درخشان و خوفناکی که لاجرم سرِ راه زندگی مدرن قرار دارد، رساله‌ای برجسته است. مانیفست، علاوه بر هرآنچه هست، نخستین اثر بزرگ هنری مدرنیست است.

اما، حتی اگر ما مانیفست را به‌عنوان الگوی مدرنیسم بستاییم، باید به‌یاد داشته باشیم که الگوها نه‌فقط حقایق و نقاط قوّت بلکه تنشها و فشارهای درونی را نیز مشخص می‌سازند. به‌همین سبب در مانیفست و سایر آثار برجسته‌ای که در پی آن می‌آیند، ما به‌رغم اهداف خالق آنها و احتمالاً حتی بدون آگاهی وی درمی‌یابیم که مسئلهٔ انقلاب و گشایش نهایی نقد درونی[1] خود را فراهم می‌آورد و تضادهای جدیدی خود را به‌جهانی که این تخیّل می‌آفریند، تحمیل می‌کنند. حتی اگر ما خود را

1. immanent critique

به‌دست امواج دیالکتیکی مارکس رها کنیم احساس می‌کنیم که جریانهای ناشناختهٔ عدم اطمینان و عدم آرامش ما را به‌سوی خود می‌کشد. ما در سلسله تنشهای شدیدِ میان اهداف و شهود مارکس گرفتار می‌شویم، میان آنچه او می‌خواهد و آنچه او می‌بیند.

به‌عنوان مثال نظریهٔ بحرانهای مارکس را در نظر بگیرید: «بحرانها متوالیاً بازمی‌گردند و کل جامعهٔ بورژوایی را هر بار تهدیدآمیزتر مورد شک و تردید قرار می‌دهند». براثر این بحرانهای متوالی «نه‌فقط بخش اعظم تولیدات موجود بلکه نیروهای تولیدی باقیمانده از قبل نیز مکرراً تخریب می‌شوند». به‌نظر می‌رسد مارکس معتقد است این بحرانها به‌طریق فزاینده‌ای سرمایه‌داری را فلج می‌کنند و دست آخر آن‌را نابود می‌سازند، اما با این‌همه شهود خود وی و تحلیلش از جامعهٔ بورژوایی نشان می‌دهد که چگونه این جامعه بخوبی می‌تواند بر بحران و فاجعه فائق آید: «از یک‌سو با تخریب عمدی انبوه نیروهای تولیدی و از سوی دیگر با فتح بازارهای جدید و استفادهٔ کاملتر از بازارهای قدیمی». بحرانها می‌توانند مردم و شرکتهایی را که با توجه به‌ملاکهای بازار نسبتاً ضعیف و فاقد کارایی هستند نابود کنند؛ آنها می‌توانند فضاهایی مناسب برای سرمایه‌گذاری و تحولات جدید فراهم نمایند؛ آنها می‌توانند بورژواها را به‌نوآوری و گسترش و تمرکز شدیدتر و بهتر از گذشته وادارند. بنابراین بحرانها می‌توانند سرچشمه‌های نامنتظر قوّت و بهبود سرمایه‌داری باشند. شاید درست باشد که همان‌گونه که مارکس می‌گوید این صور ناسازگاری فقط بتوانند «راه را برای بحرانهای گسترده‌تر و مخرّبتر هموار کنند». اما، با توجه به‌قابلیت و توانایی بورژوازی برای فایده بردن از تخریب و هرج و مرج، دلیل بارزی در دست نیست که بحرانها تا ابد اوج نگیرند و مردم و خانواده‌ها و مؤسسات و شهرها را نابود نکنند و با این حال، ساختارهای زندگی و قدرت اجتماعی بورژوازی را سالم و دست‌نخورده باقی بگذارند.

در مرحلهٔ بعد باید به‌تخیّل و شهود مارکس دربارهٔ اجتماع انقلابی بپردازیم. شگفت آنکه پایه‌های این اجتماع را خودِ بورژوازی بنا می‌نهد. «پیشرفت صنعتی که بانی ناخودآگاه آن بورژوازی است به‌جای انزوای کارگران که ناشی از رقابت است وحدت آنها را فراهم می‌کند که از رهگذر تعاون حاصل می‌شود». واحدهای عظیم تولیدی که جزء لایتجزای صنعت مدرن هستند تعداد کثیری از کارگران را گرد هم

جمع می‌کنند و آنان را وامی‌دارند تا به‌یکدیگر وابسته شوند و در جریان کار با یکدیگر همکاری کنند ــ تقسیم کار مدرن نیازمند آن است که در سطحی گسترده و لحظه به‌لحظه همکاری پیچیده و دقیقی صورت گیرد ــ بنابراین به‌آنها می‌آموزد که به‌شیوه‌ای اشتراکی و جمعی بیندیشند و عمل کنند. قیود جمعی کارگران که تولید سرمایه‌داری در نهایت غفلت آن‌را به‌وجود می‌آورد، نهادهای سیاسی مبارز را تأسیس می‌کند، اتحادیه‌هایی که به‌مخالفت با چارچوب خصوصی و اتمیستی روابط اجتماعی سرمایه‌داری برمی‌خیزند و دست آخر آن‌را واژگون می‌کنند. اعتقاد مارکس چنین است.

ولی اگر این تخیل و شهود کلّی از مدرنیته درست باشد چرا آن صور جمعی که صنعت سرمایه‌داری به‌وجود می‌آورد باید استوارتر از سایر آفریده‌ها و ساخته‌های سرمایه‌داری باشد؟ آیا نباید این اجتماعات نیز مثل همهٔ چیزهای دیگر این جامعه موقّت و گذرا باشند و پیدا شده باشند تا ناپدید شوند؟ مارکس در سال ۱۸۵۶ کارگران صنعتی را «انسانهای جدیدالولاده» نامید که «مانند ماشین‌آلات جدید آفریدهٔ دوران مدرن هستند». اگر چنین باشد، همبستگی کارگران، هر اندازه که در زمانی خاص مستحکم باشد، در پایان همانند ماشینهایی که با آنها کار می‌کنند و یا محصولاتی که تولید می‌کنند ناپایدار از آب درخواهد آمد. شاید امروز کارگران در خط تولید، با اعتصاب همدیگر را یاری دهند، اما چرا فردا در میان جماعات مختلف با وضعیتهای مختلف و جریانها و مکانهای مختلف پراکنده نشوند و نیازها و علایق دیگری پیدا نکنند. باز هم به‌نظر می‌رسد صور تجریدی سرمایه‌داری ــ سرمایه و دستمزد و کالاها و استثمار و ارزش اضافی ــ پابرجا باقی بمانند در صورتی که اجزای انسانی آن به‌تلاطم امواج بی‌پایان فروافکنده شوند. چگونه ممکن است قیود انسانی مستحکمی در چنان خاک سست و لغزنده‌ای رشد کند؟

حتی اگر کارگران، جنبش کمونیستی موفقی سازمان دهند و حتی اگر چنان جنبشی به‌انقلابی موفق منجر شود، چگونه آنان در میان امواج غلطان و خروشان زندگی مدرن قادرند جامعهٔ کمونیستی استواری تشکیل دهند؟ چه چیزی جلوی نیروهای اجتماعی که سرمایه‌داری را دود کردند و به‌هوا فرستادند خواهد گرفت و موجب خواهد شد که همانها کمونیسم را دود نکنند و به‌هوا نفرستند؟ اگر همهٔ روابطِ تازه قبل از آنکه استحکام بیابند منسوخ شوند چگونه می‌توان همبستگی و

رفاقت و کمک دوجانبه را زنده نگه داشت؟ شاید حکومت کمونیستی تلاش کند جلوی سیل را با بستن سد بگیرد و نه‌فقط جلوی فعالیت و نوجویی اقتصادی را بگیرد (همهٔ حکومتهای سوسیالیستی چنین کرده‌اند درست مثل همهٔ حکومتهای رفاه عامهٔ سرمایه‌داری) بلکه فعالیتهای سیاسی، فرهنگی و شخصی را نیز مانع شود. حتی اگر چنان سیاستی موفق از آب درآید آیا به‌هدف مارکسیستی تحول و رشد آزاد فرد و همهٔ افراد خیانت نشده است؟ مارکس چشم به‌آینده دوخته بود و کمونیسم را تحقق مدرنیته می‌دانست. اما چگونه کمونیسم می‌تواند از خود در جهان مدرن دفاع کند بدون آنکه درست همان توانهای مدرنی را سرکوب کند که قول داده بود آزاد و رهایشان سازد؟ از سوی دیگر اگر این توانها را آزاد سازد، آیا امواج خودانگیختهٔ نیرویِ مردم، خودِ شکل‌بندی اجتماعی جدید را درنخواهد نوردید؟

بنابراین صرفاً با تقریر دقیق مانیفست و جدی گرفتن تخیّل و شهود آن از مدرنیته به‌سوی طرح پرسشهایی جدّی از پاسخهای مارکس رانده می‌شویم. می‌توانیم مشاهده کنیم که برای تحقق آرمانهایی که مارکس می‌پنداشت پشت نزدیکترین خم رودخانه‌اند، حتی اگر بواقع دست‌یافتنی باشند، باید زمانی بس طولانی انتظار بکشیم، و می‌توانیم ببینیم که حتی اگر روزی روزگاری تحقق یابند شاید که فقط لمحه‌ای بپایند و در چشم به‌هم‌زدنی بر باد روند و قبل از آنکه قوام یابند منسوخ شوند و همان امواج پیاپیِ تغییر و پیشرفت که آنها را لحظه‌ای پیشِ روی ما حاضر ساخته‌اند شتابان از دسترس ما دورشان کنند و ما را تا ابد بدون یاور و دست و پازنان باقی بگذارند و بروند. می‌توانیم ببینیم چگونه کمونیسم، اگر بخواهد خود را سر پا نگه دارد، ممکن است نیروهای فعال و پویا و متحوّل‌کننده‌ای را سرکوب کند که آن‌را آفریده‌اند و به‌امیدهایی خیانت کند که آن‌را شایسته ساخته‌اند تا در راهش بجنگند و نابرابریها و تضادهای جامعهٔ بورژوایی را تحت نام دیگر به‌وجود آورد. شگفتا! پس می‌توانیم ببینیم که دیالکتیک مدرنیتهٔ مارکس به‌سرنوشت همان جامعه‌ای دچار می‌شود که در حال توصیف آن است زیرا توانها و تصوراتی به‌وجود می‌آورد که آن دیالکتیک را در همان هوا دود می‌کنند و به‌هوا می‌فرستند.

۳. برهنگی و عریانی: انسان بی‌خانه و کاشانه

اکنون که شهود «دودشوندهٔ» مارکس را در عمل مشاهده کردیم، می‌خواهم از آن بهره

ببرم و برخی از قدرتمندترین تخیّلات زندگی مدرن را توضیح دهم. در قطعهٔ زیر مارکس می‌کوشد نشان دهد که چگونه سرمایه‌داری روابط مردم با خود و با یکدیگر را تغییر می‌دهد. اگرچه به‌گفتهٔ مارکس «بورژوازی» فاعل فعالیتهای اقتصادی است که منشأ تغییرات بزرگ است اما زنان و مردان مدرنِ همهٔ طبقات بواقع منفعل‌اند، زیرا همه تغییر می‌کنند.

> بورژوازی بسیاری از پیوندهای فئودالی را از هم گسست، پیوندهایی که انسانها را به«مخدومان طبیعی‌شان» می‌پیوست و هیچ قیدی میان آدمی با آدمی باقی نگذاشت مگر سود عریان و داد و ستد پولیِ خشک و بیروح. جذبه‌های ملکوتی خشک‌اندیشی زاهدانه و جوش و خروش پهلوانانه و شیوه‌های احساساتی عوامانه را در آبهای یخزدهٔ حسابگریهای خودپرستانه غرقه ساخت... بورژوازی هالهٔ تقدس تمامی مشغله‌هایی را که سابقاً محترم بودند و با خشیت نگریسته می‌شدند زدود... بورژوازی پردهٔ احساسات را از روی خانواده کنار زد و رابطهٔ خانوادگی را به‌رابطهٔ پولیِ صِرف بدل ساخت... و به‌جای استثماری که حجاب توهّمات گوناگونِ سیاسی و مذهبی آن‌را پوشانده بود، استثماری آشکار و بیشرمانه و مستقیم و عریان را باب کرد.

در اینجا از نظر مارکس، تضادی اساسی وجود دارد میان آنچه باز و برهنه و آنچه پنهان و محجوب و پوشیده است. این دو قطب که در تفکر شرقی و همچنین غربی امری ازلی و ابدی‌اند در همه‌جا نماد تمایز میان جهان «واقعی» و جهان موهوم هستند. در تفکر نظری عهد باستان و قرون وسطی کلّ جهانِ تجربهٔ حسی، وهم‌آلوده است ــ«حجاب مایا» در تفکر هندی ــ و گمان می‌رود جهان حقیقی فقط از رهگذر فراتر رفتن از ابدان و زمان و مکان حاصل می‌شود. در برخی از سنتها واقعیت با تأمل دینی و فلسفی به‌دست می‌آید و در بعضی دیگر فقط در آیندهٔ پس از مرگ به‌ما ارزانی می‌شود ــ پل قدیس می‌گوید: «ما اکنون از پشت شیشه می‌نگریم و تار می‌بینیم اما بعد روبرو خواهیم شد».

تغییر و دگرگونی مدرن که در عصر رنسانس و اصلاح دینی آغاز می‌شود این هردو جهان را بر زمین مستقر می‌سازد، در زمان و مکان، لبالب از آدمیان. اکنون می‌پندارند جهان کاذب، گذشتهٔ تاریخی است، همان جهانی که ما از دست داده‌ایم (یا در حالِ از دست‌دادنیم) اما جهان واقعی در دنیایِ فیزیکی و اجتماعی قرار دارد

که هم‌اکنون و هم‌اینجا مالِ ماست (یا جهانی است که در جریان خلق شدن است). در این لمحه، نمادگرایی جدیدی ظاهر می‌شود. لباس نشان نحوهٔ زندگی کهنه و وهم‌آلوده است و عریانی و برهنگی مبیّن حقیقتی که تازه کشف و درک شده است؛ درآوردن لباس و برهنه شدن یعنی رسیدن به‌آزادی معنوی و واقعی شدن. شعر اروتیکِ مدرن ستایندهٔ این معناست زیرا عشاق مدرن نسل اندر نسل با نوعی طنز بازیگوش چنین کرده‌اند و تراژدی مدرن اعماق خوفناک و ترسناک آن‌را کاویده است. مارکس در داخل این سنت تراژیک می‌اندیشد و کار می‌کند. از نظر او لباسها کنده شده‌اند و پرده‌ها دریده گشته‌اند و جریان برهنگی و عریانی با خشونت و سبعیت انجام گرفته است، اما با این‌همه گمان می‌کند جنبش تراژیک تاریخ مدرن به‌پایانی خوش منتهی خواهد شد.

دیالکتیک برهنگی که در مارکس به‌اوج خود می‌رسد در بدو شروع عصر مدرن در شاه‌لیر نوشتهٔ شکسپیر ظاهر می‌شود. از نظر لیر آدمی زمانی با حقیقت عریان روبرو می‌شود که بجز زندگی هر چیزی را که دیگران بتوانند از او بگیرند از دست بدهد. ما می‌بینیم که خانوادهٔ طمّاع او به کمک کبر و نخوت خود وی پردهٔ احساسات را از چهرهٔ خود برمی‌گیرند و از هم می‌درند. لیر که نه‌فقط از قدرت سیاسی بلکه حتی از آخرین بقایای وقار انسانی محروم شده است، در میانهٔ شب و در اوج طوفانی شدید و ترسناک از خانه رانده می‌شود. او می‌گوید سرانجام زندگی بشری به‌اینجا ختم می‌شود. آن کس که تنها و فقیر است در سرما رها می‌شود و آن کس که تبهکار و زشتخوی است از گرمایی لذت می‌برد که قدرت می‌تواند فراهم آورد. به‌نظر می‌رسد ما را تاب تحمل چنین معرفتی نیست: «سرشت آدمی را تاب تحمل چنان ترس و وحشتی نیست». اما شلاقهای یخزدهٔ طوفان لیر را درهم نمی‌شکند و او میدان را به‌دست آنها خالی نمی‌کند و نمی‌گریزد، بلکه خود را در معرض خشم کامل طوفان قرار می‌دهد، با آن رویارویی می‌کند و خود را به‌رغم آنکه طوفان او را می‌کوبد و می‌آزارد به‌رُخش می‌کشد. او که به‌همراه دلقکش سرگردان است (پردهٔ سوم، صحنهٔ چهارم) به‌ادگار در هیئت گدایی ابله برمی‌خورد که کاملاً برهنه است و ظاهراً بیچاره‌تر از خودِ اوست. لیر می‌پرسد: «آیا آدمی موجودی بیش از این نیست؟» «تو خود همانی: آدم بی‌خانه و کاشانه...» اکنون در لحظهٔ اوج نمایشْ وی جامهٔ پادشاهی را از هم می‌درد ــ«زوائد گُم شوید، گُم شوید» ــ و با وقار و اصالتی عریان

به‌جمع بیچارگان می‌پیوندد. این عمل که به‌گمان لیر حاکی از سقوط او به‌پایین‌ترین مرتبهٔ هستی است ــ«حیوان دوپای بیچاره و عریان» ــ شگفتا که اولین قدمهای او به‌سوی انسانیّتی کامل است، زیرا برای نخستین‌بار پیوند میان خود و انسانی دیگر را بازمی‌شناسد. این معرفت او را توانا می‌سازد که بصیرت و حسّاسیّتش را فزونی بخشد و از محبسِ در اندیشهٔ بیچارگی و شوربختی خود فرو رفتن، نجات یابد و به‌فراسوی آن حرکت کند. او در آن حال که ایستاده است و از سرما می‌لرزد ناگهان درمی‌یابد که قلمرو پادشاهی او پُر از آدمیانی است که زندگیشان را رنجی لگام‌گسیخته و مهاجم تباه می‌کند، رنجی که اکنون خود او با تمام وجود تجربه می‌کند. هنگامی که قدرتمند بود هرگز متوجه آنها نشده بود اما اکنون دامنهٔ معرفتش را می‌گستراند تا آنها را نیز در بر بگیرد:

ای مفلوکانِ عریانِ تهیدست، هر کجا که هستید
و خشم این طوفان ستمگر را تاب می‌آورید
چگونه سرهای بی‌سرپناه و تنهای نزار
و ژنده‌های پاره‌پاره‌تان
در برابر هوایی چنین ناخوش از شمایان دفاع تواند کرد؟ دریغا چه
اندک به‌کارتان توجه کرده‌ام! ای اغنیا، این پند را آویزهٔ گوش کنید:
خود را واگذارید تا آنچه را مفلوکان احساس می‌کنند احساس کنید
و از سفرهٔ رنگینتان طعامی نیز به‌آنان بخشید
تا عدل خدایان آشکار گردد.

فقط اکنون است که لیر لایق ادعایی است که می‌کند ــ«پادشاهی کامل». تراژدی او این است که فاجعه‌ای که از حیث انسانی او را رستگار می‌کند از حیث سیاسی نابودش می‌سازد؛ تجربه‌ای که او را توانا می‌سازد پادشاه باشد، جلوس بر تخت سلطنت را غیر ممکن می‌کند. پیروزی او در این امر نهفته است که موجودی می‌شود که هرگز فکرش را در سر نمی‌پرورانید: یک انسان. در اینجا دیالکتیکی امیدوار، نابینایی و عسرتی تراژیک را روشن می‌سازد. لیر یکه و تنها در سرما و باد و باران بر معرفت و شجاعتش می‌افزاید تا پیلهٔ تنهایی‌اش را بشکند و در طلب داد و دهش، و صمیمیت و گرمی به‌سوی همنوعان خود برود. شکسپیر به‌ما می‌گوید واقعیتِ عریان و ترسناکِ «انسان بی‌خانه و کاشانه» جایی است که باید خانه را بر رویش بنا کرد، این

یگانه زمینی است که اجتماعی واقعی می‌تواند بر روی آن قد برافرازد.

اشاره به‌برهنگی به‌منزلهٔ استعاره‌ای برای حقیقت، و تفسیر عریان شدن به‌منزلهٔ نوعی کشف نفس، در قرن هجدهم طنین سیاسی جدیدی یافت. در نامه‌های ایرانی مونتسکیو، حجاب زنان نمادی است از سرکوب مردم توسط سلسله مراتب جامعهٔ سنتی. در مقابل، فقدان حجاب در خیابانهای پاریس نماد نوع جدیدی از جامعه است که «آزادی و برابری بر آن حاکم‌اند»، جامعه‌ای که در آن، به‌تبع این آزادی، «همه چیز سخن می‌گوید، همه چیز مرئی است، همه چیز شنیده می‌شود. باطن نیز خود را با همان روشنی ظاهر نشان می‌دهد».[۷] ژان ژاک روسو در گفتار در باب هنرها و علوم «حجاب همشکل و خدعه‌آمیز آداب معاشرت» را که در عصر او باب بود تقبیح می‌کند و می‌گوید «انسان خوب ورزشکاری است که دوست دارد کاملاً عریان کشتی بگیرد و همهٔ پیرایه‌هایی که کاربرد قدرت او را فلج می‌سازند تحقیر می‌کند». بنابراین انسان برهنه نه‌فقط انسان آزادتر و شادمانتر بلکه انسان بهتری است. جنبشهای انقلابی لیبرال که قرن هجدهم را به‌اوج و پایان رساندند این عقیده را در عمل اجرا کردند: اگر امتیازها و نقشهای اجتماعی موروثی همچون پرده‌ای کنار کشیده شوند تا آدمیان بتوانند از آزادی بی‌حد و حصر بهره‌مند شوند و از تمامی قدرتها و نیروهای خود استفاده کنند، آنگاه آنان نیروهای خود را صرف خیر و خوبی تمام آدمیان خواهند کرد. ما در اینجا شاهدیم که هیچ‌گونه نگرانیی وجود ندارد که انسان برهنه چه خواهد کرد یا چه خواهد شد. پیچیدگی و کلیّت دیالکتیکی که ما در شکسپیر شاهد بودیم کمرنگ شده است و قطب‌بندیهایِ کوچک جای آن‌را گرفته‌اند. تفکر ضد انقلابی این دوره نیز کوچک شدن و یکدست شدن دیدگاه را نشان می‌دهد. ادموند برک دربارهٔ انقلاب فرانسه می‌گوید:

> اکنون همه چیز باید تغییر کند. تمام توهمات شیرین که قدرت را نجابت می‌بخشیدند و تسلیم را به‌آزادی مبدل می‌ساختند و جوانب گوناگون زندگی را هماهنگ می‌کردند... باید به‌دست امپراتوریِ ظفرمندِ نور و عقل محو شوند. تمام پرده‌های زیبای زندگی باید از هم دریده شوند. تمام عقاید لون به‌لون [غیر عقلانی] که در تملک دل بودند و فهم و شهود تصدیقشان می‌کردند و برای پوشاندن نقایص سرنوشت ضعیف و لرزان ما ضروری بودند تا آن‌را در نظر ما موقر جلوه دهند باید لگدمال شوند زیرا که مسخره و مهمل و قدیمی‌اند.[۸]

اصحاب دائرةالمعارف برهنگی را نوعی خوشباشیِ تصور می‌کردند که چشم‌انداز زیبایی و شادمانی را در معرض دید همگان قرار می‌دهد. اما از نظر برک برهنگی ضد خوشباشی و فاجعهٔ کامل و درافتادن به‌عدمی است که از آن هیچ چیز و هیچ‌کس بَرنخواهد خاست. برک تصور می‌کند که برخلاف لیر، آدمیان مدرن از شوربختی همگانی‌شان در سوزِ سرما هیچ چیز نخواهند آموخت. یگانه امید آنها در دروغ نهفته است، در کشیدن پرده‌های کلفت افسانه‌ای تا اطمینان حاصل شود که آگاهی ترسناکشان از آنچه هستند کاملاً در تاریکی زائل می‌شود.

برای مارکس، که پس از انقلابها و ضد انقلابهای بورژوایی می‌نوشت و چشم به‌امواج آینده دوخته بود، نمادهای برهنگی و کشف حجاب همان عمق دیالکتیکی را پیدا کردند که شکسپیر دو قرن قبل به‌آن رسیده بود. انقلابهای بورژوایی با دریدن پرده‌های «توهم سیاسی و مذهبیِ» قدرت و استثمار، سبعیت و فلاکت را عریان ساختند و آنها را چونان زخمهایی باز در معرض دید قرار دادند؛ در عین حال، آنها راهها و امیدهایی جدید را کشف و آشکار ساختند. آدمیان مدرن برخلاف عوام همهٔ دورانها که اخلاصشان به«مخدومان طبیعی خود» باعث شد همواره به‌آنها خیانت شود و بارها لگدمال شوند، در «آبهای یخزدهٔ محاسبات خودپرستانه» غوطه خورده‌اند و آزادند که به‌حاکمانشان که آنها را خرد و نابود می‌کنند تمکین نکنند. سرما آنها را هشیار کرده است نه گنگ و خواب‌آلوده. از آنجا که آموخته‌اند چگونه بیندیشند و خود بیندیشند و به‌خود بیندیشند طالب آن خواهند بود که رؤسا و حکمفرمایانشان حساب پس بدهند که برای آنها و با آنها چه کرده‌اند و آماده‌اند تا هر جا که درعوض خدماتشان چیزی دستگیرشان نشود مقاومت و عصیان کنند.

مارکس امیدوار است اعضای طبقهٔ کارگرِ بی‌خانه و کاشانه زمانی که «ناچار می‌شوند تا... با وضعیت واقعی زندگی و روابطشان با همنوعان خویش روبرو شوند»، گرد هم جمع شوند تا بر سرمایی که آنها را از هم جدا می‌کند غلبه کنند. اتحاد آنها توانی جمعی خواهد آفرید که مخزن زندگی جدید خواهد شد. یکی از اهداف اولیهٔ مانیفست نشان دادن راه خروج از سرما و بیدار کردن و قوّت بخشیدن اشتیاق عمومی به‌صمیمیت و گرمای جمعی است. از آنجا که کارگران فقط از رهگذر آشنا شدن با عمیقترین سرچشمه‌های نفس[1] می‌توانند پریشانی و ترس را درنوردند آماده

1. self

خواهند شد تا برای شناساییِ دسته‌جمعیِ زیبایی و ارزشِ نفس بجنگند. کمونیسمِ آنها، آنگاه که بیاید، مثل جامه‌ای شفاف خواهد بود که هم در برکنندگانش را گرم می‌کند و هم زیبایی عریانشان را آشکار می‌سازد تا که آنها نفس خود و یکدیگر را در حال افشاندن نور بازشناسند.

در اینجا نیز مثل اغلب مواقع تخیل مارکس خیره‌کننده است اما اگر نیک بنگریم درمی‌یابیم که بعد از هر درخششی، فسردگیی در پی است. محال نیست که پایانهای دیگری برای دیالکتیک برهنگی متصور شویم، پایانهایی که به‌زیباییِ پایان پیشنهادی مارکس نیستند اما شدنی‌ترند. کاملاً ممکن است زنان و مردان مدرن عظمت و عواطف منزویِ نفسِ نامشروطِ ژان ژاک روسویی یا آسودگیهای پوشیده و جمعیِ خیمه‌شب‌بازی سیاسی ادموند برکی را برگزینند تا تلاشهای مارکسی را که جمع خوبیهای هردو است. شاید نوعی از فردگرایی که پیوند با دیگران را تحقیر می‌کند و از آن در هراس است و آن‌را خطری برای یکپارچگی نفس می‌داند و یا نوعی از جمع‌گرایی که می‌کوشد تا نفس را در نقشی اجتماعی غرقه سازد، جذّابتر باشد تا ترکیب مارکسی؛ زیرا که رفتن به‌آن دو راه از نظر فکری و احساسی بسیار راحت‌تر است.

مسئله‌ای دیگر وجود دارد که دیالکتیک مارکسی را، حتی‌از برداشتن اولین قدم بازمی‌دارد. مارکس معتقد است که ضربه‌ها و خلجانها و مصایب زندگی در جامعهٔ بورژوایی آدمیان مدرن را وادار می‌سازد که درست مثل شاه‌لیر با از سر گذاردن آنها، کشف کنند «که واقعاً هستند». اما اگر جامعهٔ بورژوایی همان‌طور که مارکس می‌پندارد بی‌ثبات و متلوّن باشد، چگونه مردم می‌توانند به‌نفسی واقعی دست یابند؟ وقتی بمبهای امکانات و ضروریات بر سر مردم می‌بارد و خواهشهای مضطرب آنان را به‌هر سو می‌کشاند چگونه کسی می‌تواند با قطعیت معیّن کند که کدام خواهش اصلی است و کدام فرعی؟ شاید معلوم شود که سرشت انسانِ مدرنِ تازه عریان‌شده به‌اندازهٔ انسان قدیمی و محجوب، فرّار و گنگ است؛ شاید حتی فرّارتر، زیرا که دیگر توهمی در کار نخواهد بود که گویا نفسی واقعی زیر نقابها وجود دارد. بنابراین ممکن است خود فردیت نیز مثل اجتماع و جامعه در هوای مدرن دود شود و به‌هوا رود.

۴. دگردیسی ارزشها

مسئلهٔ نیهیلیسم بار دیگر در سطر بعدی مارکس ظاهر می‌شود: «بورژوازی تمامی

وقار و شرف شخصی را به‌ارزش مبادله مبدل ساخت و به‌جای تمامی آزادیهایی که آدمیان برایش جنگیده‌اند، یک آزادی فاقد اساس گذاشت ــ تجارت آزاد». آنچه نخست در این متن به‌چشم می‌آید، قدرت عظیم بازار در زندگی درونی آدمی است: آدمیان با نگریستن به‌فهرست قیمتها می‌خواهند پاسخ پرسشهایی را دریابند که فقط اقتصادی نیست بلکه مابعدالطبیعی نیز هست. پرسشهایی از این قبیل که چه چیز ارزشمند است و چه چیز دارای حیثیت است و حتی چه چیز واقعی است. هنگامی که مارکس می‌گوید سایر ارزشها در ارزش مبادله «حل می‌شوند» منظورش این است که جامعهٔ بورژوایی سایر ساختارهای کهنه را محو نمی‌کند بلکه آنها را در خود حل می‌کند. شرف و وقار از میان نمی‌روند بلکه در بازار ادغام می‌شوند و برچسب قیمت بر رویشان چسبانده می‌شود و زندگی جدیدی را در لباس کالا شروع می‌کنند. بنابراین هر نوع رفتارِ محتمل انسانی، زمانی از نظر اخلاقی مقبول واقع می‌شود که از نظر اقتصادی امکان بروز بیابد و «دارای قیمت و ارزش» باشد، هر چیزی سودآور باشد بقا می‌یابد. نیهیلیسم مدرن چیزی بجز این نیست. داستایفسکی و نیچه و اخلافِ قرن‌بیستمی آنها این سرنوشت را ناشی از علم و عقل‌گرایی و «مرگ خداوند» می‌دانند. مارکس می‌گوید که بنیان این نیهیلیسم چیزی به‌مراتب انضمامی‌تر و زمینی‌تر است: فرمان این سرنوشت را کارکردهایِ پیش پاافتاده و روزانهٔ نظام اقتصاد بورژوایی صادر کرده‌اند ــ نظامی که ارزش انسانی را مساوی قیمت ما در بازار می‌داند، نه بیش و نه کم، و ما را وا می‌دارد که با بالا بردن قیمتمان تا آنجا که توان داریم خودمان را وسعت بخشیم.

مارکس از توحش مخربی که نیهیلیسم بورژوایی وارد زندگی می‌کند دچار کراهت می‌شود و اعتقاد دارد که این نیهیلیسم دارای گرایشی درونی است تا از خود فراتر رود. سرچشمهٔ این گرایش شطحی است به‌نام اصل «بدون اساس» تجارت آزاد. مارکس معتقد است که بورژوازی واقعاً به‌این اصل باور دارد ــ یعنی به‌جریان بلاوقفه و بلامانع توزیع کالاها و دگردیسی مستمر ارزشهای بازار. اگر همچنان‌که مارکس اعتقاد دارد اعضای بورژوازی واقعاً خواهان بازاری آزاد هستند باید آزادی ورود تولیدات جدید به‌بازار را تقویت کنند. این امر به‌آن معناست که جامعهٔ بورژوایی تمام‌عیار نه‌فقط از حیث اقتصادی و سیاسی بلکه از حیث فرهنگی نیز باید جامعه‌ای کاملاً باز باشد تا مردم آزادانه به‌بازار خرید روند و در جستجوی بهترین

معاملات در آرا و افکار و جمعیتها و حقوق و سیاستهای اجتماعی و همچنین اشیاء باشند. اصل بدون اساس تجارت آزاد بورژوازی را ناگزیر می‌سازد که برای کمونیستها نیز همان حق اساسی را قائل شود که هر تاجری از آن بهره‌مند است، حق عرضه و فروش کالاهای خود به‌هر تعداد مشتری که می‌توانند جلب کنند و حق بهبود بخشیدن به کالاهای خود.

بنابراین به‌سبب آنچه مارکس «رقابت آزاد در حیطهٔ معرفت» می‌نامد حتی بنیان‌کن‌ترین کتابها و آرا ــ مثل خود مانیفست ــ باید اجازه داشته باشند تا وارد بازار شوند، آن هم بر این اساس که شاید فروش خوبی داشته باشند. مارکس مطمئن بود همین‌که آرای مربوط به‌انقلاب و کمونیسم در دسترس اکثریت عظیم توده‌ها قرار گیرد، این آثار به‌فروش خواهند رفت و کمونیسم در مقام «جنبش خودآگاه و مستقل اکثریت عظیم مردم» (۴۸۲) بالاخره شایستگیهای خود را نشان خواهد داد. به‌همین سبب مارکس می‌تواند دست آخر با نیهیلیسم بورژوایی بسازد زیرا آن‌را نیرویی پویا و فعال می‌داند، همان چیزی که نیچه نامش را نیهیلیسم قوت[1] می‌گذارد. بورژوازی که توسط سوائق و قوتهای نیهیلیستی خود به‌پیش رانده می‌شود دریچه‌های سیاسی و فرهنگی را خواهد گشاد و از این رهگذر آن نیرویی انقلابی که او خود آفریده اما اکنون خصم اوست فوران خواهد کرد.

این دیالکتیک مشکلات چندی دارد. نخستین امر به‌تعهد بورژوازی به‌اصل بی‌اساس تجارت آزاد در اقتصاد و سیاست و فرهنگ مربوط است. در واقعیت، در تاریخ بورژوازی این اصل عموماً در نظر بیشتر محترم شمرده شده است تا در عمل. اعضای جامعهٔ بورژوایی خاصه قدرتمندترینشان عموماً برای محدود کردن و کنترل بازارهایشان جنگیده‌اند. براستی در طول قرون نیروی بسیاری صرف این کار شده است. آنان انحصارات رسمی و شرکتهای سهامی و تراستها و کارتلها و

---

۱. نگاه کنید به‌تمایز مهم در اراده معطوف به‌قدرت، بخشهای ۲۲ و ۲۳: «نیهیلیسم، چه ابهامی: الف) نیهیلیسم نشانهٔ قدرت افزایش‌یافتهٔ روح است: نیهیلیسمی فعال. ب) نیهیلیسم زوال و پا پس کشیدن قدرت روح است: نیهیلیسم منفعل». در نوع اول «روح چنان قدرتی می‌یابد که اهداف قبلی (اعتقادات و موضوعات ایمان) مانعةالجمع می‌شوند... روح به‌شکل نیرویی سبع و مخرب به‌نهایت قوت نسبی خود می‌رسد ــ به‌شکل نیهیلیسم فعال». مارکس به‌مراتب بهتر از نیچه قوت نیهیلیستی جامعهٔ بورژوایی مدرن را درک کرد.

مجموعه‌های اقتصادی و تعرفه‌های حمایتی و تثبیت قیمتها و سوبسیدهای آشکار و پنهان دولتی را ایجاد و تشویق کرده‌اند و در عین حال برای بازار آزاد فتحیه‌ها خوانده‌اند. افزون بر این حتی در میان عدهٔ قلیلی که واقعاً به‌مبادلهٔ آزاد علاقه دارند عدهٔ قلیلتری رقابت آزاد را از حیطهٔ اشیاء به‌قلمرو افکار تسری می‌دهند.[۱] صدای ویلهلم فن هومبولت و جان استوارت میل و جی هولمز و برندایس و داگلاس و بلیک هنوز در جامعهٔ بورژوایی به‌جایی نمی‌رسد و حداکثر می‌توان آنان را متفکرانی منزوی و حاشیه‌ای دانست. الگوی بورژوایی معتبر آن است که هنگامی که در اپوزیسیون هستند، آزادی را بستایند و زمانی که بر مسند قدرت می‌نشینند آن‌را سرکوب کنند. مارکس شاید در اینجا به‌خطر افتد ــ که از آدمی چون او بعید می‌نماید ــ و گفته‌های ایدئولوگهای بورژوایی چنان او را از خود بی‌خود کند که تماس خود را با آنچه مردان زر و زور عملاً انجام می‌دهند از دست بدهد. این مسئله، مسئله‌ای جدی است، زیرا بورژواها واقعاً آزادی را حتی به‌پشیزی نمی‌خرند بنابراین خواهند کوشید تا درهای جوامعی را که اداره می‌کنند بر افکار ببندند و این امر بیشتر مانع خواهد شد که کمونیسم پا گیرد. مارکس پاسخ خواهد داد که نیاز آنها به‌پیشرفت و ابداع وادارشان خواهد ساخت آغوش جوامعشان را حتی به‌آرایی که از آن خوف و بیم دارند باز بگذارند. اما شاید هوش سرشار آنها به‌یاری ابتکاری واقعاً شیطانی کمکشان کند که از این امر اجتناب کنند: ایجاد نوعی وفاق همگانی که بر تحمیل متقابلِ بی‌مایگی بر یکدیگر مبتنی است. این وفاق به‌این سبب طراحی می‌شود که از فرد بورژوا در برابر خطرات رقابت و از جامعهٔ بورژوایی در برابر خطرات تغییر محافظت کند.[۲]

---

۱. شگفتا که شارل بودلر این اصل ــ تجارت آزاد و رقابت، لاجرم به‌فکر و فرهنگ آزاد منتهی می‌شود ــ را به‌بهترین صورت بیان کرده است، مقدمهٔ وی به‌سال ۱۸۴۶ به«بورژوازی» اهدا شده است و تأکید می‌کند که شباهتی خاص میان فعالیت اقتصادی مدرن و هنر مدرن وجود دارد: هر دو درصددند «تا مفهوم آینده را در متعددترین صورتش، اعم از سیاسی و صنعتی و هنری ترسیم کنند و تحقق بخشند». هر دو با «سد سدید» اشرافهای فکر و انحصارگران مصالح ذهن «که قادرند جلوی توان و پیشرفت زندگی مدرن را بگیرند، روبرو هستند» (هنر در پاریس، ۶۲ــ۱۸۴۵ چاپ انگلیسی Phaidon، ۱۹۶۵، صص ۴۳ــ۴۱). ذکر این نکته بجاست که گفته‌هایی نظیر گفته‌های بودلر در دوره‌های پویا و پیشرونده‌ای نظیر دهه‌های ۱۸۴۰ و ۱۹۶۰ برای تعداد کثیری از مردم معنای خود را آشکار می‌سازند. در دوره‌های ارتجاعی و پس‌رونده‌ای مثل دههٔ ۱۸۵۰ یا دههٔ ۱۹۷۰ این نوع استدلال به‌نظر همان بورژواهایی که حاضر بودند چند سال قبل با اشتیاق به‌آن گوش بسپارند اگرنه اغراق‌آمیز حداقل عجیب به‌نظر می‌رسد.

۲. مارکس در فصل مهم «گرایش تاریخی انباشت سرمایه» در جلد اول سرمایه می‌گوید هنگامی که

مسئلهٔ دیگر در دیالکتیکِ بازارِ آزادِ مارکس این است که لاجرم همدستی و اتحاد عجیب و غریبی را میان جامعهٔ بورژوایی و دشمنان رادیکال آن باعث می‌شود. شاید اصل بی‌اساس مبادلهٔ آزاد جامعه را وادارد تا درهای خود را به‌روی جنبشهایی که خواهان تغییر رادیکال هستند بگشاید. دشمنان سرمایه‌داری شاید از آزادیهای زیادی در جهت کار خود بهره برند ــ بخوانند و بنویسند و سخن بگویند و گرد هم آیند و سازمان تشکیل دهند و تظاهرات کنند و دست به‌اعتصاب بزنند و انتخاب کنند ــ اما آزادیِ عمل، جنبش آنان را به‌واحدی اقتصادی مبدل می‌کند و آنان درمی‌یابند که نقشی متناقض به‌عهده گرفته‌اند، زیرا هم بازرگانند و هم انقلابی و انقلاب نیز ضرورتاً به کالایی همچون سایر کالاها مبدل گشته است. به‌نظر نمی‌رسد اتهامات ناشی از این وضعیت، مارکس را برآشفته سازد، شاید به‌این سبب که اطمینان دارد قبل از آن‌که این وضعیت استقرار یابد منسوخ خواهد شد و سازمان انقلابی موفق خواهد شد از دامچالهٔ بازرگانی و تجارت بگریزد. یک قرن بعد، ما شاهدیم که چگونه تجارتِ کالای انقلاب دستخوش همان سوء استفاده‌ها، وسوسه‌ها، دغلبازیها و خودفریبیهاست که عرضهٔ هر کالای دیگر.

دست آخر تردیدها و شکهای ما نسبت به‌وعده‌های فروشندگان انقلاب ما را لاجرم وامی‌دارد تا به‌یکی از امیدهای اولیه در آثار مارکس رجوع کنیم و در آن نیز شک و تردید کنیم: امید مارکس به‌اینکه کمونیسم با دستگیری از آزادیهایی که سرمایه‌داری به‌ارمغان آورده است و ژرفا بخشیدن به‌آن، ما را از وحشتهای نیهیلیسم بورژوایی رها می‌کند. اگر جامعهٔ بورژوایی همان جریانی طوفانی باشد که مارکس می‌پندارد هست، چگونه انتظار دارد تمامی جریانهای درون آن فقط به‌یک راه کشانده شوند و به‌سوی هماهنگی صلح‌آمیز و یکپارچگی روان گردند؟ حتی اگر کمونیسم ظفرمند روزی روزگاری از دریچه‌هایی که تجارت آزاد گشاده است فوران کند چه کَسی می‌داند چه انگیزه‌های دهشت‌انگیزی ممکن است به‌همراه یا درون یا

نظام روابط اجتماعی می‌خواهد مانع «تحول آزاد نیروهای تولیدی» شود باید از بین برود: «باید نابود بشود، نابود شده است». اما اگر این نظام به‌طریقی نابود نشود چه اتفاقی خواهد افتاد؟ مارکس لحظه‌ای به‌این امر می‌اندیشد اما وقوع آن‌را ممکن نمی‌داند. وی می‌گوید «تداوم» چنین نظامی به‌معنای «رسمیت بخشیدن به‌بی‌مایگی همگانی است». شاید وقوع این امر یگانه اتفاقی بود که مارکس کاملاً از تخیل آن ناتوان بود.

در پسِ آن به‌درون جامعه سرازیر شود؟ آسان است تصور کنیم جامعه‌ای که به‌تحول آزاد یکی و همگان وابسته و متعهد است ممکن است چه انواع متنوعِ نیهیلیسم خاص خود را به‌وجود آورد و گسترش دهد. براستی شاید معلوم شود نیهیلیسم کمونیستی انفجاری‌تر و گسلنده‌تر از سَلَف بورژوایی خود است. هرچند ممکن است جسورتر و اصیلتر نیز باشد، زیرا سرمایه‌داری حد و حدودی دقیق برای امکانات بی‌نهایت زندگی مدرن ترسیم کرده و سدّی در مقابل آن کشیده است. حال آن‌که کمونیسم مارکس ممکن است فرد آزادشده را به‌فضاهای انسانی ناشناختهٔ عظیمی پرتاب کند که هیچ مرزی ندارد.

۵. از دست رفتن هالهٔ تقدّس

تمامی این ابهامات در تفکّر مارکس در یکی از درخشانترین تخیلات و شهودهای او جمع شده است، آخرین شهودی که به‌آن می‌پردازیم: «بورژوازی هالهٔ تقدسِ تمامی مشغله‌هایی را که سابقاً محترم بودند و با خشیت نگریسته می‌شدند، زدوده است. بورژوازی پزشکان، وکلا، کشیشها، شعرا و مردان اهل علم[1] را به کارگران مزدگیر خویش تبدیل کرده است». (۴۷۶). مارکس معتقد است که هالهٔ تقدس، نمادِ نخستینِ تعلق دینی است، یعنی تعلق داشتن به‌امری مقدس. از نظر مارکس نیز مثل همزمانهٔ دیگرش کی‌یرکگور «تعلق» مغز زندگی دینی است نه اعتقاد و اصول و علم کلام. این هاله، زندگی را به‌دو بخش لاهوتی[2] و ناسوتی[3] تقسیم کرده و دایره‌ای از نور و خوف مقدس در اطراف آنان که این هاله را دارند ترسیم کرده است. این مقدسان از ماتریس وضعیت بشری جدا گشته‌اند و جاودانه از نیازها و مقتضیاتی

---

۱. واژهٔ wissenschaft را می‌توان به‌انحای گوناگون ترجمه کرد. معنای خاص آن «علم» است و معانی عام آن «معرفت» و «فرهیختگی» و «آموزش دانشگاهی» یا هر فعالیت فکری مستمر و جدی دیگر. هر معنایی که برای این کلمه قائل شویم، ذکر این نکته بجاست که مارکس در اینجا از سرشت گروهی که به‌آن تعلق دارد و بنابراین از خودش صحبت می‌کند. من به‌تناوب از واژهٔ موجز «روشنفکران» برای نامیدن گروههای متفاوت شغلی که مارکس در اینجا گرد هم آورده است استفاده کرده‌ام. نیک آگاهم که این واژه در زمانهٔ مارکس به‌کار نمی‌آمد ــ نسل نیچه واضع آن بوده‌اند ــ اما این واژه این حُسن را دارد که منظور نظر مارکس را برآورد و گروههای متفاوت شغلی را گرد هم آورد که به‌رغم تفاوتهایشان جملگی کار فکری می‌کنند.

2. sacred 3. profane

بریده‌اند که زندگیِ زنان و مردان را در بر گرفته است و آنان را به‌حرکت درمی‌آورد.

مارکس اعتقاد دارد سرمایه‌داری مایل است این نوع تجربه و تعلق را از دل همگان محو کند. «هرآنچه مقدس است دنیوی می‌شود». دیگر هیچ‌کس و هیچ چیز مقدس نیست، تقدس از کل زندگی رخت بربسته است. مارکس به‌نوعی می‌داند که این امر دهشتناک است: زنان و مردان مدرن، حالا که هیچ خوفی آنها را بازنمی‌دارد و نمی‌ترسند و نمی‌لرزند شاید مراعات هیچ چیز را نکنند و آزادانه، اگر منافع فردی‌شان اقتضا کند، همه کس و همه چیز را زیر پا بگذارند. اما مارکس برای زندگی بدون هالهٔ تقدس محسناتی نیز قائل است: این زندگی وضعیت تساوی معنوی را فراهم می‌کند. بنابراین هر قدر بورژوازی مدرن قدرتهای مادی عظیمی بر کارگران و یا دیگران اعمال کند، هرگز به‌برتری معنوی و روحانی که طبقات حاکمهٔ قبلی وجود آن‌را در خود بدیهی می‌انگاشتند دست نخواهند یافت. برای نخستین‌بار در تاریخ همه با خود و با دیگری در سطح و منزلتی واحد روبرو می‌شوند.

باید تذکر دهیم که مارکس در لحظه‌ای تاریخی رسالهٔ خود را می‌نوشت که خاصه در انگلستان و فرانسه (درواقع مانیفست بیشتر با آنها سر و کار دارد تا آلمان زمان مارکس) سرخوردگی از سرمایه‌داری گسترده و شدید، و اوضاع برای انفجار انقلابی کاملاً آماده بود. در بیست و اند سال بعد از آن بورژوازی اثبات کرد که در آفرینش هاله‌های تقدس خود تا چه اندازه مبتکر است. مارکس بعداً سعی کرد که در جلد اول سرمایه هنگام تحلیل «بت‌وارگی کالاها»[1] ــ رمز و رازی که روابط بین‌الاذهانی آدمیان را در جامعه‌ای بازاری پنهان می‌سازد و آنها را همچون روابط لایتغیر صرفاً فیزیکی و «عینی» میان اشیا جلوه‌گر می‌سازد[۹] ــ این هاله‌ها را محو و پاک کند. در فضای سال ۱۸۴۸ این احساسِ دینیِ کاذبِ بورژوایی هنوز قوام نیافته بود. حملهٔ مارکس در اینجا، متوجه کسانی است که هم برای او و هم برای ما، خودمانی‌تر هستند: آن متخصصان و روشنفکران ــ پزشک، حقوقدان، کشیش، شاعر و اهل علم ــ که می‌پندارند قدرت آن‌را دارند که در سطح و منزلتی بالاتر از آدمیان معمولی زندگی کنند و با کار و زندگی خود از سرمایه‌داری فراتر روند.

چرا مارکس هنگامی که از هالهٔ تقدس صحبت می‌کند نخست سرهای

1. The Fetishism of Commodities

متخصصان و روشنفکران را نشان می‌دهد و هاله را گِرد سر آنها می‌نشاند؟ برای نشان دادن یکی از پارادوکسهای نقش تاریخی آنان: حتی اگر آنان مایل باشند به‌ذهنهای آزادشده و کاملاً دنیوی خود فخر کنند، معلوم می‌شود که آنان درست همان کسان مدرنی هستند که واقعاً معتقدند پیشه‌شان به‌آنان «تکلیف» شده است و کارشان مقدس است. برای گروهی که آثار مارکس را می‌خوانند آشکار است که مارکس با نمایش تعهدی که به کار خود دارد در این «ایمان» شریک است. اما با این‌همه وی در اینجا می‌گوید که این احساس به‌معنایی خاص نوعی سوء نیت[1] و خودفریبی است. این قطعه بسیار جالب توجه است، زیرا می‌بینیم مارکس در همان حال که خود را با نیروی انتقادی و بصیرت بورژوایی همسو می‌کند و دست دراز می‌کند تا هالهٔ تقدس را از گرد سر روشنفکران مدرن پاک کند، درواقع به‌نوعی دارد سر خود را برهنه می‌کند.

از نظر مارکس واقعیت این است که این روشنفکران «مزدبگیران» بورژوازی هستند و زندگی آنها اساساً از این راه تأمین می‌شود. آنان عضو «طبقهٔ کارگر مدرن یعنی پرولتاریا هستند». آنان ممکن است عضویت خود را انکار کنند ــ آخر چه کسی می‌خواهد جزء پرولتاریا باشد؟ ــ اما آنان مجبورند تحت وضعیتهای کاملاً مشخص تاریخی کار کنند و همین وضعیتها آنان را به‌درون طبقهٔ کارگر می‌افکند. هنگامی که مارکس می‌گوید روشنفکران مزدبگیرند، می‌کوشد ما را وادارد فرهنگ مدرن را جزئی از صنعت مدرن ببینیم. هنر و علوم فیزیکی و نظریهٔ اجتماعی از قبیل نظریهٔ اجتماعی خود مارکس، جملگی وجوه تولیدند. بورژوازی وسایل تولید فرهنگ را مثل وسایل تولید همهٔ چیزهای دیگر در ید خود دارد و هر که خواهان خلاقیت است باید در حوزهٔ قدرت بورژوایی کار کند.

> متخصصان و روشنفکران و هنرمندان از آنجا که عضو پرولتاریا هستند فقط زمانی قادر به‌بقا هستند که کار پیدا کنند... و فقط زمانی کار پیدا می‌کنند که کارشان سرمایه را افزایش دهد. این کارگران که باید خود را گام به‌گام بفروشند، مثل هر قلم از اقلام تجارت، کالا هستند و بنابراین در معرض تمامی اُفت و خیزهای رقابت و نوسانهای بازار قرار می‌گیرند.

بنابراین آنان فقط زمانی می‌توانند کتاب بنویسند و نقاشی کنند و قوانین فیزیکی

---

1. bad faith

یا تاریخی کشف کنند و زندگیها را نجات بخشند که سرمایه‌داری پول آن‌را بپردازد. اما فشارهای جامعهٔ بورژوایی چنان است که هیچ‌کس پولی به‌آنان نخواهد پرداخت مگر اینکه کار آنان سود لازم را به‌سرمایه بازگرداند ــ یعنی زمانی که کار آنان به«افزایش سرمایه» مدد رساند. آنان باید گام به‌گام خود را به‌صاحب کاری «بفروشند» که مایل است از مغزهای آنان استفاده کند و سود ببرد. باید با هیجان وانمود کنند که دارای طرح و برنامه‌اند و استفاده از آنان حداکثر سود را در بر دارد. باید رقابت کنند (اغلب سبعانه و بدون ملاحظه) تا به‌شَرف خریداری شدن نائل شوند، صرفاً به‌این سبب که بتوانند به کار خود ادامه دهند. زمانی که کار به‌اتمام رسید آنان نیز مثل سایر کارگران از محصولات کار خود جدا می‌شوند. کالاها و خدمات آنان به‌فروش ادامه می‌دهد و این «اُفت و خیز رقابت و نوسانات بازار» است که سرنوشت کار آنان را رقم می‌زند تا هرگونه حقیقت یا زیبایی یا ارزش ــ و یا همچنین فقدانِ هرگونه حقیقت یا زیبایی یا ارزش. مارکس نمی‌گوید که آثار و افکار بزرگ مردهٔ مادرزادند مگر اینکه نفس مسیحایی بازار در آنها بدمد. از آنجا که بورژوازی مدرن در چلاندن سود از تفکر استادی است بی‌مثال، آنچه اتفاق می‌افتد این است که جریانها و محصولات خلاق به‌شیوه‌هایی مورد استفاده قرار می‌گیرند و به‌چیزهایی مبدل می‌گردند که خالقان آنها به‌حیرت و وحشت می‌افتند. خالقان قدرت مقاومت ندارند، زیرا باید نیروی کارشان را بفروشند تا زنده بمانند.

روشنفکران جایگاه خاصی را در طبقهٔ کارگر اشغال کرده‌اند، جایگاهی که هم امتیازات مخصوصی دارد هم عجایب مخصوصی. آنان از خواست بورژوازی برای ابداع مدام که باعث می‌شود بازار گسترده‌ای برای محصولات و مهارتهای آنان به‌وجود آید منتفع می‌شوند. بورژوازی جسارت خلاق و تخیلات آنان را برمی‌انگیزد و اگر آنان آن‌قدر باهوش و خوش‌اقبال باشند که از نیاز به‌مغز بهره‌برداری کنند خواهند توانست از فقر متناوبی که گریبانگیر اغلب کارگران است اجتناب کنند. از سوی دیگر از آنجا که آنان با تمام وجود در کارشان دخیل می‌شوند ــ برخلاف سایر کارگران مزدبگیر که بی‌اعتنا و بیگانه شده‌اند ــ نوسانات بازار عمیقتر بر آنان تأثیر می‌گذارد. آنان با «فروش گام به‌گام» خود نه‌فقط توان جسمانی بلکه مغز و ذوق و احساسات عمیق، قدرتهای شهودی و تخیلی و کلّ وجودشان را می‌فروشند. فاوستِ گوته نمونهٔ نخستین روشنفکر مدرنی است که مجبور است «خود را

بفروشد» تا تأثیری بر جهان بگذارد. اما فاوست دارای نیازهای پیچیده‌ای است که مختص روشنفکران است: آنان نه‌فقط می‌خواهند مثل همهٔ مردمان دیگر زندگی کنند بلکه آرزومند برقراری ارتباط هستند، می‌خواهند با آدمیان دیگر وارد گفت‌وگو شوند. اما بازارِ کالای فرهنگی یگانه رسانه‌ای است که به‌کمک آن گفت‌وگو ممکن است در سطح همگانی انجام گیرد: هیچ عقیده‌ای به‌آدمیان مدرن نخواهد رسید و آنان را تغییر نخواهد داد الّا زمانی که وارد بازار گردد و به‌آنان فروخته شود. بنابراین روشنفکران نه‌فقط برای نان نیازمند بازارند بلکه برای بقای روحانی و معنوی نیز به‌آن وابسته‌اند ــ و آنان نیک می‌دانند که برای این نوع بقا نمی‌توان به‌بازار اعتماد کرد.

اکنون به‌سهولت می‌توان دید که چرا روشنفکران که در دام این ابهامات گرفتار شده‌اند برای بیرون رفتن، خیالات رادیکالی در سر می‌پزند. در موقعیتی که آنها گیر کرده‌اند افکار انقلابی از نیازهای شخصیِ مستقیم و شدیدشان سرچشمه می‌گیرد. اما همان وضعیتهای اجتماعی که رادیکالیسم آنان را الهام می‌بخشد تحقق آن‌را عقیم می‌کند. ما دیدیم که حتی بنیان‌کن‌ترین عقاید باید به‌میانجی بازار آشکار شوند. تا آنجا که این عقاید مردم را جلب کنند و برانگیزانند می‌توانند بازار را داغ کنند و رونق ببخشند و بنابراین «سرمایه را افزایش» دهند. اکنون، اگر شهود و تخیل مارکس از جامعهٔ بورژوایی کاملاً درست باشد، باید مطمئن بود که این جامعه به‌صد دلیلْ بازاری برای افکار رادیکال فراهم خواهد کرد. این نظام طالب انقلاب و آشوب و فتنهٔ مداوم است، نیازمند فشار و ضربات دائم است تا قابلیت انعطاف و شکل‌پذیری خود را حفظ کند، تا فعالیتهای جدید اقتصادی را پذیرا شود و در خود ادغام کند، تا خود را به‌قلل جدید فعالیت و رشد برساند. به‌هر تقدیر، این امر بدان معناست که آدمیان و جنبشهایی که خصومت فرد را با سرمایه‌داری اعلام کرده‌اند، شاید درست همان محرکهایی باشند که سرمایه‌داری لازمشان دارد. جامعهٔ بورژوایی از رهگذر میل سیراب‌نشدنی به‌تخریب و تحول و نیازمندی‌اش به‌سیراب کردن نیازهای سیراب‌نشدنی‌ای که می‌آفریند، افکار و عقاید و جنبشهای رادیکالی خلق می‌کند که هدفشان تخریب جامعه است. اما قابلیت این جامعه به‌تحول، آن‌را قادر می‌سازد نفی‌کنندگان درونی خود را نفی کند: از سفرهٔ مخالفان بخورد و رشد و نمو کند و در میدان غوغاها و بحرانها، بسیار بیشتر از زمان صلح بر قدرت خود بیفزاید و خصومت را به‌صمیمیت بدل سازد و مهاجمان را به‌مدافعان سرسخت.

بنابراین در این وضعیت روشنفکران رادیکال با موانعی رادیکال روبرو می‌شوند: افکار و جنبشهای آنان در خطر دود شدن در همان هوای مدرنی است که نظم بورژوایی را تجزیه می‌کند، نظمی که روشنفکران می‌خواهند بر آن غلبه کنند. در این اوضاع و احوال نشاندن هالهٔ تقدس بر سر خود به‌معنای آن است که بخواهند خطر را با انکار آن نابود کنند. خاصه روشنفکران زمان مارکس در معرض ابتلا به‌چنین سوء نیتی بودند. زمانی که مارکس در پاریس در حال کشف سوسیالیسم بود گوتیه و فلوبر در حال گسترش عرفانِ «هنر برای هنر» بودند و حلقهٔ اگوست کُنت عرفان موازی با آن‌را که «علم محض» باشد بنیان می‌گذاشتند. هر دو گروه ــ که بعضی وقتها با یکدیگر درگیر شدند و بعضی وقتها اتحاد کردند ــ خود را به‌نام آوانگارد تقدس بخشیدند. آنان با بصیرت و استحکام از سرمایه‌داری انتقاد می‌کردند و در عین حال به‌شکل نامعقولی غرّه بودند که می‌توانند از سرمایه‌داری فراتر روند و به‌رغم هنجارها و تقاضاهای آن آزادانه زندگی و کار کنند.[۱۰]

منظور مارکس از پاک کردن هالهٔ تقدس از دور سر آنان این است که در جامعهٔ بورژوایی هیچ‌کس نمی‌تواند پاک و ایمن و آزاد باشد. شبکه‌ها و تارهای بازار چنانند که همه در آنها می‌افتند و گرفتار می‌شوند. روشنفکران باید ژرفای وابستگی معنوی و اقتصادی خود را به‌جهانی بورژوا که تحقیرش می‌کنند، بازشناسند. غلبه بر تضادها هرگز ممکن نیست مگر اینکه با آنها مستقیم و آزاد رویارویی کنیم. معنای پاک کردن هالهٔ تقدس همین است.[۱۱]

این خیال، شبیه تمام خیالات بزرگ در تاریخ ادبیات و تفکر دارای ژرفایی است که خالقش قادر به‌دیدن آن نبود. نخست، حکم مارکس دربارهٔ آوانگاردهای هنری و علمی قرن‌نوزدهمی همان‌قدر صادق است که دربارهٔ «آوانگاردهای» لنینیستی قرن‌بیستمی که ادعایی همان‌قدر مشابه و بی‌پایه دارند ــ لنینیستها مدعی هستند که دنیای مبتذلِ احتیاج و منفعت و محاسبات خودپرستانه و استثمار سبعانه را پشت سر گذاشته‌اند و از آن فراتر رفته‌اند. دوم، این خیال تردیدهایی دربارهٔ نظریهٔ رمانتیک مارکس دربارهٔ طبقهٔ کارگر ایجاد می‌کند. اگر مزد گرفتن ضد هاله بر سر داشتن است چگونه مارکس می‌تواند بگوید که پرولتاریا طبقهٔ آدمیان جدید است؟ آدمیانی که می‌توانند به‌طور انحصاری از تضادهای زندگی مدرن فراتر بروند. باید پرسشمان را وسعت بخشیم. اگر ما لایه به‌لایه شهود مارکس از مدرنیته را دنبال کرده‌ایم و تمام

شگفتیها و ابهامات آن‌را دریافته‌ایم، چگونه می‌توانیم باور کنیم که کسی از این وضعیت فراتر برود؟

یک‌بار دیگر با مسئله‌ای روبرو می‌شویم که قبلاً نیز با آن روبرو شده بودیم: تنش میان شهودها و بصیرتهای مارکس با امیدهای رادیکال او. من در این مقاله مایل بودم تا بر جریانهای عمیقِ شکّاکانه و خودانتقادیِ افکار مارکس تأکید بگذارم. برخی از خوانندگان ممکن است که فقط انتقاد و انتقاد از خود را جدی بگیرند و امیدهای یوتوپیایی را ساده‌دلانه بدانند و به‌دورش افکنند. اما این کار به‌معنای غفلت از چیزی است که مارکس آن‌را نقطهٔ ضروری تفکر انتقادی می‌داند. وی معتقد است انتقادْ بخشی از جریان دیالکتیکی فرارونده است. انتقاد باید پویا باشد و فرد انتقادشده را برانگیزد و الهام بخشد تا بر ناقدان و بر خود غلبه کند، انتقاد باید هردو طرف را به‌سوی ترکیبی تازه روان سازد. بنابراین برملا کردن ادعاهای قلابیِ فراتر رفتن به‌معنای طلبِ فراتر رفتن واقعی و مبارزه برای آن است. وانهادن فراتر رفتن، کشیدن هالهٔ تقدس بر سر تسلیم و رکود خود آدمی است. ما محتاجیم به‌تعادلی شکننده اما پویا برسیم که آنتونیو گرامشی، یکی از بزرگترین نویسندگان و رهبران کمونیست این قرن، نامش را «بدبینی فکر، خوش‌بینی اراده» نهاده است.[۱۲]

نتیجه‌گیری: فرهنگ و تضادهای سرمایه‌داری

من در این مقاله کوشیده‌ام تا فضایی را که در آن تفکر مارکس و سنت مدرنیستی به‌هم پیوسته‌اند مشخص سازم. نخست، هردو سنت تلاش می‌کنند تا تجربه‌ای مشخصاً مدرن را برانگیزند و بفهمند. هردو با احساساتی دوگانه با این قلمرو روبرو می‌شوند: احترام و شعفی که با ترس و خوف آمیخته است. هردو زندگی مدرن را ترکیبی از انگیزه‌ها و امکانات متضاد می‌دانند. هردو برای خروج و فراتر رفتن از این تضادها نوعی غایت یا ماوراء مدرنیته[1] خلق کرده‌اند ــ «انسانهای جدیدالولادهٔ» مارکس که «... مانند ماشین‌آلات جدید آفریدهٔ دوران مدرن‌اند» و حکم آرتور رمبو که می‌گوید «باید مطلقاً مدرن بود».

با توجه به‌روح همگرایی میان دو «سنت» کوشیده‌ام تا آثار مارکس را به‌عنوان

1. ultramodernity

نویسنده‌ای مدرن تقریر کنم و سرزندگی و غنای زبان و عمق و پیچیدگی تخیل و شهود او را آشکار کنم ــ لباس، برهنگی، حجابها، هاله‌ها و سرما و گرما ــ و نشان دهم که او چگونه با تسلطی درخشان مضامینی را بسط و گسترش داد که مدرنیسم بعدها آنها را خصوصیت و معرف خود دانست: اول شکوه توان و پویایی مدرن و دوم، اثرات تخریبی فروپاشیدن و نیهیلیسم مدرن و نزدیکی عجیب میان آن دو: احساس گرفتار شدن در گردابی که در آن امور واقع[1] و ارزشها می‌چرخند و منفجر و تجزیه و دوباره ترکیب می‌شوند؛ شکی عمیق در مورد آنچه اساسی و ارزشمند و حتی واقعی است. شعله کشیدن رادیکالترین امیدها و در عین حال انکار همان امیدها.

در عین حال کوشیده‌ام تا مدرنیسم را به‌شیوه‌ای مارکسیستی تقریر کنم و نشان دهم که چگونه توانها و بصیرتها و دل‌نگرانیهای خاص آن از فشارها و تضییقات زندگی اقتصادی مدرن سرچشمه می‌گیرد: از فشار بی‌امان و لاینقطع آن برای رشد و توسعه، از گستردن آرزوهای انسانی تا از قیود محلی و ملی و اخلاقی فراتر روند، از تقاضاهای آن از مردم که نه‌فقط دیگران بلکه حتی خود را نیز مورد بهره‌برداری قرار دهند، از تلون و دگردیسی بی‌پایان تمامی ارزشهای آن در طوفان بازار جهانی، از نابودی بیرحمانهٔ هر چیز و هرکسی که نمی‌تواند مورد بهره‌برداری قرار دهد ــ بسیاری از بخشهای جهان ماقبل مدرن و بسیاری از بخشهای جهان مدرن دست‌ساختهٔ خودش نیز جزء نابودشوندگان‌اند ــ و قوّتش در بهره بردن از بحران و آشوب و استفاده از آنها برای تحول بیشتر تا آن‌قدر از متن خود تغذیه کند که نابود شود.

تظاهر نمی‌کنم نخستین کسی هستم که مارکسیسم و مدرنیسم را یکجا گرد آورده‌ام. در واقع، آنها خود، طی قرن گذشته، در بسیاری نقاط به‌هم رسیده‌اند که مهیج‌ترین آنها لحظات بحران تاریخی و امیدهای انقلابی بوده است. ما می‌توانیم آمیزش آن دو را در بودلر، واگنر، و همچنین خود مارکس، در سال ۱۸۴۸ مشاهده کنیم؛ و همچنین در اکسپرسیونیستها، فوتوریستها و دادائیستهای ۲۵ــ۱۹۱۴؛ در آشوب و تلاطم اروپای شرقی پس از مرگ استالین؛ در ابداعات انقلابی دههٔ ۱۹۶۰،

1. facts

از پراگ گرفته تا پاریس و سراسر ایالات متحده. لیکن همپای انقلابهایی که سرکوب شده‌اند یا به‌آنها خیانت شده است، آمیزش نیز جای خود را به گسست داده است؛ هم مارکسیسم و هم مدرنیسم در قالب مکاتب ارتدوکس و جزمی منجمد شده‌اند و همراه با سوء ظن متقابل، هر یک به‌راه خود رفته‌اند.[۱] مارکسیستهای به‌اصطلاح ارتدوکس در بهترین حالت مدرنیسم را نادیده گرفته‌اند، هرچند غالباً برای سرکوب آن تلاش کرده‌اند، آن هم احتمالاً از ترس آن‌که (به‌گفتهٔ نیچه) اگر همچنان به‌درون مغاک بنگرند، ممکن است مغاک نیز به‌روی آنان چشم باز کند.[۱۳] در این فاصله، مدرنیستهای ارتدوکس نیز تمامی روح و جان خویش را به‌کار گرفته‌اند تا هاله‌ای برای خود دست و پا کنند. هالهٔ هنر «ناب» و نامشروط که مستقل از جامعه و تاریخ است. این رساله می‌کوشد تا راه فرار را بر مارکسیستهای ارتدوکس ببندد و به‌آنان نشان دهد مغاکی که از آن می‌ترسند و می‌گریزند درون خود مارکسیسم دهان گشوده است. اما قدرت مارکسیسم همواره از میل آن به‌رویارویی با واقعیات اجتماعی هولناک و درگیر شدن با آنها نشأت گرفته است؛ رها کردن این سرچشمهٔ اصلی نیرو و قدرت، از مارکسیسم چیزی جز یک نام باقی نمی‌گذارد. تا آنجا که به‌مدرنیستهای ارتدوکس مربوط می‌شود، یعنی به‌کسانی که از مارکسیسم پرهیز می‌کنند زیرا می‌ترسند هاله‌های ایشان را بزداید، باید به‌آنان آموخت که در این مبادله مارکسیسم می‌تواند چیز بهتری را به‌آنان اهدا کند: ظرفیت و قابلیتی شدت‌یافته برای تصور و بیانِ روابط پیچیده، طنزآمیز و بی‌نهایت غنیِ میان آنان و «جامعهٔ بورژوایی مدرن» که خواهان نفی و انکارشان هستند. آمیزش مارکس و مدرنیسم می‌تواند پیکر بیش از حد سخت و جامد مارکسیسم را ذوب کند ــ یا دست‌کم با گرم‌کردنش یخهای مارکسیسم را آب کند ــ و در عین حال به‌اندیشه و هنر مدرنیستی استواری و صلابتی جدید عطا کند و طنین و ژرفایی بی‌سابقه به‌آفریده‌های مدرنیسم بیفزاید. این امر

---

۱. مارکسیسم و مدرنیسم می‌توانند در دوره‌های رخوت سیاسی در هیئت خیالپردازی آرمانی با هم ترکیب شوند. برای مثال می‌توان به‌سورئالیسم دههٔ ۱۹۲۰ و آثار پل گودمن، نورمن اُ. براون و هربرت مارکوزه (به‌ویژه اروس و تمدن) در دههٔ ۱۹۵۰ اشاره کرد. نوع دیگری از ترکیب این دو سنت را می‌توان در آثار کسانی چون مایاکوفسکی، برشت، بنیامین، آدورنو و سارتر مشاهده کرد که مدرنیسم را به‌مثابهٔ گردابی معنوی تجربه می‌کنند و مارکسیسم را به‌مثابهٔ صخره‌ای محکم و باثبات. اینان عمر خود را صرف کلنجار رفتن با این دو کرده‌اند و غالباً نیز به‌صورتی ناخواسته، ترکیباتی درخشان از این دو سنت خلق کرده‌اند.

ماهیت مدرنیسم را در مقام رئالیسم عصر ما آشکار خواهد کرد.

در بخش نتیجه‌گیری می‌خواهم با توجه به‌آرایی که ارائه کرده‌ام به‌مناقشات نظری معاصری بپردازم که دربارهٔ مارکس و مدرنیسم و مدرنیزاسیون درگرفته است. بحث را با اتهامی شروع می‌کنم که محافظه‌کاران در دههٔ ۱۹۶۰ بر مدرنیسم وارد کردند و در فضای ارتجاعی دههٔ قبل انعکاس وسیع یافت. از نظر دانیل بل یکی از جدّی‌ترین طرفهای بحث، «مدرنیسم اغواگر است» و مردان و زنان (و حتی کودکان) زمان ما را وسوسه می‌کند تکالیف اخلاقی و سیاسی و اقتصادی خود را انجام ندهند و آنها را زیر پا بگذارند. از نظر نویسندگانی چون بل سرمایه‌داری در این قضایا کاملاً معصوم و بیگناه است: سرمایه‌داری را نوعی شارل بوواری [شوهر مادام بوواری قهرمان کتاب مشهور فلوبر] تصویر می‌کنند که اگرچه کسالت‌آور اما سر به‌راه و وظیفه‌شناس است و شب و روز جان می‌کَند تا آرزوهای زن دَدَری‌اش را برآورد و قرضهای کمرشکن او را ادا کند. این تصویر از معصومیت سرمایه‌داری نوعی لطافت دلپذیر دهاتی دارد. اما هیچ سرمایه‌داری که بخواهد برای یک هفته در جهانی واقعی که سرمایه‌داری ساخته است سرپا باقی بماند، آن‌را جدی نخواهد گرفت. (البته سرمایه‌داران ممکن است از این تصویر به‌عنوان کارِ تر و تمیز ادارهٔ روابط عمومی مشعوف شوند و خود در طول راه بانک قاه‌قاه بخندند). سپس ما باید هوش بل را بستاییم زیرا یکی از اصول مسلّم مدرنیسم ــ استقلال فرهنگ، فراتر بودن هنرمند از هنجارها و نیازهایی که فانیان اطراف او را مقید ساخته ــ را برمی‌گزیند و آن‌را بر ضدّ مدرنیسم به‌کار می‌برد.[۱۴]

اما آنچه هم مدرنیستها و هم ضد مدرنیستها آن‌را پنهان کرده‌اند این واقعیت است که این جنبشهای فرهنگی و معنوی با آن‌همه قدرت انفجاری، صد و اندی سال است که حبابهایی بر سطح خزینهٔ جوشان و خروشانی هستند که سرمایه‌داری زیرش هیزم می‌گذارد نه هنر یا فرهنگ مدرن؛ هرچند سرمایه‌داری اکراه داشته است که گرما را حس کند. نیهیلیسم «مواد»زدهٔ ویلیام باروز (بُزِ گَرِ محبوب مناقشات ضد مدرنیستی) کپی دست دومِ تراست اجدادی اوست ــ شرکت ماشینِ حساب باروز که اکنون باروز انترناسیونال شده است، یعنی نیهیلیستهای هوشیار حسابگر ــ که سودشان خرج مشغله‌های آوانگارد او را می‌پرداخت.

علاوه بر این نوع حملات جدلی، اعتراضاتی از نوعی کاملاً متفاوت نیز

به‌مدرنیسم وارد شده است. مارکس در مانیفست از مفهوم گوته‌ای «ادبیات جهانی»[1] استفاده می‌کند و توضیح می‌دهد که چگونه جامعهٔ بورژوایی مدرن باعث و بانی به‌وجود آمدن ادبیات جهانی می‌شود:

> به‌جای خواسته‌های کهنه که تولیدات یک کشور آنها را برآورده می‌ساخت، به‌خواسته‌های جدید برمی‌خوریم که برآوردن آنها نیازمند تولیدات سرزمینها و کشورهای دوردست است. به‌جای خودبسندگی ملی و محلی کهنه اکنون شاهد مراوده در جهات مختلف و وابستگی جهانی هستیم. این امر نه‌فقط در تولید مادی بلکه در تولید معنوی نیز به‌چشم می‌خورد. آفریده‌های معنوی یک ملت به‌همگان تعلق یافته است. کوته‌بینی و کوته‌نظری ملی هرچه بیشتر ناممکن می‌شود و از به‌هم پیوستن ادبیات محلی و ملیِ متعدد ادبیات جهانی شکل می‌گیرد.

بازینامهٔ مارکس به‌منزلهٔ برنامهٔ کامل مدرنیسم بین‌المللی است که از زمان خود او تابه‌حال در حال شکوفایی بوده است: فرهنگی که دارای فکری باز و چندجانبه است و شعاع کلی آرزوهای مدرن را بیان می‌کند و علی‌رغم میانجیگری اقتصاد بازار، «مِلک مشترک» تمامی بَنی‌نوع بشر است. اما برخلاف آنچه مارکس می‌پنداشت چه می‌شود اگر این فرهنگ عام نباشد؟ چه اتفاق خواهد افتاد اگر معلوم شود که این فرهنگ منحصر به‌غرب و مختص آن است؟ این امکان را نخست پوپولیستهای متعدد روسی در اواسط قرن نوزدهم مطرح کردند.

آنها گفتند که حال و هوای انفجاری مدرنیزاسیون در غرب ــ از هم گسیختن اجتماعات و انزوای روانی فرد و فقر همگانی و قطب‌بندی طبقاتی و خلاقیتی فرهنگی که از نومیدی اخلاقی و هرج و مرج معنوی سرچشمه می‌گیرد ــ بیشتر نوعی ویژگی فرهنگی است تا ضرورتی اجتناب‌ناپذیر که تمامی جهان لاجرم باید آن‌را انتظار بکشد. چرا نباید ملل و تمدنهای دیگر ترکیبی هماهنگتر و موزونتر از شیوه‌های زندگی سنتی با توانها و نیازهای مدرن ایجاد کنند؟ سخن کوتاه، فقط در غرب است که «هرآنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به‌هوا می‌رود» ــ آنان این عقیده را زمانی با غرور و رضا به‌شکل دگماتیک ابراز کردند و زمانی مضطربانه امید بستند که چنین باشد.

---

1. world literature

قرن بیستم شاهد تلاشهای گوناگونی بوده است تا رؤیاهای قرن‌نوزدهمی پوپولیستها را متحقق کنند و رژیمهای انقلابی در جهانِ توسعه‌نیافته با همین هدف قدرت را در دست گرفته‌اند. این رژیمها جملگی با شیوه‌های گوناگون کوشیده‌اند تا آنچه را روسهای قرن‌نوزدهمی جهش از فئودالیسم به‌سوسیالیسم می‌نامیدند انجام دهند. به‌عبارت دیگر با دست زدن به‌تلاشهایی قهرمانانه به‌قلل اجتماع مدرن برسند بدون اینکه از اعماقِ گسستگی و عدم اتحاد مدرن بگذرند. اینجا مجال آن نیست که شیوه‌های متفاوت وجوهِ مدرنیزاسیون را که اکنون در جهان وجود دارند بررسی کنیم، اما گفتن این واقعیت بجاست که بسیاری از نظامهای سیاسیِ حال حاضر، به‌رغم تفاوتهای عظیم، در آرزوی پاک کردن فرهنگ مدرن از نقشه‌هایشان می‌سوزند. امید آنها این است: اگر فقط بتوانیم مردم را از این فرهنگ محافظت کنیم، آنگاه به‌عوض آنکه در جهات مختلف متفرق شوند و اهداف متلون و کنترل‌ناپذیر خود را دنبال کنند، قادر خواهیم بود تمام مردم را در جبهه‌ای محکم بسیج کنیم تا اهداف مشترک ملی را پی بگیرند.

بی‌معناست انکار کنیم که مدرنیزاسیون ممکن است راههای بسیار متفاوتی را طی کند. (درواقع کلّ معنای نظریهٔ مدرنیزاسیون طراحی همین راههاست). هیچ دلیلی وجود ندارد که هر شهر مدرنی شبیه نیویورک یا لوس‌آنجلس یا توکیو باشد یا شبیه آن بیندیشد. مع‌هذا، ما نیازمندیم تا در اهداف و منافع کسانی که می‌خواهند برای خیر و صلاح مردمشان آنان را از مدرنیسم محافظت کنند دقت کنیم. اگر همان‌طور که اغلب حکومتهای جهان سوم می‌گویند این فرهنگ واقعاً منحصر به‌غرب است و بنابراین ربطی به‌جهان سوم ندارد، چرا این حکومتها نیازمندند این‌همه توان را صرف سرکوب آن کنند؟ آنچه آنان به‌بیگانگان نسبت می‌دهند و به‌عنوان «فساد غرب» ممنوع می‌سازند درواقع توانها و آرزوها و روح انتقادی مردم خودشان است. هنگامی که سخنگویان و مبلغان حکومتی اعلام می‌کنند که کشورشان از این نفوذ بیگانه پاک است، درواقع منظورشان این است که مدت‌زمانی است موفق شده‌اند قید و بندی سیاسی و معنوی بر دست و پای مردمشان ببندند. هنگامی که قید و بند پاره شود یا وضعی انفجاری پیش آید، روح مدرنیستی یکی از نخستین چیزهایی است که آشکار می‌شود: این روح نشانهٔ بازگشت سرکوب‌شدگان است.

همین روح غنایی و کنایی، انتقادی و متعهد، خیالی و واقعی است که ادبیات آمریکای لاتین را به‌هیجان‌انگیزترین ادبیات جهان امروز بدل کرده است ــ اگرچه همین روح است که نویسندگان آمریکای لاتین را وامی‌دارد تا از سانسورچیان و پلیس سیاسی کشورهایشان بگریزند و در تبعید بنویسند. همین روح است که از زبان پوسترهای دیواری ناراضیان در پکن و شانگهای سخن می‌گوید، ناراضیانی که مدعی حقوق فرد آزاد در کشوری هستند که تا همین دیروز ماندارینهای مائوئیست و رفقایشان در غرب می‌گفتند که زبانش حتی کلمه‌ای برای «فردیت» ندارد. فرهنگ مدرنیستی منشأ الهام موسیقی راک الکترونیکِ پرتکاپوی گروه پلاستیک پراگ است، موسیقی‌ای که در ضبط صوتهای هزاران اتاق سنگرمانند طنین می‌افکند در همان زمانی که سرایندگانش در اردوگاههای کار اجباری می‌پوسیدند. فرهنگ مدرنیستی است که تفکر انتقادی و تخیل آزاد را در بخش اعظم جهان غیر غربی معاصر زنده نگه داشته است.

حکومتها از این روح خوششان نمی‌آید اما محتمل است که در درازمدت به‌آن تن دردهند. آنان چون مجبور شده‌اند یا در دریای طوفانی بازار جهانی شنا کنند یا به‌زیر آب روند و وادار شده‌اند تا مضطربانه و نومیدانه در پیِ انباشت سرمایه باشند و رانده شده‌اند که یا توسعه یابند یا از هم متلاشی شوند ــ یا همان‌طور که عموماً اتفاق افتاده است توسعه یابند و از هم متلاشی شوند ــ و از آنجا که به‌قول اُکتاویو پاز «محکوم به‌مدرنیته» شده‌اند، ناگزیرند فرهنگهایی را خلق کنند که به‌آنها نشان دهد که هستند و چه می‌کنند. بنابراین با گرفتار آمدن فزایندهٔ جهان سوم در پویاییهای مدرنیزاسیون، مدرنیسم نه‌فقط از درون پوک نشده بلکه آغاز به‌شکفتن کرده است.[۱]

در پایان می‌خواهم، به‌ایجاز، به دو اتهامی بپردازم که یکی را هربرت مارکوزه و دیگری را هانا آرنت بر مارکس وارد کرده‌اند و به‌موضوع اصلی ما ربط دارد. مارکوزه و آرنت انتقادهایشان را در دههٔ ۱۹۵۰ در آمریکا صورتبندی کردند اما به‌نظر می‌رسد

---

۱. اُکتاویو پاز در جریان متناوب *(Alternating Current)* صص ۹۸ــ۱۹۶ استدلال می‌کند که جهان سوم عاجزانه نیازمند توان تخیلی و انتقادی مدرنیسم است. بدون این توان «انقلابهای جهان‌سومی... یا با درافتادن به‌انواع گوناگون مطلق‌گرایی دیوانه‌وار به‌قهقرا خواهد رفت یا در زیر دستگاه بوروکراتیکی خفه خواهد شد که حاکمانش پُر از سوء ظن هستند و افکار مبهم و مغشوشی در سر دارند».

که ریشهٔ آنها به‌دههٔ ۱۹۲۰ و به‌فضای اگزیستانسیالیسم رمانتیک آلمانی بازمی‌گردد. به‌یک معنا استدلالهای آنان به‌مناقشاتی بازمی‌گردد که در دههٔ ۱۸۴۰ میان مارکس و هگلیان جوان درگرفت. مع‌هذا مسئله‌ای که آنان مطرح کردند امروز نیز مطرح است. بنیان انتقاد آنان بر این فرض استوار است که مارکس به‌شکل غیر انتقادی و دست‌بسته به‌ارزشهای کار و تولید شادباش گفته است و از سایر فعالیتها و نحوهٔ هستی بشری که دست آخر به‌همان اندازه اهمیت دارند غفلت کرده است.[1] به‌عبارت دیگر آنان مارکس را به‌سبب فقدان تخیل و شهود اخلاقی سرزنش کرده‌اند.

شدیدترین انتقاد مارکوزه از مارکس در کتاب عشق و تمدن مطرح شده است. در این کتاب، اگرچه مارکس در هر صفحهٔ آن حضور دارد، اما شگفتا که هرگز نام او برده نمی‌شود. به‌هر تقدیر، در قطعه‌ای همانند قطعه‌ای که ما نقل می‌کنیم، جایی که قهرمان فرهنگی محبوب مارکس پرومتئوس مورد حمله قرار می‌گیرد معلوم است که در فضای خالی بین سطور منظور چه بوده است:

> پرومتئوس قهرمانِ فرهنگیِ مشقّت و تولید و پیشرفت از رهگذر سرکوب است... تردست و عاصی، محنت‌کشیده‌ای که بر خدایان قیام می‌کند و به‌قیمت رنج مدام فرهنگ را می‌آفریند. او نماد تولید و تلاش بلاوقفه برای غلبه یافتن بر زندگی است... پرومتئوس قهرمان ازلی اصل کارکرد[2] است.

مارکوزه فراتر می‌رود و سایر چهره‌های اسطوره‌ای را نام می‌برد که از نظر وی برای سرمشق قرار گرفتن شایسته‌ترند: اورفئوس و نارسیسوس و دیونیسوس و همچنین شارل بودلر و راینر ماریا ریلکه، که مارکوزه آنان را همتای مدرن خدایان اسطوره‌ای می‌داند:

> آنان مبین واقعیتی بسیار متفاوت هستند... خیال آنان خیال شادمانی و رضای خاطر است، صدا آمرانه نیست نغمه‌خوان است و عمل صلح‌آمیز است و کار و تقلا برای فتح را پایان می‌دهد: رهایی از زمان که آدمی را با خدا و طبیعت متحد می‌سازد... نجات دادنِ لذت و توقفِ زمان و جذبِ مرگ: سکوت، خواب، شب، بهشت ــ اصل نیروانا نه به‌منزلهٔ مرگ بلکه بسان زندگی.[۱۵]

---

۱. این انتقاد را از زبان تئودور آدورنو چنین می‌توان خلاصه کرد (آدورنو هیچ‌وقت این انتقاد را چاپ نکرد). مارکس می‌خواست تمام جهان را به کارگاهی عظیم مبدل کند.

2. performance-principle

آنچه شهود پرومته‌ای-مارکسیستی از دیدنش غفلت می‌کند شادمانی آرامش و انفعال و لطافت حسی و جذبهٔ عرفانی و یکی شدن با طبیعت، به‌عوض غلبه بر آن است.

نکته‌هایی در این گفته هست ــ یقیناً «تنعم، رخوت، شهوت»[1] از مرکز تخیل مارکس دور است ــ اما اگر نیک بنگریم فاصله کمتر از آن است که می‌پنداشتیم. اگر مارکس به‌چیزی چسبیده است کار و تولید نیست بلکه آرمان کاملتر و پیچیده‌ترِ تحول است ــ «تحول آزاد توانهای جسمانی و معنوی» (دستنوشته‌های ۱۸۴۴)، «تحول کلیت قابلیتها در خود افراد» (ایدئولوژی آلمانی)، «تحول آزاد هر فرد شرط تحول آزاد همگان است» (مانیفست)، «کلیت نیازها و قابلیتها و لذتها و نیروهای تولیدی فرد» (گروندریسه)، «فرد کاملاً تحول‌یافته» (سرمایه). می‌توان خصوصیات و حالات بشری را که از نظر مارکوزه ارزشمند است به‌این فهرست اضافه کرد اما تضمینی وجود ندارد که آنها جزء نخستین اقلام باشند. مارکس می‌خواهد پرومتئوس و اورفئوس را گرد هم آورد. او کمونیسم را از آن جهت شایسته می‌داند تا در راهش بکوشند که برای نخستین‌بار در تاریخ آدمیان را توانا می‌سازد تا به‌هدف هر دو خدای اسطوره‌ای دست یابند. وی می‌توانست بگوید فقط در متن تلاش پرومته‌ای، جذبهٔ اورفئیک دارای ارزش اخلاقی یا معنوی است. بودلر خوب می‌دانست که «تنعم، رخوت، شهوت» فی‌نفسه ملال‌آورند.

دست آخر برای مارکوزه، مثل مکتب فرانکفورت، مهم است که آرمان هماهنگی میان انسان و طبیعت را تذکر دهد؛ مکتب فرانکفورت همواره این آرمان را متذکر شده است. اما برای ما تشخیص این نکته به‌همان اندازه مهم است که محتوای انضمامی این تعادل و هماهنگی هر چه باشد ــ پرسشی که فی‌نفسه دشوار است ــ تلاش پرومته‌ای عظیمی باید صرف شود تا این آرمان تحقق یابد. افزون بر این حتی اگر این هماهنگی به‌وجود آمد باید آن‌را حفظ کرد و با توجه به‌پویایی اقتصاد مدرن آدمی باید بلاوقفه کار کند ــ درست مثل سیزیفوس، اما باید تلاش کند تا ملاکها و ابزارهای جدیدی خلق کند ــ تا تعادل شکنندهٔ آن‌را حفظ کند و نگذارد که دود شود و به‌هوای فاسد رود.

---

۱. سطری از یک شعر بودلر.

هانا آرنت در وضعیت بشری نکته‌ای را درمی‌یابد که ناقدان لیبرال مارکس عموماً از فهم آن عاجز می‌مانند: «مسئلهٔ واقعی تفکر او اقتدارگرایی هیولاوش نیست بلکه درست ضدّ آن است، فقدان هر نوع پایه‌ای برای اقتدار». مارکس امحای حیطهٔ عمومی را در شرایط تحول بلاوقفهٔ «نیروهای جامعه»، بدرستی اما با شعفی نابجا پیشگویی کرد. شگفتا که اعضای جامعهٔ کمونیستی وی درخواهند یافت در جامعه‌ای گرفتار آمده‌اند که «نیازهایشان برآورده می‌شود اما هیچ‌کس نمی‌تواند در آنها شریک باشد و هیچ‌کس نمی‌تواند در مورد آنها با کسی دیگر به‌طور کامل گفت‌وگو کند». آرنت عمق فردگرایی را که بنیان کمونیسم مارکس است می‌فهمد و نیز می‌فهمد که این فردگرایی ممکن است کار را به‌چه جهات نیهیلیستی بکشاند. در جامعه‌ای کمونیستی که تحول آزاد هر فرد شرط تحول آزاد همگان است چه چیزی افراد آزادِ در حال تحول را به‌یکدیگر پیوند خواهد داد. همگان ممکن است در جستجوی بی‌منتهای غنای تجربی با یکدیگر شریک باشند اما این امر به‌معنای به‌وجود آمدن «حیطهٔ عمومی حقیقی نیست، بلکه نشانِ آن است که کارهای خصوصی در انظار عموم انجام می‌شود». چنین جامعه‌ای بسیار محتمل است که به‌پوچی مشترک برسد: «پوچی زندگی‌ای که در ذهنِ (سوژه) پایداری ثبت و متحقق نمی‌شود، ذهنی که بعد از اتمام کار [فعلی‌اش، کماکان] باقی بماند».[۱۶]

این انتقاد از مارکس مسئلهٔ انسانی اصیل و مهمی را مطرح می‌سازد. اما آرنت در حلّ مسئله از مارکس موفقتر نیست. آرنت در این اثر مثل اغلب آثارش، دربارهٔ زندگی و کُنش عمومی با بلاغت سخن می‌گوید اما به‌هیچ‌وجه روشن نمی‌سازد که این زندگی و کُنش از چه تشکیل شده‌اند ــ الّا اینکه زندگی سیاسی شامل فعالیت روزانهٔ مردم یعنی روابط کاری و تولیدی آنها نیست. (این فعالیتها «تدبیر منزل‌اند»؛ حیطهٔ فرعی سیاسی که آرِنْت معتقد است قادر نیست ارزش اخلاقی خلق کند). آرنت هرگز روشن نمی‌سازد که بجز سخنوری و بلاغت، انسان مدرن در چه چیزی می‌تواند و یا باید شرکت کند. او حق دارد بگوید که مارکس هرگز نظریهٔ اجتماع سیاسی را مدّ نظر ندارد و محق است که این مسئله، مسئله‌ای جدی و مهم است، اما مشکل اینجاست که با توجه به‌جهت نیهیلیستیِ تحول فردی و اجتماعی ابداً روشن نیست که آدمیان مدرن چه قیود سیاسی باید خلق کنند. بنابراین مشکلی که در تفکر مارکس وجود دارد مشکلی است که کل ساختار زندگی مدرن را احاطه کرده است.

استدلال کرده‌ام که برخی از ما که با انتقادی‌ترین دیدها به‌زندگی مدرن نگریسته‌ایم بیش از همه محتاج مدرنیسم هستیم تا به‌ما نشان دهد کجا هستیم و از کجا می‌توانیم تغییر محیط و خود را آغاز کنیم. در جستجوی نقطهٔ آغاز، به‌گذشته، به‌سراغ یکی از اولین و بزرگترین مدرنیستها، کارل مارکس، رفته‌ام. آن‌قدرها که در پی پرسشهای او بوده‌ام در پی پاسخهایش نرفته‌ام. از نظر من هنر او نشان دادن راه خروج از تضادهای زندگی مدرن نیست بلکه نمایاندن بهترین و مطمئن‌ترین راه برای رفتن به‌درون این تضادهاست. او می‌دانست که راه فراتر رفتن از تضادها از مدرنیته می‌گذرد نه از دور زدن آن. او می‌دانست که ما باید از جایی که ایستاده‌ایم شروع کنیم: جسماً برهنه، زدوده‌شده از هاله‌های تقدس مذهبی و زیباشناختی و اخلاقی و حجابهای احساساتی، افکنده‌شده به‌پیلهٔ اراده و توان فردیمان، وادار شده تا یکدیگر و خودمان را استثمار کنیم تا زنده بمانیم، و با این‌همه به‌رغم همه چیز، گرد هم جمع شده به‌دست همان نیروهایی که ما را از هم دور می‌کنند، با تصوری گنگ از همهٔ آنچه می‌توانیم با هم به‌وجود آوریم، آماده‌ایم تا دستهایمان را برای کسب امکانات انسانی جدید دراز کنیم و همسانیها و قیود دوجانبه‌ای خلق کنیم که مدد کنند حالا که هوای سوزان مدرن بادهای گرم و سرد را برای تفرقهٔ ما روانه می‌کند دست یکدیگر را بگیریم.

۳

بودلر: مدرنیسم در خیابان

حال شهری چون پاریس را تصور کن... این کلانشهرِ جهانی را در خیال تجسم کن... جایی که در کنج هر خیابانی با تاریخ روبرو می‌شویم.
ــ گوته خطاب به اکرمان، ۳ مه ۱۸۲۷

بودلر نه‌فقط به‌لطف نحوهٔ استفادهٔ خود از مناظر زندگی عادی، و نه‌فقط با ارائهٔ مناظری از کثافتِ زندگی در کلانشهری عظیم، بلکه با ارتقاء این‌گونه مناظر به‌مرتبهٔ اعلایِ فشردگی و شدت ــ با نمایش آنها بدان‌گونه که هستند، و در عین حال واداشتن آنها به‌بازنمایی چیزی ورای خود ــ توانسته برای دیگران، شیوه یا وجهی از رهایی و بیان [نفس] بیافریند.
ــ تی. اس. الیوت، «بودلر» ۱۹۳۰

طی سه دههٔ گذشته در سراسر جهان، مقادیر عظیمی از انرژی صرف کاوش در معانی مدرنیته شده است. بخش اعظم این انرژی به‌روشهای گوناگون پراکنده و تلف شده است، روشهایی بس ناجور و فی‌نفسه متناقض. خیال و بینش ما از زندگی مدرن واجد گرایشی به‌تجزیه و گسست به‌دو ساحتِ مادی و معنوی است: برخی همه چیز خود را وقف «مدرنیسم» می‌کنند، که در چشم ایشان گونه یا موجودی از جنس روح ناب است که بر طبق اصول مستقلِ فکری و هنری خویش تکامل می‌یابد؛ گروهی دیگر در مدار «مدرنیزاسیون» عمل می‌کنند، یعنی در مدار مجموعهٔ پیچیده‌ای از ساختارهای مادی و فرایندهای سیاسی، اقتصادی، اجتماعی که، بنا به‌فرض، هرگاه به‌راه افتد، می‌تواند به‌اتکایِ نیروی حرکت[1] خویش و تقریباً بی‌نیاز از داده‌ها و

---

1. momentum

کمکهایِ ذهن یا جان ابنای بشر، به کار خویش ادامه دهد. این دوگانگی، که ویژگی فراگیر فرهنگ معاصر است، پیوند همه ما را با یکی از فراگیرترین حقایق زندگی مدرن قطع می‌کند: درآمیختگیِ نیروهای مادی و معنوی این زندگی، و وحدت تنگاتنگ نفس مدرن با محیط مدرن. اما نویسندگان و متفکرانِ نخستین موج بزرگ تأمل در باب مدرنیته ــ گوته، هگل و مارکس، استاندال و بودلر، دیکنز و کارلایل، هرتزن و داستایوسکی ــ جملگی این وحدت رابه‌نحوی غریزی حس می‌کردند؛ غنا و عمق بینش آنان، که نوشته‌های معاصر درباره مدرنیته متأسفانه از آنها بی‌بهره‌اند، از همین امر ناشی می‌شد.

محور اصلی مباحث این فصل شارل بودلر است، هنرمندی که بیش از هرکس دیگر در قرن نوزدهم در آگاه ساختن زنان و مردان عصر خویش به‌هویت مدرنشان نقش داشت. مدرنیته، زندگی مدرن، هنر مدرن ــ اینها اصطلاحاتی است که پیوسته در آثار بودلر تکرار می‌شود؛ دو نمونه از مقالات عالی او، مقالهٔ کوتاه «قهرمانگری زندگی مدرن» و مقالهٔ بلندتر «نقاش زندگی مدرن» (۶۰ــ۱۸۵۹، منتشرشده در ۱۸۶۳)، سرفصلها و دستور بحث را برای اندیشه و هنر صد سال بعدی معین ساخت. در ۱۸۶۵، زمانی که بودلر در فقر و بیماری و گمنامی می‌زیست، ورلن[۱] جوان کوشید تا بر ماهیت مدرن بودلر به‌منزلهٔ سرچشمهٔ اصلی عظمت او تأکید گذارد و از این طریق انظار را بار دیگر متوجه او سازد: «اصالت بودلر در آن است که می‌تواند، به‌صورتی اصیل و قدرتمند، چهره انسان مدرن را ترسیم کند... چهره‌ای که محصول ظرایف و زیورهای تمدنی تصنعی و پرتکلف است، انسان مدرن با تمامی حواسِ تند و تیز و تپنده‌اش، با روح حساس و رنجورش، با خون سوزان از الکل و مغز آکنده از نیکوتینش... بودلر چهرهٔ این فرد به‌غایت حساس را به‌منزلهٔ یک نوع یا گونه، یک قهرمان، ترسیم می‌کند».[۱] دو سال بعد شاعری به‌نام تئودور بانویل، همین مضمون را بر سر گور بودلر در قالب مدیحه‌ای مهیج بسط داد:

> بودلر انسان مدرن را در تمامیتش پذیرفت، با همهٔ ضعفها، آرزوها و یأس و درماندگیش. بدین‌سان، او توانست به‌مناظری زیبایی بخشد که فی‌نفسه صاحب زیبایی نبودند، آن‌هم نه با بزک کردن آنها به‌شیوه‌ای رمانتیک، بلکه با روشن ساختن آن بهره‌ای از روح و جانِ انسانی که در بطن آنها پنهان بود؛ او بدین

---

۱. پل ورلن (Paul Verlain)، ۱۸۴۴ــ۱۸۹۶، شاعر سمبولیست فرانسوی.ــم.

شیوه، دل یا بطن اندوهگین و غالباً تراژیک شهر مدرن را عیان ساخت. و از این‌روست که او در اذهان انسانهای مدرن حضوری فراگیر دارد و همواره نیز خواهد داشت، و زمانی که کلام شاعران دیگر سرد و بی‌اثر شده است، اشعار او باز هم روح مردمان مدرن را تکان خواهد داد.[۲]

طی یکصدسالی که از مرگ بودلر گذشته است، شهرت و اعتبار او در مسیر همان خطوطی که بانویل طرح می‌کند، گسترش یافته است: هرقدر توجه فرهنگ غربی به‌مسئله مدرنیته جدّی‌تر شود، درک و ستایش ما از اصالت و شجاعت بودلر در مقام پیشگو و پیشگام عمیقتر می‌شود. اگر قرار باشد کسی به‌عنوان نخستین مدرنیست معرفی گردد، آن کس یقیناً بودلر است.

و با این حال، یکی از ویژگیهای شاخص آثار متعدد بودلر دربارهٔ زندگی و هنر مدرن آن است که معنایِ واژهٔ «مدرن» به‌طرز شگفت‌آوری فرّار، و انگشت نهادن بر آن بسی دشوار است. برای مثال، این عبارت مشهور، از مقالهٔ «نقاش زندگی مدرن»، را در نظر گیرید: «منظور من از "مدرنیته" آن جنبهٔ گذرا، حادث و تصادفی است، آن نیمهٔ هنر که نیمهٔ دیگرش جاودان و لایتغیر است». نقاش (یا رمان‌نویس یا فیلسوف) زندگی مدرن، کسی است که بینش و توان خود را بر «سلیقه‌های باب روز، اخلاقیات، و عواطف» این زندگی متمرکز می‌کند، بر «لحظهٔ گذرا و تمامی نشانه‌هایِ جاودانگی که در آن نهفته‌اند». این مفهوم از مدرنیته بواقع تیشه‌ای است به‌ریشهٔ جزمیات کلاسیک و کهنِ حاکم بر فرهنگ فرانسوی. «نکتهٔ عجیب و تکان‌دهنده، گرایش عمومی رایج در میان هنرمندان است که همگی می‌کوشند موضوعات و مضامین خویش را در جامه و هیئت ادوار گذشته عرضه کنند». این اعتقاد و باور بی‌ثمر که استفاده از البسه و حرکات باستانی به‌ظهور حقایقی جاودان خواهد انجامید، باعث می‌شود هنر فرانسوی در «مغاکِ زیباییِ نامعین و تجریدی» باقی بماند، و از آن «اصالتی» محروم شود که یگانه سرچشمه‌اش همان «مُهری است که زمان بر همهٔ نسلها می‌زند».[۱] منظور نهایی بودلر از این سخنان آشکار است؛ ولیکن

۱. طی همین دهه مارکس نیز، به‌شیوه‌ای بسیار مشابه سبک بیان بودلر، از حضور جزمیات کلاسیک و عهد بوقی در سیاست جنبش چپ شِکوه می‌کرد: «سنت تمامی نسلهای مرده به‌مانند کابوسی بر ذهن و مغز زندگان سنگینی می‌کند. درست در لحظه‌ای که به‌نظر می‌رسد مردمان درگیر ایجاد انقلاب در خود و اشیاء پیرامون خود، و خلق چیزی سرایا جدیدند... اینان مضطربانه ارواح

قبول این معیار تماماً صوری برای [تعریف] مدرنیته ــ یعنی هر آن‌چیزی که ویژگی منحصر به‌فرد عصر یا دوره‌ای خاص محسوب می‌شود ــ بواقع او را مستقیماً از هدف و مقصد خویش دور می‌کند. به‌گفته خود بودلر، بر اساس این معیار «هر استاد پیر و قدیمی مدرنیتهٔ خاص خود را دارد»، البته فقط تا آن حد که حال و هوای عصر خویش را درک کرده باشد. ولی بدین ترتیب، ایده و مفهوم مدرنیته وزن مخصوص و محتوای تاریخیِ مشخص و انضمامی خویش رابه‌تمامی از دست می‌دهد. بر اساس معیار فوق هر عصر و زمانه‌ای «عصر مدرن» محسوب می‌شود؛ و نکتهٔ طنزآمیز آن است که این معیار، با پخش و گسترش مدرنیته در سراسر تاریخ، ما را از خصوصیات و کیفیات خاصِ تاریخ مدرن خودمان دور می‌کند.[۳]

نخستین حکم مطلق مدرنیسم بودلر آن است که باید توجه خود را به‌نیروهای اساسی زندگی مدرن معطوف سازیم؛ ولی بودلر این نکته را بلافاصله روشن نمی‌کند که این نیروها چه هستند، یا موضع ما در قبال آنها چه باید باشد. معهذا، اگر آثار بودلر را تورق کنیم، درخواهیم یافت که این آثار حاوی چندین بینش متفاوت از مدرنیته است. به‌نظر می‌رسد برخورد و تخالفی شدید میان این بینشها وجود دارد، و ظاهراً بودلر همواره از وجود تنش میان آنها باخبر نیست. با این حال، او همهٔ آنها را به‌نحوی پرتوان و درخشان عرضه می‌کند، و غالباً نیز جزئیات این خیالات و بینشها را به‌نحوی عمیق و اصیل بسط می‌دهد. به‌علاوه، تمامی بینشهای مدرن بودلر، و تمامی نگرشهای انتقادی متناقض او نسبت به‌مدرنیته، مدتها پس از مرگ او، در روزگار ما حیاتی خاص خود یافته‌اند.

ما بحث خود را با خامترین و غیر انتقادی‌ترین تفاسیر بودلر از مدرنیته آغاز خواهیم کرد: با ستایشهای غنایی او از زندگی مدرن که شکل مشخصاً مدرنی از نگرش و حالات پاستورال را به‌وجود آورد؛ و حملات خشمگینانه او علیه مدرنیته که به‌صور مدرنی از نگرش ضد پاستورال دامن زد. خیالاتِ پاستورال بودلر از مدرنیتهٔ در قرن ما تحت عنوان «مدرن‌پرستی» مطرح می‌شود، و خیالات ضد

گذشته را فرا می‌خوانند و نامها و شعائر و البسهٔ قدیمی را از آنها وام می‌گیرند تا واقعه و صحنهٔ جدید تاریخ جهان را با این زبان قرض گرفته و در این قیافه و هیئت باستانی به‌نمایش گذارند».

The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte, 1851-52, MER, 595.

پاستورال او نیز به‌همان چیزی بدل می‌گردد که در قرن بیستم «یأس فرهنگی» نامیده می‌شود.[۴] با شروع از این خیالات و بینشهای محدود، در ادامه بحث (که بخش عمدهٔ این فصل را شامل می‌شود) به‌چشم‌اندازی بودلری خواهیم پرداخت که بسی عمیقتر و جذابتر است ــ هرچند شاید شهرت و نفوذ کمتری دارد ــ چشم‌اندازی که در برابر هرگونه تصمیم‌گیری قطعی و نهایی، چه سیاسی و چه زیباشناختی، مقاومت می‌کند، به‌نحوی ملموس با تناقضات درونی خود روبرو و درگیر می‌شود، و توان آن‌را دارد که نه‌فقط بر مدرنیتهٔ بودلر، بلکه بر مدرنیتهٔ خود ما هم نوری بتاباند.

۱. مدرنیسم پاستورال و ضد پاستورال

بهتر است بحث را با پاستورالهای مدرن بودلر شروع کنیم. نخستین روایات را در دیباچه‌ای می‌یابیم که بودلر بر مقالهٔ «سالن سال ۱۸۴۶» نوشت. این مقاله خود نقدی بود بر نمایشگاههای هنر نوین که در طول سال برگزار شده بود. عنوان این دیباچه «تقدیم به‌بورژواها» است.[۵] خوانندگان روزگار ما که عادت کرده‌اند بودلر را خصم قسم‌خوردهٔ بورژواها و همهٔ دستاوردهای آنان بدانند، بی‌شک حیرتزده خواهند شد.[۶] در این دیباچه بودلر نه‌فقط از بورژواها ستایش می‌کند، بلکه به‌خاطر هوش، قدرتِ اراده، و خلاقیتشان در صنعت، تجارت و امور مالی، به‌آنان تملق نیز می‌گوید. البته این نکته کاملاً روشن نیست که چه کسانی عضو این طبقه محسوب می‌شوند: «شما اکثریت جامعه‌اید ــ به‌لحاظ هوش و تعداد؛ بنا بر این قدرت یعنی شما ــ که عادلانه نیز هست». اگر طبقهٔ بورژوازی اکثریت جمعیت را تشکیل می‌دهد، پس، گذشته از دهقانان، چه بر سر طبقه کارگر آمده است؟ اما در اینجا باید به‌خود یادآور شویم که در جهانی پاستورال به‌سر می‌بریم. در این جهان، هرگاه بورژواها به‌فکر اجرای طرحهای غول‌آسا می‌افتند ــ «شما با یکدیگر متحد گشته‌اید، شرکتهای تجاری تشکیل داده‌اید، وامها گرفته‌اید» ــ هدف اصلی، برخلاف آنچه برخی تصور می‌کنند، کسب پولهای هنگفت نیست، بلکه آنان به‌دنبال مقاصد والاتری هستند: «تحقق بخشیدن به‌ایدهٔ آینده در تمامی صور مختلف آن ــ صور سیاسی، صنعتی، هنری». در اینجا انگیزهٔ بورژوایی بنیادین، همان میل به‌پیشرفت نامتناهی آدمی است، آن هم نه‌فقط در عرصهٔ اقتصاد، بلکه به‌صورت عام و کلی، که پیشرفت در حوزه‌های سیاست و فرهنگ را نیز شامل می‌شود. بودلر به‌چیزی متوسل می‌شود که

برای او در حکم خلاقیت فطری و بینش عام بورژوازی است: این غریزهٔ پیشرفت در صنعت و سیاست است که به‌بورژواها جان می‌بخشد، پس دون شأن آنهاست که در برابر رکود هنر ساکت بایستند و آن‌را پذیرا شوند.

بودلر در عین حال به‌باوری بورژوایی، یعنی باور به‌تجارت آزاد متوسل می‌شود، همان‌طور که جان استوارت میل یک نسل بعد از او (و حتی مارکس هم در مانیفست کمونیست) چنین کرد. او خواستار آن است که آرمان تجارت آزاد به‌حوزهٔ فرهنگ نیز تسرّی یابد: درست همان‌طور که انحصارات رسمی (بنا به‌فرض) باری زائد بر دوش توان و حیات اقتصادی جامعه‌اند، «اشرافِ قلمرو اندیشه، و انحصارگران امور فکری» هم موجب خفگیِ حیات روح و محروم شدن بورژوازی از منبع غنیِ اندیشه و هنر مدرن‌اند. ایمان بودلر به‌بورژوازی، همهٔ سویه‌های تاریکِ غرایز اقتصادی و سیاسی این طبقه را نادیده می‌گیرد ــ و به‌همین علت است که آن‌را بینشی پاستورال نامیدم. با این‌همه، نگاه ساده و خامِ «تقدیم به‌بورژواها» از گشودگی و بزرگواری دلپذیر روح سرچشمه می‌گیرد. چنین نگاهی نخواهد توانست ــ و بواقع هم نتوانست ــ حوادث ژوئن ۱۸۴۸ یا دسامبر ۱۸۵۱[1] را تاب آورد. اما حضور آن در روح و طبعی تلخ چون بودلر، دلپسند و نیکوست. به‌هرحال، این خیال پاستورال مؤید قرابتی طبیعی میان مدرنیزاسیون مادی و معنوی است؛ و متکی بر این باور است که گروههای برخوردار از حداکثرِ پویایی و ابتکار در حیات اقتصادی و سیاسی، بیش از همه پذیرای خلاقیت فکری و هنری‌اند ــ «تحقق بخشیدن به‌ایدهٔ آینده در تمامی صور مختلف آن». در این خیال پاستورال، تغییر اقتصادی و فرهنگی، هر دو، جزئی از فرایند بی‌دردسر پیشرفت نوع بشرند.[۷]

دیگر مقالهٔ بودلر، «نقاش زندگی مدرن» (۱۸۶۰ــ۱۸۵۹) وجه کاملاً متفاوتی از نگرش پاستورال را ارائه می‌دهد: در اینجا زندگی مدرن در هیئت یک نمایش بزرگ مُد، نظامی از ظواهر خیره‌کننده، نماهای تابناک، و دستاوردهای پرتلألؤ طراحی و تزیین، ظاهر می‌شود. قهرمان این نمایش پرزرق و برق طراح و نقاش مشهور، کنستانتین گی است که بودلر او را نمونهٔ ازلی چهرهٔ دندی[2] می‌دانست. در جهانی که

---

۱. اشاره به‌قتل عام و سرکوب قیام کارگران پاریس در ژوئن ۱۸۴۸ و کودتایِ لویی بناپارت در دسامبر ۱۸۵۱.ــم.

۲. «دندی» dandy، اصطلاحی است که در اواخر قرن گذشته به‌مردان جوان آراسته و خوش‌پوش اطلاق می‌شد. این واژه، مثل اصطلاح قدیمتر «بوهمین» (Bohemian) در واقع معرف یک گونه یا

گی به‌تصویر می‌کشد، تماشاگر «در برابر هماهنگی شگفت‌آور زندگی در شهرهای بزرگ حیرتزده می‌شود، به‌ویژه از آن‌جهت که این هماهنگی در میان آشوب و تلاطم ناشی از آزادی بشری به‌نحوی معجزه‌آسا حفظ می‌شود». خوانندگانی که با آثار بودلر آشنایند، از شباهت سخنان او با حرفهای دکتر پانگلوس [قهرمان ولتر در کاندید] شگفتزده خواهند شد؛ همه از خود می‌پرسیم معنای این شوخی چیست، تا سرانجام با نهایت تأسف درمی‌یابیم، شوخی یا طنزی در کار نیست. «آن نوع موضوعی که برای هنرمند ما مرجّح است... همان زرق و برقِ زندگی است[1] که در پایتختهای جهان متمدن شاهد آنیم؛ زرق و برق مشهود در زندگی نظامی، در آراستگی و برازندگی، و در عشق».[2] حال اگر به‌تصاویر شیک و براق گی از «مردمان زیبا» و جهان آنان بنگریم، چیزی نخواهیم دید مگر صفی از لباسهای پرزرق و برق که بر پیکر عروسکهایی بی‌جان با چهره‌هایی مات پوشانده شده‌اند. با این حال، تقصیر گی نیست که هنرش بیش از هر چیز شبیه آگهیهای تبلیغاتی بونویت[3] یا بلومینگ‌دیل[4] است. نکتهٔ تأسف‌بار آن است که بودلر دهها صفحه در این باب مطلب نوشته است، آن هم با نثری بس خوانا و سازگار با تابلوهای گی:

> او [نقاش زندگی مدرن] از کالسکه‌های زیبا و اسبان مغرور به‌وجد می‌آید، از آراستگی خیره‌کنندهٔ نوکرها، جلدی و چابکی پادوها، گامهای خرامان و پیچان زنان، و زیبایی کودکان که از زنده بودن و آراستگی جامه خویش خوشحالند ــ در یک کلام، او از کل زندگی به‌وجد می‌آید. اگر مد یا برش لباسی خاص اندکی دستکاری شده باشد، اگر نوار پروانه‌ای یا فِردار جای خود را به‌گُل نوار داده باشد، اگر اندازهٔ باوله‌ها[5] بزرگ شده باشد و شینیونها اندکی به‌سوی پس گردن پایین آمده باشند، اگر کمر لباسها بالاتر رفته باشد و دامنها افشانتر شده باشند، مطمئن باشید از چشمان عقاب‌گونهٔ او پنهان نخواهد ماند.[۸]

تیپ اجتماعی-فرهنگی بود، که شاید بتوان مثال بارز آن‌را اسکار وایلد دانست. ترجمهٔ dandy به«قرتی» با بار فرهنگی این واژه سازگار نیست، هرچند که معنای ساده و سرراست آن افراط در شیک‌پوشی است.ــم.

1. *La pompe de la vie*
2. *La vie militaire, La vie élégante, La vie galante*
3. Bonwit
4. Bloomingdale
5. bavolets

اگر به‌قول بودلر این «کل زندگی» است، پس کل مرگ چیست؟ آنان که عاشق بودلرند، افسوس خواهند خورد که چرا او، دست‌کم تا زمانی که سرگرم نگارش آگهیهای تبلیغاتی بود، نتوانست کارها را به‌نحوی ترتیب دهد که دستمزدی هم نصیبش شود. (او به‌این پول نیاز داشت، هرچند بی‌شک هرگز حاضر نبود برای پول به‌چنین کاری دست زند.) اما این نوع نگاه پاستورال نه‌فقط در زندگی حرفه‌ای خود بودلر، بلکه در تحول یکصدسالهٔ فرهنگ مدرن از عصر او تا روزگار ما نیز نقشی مهم ایفا کرده است. می‌توان به‌مجموعهٔ مهمی از نوشته‌های مدرن، آن هم غالباً به‌قلم جدّیترین نویسندگان، اشاره کرد که تا حد زیادی شبیه آگهیهای تبلیغاتی است. از دید این نوشته‌ها کل سرگذشت معنوی مدرنیته در آخرین و تازه‌ترین مد روز، تازه‌ترین ماشین، یا ــ از جنبهٔ شوم داستان ــ در تازه‌ترین سلاح و هنگِ نمونه تجسد می‌یابد.

> هنگی از میان شهر می‌گذرد، بر سر راهش، احتمالاً به‌آخر دنیا، ندای شیپورهایش را در فضای بلوارها می‌پراکند، ندایی بالدار و پرجنب و جوش چون امید؛ و تا چشم برهم زنی موسیو «گ» سر و وضع ظاهری آن گروهان را به‌نقد مشاهده، بررسی و تحلیل کرده است. لوازم براق، موسیقی، نگاههای راسخ و بی‌باک، سبیلهای کلفت و موقر ــ او این‌همه را یکجا جذب می‌کند، و در فاصلهٔ چند لحظه، «شعر» حاصله عملاً سروده خواهد شد. بنگرید چگونه جان او با جان آن هنگ نفس می‌کشد، هنگی که همچون جانوری واحد رژه می‌رود، تصویری پرافتخار از اطاعت و نشاط.[۹]

اینها همان سربازانی‌اند که در ژوئن ۱۸۴۸ بیست و پنج‌هزار پاریسی را کشتند و در دسامبر ۱۸۵۱ راه را برای به تخت نشستن ناپلئون سوم گشودند. در هر دو مورد، بودلر به‌خیابان رفت تا علیه این مردان بجنگد ــ و به‌راحتی ممکن بود به‌دست آنها کشته شود ــ همان مردانی که «نشاط و اطاعتِ» جانورگونه‌شان اینک او را چنین به‌وجد می‌آورد.[۱۰] قطعهٔ فوق باید ما را متوجه وجهی از زندگی مدرن سازد که دانشجویان رشتهٔ شعر و هنر ممکن بود به‌راحتی آن‌را فراموش کنند: اهمیت فوق‌العادهٔ نمایش نظامی ــ هم اهمیت روانی و هم اهمیت سیاسی ــ و قدرت آن در مسحور کردن همگان، حتی آزاده‌ترینِ جانها. از روزگار بودلر تا عصر ما، رژه رفتن ارتشها نقشی مرکزی در بینش یا نگاه پاستورال به‌مدرنیته ایفا کرده است: سلاحهای سنگینِ براق، رنگهای خیره‌کننده، صفوف مواجِ بی‌انتها، حرکات سریع و باوقار، مدرنیتهٔ بری از اشک و آه.

شاید عجیبترین ویژگی بینش پاستورالِ بودلر ــ که مبیّن نوعی حس طنز غیر عادی و منحط، و در عین حال معرف استحکام و قوام شخصیِ خاص اوست ــ آن است که این بینش خود وی را از قلم می‌اندازد. [در توصیف بودلر] کل تعارضات و ناهماهنگیهای اجتماعی و معنویِ زندگی پاریسی از این خیابانها زدوده گشته است. اشتیاق و عذاب و زندگی درونیِ پرتلاطم خود بودلر ــ وکل دستاورد خلاق او در بازنمایی آنچه به‌قول بانویل انسان مدرن در تمامیتش است «با همهٔ ضعفها، آرزوها، و یأس و نومیدیش» ــ به‌تمامی خارج از این جهان است. حال باید دریافته باشیم که وقتی بودلر به‌عوض کوربه یا دومیه یا مانه (که جملگی آشنا و مورد علاقهٔ او بودند) کنستانتین گی را به‌منزلهٔ نمونهٔ ازلی «نقاش زندگی مدرن» برمی‌گزیند، مسئله صرفاً نوعی لغزش ناگهانی در ذوق و سلیقه نیست، بلکه این کار عملاً در حکم شکل جدی و عمیقی از طرد نفس و خوار و خفیف کردن خویشتن است. برخورد بودلر با گی، به‌رغم جنبهٔ رقت‌بارش، گویای نکته‌ای حقیقی و مهم در باب مدرنیته است: قدرت مدرنیته در ایجاد اشکالی از «نمایش ظاهری»، طرحهای درخشان، مناظر پرزرق و برق و چنان تابناک که برقشان می‌تواند چشم قاطعترین و تیزبین‌ترین نفوس و جانها را هم کور سازد، کور در برابر تابش نیرو و حیاتِ تاریکتری که در بطن این اشکال نهفته است.

زنده‌ترین تصاویر ضد پاستورال بودلر از مدرنیته به‌اواخر دههٔ ۱۸۵۰، یعنی همان دورهٔ نگارش «نقاش زندگی مدرن»، تعلق دارد: اگر تناقضی میان این دو بینش یا خیال وجود دارد، بودلر کاملاً از آن بی‌خبر است. مضمون ضد پاستورال نخست در مقاله‌ای به‌نام «در باب ایدهٔ مدرن پیشرفت از دیدگاه اِعمال آن بر هنرهای زیبا»[۱۱] (۱۸۵۵) ظاهر می‌شود. در اینجا بودلر شعارهای ارتجاعی شناخته‌شده را به کار می‌گیرد تا علاوه بر ایدهٔ مدرن پیشرفت، کل اندیشه و زندگی مدرن را مسخره کند:

> خطای بس باب روز دیگری هم هست که مصرانه مایلم از آن عین ابلیس پرهیز کنم. منظورم همان ایدهٔ «پیشرفت» است. این چراغ دریایی تیره و مبهم، اختراع تفلسف روزگار ما، که جوازش بدون تضمین خدا یا طبیعت صادر گشته ــ این فانوس مدرن بر همهٔ موضوعات معرفت پرتوی از آشوب می‌افکند؛ آزادی ذوب می‌شود، مجازات[1] ناپدید می‌گردد. هر آن کس که مایل است تاریخ را روشن و

1. *châtiment*

واضح ببیند، نخست باید این نور خیانتکار را خاموش سازد. این ایده عجیب و مضحک، که در خاک بلاهت و بی‌مایگیِ مدرن شکوفا شده است، هرکس را از وظیفه‌اش معاف ساخته، روح و جان آدمی را از مسئولیت معاف کرده، و اراده او را از تمامی قیودی که عشق به‌زیبایی بر آن تحمیل کرده بود، رها ساخته است... این نوع شیفتگی بیمارگونه یکی از علائم انحطاطی است که بروزش از قبل بسی آشکار بوده است.

در اینجا زیبایی همچون عنصری ایستا، تغییرناپذیر، و تماماً برون از نفس ظاهر می‌شود، عنصری که طالب اطاعت محض است، اتباع[1] نافرمان خود را مجازات می‌کند، همهٔ صور روشنگری را سرکوب و خاموش می‌سازد، و در مقام نوعی پلیس معنوی در خدمت کلیسا و دولتی ضد انقلابی عمل می‌کند.

بودلر به‌این گزافه‌گوییهای ارتجاعی متوسل می‌شود، زیرا نگران شکل فزاینده‌ای از «خلط نظم مادی و نظم معنوی» است که عامل گسترش آن رُمانس مدرنِ پیشرفت است. بودلر چنین نتیجه می‌گیرد:

به‌سراغ هر فرانسوی خوبی بروید که روزنامهٔ خویش را در کافهٔ خویش می‌خواند و از او بپرسید برداشت وی از پیشرفت چیست، و او در پاسخ خواهد گفت پیشرفت یعنی نیروی بخار، الکتریسیته، فانوس گازسوز، معجزاتی ناشناخته برای رومیها، که کشف آنها گواه قطعی برتری ما نسبت به‌مردمان عهد باستان است. چنین است تیرگی و ظلمتی که در این مغز بیچاره جمع گشته!

بودلر کاملاً محق است علیه خلط پیشرفت مادی با پیشرفت معنوی مبارزه کند ــ اشتباهی که در قرن ما نیز هنوز ادامه دارد، و به‌ویژه در دوره‌های شکوفایی اقتصادی همه‌گیر می‌شود. ولی هنگامی که به‌قطب مقابل می‌جهد و هنر را به‌شیوه‌ای تعریف می‌کند که ظاهراً هیچ پیوندی با جهان مادی ندارد، به‌اندازه همان ابله کافه‌نشین اسیر جهل و نادانی می‌شود:

مردک بیچاره تحت تأثیر فلسفه‌های وحوش‌سالار[2] و صنعتی چنان آمریکاییزه شده که به‌کلی هرگونه تصوری از تفاوت میان پدیده‌های جهان مادی و پدیده‌های جهان اخلاقی، میان امر طبیعی و امر مافوق طبیعی را از دست داده است.

---

1. subjects
2. zoocratic

این ثنویت تا حدودی شبیه تمایز کانتی میان دو قلمرو اشیاء فی‌نفسه[1] و پدیدارها[2] است، ولی از کانت، که در نظر وی فعالیتها و تجارب مربوط به‌قلمرو نخست ــ هنر، دین، اخلاق ــ هنوز در جهان مادیِ زمان و مکان صورت می‌پذیرد، بسی پیشتر می‌رود. به‌هیچ‌وجه روشن نیست این هنرمند بودلری باید در کجا، یا بر چه چیزی، کار کند. اما بودلر از این هم پیشتر می‌رود: او هنرمند مورد نظر خویش را نه‌فقط از جهان مادیِ نیروی بخار و الکتریسیته و گاز، بلکه حتی از کل تاریخ آینده و گذشتهٔ هنر جدا می‌سازد. به‌گفتهٔ او حتی فکر کردن در باب پیشگامان و اسلاف یک هنرمند یا تأثیراتی که او از دیگران پذیرفته است، کار غلطی است. «هر نوع شکوفایی [در هنر] امری خودانگیخته و فردی است... هنرمند از خود نشأت می‌گیرد... او فقط ضامن خویش است و بس. او بی‌فرزند می‌میرد. او همواره سلطان خویش، کشیش خویش، و خدای خویش بوده است».[۱۲] بودلر به‌شکلی از تعالی[3] روی می‌آورد که از کانت بسی فراتر می‌رود: هنرمند مورد نظر او خود به‌یک شیء فی‌نفسهٔ متحرک بدل می‌شود. بدین ترتیب، تصویر ضد پاستورال از جهان مدرن، به‌میانجی حساسیت متلوّن و معماوار بودلر، به‌ظهور بینشی سراپا پاستورال از هنرمند مدرن منجر می‌شود، هنرمندی که مستقل و آزاد بر فراز این تصویر معلق است.

ثنویتی که هم‌اینک خطوط کلی‌اش ترسیم شد ــ بینش ضد پاستورال به‌جهان مدرن، بینش پاستورال به‌هنرمند مدرن و هنر او ــ در مقالهٔ مشهور بودلر «افکار عمومیِ مدرن و عکاسی»[۱۳] گسترش و تعمیق می‌یابد. بودلر سخن خویش را با این شِکوه آغاز می‌کند که «توجه انحصاری به‌حقیقت (که در صورت محدود شدن به‌کاربردهای درخور و مناسبش، کاری شریف و بجاست) توجه به‌زیبایی را سرکوب می‌کند». این نمونه‌ای از سخن‌پردازی در دفاع از تعادل و توازن و مقاومت در برابر هرگونه تأکیدگذاریِ یکسویه و انحصاری است: حقیقت مطمئناً امری اساسی است، ولی فقط نباید میل به‌زیبایی را خفه کند. اما حس تعادل و توازن چندان دوام نمی‌یابد: «آنجا که هیچ چیز جز زیبایی نباید به‌چشم آید (یعنی در تابلوهایی زیبا) افکار عمومی ما فقط جویایِ مشاهدهٔ حقیقت است». از آنجا که

---

1. noumena
2. phenomena
3. transcendence

عکاسی قابلیت آن‌را دارد که واقعیت را دقیقتر از هر زمان دیگر بازتولید کند ــ و «حقیقت» را نشان دهد ــ پس این رسانهٔ جدید «خصم جانی هنر» است؛ و تا آنجا که توسعه و تحول عکاسی محصول پیشرفت تکنولوژیک است، پس «شعر و پیشرفت همانند دو فرد جاه‌طلبند که از یکدیگر متنفرند، و هرگاه در راه یا مسیری واحد با هم روبرو شوند، یکی از آن دو باید از سر راه دیگری کنار رود».

ولی سبب این خصومت مهلک چیست؟ چرا باید حضور واقعیت یا «حقیقت» در آثار هنری، زیبایی آنها را متزلزل یا نابود سازد؟ پاسخ بدیهی، که بودلر با چنان شدت و حدتی (دست‌کم در این مقطع از زمان) بدان باور دارد که حتی فکر بیان آن به‌نحوی روشن و واضح به‌ذهنش خطور نمی‌کند، آن است که واقعیت مدرن سراپا زشت و زننده و بری از زیبایی یا حتی قابلیت کسب زیبایی است. نوعی حس تحقیر و نفرت مطلق و تقریباً دیوانه‌وار نسبت به‌آدمیان مدرن و زندگی آنان در این‌گونه عبارات موج می‌زند: «این جماعت رذل بت‌پرست، آرمان و ایده‌آلی مناسب خویش و درخور ماهیتش طلب می‌کرد». درست از لحظه‌ای که عکاسی تحول یافت، «جامعهٔ پلشت ما، که هر عضوش نارسیسی[1] خودشیفته است، هجوم آورد تا به‌تصویر مبتذل خویش بر سطح تکه‌ای فلز خیره شود». در اینجاست که نفرت غیر انتقادی بودلر از مردمان مدرنِ واقعیِ گرداگردش، بحث جدی و انتقادی او را دربارهٔ شیوهٔ بازنمایی واقعیت در هنر مدرن مخدوش و فلج می‌کند. و این امر بار دیگر او را به‌سوی برداشتی پاستورال از هنر سوق می‌دهد: «بازنمایی آنچه هست، کاری بیهوده و کسالت‌بار است، زیرا هیچ چیز از آنچه هست ارضایم نمی‌کند... من هیولایِ زادهٔ خیالم را به‌آنچه ایجاباً مبتذل و بی‌مایه است ترجیح می‌دهم». به‌گفتهٔ بودلر، از عکاسها بدتر آن گروه از نقاشان مدرن‌اند که از عکاسی تأثیر گرفته‌اند: نقاش مدرن بیشتر و بیشتر تمایل می‌یابد «به‌عوض خوابها و رؤیاهایش، آنچه را که می‌بیند نقاشی کند». خصلت پاستورال و غیر انتقادی این برداشت، ناشی از ثنویتی ریشه‌ای و غفلت کامل از این واقعیت است که رؤیاهای یک هنرمند (یا هر کس دیگر) و آنچه او می‌بیند، ممکن است به‌میانجی روابطی غنی و پیچیده، امتزاجها و تأثیرات متقابل، به‌یکدیگر متصل شوند.

---

۱. نارسیس یا نارسیسوس Narcissus، شخصیتی اسطوره‌ای که عاشق تصویر چهرهٔ خویش در آب شد، و نام بیماری روانی «خودشیفتگی» (Narcissus) مشتق از نام اوست.ــم.

جدل بودلر علیه عکاسی در تعریف وجه خاصی از مدرنیسم زیباشناختی تأثیری بسزا داشت، وجهی که در قرن ما رواج بسیار دارد ــ برای مثال، در آثار پاوند، ویندهم لویس و بسیاری از پیروان آنها ــ و در آنُ زندگی و مردمان مدرن بی‌وقفه خوار و خفیف می‌شوند و درهمان‌حال هنرمندان‌مدرن وآثار ایشان تا اوج فلک رفعت می‌یابند وحتی لحظه‌ای هم گمان نمی‌رودکه شاید این هنرمندان، بیش از آنچه خود می‌پندارند، درگیر *la vie moderne* [زندگی مدرن] و وضعیت انسانی‌اند. برخی دیگر از هنرمندان قرن بیستم، نظیر کاندینسکی و موندریان، از بطن رؤیایِ نوعی هنر اثیری، نامشروط و «ناب» آثاری شگفت آفریده‌اند. (بیانیهٔ هنری ۱۹۱۲ کاندینسکی، در باب وجه معنوی هنر، سرشار از پژواک سخنان بودلر است). ولی از قضا، یگانه هنرمندی که در این تصویر خیالی هیچ جایی ندارد، خود بودلر است. زیرا نبوغ و دستاورد شعری او، به‌اندازهٔ همهٔ شاعران قبل و بعد از او، آمیخته و متصل به‌واقعیت مادیِ خاصی است: همان زندگی روزانه ــ و شبانه ــ در خیابانها، کافه‌ها، زیرزمینها و اتاقهای زیر شیروانیِ پاریس. در آثار بودلر حتی خیالِ تعالی و عروج نیز در زمان و مکانی مشخص ریشه دارد. عاملی که بودلر را عمیقاً از اسلاف رمانتیک و اخلاف سمبولیست و قرن بیستمی‌اش جدا می‌سازد، آن است که رؤیاهای بودلر از آنچه او می‌بیند الهام می‌گیرد.

بودلر حتماً بدین امر واقف بوده است، دست‌کم به‌صورتی ناخودآگاه؛ هر زمان که دست‌اندرکار جداسازی هنر مدرن از زندگی مدرن است، پیوسته می‌کوشد به‌نحوی کار خویش را مختل سازد و آن دو را مجدداً به‌هم پیوند زند. از این‌روست که درست وسط مقالهٔ «پیشرفت» (۱۸۵۵) حرف خویش راقطع می‌کند تا حکایتی را بازگویی کند که به‌قول خودش «درسی عالی در نقد [هنری] است»:

> این حکایت مربوط به‌موسیو بالزاک است (و کیست که در نهایت احترام به‌هر لطیفه یا حکایتی، هر قدر مبتذل، دربارهٔ این نابغهٔ بزرگ گوش نسپارد؟) می‌گویند او روزی با تصویری بس زیبا مواجه شد ــ تصویری از یک صحنهٔ زمستانی سودایی، با انبوه قندیلها، و اینجا و آنجا چند کلبه و شماری از دهقانهای مفلوک ــ و پس از خیره شدن به‌خانهٔ کوچکی که ستون باریکی از دود از آن برمی‌خاست، ناگهان فریاد کشید «وه که چه زیباست!» ولی آنان در آن کلبه مشغول چه کارند؟ چه افکاری در سر دارند؟ غم و اندوهشان چیست؟ آیا محصول امسال خوب بوده است؟ بی‌شک باید جواب طلبکارها را بدهند؟ [تأکید از بودلر]

از نظر بودلر درس نهفته در این حکایت، که ما در بخشهای بعدی این نوشته آن‌رابسط خواهیم داد، آن است که زندگی مدرن واجد زیباییِ خاص و اصیلی است که متأسفانه از فلاکت و اضطراب ذاتی و فطری آن، از طلبهایی که انسان مدرن باید بپردازد، جدایی‌ناپذیر است. چند صفحه بعد، در بحبوحهٔ پرخاشگری به‌سبکی از خودراضی علیه آن ابلهان مدرنی که به‌خیال خود قادر به‌پیشرفت معنوی‌اند، بودلر ناگهان جدی می‌شود، یقین ارباب‌منشانهٔ خود در باب خصلت موهوم ایدهٔ مدرنِ پیشرفت را به‌یکباره کنار می‌زند و با اضطرابی حادْ امکان واقعی بودن این پیشرفت را مد نظر قرار می‌دهد. نتیجه و محصول این چرخش ناگهانی، تأمل و تعمقی کوتاه و درخشان در باب دهشت واقعی برخاسته از پیشرفت است:

> این پرسش را کنار می‌نهم که آیا پیشرفت نامحدود، به‌واسطهٔ بالایش و تلطیف مستمر ابنای بشر، در تناسب با لذات جدیدی که خود عرضه می‌کند، احتمالاً بیرحمانه‌ترین و هوشمندانه‌ترین شکل شکنجهٔ آدمیان نیست؛ که آیا این پیشرفت، که از طریق نفی خود تداوم می‌یابد، بواقع شکل دائماً تجدیدشونده‌ای از خودکشی نیست؛ و اینکه آیا، محصور در دایرهٔ آتشینِ منطق الهی، وضع پیشرفت همانند آن عقربی نیست که با دُم خویش به‌خود نیش می‌زند ــ پیشرفت، آن مراد و مطلوب جاودان که خود حاوی یأس جاودان خویش است![۱۴]

در اینجا کلام بودلر به‌شدت شخصی، و با این حال، قریب به‌حقیقتی کلی است. او با معماها و تناقضاتی دست و پنجه نرم می‌کند که حریف و هماورد همهٔ آدمیان مدرن و موجب خشم و عصیان آنان‌اند، معماهایی که چون ابری از دود همهٔ سیاستها و فعالیتهای اقتصادی، همهٔ دستاوردهای خلاقیت هنری آنان را در بر می‌گیرد. عبارت فوق، هیجان و تنش پرجنب و جوشِ نهفته در موضوع خود، یعنی همان وضعیت مدرن را تکرار می‌کند؛ خواننده‌ای که به‌پایان این عبارت می‌رسد، حس می‌کند بواقع وضعیتی ملموس را تجربه کرده است. و این خود نمونه‌ای از بهترین نوشته‌های بودلر دربارهٔ زندگی مدرن است که از پاستورالهای او بسی کمتر شناخته شده‌اند. حال آماده‌ایم تا به‌سراغ نمونه‌های بیشتری رویم.

۲. قهرمانگری زندگی مدرن

بودلر در پایان نقد خود از نمایشگاههای سال ۱۸۴۵ از این امر شِکوه می‌کند که نقاشان امروز نسبت به‌واقعیات زمان حال بسیار بی‌توجه‌اند: «حال آنکه قهرمانگریِ

زندگی مدرن از همه‌سو ما را احاطه کرده است و بر ما فشار می‌آورد». او در ادامه می‌گوید:

> برای خلق تصاویر حماسی[۱] هیچ کمبودی به‌لحاظ مضامین یا رنگها وجود ندارد. آن نقاش حقیقی که ما در جستجوی او هستیم، کسی است که بتواند از دل زندگی امروزی خصلت حماسی آن‌را بیرون کشد و این حس را در ما برانگیزد که ما [آدمیان مدرن] با کراواتها و چکمه‌های چرمی‌مان چقدر باشکوه و شاعرانه‌ایم. باشد که سال بعد جویندگان حقیقی هنر وجد و شعفِ فوق‌العادهٔ نهفته در ستایش از ظهور امر نو را برایمان به‌ارمغان آورند![۱۵]

این افکار بخوبی بسط نیافته‌اند، ولی در اینجا دو نکته حائز اهمیت و شایستهٔ توجه است. نخست، طنز بودلر در قطعهٔ مربوط به«کراواتها»: برخی ممکن است گمان کنند کنار هم نهادن قهرمانگری و کراوات نوعی شوخی است؛ و بواقع نیز چنین است، ولی شوخی مورد نظر بودلر دقیقاً آن است که آدمیان مدرن، به‌رغم نداشتن زیورهای قهرمانگری، واقعاً خصلتی قهرمانانه دارند؛ در واقع قهرمانگریِ آنان تا حد زیادی ناشی از نداشتن همین زیورهایی است که یگانه فایده‌شان باد کردنِ جسم و جان آدمی است.[۲] نکتهٔ دوم، گرایش مدرنیته به‌نو کردن همه چیز است: زندگی مدرنِ سال بعد نسبت به‌زندگی امسال ظاهر و حسی متفاوت خواهد داشت؛ گرچه هر دو بخشی از همین عصر مدرن خواهند بود. اما این واقعیت که هرگز نمی‌توان دو بار در همان [رود] مدرنیته پا گذاشت، درک و فهم زندگی مدرن را به‌ویژه دشوار، متزلزل و نامطمئن می‌سازد.

یک سال بعد بودلر مضمون قهرمانگری مدرن را، در مقاله‌ای به‌همین نام، مورد

---

۱. واژهٔ «حماسه» (epic) در سنت ادبی مغرب‌زمین به‌یک معنا مبین ارائهٔ تصویری گسترده از زندگی یک قوم یا یک دوره، همراه با بسیاری از جزئیات و خصوصیات گوناگون آن است. از این لحاظ، حماسه نقطهٔ مقابل ایجاز و فشردگی مشهود در دراما و شعر غنایی است.ـم.

۲. ر.ک. به‌شروح بودلر، در مقالهٔ «قهرمانگری»، در مورد کت و شلوار خاکستری یا سیاهی که در آن دوره رفته‌رفته به‌لباس استاندارد مردان مدرن بدل می‌شد: این امر «علاوه بر زیبایی سیاسی، که خود تجلی برابری همگانی است، مبین زیبایی شعری نیز هست، نوعی تجلی و بیانِ روح و جان همگانی مردم». این لباس استاندارد که به‌تدریج رواج می‌یابد «همان جامهٔ ضروری و رسمیِ مناسب رنج و عذاب عصر ماست، عصری که بناچار نماد اندوه و سوگواری دائمی خویش را بر شانه‌های نحیف و سیاهش حمل می‌کند». (۱۱۸)

کاوش عمیقتری قرار می‌دهد.[۱۶] اینک بحث او انضمامی‌تر می‌شود: «منظرهٔ زندگیِ آراسته و باب روز[1] و هزاران هستی شناور ــ جانیها و مترسها ــ که همراه با جریانهای زیرزمینیِ[2] شهر بزرگ به‌این‌سو و آن‌سو می‌روند؛ مجلاتی چون *Gazette des Tribunaux* و *Moniteur* جملگی به‌ما اثبات می‌کنند کافی است چشم بگشاییم تا قهرمانگری [عصر] خویش را بازشناسیم». جهان آراستهٔ باب روز در اینجا نیز مثل مقالهٔ مربوط به کنستانتین گی حضور دارد؛ ولی با این فرق که اکنون در هیئتی کاملاً غیر پاستورال، و در پیوند با جهان زیرین، با امیال و اَعمال ظلمانی، با جنایت و مکافات، ظاهر می‌شود. اکنون این جهان واجد ژرفایی انسانی است که با نیرو و کششی بس بیشتر از تصاویر سطحی و بی‌رمقِ «نقاش زندگی مدرن» آدمی را مجذوب خود می‌کند. همان‌طور که بودلر در این مقاله می‌گوید نکتهٔ حیاتی در مورد قهرمانگری مدرن، ظهور آن در قالب تخاصم و موقعیتهای خصومت‌زایی است که زندگی روزمره در جهان مدرن سرشار از آنهاست. بودلر از حیطهٔ زندگی بورژوایی و همچنین از حیطهٔ زندگی آراستهٔ[3] سطوح بالا و پایین، مثالهایی ارائه می‌دهد: سیاستمدار قهرمان، وزیر یا مقام مسئولی که در مجلس با یک سخنرانی مهیج و کوبنده، جناح مخالف را شکست می‌دهد و حقانیت خود و سیاستهایش را به‌اثبات می‌رساند؛ تاجر و سرمایه‌دار قهرمان، نظیر بیروتو یکی از شخصیتهای بالزاک که با شبح هولناک ورشکستگی مبارزه می‌کند و می‌کوشد تا علاوه بر اعتبار تجاری، زندگی و کل هویت شخصی خویش را اعاده کند؛ دغلبازان محترمی مثل راستینیاک که در جدال برای رسیدن به‌بالاترین مقامات، هر کاری از آنان ساخته است ــ از پست‌ترین اَعمال گرفته تا شریفترین آنها؛ وُترن[4] که هم عضو محافل بالای حکومتی است و هم ساکن اعماق جهان زیرین و وجودش نشانگر قرابت ذاتی این دو قلمرو است. «زیبایی نو و خاصی از همهٔ این چهره‌ها ساطع می‌شود که نه زیبایی آشیل است و نه حتی زیبایی آگامنون». در واقع بودلر ــ با انتخاب لحن و واژگانی که یقیناً موجب برآشفته شدن ذوق نئوکلاسیک بسیاری از خوانندگان فرانسوی او خواهد

1. la vie élégante
2. souterrains
3. fashionable
۴. راستینیاک، بیروتو و وترن هر سه از قهرمانان کمدی انسانی بالزاک‌اند. ــم.

شد ــ می‌نویسد: «در قیاس با شما آقایان، وترن و راستینیاک و بیروتو، قهرمانان ایلیاد هومر کوتوله‌هایی بیش نیستند... و [در قیاس با] تو، اونوره دوبالزاک، تو، قهرمانترین، خارق‌العاده‌ترین، رمانتیک‌ترین و شاعرانه‌ترین چهره در میان همهٔ شخصیتهایی که از بطن خویش آفریده‌ای». به‌طور کلی زندگی معاصر پاریسی «به‌لحاظ مضامین و موضوعات شاعرانه و شگفت‌انگیز بسیار غنی است. این شگفتی و اعجاب، گرچه دیده نمی‌شود، به‌مانند جوّی ما را دربر گرفته و در ما رسوخ کرده است».

در اینجا چند نکتهٔ مهم وجود دارد که باید بدانها پرداخت. نخست، طیف وسیع همدلی بودلر و بزرگواری اوست که با تصویر رایج از یک آوانگارد ازخودراضی، که به‌مردم عادی و امور روزمره‌شان فقط به‌دیدهٔ تحقیر می‌نگرد، تفاوت بسیار دارد. در این زمینه باید متذکر شد که بالزاک، یگانه هنرمند در جمع قهرمانان مدرن بودلر، از زمرهٔ آنانی نیست که می‌کوشند از مردم عادی فاصله گیرند، بلکه کسی است که نسبت به‌همهٔ هنرمندان قبل از خود، در زندگی این مردمان عمیقتر غوطه خورده است و تصاویری از قهرمانگری پنهانِ این زندگی را با خود به‌همراه آورده است. و سرانجام، نکته‌ای که توجه به‌آن اهمیت بسیار دارد، نحوهٔ استفادهٔ بودلر از ماهیت سیّال («هستیهای شناور») و بخارگونهٔ («به‌مانند جوّی ما را در بر گرفته و در ما رسوخ کرده است») امور به‌مثابهٔ نمادهایِ کیفیت خاص یا وجه ممیزهٔ زندگی مدرن است. حالت سیال و بخارگونهٔ اشیا و امور، بعدها، در عرصهٔ نقاشی، معماری و طراحی، موسیقی و ادبیات مدرن، که جملگی واجد خودآگاهی بودند، به‌خصایصی بنیادین بدل شدند، یعنی در همان رشته‌هایی که در پایان قرن نوزدهم ظاهر شدند. چنانچه خواهیم دید، این دو خصیصه در اندیشهٔ ژرفترین متفکران اخلاقی و اجتماعی نسل بودلر و بعد از او ــ مارکس، کی‌یرکگور، داستایوسکی، نیچه ــ نیز مشهودند، همان متفکرانی که جملگی معتقدند واقعیت بنیانی زندگی مدرن، همان‌طور که مانیفست کمونیست می‌گوید، آن است که «هرآنچه سخت و استوار است، دود می‌شود و به‌هوا می‌رود».

مقالهٔ بودلر، «نقاش زندگی مدرن»، به‌واسطهٔ رابطهٔ عاشقانه و پاستورال خود با ابتذال کسالت‌بار زندگی آراسته[1] سست و بی‌مایه جلوه می‌کند. مع‌هذا، این مقاله حاوی

1. *vie élégante*

تصاویری درخشان، جذاب، و سراپا غیر پاستورال، از آن چیزهایی است که هنر مدرن باید جویایِ کشف آنها در زندگی مدرن باشد. به گفتهٔ بودلر، هنرمند مدرن قبل از هر چیز باید «خانهٔ خویش را در دل شلوغی و جمعیت، در متن جذر و مدّ تحرک و جنبش، در میان آنچه گریزان و فرّار و آنچه نامتناهی است، برپا سازد»، یعنی در میان جمعیتِ کلانشهر. «شور و شوق هنرمند و حرفهٔ او باید [در پیوند] با جمعیت جسم و تنی واحد شود (*épouser la foule*)».[1] بودلر بر این تصویر غریب و خیره‌کننده تأکیدی خاص می‌نهد. این «عاشق زندگی عام و همگانی»، [یعنی هنرمند مدرن]، باید «چنان به‌درون جمعیت پا گذارد که گویی جمعیت منبع و مخزن عظیمی از انرژی الکتریکی است... یا می‌توان او را با یک کالی‌دوسکوپ[2] بهره‌مند از آگاهی قیاس کرد». او باید «در یک آن، نگرش و ایما و اشارات موجودات زنده را، چه موقر و سنگین و چه عجیب و مضحک، بیان کند، و انفجار نورانی‌شان در فضا را جلوه‌گر سازد». انرژی الکتریکی، کالی‌دوسکوپ، انفجار: هنر مدرن باید آن صور عظیم تبدیل و تبادل ماده و انرژی را، که علم و تکنولوژی مدرن ــ فیزیک، اُپتیک، شیمی، مهندسی ــ به‌بار آورده‌اند، برای خود بازآفرینی کند.

البته نکتهٔ اصلی آن نیست که هنرمند مدرن باید از این ابداعات سود جوید (هرچند بودلر در مقالهٔ «عکاسی» خود، این کار را تأیید می‌کند ــ به‌شرط آنکه تکنیکهای جدید تابع هنرمند و در خدمت او باشند). نکتهٔ اصلی برای هنرمند مدرن بازآفرینی و تجربهٔ مجدد این فرایندهاست. او باید روح و حس خویش را در معرض این‌گونه تبدیلها و دگرگونیها قرار دهد و در آثار خویش به‌این نیروهای انفجاری جان بخشد. ولی چگونه؟ گمان نمی‌کنم بودلر، یا هر کس دیگری در قرن نوزدهم، درک روشنی از چگونگی انجام این کار داشت. فقط در اوایل قرن بیستم

---

۱. معنای تحت‌اللفظی این عبارت فرانسوی «ازدواج کردن» یا «به‌همسری گرفتن جمعیت» است. ــ م.

۲. Kaleidoscope، دستگاهی است که با استفاده از آینه‌های متعدد تصاویر رنگین متقارنی را به‌معرض دید می‌گذارد که همراه با چرخش لولهٔ دستگاه به‌طرزی بدیع تکرار و دگرگون می‌شوند. این دستگاه که مدتها قبل از سینما اختراع شد، از زمرهٔ ابداعات چشمگیر علوم و فنون جدید و برای مردمان قرن نوزدهم بسی جذاب بود. کالی‌دوسکوپ به‌واسطهٔ خصایص فنی و کارکردهای زیباشناختی و فرهنگی آن، بواقع نماد گویایی برای کل فرهنگ و تمدن اروپای قرن نوزدهم است، و نقش آن از این لحاظ تا حدی قابل مقایسه با نقش سینما در قرن بیستم است. ــ م.

بود که این تصاویر رفته‌رفته به‌خود تحقق بخشیدند: آن هم در قالب نقاشی کوبیستی، کولاژ و مونتاژ، سینما، جریان سیّال ذهن در رُمان، شعر آزاد الیوت و پاوند و آپولینر، فوتوریسم، ورتیسیسم، کانستراکتیویسم، دادائیسم[1]، در قالب شعرهایی که مثل ماشینهای کورسی شتاب می‌گیرند و نقاشیهایی که مثل بمب منفجر می‌شوند. با این حال، بودلر از نکته‌ای باخبر بود که اخلاف مدرنیستِ قرن‌بیستمی او غالباً آن‌را از یاد می‌برند. این نکته در تأکید فوق‌العادهٔ او بر فعلِ *épouser*، به‌منزلهٔ نمادی بنیادین برای رابطهٔ میان هنرمند و مردمان گرداگردش، تجلی می‌یابد. این واژه چه به‌معنای تحت‌اللفظی‌اش، «ازدواج کردن»، به‌کار رفته باشد و چه به‌معنای مجازی و ادبی‌اش، «در آغوش گرفتن جسمانی»، به‌هرحال مبین یکی از عادی‌ترین تجارب بشری، و یکی از عامترین آنهاست: این واژه، همان‌طور که در یکی از آوازها آمده است، مبنای چرخش کار دنیاست. یکی از بنیادی‌ترین مشکلات مدرنیسم قرن بیستم، گرایش هنر مدرنیستی به‌قطع رابطه و تماس با زندگی روزمرهٔ مردمان عادی است. البته این حکم به‌طور عام صادق نیست ــ احتمالاً اولیس جیمز جویس والاترین استثنا بر آن است ــ ولی آن‌قدر صادق هست که توجه همهٔ هواداران هنر و زندگی مدرن را به‌خود جلب کند. به‌هرحال، برای بودلر آن هنری که با زندگی زنان و مردان کوچه و خیابان *épousé* نباشد، به‌معنای واقعی کلمه اصلاً مدرن نیست.

عمیقترین و غنی‌ترین اندیشه‌های بودلر در باب مدرنیته، درست پس از نگارش «نقاش زندگی مدرن»، در اوایل دههٔ ۱۸۶۰ آغاز شد و تقریباً تا پایان این دهه و کمی پیش از مرگش در ۱۸۶۷ ادامه یافت، یعنی تا زمانی که به‌علت تشدید بیماری، قدرت نوشتن را از دست داد. این اندیشه‌ها در قالب مجموعه‌ای از اشعار منثور ارائه شد که بودلر قصد داشت آنها را تحت عنوان ملال پاریس[2] به‌چاپ رساند. عمر او

---

۱. Vorticism، Constructivism، Dadaism، هر سه از زمرهٔ مکاتب هنری اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم‌اند. ورتیسیسم که با کوبیسم مرتبط است، توسط ویندهم لویس در ۱۹۱۲ پایه‌گذاری شد. کانستراکتیویسم که در عرصهٔ مجسمه‌سازی به‌دست آنتوان پوسنر تأسیس شد، جویای خلق تندیسهای غیر عینی بود، و دادا که یکی از بنیانگذارانش تریستیان تزارا بود، بعدها به‌سوررئالیسم بدل شد.ــم.

2. *Paris Spleen*

کفاف اتمام یا انتشار کل این مجموعه را نداد، ولی او توانست پنجاه قطعه شعر را، همراه با یک دیباچه و یک مؤخره، کامل کند که مجموعاً، پس از مرگ وی، در ۱۸۶۸ منتشر شد.

والتر بنیامین نخستین کسی بود که در قالب مجموعهٔ مقالات درخشان خویش در باب بودلر و پاریس، غنیٰ و ژرفای بی‌حد این اشعار منثور را درک کرد.[۱۷] کار من نیز کلاً در جهت همان راهی بسط می‌یابد که بنیامین گشاینده و آغازگر آن بود، اگرچه عناصر و ترکیباتی که من یافته‌ام با آنچه او کشف کرد، تفاوت دارد. نوشته‌های بنیامین دربارهٔ پاریس براستی نشانگر نمایشی خیره‌کننده از کشمکش و تقابل است که به‌طرز شگفت‌آوری شبیه نقشِ گرتا گاربو در فیلم نینوچکا[1] است. دل و ذوق حسی‌اش بنیامین را به‌نحوی مقاومت‌ناپذیر به‌سوی نورهای درخشان، زنان زیبا، آراستگی، مد و تجملِ شهر، به‌سوی بازی و چرخش صحنه‌های تابناک و سطوح و ظواهر خیره‌کنندهٔ آن سوق می‌دهد؛ و در همان حال وجدان مارکسیستی‌اش مصرانه او را از آغوش همهٔ این وسوسه‌ها بیرون می‌کشد و به‌او می‌آموزد که کل این جهان پرزرق و برق، پدیده‌ای منحط، توخالی، خبیث، به‌لحاظ معنوی تهی، نسبت به‌کارگران ستمگر، و از دیدگاه تاریخْ محکوم به‌فناست. بنیامین بارها و بارها عزم ایدئولوژیکی خویش را جزم می‌کند تا از وسوسه‌های پاریسی چشم پوشد ــ و از راندن خوانندگانش به‌سوی این وسوسه‌ها صرفنظر کند ــ ولی هیچ‌گاه نمی‌تواند از نگاه آخر به‌آنچه در بلوار یا زیرگذرگاهها و بازارچه‌های سرپوشیده[2] می‌گذرد، دل برکند؛ او می‌خواهد رستگار شود، ولی نه به‌این زودی. این تناقضات درونی، که به‌یکایک صفحات بنیامین جان می‌بخشد، سرچشمهٔ انرژی تابناک و جذابیت و لطف آثار اوست. ارنست لوبیچ، کارگردان و فیلمنامه‌نویس نینوچکا، به‌مانند بنیامین از محیط و فضایِ بورژوا-یهودیِ شهر برلین سر برآورد، و مثل او هوادار جنبشهای چپگرا بود. احتمالاً او نیز هیجان و جذابیت تحقیق در باب پاریسِ بودلر را تحسین می‌کرد، ولی یقیناً در قیاس با کار خود بنیامین، فرجام خوشتری برایش تدارک

---

1. *Ninotchka*

۲. اشاره به‌گذرگاهها و بازارچه‌های سرپوشیدهٔ پاریس، موسوم به Arcades که در ضمن عنوان اصلی طرح تحقیقاتی بنیامین دربارهٔ بودلر، پاریس و سرمایه‌داری قرن نوزدهم (*The Arcades project*) است که متأسفانه ناتمام ماند.ــم.

می‌دید. کار خود من در این زمینه، به‌عنوان نوعی نمایش یا درامْ قدرت اقناعی و کشش کمتری دارد، ولی احتمالاً در مقام روایتی تاریخی واجد انسجام و سازگاری بیشتری است. در حالی که تفسیر بنیامین متکی بر نوسانهای آنی میانِ ادغام تام نفس مدرن (نفس بودلر و خودش) در شهر مدرن و بیگانگی تام این دو است، سعی من بر آن است تا کورانهای باثبات‌تر این جریانِ متابولیک و دیالکتیکی [میان نفس و محیط مدرن] را بازیابم.

در دو بخش بعدی خواهم کوشید قرائتی دقیق، مفصل و عمقی از دو شعر منثور دورهٔ آخر کار بودلر ارائه دهم: «چشمان مستمندان» (۱۸۶۴) و «گم کردن هالهٔ زرین» (۱۸۶۵).[۱۸] با بررسی این دو شعر درخواهیم یافت که چرا همگان بودلر را یکی از نویسندگان بزرگ شهری محسوب می‌کنند. در ملال پاریس، شهر پاریس نقشی مرکزی در درام معنوی بودلر ایفا می‌کند. این اثر بودلر جزئی از سنت عظیم نگارش پاریسی[1] است که ریشه‌های آن از خلال آثار مونتسکیو، دیدرو، رستی دولا برتون و سباستین مرسیه به فرانسوا ویون شاعر فرانسوی قرن پانزدهم، بازمی‌گردد؛ و در قرن نوزدهم نیز در آثار بالزاک، هوگو، و اوژن سو تجلی می‌یابد. ولی آثار بودلر در عین حال معرف بروز گسستی ریشه‌ای در این سنت است. بهترین قطعات پاریسی او متعلق به‌آن برههٔ تاریخی دقیقی است که طی آن شهر پاریس، به‌فرمان ناپلئون سوم و تحت نظارت هوسمان، به‌صورتی منظم و برنامه‌ریزی‌شده تکه‌پاره، تخریب و بازسازی می‌شد. درست همزمان با کار و فعالیت ادبی بودلر در پاریس، کار مدرنیزاسیون شهر نیز در کنار بودلر، برفراز سر و زیر پای او، به‌پیش می‌رفت. او خود را نه‌فقط یک ناظر، بلکه مشارک و یکی از طرفهای درگیر این کار و فعالیت مداوم می‌دانست؛ کارها و آثار پاریسی خود او نیز مبین همین زخمها و ماجراهاست. بودلر چیزی را به‌ما نشان می‌دهد که هیچ نویسندهٔ دیگری آن‌را به‌این خوبی نظاره نکرده است: چگونه است که فرایند مدرنیزاسیونِ شهر فرایند مدرنیزاسیونِ روح و جان شهروندان را همزمان تشویق و تحمیل می‌کند.

این نکته شایان توجه است که اشعار منثور مجموعهٔ ملال پاریس نخستین‌بار به‌چه شکلی ظاهر شدند: در هیئت پاورقیهایی که بودلر برای روزنامه‌ها یا

1. Parisian Writing

هفته‌نامه‌هایِ کثیرالانتشار پاریس می‌نوشت. پاورقیهای[1] آن دوره کم و بیش نقش نامهٔ سرگشاده به‌سردبیر در روزنامه‌های امروزی را ایفا می‌کردند. پاورقی معمولاً در صفحهٔ نخست یا صفحهٔ مرکزی، درست زیر یا روبروی سرمقاله چاپ می‌شد، و قرار بر این بود که پاورقی یکی از نخستین مطالبی باشد که توجه خواننده بدان جلب می‌شود. پاورقی معمولاً توسط شخصی خارج از هیئت تحریریه، با لحنی گیرا یا سنگین، نوشته می‌شد؛ آن هم به‌قصد ارائه مطلبی در تقابل با لحن پرخاشجویانهٔ سرمقاله ــ هرچند ممکن بود مطلب خاصی عامداً برای تقویت مضمون جدلی سرمقاله (البته غالباً به‌نحوی ضمنی و نامشهود) انتخاب شود. هنگامی که نوبت به‌بودلر رسید، پاورقی ژانر شهریِ بی‌نهایت محبوب و پرطرفداری شده بود که هرروزه در صدها مجله و روزنامهٔ اروپایی و آمریکایی ظاهر می‌شد. بسیاری از بزرگترین نویسندگان قرن نوزدهم از این شکل [یا ژانر ادبی] برای معرفی خود به‌عموم مردم سود جستند: بالزاک، گوگول و آلن پو در نسل پیش از بودلر، مارکس و انگلس، دیکنز، والت ویتمن و داستایوسکی در نسل خود او. به‌یاد سپردن این نکته بسی مهم و حیاتی است که اشعار مجموعهٔ ملال پاریس نه در هیئت سروده‌های منظوم، که ژانر ادبیِ مشهور و جاافتاده‌ای است، بلکه به‌عنوان نثر و در قالب اخبار [یا مطالب ژورنالیستی] ارائه شدند.[۱۹]

بودلر در دیباچهٔ خویش به ملال پاریس اعلام می‌کند که زندگی مدرن[2] نیازمند زبان جدیدی است: «نثری شاعرانه، که بدون وزن و قافیه بهره‌مند از موسیقی است، به‌قدر کافی نرم و به‌قدر کافی سخت است که بتواند خود را با کشمکشهایِ غنایی روح، افت و خیزهای اندیشه و یاد، و جهشها و تکانهای آگاهی تطبیق دهد». او بر این نکته تأکید می‌گذارد که «این آرمان (ایده‌آل) وسواسی، بیش از هر چیز از دل کاوش در شهرهای عظیم و از بطن همگراییِ پیوندها و اتصالات بیشمار آنها[3] زاده شد». آنچه بودلر با این زبان بیان می‌کند و انتقال می‌دهد، بیش از همه، همانی است که من آن‌را صحنه‌هایِ ازلی یا مناظر نخستینِ[4] عصر مدرن خواهم نامید: تجاربی که از دل

---

1. feuilletons
2. *La vie moderne*
3. *du croisment de leurs innombrables rapports*
۴. «مناظر یا صحنه‌های نخستین» (primal scenses) ــ واژهٔ primal که مترادف یونانی آن واژه arche (در ترکیباتی چون archeology و archetype) است، اساساً به‌معنای امر مقدم، بنیادین،

زندگی روزمره و انضمامی آدمیان در پاریسِ بناپارت و هوسمان برمی‌خیزد، ولی حامل پژواک و عمقی اسطوره‌ای است که این تجارب را به‌فراسوی زمان و مکان خویش می‌راند و آنها را به‌نمونه‌های ازلیِ[1] زندگی مدرن تبدیل می‌کند.

۳. خانوادهٔ چشمها

اولین صحنهٔ نخستین مورد نظر ما در قطعهٔ موسوم به«چشمان مستمندان» ظاهر می‌شود (ملال پاریس، ۲۶). این شعر در هیئت شِکوه و شکایت یک عاشق بسط می‌یابد: راوی به‌زنی که معشوق اوست توضیح می‌دهد که چرا نسبت به‌او احساس دوری و تلخی می‌کند. او تجربه‌ای را که اخیراً در آن شریک بوده‌اند به‌معشوق خویش یادآور می‌شود. این تجربه به‌شامگاه روزی بلند و زیبا مربوط می‌شود که آن دو با یکدیگر سپری کردند. آنان «در برابر کافهٔ جدیدی که گوشه بلواری نوساز را اشغال کرده بود» در محوطهٔ بیرونی کافه پشت میزی نشستند. بلوار «هنوز پر از سنگ و کلوخ بود»، ولی در هیئت کافهٔ نو «از هم‌اینک شکوه و جلال ناتمامش را با غرور تمام به‌نمایش گذارده بود». باشکوهترین ویژگی آن، سیلی از نور تازه بود: «کافه با نوری خیره‌کننده می‌درخشید. حتی چراغ گازی هم با شور و حرارت خاص مراسم افتتاح می‌سوخت؛ و با تمامی توانش سپیدیِ کورکنندهٔ دیوارها، عظمت آینه‌ها و گچبریهای زرین حاشیه سقف و دیوارها را روشن می‌ساخت». فضای داخلیِ تزیین‌شدهٔ کافه در پرتو نور چراغ گازی درخشش کمتری داشت: فوران مضحکی از تصاویر و مجسمه‌های خدایان، الهگان، ساقیها، شاهینها و سگهای شکاری؛

آغازین و نخستین است. در مورد فرایندهای زمانی واژه‌های «ازل» و «ازلی» ـ نظیر «نمونهٔ ازلی» ـ برگردانی مناسب‌اند؛ هرچند به‌طور کلی منظور از طرح primal همان الگوی اولیه و اساسی است که شیء مورد نظر براساس آن ساخته می‌شود. اما در فرایندهای اجتماعی و تاریخی این الگو خود جزئی از فرایند است و چنین نیست که فقط به‌لحاظ زمانی بر آن مقدم باشد. از این‌رو منظور مؤلف از رخدادها، صحنه‌ها و مناظر نخستینِ مدرنیته ـ که قابل قیاس با مفهوم «تصاویر دیالکتیکی» در آثار بنیامین است ـ همان الگوهای اساسی است که در زندگی روزمرهٔ مدرن پیوسته تکرار می‌شوند و ماهیت آن‌را شکل می‌بخشند. بی‌شک واژهٔ «ازلی» بار اسطوره‌ای این مفهوم را بهتر بیان می‌کند، ولی باید توجه داشت که در اینجا منظور از اسطوره فقط مجموعه‌ای از روایات «خرافی» در باب آغاز چیزها نیست، بلکه نکتهٔ اصلی، معنا و اهمیت کلی «امر نخستین» در تداوم کنشها و ایده‌ها و نهادهایِ هر شکلی از زندگی جمعی، و بازتولید «امر کهن» در هیئت «امر نو» است. ـ م.

1. archetypes

«حوریان و الهگانی که توده‌هایی از میوه‌جات، و انواع خوراکیها و کبابها را بر سر خویش حمل می‌کردند»، قافله‌ای مرکب از «تمامی تاریخ و تمامی اساطیر در پی شکمبارگی». تحت شرایطی دیگر، راوی شعر احتمالاً از این بی‌ذوقی و ابتذال تجاری دلزده می‌شد؛ ولی اکنون، به‌یاری عشق، می‌تواند از ته دل به‌این‌همه بخندد و از جذابیت بازاری آن لذت برد ــ در زمانهٔ ما به‌این کار می‌گویند ادا درآوردن برای شوخی و مزاح.

همچنان‌که عاشق و معشوق کنار هم نشسته‌اند و شادمانه در چشمان یکدیگر خیره گشته‌اند، ناگهان با چشمان مردمانی دیگر مواجه می‌شوند. اعضای خانواده‌ای فقیر و ژنده‌پوش ــ پدری میانسال، پسری جوان و کودکی نوزاد ــ از راه سررسیده، درست روبروی آن دو متوقف می‌شوند و با نگاهی مجذوب و مسحور به‌جهان نو و تابناک درون کافه خیره می‌گردند. «آن سه چهره فوق‌العاده جدی بودند، و آن سه جفت چشم، که فقط به‌لحاظ سن با هم فرق داشتند، سرشار از ستایش و تحسینی برابر، با تعمقی ثابت کافهٔ نو را نظاره می‌کردند». چشمان پدر گویی می‌گفت «وه که چه زیباست! حتماً تمام طلای دنیایِ بینوا صرف این دیوارها شده». چشمان پسر گویی می‌گفت: «چقدر قشنگه! اما این از آن‌جاهایی است که فقط آدمهایی که مثل ما نیستند، می‌توانند بروند». و چشمان کودک «بیش از آن مسحور شده بود که چیزی جز شادی و شعف را بیان کند ــ چشمانی بتمامی نادان و عمیق». نگاه مجذوب آنان فاقد هرگونه خصومت ضمنی است؛ تصور یا بینش آنان از شکاف عمیق میان این دو دنیا بینشی اندوهگین است، نه‌عصیانگر، نگاهی حاکی از تسلیم و رضا، بدون نشانی از بیزاری یا کینه‌توزی. اما به‌رغم این وضع، یا شاید به‌خاطر آن، راوی رفته‌رفته احساس ناراحتی می‌کند، «اندکی شرمگین از جامها و لیوانهایی که در قیاس با عطش ما بیش از حد بزرگ بودند». او «از این خانوادهٔ چشمان متأثر می‌شود»، و احساس می‌کند به‌نوعی با آنان خویشاوند است. اما، لحظه‌ای بعد، هنگامی که از آنان «چشم برگرفتم تا در چشمان تو، معشوق عزیزم، بنگرم و افکار خویش را در آنها بخوانم» (تأکید از بودلر)، زن می‌گوید، «آه اینها با آن چشمهای گشاد ورقلمبیده‌شان غیر قابل تحمل‌اند! نمی‌شود به‌مدیر کافه بگویی از اینجا دورشان کند؟»

به‌گفتهٔ راوی، از این‌روست که امروزه از او [معشوقه خویش] متنفر است. او در ادامه روایتش متذکر می‌شود که این حادثه او را اندوهگین و همچنین عصبانی کرده

است: حال او می‌داند «فهم یکدیگر برای انسانها تا چه حد دشوار، و افکار آنان تا چه حد انتقال‌ناپذیر[1] است، حتی میان عشاق» ــ و بدین‌گونه شعر پایان می‌پذیرد.

چه چیزی این مواجهه را به‌پدیده‌ای مشخصاً مدرن بدل می‌کند؟ چه عاملی موجب تمایز آن از انبوه صحنه‌های پاریسیِ قدیمی‌تر دربارهٔ عشق و مبارزه طبقاتی است؟ تفاوت اصلی ناشی از آن فضای شهری است که صحنه مورد نظر ما در آن رخ می‌دهد: «حوالی شامگاه هوس کردی در برابر کافه جدیدی که گوشهٔ بلواری نوساز را اشغال کرده بود بنشینی، بلواری که هنوز پر از سنگ و کلوخ بود، ولی از هم‌اینک شکوه و جلال ناتمامش را به‌نمایش گذارده بود». تفاوت در یک کلمه، یعنی همان واژهٔ بلوار خلاصه می‌شود: بلوارهای جدید بواقع چشمگیرترین ابداع و ابتکار شهریِ قرن نوزدهم، و معرف پیشرفتی قطعی در مدرنیزاسیون شهر سنتی بودند.

در اواخر دههٔ ۱۸۵۰ و طی دههٔ ۱۸۶۰، زمانی که بودلر سرگرم کار روی ملال پاریس بود، ژرژ اوژن هوسمان، رئیس شهربانی پاریس و حومه، به‌اتکای فرمان سلطنتی ناپلئون سوم، مشغول ساخت و ساز شبکهٔ وسیعی از بلوارها در مرکز بخش قدیمی و قرون وسطایی شهر بود.[۲۰۱] در نظر ناپلئون و هوسمان این راههای جدید می‌بایست نقش شریانهای اصلی را در سیستم گردش خون شهری ایفا می‌کردند. این‌گونه تصاویر و تعابیر مجازی، که امروزه تعابیری پیش پاافتاده و تکراری است، در زمینهٔ زندگی شهری قرن نوزدهم ماهیتی انقلابی داشت. بلوارهای جدیدْ عبور و مرور از خلال مرکز شهر و حرکت مستقیم از این سر تا آن سر شهر را ممکن می‌ساخت ــ که تا آن زمان طرحی ماجراجویانه و مضحک و عملاً تصورناپذیر تلقی می‌شد. به‌علاوه، احداث این بلوارها باعث پاک شدن حلبی‌آبادها و گشوده شدن «فضای تنفس» در مرکز منطقه‌ای می‌شد غرق در لایه‌های دود و تاریکی و ازدحام خفه‌کنندهٔ جمعیت. این بلوارها موجب بروز گسترشی عظیم در همه سطوح تجارت محلی می‌شد، و از این طریق به‌تأمین بخشی از هزینه‌های هنگفت شهرداری برای تخریب، پرداخت خسارت و نوسازی کمک می‌کرد. احداث آنها به‌واسطه استخدام دهها‌هزار نفر از توده‌ها ــ گاه در حدود یک‌چهارم کل نیروی کار پایتخت ــ در طرحهای عمومی درازمدت، موجب آرامش توده‌ها می‌شد، و انجام این طرحها نیز

1. incommunicable

به‌نوبهٔ خود هزاران شغل جدید در بخش خصوصی به‌وجود می‌آورد. و دست آخر، این بلوارها گذرگاههای عریض و طویلی برای جابجایی و حرکت مؤثر سربازان و توپها علیه سنگرها و قیامهای مردمی در آینده فراهم می‌کرد.

اما احداث بلوارها خود صرفاً بخشی از طرح جامع برنامه‌ریزی شهری بود که بازارهای مرکزی، پلها، شبکهٔ فاضلاب، لوله‌کشی آب، تالار اُپرا و دیگر کاخهای فرهنگی، و شبکهٔ وسیعی از پارکها را شامل می‌شد. رابرت موزز، مشهورترین و جنجالی‌ترین جانشین هوسمان، در سال ۱۹۴۲ دربارهٔ او نوشت: «در رثای افتخار و شأن جاودان بارون هوسمان همین بس است که بگوییم او معضل مدرنیزاسیون شهریِ گام به گام در مقیاسی کلان را درک کرد». ساخت و سازهای جدید موجب تخریب صدها ساختمان، آوارگی و جابجایی هزاران‌هزار نفر، و نابودی کامل محلاتی شد که برخی از آنها قرنها قدمت داشتند. ولی این طرح، کل شهر پاریس را، برای نخستین‌بار در تاریخ حیاتش، به‌روی تمامی ساکنانش گشود. اکنون حرکت در درون محلات، و همچنین حرکت از خلال آنها، سرانجام ممکن گشته بود. پس از قرنها زندگی در هیئت توده یا دسته‌ای از سلولهای مجزا، اینک پاریس رفته‌رفته به‌یک فضای فیزیکی و انسانیِ وحدت‌یافته بدل می‌شد.[۱]

---

۱. در کتاب طبقات کارگر و طبقات خطرناک (ر.ک. به‌پی‌نوشت شماره ۲۱)، لویی شوالیه، مورخ عالیقدر شهر پاریس، توصیفی هولناک و بغایت مفصل از مصایب زندگی در محلات قدیمی و مرکزی شهر در دهه‌های قبل از هوسمان ارائه می‌دهد: انفجار جمعیت، که موجب دو برابر شدن جمعیت شهر شد، آن هم در حالی‌که رشد ساخت خانه‌های لوکس و ساختمانهای دولتی عرضهٔ کلی مسکن را به‌شدت کاهش داده بود؛ ظهور مکرر بیکاری گستردهٔ توده‌ای، که در ادوار مقدم بر رواج رفاه و تأمین اجتماعی، مستقیماً به‌قحطی و گرسنگی منجر می‌شد؛ ظهور بیماریهای واگیردار دهشتناکی نظیر وبا و تیفوس، که اکثر قربانیان آنها از نواحی قدیمی بودند. همهٔ اینها نشان می‌دهد که چرا تهیدستان پاریسی که طی قرن نوزدهم در بسیاری از جبهه‌ها شجاعانه جنگیده بودند، در برابر تخریب محله‌شان هیچ مقاومتی از خود نشان ندادند: احتمالاً آنان، همان‌طور که بودلر در زمینه‌ای دیگر گفته است، میل داشتند بروند. آن هم فرقی نمی‌کند به‌کجا، هر جایی بیرون از دنیای خودشان.

مقالهٔ نه‌چندان مشهور رابرت موزز (ر.ک. به‌همان پی‌نوشت)، نمونهٔ خوبی است برای همه آن کسانی که به‌نکات طنزآمیز نهفته در تاریخ شهری علاقه‌مندند. موزز، ضمن ارائه شرحی شیوا و بری از افراط و تفریط دربارهٔ دستاوردهای هوسمان، خود را جانشین بحق او معرفی می‌کند و به‌طور ضمنی خواستار کسب اقتدار بیشتری از نوع اختیارات هوسمان می‌شود تا بدین وسیله طرحهایی بس عظیم‌تر را پس از جنگ تحقق بخشد. مقالهٔ او با نقدی قاطع و بُرّا پایان می‌پذیرد که، با دقتی شگفت‌انگیز و مرگبار، همان انتقادی را پیشگویی می‌کند که یک نسل بعد علیه خود موزز مطرح شد و نهایتاً به‌کناره‌گیری این بزرگترین شاگرد و خلف هوسمان از عرصه زندگی اجتماعی و عمومی انجامید.

بلوارهای ناپلئون-هوسمان پایه‌های ـاقتصادی، اجتماعی، زیباشناختی ـ جدیدی برای گرد هم آوردن شمار انبوهی از مردمان به‌وجود آورد. در سطح خیابان در هردوسوی این بلوارها انواع و اقسام مغازه‌ها و بنگاههای تجاری صف کشیده بود، همراه با رستورانها و کافه‌های دوبر جلوکشیده در پیاده‌رو در گوشهٔ همهٔ چهارراهها. این کافه‌ها، نظیر همان کافه‌ای که عشاق و خانوادهٔ ژنده‌پوش شعر بودلر به‌تماشایش آمدند، خیلی زود در سراسر جهان به‌عنوان نمادهای *La vie parisienne* [زندگی پاریسی] مشهور شد. پیاده‌روهای ساخت هوسمان، مثل خود بلوارهایش، فوق‌العاده عریض بودند، همراه با صف دراز نیمکتها و درختهای سرسبز.[۲۱] برای تسهیل عبور از عرض خیابان، جدا ساختن رفت و آمد محلی از ترافیک شهری و گشودن مسیرهای ویژه برای رژه، گذرگاههای خاصی برای عابران پیاده مشخص شد. میادین و فضاهای عظیمی طراحی شد، با بناهای یادبود چشمگیر در انتهای هر بلوار، تا هر مسیری نهایتاً به‌نقطهٔ اوجی دراماتیک بینجامد. همهٔ این ویژگیها کمک کرد تا پاریس به‌منظره‌ای یکتا و جذاب، و به‌منظره‌ای زیبا برای چشم و سایر حواس بدل شود. پنج نسل از نقاشان، نویسندگان و عکاسان (و کمی بعد، فیلمسازان) مدرن، با شروع از امپرسیونیستهای دههٔ ۱۸۶۰، از انرژی و حیاتی تغذیه کردند که در این بلوارها جریان داشت. تا دههٔ ۱۸۸۰، طرحهای هوسمان در همه‌جا به‌عنوان الگوی اصلی شهرسازی مدرن پذیرفته شد؛ و در این مقام، مُهر آن به‌سرعت بر کلیهٔ شهرهای نوپا و رو به‌گسترشِ گوشه و کنار جهان، از سانتیاگو گرفته تا سایگون، زده شد.

اما این بلوارها با مردمانی که برای پر کردن آنها سر رسیدند، چه کردند؟ بودلر برخی از بارزترین جنبه‌ها را بر ما آشکار می‌کند. برای عشاق، نظیر عشاقِ شعر «چشمان مستمندان»، بلوارها نوعی صحنهٔ نخستین جدید به‌وجود آوردند: فضایی که در آن می‌توانستند در متن محیطی عمومی رابطه‌ای خصوصی داشته باشند، و بدون نیاز به‌تنهایی و دوری از مردم، صمیمیت خویش را حفظ کنند. آنان می‌توانستند با قدم زدن در طول بلوار و گم شدن در جریان سترگ و بی‌وقفه‌اش، پیوند عاشقانهٔ خویش را روشنتر از همیشه به‌مثابهٔ نقطهٔ ساکن این جهان چرخان حس کنند. آنان می‌توانستند عشق خویش را در برابر صف بی‌پایانِ عابران بیگانه به‌نمایش گذارند ـفی‌الواقع، در فاصلهٔ یک نسل شهر پاریس برای این نوع نمایش

عشقی مشهور گشت ــ و به‌طرق گوناگون از این امر لذت برند. آنان می‌توانستند بر هر یک از شمار انبوه رهگذران حجابی از وهم و خیال بپوشند: اینان کیستند، از کجا می‌آیند و به کجا می‌روند، چه آرزویی در سر دارند، به‌چه کسی عشق می‌ورزند؟ هر چه بیشتر به‌دیگران نظاره می‌کردند و خود را در انظار ایشان نمایان می‌ساختند ــ هر چه بیشتر در «خانوادهٔ گستردهٔ چشمها» مشارکت می‌جستند ــ بینش و شهود خیالی‌شان از خویشتن غنی‌تر می‌شد.

در چنین محیطی، واقعیات شهری براحتی می‌توانست اموری رؤیایی و جادویی شود. نورهای درخشان خیابان و کافه فقط شادی و نشاط را شدت می‌بخشید؛ در دورهٔ نسلهای بعدی، ظهور الکتریسیته و لامپهای نئون موجب شد تا این لذت و نشاط باز هم شدیدتر شود. در پرتو این تلألؤ رمانتیک حتی عنیفترین نمونه‌های ابتذال، نظیر حوریان و الهگان کافهٔ شعر بودلر با آن طبقهای میوه بر سرشان، زیبا و دلپسند می‌نمود. هر کسی که در این‌گونه شهرهای بزرگ عاشق شده باشد، با این احساس که در صدها ترانهٔ عاشقانه ستوده شده است، آشناست. در واقع، این‌گونه لذات خصوصی و شخصی مستقیماً از مدرنیزاسیون فضای عمومیِ شهری نشأت می‌گیرد. بودلر جهان خصوصی و عمومی جدیدی را درست در لحظهٔ به‌وجودآمدنش بر ما نمایان می‌سازد. از این لحظه به‌بعد، بلوار در شکل‌دهی به‌عشق و روابط عشقی مدرن همان‌قدر مهم و حیاتی خواهد بود که فضاهای کاملاً خصوصی نظیر بودوار[1].

اما صحنه‌های نخستین، در نظر بودلر و همچنین بعدها در نظر فروید، نمی‌توانند صحنه‌های پاستورال و سرشار از شادمانی و صفا باشند. آنها ممکن است واجد چنین صفاتی باشند، ولی زمانی که صحنه به‌نقطهٔ اوج خویش می‌رسد، واقعیتی سرکوب‌شده از درون شکافها فوران می‌کند، و بدین ترتیب نوعی کشف و شهود رخ می‌دهد: «بلواری نوساز... که هنوز پر از سنگ و کلوخ بود... شکوه و جلال ناتمامش را به‌نمایش گذارده بود». سنگ و کلوخ در جوار زرق و برق: ویرانه‌های بازمانده از محلات مرکزی شهر ــ قدیمی‌ترین، تیره‌ترین، شلوغترین، مفلوکترین و خوفناکترین محلات شهر، مأوا و مسکن دهها هزار پاریسی ــ که با خاک یکسان شده‌اند. این مردمان به کجا خواهند رفت؟ البته رسیدگی به‌این امر مشخصاً جزء

1. boudoir (اتاق خصوصی و کوچکِ بانوان اشرافی).

وظایف مقامات مسئول تخریب و بازسازی نبود. آنان سرگرم گشودن مسیرها و راههای وسیع جدید به‌منظور توسعهٔ حاشیهٔ شرقی و شمالی شهر بودند؛ در این ضمن، فقرا نیز مثل همیشه به‌نحوی فکری به‌حال خود می‌کردند. خانوادهٔ ژنده‌پوش شعر بودلر از پس سنگ و کلوخ به‌پیش آمده و خود را در مرکز صحنه قرار می‌دهند. مسئله آن نیست که آنان خشمگین یا پرتوقع‌اند. مسئله صرفاً آن است که آنان از صحنه کنار نمی‌روند. آنان نیز می‌خواهند جایی در نور داشته باشند.

این صحنهٔ نخستین برخی از عمیقترین طنزها و تناقضات زندگی شهریِ مدرن را آشکار می‌کند. همان منظره‌ای که همهٔ آدمیان شهرنشین را به‌یک «خانوادهٔ چشمها»، نوعی خانوادهٔ گستردهٔ بزرگ، بدل می‌کند، فرزندخواندگانِ مطرود آن خانواده را به‌جلو صحنه می‌آورد. همان دگرگونیها و تحولات اجتماعی و فیزیکی که تهیدستان را از دید دور کرد، اینک آنان را مستقیماً در معرض دید همگان قرار می‌دهد. هوسمان، با تخریب حلبی‌آبادهای قدیمیِ قرون وسطایی، سهواً باعث درهم شکستن حصاری شد که جهان نسبتاً بسته و منزوی تهیدستان شهری به‌دور خود کشیده بود. بلوارها، با ایجاد حفره‌هایی عظیم از میان فقیرترین محلات، عملاً مستمندان را قادر می‌سازند با عبور از خلال این حفره‌ها و محلات ویران‌شدهٔ خویش، برای اولین‌بار دریابند باقی بخشهای شهر و باقی زندگی چگونه است. و البته همان‌طور که می‌بینند، دیده نیز می‌شوند: این بینش و خیال، یا تجلی[1]، در هر دو سو جریان می‌یابد. در میان فضاهای عظیم و زیر انوار درخشان، راهی برای چشم برگرفتن وجود ندارد. تابش زرق و برق شهر، سنگ و کلوخها را روشن می‌سازد و زندگی تاریک مردمانی را آشکار می‌کند که هزینهٔ تابش درخشان این نورها از جیب آنان تأمین می‌شود.[2] بالزاک آن محلات قدیمی را به‌تاریکترین جنگلهای افریقا تشبیه

---

1. epiphany

۲. ر.ک. به‌کتاب مسئلهٔ مسکن اثر انگلس (۱۸۷۲) «منظورم از روش موسوم به«روش هوسمان»، ... همان رسم ایجاد شکاف و احداث خیابان در محلات کارگری شهرهای بزرگ، به‌ویژه محلات مرکز شهر است، که این روزها رسمی همگانی شده است... حاصل کار در همهٔ موارد یکی است: بدنام‌ترین کوچه‌ها و گذرگاهها، همراه با نوای بوق و کرنا و خودستایی بورژوازی در مورد این دستاورد چشمگیر، ناپدید می‌شوند تا دومرتبه فوراً در جایی دیگر، و غالباً در جوار همان محله ظاهر شوند».

Marx-Engles Selected Works, 2 Volumes (Moscow, 1955), I, 559, 606-9.

کرده بود؛ در نظر اوژن سو آنها معرف «رمز و راز و اسرار پاریس» بودند. بلوارهای هوسمان آنچه را شگفت و مرموز بود به‌واقعیتی بی‌واسطه بدل ساخت، فقر و فلاکتی که روزگاری اسرارآمیز می‌نمود، اینک امری واقع[1] محسوب می‌شد.

تجلی و نمودِ تقسیمات طبقاتی در شهر مدرن، تقسیمات و شکافهای جدیدی در بطن نفس مدرن ایجاد می‌کند. دلدادگان و عشاق شعر بودلر چگونه باید به‌ژنده‌پوشانی که بناگهان در برابرشان ظاهر گشته‌اند، واکنش نشان دهند؟ در این مقطع از زمان است که عشق مدرن معصومیت خود را از دست می‌دهد. حضور تهیدستان سایه‌ای همیشگی بر روشنایی شهر می‌افکند. همان صحنه‌پردازی سحرآمیزی که منشأ الهام رمانس عشقی بود، اینک موجد سحر و جادویی متضاد است و عشاق را از دل فضای دنج و محصور عشق رمانتیک خویش، به‌درون فضاها و شبکه‌هایی می‌کشاند که پیچیدگی و وسعتی بیشتر و آرامش و صفایی کمتر دارند. در پرتو این نور جدید، نیکبختی شخصی آنان در هیئت امتیاز طبقاتی ظاهر می‌شود. بلوار آن دو را وادار می‌کند واکنشی سیاسی از خود بروز دهند. واکنش مرد به‌طور کلی در جهت جریان لیبرال چپ نوسان می‌کند: او از خوشحالی و سعادت خویش شرمگین است و با آنانی که ناظر این سعادت، ولی ناتوان از مشارکت در آن‌اند، احساس خویشاوندی می‌کند؛ او، به‌عنوان انسانی رقیق‌القلب، آرزو دارد آنان را عضو خانوادهٔ خویش سازد. اما تمایلات [سیاسی] زن ــ دست‌کم در این لحظه ــ معطوف به‌مواضع دست راستی، و احزاب سیاسی محافظه‌کاری است که مدافع نظم‌اند: [او با خود می‌گوید] ما چیزهایی داریم، آنها طالب این چیزهایند، پس بهتر است «prier»، «le maitre» شخصی مسئول و صاحب اختیار را خبر کنیم تا ما را از شرّ آنها خلاص کند. بنابراین فاصله میان عاشق و معشوق صرفاً پیامد گسستی در ارتباط و درک متقابل نیست، بلکه معرف تقابلی ریشه‌ای در ایدئولوژی و سیاست است. اگر دست بر قضا روزی در همین بلوار سنگرهای خیابانی برپا شود ــ که فی‌الواقع نیز در ۱۸۷۱، یعنی هفت سال پس از انتشار این شعر و چهار سال پس از مرگ بودلر، چنین خواهد شد ــ این دو دلداده به‌احتمال قوی در دو طرف سنگر با هم رودررو خواهند شد.

---

1. fact

خود این واقعیت که سیاست ممکن است موجب جدایی و گسست زوجی عاشق گردد، دلیلی کافی برای اندوه و ناراحتی است. ولی شاید دلایل دیگری نیز در کار باشد: شاید آن زمان که مرد عمیقاً در چشمان معشوق خویش خیره شد، همان‌طور که امید داشت، واقعاً «افکار خویش را در آنها» خواند. شاید او نیز، درست زمانی که بزرگوارانه خویشاوندی خود با خانوادهٔ جهانی چشمها را تأیید می‌کند، شریک آرزوی پلید زن و میل درونی او به‌طرد خویشاوندان فقیر و رانده‌شدن آنها از ذهن و نظر خویش است. شاید او از معشوق خویش متنفر است، زیرا چشمان معشوقش بخشی از وجودش را بر او آشکار ساخته است که خود از رویارویی با آن بیزار است. شاید عمیقترین گسستْ درون خود راوی است، نه میان او و معشوقش. و اگر چنین است، پس حقیقت نهفته در شعر بودلر به‌ما نشان می‌دهد که چگونه همان تناقضاتی که به‌شهر مدرن جان می‌بخشد، در حیات درونیِ انسان شهری طنین می‌افکند.

بودلر بخوبی می‌داند که واکنشهای این دو تن، رقت قلبِ لیبرال‌منشِ مرد و قساوت ارتجاعی زن، هر دو به‌یکسان بیهوده‌اند. از یک‌سو، هیچ راهی برای جذب و ادغام مستمندان در هیچ نوع خانوادهٔ مرفه و خوشبخت وجود ندارد؛ و از سوی دیگر هیچ شکلی از سرکوب نمی‌تواند برای زمانی دراز شرّ آنها را بکَند ــ آنان همواره بازخواهند گشت. حتی شروع درمان زخمهایی که بلوارهای شهرهای مدرن هویدا ساخته‌اند ــ زخمهایی که به‌یک اندازه شخصی و اجتماعی‌اند ــ نیازمند ریشه‌ای‌ترین و عمقی‌ترین بازسازی جامعهٔ مدرن است. و با این حال، در خیلی از موارد، راه حل[1] ریشه‌ای ظاهراً چیزی جز انحلال و انهدام[2] نیست: بلوارها را خراب کنید، نورهای درخشان را خاموش سازید، مردم را از شهر بیرون رانده در جایی دیگر اسکان دهید، سرچشمه‌های زیبایی و لذت و نشاطی را که شهر مدرن به‌وجود آورده نابود سازید. ولی همان‌طور که بودلر گهگاه امید می‌ورزید، ما نیز می‌توانیم به‌آینده‌ای امید بندیم که در آن همگان در زیبایی و نشاط نیز، به‌مانند نورهای درخشان شهر، شریک شوند. اما امید ما نیز خواه‌ناخواه آکنده از آن اندوه و خودخوریهای طنزآمیزی است که در فضای شهر بودلر موج می‌زند.

---

1. solution
2. dissolution

۴. گِل و لای خیابان[۱]

دومین صحنهٔ نخستین یا نمونهٔ ازلی مدرن را می‌توانیم در شعر منثور «گم کردن هالهٔ زرین» (ملال پاریس، ۴۶) بیابیم که در ۱۸۶۵ سروده شد، اما هیچ مجله‌ای آن‌را چاپ نکرد تا سرانجام پس از مرگ بودلر انتشار یافت.

این شعر نیز نظیر «چشمان مستمندان» به‌بلوار مربوط می‌شود، و در واقع نمایانگر برخوردی است که محیط بر فرد تحمیل می‌کند؛ این قطعه (همان‌طور که از عنوانش برمی‌آید) با گم کردن و از دست دادن معصومیت پایان می‌یابد. اما در این شعر، برخورد میان دو شخص، یا میان دو گروه از طبقات اجتماعی متفاوت، صورت نمی‌پذیرد، بلکه بیشتر برخوردی است میان فردی منزوی و نیروهایی اجتماعی که بغایت انتزاعی و در عین حال مشخصاً خطرناک‌اند. در این شعر، حال و هوا، تصاویر و لحن عاطفی جملگی گیج‌کننده و گریزپای‌اند؛ و به‌نظر می‌رسد شاعر قصد دارد خوانندگان خویش را مردّد و متزلزل نگه دارد، و یحتمل خودش نیز فاقد تعادل و توازن است.

«گم کردن هالهٔ زرین» به‌صورت گفت‌وگویی میان یک شاعر و «شخصی معمولی» بسط می‌یابد که تصادفاً در *un mauvais lieu*، یعنی در مکانی بدنام و رسوا، که احتمالاً یک روسپی‌خانه است، در نهایت خجالت، با هم رودررو می‌شوند. فرد معمولی که همواره تصوری والا از هنرمندان و شاعران در ذهن داشته است، از مشاهدهٔ یکی از آنها در چنین مکانی به‌شدت جا می‌خورد:

> عجب! دوست عزیز، تو و اینجا؟ تو و این مکان بدنام؟ تو، که شرابت عصاره‌های اثیری است و طعامت میوه‌های بهشت! حقا که از تو در شگفتم.

سپس شاعر شروع به‌توضیح می‌کند:

---

۱. عنوان اصلی این بخش The Mire of Macadam عبارتی است برگرفته از یکی از اشعار منثور بودلر که در همین بخش بررسی و تفسیر خواهد شد. معنای تحت‌اللفظی آن «گل و لای مکادام» است. جان لودون مک‌آدام (۱۷۵۶ـ۱۸۳۶) مهندسی اسکاتلندی بود که توانست با استفاده از سنگریزه‌ها و پرس کردن آنها با غلتکهای سنگین، روش جدیدی برای مفروش کردن کف خیابانها ابداع کند. بعدها این روش و همچنین خود این پوشش جدید بر اساس نام او (McAdam) به «macadam» مشهور گشت. پوشش مکادام، در کنار بلوارها و چراغهای گازسوز، یکی از نشانه‌های بارز مدرنیزاسیون و شهرسازی مدرن قرن ۱۹ محسوب می‌شد.ـم.

رفیق شفیق، تو خود می‌دانی که من تا چه حد از اسبها و کالسکه‌ها وحشت دارم. چندی پیش، هنگامی که داشتم با عجله از عرض بلوار عبور می‌کردم، در همان حال که میان گِل و لای ورجه‌وورجه می‌کردم و از خلال این آشوب متحرک که در آن مرگ ناگاه از هرسو چهارنعل سر می‌رسد، راه گریزی می‌جستم، هاله‌ام[1] طی حرکتی ناگهانی از سرم لغزید و به‌درون گل و لای مکادام فروافتاد. شهامت آن‌را نداشتم که از زمین بردارمش. فکر کردم از دست دادن نشان صنفی‌ام ناراحتی کمتری در پی دارد تا شکسته شدن استخوانهایم. و با خود گفتم، از اینها گذشته، هیچ بخت شوری نیست که تسلایی در پی نداشته باشد. از این‌پس خواهم توانست در هیئتی ناشناس ولگردی کنم، دست به‌اَعمال ناشایست بزنم، و مثل هر انسان فانی عادی تن به‌هرزگی سپارم. و در نتیجه، چنانچه می‌بینی، من هم اینجایم، مردی درست همانند خود تو.

مخاطب شاعر به‌رغم مبادی آداب بودن، با اندکی ناراحتی به‌این گفت‌وگو تن می‌سپارد:

ولی دست‌کم باید در مورد هاله‌ات آگهی بدهی، یا از رئیس کمیسیون بخواهی آن‌را به‌تو عودت دهد.

خیر، شاعر پیروزمندانه از آنچه در نظر ما شکل جدیدی از تعریف نفس است، دفاع می‌کند:

خدای من، به‌هیچ‌وجه! از وضع فعلی‌ام کاملاً راضی‌ام. فقط تو مرا شناختی. به‌علاوه، حوصلهٔ تشخص و وقار را ندارم. تازه از فکر اینکه ممکن است یکی از این شاعرانِ الکی آن‌را بردارد و با پُررویی تمام بر سر گذارد، کلی کیف می‌کنم. چه لذتی، لذت سعادتمند کردن یک انسان! از آن هم مهمتر، سعادتمند کردن انسانی که موجب خنده‌ام خواهد شد. فکرش را بکن، مثلاً x، یا حتی z! عجب مضحکه‌ای خواهد شد.

این شعر غریبی است و احساس ما نیز قاعدتاً مشابه احساس همان فرد معمولی مبادی آداب خواهد بود؛ ما نیز می‌دانیم اینجا خبری در کار است ولی از ماهیت آن آگاه نیستیم.

---

۱. halo، دایره‌ای زرین و نورانی بر گرد سر که در آیین مسیح نشانهٔ قداست و معصومیت است و بودلر در این شعر آن‌را نشانهٔ حرفهٔ «مقدس و معنوی» شاعران محسوب می‌کند.ـم.

یکی از نخستین رازهای این شعر خود آن هاله است. اصولاً حضور این هاله بر سر یک شاعر مدرن به‌چه معناست؟ حضور آن دال بر هجو و طعن یکی از پرشورترین باورهای خود بودلر است: باور به‌تقدس هنر. نوعی تعهد و دلبستگی شبه‌دینی به‌هنر در سراسر آثار منظوم و منثور او به‌چشم می‌خورد. برای مثال، او در ۱۸۵۵ می‌نویسد: «هنرمند فقط از خود نشأت می‌گیرد... او فقط ضامن خویش است و بس... و بدون فرزند می‌میرد. او همواره سلطان خویش، کشیش خویش و خدای خویش بوده است».[۲۲] «گم کردن هالهٔ زرین» بواقع شعری است در وصف نحوهٔ شکست خدای خود بودلر. ولی ما باید این نکته را دریابیم که نه‌فقط هنرمندان بلکه بسیاری از «افراد عادی» نیز به‌یکسان بندهٔ این «خدا»یند، همان افرادی که معتقدند هنر و هنرمند در قیاس با مردم معمولی شأن و مرتبه‌ای بس والاتر دارند. «گم کردن هالهٔ زرین» در جایگاهی رخ می‌دهد که جهان هنر و جهان عادی در آن به‌هم می‌آمیزند. این جایگاه نه‌فقط ذهنی و معنوی، بلکه در عین حال جایگاهی مادی و واقعی در متن منظره و بستر شهر مدرن است. این همان جایگاه یا مکانی است که در آن تاریخ مدرنیزاسیون و تاریخ مدرنیسم در هم ذوب می‌شوند.

ظاهراً والتر بنیامین نخستین کسی است که به‌قرابتها و نزدیکی عمیق مارکس و بودلر اشاره کرده است. اگرچه بنیامین این پیوند خاص را برقرار نمی‌سازد، اما خوانندگانی که با آثار مارکس آشنایند متوجه شباهت بارز تصویر مرکزی بودلر در این شعر با یکی از تصاویر و استعاره‌های اصلی مانیفست کمونیست خواهند شد: «بورژوازی هالهٔ تقدس تمامی مشغله‌هایی را که سابقاً محترم بودند و با خشیت نگریسته می‌شدند، زدوده است. بورژوازی پزشکان، وکلا، کشیشها، شعرا و مردان اهل علم را به‌کارگران مزدگیر خویش بدل کرده است».[۲۳] بدین ترتیب، در نظر هر دو آنها، تقدس‌زدایی یکی از تجربه‌های حیاتی و رایج زندگی مدرن، و یکی از مضامین اصلی اندیشه و هنر مدرن است. نظریهٔ مارکس جایگاه این تجربه را در زمینه و متن تاریخ جهانی مشخص می‌سازد؛ شعر بودلر نیز نحوهٔ احساس آن از درون را آشکار می‌کند. ولی آن دو با عواطفی عمدتاً متفاوت به‌این تجربه واکنش نشان می‌دهند. در مانیفست ماجرای تقدس‌زدایی خوفناک و تراژیک است: نگاه مارکس معطوف به، و گسترهٔ خیال او دربرگیرندهٔ، قهرمانانی چون اودیپ در کولون، یا شاه‌لیر در بیابان است که در برابر خشم قوای طبیعت قد علم می‌کنند، و هرچند

تهیدست و برهنه و خوار گشته‌اند، اما تسلیم نمی‌شوند و از دل ویرانی و برهوتْ شأن و افتخار جدیدی می‌آفرینند. «چشمان مستمندان» نیز روایت خاص خود را از ماجرای تقدس‌زدایی بازگو می‌کند، اما در این قطعه، مقیاس و حد و اندازهٔ وقایع بیشتر ملموس و آشناست تا عظیم و پرافتخار، و عواطف و احساسات بیشتر رمانتیک و سودایی است تا قهرمانانه و تراژیک. مع‌هذا، «چشمان مستمندان» و مانیفست هر دو به‌جهان معنوی واحدی تعلق دارند. اما «گم کردن هالهٔ زرین» ما را با روحیه و حال و هوای معنوی کاملاً متفاوتی روبرو می‌کند: در اینجا ماجرا اساساً کمیک و نحوه و سبک بیان طنزآمیز و کنایی است؛ و طنز کمیک این اثر چنان موفق و گیراست که بر ماهیت جدیِ پرده‌دری نهفته در آن پرده می‌افکند. نقطهٔ اوج یا لحظهٔ گره‌گشایی در [روایت] بودلر، که در آن هالهٔ قهرمان از سر وی می‌لغزد و در گِل و لای خیابان غلت می‌خورد ــ آن هم به‌جای آنکه با یک حرکت پرشکوه[1] خشن از سرش کنده شود، نظیر آنچه در روایت مارکس (و برک و بلیک و شکسپیر) رخ داد ــ یادآور نمایشهای خیابانی و روخوضی، و لغزشها و جست و خیزهای متافیزیکی چاپلین و باستر کیتون است. این شعر به‌قرن بعدی اشاره می‌کند، قرنی که قهرمانانش در جامهٔ ضد قهرمان ظاهر خواهند شد، و جدّیترین و موقرترین نمودهای حقیقتش در هیئت نمایش دلقکها، و نمایشهای رایج در کلوبهای شبانه یا سالنهای رقصْ توصیف، و مهمتر از آن، در همین اَشکال عملاً تجربه خواهد شد. صحنه‌پردازی این شعر در کمدی سیاه بودلر همان نقش تعیین‌کننده‌ای را ایفا می‌کند که بعدها در آثار چاپلین و کیتون ایفا خواهد کرد.

صحنهٔ «گم کردن هاله» همان بلوار نوساز شعر «چشمان مستمندان» است. ولی هرچند این دو شعر به‌لحاظ مکانی فقط چند گام با هم فاصله دارند، به‌لحاظ معنوی از عوالم متفاوتی سرچشمه می‌گیرند. شکافی که آن دو را از هم جدا می‌سازد، گامی است از پیاده‌رو به گنداب فلاکت. در پیاده‌رو مردمانی از هر نوع و طبقه، خود را از طریق مقایسه با دیگران در حین نشستن و قدم زدن می‌شناسند. در گنداب، مردمان در حین سگ‌دو زدن برای بقا، ناچار می‌شوند ماهیت خود را از یاد ببرند. آن نیروی جدیدی که بلوارها به‌وجود آورده‌اند، همان نیرویی که هالهٔ زرین قهرمان را می‌رباید

---

1. *grand geste*

و حالت ذهنی جدیدی را بر او تحمیل می‌کند، ترافیک مدرن است.

زمانی که طرح هوسمان در مورد بلوارها آغاز شد، هیچ‌کس نفهمید چرا او خواستار تعریض آنها تا بدین حد است: از یکصد پا (حدود ۳۵ متر) تا یکصد یارد (بیش از ۹۰ متر). تنها پس از پایان کار بود که مردم رفته‌رفته دریافتند این جاده‌های نوساز، بغایت عریض، و راست چون پیکان، که کیلومترها امتداد دارند، به‌لحاظ عبور و مرور سریع انبوه وسایل نقلیه ایده‌آل‌اند. مکادام[1]، لایهٔ سطحی این بلوارها، کاملاً صاف و یکدست، و از لحاظ اصطکاک سم اسبها بسیار مناسب بود. برای اولین‌بار، سوارکاران و رانندگان کالسکه می‌توانستند در مرکز شهر چهارنعل برانند. بهبود شرایط جاده‌ها، علاوه بر تسریع ترافیک موجود، موجب شد تا ــ نظیر آنچه بعدها به‌یاری بزرگراههای قرن بیستم در مقیاسی بزرگتر رخ داد ــ حجم جدیدی از ترافیک ایجاد شود که، گذشته از خود هوسمان و مهندسانش، خیلی بیشتر از حد انتظار همگان بود. در فاصلهٔ سالهای ۱۸۵۰ تا ۱۸۷۰، در حالی که جمعیت مرکزی شهر (بدون احتساب حومه‌های جدیدی که در شهر ادغام می‌شدند) حدود ۲۵٪ رشد یافت و از ۱/۳ میلیون به ۱/۶۵ میلیون نفر رسید، ترافیک درون‌شهری ظاهراً سه یا چهاربرابر شد. این رشد سریع وجود تناقضی در بطن نگرش ناپلئون و هوسمان به‌شهر و شهرنشینی را برملا ساخت. همان‌طور که دیوید پینکی در تحقیق مشهور و پرنفوذ خود، ناپلئون سوم و بازسازی پاریس، متذکر می‌شود این بلوارها یا شریانهای حیاتی پاریس «از آغاز به‌اجبار کارکردی مضاعف داشتند: عبور جریانهای اصلی ترافیک در طول و عرض شهر و ایفای نقش خیابانهای اصلیِ ویژهٔ خرید و تجارت؛ و همپای افزایش حجم ترافیک، ناسازگاری این دو کارکرد نیز آشکار شد». این وضعیت برای اکثریت عظیم عابران پاریسی شدیداً ترسناک و طاقت‌فرسا بود. پیاده‌روهایِ پوشیده از مکادام، که به‌ویژه مایهٔ مباهات شخص امپراتور بود ــ که خود هیچ‌گاه پیاده راه نمی‌رفت ــ در ماههای خشک تابستانْ پرگرد و خاک و در فصل برف و بارانْ انباشته از گل و لای بود. هوسمان که بر سر مکادام با ناپلئون درگیر شد (و این یکی از موارد معدود اختلاف نظر میان آن دو بود)، و در مقام مدیر و مجریْ در نقشه‌ها و طرحهای ملوکانه برای پوشاندن کل پایتخت با مکادام خرابکاری

---

۱. ر.ک. به‌پانویس ص ۱۸۸.

می‌کرد، اظهار داشت که با این پوشش «همهٔ اهالی پاریس مجبور خواهند شد یا کالسکه‌ای شخصی برای خود تدارک کنند و یا سوار بر چوب پا[1] راه بروند».[۳۴] بدین ترتیب، زندگی و فضایِ بلوارها، که در قیاس با هرگونه زندگی شهریِ قبلی درخشانتر و جذابتر بود، برای میلیونها زن و مردی که پیاده راه می‌رفتند، در عین حال هول و هراس و خطرات بیشتری نیز به‌همراه داشت.

پس صحنه‌پردازی و فضای کلی آن صحنهٔ نخستینِ مدرن که بودلر توصیف می‌کند، چنین است: «با عجله از عرض بلوار عبور می‌کردم، ... از خلال این آشوب متحرک که در آن مرگ بناگاه از هر سو چهارنعل سر می‌رسد». در این صحنه، نمونهٔ ازلی و نخستین انسان مدرن، عابری است که به‌درون گرداب ترافیک شهر مدرن درغلتیده، انسانی که به‌تنهایی علیه ملغمه‌ای از ماده و انرژیِ سنگین، سریع و مهلک، دست و پنجه نرم می‌کند. ترافیک رشدیابندهٔ خیابان و بلوار به‌هیچ قید و بند مکانی یا زمانی تن نمی‌سپارد، به‌درون هرگونه فضای شهری سرازیر می‌شود، ضرب‌آهنگ خود را بر زمان همه‌کس تحمیل می‌کند، و کل محیط مدرن را به«آشوبی متحرک» بدل می‌سازد. در اینجا منشأ آشوب خود آدمیانِ در حال حرکت ــ عابران یا رانندگان منفرد، که هر یک احتمالاً بهترین و کارآمدترین مسیر مناسب خویش را دنبال می‌کنند[2] ــ نیستند، بلکه سرچشمهٔ آشوب تعامل میان آنان و تمامیت حرکات آنان در فضایی مشترک است. همین امر است که بلوار را به‌نمادی کامل برای تناقضات درونی کاپیتالیسم بدل می‌کند: عقلانیت موجود در هر واحد[3] منفرد کاپیتالیستی که به‌عقل‌ستیزی آشوبزده در آن نظام اجتماعی پیچیده‌ای منجر می‌شود که عامل گرد هم آوردن این واحدهاست.[4]

---

1. stilts

۲. منظور مؤلف اشاره به‌نظم عقلانی حاکم بر ترافیک شهری، عدم انحراف به‌چپ و راست، عبور از خط کشی، گزینش قبلی مسیر و به‌طور خلاصه عقلانی شدن ترافیک شهری است؛ و اگرچه پاریس عصر بودلر نیز در آن مرحله هنوز فاقد چنین عقلانیتی بوده است، ولی «آشوب متحرک» مورد نظر برمن را نباید با هرج و مرج حاکم بر ترافیک شهرهای بزرگ جهان سوم اشتباه گرفت. زیرا این بی‌نظمی محصول شکل خاصی از مدرنیزاسیون ناقص است که باید در پرتو مباحث فصل چهارم دربارهٔ «مدرنیسم توسعه‌نیافته» تحلیل و تفسیر شود، و هیچ ربطی به‌دیالکتیکی که برمن در ادامهٔ مطلب بدان اشاره می‌کند، ندارد. ــ م.

3. unit

۴. البته در قرن نوزدهم ترافیک شهری یگانه وجه حرکت سازمان‌یافتهٔ شناخته‌شده نبود. از حدود دههٔ ۱۸۳۰، راه‌آهن در مقیاس وسیع در اروپا فعال بود و از زمان انتشار رُمان دامبی و پسر

انسانِ خیابان مدرن، که به‌درون این گرداب پرتاب شده است، ناچار از تکیه به‌منابع و امکانات شخصی خویش است ــ منابعی که خود او غالباً از وجودشان بی‌خبر بوده است ــ و قهراً باید با هول و هراس از همهٔ آنها برای بقا سود جوید. به‌منظور گذر از عرض این آشوب متحرک، او باید خود را با حرکات آن هماهنگ و منطبق سازد، و باید بیاموزد که برای عقب نماندن همواره باید دست‌کم یک قدم جلوتر از آن باشد. او باید در *mouvements brusques* و *soubresauts*، یعنی در جهشها و چرخشهای ناگهانی، غیر منتظره، تند و بریده استاد شود ــ آن هم نه‌فقط با پاها و بدنش، بلکه همچنین با ذهن و قلبش.

بودلر نشان می‌دهد چگونه زندگی مدرن شهری این حرکات جدید را بر همه‌کس تحمیل می‌کند؛ ولی او در عین حال نشان می‌دهد که چگونه زندگی مدرن با این کار به‌نحوی متناقض و معماوار شیوه‌های جدیدی از آزادی را نیز بر افراد تحمیل می‌کند. کسی که بلد است چگونه در میان و از خلال ترافیک شهری حرکت کند، می‌تواند در طول هر یک از راهروهای بی‌پایان شهری که ترافیک خود قادر به‌عبور از آنهاست، به‌هر کجا که می‌خواهد برود. این تحرکْ دستیابی به‌انبوهی از تجارب و فعالیتهای متنوع را برای توده‌های شهرنشین ممکن می‌سازد.

معلمان اخلاق و اصحاب فرهنگ، این‌گونه مشغله‌های شهری را به‌عنوان اموری پست، مبتذل، حقیر و بری از هرگونه ارزش اجتماعی یا معنوی محکوم خواهند کرد. ولی زمانی که شاعرِ شعر بودلر هالهٔ خویش را رها می‌کند و به‌حرکت ادامه می‌دهد، به‌کشفی عظیم نائل می‌شود و در نهایت شگفتی درمی‌یابد هالهٔ تقدس و خلوص شعری، برای هنر، امری عَرَضی است نه ذاتی، و این‌که شعر می‌تواند به‌همین خوبی، یا حتی بهتر، در آن‌سوی بلوار شکوفا شود، یعنی در آن مکان پست و «غیر شعری» نظیر همان مکان بدنامی[1] که این قطعه در آن زاده شد. یکی از معماهای

(۴۸ـ۱۸۴۶) اثر دیکنز، در ادبیات اروپایی حضوری حیاتی و بارز داشت. اما قطار وسیله‌ای است که براساس تقویمی ثابت و در مسیری تعیین‌شده حرکت می‌کند، و از این‌رو، به‌رغم تمامی توانهای شیطانی‌اش [از دیدگاه تخیل ادبی]، نهایتاً برای قرن نوزدهم به‌الگو و مثال نظم بدل گشت.

در ضمن باید توجه داشت که تجربهٔ بودلر از «آشوب متحرک» مقدم بر ظهور چراغ راهنمایی است، ابتکاری که در حدود ۱۹۰۵ در آمریکا توسعه یافت و فی‌الواقع نمادی شگفت‌انگیز از تلاشهای اولیهٔ دولت برای منظم و عقلانی کردن آشوب و هرج و مرج سرمایه‌داری است.

1. *un mauvais lieu*

مدرنیته، از دید بودلر در این قطعه، آن است که شاعرانش هر چه بیشتر شبیه مردمان عادی می‌شوند، به‌نحو عمیقتر و اصیلتری خصلتی شاعرانه می‌یابند. اگر شاعر مدرن خود را به‌درون آشوب متحرک زندگی روزمرهٔ جهان مدرن پرتاب کند ــ همان زندگی که ترافیک جدید از زمرهٔ نمادهای اساسی آن است ــ می‌تواند این زندگی را دستمایه و جذب هنر سازد. در این جهان «شاعر الکی» آن شاعری است که امید دارد با دور ماندن از خیابان و رهایی از خطرات ترافیک، خلوص و پاکی خویش را حفظ کند. بودلر طالب آن نوع آثار هنری است که در مرکز ترافیک زاده خواهند شد، از انرژی پرآشوب و از خطر و خوف دائمیِ آنجا بودن سرچشمه خواهند گرفت، و همچنین از سرمستی و غرور لغزنده و پرمخاطرهٔ انسانِ مبارزی که تاکنون دوام آورده است. بدین ترتیب، «گم کردن هالهٔ زرین» نهایتاً اعلامیه‌ای است دال بر کسب چیزی نو، و نوعی وقف مجدد قوای شاعر به‌شکل جدیدی از هنر. و از قضا، ورجه‌وورجه‌ها و حرکات تند او ــ همان جهشها و چرخشهای ناگهانی که برای زنده ماندنِ روزمره در خیابانهای شهر حیاتی است ــ در عین حال منابع قدرت خلاقیت اوست. در قرن بعدی [قرن بیستم]، همین حرکات برای اندیشه و هنر مدرنیستی حکم اداها و حرکتهای سرمشق[1] را خواهد داشت.[2]

این صحنهٔ نخستینِ مدرن منبع ظهور نکات طنزآمیز و کنایی است که به‌میانجی سایه‌روشنهای زبان بودلر بسط می‌یابند. برای مثال، عبارت *(La fange du macadam)* («گل و لای مکادام») را در نظر گیرید. در زبان فرانسوی *La fange* نه‌فقط واژه‌ای غیر مجازی برای گِل است، بلکه در عین حال واژه‌ای مجازی است دال بر لای و لجن، کثافت، دنائت و پستی، فساد، انحطاط، و هر چیز ناپسند و نفرت‌آور. در زبان کلاسیک شعری و خطابی، کاربرد همین واژه معرف شکل «والا» و محترمانهٔ

---

1. pardigmatic gestures

۲. چهل سال بعد، با ظهور (یا بهتر بگوییم، رواج اصطلاح و نام) «جاخالی‌بده‌های بروکلین» (Brooklyn dodgers)، فرهنگ عوام نیز روایت طنزآلود خاص خود را از این مذهب مدرنیستی عرضه خواهد کرد. این نام گویای ارتقا و تعالی مهارتهای ویژهٔ بقا در شهر ــ خصوصاً مهارت جاخالی دادن در ترافیک (این‌گونه افراد در آغاز به«جاخالی‌بده‌هایِ چرخ‌دستیهای» سوپرمارکتها معروف بودند) ــ از مرتبهٔ سودمندی فردی، و انتساب معانی و ارزشهای جدید فرهنگی به‌آنها است. بودلر بی‌شک شیفتهٔ این نمادپردازی [عوامانه] می‌شد. همان‌طور که بسیاری از اخلاف قرن‌بیستمی‌اش (نظیر کومینگز و ماریان مور) براستی شیفتهٔ آن شدند.

توصیف امور «پست» است. در نتیجه این واژه متضمن کلِ یک‌سلسله مراتب کیهانی، و ساختاری از هنجارها و ارزشهاست که نه‌فقط زیباشناختی، بلکه متافیزیکی، اخلاقی و سیاسی‌اند. *La fange* را می‌توان نقطهٔ حضیض جهان اخلاق دانست، جهانی که *L'aureole* مبیّن نقطهٔ اوج آن است. ولی طنز قضیه در اینجاست که تا زمانی که هالهٔ شاعر به‌درون *La fange* بیفتد، هیچ‌گاه بتمامی گم نمی‌شود، زیرا تا وقتی این تصویر شعری واجد قدرت و معنا باشد ــ که از دید بودلر بروشنی چنین است ــ آن جهان سلسله‌مراتبی کهن هنوز به‌نحوی در گوشه یا ساحتی از دنیای مدرن حضور دارد. اما این حضور متزلزل و ناپایدار است. معنای فرهنگی مکادام برای *La fange* همان‌قدر عمیقاً مخرب است که برای *L'auréole*. مکادام، والا و پست را به‌یکسان صاف و تخت می‌کند.

می‌توانیم واژهٔ مکادام را عمیقتر مورد بررسی قرار دهیم: روشن است که این واژه به‌فرانسوی تعلق ندارد و درواقع از نام جان مک‌آدام، مخترع قرن‌هجدهمیِ پوشش مدرن سطح خیابان، مشتق شده است. این کلمه احتمالاً نخستین واژه‌ای در زبان فرانسوی است که فرانسویهای قرن بیستم به‌طعن آن‌را فِرِ انگلیسی[1] نامیده‌اند: این واژه راه را صاف کرد تا کلماتی چون *Le parking*، *Le shopping*، *Le weekend*، *Le drugstore*، و بسیاری دیگر، به‌زبان فرانسوی وارد شوند. این زبان از آن‌رو چنین زنده و بانفوذ است که برای همگان زبان بین‌المللی مدرنیزاسیون محسوب می‌شود. واژه‌های جدید آن حاملان نیرومند شیوه‌های جدید زندگی و حرکت‌اند. این واژه‌ها احتمالاً گوشخراش و ناسازند، اما مقاومت در برابر آنها همان‌قدر بی‌فایده است که مقاومت در برابر خود مدرنیزاسیون. شکی نیست که بسیاری از ملتها و طبقات حاکم نسبت به‌سرازیر شدن این واژه‌ها و چیزهای جدید از بیرون احساس خطر می‌کنند و دلایلی مؤید این احساس نیز در اختیار دارند.[2] در زبان روسی واژه‌ای وجود دارد که به‌شیوه‌ای سرشار از سوء ظن و بسیار جذابْ این ترس را بیان می‌کند: *infiltrazya*.

---

1. *Franglais*

۲. در قرن نوزدهم منشأ اصلی انتقالِ مدرنیزاسیون انگلستان بود، و در قرن حاضر آمریکا این نقش را ایفا می‌کند. مراکز قدرت جابجا شده‌اند، ولی اولویت زبان انگلیسی ــ یعنی ناخالصترین، انعطاف‌پذیرترین، و تطبیق‌پذیرترین زبان مدرن ــ از هر زمان بیشتر شده است، و چه‌بسا حتی پس از زوال و فروپاشی امپراتوری ایالات متحده آمریکا نیز دوام آورد.

اما باید در نظر داشت که ملتها، از عصر بودلر تا روزگار ما، معمولاً پس از دورهٔ کوتاهی از مقاومت (یا دست‌کم نمایش آن) نه‌فقط آن چیزهای جدید را پذیرفته‌اند، بلکه واژه‌هایی خاص خود نیز برای آنها جعل کرده‌اند، آن هم به‌امید زدودن خاطرات خجلت‌بارِ توسعه‌نیافتگی. (برای مثال، آکادمی فرانسه، پس از سرپیچی از پذیرش *Le parkingmeter* به‌زبان فرانسوی در سراسر دههٔ ۱۹۶۰، سرانجام در دههٔ ۱۹۷۰ واژهٔ *Le parcmetre* را جعل کرد و سریعاً بدان رسمیت بخشید).

بودلر با شیوهٔ نگارش خالصترین و آراسته‌ترین شکل فرانسوی کلاسیک کاملاً آشنا بود. با این حال، در «گم کردن هالهٔ زرین» او خود را به‌درون زبانی جدید و نوپا فرومی‌افکند تا از مادهٔ خام ناهمگونیها و ناسازیهایی که سراسر جهان مدرن را فراگرفته ــ و به‌نحوی معماوار بدان وحدت بخشیده ــ آثار هنری بیافریند. به‌گفتهٔ مانیفست، جامعهٔ مدرن بورژوایی «مراوده در جهات مختلف و پیوستگی متقابل همهٔ ملل در سطح جهانی» را جایگزین «خودبسندگی و انزوای ملی کهن ساخته است. این امر نه‌فقط در تولید مادی بلکه در تولید معنوی نیز به‌چشم می‌خورد. آفریده‌های معنوی ملتها دارایی همگان شده است» ــ به‌خصلت تناقض‌آمیز این تصویر در جهانی بورژوا توجه کنید ــ «کوته‌بینی و یکسونگری ملی هرچه بیشتر ناممکن می‌شود و از به‌هم پیوستن ادبیات ملی و محلی متعدد ادبیاتی جهانی شکل می‌گیرد». گِل و لای مکادام، دست بر قضا، یکی از بنیانهایی خواهد بود که این ادبیات نوین جهانی در قرن بیستم از بطن آن برخواهد خاست.[۲۵]

این صحنهٔ نخستین منشأ نکات طنزآمیز دیگری نیز هست. هاله‌ای که به‌درون گل و لای مکادام می‌افتد، در معرض خطر است ولی نابود نشده است؛ بلکه همراه با جریانِ کلی ترافیک حرکت می‌کند و در آن ادغام می‌شود. بنا به‌تحلیل مارکس، یکی از خصوصیات بارز اقتصاد کالایی، استحاله یا دگردیسی بی‌پایان ارزشهای بازاری آن است. در این اقتصاد هر کاری به‌شرط سوددهی ممکن است، و هیچ تجربهٔ ممکن بشری از دفاتر حساب و کتاب هرگز زدوده نمی‌شود؛ فرهنگ به‌یک انبار عظیم کالا بدل می‌گردد که در آن همه چیز به‌عنوان بخشی از موجودی کالا حفظ و در فهرست اقلام موجود ثبت می‌شود، زیرا همواره این احتمال وجود دارد که شاید روزی، در جایی به‌فروش رود. از این‌رو، همان هاله‌ای که شاعر مدرن به‌منزلهٔ چیزی زائد و منسوخ رها می‌سازد (یا به‌دور می‌افکند) ممکن است، به‌یمن زائد و منسوخ‌بودنش،

برای کسانی نظیر x و z، «شاعران الکیِ» شعر بودلر، که سعی دارند از مدرنیته بگریزند، به‌شیئی متبرک و عزیز و محترم بدل شود. ولی افسوس، حتی هنرمندان ــ یا متفکران یا سیاستمدارانِ ــ ضد مدرنیست هم، درست به‌مانند هنرمندان مدرنیست، خود را در همان خیابانها و همان گل و لای بازمی‌یابند. این محیط مدرن برای هر دو دسته در حکم نوعی شاهرگ حیاتیِ مادی و معنوی ــ و منبعی اساسی برای کسب انرژی و مواد خام ــ هر دو است.

تفاوت میان مدرنیست و ضد مدرنیست، تا آنجا که بدانها مربوط می‌شود، آن است که فرد مدرنیست در این محیط احساس امنیت و راحتی می‌کند، در حالی که فرد ضد مدرنیست خیابانها را برای یافتن راه گریز جستجو می‌کند. ولی تا آنجا که به‌ترافیک مربوط می‌شود، هیچ تفاوتی میان آن دو در کار نیست: هر دو آنها به‌یکسان موانع و خطراتی‌اند از برای اسبها و وسایل نقلیه‌ای که عابران پیاده مسیر آنها را قطع می‌کنند، و مانع حرکت آزادانهٔ آنها می‌شوند. پس این امر نیز روشن است که فرد ضد مدرنیست حتی اگر دودستی هم به‌هالهٔ خلوص معنوی خویش بچسبد، دیر یا زود، و به‌احتمال بیشترْ زود، بناچار آن‌را گم خواهد کرد آن هم به‌همان دلیلی که فرد مدرنیست هاله‌اش را گم کرد: او نیز ناچار خواهد شد توازن، سنگینی و وقار را رها سازد و برای زنده ماندن، ظرافت و زیباییِ حرکات تند و ناگهانی را بیاموزد. پس باز باید گفت، افراد مدرنیست و ضد مدرنیست هر قدر هم خود را مخالف یکدیگر تلقی کنند، در گل و لای مکادام، و از دیدگاه ترافیکِ هماره متحرک، هر دو بواقع یکی هستند.

طنز زایندهٔ طنز است. شاعر بودلر خود را به‌ورطهٔ رویارویی با «آشوب متحرک» ترافیک مدرن می‌افکند، و سعی دارد علاوه بر بقا، شأن و حیثیت خویش را نیز در میان این آشوب حفظ کند. اما شیوهٔ عمل او ظاهراً ناقض خود است، زیرا باز هم متغیرِ پیش‌بینی‌ناپذیر دیگری را به‌کلیت از قبل متزلزلْ اضافه می‌کند. اسبها و سواران آنها، کالسکه‌ها و رانندگانشان، جملگی می‌کوشند در آن واحد از یکدیگر سبقت گیرند و از تصادم با یکدیگر پرهیز کنند. اگر، در وسط این خرمحشر، ناچار شوند رعایت عابرانی را نیز بکنند که هر لحظه ممکن است به‌وسط خیابان بپرند، حرکات آنها باز هم نامطمئن‌تر، و در نتیجه خطرناکتر خواهد شد. بدین‌سان، آدمی با جنگیدن علیه این آشوب متحرک صرفاً آشوب و بی‌نظمی را شدت می‌بخشد.

اما خود این صورتبندی گویای راهی است که ممکن است به‌فراسوی طنز بودلر و به‌خروج از خود این آشوب متحرک منجر شود. چه خواهد شد اگر انبوه مردان و زنانی که خوف ترافیک مدرن بر آنان سایه افکنده است، می‌توانستند مقابلهٔ دسته‌جمعی با آن‌را فراگیرند؟ این امر درست شش سال پس از نگارش «گم کردن هالهٔ زرین» (و سه سال پس از مرگ بودلر)، در روزهای برقراری کمون پاریس در ۱۸۷۱ رخ خواهد داد، و همچنین بعد از آن در پترزبورگ ۱۹۰۵ و ۱۹۱۷، در برلین ۱۹۱۸، در بارسلون ۱۹۳۶، در بوداپست ۱۹۵۶، و بار دیگر در پاریس ۱۹۶۸، و در صدها شهر سراسر جهان از روزگار بودلر تا به‌امروز ــ بلوار در طرفةالعینی به‌عرصهٔ ظهور یک صحنهٔ نخستینِ جدید تبدیل خواهد شد. این بی‌شک آن نوع صحنه‌ای نیست که ناپلئون یا هوسمان به‌دیدنش علاقه دارند، ولی با این حال صحنه‌ای است که شیوهٔ شهرسازی آن دو در ساخته‌شدنش مؤثر بوده است.

همچنان‌که تواریخ، خاطرات و رمانهای قدیمی را دوباره می‌خوانیم، یا عکسها و فیلمهای خبری قدیمی را تماشا می‌کنیم، یا خاطرات گریزپای خودمان از ۱۹۶۸ را زنده می‌کنیم، شاهد حرکت دسته‌جمعی انبوه طبقات و توده‌ها به‌درون خیابان خواهیم بود. و خواهیم توانست دو مرحله را در فعالیت آنان تشخیص دهیم. در مرحلهٔ نخست، مردم وسایل نقلیه را در مسیر حرکت خود متوقف ساخته، آنها را واژگون می‌کنند، و اسبها را آزاد می‌سازند: در این مرحله آنان با تجزیهٔ ترافیک به‌عناصر اولیه و بی‌حرکتش، از آن انتقام می‌گیرند. سپس آنان تکه‌پاره‌هایی را که خود به‌وجود آورده‌اند، سر هم کرده، آنها را به‌سنگرهای خیابانی مرتفع بدل می‌کنند: اکنون آنان سرگرم ترکیب مجدد عناصر مجزّا و بی‌جان و تبدیل آنها به‌اَشکال هنری و سیاسی جدید و حیاتی‌اند. برای یک لحظهٔ تابناک، آن شمار انبوه زندگیهای منزوی و منفرد که سازندهٔ شهر مدرن‌اند، در قالب نوع جدیدی از ملاقات [اجتماعی] گرد هم می‌آیند تا تودهٔ مردم را شکل بخشند. «خیابانها مال مردم است»: آنان کنترل مادهٔ بنیادین شهر را به‌دست می‌گیرند و آن‌را از آن خویش می‌سازند. برای مدتی کوتاه مدرنیسم آشوب‌زدهٔ حرکات تند و ناگهانیِ افراد منزوی، جای خود را به‌مدرنیسم منظم جنبشی توده‌ای می‌بخشد. «خصلت قهرمانی زندگی مدرن» که بودلر آرزوی دیدنش را داشت، از دل صحنهٔ نخستینِ [شعر] او در خیابان زاده خواهد شد. بودلر انتظار ندارد این زندگی نو (یا هر نوع دیگری) پایدار بماند. ولی این زندگی دوباره و دوباره از درون

تناقضات درونی خیابان زاده خواهد شد. این زندگی ممکن است در هر لحظه، و غالباً زمانی که به‌هیچ‌وجه انتظارش نمی‌رود، پا به‌عرصهٔ وجود گذارد. امکان تحقق این امر مولّد بارقهٔ جانبخش امید در ذهن انسانی است که در گل و لای مکادام، در متن آشوب متحرک، می‌دود.

۵. قرن بیستم: هاله و بزرگراه

مدرنیسم صحنه‌های نخستینی که بودلر از جامعهٔ مدرن ترسیم می‌کند، از بسیاری جهات فوق‌العاده تازه و معاصر است. ولی از جهاتی دیگر، خیابان او و روح او تقریباً به‌طرزی غریب باستانی و کهن به‌نظر می‌رسند. دلیل این امر آن نیست که دورهٔ ما توانسته است ستیزها و برخوردهایی را رفع کند که منشأ انرژی و حیاتِ ملال پاریس‌اند ــ ستیزهای طبقاتی و ایدئولوژیک، ستیزهای عاطفی میان نزدیکان، ستیز میان فرد و نیروهای اجتماعی، ستیزهای معنوی درون نفس آدمی ــ بلکه دلیلش بیشتر آن است که دورهٔ ما راههای جدیدی برای سرپوش نهادن بر ستیزها و رازآمیخته کردن آنها یافته است. یکی از تفاوتهای بزرگ قرن بیستم با قرن نوزدهم آن است که قرن ما شبکه‌ای از هاله‌های جدید خلق کرده است تا جایگزین هاله‌هایی شوند که قرن بودلر و مارکس آنها را زدود.

این تحول روشنتر از هر جا در قلمرو فضاهای شهری متجلی است. اگر تصویر تازه‌ترین فضاها و مجموعه‌های شهری را که به‌فکرمان می‌رسد ــ یعنی همهٔ آن مجموعه‌هایی که، مثلاً، از پایان جنگ جهانی دوم به‌بعد توسعه یافتند، از جمله همهٔ محله‌های شهری و شهرکهایی که جدیداً ساخته شده‌اند ــ در ذهن متصور شویم، درخواهیم یافت که تصور وقوع برخوردها و صحنه‌های نخستینِ شعرهای بودلر در چنین فضاهایی بس دشوار است. و این امر به‌هیچ‌وجه تصادفی نیست: بواقع، در بخش اعظم قرن ما، فضاهای شهری به‌طور منظم چنان طراحی و ساماندهی شده‌اند که عدم وقوع برخوردها و رویارویی‌ها در آنها تضمین شود. نشان بارز شهرسازی قرن نوزدهم بلوار بود، رسانه‌ای برای گرد آوردن مواد و نیروهای انسانی انفجاری، وجه مشخصهٔ شهرسازی قرن بیستم نیز بزرگراه بوده است، وسیله‌ای برای جداسازی و پراکنده ساختن همان مواد و نیروها. در اینجا شاهد وقوع دیالکتیکی عجیبیم، که در آن وجه یا شیوهٔ خاصی از مدرنیسم در تلاش برای محو وجهی دیگر، هم به‌خود نیرو می‌بخشد و هم خود را از رمق می‌اندازد، و همهٔ این کارها نیز به‌نام مدرنیسم انجام می‌شود.

آنچه در اینجا معماری مدرنیستی قرن بیستم را برای ما مشخصاً جذاب می‌سازد، نقطهٔ شروع دقیقاً بودلری آن است ــ شروعی که این معماری خیلی زود تمام قوای خویش را برای محو آن به‌کار گرفت. لوکوربوزیه که احتمالاً بزرگترین معمار قرن بیستم و مطمئناً یکی از پرنفوذترین آنهاست، در کتاب شهر فردا (که عنوان اصلی‌اش *L'urbanisme* است)، در دیباچهٔ بیانیهٔ مدرنیستی سال ۱۹۲۴ خویش، از تجربهٔ مشخص و ملموسی سخن می‌گوید که به‌قول او سرچشمهٔ خیال و بینش عظیم وی بوده است.[۲۶] ما نباید معنای تحت‌اللفظی سخنان او را در نظر بگیریم، بلکه باید روایت او را به‌مثابهٔ نوعی حکایت پندآموز مدرنیستی درک کنیم که به‌لحاظ صوری شبیه حکایت تمثیلی بودلر است. داستان لوکوربوزیه نیز در یک بلوار ــ مشخصاً، در بلوار شانزلیزه ــ در شامگاه یکی از روزهای خشک اواخر پاییز سال ۱۹۲۴ آغاز شد. او به‌قصد قدم‌زنی آرام و مصفا در هوای خنک شامگاه بیرون رفته بود که ناگاه دریافت توسط ترافیک از خیابان بیرون رانده شده است. تاریخ وقوع این ماجرا نیم قرن پس از بودلر است، و اینک اتومبیل با تمام قوا پا به‌بلوار نهاده است: «چنان بود که گویی کل جهان ناگهان دیوانه شده است». او احساس می‌کرد، لحظه به‌لحظه «خشم ترافیک فزونی می‌یابد، و جوش و خروش آن هر روز بیشتر می‌شود». (در این بخش از داستان، چارچوب زمانی و تنش دراماتیک تا حدودی گسسته است). لوکوربوزیه حس می‌کرد شخصاً و بی‌هیچ فاصله یا حفاظی در معرض خطر و آسیب جانی است: «بیرون رفتن از خانه بدین معنا بود که، به‌محض رد شدن از آستانهٔ خانهٔ خودمان، خطر کشته شدن توسط ماشینهای در حال عبور تهدیدمان می‌کرد». او که گیج و منگ گشته و یکّه خورده است، خیابان (و شهر) دورهٔ میانسالی‌اش را با خیابان عصر جوانی خویش، پیش از وقوع جنگ بزرگ، مقایسه می‌کند: «در ذهن خویش بیست سال به‌عقب می‌روم، به‌دورهٔ جوانی و تحصیل در مدرسه: آن‌وقتها خیابان مال ما بود؛ در آن آواز می‌خواندیم و جر و بحث می‌کردیم، در همان حال که واگنهایِ اسبی به‌نرمی از کنارمان گذر می‌کردند». (تأکید از من). او در واقع تلخی و اندوه گلایه‌آمیزی را بیان می‌کند که قدمتش به‌اندازهٔ خود فرهنگ بشری و یکی از مضامین جاودان شعر است: *Ou sont les neiges d'antan?*[۱] آن بارقهٔ

۱. عبارتی فرانسوی به‌معنای «آن برفها به‌کجا رفتند؟» ــ کنایه از گذر زمان و ناپایداری همهٔ چیزها. ــم.

خیال به‌کجا گریخته بود؟ با این حال، میل و حس درونی او نسبت به‌بافت فضای شهری و زمان تاریخی، حتی خیال نوستالژیک او را نیز نو و تازه می‌کند. «آن‌وقتها خیابان مال ما بود». رابطهٔ محصلان جوان با خیابان، همان رابطهٔ ایشان با جهان بود: خیابان به‌روی آنان گشوده بود ــ یا دست‌کم چنین می‌نمود ــ تا آزادانه از خلالش گذر کنند، با گامهایی که سرعتشان می‌توانست هم مناسب بحث و جدل و هم درخور آوازخوانی باشد. آدمیان، جانوران، و وسایل نقلیه می‌توانستند در نوعی باغ عدن یا بهشت شهری از همزیستی صلح‌آمیز برخوردار شوند. افقها و چشم‌اندازهایِ گستردهٔ هوسمان، که به **طاق نصرت**[1] مشهور پاریس ختم می‌شد، پیش روی همهٔ آنان بود. ولی اکنون، آرامش و صفایِ بهشتی به‌پایان رسیده است، خیابانها به‌ترافیک تعلق دارند، و خیالِ [امثال لوکوربوزیه] نیز باید برای حفظ جان خویش پا به‌فرار گذارد.

اما روح آدمی چگونه می‌تواند این تغییر را تاب آورد؟ بودلر یک راه آن‌را به‌ما نشان داد: تبدیل حرکات تند و ناگهانی و جهشهای آنیِ شهر مدرن به‌حرکات و ایماهای نمونه‌وارِ شکل جدیدی از هنر که می‌تواند آدمیان مدرن را گرد هم آورد. در لبهٔ مضرس تخیل بودلر نگاهی کوتاه به‌مدرنیسمی بالقوه متفاوت افکندیم: اعتراض انقلابی که شمار انبوه شهروندان منزوی را به‌مردمی متحد بدل می‌سازد، و خیابانهای شهر را برای مردم و زندگی آنان بازپس می‌گیرد. لوکوربوزیه راهبرد ثالثی را مطرح می‌کند که به‌وجه سوم و بی‌نهایت نیرومندی از مدرنیسم خواهد انجامید. او پس از یافتن راهی از درون جنگل ترافیک، و زنده ماندن صرف، ناگهان به‌جهشی بی‌باکانه دست می‌زند: او خود را بتمامی با همان نیروهایی که تحت فشار آنها بوده است، یکی می‌کند:

> در آن روز، یعنی اول اکتبر سال ۱۹۲۴، من به‌تولد دوبارهٔ پدیده‌ای جدید یاری می‌رساندم... ترافیک. ماشینها، ماشینها، تند، تند! آدمی مجذوب می‌شود، آکنده از شور و شوق و لذت... لذتِ قدرت. لذت ساده و خام حضور در میان قدرت و نیرو. آدمی در آن مشارکت می‌کند، و شریک این جامعه‌ای می‌شود که هم‌اینک در حال طلوع است. آدمی به‌این جامعهٔ نوین اعتماد می‌ورزد: این جامعه قدرت خویش را به‌صورت باشکوهی متجلی خواهد ساخت. آدمی بدان ایمان دارد.

---

1. Arc de Triomphe

این جهش ایمانی به‌سبک اُرول (درست مثل خود ترافیک) چنان سریع و چنان خیره‌کننده است که لوکوربوزیه ظاهراً حتی متوجه وقوع آن نمی‌شود. برای لحظه‌ای او همان چهرهٔ آشنای قدیمی، یعنی همان انسان بودلری در خیابان شهر مدرن است که با ترافیک می‌جنگد و جاخالی می‌دهد؛ و لحظهٔ بعد دیدگاه او عمیقاً عوض می‌شود، به‌صورتی که اینک زندگی، حرکت و سخن‌گفتنش از درون ترافیک برمی‌خیزد. یک لحظه دربارهٔ خودش و زندگی و تجربهٔ خودش سخن می‌گوید ــ«در ذهن خویش بیست سال به‌عقب می‌روم... آن‌وقتها خیابان مال ما بود» ــ اما لحظه‌ای بعد این صدای شخصی به‌کلی ناپدید و در سیلی از فرایندهای تاریخ جهانی حل می‌شود. فاعل یا سوژه جدید همان واژهٔ انتزاعی و غیر شخصیِ «آدمی» است، که قدرت جهان نوین به‌آن حیات می‌بخشد و اینک، به‌عوض آنکه از سوی این جهان تهدید شود، می‌تواند به‌مثابهٔ جزئی از آن، که بدان ایمان دارد، در میانش باشد. به‌عوض حرکات تند و جهشهای آنی که در نظر بودلر جوهر زندگی روزمرهٔ مدرن بود، انسان مدرنِ لوکوربوزیه به‌یک حرکت عظیم که حرکتهای بعدی را غیر ضروری خواهد ساخت، بسنده می‌کند، یک جهش عظیم که جهش دیگری به‌دنبال نخواهد داشت. انسان کوچه و خیابان با تبدیل شدن به‌انسان موتور و ماشین، خود را در این قدرت جدید ادغام خواهد کرد.

چشم‌انداز انسان نشسته در ماشین منشأ پارادایمها یا سرمشقهای قرن‌بیستمیِ طراحی و برنامه‌ریزی شهریِ مدرنیستی خواهد شد. به‌گفتهٔ لوکوربوزیه، انسان جدید نیازمند «نوع جدیدی از خیابان» است که «دستگاهی برای ترافیک» خواهد بود، یا با استفاده از یک استعارهٔ بنیانی دیگر، «کارخانه‌ای برای تولید ترافیک». یک خیابان حقیقتاً مدرن باید «به‌اندازهٔ یک کارخانه مجهز باشد».[۲۷] در این خیابان نیز، مثل هر کارخانهٔ مدرن، مجهزترین و بهترین مدل، همانی است که سراپا خودکار باشد: بدون آدمیان، مگر کسانی که با دستگاهها کار می‌کنند؛ بدون هرگونه عابر غیر مجهز و غیر مکانیزه برای کند کردن جریان ترافیک. «کافه‌ها و استراحتگاهها دیگر قارچها و انگلهایی نخواهند بود که پیاده‌روهای پاریس را می‌خورند».[۲۸] در شهر آینده، مکادام فقط به‌ترافیک تعلق خواهد داشت و بس.

از دل این لحظه و تجربهٔ جادویی لوکوربوزیه در شانزلیزه، تصویری خیالی از جهانی جدید زاده خواهد شد: جهانی تماماً به‌هم‌پیوسته، متشکل از برجهای سر

به‌فلک‌کشیدهٔ محصور در میان هزاران متر چمن و فضای باز ــ«برج در میان پارک» ــ که از طریق سوپربزرگراههای هوایی به‌هم‌متصل می‌شوند، و خدمات آنها نیز توسط گاراژها و بازارچه‌ها و فروشگاههای زیرزمینی تأمین می‌گردد. این تصور خیالی بروشنی واجد نکته‌ای سیاسی بود که در آخرین جملهٔ کتابِ به‌سوی معماری نوین بیان گشت: «معماری یا انقلاب. پرهیز از انقلاب ممکن است».

در آن زمان پیامدهای سیاسی این تصویر کاملاً درک نشد ــ حتی معلوم نیست خود لوکوربوزیه هم آنها را تماماً فهمیده باشد ــ ولی ما اکنون باید قادر به‌درک آنها باشیم. **تز**، تزی که مردمان شهری از ۱۷۸۹، در سراسر قرن نوزدهم، و در قیامهای عظیم انقلابی در پایان جنگ جهانی اول، آن‌را اعلام داشتند: خیابانها مال مردم است. **آنتی‌تز**، و سهم عظیم لوکوربوزیه نیز در اینجاست: نه خیابانی و نه مردمی. در خیابان شهری دورهٔ مابعد هوسمان، تناقضات بنیادین اجتماعی و روانیِ زندگی مدرن به‌یکدیگر گره خوردند و خطر فوران آنها پیوسته وجود داشت. ولی اگر فقط می‌شد این خیابان را از نقشهٔ شهر پاک کرد ــ لوکوربوزیه در ۱۹۲۹ بصراحت اعلام داشت: «ما باید خیابان را بکشیم!»[۲۹] ــ آنگاه شاید بروز این تناقضات هرگز لازم نمی‌شد. بدین ترتیب معماری و برنامه‌ریزی مدرنیستی روایت مدرن‌شده‌ای از نگرش پاستورال را ارائه دادند: جهانی که به‌لحاظ فضایی و اجتماعی به‌پاره‌هایی مجزا تقسیم شده است؛ اینجا مردم، آنجا ترافیک؛ اینجا کار، آنجا خانه؛ اینجا اغنیا، آنجا فقرا؛ و در میان آنها موانعی از چمن و سیمان، جایی که هاله‌های زرین بار دیگر می‌توانستند گرد سر آدمیان شروع به‌رشد کنند.[۱]

---

۱. لوکوربوزیه هرگز قادر نشد در اجرای طرحها و تلاشهای خستگی‌ناپذیر خویش برای تخریب پاریس، چندان موفق گردد. اما بسیاری از غریبترین خیالات او در دورهٔ پومپیدو تحقق یافت. در این دوره بود که بزرگراههای بالاتر از سطح زمین ساحل راست رودخانهٔ سن را شکافتند، بازارهای وسیع محلهٔ Les Halles ویران شدند، دهها خیابان پررونق با خاک یکسان شدند، و محله‌های ریشه‌دار و آبرومند به کارگزاران توسعه (*«Les promoteurs»*) واگذار شده و بتمامی از صحنهٔ وجود محو گشتند. نک. به

Norma Evenson, *Paris: A Century of Change, 1878-1978* (Yale, 1979);

مقالهٔ جین کرامر، «یک خبرنگار در اروپا: پاریس» در روزنامهٔ *The New Yorker*، ۱۹ ژوئن ۱۹۷۸؛ مقالهٔ ریچارد کاب، «سوء قصد به‌پاریس» در *New York Review of Books*، ۷ فوریه ۱۹۸۰؛ و همچنین بسیاری از فیلمهای متأخر ژان لوک گودار، به‌ویژه فیلم دو یا سه چیزی که دربارهٔ او می‌دانم (۱۹۷۳).

این شکل از مدرنیسم بر زندگی همهٔ ما آثاری عمیق برجا نهاده است. توسعهٔ شهری طی چهل سال گذشته، در کشورهای کاپیتالیستی و سوسیالیستی به‌یکسان، «آشوب متحرک» زندگی شهری قرن نوزدهم را منظماً مورد حمله قرار داده، و غالباً در امحاء آن موفق بوده است. در محیط شهری جدید ــ از لفراک سیتی[1] تا سنچری سیتی[2]، و از میدان پیچتریِ آتلانتا[3] تا مرکز رنسانس دیترویت[4] ــ خیابان مدرن سبک قدیم، با آن معجون سیال و متغیرِ مرکب از مردم و ترافیک، خانه‌ها و بنگاههای تجاری، فقیر و غنی، به‌طور کلی دسته‌بندی و به‌بخشهایی مجزا تقسیم شده است، که یگانه میانجی آنها عبارت است از: ورودیها و خروجیهایی که به‌دقت کنترل و نظارت می‌شوند، اجناس و زباله‌هایی که پشت صحنه جابجا می‌شوند، محوطه‌های ویژهٔ پارکینگ و گاراژهای زیرزمینی.

همهٔ این فضاها، و همهٔ مردمانی که آنها را پر می‌کنند، بسی بیش از هرجا یا هرکسی در شهر بودلر، از نظم و انضباط و حمایت برخوردارند. آن نیروهای آشوبگر و انفجاری که مدرنیزاسیون شهریِ قرن نوزدهم گرد هم آورده بود، توسط موج جدیدی از مدرنیزاسیون، که بر ایدئولوژی مدرنیسم توسعه‌یابنده نیز متکی است، تجزیه و پراکنده می‌شوند. اینک نیویورک یکی از معدود شهرهای آمریکایی است که صحنه‌های نخستینِ بودلر هنوز هم ممکن است در آن رخ دهند. و این شهرهای قدیمی، یا تکه‌پاره‌های آنها، تحت فشارهایی بس قویتر و تهدیدکننده‌تر از فشارهایی‌اند که در روزگار بودلر بر آنها وارد می‌شد. این شهرها به‌لحاظ اقتصادی و سیاسیِ منسوخ و زائد تلقی می‌شوند، دچار بیماری و آفت مزمن‌اند، خروج سرمایه خونشان را می‌مکد، از بخت و فرصت رشد محروم‌اند، و پیوسته در رقابت با مناطقی که «مدرن»تر محسوب می‌شوند، عقب می‌نشینند. طنز تراژیکِ شهرسازی مدرنیستی در آن است که پیروزی‌اش به‌نابودی همان زندگی شهری کمک کرده است که آزادی و رهایی آنْ آرزوی این نوع شهرسازی بود.[5]

---

1. Lefrak City
2. Century City
3. Atlanta's Peachtree Plaza
4. Detroit's Renaissance Center

۵. این حکم نیازمند تعدیل است. رؤیای لوکوربوزیه ایجاد نوعی مافوق مدرنیته (ultramodernity) بود که می‌بایست زخمهای شهر مدرن را درمان کند. ویژگی عامتر جنبش مدرنیستی در معماری، نفرتی حاد و تمام‌عیار نسبت به‌شهر بود، و همچنین امیدی ژرف به‌اینکه

قرن بیستم به‌شیوه‌ای بس غریب، در تطابق با این تخریب و صاف کردن مناظر شهری، تفکر اجتماعی را نیز به‌نحوی یأس‌آور صاف و حقیر کرده است. تفکر جدی در باب زندگی مدرن، خود را در هیئت دو دیدگاه عقیم به‌دو قطب تقسیم کرده است، دیدگاههایی که می‌توان آنها را، چنانچه پیشتر اشاره شد، «مدرن‌پرستی»[1] و «یأس فرهنگی» نامید. به‌اعتقاد مدرن‌پرستان، از مارینتی و مایاکوفسکی و لوکوربوزیه گرفته تا باک مینستر فولر و هرمان کان و مارشال مک‌لوهانِ دورهٔ متأخر، همهٔ ناسازگاریهای شخصی و اجتماعی زندگی مدرن را می‌توان با ابزارهای تکنولوژی و مدیریت رفع کرد؛ این ابزارها جملگی دَم دست‌اند، و یگانه چیز لازم، رهبرانی است که اراده و عزم استفاده از آنها را داشته باشند. در نظر اصحاب شهودگر یأس فرهنگی، از ت. ا. هیوم و پاوند و الیوت و ارتگا گرفته تا اِلول و فوکو و آرنت و مارکوزه، کل زندگی مدرن به‌صورتی یکنواخت تهی، عقیم، سطحی، «تک‌ساحتی»، و بری از امکانات و تواناییهای انسانی است: هرآنچه بر اساس بینش و احساس ما شبیه

طراحی و برنامه‌ریزی مدرن می‌تواند موجب محو آن شود. یکی از نخستین کلیشه‌های مدرنیستی، مقایسهٔ کلانشهر با درشکه یا (پس از جنگ جهانی اول) با اسب و کالسکهٔ تک‌اسب بود. نمونهٔ بارز جهتگیری مدرنیستی نسبت به‌شهر را می‌توان در کتاب فضا، زمان و معماری یافت. اثری حجیم به‌قلم بلیغ‌ترین شاگرد لوکوربوزیه، کتابی که، بیش از هر کتاب دیگری، برای دو نسل متوالی معرف قاموس جنبش مدرنیستی در معماری بود. چاپ نخست کتاب، که در ۳۹ـ۱۹۳۸ تهیه و تدارک شده بود، با ستایش از شبکهٔ جدید بزرگراههای شهریِ رابرت موزز پایان می‌یابد، که در نظر مؤلف کتاب، گیدیئون، الگوی ایده‌آل برای برنامه‌ریزی و سازندگیِ آینده است. بزرگراه این نکته را اثبات می‌کند که «دیگر جایی برای خیابان شهری وجود ندارد، خیابانی با ترافیکی سنگین در طول دو ردیف از خانه‌ها؛ دوام آن بی‌شک جایز نیست». (۸۳۲) البته این فکر مستقیماً از کتاب شهر فردا اخذ شده است؛ ولی جنبهٔ متفاوت و اضطراب‌آورش، لحن بیان آن است. اشتیاق غنایی و خیال‌انگیز لوکوربوزیه جای خود را به‌بی‌صبریِ خشمگین و تهدیدآمیز کمیسر داده است. «دوام آن بی‌شک جایز نیست»: از اینجا تا آمدن پلیس [و توسل به‌قوهٔ قهریه] راه درازی است؟ عبارت بعدی از این هم خوفناکتر است: مجموعهٔ بزرگراههای شهری «به‌آینده‌ای چشم دوخته است که در آن، پس از انجام عمل جراحی لازم، شهر مصنوعی به‌اندازهٔ طبیعی‌اش تقلیل خواهد یافت». این عبارت، که به‌مانند یادداشتی حاشیه‌ای از آقای کورتس [قهرمان کنراد در داستان «دل تاریکی»] سرد و خوفناک است، نشان می‌دهد که در نظر دو نسل از برنامه‌ریزها و طراحان شهری، مبارزه علیه خیابان صرفاً مرحلهٔ نخست نبردی علیه خود شهر مدرن بود. تضاد میان معماری مدرن و شهر به‌شیوه‌ای دقیق و حساس در کتاب ذیل مورد بررسی قرار گرفته است:

Robert Fishman, *Urban Utopias in the Twentieth Century* (Basic Books, 1977).

1. modernolatry

به‌آزادی یا زیبایی است، بواقع صرفاً حجابی است بر بردگی و دهشتی عمیقتر. قبل از هر چیز باید متذکر شد که این دو شیوهٔ تفکر، هر دو، در تمامی جناحهای سیاسی چپ و راست حضور دارند؛ در ثانی، بسیاری از مردم در مقاطع متفاوت زندگی خویش به‌هر دوی این قطبها متوسل شده‌اند و برخی حتی کوشیده‌اند در آن واحد به‌هر دوی آنها توسل جویند. می‌توان هر دو قطب را در بودلر یافت، کسی که بواقع (همان‌طور که در بخش ۲ گفته شد) می‌تواند مدعی ابداع هر دوی آنها شود. ولی در عین حال می‌توان در بودلر چیزی را یافت که در بیشتر اخلاف وی نشانی از آن دیده نمی‌شود: اراده و خواستِ گلاویز شدن با پیچیدگیها و تناقضات زندگی مدرن تا آخرین حد انرژی و توان، و خواستِ کشف و آفرینش خویشتن در میان زیبایی و عذاب ناشی از آشوب متحرک این زندگی.

طنز قضیه در اینجاست که هم به‌لحاظ نظری و هم به‌لحاظ عملی، رازآمیخته کردن زندگی مدرن و تخریب برخی از جذابترین امکانات نهفته در آن، تحت لوای خود مدرنیسم ترقی‌خواه صورت گرفته است. و با این حال، به‌رغم همه چیز، آن آشوب متحرک قدیمی هنوز هم برای شمار زیادی از ما جذاب مانده است ــ یا شاید جذابیت خود را احیا کرده است. طی دو دههٔ گذشته، شهرسازی این جذابیت را در قالب مفاهیم بیان کرده و بدان استحکام بخشیده است. جین جاکوبز نویسندهٔ کتابی است که مبشر این جنبش جدید در شهرسازی بود: مرگ و زندگی شهرهای بزرگ آمریکا، که در سال ۱۹۶۱ منتشر گردید. جاکوبز استدلال درخشانی ارائه داد مبنی بر اینکه، اولاً، فضاهای شهریِ مخلوق مدرنیسم به‌لحاظ فیزیکی تمیز و منظم، ولی به‌لحاظ اجتماعی و معنوی مرده و بی‌جان بودند؛ ثانیاً فقط به‌اتکای بازمانده‌هایِ شلوغی، سر و صدا و ناسازگاریهای کلی قرن نوزدهم بود که زندگی شهری دوران معاصر حیات و سرزندگی خود را حفظ کرد؛ ثالثاً، آن «آشوب متحرک» قدیمی فی‌الواقع نوعی نظم انسانی بسیار غنی و پیچیده بود که مدرنیسم‌قادر به‌تشخیص آن نبود، فقط به‌این دلیل که الگوهای نظم در جنبش مدرنیستی الگوهایی مکانیکی، تقلیل‌گرا، و سطحی بودند؛ و دست آخر آنکه، آنچه در ۱۹۶۰ هنوز مدرنیسم محسوب می‌شد، ممکن است امری گذرا و به‌نقد منسوخ از آب درآید.[۱] طی دو دههٔ

۱. «تصور این نکته آزاردهنده است که مردان جوانی که هم‌اینک برای مشاغل آینده خویش تعلیم می‌بینند، باید، صرفاً بر اساس این حکم که همگان باید مدرن بیندیشند، برداشتهای خاصی از شهر و ترافیک

گذشته از این دیدگاه به‌نحوی گسترده و مشتاقانه استقبال شده است، و شمار انبوهی از آمریکاییها پیگیرانه تلاش کرده‌اند محلات و شهرهای خویش را از آسیب مدرنیزاسیون موتوریزه مصون دارند. هر حرکتی برای جلوگیری از ساخت یک بزرگراه جدید، حرکتی است در جهت حفظ و احیای آن آشوب متحرک قدیمی. به‌رغم برخی موفقیتهای پراکندهٔ محلی، هیچ‌کس توان آن‌را نداشته است که قدرت تراکم‌یافتهٔ بزرگراه و هالهٔ زرین را درهم شکند. اما تعداد افراد مدافع این دیدگاه و علاقه و تعهد آنانْ برای ایجاد یک جریان زیرزمینی قدرتمند در جهت عکس کافی بوده است، و همچنین برای افزودن نوعی تنش، هیجان و درخشش جدید به‌زندگی شهر ــ دست‌کم تا زمانی که این زندگی هنوز باقی است. و البته نشانه‌هایی وجود دارد دال بر آنکه این نوع زندگی احتمالاً بیشتر از آنچه همگان ــ حتی کسانی که بیش از همه بدان عشق می‌ورزیدند ــ تصور می‌کردند، دوام خواهد آورد. چنین به‌نظر می‌رسد که نگرش پاستورال نسبت به‌بزرگراهها و ستایش از زندگی موتوریزه، در میان ترسها و اضطرابات ناشی از بحران انرژی دوران معاصر، در حال زوال و فروپاشی است. همپای تحقق این فروپاشی، آشوب متحرک شهرهای مدرن قرن‌نوزدهمی ما هر روز منظمتر و روزآمدتر به‌نظر می‌رسد. بدین ترتیب، مدرنیسم بودلر، بدان‌گونه که در این نوشته ترسیم شد، احتمالاً برای دوره و زمانهٔ ما حتی بیش از روزگار خود او، معنا و مناسبت خواهد داشت. مردان و زنان شهری امروز شاید همان کسانی باشند که بودلر، بنا به‌تصویر شعری خویش، با آنان *epouse* بود.[۱]

را بپذیرند که نه‌فقط غیر عملی‌اند، بلکه از زمان طفولیت پدران آنان هیچ نکتهٔ مهمی به‌آنها افزوده نشده است». به‌نقل از:

Death and Life of Great American Cities (Random House, 1961), 371

چشم‌اندازهای جاکوبز به‌طرزی جالب توجه در دو کتاب زیر بسط یافته است:

Richard Sennett, *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life* (Knopf, 1970)

Robert Caro, *The Power Broker: Robers Moses and the Fall of New York* (Knopf, 1974)

در چارچوب حرفهٔ معماری، نقد مدرنیسم خاص لوکوربوزیه، و سترونی نهفته در سبک بین‌المللی در کل، با کتاب مشهور رابرت ونتوری به‌نام پیچیدگی و تناقض معماری (۱۹۶۱)، همراه با مقدمه‌ای از وینسنت اسکالی آغاز می‌شود. طی دههٔ گذشته این دیدگاه نه‌فقط عموماً پذیرفته شده است، بلکه متون رسمی خاص خود را نیز ایجاد کرده است. این امر به‌روشنترین وجه در کتاب چارلز جنکز بیان شده است:

Charles Jenkes, *The Language of Post-Modern Architecture* (Rizzoli, 1977).

۱. ر.ک. به‌پانویس ص ۱۷۴.

همهٔ اینها حاکی از آن است که مدرنیسمْ تناقضات و دیالکتیکهای درونی خاص خود را دربر دارد؛ صور اندیشه و خیالِ مدرنیستی می‌توانند در قالب عقاید رسمیت‌یافتهٔ جزمیِ منجمد و نهایتاً کهنه و باستانی شوند؛ وجوه دیگری از مدرنیسم نیز ممکن است برای نسلها پوشیده و پنهان باقی بمانند، بی‌آنکه هرگز بواقع کنار گذارده شوند؛ و عمیقترین زخمهای اجتماعی و روانی مدرنیته می‌توانند مکرراً بسته شوند، بی‌آنکه هرگز براستی درمان گردند. آرزوی دورهٔ معاصر برای دستیابی به‌شهری که آشکارا پرمسئله ولی عمیقاً زنده و پویاست، آرزویی است برای گشودن دوبارهٔ زخمهای قدیمی ولی مشخصاً مدرن، آرزویِ رویارویی صادقانه و آشکار با حضور گسستها و تناقضات و تخاصمات حل‌نشده در زندگیهایمان و زیستن در کنار آنها، و همچنین آرزویِ کسبِ نیرو و انرژی از جدالها و تلاشهای درونی‌مان، صرفنظر از فرجام نهایی آنها. اگر از رهگذر یک نوع مدرنیسمْ ساختن هاله‌های زرین گرد خودمان و فضاهایمان را آموختیم، پس می‌توانیم از نوع دیگری از مدرنیسم ــ یکی از قدیمی‌ترین، ولی چنانچه دیدیم، در عین حال یکی از جدیدترین آنها ــ بیاموزیم چگونه می‌توانیم هاله‌های زرینمان را گم کنیم و خودمان را از نو بازیابیم.

۴

پترزبورگ: مدرنیسم توسعه‌نیافتگی

... شامگاه گریزپایِ تابستان مناطق شمالی، جایی که خورشید همچون ارابه‌ای فروزان بر فراز جنگلهای تیره‌ای که بر تارک افق نشسته‌اند، می‌غلتد، و انوارش، بازتابیده در پنجرهٔ کاخها، تصوّر آتش‌سوزی عظیمی را به‌تماشاگر القاء می‌کند.

ــ ژوزف دو مایستر، غروبهای سن پترزبورگ

ما روسها سهم اندکی از حس وقار و منزلت شخصی، یا خودپرستیِ ضروری داریم... آیا روسهای بسیاری وجود دارند که کشف کرده‌اند فعالیت واقعی آنها چیست؟... پس بدین‌سان است که آن خصیصه‌ای که خیال‌بافی خوانده می‌شود در شخصیتهایی ظهور می‌کند که مشتاق فعالیت‌اند. و آیا شما آقایان می‌دانید یک خیال‌باف پترزبورگی چه موجودی است؟...

او با سری خم‌شده، در خیابانها راه می‌رود بی‌آنکه چندان متوجه اطراف خویش باشد... لیکن اگر به‌چیزی حقیقتاً توجه کند، حتی عادی‌ترین نکتهٔ پیش پاافتاده، بی‌معنی‌ترین و بی‌اهمیت‌ترین واقعیتها در ذهنش رنگهایی عجیب و رؤیایی به‌خود می‌گیرد. در واقع چنین به‌نظر می‌رسد که ذهن او برای درک رؤیایی‌ترین عناصرِ هر چیز تنظیم شده است.

... این آقایان به‌هیچ‌وجه مناسب کار در دستگاههای دولتی نیستند. هرچند که گاهی اوقات مشاغلی نصیبشان می‌شود.

ــ داستایوسکی، در نشریهٔ اخبار پترزبورگ، ۱۹۴۷

به‌سوی [نگارش] تاریخ کسوف مدرن: طوایف بیابانگرد دولتی (کارمندان، و غیره) بدون خانه و کاشانه.

ــ نیچه، خواست قدرت

به‌پاریس و لندن سفر کرده‌ام... به‌هنگام تدوین کتابهای مرجع ذکر این نکته مرسوم نیست که پایتخت ما به‌سرزمین ارواح تعلّق دارد. کارل بادکر در این‌باره خاموش است. کسی که از

شهرستان آمده و از این موضوع مطلع نشده است صرفاً دستگاه اداری و مرئی و مشهود را به‌حساب می‌آورد: او فاقد گذرنامهٔ اشباح است.

ــ آندرئی بایلی، پترزبورگ، ۱۶ــ۱۹۱۳

همواره به‌نظرم چنین می‌رسید که واقعه‌ای بسیار باشکوه و بسیار ژرف مسلماً در پترزبورگ رخ خواهد داد.

ــ اوسیپ ماندلشتام، سر و صدای دوران، ۱۹۲۵

تصور این نکته بسی خوفناک است که زندگی ما حکایتی است بدونِ قهرمان و بدون طرح داستان، حکایتی ساخته‌شده از برهوت و شیشه، از ورآجیهایِ تب‌آلودِ حاشیه‌رویهای دائمی، از هذیانِ جنون‌آمیز آنفوآنزایِ پترزبورگی.

ــ ماندلشتام، تمبر مصری، ۱۹۲۸

تا اینجا شیوه‌های معیّنی را بررسی کرده‌ایم که نویسندگان قرن نوزدهم را قادر می‌ساخت از فرایند در حال انکشافِ مدرنیزاسیون تغذیه کنند، و از آن به‌منزله منبعی برای انرژی و موضوعات خلّاق سود جویند. مارکس، بودلر و بسیاری دیگر کوشیدند تا این فرایند تاریخی-جهانی را درک کنند و آن‌را در خدمت نوع بشر به‌کار گیرند: تبدیل انرژیهای آشفته و بی‌نظمِ دگرگونی اقتصادی و اجتماعی به‌صور جدیدی از معنی و زیبایی، آزادی و همبستگی؛ یاری رساندن به‌خود و همنوعانشان تا جملگی بتوانند علاوه بر موارد یا ابژه‌ها به‌سوبژه‌ها یا فاعلانِ فرآیند مدرنیزاسیون بدل شوند. دیدیم که چگونه ــ از طریق تلفیقِ همدلی[1] با طنز، و تسلیم و گشودگیِ رمانتیک با دیدگاه و منظر انتقادی ــ هنر و تفکر مدرنیستی پا به‌عرصهٔ وجود نهاد. دست‌کم شکل تحقّق آن در شهرهای بزرگ مغرب‌زمین ــ یعنی در لندن، پاریس، برلین، وین، نیویورک ــ چنین بود، مناطقی که در سراسر قرن نوزدهم، تلاطمات مدرنیزاسیون در آنها تحقق می‌یافت.

امّا در مناطق خارج از مغرب‌زمین چه اتّفاقی افتاد؟ جایی که به‌رغم فشارهای

1. empathy

فراگیر بازار جهانیِ رو به‌گسترش، و به‌رغم رشد یک فرهنگ جهانیِ مدرن که همپایِ بازار جهانی بسط یافت ــ فرهنگی که به‌گفتهٔ مارکس در مانیفست کمونیست «دارایی مشترک» نوع بشر است ــ فرآیند مدرنیزاسیون رخ نمی‌داد. بدیهی است که در آنجا معانی مدرنیته می‌بایست پیچیده‌تر، مرموزتر و معماگونه‌تر باشند. در بخش اعظم قرن نوزدهم وضع روسیه به‌همین‌گونه بود. یکی از حقایق تعیین‌کننده در مورد تاریخ روسیه آن است که اقتصاد امپراتوری روسیه در حال رکود، حتی از برخی جهات در حال پس‌روی بود؛ آن هم درست در مقطعی که اقتصاد ملل غربی به‌شکل چشمگیری در حال اوجگیری و پیشروی بود. بدین ترتیب، تا زمان شکوفایی بغایت چشمگیر صنعت روسیه در دههٔ ۱۸۹۰، روسهایِ قرن نوزدهم مدرنیزاسیون را عمدتاً به‌مثابهٔ فرآیندی تجربه کردند که رخ نمی‌داد؛ و یا به‌منزلهٔ فرآیندی که در دوردستها تحقّق می‌یافت، یعنی در سرزمینهایی که روسها، حتی وقتی بدانجا سفر می‌کردند، آنها را بیشتر به‌مثابهٔ ضد-جهانهایی افسانه‌ای تجربه می‌کردند تا واقعیتهای اجتماعی؛ و حتی زمانی که مدرنیزاسیون در سرزمین خودشان تحقق می‌یافت، آن‌را چونان رخدادی تجربه می‌کردند که صرفاً به‌اشکالی سراپا کج و کوله، مقطعی، به‌وضوح نافرجام یا شدیداً مخدوش و مسخ‌شده به‌وقوع می‌پیوست. رنج و عذاب ناشی از عقب‌ماندگی و توسعه‌نیافتگی، از دههٔ ۱۸۲۰ تا اواسط دورهٔ شوروی، نقشی مرکزی در سیاست و فرهنگ روسیه ایفا می‌کرد. طی این دورهٔ حدوداً صدساله روسیه با همهٔ آن مسائل و مشکلاتی دست و پنجه نرم کرد که مردمان و ملتهای آسیایی، آفریقایی و آمریکای لاتینی بعدها با آنها روبرو شدند. بدین‌سان می‌توانیم روسیه قرن نوزدهم را نمونه یا سرمشقِ ازلی (آرکتیپ) کشورهای جهان سوم قرن بیستم بدانیم.[۱]

یکی از ویژگیهای خارق‌العادهٔ عصر توسعه‌نیافتگی روسیه آن بود که در ظرف کمتر از دو نسل شاخه‌ای از ادبیات بزرگ جهان را به‌وجود آورد. به‌علاوه، این عصر برخی از قدرتمندترین و پایدارترین اسطوره‌ها و نهادهای مدرنیته را ایجاد کرد: مرد کوچک، آدم زیادی، زیر زمین، قشر پیشتاز، کاخ بلورین، و دست آخر شورای کارگران یا سوویت. در سراسر قرن نوزدهم پایتخت سلطنتی، یعنی سن پترزبورگ، بارزترین نمود مدرنیته در خاک روسیه بود. قصد من آن است تا در این فصل این محیط یا شهر، یعنی پترزبورگ، را مورد بررسی قرار دهم و نشان دهم که چگونه این

شهر منشأ الهام مجموعه‌ای از ماجراجوییها و اکتشافات درخشان در قلمرو زندگی مدرن شد. من بررسی خود را به‌صورت تاریخی و با توجه به‌ترتیب وقایع پیش خواهم برد؛ کار را با عصری شروع خواهم کرد که در آن پترزبورگ شیوهٔ خاصی از ادبیات را گسترش بخشید و سپس به‌عصری خواهم پرداخت که در آن این شهر شیوهٔ خاصی از انقلاب را به‌وجود آورد و بسط داد.

در همین بدو شروع کار باید به‌برخی نکات مهم مربوط به‌این مسئله اشاره کنم که این نوشته به‌آنها نخواهد پرداخت. نخست آن‌که وضعیت مناطق روستایی روسیه بررسی نخواهد شد، هرچند که اکثریت عظیم روسها در این مناطق زندگی می‌کردند، مناطقی که طی قرن نوزدهم به‌نوبهٔ خود شاهد وقوع تحولات و تغییراتی اساسی بود. در ثانی، مجموعهٔ بی‌نهایت غنیِ نمادهایی که حول محور تقابل قطبیِ پترزبورگ و مسکو بسط یافت، مورد بحث قرار نخواهد گرفت، مگر به‌صورتی گذرا؛ در این رابطهٔ دوقطبی، پترزبورگ معرف همهٔ آن نیروهای خارجی و جهان‌وطنی بود که در متن زندگی روسی جاری بودند، و مسکو نمایندهٔ همهٔ آن سنتهای متراکم بومی و انزواطلبِ خلق روس؛ پترزبورگ نماد روشنگری بود و مسکو نماد ضدیت با روشنگری؛ مسکو معرف خلوص و پاکی خاک و خون بود و پترزبورگ معرف آلودگی و تباهی تناسل؛ مسکو مقدس بود و پترزبورگ دنیوی و سکولار (یا شاید الحادی)؛ پترزبورگ سر یا مغز روسیه محسوب می‌شد و مسکو دل آن. این ثنویت یا دوگانگی که یکی از محورهای اصلی تاریخ و فرهنگ روسیه مدرن است، به‌صورتی عمیق و مفصل مورد بحث قرار گرفته است.[۲] به‌عوض بررسی دوبارهٔ تضادهای میان پترزبورگ و مسکو، یا پترزبورگ و مناطق روستایی، بر آن شدم تا دربارهٔ تناقضات درونی حاکم بر حیات خود پترزبورگ تحقیق و کاوش کنم. من تصویر پترزبورگ را به‌دو طریق ترسیم می‌کنم: در مقام روشنترین شکل تحققِ شیوهٔ مدرنیزاسیونِ روسی، و همزمان با آن، در مقام نمونهٔ اصلیِ «شهر انتزاعیِ»[۱] جهان مدرن[۲].

---

۱. اصطلاح «unreal city» را، که مشخصاً برای توصیف پترزبورگ ابداع شد، می‌توان به‌صورت تحت‌اللفظی، «شهر غیر واقعی» ترجمه کرد. لیکن در اینجا مراد از صفت «واقعی» خصلت ملموس، محسوس و انسانی شهرهایی است که به‌شکلی طبیعی و بی‌برنامه ساخته شده‌اند، در حالی که پترزبورگ به‌دستور پطر کبیر و براساس نقشه‌ها و طرحهای انتزاعی و هندسی مهندسان ساخته شد، و از این‌رو در مقام نماد مدرنیزاسیون علمی و عقلانی به‌درستی شهر انتزاعی نام گرفت.ـــم.

۱. شهر واقعی و شهر غیر واقعی

«هندسه ظاهر شده است»: شهر در تالابها

ساختن شهر سن پترزبورگ احتمالاً مهیج‌ترین مورد در تاریخ کلیهٔ آن صوری از مدرنیزاسیون است که به‌شیوه‌ای جبّارانه از بالا برنامه‌ریزی، تحمیل و اجرا شدند.[۳] پطر اول کار ساخت آن‌را در ۱۷۰۳ در تالابهایی آغاز کرد که در آنجا رود نوا (به‌معنی «گِل») آبهای دریاچهٔ لادوگا[1] را به‌درون خلیج فنلاند، و سپس دریای بالتیک، تخلیه می‌کرد. از دید او این شهر می‌بایست ترکیبی باشد از پایگاه دریایی ــ پطر به‌عنوان کارآموز در کارخانه‌های کشتی‌سازی هلندی کار کرده بود، و نخستین دستاورد او در مقام تزارْ تبدیل روسیه به‌یک قدرت بحری بود ــ و مرکز تجاری. به‌گفتهٔ یک ایتالیایی که از زمرهٔ نخستین دیدارکنندگان پترزبورگ بود، این شهر می‌بایست «پنجره‌ای به‌سوی اروپا» باشد: هم به‌مفهوم فیزیکی کلمه ــ زیرا اکنون، به‌لطف پترزبورگ، اروپا بیش از هر زمان دیگر در دسترس بود ــ و هم به‌مفهوم نمادین آن، که به‌همان اندازه مهم می‌نمود. پطر، بیش از هر چیز، اصرار داشت تا پایتخت روسیه را اینجا در این شهر جدید، و با پنجره‌ای گشوده به‌سوی اروپا، مستقر سازد، و از شرّ مسکویِ به‌دردنخور، با همهٔ آن سنن قدیمی و جوّ مذهبی‌اش، خلاص شود. حرف اصلی او این بود که تاریخ روسیه باید با کارنامه‌ای درخشان از نو آغاز شود. و قرار بر این بود که مطالب ثبت‌شده در این کارنامه منحصراً اروپایی باشد: بدین‌سان بود که برنامه‌ریزی، طراحی و سازماندهیِ ساختن پترزبورگ تماماً به‌دست معماران و مهندسان خارجی، که از انگلستان، فرانسه، هلند و ایتالیا وارد شده بودند، انجام گرفت.

این شهر نیز، همچون آمستردام و ونیز، به‌منزلهٔ سیستمی از جزایر و کانالها، که مرکز شهری آن در طول خط ساحلی جای داشت، طراحی شد. الگو و نقشه شهرْ هندسی و مبتنی بر خطوط مستقیم بود، که از عصر رُنسانس الگوی معیار در شهرسازی غربی محسوب می‌شد؛ لیکن این شیوهٔ شهرسازی در خود روسیه، که

---

۲. اگرچه سالها در مورد تاریخ و ادبیات روسیه مطالعه کرده‌ام، لیکن با زبان روسی آشنا نیستم. این بخش از کتاب دینِ خاصی به جرج فیشر، آلن بالارد، و ریچارد وُرتمن دارد، هرچند هیچ‌یک از آنان مسئول خطاهای من نیستند.

1. Ladoga

شهرهای آن جملگی مجموعهٔ درهم و بی‌شکلی از خیابانهای پرپیچ و تاب قرون وسطایی بودند، امری بی‌سابقه بود. مصحح رسمی کتابها قطعه شعری سرود که تعجب همگان از این نظم نوین را بیان می‌کرد:

هندسه ظاهر گشته است،
مساحی زمین همه چیز را در بر می‌گیرد.
بر این کرهٔ خاکی هیچ چیز فراسوی اندازه‌گیری نیست.

از سوی دیگر، برخی ویژگیهای مهم شهر جدید مشخصاً ماهیتی روسی داشتند. هیچ فرمانروایی در غرب توان و قدرت ساختن بنایی در این مقیاس را نداشت. ظرف یک دهه ۳۵هزار ساختمان در میان این تالابها قد برافراشت؛ پس از گذشت دو دهه، جمعیت شهر به‌صدهزار نفر رسید، و پترزبورگ عملاً یک‌شبه به‌یکی از کلانشهرهای بزرگ اروپا بدل گشت.[۱] انتقال دربار لویی چهاردهم از پاریس به‌ورسای، نوعی سابقهٔ قبلی به‌شمار می‌رفت؛ اما لویی قصد داشت تا پایتخت کهن را از نقطه‌ای کمی خارج از آن کنترل کند، نه آن‌که معنا و اهمیت سیاسی آن‌را نابود سازد.

ویژگیهای دیگری نیز وجود داشت که تصور وقوع آنها در غرب به‌همین اندازه ناممکن بود. پطر دستور داد تا همهٔ بنایان و سنگ‌تراشان از سراسر امپراتوری روسیه به‌محل تأسیس شهر جدید نقل مکان کنند، و بنای هرگونه ساختمان سنگی در هرجای دیگر را ممنوع کرد؛ او به‌بخش بزرگی از اشراف فرمان داد تا نه‌فقط به‌پایتخت جدید بروند، بلکه کاخهایی نیز در آنجا بنا کنند، زیرا در غیر این صورت القاب و عناوین‌شان از آنان سلب می‌شد. و نکته آخر آن‌که، در جامعه‌ای مبتنی بر بندگیِ رعیتها یا سرفها که در آن اکثریت عظیم مردم عملاً یا به‌اشراف زمیندار و یا به‌خود دولت تعلق داشتند، پطر از تسلطی کامل بر یک نیروی کار عملاً بی‌پایان

---

۱. جمعیت پترزبورگ در سال ۱۸۰۰ به‌رقم ۲۲۰/۰۰۰ رسید. در آن زمان پترزبورگ هنوز کمی از مسکو (۲۵۰/۰۰۰) عقب بود، اما خیلی زود از پایتخت کهن پیشی گرفت. جمعیت آن در ۱۸۵۰ به ۴۸۵/۰۰۰، در ۱۸۶۰ به ۸۷۷/۰۰۰، در ۱۸۹۰ به‌بیش از یک میلیون، و در بدو شروع جنگ جهانی اول به‌دو میلیون نفر رسید. طی قرن نوزدهم، پترزبورگ پس از لندن، پاریس و برلن، و همراه با وین، چهارمین یا پنجمین شهر بزرگ اروپا به‌شمار می‌رفت. ر.ک. به
European Historical Statistics, 1750-1970, ed. B. R. Hitchell. (Columbia University Press, 1975), 76-78.

برخوردار بود. او این بندگان را واداشت تا برای قطع بوته‌ها، خشک کردن باتلاقها، زهکشی رودخانه، کندن آبراهه‌ها، بستن سدها و موانع خاکی، و زیرسازی‌بناها، یک‌نفس و با سرعتی طاقت‌فرسا کار کنند. تلفات انسانی بی‌حد و حصر بود: طی سه سال شهر جدید سپاهی متشکل از ۱۵۰ هزار کارگر را ــ که مرده یا جسماً نابود شده بودند ــ فروبلعید و دولت ناچار شد برای نیروی کار بیشتر از منابع پایان‌ناپذیرِ نواحی مرکزی‌تر روسیه سود جوید. پطر از لحاظ عزم و قدرتش برای نابود ساختن کلیّهٔ اتباع خویش به‌قصد بنای این شهر، بیشتر شبیه جبّاران شرقی اعصار کهن ــ برای مثال، فراعنه مصر باستان و اهرام‌شان ــ بود تا پادشاهان معاصر خود در غرب که با قدرت مطلقه فرمانروایی می‌کردند. هزینهٔ انسانی و دهشتناک ساختِ پترزبورگ، انبوه استخوانهای کارگران مرده که با بناهای پرشکوه آن درآمیخته بود، بلافاصله، حتّی در چشم کسانی که بیش از همه بدان عشق می‌ورزیدند، به‌عنصر مرکزی اسطوره‌ها و فرهنگ عامیانهٔ این شهر بدل شد.

طی قرن هیجدهم پترزبورگ در آن واحد به‌خانه و نماد یک فرهنگ رسمی و دنیوی (سکولار) جدید بدل گشت. پطر و جانشینانش به‌تشویق و ترغیب و وارد کردن ریاضیدانان و مهندسان، حقوقدانان و نظریه‌پردازان سیاسی، صنعتگران و عالمان اقتصاد سیاسی، فرهنگستان علوم، و نظام آموزش فنّیِ تحت‌الحمایهٔ دولت، دست یازیدند. لایبنیتس و کریستیان وولف، ولتر و دیدرو، بنتام و هِردِر جملگی از حمایت و الطاف ملوکانه برخوردار شدند؛ آثار آنان ترجمه و خود ایشان طرف مشورت قرار گرفتند، از کمکهای مالیِ دولت روسیه بهره‌مند گشتند و بارها توسّط بسیاری از امپراتوران و امپراطریسها به‌سن پترزبورگ دعوت شدند. نقطهٔ اوج این حرکت عصر حکومت کاترین کبیر بود که می‌خواست نقابی عقلانی و فایده‌گرا برای قدرت سلاطین روسیه فراهم آورد. در عین حال، به‌ویژه تحت حکومتِ ملکه‌هایی چون آنا و الیزابت و کاترین، پایتخت جدید با دست و دل‌بازی آرایش و تزیین شد، و برای این منظور معماری و طرّاحی غربی ــ پرسپکتیو و تقارن کلاسیک، شکوه و عظمت باروک، اغراق و بازیگوشی (سبک) روکوکو ــ به‌کار گرفته شد تا کل شهر به‌نمایشی سیاسی، و زندگی روزمرهٔ شهری به‌منظره‌ای تماشایی بدل شود. دو نمونهٔ اصلی این آرایش شهری عبارت بودند از کاخ زمستانی (۶۲ــ۱۷۵۴) ساختهٔ بارتولومیو راسترلی، و مجسّمهٔ غول‌آسای پطر کبیر سوار بر اسب، موسوم به سوارکار

مِفرغی، ساختهٔ اتین فالکونه، که در سال ۱۷۸۲ در میدان سنا مشرف به‌رود نِوا، در یکی از نقاط کانونی شهر برپا گشت. همهٔ بناها ملزم به‌استفاده از نماهای استاندارد غربی بودند (استفاده از سبکهای سنتیِ روسی، با دیوارهای چوبی و گنبدهای پیازی، صریحاً ممنوع شده بود)، نسبت میان ارتفاع ساختمانها و عرض خیابانها نیز می‌بایست ۱ به ۲ یا ۱ به ۴ باشد تا منظرهٔ شهر به‌چشم‌اندازی افقی و نامتناهی شبیه شود. از سوی دیگر، در مورد نحوهٔ کاربرد فضایِ پشت نمای ساختمان هیچ مقرراتی وجود نداشت، و حاصل کار، به‌ویژه پس از رشد سریع شهر، ظهور نماهای بیرونی مجلل و چشمگیری بود که زاغه‌های کثیفِ درونی را پنهان می‌کرد ــ همان‌طور که پیتر چادائف زمانی دربارهٔ کل روسیه گفت، این ساختمانها بواقع «رداهای تمدن» بودند که فقط از بیرون متمدن به‌نظر می‌رسیدند.

البته این نوع استفادهٔ سیاسی از فرهنگ به‌هیچ‌وجه کاری جدید و بی‌سابقه نبود؛ شاهزادگان، پادشاهان و امپراتوران در سراسر اروپا برای مستحکم ساختن و مشروعیت بخشیدن به‌رژیمهای خود، هنر و علم را به‌خدمت می‌گرفتند. (موضوع نقد گزندهٔ روسو در گفتاری در باب هنرها و علوم نیز همین امر است.) آنچه موجب تمایز سن پترزبورگ می‌شد، اول، مقیاس عظیم آن بود؛ و دوم، نابرابری و تباین ریشه‌ای میان پایتخت و باقی کشور، هم به‌لحاظ شرایط محیطی و هم از نظر ایدئولوژیک، تباینی که درگیری و مقاومت خشونت‌بار و دوقطبی شدن جامعه در درازمدت را به‌بار آورد؛ و سر آخر، غلیان و بی‌ثباتی شدید آن فرهنگی که از نیازها و ترسهای حکام مستبد نشأت می‌گرفت. در سراسر قرن هجدهم پترزبورگ الگو و سرمشق مبتکرانی بود که از حمایت و تشویق تاج و تخت برخوردار می‌شدند، لیکن به‌ناگاه خوار و خفیف گشته و به‌زندان فرستاده می‌شدند ــ کسانی چون ایوان پوسوشکف، نخستین نظریه‌پرداز اقتصاد سیاسی در روسیه، یا دیمیتری گولیتسین، نخستین نظریه‌پرداز روسی در عرصهٔ سیاستِ سکولار ــ تا در دژ پطر-پُل، یعنی قلعهٔ باستیلِ پترزبورگ، بپوسند، دژی که برج اصلی آن بر چشم‌انداز آسمان شهر مسلط بود (و هنوز هم هست)؛ پترزبورگ الگو و سرمشق متفکرانی بود که از غرب وارد، و برای مدتی تغذیه و تشویق و تحسین می‌شدند، فقط به‌این منظور که پس از چندی با یک اخطار ناگهانی از کشور اخراج شوند؛ و همچنین برای اشراف‌زادگان جوانی که به‌قصد تحصیلات عالیه به‌سوربن یا دانشگاههای اسکاتلند و آلمان اعزام

می‌شدند، و سپس ناگهان به‌وطن فراخوانده شده و از ادامهٔ تحصیل منع می‌شدند؛ پترزبورگ الگویِ طرحهای فکریِ عظیم و پرشکوهی بود که با هیاهو و جشنهای بسیار آغاز گشتند و سپس بدون هیچ توضیحی به‌ناگاه کنار گذاشته شدند ــ درست همان‌طور که ترجمه و چاپ دایرةالمعارف دیدرو، که در زمان قیام دهقانی پوگاچف در حال اجرا بود، در حرف کاف متوقف ماند و هیچ‌گاه مجدداً آغاز نگشت.

کاترین کبیر و جانشینان وی از امواج انقلابی که پس از سال ۱۷۸۹ سراسر اروپا را فراگرفت، با دهشت روی برگرداندند. به‌استثنای دورهٔ کوتاه آشتی میان آلکساندر اول و ناپلئون، که به‌رشد ابتکارات و ابداعات لیبرال و مشروطه‌خواهانه از درون خود بوروکراسی سلطنتی دامن زد، نقش سیاسی روسیه در سراسر قرن نوزدهم در پیشگامی و طلایه‌داریِ ضد انقلاب اروپایی خلاصه می‌شد. اما این نقش معماها و تناقضات گوناگونی را دربر داشت. اولاً، ایفای این نقش مستلزم به‌خدمت گرفتن تواناترین و پویاترین متفکران ارتجاعی ــ نظیر دومایستر و طیف کاملی از رمانتیکهای آلمانی ــ بود، لیکن این امر صرفاً روسیه را به‌نحوی عمیقتر درگیر همان انگیزه‌ها و محرکها و انرژیهایِ غربی می‌کرد که حکومت روسیه سعی داشت آنها را [از فضای فرهنگی کشور] محو سازد. در ثانی، بسیج توده‌ای علیه ناپلئون در سال ۱۸۱۲، به‌رغم ایجاد امواجی از جنون جمعی، ترس و نفرت از بیگانگان، خرافه‌پرستی و سرکوب خشونت‌بار، به‌صورتی طنزآمیز و دقیقاً به‌لطف موفقیت‌اش [و اشغال فرانسه]، نسلی از جوانان روسی ــ و مهمتر از همه، نسلی از افسران و اشراف و نجبای جوان روسیه ــ را به‌درون خیابانهای پاریس سرازیر کرد، و روح و فکر بازماندگان جنگ (یعنی همان قهرمانان اصلیِ جنگ و صلحِ تولستوی) را که به‌خانه بازمی‌گشتند، سرشار از همان شور و اشتیاقِ اصلاح‌طلبانه‌ای ساخت که برای نابودی و محو آن به‌غرب گسیل شده بودند. دومایستر، با توجه به‌عبارتی که در سرفصل این بخش از او نقل کردیم، وجود این تناقض را تا حدی حس کرده بود: او از یک‌سو حس می‌کرد، یا میل داشت حس کند، که شکوه و عظمتِ باوقار کاخهایی که در مرکز شهر [پترزبورگ] قد برافراشته بودند، مبین وجود پناهگاهی در برابر طوفان‌است؛ ولی از سوی دیگر، می‌ترسید همهٔ آن نیروهایی که [در پی انقلاب کبیر فرانسه] از چنگشان گریخته بود در اینجا [یعنی در خود روسیه] نیز در تعقیب او باشند، آن هم نه‌فقط انعکاس‌یافته بلکه بزرگ‌شده در مقیاسِ صحنهٔ گستردهٔ شهر

پترزبورگ. تلاش برای فرار از انقلاب با گریختن به‌روسیه، ممکن بود نهایتاً همان‌قدر بیهوده و بی‌ثمر از کار درآید که تلاش برای فرار از آفتاب.

نخستین جرقه در ۱۴ دسامبر سال ۱۸۲۵، درست پس از مرگ آلکساندر اول، زده شد، به‌هنگامی که صدها عضو اصلاح‌طلبِ گارد سلطنتی ــ یا همان «دسامبریستها» ــ دور تندیس پطر در میدان سنا گرد آمدند و تظاهراتی بزرگ و آشفته را به‌طرفداری از دوک اعظم کنستانتین و تدوین قانون اساسی برپا کردند. این تظاهرات، که به‌منزلهٔ مرحلهٔ نخست یک کودتایِ لیبرال طرحریزی شده بود، به‌سرعت فرونشست. تظاهرکنندگان هرگز نتوانسته بودند بر سر برنامه‌ای واحد به‌توافق برسند ــ برای برخی مسئلهٔ اصلی تدوین قانون اساسی و تحقق حکومت مبتنی بر قانون بود؛ اما در نظر برخی دیگر هدف اصلیْ تحقق فدرالیسم در شکل اعطای خودمختاری به‌لهستان، لیتوانی و اُکراین بود؛ گروهی نیز از آزادی سرفها دفاع می‌کردند ــ تظاهرکنندگان، بیرون از محافل نظامی و اشرافی خویش، هیچ کاری برای جلب پشتیبانی مردم نکرده بودند. خفّت و شهادت آنان ــ محاکمه‌های نمایشی، مراسم اعدام، زندان و تبعید جمعی به‌سیبری، نابودی و کشتار انبوه یک نسل کامل ــ سرآغاز سی سال بوروکراسی و بلاهتِ سازمان‌یافته تحت حکومت تزار جدید، نیکلای اول، بود. هرتزن و اُگارف، به‌عنوان دو نوجوان و به‌تقلید از هانیبال [سردار سپاه کارتاژ] «سوگند» خوردند تا انتقام این قهرمانان به‌خون‌خفته را بگیرند، و در سراسر قرن نوزدهم شعلهٔ سوزان و درخشانِ شکوه و افتخار آنان را حفظ کردند.

مورخان و ناقدان قرن بیستم با نگاهی شکاکانه‌تر به‌این قیام می‌نگرند، همراه با تأکید بر نکاتی چون اهداف آشفته و ناروشن دسامبریستها، پایبندی آنان به‌حکومت استبدادی و انجام اصلاحات از بالا، و دنیای اشرافیِ انحصاری و دربسته‌ای که در آن با خصم خود، یعنی حکومت سلطنتی، شریک بودند. ولی اگر از منظر پترزبورگ، و از منظر مدرنیزاسیون، به‌قیام ۱۴ دسامبر بنگریم، با مبنایی نو برای حس تکریم و احترام امثال هرتزن مواجه خواهیم شد. اگر به‌خود شهر به‌مثابهٔ نوعی تجلّی نمادینِ مدرنیزاسیون از بالا بنگریم، قیام ۱۴ دسامبر معرف نخستین تلاش برای پافشاری بر شیوهٔ دیگری از تحول، یعنی مدرنیزاسیون از پایین است که در مرکز سیاسی و جغرافیایی شهر رخ داد. تا آن زمان، هر تعریف یا ابداع و ابتکاری در سن پترزبورگ

از خود حکومت نشأت گرفته بود؛ سپس ناگهان خود مردم ــ یا دست‌کم بخشی از مردم ــ ابتکار عمل را به‌دست گرفتند و نظامی عمومی پترزبورگ و حیات سیاسی آن‌را به‌خواست خود تعریف کردند. تا آن زمان، حکومت برای هر کس دلایلی برای حضور در پترزبورگ فراهم آورده بود؛ درواقع حکومت بسیاری از آنان را وادار به‌اقامت در این شهر کرده بود. در روز ۱۴ دسامبر، برای نخستین‌بار، اهالی پترزبورگ به‌دلایل خاص خود بر حق حضور در آنجا مهر تأیید زدند. زمانی روسو، در یکی از قویترین جملات خویش، نوشته بود: از مجموعهٔ خانه‌ها یک مدینه[1] ساخته می‌شود، اما از مجموعهٔ شهروندان یک شهر[2].[۴] ۱۴ دسامبر ۱۸۲۵، نشانگر تلاش ساکنان برخی از باشکوه‌ترین خانه‌های پترزبورگ بود که می‌خواستند خود را به‌شهروندان و مدینهٔ خود را به‌یک شهر بدل کنند.

البته تلاش آنان، بنا به‌فرجام محتوم خود، به‌شکست انجامید؛ و برای آن‌که چنین تلاشی دوباره صورت پذیرد، سالها و دهه‌های بسیاری باید سپری می‌شد. اما ساکنان پترزبورگ درعوض، طی نیم قرن بعدی، یکی از برجسته‌ترین و درخشانترین سنتهای ادبی جهان را آفریدند، سنتی که توجه آن به‌صورتی وسواسی متمرکز بر شهر خودشان در مقام نمادی از مدرنیتهٔ کج و معوج و عجیب و غریب بود، سنتی که می‌کوشید به‌یاری قوهٔ خیال و به‌نمایندگی از طرف نوع خاص زنان و مردان مدرنی که پترزبورگ به‌وجود آورده بود، این شهر را صاحب شود.

«سوارکار مفرغی» پوشکین: کارمند و تزار

این سنت ادبی با شعری از آلکساندر پوشکین به‌نام «سوارکار مفرغی» آغاز می‌شود که در سال ۱۸۳۳ سروده شد. پوشکین از دوستان نزدیک بسیاری از رهبران قیام دسامبریستها بود؛ او خود فقط بدین جهت دستگیر و زندانی نشد که تزار نیکلا از به‌دست داشتن مهار او، تحت فشار و نظارت دائمی، لذت می‌برد. در سال ۱۸۳۲ پوشکین نگارش دنباله‌ای بر «رمان منظوم» خویش، یوگنی اُنگین، را آغاز کرد که در آن قهرمان اشرافی او در قیام ماه دسامبر شرکت می‌جست. این بخش جدید به‌زبانی رمزی نوشته شد که فقط خودش از آن سر درمی‌آورد، لیکن پس از چندی حس کرد

1. town 2. city

حتی این کار نیز بیش از حد مخاطره‌آمیز است، و از این‌رو دستنوشت خویش را سوزاند؛ و سپس کار روی «سوارکار مفرغی» را آغاز کرد. این شعر همانند منظومهٔ اُنگین در قالب بندهای مجزا نوشته شده است، و قهرمانی دارد با همان نام کوچک، لیکن کوتاهتر و فشرده‌تر است. این شعر به‌لحاظ سیاسی صراحت کمتری دارد، اما احتمالاً بسیار انفجاری‌تر از دستنوشتی است که پوشکین نابودش ساخت. البته این قطعه از سوی ممیّزان تزار نیکلا ممنوع اعلام گشت، و فقط پس از مرگ پوشکین به‌چاپ رسید. متأسفانه «سوارکار مفرغی» برای انگلیسی‌زبانان ناشناخته مانده است، لیکن این قطعه در نظر ناقدانی با طبایعی بغایت گوناگون، نظیر پرنس دیمیتری میرسکی، ولادیمیر ناباکف و ادموند ویلسون، برجسته‌ترین و بزرگترین شعرِ زبان و ادبیات روسی محسوب می‌شود. احتمالاً این نکته به‌تنهایی برای توجیه بحثی طولانی که در ذیل بدان خواهیم پرداخت، کافی است. اما «سوارکار مفرغی»، همچون بخش عظیمی از ادبیات روس، کنشی هنری و در عین حال سیاسی است. این قطعه نه‌فقط مسیر حرکت به‌سوی آثار بزرگ گوگول و داستایوسکی و بایلی و آیزنشتاین و زامیاتین و ماندلشتام را مشخص می‌کند، بلکه همچنین نشانگر خلاقیتهای انقلابی و جمعیِ مردم روسیه در سالهای ۱۹۰۵ و ۱۹۱۷، و ابتکارات پرتب و تاب و از سرِ استیصالِ معترضان شوروی در روزگار خود ماست.[۱]

عنوان فرعی «سوارکار مفرغی»، «حکایتی پترزبورگی» است. صحنهٔ اصلی حوادث این منظومه، سیل بزرگ سال ۱۸۲۴ است، یکی از سه سیل هولناک در کل تاریخ پترزبورگ. (این سیلها تقریباً به‌دقت در فواصل صدساله، و جملگی در مقاطع حساس تاریخ روسیه، رخ دادند: اولی در ۱۷۲۵، درست پس از مرگ پطر کبیر، و سومی یا متأخرترین آنها در ۱۹۲۴، درست پس از مرگ لنین). پوشکین یادداشتی به‌این شعر الصاق می‌کند: «رخدادی که در این حکایت وصف شده است مبتنی بر واقعیت است. جزئیات امر از مجلات آن دوره استخراج شده است. کسانی که نسبت به‌این مسئله کنجکاوند می‌توانند به‌کمک مطالبی که از سوی و. ی. بِرخ جمع‌آوری شده است، صحت و سُقم همهٔ جزئیات واقعه را روشن سازند.» پافشاری پوشکین

---

۱. این جمله در سال ۱۹۸۲، یعنی هشت سال پیش از سقوط و تجزیهٔ اتحاد جماهیر شوروی، نوشته شده است.ـم.

بر واقعیت محسوس مطالب شعر خویش و اشارهٔ تلویحی او به‌ژورنالیسم آن روزگار، شعر او را با سنتهای بنیادین رُمان رئالیستیِ قرن نوزدهم پیوند می‌زند[۵]. این واقعیت که من در بحث خویش از ترجمهٔ منثور ادموند ویلسون، یعنی شفافترین و روشنترین ترجمه‌ای که یافتم، نقل قول می‌کنم، این پیوند را صریحتر و روشنتر نیز خواهد کرد[۶]. با این حال، «سوارکار مفرغی»، همچون سنت پرشکوهی که آغازگرش بود، خصلتِ سوررئالِ [خیالی] زندگی واقعی [رئال] پترزبورگ را عیان خواهد کرد.

«و او ایستاد به‌کنار موجهای تنها و، در برابر هجوم اندیشه‌های سترگ و نیرومند، خیره گشت به‌دورادور.» و با این عبارت است که «سوارکار مفرغی» آغاز می‌شود: این شعر نوعی سِفر آفرینش پترزبورگی است که در ذهن خدایِ خالق شهر شروع می‌گردد. «او اندیشید: در اینجاست که طبیعت، از بهر عظمت ما، مقرر ساخته که بشکافیم پنجره‌ای رو به‌اروپا؛ و بایستیم با پاهایی محکم به‌کنار دریا.» پوشکین تصویر آشنایِ پنجره‌ای به‌سوی اروپا را به‌کار می‌گیرد؛ لیکن از دید او این پنجره چیزی است که باید شکافته شود، چیزی که باید با قهر و خشونت ساخته شود، خشونتی که، در ادامهٔ حکایتِ شعر پوشکین، با چرخشی به‌عقب علیه خود شهر اِعمال خواهد گشت. ایستادن پطر «با پاهایی محکم به‌کنار دریا» طنزی در خود نهفته دارد: جای پای پترزبورگ بسی بیش از آنچه خالقش می‌توانست تصور کند، لغزنده و نامطمئن از آب درآمد.

«صد سال گذشت، و آن شهر جوان، آن نگین زیبا و حیرت‌آور سرزمینهای شمالی... با تمامی جلال و شکوه و غرور خویش به‌پا خاست.» پوشکین این شکوه و جلال را با تصاویری غرورانگیز ترسیم می‌کند: «اینک در جوار اسکله‌هایِ پرخروشْ انبوه برجها و کاخها، شکیل و نیرومند، صف کشیده‌اند؛ ناوگانها از اقصیٰ نقاط جهان به‌سوی این بندر غنی هجوم می‌آورند؛ رود نِوا [به‌معنای غیر مجازیِ «گل و لای»] جامه‌ای از سنگ پوشیده است؛ پلها کرانهٔ آبهایش را درنوردیده‌اند؛ جزایرش پوشیده از بیشه‌های سبز تیره است؛ و اکنون در برابر این پایتخت جوانتر، مسکویِ کهنسال رنگ می‌بازد ــ به‌مانند آن بیوهٔ ارغوانی‌پوش، در برابر تزارینای جدید.»

در این مقطع از شعر است که پوشکین حضور خود را مورد تأیید قرار می‌دهد: «من تو را دوست دارم، ای شاهکار پطر ــ من تو را دوست دارم، چهرهٔ سخت و

باوقارت را، جریان سترگ رود نِوا را، سنگ خارای کرانه‌هایش را، تارهای سخت و محکم نرده‌های آهنین‌اش را، شامگاه روشن و درخشش شبهای بی‌ماهش را که چنین سرشار از اندیشه است، هنگامی که بی‌چراغ در اتاقم می‌نویسم و می‌خوانم، و توده‌های خفتهٔ خیابانهای متروک به‌وضوح نمایانند، و نوک تیز برج دریاداری می‌درخشد، و هر تابشی می‌شتابد تا جایگزین آن دیگری شود، مبادا هیچ‌گاه سایهٔ شبْ آسمان زرین را بی‌فروغ کند.» در اینجا پوشکین به‌پدیدهٔ مشهور «شبهای سپید» پترزبورگ اشاره می‌کند تا هالهٔ شهرت آن در مقام «شهری از نور» را برجسته سازد.

از این نقطه است که چندین بُعد یا مسیر در جهات گوناگون گشوده می‌شود. قبل از هر چیز، پترزبورگ خود محصول اندیشه یا فکر تجریدی است ــ این شهر، همان‌طور که انسان زیرزمینی داستایوسکی خواهد گفت «انتزاعی‌ترین و حساب‌شده‌ترین شهر جهان است» ــ و البته محصول روشنگری. اما تصویر اتاقهای بی‌چراغ و منزوی و «شبهای سرشار از اندیشه» حاکی از نکتهٔ دیگری در ارتباط با فعالیت فکری و معنوی پترزبورگ طی سالهای آتی است: بخش عمدهٔ نور این حیات فکری در اتاقهایی تنها که بخوبی روشن نگشته‌اند ایجاد خواهد شد، به‌دور از درخشش رسمی کاخ زمستانی و حکومت، و خارج از محدودهٔ نظارت آن (مسئله‌ای بسیار مهم که گهگاه تعیین‌کنندهٔ مرگ و زندگی است)، ولی در عین حال، در برخی مواقع، به‌دور از کانونهای زندگی عمومی و مشترک شهر.

پوشکین در ادامهٔ شعر خویش زیبایی سورتمه‌ها در زمستان را ترسیم می‌کند، و همچنین طراوت چهرهٔ دختران جوان در جشنها و مهمانیهای همراه با رقص، زرق و برق رژه‌های نظامی بزرگ (نیکلای اول عاشق رژه و مراسم نظامی بود و میادین وسیعی را در شهرها برای انجام رژه بنا کرد)، جشنها و اعیاد مربوط به‌پیروزی بر دشمن، و نیروی حیاتی رود نِوا که در فصل بهار با شکستن یخها نمایان می‌گردد. همهٔ این توصیفات واجد زیبایی و لطفی غنایی است، لیکن در عین حال نوعی گرفتگی یا کسالت و سنگینی در آن به‌چشم می‌خورد؛ این قطعه لحن مطنطن کمیسیونهای دولتی و اشعار رسمی را دارد. خوانندگان قرن‌بیستمی احتمالاً نسبت به‌این شگرد بلاغی بدگمان می‌شوند، و در متن کل شعر، ما کاملاً حق داریم نسبت بدان بدگمان باشیم. با این‌همه، پوشکین ــ همراه با همهٔ کسانی که از سُنتِ پترزبورگ پیروی می‌کنند، حتی آیزنشتاین در فیلم *اکتبر* ــ تک‌تک کلمات این شعر

را، به‌مفهومی خاص، جدی می‌گیرد. بواقع، فقط در متن این تحسین و ستایش غنایی است که تمامی دهشت پترزبورگ نمایان می‌گردد.

پیش‌درآمد پوشکین به‌این شعر با فراخوانی والا پایان می‌پذیرد: «پرشکوه باش، ای شهر پطر، و چون روسیه، استوار بایست؛ بنگر، حتی آن عنصرِ مغلوبْ سرانجام با تو صلح کرده است؛ باشد که موجهای فنلاندیْ نفرت و اسارت کهن خویش را فراموش کنند، و دیگربار خواب ابدیِ پطر را با خشمی سترون آشفته نسازند.» آنچه در نگاه نخست به‌کلیشه‌ای مدنی می‌ماند، در نهایت همچون طنزی خوفناک نمایان خواهد شد: روایتی که در پی این مقدمه می‌آید روشن خواهد ساخت که عناصر با پترزبورگ صلح نکرده‌اند ــ و فی‌الواقع هیچ‌گاه حقیقتاً مغلوب نشده‌اند ــ خشم آنها به‌هیچ‌وجه سترون نیست، و روح پطر نیز با نگاهی هوشیار، تیزبین و انتقامجو بیدار مانده است.

«روزگار هولناکی بود آن زمان ــ کزان می‌گویم.» بدین‌سان داستان شروع می‌شود. پوشکین بر صیغهٔ زمان گذشته تأکید می‌گذارد، توگویی می‌خواهد بگوید آن خوف و دهشت سپری گشته است؛ لیکن حکایتی که قصد بازگویی آن‌را دارد، نافی تصور اوست. «بر پتروگرادِ پوشیده از ابر، ماه مهر [نوامبر] سردی پاییز را دمید. نِوا، همچون مردی بیمار در بستر پرتب و تاب خویش، به‌خود پیچید، و خیزابهای پرهیاهو را بر کرانه‌های زیبای خود فرو ریخت. شبْ تاریک و دیر بود؛ باران با خشم بر پنجره می‌کوبید، بادِ سوگوار زوزه می‌کشید.» در این لحظه است که ما با قهرمان پوشکین، یوگنی، که از خلال باد و باران نمایان می‌شود، روبرو می‌شویم. او نخستین قهرمانِ ادبیات روسی، و یکی از نخستین قهرمانان ادبیات جهان است، که به‌تودهٔ انبوه و بی‌نام جمعیت شهری تعلق دارد. «قهرمان ما ساکنِ اتاقی کوچک است، و جایی در اداره‌ای کار می‌کند»، کارمندی از پایینترین رده‌های دستگاه دولت. پوشکین به‌این نکته اشاره می‌کند که خانوادهٔ او شاید زمانی در جامعهٔ روسیه شأن و مقامی داشته است، لیکن خاطره، و حتی خیالِ، آن مدتها پیش بر باد رفته است. «پس، به‌خانه رسید، پالتویش را تکاند، لباسش را درآورد و به‌بستر رفت؛ اما تا ساعتها بعد نتوانست بخوابد، آشفته و پریشان از اندیشه‌های گوناگون. چه اندیشه‌هایی؟ که فقیر بود؛ که می‌بایست برای استقلال و احترام خویش کار کند» ــ نکته‌ای بس طنزآمیز، زیرا خواهیم دید که از سر ناچاری تا چه حد به‌وابستگی بری

از احترام تن سپرده است ــ «که خداوند می‌توانست هوش و پول بیشتری به‌او عطا کند؛ که برای ارتقاءِ رتبه باید دو سال صبر کند؛ که آب رودخانه همه‌جا بالا آمده، و هوا بهتر شده است؛ که ممکن است آب پلها را با خود ببرد؛ و پاراشایِ او یقیناً دلش برای وی تنگ خواهد شد... در اینجا بود که مِهری پرشور وجودش را فراگرفت؛ و خیال او چونان تخیل یک شاعر به‌آسمان پر کشید.»

یوگنی عاشق دختری است که حتی از او نیز فقیرتر است، و در یکی از دورافتاده‌ترین جزایر حاشیهٔ شهر که بیش از هر جای دیگر در معرض خطر سیل‌گرفتگی است، زندگی می‌کند. همچنان‌که او در رؤیای معشوق خویش غرق می‌شود، ما درمی‌یابیم که آرزوهای او چقدر عادی، معتدل و همراه با حجب و فروتنی است: «ازدواج کنم؟ خوب، چرا که نه؟ ... برای خود کلبه‌ای کوچک و بی‌تکلف خواهم ساخت، و به‌پاراشا آسودگی و آرامش خواهم بخشید. یک تختخواب، دو صندلی، کاسه‌ای سوپ کلم، و منْ ارباب خانه. بیش از این چه می‌خواهم؟ ... در یکشنبه‌های تابستان پاراشا را برای قدم زدن به‌ییلاق خواهم برد؛ فروتن و زیرک خواهم بود؛ اتاقکی دنج به‌من خواهند داد؛ پاراشا کدبانوی خانه خواهد بود، و پرستار بچه‌ها... و بدین‌سان زندگی خواهیم کرد، و بدین‌سان به‌سوی مرگ خواهیم رفت، دست در دست، و نوه‌هایمان ما را به‌خاک خواهند سپرد.» رؤیاهای او تقریباً به‌نحوی رقت‌بار محدودند؛ و با این‌همه، به‌رغم کوچکی‌شان، به‌صورتی حاد و تراژیک در برخورد با واقعیتی که می‌رود تا بر سر شهر خراب شود، خُرد می‌شوند.

«سراسر شب رود نِوا برای رسیدن به‌دریا به‌دل تاریکی جهیده بود، لیکن، مقهورشده از آن خشم دیوانه‌وار، دیگر قادر به‌جنگیدن نیست.» بادهایی که از سمت خلیج فنلاند، از دل دریای بالتیک، می‌آیند، نِوا را با ضربتی به‌سوی بستر خویش و به‌درون شهر می‌رانند. رودخانه «با خشم و طغیان به‌عقب چرخید؛ همهٔ جزایر را دربر گرفت؛ وحشی و وحشی‌تر گشت؛ سر برافراشت و غرّید؛ چونان دیگی جوشان و بخارآلود؛ و سر آخر به‌روی شهر افتاد.» زبان پوشکین فورانی از تصاویرِ فنا و فاجعه را به‌نمایش می‌گذارد؛ در زبان انگلیسیِ میلتون یگانه شاعری است که می‌تواند در چنین اوجی شعر بسراید. «همگان از برابرش گریختند ــ همه چیز را رها کردند ــ اینک امواج رود خیابانها را درمی‌نوردید...»

«محاصره! حمله و تهاجم! امواج، چونان جانوران وحشی، به‌طرف پنجره‌ها بالا می‌روند. قایقها، دستخوش جریان آب، با سکان خویش بر شیشه‌ها می‌کوبند. پلهایی که سیلاب آنها را از جا کنده، تکه‌پاره‌های قفسه‌ها، الوارها، سقفها، مال‌التجاره بازرگانان حسابگر، اثاث حقیر فقرا، چرخهای درشکه‌ها، تابوتهایِ گورستان، جاری بر آب ــ جملگی از خلال شهر می‌گذرند.»

«خلایق خشم خداوند را نظاره می‌کنند و فنای خویش را انتظار می‌کشند. همه چیز ویران گشته است: نه سقفی بر سر و نه غذایی در دست! آخر این کار کجاست؟» عناصری که ارادهٔ سلطنتی پطر به‌اصطلاح آنها را مطیع و رام کرده بود، و شهر پترزبورگ می‌بایست تجسم غلبه بر آنان تلقّی شود، انتقام خود را گرفته‌اند. در اینجا تصاویر شعری پوشکین مبیّن چرخشی ریشه‌ای در دیدگاه [شعر] است: زبان مردم ــ زبانی دینی، خرافی، هماهنگ با اوراد و طلسمات، و فروزان از خوفِ تقدیر و قیامت ــ در این برهه صادق‌تر از زبان دنیوی [سکولار] و عقل‌گراییِ حکّامی است که کار مردم پترزبورگ را به‌اینجا کشانده‌اند.

اکنون این حاکمان کجایند؟ «در آن سال دهشت‌بار تزار فقید [آلکساندر اول] هنوز با جلال و شکوه حکم می‌راند.» سخن راندن از شکوه و جلال سلطنتی در چنین لحظه‌ای ممکن است طنزآمیز، یا حتی آمیخته به‌زهرخند، به‌نظر رسد. ولی اگر درنیابیم که ایمان پوشکین به‌شکوه و جلال تزار واقعی بوده است، نیرو و قدرت کامل نهفته در اعتقاد او به‌پوچی و بیهودگیِ این شکوه سلطنتی را حس نخواهیم کرد. «سپس او [آلکساندر]، ناراحت و پریشان به‌ایوان پا نهاد و گفت: "مهار عناصر طبیعت در ید قدرت تزارها نیست، چرا که آنها فقط به‌خداوند تعلق دارند." حقیقت این امر بدیهی است. لیکن آنچه موجب می‌شود تا بیان این حقیقت بدیهی در اینجا وقیح و زشت جلوه کند این واقعیت است که نفسِ وجود پترزبورگ گویایِ این مدّعا است که تزارها می‌توانند عناصر طبیعی را مهار کنند. «با چشمانی مغموم و اندیشناک مصیبت هولناک را نظاره کرد. میادین عمومی دریاچه‌هایی بودند که خیابانها همچون رودهای خروشان به‌درون آنها می‌ریختند. کاخ سلطنتی به‌جزیره‌ای تیره و اندوهبار می‌مانست.» در اینجا، در هیئت تصویری که چنان سریع از پیش چشم می‌گذرد که به‌راحتی ندیده گرفته می‌شود، ما شاهد شکل تبلوریافتهٔ حیات سیاسی سن پترزبورگ ظرف نود سال آتی هستیم، یعنی درست تا زمان وقوع انقلابات سال

۱۹۱۷: کاخ سلطنتی به‌مثابهٔ جزیره‌ای بریده و جدا از شهری که گرداگرد آن با خشم و خروش بسیار طغیان می‌کند.

در این لحظه است که بار دیگر با یوگنی روبرو می‌شویم، در «میدان پطر» ــ همان میدان سنا، محل نصب سوارکار مفرغی تندیس ساخت فالکونه ــ در لبهٔ سیلاب، او بالای مجسمهٔ تزیینی یک شیر پناه جسته است، «بدون کلاه، با دستانی تنگ چسبیده به‌بغل، با پیکری خشک و جامد و چهره‌ای رنگ‌پریده چون میّت.» او اینجا چه می‌کند؟ «مرده بیچاره، نگران جان خویش نبود. متوجه نبود که سیلاب حریص چگونه بالا آمد تا به‌پاشنه‌هایش چنگ زد، نه ضربات باران بر چهرهٔ خویش را دریافت، و نه غرش بادی که کلاهش را ربوده بود. چشمانش با نگاهی هراسان و خیره به‌افقی دور دوخته شده بود. آنجا که موجها از اعماق پرخروش طوفان، چونان کوههای سترگ، برمی‌خاستند و فرود می‌آمدند؛ آنجا که طوفان می‌غرید، آنجا که پاره‌های خردشده پراکنده می‌شدند... و آنجا ــ خدایا! خدایا! ــ در دسترس سیلاب، بر کرانهٔ خود خلیج ــ آن نردهٔ رنگ‌نخورده، آن بید مجنون، آن کلبهٔ سست و لرزان ــ و آنان، بیوه‌زن و دخترش، آنجا ــ که پاراشایِ عزیز او، همهٔ امید او... یا شاید این خوابی است که می‌بیند؟ یا شاید زندگانی ما، براستی، جز هیچ نیست، خالی همچون خواب، بازی تقدیر با انسان؟»

اینک پوشکین خود را از درد و عذاب یوگنی عقب می‌کشد تا به‌موقعیت طنزآمیز او در این صحنهٔ شهری اشاره کند: یوگنی خود به‌یک تندیس پترزبورگی بدل شده است. «گویی طلسم گشته، سخت چسبیده به‌آن پیکر مرمرین، قادر به‌پیاده گشتن نیست! اینک گرد او پهنهٔ آب است و تنها آب.» اما چیزی غیر از آب هم هست: درست در مقابل یوگنی، «با پشتش به‌سوی او، آرام بر بلندای خویش بر فراز نِوایِ مغرور، با بازوان ازهم‌گشوده‌اش، آن بت، بر مرکب مفرغی‌اش قد راست می‌کند.» آن چهرهٔ خداگونه‌ای که هم شعر و هم شهر را آغاز کرد اینک به‌منزلهٔ قطب متضاد یک خدا برملا می‌شود: «آن بت.» اما این بت شهری از آدمیان را در هیئت خویش آفریده است؛ این بت همه آنان را، همچون یوگنی، به‌مجسمه‌های فلزی تبدیل کرده است، به‌تندیسهای نمادین یأس.

روز بعد، اگرچه «آبها هنوز به‌خاطر پیروزی کامل خویش وحشیانه پایکوبی می‌کنند، و هنوز خبیثانه می‌غرند و می‌جوشند»، لیکن رودخانه آن‌قدر عقب رفته

است که مردم بتوانند بار دیگر به‌خیابانها بیایند، و یوگنی نیز می‌تواند از پناهگاه خود در مقابل سوارکار مفرغی پایین بیاید. در حالی که اهالی پترزبورگ می‌کوشند پاره‌های زندگی درهم‌شکستهٔ خویش را جمع کنند، یوگنی، که هنوز از ترس گیج و منگ است، قایقی کرایه می‌کند تا او را به‌خانهٔ پاراشا در دهانهٔ خلیج ببرد. او از کنار بدنها و پس‌مانده‌های درهم‌پیچیده گذر می‌کند؛ به‌آنجا می‌رسد، ولی در آنجا هیچ چیز باقی نمانده است ــ نه خانه‌ای، نه دروازه‌ای، نه بیدی، نه آدمیانی ــ همه چیز با آب رفته است.

«و او، سرشار از اندوهی سیاه، گرد خود می‌چرخد و با صدای بلند با خود حرف می‌زند ــ سپس ناگهان، بر پیشانی خویش می‌کوبد، و خنده‌ای بلند سر می‌دهد.» یوگنی دیوانه می‌شود. غرش امواج و بادها یکسره در گوش او صدا می‌کند. «مُسخّر اندیشه‌های هولناکی که قادر به‌بیان آنها نبود، آواره و سرگردان از جایی به‌جایی می‌رفت. او طعمهٔ رؤیایی مخوف گشته بود. یک هفته، و سپس یک ماه گذشت ــ از آن روز به‌بعد هرگز به‌خانه نرفت.» چنانچه پوشکین به‌ما می‌گوید، جهان بزودی او را از یاد خواهد برد. «روزها ولگردی می‌کرد و شبها در اسکله‌ها می‌خوابید. لباسهای مندرس‌اش ژنده و پاره شدند.» بچه‌ها سنگسارش می‌کردند، کالسکه‌رانها شلاقش می‌زدند، لیکن او به‌این چیزها توجهی نداشت، و همواره غرق در نوعی دهشت درونی بود. «و بدین‌سان به‌زندگی ذلت‌بارش ادامه می‌داد، نه جانور نه انسان، نه این نه آن، نه ساکن زمین، و نه هنوز روحی رفته به‌آسمان.»

این می‌توانست پایان مناسبی برای بسیاری از داستانهای رمانتیک دلخراش باشد ــ مثلاً شعری به‌قلم وردزورث یا حکایتی از هوفمان. اما پوشکین هنوز آمادهٔ رها کردن یوگنی نیست. یک شب، در حین پرسه زدن، بی‌خبر از آن‌که کجاست، «ناگهان ایستاد، و در حالی که چهره‌اش از ترس به‌هم پیچیده بود، به‌اطراف خود نگاه کرد.» او راه خود را به‌میدان سنا بازجسته است: «و درست روبروی او، از فراز صخرهٔ محصورش، با بازوان گشوده، قد برافراشته در تاریکی، آن بت بر مرکب مسین‌اش نشسته است.» بناگاه افکار او سراپا روشن گشت. او این مکان را می‌شناخت، «و می‌شناخت آن دیگری را، که همواره ثابت و ساکن، سر مسین‌اش را در تیرگی شب بالا گرفته بود ــ او که ارادهٔ سرنوشت‌سازش این شهر را بر دریا بنا کرده بود... اینک سراپا پوشیده در مه چه بس هولناک! چه قدرتی از درون! و در آن مرکب، چه آتشی!

به کجا می‌تازی، ای مرکب پرتکبر؟ و سُم خود را بر کجا خواهی نهاد؟ آی تو، که با دستان قدرقدرتت، بر تقدیر حاکم شدی! آیا تو دقیقاً به‌همین شکل، از فراز همان بلندی، روسیه را واداشتی که به‌پا خیزد؟»

«مردکِ بیچاره گرد پایهٔ تندیس می‌چرخید، و به‌تصویر فرمانروای نیمی از عالم چشم‌غره می‌رفت.» لیکن ناگهان «خونش به‌جوش آمد، شعله‌ای دلش را دربر گرفت. اندوهگین در برابر آن تندیس مستکبر ایستاد، و با دندانها و مشتهای به‌هم‌فشرده، گویی نیرویی سیاه در او حلول کرده، گفت: "ای سازندهٔ اعجاب‌آفرین!" و در حالی که از نفرت می‌لرزید زیر لب افزود: "هنوز باید به‌من حساب پس دهی!"» این یکی از بزرگترین لحظات انقلابیِ عصر رمانتیک است: طغیانی پرومته‌ای که از درون روح و جان انسان عادیِ کوچه و خیابان فوران می‌کند.

اما پوشکین علاوه بر یک رمانتیک اروپایی، رئالیستی روسی است؛ و بخوبی می‌داند که در روسیه واقعی دهه‌های ۱۸۲۰ و ۱۸۳۰، کلام آخر ضرورتاً از آنِ زئوس است: «هنوز باید به‌من حساب پس دهی!ــ این را گفت و پا به‌فرار گذاشت.» کل ماجرا فقط در یک سطر، یک لحظهٔ ملتهب و به‌هم‌فشرده خلاصه می‌شود؛ زیرا «در آن لحظه، چنین به‌نظر رسید که تزار مخوف، برافروخته از خشم، بی‌هیچ صدایی به‌عقب چرخید. و او از خلال میدان خالی وحشت‌زده می‌گریزد، و پشت سر خویش، همچون ضربه‌های رعد، صدای سنگین و زنگ‌دار برخورد سُمها بر سنگفرش خیابان را می‌شنود. در تاریکیِ مهتابی پریده‌رنگ، با دستی افراخته، سوارکار مسین از پس او می‌آید، و صدای تاختن اسب او همچون زنگ ناقوسهای برنجی طنین می‌افکند؛ و سراسر شب، هر کجا که بگریزد، صدای گامهای سوارکار مسین، چونان ضربات چکش، هنوز از نزدیک، یوگنی را تعقیب می‌کند.» برای یوگنی نخستین لحظهٔ طغیان، آخرین لحظهٔ آن نیز هست. «از آن‌پس، اگر اتفاقاً گذرش به‌میدان شهر می‌افتاد، چهره‌اش، سرشار از ترس، تیره و تار می‌شد. به‌سرعت دست بر دل خویش می‌فشرد، تو گویی می‌خواست تپش آن‌را آرام سازد، کلاه ژنده‌اش را از سر برمی‌داشت و دزدانه از آنجا دور می‌شد.» بت تزار او را نه‌فقط از مرکز بلکه از کل شهر بیرون می‌راند، به‌سوی جزایر دوردست حاشیهٔ شهر، آنجا که عشق‌اش در سیلاب گم گشت. و در همانجاست که بهار سال بعد، آب جسد او را به‌ساحل می‌افکند، «و آنان از سر صدقه جسد یخ‌زده‌اش را به‌خاک سپردند.»

من وقت و فضای زیادی را به‌تحلیل «سوارکار مفرغی» اختصاص دادم، زیرا به‌گمان من کل داستان حیات پترزبورگ در این شعر به‌نحوی درخشان تبلور یافته و خلاصه گشته است: تصویری از شکوه و عظمت شهر، و تصویری از آن جنونی که این شهر بر آن استوار است ــ یعنی این فکر دیوانه‌وار که ارادهٔ سلطنتی می‌تواند طبیعت خروشان را تا ابد رام و تحت سلطهٔ خویش نگه دارد؛ سپس تصویر انتقام طبیعت، که به‌صورتی فاجعه‌بار فوران می‌کند، شکوه و جلال را به‌ویرانه بدل ساخته، زندگیها و امیدها را درهم می‌شکند؛ تصویر وحشت و بی‌پناهیِ مردمان عادی پترزبورگ که در مرکز خط آتشِ نبرد غولها گیر افتاده‌اند؛ تصویر نقش اختصاصی کارمند دولت، یا پرولتر تحصیل‌کرده ــ که شاید نخستین نمونهٔ جماعتی است که نیچه آنها را «طوایف بیابانگرد دولتی (کارمندان، و غیره) بدون خانه و کاشانه» می‌نامید ــ در مقام انسان نوعیِ پترزبورگ؛ آشکار شدن این حقیقت که خدا-انسانِ پترزبورگ، که از مرکز شهر بر تمامی آن سلطه دارد، بواقع یک بت است؛ جسارت انسان عادی کوچه و خیابان که جرأت می‌کند از این خدا-بت حساب پس بخواهد؛ بیهودگی نخستین کنش اعتراضی؛ قدرت ازمابهترانِ پترزبورگ که می‌توانند همهٔ اعتراضها و معترضان را سرکوب کنند؛ قدرت عجیب و ظاهراً جادویی بت در نفوذ و حلول به‌اذهانِ رعایای خویش، نوعی پلیس نامرئی که آنان را شب‌هنگام بی‌سر و صدا لگدکوب می‌کند، و سرانجام موجب می‌شود تا عقل و ذهن خویش را از دست بدهند، و بدین‌سان در اعماق سیاه شهر جنونی آفریده می‌شود همپایه و مکمل جنونی که بر قلّهٔ فرمانروایان شهر حاکم است؛ تصویری از جانشینان پطر که مغموم و سترون بر تخت نشسته‌اند، و کاخ آنان جزیره‌ای است به‌تمامی بریده و جداشده از شهری که گرداگرد آن در جوش و خروش است؛ و پژواک ندای طغیان که، هر قدر محو و گنگ، مدتها پس از نابودی آخرین یاغی هنوز در گوشه و کنار میدان سنا به‌گوش می‌رسد ــ «هنوز باید به‌من حساب پس دهی!»

شعر پوشکین حرف دل دسامبریستهایِ شهید را می‌گوید، که لحظهٔ کوتاه طغیان‌شان در میدان سنا درست یک سال پس از طغیان یوگنی فرا رسید. امّا «سوارکار مفرغی» از آنان نیز فراتر می‌رود، زیرا این شعر به‌اعماق بسی ژرف‌تر شهر نفوذ می‌کند، یعنی به‌درون زندگی توده‌های فقرزده‌ای که دسامبریستها از آنان غافل بودند. طی نسلهای بعدی، مردمان عادی پترزبورگ به‌تدریج راههایی یافتند تا

حضور خویش را محسوس کنند و ساختارها و فضاهایِ عظیم شهر را از آن خود سازند. امّا در این مقطع از تاریخ، آنان سر به‌زیر و دزدانه به‌راه خود می‌روند یا از انظار کنار می‌جویند ــ یا بر اساس تصویر داستایوفسکی از دهۀ ۱۸۶۰ به‌زیر زمین می‌روند ــ و بدین‌سان پترزبورگ باز هم تجسّم و تجسّد بارز معما یا پارادُکسِ فضای عمومیِ فاقدِ حیاتِ عمومی باقی می‌ماند.

پترزبورگ تحت حکومت نیکلای اول: کاخ در برابر بلوار

دوران سلطنت نیکلای اوّل (۱۸۵۵ــ۱۸۲۵)، که با سرکوب قیام دسامبریستها آغاز گشت و با شکستِ مفتضحانۀ نظامی در سباستوپُل پایان یافت، یکی از تیره‌ترین ادوارِ تاریخ مدرن روسیه است. پایدارترین دستاورد نیکلا برای تاریخ روسیه ایجاد و گسترشِ پلیس سیاسی بود، که توسط شاخۀ سرّی آن موسوم به‌رکن سوّم کنترل می‌شد، و نهایتاً توانست در همۀ حیطه‌های حیاتِ روسیه نفوذ کند، و بدین‌سان روسیه در ذهن و تخیّل اروپاییان به‌نمونۀ ازلیِ «دولت پلیسی» بدل گشت. اما مشکل صرفاً در این نکته خلاصه نمی‌شد که حکومت نیکلا به‌طرز بی‌رحمانه‌ای سرکوبگر بود: این حکومتْ سرفها (یعنی حدود چهارپنجم جمعیت) را به‌بند کشید و هرگونه امیدی برای رهایی آنان را درهم کوفت، و با قساوتی هولناک آنان را سرکوب کرد (طی دورۀ سلطنت نیکلا بیش از ششصد قیام دهقانی رخ داد؛ یکی از دستاوردهای او مخفی نگه داشتن تقریباً همۀ این قیامها، و چگونگی سرکوب آنها، از کل کشور بود)؛ هزاران نفر از مردم روسیه را پس از محاکمات سرّی، و حتّی بدون رعایت ظاهری رویۀ درستِ قانونی، به‌مرگ محکوم کرد (برجسته‌ترین و سرشناس‌ترین آنان، فیودور داستایوفسکی، فقط سی ثانیه پیش از اجرای حکم اعدام، با یک درجه تخفیف به‌سیبری فرستاده شد)؛ نظام سانسور را در رده‌ها و مراحل متعدّد برقرار ساخت، مدارس و دانشگاهها را مملو از خبرچین کرد، کل نظام آموزشی را عملاً فلج ساخت، و بدین‌سان نهایتاً هرگونه اندیشه و فرهنگ را به‌مخفیگاههای زیرزمینی، زندانها، یا خارج از کشور تبعید کرد.

وجه ممیزۀ این حکومت نه نفسِ سرکوب بود و نه مقیاس آن ــ دولت روسیه همواره با اتباع خویش وحشیانه رفتار کرده بود ــ بلکه نکتۀ اصلی هدف و غایت سرکوب بود. پطر کبیر دست به‌قتل و ارعاب زده بود تا بدین وسیله پنجره‌ای به‌سوی

اروپا بگشاید و راه را برای رشد و پیشرفت روسیه باز کند؛ امّا نیکلا و پلیس او به‌منظور بستن آن پنجره دست به‌سرکوب وحشیگری می‌زدند. تفاوت میان تزاری که موضوع شعر پوشکین بود و تزاری که چاپ این شعر را ممنوع کرد، تفاوت میان یک «سازندهٔ اعجاب‌آفرین» و یک مأمور پلیس بود. «سوارکار مفرغی» سر در پی هم‌میهنان خویش نهاده بود تا آنان را به‌پیش راند؛ امّا نیکلا ظاهراً فقط به‌مهار کردن و به‌زانو درآوردن آنان علاقه داشت. در پترزبورگ عصر او، سوارکار پوشکین تقریباً همان‌قدر غریب و بیگانه بود که کارمند او.

الکساندر هرتزن، که در تبعید می‌نوشت، توصیفی کلاسیک از رژیم نیکلا ارائه داده است. عبارت زیر نمونهٔ بارزی از توصیف اوست:

> او بی‌آنکه به‌فردی روسی بدل شود، از اروپایی بودن بازایستاد... در سیستم او هیچ موتوری وجود نداشت... او همهٔ توان خود را وقف سرکوب هرگونه اشتیاقی برای آزادی و هر ایده یا تصوری از پیشرفت کرد... طی دوران طولانی سلطنت خویش به‌نوبت تقریباً بر همهٔ نهادها اثر گذاشت، و در همه‌جا بذر رکود و مرگ پراکند.[۷]

تصویر هرتزن از یک سیستم بدون موتور، تصویری که از تکنولوژی و صنعت مدرن اخذ شده است، بواقع گویا و رسا است. از زمان پطر تا دورهٔ کاترین کبیر یکی از محکم‌ترین ارکان سیاست تزاری تلاشِ مرکانتیلیستی[۱] برای رونق بخشیدن به‌اقتصاد و رشد صنعتی به‌قصد تأمین منافع دولت بود: به‌قصد ایجاد موتوری برای سیستم. تحت حکومت نیکلا، این سیاست به‌نحوی آگاهانه و قاطعانه کنار گذاشته شد. (فقط در دههٔ ۱۸۹۰ بود که این سیاست در دوران صدارت کنت ویت، با موفقیتی چشمگیر احیا گشت). نیکلا و وزرایِ او اعتقاد داشتند حکومت باید عملاً روند رشد و توسعهٔ اقتصادی را کُند سازد، زیرا پیشرفت اقتصادی کاملاً ممکن است موجب بروز درخواست اصلاحات سیاسی و ظهور طبقات جدیدی ــ نظیر طبقهٔ بورژوازی و پرولتاریای صنعتی ــ شود که قادرند ابتکار عمل سیاسی را به‌دست گیرند. از زمان سالهای پرامید اوایل سلطنت آلکساندر اول، محافل و حلقه‌های حاکم

---

۱. مرکانتیلیسم، مکتبی در علم اقتصاد که بر افزایش صادرات، محدودیت واردات و انباشت طلا و نقره در خزانه و کل کشور تأکید می‌گذاشت. این مکتب در قرن هجدهم به‌اوج خود رسید.ــم.

بر روسیه به‌این نکته پی برده بودند که نظام سرف‌داری ــ از آن جهت که اکثریت وسیع جمعیت را اسیر زمین و مالکان آن می‌ساخت، انگیزهٔ زمینداران برای مدرنیزه کردنِ املاک خود را کاهش می‌داد (یا عملاً به‌آنان برای مدرنیزه نکردن پاداش می‌داد) و از رشد یک نیروی کار صنعتیِ متحرک و آزاد جلوگیری می‌کرد ــ نیرو و عامل اصلیِ کاهش سرعت رشد اقتصادی کشور است. پافشاری نیکلا بر تقدس نظام سرف‌داری بازداری و مهار روند توسعهٔ اقتصادی روسیه را تضمین می‌کرد، آن هم درست در لحظه‌ای که اقتصاد اروپای غربی و ایالات متحده در حال جهش و حرکت به‌جلو بود. از این‌رو عقب‌ماندگی نسبی روسیه طی دوران سلطنت نیکلا به‌نحو چشمگیری افزایش یافت. فقط یک شکست نظامی بزرگ قادر بود پایه‌هایِ تکبر و نخوتِ مثال‌زدنیِ حکومت روسیه را به‌لرزه درآورد. تنها پس از وقوع فاجعهٔ سپاستوپُل، در مقام فاجعه‌ای سیاسی و نظامی و همچنین اقتصادی، بود که غرور و ستایش رسمی روسیه از عقب‌ماندگی خویش خاتمه یافت.[۸]

هزینه و بهایِ انسانی و سیاسیِ توسعه‌نیافتگی برای متفکران جناحهای کاملاً مختلف روشن و آشکار بود، از چادائفْ اشراف‌زادهٔ اهل مسکو گرفته تا بلینسکیْ عوام‌زادهٔ اهل پترزبورگ؛ به‌گفتهٔ هر دو تن، آنچه روسیه بدان نیازی حادّ و حیاتی داشت یک پطر کبیر جدید بود تا مجدداً پنجرهٔ رو به‌اروپا را بگشاید. اما چادائف رسماً دیوانه شناخته شد و سالها در خانهٔ خود توقیف بود؛ و در مورد بلینسکی نیز یکی از رؤسای پلیس مخفی، پس از مرگ او در جوانی که به‌علت بیماری سل در اوایل سال ۱۸۴۸ رخ داد، با نهایت تأسف اظهار داشت «می‌توانستیم آن‌قدر در یکی از این دژها نگهش داریم که بپوسد.» به‌علاوه، آرای بلینسکی دربارهٔ توسعه ــ "کشورهایی که فاقد طبقهٔ متوسط‌اند، محکوم‌اند که تا ابد ناچیز و بی‌اهمیت باقی بمانند"؛ "فرآیند درونی توسعه و تحول مدنی در روسیه آغاز نخواهد شد مگر زمانی که... طبقهٔ خرده‌مالکان روسی به‌طبقهٔ بورژوازی تبدیل شده باشد" ــ در هیچ کجا، حتی در میان مخالفان تندرو حکومت، خریداری نداشت. حتی متفکران تندرو، دمکرات، سوسیالیست و غرب‌گرای دوره و زمانهٔ نیکلا در بسیاری از پیشداوریهای اقتصادی و اجتماعی حکومت شریک بودند: گرایش به‌زمین و زراعت، ستایش از سنتهای جمعی دهقانان، و کراهت و بیزاری از بورژوازی و صنعت. زمانی که هرتزن اعلام کرد «خداوند روسیه را از شر بورژوازی حفظ کند!» به‌صورتی ناخواسته و غیر

عمدی کمک می‌کرد تا سیستمی که از آن نفرت داشت، فاقد موتور باقی بماند.[۹]

در دوران حکومت نیکلا، پترزبورگ در مقام مکانی غریب، مرموز و شبح‌گونه شهرتی به‌دست آورد که هیچ‌گاه آن‌را از دست نداد. در این دوره، گوگول و داستایوسکی این خصوصیات را به‌شیوه‌ای بس به‌یادماندنی ترسیم کردند. برای مثال، داستایوسکی در ۱۸۴۸، در داستانی کوتاه به‌نام «دلی ضعیف»، چنین نوشت:

به‌یاد می‌آورم در شامگاه زمستانیِ یک روز ماه ژانویه با عجله از سمت ویبورگ به‌خانه می‌رفتم. در آن زمان هنوز بسیار جوان بودم، وقتی به‌نِوا رسیدم، برای چند لحظه ایستادم و در مسیر رودخانه با نگاهی نافذ به‌درون افق دودآلود و محو و یخ‌زده‌ای چشم دوختم که بناگاه، همراه با آخرین پرتو ارغوانیِ غروبی که می‌رفت تا در آسمانی تیره و تار گم شود، سرخ گشته بود. شب برفراز شهر آرمیده بود... بخاری منجمد از پیکر اسبان خسته، و مردمان شتاب‌زده، فرومی‌ریخت. هوا که همچون زهِ کمان کش آمده بود با کوچکترین صدا مرتعش می‌شد، و در هر دو کرانهٔ رود ستونهای دود چونان غولها و دیوها از سقف همهٔ خانه‌ها برخاسته و از خلال آسمان سردْ شتابان اوج می‌گرفتند، و در مسیر خود به‌هم پیچیده و از هم جدا می‌شدند، به‌نحوی که به‌نظر می‌رسید بناهای جدیدی برفراز بناهای قدیمی و شهر جدیدی در آسمان در حال شکل‌گیری است... دست آخر، به‌نظر می‌رسید کل این جهان با تمامی ساکنانش، قوی و ضعیف، همراه با تمامی خانه‌هایشان، از سرپناه فقرا گرفته تا عمارات آذین‌بسته با طلا، جملگی در این ساعت شامگاهی به‌خیالی جادویی یا رؤیایی افسانه‌ای می‌مانند، که به‌نوبهٔ خود در آنی ناپدید می‌شود و همچون بخار به‌سوی آسمان لاجوردی بالا می‌رود.[۱۰]

در ادامهٔ این فصل روند تکامل هویتِ پترزبورگ طی یکصد سال، در مقام سراب یا نوعی شهر اشباح، را مورد بررسی قرار خواهیم داد، شهری که شکوه و جلال آن پیوسته در حال دود شدن و بالا رفتن در هوایی تیره و تار بود. در اینجا باید متذکر شوم که در جوّ سیاسی و فرهنگیِ رژیم نیکلا، فوران و گسترشِ این نوع نمادپردازی که با اشباح سر و کار دارد، معنا و مفهومی کاملاً واقعی داشت. این شهر، که نفسِ وجود آن نمادی از پویایی و عزم راسخ روسیه برای مدرن شدن بود، اینک خود را در رأس نظامی می‌یافت که افتخار می‌کرد یک سیستم بدون موتور است؛ جانشینان سوارکار مفرغی پشت زین به‌خواب رفته بودند: افسارها سفت و سخت

کشیده لیکن خشکیده و منجمد، اسب و سوار متکی به‌تعادل ایستایِ یک وزنهٔ ثابت. در پترزبورگِ نیکلا روح خطرناک اما پویایِ پطر تا حد یک شبح تنزل یافت، شبحی که برای تبدیل پترزبورگ به‌شهری جن‌زده به‌قدر کافی قدرتمند بود، لیکن توانِ جان بخشیدن به‌آن‌را نداشت. پس تعجبی ندارد که پترزبورگ توانسته خود را در مقام سرمشق یا نمونهٔ ازلیِ شهر اشباح در عصر جدید مستقر سازد. از قضا نفسِ تعارضات ناشی از سیاست نیکلا ــ سیاستِ مبتنی بر عقب‌ماندگی تحمیلی در میان نمادها و صور گوناگون مدرنیزاسیون تحمیلی ــ پترزبورگ را به‌منشأ الهام و منبع شکل مشخصاً غریب و وهم‌انگیزی از مدرنیسم بدل ساخت که می‌توانیم آن‌را «مدرنیسمِ توسعه‌نیافتگی» بنامیم.

در عصر نیکلا، در حالی که دولت به‌خواب رفته بود، محور و صحنهٔ نمایش مدرنیته از مجموعهٔ پرشکوه ساختمانها و بناهای دولتی و میادین عظیم در مرکز شهر و در مسیر رود نِوا، به‌بلوار نوسکی انتقال یافت. بلوار نوسکی یکی از سه خیابانی بود که به‌صورت شعاعهای یک دایره از میدان دریاداری در سه جهت امتداد می‌یافتند و شکل شهر را مشخص می‌ساختند. این بلوار همواره یکی از جاده‌های اصلی پترزبورگ محسوب می‌شد. اما در اوایل قرن نوزدهم و در زمان سلطنت آلکساندر، این خیابان توسط چندین معمار نئوکلاسیکِ برجسته تقریباً به‌طور کامل بازسازی شد. همپایِ ظهور شکل جدید آن در اواخر دههٔ ۱۸۲۰، بلوار نوسکی به‌نحوی بارز از دو شعاع دیگر یا دو رقیب اصلی خود (بلوار وژنسنسکی و خیابان گوروخوایا) متمایز گردید، و به‌عنوان یک محیط شهری منحصر به‌فرد تأیید و بازشناخته شد.[۱۱] نوسکی درازترین و پهن‌ترین خیابان شهر بود، با بهترین چراغها و بهترین سنگفرش. این بلوار از میدان دریاداری شروع می‌شد و در جهت جنوب غربی به‌صورت خطی مستقیم به‌طول دو و سه‌چهارم مایل امتداد می‌یافت. (سپس به‌یک سمت چرخیده، باریک می‌شد، و پس از طی یک مسیر اضافی کوتاه به‌صومعهٔ آلکساندر نوسکی ختم می‌شد؛ البته این بخش هیچ‌گاه واقعاً جزئی از «نوسکی» محسوب نمی‌شد و ما نیز در اینجا بدان نخواهیم پرداخت). پس از سال ۱۸۵۱، این خیابان به‌ترمینالِ قطار سریع‌السیر پترزبورگ-مسکو منتهی می‌شد، که خودْ یکی از نمادهای اصلی تحرک و انرژی مدرن روسیه بود (و البته در رُمان آناکارنینا به‌قلم تولستوی نیز نقشی مرکزی داشت). بلوار نوسکی توسط رودخانهٔ مویکا و دو آبراه

کاترین و فونتانکا قطع می‌شد، و دارای پلهای زیبایی بود که چشم‌اندازهایی طویل و دلنواز از حیات پویای شهر را در برابر عابران می‌گشودند.

بناهای مجلل در هر دو سمت خیابان صف کشیده بودند، بناهایی که غالباً در میادین و فضاهای عمومیِ اضافیِ خاص خود ساخته شده بودند: کلیسای جامعِ «بانوی ما از غازان» به‌سبک نئو باروک؛ کاخ میخائیلوسکی به‌سبک روکوکو، همانجا که تزار مجنون، پل اول، به‌دست محافظان خویش خفه شد تا راه برای به‌تخت نشستن پسر وی آلکساندر باز شود؛ تئاتر آلکساندر به‌سبک نئو کلاسیک؛ کتابخانهٔ عمومی، که نسلهای متوالیِ روشنفکرانِ فقیرِ فاقد کتابخانهٔ شخصی عاشق‌اش بودند؛ ساختمان موسوم به گوستینی دوُر[1]، یا همچنان‌که بر سردرش به‌زبان فرانسوی نوشته بود، بوتیکهای باشکوه، بنایی چهارگوش با بازارچه‌های مجهز به‌سرپوش شیشه‌ای که به‌تقلید از خیابان ریوُلیِ پاریس یا ریجنت استریتِ لندن ساخته شده بودند، لیکن، همچون بسیاری از نمونه‌های روسیِ تقلیدشده از الگوهای اصلی اروپایی، در حد و اندازه‌ای بسیار بزرگتر. از هر نقطه‌ای در بلوار نوسکی، نوک طلایی برج دریاداری قابل مشاهده بود، و به‌هر ناظری رخصت می‌داد تا با بلند کردن سر خویش به‌نوعی جهتگیری بصری و نوعی حس تعیین مکان در کل شهر دست یابد، و همچنان‌که پرتو متحرک خورشید این منار زرین را روشن می‌ساخت، تخیل فرد ناظر نیز شعله‌ور می‌شد و فضای واقعی شهر را به‌منظره‌ای رؤیایی و جادویی بدل می‌کرد.

بلوار نوسکی از جهات گوناگون محیطی مشخصاً مدرن بود. اولاً، مستقیم بودن خیابان و همچنین عرض و طول و سنگفرش خوبش آن‌را به‌رسانه‌ای ایده‌آل برای حرکت اشیاء و آدمها، و به‌مجرایی کامل برای شیوه‌های نوظهور حمل و نقلِ سریع و سنگین، بدل می‌کرد. به‌مانند بلوارهایی که هوسمان در دههٔ ۱۸۶۰ از این‌سو تا آن‌سوی پاریس کشید، نوسکی نیز کانون ظهور نیروهای مادی و انسانیِ تازه تراکم یافته بود؛ ماکادام و آسفالت، چراغهای گازی و برقی، راه‌آهن، واگونها و خودروهای برقی، سینماها و تظاهرات توده‌ای. ولی از آن جهت که پترزبورگ بخوبی طراحی و برنامه‌ریزی شده بود، بلوار نوسکی عملاً یک نسل قبل از همتاهای پاریسی‌اش

1. Gostiny Dvor

به‌کار افتاد، و کارکرد آن با نرمی و سهولت بس بیشتری همراه بود و نیازی به‌ویران ساختن محلات یا زندگیهای قدیمی نداشت.

ثانیاً، نوسکی ویترینی بود برای نمایش عجایبِ اقتصاد مصرفی که شیوهٔ مدرنِ تولید انبوه می‌رفت تا حصول آنها را برای همگان ممکن سازد، همهٔ این کالاهای مصرفی در فروشگاههای متعدد خیابان به‌صورتی جذاب به‌نمایش گذارده شده بود. در کنار کالاهای خارجی ــ البسه و اثاثیهٔ فرانسوی، پارچه‌ها و زینهای انگلیسی، چینیها و ساعتهای آلمانی ــ سبکهای خارجی، مردان و زنان خارجی، و خلاصه تمامی جذابیتهای ممنوع دنیای خارج، به‌نمایش گذارده شده بودند. مجموعه‌ای از لیتوگرافیهای مربوط به‌دههٔ ۱۸۳۰ که اخیراً دوباره چاپ شده است، نشان می‌دهد که بیش از نیمی از تابلوها و سردر فروشگاههای نوسکی یا دوزبانه بوده است و یا منحصراً به‌زبان انگلیسی یا فرانسوی؛ فقط معدودی از آنها صرفاً روسی بوده است. حتی در شهری برخوردار از هویتی بین‌المللی نظیر پترزبورگ، بلوار نوسکی به‌طرزی استثنایی ناحیه‌ای جهان‌وطن[1] بوده است.[۱۲] علاوه بر این، نوسکی یگانه فضای عمومیِ پترزبورگ بود که دولت [و ساختمانهای دولتی] بر آن تسلط نداشت ــ و این نکته تحت حکومتی سرکوبگر، نظیر رژیم نیکلا، مشخصاً مهم بوده است. حکومت می‌توانست بر کنشها و میان‌کنشهایی که در نوسکی تحقق می‌یافت نظارت کند، لیکن قادر به‌تولید و تکوین آنها نبود. بدین‌سان نوسکی به‌صورت نوعی محوطهٔ آزاد ظاهر گشت که در آن نیروهای اجتماعی و روانی می‌توانستند به‌نحوی خودانگیخته منکشف شوند.

و ثالثاً، بلوار نوسکی تنها جایی در پترزبورگ (و احتمالاً در کل روسیه) بود که همهٔ طبقات اجتماعی موجود می‌توانستند در آن گرد هم آیند، از اشراف‌زادگانی که کاخها و خانه‌هایشان در بخش ابتدایی خیابان، نزدیک برج دریاداری و کاخ زمستانی، مایهٔ فخر و مباهات بلوار نوسکی بود، تا صنعتگران فقیر، روسپیان، ولگردها و عیاشانی که در آلونکها و میخانه‌های مفلوکِ دور و بر ایستگاه راه‌آهنِ میدان زنانیمسکی در بخش انتهایی بلوار پلاس بودند. بلوار نوسکی همهٔ آنان را گرد هم جمع می‌کرد، جملگی را در گردبادی عظیم می‌چرخاند، و سپس رهایشان

1. cosmopolitan

می‌کرد تا از تجارب و برخوردهای خویش به‌نحوی سر درآورند. اهالی پترزبورگ عاشق بلوار نوسکی و بی‌وقفه سرگرم خلق اسطوره‌هایی دربارهٔ آن بودند، زیرا این بلوار، در قلب کشوری توسعه‌نیافته، چشم‌اندازی به‌سوی همهٔ وعده‌های تابناک جهان مدرن را بر آنان می‌گشود.

گوگول: خیابان واقعی و خیالی[1]

اسطوره‌های مردمیِ مربوط به‌بلوار نوسکی نخستین‌بار توسط گوگول در داستان فوق‌العاده‌اش، «بلوار نوسکی» (۱۸۳۵)، به‌هنر بدل گشت. این داستان که در جهان انگلیسی‌زبان عملاً ناشناخته مانده است،[۱۳] عمدتاً به‌تراژدی رمانتیک هنرمندی جوان و مضحکهٔ رمانتیک افسری جوان مربوط می‌شود. ما بزودی به‌حکایت آن دو خواهیم پرداخت. لیکن آنچه از جهت مقاصد تحلیل ما مهمتر و بدیع‌تر به‌نظر می‌رسد، مقدمهٔ گوگول است که در آن قهرمانان داستان وی در چارچوب محیط طبیعی زندگی و فعالیت خویش جای می‌گیرند. این چارچوب از سوی راوی داستان ارائه می‌شود که ما را، با شور و شوق یک جارچیِ کارناوال، با خیابان آشنا می‌سازد. گوگول در این چند صفحه، بدون تقلا (یا حتی آگاهی) بارز، یکی از انواع یا ژانرهای اصلی ادبیات مدرن را ابداع می‌کند: رُمانس خیابان شهری، که در آن قهرمان اصلی خود خیابان است. راوی گوگول ما را با حالتی گیج و منگ و ازنفس‌افتاده مورد خطاب قرار می‌دهد:

> چیزی که با بلوار نوسکی قابل قیاس باشد وجود ندارد، دست‌کم نه در پترزبورگ؛ چون در آن شهر این بلوار همه چیز است. نگین پایتخت!ــ کدام زیبایی و شکوهی است که این خیابان از آن بی‌بهره باشد؟ مطمئنم هیچ‌یک از ساکنان رنگ‌پریده و کارمندصفت شهر ما حاضر نمی‌شود بلوار نوسکی را با همهٔ نعمات زمینی عوض کند... و خانمها! خانمها حتی از این هم بیشتر شیفتهٔ بلوار نوسکی‌اند. ولی کیست که شیفته‌اش نباشد؟[2]

---

۱. عنوان حقیقی این بخش «خیابان رئال و سوررئال» است. اشارهٔ مؤلف به‌سوررئالیسم، با توجه به‌نقش تعیین‌کنندهٔ این مکتب در شکل‌گیری هنر و فرهنگ (و حتی زندگی) مدرنیستی، واجد اهمیت بسیار، و به‌یک معنا، پیامد منطقی تأکید او بر ادبیات در تحلیل مدرنیته است. از این‌رو، در داخل متن واژه‌های «سوررئال» (surreal) و «رئال» (real) به‌کار گرفته می‌شوند.ــم.

۲. در ترجمهٔ بخشهای مربوط به‌داستان گوگول به‌ترجمهٔ فارسی آقای خشایار دیهیمی نیز رجوع شده است: نیکلای گوگول، یادداشتهای یک دیوانه، تهران، انتشارات هاشمی، ۱۳۶۳.

راوی می‌کوشد به‌ما توضیح دهد که چرا این خیابان با همهٔ خیابانهای دیگر فرق دارد:

> حتی اگر کار مهمی داشته باشید، به‌محض آن‌که پا به‌نوسکی بگذارید احتمالاً کل مسئله را فراموش می‌کنید. اینجا تنها مکانی است که مردم از روی اجبار در آن حضور نمی‌یابند، تنها جایی است که منافع تجاری و مسائل ضروریِ حاکم بر کل سن پترزبورگْ مردم را به‌این‌سوی و آن‌سوی نمی‌رانند. کسانی که در بلوار نوسکی می‌بینید، کمتر از عابران همیشگی مورسکایا، گوروخوایا، لیتینایا، مشچانسکایا یا هر خیابان دیگر، خودخواه به‌نظر می‌رسند ــ در خیابانهای دیگر غالباً طمع و فرصت‌طلبی از چهرهٔ عابران و آنانی که در کالسکه و درشکه‌شان با سرعت از بیخ گوش آدم می‌گذرند، می‌بارد. نوسکی محل تجمع همگانی و خط ارتباطات سن پترزبورگ است... هیچ دفترچه راهنما یا دفتر ارائهٔ اطلاعات نمی‌تواند همچون نوسکی چنین اخبار و اطلاعات دقیقی فراهم آورد. بلوار نوسکی دانای مطلق است! ... سرعت ظهور اوهام و خیالاتی که در این بلوار ظرف فقط یک روز بسط می‌یابد! شمار استحاله‌هایی که طی بیست و چهار ساعت تجربه می‌کند!

غایت اصلی این خیابان، که موجد خصلت خاص آن است، معاشرت اجتماعی است: مردم بدینجا می‌آیند تا ببینند و دیده شوند، و تصاویر خیالی خود را با یکدیگر رد و بدل کنند، بدون هرگونه قصد و نیت بعدی، بدون طمع یا رقابت، بلکه به‌عنوان غایتی فی‌نفسه. ارتباط یا گفتگوی آنان، و پیام خود خیابان در کل، آمیزهٔ عجیبی از واقعیت و خیال است: از یک‌سو، به‌مثابهٔ صحنه‌ای برای تجلی خیالپروریهایِ افراد دربارهٔ این‌که می‌خواهند چه کسی باشند، عمل می‌کند؛ و از سوی دیگر ــ برای کسانی که قادر به‌رمزگشایی آن هستند ــ دانشی حقیقی در مورد هویت واقعی مردمان فراهم می‌آورد.

معاشرت اجتماعی در نوسکی واجد چندین تناقض است. از یک‌سو، مردمان را با هم رودررو می‌کند؛ ولی از سوی دیگر، آنان را با چنان نیرو و سرعتی از کنار هم عبور می‌دهد که هرکس بسختی می‌تواند دیگری را دقیق بنگرد ــ پیش از آن‌که بتوانید نگاه خود را به‌کسی معطوف سازید، دیگر از آن شبح خبری نیست. از این‌رو بخش اعظم تصویری که نوسکی عرضه می‌کند، بیشتر تصویر چهره‌ها و صور

پراکنده‌ای است که به‌سرعت از برابر چشم می‌گذرند تا تصویر مردمانی که خود را به‌تماشا گذارده‌اند:

> پیاده‌روهایش چه تمیز جارو شده‌اند، و چه گامهای بی‌شماری اثر خود را بر آنها نهاده‌اند! چکمه‌های کثیف و گِل و گشادِ آن سرباز بازنشسته که به‌نظر می‌رسد خودِ سنگ خارا هم زیر بار وزن او ترک می‌خورد؛ دمپایی مینیاتوری و سبکتر از دودِ آن بانوی جوان که سر خویش را به‌سوی پنجره‌های پرزرق و برق مغازه‌ها می‌چرخاند، درست مثل گل آفتابگردانی که به‌سوی خورشید می‌چرخد؛ شمشیر دراز آن ستوان پُرامید که تق‌تق‌کنان روی سنگفرش پیاده‌رو کشیده می‌شود و بر سطح آن خطی تیز برجای می‌نهد ــ در آن هر چیزی نقش و نشانِ قدرتِ نیرو یا قدرت ضعف را بر چهره دارد.

این قطعه که گویی از نقطه‌نظر پیاده‌رو نوشته شده است، حاکی از آن است که فقط در صورتی می‌توانیم مردمان نوسکی را درک کنیم که آنان را به‌اجزایِ تشکیل‌دهندهٔ خود ــ در این مورد، پاهای آنان ــ تجزیه کنیم، ولی این قطعه در عین حال به‌ما می‌گوید که اگر با روش دقیقْ نگریستن آشنا باشیم، می‌توانیم هر یک از اجزا یا اعضا را به‌منزلهٔ نوعی جهان صغیر که معرف تمامیت وجود آنان است، درک کنیم.

این تصویر پراکنده، همچنان‌که گوگول یک روز از زندگی خیابان را دنبال می‌کند، طول و تفصیل می‌یابد. «شمار استحاله‌هایی که طی بیست و چهار ساعت تجربه می‌کند!» راوی گوگول حکایت خویش را به‌آهستگی درست پیش از سپیده‌دم آغاز می‌کند، در لحظه‌ای که حیات خود خیابان نیز آهسته است: فقط چند تن از دهقانان، که سلانه‌سلانه از روستا به‌اینجا آمده‌اند تا در طرحهای ساختمانیِ وسیع شهر مشغول به‌کار شوند، و گدایان گردآمده در برابر نانواییهایی که تنورشان سراسر شب روشن بوده است. حوالی طلوع خورشید، زندگی رفته‌رفته بیدار می‌شود، همراه با مغازه‌دارانی که کرکره‌ها را بالا می‌زنند و بارها را خالی می‌کنند، و بانوان پیری که برای نماز صبحگاهی به‌کلیسا می‌روند. به‌تدریج خیابان پر می‌شود از کارمندانی که به‌سوی دفاتر خویش می‌شتابند، و کمی بعد نیز کالسکه‌های رؤسا از راه می‌رسند. همچنان‌که روز می‌گذرد و نوسکی از انبوه جمعیت متورم می‌شود، و جریان حیات آن نیز نیرو و شتاب بیشتری کسب می‌کند، سرعت و فشردگیِ نثر

گوگول هم، به‌نوبهٔ خود، افزایش می‌یابد: او نفس‌نفس‌زنان یکی پس از دیگری گروههای مختلف را دنبال هم قطار می‌کند ــ معلمان سرخانه، پرستارها و کودکانِ تحت مراقبت آنان، هنرپیشه‌ها، موسیقیدانان و شنوندگان احتمالی آنان، سربازان، زنان و مردانی که خرید می‌کنند، کارکنان دفتری و منشیهای خارجی، درجات و مراتب بی‌پایانِ کارمندان ادارات روسی ــ و به‌سرعت از یکی به‌سراغ دیگری می‌رود، و ضربان پرتب و تاب خیابان را از آن خویش می‌کند. سرانجام، در اواخر بعدازظهر و اوایل شامگاه، همچنان‌که حیات بلوار به‌ساعات اوج خود می‌رسد، و نوسکی در سیل مردمان شیک‌پوش و ظاهراً شیک‌پوش غرق می‌گردد، نیرو و شتاب چنان شدید و حاد می‌شود که سطوح تصویر خرد می‌گردد و وحدت هیئت یا شکل بشری به‌صورت تکه‌پاره‌هایِ سوررئال درهم می‌شکند:

> در اینجا می‌توان سبیلهای شگفت‌آوری یافت که قلم هیچ نویسنده و قلم‌موی هیچ نقاشی قادر به‌توصیف و تصویرشان نیست، سبیلهایی که بهترین سالهای عمر یک انسان وقف پرورش آنها شده است، آن هم به‌لطف روزها و شبها مراقبت و پاسداری طولانی؛ سبیلهایی که به‌خوش‌رایحه‌ترین عطرها آغشته و با گرانبهاترین و کمیاب‌ترین پمادها روغن‌مالی شده‌اند، و مایهٔ رشک و غبطهٔ همهٔ رهگذران‌اند... در اینجا می‌توان هزاران گونهٔ مختلف از کلاهها، دامنها، و دستمالهای زنانهٔ خوشرنگ و کوچک یافت که گهگاه برای دو روز کامل محبوب صاحبان خویش باقی می‌مانند... چنان می‌نماید که گویی دریایی از پروانه‌ها ناگهان از صدها شاخه گل به‌هوا برخاسته است و همچون ابری تابناک برفراز سر سوسکهای سیاهِ جنس مذکر موج می‌زند. در اینجا کمرهایی یافت می‌شود که انسان حتی به‌خواب هم ندیده است، کمرهایی چنان نازک که آدمی با مشاهدهٔ آنها دچار ترس و لرز می‌شود که مبادا تنفس غیر محتاطانه‌اش آسیبی به‌این ظریفترین اثر طبیعت و هنر برساند. و چه بگویم دربارهٔ آستینهای زنانه‌ای که در بلوار نوسکی یافت می‌شود! آستینهایی پف‌کرده نظیر دو بالون، که اگر آقای متشخصی صاحب آنها را محکم نگیرد، چه‌بسا که خانمی ناگهان به‌هوا بلند شود. در اینجا می‌توان لبخندهای منحصر به‌فردی یافت که محصول والاترین نوع هنرند.

و باقی قضایا. بسختی می‌توان فهمید که چنین قطعاتی برای معاصران گوگول چه معنایی دربر داشته است؛ آنان مطمئناً به‌صورت مکتوب در این‌باره چندان سخن

نگفتند. لیکن از منظر قرن ما این نوع نگارش عجیب و غیر عادی است: به‌نظر می‌رسد بلوار نوسکی گوگول را از عصر و زمانهٔ خویش به‌روزگار ما انتقال داده است، به‌مانند همان خانمی که سوار بر آستینهایش در هوا پرواز می‌کرد. اولیسِ جویس، میدان آلکساندر و برلینِ دوبلین، مناظر شهریِ کوبیستی-فوتوریستی، مونتاژ دادائیستها و سوررئالیستها، سینمای اکسپرسیونیست آلمان، آیزنشتاین و زیگا ورتوف، و موج رُمان نو پاریسی همگی از این نقطه شروع شدند؛ به‌نظر می‌رسد گوگول در اینجا دست‌اندرکار اختراع قرن بیستم از درون سر خویش است.

اینک گوگول، شاید برای نخستین‌بار در تاریخ ادبیات، مضمون مدرن دیگری را معرفی می‌کند که باز هم یک سرمشق یا نمونهٔ نوعی است: «اما به‌محض آن‌که شامگاه بر خانه‌ها و خیابانها سایه می‌افکند، و نگهبان شب دولادولا از پله‌هایِ نردبان بالا می‌رود تا فانوسها را روشن کند، بلوار نوسکی بار دیگر جان می‌گیرد و به‌جنبش درمی‌آید، سپس آن ساعات پررمز و رازی فرا می‌رسد که چراغهای خیابان همه چیز را در نوری جادویی و اغواگر غرق می‌کند». اینک سالمندان، افراد متأهل و آنانی که خانه‌هایی آبرومند دارند، خیابانها را ترک کرده‌اند؛ حال نوسکی، به‌قول گوگول، به‌جوانان و افراد پرشور و به‌طبقات زحمتکش تعلق دارد که البته آخر از همه دست از کار می‌کشند. «در این ساعت آدمی وجود نوعی قصد، یا بهتر بگویم وجود چیزی شبیه به‌قصد، چیزی کاملاً غیر ارادی، را حس می‌کند؛ گامهای همگان تندتر و بی‌نظم‌تر می‌شود. سایه‌های بلند بر دیوارها و پیاده‌روها به‌سرعت می‌لغزند، و سر آنها حتی به‌روی پل پلیس می‌رسد». در این زمان نوسکی به‌طور همزمان واقعی‌تر و غیر واقعی‌تر می‌شود. واقعی‌تر از آن جهت که خیابان اکنون از نیازهای واقعیِ آنی و حاد جان گرفته است: سکس، پول، عشق؛ اینها همان کورانهای غیر ارادی قصد و میلِ جاری در جوّ هستند؛ اینک تکه‌پاره‌های اندامها و اعضایِ چهره‌ها به‌انسانهایی واقعی بدل می‌شوند که برای ارضای نیازهای خود حریصانه انسانهای دیگر را می‌جویند. از سوی دیگر، نفسِ شدت و عمق این امیالْ ادراکِ انسانها از یکدیگر، و همچنین نحوهٔ به‌نمایش گذاردن خویشتن، را تحریف می‌کند. در پرتوی این نور جادویی نَفس و دیگری هر دو بزرگتر از آنچه هستند به‌نظر می‌رسند، لیکن عظمت آنان همان‌قدر گریزپا و بی‌پایه است که سایه‌های لغزنده بر دیوارها.

تا اینجایِ کار، تصویر خیالی گوگول گسترده، فراگیر و پانورامیک بوده است.

ولی اینک نگاه او به‌صورتی دقیق و بارز بر دو مرد جوانی متمرکز می‌شود که آمادهٔ بازگو کردن حکایات آن دو است: پیسکارف هنرمندِ نقّاش و پیروگوف افسر ارتش. همچنانکه این دو یار ناجور همراه با هم در طول بلوار قدم می‌زنند، چشمانشان به‌طور همزمان اسیر دو دختر رهگذر می‌شود. آن دو از یکدیگر جدا گشته و در دو جهت مخالف می‌دوند، از نوسکی به‌درون ظلمت خیابانهای فرعی گام می‌نهند، هر یک در تعقیب دختر رؤیایی خویش. گوگول، همچنانکه آنان را دنبال می‌کند، آتش‌بازی سوررئالِ مقدمه خویش را به‌نفع نثری منسجم‌تر و عادی‌تر کنار می‌گذارد، یعنی نثر نمونه‌وار رئالیسم رمانتیک قرن نوزدهم، نثر بالزاک و دیکنز و پوشکین، که خاصِ توصیف آدمیان واقعی و زندگیهای آنان بود.

ستون پیروگوف یک مخلوق [ادبی] کمیک فوق‌العاده است، نمادی از تکبّر و خودخواهی خام ــ جنسی، طبقاتی، ملّی ــ که نام او در زبان روسی مترادف با این خصایص شده است. پیروگوف در حین تعقیب دختری که در نوسکی دیده است، درمی‌یابد که به‌محلّهٔ صنعتگران آلمانی پا گذارده است؛ دختر مورد علاقهٔ او زن یک فلزکار سوآبیایی از آب درمی‌آید. این محلّه جهان غربیهایی است که کالاهای به‌نمایش‌گذاشته در نوسکی را، که افسر روسی آنها را با میل و رغبت مصرف می‌کند، تولید می‌کنند. در واقع اهمیت این خارجیها برای اقتصاد پترزبورگ و روسیه گواهی است بر عدم قابلیت و ضعف درونی این کشور. امّا پیروگوف چیزی از این مسائل نمی‌داند. رفتار او با خارجیها درست مثل رفتاری است که از روی عادت با سرفها می‌کند. در آغاز او از اخم و تخم شوهر آلمانی، شیللر، در قبال لاس زدن او با همسر شیللر متعجب می‌شود: آخر مگر او یک افسر روس نیست؟ شیللر و دوستش، هوفمانِ پینه‌دوز، تحت تأثیر قرار نمی‌گیرند: آنان به‌او می‌گویند که اگر در وطن خویش مانده بودند، خودشان هم می‌توانستند افسر شوند. آنگاه پیروگوف به‌مرد آلمانی سفارش کار می‌دهد: این امر از یک‌سو بهانه‌ای به‌دستش می‌دهد تا باز هم به‌آن مغازه سر زند؛ ولی در عین حال، به‌نظر می‌رسد که از دید او سفارش در حکم نوعی رشوه یا انگیزه‌ای برای شوهر آلمانی است که خودش را به‌نفهمی بزند. پیروگوف با خانم شیللر قرار ملاقات می‌گذارد؛ اما وقتی پا به‌مغازه می‌گذارد، شیللر و هوفمان ناغافل روی او می‌جهند، سر دست بلندش می‌کنند و به‌بیرون پرتابش می‌کنند. افسر روس خشکش می‌زند:

خشم و نفرت پیروگوف بی‌حد و حصر بود. تنها فکر چنین توهینی او را دیوانه می‌کرد. به‌گمان او شلاق و تبعید به‌سیبری کمترین مجازاتی بود که شیللر استحقاقش را داشت. به‌سوی خانه شتافت تا لباسش را عوض کند و مستقیماً به‌نزد ژنرال برود؛ در حضور او می‌توانست طغیان این کارگران آلمانی را با آب و تاب توصیف کند. قصد داشت درخواست مکتوبی به‌ستاد فرماندهی بفرستد... اما کل ماجرا پایانی بس غریب داشت: سر راهش به‌خانه وارد یک قنادی شد، چند عدد شیرینی برنجی تناول کرد، مجلهٔ زنبور شمالی را ورق زد، و سپس در حالی که خشمش فروکش کرده بود، دوباره به‌راه افتاد. علاوه بر این، هوای خنک شامگاه نیز او را وسوسه کرد تا در طول بلوار نوسکی کمی قدم بزند.

او در تلاش خویش برای فتح و کامیابی خوار و خفیف گشته است، لیکن احمقتر از آن است که از شکست خویش درسی بیاموزد، یا حتی برای فهم دلایل آن تلاش کند. ظرف چند دقیقه، پیروگوف کل ماجرا را از یاد برده است؛ اکنون شاد و بی‌خیال در بلوار نوسکی گردش می‌کند و در این فکر است که غنیمت بعدی او چه کسی خواهد بود. او در هوای تیرهٔ شامگاه محو می‌شود، در مسیر جاده‌ای که به‌سباستوپُل می‌رود. پیروگوف نمونهٔ کامل طبقه‌ای است که تا سال ۱۹۱۷ بر روسیه حکم می‌راند.

پیسکارف که چهره‌ای بسیار پیچیده‌تر است، احتمالاً یگانه شخصیت حقیقتاً تراژیک در کل آثار گوگول است، شخصیتی که به‌کاملترین وجهی گوگول را شیفتهٔ خود می‌کند. زمانی که افسر روس محبوبهٔ بلوند خویش را دنبال می‌کند، دوست هنرمند او با یک نگاه اسیر عشق زنی سیاه‌موی می‌شود. پیسکارف در خیال خود او را بانویی بزرگ می‌پندارد، و از نزدیک شدن به‌او بر خود می‌لرزد. اما زمانی که نزد معشوق خویش می‌رود، درمی‌یابد که او بواقع یک روسپی است ــ آن هم یک روسپی سطحی و غرغرو. البته پیروگوف آناً متوجه این نکته می‌شد؛ اما پیسکارف، که عاشق زیبایی و فاقد تجربهٔ زندگی و حکمت دنیوی است، درنمی‌یابد که زیبایی می‌تواند یک نقاب و یک کالا باشد. (به‌گفتهٔ راوی داستان، او به‌همین‌سان ناتوان از به‌کارگیری نقاشیهای خود به‌منزلهٔ کالا است: هنگامی که مردم از زیبایی آنها ستایش می‌کنند چنان ذوق‌زده می‌شود که آنها را به‌قیمتی بسیار کمتر از ارزش بازاری‌شان به‌خریدار می‌بخشد). هنرمند جوان نخستین سرخوردگی‌اش را پشت سر می‌گذارد

و حال در خیال خود دختر را یک قربانی معصوم می‌انگارد: او بر آن می‌شود تا دختر را نجات دهد، روح او را با عشق خویش بیدار کند، و او را به‌اتاق زیر شیروانی خویش ببرد، جایی که می‌توانند با فقر اما صادقانه زندگی کنند، آن هم با تغذیه از عشق و هنر. او بار دیگر عزم خود را جزم می‌کند و به‌نزد دخترک می‌رود، و پیشنهاد خود را مطرح می‌سازد؛ و البته دخترک بار دیگر به‌او می‌خندد، و فی‌الواقع نمی‌داند به‌کدام‌یک بیشتر بخندد ــ به‌ایدهٔ عشق یا به‌ایدهٔ کار صادقانه. حال می‌بینیم که هنرمند جوان خیلی بیش از دخترک نیازمند نجات است. درهم‌شکسته توسط شکاف میانِ رؤیاها و واقعیت اطراف خویش، این «خیال‌بافِ پترزبورگی» اختیار هر دو آنها را از دست می‌دهد. او از نقاشی کردن دست می‌کشد، و در خیالات افیونی فرومی‌رود، سپس معتاد می‌شود، و سرانجام خود را در اتاقش حبس می‌کند و گلوی خویش را می‌برّد.

معنای تراژدی این هنرمند و مضحکهٔ آن افسر چیست؟ یک نکته از سوی راوی در خاتمهٔ داستان مطرح می‌شود: «آه، به بلوار نوسکی اعتماد نکنید!» اما در اینجا هر طنزی حاوی طنز دیگری است. «من همیشه وقتی از آنجا عبور می‌کنم، شنلم را سخت به‌دورم می‌پیچم، و سعی می‌کنم به‌اشیاء و امور اطرافم اصلاً توجه نکنم». طنز قضیه در آن است که راوی در پنجاه صفحهٔ آخر هیچ کاری نکرده است مگر توجه به‌اشیا و امور اطراف خویش، و عرضهٔ آنها برای تماشای ما. او سخن خویش را بر همین اساس ادامه می‌دهد و داستان را ظاهراً با نفی آن به‌پایان می‌برد. «از نگاه کردن به‌ویترینهای مغازه‌ها حذر کنید: خرت و پرتهایی که در آنها به‌نمایش گذارده شده قشنگ‌اند، اما فقط به‌درد قرار و مدارهای سرّی می‌خورند». و البته کل این داستان دربارهٔ قرار و مدارهای سرّی بوده است. «فکر می‌کنید آن خانمها...، ولی به‌خانمها از همه کمتر اعتماد کنید. باشد که خداوند شما را از چشم دوختن به‌زیر لبهٔ کلاه بانوان حفظ کند. هر اندازه هم که مانتوی زنی زیبا اغواگرانه از کنارم بگذرد، به‌هیچ قیمتی تسلیم میل و هوسِ دنبال کردن او نمی‌شوم. و به‌خاطر خدا از چراغهای خیابان فاصله بگیرید! و هنگامی که از کنارشان می‌گذرید هر چه می‌توانید شتاب کنید!» زیرا ــ و با این عبارت داستان به‌پایان می‌رسد ــ

بلوار نوسکی همیشه دروغ می‌گوید، اما بدتر از همه زمانی است که پیکر شب همچون فرشی بر آن گسترده می‌شود و دیوارهای زرد و سپید خانه‌ها را

مشخص و بارز می‌کند، زمانی که شهر به‌تمامی درخشان و پرغوغا می‌شود، کالسکه‌های بی‌شمار از خیابان سرازیر می‌شوند، و کالسکه‌چیها فریاد می‌زنند و اسبها را هی می‌کنند، و زمانی که شیطان به‌دست خود چراغها را روشن می‌کند تا همه چیز را در پرتو نوری غیر واقعی به‌نمایش گذارد.

من کل عبارت پایانی را نقل کردم، زیرا این قطعه نشان می‌دهد که چگونه گوگول، نویسندهٔ پنهان در پس راوی، به‌شیوه‌ای مسحورکننده خوانندگان خویش را بازی می‌دهد. نویسنده درست در حین نفی عشق خود به‌بلوار نوسکی، این عشق را تجسم می‌بخشد؛ حتی زمانی که خیابان را به‌سبب جاذبه‌های کاذبش محکوم می‌کند، آن‌را به‌جذابترین وجهی توصیف می‌کند. ظاهراً راوی به‌اَعمال و سخنان خویش واقف نیست، ولی روشن است که نویسنده بدانها آگاه است. درواقع نهایتاً معلوم خواهد شد که این طنز و کنایهٔ مبهم و چندسویه یکی از نگرشهای اساسی نسبت به‌شهر مدرن است. ما بارها و بارها، در ادبیات، در فرهنگ عامیانه، و در گفتگوهای روزمرهٔ خودمان، با صدایی نظیر این روبرو خواهیم شد: هرقدر که گوینده شهر را با شدت و حدت بیشتری محکوم می‌کند، تصویر آن‌را با درخشش و شفافیت بیشتری ترسیم کرده و بدان جذابیت بیشتری می‌بخشد؛ هرقدر خود را بیشتر از آن جدا و منفصل می‌سازد، به‌صورتی عمیقتر با آن یکی می‌شود، و نیاز حیاتی‌اش به‌زندگی در شهر روشنتر می‌شود. طرد و نفی نوسکی از سوی گوگول خود شکلی از «شنلم را سخت به‌دورم می‌پیچم» است ــ شکل یا وجهی از استتار نفس و تغییر چهره؛ لیکن او به‌ما اجازه می‌دهد شاهد آن باشیم که چگونه خودش با اغواگری از پس نقاب سرک می‌کشد.

آنچه، بیش از هر چیز، خیابان و هنرمند را به‌یکدیگر متصل می‌سازد، رؤیاها است. «آه به نوسکی اعتماد نکنید... همه‌اش یک رؤیاست». این سخن راوی است، پس از تعریف چگونگی نابود شدن پیسکارف توسط رؤیاهایش. با این حال، گوگول به‌ما نشان داده است که رؤیاها نیروی محرک زندگی و همچنین مرگ هنرمندند. این نکته با چرخشی مشخصاً گوگولی عیان گشته است: «این مرد جوان به‌طبقه‌ای تعلق داشت که در میان ما پدیده‌ای بس غریب است و همان‌قدر به‌جمع شهروندان سن پترزبورگ تعلق دارد که صورتی دیده‌شده در خواب و رؤیا متعلق به‌زندگی واقعی است... او یک هنرمند بود». لحن بلاغی این جمله ظاهراً هنرمند

پترزبورگی را حقیر و ناچیز می‌شمارد؛ اما جوهر و محتوای آن، برای آنانی که چشمشان باز است، گویای ارج نهادن به‌مقام شامخ هنرمند است: رابطهٔ او با شهر نمایانگر، و شاید حتی تجسم، «صورتی دیده‌شده در خواب و رؤیا» است. اگر چنین باشد، پس بلوار نوسکی، در مقام خیابان رؤیاهای پترزبورگ، نه‌فقط محل و مأوای طبیعی هنرمند بلکه یار و همکارِ خلاق او در مقیاسی کبیر است: او با رنگ و بوم ــ یا با کلمات بر صفحهٔ کتاب ــ به‌رؤیاهای جمعیِ شکل و بیانی روشن می‌بخشد، در حالی که خیابان همان رؤیا را در قالب زمان و مکان با مواد و مصالح انسانی متحقق می‌کند. از این‌رو، خطای پیسکارف دور شدن از نوسکی است نه پرسه زدن در آن: کار وی فقط وقتی خراب می‌شود که حیات رؤیایی و تابناک نوسکی را با زندگی واقعیِ خاکی و گِل‌آلود خیابانهای فرعی خلط می‌کند.

اگر قرابت هنرمند و بلوار سرشت پیسکارف را شکل می‌بخشد، این امر شامل حال گوگول هم می‌شود: آن حیات رؤیاییِ جمعی که درخشش و تلألو خیابان از آن ناشی می‌شود، یکی از سرچشمه‌های اصلی قدرت تخیل اوست. هنگامی که گوگول، در آخرین سطر داستان، نور مرموز اما اغواگر خیابان را به‌شیطان نسبت می‌دهد، درواقع بازیگوشی می‌کند؛ اما این نکته کاملاً روشن است که اگر با این تصویر به‌صورت غیر مجازی برخورد می‌کرد و می‌کوشید تا با پشت کردن به‌این نور، شیطان را طرد کند، عملاً نیروی حیاتی خود را سرکوب می‌کرد. هفده سال بعد، با یک دنیا فاصله از نوسکی ــ یعنی در مسکو که سنتاً شهر مقدس روسیه و قطب متضاد یا برنهادِ نمادین پترزبورگ محسوب می‌شد ــ گوگول دقیقاً به‌همین کار دست یازید. او تحت تأثیر یک مرد روحانی متعصب و نیمه‌دیوانه، به‌این باور رسید که کلّ آثار ادبی، و بیش از همه آثار خود او، از شیطان الهام می‌گیرد. سپس پایانی برای [زندگی] خویش خلق کرد که به‌اندازهٔ پایانی که برای پیسکارف نوشته بود، آکنده از خوف و دهشت بود: او دستنوشته‌های ناتمام جلد دوم و سوم نفوس مرده را سوزاند، و سپس با رعایت نظمی دقیق خود را از گرسنگی کشت.[۱۴]

یکی از مسائل اصلی داستان گوگول رابطهٔ میان مقدمهٔ داستان و دو حکایتی است که پس از آن روایت می‌شوند. ماجراهای پیسکارف و پیروگوف به‌زبان رئالیسم قرن نوزدهم بیان می‌شوند: شخصیتهایی کاملاً مشخص و معیّن که مشغول انجام اَعمالی قابل فهم و منسجم‌اند. اما مقدمهٔ داستان نمونهٔ درخشانی از مونتاژ

سوررئالیستیِ بدون نظم و ترتیب است که سبک نگارش آن بیشتر یادآور ادبیات قرن بیستم است تا آثار ادبی عصر و زمانهٔ خود گوگول. اتصال (و انفصال) میان زبانها و تجارب دوگانه ممکن است تا حدی به‌پیوند میان دو جنبه از زندگی در شهر مدرن مربوط باشد که به‌لحاظ مکانی همجوار ولی به‌لحاظ معنوی جدا و دور از یکدیگرند. در خیابانهای فرعی، جایی که اهالی پترزبورگ زندگی روزمره خود را می‌گذرانند، قواعد و قوانینِ عادیِ ساختار و انسجام، زمان و مکان، تراژدی و کمدی، حاکم‌اند. اما در نوسکی این قواعد معلق می‌شوند، سطوح خیال و بینش عادی و مرزهای تجربهٔ عادی و طبیعی درهم می‌شکنند، آدمیان به‌درون چارچوب جدیدی از زمان و مکان و امکان پا می‌گذارند. برای مثال، یکی از لحظات داستان «بلوار نوسکی» را در نظر بگیرید که به‌نحو بارز و تکان‌دهنده‌ای مدرنیستی است (قطعهٔ محبوب ناباکف، به‌ترجمهٔ خود او): دخترک که توجه پیسکارف را به‌خود جلب کرده است، به‌سوی او می‌چرخد و لبخند می‌زند و بناگاه

> زمین زیر پایش به‌حرکت افتاد، کالسکه‌ها با اسبهایی که می‌تاختند در نظرش ثابت و بی‌حرکت شدند، پل کِش آمد و درست وسط قوس خود دوپاره شد، یکی از خانه‌ها سر و ته ایستاده بود، کیوسک نگهبانی به‌سوی او غلتید، و نیزهٔ نگهبان، همراه با حروف زرینِ سردر یک مغازه و تصویر قیچیِ نقاشی‌شده به‌روی آن، درست روی مژگانِ چشمش برق می‌زد.

این تجربهٔ گیج‌کننده و ترسناک بدان می‌ماند که آدمی برای لحظه‌ای درون یک منظرهٔ کوبیستی قرار گیرد، یا دچار خیالات ناشی از مواد توهم‌زا شود. از نظر ناباکف این تجربه بیانگر لحظه یا لمحه‌ای از نبوغ و خیال هنری است که همهٔ مرزها و قیود اجتماعی و تجربی را پشت سر می‌گذارد. من اعتقاد دارم که قضیه درست عکس تصور ناباکف است و این دقیقاً همان کاری است که بلوار نوسکی می‌بایست با کسانی انجام دهد که بدان پای می‌نهادند: پیسکارف به‌چیزی دست یافت که خواستارش بود. نوسکی می‌توانست زندگی اهالی پترزبورگ را به‌صورتی چشمگیر غنا بخشد، ولی فقط تا زمانی که آنان می‌دانستند چگونه باید به‌سفرهایی[1] رفت که

---

۱. واژهٔ trip به‌معنای «سفر کوتاه» از دههٔ ۱۹۶۰ به‌بعد به‌طور مجازی برای اشاره به‌تجربهٔ مصرف ال.اس.دی یا سایر مواد توهم‌زا به‌کار می‌رود.ـــم.

نوسکی عرضه می‌کند و چگونه باید برگشت، و تا زمانی که می‌دانستند چگونه باید میان قرن خود و قرن بعدی رفت و آمد کنند. لیکن آن کسانی که نمی‌توانستند جهانهایِ دوگانهٔ شهر را درهم ادغام کنند، به‌احتمال قوی اختیار هر دو جهان، و در نتیجه اختیار زندگی خویش را از دست می‌دادند.

«بلوار نوسکی» گوگول که در ۱۸۳۵ نوشته شد، تقریباً معاصر «سوارکار مفرغی» است که دو سال زودتر سروده شد؛ مع‌هذا دنیاهایی که این دو اثر ارائه می‌دهند، چندین سال نوری با هم فاصله دارند. یکی از بارزترین تفاوتها آن است که پترزبورگِ گوگول کاملاً بری از سیاست به‌نظر می‌رسد: رویارویی عریان و تراژیکِ شهروند عادی با مرجع یا قدرت مرکزی در شعر پوشکین، هیچ جایی در بلوار گوگول ندارد. آن هم نه صرفاً بدین دلیل که گوگول خلق و خویی کاملاً متفاوت از پوشکین دارد (که بواقع نیز دارد)، بلکه همچنین از آن‌رو که هدف او تجلی و بیان روح حاکم بر یک فضای شهری کاملاً متفاوت است. بلوار نوسکی براستی یگانه محلی در پترزبورگ بود که مستقل از دولت توسعه‌یافته بود و هنوز هم مستقل از دولت توسعه می‌یافت. این بلوار احتمالاً تنها مکان عمومی پترزبورگ بود که اهالی شهر می‌توانستند در آن حضور یابند و با یکدیگر تعامل ورزند، بی‌آن‌که مجبور باشند به‌پشت سر خود نگاه کنند و گوش به‌زنگ صدای سمهای سوارکار مفرغی باشند. این امر یکی از سرچشمه‌های اصلیِ جوّ یا هالهٔ آزادی پرشور و شوق نوسکی بود ــ به‌ویژه طی دورهٔ حکومت نیکلا که در آن حضور دولت همواره آمیخته به‌تلخی و تیرگی بود. اما خصلت غیر سیاسی نوسکی در عین حال موجب می‌شد تا نور جادویی آن غیر واقعی شود، و هالهٔ آزادی آن به‌نوعی سراب بدل گردد. در این خیابان اهالی پترزبورگ می‌توانستند خود را افرادی آزاد حس کنند؛ اما در واقعیت، آنان با بی‌رحمی مجبور به‌پذیرش نقشهای اجتماعیِ خشک و منقبض‌کننده‌ای شده بودند که از سوی انعطاف‌ناپذیرترین و قشری‌ترین جامعهٔ اروپا بر آنان تحمیل گشته بود. حتی در وسط درخشش فریب‌دهندهٔ خیابان، این واقعیت تاریک می‌توانست ناگهان ظاهر شود. گوگول به‌ما اجازه می‌دهد تا برای لحظه‌ای کوتاه، نظیر یک عکس واحد در میان نمایش صدها اسلاید، حقایق پنهان زندگی واقعی روسیه را مشاهده کنیم:

> او [ستوان پیروگوف] از درجه و رتبه‌اش، که اخیراً بدان ارتقا یافته بود، بی‌نهایت خشنود بود، و اگرچه گاهی اوقات روی صندلی راحتی‌اش لم می‌داد و می‌گفت

«بیهوده است، همه‌اش بیهوده است! خوب فایده‌اش چیست که آدم ستوان باشد؟» اما در نهان از رتبه و منزلت جدید خویش بسیار مشعوف بود: در صحبتهایش غالباً سعی می‌کرد به‌طور ضمنی بدان اشاره کند، و یک بار هم وقتی در خیابان به‌یک کارمند نسخه‌بردار برخورد که به‌نظر می‌رسید نسبت بدو بی‌احترامی کرده است، فوراً او را متوقف ساخت و با چند کلمهٔ تند حالیش کرد که با یک ستوان طرف است، و نه چیزی کمتر از یک ستوان. کوشید تا این نکته را با بلاغت و فصاحت بیشتری بیان کند، زیرا در همان لحظه دو بانوی جوان و جذاب از آنجا عبور می‌کردند.

در این قطعه گوگول، به‌شیوه‌ای مشخصاً آنی و بی‌مقدمه، رخدادی را به‌ما نشان می‌دهد که بعدها به‌صحنهٔ ازلیِ زندگی و ادبیات پترزبورگ بدل خواهد شد: رویارویی میان افسر و کارمند. افسر، که نماینده طبقهٔ حاکم روسیه است، حدی از احترام را از کارمند طلب می‌کند که فکر ابراز متقابل آن حتی در خواب هم به‌ذهنش خطور نمی‌کند. در برخورد اول موفقیت با اوست: او کارمند را سر جایش می‌نشاند. کارمندی که در بلوار نوسکی قدم می‌زند، از بخش «رسمی» پترزبورگ، بخش نزدیک به‌نِوا و کاخ زمستانی که تحت سلطهٔ سوارکار مفرغی است، گریخته است، اما حتی در آزادترین فضای شهر نیز نمونهٔ مینیاتوری و بدخویِ تزار او را لگدمال می‌کند. ستوان پیروگوف، با تحمیل اطاعت و تسلیم به‌کارمند، او را وامی‌دارد تا محدودیتهایِ آزادیِ عرضه‌شده در نوسکی را تصدیق کند. سرانجام معلوم می‌شود که سیلان و تحرک مدرنِ نوسکی نمایشی موهوم و حجابی خیره‌کننده بر قدرت خودکامه است. مردان و زنانی که برای گردش به نوسکی می‌رفتند، می‌توانستند سیاست روسیه را فراموش کنند ــ و در واقع این امر بخشی از لذت و نشاط حضور در آنجا بود ــ اما سیاست روسیه به‌هیچ‌وجه قصد نداشت آنان را فراموش کند.

مع‌هذا، در اینجا نظام کهن آن‌قدرها که به‌نظر می‌رسد، سخت و محکم نیست. مردی که پترزبورگ را ساخت شخصیتی هراس‌انگیز و برخوردار از عزم و اراده‌ای آهنین بود؛ مقامات و حکام قرن نوزدهم، بر اساس تصویری که گوگول از آنان در این داستان (و در بخش اعظم آثار خویش) ترسیم می‌کند، صرفاً نادان و کودک‌صفت، و آن‌قدر سطحی و متزلزل‌اند که تقریباً دوست‌داشتنی به‌نظر می‌رسند. ستوان پیروگوف باید قدرت و برتری‌اش را علاوه بر خانمها و به‌اصطلاح زیردستان خویش، به‌نفسِ

عصبی خود نیز ثابت کند. سوارکاران مفرغیِ عصر و زمانهٔ او نه‌فقط نمونه‌هایی مینیاتوری هستند؛ بلکه در واقع از حلبی ساخته شده‌اند. اگر سیلان خیابان مدرن پترزبورگ فقط یک سراب است، استحکام و صلابت قشر حاکم آن نیز همین وضع را دارد. باری این صرفاً مرحلهٔ نخستِ رویارویی افسران و کارمندان بود؛ همپایِ گذر قرن، صحنه‌های بیشتری، با پایانهایی متفاوت، تحقق یافت.

در سایر داستانهای پترزبورگیِ گوگول نیز بلوار نوسکی حضور خود را به‌مثابهٔ رسانه‌ای برای تجلی زندگی پرتنش و سوررئال ادامه داد. قهرمان‌ـکارمندِ داستانِ «یادداشتهای یک دیوانه» (۱۸۳۵) که فردی تحقیرشده و تلخکام است، از انبوه آدمیان موجود در نوسکی هراس دارد لیکن با سگهای آن خیابان فوراً دوست می‌شود و گفتگویی پرشور با آنها به‌راه می‌اندازد. در بخشهای بعدی داستان، او می‌تواند بدون ترس و لرز ناظر عبور کالسکهٔ تزار باشد، و حتی سری هم برای او تکان دهد؛ لیکن دلیلش فقط آن است که عقلش را به‌کلی از دست داده و اعتقاد راسخ دارد که در مقام پادشاه اسپانیا همطراز تزار است.[۱۵] در داستان «دماغ» (۱۸۳۶) سروان کوالف درمی‌یابد که دماغ گمشده‌اش مشغول گردش در بلوار نوسکی است، ولی در نهایت دهشت متوجه می‌شود که اینک دماغش رتبه‌ای بالاتر از خود او دارد، و او قادر نیست مدعی مالکیت آن شود. در مشهورترین و احتمالاً بزرگترین داستانِ پترزبورگی گوگول، یعنی «شنل» (۱۸۴۲)، هیچ‌گاه نامی از بلوار نوسکی برده نمی‌شود، اما به‌هیچ نقطهٔ دیگری از شهر نیز اشاره نمی‌شود، زیرا قهرمان داستان، آکاکی آکاکی‌یویچ، چنان از زندگی بریده است که از همه چیز دنیای اطراف خود غافل است ــ بجز سرمایی که در تنش نفوذ می‌کند. اما نوسکی ممکن است همان خیابانی باشد که در آن، آکاکی آکاکی‌یویچ ملبس به‌شنل نو خود، برای لحظه‌ای کوتاه چشم باز می‌کند: در مسیر رفتن به‌میهمانی‌ای که همکارانش برای او و شنلش ترتیب داده‌اند، برای یک لحظه ویترین درخشان فروشگاهها و زنان پرزرق و برقی که از کنارش می‌گذرند، او را به‌هیجان می‌آورد؛ اما با ربوده شدن شنل او، کل ماجرا در یک آن پایان می‌پذیرد. نکته‌ای که از تمامی این داستانها نتیجه گرفته می‌شود آن است که بدون حداقلی از حسِ شأن و حیثیت شخصی ــ همان حسی که داستایوسکی در ستون خود برای روزنامهٔ اخبار پترزبورگ آن‌را «خودپرستی ضروری» نامید ــ هیچ‌کس نمی‌تواند در حیات عمومیِ مخدوش و فریب‌دهنده و در عین حال حقیقی و راستینِ بلوار نوسکی مشارکت کند.

بسیاری از اعضای طبقات پایینتر پترزبورگ از نوسکی می‌ترسیدند. اما این ترس فقط محدود به‌آنان نبود. گوگول در مقاله‌ای تحت عنوان «یادداشتهای پترزبورگی ۱۸۳۶» لب به‌شکایت می‌گشاید:

> در ۱۸۳۶ بلوار نوسکی، آن نوسکیِ همواره خروشان و جوشان، به‌تمامی سقوط کرده است: محل گردش و قدم زدن به‌ساحل انگلیسی انتقال یافته است. امپراتور فقید [آلکساندر اول] شیفتهٔ ساحل انگلیسی بود. این مکان، بواقع، زیباست. ولی فقط پس از شروع گردش در آن منطقه بود که متوجه شدم چقدر کوتاه است. لیکن کسانی که برای گردش بدانجا می‌روند بی‌نصیب نمی‌مانند، زیرا نیمی از بلوار نوسکی همواره در اختیار صنعتگران و کارمندان اداری است، و به‌همین سبب است که آدمی در نوسکی پنجاه درصد بیش از جاهای دیگر تنه می‌خورد.[۱۶]

بدین‌سان شیک‌پوشان اهل ذوق از بلوار نوسکی عقب‌نشینی می‌کنند زیرا از تماس فیزیکی با کارمندان و کارگران هراس دارند. به‌رغم لطف و زیبایی نوسکی، حاضرند آن‌را رها کنند و به‌فضای شهریِ دیگری بروند که جذابیت بسیار کمتری دارد ــ تقریباً حدود نیم مایل طول در مقایسه با دو و سه‌چهارم مایلِ نوسکی؛ فقط یک پیاده‌رو، آن هم بدون کافه یا مغازه ــ آن هم فقط از روی ترس. درواقع، این عقب‌نشینی چندان به‌درازا نمی‌کشد: اشراف و زمینداران به‌قلمرو نورهای درخشان نوسکی بازمی‌گردند. اما آنان مراقب و محتاط باقی می‌مانند، نامطمئن از قدرت خود در اثبات مالکیت خویش بر خیابان، در میان فشار تنه‌ها و برخوردها از پایین. آنان می‌ترسند که، همراه با تمامی دیگر دشمنان خیالی و واقعی‌شان، خود خیابان ــ به‌ویژه خیابانِ محبوبشان ــ نیز علیه آنان به‌حرکت درآید.

کلمات و کفشها: داستایوسکی جوان

در نهایت جهت و شکل رفت و آمد در نوسکی عوض شد. لیکن نخست کارمند فقیر می‌بایست صدایی برای خویش بیابد. این صدا نخستین‌بار در اولین رمان داستایوسکی، مردمان فقیر (۱۸۴۵) بلند شد.[۱۷] ماکار دِوُشکین، قهرمان رمان داستایوسکی، که کارمندی نسخه‌بردار در یک ادارهٔ دولتی بی‌اهمیت است، خود را به‌منزلهٔ وارث شایستهٔ ردایِ آکاکی آکاکی‌یویچ معرفی می‌کند. بنا به‌توصیف او از

زندگیش در محل کار، شغل واقعی او ظاهراً قربانی شدن است. او فردی صدیق، باوجدان، خجالتی و گوشه‌گیر است؛ از زد و بند و دسایسی که به‌همکارانش اجازه می‌دهد روز را سپری کنند، کناره می‌گیرد. نهایتاً آنان با وی دشمن می‌شوند و او را به‌یک قربانیِ آیینی بدل می‌کنند؛ شکنجه دادن او منشأ انرژی، و کانون و محور زندگی اداری آنان می‌شود. دِوُشکین خود را به‌منزلهٔ یک موش توصیف می‌کند، لیکن موشی که دیگران می‌توانند برای دستیابی به‌قدرت و شکوه اداری سوارش شوند. آنچه او را از سلفِ گوگولی خود متمایز می‌کند، و آنچه داستان او را قابل تحمل می‌سازد (آیا ادبیات ملی هیچ کشوری می‌تواند بیش از یک «شنل» داشته باشد؟)، هوش سرشار، غنای زندگی درونی، و غرور معنوی اوست. همچنان‌که وی حدیث زندگیش را برای واروارا دوبروسلُوا، زن جوانی که در آن‌سوی حیاطِ خانهٔ اجاره‌ای او به‌سر می‌برد، می‌نویسد، درمی‌یابیم که برای بیزاری و کراهت از قربانی شدن خویش به‌حد کافی سرزنده است، و برای تشخیص شیوه‌های مشارکت و توافقِ پنهان خویش با این امر به‌حد کافی باهوش. ولی او همه چیز را نمی‌بیند: درست در حین بیان حکایت قربانی شدن خویش، به‌تحقق آن ادامه می‌دهد ــ با بازگو کردن آن برای زنی که، از دید ما، هیچ اهمیتی برای این ماجرا قائل نیست.

دوُشکین به‌صورتی مبهم از این نکته آگاه است که، صرف‌نظر از فقر و تنهایی و عدم تندرستی، بخشی از مسئلهٔ او خودش است. او ماجرایی از دوران جوانی خویش را تعریف می‌کند که طی آن، از طبقهٔ چهارم سالن تئاتر، عاشق هنرپیشه‌ای زیبا شده است. البته چنین عشقی فی‌نفسه هیچ ایراد و اِشکالی ندارد: این امر یکی از دلایل وجود هنرهای نمایشی است، یکی از نیروهایی که ضامن بازگشت تماشاگران است؛ و تقریباً هر کسی دست‌کم یک بار دچارش می‌شود. بیشتر تماشاگران (امروزه نیز درست به‌مانند دههٔ ۱۸۴۰) این عشق را در ساحت خیال، و کاملاً مجزا از زندگی واقعی‌شان، نگه می‌دارند. شمار کمی از آنان، دم در صحنهٔ تئاتر به‌انتظار می‌ایستند، دسته‌گل تقدیم می‌کنند، نامه‌های عاشقانه و پرشور می‌نویسند و می‌کوشند تا با معشوق خویش روبرو شوند؛ این کار غالباً به‌دل‌آزردگی می‌انجامد (مگر آن‌که عشاق بیش از حد معمول زیبا و یا ثروتمند باشند)، لیکن به‌آنان اجازه می‌دهد آرزوی وحدتِ زندگی خیالی و واقعی خویش را برآورده سازند. اما دِوُشکین از هیچ‌یک از دو گروه فوق پیروی نمی‌کند؛ او درعوض کاری می‌کند که بدترین ثمرات هر دو جهانِ خیالی و واقعی را برایش به‌بار می‌آورد:

فقط یک روبل ته جیبم مانده بود، و تا نوبت بعدی پرداخت حقوق هنوز ده روز فاصله داشتیم. خوب جانم، فکر می‌کنی چه‌کار کردم؟ سر راهم به‌اداره باقی پولم را صرف خرید عطر فرانسوی و صابون معطر کردم... آنگاه، به‌عوض رفتن به‌خانه برای شام، تمام وقت زیر پنجرهٔ او بالا و پایین رفتم. او در طبقهٔ چهارم یکی از خانه‌های بلوار نوسکی زندگی می‌کرد. به‌خانه رفتم، حدوداً یک ساعت یا بیشتر استراحت کردم، سپس به‌نوسکی بازگشتم، فقط به‌خاطر قدم زدن زیر پنجرهٔ او. یک ماه و نیم به‌این کار ادامه دادم، از پشت سر تعقیبش می‌کردم، برای گذر از مقابل پنجره‌های خانهٔ او درشکه یا حتی کالسکهٔ خصوصی کرایه می‌کردم. تا گردن در قرض فرورفتم، اما بعداً بر ماجرا مسلط شدم و از عشق ورزیدن به‌او دست کشیدم ــ کل قضیه برایم کسالت‌آور شد.[۱۸]

اگر نوسکی (به‌قول گوگول) خط ارتباطات پترزبورگ باشد، دِوُشکین وارد مدار می‌شود، حتی هزینهٔ تماس خود را می‌پردازد، اما نمی‌تواند خود را به‌برقراری تماس راضی کند. او خود را برای ملاقاتی که در آن واحد هم شخصی و هم عمومی است آماده می‌کند؛ به‌خطرات بسیاری تن می‌سپارد و تا حد ممکن فداکاری می‌کند ــ این کارمند بیچاره را در حال استفاده از عطر فرانسوی متصور شوید! ــ اما دست آخر نمی‌تواند کار را به‌انجام رساند. وقایع اساسی و حیاتی زندگی او آنهایی هستند که رخ نمی‌دهند: چیزهایی که بدانها دل می‌بندد، درباره‌شان به‌تفصیل خیالپردازی می‌کند، بی‌وقفه گردشان می‌چرخد، لیکن در لحظهٔ تجلی حقیقت از آنها می‌گریزد. تعجبی ندارد که عاقبت کسل می‌شود؛ و حتی علاقه‌مندترین خوانندگان او نیز به‌احتمال قوی همراه با وی کسل می‌شوند.

مردمان فقیر برای کارمندان فقیر صدایی فراهم می‌آورد، اما این صدا در آغاز لرزان و الکن است. غالباً شبیه صدایِ شله‌میل[۱]، یکی از چهره‌های اصلیِ ادبیات و فولکلور اروپای شرقی (روسی، لهستانی، یدیش) است. ولی در عین حال شباهت عجیبی با برجسته‌ترین صدای اشرافیِ ادبیات روسیه در دههٔ ۱۸۴۰ دارد: صدای «آدم زیادی». این چهره یا شخصیت ادبی ــ که به‌صورتی زیبا توسط

۱. شله‌میل، Shlemiehl، نام قهرمان رمانی به‌همین نام از نویسندهٔ آلمانی آدلرت فون کامیسو A. V. Chamisso (۱۸۳۸ــ۱۷۸۱). این نام در فرهنگ عامیانهٔ اروپای شرقی معرف شخصیتی گیج، بی‌دست و پا و بدشانس است. ــم.

تورگنیف («یادداشتهای یک آدم زیادی»، ۱۸۵۰؛ رُدین، ۱۸۵۶؛ پدرها در پدران و پسران، ۱۸۶۲) ساخته و پرداخته و نام‌گذاری شده است ــ به‌لحاظ دِماغی غنی، حساس و بااستعداد، ولی محروم از اراده و عزم لازم برای کار و عمل است؛ او حتی هنگامی که قرار است وارث و خلیفهٔ زمین گردد، خود را به‌یک شله‌میل بدل می‌کند. نگرش سیاسی «آدمهای زیادیِ» عضو طبقهٔ خرده‌مالکانْ به‌سمت نوعی لیبرالیسم آرمانی گرایش داشت که به‌ظاهرسازی و نیرنگهایِ استبداد مطلقه واقف بود و نیازهای مردمان عادی را حس می‌کرد، اما فاقد ارادهٔ لازم برای مبارزه در راه تغییرات بنیانی بود. این لیبرالهای دههٔ ۱۸۴۰ در ابری از ملال و افسردگی غرق شده بودند که، در رمانی نظیر مردمان فقیر، با ابر دیگری از ملال و دلمردگیِ لیبرال که از پایین به‌بالا متصاعد می‌شد، درمی‌آمیخت.

دِوُشکین حتی اگر می‌خواست هم نمی‌توانست مبارزه کند، زیرا در دههٔ ۱۸۴۰ یک کارمند فقیرِ دون‌پایه عملاً هیچ راهی برای جنگیدن نداشت. اما یک کار از او ساخته بود: او می‌توانست بنویسد. دِوُشکین همچنان‌که بار دلش را خالی می‌کند، حتی برای کسی که بواقع گوش نمی‌دهد، درمی‌یابد که حرفی برای گفتن دارد. آیا او، به‌اندازهٔ هرکس دیگر در پترزبورگ، انسانی نوعی نیست؟ به‌عوضِ چرندگوییهای آبکی و خیالبافانه که به‌عنوان ادبیات جا زده می‌شود ــ افسانه‌های مربوط به‌چکاچک شمشیرها، اسبان تیزرو، و دوشیزگان باکره‌ای که شبانه ربوده می‌شوند ــ چرا نباید مردم را با واقعیتِ زندگی درونی یکی از اهالی پترزبورگ، نظیر خودشان، روبرو ساخت؟ در این لحظه است که تصویر بلوار نوسکی ذهنش را تسخیر می‌کند و او را به‌سوی جایگاه و مقام نازل خویش پس می‌راند:

> ولی واقعاً گاهی اوقات افکار و ایده‌ها حقیقتاً به‌ذهن آدم هجوم می‌آورند، چه می‌شد اگر درجا می‌نشستم و چیزی می‌نوشتم؟ ... فقط برای یک دقیقه فرض کن کتابی از تو چاپ شده است. کتاب را برمی‌داری و می‌بینی روی آن نوشته اشعار، به‌قلم ماکار دِوُشکین! ولی جان دلم یک چیز برایم مسلّم است: اگر چنین کتابی چاپ می‌شد، دیگر هرگز جرأت نمی‌کردم دوباره در بلوار نوسکی ظاهر شوم. چه احساسی به‌من دست می‌داد اگر همه می‌گفتند «این هم دِوُشکین، نویسنده و شاعر سرشناس؛ نگاه کنید خودِ خودش است!» اگر چنین می‌شد، مثلاً در مورد کفشهایم چه می‌کردم؟ چون، همان‌طور که احتمالاً می‌دانی،

کفشهای من چندین‌بار وصله شده است، و پاشنهٔ آنها هم گاهی اوقات لق می‌شود، که البته صحنهٔ بسیار ناجوری است. چه می‌شد اگر همه می‌فهمیدند که دِوُشکین، نویسندهٔ مشهور، کفشهای وصله‌دار می‌پوشد؟ فرض کن فلان دوشس یا کنتس متوجه این امر می‌شد، آن‌وقت این بانوی محترم چه نظری دربارهٔ من پیدا می‌کرد؟ هرچند شاید اصلاً متوجه آن نمی‌شد، چون فکر نمی‌کنم کنتسها آن‌قدرها به‌کفش، خصوصاً کفشِ کارمندان جزء، علاقه‌مند باشند (چون، به‌قول معروف، کفش داریم تا کفش).

برای کارمند، که فردی فرهیخته و حساس ولی فقیر و بدون عنوان اشرافی است، بلوار نوسکی و ادبیات روسی معرف یک وعدهٔ واحدند، وعده‌ای اغفال‌کننده و گریزپا: خط یا رسانه‌ای که در آن همهٔ آدمیان می‌توانند آزادانه با یکدیگر ارتباط برقرار کنند، و از سوی یکدیگر به‌نحوی برابر تأیید و تصدیق شوند. اما در روسیه دههٔ ۱۸۴۰، در جامعه‌ای که ارتباطات جمعیِ مدرن را با روابط و مناسبات فئودالی ترکیب کرده بود، این وعده متضمن تمسخر یا هجویه‌ای بی‌رحمانه بود. رسانه‌هایی که به‌نظر می‌رسید مردمان را گرد هم می‌آورند ــ خیابان و صنعت چاپ ــ صرفاً عظمت شکاف و فاصلهٔ میان آنان را به‌نمایش می‌گذاردند.

کارمند مخلوق داستایوسکی از دو چیز می‌ترسید: از یک‌سو، می‌ترسید مبادا «فلان دوشس یا کنتس»، یعنی طبقهٔ حاکمی که هم بر حیات خیابان و هم بر حیات فرهنگی جامعه مسلط است، به‌او، به‌پاشنه‌هایِ لق و پاره‌اش، و به‌روحِ ژنده و پاره‌اش، بخندد؛ از سوی دیگر می‌ترسید ــ و این احتمالاً از اولی هم بدتر بود ــ که بالاتریها حتی متوجه کفش یا روح او نشوند («چون، به‌قول معروف، کفش داریم تا کفش.») هر یک از این دو مسئله ممکن بود حقیقتاً رخ دهد: کارمند نمی‌توانست واکنشهایِ حاکمان خود را کنترل کند. اما آنچه بواقع در حوزهٔ قضاوت او قرار داشت، حس احترام به‌نفس خودش بود: «حسِ وقار و منزلت شخصی، یا خودپرستی ضروری». طبقهٔ کارمندان جزء می‌بایست کفشها و افکار خویش را می‌پذیرفتند، آن هم تا بدان حد که نگاه فردی دیگر ــ یا فقدان نگاه دیگری ــ آنها را به‌هیچ بدل نسازد. در این حال و فقط در این حال بود که می‌توانستند خود را، در خیابان و در صفحات چاپی، روی خط ارتباط قرار دهند و از دلِ فضاهای عمومی و فراخ پترزبورگ یک زندگی عمومی حقیقی بیافرینند. در این مقطع از تاریخ، یعنی

در ۱۸۴۵، هیچ شخصیت روسی، چه واقعی و چه داستانی، نمی‌توانست چگونگی تحقق این امر را به‌صورت انضمامی در خیال خویش متصور شود. اما مردمان فقیر دست‌کم اصل مسئله را ــ که در سیاست و فرهنگ روسیه مسئله‌ای حیاتی بود ــ به‌روشنی تعریف کرد و روسهای دههٔ ۱۸۴۰ را قادر به‌پذیرش این خیال ساخت که چنین تغییری سرانجام روزی به‌نحوی تحقق خواهد یافت.

در دومین رمان داستایوسکی، همزاد، که یک سال بعد به‌چاپ رسید، قهرمان داستان، یکی دیگر از کارمندان دولت، عزم خویش را جزم می‌کند تا در بلوار نوسکی با حرکتی باشکوه و پرجذبه، حضور خود را اعلام کند. اما این حرکت از قضا چنان ناجور و در قیاس با امکانات واقعیِ سیاسی و روانیِ آقای گولیادکین چنان بی‌تناسب است که به‌یک کابوس بدل می‌شود، کابوسی که او را به‌درون گردبادی از شک و سوءظن[1] پرتاب می‌کند که طی ۱۵۰ صفحهٔ پرتب و تابِ بعدی گولیادکین را به‌این‌سو و آن‌سو می‌افکند تا نهایتاً، از سر رحم و شفقت، او را فرومی‌بلعد.

در آغاز داستان گولیادکین بیدار می‌شود، اتاق تاریک و دراز و فلاکت‌بار خویش را ترک می‌کند، و سوار کالسکه‌ای مجلل می‌شود که برای یک روز کرایه کرده است ــ کالسکه‌ای که جزئیات آن به‌تفصیل و با شور و شوقی عاشقانه وصف می‌شود. او به‌راننده دستور می‌دهد از مسیر خیابان نوسکی به‌اداره برود، پنجره‌ها را پایین می‌کشد، و با خوشرویی و ملاطفت به‌عابران لبخند می‌زند. لیکن ناگهان دو کارمند جوان ادارهٔ او، که نیمی از سن ولی رتبه‌ای برابر با او دارند، گولیادکین را می‌شناسند و برایش دست تکان می‌دهند. وقتی نام او را بلند صدا می‌زنند، دهشت تمامی وجودش را تسخیر می‌کند، و او به‌تاریکترین گوشهٔ کالسکه عقب می‌خزد. (در اینجا شاهد خصلت دوگانهٔ وسایل حمل و نقل در ترافیک شهری هستیم: از نظر آنانی که به‌لحاظ شخصی یا طبقاتی واجد اعتماد به‌نفس‌اند، این‌گونه وسایل می‌توانند دژهایی مسلح محسوب شوند که از فراز آنها می‌توان تودهٔ عابران پیاده را خوار شمرد؛ اما برای آنانی که فاقد چنین اعتمادی هستند، این وسایل در حکم دامها یا قفسهایی‌اند که سرنشینان آنها در قبال نگاه مهلک هر تروریستی به‌شدت آسیب‌پذیر

1. paranoia

می‌شوند.)[۱۹] لحظه‌ای بعد، واقعه‌ای حتی بدتر رخ می‌دهد: کالسکهٔ رئیس‌اش با یک وجب فاصله از کنار کالسکهٔ او عبور می‌کند. «گولیادکین دریافت که آندرئی فیلیپویچ او را شناخته است و هم‌اینک با چشمانی گِردشده به‌او می‌نگرد، و هیچ جایی برای مخفی شدن وجود ندارد، و نتیجتاً همهٔ وجودش از خجالت آب شد». پاسخ دهشت‌زدهٔ گولیادکین به‌نگاه خیرهٔ رئیس خویش، او را از فراز مرزی نامرئی به‌درون قلمرو جنون می‌برد، قلمرویی که سر آخر او را فرومی‌بلعد:

«آیا باید تعظیم کنم یا نکنم؟ آیا باید با او اظهار آشنایی کنم؟ بپذیرم که خودم هستم؟ یا شاید باید تظاهر کنم کس دیگری هستم، کسی فوق‌العاده شبیه خودم، و کاملاً بی‌اعتنا بمانم؟» گولیادکین این سؤالات را با عذابی وصف‌ناپذیر از خود پرسید. «درست است، خودش است؛ منْ من نیستم، همین و بس.» با خود چنین اندیشید، و سپس در حالی که با نگاهی ثابت به‌آندرئی فیلیپویچ خیره شده بود، کلاهش را به‌احترام او از سر برداشت. با لکنت زبان زیر لب زمزمه کرد «من، من، من... نخیر قربان چیزی نیست. واقعیت آن است که این من نیستم... بله همین و بس».[۲۰]

کل چرخشهایِ سوررئال و قساوت‌بار طرح داستانیِ رمان همزاد مستقیماً از همین انکار نفس ناشی می‌شود. گولیادکین، که درست وسط بلوار نوسکی در حین ارتکاب «جرم» گیر افتاده است، نمی‌تواند به‌چهرهٔ رئیس خود بنگرد و میل خویش به‌همطراز شدن با او را تأیید کند. آرزوی دستیابی به‌سرعت، وقار و تجمّل ــ و آرزوی به‌رسمیت شناخته شدن شأن و منزلت‌اش ــ این آرزوهای گناه‌آلود اصلاً به‌او تعلق ندارد ــ «منْ من نیستم... همین و بس» ــ بلکه به‌نحوی نامعلوم متعلق به «کس دیگری» است. سپس داستایوسکی جریان امور را به‌شکلی سامان می‌دهد تا آرزوهایی که به‌صورت ریشه‌ای از نفس جدا و کَنده شده‌اند در هیئت یک «کس دیگرِ» واقعی عینیت یابند، یعنی در هیئت همزاد. این شخصِ جاه‌طلب، پُررو و خشن، که گولیادکین قادر به‌رویارویی با وی و تصدیق وی به‌منزلهٔ جزئی از وجود خودش نیست، دست به‌کار بیرون راندن او از زندگی خودش و استفاده از آن زندگی به‌منزلهٔ نوعی تختهٔ پرش می‌شود، پرش به‌سوی همان موفقیت و سعادتی که گولیادکین همواره حسرت آن‌را داشته است. همچنان‌که شکنجه‌های گولیادکین چند برابر می‌شود (شهرت داستایوسکی به‌عنوان هنرمندی برخوردار از «قریحه‌ای بی‌رحم» از همینجا ناشی می‌شود)[۲۱]، یقین می‌یابد که دارند او را به‌خاطر آرزوهای

شیطانی‌اش مجازات می‌کنند. او می‌کوشد تا رؤسا، و همچنین خودش، را قانع سازد که اصولاً هیچ‌گاه چیزی را برای خود طلب یا جستجو نکرده است، و یگانه غایت زندگی او تبعیت از اراده و خواست آنان بوده است. در پایان داستان، وقتی او را بیرون می‌برند، هنوز در حال نفی و مجازات کردن خویش است.

گولیادکین، که در جنون تنهاییِ خویش زندانی شده است، نخستین فرد از صفِ چهره‌هایِ منزوی، تنها و رنج‌کشیده‌ای است که حضور آنان تا عصر و زمانهٔ خود ما بر ادبیات مدرن سایه افکنده است. اما گولیادکین عضو صف دیگری نیز هست، صف یوگنیِ پوشکین و سنت کارمندان عادی پترزبورگی که به‌واسطهٔ دعوی خود به‌شأن و منزلت انسانی در شهر و جامعه‌ای که منکر آن شأن و منزلت است، دیوانه می‌شوند ــ و علاوه بر این، با بـه‌نمایش گذاردنِ[1] دعاوی خود در میادین و فضاهای عمومی شهر، خود را به‌دردسر می‌اندازند. اما میان صور دیوانگی و جنون آنان تفاوتهای مهمی وجود دارد. یوگنی مرجع اعلایِ قدرت پترزبورگ را درونی کرده است، قدرتی که در روح و جان او سکنیٰ می‌جوید و حیات درونیِ او را تابع انضباطی سخت و بی‌رحمانه می‌کند ــ یا به‌قول فروید «استقرار عاملی خاص در بطن [نفس] برای نظارت بر آن، همچون پادگانی مستقر در شهری تسخیرشده». [۲۲] توهمات گولیادکین شکلی معکوس به‌خود می‌گیرد: او به‌عوض درونی کردن اقتدار بیرونی، آرزوی خود برای تأیید اقتدار خویش را، در هیئت «گولیادکین ثانی»، به‌بیرون فرا می‌افکند. از دیدگاه هگل جوان و از دیدگاه فویرباخ، که آرای او در میان روشنفکران روسی دههٔ ۱۸۴۰ نفوذی عمیق داشت، حرکت از یوگنی به گولیادکین معرف نوعی پیشرفت در جنون تلقی می‌شد: نفسی که خود را، حتی اگر شده به‌شیوه‌ای مخدوش و خودویرانگر، در مقام منشأ و مرجع غایی هرگونه اقتدار و قدرت بازمی‌شناسد. بر اساس این دیالکتیک، گشایش و چرخش حقیقتاً انقلابیْ در صورتی رخ می‌دهد که کارمند بتواند هر دو گولیادکین را همراه با همهٔ امیال و غرایزشان، به‌عنوان جزئی از خود تأیید کند. در این صورت، و فقط در این صورت است که او می‌تواند دعوی خود به‌شناسایی را ــ به‌عنوان یک دعوی اخلاقی و روانی و سیاسی ــ در فضای عمومی سترگْ و تا آن زمان بدون مدعیِ پترزبورگ مطرح کند. اما یک نسل دیگر طول کشید تا کارمندان پترزبورگی شیوهٔ عمل کردن را آموختند.

---

1. dramatizing

۲. دههٔ ۱۸۶۰: انسان جدید در خیابان

دههٔ ۱۸۶۰ مبیّن آستانه یا مرزی در تاریخ روسیه است. رخداد تعیین‌کنندهٔ این دهه صدور فرمان آزادی سرفها از سوی آلکساندر دوم در ۱۹ فوریه سال ۱۸۶۱ بود. اما می‌توان گفت که دههٔ ۱۸۶۰، به‌لحاظ سیاسی و فرهنگی، چند سال زودتر، در آغاز سلطنت آلکساندر شروع شد، زمانی که پس از فاجعهٔ جنگ کریمه بر همگان روشن گشت که روسیه بی‌شک دچار تغییراتی ریشه‌ای خواهد شد. گسترش آزادی و لیبرالیزه شدن فرهنگ وجه مشخصهٔ سالهای نخست حکومت آلکساندر بود. این دوره شاهد گشایشی جدید در فضای بحثهای عمومی، و فوران عظیمی از انتظار و امید بود که در ۱۹ فوریه به‌اوج خود رسید. اما فرمان آزادی سرفها ثمرات تلخی به‌بار آورد. خیلی زود روشن شد که دهقانان در قید و بند اربابان خویش باقی مانده‌اند، در قیاس با زمینی که قبلاً بدانها اختصاص یافته بود سهم کمتری دریافت کرده‌اند، به‌تحمیل شبکهٔ جدیدی از تعهدات بر اجتماعات روستایی خویش گردن نهاده‌اند، و در عمل فقط لفظ آزادی را تجربه کرده‌اند. اما در ورای اینها و دیگر معایب موجود در فرمان رهایی دهقانان، حس فراگیری از یأس و درماندگی بر فضا حاکم شد. بسیاری از روسها با اشتیاقی وافر امید بسته بودند که رهایی سرفها مبشر عصری از برادری و تجدید حیات اجتماعی خواهد بود و روسیه را به‌الگویی برای جهان مدرن بدل خواهد ساخت. ولی آنچه درعوض نصیب‌شان شد، شکل دستکاری‌شده اما اساساً تغییرنیافته‌ای از یک جامعهٔ کاستی بود. آن امیدها غیر واقع‌بینانه بود ــ اکنون پس از گذشت یک قرن تشخیص این امر کار ساده‌ای است. اما سرخوردگی و احساسات تلخی که در پی بر باد رفتن این امیدها ایجاد شد، عامل تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری سیاست و فرهنگ روسیه برای پنجاه سال بعدی بود.

یکی از وجوه بارز دههٔ ۱۸۶۰ ظهور نسل و سبک جدیدی از روشنفکران بود: رازنوچینستی[1] «مردانی از طبقات و اقشار گوناگون»، اصطلاحی اداری برای نامیدن همهٔ کسانی که عضو طبقهٔ اشراف یا زمینداران نبودند. این اصطلاح کم و بیش معادل اصطلاح فرانسوی طبقه یا قشر سوم[2] در دورهٔ قبل از انقلاب کبیر است، و این نکته که اعضای این قشر ــ که البته اکثریت عظیم جمعیت روسیه را شامل می‌شد ــ تا پیش

1. *raznochinsty* 2. third estate

از این برهه در مقام عاملان تاریخی ظاهر نشده بودند، نشانهٔ عقب‌ماندگی جامعهٔ روسیه بود. اما اعضای این قشر ــ یعنی پسرانِ افرادی چون ستوانهای ارتش، خیاطان، کشیشهای دهاتی و کارمندان دون‌پایه ــ سرانجام ظاهر شدند و بناگاه با قاطعیتی ستیزه‌جویانه به‌صحنه پا گذاردند. آنان به‌منش صریحاً دهاتی خویش، به‌فقدان آداب معاشرت و به‌نفرت خود از همهٔ لطایف و ظرایف فرهنگیْ فخر می‌ورزیدند. شخصیت بازارُف، دانشجوی جوان رشتهٔ پزشکی، در رمان پدران و پسران اثر تورگنیف، به‌یادماندنی‌ترین تصویر از «انسان جدید» دههٔ ۱۸۶۰ است. بازارُف شعر و هنر و اخلاقیات، و همهٔ نهادها و عقاید موجود را بی‌رحمانه به‌باد تمسخر می‌گیرد؛ او وقت و انرژی خود را صرف مطالعهٔ ریاضیات و تشریح قورباغه‌ها می‌کند. به‌افتخار اوست که تورگنیف واژهٔ «نیهیلیسم» را جعل می‌کند. ولی درواقع، ماهیت منفی و ستیزه‌جوی بازارُف، و نسل دههٔ ۱۸۶۰، محدود و مبتنی بر گزینش بود: برای مثال، «انسان جدید» مایل بود در قبال شیوه‌های به‌اصطلاح علمی و عقلانیِ اندیشه و عمل نگرشی غیر انتقادی و «مثبت» اتخاذ کند. اما تردیدی نیست که روشنفکران بی‌اصل و نسب دههٔ ۱۸۶۰ به‌انسانگرایی فرهیخته و لیبرال‌منشی که مشخصهٔ روشنفکران اشرافی دههٔ ۱۸۴۰ بود، پشت کردند و به‌نحوی دردناک پیوند خود را با آن گسستند. گسست آنان احتمالاً بیشتر جنبهٔ رفتاری داشت تا جنبهٔ عقیدتی: «مردان جدید دههٔ ۶۰» عمیقاً خواستار انجام عمل قاطعانه بودند و از هرگونه شرمساری، رنج و مصیبتی که این‌گونه اعمال احتمالاً برای خود و جامعه‌شان به‌بار می‌آورد، استقبال می‌کردند.[۲۳]

در روز اول سپتامبر سال ۱۸۶۱ سوارکاری مرموز با سرعت بسیار طول بلوار نوسکی را طی کرد و پیش از آن‌که ناپدید شود اعلامیه‌هایی را در اطراف و پشت سر خویش پخش کرد. این حرکت به‌موجی از احساسات دامن زد و بزودی تمام شهر سرگرم بحث دربارهٔ پیام این سوارکار شد، پیامی خطاب به«نسل جوان». پیام او ساده و به‌طرز تکان‌دهنده‌ای اساسی و بنیادین بود:

> ما نه به‌تزار نیاز داریم، نه به‌امپراتور، یا امیری اسطوره‌ای، یا [جامه‌های اشرافی] ارغوانی که صرفاً پوششی است بر بی‌لیاقتیِ ارثی. ما می‌خواهیم انسانی ساده پیشوایمان باشد، مردی زمینی که زندگی مردم را درک می‌کند و از سوی مردم برگزیده شده است. ما به‌رهبری منتخب نیاز داریم که در قبال خدماتش حقوق دریافت می‌کند، نه به‌امپراتوری که تطهیر و تبرک یافته است.[۲۴]

سه هفته بعد، در ۲۳ سپتامبر، جمعیت موجود در بلوار نوسکی شاهد واقعه‌ای شگفت‌آورتر بود، یگانه واقعه‌ای که این خیابان احتمالاً نظیرش را قبلاً هرگز تجربه نکرده بود: یک تظاهرات سیاسی. یک گروه چندصدنفره از دانشجویان (همان «نسل جوان») از دانشگاه به‌راه افتادند و پس از عبور از رود نِوا، طول خیابان را به‌سوی خانهٔ رئیس دانشگاه طی کردند. آنان به‌مجموعه‌ای از مقررات اداری جدید معترض بودند که دانشجویان و کارمندان دانشکده را از برقراری هرگونه تجمعی منع می‌کرد و ــ بسی بدتر از آن ــ موجب لغو بورسها و کمک‌هزینه‌های تحصیلی می‌شد (و از این طریق مانع ورود سیل عظیم دانشجویان فقیرتری می‌شد که طی سالهای اخیر به‌درون دانشگاه سرازیر شده بود)، و بار دیگر به‌مانند دورهٔ حکومت نیکلای اول تحصیلات عالی را به‌امتیاز انحصاری قشری خاص بدل می‌کرد. تظاهراتْ خودانگیخته و جوّ آن شادمانه بود. جمعیت موجود در خیابان نیز نسبت به‌این گروه از دانشجویان نظری موافق داشت. یکی از شرکت‌کنندگان سالها بعد این واقعه را چنین به‌یاد می‌آورد:

> چنین منظره‌ای قبلاً هرگز دیده نشده بود. یکی از روزهای باشکوه ماه سپتامبر بود... در مسیر خیابانها، دخترانی که تازه قصد رفتن به‌دانشگاه را داشتند، به‌ما پیوستند، همراه با تعدادی از روشنفکران و جوانان متعلق به‌قشر رازنوچینستی که با ما آشنا یا صرفاً موافق ما بودند... وقتی به‌بلوار نوسکی رسیدیم، سلمانیهایِ فرانسوی از مغازه‌های خویش بیرون آمدند، چهره‌هایشان گل انداخت، و در حالی که شادمانه دستهایشان را تکان می‌دادند، فریاد کشیدند: «انقلاب! انقلاب!» [۲۵]

آن شب، حکومت ــ که بی‌شک از فریادهای آن سلمانیهای فرانسوی به‌هراس افتاده بود ــ دهها دانشجو، از جمله اعضای هیئت نمایندگی دانشجویان را که به‌آنان قول مصونیت داده شده بود، بازداشت کرد. این حادثه سرآغاز ماهها تلاطم و آشوب در جزیرهٔ واسیلوسکی، در خود دانشگاه و مناطق اطراف آن، بود: اعتصابات دانشجویی و کارمندی، تعطیل و اشغال دانشگاه توسط پلیس، اخراجهای دسته‌جمعی، چند مورد تیراندازی و توقیف، و سرانجام بسته شدن دانشگاه برای دو سال. پس از ۲۳ سپتامبر، مبارزان جوان خود را از بلوار نوسکی و مرکز شهر دور نگه داشتند. آنان پس از رانده شدن از محلهٔ دانشگاه از انظار مخفی شدند، تا شبکهٔ

پیچیده‌ای از گروهها و هسته‌های زیرزمینی را تشکیل دهند. بسیاری پترزبورگ را ترک کردند و به‌مناطق روستایی رفتند تا در آنجا به‌پیروی از اندرز هرتزن «به‌خلق بپیوندند»،[۲۶] هرچند که حرکت واقعی این جنبش یک دهه بعد آغاز شد. برخی دیگر کلاً جلای وطن کردند تا در اروپای غربی، به‌ویژه در سویس، تحصیلات خویش را، عموماً در رشته‌های علمی و طب، از سر گیرند. زندگی در نوسکی روال عادی خود را بازیافت؛ بیش از یک دهه وقت لازم بود تا تظاهرات دیگری در آنجا رخ دهد. با این‌همه، اهالی پترزبورگ، برای لحظه‌ای کوتاه، طعم رویارویی سیاسی در خیابانهای شهر را چشیده بودند. به‌سبب حوادث جبران‌ناپذیری که رخ داده بود، اینک این خیابانها فضایی سیاسی محسوب می‌شدند. ادبیات روسی دهۀ ۱۸۶۰ کوشید تا این فضا را به‌یاری تخیل ادبی پر کند.

چرنیشفسکی: خیابان به‌مثابۀ منطقۀ مرزی

نخستین رویارویی بزرگ دهۀ ۱۸۶۰ در یک سیاهچال و به‌صورتی خیالی تحقق یافت و نگاشته شد. نیکلای چرنیشفسکی، سردبیر و منقد رادیکال، در ژوئیه سال ۱۸۶۲ بر اساس اتهام گنگ و مبهم مخالفت و توطئه علیه دولت بازداشت شد. در واقع مطلقاً هیچ مدرکی علیه چرنیشفسکی وجود نداشت، زیرا او با دقت و احتیاط بسیار فعالیت خود را به‌عرصۀ ادبیات و آرا و عقاید محدود کرده بود. به‌همین دلیل باید مدارکی علیه او جعل می‌شد. مدتی طول کشید تا حکومت ترتیب این کار را داد، در نتیجه چرنیشفسکی تقریباً دو سال بدون محاکمه در سیاهچالهای دژ پطر-پل محبوس ماند. این دژ قدیمی‌ترین ساختمان سن پترزبورگ و تا سال ۱۹۱۷ در حکم قلعۀ باستیل آن بود.[۱] سرانجام دادگاهی سرّی و غیر علنی او را به‌حبس ابد

---

۱. پژواک نمادین این دژ به‌اندازۀ اهمیت نظامی و سیاسی آن شایستۀ توجه است. در اکتبر ۱۹۰۵، تروتسکی ضمن محکوم کردن اعلامیۀ ۱۷ اکتبر نیکلای دوم، که برقراری حکومت مشروطه و تدوین قانون اساسی را وعده داده بود، اظهار داشت: «شهروندان، به‌اطراف خود نگاه کنید. آیا چیزی تغییر کرده است؟ دژ پطر-پل هنوز بر شهر مسلط است، این‌طور نیست؟ آیا هنوز صدای ناله‌ها از پس دیوارهای لعنتی آن به‌گوش نمی‌رسد؟» آندرئی بایلی در رُمان شاعرانۀ خویش، پترزبورگ، که به‌حوادث همان ماه می‌پردازد، می‌نویسد «منار بی‌رحم پطر-پل بر فراز دیوارهای دژ سپید، با سردی و تیزیِ عذاب‌آوری به‌سوی آسمان قد می‌کشد». در اینجا شاهد تقابلی نمادین در ادراک بصری اهالی پترزبورگ از دو بنایِ عمودی شهر هستیم که در زمینۀ منظرۀ اساساً افقی و گستردۀ شهر بسیار

در سیبری محکوم کرد. چرنیشفسکی بیست سال در سیبری محبوس ماند. عاقبت فقط زمانی آزاد گشت که سلامتش از دست رفته، ذهنش خُرد گشته و عمرش تقریباً به‌پایان رسیده بود. شهادتش موجب شد تا به‌یکی از قدیسانِ روشنفکران روسیه بدل شود. چرنیشفسکی در حالی که در حبس انفرادی از سرما می‌لرزید و شروع محاکمهٔ خویش را انتظار می‌کشید، با شور و شوقی تند و تب‌آلود می‌خواند و می‌نوشت. اساسی‌ترین اثری که در زندان نوشت رُمانی بود به‌نام چه باید کرد؟ این کتاب که در سال ۱۸۶۳ به‌صورت سریال منتشر شد فقط به‌واسطهٔ مجموعه‌ای از حوادث عجیب و غریب از نابودی در امان ماند، حوادثی که به‌نظر می‌رسد مستقیماً از یک رمان سوررئالیستیِ پترزبورگی اخذ شده‌اند ــ با این فرق که هیچ رمان‌نویسی نمی‌توانست از پس این یکی برآید. ماجرا با دادن دستنوشتِ کتاب به‌مقامات زندان آغاز شد. آنان نیز کتاب را به کمیسیون بررسی ویژه فرستادند که برای رسیدگی به‌این مورد خاص ایجاد شده بود. تعداد مُهرهای رسمی که این دو نهاد بر کتاب زده بودند چنان زیاد بود که وقتی دستنوشت به‌دفتر ممیّز یا مأمور سانسور رسید، او به‌گمان آن‌که کتاب قبلاً بررسی و مجاز شمرده شده است، زحمت خواندن آن‌را به‌خود نداد. در مرحلهٔ بعد، دستنوشت به‌نیکلای نکراسف شاعر لیبرال واگذار شد که خود یکی از دوستان چرنیشفسکی و همکار نزدیک او در هیئت دبیرهٔ مجلهٔ معاصر بود. اما نکراسف دستنوشت را در بلوار نوسکی گم کرد، و سرانجام فقط پس از درج آگهی در مجلهٔ پلیس[1] پترزبورگ موفق به‌بازیابی آن شد. دستنوشت کتاب توسط کارمند جوانی که آن‌را در خیابان یافته بود، به‌او بازگردانده شد.

همگان، از جمله خود چرنیشفسکی، بر این عقیده بودند که چه باید کرد؟ به‌عنوان یک رُمان نشانهٔ شکست نویسنده است: این اثر فی‌الواقع نه طرح داستانی داشت، نه شخصیتهایی زنده و جذاب ــ بجز صفی از شخصیتهای یکریخت که تمییز آنها از یکدیگر ممکن نبود ــ نه زمینه یا محیطی روشن، و نه وحدت صدا یا حس. مع‌هذا هم تولستوی و هم لنین عنوان کتاب چرنیشفسکی و جوّ اخلاقی پرشکوه آن‌را

← بارز به‌نظر می‌رسند: برج طلایی ساختمان دریاداری که برای شهر وعدهٔ زندگی و شادی را تجسم می‌بخشید، و منار سنگی دژ که معرف تهدید حکومت، مخالفت آن با شادی و حیات، و حضور دائمی سایهٔ تاریک آن بر فراز شهر بود.

1. *Police Gazette*

به‌عاریت گرفتند. هر دو آنان دریافتند که این کتاب زمخت، به‌رغم همهٔ معایب آشکارش، معرف گامی حیاتی در رشد و تحول روح مدرن روسی است.[۲۷]

منشأ شهرت فوری و نیروی پایدار کتاب در عنوان فرعی آن متجلی است: «حکایات انسانهای جدید». به‌اعتقاد چرنیشفسکی، روسیه فقط از طریق ظهور طبقه‌ای از «انسانهای جدید» و نقش ابتکاری ایشان می‌توانست به‌درون جهان مدرن رانده شود. چه باید کرد؟ در آن واحد بیانیه و دستورالعملی برای این گروه پیشگام است که باید در آینده ظهور کند. البته چرنیشفسکی قادر نبود مردان و زنان جدید خویش را در حال شرکت در هرگونه فعالیت سیاسیِ مشخص به‌تصویر کشد. او نیز درعوض به‌کاری بس مهیج‌تر دست یازید؛ او زندگی نمونه‌وار شماری از مردم را به‌تصویر کشید که روابط و برخوردهای شخصی آنان سرشار از مسائل سیاسی بود. قطعهٔ ذیل گویای رخدادی نمونه است، روزی در زندگی یک «انسان جدید»:

> براستی لوپوخوف از چه قماشی بود؟ از قماش چنین مردمانی. او داشت با اونیفورمی ژنده [دانشجویی] در مسیر بلوار کامنی‌ـاستروفسکی[1] پیش می‌رفت (در راه بازگشت از جلسهٔ تدریس خصوصی برای چندرغاز، دو مایل دورتر از مدرسه). ناگهان مقامی عالیرتبه، در حال هواخوری و تمدّد اعصاب، به‌سوی او می‌آید و، درست مثل یک مقام عالیرتبه، بدون کنار رفتن یکراست تو شکم او می‌رود. در آن زمان لوپوخوف از این قاعده پیروی می‌کرد: «جز در مورد زنان، به‌هیچ‌کس راه نخواهم داد.» آن دو محکم به‌یکدیگر تنه زدند. فرد مزبور نیم‌چرخی زد و گفت: «چه مرگت است، حیوان؟ گوساله!» و می‌رفت تا با همین لحن به‌حرف زدن ادامه دهد که لوپوخوف تماماً به‌سوی او چرخید، سردست بلندش کرد و با دقت بسیار او را در جوی فاضلاب به‌زمین نهاد. سپس روی او خم شد و گفت «اگر تکان بخوری، کاری می‌کنم بیشتر فروروی.» دو دهقانی که از آنجا رد می‌شدند نگاهی انداختند، و او را تحسین کردند. کارمندی که از آنجا عبور می‌کرد، نگاهی انداخت، تحسین نکرد، ولی آشکارا لبخند زد. کالسکه‌های بسیاری رد شدند، اما هیچ‌کس از آنها نگاهی به‌بیرون نینداخت...

---

۱. شایان توجه است که این بلوار، یعنی محل برخورد شخصیتهای خیالی چرنیشفسکی، به دژ پطر-پُل ختم می‌شد، همان دژی که چرنیشفسکی به‌هنگام نگارش این قطعه در آنجا زندانی بود. محل وقوع این صحنه خود در حکم چالشی ضمنی اما قدرتمند با نیروهایی بود که می‌خواستند نویسنده و افکار او را از آزادی محروم سازند.

لوپوخوف مدتی ایستاد، سپس دوباره فرد مزبور را بلند کرد ــ ولی این‌بار نه سردست ــ او را به‌پیاده‌رو کشید و گفت: «ای وای، قربان چه شده است؟ امیدوارم خود را زخمی نکرده باشید. اجازه می‌دهید لباستان را پاک کنم؟» دهقانی که از آنجا می‌گذشت کمک کرد تا لباسش را پاک کند، دو تن از اهالی شهر که از آنجا رد می‌شدند کمک کردند تا لباسش را پاک کند، آنها همگی لباس فرد مزبور را پاک کردند و به‌راه خود رفتند.[۲۸]

بیشتر خوانندگان نمی‌دانند چگونه باید به‌این قطعه واکنش نشان دهند. البته شجاعت و گستاخی لوپوخوف، و همچنین نفسِ نیروی جسمی او، یقیناً حس تحسین ما را برمی‌انگیزد. اما خوانندگان ادبیات روس حتماً از این نکته شگفت‌زده خواهند شد که قهرمان داستان به‌طور کامل فاقد حیات درونی و خودآگاهی است. آیا او بواقع هیچ‌گونه خوفی نسبت به‌طبقهٔ حاکم حس نمی‌کند، هیچ‌گونه حسِ تکریم و تمکینِ فرهیخته در تقابل با خشم و آزردگی خویش؟ آیا او تماماً بری از هر دلهره و هراسی نسبت به‌عواقب عمل خویش است، هراس از قدرت مقام عالیرتبه که ممکن است موجب اخراج وی از دانشگاه و حتی رفتن به‌زندان شود؟ آیا، دست‌کم برای یک لحظه، نسبت به‌توانایی خویش در بلند کردن فرد مزبور اندکی نگران نمی‌شود؟ چرنیشفسکی، بی‌تردید، خواهد گفت که این دقیقاً همان خصلت جدید «انسانهای جدید» اوست: آنان از قید همهٔ آن دلهره‌ها و تردیدهایِ بی‌پایانِ هملت‌وار که تاکنون روح و جان انسان روسی را تضعیف کرده است، آزادند. به‌احتمال قوی هیچ‌یک از این انسانهای جدید هرگز مطیع هیچ سوءکار مفرغی نخواهد شد: بلکه صرفاً او را، همراه با اسب و باقی چیزها، به‌درون رود نِوا خواهد افکند. ولی دقیقاً همین فقدان جدال درونی است که پیروزی لوپوخوف را تا حدی از حلاوتی که باید به‌همراه آورد، محروم می‌کند: پیروزی او بیش از حد تند و آسان است؛ رویارویی رئیس و کارمند، فرمانروا و فرمانبر، پیش از آن‌که واقعی شود، پایان می‌یابد.

شهرت چرنیشفسکی در مقام برجسته‌ترین منقدِ هوادار «رئالیسم» ادبی و دشمن سرسخت آنچه خود «خیال‌پردازی» می‌نامید، گویای جنبهٔ طنزآمیز ماجراست: بی‌تردید لوپوخوف یکی از خیالی‌ترین قهرمانان ادبی است، و صحنهٔ فوق نیز، در تاریخ ادبیات روس، معرف حد اعلای خیال‌پردازی است. ژانرهای ادبی که این حکایت شبیه آنهاست، جملگی به‌قطب مخالف رئالیسم تعلق دارند: حکایات

آمریکایی مربوط به‌غرب وحشی، حماسه‌های مربوط به‌جنگاوران قزاق، رمانس تاراس بولبا. لوپوخوفْ هفت‌تیرکش [داستانهای] وسترن، یا جنگجوی دشتهای باز است؛ او فقط یک اسب کم دارد. محل وقوع ماجرای او یکی از بلوارهای پترزبورگ است، ولی روح حاکم بر داستان با رقص و آواز گاوچرانهای وسترن نزدیکی بس بیشتری دارد. این امر نشان می‌دهد که چرنیشفسکی در عمق وجود خویش یک «خیال‌باف پترزبورگی» حقیقی بوده است.

یکی از ویژگیهای مهم جهان اسطوره‌ای غرب وحشی (یا هر منطقهٔ مرزی) فقدان طبقات اجتماعی است: در فضایی خالی، یک مرد، به‌صورت فردی، با دیگری روبرو می‌شود. آنچه به‌اسطورهٔ غرب وحشی قدرت و جذابیت می‌بخشد، رؤیایِ دمکراسی «مردان طبیعی» در جهانی ماقبل متمدن است. ولی هنگامی که این‌گونه خیالات به‌خیابانی واقعی در سن پترزبورگ انتقال می‌یابد، نتایج حاصله بس عجیب و آشفته است. ناظرانی که پس‌زمینهٔ داستان چرنیشفسکی را تشکیل می‌دهند، در نظر گیرید: هم دهقانان و هم کارمندان شادمانی خود را آشکارا بروز می‌دهند؛ حتی مسافران کالسکه‌ها نیز به‌خود زحمت نمی‌دهند به‌مقام عالیرتبه‌ای که در گِل فرو رفته است، نگاهی بیندازند. قهرمان داستان نه‌فقط دچار دردسر نمی‌شود، بلکه کل جامعه با خوشحالی (یا بی‌اعتنایی به‌عواقب کار) از او حمایت می‌کند. البته این امر در جهان باز و اتمیزهٔ غرب وحشیِ اسطوره‌ای کاملاً بامعناست، ولی برای آن‌که وقوع‌اش در پترزبورگ حتی به‌نحوی بعید محتمل باشد، مقامات عالیرتبه دیگر نباید طبقهٔ حاکم شهر ــ یا کل جامعه ــ محسوب شوند. به‌عبارت دیگر، انقلاب روسیه باید از قبل رخ داده باشد! و البته در این صورت دیگر چرا باید مقام عالیرتبه را به‌درون جوی افکند؟ حتی اگر این کار معنایی دربر داشته باشد ــ مثلاً تحقیر طبقهٔ حاکم سابق ــ مسلماً فاقد هرگونه خصیصهٔ قهرمانی است.[1] بنابراین، وقوع چنین صحنهٔ عجیبی، به‌فرض

---

۱. تصور وقوع چنین صحنه‌ای در یکی از شهرهای جهان که وضعیتی مابعد انقلابی دارد، چندان دشوار نیست: مثلاً تهران یا ماناگوئا در سال ۱۹۷۹. اما این امر مستلزم بروز تغییراتی مهم در توصیف چرنیشفسکی از شخصیتها و شرایط وقوع ماجراست: مقام عالیرتبه، اکنون مقام سابق، به‌احتمال قوی از خودنمایی پرهیز می‌کرد، یا حتی با رعایای سابق خود در نهایت احترام رفتار می‌کرد، تا بقای خویش را تضمین کند. در مقابل می‌توانیم وقوع چنین برخوردی را در بدو شروع انقلاب متصور شویم. ولی در این حال چهره‌های فرعی داستان که به‌طبقات گوناگون تعلق دارند، نقشی برجسته‌تر ایفا می‌کردند و به‌عوض آن‌که آرام و بی‌اعتنا به‌راه خویش ادامه دهند، با یکدیگر رویاروی می‌شدند.

ممکن بودن، غیر ضروری می‌بود. حکایت چرنیشفسکی، در مقام ادبیات یا سیاست، در قیاس با احساساتِ قهرمان‌پروریْ که قصد برانگیختن آنها را دارد، به‌روشنی نارسا و ناکافی است.

مع‌هذا، به‌رغم همهٔ آشفتگیها و ندانم‌کاریهایش، چرنیشفسکی در کار خویش موفق است: او نشان می‌دهد که چگونه مردم عادی پترزبورگ وسط خیابان و در روز روشن مقامات عالیرتبه را خوار می‌شمارند. این صحنه به‌مراتب خطرناکتر و انقلابی‌تر است تا آن توطئه‌های خیالی و بی‌پایه‌ای که دولت به‌بهانهٔ آنها زندگی او را نابود کرد. تصور ذهنی و نگارش این داستان، خود معرف برخورداری از شهامت اخلاقی و قدرت تخیل است. انتخاب پترزبورگ به‌عنوان محل وقوع داستان، بدان غنیْ و طنینی خاص می‌بخشد. قرار بر این بود که این شهرْ هم الزامات و هم ماجرای پُرافت و خیز مدرنیزاسیون از بالا را برای مردم روسیه تجسم بخشد. چه باید کرد؟، برای نخستین‌بار در تاریخ روسیه، رؤیای متضادِ مدرنیزاسیون از پایین را تجسم می‌بخشد. چرنیشفسکی به‌کمبودهای کتاب خویش در مقام درام و رؤیا واقف بود. با این حال، پیش از آن‌که به‌طور کامل در خلأ سیبری ناپدید شود، برای بازماندگان خویش، در قلمرو ادبیات و سیاست، رسالت و چالشی بس چشمگیر باقی گذارد، رسالتِ تکمیل این رؤیا و عملی ساختن آن.

انسان زیرزمینی در خیابان

یادداشتهای زیرزمینی داستایوسکی، که در سال ۱۸۶۴ منتشر شد، سرشار از اشارات گوناگون به‌چرنیشفسکی و چه باید کرد؟ است. مهمترین این اشارات همان تصویر کاخ بلورین[1] است. کاخ بلورین لندن برای نمایشگاه بین‌المللی سال ۱۸۵۱ در هاید پارک بنا شد و سپس در سال ۱۸۵۴ بر فراز تپهٔ سیدنهم بازسازی گشت. این کاخ که چرنیشفسکی در سفر کوتاهش به‌لندن به‌سال ۱۸۵۹ آن‌را از دور رؤیت کرد، در رؤیاهای ورا پاولونا، قهرمان مؤنث رُمان او، به‌منزلهٔ نوعی خیال یا شهود جادویی ظاهر می‌شود. از دید چرنیشفسکی و قشر پیشگام یا همان «انسانهای جدید» مورد نظر او، کاخ بلورین نمادی است از صور جدید آزادی و سعادت که مردم روسیه فقط

1. Crystal Palace

با یک جهش تاریخی بزرگ به‌درون مدرنیته می‌توانند از آنها بهره‌مند شوند. از دید داستایفسکی و ضد قهرمان او نیز کاخ بلورین نشانی برای مدرنیته است؛ با این فرق که اکنون این کاخ نمادی است برای همهٔ جنبه‌های شوم و تهدیدآمیز زندگی مدرن، همهٔ آن خطراتی که انسان مدرن باید در برابر آنها از خود دفاع کند. شارحان رُمان یادداشتهای زیرزمینی و مفسران مضمون کاخ بلورین غالباً جذب خشم طوفانی انسان زیرزمینی می‌شوند و، دست‌کم در این مورد، آن‌را دربست می‌پذیرند. از این‌رو آنان چرنیشفسکی را به‌خاطر فقدان ژرفای معنوی خوار می‌شمارند و تحقیری بی‌پایان را نثار وی می‌کنند: این مرد باید چقدر ابله و سطحی بوده باشد که گمان کند بشر موجودی عقلانی و روابط اجتماعی امری کمال‌پذیر است؛ چقدر خوب شد که داستایوسکیِ ژرف‌بین او را سر جایش نشاند.[۲۹] ولی از قضا، داستایوسکی در این تکبر عوامانه سهیم نبود. در واقع، از میان روسهای محترم، او عملاً تنها چهره‌ای بود که هم قبل و هم بعد از بازداشت چرنیشفسکی در دفاع از قدرت تفکر، شخصیت، و حتی معنویت او سخن گفت. اگرچه به‌اعتقاد او چرنیشفسکی هم به‌لحاظ متافیزیکی و هم به‌لحاظ سیاسی بر خطا بود، اما داستایوسکی این نکته را تشخیص می‌داد که رادیکالیسم او از «فوران و غنای زندگی» نشأت می‌گیرد. او خطاب به کسانی که چرنیشفسکی را خوار می‌شمردند، گفت: «با این کار شما صرفاً عمق کلبی‌مسلکی خویش را به‌نمایش گذاشته‌اید» که غایت آن نیز «دفاع از منافع مادی موجود، به‌قیمت تباهی همنوعان شماست.» داستایوسکی مصرانه معتقد بود که «این مطرودان دست‌کم سعی می‌کنند کاری انجام دهند؛ آنان برای یافتن راهی به‌بیرون کند و کاو می‌کنند؛ آنان به‌راه خطا می‌روند و در نتیجه موجب نجات دیگران می‌شوند؛ اما شما، شما فقط می‌توانید با نوعی ژستِ ملودراماتیکِ حاکی از بی‌اعتنایی پوزخند بزنید»[۳۰]ــ و بدین ترتیب، داستایوسکی خوانندگان محافظه‌کار خویش را سرزنش می‌کند.

ما بعداً به کاخ بلورین بازخواهیم گشت. ولی به‌منظور رؤیت ژرفا و تمامیتِ این نماد مدرنیته، مایلم نخست از چشم‌انداز یکی دیگر از صحنه‌های بنیادین و ازلیِ جهان مدرن بدان بنگرم: خیابان شهر پترزبورگ. با نگاه از چشم‌انداز بلوارهای این شهر، قادر خواهیم بود آن چارچوب اجتماعی و معنوی را مشاهده کنیم که داستایوسکی و چرنیشفسکی در آن با هم شریک بودند. البته جدالهای متافیزیکی و

اخلاقی میان آن دو عمیق و جدی است. ولی اگر انسان زیرزمینیِ داستایوسکی و انسان جدیدِ چرنیشفسکی را، بر اساس تصویری که از خود دارند و چهره‌ای که در بلوار به‌نمایش می‌گذارند، با هم مقایسه کنیم، قرابتهای ژرفی میان مبدأ و خاستگاه و همچنین هدف و غایت حرکت آن دو خواهیم یافت.

صحنهٔ برخوردِ حکایت داستایوسکی، که انبوه شارحان و مفسران یادداشتهای زیرزمینی به‌ندرت از آن حتی یاد می‌کنند، در بخش دوم اثر، که عموماً نادیده گرفته می‌شود، رخ می‌دهد. این صحنه از پارادایم یا سرمشق کلاسیک داستانهای پترزبورگی پیروی می‌کند: افسر اشرافی در برابر کارمند فقیر. تفاوت ریشه‌ای آن با دیدگاه چرنیشفسکی آن است که عصیان انسان زیرزمینی علیه اقتدار تنها پس از چندین سال خودخوری و عذاب ــ که به‌صورت فشرده در هشت صفحهٔ فشرده و ریز روایت می‌شود ــ سرانجام تحقق می‌یابد. وجه مشترک آن با دیدگاه چرنیشفسکی، و با نوآوریهای رادیکال و دمکراتیکِ دههٔ ۱۸۶۰، آن است که عصیان بواقع رخ می‌دهد: انسان زیرزمینی پس از پشت سر گذاردن رنج ظاهراً بی‌پایانِ درون‌نگری هملت‌وار، سرانجام دست به‌عمل می‌زند، در برابر مافوق و ارباب اجتماعی خویش قد علم می‌کند و در خیابان برای دفاع از حقوق خویش می‌جنگد. به‌علاوه، مبارزهٔ او نیز در بلوار نوسکی رخ می‌دهد، خیابانی که برای یک نسل بیش از هر محل دیگری در پترزبورگ نقش یک فضای حقیقتاً سیاسی را ایفا کرد ــ نقشی که در سراسر دههٔ ۱۸۶۰ روز به‌روز بارزتر شد. بررسی دقیق این صحنهٔ خیابانی روشن خواهد ساخت که چرنیشفسکی تا چه حد به‌آزادی و رهایی تخیلِ داستایوسکی و تحقق واقعی عصیان انسان زیرزمینی، یاری رسانده است. بدون وجود چرنیشفسکی، تصور وقوع چنین صحنه‌ای دشوار است ــ صحنه‌ای که، بواقع، در آنِ واحد هم رئالیستی‌تر و هم انقلابی‌تر از همهٔ حکایات رُمان چه باید کرد؟ است.

داستان، پاسی از شب گذشته، در تاریکی، در «مکانهایی کاملاً ناشناخته و گمنام» بسی دور از نوسکی آغاز می‌شود. همان‌طور که قهرمان داستان توضیح می‌دهد، این ماجرا مربوط به‌مرحلهٔ خاصی از زندگی اوست، زمانی که «به‌شدت از این‌که دیده شوم، با کسی ملاقات کنم، یا شناخته شوم، هراس داشتم. زیرزمین از قبل در جانم رسوخ کرده بود».[۳۱] اما ناگهان حادثه‌ای رخ می‌دهد که تمام وجودش را به‌لرزه

می‌افکند و انزوایش را درهم می‌شکند. هنگام عبور از برابر میخانه، صدای زد و خورد به‌گوشش می‌رسد. درون میخانه چند مرد سرگرم نزاع با یکدیگرند، و در اوج دعوا مردی از پنجره به‌بیرون پرتاب می‌شود. این واقعه تخیل او را شعله‌ور می‌کند و میل به‌مشارکت در زندگی ــ حتی مشارکتی دردناک و خفت‌بار ــ را در او برمی‌انگیزد. حتی نسبت به‌مردی که از پنجره بیرون افکنده شده است احساس حسادت می‌کند؛ شاید خودش هم بتواند از پنجره به‌بیرون پرتاب شود! بی‌درنگ درمی‌یابد که این آرزویی سخیف و بیمارگونه است، ولی این باعث می‌شود حس کند زنده‌تر از قبل است ــ برای او زنده‌تر بودن امری حیاتی است ــ زنده‌تر از هر زمانی که به‌یاد می‌آورد. اینک، به‌عوض هراس از شناخته شدن، با تمام وجود امیدوار است شناخته شود، حتی اگر نتیجهٔ آن تحمل بدرفتاری و شکستن استخوانهایش باشد. او وارد میخانه می‌شود، عقب فرد مهاجم می‌گردد ــ که البته افسری است با قدی بیش از یک و هشتاد ــ و به‌امید دامن زدن به‌درگیری، به‌سوی او می‌رود. ولی افسر به‌نحوی به‌او واکنش نشان می‌دهد که بسی بیشتر و ژرفتر از هرگونه حملهٔ بدنی خُردکننده است:

> کنار میز بیلیارد ایستاده بودم، و در کمال نادانی راه را بسته بودم، او نیز می‌خواست رد شود؛ شانه‌هایم را گرفت و بدون هیچ کلمه‌ای ــ بدون هیچ هشدار یا توضیحی ــ مرا از جایی که ایستاده بودم به‌نقطه‌ای دیگر منتقل کرد، و سپس گویی اصلاً متوجه من نشده است، از کنارم رد شد. می‌توانستم ضربه‌ها را ببخشم، ولی نمی‌توانستم این را ببخشم که مرا از سر راه برداشته بود و به‌طور کامل از بذل توجه به‌من خودداری کرده بود.

از جایگاه رفیع و موضع مسلط افسران، کارمندان ذلیل حتی وجود هم ندارند ــ یا شاید باید گفت فقط در حد میز و صندلی «وجود» دارند. «ظاهراً من حتی ارزش پرتاب شدن از پنجره را هم نداشتم». قهرمان ما چنان خوار و خفیف شده که دیگر قادر به‌اعتراض هم نیست. او به‌خیابانهای بی‌نام و نشان بازمی‌گردد.

نخستین چیزی که نشان می‌دهد انسان زیرزمینی یکی از «انسانهای جدید» دههٔ ۱۸۶۰ است، میل او به‌تصادم مستقیم و رودررو، یا برخورد انفجاری است ــ حتی اگر معلوم شود خود او قربانی چنین برخوردی است. شخصیتهای قدیمی‌تر داستایوسکی، نظیر دِوُشکین، یا ضد قهرمانهای دیگری چون اُبلوموفِ گنچاروف،

دقیقاً از ترس وقوع چنین حوادثی، زیر پتو مخفی می‌شدند و هرگز اتاق خود را ترک نمی‌کردند. انسان زیرزمینی پویایی بس بیشتری دارد: او از انزوای خویش بیرون می‌آید تا خود را به‌آغوش عمل، یا دست‌کم تلاش برای عمل، پرتاب کند؛ دورنمای دعوا و دردسر او را به‌هیجان می‌آورد.[۳۲] و در این نقطه است که او نخستین درس سیاسی خویش را می‌آموزد: ایجاد دردسر از سوی افراد عضو طبقهٔ کارمندان جزء برای افراد عضو طبقهٔ افسران ناممکن است، زیرا طبقه یا گروه دوم ــ یعنی اشراف و زمینداران که، حتی پس از ۱۹ فوریه، هنوز طبقهٔ حاکم روسیه‌اند ــ حتی از وجود طبقهٔ کارمندان جزء، یعنی شمار انبوه پرولترهای آموزش‌دیده و خودآموختهٔ پترزبورگ، باخبر نیستند. ترجمهٔ انگلیسیِ ماتلا [از رُمان داستایوسکی] نکتهٔ سیاسی نهفته در داستان را بخوبی بیان می‌کند[۱]: «من حتی ارزش پرتاب شدن از پنجره را هم نداشتم». بدون حداقلی از برابری، هیچ‌گونه برخوردی، حتی برخوردی خشن، صورت نمی‌پذیرد: افسران باید وجود کارمندان و حضور آنان در مقام انسانهای واقعی را تصدیق کنند.

در مرحلهٔ بعدی داستان، که چندین سال طول می‌کشد، انسان زیرزمینی ذهن خویش را در جستجویی بیهوده برای یافتن راهی جهت تحقق این تصدیق فرسوده می‌کند. او افسر مزبور را همه‌جا دنبال می‌کند؛ از نام، خانه، و عادات او مطلع می‌شود ــ برای دستیابی به‌این اطلاعات به‌باربرها پول می‌دهد ــ و در این ضمن خودش نیز نامرئی باقی می‌ماند، یا به‌طریقی خود را نامرئی نگه می‌دارد. (افسر مزبور حتی در فاصلهٔ یک‌قدمی هم متوجه او نشده بود، پس چرا حالا باید متوجه او شود؟) او افسانه‌هایی مرموز و بی‌انتها دربارهٔ این فرد ظالم جعل می‌کند و حتی، تحت فشار شیفتگیِ وسواسی خویش، بعضی از آنها را به‌داستانهای ادبی، و خود را به‌یک نویسنده، بدل می‌کند. (ولی هیچ‌کس به‌تخیلات افسانه‌ای کارمندان جزء دربارهٔ افسران عالیرتبه علاقه‌ای ندارد، در نتیجه آثار او چاپ‌نشده باقی می‌ماند). او تصمیم می‌گیرد افسر را به‌دوئل دعوت کند، و تا حد نوشتن نامه‌ای تحریک‌آمیز پیش

---

۱. ترجمهٔ انگلیسی این جمله به‌عوض واژهٔ «ارزش» از اصطلاح «شأن برابر» سود می‌جوید. اما استفاده از این اصطلاح یا هر شکلی از کاربرد واژهٔ «برابر» در ترجمهٔ فارسی، امری تحمیلی و مصنوعی به‌نظر می‌رسد؛ و به‌لحاظ سیاسی نیز، برای خوانندهٔ فارسی‌زبان، متضمن معنای خاصی نخواهد بود. ــ م.

می‌رود؛ ولی آنگاه خود را قانع می‌سازد که افسر مزبور هرگز حاضر نخواهد شد با یک فرد غیر نظامیِ فرومرتبه مبارزه کند (در صورت انجام چنین کاری ممکن است از جمع افسران طرد شود)، و یادداشت مربوط به‌دوئل پست‌نشده باقی می‌ماند. او در روایت خود چنین نتیجه می‌گیرد که نفرستادن نامه کار درستی بوده است زیرا او درست ذیل پیام حاکی از خشم و نفرت خود، عباراتی را پاک‌نشده باقی گذارده است که سرشار از تمنایی خاضعانه برای جلب عشق و محبت خصم خویش است. او در عالَم خیال به‌خود رخصت می‌دهد نزدیکی و نوازشِ عذاب‌دهندهٔ خصم خویش را طلب کند:

> نامه به‌نحوی نگاشته شده بود که اگر افسر کمترین درکی از «آنچه والا و زیباست» داشت، مطمئناً به‌نزد من می‌شتابید تا دست بر گردنم اندازد و دوستی خویش را نثارم سازد. وه که چه صحنهٔ زیبا و دلپذیری می‌شد! ما رفیق شفیق یکدیگر می‌شدیم. او با درجه و مرتبهٔ بالاترش از من محافظت می‌کرد، در حالی که من نیز می‌توانستم با فرهنگ و، خوب ــ افکارم، ذهن او را پرورش دهم، و چه چیزها که ممکن بود رخ دهد.

داستایوسکی این تردید و نوسانِ عاطفیِ فرد عامی و فرومرتبه را به‌طرزی درخشان بسط می‌دهد. هر فرد یا جماعت عامی با مشاهدهٔ عشق و نیاز خاضعانه‌ای که غالباً در پس چهرهٔ حق به‌جانبِ غرور و نفرت طبقاتی یا عقیدتی همهٔ ما نهفته است، دچار شوک یا ضربه‌ای روانی خواهد شد که از شناسایی و تصدیق حقیقت و از احساس شرم ناشی می‌شود. همین تردید و نوسان عاطفی یک نسل بعد در قالبی سیاسی، در نامه‌های نخستین نسل تروریستهای روس به‌تزار، جلوه‌گر شد.[۳۳] جهشهای تند و ناگهانی انسان زیرزمینی از عشق به‌نفرت، با اعتماد به‌نفس آرام و پروقار (یا توخالی) لوپوخوف فاصله‌ای عظیم دارد. مع‌هذا، داستایوسکی دست‌اندرکار تحقق درخواست چرنیشفسکی برای ایجاد رئالیسم روسی است، آن هم به‌شیوه‌ای بسیار بهتر از آنچه چرنیشفسکی خود قادر به‌انجامش بود: او ژرفا و جوش و خروش واقعی حیات درونی انسان جدید را به‌ما نشان می‌دهد.

بلوار نوسکی در حیات درونی انسان زیرزمینی نقشی پیچیده ایفا می‌کند. بلوار او را از انزوایش، به‌درون آفتاب و جمعیت، بیرون کشیده است. اما زندگی در نور به‌صور جدیدی از تشدید و تعمیقِ رنج دامن زده است که داستایوسکی آنها را با نبوغ و مهارت همیشگی‌اش تجزیه و تحلیل می‌کند:

گاهی اوقات در روزهای تعطیل بین ساعت سه و چهار بعدازظهر در سمت آفتابگیر نوسکی قدم می‌زدم. درواقع، بیشتر از قدم زدن و هواخوری، انبوه بی‌شماری از شکنجه‌ها و تحقیرها و رنجشها را تجربه می‌کردم؛ ولی بی‌تردید این دقیقاً همان چیزی بود که می‌خواستم. عادت داشتم مثل مارماهی به‌ناجورترینِ وجهی میان جمعیت بلغزم، و دائماً از سر راه ژنرالها، افسران گارد، یا خانمها کنار روم. در آن دقایق همیشه حس می‌کردم قلبم تیر می‌کشد، و صرفِ فکر حقارتِ جامه و ابتذال و فلاکتِ هیکل حقیر و لغزانم باعث می‌شد سراپا داغ شوم. این تجربهٔ نوعی شهادت منظم بود، نوعی احساس خفّت دائمی و تحمل‌ناپذیر از این فکر که در چشم کل جهان مگسی بیش نیستم، فکری که سریعاً به‌احساسی مستقیم و بی‌وقفه بدل می‌شد. یک مگس کثیف و نفرت‌آور ــ مسلماً باهوشتر، فرهیخته‌تر و نجیب‌تر از هر یک از آنان، ولیکن مگسی که پیوسته به‌همه‌کس راه می‌دهد. چرا خودم را این‌گونه عذاب می‌دادم، چرا به‌نوسکی می‌رفتم، نمی‌دانم، فقط حس می‌کردم در هر فرصتی به‌سمت آنجا کشیده می‌شوم.

زمانی که انسان زیرزمینی در میان جمعیت با فرشتهٔ عذابِ قدیمی خود، یعنی همان افسر بلندقامت، روبرو می‌شود، خفت و خواریِ اجتماعی و سیاسی او بیش از پیش رنگ و بویی مشخص پیدا می‌کند:

... او صرفاً از روی آدمهایی مثل من، یا حتی تر و تمیزتر از من، رد می‌شد؛ مستقیماً به‌سمت آنها می‌رفت گویی چیزی جز فضای خالی در برابرش نیست، و هرگز تحت هیچ شرایطی، به‌کسی راه نمی‌داد. دیدنش مرا غرق در نفرت می‌ساخت. از تشدید حس تنفر و بیزاری لذت می‌بردم ــ و هر بار با نفرتی عمیقتر به‌او راه می‌دادم.

مارماهی لغزنده، مگس، فضای خالی: در اینجا نیز، همچون باقی آثار داستایوسکی، احساس خفت و خواری با سایه‌روشنها و تنوعی حیرت‌آور بیان می‌گردد. اما در این اثر او مشخصاً می‌کوشد نشان دهد درجات گوناگون انحطاط و تباهی، بیشتر از عملکرد و ساختار عادی زندگی در پترزبورگ نشأت می‌گیرد تا از وجوه غیر عادی قهرمان او. بلوار نوسکی فضای همگانیِ مدرنی است که وعدهٔ رسیدن به‌آزادی به‌طرزی جذاب در آن متجلّی است؛ با این حال از دید کارمندان

فقیری که از خیابانهای پترزبورگ عبور می‌کنند، قشربندی کاستهایِ روسیه فئودالی بیش از هر زمان دیگری انعطاف‌ناپذیر و خفت‌بار به‌نظر می‌رسد.

تقابل میان وعده‌ها و دستاوردهای واقعیِ خیابان موجب می‌شود تا انسان زیرزمینی علاوه بر خشمی سترون دچار تمنّا و حسرتی آرمانی شود:

> آنچه عذابم می‌داد این بود که حتی در خیابان نیز نمی‌توانستم هم‌شأن او باشم. ساعت سه صبح از خواب می‌پریدم و مصرانه از خود می‌پرسیدم «چرا همیشه تو باید اول کنار بروی؟ چرا دقیقاً تو و نه او؟ هرچه باشد در این‌باره قاعده یا قانون مکتوبی که وجود ندارد... بهتر است هردو طرف به‌یک اندازه کنار بروند، نظیر آنچه میان افراد فرهیخته مرسوم است: او نیمی کنار می‌رود و شما نیمی دیگر؛ همراه با احترام متقابل». ولی هرگز چنین نشد، همیشه من کنار می‌رفتم و او هیچ‌گاه حتی متوجه نمی‌شد که من به‌او راه داده‌ام.

«بهتر است هردو طرف به‌یک اندازه کنار بروند»، «افراد فرهیخته»، «احترام متقابل»: انسان زیرزمینی این آرمانهای باشکوه را مطرح می‌کند و در همان حال بخوبی می‌داند که این آرمانها در متن واقعیت جامعهٔ روسیه تا چه حد توخالی‌اند. آنها دست‌کم همان‌قدر آرمانی و خیالی‌اند که آرا و عقاید چرنیشفسکی. «چرا همیشه تو باید اول کنار بروی؟» ولی انسان زیرزمینی از قبل پاسخ را می‌داند: زیرا روسیه هنوز یک جامعهٔ کاستی است، و کنار زدن مردم یکی از امتیازات ابدی اعضای کاست یا قشر حاکم است. «هرچه باشد در این‌باره قاعده یا قانون مکتوبی که وجود ندارد». ولی فی‌الواقع تا همین چندی پیش ــ یعنی قبل از ۱۹ فوریه ــ «قانون مکتوبی» وجود داشت که حاکمیت کاست افسران بر جسم و روحِ دیگر اتباع روسیه را تأیید می‌کرد. بدین‌سان انسان زیرزمینی همان حقایقی را کشف می‌کند که پیشتر در بیانیهٔ نسل جوان افشا و توسط سوارکاری مرموز در سراسر بلوار نوسکی پخش شده بود: برتری اربابان بر رعایا و سرفها فقط روی کاغذ لغو شده است، اما نظام کاستی هنوز هم، حتی در بلوار نوسکی، واقعیتی بارز است.

اما بلوار نوسکی درست در همان زمانی که بر جسم و جان کارمند فقیر زخم می‌زند، به‌منزلهٔ رسانه‌ای عمل می‌کند که از طریق آن می‌توان زخمها را درمان کرد؛ و درست همزمان با امحایِ انسانیت او ــ و تنزل او به‌مرتبهٔ مارماهی، مگس، یا فضای خالی ــ منابعی در اختیار او می‌گذارد تا خود را به‌یک انسان بدل کند، انسانی مدرن و

بهره‌مند از آزادی، حیثیت، و حقوق برابر. انسان زیرزمینی به‌هنگام مشاهده رفتار فرشتهٔ عذاب خویش در بلوار نوسکی، متوجه نکتهٔ حیرت‌آوری می‌شود: اگرچه این افسر مردمان را از سر راه خویش کنار می‌زند، ولی «او نیز از سر راه ژنرالها و مقامات عالی کنار می‌رفت، و او نیز چونان مارماهی در میان آنان جابجا می‌شد». این کشفی به‌غایت چشمگیر و انقلابی است. «او نیز کنار می‌رفت». پس افسر بلندقامت آن موجود نیمه‌شیطانی و نیمه‌الهی نیست که بر دنیایِ تخیلی کارمند سیطره دارد، بلکه او نیز همانند خود کارمند صرفاً انسانی محدود و آسیب‌پذیر است که باید همچون دیگران در برابر فشارهای مربوط به کاست و هنجارهای اجتماعی سر خم کند. ولی اگر افسر نیز می‌تواند به‌مرتبهٔ مارماهی تنزل یابد، پس شاید شکاف میان آن دو چندان هم فراخ نیست. آنگاه انسان زیرزمینی ــ برای نخستین‌بار ــ درگیر افکار ممنوع و غیر مجاز می‌شود:

> و شگفتا، فکری بس حیرت‌انگیز به‌ذهنم خطور کرد! فکر کردم «چه می‌شود اگر با او روبرو شوم و ــ کنار نروم؟ چه می‌شود اگر عمداً کنار نروم، یا حتی صاف تو دلش بروم؟ واقعاً چه می‌شود؟» این فکر جسورانه اندک‌اندک چنان در ذهنم رسوخ کرد که دیگر آرام و قرار نداشتم. دائماً خوابش را می‌دیدم.

اینک چشم‌انداز خیابان عوض می‌شود: «عمداً دفعات بیشتری به‌نوسکی رفتم تا نحوهٔ انجام این عمل را با وضوح بیشتری در ذهن متصور شوم». حال که او خود را سوژه یا عاملی فعال تلقی می‌کند، بلوار نوسکی نیز به‌رسانه یا بستری برای طیفی از معانی جدید، و به‌صحنهٔ نمایشِ کنشهایِ نفس یا شخصیت فردی بدل می‌گردد.

انسان زیرزمینی برنامه‌ریزی و تنظیم فعالیت خویش را آغاز می‌کند. اما طرح و برنامهٔ او به‌تدریج دستکاری و تعدیل می‌شود:

> در عین شادمانی با خود فکر کردم «البته واقعاً تو دلش نخواهم رفت، فقط کنار نخواهم رفت، مسلماً با هم برخورد خواهیم کرد، البته نه خیلی شدید، فقط کمی شانه به‌شانه خواهیم شد ــ در حدی که ادب و نزاکت مجاز می‌شمارد. من درست به‌اندازه‌ای که او به‌من تنه بزند، به‌او تنه خواهم زد».

این موضعْ معادل طفره‌روی یا عقب‌نشینی نیست. طلب برابری در خیابان درست به‌اندازهٔ طلب اولویت [یا حق تقدم]، تقاضایی رادیکال و انقلابی است ــ و از دیدگاه افسر احتمالاً اولی حتی رادیکالتر از دومی است ــ و هر دو آنها به‌یک اندازه

موجب دردسر او خواهند شد. اما درخواست برابری در عین حال واقع‌گرایانه‌تر است: هر چه باشد، جثهٔ افسر دوبرابر جثهٔ اوست؛ و انسان زیرزمینی نیز بسی بیش از قهرمانان ماتریالیست چه باید کرد؟ نیروهای مادی را جدی می‌گیرد. او همواره دلواپس سر و وضع و لباسهای خویش است ــ حتی برای خرید یک کُت آبرومندتر، پول قرض می‌کند ــ با این حال جامهٔ او نباید بیش از حد آبرومند باشد، زیرا در غیر این صورت دیگر تقابلی در کار نخواهد بود. او نگران چگونگی دفاع از خود به‌لحاظ جسمی و لفظی است، نه‌فقط دفاع در برابر حملات افسر، بلکه دفاع از خود در انظار جمعیت ــ که از دید او دست‌کم همان‌قدر مهم است. دعوی او صرفاً شکایتی خصوصی علیه افسری خاص نخواهد بود، بلکه نوعی ادعانامهٔ سیاسی خطاب به کل جامعهٔ روسیه خواهد بود. آنچه در بلوار نوسکی جریان خواهد یافت، جهان صغیر یا نمونهٔ کوچکی از آن جامعه خواهد بود؛ او می‌خواهد علاوه بر آن افسر بر سر راه کل جامعه بایستد، تا زمانی که همگان آنچه را که وی شأن و حیثیت انسانی خود محسوب می‌کند، تصدیق کنند.

سرانجام پس از بارها تمرین، روز بزرگ فرا می‌رسد. همه چیز آماده است. انسان زیرزمینی، مثل لوپوخوف، آهسته و با قصد قبلی به‌سوی بلوار نوسکی به‌راه می‌افتد. ولی از قضا کارها درست از آب درنمی‌آید. در آغاز او نمی‌تواند مرد مورد نظر خویش را بیابد؛ افسر بلندقامت در هیچ کجای خیابان دیده نمی‌شود. سپس انسان زیرزمینی او را می‌یابد؛ ولی به‌محض آنکه به‌او نزدیک می‌شود، افسر به‌مانند سرابی ناپدید می‌شود. سرانجام قهرمان ما صید خویش را به‌چنگ می‌آورد، اما در آخرین لحظه شهامتش را از دست می‌دهد و پا پس می‌کشد. یکبار به‌نیم‌قدمی افسر می‌رسد، آنگاه هراسان عقب می‌نشیند، اما سکندری می‌خورد و درست زیر پای افسر به‌زمین می‌افتد. یگانه عاملی که او را از مرگ ناشی از شرمساری و خفت نجات می‌بخشد، این واقعیت است که افسر هنوز متوجه چیزی نشده است. داستایوسکی، در حد اعلای سبک کمیک سیاه و تلخ خویش، رنج و عذاب قهرمان داستان را به‌صورتی بی‌پایان تداوم می‌بخشد ــ تا سرانجام، زمانی که دیگر امیدی باقی نمانده است، افسر به‌ناگهان در میان جمعیت ظاهر می‌شود، و:

> ناگهان، سه قدم دورتر از خصم خویش، به‌نحوی غیر منتظره تصمیم گرفتم کار را یکسره کنم ــ چشمهایم را بستم، و بدون هیچ مکثی، شانه به‌شانه، با یکدیگر

برخورد کردیم! حتی یک وجب هم جا نزدم، و برمبنایی کاملاً برابر او را پشت سر گذاشتم!... البته، بیشترین آسیب نصیب من شد ــ هر چه باشد او قویتر بود ــ اما نکتهٔ اصلی این نبود. نکتهٔ اصلی آن بود که من به‌هدفم دست یافته بودم و شأن و حیثیتم را حفظ کرده بودم. یک قدم هم جا نزده بودم و در انظار عموم خودم را با او در رتبه‌ای برابر قرار داده بودم.

او واقعاً دست به‌عمل زده است: جسم و جان خویش را به‌خطر افکنده، با کاست حاکم درافتاده و بر حقوق برابر خویش اصرار ورزیده است، و علاوه بر این ــ«در انظار عموم خودم را با او در رتبه‌ای برابر قرار دادم» ــ برابری خویش را در مقابل تمامی جهان اعلام کرده است. حال، همو که همواره از هرگونه شادمانی با تلخی و پوزخند یاد کرده است، به‌صراحت می‌گوید: «شادمان بودم». اینک شادمانی او واقعی است و ما نیز می‌توانیم در آن شریک شویم. «من شاد و پیروز بودم، و ترانه‌های ایتالیایی می‌خواندم». در اینجا نیز درست مثل اُپراهای باشکوه ایتالیایی ــ که خلق آنها با مبارزات مردم ایتالیا برای کسب حق تعیین سرنوشت مصادف بود ــ پیروزی امری شخصی و همچنین سیاسی است. انسان زیرزمینی با نبرد برای کسبِ آزادی و حیثیت خویش در ملأ عام، نبردی نه‌فقط علیه افسر بلکه همچنین علیه تنفر و تردید نسبت به‌نفسِ خودش، به‌پیروزی دست می‌یابد.

البته از آنجا که نویسندهٔ این داستان داستایوسکی است، قهرمان باز هم بارها و بارها دچار تردید می‌شود. شاید افسر اصلاً متوجه این چالش نشده است. «او حتی به‌دور و ور خود نگاه نکرد، وانمود کرد متوجه قضیه نشده است؛ ولی فقط داشت وانمود می‌کرد، مطمئنم. هنوز هم مطمئنم!» تکرار «اطمینان» حاکی از آن است که قهرمان ما احتمالاً آن‌قدر که خود می‌خواهد، مطمئن نیست. با این حال، همان‌طور که خودش می‌گوید «نکتهٔ اصلی این نبود». نکتهٔ اصلی آن است که طبقات فرودست رفته‌رفته یاد می‌گیرند به‌شیوه‌ای جدید فکر کنند و راه بروند، و بر قدرت و حضور نیرویی جدید در خیابان مهر تأیید بزنند. اینکه اشراف و زمینداران هنوز به‌این امر بی‌توجه‌اند، مسئله مهمی نیست. آنان به‌زودی مجبور به‌بذل توجه خواهند شد. به‌همین‌سان، مسئله مهمی نیست اگر کارمند فقیر صبحها دچار احساس گناه و نفرت از خویش شود، که به‌گفتهٔ انسان زیرزمینی می‌شود؛ یا اگر او هرگز مجدداً به‌چنین عملی دست نزند، که به‌گفتهٔ خودش نخواهد زد؛ یا اگر بی‌وقفه به‌خودش (و ما)

بگوید که فکر و احساساتش او را تا حد یک موش تنزل می‌دهد ــ زیرا چنین نیست و او خود نیز به‌این امر واقف است. او برای تغییر زندگی خویش تصمیمی تعیین‌کننده اتخاذ کرده است، و هیچ‌گونه شکست یا انکار نفسِ آتی نمی‌تواند آن‌را دوباره به‌حالت قبلی بازگرداند. اینک او، چه بخواهد و چه نخواهد، به‌انسانی جدید بدل شده است.

این صحنه، که به‌طرزی مؤثر و گویا مبارزه برای حقوق بشر ــ مبارزه، برای برابری، حیثیت، و شناسایی متقابل ــ را به‌نمایش می‌گذارد، نشان می‌دهد که چرا داستایوسکی، به‌رغم تلاش سخت و پیگیر خویش، هرگز نتوانست خود را به‌یک نویسنده ارتجاعی بدل کند، و چرا انبوه دانشجویان انقلابی و تندرو به‌هنگام مرگش بر سر مزار او گریستند. این صحنه در عین حال نشان‌دهندهٔ طلوع مرحلهٔ جدیدی در حیات اجتماعی پترزبورگ است. به‌گفتهٔ انسان زیرزمینی پترزبورگ «انتزاعی‌ترین و مصنوعی‌ترین شهر جهان است». قصد اصلی از ساخت آن، راندن روسیه، از نظر مادی و نمادین، به‌آغوش جهان مدرن بود. اما یک قرن پس از مرگ پطر، مقاصد و نیات او هنوز تحقق نیافته بود. شهر او اجتماع بزرگی از آدمیانی «از طبقات و اقشار گوناگون» به‌وجود آورده بود، شهری انباشته از آرزوها و ایده‌های مدرن، و برخوردار از خیابانی باشکوه که درخشانترین تصاویر و پویاترین ضربانهای زندگی مدرن را در خود تجسم می‌بخشید. اما حیات سیاسی و اجتماعی شهر، در نیمهٔ قرن نوزدهم، هنوز تحت کنترل حکومتی قشری و خودکامه باقی مانده بود که مانع مشارکت مردان و زنان مدرنِ شهر در حیات خیابان می‌شد و به‌مثابهٔ وزنه‌ای سنگین آنان را به‌زیرزمین می‌کشید. اما دههٔ ۱۸۶۰ شاهد آن بود که چگونه این زنان و مردان از جای برخاستند و به‌درون روشنایی گام نهادند ــ و این همان خصلت جدید «انسانهای جدید» بود ــ و با نور درونیِ غریب اما درخشان خویش خیابانهای شهر را روشن کردند. کتاب یادداشتهای زیرزمینی معرف جهشی عظیم به‌پیش در مدرنیزاسیونِ معنوی است: در این لحظه است که شهروندانِ «انتزاعی‌ترین و مصنوعی‌ترین شهر جهان»، تأیید و تصدیقِ افکار و نیات انتزاعی خاص خود را فرامی‌گیرند، از این لحظه به‌بعد خیابان معنوی پترزبورگ با درخششی جدید روشن می‌شود.

پترزبورگ در برابر پاریس: دو وجه از مدرنیسم در خیابان

در این مرحله از بحث مایلم به‌عقب بازگردم و مدرنیسم داستایوسکی را با مدرنیسم

بودلر مقایسه کنم.[۳۴] هر دو آنها نویسندگانی اصیل و نوآورند، به‌ویژه در زمینهٔ خلق آنچه من صحنه‌های مدرن ازلی و اساسی نامیده‌ام: صحنه‌های مربوط به‌برخوردهای روزمره در خیابانهای شهر که (به‌گفتهٔ الیوت در مقاله‌اش دربارهٔ بودلر) تا حد ممکن تشدید شده‌اند، یعنی تا بدان حد که امکانات، خطرات، وسوسه‌ها، و بن‌بستهایِ بنیادین زندگی مدرن در آنها متجلی می‌شود. برای هر دو نویسنده نیز حس اضطرار سیاسی به‌یک منبع اساسی انرژی بدل می‌شود، و برخورد شخصی در خیابان در هیئت واقعه‌ای سیاسی ظاهر می‌گردد. در آثار آنها، شهر مدرن به‌مثابهٔ رسانه‌ای عمل می‌کند که در آن حیات شخصی و سیاسی درهم می‌آمیزند و یکی می‌شوند. با این حال، تفاوتهای بنیادینی نیز میان تصور آن دو از زندگی مدرن وجود دارد. یکی از مهمترین سرچشمه‌های این تفاوتها، شکل و میزان مدرنیزاسیون در دو شهری است که عرصهٔ ظهور و رشد این دو نویسنده بودند.

بلوارهای پاریسِ هوسمان، که در فصل سوم به‌بررسی آنها پرداختیم، ابزارهای بورژوازی‌ای پویا و دولتی فعال بودند که عزم راسخ داشتند جامعه را هر چه سریعتر مدرنیزه کنند، نیروهای مولد و روابط اجتماعی را توسعه دهند، و جریان مبادلهٔ کالا، پول و انسانها را در پیکر جامعه فرانسه و در سراسر جهان سرعت بخشند. همراه و همپای این حرکت به‌سوی مدرنیزاسیون اقتصادی، پاریسِ بودلر، از هنگام اشغال قلعهٔ باستیل، صحنهٔ بروز طوفانی‌ترین صور سیاست مدرن بوده است. بودلر عضو آن تودهٔ جماعت شهری بود که راه سازماندهی و بسیج برای مبارزه جهت کسب حقوق خویش را بلد بودند؛ و البته عضویت در این جمع مایه غرور و مباهات او بود. روح و جان وی، حتی زمانی که در میان این جمع احساس تنهایی می‌کرد، از سنتهای پویایِ آن، چه اسطوره‌ای و چه واقعی، و توانهای انفجاریِ آن تغذیه می‌کرد. این توده‌های بی‌نام می‌توانستند هر لحظه خود را به‌دو دستهٔ رفقا و دشمنان تقسیم کنند. امکان بالقوهٔ ظهور برادری ــ و نتیجتاً، خصومت و دشمنی ــ همچون ابری بر فراز خیابانها و بلوارهای پاریس معلق بود. بودلر که در بطن انقلابی‌ترین شهر جهان می‌زیست، هرگز حتی برای لحظه‌ای در حقوق انسانی خویش شک نکرد. او شاید خود را در جهان غریبه و بیگانه حس می‌کرد، اما به‌عنوان یک انسان و شهروندْ خیابانهای پاریس را خانه خود می‌دانست.

بلوار نوسکیِ شهر پترزبورگ به‌لحاظ فضایی شبیه بلواری پاریسی بود. در واقع

نوسکی احتمالاً از هر بلوار پاریسی شکوه و جلالی بیشتر داشت. اما به‌لحاظ اقتصادی و سیاسی و معنوی فاصلهٔ میان آنها بی‌حد و حصر بود.

حتی در دههٔ ۱۸۶۰، یعنی پس از آزادی سِرفها، نیز مسئلهٔ اصلی دولت بیشتر مهار کردن مردم بود تا به‌جلو راندن آنها[۳۵]. زمین‌داران نیز با شوق فراوان خواستار بهره‌مندی از کالاهای مصرفی غربی بودند، اما بدون کار و تلاش در جهت توسعه و بسط نیروهای تولیدی به‌سبک غربی که تحقق اقتصاد مصرفی را ممکن ساخته بود. بدین‌سان نوسکی نوعی صحنهٔ نمایش محسوب می‌شد، صحنه‌ای که با اجناس پرزرق و برقش، که تقریباً همگی واردات غربی بودند، چشم مردمان را خیره می‌کرد، ولی در همان حال فقدان خطرناکِ عمق [و سطحی بودن تجددخواهی] را درپس ظاهری درخشان و فریبنده پنهان می‌ساخت[۱]. در این شهر سلطنتی نقشهای اصلی هنوز هم متعلق به‌اشراف و زمین‌داران بود، و لیکن از ۱۹ فوریه به‌بعد آنان به‌طرزی فزاینده دریافتند که مردم کوچه و خیابان دیگر جزئی از اموال و داراییهای منقول آنان نیستند. آگاهی از این امر بی‌شک تلخ و ناراحت‌کننده است. امواج خشم و نفرت اشراف به‌سوی پترزبورگ سرازیر شد: در رُمان دود، نوشتهٔ تورگنیف (۱۸۶۶)، چنین می‌خوانیم «ژنرال گفت "پیشرفت؟ پیشرفت یعنی سوختنِ پترزبورگ از چهار طرف"».

این آگاهی قشر اشراف را واداشت تا با عزمی راسختر در جهت سرکوب انبوه آدمهای زیادی تلاش کنند، همانهایی که در خیابانهای پترزبورگ مثل قارچ از زمین سبز می‌شدند؛ ولی اینک، یعنی پس از ۱۹ فوریه، خود اشراف و نجبا نیز می‌دانستند که فخر و تکبر آنان بیشتر نوعی ادا و اطوار است.

و اما در مورد این آدمهای زیادی، این «مردانی از طبقات و اقشار گوناگون» (*raznochintsy*)، باید گفت اگرچه آنان اکثریت عظیم جمعیت شهری را تشکیل

---

۱. برای مثال، قطار جدید سریع‌السیر میان مسکو و پترزبورگ، که پس از سال ۱۸۵۱ ایستگاه ورود و خروج آن در انتهای بلوار نوسکی قرار داشت، نماد بارز مدرنیته‌ای پویا محسوب می‌شد. با این‌همه، اگر تاریخ انتشار یادداشتهای زیرزمینی، یعنی سال ۱۸۶۴، را مدّ نظر قرار دهیم، درمی‌یابیم که در آن زمان کل خطوط راه‌آهن موجود در امپراتوری عظیم روسیه چیزی حدود ۳۶۰۰ مایل بوده است، در مقایسه با ۱۳۱۰۰ مایل در آلمان و ۱۳۴۰۰ مایل در فرانسه.
(ر.ک. به *European Historical Statistics, 1750-1870*, 581-86.)

می‌دادند، ولی تا دههٔ ۱۸۶۰ هنوز منفعل و اتمیزه بودند؛ آنان در خیابانهای شهر مضطرب و ناراحت بودند، و از ترس جانشان دودستی به‌شنلهای خویش چسبیده بودند. مبارزهٔ این قشر باید از کجا و چگونه آغاز می‌شد؟ برخلاف طبقات فرودست اروپای غربی ــ حتی گدایان و ژنده‌پوشانِ بودلر ــ آنان فاقد سنت برادری و همیاری و کنش مشترک جمعی بودند. در چنین بافت و زمینه‌ای، قشر رازنوچینستیِ اهالی پترزبورگ ناچار شدند به‌دست خویش نوعی فرهنگ سیاسی مدرن را ابداع کنند. آنان به‌ناچار می‌بایست این فرهنگ را از هیچ و به‌نحوی پنهان و «زیرزمینی» ابداع کنند، زیرا در روسیه دههٔ ۱۸۶۰ اندیشه و کنش سیاسی مدرن به‌صورت علنی هنوز مجاز شمرده نمی‌شد. تغییرات عظیمی پیش روی آنان بود ــ چه از لحاظ تحولات اجتماعی و چه از لحاظ دگرگونی و تحول درونی ــ و تنها پس از وقوع این تغییرات بود که می‌توانستند در شهری که دوست می‌داشتند احساس راحتی کنند و آن‌را به‌خانهٔ خویش بدل سازند.

یکی از گامهای تعیین‌کننده در این تحول و دگرگونی بسط نوعی شکل بیانیِ مختص پترزبورگ بود، شکلی که هم سیاسی و هم هنری بود: تظاهرات یک‌نفره در خیابان. در نقطهٔ اوج «سوار کار مفرغی» شاهد نخستین ظهور دراماتیکِ این شکل بیانی بودیم، هرچند در پترزبورگِ نیکلای اول امیدی برای دوام آن وجود نداشت. اما دو نسل بعد در میان مدرنیزاسیون ناموفق اما واقعی دههٔ ۱۸۶۰، حضور و استمرار آن در بلوار نوسکی امری قطعی و روشن بود. این شکل بیانی کاملاً مناسب آن نوع جامعه شهری بود که الگوهای مدرن مصرف را رواج می‌داد و در همان حال وجوه مدرن تولید و کنش را سرکوب می‌کرد، جامعه‌ای که بدون تأیید و تصدیق حقوق فردی زمینه را برای رشد خلق و خوی فردی فراهم می‌کرد، جامعه‌ای که میل و نیاز به‌ارتباط را در دل مردمان برمی‌انگیخت و در همان حال ارتباط اجتماعی را به‌جشنها و اعیاد رسمی یا غرقه شدن در رمانسِ فرار از واقعیت منحصر می‌ساخت. در چنین جامعه‌ای زندگیِ خیابان وزن و اعتبار خاصی می‌یابد، زیرا خیابان یگانه بستر و رسانه‌ای است که ارتباط آزاد می‌تواند در متن آن تحقق یابد. داستایوسکی با مهارتی فوق‌العاده ساختار و پویش[1] تظاهرات یک‌نفره را تجسم می‌بخشد و تناقضات و

1. dynamics

نیازهای حاد برخاسته از دل این شکل بیانی را آشکار می‌کند. برخورد و تقابل میان «انسان جدید»، انسانی که به‌تازگی از زیرزمین بیرون آمده است، و طبقهٔ حاکم قدیمی، آن هم در متن یک چشم‌انداز خیره‌کنندهٔ شهری، میراث حیاتی و پویایی است که داستایوسکی و پترزبورگ برای هنر مدرن و سیاست مدرنِ تمامی جهان به‌جا گذاشته‌اند[۱].

تقابل بودلر و داستایوسکی، و پاریس و پترزبورگ در میانهٔ قرن نوزدهم، به‌ما کمک می‌کند تا تقابل قطبیِ بزرگتری را در تاریخ جهانی مدرنیسم مشاهده کنیم. در یک قطب شاهد مدرنیسم ملل پیشرفته‌ایم، که جامعه خود را مستقیماً بر اساس مواد و مصالح مدرنیزاسیون سیاسی و اقتصادی برپا می‌کنند و از دل واقعیتی مدرنیزه‌شده انرژی و آرمانهای خویش را استخراج می‌کنند ــ کارخانه‌ها و راه‌آهنهایِ مارکس، بلوارهای بودلر ــ هرچند که این انرژی و آرمانها در مواقعی همان واقعیت را به‌طرق ریشه‌ای به‌چالش می‌کشند. در قطب مقابل مدرنیسمی را می‌یابیم که از دل عقب‌ماندگی و توسعه‌نیافتگی برمی‌خیزد. این نوع از مدرنیسم نخستین‌بار در روسیه، و به‌دراماتیک‌ترین شکل در سن پترزبورگ، در قرن نوزدهم ظاهر گشت؛ در دورهٔ خود ما، همراه با گسترش مدرنیزاسیون ــ البته عموماً مدرنیزاسیونی عقیم و تحریف‌شده، نظیر روسیهٔ کهن ــ این نوع از مدرنیسم در سراسر جهان سوم گسترش

---

۱. تظاهرات خیابانی یک‌نفره در همهٔ نوشته‌های پترزبورگیِ داستایوسکی نقشی حیاتی ایفا می‌کند، نقش آن در جنایت و مکافات مشخصاً بارز و تکان‌دهنده است. البته راسکولنیکف و همدردهای او به‌لحاظ درونی آشفته‌تر و رنجورتر از آنند که بسان انسان زیرزمینی خود را به‌آغوش جریان اجتماعی بلوار نوسکی بیفکنند، یا به‌مانند او بخواهند به‌شیوه‌ای منسجم و سیاسی حتی گامی در جهت دفاع از حقوق خویش بردارند. (این در واقع یکی از مسائل اصلی راسکولنیکف است: او نمی‌تواند دریابد که میان ناپلئون بودن و حشره بودن، مراتب دیگری نیز وجود دارد). معهذا، قهرمانان این رمان نیز در نقاط اوج زندگی خویش، خود را به‌خیابان می‌افکنند و با غریبه‌ها رودررو می‌شوند، تا نشان دهند به‌راستی که هستند و چه موضعی دارند. برای مثال، نزدیک پایان رُمان، اسویدریگایلف در برابر برج نگهبانی حومه شهر که چشم‌انداز آن کل شهر را شامل می‌شود، می‌ایستد. او خود را به‌سرباز یهودی نگهبان برج معرفی می‌کند و با صدای بلند اعلام می‌کند که عازم آمریکا است. سپس گلوله‌ای به‌مغز خود شلیک می‌کند. همزمان با این حادثه، در نقطهٔ اوج کتاب، راسکولنیکف در میان غلغله و ازدحام یکی از محلات فقیر مرکز شهر پا به‌خیابان می‌گذارد، سپس به‌خاک می‌افتد و زمین پیاده‌رو را می‌بوسد. او، بعد از این تظاهرات یک‌نفره، به‌ایستگاه پلیس محلهٔ خویش (که به‌تازگی تأسیس شده و در واقع محصول اصلاحات قانونی اواسط دههٔ ۱۸۶۰ است) می‌رود تا به‌گناه خویش اعتراف کند و تسلیم شود.

یافته است. مدرنیسم مبتنی بر توسعه‌نیافتگی به‌ناچار باید جهان خود را برپایهٔ خیالات و رؤیاهای مدرنیته برپا سازد، و خود را با تداخل و تقرب به‌سرابها و اشباح تغذیه کند. این مدرنیسم برای صادق ماندن نسبت به‌حیاتی که منشأ آن بوده است، به‌ناچار باید خشن و خام، شکل‌نایافته، و آمیخته به‌جیغ و جنجال باشد. این نوع مدرنیسم علیه خود می‌شورد و خود را شکنجه می‌دهد که چرا قادر نیست یک‌تنه تاریخ را عوض کند ــ یا آنکه خود را به‌آغوش تلاشهای اغراق‌آمیز برای به‌دوش گرفتن تمامی بار سنگین تاریخ پرتاب می‌کند.

این مدرنیسم خود را با زجر و خشونت به‌سوی تحقیر نفسِ جنون‌آمیز می‌راند، و فقط به‌یاری توانایی عظیم‌اش در طعنه زدن به‌خویش می‌تواند خود را حفظ کند. اما آن واقعیت عجیب و غریبی که خاستگاه این مدرنیسم است، و فشارهای تحمل‌ناپذیری که بر حیات و حرکت آن وارد می‌شود ــ فشارهای اجتماعی و سیاسی و همچنین فشارهای معنوی ــ درخششی آمیخته به‌خشم و جنون در آن ایجاد می‌کنند که مدرنیسم غربی، به‌رغم سازگاری بسیار عمیقترش با جهان، به‌ندرت قادر به‌رقابت با آن است.

چشم‌انداز سیاسی

گوگول در داستان «بلوار نوسکی» از هنرمند پترزبورگی به‌مثابهٔ آن چهره‌ای سخن گفته بود که این شهر در رؤیاهایش ناظر اوست. چه باید کرد؟ و یادداشتهای زیرزمینی نشان دادند که پترزبورگ دههٔ ۱۸۶۰ در رؤیایِ برخوردهای رادیکال در عرصهٔ خیابانهای عریض خویش فرورفته است. یک دهه بعد، تحقق مادی این رؤیاها آغاز گشت. صبح روز چهارم دسامبر سال ۱۸۷۶، جمعیت ناهمگونی متشکل از چندصد نفر به‌ناگهان در بلوار نوسکی شکل گرفت، این گروه مشترکاً زیر ستونهای باشکوه سبک باروک در برابر کلیسای جامع غازان گرد آمدند[۳۶]. حدود نیمی از جمعیت را دانشجویان، کارمندان، بیکاران و روشنفکران آزاد تشکیل می‌دادند، یعنی اخلاف مستقیم قهرمانانِ رمانِ چرنیشفسکی و داستایوسکی؛ کسانی که سابقاً «زیرزمین» به‌سر می‌بردند، ولی طی دههٔ گذشته روز به‌روز مرئی‌تر شده بودند. نیم دیگر جمعیت نیز متشکل از کسانی بود که واژه «زیرزمینی» بسی بیشتر درخور آنان بود: کارگران صنعتی از مناطق کارخانه‌ای که به‌تازگی گرد شهر حلقه زده بودند، از

محلهٔ فایبورگ در کرانهٔ شمالی نوا گرفته تا محلات ناروا و آلکساندر-نوسکی در حاشیهٔ جنوبی شهر. این کارگران به‌هنگام عبور از نوا یا کانال فونتانکا اندکی مردد بودند، زیرا آنان با نوسکی یا مرکز شهر آشنایی نداشتند، و از دید اهالی محترم پترزبورگ عملاً نامرئی محسوب می‌شدند، هرچند که از این زمان به‌بعد به‌طور فزاینده نقش مهمتری در اقتصاد شهر (و دولت) ایفا کردند[1]. از اوایل دههٔ ۱۸۷۰ گروههایی از کارگران و روشنفکران پیوسته با هم ملاقات کرده بودند ــ محل ملاقات نیز بواقع زیرزمین بود، یعنی در سردابهای خالی و خلوتِ محلهٔ فایبورگ ــ ولی هیچ‌گاه همراه با هم در ملأ عام ظاهر نشده بودند. هنگامی که در میدان غازان به‌هم رسیدند، نمی‌دانستند دقیقاً چه باید بکنند. کل جمعیت خیلی کمتر از رقم مورد انتظار سازمان‌دهندگان [تظاهرات] بود، و صرفاً بخش اندکی از فضای میدان را پر می‌کرد. آنان همگی عصبی و آمادهٔ متفرق شدن بودند که روشنفکر جوانی به‌نام گئورگی پلخانف تصمیم گرفت فرصت را غنیمت شمارد: او از میان جمعیت پا بیرون نهاد، سخنرانی کوتاه و آتشینی ایراد کرد و سخنان خویش را با فریاد «زنده‌باد انقلاب اجتماعی!» به‌پایان رساند، سپس پرچمی سرخ را به‌اهتزاز درآورد که روی آن با حروف درشت نوشته شده بود «زمین و آزادی». حوادث بعدی کلاً ظرف کمتر از ده‌دقیقه رخ داد؛ نیروهای انتظامی به‌سوی تظاهرکنندگان یورش بردند، البته به‌یاری جماعتی از اوباش که با عجله در نوسکی جمع‌آوری شده بودند. این گروه اخیر نیز که شدیداً غافلگیر شده بودند با خشونتی جنون‌آمیز واکنش نشان دادند؛ هر کسی که به‌چنگ آنها افتاد از کتک بی‌نصیب نماند، از جمله بسیاری کسان که هیچ ربطی

---

۱. بالاترین حد تمرکز سرمایه و کار در پترزبورگ به‌صنایع فلزی و بافندگی تعلق داشت. کارخانه‌های عظیم و فوق مدرنی در این منطقه ساخته شده بود، آن هم تقریباً تماماً با سرمایه خارجی، ولی برخوردار از انواع و اقسام تضمینها و سوبسیدهای دولتی. تولیدات این کارخانه‌ها عبارت بود از لوکوموتیو، دستگاههای بافندگی، قطعات کشتیهای بخاری، تسلیحات پیشرفته و ماشین‌آلات کشاورزی. کارگران این کارخانه‌ها، که اکثراً تازه از روستا به‌شهر مهاجرت کرده بودند، در مناطق حاشیه‌ای و حومه‌های صنعتی شهر سکنیٰ می‌گزیدند و بدون خانواده در آنجا زندگی می‌کردند. ادغام آنان در حیات اجتماعی شهر فقط در حرف خلاصه می‌شد، به‌لحاظ مسایل عملی آنان فقط به‌حومه‌های صنعتی شهر، که خارج از محدوده بود، تعلق داشتند، نه به‌یک اجتماع شهری واقعی. تنها پس از وقوع نخستین اعتصاب صنعتی پترزبورگ، در کارخانه نخ‌ریسی نوسکی، در ۱۸۷۰ بود که دیوارهای میان کارگران و شهر رفته‌رفته متلاشی شد، زیرا اعتصاب به‌یک محاکمه علنی گروهی منجر شد و اخبار آن به‌طرزی گسترده در روزنامه‌ها منعکس گردید.

به‌تظاهرات نداشتند. دهها نفر به‌طور تصادفی بازداشت شدند، اما سازمان‌دهندگان اصلی در میانهٔ آشوب و شلوغی فرار کردند. بسیاری از بازداشت‌شدگان شکنجه شدند و تنی چند از آنان زیر فشار شکنجه عقل خود را از دست دادند؛ تعدادی نیز به‌سیبری تبعید شدند و دیگر هیچ‌گاه بازنگشتند. مع‌هذا، در شب چهارم دسامبر و فردای پس از آن، فضای اتاقهای دانشجویان و کلبه‌های کارگران ــ و سلولهای انفرادی دژ پطر-پُل آکنده از روحِ شادی و ایمان به‌آینده بود.

این‌همه هیجان برای چه بود؟ در نظر بسیاری از مفسران لیبرال و برخی از رادیکالها، این تظاهرات در حکم شکستی تمام‌عیار بود: جمعیتی کوچک و گم‌شده در فضایی بزرگ؛ فرصتی بسیار کوتاه برای اعلام پیامهای انقلابی؛ و زجر و آزار مردم به‌دست پلیس و اوباش. یکی از شرکت‌کنندگان در تظاهرات به‌نام کازوف، در ژانویه ۱۸۷۷، درست پیش از آنکه توقیف شود (او در ۱۸۸۱ در سیبری جان سپرد) جزوه‌ای نوشت و کوشید تا این نکته را توضیح دهد. به‌گفتهٔ کازوف، لیبرالهای روس طی بیست سال گذشته، یعنی از هنگام مرگ نیکلای اول، مرتباً خواستار آزادی بیان و تجمع شده بودند؛ لیکن هیچ‌گاه جرأت آن‌را نیافته بودند که بواقع گرد هم جمع شوند و سخنان خویش را بیان کنند. «لیبرالهای روس بسیار فرهیخته بودند. آنان می‌دانستند که در غرب آزادی عملاً فتح شده بود [تأکید از کازوف]. اما بدیهی است که نباید این تأکید را در مورد روسیه نیز اِعمال کرد». و دقیقاً همین آرمان لیبرال بود که کارگران و روشنفکران رادیکال برای تحقق‌اش در میدان غازان تلاش کردند. البته ممکن است منتقدان آن‌را صورتِ مشکوکی از فتح تلقی کنند که در بهترین حالت عملی دُن‌کیشوت‌وار محسوب می‌شود. کازوف نیز با این نظر موافق بود، ولی به‌اعتقاد او تحت شرایط حاکم بر روسیه یگانه بدیلِ عمل و سخن دُن‌کیشوت‌وار، فقدان هرگونه عمل و سخن بود. «کسانی که روسیه را در راه رسیدن به‌آزادی سیاسی هدایت می‌کنند خیالپردازانی‌اند که تظاهرات مسخره و کودکانه را سازمان می‌دهند، نه لیبرالها؛ کسانی که جرأت شکستن قانون را دارند، همانهایی که کتک می‌خورند و زندانی و تحقیر می‌شوند». بر طبق استدلال کازوف، این «تظاهرات مسخره و کودکانه» در واقع مبیّن ظهور شکل جدیدی از جدیت و بلوغ جمعی است. کنش و رنجِ میدان غازان، برای نخستین‌بار در تاریخ روسیه، «وحدتی میان روشنفکران و مردم ایجاد کرده است»[۳۷]. من نشان داده‌ام که چگونه، از زمان «سوارکار مفرغی»،

قهرمانان منزوی ادبیات پترزبورگ به‌تنهایی به‌چنین حرکات و اَعمال خطیری دست یازیده بودند. و سرانجام رؤیاهای هنریِ شهر، بر حیات بیدار آن مستولی شدند. چشم‌انداز سیاسی جدیدی در پترزبورگ گشوده گشت.

یافتن تظاهراتی نظیر آنچه در میدان غازان رخ داد، در تواریخ مربوط به‌تحولات انقلابی روسیه به‌طرز غریبی دشوار است. دلیلش آن است که، صرف‌نظر از چند مورد استثنایی، تاریخچهٔ این تحولات همواره از بالا، از منظر این یا آن گروه نخبه، نگاشته شده است. در نتیجه، ما از یکسو با تاریخ گرایشهای روشنفکری ــ«اسلاوپرستان»، «غرب‌گرایان»، «جریانهای دههٔ چهل»، «مکاتب دههٔ ۶۰»، «پوپولیسم»، «مارکسیسم» ــ و از سوی دیگر با نوعی تاریخچهٔ توطئه‌ها مواجهیم. در این منظر نخبه‌گرا، چرنیشفسکی چهره‌ای برجسته به‌شمار می‌رود، به‌ویژه در مقام سازندهٔ آن چیزی که بعدها به‌قالب اصلی انقلابیون روس بدل گشت: مردان و زنانی برخوردار از انضباطی آهنین و ذهنهای برنامه‌ریزی‌شدهٔ مکانیکی، و فاقد هرگونه خلق و خوی عاطفی یا حیات درونی؛ همان چیزی که منبع الهام لنین و سپس استالین شد. داستایوسکی صرفاً در مقام ناقد سختگیر گرایشهای رادیکال، در یادداشتهای زیرزمینی، و توطئه‌های رادیکال، در جن‌زدگان، در این تصویر جای می‌گیرد.

اما از یک نسل قبل به‌این طرف مورخان دریافته‌اند که چگونه می‌توان تاریخ انقلابها را از پایین، به‌منزلهٔ تاریخ توده‌های انقلابی، درک کرد؛ توده‌هایی متشکل از گروههای بی‌نام و نشانِ مردمان عادی که همواره آسیب‌پذیر، سرشار از نقاط ضعف، و اسیر ترس و تزلزل و تردیدند، و با این حال حاضرند در لحظات حساس و حیاتی به‌خیابان بریزند و جان خود را در راه مبارزه برای حقوق خویش به‌خطر اندازند[۳۸]. اگر عادت کنیم به‌جنبشهای انقلابی از پایین بنگریم، به‌روشنی درخواهیم یافت که چرنیشفسکی و داستایوسکی جزئی از یک جنبش سیاسی و فرهنگی واحدند: جنبش توده‌های تهیدست پترزبورگ که می‌کوشند، به‌روشهایی هرچه فعالتر و رادیکالتر، شهر پطر کبیر را مال خود کنند. نیچه به‌هنگام نوشتن عبارتِ زیر احتمالاً به‌پترزبورگ می‌اندیشید: «تاریخ کسوفِ مدرن: طوایف بیابانگرد دولتی (کارمندان و غیره) بدون خانه و کاشانه». جنبشی که وصفش رفت می‌کوشید تا در پی این کسوف به‌یک طلوع مدرن ریشه‌ای دست یابد: سپیده‌دمی باشکوه که در آن این طوایف بیابانگرد مدرن بتوانند در شهری که خالق آنها بوده است، خانه‌ای برای خود بنا کنند.

پس‌گفتار: کاخ بلورین، واقعیت و نماد

همهٔ صور اندیشه و هنر مدرنیستی خصلتی دوگانه دارند: آنها در آن واحد هم در حکم تجلیات فرایند مدرنیزاسیون‌اند، و هم مبیّن صور گوناگون اعتراض علیه آن. در کشورهای نسبتاً پیشرفته، جایی که مدرنیزاسیون اقتصادی، اجتماعی و تکنولوژیکی زنده و پویاست، رابطهٔ میان اندیشه و هنر مدرنیستی با جهان واقعی پیرامون آن بسیار روشن است، حتی زمانی که ــ نظیر مورد مارکس و بودلر ــ این رابطه در عین حال پیچیده و متناقض است. اما در کشورهای نسبتاً عقب‌مانده، جایی که فرایند مدرنیزاسیون هنوز بخوبی استقرار نیافته است، مدرنیسم، در صورتی که بسط و گسترش یابد، شکلی افسانه‌ای به‌خود می‌گیرد، زیرا به‌ناچار باید به‌عوض واقعیت اجتماعی از افسانه‌ها، سرابها و رؤیاها تغذیه کند. در نیمهٔ قرن نوزدهم، بنایِ موسوم به کاخ بلورین[1] از دید روسها یکی از جذابترین و مسحورکننده‌ترین رؤیاهای مدرن بود. تأثیر روانی فوق‌العادهٔ این کاخ بر روسها ــ و البته نقش آن در اندیشه و ادبیات روسی بسی مهمتر بود تا در ادبیات انگلیسی ــ از عملکرد آن در مقام شبح یا بختک مدرنیزاسیون ناشی می‌شد، بختکی افتاده به‌جان ملتی که از رنج و عذابِ عقب‌ماندگی به‌خود می‌پیچید.

استفادهٔ نمادین داستایوسکی از مضمون کاخ بلورین واجد غنیٰ و درخششی تردیدناپذیر است. با این حال، هرکس که دربارهٔ خود این بنا، واقع در سیدنهام هیلِ لندن، چیزی بداند ــ چرنیشفسکی در ۱۸۵۹ و داستایوسکی در ۱۸۶۲ آن‌را از نزدیک مشاهده کردند ــ به‌احتمال قوی حس خواهد کرد که سایه‌ای بس سترگْ رؤیاها و کابوسهای روسی را از واقعیات اروپای غربی جدا می‌کند. بهتر است برخی از خصوصیات کاخ بلورینِ مخلوق داستایوسکی را، بر اساس توصیفهایِ قهرمانِ یادداشتهای زیرزمینی در فصول ۸، ۹ و ۱۰ بخش اول، به‌یاد آوریم. نخست آن‌که هم فکر بنای کاخ و هم نحوهٔ تحقق این فکر ماهیتی مکانیکی دارد: «سراپا حاضر و آماده و محاسبه‌شده با دقتی ریاضی»، آن هم تا به‌حدی که در پایان کار و پس از تکمیل ساختمان، «هرگونه پرسشِ ممکن محو خواهد شد، صرفاً به‌این دلیل که هرگونه پاسخ ممکن ارائه خواهد شد». لحن ساختمان سنگین و مطنطن است و پیام آن صرفاً

1. Crystal Palace

در به‌اوج رسیدنِ فرایندی تاریخی خلاصه نمی‌شود، بلکه مبیّن کلیت و ثبات کیهانی است: «آیا نباید این [ساختمان] را به‌منزلهٔ حقیقت غایی پذیرفت و برای همیشه لب فروبست؟ کل قضیه چنان ظفرمند، باشکوه، و پرافتخار است که نفس آدمی بند می‌آید... و حس می‌کند در اینجا امری غایی تحقق یافته است، تحقق یافته و به‌پایان رسیده است». غرض از بنای این ساختمانْ مرعوب کردن تماشاگر است تا به‌ناچار «برای همیشه لب فروبندد». و از این‌روست که میلیونها تماشاگر از گوشه و کنار جهان «آرام و بی‌وقفه به‌گردش می‌چرخند» ناتوان از هرگونه واکنشی مگر آری گفتن و خفه شدن. انسان زیرزمینی خطاب به‌مستمعان «آقامنش» خویش می‌گوید:

> شما به‌بنایی بلورین باور دارید که نابودنشدنی است، بنایی که نمی‌توان بدان دهن‌کجی کرد، یا برایش شکلک درآورد، حتی یواشکی. و من از این بنا می‌ترسم دقیقاً بدین سبب که بلورین و نابودنشدنی است، و بدین سبب که نمی‌توان یواشکی بدان دهن‌کجی کرد.

بدین‌سان، زبان درآوردن و دهن‌کجی کردن به‌نمایش استقلال و خودآیینی شخصی بدل می‌گردد، همان استقلالی که کاخ بلورین تهدیدی ریشه‌ای علیه آن محسوب می‌شود.

خوانندگانی که بکوشند کاخ بلورین را بر اساس زبان و توصیف داستایوسکی در خیال خویش مجسم سازند، به‌احتمال قوی با تصویر خیالیِ صخره‌ای غول‌آسا روبرو خواهند شد که با صلابتِ خشن و سنگینیِ ــ فیزیکی و متافیزیکی ــ خویش آدمیان را له می‌کند؛ شاید چیزی شبیه به‌ساختمان مرکز تجارت جهانی در مقیاسی کوچکتر. ولی اگر توجه خویش را از کلمات داستایوسکی به‌شمار انبوه نقاشیها، عکسها، طرحها و توصیفهای دقیق مربوط به‌بنای واقعی معطوف سازیم، ممکن است از خود بپرسیم آیا داستایوسکی حقیقتاً اصل بنا را دیده است یا نه. آنچه ما مشاهده می‌کنیم[۳۹] ساختاری شیشه‌ای است متکی بر میله‌های آهنی نازکی که بسختی دیده می‌شوند، ساختاری متشکل از خطوط ظریف و خمهای شکیل، که تا حد بی‌وزنی سبک است، و چنین می‌نماید که ممکن است هر لحظه در آسمان شناور شود. رنگهای بنا نیز ترکیب متغیری است از رنگ آسمان از خلال شیشهٔ شفاف، که بخش اعظم حجم ساختمان را تشکیل می‌دهد، و رنگ آبی آسمانی میله‌های نازک آهنی. این ترکیب ما را در درخششی خیره‌کننده غرقه می‌سازد، که

انعکاس آفتاب را از آسمان و آب در خود جذب می‌کند و واجد تلألویی پویاست. این ساختمان، به‌لحاظ بصری، همانند یکی از نقاشیهای متأخر ترنر است؛ به‌ویژه با درآمیختن طبیعت و صنعت در فضایی ملوّن و پویا، حسی از تابلوی باران، بخار و سرعت (۱۸۴۴) ترنر را القا می‌کند.

نسبت این بنا با طبیعت بیشتر مبتنی بر جذب است تا دفع: درختان ستبر کهن، به‌عوض آن‌که قطع شوند، در داخل بنا حفظ می‌شوند، و در آنجا ــ یعنی در نوعی گلخانه که الگوی اصلی خود کاخ بوده است و شهرت اولیهٔ طراح کاخ، جوزف پاکستون، نیز از آن ناشی می‌شود ــ بزرگتر و سالمتر از هر جای دیگر رشد می‌کنند. به‌علاوه، کاخ بلورین نه‌فقط محصول محاسبات خشک و مکانیکی نیست، بلکه در واقع باید آن‌را شهودی‌ترین و جسورانه‌ترین طرح معماریِ سراسر قرن نوزدهم دانست. فقط پلِ بروکلین و برج ایفل، که یک نسل بعد ساخته شدند، می‌توانند از لحاظ بیانِ غناییِ امکانات بالقوهٔ یک عصر صنعتی با آن رقابت کنند. این بیان غنایی در نخستین طرح پاکستون، که ظرف چند دقیقه در اوج الهام هنری بر کاغذی کاهی ترسیم شده است، به‌وضوح مشهود است. اگر کاخ بلورین را با بناهای نئو گوتیک، نئو رُنسانس، و نئو باروکِ سنگین و سترگی که گرداگرد آن برپا می‌شدند، مقایسه کنیم، تحسین و ستایش ما بیشتر هم می‌شود. به‌علاوه، سازندگان کاخ، به‌عوض ارائهٔ آن به‌منزلهٔ بنایی غایی و نابودنشدنی، به‌ناپایداری و گذرا بودن آن افتخار می‌کردند: این کاخ، با به‌کارگیری پیشرفته‌ترین روشهای پیش‌سازی، ظرف شش ماه در هاید پارک به‌عنوان محل برگزاری نمایشگاه بزرگ جهانی سال ۱۸۵۱ ساخته شد؛ پس از پایان نمایشگاه، قطعات آن ظرف سه ماه پیاده شد و سپس در ۱۸۵۴ در مقیاسی بزرگتر در آن‌سوی لندن دوباره سوار شد.

کاخ بلورین به‌عوض آن‌که، طبق گفتهٔ داستایوسکی، از سوی تماشاگرانی منفعل و خاکسار و بهت‌زده تأیید شود، به‌داغترین بحث و جدل همگانی دامن زد. بخش اعظم دم و دستگاه فرهنگی بریتانیا آن‌را محکوم کرد. راسکین، با خشم و غضبی خاص، آن‌را تقلیدی موهن و هجوآمیز از هنر معماری و حمله‌ای مستقیم به‌تمدن دانست. بورژوازی از نمایشگاه لذت برد، اما ساختمان را طرد کرد و به‌ساختن ایستگاههای قطارِ آرتورشاهی و بانکهای هلنیستی ادامه داد؛ فی‌الواقع، تا پنجاه سال بعد هیچ بنای حقیقتاً مدرنی در انگلستان ساخته نشد. می‌توان چنین استدلال کرد که

عدم تمایل بورژوازی بریتانیا به‌قبولِ نمودی چنین درخشان از هویت مدرن خویش و زیستن در کنار این تجلی مدرنیته، مبشر زوال تدریجیِ انرژی و قدرت تخیل این طبقه بود. وقتی به‌عقب می‌نگریم، به‌نظر می‌رسد سال ۱۸۵۱ نقطهٔ اوج رشد این طبقه و سرآغاز انحطاط تدریجی آن بوده است، انحطاطی طولانی که امروزه مردم انگلستان هنوز هم قیمت آن‌را می‌پردازند. به‌هرحال، این ساختمان، برخلاف تصور داستایوسکی، نه یک فرجام بزرگ و باشکوه، که شروعی تنها و شجاعانه بود، شروعی که تا چندین دههٔ بعد بسط‌نیافته باقی ماند.

اگر تأیید و تحسین مشتاقانهٔ مردم عادی انگلستان و خارجیان سراسر جهان در کار نبود، کاخ بلورین به‌احتمال قوی اصلاً ساخته نمی‌شد، و مطمئناً دوباره بازسازی نمی‌شد و برای هشت دهه برجا نمی‌ماند (کاخ در ۱۹۳۶ در یک آتش‌سوزی مرموز نابود شد). مدتها پس از اتمام نمایشگاه بزرگ جهانی، تودهٔ مردم با این بنا به‌عنوان محوطه‌ای برای گردشهای خانوادگی، بازی بچه‌ها، یا ملاقاتهای رمانتیک، آشنا بودند. آنان نه‌فقط آرام و لب فروبسته به‌گرد آن نمی‌چرخیدند، بلکه ظاهراً انرژیها و اشتیاقاتِ ایشان در جوار این بنا برانگیخته و به‌کار گرفته می‌شد. به‌نظر می‌رسد در دوران مدرن، تا آن لحظه، هیچ بنایی مردم را تا این حد به‌هیجان نیاورده بود. تا آنجا که به‌خارجیان مربوط می‌شود، کاخ بلورین، بیش از هر چیز دیگری در لندن، توجه آنان را جلب می‌کرد و نخستین جایی بود که جملگی مشتاق دیدنش بودند. برطبق گزارش خبرنگاران آن دوره، کاخ بلورین جهانی‌ترین منطقهٔ لندن بوده است، منطقه‌ای مملو از شمار انبوه آمریکاییها، فرانسویها، آلمانیها، روسها (نظیر چرنیشفسکی و داستایوسکی)، هندیها، و حتی چینیها و ژاپنیها، در همهٔ ساعات شبانه‌روز. معماران خارجی همچون گوتفرید سمپر و جیمز بوگاردوس طیف وسیع امکانات نهفته در این بنا را بخوبی درک کردند، کاری که از هیچ فرد انگلیسی، بجز خود سازندگان کاخ، ساخته نبود. جهان آن روزگار بلافاصله این بنا را نماد رهبری و بینش جهانی انگلستان تلقی کرد، آن هم درست به‌هنگامی که طبقات حاکم خود این کشور آن‌را تقبیح می‌کردند.

جذابترین و گویاترین توصیف از کاخ بلورینِ ــ واقعی ــ طبیعتاً به‌قلم یک خارجی، یعنی یک آلمانی به‌نام لوتار بوخر، نوشته شد. بوخر شخصیتی جذاب و خارق‌العاده بود: انقلابیِ هواخواه دمکراسی در دههٔ ۱۸۴۰، خبرنگار پناهنده به‌انگلستان با درآمدی ناچیز در دههٔ ۱۸۵۰، مأمور مخفی دولت پروس و همکار

نزدیک بیسمارک در دهه‌های ۱۸۶۰ و ۱۸۷۰ ــ او حتی سعی کرد مارکس را عضو سازمان جاسوسی دولت پروس کند[۴۰] ــ و، در سالهای آخر عمر خویش، معمار برجستهٔ نخستین موجِ بزرگ مدرنیزاسیون و رشد صنعت در آلمان. بوخر در ۱۸۵۱ نوشت: «تأثیر این بنا بر تماشاگران با چنان زیبایی رمانتیکی همراه بود که در روستاهای دوردست آلمان نیز تصاویری از آن بر دیوارهای کلبه‌ها دیده می‌شد».[۴۱] بوخر، احتمالاً با فرا افکندن امیال درونی خویش، چنان سخن می‌گوید که گویی تودهٔ دهقانان آلمانی با تمام وجود طالب مدرنیزاسیون بودند، آن هم شکلی از مدرنیزاسیون که بتواند آرمانهای رمانتیک آلمانها دربارهٔ زیبایی را تحقق بخشد. متنِ بوخر تا حدی هم‌ارز و معادل متن داستایوسکی است: هر دو آنان از کاخ بلورین به‌منزلهٔ نمادی برای بیان ترسها و امیدهای خویش سود می‌جویند. اما تصورات و تصاویر ذهنی بوخر، به‌خلاف داستایوسکی، واجد نوعی مرجعیت است، زیرا در متن تحلیلی دقیق و روشن از خود بنا به‌منزلهٔ فضا، ساختار و تجربه‌ای واقعی ارائه می‌شود. اگر بخواهیم با احساس واقعیِ حضور در داخل کاخ بلورین آشنا شویم، بیش از هر کس، به‌سراغ بوخر می‌رویم:

> ما شاهد شبکهٔ ظریفی از خطوط‌ایم، بدون هیچ سرنخی که با استفاده از آن بتوانیم اندازهٔ واقعی این خطوط یا فاصلهٔ آنها از چشم خویش را تعیین کنیم. دیوارهای جنبی چنان از هم دورند که در یک نگاه واحد نمی‌گنجند. نگاه آدمی به‌عوض حرکت از یک دیوار انتهایی به‌سمتِ دیوار انتهایِ مقابل، چشم‌اندازی بی‌پایان را درمی‌نوردد که در افق گم می‌شود. نمی‌توان گفت ارتفاع ساختار فراز سرِ ما صد متر است یا هزار متر، و آیا سقف بنا صاف و یکنواخت است یا متشکل از برجستگیها و شیروانیهای متوالی، زیرا بازی سایه و روشنی در کار نیست تا به‌اعصاب بصری ما اجازه دهد فواصل و اندازه‌ها را بسنجد.

بوخر چنین ادامه می‌دهد:

> اگر بگذاریم نگاهمان رو به‌پایین حرکت کند، با مجموعه‌ای از میله‌های مشبک آبی‌رنگ مواجه خواهیم شد. در آغاز، این صحنه در فواصلی طولانی تکرار می‌شود؛ سپس این شبکه‌ها به‌یکدیگر نزدیک و نزدیکتر می‌شوند تا سرانجام حرکت آنها توسط شعاع نورانی تابناکی قطع می‌شود که در پس‌زمینه‌ای دور محو می‌گردد، جایی که همهٔ عناصر مادی در فضا یا جوّ حل می‌شوند.

پس می‌بینیم که بوخر، هرچند قادر نبود مارکس را عضو سازمان جاسوسی پروس کند، اما بخوبی توانست یکی از غنی‌ترین تصاویر و ایده‌های مارکس را به کار گیرد: «هرآنچه سخت و استوار است، دود می‌شود و به‌هوا می‌رود». بوخر نیز چون مارکس، گرایش مواد سخت به‌تجزیه و ذوب شدن را یکی از حقایق اساسی زندگی مدرن می‌دانست.

تصویر بوخر از کاخ بلورین به‌منزلهٔ جهانی که در آن همه چیز شبح‌گونه، مرموز و نامتناهی است، به‌گمان من، بسیار قانع‌کننده است؛ و لیکن هر چه قانع‌تر می‌شویم، حکم منفی داستایوسکی مبنی بر این‌که همین بنا نافی هرگونه رمز و راز و تردید، و مبیّن شکستِ رُمانس و ماجراجویی است، گیج‌کننده‌تر می‌شود.

چگونه می‌توان این تخالف را توضیح داد؟ خود داستایوسکی ایده‌هایی در اختیار ما می‌گذارد. او از حسادت و حالت تدافعی خویش در قبال دستاوردهای غرب در امر سازندگی سخن می‌گوید و گزارشی بغایت مضحک از این مسئله ارائه می‌دهد. یادداشتهای زمستانی در باب تأثرات تابستانی، دفترچهٔ یادداشتهای سفر او در ۱۸۶۲، همان‌جایی که وی برای نخستین‌بار کاخ بلورین را توصیف می‌کند، با شرحی از اقامت فاجعه‌بار او در کولون آغاز می‌شود.[۴۲] او نخست به‌دیدار کلیسای جامع کولون می‌رود که یادگار افسانه‌ای این شهر از قرون وسطی است. در یک چشم به‌هم زدن آن‌را کنار می‌زند: زیبایی چشمگیر این بنا «بیش از حد آسان است». سپس به‌سراغ مهمترین ساختمان مدرن شهر می‌رود: پُلی کاملاً نوساز. «یقیناً پل باشکوهی است و شهر نیز بدرستی بدان افتخار می‌کند ــ اما من حس کردم این افتخار بیش از اندازه است. طبیعتاً، طولی نکشید که از آن زده شدم». به‌هنگام پرداخت عوارض عبور از پل، برای داستایوسکی مسلم می‌شود که مأمور اخذ عوارض دارد به‌او توهین می‌کند، آن هم «با نگاه کسی که مرا به‌خاطر جرمی نامعلوم جریمه می‌کند». پس از چند لحظه خیالبافیِ پرتب و تاب، توهین جنبهٔ ملی پیدا می‌کند: «حتماً حدس زده بود که من خارجی‌ام ــ در واقع فهمیده بود که من روسم». چشمان نگهبان پل آشکارا به‌او می‌گفتند: «پل ما را می‌بینی، ای روس مفلوک، می‌بینی که در برابر پل ما تو یک کِرمی، در برابر هر فرد آلمانی، چون شما روسها صاحب چنین پلی نیستید!»

داستایوسکی اذعان دارد که این حدس به‌احتمال قوی بی‌اساس است: نگهبان

پل فی‌الواقع نه حرفی زد و نه اشاره‌ای کرد، و چنین افکاری نیز احتمالاً هرگز به‌ذهنش خطور نکرد. «اما این امر چیزی را عوض نمی‌کند: در آن لحظه چنان از نیّت دقیق وی مطمئن بودم که به‌کلی اختیارم را از دست دادم». به‌عبارت دیگر، خشم و عصبانیت روسِ «عقب‌مانده» از ادعایِ برتری آلمانیِ «پیشرفته» ناشی نمی‌شود ــ حتی اگر فرد آلمانی چنین ادعایی نداشته باشد، باز هم «این امر چیزی را عوض نمی‌کند» ــ بلکه ریشهٔ اصلی آن حس حقارت خود اوست. داستایوسکی با خود می‌گوید: «لعنت بر تو! ما سماور را اختراع کردیم... ما نشریه و مجله داریم... ما همان کارهایی را می‌کنیم که افسرها می‌کنند... ما...» شرم و خجالت او از عقب‌ماندگی کشورش ــ و فوران خشم آمیخته به‌حسادت علیه این نماد رشد و توسعه ــ باعث می‌شود تا او نه‌فقط پل بلکه کل کشور را ترک کند. داستایوسکی پس از خرید یک شیشه اُدوکولون یا آبِ کولون («این یکی را کاریش نمی‌شد کرد»)، سوار قطار بعدی به‌پاریس می‌شود، «با این امید که فرانسویها خیلی خیلی جذابتر و باوقارترند». البته ما از قبل می‌دانیم که در فرانسه، یا هر کشور غربی دیگر، چه حادثه‌ای برای او رخ خواهد داد: هر چه مناظر اطراف او زیباتر و چشمگیرتر باشد، بغض و کینه، و در نتیجه عجز او از تشخیص واقعیتها، بیشتر می‌شود. و شاید واکنش او به‌کاخ بلورین هم تا حدی محصول همین عجز و ناتوانی بوده است.[۱]

بنابراین حملهٔ داستایوسکی به‌کاخ بلورین نه‌فقط ناسزاوار بلکه اساساً غلط و بی‌مورد بود. مفسران آثار داستایوسکی غالباً این توضیح را مطرح می‌کنند که او واقعاً به‌خود ساختمان توجهی نداشت، بلکه فقط به‌نمادگرایی آن می‌اندیشید، و آن‌را نماد

---

۱. یکی از مرموزترین نکات طنزآمیز این حکایت آن است که به‌هنگام نگارش یادداشتهای زمستانی، پیشرفته‌ترین پل معلق جهان در خود روسیه قرار داشت: پل دنیپر، درست خارج شهر کیف، که توسط چارلز ویگنولز طراحی و در فاصلهٔ ۱۸۴۷ تا ۱۸۵۳ ساخته شد. امپراتور نیکلای اول به‌این پل، که به‌دستور خود وی ساخته شده بود، علاقهٔ خاصیَ داشت: او طرحهای مهندسی، طراحیها و نقاشیهای آبرنگ از این پل را در نمایشگاه جهانی به‌نمایش گذارد و ماکت دقیقی از آن‌را در کاخ زمستانی نگهداری می‌کرد. اما ظاهراً نه داستایوسکی ــ که در رشتهٔ مهندسی آموزش دیده بود و عملاً با جنبه‌های فنی پل‌سازی آشنا بود ــ و نه هیچ روشنفکر روس دیگری، چه محافظه‌کار و چه رادیکال، کمترین توجهی به‌این پروژه مبذول نداشتند. به‌نظر می‌رسد این باور که روسیه اساساً قادر به‌رشد و توسعه نیست ــ باوری که به‌منزلهٔ نوعی اصل متعارف از سوی هواداران، و همچنین مخالفان توسعه پذیرفته شده بود ــ چشم همگان را به‌توسعه‌ای که عملاً تحقق می‌یافت، کور کرده بود. و این امر، یقیناً، در کاهش هر چه بیشتر سرعت رشد و توسعه تأثیر داشت.

ماتریالیسم، جهانبینی مکانیکی، عقل‌گراییِ خشک غرب و از این قبیل می‌دانست؛ و این‌که نگرش غالب در یادداشتهای زیرزمینی چیزی نیست مگر طرد و خوار شمردن حقایق زندگی مدرن. با این حال، اگر متن را دقیق بخوانیم، می‌توانیم در لابلای حملات انسان زیرزمینی به کاخ بلورین (کتاب ۱، فصل ۹) شاهد تحقق رابطه و نسبتی بس پیچیده‌تر و جذّابتر با تکنولوژی، سازه‌ها و واقعیتِ مدرن باشیم. داستایوسکی می‌نویسد: «من قبول دارم که انسان جانوری مشخصاً خلاق است، جانوری که مقدر است برای رسیدن به‌اهداف خویش آگاهانه تلاش کند، و به‌مهندسی بپردازد، یعنی بی‌وقفه و تا ابد، بدون توجه به‌جهت و مقصد آنها، جاده‌هایی نو بسازد». دومین تأکید این عبارت از خود داستایوسکی است؛ و تأکید اول از من. آنچه در اینجا برای من جالب توجه است، و آنچه انسان زیرزمینی را به‌لحاظ معنوی به‌سازندگان کاخ بلورین نزدیک می‌کند، آن است که در نظر داستایوسکی نماد اصلی خلاقیت بشری، مهندسی است، نه هنر یا فلسفه. این امر مشخصاً یادآور کاخ بلورین است، بنایی که به‌تأیید موافقان و مخالفانش، احتمالاً نخستین ساختمان عمومی بزرگی بود که منحصراً توسط مهندسان، و بدون دخالت هیچ معماری، طراحی و ساخته شد.

دربارهٔ معنای این تحول سخن بسیار می‌توان گفت؛ ولی نکتهٔ اصلی آن است که داستایوسکی این تحول را تأیید می‌کند: اولویت مهندسی یکی از معدود نکاتی است که انسان زیرزمینی به‌هیچ‌وجه آن‌را مورد سؤال قرار نمی‌دهد. پذیرش مهندسی به‌منزلهٔ نماد واقعی خلاقیت بشری برای قرن نوزدهم، نه‌فقط در روسیه بلکه حتی در غرب، مبیّن ایده‌ای مشخصاً رادیکال و افراطی است. گذشته از سن سیمون و پیروانش، بسختی می‌توان کسی را در قرن داستایوسکی یافت که در سلسله مراتب ارزشهای بشری، چنین مقام و مرتبهٔ بالایی برای مهندسی قائل شود. انسان زیرزمینی بواقع پیشگام جنبش ساخت و سازگرایان[1] در قرن بیستم است، جنبشی که متعاقب جنگ جهانی اول در سراسر اروپا رواج یافت، ولی در هیچ کجا به‌اندازهٔ روسیه زنده، پویا و خلاق نبود. رمانسِ مدرنِ ساخت و ساز از هر لحاظ مناسب چنین کشوری بود، سرزمینی برخوردار از انرژیِ روحی بی‌حد و حصر که طی یک قرن عملاً هیچ چیز در آن ساخته نشده بود.

1. constructivism

بدین‌سان مهندسی در تصور داستایوسکی از زندگی نیک نقشی حیاتی ایفا می‌کند. اما او بر یک شرط اساسی اصرار می‌ورزد: مهندسان باید منطق نهفته در بینش یا خیال خود را دنبال کنند، آن هم «بدون توجه به‌جهت و مقصد آن». مهندسی باید میانجی یا رسانه‌ای برای خلاقیت باشد، نه محاسبه. اما این امر مستلزم تصدیق این واقعیت است که «مقصد نهایی کار، در قیاس با فرایند انجام آن اهمیت کمتری دارد». در اینجاست که داستایوسکی نکتهٔ اصلی و تعیین‌کنندهٔ خویش، دربارهٔ کاخ بلورین یا هر ساختار دیگر، را مطرح می‌کند:

> آدمی عاشق آفرینش و ساختن راهها و جاده‌هاست، این نکته جای بحث ندارد. ولی... آیا ممکن نیست... که او به‌صورت غریزی از دستیابی به‌هدف خویش و کامل کردن بنایی که سرگرم ساخت آن است، می‌هراسد؟ کسی چه می‌داند، شاید او فقط از فاصلهٔ دور به‌این بنا علاقه دارد، و نه از نزدیک، شاید فقط به‌ساختن آن علاقه دارد، و مایل نیست در آن زندگی کند.

در اینجا تمایز حیاتی میان ساختن بنا و زیستن در آن است: میان ساختمان در مقام رسانه‌ای برای رشد و تحول نفس و ساختمان در مقام محفظه‌ای برای محبوس کردن نفس. فعالیت مهندسی، تا زمانی که نوعی فعالیت باقی بماند، می‌تواند خلاقیت بشری را به‌نقطهٔ اوج برساند؛ ولی به‌محض آن‌که انسانِ سازنده دست از ساختن می‌کشد، و در پس آنچه ساخته است سنگر می‌گیرد، انرژیهای خلاق آدمی منجمد و کاخ بدل به‌مقبره می‌شود. این امر گویای تمایزی بنیادین میان وجوه و شیوه‌های متفاوت مدرنیزاسیون است: مدرنیزاسیون به‌منزلهٔ ماجرا و تلاش و مدرنیزاسیون به‌منزلهٔ قاعده و تکرار. اینک مشخص است که داستایوسکی به‌مدرنیزاسیون در مقام ماجرا و تلاش عمیقاً و شدیداً متعهد است. انسان زیرزمینی نیز در برخورد خویش با افسر ارتش در بلوار نوسکی، همین کار را انجام می‌دهد. سعی من بر آن بوده تا نشان دهم که آفرینندگان کاخ بلورین نیز درگیر ماجرا و تلاش مدرنیستی خاص خود بودند. لیکن هرگاه ماجرا به‌قاعده تبدیل شود، کاخ بلورین نیز (همان‌طور که انسان زیرزمینی هراس داشت) به‌سوراخ موش بدل می‌گردد، و در این صورت مدرنیزاسیون چیزی نخواهد بود مگر حکم مرگ روح. اما تا آن زمان، انسان مدرن می‌تواند شاد و خرّم ببالد و، در مقام یک مهندس، هم به‌لحاظ مادی و هم به‌لحاظ معنوی رشد کند.

حال که تا اینجا آمده‌ایم، اگر به‌عقب چرخیده و چه باید کرد؟ چرنیشفسکی را مد نظر قرار دهیم، درخواهیم یافت که این اثر بیانگر ستایشی بی‌حد و حصر از مدرنیته به‌منزلهٔ قاعده و تکرار است. و همچنین درخواهیم یافت که کاخ بلورینِ ساخت دست چرنیشفسکی بسی بیشتر از کاخِ پاکستون، داستایوسکی را به‌هراس می‌افکند؛ یا به‌بیان دیگر، منشأ واقعی ترس او بیشتر خیالبافیهای روسی در باب مدرنیزاسیون است تا واقعیتهای غربی. در «چهارمین رؤیای ورا پاولُونا»[۴۳]، همان صحنه‌ای که در آن چرنیشفسکی از کاخ بلورین نام می‌برد و آن‌را تقدیس می‌کند، ما با تصویری خیالی از جهان آینده روبرو می‌شویم، جهانی منحصراً برساخته از کاخهای بلورین. این «بناهای غول‌آسا دو یا سه مایل با یکدیگر فاصله دارند، درست بسان شمار کثیری از مهره‌های شطرنج بر صفحهٔ بازی»؛ چندین هکتار زمین، متشکل از «مزارع، مراتع، باغها و بیشه‌ها»، این ساختمانها را از یکدیگر جدا می‌کند. این پیکربندی شطرنجی تا چشم کار می‌کند، ادامه دارد؛ و اگر قرار است با صور دیگری از ساختمان یا فضای حیاتی عجین شود، چرنیشفسکی دربارهٔ نوع یا محل آنها چیزی نمی‌گوید. (خوانندگان قرن‌بیستمی متوجه خواهند شد که این الگو بواقع پیشگام «برجهای درون پارکِ» شهر تابناکِ لوکوربوزیه است). هر یک از ساختمانهای مورد نظر چرنیشفسکی معادل چیزی است که در روزگار ما کلان‌ـساختار نامیده می‌شود، و مجموعه‌ای از آپارتمانها، کارگاههای صنعتی، تأسیسات همگانی ویژهٔ تغذیه و تفریح را دربر می‌گیرد (چرنیشفسکی با عشق و علاقهٔ بسیار، جزئیات دقیقِ تالارهای رقص، و جشنهایی را که قرار است در آنجا به‌پا شود، توصیف می‌کند)، همراه با اسباب و اثاثیهٔ آلمینیومی، دیوارهای کشویی (برای تسهیلِ تغییر معماری داخلی)، و نوعی سیستم تهویه مطبوع ابتدایی. هر کلان‌ـساختارْ اجتماعی متشکل از چندین‌هزار نفر را دربر خواهد گرفت، و همهٔ نیازهای مادی آنان را از طریق صنعت و کشاورزی اشتراکیِ واجد تکنولوژی پیشرفته برآورده می‌کند، اجتماعی که به‌لطف تدابیر و سیاستهای اجتماعیِ یک مدیریت پیچیده و عقلانی و خیرخواه به‌لحاظ جنسی و عاطفی نیز ارضا خواهد شد. به‌گفتهٔ چرنیشفسکی «روسیهٔ نوین» به‌کلی بری از هرگونه تنشِ شخصی یا سیاسی خواهد بود؛ در این جهان نو حتی از رؤیای درگیری و مشکل هم خبری نیست.

چرنیشفسکی تلاش زیادی به‌خرج داده است تا همهٔ آثار و نشانه‌های ستیز و

تخاصم را از تصویر خیالی خویش بزداید، نتیجتاً درک این نکته که جهانِ بلورین او در تقابل با چه چیزی تعریف شده است، مستلزم صرف وقت است. لیکن این نکته نهایتاً آشکار می‌شود. قهرمان مؤنثِ کتاب چرنیشفسکی، در پایان بازدید خویش از «روسیهٔ نوینِ» آینده، سرانجام به‌یاد می‌آورد که این جهان چه چیز کم دارد. او از راهنمای خویش می‌پرسد: «ولی باید شهرهایی برای مردمی که می‌خواهند در آنها زندگی کنند، وجود داشته باشد؟» راهنما در پاسخ می‌گوید تعداد چنین کسانی بسیار اندک است و از این‌رو در قیاس با زمانهای پیشین تعداد شهرها بسیار کمتر شده است. البته شهرها هنوز در مقیاسی کوچک وجود دارند (بسیار دور از دوربین) آن هم به‌منزلهٔ مراکز ارتباطات و مناطق تفریحی. بنابراین، «هرکس برای تنوع چندروزی به‌آنجا می‌رود»، و معدود شهرهای باقی‌مانده سرشار از مناظر سرگرم‌کننده، برای جهانگردان‌اند؛ لیکن جمعیت آنها پیوسته تغییر می‌کند. ورا پاولُونا می‌پرسد: «ولی اگر کسی بخواهد دائماً در آنجا زندگی کند چه؟» راهنمای او با لبخندی تحقیرآمیز چنین پاسخ می‌دهد:

> می‌تواند آنجا زندگی کند، همان‌طور که شما [در حال حاضر] در سن پترزبورگها، لندنها و پاریسهای خود زندگی می‌کنید ــ این کار چه ربطی به‌دیگران دارد؟ چه کسی مانع آنها می‌شود؟ بگذارید هرکس هر طور می‌خواهد زندگی کند. اما اکثریت قریب به‌اتّفاق مردم، نود و نُه تا از هر صد نفر، به‌شیوه‌ای که به‌شما نشان داده شد [یعنی، در اجتماعات بلورین] زندگی می‌کنند زیرا این طرز زندگی برای آنان دلپذیرتر و مفیدتر است.

بدین‌سان کاخ بلورین به‌مثابهٔ آنتی‌تز یا متضاد شهر درک می‌شود. حال می‌توانیم ببینیم که رؤیای چرنیشفسکی رؤیایِ مدرنیزاسیون بدون شهرنشینی است. آنتی‌تز جدید شهرْ دیگر روستای بدوی نیست بلکه جهانی بسیار توسعه‌یافته، مافوق تکنولوژیک، خودکفا و غیر شهریست که به‌صورتی جامع برنامه‌ریزی و سازماندهی می‌شود ــ زیرا بر خاکی بکر و از هیچ خلق شده است ــ به‌نحوی فراگیرتر کنترل و اداره می‌شود، و نتیجتاً در قیاس با هرگونه کلانشهر مدرن «دلپذیرتر و مفیدتر است». رؤیایِ ورا پاولُونا، در مقام تصویری امیدبخش از آیندهٔ روسیه، روایتی هوشمندانه از همان امید آشنا و مشهور خلقی یا پوپولیستی است، امید به«جهش» از فئودالیسم به‌سوسیالیسم، از فراز جامعهٔ بورژوایی و کاپیتالیستیِ جهان مدرن غرب.

در اینجا، مبدأ جهش یک زندگی آرام و توسعه‌نیافتهٔ روستایی، و مقصد آن یک زندگی آرام و بسیار توسعه‌یافتهٔ غیر شهری است، بدون نیاز به‌گذر از خلال زندگیِ پرتلاطم شهری. در نظر چرنیشفسکی کاخ بلورین نمادی است از حکم مرگی که علیه «سن پترزبورگها، پاریسها و لندنهای شما» صادر شده است؛ در جهان نوین او این شهرها، در بهترین حالت، موزه‌هایی برای نمایش عقب‌افتادگی خواهند بود.

این تصویر خیالی به‌ما کمک می‌کند تا مسائل نهفته در جدال داستایوسکی با چرنیشفسکی را تشخیص دهیم. انسان زیرزمینی می‌گوید دلیل هراس او از این بنا آن است که «آدمی نمی‌تواند بدان دهن‌کجی کند، حتی یواشکی». البته نظر او دربارهٔ کاخ بلورین پاکستون کاملاً نادرست است، زیرا هزاران چهرهٔ فرهیخته و مبادی آداب بدان دهن‌کجی کرده‌اند؛ اما در مورد کاخ بلورین چرنیشفسکی حق با اوست. به‌عبارت دیگر، داستایوسکی در مورد واقعیت مدرنیزاسیون در غرب، که سرشار از ناهماهنگی و درگیری است، اشتباه می‌کند، اما در مورد رؤیای روسیِ مدرنیزاسیون به‌منزلهٔ پایان هرگونه ستیز و ناهماهنگی محق است. این نکته باید یکی از سرچشمه‌های اصلی عشق داستایوسکی به‌شهر مدرن، به‌ویژه به‌پترزبورگ، شهر خودش، را روشن سازد: شهر مدرن محیطی ایده‌آل برای دهن‌کجی است ــ یعنی محیطی ایده‌آل.برای علنی کردن، تحقق بخشیدن، و حل و فصلِ ستیز و درگیریِ شخصی و اجتماعی. یا به‌بیانی دیگر، اگر کاخ بلورین مبیّن انکار «رنج کشیدن، شکاک بودن و نفی کردن» است، خیابانها و میادین و پلها و اسکله‌های پترزبورگ دقیقاً در حکم خانه و آشیانهٔ این‌گونه تجارب و کشمکشهایند.

انسان زیرزمینی از چشم‌اندازها و قابلیتهایِ بی‌انتهای پترزبورگ برای رنج کشیدن، شک ورزیدن، نفی کردن، خواستن، و هرگونه درگیری و ستیز تغذیه می‌کند. این تجارب دقیقاً همان عواملی‌اند که، به‌گفتهٔ خودش (که داستایوسکی در آخرین صفحهٔ کتاب بر آن تأکید می‌نهد)، او را در قیاس با خوانندگان ظریف‌طبع ــ یا به‌قول او «آقامنش» ــ «سرزنده‌تر» می‌کند، خوانندگانی که او و جهان او را با نفرت پس می‌زنند. (به‌گفتهٔ آن «ژنرال بدخلقِ» رمان دوده، اثر تورگنیف، «پیشرفت یعنی سوختن پترزبورگ از چهار طرف»). قاعدتاً اینک می‌توانیم دریابیم که یادداشتهای زیرزمینی چگونه می‌تواند در آن واحد هم مبیّن حمله‌ای گزنده علیه ایدئولوگهای مدرنیزاسیون روسی باشد و هم یکی از آثار اساسی تفکر مدرنیستی. داستایوسکی،

در نقد خود از کاخ بلورین، فی‌الواقع مدرنیتهٔ شهرکهای اقماری را ــ که در دههٔ ۱۸۶۰ هنوز صرفاً یک آرمان بود ــ به‌نام مدرنیتهٔ شهر مورد حمله قرار می‌دهد. این نکته را می‌توان به‌صورتی دیگر بیان کرد: او مدرنیزاسیون را به‌منزلهٔ ماجرایی انسانی ــ که بسان هر ماجرای واقعی باید رخدادی ترسناک و خطرناک باشد ــ در تقابل با نوعی مدرنیزاسیونِ بی‌دردسر اما یکنواخت و مرگبار، تأیید می‌کند.

. داستان کاخ بلورین یک مؤخرهٔ طنزآمیز دیگر را نیز شامل می‌شود. جوزف پاکستون یکی از بزرگترین طراحان فضاهای شهری در قرن نوزدهم بود؛ او پارکهای شهری وسیع و خارق‌العاده‌ای را طراحی کرد که منشأ الهام و الگوی اولیهٔ کار اُلمستد در آمریکا بود؛ او ایده و طرح ساخت یک برنامهٔ جامع حمل و نقل توده‌ای برای لندن ارائه کرد که شبکه‌ای از راهها و تونلهای زیرزمینی را دربر می‌گرفت، آن هم چهل سال پیش از آن‌که کسی در جهان به‌چنین کار جسورانه‌ای دست زند. غایت اصلی کاخ بلورین او نیز ــ به‌ویژه در هیئتِ مابعد نمایشگاهی خود بر تپهٔ سیدنهام ــ غنی‌تر ساختن زندگی شهری و امکانات نهفته در آن بود: قرار بود این بنا نوع جدیدی از فضای شهری را به‌نمایش گذارد، نمونهٔ ایده‌آل محیطی مدرن که می‌توانست تمامی لایه‌ها و قشرهای اجتماعیِ پراکنده و متعارضِ شهر لندن را گرد هم آورد. می‌توان آن‌را همتایِ لندنیِ بلوارهای پاریسی یا خیابانهای عریض پترزبورگ دانست، همتایی درخشان که فقدان آن در لندن بسیار بارز بود. پاکستون مسلماً در برابر هر تلاشی برای استفاده از بنای عظیم او بر ضد شهر خشمگینانه مقاومت می‌کرد.

اما درست در پایان قرن نوزدهم، ابنزر هاوارد قابلیتهای ضد شهریِ نهفته در ساختاری از نوع کاخ بلورین را کشف کرد و آنها را به‌روشی بسیار مؤثرتر از چرنیشفسکی به‌کار گرفت. اثر فوق‌العاده بانفوذ هاوارد، شهرهای باغی فردا (۱۸۹۸، بازبینی‌شده ۱۹۰۲)، فکری را که پیشتر به‌طور ضمنی در آثار چرنیشفسکی و مصلحان تخیلی[1] فرانسوی مطرح شده بود، به‌طرزی مؤثر و قانع‌کننده بسط داد، یعنی این فکر که شهر مدرن نه‌فقط به‌لحاظ معنوی منحط و بی‌اعتبار است، بلکه به‌لحاظ اقتصادی و تکنولوژیکی نیز پدیده‌ای کهنه و منسوخ محسوب می‌شود. هاوارد مکرراً کلانشهر قرن بیستم را با کالسکهٔ اسبی قرن نوزدهم مقایسه کرد و این

1. utopians

بحث را مطرح ساخت که توسعهٔ مناطق حومه کلید دستیابی به‌رفاه مادی و هماهنگی معنوی برای انسان مدرن است. هاوارد دریافت که کاخ بلورین در مقام نوعی گلخانهٔ انسانی ــ این بنا در آغاز بر اساس الگوی گلخانه‌هایی که پاکستون در جوانی ساخته بود طراحی شد ــ واجد بسیاری قابلیتهای صوری و در حکم محیطی سراپا کنترل‌شده است. او از نام و شکل آن برای طراحی و ساخت یک مرکز خرید و فرهنگسرایِ وسیعِ محصور در شیشه سود جست که می‌بایست به‌قلب مجموعهٔ مسکونی جدید در حومه بدل شود.[۱] شهرهای باغی فردا، معماران، طراحان و شهرسازان نیمهٔ اول قرن بیستم را شدیداً تحت تأثیر قرار داد. آنان تمامی نیرو و توان خویش را صرف تولید محیطهای «دلپذیرتر و مفیدتری» کردند که فضای متلاطم کلانشهر را پشت سر می‌گذاشتند.

بررسی مفصل استحالهٔ انسان زیرزمینی و کاخ بلورین در متن جامعه و فرهنگ شوروی، ما را از موضوع بحث خویش بسیار دور خواهد کرد. اما لااقل می‌توانیم به‌این نکته اشاره کنیم که چنین تحقیقی احتمالاً چگونه پیش خواهد رفت. پیش از هر چیز باید متذکر شویم که نسل نخست و درخشانِ معماران و طراحان شوروی، هرچند در بسیاری موارد با یکدیگر مخالفت می‌کردند، جملگی دربارهٔ این باور خویش متفق‌القول بودند که کلانشهر مدرن ثمرهٔ سراپا منحط سرمایه‌داری است، و باید کنار گذاشته شود. کسانی که معتقد بودند شهر مدرن حاوی چیزی باارزش و حفظ کردنی است، به‌عنوان افرادی ضد مارکسیست، دست راستی و ارتجاعی لعن و طرد می‌شدند[۴۴]. در ثانی، حتی کسانی که از برخی محیطهای شهری دفاع می‌کردند، با این حکم موافق بودند که خیابان شهری پدیده‌ای تماماً مضر و مرگبار است که باید کنار رفته و جای خود را به‌فضاهای عمومی بازتر، سبزتر و قاعدتاً هماهنگ‌تر

---

۱. شهرهای باغی فردا (*Garden Cities of To-Morrow*, MIT, 1965) با مقدمه‌ای به‌قلم ف. ج. آزبورن و لوئیس مامفورد. دربارهٔ مقایسهٔ کلانشهر با کالسکه اسبی ر.ک. به ۱۴۶؛ دربارهٔ کاخ بلورین به‌مثابهٔ مدلی برای بناهای حومه ر.ک. به ۴ــ۵۳، ۸ــ۹۶. طنز قضیه در اینجاست که هرچند کاخ بلورین یکی از محبوبترین بناهای طرح ایده‌آل هاوارد بود، لیکن مسئولان ساخت نخستین شهر باغی در لچورث آن‌را از طرح حذف کردند، زیرا به‌گمان ایشان ساختمانی غیر انگلیسی (آقای پودسناپ یقیناً این نکته را تأیید می‌کرد)، بیش از حد مدرن و جسورانه، و بی‌نهایت گران‌قیمت بود. آنان بازارچه‌ای نوـقرون وسطایی را جایگزین آن کردند که به‌گفتهٔ خودشان «ارگانیک»تر بود (Fishman, *Urban Utopias in 20th Century*, 67-8).

بخشد. (براهین آنان شبیه براهین لوکوربوزیه بود که چندین‌بار به‌مسکو سفر کرد و در سالهای اولیه ظهور شوروی نزد روسها چهره‌ای بسیار بانفوذ بود). رمان ضد آرمانشهر و آینده‌گرایِ[۴۵] یوگنی زامیاتین، موسوم به ما، که انتقادی‌ترین و سرسخت‌ترین متن ادبی شوروی دههٔ ۱۹۲۰ بود، به‌این منظرهٔ نوپا شدیداً واکنش نشان داد. زامیاتین کاخ بلورین چرنیشفسکی، و واژگان انتقادی داستایوسکی، را در قالب منظره‌ای تابناک و رؤیایی تجسمی دوباره بخشید، منظره‌ای از آسمانخراشهایِ ساخته‌شده از شیشه و فولاد و باغهای محصور در شیشه. در جهان نو و بلورین زامیاتین مضمون غالب و مسلط همان یخ است، که از دید او نماد انجماد مدرنیسم و مدرنیزاسیون در قالب اشکال جامد و انعطاف‌ناپذیری است که زندگی را می‌بلعند. در تقابل با سردی و یکنواختی این ساختارهایی که به‌تازگی تبلور یافته‌اند، و طبقهٔ حاکم بر آنها که به‌تازگی سخت و جامد شده است، دو قهرمان مذکر و مؤنث رمان زامیاتین خیال حسرت‌بار «خیابان روزهای قرن بیستم خودشان» را فرامی‌خوانند، «ملغمه‌ای پرتلاطم و کرکننده، تداخل گیج‌کنندهٔ آدمها، چرخها، حیوانات، پوسترها، درختان، رنگها، پرندگان». زامیاتین می‌ترسید که مدرنیتهٔ «جدیدِ» مبتنی بر فولاد سرد و دسته‌بندی و انضباط مرگ‌آور، مدرنیتهٔ «قدیمیِ» مبتنی بر حیاتِ خودانگیخته و سرزندهٔ خیابان شهری را یکسره ویران سازد[۴۶].

از قضا ترسهای زامیاتین هیچ‌گاه بر طبق توصیف دقیق او تحقق نیافت، هرچند که روح یا نگرش نهفته در توصیف او به‌تمامی متحقق گشت. حکومت شوروی در بدو ظهور خود صرفاً فاقد امکانات کافی ــ یعنی سرمایه، نیروی کار ماهر، و تکنولوژی پیشرفته ــ برای ساختن بناها و کاخهای بلورین درخشان بود؛ لیکن، متأسفانه، برای ساختن و حفظ و گسترش نهادهای محکم یک دولت توتالیتر به‌قدر کافی مدرنیزه شده بود. شکل واقعی ظهور و تجسد دوبارهٔ کاخ بلورین در قرن بیستم، در آن‌سوی کره خاک، یعنی در ایالات متحده آمریکا، تحقق یافت. در آنجا بود که، همراه با نسل پس از جنگ جهانی دوم، بنای ظریف و غنایی پاکستون، در هیئتی مسخ‌شده لیکن قابل تشخیص، ظاهر گشت و در قالب سپاهی از دفاتر مرکزی و مراکز خرید اقماریِ ساخته‌شده از شیشه و فولاد به‌نحوی بی‌پایان و مکانیکی بازتولید گشت[۴۷]. در سالهای اخیر، همراه با تشدید نگاه دردناک به‌گذشته، دربارهٔ رواج این سبک از ساختمان سخن بسیار گفته شده است. اما یگانه نکته‌ای که

به‌بحث ما مربوط می‌شود آن است که انگیزهٔ بنیادین رواج این سبک، خواست‌گریز از کلانشهر مدرن بود، خواست‌گریز از آن «ملغمهٔ پرتلاطم و کرکننده، تداخل گیج‌کنندهٔ آدمها، چرخها، حیوانات، پوسترها، درختان، رنگها، پرندگان»، و ایجاد جهانی به‌مراتب محصورتر، کنترل‌شده‌تر، و منظم‌تر. برای پاکستون، که از جملهٔ عشاق شهر مدرن بود، حضور در یکی از مجموعه‌های بلورین آی.بی.ام روزگار ما، تجربه‌ای نفرت‌بار می‌بود. اما چرنیشفسکی یقیناً در اینجا احساس راحتی می‌کرد: این دقیقاً همان محیط «دلپذیرتر و مفیدتری» است که موضوع اصلی رؤیای او در باب مدرنیزاسیون بود.

همه اینها حاکی از آن است که داستایوسکی بواقع چه پیشگوی خوبی بوده است. بینش انتقادی او نسبت به کاخ بلورین گواه آن است که حتی قهرمانانه‌ترین نمود مدرنیته در مقام نوعی ماجرای انسانی می‌تواند به‌نشانه‌ای حزن‌انگیز از مدرنیته به‌مثابه یکنواختی و تکرار بدل شود. همچنان‌که پویایی سرمایهٔ آمریکایی، اروپایی و ژاپنی در دورهٔ بعد از جنگْ بشریت را ـ برای مدتی به‌صورتی ظاهراً مقاومت‌ناپذیر ـ به‌سوی خلق دنیایی از کاخهای بلورین سوق می‌داد، نگرش داستایوسکی به‌صورتی اضطراری، و به‌شیوه‌ای که پیشتر در مورد او رخ نداده بود، برای زندگی روزمرهٔ مدرن اهمیت یافت.

۳. قرن بیستم: ظهور و محو شهر

صرف تلاش برای ادای حق مطلب دربارهٔ افت و خیزهای سیاسی و فرهنگی پترزبورگ طی نیم قرن بعدی، ساختار این کتاب را به‌طور کامل بر هم می‌زند. لیکن ارائه دست‌کم بارقه‌هایی از حیات و ادبیات این شهر در اوایل قرن بیستم، و نشان دادن شیوه‌های بس غریب و تراژیکِ تداوم و تحققِ مضامین و اشتیاقات پترزبورگ قرن نوزدهم، خودْ کاری ارزنده است.

۱۹۰۵: روشنایی بیشتر، سایه‌های بیشتر

در سال ۱۹۰۵ پترزبورگ به‌یک مرکز صنعتی معظم، با بیش از دویست‌هزار کارگر کارخانه، بدل شده بود که بیش از نیمی از آنها طی سالهای بعد از ۱۸۹۰ از مناطق روستایی به‌این شهر مهاجرت کرده بودند. در این زمان است که توصیفهای

عرضه‌شده از محله‌های صنعتی شهر رفته‌رفته طنینی عصبی به‌خود می‌گیرد: «کارخانه‌ها همچون حلقه‌ای شهر را دربر گرفته‌اند، و از هر سو بر مرکز تجاری-اداری شهر فشار می‌آورند»[۴۸] از سال ۱۸۹۶، یعنی تاریخ وقوع اعتصاب فوق‌العاده منظم و سازمان‌یافتهٔ کارگران نساجی در سطح شهر، کارگران پترزبورگ جایگاه مهمی را در نقشهٔ سیاسی اروپا اشغال کردند.

در روز یکشنبه، ۹ ژانویه سال ۱۹۰۵، جمعیتی انبوه از این کارگران، حدود دویست‌هزار مرد و زن و کودک، از همه‌سو به‌طرف مرکز شهر به‌راه افتادند. آنان مصمم بودند تا به‌کاخ سلطنتی که نقطهٔ پایانی همهٔ بلوارهای پترزبورگ است، برسند. رهبر آنان کشیشی بود خوش‌سیما و کاریزماتیک به‌نام پدر گئورگ گاپون؛ او روحانی تأییدشده از سوی دولت در کارخانجات پوتیلوف و سازمان‌دهندهٔ گردهمایی کارگران صنعتی پترزبورگ بود. تظاهرکنندگان به‌وضوح غیر مسلح بودند (دستیاران گاپون پیشتر جمعیت را بازرسی و چندنفری را خلع سلاح کرده بودند) و قصد نداشتند دست به‌خشونت زنند. بسیاری از آنان شمایل قدیسان و تصاویری از تزار نیکلای دوم را حمل می‌کردند و به‌هنگام راهپیمایی شعار «خداوند تزار را حفظ کند» سر می‌دادند. پدر گاپون از تزار خواسته بود تا در کاخ زمستانی در برابر مردم ظاهر شود و به‌خواسته‌های آنان، ثبت‌شده در طوماری که او به‌دست داشت، پاسخ گوید:

> پادشاها ــ ما کارگران و سکنهٔ شهر سن پترزبورگ از اقشار و طبقات گوناگون، همراه با زنان و کودکان و والدینِ پیر و بیچارهٔ خویش به‌نزد تو آمده‌ایم، پادشاها، تا از تو طلب عدل و حمایت کنیم. ما همگی گدا و بی‌نوا شده‌ایم؛ زیر بار ستم و کار طاقت‌فرسا خرد گشته‌ایم؛ ما از زمرهٔ آدمیان محسوب نمی‌شویم، بلکه با ما همچون بردگانی رفتار می‌شود که باید سرنوشت تلخ خویش را در سکوت تاب آورند. ما این سرنوشت را تحمل کرده‌ایم، ولی اینک بیشتر و بیشتر به‌درون ژرفای فقر، بی‌عدالتی و جهل رانده می‌شویم. فشار بی‌عدالتی و حکومت بی‌قانون چنان شدید است که نفسهایمان را بریده است. پادشاها، برای ما دیگر تاب و توانی نمانده است! تحمل ما به‌آخر رسیده است. ما به‌آن مرحلهٔ هولناکی رسیده‌ایم که در آن مرگ بر ادامهٔ درد و رنج تحمل‌ناپذیر مرجح است. از این‌رو دست از کار کشیده‌ایم و به‌کارفرمایان خود گفته‌ایم تا زمانی که خواسته‌های ما را اجابت نکنند به‌سر کار بازنخواهیم گشت.

در ادامهٔ این درخواست‌نامه کارگران تقاضای هشت ساعت کار روزانه، حداقل دستمزد معادل روزی یک روبل، لغو اضافه‌کار اجباری بدون دستمزد، و آزادی سازماندهی را مطرح کردند. اما این خواسته‌های اولیه اساساً از کارفرمایان مطالبه می‌شدند، و فقط به‌صورت غیر مستقیم با شخص تزار ارتباط داشتند. لیکن بلافاصله پس از تقاضاهای فوق مجموعه‌ای از خواسته‌های سیاسی رادیکال مطرح شده بود که فقط خود تزار می‌توانست آنها را برآورده سازد: تشکیل مجلس مؤسسان بر اساس انتخابات دموکراتیک ("این درخواست اصلی ماست؛ سایر تقاضاها جزء یا مبتنی بر آن هستند؛ این مجلس... یگانه مرهم برای زخمهای دردناک ماست")؛ تضمین آزادی بیان و نشر، و آزادی تشکیل اجتماعات؛ تحقّق و اجرای قانون؛ ایجاد نظام آموزش رایگان برای همه؛ و سرآخر ختم جنگ مصیبت‌بار روسیه با ژاپن. دادخواست با این عبارات پایان می‌پذیرد:

> پادشاها، اینها نیازهای اصلی ماست که برای طرح آنها نزد تو آمده‌ایم. ما در اینجا آخرین راه نجات خود را جستجو می‌کنیم. کمکت را از رعایای خویش دریغ مدار. مهار سرنوشت ایشان را به‌دست خودشان بسپار. یوغ تحمل‌ناپذیر ستم کارگزاران حکومت را از گردن آنان بردارد. دیوار حائل میانِ خود و مردمانت را ویران ساز، و به‌آنان رخصت ده تا دست در دست تو کشور را اداره کنند...
>
> برای اجرای این اصول فرمان بده و سوگند یاد کن، تا که سرزمین روسیه سربلند و سعادتمند گردد و نام تو در دلهای ما و دلهای آیندگان برای ابد حک گردد.
>
> اگر فرمان ندهی و به‌نیایش ما پاسخ نگویی، همین‌جا در همین میدان مقابل کاخ تو خواهیم مرد. ما نه جایی دیگر و نه هیچ هدف و یا مقصدی برای رفتن داریم. برای ما فقط دو راه باقی مانده است: یک راه به‌آزادی و سعادت ختم می‌شود، و راه دیگر به‌گور... باشد که جانهای ما فدای روسیه دردمند شود. ما خود را با شادمانی فدا می‌کنیم نه با تلخی و اجبار[۴۹].

پدر گاپون هرگز فرصت نیافت این دادخواست را برای تزار بخواند: نیکلا همراه با خانواده‌اش با عجله پایتخت را ترک کرده و مسئولیت را به‌کارگزاران خویش واگذار کرده بود. و آنان نیز طرح مقابله‌ای را ریخته بودند بسی متفاوت با آنچه

کارگران بدان امید بسته بودند. همچنان‌که مردم به‌کاخ نزدیک می‌شدند، دسته‌هایی از سپاهیان، به‌تعداد بیست‌هزار و سراپا مسلح، آنان را محاصره کردند، و سپس از فاصله نزدیک مستقیماً به‌درون جمعیت شلیک کردند. هیچ‌کس هرگز نفهمید که در آن روز چند نفر از مردم کشته شدند ــ دولت رقم صد و سی نفر را تأیید کرد اما بر اساس تخمینهای قابل اطمینان ارقامی تا یک‌هزار نفر نیز ذکر شده است ــ اما همگان آناً دریافتند که دوره کاملی از تاریخ روسیه به‌ناگهان خاتمه یافته و انقلابی عظیم آغاز گشته است.

به‌گفته برترام وُلف با وقوع حوادث «یکشنبه خونین، میلیونها ذهن بدوی از دلِ جوّی قرون وسطایی به‌درون قرن بیستم جهیدند. آنان با عشق و احترامْ آمده بودند تا مشکلات و مصائب خویش را پیش روی پدر عزیزشان تزار بنهند. اما گلوله‌ها و خونی که در ریختنش با هم سهیم گشتند تمامی نشانه‌های عشق و باور ساده‌دلانه را محو کرد. اینک آنان خود را جماعتی بی‌پدر می‌دانستند و فهمیده بودند که خودشان باید مشکلات خویش را حل کنند». این حکم مبیّن قضاوت همگانی دربارهٔ حوادث روز نهم ژانویه است و به‌طور کلی نیز قضاوتی صحیح است؛ لیکن به‌غلط تکامل سیاسی مردم پترزبورگ پیش از قتل عام و خونریزی را دست‌کم می‌گیرد. تروتسکی، در گزارش عینی خود از انقلاب ۱۹۰۵، تظاهرات پیروان گاپون را به‌منزلهٔ "تلاشی برای گفتگو میان پرولتاریا و سلطنت در خیابانهای شهر" توصیف می‌کند[۵۰] امّا تلاش مردمی که می‌خواهند در خیابانها با رهبر خویش گفتگو کنند، کار "اذهان بدَوی" یا افراد کودک‌صفت نیست؛ طرح چنین تقاضایی بیانگر مدرن بودن و بلوغ تاریخی یک ملت است. تظاهرات نهم ژانویه نمودی از تجدّد بود که مشخصاً از خاک پترزبورگ سر برآورد. این تظاهرات بیانگر ژرف‌ترین نیازها و کششهای متعارضِ مردم عادی بود، مردمی که خود محصول این شهر بودند: ترکیب انفجاریِ خضوع و ایستادگی، دلبستگی پرشور به‌حاکمان و عزمی به‌همان اندازه پرشور برای حفظ شخصیت خویش؛ آمادگی آنان برای به‌خطر افکندن همه چیز، حتی جان خویش، به‌قصد تحقق برخوردی مستقیم در خیابانها، برخوردی به‌یکسان شخصی و سیاسی که ــ همان‌طور که انسان زیرزمینی در دههٔ ۱۸۶۰ گفته بود، و دادخواست پدر گاپون آن‌را در مقیاسی توده‌ای در ۱۹۰۵ تکرار کرده بود ــ از طریق آن می‌توانستند "به‌منزله ابناءِ بشر بازشناخته شوند".

اصیل‌ترین و پایدارترین دستاورد پترزبورگ برای سیاست مدرنْ ۹ ماه بعد زاده شد:

سوویت، یا شورای کارگران. در اوایل اکتبر سال ۱۹۰۵ شورای نمایندگان کارگران پترزبورگ عملاً یکشبه پا به‌صحنه گذاشت. این شورا، همراه با انقلاب ۱۹۰۵، جوانمرگ شد؛ لیکن در سال انقلابی و پرجوش و خروش ۱۹۱۷ نخست در پترزبورگ و سپس در سراسر روسیه بار دیگر سر برآورد. در طول قرن بیستم این شورا برای مبارزان رادیکال و ملتهای ستم‌دیدهٔ سراسر جهان منشأ الهام بوده است. نام اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی موجب تقدیس این نهاد بوده است، درست همان‌طور که واقعیت این نظام از آن تقدس‌زدایی کرده است. بسیاری از آنانی که در اروپای شرقی با اتحاد شوروی مخالفت کردند، از جمله کسانی که در مجارستان و چک‌اسلواکی و لهستان علیه آن قیام کردند، از ایده یا تصویر «جامعه شورایی راستین» الهام می‌گرفتند.

تروتسکی، یکی از چهره‌های حیاتی و محرکِ نخستین شورای پترزبورگ، آن‌را این‌گونه توصیف کرد: «سازمانی که قدرت و اقتدار داشت اما واجد هیچ سنتی نبود؛ می‌توانست بلافاصله تودهٔ پراکندهٔ هزاران تن از مردم را به‌حرکت درآورد، در حالی که عملاً فاقد هرگونه دستگاه سازمانی بود؛ سازمانی که جریانهای انقلابی درون پرولتاریا را وحدت بخشید؛ قادر بود به‌طور خودانگیخته دست به‌ابتکار زند و خود را کنترل کند ــ و مهمتر از همه، سازمانی که می‌شد آن‌را ظرفِ بیست و چهار ساعت از زیرزمین بیرون آورد». شورا «به‌وسیلهٔ اعتصابِ طغیانگر، دولت خودکامه را فلج کرد» و دست به‌کار «معرفی و عرضهٔ نظم آزاد و دموکراتیک خویش به‌زندگی کارگران شهری شد»[۵۱]. شورای پترزبورگ احتمالاً رادیکال‌ترین شکلِ دمکراسیِ مشارکتی از عهد یونان باستان بود. توصیف تروتسکی، اگرچه تا حدودی آرمانی شده است، کلاً درست و گویاست ــ بجز در یک مورد. به‌گفتهٔ تروتسکی شورای پترزبورگ «واجد هیچ سنتی نبود». اما مطالب این فصل باید این نکته را روشن کرده باشد که شورا چگونه مستقیماً از بطن سنت غنی و زندهٔ پترزبورگ سر برآورد، یعنی سنتِ سیاستِ شخصیِ تأیید نفس، سیاست مبتنی بر برخوردهای مستقیمِ شخصی در خیابانها و میادین شهر. در اینجاست که همهٔ حرکات شجاعانه و بی‌فایده نسلهای متوالیِ کارمندان عادی پترزبورگ ــ «هنوز باید به‌من حساب پس دهی! این را گفت و پا به‌فرار گذاشت» ــ همهٔ «آن تظاهرات مسخره و بچگانهٔ» انسانهای زیرزمینی «از طبقات و اقشار گوناگون»[1]، برای زمانی کوتاه، توجیه و جبران می‌شود.

---

1. *raznochintsy*

ولی اگر ۱۹۰۵ برای پترزبورگ سال برخوردهای خیابانی و تجلیاتِ رودررو است، در عین حال سال عمیقتر شدنِ ابهامات و راز و رمزها، سال کاسهٔ درون نیم‌کاسه، و سال درهایی است که حول پاشنهٔ خود می‌چرخند و با ضربه‌ای شدید بسته می‌شوند. هیچ چهره‌ای به‌اندازه خود پدر گاپون عمیقاً مبهم نیست. گاپون، پسر یک دهقان اوکراینی، پیرو تولستوی و رهرویی همیشگی، اتحادیه خویش را عملاً با نظارت و حمایت پلیس مخفی سازمان داد. زاباتف رئیس بخش مسکو، ایدهٔ سازماندهی کارگران صنعتی در اتحادیه‌های میانه‌رو را مطرح کرده بود، اتحادیه‌هایی که می‌بایست خشم و غضب کارگران را از حکومت دور ساخته و آن‌را به‌سوی کارفرمایان آنان معطوف سازند؛ این آزمون «سوسیالیسم پلیسی» نام گرفت. گاپون یکی از چهره‌های درخشان و مشتاقی بود که جذب این طرح شدند. لیکن، درست همان‌طور که مخالفان زاباتف پیش‌بینی کرده بودند، مأمور پلیس به کلی جذب نیازها و نیروهای کارگران خویش گردید، و جنبش را از مرزهای تعیین‌شده توسط پلیس فرسنگها جلوتر بود. ایمان ساده‌لوحانهٔ گاپون به‌شخص تزار ــ که رؤسای شکاک و دنیادارش فاقد آن بودند ــ کمک کرد تا شهر و ملت به‌سوی برخورد فاجعه‌بار ۹ ژانویه رانده شوند.

هیچ‌کس به‌اندازهٔ خود گاپون از حوادث یکشنبهٔ خونین تکان نخورد، و ظاهراً هیچ‌کس به‌اندازهٔ او یکشبه آکنده از شور انقلابی نشد. او نخست از مخفیگاهی زیرزمینی، و سپس از تبعید، مجموعه‌ای از بیانیه‌های آتشین صادر کرد. او اعلام داشت «دیگر تزاری وجود ندارد!» او خواهان استفاده از «دینامیت و بمب» شد و همچنین «اِعمال ترور از سوی افراد و توده‌ها ــ و هر چیزی که ممکن است به‌قیام ملی کمک کند». لنین در ژنو با گاپون ملاقات کرد (پیش از آن پلخانف ملاقات با وی را رد کرده بود) و شیفتهٔ رادیکالیسم ساده‌دلانه و شدیداً دینی او گشت، که به‌گفتهٔ خود لنین، خیلی بیش از مارکسیسم خود او معرف توده‌های روسی است. لیکن او کشیش روس را تشویق به‌مطالعه کرد، تا از این طریق تفکر سیاسی خود را روشن و مستحکم سازد، و از او خواست تا بیش از هر چیز از اینکه تحت تأثیر چاپلوسی و شهرت آنی قرار گیرد پرهیز کند.

گاپون در آغاز با این امید به‌ژنو آمده بود که با استفاده از شهرت و اعتبار خویش همه نیروهای انقلابی را متحد سازد، اما خیلی زود از دسایس و جدالهای فرقه‌ای

آنها به‌تنگ آمد. او به‌لندن سفر کرد و در آنجا به‌منزلهٔ شخصیتی سرشناس از سوی میلیونرها و بانوان برجستهٔ جامعه انگلستان به‌میهمانیهای متعدد دعوت و از او به‌گرمی استقبال شد. او موفق شد مبالغ هنگفتی برای آرمان انقلاب جمع‌آوری کند، اما نمی‌دانست با این پول چه باید بکند، زیرا هیچ تصور منسجمی از عمل انقلابی نداشت. پس از تلاشی ناموفق برای قاچاق اسلحه، خود را ناتوان و منزوی یافت؛ و همچنان‌که شعلهٔ انقلاب به‌تدریج فرونشست، گاپون نیز به‌نحوی فزاینده اسیر یأس و افسردگی گشت. در اوایل سال ۱۹۰۶ مخفیانه به‌روسیه بازگشت ــ و کوشید تا دوباره عضو پلیس مخفی شود! او حاضر شد در قبال مبالغی قابل ملاحظه به‌هر کس و همه‌کس خیانت کند؛ اما پینکوس روتن‌برگ، یکی از نزدیکترین یاران او در و بعد از حوادث ژانویهٔ ۱۹۰۵ (و مؤلف مشترک بیانیه او) متوجه نیرنگ گاپون شد و او را به‌دادگاه مخفی کارگران تحویل داد، آنان نیز او را در آوریل ۱۹۰۶ در خانه‌ای خالی در فنلاند به‌قتل رساندند. تودهٔ مردم هنوز گاپون را محترم می‌شمردند، و تا سالها بعد بر این گمان که او توسط پلیس به‌قتل رسیده است، اصرار می‌ورزیدند[۵۲]. شرح حال او بواقع حکایتی است شایستهٔ قلم داستایوسکی در تیره‌ترین لحظاتش: انسانی زیرزمینی که برای یک لحظهٔ قهرمانانه پا به‌درون آفتاب می‌گذارد، تا باز در تاریکی فرورود، با دست و پا زدنُ خودش را عمیقتر فروبرد، و سرانجام در تاریکی دفن شود.

یکی از اسرار پایدار داستان زندگی گاپون این است: اگر پلیس و وزارت کشور هفته‌ها و روزها قبل از ۹ ژانویه می‌دانستند گاپون سرگرم چه کاری است، چرا تظاهرات را پیش از به‌راه افتادن متوقف نکردند ــ مثلاً با توقیف همهٔ سازماندهندگان ــ یا چرا حکومت را وادار نکردند به‌اقدامی آشتی‌جویانه دست زند تا خشم کارگران فروکش کند؟ برخی مورخان بر این باورند که پلیس در اواخر سال ۱۹۰۴ از شدت مراقبت خود کاسته بود، زیرا به‌گاپون برای مهار کارگران اعتماد داشت. مقامات پلیس به‌نحوی ابلهانه شور و شوقِ مأمور خویش و همچنین کارگران تحت هدایت او را دست‌کم گرفتند. بنا به‌استدلال سایر مورخان، قضیه کاملاً برعکس بود؛ پلیس نه‌فقط از آنچه قرار بود در ۹ ژانویه رخ دهد، خبر داشت، بلکه خواهان وقوع آن بود، و در واقع هم گاپون و هم حکومت را بدین کار تشویق کرد ــ زیرا با یاری رساندن به‌سقوط کشور به‌درون آشوب انقلابی، پلیس

می‌توانست برای تحقق سرکوب و ارتجاع خشن که به‌رواج آنها امید بسته بود، بهانه و جوّی مناسب به‌وجود آورد.

ارائهٔ چنین تصویری از پلیس تزاری ممکن بود کاری بی‌معنا و مبتنی بر سوء ظنی بیمارگونه جلوه کند، اگر این نکته بدون هیچ شک و تردیدی اثبات نشده بود که در فاصلهٔ ۱۹۰۲ تا ۱۹۰۸ پلیس تزار بودجهٔ مالی موجی از تروریسم سیاسی را تأمین می‌کرد. یکی از شاخه‌های مخفی حزب خلقیِ سوسیال رِولوسیونر، که مجموعه‌ای از سوء قصدهای دراماتیک را در مورد مقامات عالیرتبه به‌اجرا گذاشت ــ برجسته‌ترین قربانی این ترورها، فرماندار نظامی مسکو و عموی تزار، دوک اعظم سرگئی بود ــ در تمام مدت، بدون اطلاع اعضایش، تحت نظارت و رهبری مأمور پلیس، اونی آزف، و با آگاهی و موافقت رؤسای آزف عمل می‌کرد. آنچه باعث می‌شود ماجرای این گروه ابهام و غرابتی خاص یابد، آن است که چشمگیرترین سوء قصد گروه، که بیشترین حمایت مردمی را کسب کرد، علیه کارفرمایِ اصلی خود گروه، ویاچسلاو فن پلف، وزیر کشورِ مخوفِ تزار طرح‌ریزی و اجرا شد، یعنی علیه مقامی که هدایت پلیس مخفی را به‌عهده داشت، علیه مردی که گروه تروریستی تحت نظارت خود او شکل گرفته بود! آزف در فاصلهٔ میان سوء قصدها بسیاری از تروریستها را به‌پلیس لو داد؛ و در همان زمان چند مأمور مخفی و نفوذی پلیس را به‌تروریستها تحویل داد. فعالیتهای آزف سرانجام در سال ۱۹۰۸ برملا گشت، و کل سیاست (و رمز و راز) تروریسم به‌صورت قطعی و بنیانی در میان جناح چپ بی‌اعتبار شد. اما این وقایع مانع از آن نشد که یک مأمور مخفی دیگر، مجدداً در هیئت یک مبارز انقلابی، یکی دیگر از وزرای کشور، پطر استولوپین، را در تابستان ۱۹۱۱ ترور کند.

آزف، یکی دیگر از شخصیتهای داستایوسکی‌وار، برای همهٔ کسانی که دورهٔ ۱۹۰۵ را مطالعه کرده‌اند منبع سحر و شیفتگی پایان‌ناپذیری بوده است. اما هیچ‌کس تاکنون نتوانسته است طرز کار فوق‌العادهٔ او را افشاء کند یا به‌کنهِ وجود او ــ اگر اصولاً این کنه وجود داشته باشد ــ نفوذ کند.[۵۳] اما واقعیت آن است که ابداعات و ابتکارات جنایتکارانهٔ او، که غایت آنها فلج ساختن حکومت و به‌آشوب کشیدن کشور بود، از درون خود حکومت سرچشمه می‌گرفت؛ و این خود مؤیّد استدلالی است که پیشتر در همین کتاب مطرح کردم: این‌که نیهیلیسم انقلابیون مدرن سایهٔ کمرنگی از

نیهیلیسم نیروهای هوادار نظم و قانون است. یگانه نکتهٔ روشن در مورد آزف و سایر جاسوسهای دوجانبهٔ همکار او، و حامیان رسمی آنان، این است که همهٔ این افراد مشترکاً فضایی سیاسی به‌وجود آوردند که به‌طرز چاره‌ناپذیری آکنده از رمز و راز بود، فضایی که در آن هر چیزی می‌توانست قطب مخالف خود از آب درآید، فضایی که در آن دست یازیدن به‌عمل ضرورتی حیاتی داشت، لیکن معنای هر عملی به‌طرزی مهلک تیره و غامض بود. در این مقطع بود که شهرت سنتیِ پترزبورگ در مقام شهری سوررئال و شبح‌زده، نمود و اضطراری نوین یافت.

پترزبورگِ بایلی: گذرنامهٔ اشباح

این واقعیت سوررئال منشأ الهام رمان آندرئی بایلی موسوم به پترزبورگ بود که حوادث آن در نقطهٔ اوج انقلاب ۱۹۰۵ رخ می‌دهد. این رمان در فاصلهٔ سالهای ۱۹۱۳ تا ۱۹۱۶ نوشته و چاپ و در ۱۹۲۲ همراه با تغییرات و اصلاحاتی تجدید چاپ شد. این رمان هرگز رخصت نیافته تا در اتحاد جماهیر شوروی خوانندگان و مخاطبان خود را بیابد، و در ایالات متحده آمریکا نیز فقط بتازگی خوانندگانی یافته است.[۵۴] شهرت و اعتبار آن برای سالها متکی بر ستایشهای بی‌حدّ و حصر آوانگاردهای مهاجر بود: برای مثال، ناباکف آن‌را، در کنار اولیس جیمز جویس، مسخ کافکا، و زمان گمشدهٔ پروست، «یکی از چهار شاهکار بزرگِ نثر قرن بیستم» محسوب می‌کند. برای خواننده‌ای که با زبان روسی آشنا نیست ارزیابی نثر بایلی به‌طور جدّی ممکن نیست؛ امّا از ترجمهٔ آن بروشنی می‌توان دریافت که این رمان یک شاهکار و متعلق به‌عالیترین سنن ادبیات مدرن است.

نگاهی کوتاه و تصادفی به‌هر قسمتی از پترزبورگ بایلی روشن خواهد ساخت که این رمان، به‌بدیهی‌ترین معانی، اثری مدرنیستی است. این رمان، برخلاف تقریباً همهٔ رمانهای قرن نوزدهم، واجد یک صدایِ روایتگرِ وحدت‌یافته نیست، بلکه درعوض از طریق پرسشها، چرخشها و مونتاژ سریع و مستمر بسط می‌یابد. (رمان بایلی، در متن تاریخ و فرهنگ روسیه، با آثار مایاکوفسکی و فوتوریستها در زمینهٔ شعر، و با آثار کاندینسکی و مالویچ، شاگال و تاتلین در زمینهٔ نقاشی و هنرهای بصری، معاصر و مُرتبط است. این اثر چندسالی نیز بر آیزنشتاین، رادچنکو و کانستراکتیویسم تقدّم دارد). پترزبورگ تقریباً به‌تمامی متشکّل از قطعات پراکندهٔ خُرد

و مضرّس است: قطعاتی از حیات اجتماعی و سیاسی در خیابانهای شهر، قطعاتی از حیات درونی مردم آن خیابانها، و جهشهای خیره‌کننده میانِ این دو مجموعه ــ یا به‌قول بودلر، جهشهای وجدان. ابعاد تصویری آن، همچون ابعاد نقّاشیهای کوبیستی و فوتوریستی، درهم‌شکسته و کج و معوج است. حتی نقطه‌گذاری بایلی نیز شدیداً غیر عادی است؛ جملات نصف‌کاره در هوا رها می‌شوند در حالی که ویرگولها، علامتهای تعجّب و علامتهای سؤال، در وسط صفحه، گمشده در فضایی تهی، به‌تنهایی معلّق‌اند. کتاب بایلی ما، یعنی خوانندگان، را پیوسته در حالت عدم توازن نگه می‌دارد؛ ما باید سطر به‌سطر و لحظه به‌لحظه راه خود را به‌پیش بجوییم تا دریابیم کجا هستیم و چه می‌گذرد. امّا خصلت آشفته و غیر عادی نثر بایلی غایتی فی‌نفسه نیست: بایلی ما را وا می‌دارد تا جوّ تابناکْ ولی رازآمیخته‌ای را تجربه کنیم که مردم پترزبورگ در ۱۹۰۵ مجبور به‌زندگی در آن بودند:

> پترزبورگ همان بعد چهارمی است که روی نقشه‌ها مشخّص نشده است... به‌هنگام تدوین کتابهای مرجع ذکر این نکته مرسوم نیست که پایتخت ما به‌سرزمین ارواح تعلق دارد. کارل بادکر[1] در این‌باره خاموش است. کسی که از شهرستان آمده و از این موضوع مطلع نشده است فقط دستگاه اداری مرئی و مشهود را به‌حساب می‌آورد؛ او فاقد گذرنامهٔ اشباح است. [۵، ۲۰۷ــ۲۰۵]

این تصاویر در خدمت آنند که خود رمان را به‌مثابهٔ نوعی نقشهٔ چهاربُعدی، یا نوعی گذرنامهٔ اشباح تعریف کنند. ولی این امر بدان معنی است که پترزبورگ نه‌فقط اثری مدرنیستی بلکه هم‌چنین رمانی رئالیستی است. موفقیّت این اثر نشان می‌دهد که چگونه رئالیسم در قلمروِ اندیشه و ادبیات باید به‌مدرنیسم تحول یابد، تا بتوان واقعیتهای متحوّل، تکه‌پاره، در حال پوسیدگی و به‌طور فزاینده شبح‌گون و سایه‌وارِ زندگی مدرن را درک کرد.[۵۵]

اگر پترزبورگ اثری مدرنیستی و رئالیستی است، در عین حال رمانی است برآمده از سنّت، سنّتِ پترزبورگ. هر صفحهٔ این رمان آکنده از سنّتهای تراکم‌یافتهٔ تاریخ و ادبیات و فرهنگ عامیانهٔ این شهر است. چهره‌های واقعی و خیالی ــ پطر کبیر و

---

۱. کارل بادِکِر (Karl Baedeker)، ناشر چندین کتاب راهنما برای مسافران و توریستها که به‌نام خود وی مشهور است.ــم.

جانشینان گوناگونش، پوشکین، کارمند و سوارکار مفرغی مخلوق او، شنلها و دَماغهای گوگولی، آدمهای زیادی و هملتهای روسی، همزادها و شیاطین، تزارهای قاتل و قاتلان تزارها، دسامبریستها، انسان زیرزمینی، آناکارنینا، راسکول‌نیکف، همراه با شمار گوناگونی از ایرانیها، مغولها، هلندی سرگردان، و بسیاری دیگر ــ نه‌فقط ذهن شخصیتهای بایلی را تسخیر می‌کنند، بلکه عملاً در خیابانهای شهر او به‌صورت مادّی تجسّم می‌یابند. گهگاه چنین به‌نظر می‌رسد که کتاب تا چند لحظهٔ دیگر زیر بار وزن متراکم سنّتهای پترزبورگ خُرد خواهد شد؛ در مواقع دیگر چنین می‌نماید که کتاب به‌سبب فشار فزایندهٔ آن سنتها منفجر خواهد شد. اما مسائلی که بر این کتاب حاکم است برای شهر نیز مسائلی گیج‌کننده است: خود شهروندان پترزبورگ به‌واسطهٔ سنگینی و شدت و حدّتِ سنّتهای شهرشان ــ از جمله سنتهای مربوط به‌طغیان و قیام ــ به‌پایین کشیده و به‌بالا پرتاب می‌شوند.

شخصیتهای اصلی رمان بایلی عبارتند از: آپولون آپولونویچ آبلخف، یک مقام درباری بلندمرتبه که کُلاً با الگوبرداری از شخصیت سرد و خبیثِ کنستانتین پابدانوستزف (ایدئولوگِ راست افراطی در پایان قرن، مرتجع اعظم، و حامی کشتارهای قومی علیه یهودیان) ساخته شده است؛ پسر او نیکلا، جوانی خوش‌سیما، خیال‌پرور، ضعیف و بی‌رمق که به‌سنّت آدم زیادی تعلّق دارد و میان فعالیتهای مختلف نوسان می‌کند، از قبیل زمینشویی و تعمّق در اتاق خویش، ظاهر شدن در محافل سطح بالا با لباسهای عجیب و شگفتی‌آور، و نگارش مقالات در باب نابودی همهٔ ارزشها؛ آلکساندر دودکین روشنفکری فقیر و اهل زهد از قشر رازنوچینستی و عضو گروه انقلابی زیرزمینی؛ و چهرهٔ مرموز لیپانچنکو، جاسوس دوجانبه که به‌طور کلّی از روی الگوی آزف (که یکی از اسامی جعلی‌اش لیچنکو بود) ساخته شده است، و مجری نقشه‌ای شیطانی است که بخش اعظم نیرو و انگیزهٔ روایت بایلی را فراهم می‌آورد؛ و دست آخر، خود شهر پترزبورگ که گرد آنان می‌چرخد و می‌خروشد، و همهٔ آنان را به‌این‌سو و آن‌سو پرتاب می‌کند.

در سال ۱۹۰۵ بلوار نوسکی هنوز هم مرموز و دلفریب بود، و هنوز هم موجب واکنش غنایی می‌شد: «شامگاه است و بلوار غرق در تیرگی و غموضی آتشین. در میانهٔ راه، سیبها و خوشه‌های چراغهای برق، در فواصل منظّم، آویزانند. همزمان در دو سوی خیابانْ درخشش متغیّر چراغهای مغازه‌ها بازی می‌کند. ناگاه در اینجا شعلهٔ

نورهای کبود و یاقوت‌فام سر می‌کشد و در آنجا شعلهٔ زمرّدها. لحظه‌ای بعد زمرّدها اینجایند و یاقوتها آنجا». (۱/۳۱) در آن زمان بلوار نوسکی هنوز هم، به‌اندازهٔ روزگار گوگول یا داستایوسکی، رسانه یا خط ارتباطات پترزبورگ محسوب می‌شد. با این فرق که در ۱۹۰۵ انواع جدیدی از پیامها رد و بدل می‌شد. منشأ اصلی این پیامها طبقهٔ کارگر خودآگاه و شدیداً فعّال شهر بود:

> پترزبورگ با حلقه‌ای از کارخانه‌هایِ چنددودکشه محاصره شده است.
> هر روز صبح سیلابی چندهزارنفره به‌سوی آنها جاری می‌شود، و محلات حومهٔ شهر جملگی در این سیلاب فرومی‌روند. در آن زمان [اکتبر ۱۹۰۵] بی‌نظمی و آشوبی هولناک بر همهٔ کارخانه‌ها حاکم بود. کارگران آدمهایی وراج و ریاکار شده بودند. در میان آنان هفت‌تیرهای مارک برانینگ دست به‌دست می‌شد. همراه با چیزهای دیگر.
> هیجان و غوغایی که گرد پترزبورگ حلقه زده بود، رفته‌رفته به‌کُنه مراکز شهر رسوخ کرد. نخست جزایر حاشیهٔ شهر را فراگرفت، سپس از پلهای لیتنی و نیکولاوسکی عبور کرد. در بلوار نوسکی هزارپایی انسانی دور می‌زد. لیکن ترکیب هزارپا دائماً تغییر می‌کرد؛ و ناظری دقیق می‌توانست هم‌اینک متوجه ظهور یک کلاهِ پوستیِ سیاه و زمخت از دشتهای خون‌آلودِ منچوری شود [سربازهای مرخص‌شده از جنگ روسیه و ژاپن]. درصدِ کلاههای سیلندرِ در حال عبوز به‌شدت افت کرد. فریادهای نگران‌کنندهٔ ضد حکومتی از دهان پسربچه‌های تخسِ کوچه و خیابان به‌گوش می‌رسید که با تمام سرعت از ایستگاه راه‌آهن تا کاخ دریاداری می‌دویدند و پرچمهای پاره‌پوره را تکان می‌دادند.

در همین زمان می‌شد عجیبترین صدا را در نوسکی شنید، نوعی صدای محوِ تودماغی که تشخیص دقیق آن محال بود، «همان نُتِ سمج "اووو ــ ووو ــ ووا!"» ... ولی آیا واقعاً صدا بود؟ صدایی از جهانی دیگر بود». و در پاییز سال ۱۹۰۵، «روشنی، صافی و نیرویی نادر داشت» (۲، ۲ــ۵۱؛ ۷، ۲۲۴). این تصویری پیچیده و غنی است؛ ولی یکی از معانی اساسی و حیاتی آن به«جهانی دیگر»، یعنی جهان طبقهٔ کارگر پترزبورگ اشاره می‌کند، که در آن مقطع، در ۱۹۰۵، عزمی راسخ داشت تا حضور خود را در «این جهان»، جهانِ بلوار و کاخ در مرکز شهر و دولت، به‌اثبات رساند. سناتور آبلخف به‌خود و به‌حکومت نهیب می‌زند: «مگذارید جمعیتِ سایه‌ها

از جزایر [به‌شهر] وارد شوند!» (۱، ۱۳)؛ لیکن در ۱۹۰۵ فریاد جانانهٔ او بیهوده و بی‌ثمر بود.

حال بگذارید ببینیم بایلی چهره‌ها و شخصیتهای خود را چگونه در این منظره مستقر می‌سازد. نخستین صحنهٔ دراماتیک او روایتی است از آنچه من آن‌را صحنهٔ ازلیِ پترزبورگ نامیده‌ام: برخورد میان افسر و کارمند، میان اشراف زمیندار و اعضای قشر رازنوچینستی، در بلوار نوسکی (۱، ۱۴ــ۱۰). روایتی که بایلی از این صحنه یا سرمشق ازلی به‌دست می‌دهد، این نکته را به‌نحوی تکان‌دهنده آشکار می‌کند که حیات اجتماعی پترزبورگ از عصر انسانِ زیرزمینی چقدر تغییر کرده است. ما می‌دانیم که سناتور آبلخف عاشق و شیفتهٔ نوسکی است: «هر زمان که اتاقک لاک‌خورده و براق [کالسکهٔ] سناتور به‌نوسکی می‌رسید، روح و جان سناتور لبریز از الهام می‌شد. در آنجا تک‌تکِ خانه‌ها آشکار و مرئی بود. و جریان مبادله ادامه داشت. از آنجا، در روزهای صاف، از دور، از دورِ دور، درخشش کورکنندهٔ سوزن طلایی [دریاداری]، ابرها، شعاع سرخ غروب خورشید، به‌چشم می‌خورد». اما ما درمی‌یابیم که او به‌شیوه‌ای خاص شیفتهٔ نوسکی است. او عاشق صور تجریدی و هندسی بلوار است. «وجه مشخصهٔ ذوق و سلیقهٔ او سادگی و هماهنگی آن بود. او پیش از هر چیز به‌صاف و مستقیم بودنِ بلوار علاقه داشت؛ این بلوار او را به‌یاد گذر جریان زمان میان دو نقطه می‌انداخت» ــ ولی او قادر به‌تحمل آدمهای توی آن نبود. بدین‌سان، سناتور در کالسکهٔ خود، «در حالی که روی تشکچه‌های اطلس به‌نرمی تکان می‌خورد»، خیالش آسوده است که «چهار دیوار عمودی او را از اوباش خیابان جدا می‌کند. بدین ترتیب او هم از مردم و هم از عناوین سرخِ ورق‌پاره‌های نم‌کشیده‌ای که همانجا سر چهارراه فروخته می‌شد، مجزّا می‌شود».

در اینجا بوروکراسی تزاری را، در آخرین مرحلهٔ خود، می‌بینیم که می‌کوشد گذشتهٔ ارتجاعی و ضد عقلانی خویش را پشت سر نهد تا بتواند کشور را بر اساس روشها و ایده‌های عقلانی توسعه دهد. لیکن این عقل‌گرایی متأسفانه بی‌ریشه و معلق در خلأ است: عقل‌گرایی بوروکراسی تزاری هرگز آن‌قدر بسط نمی‌یابد تا شامل رفتار عقلانی با انبوه مردمی شود که در فضای فراخ و هندسی آن به‌سر می‌برند. عایق‌بندی و مجزّاشده از «اوباش خیابان»، سناتور به‌فکر جزایر حاشیهٔ پترزبورگ، که محل استقرار کارخانه‌ها و تمرکز پرولتاریا است، فرومی‌رود و به‌این

نتیجه می‌رسد که «جزایر باید سرکوب شوند!» سناتور، دل‌آسوده از چنین فکری، رفته‌رفته سرگرم خیالبافی می‌شود و به‌خیال رقص کیهانی و هماهنگ بلوارهای مستقیم‌الخطی فرومی‌رود که «در هیئت مربعها و مکعبها به‌درون فضاهای تهی کائنات گسترش می‌یابند».

همچنانکه سناتور در خواب و رؤیا شناور است؛

ناگهان ــ

ــ چهره‌اش به‌هم پیچید و متشنّج شد، چشمان دورآبی‌اش ناخواسته گشاد شد. دستانش را به‌سمت سینه بالا برد. ستون فقراتش به‌عقب خم شد، در همین حال کلاه سیلندرش به‌دیوار کالسکه خورد و روی پایش افتاد...

آپولون آپولونویچ، در حالی که به‌سیلاب نیم‌رخها می‌اندیشید، آنها را به‌نقطه‌هایی درخشان تشبیه کرد. یکی از این نقطه‌ها از مدار خود جدا گشت و با سرعتی گیج‌کننده به‌سوی او پرتاب شد، و شکل یک کرهٔ سرخ سترگ را به‌خود گرفت.

این صحنه برای ما نیز به‌اندازهٔ سناتور تکان‌دهنده است: چه حادثه‌ای رخ داده است؟ آیا به‌او شلیک شده است؟ آیا بمبی به کالسکهٔ او اصابت کرده است؟ آیا او در حال مرگ است؟ ولی فی‌الواقع، با دل‌آسودگیِ مضحکی درمی‌یابیم که اصلاً چنین حادثه‌ای رخ نداده است. کل قضیه آن است که کالسکهٔ سناتور در میان سیلی از وسایل نقلیه گیر افتاده و بر سر چهارراهی مجبور به‌توقف شده است. «سیلِ عابرانِ رازنوچینستی کالسکهٔ سناتور را احاطه کرده بود و این توهم را نابود ساخته بود که او، به‌هنگام عبور از نوسکی، بواقع هزاران فرسخ دورتر از هزارپایِ انسانی عبور می‌کند». در این لحظه بود که سناتور، در حالی که وسط ترافیک گیر افتاده بود، «در میان [کلاههای] سیلندر، متوجه یک جفت چشم شد. و این چشمها به‌آنچه نباید تصدیق شود، اقرار کردند. آنها سناتور را شناختند و، در پی شناسایی او، هار گشتند، گشاد شدند، و جرقه زدند».

بارزترین جنبهٔ این برخورد، به‌ویژه در تقابل با برخوردهای خیابانیِ ادوار گذشتهٔ پترزبورگ، حالت تدافعی طبقهٔ حاکم است. در اینجا مقام عالیرتبه مضطرب و هراسان از برابر چشمان یک رازنوچینستِ گمنام می‌گریزد، توگویی آن فرد می‌تواند او را با یک نگاه بکشد. البته درست است که در جوّ و حال و هوایِ سال ۱۹۰۵، مقامات

درباری حق داشتند نگران سوء قصد به‌جان خویش باشند، حتی از جانب پلیس خودشان. اما آبلخف، همانند بسیاری از همتایان واقعی‌اش، از حد نگرانی و ترسِ معقول فراتر می‌رود: ظاهراً او حس می‌کند هرگونه تماس با زیردستانش، حتی تماس چشمی، می‌تواند مهلک باشد. اگرچه امثال آبلخف هنوز بر روسیه حاکم‌اند، لیکن می‌دانند که دعوی آنان به‌قدرت و مرجعیت تا چه حد سست و بی‌پایه شده است. از این‌روست که سناتورِ سوار بر کالسکه به‌هنگام عبور از نوسکی خود را همان‌طور آسیب‌پذیر حس می‌کند که نیم قرن قبل، آقای گولیادکین، آن کارمند مفلوک، خود را طعمهٔ نگاه شوم هر عابر خبیثی می‌پنداشت.

درست در همان لحظه‌ای که خود را از برابر نگاه آن رازنوچینستِ گمنام پس می‌کشد، سناتور به‌نحوی گنگ حس می‌کند آن چشمها را قبلاً در جایی دیده است. در واقع خیلی زود و با دهشت تمام درمی‌یابد که آنها را در خانهٔ خود دیده است. زیرا نیکلا، پسر سناتور، دقیقاً با مردمان و تجاربی سر و کار پیدا کرده است که پدرش از آنها بیش از هر چیز هراس دارد. او خانهٔ مجلل و مرمرین و سرد خویش را ترک کرده و در جستجوی «جهانی دیگر» که زنده‌تر و اصیل‌تر از دنیای خود اوست، خیابانهای پترزبورگ، کافه‌ها و میخانه‌های کثیف و سردابهای زیرزمینی را درنوردیده است. در آنجا وی با دودکین ملاقات کرده است، یک زندانی سیاسی که بارها گریخته و اینک به«دستگیرناپذیر» مشهور شده است. دودکین که در آلونکی حقیر در جزیرهٔ واسیلوسکی به‌صورت مخفی زندگی می‌کند، او را با جنبش انقلابی آشنا می‌کند، جنبشی زیرزمینی که آمیزه‌ای غریب و بغایت انفجاری از همهٔ سنتهای انقلابی پترزبورگ و همهٔ سنتهای مربوط به«انسان زیرزمینی» آن است. دودکین در آلونک خویش نه‌فقط با انقلابیون و جاسوسهای ــ دوجانبه و سه‌جانبهٔ ــ پلیس، بلکه با چهره‌های خیالیِ شیطان و پطر کبیر مفرغی ملاقات می‌کند ــ که این آخری او را به‌عنوان پسر خویش تبرک نیز می‌کند.

دودکین و نیکلا با هم دوست می‌شوند؛ آن دو همراه با هم خود را در حدیث بی‌پایانِ تجارب ماوراء جسمی و عذابِ وجودی خویش غرق می‌کنند. و در اینجاست که، سرانجام، با نوعی صمیمیت و پیوند دوطرفهٔ عجیب اما واقعی میان کارمند و افسر پترزبورگی روبرو می‌شویم. اما این موفقیت نسبی راه را به‌سوی فاجعه می‌گشاید، زیرا درست زمانی که نیکلا عاقبت یک انقلابی راستین را کشف

می‌کند، خودش توسط یک انقلابی دروغین و ددخوی کشف می‌شود: لیپانچنکو. همان‌طور که به‌یاد داریم، لیپانچنکو مأمور مخفی پلیس است. او با سوء استفاده از خشم، احساس گناه و ضعف درونیِ نیکلا، او را با زور و تهدید وادار می‌کند نقشهٔ قتل پدر خویش به‌وسیلهٔ بمب را بپذیرد، بمبی که او آن‌را در خانهٔ مشترکشان کار خواهد گذاشت. این بمب که در یک قوطی ساردین جاسازی شده است، به‌نحوی تنظیم گشته که بیست و چهار ساعت پس از کار گذاشتن منفجر شود. همچنان‌که زندگیِ یک دوجین شخصیتِ عاصی به‌طور همزمان پیش می‌رود، همراه با انقلابی که همهٔ آنان را در بر گرفته (و دشمنان خود را تنگ‌تر از همه در آغوش گرفته) است، ما می‌دانیم که بمب در اتاق کار سناتور تیک‌تیک می‌کند، و حرکت توقف‌ناپذیرِ زمان و حوادثِ این رُمان بغایت پیچیده را به‌صورتی دقیق و هولناک وحدت می‌بخشد.

در اینجا فقط می‌توانیم در معدودی نقاط که به‌طور دلبخواهی انتخاب شده‌اند، به‌درون متن رُمان پترزبورگ نفوذ کنیم، و توصیف غنی آن از تأثیرات و پیوند متقابلِ مردم و منظرهٔ شهر را مورد بررسی قرار دهیم، آن هم در مقطعی که شهر و مردم آن هر دو دچار تلاطمی بنیانی شده‌اند و به‌سوی آینده‌ای ناشناخته پیش می‌روند. اجازه دهید به‌صحنه‌ای در میانهٔ کتاب (۵، ۱۸۴ــ۱۷۱) نگاهی بیندازیم، لحظه‌ای که در آن نیکلا روحاً از قراری که بسته منصرف شده است، لیکن شهامت آن‌را ندارد که خود مستقلاً آن‌را برهم زند. (تیک‌تیک بمب نیز البته ادامه دارد). او در جستجوی دودکین به‌جزیره می‌رود، می‌رود تا با خشمی دیوانه‌وار بر سر او فریاد کشد که چرا یک انسان را مجبور به کاری چنین کثیف کرده است. اما معلوم می‌شود که دودکین از این نقشه کاملاً بی‌خبر، و به‌اندازهٔ خود او نفرت‌زده و هراسان است. احتمالاً پریشانی و دهشت دودکین عمیقتر نیز هست: زیرا اولاً، این جنایت فی‌نفسه هولناک و شیطانی است ــ او ممکن است به‌لحاظ متافیزیکی یک نیهیلیست باشد، ولی وقتی مسئلهٔ ملموس زندگی آدمها مطرح باشد مسلماً پا از حد فراتر نمی‌گذارد؛ و ثانیاً، از آن جهت که نقشهٔ پدرکشی مبیّن این واقعیت است که یا حزب مورد سوء استفاده قرار گرفته و بدان خیانت شده است ــ آن هم به‌شیوه‌ای که ممکن است موجب نابودی آن به‌منزلهٔ یک نیروی سیاسی شود ــ و یا آن‌که حزب، پنهان از چشم او، یک‌شبه به‌صورتی هولناک فاسد و کلبی‌مسلک شده است؛ و دست آخر آن‌که طرح و اجرای چنین نقشه‌ای حاکی از آن است که دودکین حقیقتاً نمی‌داند در داخل جنبشی که همهٔ

زندگیش را وقف آن کرده و به‌دور از آن قادر به‌ادامهٔ حیات نیست، چه می‌گذرد ــ نام یا عنوان مأموری که فرمان خوفناک قتل پدر را به‌نیکلا می‌دهد، «ناشناس»، نیز مؤید همین تصور است. افشاگریِ نیکلا نه‌فقط عزت نفس دودکین، بلکه دنیای واقعی او را درهم می‌شکند. آن دو همراه با هم در حالتی آمیخته به‌هذیان و سرگیجه از پل نیکلایوسکی عبور می‌کنند، و در نهایت پریشانی خود را در ویرانه‌های جهانی می‌یابند که قبلاً آن‌را جهان مشترک خویش می‌پنداشتند:

نیکلای آپولونویچ با حالتی گیج و منگ تأکید می‌کرد «ناشناس یکی از رفقایِ حزبی توست. چرا این‌قدر تعجب کرده‌ای؟ از چه چیز تعجب کرده‌ای؟»

«ولی من به‌تو اطمینان می‌دهم هیچ ناشناسی در حزب نیست.»

«چه گفتی؟ هیچ ناشناسی در حزب نیست؟»

«این‌قدر بلند حرف نزن... نه.»

«ولی سه ماه است که یادداشتهایی به‌من می‌رسد.»

«از طرف کی؟»

«از او.»

چشمان از حدقه‌درآمدهٔ هر یک به‌دیگری دوخته شد، یکی از آن دو با وحشت نگاهش را پایین انداخت، در حالی که بارقهٔ کم‌رنگی از امید در چشمان آن دیگری درخشید.

«باور کن، به‌شرفم قسم، من در این کار هیچ نقشی نداشتم.»

نیکلای آپولونویچ حرف او را باور نمی‌کند.

«پس کل این ماجرا چه معنایی دارد؟»

در این لحظه، در حالی که از فراز رود نِوا عبور می‌کنند، منظرهٔ پیش رویشان معانی خاص خود را به‌زبان اشاره بیان می‌کند؛ هر دو مرد اشارات آن‌را درمی‌یابند، بار این معانی را به‌دوش گرفته و با خود می‌برند. آن دو در جهات مختلف به‌راه می‌افتند، لیکن هر دو راه به‌یک اندازه تیره و اندوهبار است.

«پس کل این ماجرا چه معنایی دارد؟»

[نیکلا] با چشمانی که چیزی نمی‌دید به‌زوایای تاریک خیابان نگریست. خیابان چقدر عوض شده بود، این روزهای تیره و تار چقدر باعث تغییر آن شده بود!

بادی از سمت ساحل دریا به‌درون شهر وزید، آخرین برگها را از جا کَند، آلکساندر ایوانویچ همه چیز را از بَر بود:
روزهایی خونین و پر از دهشت خواهد آمد، آری، خواهد آمد. و آنگاه ــ همه چیز ویران خواهد شد. چه بادی، چه گردبادی، روزهای آخرین!

برای نیکلا این جهان به ته رسیده، رنگ و درخشش خود را از دست داده است، و می‌رود تا در سکون و نیستی[1] غرق گردد. برای دودکین، جهان در حال انفجار است و با سرعت تمام به‌سوی تصادم فرجامین حرکت می‌کند. اما از دید هر دو آنان، مرگ جهت غایی حرکت و تحول همه چیز است، و آن دو اینجا با هم ایستاده‌اند، رازنوچینستِ مفلوک و پسر مقام عالیرتبه، متحد در پذیرش انفعالیِ فرجام محتوم خویش، و بیچاره و ناتوان همچون برگهایِ گرفتار در طوفان. برای هر دو، غروب سال ۱۹۰۵ مبشر مرگ همهٔ امیدهایی است که این سال انقلابی به‌بار آورده بود. با این حال، آنان باید منتظر بایستند، تا با بحرانی که عریانتر از هر زمان دیگر ــ همپای تیک‌تیک بمب ــ رودرروی هر دو آنهاست مواجه شوند، و آن بخشی از زندگی و شرف انسانی را که نجاتش هنوز ممکن است، نجات بخشند.

ولی اینک، همچنان‌که از برابر کاخ زمستانی عبور کرده و وارد بلوار نوسکی می‌شوند، پویایی و ضربان خیابان با نیرویی وهم‌آور بر سرشان آوار می‌شود:
از بالای خیابان سیلاب چندهزارتایی سیلندرها به‌سویشان می‌غلتید. انبوه کف‌آلود و جوشانِ کلاهها و پرهای شترمرغ به‌سویشان می‌غلتید.
دماغها از همه‌جا بیرون می‌جهید.
دماغهای نوک‌مانند: عقابیها، خروسیها، اردکیها، و مرغیها؛ و ــ غیره و غیره ــ سبزفام، سبز، و سرخ. انبوه دماغها بی‌معنا و با سرعت به‌سویشان می‌غلتید.
«بنابراین، تو گمان می‌کنی اشتباه و خطا به‌درون همه چیز نفوذ کرده است؟»
... آلکساندر ایوانویچ خود را از فکر دماغها خلاص کرد.
«اشتباه نه، در اینجا سر و کار ما با کثیف‌ترین نوع شارلاتانیسم است. هدف اصلیِ دفاع از این مهملات، خفه کردن کنش اجتماعی حزب است».
«پس به‌من کمک کن...»

1. entropy

دودکین حرف او را قطع کرد ــ «یک مسخره‌بازی غیر قابل پذیرش، مخلوطی از غیبت، شایعات و اشباح».

این کلاهها و دماغهای شناور یک ترفند گوگولی فوق‌العاده است ــ و از زمان «دماغ» و «بلوار نوسکیِ» گوگول بخشی حیاتی از فرهنگ عامیانه و کمیک شهر پترزبورگ بوده است. ولی اینک، در جوّ شدیداً ملتهب اکتبر ۱۹۰۵، تصاویر سنتی معانی جدید و شومی به‌خود می‌گیرند: گلوله‌ها یا موشکهایی که به‌سوی دودکین و نیکلا پرتاب می‌شوند؛ نشانه‌هایی از مردمانی که تجزیه می‌شوند، هم به‌لحاظ عاطفی، همچون این دو مرد، و هم به‌لحاظ فیزیکی، همچون مردمی که با بمب تکه‌پاره می‌شوند. بلوار معانی بیشتری به‌سوی آن دو پرتاب می‌کند: اهالی پترزبورگ که به‌صورت حیوانات و پرندگان مسخ می‌شوند، جمعیت انسانها که به‌انبوهی از حشرات بدل می‌گردند؛ اَشکال انسانی که به‌قطراتی از رنگ ناب ــ «سبزفام، سبز و سرخ» ــ تجزیه می‌شوند، تحولی که درست همزمان با نگارش رُمان بایلی در نقاشی آوانگارد دههٔ ۱۹۱۰ عملاً تحقق می‌یابد. دودکین دست نیکلا را می‌گیرد و قول می‌دهد معمایی را حل کند که هنوز حتی شروع به‌درک آن نکرده است ــ و همچنان‌که ایستاده و به‌خود می‌لرزد، جهان او دچار دگردیسیِ باز هم عمیقتری می‌شود، و شکل نوعی لای و لجنِ ازلی را به‌خود می‌گیرد:

تمامی شانه‌ها به‌تمانده یا رسوبی لزج شکل بخشیدند که به‌آهستگی جریان داشت. شانهٔ آلکساندر ایوانویچ به‌این رسوب چسبید و، به‌عبارتی، در آن فرورفت. خود او نیز به‌تبعیت از قانون وحدت ارگانیکِ بدن، شانه‌اش را دنبال کرد و نتیجتاً به‌درون بلوار نوسکی پرتاب شد.

یک‌ذره خاویار براستی چیست؟

بدن هر فردی که به‌درون پیاده‌رو جاری می‌شود، به‌عضوی از یک بدن عمومی بدل می‌گردد، به‌یک ذره یا دانه خاویارِ واحد، و پیاده‌روهای نوسکی بسانِ سطوح یک ساندویچِ از هم گشوده‌اند. اندیشهٔ فردی به‌درون فعالیت دِماغی آن هزارپایی مکیده شد که در طول بلوار نوسکی حرکت می‌کرد... رسوب چسبناکی که از قطعات فردی تشکیل شد؛ و هر قطعه فردی نیز یک ستون فقرات بود.

در نوسکی از مردم هیچ اثری نبود، لیکن در آنجا هزارپایی بود که می‌خزید و می‌غرید. فضای نمناکْ هزار صدایِ مجزا را به‌درون هزار واژهٔ مجزا می‌ریخت.

همهٔ واژه‌ها مخلوط گشتند و دوباره در قالب یک جمله به‌هم بافته شدند؛ و آن جمله بی‌معنا می‌نمود. بر فراز نوسکی معلق ماند، ابر سیاهی از تصاویر موهوم. و رود نِوا، آماسیده و متورم از آن تصاویر موهوم، در میان کرانه‌های سترگِ سنگی‌اش به‌خود می‌پیچید و نعره می‌کشید.

از زمان گوگول به‌بعد بارها شنیده‌ایم که بلوار نوسکی نوعی کاتالیزور و خط ارتباطی میان تصاویر خیالیِ دنیاها و زندگیهای گوناگون است. بایلی ما را وادار می‌کند حس کنیم چگونه این خیابان توانست، در سالی برساخته از امیدهای رادیکال و واقعیات هولناک، یک سوررئالیتهٔ جدید به‌وجود آورد: تصویری خیالی از خود به‌مثابهٔ تالابی ازلی که فرد زجرکشیدهٔ عصر جدید می‌تواند با آن یکی شود، در آن غوطه خورد، شخصیت و سیاست خویش را از یاد ببرد، و در آن غرق شود.

اما بایلی به‌دودکین اجازه نمی‌دهد خود را غرق کند: نیکلا او را دنبال می‌کند و از دل جریانی که تقریباً در آن گم شده بود، بیرون می‌کشدش. «می‌فهمی؟ حرفم را می‌فهمی، آلکساندر ایوانویچ؟ زندگی در قوطی مشغول حرکت بوده است» ــ روشن نیست که این شوخی تلخ باید به‌نیکلا نسبت داده شود یا صرفاً از آن خود بایلی است ــ «مکانیسم به‌شیوه‌ای غریبتر در حال تیک‌تیک کردن بوده است». دودکین که هنوز تا نیمه در باتلاق نوسکی فرو رفته است، در آغاز به‌هیچ‌وجه نمی‌فهمد نیکلا دربارهٔ چه چیز سخن می‌گوید. اما وقتی می‌شنود که نیکلا بمب را به‌راه انداخته است، با وحشت بسیار دستانش را بالا می‌برد و فریاد می‌کشد «تو چه‌کار کرده‌ای؟ فوراً آن‌را به‌رودخانه بینداز».

این صحنه و برخورد به‌راحتی می‌توانست در همین‌جا تمام شود. اما بایلی هنر ساختن چنین صحنه‌هایی را از داستایوسکی آموخته است، صحنه‌هایی با مجموعهٔ به‌ظاهر پایان‌ناپذیری از نقاط اوج و پایان، صحنه‌هایی که وقتی شخصیتها و خواننده ظاهراً آمادهٔ رسیدن به‌راه‌حلی نهایی‌اند، همهٔ افراد و طرفهای درگیر را وامی‌دارد تا هیجانی دیوانه‌وار را دوباره و دوباره در خود ایجاد کنند. به‌علاوه، بایلی مصمم است به‌ما نشان دهد که صحنه‌های واقعی پترزبورگِ سال ۱۹۰۵ ضرورتاً در آن لحظه‌هایی که پایان‌شان منطقی به‌نظر می‌رسد، خاتمه نمی‌یابند. اگر برخورد میان نیکلا و دودکین همین‌جا تمام می‌شد، نتیجهٔ آن نه‌فقط پایانی دراماتیک بلکه پایانی انسانی می‌بود. اما نه پترزبورگ و نه پترزبورگ هیچ‌کدام حاضر نیستند مردمان خود را بدون جنگ رها سازند.

آنچه موجب می‌شود این صحنه، حتی همزمان با تیک‌تیک بمب، ادامه یابد، دگرگونیِ جدیدی است که بناگاه در نیکلا ایجاد می‌شود. او زبان می‌گشاید و، با لحنی تقریباً نوازشگر، دربارهٔ بمب به‌منزلهٔ موجودی انسانی سخن می‌گوید: «چطور بگویم؟ مرده بود. من کلید کوچکش را چرخاندم ــ و عجیب است، شروع کرد به‌گریه و زاری، باور کن، درست مثل آدمی که دارند بیدارش می‌کنند... برایم شکلک درآورد... حتی جرأت کرد چیزی در گوش من زمزمه کند». دست آخر، از خود بی‌خود گشته و اعتراف می‌کند، «من به‌بمب بدل شدم، با تیک‌تیکِ درون شکمم». این نثر غنایی عجیب و غیر عادی خواننده را شگفت‌زده می‌کند، و ما را وا می‌دارد تا به‌طور جدی نگران سلامت ذهنی نیکلا شویم. اما از دید دودکین مونولوگِ نیکلا واجد جذبه‌ای مهلک است: سخنان نیکلا تالابِ خیال‌آفرینِ دیگری است که او می‌تواند در آن غوطه خورد، تا خود را از ترس و دهشتی که به‌او چسبیده پاک سازد. هر دو مرد خود را به‌درون جریان سیال ذهن و تداعی آزاد می‌افکنند، آن هم در مورد موضوع محبوب ــ و بنیان غایی مشترک ــ خویش، یعنی احساس یأس و ناامیدیِ وجودی. نیکلا توصیفی بی‌انتها (و به‌طرزی ناخواسته مضحک) از تجارب حسی خویش از نیستی ارائه می‌دهد: «در جایِ اندامهای حسی فقط یک صفر بود. از چیزی آگاه بودم که حتی صفر هم نبود، بلکه صفر منهای چیزی، مثلاً منهای پنج، بود». دودکین در مقام ترکیبی از حکیم الهی و پزشکِ روانکاو عمل می‌کند، و نیکلا را به‌سوی نظریه‌های عرفانیِ گوناگون و همچنین به‌سوی واقعیات و خصوصیات دوران کودکی‌اش هدایت می‌کند. پس از چندین صفحه از این‌گونه مطالب، هر دو طرف، همان‌طور که ظاهراً تمایل دارند، با شادمانی گم می‌شوند.

اما سرانجام دودکین خود را از باتلاقِ مشترکشان بیرون می‌کشد، و می‌کوشد تا به‌فورانِ غناییِ یأس و ناامیدیِ نیکلا به‌نحوی جهت بخشد:

«نیکلا آپولونویچ، تو در یک اتاق دربسته و بدون هوا در کانت خودت غرق شده‌ای. تو با فریادی بلند روبرو گشته‌ای. به‌دقت بدان گوش داده‌ای، و آنچه در آن شنیده‌ای صدای خودت است. به‌هرحال، حالات ذهنی تو دقیقاً توصیف گشته و مورد مشاهده قرار گرفته است».

«کجا، کجا؟»

«در زمان، در شعر، در روان‌پزشکی، در تحقیقات مربوط به‌سحر و جادو».

آلکساندر ایوانویچ لبخند زد و با خود اندیشید که این ذهنِ مَدرسیِ[1] رشدیافته چقدر بی‌سواد است، و سپس ادامه داد.

در این نقطه است که دودکین نکته‌ای بی‌نهایت مهم را مطرح می‌کند، نکته‌ای که به‌راحتی می‌تواند در میان این‌همه آتش‌بازیهای فکری و بلاغی گم شود، هرچند که بواقع روشنگر معنا و استراتژی کلی پترزبورگ و گویایِ بینش یا خیال غاییِ بایلی در مورد سرشت حقیقی اندیشه و ادبیات مدرن بود. دودکین می‌گوید:

«البته یک مدرنیست آن‌را تجربهٔ حسیِ مغاک می‌نامد، و تصویری را جستجو می‌کند که با این تجربهٔ حسی نمادین تطابق دارد».

«اما این تمثیل است».

«تمثیل را با نماد خلط نکن. تمثیل نمادی است که نزد همگان رواج یافته است. برای مثال، فهم عادی و رایج از [حس تو در مورد] "از خود بی‌خود شدن". نماد همان عملِ توسل جستن تو به‌آن‌چیزی است که آنجا، کنار قوطی [کنسرو] تجربه کردی».

در اینجا دودکین یقیناً از جانب بایلی سخن می‌گوید، و تفسیری درخشان و گیرا از مدرنیسم ارائه می‌دهد. مدرنیسم، در وهلهٔ نخست، درگیر آن کششها و امیال خطرناکی است که تحت عنوان «تجربهٔ حسی مغاک» مطرح می‌شوند. ثانیاً، بینش خیالپرور مدرنیستی بیش از مفاهیم انتزاعیْ در تصاویر انضمامی ریشه دارد؛ نمادهای آن مستقیم، خاص، بی‌واسطه، و مشخص است. و ثالثاً، شور حیاتی این بینش معطوف به‌جستجو و کاوش در زمینه‌ها و عرصه‌های تجربهٔ بشری است ــ عرصه‌های روانشناختی، اخلاقی، و سیاسی ــ که تجربهٔ حسی مغاک از بطن آنها برمی‌خیزد. بدین‌سان، مدرنیسم راهی به‌درون مغاک می‌جوید، ولی همچنین جویایِ راهی به‌بیرون، یا به‌بیان بهتر، راهی از خلال مغاک است. به‌گفتهٔ دودکین، ژرفای مغاک نیکلا همان «چیزی است که آنجا، کنار قوطی، تجربه کردی»؛ او از مغاک نجات خواهد یافت، به‌شرط آن‌که بتواند «قوطی را به‌درون نِوا» پرتاب کند، «و همه چیز... در جای درستش قرار خواهد گرفت». راه خروج از هزارتویی که نیکلا ذهن خود را در آن زندانی کرده است ــ یگانه راه خروج ــ دست یازیدن به‌عملی خواهد بود که به‌لحاظ اخلاقی، سیاسی، و روانشناختی درست است.

«ولی چرا اینجا ایستاده‌ایم؟ یکسره راه رفته‌ایم. تو باید به‌خانه بروی و...

---

1. scholastic

قوطی را به‌درون رودخانه پرتاب کنی. محکم بنشین، و پا توی خانه مگذار (احتمالاً تحت نظر هستی). به‌خوردن برومید[۱] ادامه بده. بدجوری فرسوده شده‌ای. نه بهتر است برومید نخوری. کسانی که بیش از حد و سرخود برومید مصرف می‌کنند، توانایی انجام هر کاری را از دست می‌دهند. خوب، من باید به‌دو بروم ــ برای کاری که به‌تو مربوط می‌شود».

آلکساندر ایوانویچ به‌درون جریان کلاهها پرید، چرخید، و از میان جریان فریاد زد:

«قوطی را به‌درون رودخانه پرتاب کن!»

شانهٔ او در سیل شانه‌ها غرق شد. هزارپایی بی‌سر او را به‌سرعت با خود برد.

این مردی است که در بطن مغاک بوده است، و از خلال آن گذر کرده است. بار دومِ ناپدید شدن دودکین در میان سیل جمعیت بلوار نوسکی با بار اول تفاوتی ریشه‌ای دارد. پیشتر، او می‌خواست آگاهی خویش را غرق کند؛ اینک می‌خواهد آن‌را به‌کار گیرد، به‌قصد پیدا کردنِ «ناشناسی» که نیکلا را به‌دام انداخته است، و متوقف کردن او. پیشتر، نوسکی نمادی از نیستی بود، باتلاقی که نفوس مأیوس و ناامید می‌توانستند در آن غرق شوند؛ اکنون نوسکی منبع انرژی است، سیمی الکتریکی که نفوسِ احیاء و فعال‌شده می‌توانند هر زمان که باید به‌دو بروند، در مسیر آن حرکت کنند.

چند صحنه‌ای که من نگاهم را بر آنها متمرکز ساختم، به‌هیچ‌وجه گویایِ غنیٰ و ژرفایِ عظیم رُمان پترزبورگ نیست. و پایان نسبتاً خوش صحنهٔ فوق با خاتمهٔ کتاب فاصله‌ای دراز دارد. پیش از آن‌که داستان تمام شود باید شمار بس بیشتری از کنشها و واکنشها، پیچیدگیها و تناقضات، افشاگریها و رمز و رازها، هزارتوهای پنهان در یکدیگر، و انفجارها و فورانهای درونی و بیرونی را تجربه کنیم ــ یعنی همان چیزهایی که ماندلشتام آنها را «وراجیهایِ تب‌آلودِ حاشیه‌رویهایِ دائمی... هذیانِ جنون‌آمیز آنفوآنزایِ پترزبورگی» نامید. نیکلا نخواهد توانست بمب را از خانه خارج سازد، بمب منفجر خواهد شد، سناتور کشته نخواهد شد، اما زندگی پدر و پسر، هر دو، تباه خواهد گشت. دودکین به‌خیانت لیپانچنکو پی برده و او را خواهد

۱. bromides، نوعی مسکن عصبی.ــم.

کشت؛ صبح روز بعد او را در حالی خواهند یافت که به‌کلی دیوانه گشته و بر جسد خون‌آلود و عریانِ مأمور پلیس سوار شده و در حالتی مشابه حالت پطر کبیر سوار بر مرکبش، یخ زده است. بلوار نوسکی و هزارپای انسانی‌اش پیش از فرارسیدن انقلاب، استحاله‌ها و تلاطمات چشمگیرتری را پشت سر خواهند گذارد. لیکن توقف در این نقطه [از رمان] واجد معنایی خاص است. ملاقات میان دودکین و نیکلا، که با رمز و راز، جنون و دهشت آغاز گشته بود، به‌صورتی دیالکتیکی در جهت یک پیروزی انسانی و کشف و شهودی واقعی تکامل یافته است؛ و سرانجام معلوم می‌شود که مدرنیسم همان کلید اصلی است. مدرنیسم، بر اساس تصویری که بایلی از آن ترسیم می‌کند، به‌آدمیان مدرن نشان می‌دهد که چگونه می‌توانند کنار هم پایدار بمانند، آن هم در وسط دریایی از بیهودگی و پوچی که می‌رود تا شهرها و ذهنهای آنان را فروبلعد. بدین‌سان معلوم می‌شود که مدرنیسم بایلی بواقع شکلی از اُمانیسم یا انسان‌گرایی است. این مدرنیسم حتی نوعی خوشبینی است: زیرا بر این نکته اصرار می‌ورزد که، در پایان، انسان مدرن می‌تواند خود و جهان خویش را نجات بخشد، فقط به‌شرط آن‌که شناخت نفس و شجاعتِ دور انداختنِ بمبهایِ پدرکش خویش را به‌دست آورد.

امروزه در دههٔ ۱۹۸۰ رسم بر آن نیست تا آثار هنری مدرنیستی را بر اساس وفاداری آنها به‌هرگونه «زندگی واقعی» مورد قضاوت قرار دهند. با این حال، وقتی با اثری روبرو می‌شویم که به‌اندازهٔ رُمان پترزبورگ عمیقاً آکنده از واقعیت تاریخی و شدیداً متعهد به‌این واقعیت و جویای روشن ساختن مایه‌ها و تیرگیهای آن است، باید توجه خاصی به‌آن بخشهایی از اثر داشته باشیم که به‌نظر می‌رسد به‌نحوی قطعی و بارز از واقعیت فاصله می‌گیرند، همان واقعیتی که زمینهٔ حیات و پویایی اثر است. درواقع، همان‌طور که پیشتر گفتم، رمان بایلی فقط در مواردی بغایت معدود از واقعیت فاصله می‌گیرد. اما یکی از این موارد به‌گمان من نیازمند بحثی خاص است: آیا شهر پترزبورگ در سال انقلابی ۱۹۰۵ حقیقتاً همان‌قدر مرموز و آشوب‌زده بود که پترزبورگ توصیف می‌کند؟ می‌توان استدلال کرد که اکتبر ۱۹۰۵، یعنی زمان وقوع حوادث رمان، یکی از معدود لحظات روشن در کل تاریخ پترزبورگ است. در سراسر سال ۱۹۰۵، نخست در پترزبورگ و کمی بعد در کل روسیه، میلیونها نفر

به‌خیابانهای شهرها و میادین روستاها می‌رفتند تا به‌روشنترین وجه ممکن با استبداد مقابله کنند. در روز یکشنبهٔ خونین حکومت موضع خود را برای مردمی که در برابرش قد علم کرده بودند، کاملاً روشن ساخت. طی چند ماه بعدی، میلیونها کارگر علیه استبداد دست به‌اعتصاب زدند ــ غالباً با حمایت و پشتیبانی کارفرمایان خویش که دستمزد آنان را در طول تظاهرات و مبارزات می‌پرداختند. در همین زمان، میلیونها تن از دهقانان زمینهایی را که روی آنها کار می‌کردند متصرف شدند، و خانه‌های اربابی را به‌آتش کشیدند؛ بسیاری از واحدهای ارتش و نیروی دریایی شورش کردند، که شورش در رزمناو پوتمکین به‌یادماندنی‌ترین آنها بود؛ اعضای طبقهٔ متوسط و صاحبان حِرَف نیز وارد عمل شدند؛ دانشجویان در حمایت از انقلاب شادمانه از کلاسها بیرون ریختند، و در همان حال اساتید و پرفسورها در دانشگاههای خود را به‌روی کارگران و جنبش آنان گشودند.

با فرارسیدن ماه اکتبر، کل امپراتوری روسیه درگیر اعتصابی عمومی شد ــ رخدادی که «اعتصاب عظیم و سراسری روسیه» نامیده شد. تزار نیکلا قصد داشت لشکرهای خویش را برای سرکوب قیام فراخواند؛ اما ژنرالها و وزرایش به‌او هشدار دادند که هیچ تضمینی برای اطاعت سربازان وجود ندارد، و حتی اگر تضمینی در کار بود، سرکوب یکصد میلیون مردم عصیان‌زده امری محال است. در این مقطع بود که تزار نیکلا، بناچار، بیانیهٔ اکتبر خویش را صادر کرد، بیانیه‌ای که آزادی بیان و تجمع را به‌رسمیت می‌شناخت و برقراری حق رأی همگانی، حکومت مبتنی بر مجلس نمایندگان، و رعایت و اجرای قوانین را وعده می‌داد. بیانیهٔ اکتبر جنبش انقلابی را دچار تفرقه و آشفتگی ساخت، و زمان و فضای لازم را برای حکومت فراهم آورد تا نقاط داغ قیام را سرکوب و خاموش کند، و استبداد را قادر ساخت تا خود را برای یک دههٔ دیگر حفظ کند. البته وعده‌های تزار دروغ بود، اما طول می‌کشید تا مردم متوجه این امر شوند. در این فاصله، دنبالهٔ حوادث از یکشنبهٔ خونین تا پایان اکتبر، ساختارها و تناقضات زندگی پترزبورگ را با صراحت و روشنیِ خارق‌العاده‌ای آشکار ساخت. ۱۹۰۵ یکی از آن سالهایی در تاریخ پترزبورگ بود که در آن سایه‌ها حاکم نبودند و واقعیتهایِ عریانِ انسانی عرصهٔ خیابانها را در تصرف خود داشتند.[۵۶]

بایلی احتمالاً این توصیف از وضعیت پترزبورگِ سال ۱۹۰۵ را می‌پذیرفت. اما او مسلماً به‌این نکته اشاره می‌کرد که فقط کمی پس از «روزهای آزادی» ماه اکتبر،

کارگران و روشنفکران به‌یکسان دچار گیجی و آشفتگی، تردید و خودخوری شدند؛ حکومت حتی از قبل هم مرموزتر و معمایی‌تر شد ــ حتی برای وزرای کابینه که غالباً در مورد مسائل مربوط به‌سیاست ملی همان‌قدر سردرگم و بی‌خبر بودند که مردم عادی کوچه و خیابان؛ و در این میان، آزف و امثال او به‌خود آمدند و بار دیگر بلوارهای پترزبورگ را در اختیار گرفتند. از چشم‌انداز سالهای ۱۶ــ۱۹۱۳، یعنی زمان نگارش پترزبورگ، وضوح و روشنیِ خیره‌کنندهٔ سال ۱۹۰۵ بخوبی می‌توانست همچون یکی دیگر از رؤیاهایِ جذاب، اغواگر، و فریب‌دهندهٔ پترزبورگ به‌نظر رسد.

رُمان پترزبورگ از دیدگاه رئالیستی یک ایراد دیگر نیز دارد که شایستهٔ ذکر است. علی‌رغم وسعت گسترهٔ رُمان، این اثر هیچ‌گاه حقیقتاً به‌کارگران نزدیک نمی‌شود، همان کارگرانی که بخش اعظم «هزارپای» پترزبورگ را تشکیل می‌دادند و نیروی محرکهٔ انقلاب ۱۹۰۵ بودند. این انتقاد بی‌جا نیست؛ کارگران رمان بایلی، همان‌طور که سناتور می‌گوید، به‌راستی تمایل دارند سایه‌هایی آمده از جزایر حاشیهٔ شهر باقی بمانند. با این وصف، اگر پترزبورگ را با یگانه رقیب جدی‌اش در ادبیات سال ۱۹۰۵، یعنی مادر ماکسیم گورکی (۱۹۰۷) مقایسه کنیم، درمی‌یابیم که چهره‌های سایه‌گون و مناظر شهریِ شبح‌گونِ بایلی، بسی واقعی‌تر و زنده‌تر از «قهرمانان عینی» و پرولتری گورکی‌اند، قهرمانانی که بواقع کارتونها و نقاشیهایی‌اند که به‌سبکِ چرنیشفسکی ترسیم شده‌اند و اصلاً به‌آدمیان زنده و ملموس شباهتی ندارند.[۵۷] می‌توان این نکته را نیز اثبات کرد که قهرمانگریِ دودکین نه‌فقط اصیل‌تر از قهرمانگری مدلهای گورکی است، بلکه از آنها «مثبت‌تر» یا «ایجابی‌تر» نیز هست: کنشِ حیاتی برای او معنای بس بیشتری در بر دارد، زیرا او باید هم در درون و هم در اطراف خویش با چیزهای بس بیشتری بجنگد، پیش از آن‌که بتواند خود را برای انجام آنچه باید انجام شود، جمع و جور کند.

دربارهٔ پترزبورگ بایلی بسیار بیش از اینها می‌توان سخن گفت، و من شک ندارم که در آینده بسی بیش از اینها دربارهٔ این رُمان سخن خواهند گفت. من کوشیده‌ام نشان دهم چگونه این اثر در آن واحد هم کاوشی در دلایل شکست نخستین انقلاب روسیه است و هم تجلیِ خلاقیت و موفقیت پایدار آن. پترزبورگ یک سنت فرهنگی باشکوه قرن نوزدهم را به‌صورت وجهی از مدرنیسم قرن بیستم بسط می‌دهد که

امروزه، در میان آشوب و امید و رمز و راز مداوم زندگیِ شخصی و سیاسیِ موجود در خیابانهای قرن ما، بیش از هر زمان دیگر بامعنا و مؤثر و قدرتمند است.

ماندلشتام: واژهٔ متبرک بدون معنا

بایلی در پیشگفتاری بر رمان خود نوشت: «ولی اگر پترزبورگ پایتخت نیست، پس اصولاً چنین شهری وجود ندارد. فقط به‌نظر می‌رسد که وجود دارد». اما درست در همان زمانی که بایلی سرگرم نگارش کتابش بود، یعنی در ۱۹۱۶، پترزبورگ به‌مفهومی خاص نیست و نابود گشته بود: نیکلای دوم در نقطهٔ اوج جنون وطن‌پرستانهٔ ماه اوت سال ۱۹۱۴ [و شروع جنگ جهانی اول] یک‌شبه آن‌را به‌پتروگراد ــ که به‌قول خودش یک نام روسی ناب است ــ بدل کرده بود. برای کسانی که واجد نوعی حس نمادپردازی بودند، این کار نشانه‌ای شوم محسوب می‌شد، رژیم استبدادی پنجرهٔ رو به‌غرب را محکم بسته بود، اما در عین حال، احتمالاً به‌صورتی ناخودآگاه، در را به‌روی خود نیز بسته بود. ظرف یک سال پیشگویی بایلی به‌نحوی بس عمیقتر تحقق یافت: پترزبورگ ــ در مقام عرصه و منشأ دو انقلاب ــ به‌نقطهٔ اوج الوهیت و پایان خود رسید. در ماه مارس ۱۹۱۸، در حالی که سپاهیان آلمانی شهر را از سه طرف محاصره کرده بودند، حکومت جدید بولشویکها پترزبورگ را به‌قصد مسکو، در فاصلهٔ پانصدمایلی، ترک کرد. دورهٔ پترزبورگیِ روسیه به‌ناگاه، و تقریباً تصادفی، خاتمه یافت، و دومین عصر فرمانروواییِ مسکو آغاز گشت.

چه مقدار از [فرهنگ و سنن] پترزبورگ تحت سلطهٔ رژیم جدیدِ مستقر در مسکو باقی ماند؟ تشویق توسعهٔ اقتصادی و صنعتی به‌سبک پطر کبیر بیش از هر زمان دیگر مورد تأکید قرار گرفت ــ همراه با پافشاری به‌سبک پطر بر صنایع سنگین و سخت‌افزارهای نظامی، انقیاد بی‌رحمانهٔ توده‌ها، خشونت و سبعیت افسارگسیخته، و بی‌اعتنایی کامل نسبت به‌هرگونه سعادت بشری که ممکن است توسط مدرنیزاسیون به‌بار آید.[۵۸] پطر بی‌وقفه مورد ستایش قرار می‌گرفت، آن هم به‌خاطر توانایی‌اش در به‌حرکت انداختن مجدد روسیه، و پیش راندن آن برای رسیدن به‌غرب. البته شهرت پطر در مقام یک قهرمان انقلابی سابقه‌ای طولانی‌تر داشت و ریشهٔ آن به‌بلینسکی و مخالفان رادیکال تزار نیکلای اول بازمی‌گشت.

بایلی همین مضمون را در رمان خویش بسط داد، در صحنه‌ای که سوارکار مفرغیِ فالکونه (و پوشکین) نیمه‌شب به‌سراغ دودکین می‌رود (پترزبورگ ۶، ۲۱۴)، و او را به‌عنوان پسر خویش تبرک می‌بخشد.

به‌یادماندنی‌ترین تجلی باشکوه پطر در مقام قهرمانی انقلابی در فیلم پودُفکین پایان سن پترزبورگ (۱۹۲۷) رخ داد، که در آن، به‌واسطهٔ استفادهٔ درخشان از مونتاژ، سوارکار مفرغی به‌منزلهٔ بخشی از قوای بولشویک ظاهر شد که برای تسخیر کاخ زمستانی دست به‌حمله می‌زند. از سوی دیگر، آن رژیم جبار، ضد آزادی، برادرکش، ضد غربی و متنفر از اجانب که ظرف یک دهه [پس از پیروزی انقلاب ۱۹۱۷] بر مسکو مسلط گشت، از نظر بسیاری کسان، از جمله سرگئی آیزنشتاین، مبیّن سقوط و بازگشت به‌مسکویِ عهد ایوان مخوف بود. بنا به‌استدلال جیمز بیلینگتون «فرهنگ عصر استالین ظاهراً با مسکویِ باستانی پیوند نزدیکتری دارد تا با خامترین مراحلِ رادیکالیسم نشأت‌گرفته از پترزبورگ... با استقرار استالین در کرملین، مسکو عاقبت انتقام خود را از سن پترزبورگ گرفت، و کوشید تا اصلاح‌طلبیِ بی‌قرار و نگرش انتقادی مبتنی بر جهان‌وطنی را محو و نابود سازد، نگرشی که سن پترزبورگ، این "پنجرهٔ رو به‌غرب"، همواره نماد آنها بوده است». [۵۹]

آیا در تاریخ اتحاد شوروی تفاوتی ایجاد می‌شد، اگر پترزبورگ نقطهٔ کانونی آن باقی مانده بود؟ احتمالاً نه‌چندان. اما این نکته شایستهٔ توجه است که در ۱۹۱۷ پترزبورگ آگاه‌ترین، مستقل‌ترین و فعالترین جمعیت شهری جهان را در بر داشت. مورخان معاصر اثبات کرده‌اند که، برخلاف دعاوی مداحانِ بولشویسم، لنین و بولشویکها جنبش انقلابی و توده‌ای پترزبورگ را خلق نکردند و حتی در هدایت آن نیز نقشی نداشتند؛ آنان پویایی و قدرت بالقوهٔ این جنبش خودانگیخته را تشخیص دادند، با سماجت تمام خود را بدان چسباندند، و سوار بر موج آن به‌قدرت رسیدند. [۶۰] زمانی که بولشویکها پایه‌های قدرت خود را محکم ساختند، و پس از ۱۹۲۱ هرگونه ابتکار عمل خودانگیختهٔ مردمی را سرکوب کردند، با شهر و جمعیتی که آنان را به‌قدرت رسانده بود فاصلهٔ بسیار داشتند ــ شهر و مردمی که ممکن بود بتوانند با آنان رویاروی شوند و از آنان حساب پس گیرند. درهرحال، تحمیل انفعال و ذلتِ روزگار تزارها بر توده‌های شجاع و فعال پترزبورگی، احتمالاً برای یک حکومت پترزبورگی دشوارتر می‌بود.

دغدغهٔ زوال و انحطاط پترزبورگ، یا عزم به‌خاطر سپردن و نجات آنچه از دست رفته بود، برای هیچ نویسنده‌ای بیش از اوسیپ ماندلشتام مطرح نبود. ماندلشتام که در ۱۸۹۱ به‌دنیا آمد، و در ۱۹۳۸ در یکی از اردوگاههای کار استالین کشته شد، طی دههٔ گذشته یکی از بزرگترین شاعران مدرن شناخته شده است. ماندلشتام، در عین حال، به‌مفهومی ژرف نویسنده‌ای سنتی و متعلق به‌سنت ادبی پترزبورگ است ــ سنتی که، چنانچه سعی کرده‌ام نشان دهم، از آغاز به‌نحوی بارز و لیکن به‌شیوه‌ای گره‌خورده، درهم‌پیچیده و سوررئال، مدرن بود. ماندلشتام مدافع و ستایشگر مدرنیسم پترزبورگ بود، آن هم در مقطعی از تاریخ که مسکو مدرنیتهٔ خاص خود را بر کل کشور مسلط و تحمیل می‌کرد، مدرنیته‌ای که از قرار می‌بایست همهٔ سنتهای پترزبورگی را منسوخ کند.

ماندلشتام، در سراسر عمر خویش، خود و حس هویت خود را با سرنوشت پرفراز و نشیب این شهر یکی می‌پنداشت. در اشعار دوران جوانی او، قبل از جنگ جهانی اول، برای مثال در قطعهٔ موسوم به«دریاداری» (۴۸، ۱۹۱۳)،[۶۱] پترزبورگ به‌نحوی عجیب چونان شهری مدیترانه‌ای، و گهگاه چونان شهری هلنی، همانند آتن و ونیز، ظاهر می‌شود، شهری که به‌آهستگی در حال مرگ است و با این حال تا ابد زنده می‌ماند و اَشکال هنری جاودان و ارزشهای اُمانیستی جهانشمول را تجسم می‌بخشد. لیکن چندی بعد، همزمان با غرق شدن پترزبورگ در امواج جنگ، انقلاب، جنگ داخلی، وحشت، و گرسنگی، تصویر ماندلشتام از شهر خود و خویشتن رو به‌تیرگی می‌گذارد و با رنج و عذاب بیشتری درمی‌آمیزد. در شعر ۱۰۱، که در ۱۹۱۸ سروده شد، چنین می‌خوانیم:

آتشی سرگردان در بلندایی خوفناک ــ
آیا می‌شود اختری باشد کین‌گونه می‌درخشد؟
ستارهٔ شفاف، آتش سرگردان،
برادرت، پتروپولیس، در بستر مرگ است.

رؤیاهای زمین در بلندایی خوفناک شعله‌ورند،
اختری سبز می‌سوزد.
آی اگر تو اختری هستی، آن برادر آب و آسمان،
برادرت، پتروپولیس، در بستر مرگ است.

سفینه‌ای سترگ در بلندایی خوفناک
به‌پیش می‌شتابد، بالهایش را می‌گشاید،
ستارهٔ سبز، در عسرتی چنین پرشکوه
برادرت، پتروپولیس، در بستر مرگ است.

بر فراز نِوایِ سیاه بهار شفاف
دمیده است، موم جاودانگی ذوب می‌شود.
آی اگر تو اختری هستی، پتروپولیس، شهر تو،
برادرت، پتروپولیس، در بستر مرگ است.

و دو سال بعد، در شعر ۱۱۸
ما دوباره در پترزبورگ دیدار خواهیم کرد،
توگویی خورشید را آنجا دفن کرده بودیم،
و آنگاه برای نخستین‌بار بر زبان خواهیم آورد
آن واژهٔ متبرک بدون معنا را.
در شب شوروی، در ظلمت مخملین،
در آن خلأ سیاه مخملین، چشمانِ دوست‌داشتنی
زنان متبرک هنوز می‌خوانند، و گلهایی شکوفه می‌کنند که هرگز نخواهند مرد.

«واژهٔ متبرک بدون معنا» یقیناً خود «پترزبورگ» است که به‌واسطهٔ «خلأ سیاه مخملین» شبِ شوروی از هر معنایی تهی گشته است. ولی شاید بتوان جایی در پترزبورگِ ناموجود، احتمالاً از طریق خاطره و هنر، خورشید دفن‌شده را بازجست.

تلاش ماندلشتام برای یکی کردن خود با پترزبورگ به‌اندازهٔ تلاش داستایوسکی عمیق و پیچیده است. و غنای آن نیز همطراز یکی شدنِ بودلر با پاریس، دیکنز با لندن، و والت ویتمن با نیویورک است. در اینجا فقط می‌توانیم نگاه خود را بر چند مورد از این هویت یکسان متمرکز سازیم. آن مضمونِ ماندلشتامی که می‌تواند به‌روشنترین وجه از درون مضامینی بسط یابد که در این فصل بدانها پرداخته‌ایم، و بهتر از هر مضمون دیگری به‌ما قدرت می‌بخشد تا آن‌را به‌پایان بریم، تصویری است که شاعر از «مرد کوچک» پترزبورگ ترسیم می‌کند. ما استحاله‌های این چهره را در قلمرو ادبیات دنبال کرده‌ایم، در پوشکین، گوگول، چرنیشفسکی، داستایوسکی و

بایلی، و همچنین در قلمرو سیاست، در «تظاهرات مسخره و بچگانه‌ای» که در ۱۸۷۶ در میدان غازان آغاز شد و در ۱۹۰۵ به‌کاخ زمستانی رسید. «مرد کوچک» پترزبورگ همواره یک قربانی است. اما طی قرن نوزدهم، چنانچه کوشیده‌ام نشان دهم، او به‌صورتی فزاینده به‌یک قربانی جسور، فعال و سرکش بدل می‌شود؛ وقتی به‌زمین می‌افتد، که حتماً می‌افتد، تا لحظهٔ آخر به‌مبارزه برای حقوق خویش ادامه می‌دهد. این مرد کوچک همواره هم غریبه‌ای بیگانه است و هم چهره‌ای آشوبگر. آنچه موجب می‌شود تا غرابت و آشوبگری این چهره در آثار ماندلشتام فزونتر گردد، ظهور او در عرصهٔ جامعه‌ای چون اتحاد شوروی است، یعنی ظهور او پس از وقوع انقلابی که او و یارانش به‌اصطلاح برندهٔ آن بوده‌اند، و اینک در نظام جدیدی که برپا گشته است قاعدتاً باید از تمامی حقوق و شأن و منزلتی که هر آدمی بدان نیاز دارد، برخوردار شده باشند. ماندلشتام مکرراً از خود می‌پرسد: «آیا هرگز می‌توانم عهد خویش با طبقهٔ چهارم[1] را بشکنم / عهدی به کفایت اندوهبار برای گریستن؟» (۱۴۰، «یک ژانویه ۱۰۲۴») «آیا آن رازنوچینستها چرم خشکیدهٔ چکمه‌هاشان را فرسودند، / که من اینک بتوانم بدانها خیانت کنم؟» (۲۶۰، «نیمه‌شب در مسکو»، ۱۹۳۲).[۶۲] رادیکالیسم ماندلشتام در پافشاری او بر این امر نهفته است که حتی در بطنِ شهوت مسکویِ شوروی برای مدرنیزاسیون انقلابی نیز ساختارها و تقابلهای بنیانیِ پترزبورگ تزاری ــ مرد کوچک در برابر یک نظام سیاسی و اجتماعیِ خشن و غول‌آسا ــ دست‌نخورده باقی مانده است.

ماندلشتام عذاب و افت و خیز مرد کوچکِ دورهٔ پس از انقلاب را به‌روشنترین وجه در رمان کوتاه خویش، تمبر مصری (۱۹۲۸)، به‌تصویر می‌کشد. امروزه وقتی این کتاب را می‌خوانیم غرق تعجب می‌شویم که چگونه بدون هیچ تغییری از صافی سانسور شوروی رد شده است. برای این امر چندین دلیل محتمل وجود دارد. اول از همه، این کتاب در تابستان سال ۱۹۱۷ حروفچینی شد، یعنی در فاصلهٔ دو انقلاب فوریه و اکتبر، از این‌رو ممکن است یک ممیز خیرخواه چنین تعبیر کرده است که نیروی انتقادی کتاب متوجه بولشویکها نیست، بلکه حکومت کرنسکی را نشانه رفته

---

۱. منظور از طبقه یا قشر چهارم (fourth estate) محرومترین و پایینترین قشر جامعه است، یعنی همهٔ کسانی که عضو قشر اول (اشراف)، دوم (روحانیان) و سوم (تجار و بورژواها) نیستند.ــم.

است که بولشویکها آن‌را سرنگون کردند. دلیل دوم، سبک نگارش ماندلشتام بود، سبکی آکنده از انواع گوناگونِ تلفیق و تباین غریب و طنزآلود، که متناوباً با لحنی بازیگوشانه، کمابیش شوم، و سراپا فشرده و پرتنش بیان می‌شوند:

تابستانِ کرنسکی بود، و حکومتِ لیموناد تشکیل جلسه داده بود.
همه چیز برای مراسم بزرگ رقص آماده شده بود. در لحظه‌ای خاص چنین به‌نظر رسید که گویی شهروندان تا ابد این‌گونه خواهند ماند، همچون گربه‌های دستار بر سر.
اما واکسیهای آشوری، به‌مانند کلاغهای پیش از کسوف، داشتند نگران می‌شدند، و چیزی نمانده بود که دندانهای مصنوعی دندانپزشکها تمام شود. [۳، ۱۶۱]

سپیده‌دم با انگشتهای صورتی مدادهای رنگین خود را شکسته است. اکنون آنها همچون جوجه‌هایی با منقارهایِ خالیِ ازهم‌گشوده در اطراف پخش شده‌اند. در این ضمن من نیز ظاهراً در همه چیز ودیعهٔ جنون عزیز و پیش پاافتاده‌ام را می‌بینم.

آیا با این وضعیت آشنا هستید؟ زمانی که گویی درست همهٔ اشیاء دچار تبی شدید شده‌اند، وقتی که همهٔ آنها شادمانه بیمار و هیجان‌زده‌اند؛ موانع موجود در خیابانها، پوسترهایی که پوست می‌اندازند، پیانوهای بزرگی که دم در انبار تجمع کرده‌اند، همچون گله‌ای از جانوران ذیشعور بی‌رهبر که برای هیجان دیوانه‌وار سونات زاده شده‌اند و برای آب جوشیده. [۶، ۸۷ـ۱۸۶]

شاید مسئول سانسور این کتاب ممیزی احمق بوده است که هیچ تصوری از موضوع سخن ماندلشتام نداشته است، و خوشبختانه این مسئله برایش مهم نبوده است. یا شاید ممیزی نرمخوی بوده است که پس از تشخیص علائم مدرنیسم پترزبورگی، به‌این نتیجه رسیده است که نفسِ دشواری و گریزپایی این کتاب تضمینی است علیه بروز خصلت انفجاری آن، و این‌که معدود خوانندگانی که ممکن است به‌تقاضاهای سنگین ماندلشتام گردن سپارند، به‌احتمال قوی تقاضای خود را در خیابان مطرح نخواهند کرد.

به‌گفتهٔ ماندلشتام «زندگی ما حکایتی است بدون قهرمان و بدون طرح داستان، حکایتی ساخته‌شده از... وراجیهایِ تب‌آلود حاشیه‌رویهای دائمی، از هذیانِ

جنون‌آمیز آنفوآنزایِ پترزبورگی». (۶، ۱۸۶) در واقع حکایت او هم قهرمان دارد و هم طرح داستان. او، در عین حال، به‌دقت می‌کوشد تا آنها را در سیلی از جزئیات مربوط به‌پترزبورگ فروبرد، یا تقریباً آنها را در این سیل غرق کند: تاریخ، جغرافیا، خانه‌ها، خیابانها، اتاقها، صداها، بوها، افسانه‌ها و حکایات عامیانه، و مردم ــ خانواده و دوستان خود ماندلشتام و چهره‌هایی از دوران کودکی وی. این جریان دلتنگی و نوستالژیِ پترزبورگی به‌منزلهٔ نیرویی قدرتمند برای حاشیه‌روی عمل می‌کند، زیرا این جریان به‌نوبهٔ خود بسیار جذاب است و به‌نحوی زیبا ترسیم شده است. تمبر مصری به‌ویژه یادآور حیات غنی پترزبورگ در قلمرو موسیقی است؛ و همچنین یادآور زندگی صدهزار یهودی آن ــ نکته‌ای که در متن سنتِ پترزبورگ واجد اصالت بیشتری است ــ که اکثریت آنان «مردان کوچک» بودند، خیاطها و تجار چرم (نظیر پدر ماندلشتام) و ساعت‌سازها و معلمان موسیقی و فروشندگان اوراق بیمه، که همزمان با مزه‌مزه کردن چای خویش در مغازه‌های کوچک‌شان یا در کافه‌های گتو، در رؤیا فرومی‌رفتند («خاطره دخترک یهودیِ بیماری است که شب‌هنگام یواشکی به‌ایستگاه نیکلاس می‌رود، با این خیال که شاید امشب کسی پیدا شود تا او را با خود ببرد»)، و بدین‌سان بخش عمده‌ای از گرما و جوشش شهر را به‌وجود می‌آوردند.

آنچه باعث می‌شود جریان خاطرات ماندلشتام چنین رقت‌انگیز و اندوهبار شود آن است که در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ بخش عمدهٔ چیزهایی که او به‌تصویر می‌کشید از دست رفته بودند: فروشگاهها خالی و به‌محل سکونت بدل شده بودند، اثاثیه منتقل گشته یا در زمستانهای فاجعه‌بار دوران جنگ داخلی به‌عنوان سوخت مصرف شده بودند، آدمها پراکنده شده یا مرده بودند ــ پترزبورگ دوسوم جمعیت خود را طی جنگ داخلی از دست داد، و یک دههٔ بعد تازه داشت از زیر بار این ضربه کمر راست می‌کرد. حتی خیابانها نیز بر باد رفته بودند: بلوار کامنی‌ـاوستروسکی، محل زندگی قهرمان ماندلشتام در ۱۹۱۷ (و جایی که نیم قرن قبل از آن قهرمان چرنیشفسکی مقام عالیرتبه را به‌درون گل و لای انداخت)، همان‌طور که او در ۱۹۲۸ نوشت، به‌خیابان سپیدهٔ سرخ بدل گشته بود ــ ماندلشتام به‌این نکته اشاره نمی‌کند، ولی این خیابان را می‌توان در نقشه‌های آن دوره، و نقشه‌های امروز، پیدا کرد. پترزبورگ، خانه و کاشانهٔ نسلهای متوالیِ آدمهای رؤیایی، خود به‌یک رؤیا بدل گشته بود.

حکایت ماندلشتام براستی دارای قهرمان است: «روزی روزگاری در پترزبورگ

مرد کوچکی زندگی می‌کرد با کفشهای چرمی، که دربانها و زنان او را خوار می‌شمردند. نام او پارنوک بود. اوایل بهار هر سال سر به‌خیابان می‌گذاشت و با پاهای کوچکش در طول پیاده‌روهای خیس تندتند راه می‌رفت». داستان پارنوک تقریباً شبیه یک حکایت پریان آغاز می‌شود، و البته این قهرمان کوچک به‌نحوی بایسته و درخور واجد خصلتی اثیری است. «از دوران کودکی شیفته و دلبند همهٔ چیزهای بی‌مصرف بود، سر و صدای حیاتبخش واگون شهری را به‌حوادثی مهم مبدل می‌ساخت، وقتی نوبت عاشق‌شدنش فرارسید سعی کرد آن‌را با زنان در میان گذارد، ولی آنان حرفش را درک نکردند، او هم به‌شیوه‌ای خاص انتقام خود را گرفت، یعنی با حرف زدن با آنان با زبانی تند و مطنطن، آن هم صرفاً دربارهٔ مسائل والا». (۲، ۵۸ـ۱۵۶) این «روح خجالتی و کنسرت‌رو که به‌قلمرو بوقی شیپورها و صداهای بم تعلق دارد» (۵، ۱۷۳) یک یهودی، ولی در عین حال، در خیال خویش، یک یونانی[1] است؛ شیرینترین رؤیایش به‌دست آوردن یک پُست دیپلماتیک جزئی در سفارتخانهٔ روسیه در یونان است، جایی که می‌تواند به‌عنوان مترجم و مفسرِ میان این دو جهان خدمت کند: اما او نسبت به‌آینده شغلی خویش بدبین است، زیرا می‌داند فاقد شجرهٔ خانوادگی مناسب است.

پارنوک ــ و همچنین، علی‌الظاهر، خود ماندلشتام ــ از این‌که رخصت یابد خود را با رؤیاهای پترزبورگی خویش سرگرم سازد، خوشحال می‌شود، لیکن پترزبورگ چنین اجازه‌ای به‌او نمی‌دهد. صبح یک روز فرحبخش تابستان، همچنان‌که روی صندلی دندانپزشک نشسته است و از پنجرهٔ مشرف به‌خیابانِ گوروخوایا رفت و آمد مردم را تماشا می‌کند، با دهشت متوجه عبور جماعت خشمگینی می‌شود که قصد دارند فردی را به‌دار کشند. (۴، ۶۹ـ۱۶۲) ظاهراً کسی حین سرقت ساعت کسی دیگر دستگیر شده است. جماعتْ فرد متهم را با حرکتی منظم و جدی به‌پیش می‌راند: آنان قصد دارند او را در آبراه فونتانکا غرق کنند.

> آیا می‌شد گفت این شخص [زندانی] بی‌چهره بود؟ نه، چهره‌ای در کار بود، هرچند که چهره‌ها در میان جمعیت فاقد هرگونه معنایند؛ فقط گوشها و پس گردنها حیاتی مستقل و خاص خود دارند.

---

1. Hellene

بدین‌سان شانه‌ها به‌پیش می‌رفتند، مثل چوب‌رختی که با نمد و پوشال پر شده،
کت دست دومی که با مقادیر قابل ملاحظه‌ای از شورهٔ سر تزیین گشته،
گردنهایِ حساس و گوشهایِ سگی.

پاره‌پاره شدن مردمان به‌واسطهٔ پویایی خیابان یکی از مضامینِ آشنایِ مدرنیسم پترزبورگی است. نخستین‌بار در «بلوار نوسکیِ» گوگول با این مضمون روبرو می‌شویم؛ در قرن بیستم آلکساندر بلوک، بایلی و مایاکوفسکی، نقاشان کوبیست و فوتوریست، و آیزنشتاین، در رمانس پترزبورگی خود، فیلم اکتبر (۱۹۲۷)، آن‌را مجدداً احیا کردند. ماندلشتام نیز این تجربهٔ بصری مدرنیستی را به‌کار می‌گیرد، لیکن بُعدی اخلاقی بدان می‌بخشد که تا این زمان غایب بوده است. همچنان‌که پارنوک به‌خیابان سیال می‌نگرد، خیابان نیز دست‌اندرکار غیر انسانی کردن مردمان درون خود است، یا بهتر بگوییم، سرگرم اعطای فرصتی به‌آنان است تا با دست خویش خود را غیر انسانی سازند، چهره‌هایشان را در انبوه جمعیت محو کنند، و بدین‌سان از شرّ مسئولیت شخصی در قبال اَعمال خویش خلاص شوند. اشخاص و چهره‌ها در «آن نظم خوفناکی که جماعت وحشی را به‌هم جوش می‌داد» غرق می‌شوند. پارنوک یقین دارد هر کسی که بکوشد با این جماعت رویاروی شود یا به‌این مرد کمک کند «خودش اسیر همین معرکه خواهد شد، فردی مشکوک محسوب گشته، و به‌عنوان جانی و خلافکار با لگد روانهٔ میدان خالی خواهد شد. مع‌هذا، پارنوک از آشیانهٔ خویش برفراز خیابان بیرون می‌جهد ــ "مثل فرفره از پله‌های دندانه‌دار پایین آمد و دندانپزشک را مات و مبهوت در برابر مار خفتهٔ متهٔ خویش تنها گذاشت" ــ و خود را به‌میان جمعیت می‌افکند». پارنوک دوید، با پاشنه‌های تیز و کوچکِ کفشهایِ چرمی‌اش سنگفرش پیاده‌رو را با گامهای تند و چابک طی کرد، او با هیجان بسیار می‌کوشید تا توجه جماعت خشمگین را به‌خود جلب کند و مانع حرکت آنها شود. اما او قادر نیست کوچکترین تأثیری بر جمعیت بگذارد ــ احتمالاً آنها حتی متوجه حضور او هم نشده‌اند ــ و با این حال، شباهت میان مرد محکوم و خود را به‌روشنی حس می‌کند:

دوست عزیز، تو هم برای هواخوری در طول خیابان شرباکف قدم زده‌ای،
به‌قصابیهای کثیف تاتارها تف کرده‌ای، برای لحظه‌ای از دستگیره‌های تراموا
آویزان شده‌ای، برای دیدن دوستت در گاچینا به‌سفر رفته‌ای، مشتری همیشگی
حمامهای عمومی و سیرک سینی‌سلی بوده‌ای؛ مرد کوچک، تو هم از زندگی
سهم اندکی برده‌ای ــ کافی است!

پترزبورگ تغییر کرده است؛ پارنوک چیزی از این تغییر نمی‌فهمد، ولی از آن به‌شدت می‌ترسد. «سیل بی‌شمار ملخهای انسانی (خدا می‌داند اینها از کجا می‌آیند) کرانه‌های آبراه فونتانکا را سیاه کرده است». همه آمده‌اند تا کشته شدن یک انسان را به‌چشم ببینند. «پترزبورگ بر تخت نرون نشسته است، و چنان تهوع‌آور است که گویی مشغول خوردن آشی از کرمها و مگسهای له‌شده است». در اینجا نیز، همچون پترزبورگِ بابلی، این شهر باشکوه به‌لشکری از حشرات گزنده بدل گشته است که در آن فرقی میان قاتلان و قربانیان وجود ندارد. یک‌بار دیگر تعابیر و تصاویر بیولوژیکیِ ماندلشتام رنگ و بوی نیرویی سیاسی را به‌خود می‌گیرد: چنین به‌نظر می‌رسد که صعود و عروجِ انقلابی مردمْ زوال و هبوطِ اخلاقی آنان را سرعت بخشیده است؛ مردمی که به‌تازگی بر سرنوشت خویش حاکم گشته‌اند، با شتاب هرچه بیشتر دست به‌کار تکرار و خلق مجددِ سیاهترین فصولِ تاریخ حکومت می‌شوند. انسانِ عادی و نمونه‌وار پترزبورگ، در شهر زادگاهش، به‌یک غریبه بدل شده است، و شاید حتی به‌یک فراری بی‌پناه («هستند کسانی که وجودشان به‌هر دلیلی به‌مذاق جماعت خشمگین خوش نمی‌آید»)، آن هم درست در آن لحظهٔ تاریخی که انسانهای عادی شهر قرار است بر مسند فرماندهی نشسته باشند.

این صحنه دو مرحلهٔ کوتاه دیگر نیز دارد. پارنوک سراسیمه می‌کوشد تا تلفنی بیابد و مقامی حکومتی را مطلع سازد. هرچه باشد، در قرن بیستم، رسانه‌های توده‌ای برقی واسطهٔ میان فرد و دولت‌اند. سرانجام تلفنی پیدا می‌کند ــ لیکن درمی‌یابد که اینک ذهنش گیج‌تر و پریشانتر از پیش است. «او از یک داروخانه تلفن کرد، به‌پلیس، به‌حکومت، به‌دولت، که ناپدید شده بود، غرق در خواب عین ماهی قنات». رسانه‌های برقی می‌توانند در برخی مواقع برقراری ارتباط را تسهیل کنند، ولی آنها در عین حال می‌توانند با نوعی کارایی جدید مانع برقراری ارتباط شوند: اکنون دولت می‌تواند به‌سادگی پاسخ ندهد، می‌تواند بیش از هر زمان دیگر مرموز و گریزپا باشد، و اتباع خود، نظیر «ک» قهرمانِ کافکا، را رها سازد که بدون هیچ پاسخی تا ابد زنگ بزنند. «البته او می‌توانست با همین درجه از موفقیت به‌پرسه‌پین [یا پرسه‌فون][1]، که خط تلفنش هنوز نصب نشده بود، تلفن کرده باشد».

در میانهٔ تلاش خویش برای دستیابی به کمک، پارنوک ملاقات یا برخورد غریبی

---

۱. پرسه‌فون، یکی از الهگان اساطیری یونان باستان، دختر زئوس و دمتر (الههٔ زمین)؛ پرسه‌فون یا پروسه‌پین الههٔ باروری و تجدید حیات طبیعت در بهار محسوب می‌شود. ــ م.

را تجربه می‌کند که بناگهان او، و ما، را به‌ژرفای گذشتهٔ تاریخی پترزبورگ پرتاب می‌کند. «در گوشهٔ بلوار وژنسنسکی سر و کلهٔ خود کاپیتان کرزیزانوسکی با سبیل پمادزده‌اش پیدا شد. او بالاپوشی نظامی به‌تن داشت، ولی همراه با شمشیر، و آرام و بی‌دغدغه سخنان شیرین و بی‌معنایِ خاصِ افسران گارد را در گوش بانوی خویش زمزمه می‌کرد». این چهرهٔ پمادزده یکراست از دل جهانِ نیکلای اول، گوگول و داستایوسکی پا بیرون نهاده است. ظهور او در ۱۹۱۷ نخست عجیب و بی‌معنا به‌نظر می‌رسد؛ با این حال، «پارنوک به‌سوی کاپیتان دوید، توگویی او بهترین دوستش است، و از او تقاضا کرد شمشیرش را بیرون کشد». اما همهٔ تلاش او بیهوده است: «کاپیتانِ لِنگ خمیده با سردی پاسخ داد، من اهمیت این لحظه را درک می‌کنم، ولی باید ببخشید، بانویِ همراه من است». او با قتلی که هم‌اینک پیش رویش رخ می‌دهد نه موافق است و نه مخالف؛ او مجری وظایف والاتری است. «و با مهارتی خاص دست بانوی همراهش را گرفت و همراه با جرینگ‌جرینگِ مهمیزهایش در یکی از کافه‌ها ناپدید شد.»

کاپیتان کرزیزانوسکی براستی کیست؟ او سوررئال‌ترین چهرهٔ تمبر مصری، و با این حال، چنانچه خواهیم دید، کلید درک معنای سیاسی این اثر است. براساس توصیف مختصری که ماندلشتام ارائه می‌دهد، هویت او آناً روشن می‌شود: او نماد تمامی بلاهت و خشونتِ نمونه‌وار طبقهٔ قدیمی افسران ارتش و خصم ازلیِ انسان کوچکِ پترزبورگی است. قاعدتاً انقلاب فوریه ۱۹۱۷ می‌بایست کار او را تمام کرده باشد، یا دست‌کم او را به‌زیر زمین فرستاده باشد. اما او جسورانه‌تر از هر وقت دیگر، خصوصیات سنتی خویش را به‌نمایش می‌گذارد. زنی رختشو قضیه را به‌پارنوک توضیح می‌دهد: «آن آقا فقط سه روز مخفی شد، بعدش خود سربازها» ــ در ارتش انقلابی و دمکراتیک جدید ــ «خود سربازها او را برای عضویت در کمیتهٔ هنگ انتخاب کردند، و حالا او را سردست می‌برند». (۳، ۱۶۲) بدین ترتیب، به‌نظر می‌رسد انقلاب فوریه روسیه را از شرّ طبقهٔ حاکم سنتی خود خلاص نکرده است، بلکه فقط استحکامات این طبقه را تقویت کرده و بدان مشروعیتی دمکراتیک بخشیده است. در حکایت ماندلشتام هیچ چیزی وجود ندارد که یک کمونیست هوادار شوروی بتواند نسبت بدان جداً معترض باشد؛ درواقع از دید بولشویکها هدف اصلی انقلاب اکتبر خلاص شدن از شرّ چنین نمونه‌هایی برای همیشه بود.

(احتمالاً آن ممیزی که کتاب ماندلشتام را تأیید کرد، چنین فکری در سر داشته است). اما ماندلشتام چیزی بیش از این در آستین دارد. به‌واسطهٔ تغییر و تحولی که در وهلهٔ نخست چرخش سوررئالیستی دیگری به‌نظر می‌رسد، معلوم می‌شود که کاپیتان برای دستیابی به‌لباسهای پارنوک نقشه کشیده است: او خواهان پیراهنها، زیرجامه، و بالاپوش پارنوک است. به‌علاوه، همهٔ شخصیتهایِ داستان ظاهراً او را در این خواسته‌اش محق می‌دانند. در پایان ــ و داستان با سفر او خاتمه می‌یابد ــ

> در ساعت ۹/۳۰ بعدازظهر کاپیتان کرزیزانوسکیِ سابق مشغول برنامه‌ریزی برای سوار شدن به‌قطار سریع‌السیر مسکو بود. او کت پارنوک و بهترین پیراهنهای او را در چمدان خود جای داده بود. کت، که لبه‌هایش تا خورده و جا رفته بود، به‌صورتی کامل و بدون هیچ چین و چروکی در چمدان جای گرفته بود...
>
> در مسکو به‌هتل سِلِکت ــ هتلی عالی در مالایا لوبیانکا ــ رفت. در آنجا به‌او اتاقی دادند که پیشتر از آن به‌عنوان انبار استفاده می‌شد؛ این اتاق به‌عوض پنجره‌ای عادی، ویترینی شیک داشت، و نور خورشید نیز آن‌را به‌طرز غیر قابل تصوری گرم می‌کرد. [۸، ۱۸۹]

وقوع این حوادث و صحنه‌های گوگولی در ۱۹۱۸ به‌چه معناست؟ چرا فلان افسر باید خواهان لباسهای مرد کوچک باشد، و چرا باید آنها را به‌مسکو ببرد؟ درواقع، اگر این اپیزود را در متن سیاست و فرهنگِ شوروی قرار دهیم، پاسخ سؤالات فوق به‌نحو تقریباً خجالت‌آوری ساده است. از سال ۱۹۱۸، مسکو به‌ستاد فرماندهی قشر جدید نخبگان شوروی [هتل سِلِکت به‌معنای هتل برگزیدگان است] بدل شده است، قشری که توسط یک پلیس مخفی خوفناک حمایت و گاه رهبری می‌شود؛ مرکز عملیات این پلیس زندان لوبیانکا (مالایا لوبیانکا) است ــ جایی که شش سال بعد خود ماندلشتام در آن زندانی و بازجویی می‌شود. در دههٔ ۱۹۲۰ این طبقهٔ حاکم جدید خود را خلفِ اجتماع برادرانهٔ مردان کوچک پترزبورگ و روشنفکرانِ رازنوچینستی قلمداد می‌کند (لباسهای پارنوک)، لیکن تمامی علایم خشونتِ خام و زمختِ کاست قدیمی حاکم بر پترزبورگ یعنی قشر افسران و پلیس تزاری را از خود بروز می‌دهد.

از آنجا که ماندلشتام به‌مردان کوچک پترزبورگ، این انسانهای رقت‌انگیز ولی

نجیب و بزرگوار، علاقه‌ای عمیق دارد، مصرانه می‌کوشد از خاطرهٔ آنان حفاظت کند، به‌ویژه در برابر آپاراچیکهای[۱] مسکو که می‌خواهند آن‌را برای مشروعیت بخشیدن به‌قدرت خویش در اختیار گیرند. به‌قطعهٔ زیر، که به‌لحاظ شدت و عمق احساس فوق‌العاده است، توجه کنید، قطعه‌ای که در آن ماندلشتام سوابق و ریشه‌های پترزبورگی پارنوک را توصیف می‌کند. این قطعه با تألم و تأسف پارنوک شروع می‌شود که می‌داند احتمالاً هیچ‌گاه شغل دلخواهش در یونان را به‌دست نخواهد آورد، زیرا فاقد «شجره‌نامهٔ» اشرافی (یا دست‌کم مسیحی) است. در اینجاست که راویِ جریان سیال آگاهی پارنوک را قطع می‌کند تا به‌او و به‌ما نشان دهد که اجداد وی چقدر شریف و اصیل بوده‌اند:

> ولی ــ یک لحظه صبر کنید ــ از چه رو این یک شجرهٔ خانوادگی نیست؟ کاپیتان گولیادکین چه می‌شود؟ و همین‌طور آن ارزیاب اداری [یوگنی در «سوارکار مفرغی»] که «خداوند می‌توانست هوش و پول بیشتری به‌او عطا کند؟» همهٔ آنانی که دست به‌سر شدند، در دهه‌های چهل و پنجاه قرن گذشته خوار و خفیف گشتند، همهٔ کسانی که زیر لب زمزمه می‌کنند، آن وزّاجهای جلیقه‌پوش، با دستکشهایی که از فرط شستن نخ‌نما شده‌اند، همهٔ آنانی که به‌عوض «زندگی کردن» فقط «ساکن» خانه‌هایِ سادوایا و پودیاچسکایا هستند که از تکه‌های ماندهٔ شوکولاتِ سنگ‌شده ساخته شده‌اند، و غرغرکنان با خود می‌گویند: «چطور ممکن است؟ من، با مدرک دانشگاهی، و بدون پشیزی در جیب؟»

برای ماندلشتام روشن ساختن تبار پارنوک مسئله‌ای چنین حادّ و ضروری است، زیرا آن کسانی که هم‌اینک در جامهٔ او این‌سوی و آن‌سوی می‌روند دقیقاً همانهایی هستند که در قرن نوزدهم همهٔ مردان کوچکِ پترزبورگ را از بلوار نوسکی تاراندند و امروزه نیز آماده‌اند تا آنان را در فونتانکا غرق سازند یا در لوبیانکا شکنجه‌شان کنند. در زندگی ماندلشتام افشاگری نیرویی اساسی و حیاتی است: «فقط باید آن لایه را از فضای پترزبورگ کنار زد، آنگاه معنای پنهانش عیان خواهد شد... چیزی کاملاً غیر منتظره آشکار خواهد گشت». این رسالت برای او سرچشمهٔ

---

۱. *apparatchik*، اصطلاحی روسی به‌معنای بوروکرات یا کارمند نوکرصفت و کوته‌بین که همهٔ وجودش در اطاعت از دستگاه دولت خلاصه می‌شود. ــ م.

غرور، و در عین حال منشأ خوف و هراس، است: «اما قلمی که آن لایه را کنار می‌زند، همانند قاشق چایخوریِ پزشک است که فقط سر سوزنی به‌دیفتری آلوده گشته است. بهتر است به‌آن دست نزنیم». (۸، ۱۸۴) درست پیش از آن‌که رمان خاتمه یابد، ماندلشتام، به‌صورتی پیامبرگونه، به‌خود هشدار می‌دهد: «دستنوشت خود را نابود کن». اما او قادر نیست کتاب را با این عبارت پایان بخشد:

> دستنوشت خود را نابود کن، لیکن هرآنچه را که از سر ملال و درماندگی و، گویی، در خواب، در حاشیهٔ آن نوشته‌ای حفظ کن. این آفریده‌های درجهٔ دوم و غیر عمدیِ تخیل تو در جهان گم نخواهند شد، بلکه در پس فضای تیرهٔ سکویِ ارکستر جایگاه خاص خود را خواهند یافت، به‌مانند ویلونهای ردیف سوم در تئاتر مارینسکی، و از سر حق‌شناسی نسبت به‌مؤلف‌شان پیش‌درآمدِ لئونور یا اگمنتِ بتهوون را اجرا خواهند کرد. [۸۸ـ۱۸۷]

ماندلشتام بر این عقیده و ایمان خویش مُهر تأیید می‌زند که رؤیایِ درخشش پترزبورگ حیات خاص خود را خواهد یافت، و موسیقی پرشور خاص خود ــ موسیقی پیش‌درآمدها و آغازهای نو ــ را از بطن سایه‌هایِ نورِ شکسته و گم‌شدهٔ این شهر خواهد آفرید.

دو سال پس از نگارش تمبر مصری، زمانی که استالین محکم و استوار بر مسند قدرت در مسکو نشسته بود و حکومت دهشت را رهبری می‌کرد، ماندلشتام همراه با همسرش، نادژدا، به‌شهر زادگاهش بازگشت، بدین امید که برای همیشه در آنجا مستقر شود. در آنجا، در حالی که انتظار می‌کشید پلیس جواز زنده بودن و کار کردن را برایش صادر کند، یکی از دلخراش‌ترین شعرهایش (۲۲۱) را دربارهٔ آنچه بر سر او و شهرش رفته بود، سرود:

لنین‌گراد

به‌شهر خودم بازگشته‌ام. اینها اشکهای قدیمی خودم‌اند،
رگهای کوچک خودم، غده‌های متورم کودکی‌ام.

پس تو بازگشته‌ای. اینک باز شو. فروخور
روغن ماهیِ فانوسهای آبکنارانِ لنین‌گراد را.

چشمهایت را بگشا. آیا این روز زمستانی را می‌شناسی
آن زرده‌ای که با قیر شوم درآمیخته است؟

پترزبورگ! هنوز سر مردن ندارم!
نمره و نشانی‌ام هنوز در دفاتر توست.

پترزبورگ! نشانی آشنایانم هنوز با من است:
می‌توانم صدای مردگان را بازجویم.

بر پلکانی سیاه می‌زیَم، و زنگ در،
همهٔ آن رگها و رشته‌های کنده‌شده، در شقیقه‌ام جیغ می‌کشد.

و من تا صبح به‌انتظار میهمانان عزیزم بیدار می‌نشینم،
و در را با زنجیرهایش به‌صدا درمی‌آورم.[۱]

لنین‌گراد، دسامبر ۱۹۳۰

اما آن نوکر دست به‌سینهٔ حزب بولشویک که ریاست اتحادیهٔ نویسندگان لنین‌گراد را به‌عهده داشت، و تقسیم مشاغل و خانه‌ها را کنترل می‌کرد، ماندلشتام و همسرش را از شهر بیرون راند، آن هم به‌این بهانه که در لنین‌گراد به‌ماندلشتام نیازی نیست، و این‌که او احتمالاً به‌مسکو تعلق دارد، یا به‌هرحال به‌جایی غیر از لنین‌گراد. البته این امر مانع از آن نشد که ماندلشتام در مسکو، در روزنامهٔ پراودا، در مقاله‌ای

۱. این شعر پیشتر، توسط نگارنده، به‌فارسی ترجمه شده بود، لیکن براساس یک روایت انگلیسی دیگر (ر.ک. به‌مجلهٔ دوران، شمارهٔ ۱، آذرماه ۱۳۷۵، ص ۲۵). ترجمهٔ فوق عمدتاً متکی بر روایت انگلیسی مارشال برمن است، همراه با چند دستکاری مختصر. هیچ‌یک از دو ترجمهٔ فارسی در بیان اندوه نهفته در این شعر موفق نیستند؛ و به‌نظر می‌رسد ترجمه‌های انگلیسی آن نیز همین‌قدر با متن روسی فاصله دارند. با این حال، همهٔ کسانی که در شهر خویش، به‌لطف انقلابی مردمی، برای چند روز یا چند هفته یا چند ماه، مزهٔ شیرین آزادی و برادری را چشیده‌اند و از قدم زدن در فضای روشن و آفتابی جامعه‌ای انسانی که در آن همگان واجد شأن و حیثیت انسانی و شهروندانی آزاد و برابرند، لذت برده‌اند، و سپس بازگشتِ ظلمتِ استبداد و بلاهت و رذالت و شکست همهٔ امیدهای روشن را تجربه کرده‌اند و بار دیگر مطرود و منزوی شده‌اند، ژرفای این یأس و اندوه را در پس همین ترجمهٔ ناموفق نیز حس خواهند کرد.ــم.

تحت عنوان «اشباح پترزبورگ کهن» مورد حمله قرار گیرد، آن هم به‌منزلهٔ یک نویسندهٔ ازخودراضیِ پترزبورگیِ تمام‌عیار که اشعارش را با زبانی شیک و سطح بالا می‌نویسد و از دستاوردهای نظام نوین سوسیالیستی ستایش نمی‌کند.[۶۳]

ماندلشتام در تمبر مصری نوشت: «خدایا مرا مثل پارنوک مکن! به‌من نیرو بخش تا خود را از او متمایز سازم. زیرا من نیز در آن صف صبور و خوفناک ایستاده‌ام که آهسته‌آهسته به‌سوی پنجرهٔ زرد گیشه پیش می‌رود... و من نیز صرفاً با پترزبورگ زنده‌ام». (۵، ۱۷۱) برای خواننده این نکته فوراً روشن نخواهد شد که چرا نویسندهٔ پترزبورگی باید از قهرمان خویش متمایز شود؛ و شاید خود ماندلشتام نیز هنگامی که این عبارت را در ۱۹۲۸ نوشت به‌همهٔ جهات آن کاملاً واقف نبود. اما پنج سال بعد، پس از آن‌که ماندلشتام و همسرش از لنین‌گراد به‌مسکو پس رانده شدند، یک جنبه از این تمایز ظاهر گشت. در نوامبر سال ۱۹۳۳، در میانهٔ اجرای طرح استالینیستی اشتراکی کردن کشاورزی که به‌قیمت زندگی چهار میلیون دهقان تمام شد، و در مرز شروع تصفیهٔ بزرگ که تعداد قربانیانش از این هم بیشتر شد، ماندلشتام شعری دربارهٔ استالین (۲۸۶) سرود:

ما، ناشنوا نسبت به‌زمینی که زیر پای ماست، زندگی می‌کنیم،
ده قدم آن‌سوتر هیچ‌کس کلام‌مان را نمی‌شنود.

هرآنچه می‌شنویم از کوه‌نشینِ کرملین است،
آن قاتل و جلاد دهقانان.

انگشتانش مثل کرم چاق و چله‌اند
و کلمات، تام و تمام همچون وزنه‌های سربی، از لبانش می‌افتند.

پاگوشهای سوسک‌وارش پوزخند می‌زنند
و ساق چکمه‌هایش می‌درخشند

در حلقهٔ رؤسای رذل گردن‌دراز
با باج و خراجِ نیمه‌انسانها بازی می‌کند.

یکی سوت می‌کشد، دیگری میومیو می‌کند، سومی دماغش را بالا می‌کشد.
او انگشت‌اش را دراز می‌کند و تنها او قهقهه می‌زند.

فرامین را چون نعل اسب در ردیفهای طولانی جعل می‌کند
یکی برای شکم، یکی برای پیشانی، شقیقه، چشم.

فرامین اعدام را مثل گیلاس بر زبانش چرخ می‌دهد،
و آرزو دارد که می‌توانست آنها را مثل دوستان بزرگ قدیمی در بغل گیرد.[۶۴]

ماندلشتام از آن جهت با پارنوک تفاوت داشت که برای کمک به کاپیتان کرزیزانوسکی متوسل نشد، سعی نکرد به«پلیس، حکومت، دولت» تلفن کند؛ عمل او صرفاً به‌بیان حقیقت در مورد این نهادها خلاصه می‌شد. ماندلشتام هیچ‌گاه این شعر را مکتوب نکرد («دستنوشت خود را نابود کن»)، لیکن آن‌را با صدای بلند در چندین اتاق محفوظ و دربستهٔ مسکو قرائت کرد. یکی از کسانی که آن‌را شنیده بود، شاعر را به‌پلیس مخفی لو داد. آنها در یکی از شبهای ماه مه سال ۱۹۳۴ به‌سراغ او آمدند. چهار سال بعد ماندلشتام، پس از تحمل عذاب روحی و جسمی طاقت‌فرسا، در یک اردوگاه انتقالی نزدیک ولادی‌وستک درگذشت.

زندگی و مرگ ماندلشتام برخی از معماها، تناقضات و حقایق ژرف مربوط به‌سنت مدرن پترزبورگ را روشن می‌سازد. این سنت منطقاً باید پس از انقلاب اکتبر و انتقال حکومت جدید به‌مسکو، به‌مرگی طبیعی درمی‌گذشت. اما خیانت بی‌شرمانهٔ این حکومت به‌انقلاب، به‌نحوی طنزآمیز باعث شد تا سنت قدیمی مدرنیسم نیرو و جان تازه‌ای به‌خود گیرد. در دولت توتالیتر و خودکامهٔ مسکویِ نوین، پترزبورگ به‌همان «کلمهٔ متبرک بدون معنا» بدل گشت، به‌نمادی از کل آن امید و انتظار انسانی که نظام شوروی رهایش کرده بود. در عهد استالین این امید در مجمع‌الجزایر گولاک پراکنده گشت و به‌حال خود رها شد تا بمیرد؛ لیکن پژواک و طنین‌اش آن‌قدر عمیق بود که توانست به‌رغم آن‌همه قتل و جنایت باقی بماند، و فی‌الواقع، حتی پس از مرگ قاتلانش به‌زندگی خود ادامه دهد.

در روسیه عصر برژنف، همچنان‌که دولت شوروی ذره‌ذره با نشانه‌ها و علائم مارکسیسم بین‌المللی فاصله می‌گیرد، و به‌روایتی پرهیاهو و کوته‌بینانه از «ملیت

رسمی» نزدیکتر می‌شود که نیکلای اول مسلماً آن‌را تأیید می‌کرد، خیالات و تصاویر سوررئال و انرژیهای پرتب و تابی که در عهد نیکلا از زیرزمین پترزبورگ فوران کرد، بار دیگر مطرح می‌شود. این خیالات، تصاویر و انرژیها بر اساس فوران عظیم ادبیات سامیزدات[1] و، فی‌الواقع، بر اساس نفسِ ایدهٔ سامیزدات[2] احیا شده‌اند، یعنی برمبنای ایدهٔ ادبیاتی که از منابع زیرزمینی نشأت می‌گیرد، و فرهنگی که در آن واحد هم شبح‌گون‌تر و هم واقعی‌تر از فرهنگ رسمی است که از سوی حزب و دولت ترویج می‌شود. ادبیات نو-پترزبورگی که بیانگر رادیکالیسمی تخیلی و سوررئال است، در فاصلهٔ ۱۹۵۳ تا ۱۹۶۰، پس از انتشار کتاب در باب رئالیسم سوسیالیستی به‌قلم آندرئی سینیاوسکی، نخستین ظهور خود را با درخشش فراوان پشت سر گذارد؛[۶۵] این سنت ادبی در قالب اثر حجیم، غریب و درخشانِ آلکساندر زینوویف، بلندیهای خمیازه‌کش، به‌حیات خود ادامه می‌دهد. («بر همین اساس بود که ایوانفِ جامعه‌شناس فرضیهٔ خویش را، که به‌رغم ابتکاری بودن به‌هیچ‌وجه نو و بی‌سابقه نبود، دربارهٔ شکسته شدن یوغ تاتار-مغول عرضه کرد. بنا به‌این نظریه، رخداد حقیقیِ نابود کردن انبوه سپاهیان تاتار-مغول و بیرون راندن آنها از قلمرو ما نبود، قضیه درست برعکس بود: آنها بودند که ما را نابود کردند، بیرون راندند، و برای ابد در جای ما باقی ماندند».[۶۶])

شکل دیگری از سامیزدات در قالب تظاهرات سیاسی ظاهر شده است، تظاهراتی که پس از چهل سال خفه شدن توسط دولت شوروی، سرانجام در اواسط دههٔ ۱۹۶۰ در مسکو، لنین‌گراد و کی‌یف رفته‌رفته تحقق یافت. یکی از نخستین تظاهرات بزرگ که در روز تأسیس حکومت در دسامبر ۱۹۶۵ در مسکو رخ داد، از سوی عابران نادیده گرفته شد، عابرانی که ظاهراً خیال می‌کردند این نیز یکی دیگر از صحنه‌های فضای بازِ متعلق به‌فیلمی جدید دربارهٔ انقلاب سال ۱۹۱۷ است![۶۷] اکثر این فعالیتها به‌دست گروههای بسیار کوچک صورت گرفته و آناً توسط ک.گ.ب و جماعات یا گروههای فشار مراقب و هوشیار سرکوب شده‌اند، و به‌دنبال هر واقعه‌ای همهٔ

---

1. Samizdat

۲. واژهٔ سامیزدات در زبان روسی به‌معنای «خودچاپ کننده» است؛ این واژه در عین حال عنوان کلی همهٔ کتابها و نشریاتی است که از سوی معترضان و مخالفان حکومت شوروی به‌صورت مخفی و زیرزمینی، در چند دههٔ آخر حیات اتحاد شوروی، چاپ و پخش می‌شدند.ـم.

مشـارکان بـه‌صورت وحشـیانه‌ای تـقاص پس داده‌انـد، آنـان شکـنجه شـده‌انـد، به‌اردوگاههای کار اجباری گسیل گشته‌اند، یا در مؤسسات روانی «ویژه» که توسط پلیس اداره می‌شود دفن شده‌اند. مع‌هذا، این‌گونه فعالیتها، مثل آن «تظاهرات مسخره و بچگانهٔ» یک قرن پیش در میدان غازان، علاوه بر ایده‌ها و پـیامهایی کـه روسـیه به‌شنیدن آنها عمیقاً نیاز دارد، وجوه یا شیوه‌هایی از کنش، بیان و ایـجاد ارتـباط را مطرح کرده‌اند که مردمان آن دیار زمانی بخوبی با آنها آشنا بودند، و اینک باید آنها را از نو بیاموزند. قطعهٔ زیر دادخواست فرجامینِ ولادیمیر درملیوگا، کـارگر بـرق‌کار راه‌آهن از اهالی لنین‌گراد است که در ماه اوت سال ۱۹۶۸ همراه با شش تن دیگـر به‌علت انجام تظاهرات بر روی سکویِ قدیمی اعـدام در مـیدان سـرخ مسکـو در اعتراض به‌اشغال چک‌اسلواکی توسط شوروی بازداشت شد:

> من در طول عمر آگاهم و از روزی که خود را شناختم آرزو داشته‌ام یک شهروند باشم ــ یعنی شخصی که با غرور و به‌آرامی اندیشهٔ خویش را بیان می‌کند. برای ده دقیقه، در طول تظاهرات، من یک شهروند بودم. می‌دانم، در متن این سکوت همگانی که امروزه «پشتیبانی از سیاست حزب و دولت به‌اتـفاق آرا» نـامیده می‌شود، صدای من چونان سخنی کاذب به‌گوش خواهد رسید. از این‌که معلوم شد کسـان دیگری هم هستند که حاضرند اعتراض خود را همراه با من بیان کنند بسیار خـوشحالم. اگـر کس دیگـری نـمی‌بود، بـه‌تنهایی بـه‌میدان سـرخ پـا می‌گذاشتم.[۶۸]

«برای ده دقیقه من یک شهروند بودم»: این صدای حقیقی مدرنیسم پترزبورگی است، صدایی همواره آمیخته به‌طنز، اما در لحظات مهم و حـیاتی کـاملاً صـاف و نیرومند. این همان صدای تنها اما پایدار مرد کوچک در گسترهٔ فراخ میدان عمومی شهر است: «هنوز باید به‌من حساب پس دهی!»[1]

---

۱. چند سال پس از انتشار این کتاب، این «صدای تنها» نه‌فقط همهٔ مـیادین مسکـو و پـترزبورگ بلکه همهٔ میدانهای همهٔ شهرهای «اردوگاه» و امپراتوری شوروی را پر کرد و طنین نیرومندش حتی در میدان مرکزی پکن نیز شنیده شد. تذکر این نکته به‌صاحبان قدرت هیچ‌گاه خالی از فایده نیست؛ زیرا هم به‌نفع آنان و هم به‌نفع مردم است که هرچـند سـال یک بـار در فـضای آرام انـتخاباتی آزاد «حساب پس دهند» تا در فضای پرجوش و خروش میادین پر از جمعیت و یا حتی در شرایطی از آن هم بدتر. ــم.

نتیجه‌گیری: چشم‌انداز پترزبورگ[1]

در این فصل کوشیده‌ام برخی از سرچشمه‌ها و دگرگونیهای سنتِ پترزبورگ در قرون نوزدهم و بیستم را دنبال کنم. سنتهای این شهر به‌نحو مشخص و بارزی مدرن‌اند، و از بطنِ هستی شهر در مقام نمادی از مدرنیته در میان جامعه‌ای عقب‌مانده، سر برآورده و رشد کرده‌اند. اما سنتهای پترزبورگ به‌نحوی ناموزون، غریب و آشفته مدرن‌اند، و منشأ آنها خصلت نامتعادل و غیر واقعی خود طرح مدرنیزاسیونِ پطری است. در پاسخ به‌بیش از یک قرن مدرنیزاسیون خشن اما عقیم و بی‌ثمر از بالا، پترزبورگ، طی قرون نوزدهم و بیستم، طیف شگفت‌انگیزی از آزمونهای گوناگون در زمینهٔ مدرنیزاسیون از پایین را به‌وجود آورد و پرورش داد. این آزمونها هم سیاسی بودند و هم ادبی؛ درواقع چنین تمایزی در اینجا چندان معنایی ندارد، یعنی در شهری که نفس وجودش مبتنی بر نوعی بیانیهٔ سیاسی است، شهری که در آن زندگی روزمره مردمان آکنده از روابط و کششهای سیاسی است.

پس از شکست اشرافیِ ۱۴ دسامبر سال ۱۸۲۵، اصالت و پویایی پترزبورگ از حیات مشترک شمار انبوه «مردان کوچک» آن نشأت می‌گرفت. این مردان در متن و به‌واسطهٔ مجموعه‌ای از تناقضات و پارادکسها زندگی می‌کردند. آنان از یک‌سو، همان‌طور که نیچه در رسالهٔ ناتمام خود در باب «تاریخ کسوف مدرن» می‌گوید، طبقه‌ای از «طوایف بیابانگرد دولتی (کارمندان، و غیره) بدون خانه و کاشانه» بودند. و از سوی دیگر، عمیقاً ریشه در شهری داشتند که ریشهٔ آنان را از هر خاک دیگری جدا کرده بود. اسیر نظم و عادتی روح‌کش یا گرفتار دام خدمتگذاری به‌رؤسای مستبد، آنان هر روز از دفترها و کارخانه‌ها به‌اتاقهای تنگ و تاریک و سرد و تنهای خویش بازمی‌گشتند، و به‌نظر می‌رسید تجسم بارز هرآن‌چیزی هستند که قرن نوزدهم در باب بیگانگی مطرح کرده بود، بیگانگی از طبیعت، از آدمیان دیگر، و از خویشتن. و با این‌همه، در حساس‌ترین لحظات، از زیرزمینهای متفاوت خود سر برآوردند تا بر حق خود به[زندگی در] شهر خویش مهر تأیید زنند؛ آنان جویای

---

۱. عنوان این بخش حاوی جناسی لفظی است که برگرداندن آن به‌فارسی ناممکن است. مؤلف برای اشاره به‌آینده و دورنمای شهر پترزبورگ واژهٔ prospect را به‌کار برده است که در عین حال به‌معنای «بلوار» است. از این‌رو عنوان این بخش را می‌توان به«بلوار پترزبورگ» نیز ترجمه کرد.ـم.

همبستگی با دیگر مردمان تنها و منزوی شدند، تا شهر پطر را مال خود کنند. غنا و پیچیدگیِ زندگی درونی‌شان، آنان را بی‌وقفه عذاب می‌داد و فلج می‌کرد، با این حال، در نهایت تعجب همگان، و بیش از هر کس خودشان، عاقبت توانستند پا به‌خیابانها و بلوارها گذارده و در جوّی عمومی دست به‌عمل زنند. آنان به‌نحوی پیچیده و دردناک نسبت به‌بیگانگی و غرابتِ متغیرِ جوّ این شهر حساس بودند، جوّی که در آن «هرآنچه سخت و استوار است دود می‌شود». و همه چیز، از اخلاقیات غایی گرفته تا واقعیت روزمره، تجزیه می‌گردد.

در چنین جوّی بود که قدرت تخیل ایشان، ضرورتاً آنان را به‌سوی مغاک نیهیلیسم و توهم سوق داد، به‌سوی «هذیانِ جنون‌آمیز آنفوآنزای پترزبورگی». لیکن آنان به‌نحوی به‌نیروی لازم برای بیرون کشیدن خود از اعماق مهلکِ رود نِوایِ درونی‌شان دست یافتند، و توانستند با صراحت و روشنی آنچه را که واقعی، سالم، و بحق است، مشاهده و درک کنند: در برابر افسر بایست، بمب را به‌درون رود پرتاب کن، مرد را از دست جماعت اوباش نجات بده، برای حق خود نسبت به‌شهر بجنگ، با دولت رویاروی شو. شجاعت و تخیل اخلاقی این مردان کوچک همواره بناگهان فوران می‌کند، درست مثل نوک طلایی برج دریاداری که مه پترزبورگ را می‌شکافد. همه چیز در یک آن از دست می‌رود، گم‌شده در بطن تاریک و گل‌آلود تاریخ؛ لیکن روشنی و درخشش آن برجای می‌ماند، چونان شبحی در هوایی تیره و اندوهبار.

سفر ما از خلال اسرار سن پترزبورگ، از خلال برخورد و بازی متقابلِ آزمونهای آن در زمینهٔ مدرنیزاسیون از بالا و پایین، می‌تواند کلیدهایی برای درک برخی از اسرار حیات سیاسی و معنوی در شهرهای امروز جهان سوم فراهم آورد ــ شهرهایی چون لاگوس، برازیلیا، دهلی نو، مکزیکو سیتی. اما تصادم و آمیزش انواع گوناگون مدرنیته در همهٔ بخشهای جهان امروز تحقق می‌یابد، حتی آنهایی که سراپا مدرنیزه شده‌اند؛ آنفوآنزای پترزبورگی در هوای نیویورک، میلان، استکهلم، توکیو، و تل‌آویو پراکنده است، و همواره همراه با باد پیش می‌رود. برای مردان کوچک پترزبورگی، آن «طوایف بیابانگرد دولتی بدون خانه و کاشانه»، هر جایِ جهان معاصر حکم خانه و کاشانه را دارد. سنتِ پترزبورگ، آن‌طور که معرفی‌اش کرده‌ام، می‌تواند برای آنان به‌صورتی منحصر به‌فرد ارزشمند باشد. این سنت می‌تواند گذرنامهٔ اشباح، ویژهٔ ورود به‌واقعیتِ غیر واقعی شهر مدرن، را در اختیار آنان گذارد؛ و می‌تواند الهام‌بخش

خیالات و تصاویری از کنش و میان‌کنشِ نمادین باشد، که به‌آنان کمک می‌کند تا در شهر مدرن بسان یک انسان و یک شهروند عمل کنند: وجوهی از ملاقات و برخورد و گفتگویِ حاد و پرشور که به‌آنان رخصت می‌دهد در آن واحد خود را تصدیق کنند، با یکدیگر رویاروی شوند، و قدرتهایی را که بر همه آنان حاکم‌اند به‌مبارزه طلبند. این سنت می‌تواند به‌آنان کمک کند تا، همان‌طور که انسان زیرزمینی داستایوسکی ادعا می‌کرد (و با تمام وجود امیدوار بود)، هم به‌لحاظ شخصی و هم به‌لحاظ سیاسی در متن نورها و سایه‌های متغیر و گریزپایِ خیابانهای شهر «زنده‌تر» باشند. و دقیقاً همین چشم‌انداز[1] است که پترزبورگ، بیش از هر چیز دیگر، راه وصول بدان را در زندگی مدرن گشوده است.

1. prospect

۵

در جنگل نمادها:
نکاتی پیرامون مدرنیسم در نیویورک

شهرِ متعلق به‌این کرهٔ دربند... پایتخت نفس[1] است، جایی که علم، هنر، شعر و صور جنون تحت شرایط ایده‌آل برای ابداع، تخریب، و احیای جهان پدیدارها با هم رقابت می‌کنند... مَنهَتَن[2] محصول نظریه‌ای صورتبندی‌نشده است، نظریهٔ منهتنیسم، که برنامه‌اش چیزی نیست مگر وجود داشتن در جهانی تماماً مصنوع دست آدمی، و زیستن در بطن افسانه و خیال[3]... کل شهر به‌کارخانه‌ای برای تولید تجارب ساخت دست انسان بدل گشت، جایی که دیگر نه واقعیتی در کار بود و نه طبیعتی.

انضباط دوبعدی شبکه[4]، آزادی تصویرناپذیری برای هرج و مرج و آشوب سه‌بعدی ایجاد می‌کند... شهر می‌تواند به‌طور همزمان منظم و سیّال باشد، کلانشهری مبتنی بر آشوبی خشک و منضبط.

... جزیره‌ای اسطوره‌ای که در آن می‌توان اختراع و آزمون شیوهٔ زندگی کلانشهری، و معماری مناسب آن، را به‌مثابهٔ نوعی آزمایش [علمی] جمعی به‌انجام رساند... یک جزیرهٔ گالاپاگوس[5] تمام‌عیار برای تکنولوژیهای جدید، فصلی نوین در [داستان] تنازع و بقای اصلح، این‌بار نبردی میان انواع ماشینها...

ــ رم کولهاوس، نیویورک در هذیان

---

1. Ego
2. Manhatan
3. Fantasy

۴. The Grid، احتمالاً منظور مؤلف، به‌رغم استفاده از حرف G بزرگ، اشاره به‌معنای عام واژهٔ grid است که به‌انواع گوناگون شبکه‌ها اطلاق می‌شود.ــم.

۵. Galapagos، محل اصلی تحقیقات علمی چارلز داروین، و به‌تعبیری زادگاه نظریهٔ تکامل انواع است. بر طبق این نظریه رقابت و نزاع میان انواع جانوران و بقای اصلح‌ترین گونه‌ها و نمونه‌ها مکانیسم اصلی تکامل حیات است.ــم.

پس از یک هفته در بستر، برای قدم زدن بیرون می‌روم،
و درمی‌یابم دارند بخشی از بلوک مرا خراب می‌کنند،
و من، با عرق سرد، تنها و مبهوت، به‌جمع قلیل آنانی می‌پیوندم
که آرام و سر به‌زیر، جرائقال عظیم را تماشا می‌کنند
که با جلال و جبروت از میان لای و لجن سالها ناشیانه پیش می‌رود...
طبق معمول در نیویورک همه چیز ویران می‌شود
پیش از آنکه شما فرصت دلسوزی به‌حالش را یافته باشید...
تو گویی واقعیت سادهٔ دوام آوردن،
شهرهای ما را چونان آتش‌سوزیهای مرموز تهدید می‌کند.

جیمز مریل[1]، «نقاهت شهری»

«خطوط راست را دنبال می‌کنید، سوراخها را پر و زمین را صاف می‌کنید، حاصل کار نیهیلیسم است!» (بخشی از سخنرانی خشم‌آلود یکی از صاحبنظران برجسته که ریاست کمیسیون بررسی طرحهای گسترش شهر را به‌عهده داشت).
من در پاسخ گفتم: «خیلی ببخشید، ولی این عمل به‌معنای درست عبارت، دقیقاً همان کاری است که ما باید انجام دهیم».

ــ لوکوربوزیه، شهر فردا

یکی از مضامین اصلی این کتاب سرنوشت همهٔ چیزهای «سخت و استوار» در زندگی مدرن و «دود شدن و به‌هوا رفتن» آنها بوده است. دینامیسم فطری و ذاتی اقتصاد مدرن، و آن فرهنگی که از این اقتصاد نشأت می‌گیرد، هرآنچه را که خود خلق می‌کند ــ محیطهای فیزیکی، نهادهای اجتماعی، ایده‌ها و افکار متافیزیکی، تصاویر و خیالات هنری، و ارزشهای اخلاقی ــ نابود می‌کند، آن هم به‌منظور خلق بیشتر، و ادامهٔ فرایند بی‌پایان خلق مجدد جهان. این کشش ذاتی، همهٔ مردان و زنان مدرن را به‌درون مدار خود می‌کشد، و همهٔ ما را به‌اجبار با این پرسش درگیر می‌سازد که در این گردابی که همگی در آن زندگی و حرکت می‌کنیم چه چیز ذاتی و اساسی، بامعنا، و واقعی است. در این فصل آخر، قصد دارم خود را در تصویری که ترسیم می‌کنم، جای دهم، و برخی از جریانهایی را که از بطن محیط مدرن خودم، یعنی شهر

1. J. Merrill

نیویورک، جاری شده‌اند، و به‌زندگی من شکل و جان بخشیده‌اند، بررسی و دسته‌بندی کنم.

بیش از یک قرن است که نیویورک مرکزی برای ارتباطات بین‌المللی بوده است. این شهر نه‌فقط به‌صحنهٔ تئاتر، بلکه در واقع به‌نمایش، یا نوعی برنامهٔ چندرسانه‌ای، بدل شده است که تماشاگر آن کل جهان است. همین امر طنین و عمق خاصی به‌بخش اعظم آنچه در این شهر انجام و ساخته می‌شود، بخشیده است. بخش عمدهٔ توسعه و ساخت و ساز شهریِ نیویورک طی قرن گذشته را باید تحت عنوان ارتباط و کنش نمادین طبقه‌بندی کرد؛ این توسعه صرفاً جهت رفع نیازهای آنی اقتصادی و سیاسی طراحی و اجرا نشده است، بلکه هدفی دیگر، و دست‌کم همان‌قدر مهم، مد نظر بوده است: اثبات قدرت سازندگی آدمیان مدرن به کل جهان و نشان دادن این امر که چگونه می‌توان زندگی مدرن را تصور و تجربه کرد.

بسیاری از بناها و ساختارهای چشمگیر شهر مشخصاً به‌منزلهٔ تجلیات نمادین مدرنیته طراحی شدند: پارک مرکزی، پل بروکلین، مجسمهٔ آزادی، جزیرهٔ کانی، بسیاری از آسمان‌خراشهای منهتن، مرکز راکفلر و بسیاری بناهای دیگر. دیگر مناطق شهر ــ نظیر بندرگاه، وال استریت، برادوی، گیرینیچ ویلج، هارلم، تایمز اسکوئر، خیابان مدیسون ــ نیز با گذشت زمان، وزن و منزلتی نمادین یافته‌اند. در نتیجهٔ تأثیر تراکم‌یافتهٔ همهٔ این امور فرد نیویورکی حس می‌کند در جنگلی بودلری، جنگلی از نمادها، زندگی می‌کند. حضور این شکلهای غول‌آسا و شمار کثیر آنها، نیویورک را به‌مکانی غنی و غریب برای زیستن بدل کرده است. ولی حضور آنها در عین حال موجد خطر است، زیرا نمادها و نمادگرایی‌های نیویورک یکسره برای دستیابی به‌نور و آفتاب با هم در حال جنگند، جملگی در جهت نابودی یکدیگر عمل می‌کنند، و خود را و یکدیگر را دود می‌کنند و به‌هوا می‌فرستند. از این‌رو، اگر نیویورک جنگلی از نمادهاست، این جنگلی است که در آن تبرها و بولدوزرها همواره مشغول کارند، و آثار بزرگ پیوسته ویران می‌شوند؛ جایی که ترک تحصیل‌کرده‌هایِ پاستورال با ارتشهای خیالی روبرو می‌شوند، و کمدیِ عشق با تراژدیِ قدرت درمی‌آمیزد؛ و معانی جدید علی‌الابد بر شاخه‌های درختان مصنوعی می‌رویند و پس از چندی فرومی‌افتند.

این بخش را با بحثی دربارهٔ رابرت موزز آغاز می‌کنم که زندگی شغلی‌اش

به‌عنوان یک مقام مسئول از اوایل دههٔ ۱۹۱۰ تا اواخر دههٔ ۱۹۶۰ به‌طول انجامید، کسی که احتمالاً بزرگترین خالق شکلهای نمادین در نیویورک قرن بیستم است. ساخت و سازهای او اثری مخرب و فاجعه‌آمیز بر ادوار اولیه زندگی من برجای گذاشت، و امروزه شبح او هنوز هم در شهر من حضور دارد. در قسمت بعد، کارهای جین جاکوبز و برخی از معاصران او را مورد بررسی قرار خواهم داد، کسانی که، در نبرد با موزز، طی دههٔ ۱۹۶۰ شکل عمیقاً متفاوتی از نمادگرایی شهری را خلق کردند. و دست آخر، برخی از محیطها و صور نمادینی را تشریح خواهم کرد که طی دههٔ ۱۹۷۰ در شهرهای مدرن شکوفا گشتند.

همپای بسط چشم‌اندازی برای مشاهدهٔ دگردیسیهای شهری طی چهار دههٔ گذشته، تصویری از نیویورک ترسیم خواهم کرد که بتوانم جای خود را در آن مشخص سازم. تلاش من معطوف به‌درک و فهم مدرنیزاسیون و مدرنیسمهایی خواهد بود که من و بسیاری از مردمان گرداگردم را به‌آنچه هستیم بدل کرده‌اند.

۱. رابرت موزز: جهان آزادراه

وقتی در کلانشهری پوشیده از بناهای اضافی کار می‌کنید، باید راه خود را با ساطور باز کنید. من فقط قصد دارم یک نفس به‌ساختن ادامه دهم. شما هم برای توقفش حداکثر سعی‌تان را بکنید.

ــ اصول عقیدتی رابرت موزز

... او (She) بود که چشم را
به‌روی واقعیت شهر گشود وقتی که بدو گفتم،
حالم بد می‌شود وقتی می‌بینم آنها ظرف چند ماه پلی جدید برپا می‌کنند

و من حتی وقت نوشتن یک کتاب را
پیدا نمی‌کنم. او در پاسخ گفت آنها

صاحب قدرتند، همین و بس.
شما همگی خواهان قدرتید.
اگر نمی‌توانی آن‌را به‌دست آوری،

دست کم ماهیتش را تصدیق

کن. و آنها به‌هیچ‌وجه قصد
ندارند آن‌را به‌تو عطا کنند.

ــ ویلیامز کارلوس ویلیامز، «گل»

کدامین هیولای سیمان و آلومینیوم جمجمه‌هاشان را شکافت و مغز و تخیلشان را خورد؟...
مولوک[1] که بناهایش حکم نهایی‌اند!

ــ آلن گینزبرگ، «فغان»

از میان تصاویر و نمادهای بسیاری که نیویورک به‌فرهنگ مدرن اهدا کرده است، یکی از بارزترین آنها در سالهای اخیر، تصویری از ویرانی و تباهی مدرن است. محلهٔ برونکس[2]، جایی که من در آن بزرگ شدم، به‌لقب یا اسم رمزی بین‌المللی برای جمیع کابوسهای شهریِ تراکم‌یافته دورهٔ ما بدل گشته است: مواد مخدر، گانگستریسم، حریق عمدی، قتل، سوء قصد، هزاران ساختمان متروکه، و محلاتی که به‌زباله‌دان و برهوت انباشته از آجرپاره بدل گشته‌اند. صدهاهزار راننده هر روز هنگام عبور از آزادراه کراس-برونکس[3]، که درست از مرکز این منطقه می‌گذرد، سرنوشت هولناک محلهٔ برونکس را تجربه می‌کنند، هرچند احتمالاً از درک آن عاجزند. سرعت ماشینها در این جاده، به‌رغم ترافیک سنگین شبانه‌روزی‌اش، بالا، به‌طرز مهلکی بالاست. رانندگان منظماً حتی در پیچهای خطرناک و مسیرهای فرعی ورودی و خروجی، از حداکثر سرعت مجاز تجاوز می‌کنند؛ سراسر مسیر آزادراه همیشه پر است از کاروانهای کامیونهای سنگین با راننده‌های اخمو و تندخو و متجاوز؛ ماشینهای سواری مدام از لابه‌لای کامیونها سبقت می‌گیرند: تو گویی در این جاده میلی حاد و مهارناپذیر بر همگان حاکم می‌شود تا با حداکثر سرعت ممکن از برونکس خارج شوند. نیم‌نگاهی به‌منظرهٔ شهر به‌سمت شمال دلیل این وضع را روشن می‌کند (و البته غالباً باید به‌نگاهی تند و گذرا اکتفا کرد، زیرا بخش اعظم جاده

---

۱. مولوک، Moloch، خدای آتش کنعانیان که این قوم در عهد باستان کودکان را برای او به‌آتش افکنده و قربانی می‌کردند.ــم.

2. The Bronx

3. Cross-Bronx

پایینتر از سطح زمین و محصور با دیوارهای آجری سه‌متری است): صدها ساختمان متروکه با در و پنجره‌های تخته‌کوب‌شده و بدنه نیمه‌ویران ساختمانهای سیاه و سوخته؛ دهها بلوک پوشیده از سنگ و کلوخ و آجرپاره.

ده دقیقه رانندگی در این جاده، که فی‌نفسه برای هرکس کار شاقی است، مشخصاً برای کسانی که گذشتهٔ برونکس را به‌یاد دارند، تجربهٔ هولناکی است: کسانی که وضع سابق این محله‌ها را که زمانی سرشار از زندگی و تکاپو بودند، به‌یاد می‌آورند، پیش از آنکه همین جاده دل آنها را بشکافد و برونکس را به‌منطقه‌ای بدل کند که باید هرچه سریعتر از آن رد شد. برای بچه‌های محلهٔ برونکس، مثل خودم، این جاده حامل طنز خاصی است: در همان حال که از خلال جهان کودکی‌مان عبور می‌کنیم، برای خارج شدن شتاب می‌ورزیم، و به‌محض مشاهدهٔ انتهای جاده دل‌آسوده می‌شویم، حس می‌کنیم نه‌فقط تماشاگرانی صرف بلکه مشارکانی فعال در آن فرایند تخریب‌ایم که دلمان را به‌درد می‌آورد. پا روی پدال گاز می‌گذاریم و می‌کوشیم اشکمان سرازیر نشود.

رابرت موزز مسئول تحقق همهٔ اینهاست. وقتی در پایان دههٔ ۱۹۵۰ این سطر از شعر آلن گینزبرگ را شنیدیم که می‌پرسد «کدامین هیولای سیمان و آلومینیوم»، فوراً مطمئن شدم این هیولا کسی جز موزز نیست، حتی اگر خود شاعر هم ملتفت این امر نبوده است. درست مثل «مولوک» شعر گینزبرگ «که از همان آغاز به‌درون جانم رسوخ کرد»، رابرت موزز و طرحهای عمومی او نیز دقیقاً در آغاز دورهٔ نوجوانی‌ام به‌درون زندگی من پاگذاردند و در به‌پایان رسیدن کودکی‌ام نقشی خاص ایفا کردند. البته او همواره، به‌نحوی گنگ و پنهانی، حضور داشته بود. هر بنای بزرگی که در نیویورک یا اطراف آن برپا شده بود ظاهراً به‌نحوی محصول کار او بود: پل تری‌بورا[1]، بزرگراه وست ساید، دهها پارک‌وی در وستچر و لانگ آیلند، ساحل جونز و ساحل ارکارد، پارکهای بی‌شمار، شهرکها و طرحهای خانه‌سازی، فرودگاه آیدل‌ویلد[2] (که همان فرودگاه کندی فعلی است)، شبکه‌ای از سدها و نیروگاههای عظیم در جوار آبشار نیاگارا؛ فهرست کارهای او ظاهراً تمامی نداشت. او مسبب وقوع رخدادی بود که برای من جذابیت جادویی خاصی داشت: نمایشگاه جهانی

1. Triboragh Bridge 2. Idelwild

سال ۱۹۳۹ـ۱۹۴۰، که من در رحم مادرم از آن بازدید کرده بودم، و بسیاری از یادبودهای آن در صور گوناگون ـ بروشور، پرچم، کارت‌پستال، زیرسیگاری ـ زینت‌بخش آپارتمان ما بود: نمادهای تلاش و پیشرفت بشری، ایمان به‌آینده، خلاصه همهٔ آرمانهای قهرمانانهٔ عصری که من در آن زاده شدم.

ولی سپس، در بهار و پاییز سال ۱۹۵۳، رفته‌رفته موزز به‌شکل جدیدی بر زندگی من سایه افکند: او اعلام کرد قصد دارد به‌زودی درست از وسط محلهٔ ما آزادراه عظیمی احداث کند که به‌لحاظ اندازه، هزینه و دشواریِ ساخت در جهان بی‌سابقه است. در آغاز باورش برای ما غیر ممکن بود؛ به‌نظر می‌رسید این طرح از جهانی دیگر آمده است. اول از همه، تقریباً هیچ‌کس در محله ما صاحب ماشین نبود: جریان زندگی ما توسط خود محله، و گذرگاههای زیرزمینی منتهی به‌مرکز شهر، تعیین می‌شد. تازه، حتی اگر خود شهر هم به‌چنین جاده‌ای نیاز داشت ـ یا شاید جاده مورد نیاز دولت بود؟ (در عملیات موزز، مرجع واقعی قدرت و تصمیم‌گیری هیچ‌گاه روشن نبود، مگر برای خود موزز) ـ مطمئناً معنای قضیه همان چیزی نبود که ظاهراً از اخبار و گفته‌ها دستگیر ما می‌شد: عبور آزادراه درست از وسط ده‌دوازده تا محلهٔ قدیمی، مسکونی، و پرجمعیت نظیر محلهٔ خود ما؛ و بی‌خانمان شدن حدود ۶۰,۰۰۰ نفر از مردم طبقهٔ کارگر و قشر پایین طبقهٔ متوسط که عمدتاً یهودی بودند، همراه با تعداد زیادی ایتالیایی، ایرلندی و سیاه‌پوست. یهودیان ساکن برونکس به‌کلی گیج و مبهوت شده بودند: آیا واقعاً ممکن است یکی از خودمان با ما چنین کاری بکند؟ (ما خبر نداشتیم او از قماش کدام یهودیهاست، یا اینکه از دید او تا چه حد همه ما فقط مانعی بر سر راهش بودیم). ولی حتی اگر او قصد انجام این کار را داشت، مطمئن بودیم وقوع آن در اینجا، در آمریکا، غیر ممکن است. در آن زمان هنور پشتمان به‌تهماندهٔ نیودیل[1] روزولت گرم بود: دولت، دولت ما بود، و حتماً نهایتاً برای حمایت از ما دست به‌کار می‌شد. با این حال، تا چشم بر هم زدیم، بولدوزرها و بیلهای مکانیکی سر رسیدند، و به‌مردم ابلاغ شد بهتر است هر چه سریعتر محله را تخلیه کنند. آنان گیج و مات به‌ماشینهای تخریب، به‌خیابانهای نابودشده، و به‌یکدیگر نگریستند، و سپس رفتند. موزز پا به‌صحنه می‌گذاشت، و هیچ قدرت

۱. نیودیل New Deal، برنامهٔ سیاسی و اقتصادی روزولت برای مبارزه با بحران دههٔ ۱۹۳۰.ـم.

لاهوتی یا ناسوتی قادر به‌ممانعت از او نبود.

برای ده سال، طی اواخر دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل دههٔ ۱۹۶۰، مرکز برونکس خرد و خراب و داغان شد. من و دوستانم عادت داشتیم روی سکوی گراند کانکورس[1]، جایی که قبلاً خیابان ۱۷۴ام بود، بایستیم و پیشرفت کار را تماشا کنیم ــ بیلهای عظیم مکانیکی و بولدوزرها و تیرآهنها، صدها کارگر با کلاههای ایمنی رنگارنگ، جرائقالهای غول‌آسایی که از مرتفع‌ترین ساختمانهای برونکس هم بسی بلندتر بودند، انفجارهای دینامیت و لرزه‌ها، تخته‌سنگهای تراش‌نخورده‌ای که تازه بریده شده بودند، چشم‌انداز ویرانی و تباهی در شرق و غرب که تا چشم کار می‌کرد ادامه داشت ــ و از مشاهدهٔ این امر شگفت‌زده شویم که چگونه محلهٔ عادی و باصفای ما به‌ویرانه‌ای باشکوه[2] و تماشایی تبدیل می‌شود.

زمانی که، حین تحصیل در کالج، پیرانسی[3] را کشف کردم، بلافاصله با او مأنوس شدم. گاه نیز از کتابخانهٔ کلمبیا به‌محوطهٔ عملیات ساختمانی بازمی‌گشتم و حس می‌کردم در مرکز آخرین پردهٔ فاوست گوته ایستاده‌ام. (باید اذعان کرد که کارهای موزز بدین لحاظ الهام‌بخش بود). با این فرق که در این مورد هیچ‌گونه پیروزی اومانیستیی در کار نبود تا ویرانی و تباهی را جبران کند. عملیات ساختمانی به‌پایان رسید، ولی تخریب واقعی برونکس تازه آغاز گشته بود. در دو طرف آزادراه برای کیلومترها همهٔ خیابانها و کوچه‌ها پر شد از گرد و خاک و دود و صدای کرکنندهٔ عبور ماشینها ــ به‌خصوص غرش کامیونهای بزرگ و قدرتمندی که نظیرشان قبلاً در برونکس دیده نشده بود، کامیونهایی که شبانه‌روز بارهای سنگین را از وسط شهر به‌مقصد لانگ آیلند یا نیوانگلند، یا به‌مقصد نیوجرسی و مناطق جنوبی، حمل می‌کردند. خانه‌های آپارتمانی که از بیست سال قبل مسکونی و پابرجا بود، غالباً یک‌شبه، خالی شدند؛ خانواده‌های پرجمعیت و فقرزدهٔ سیاه‌پوست و اسپانیایی‌تبار، که از محیط بدتر حلبی‌آبادها می‌گریختند، تحت نظارت سازمان تأمین اجتماعی دسته‌جمعی جابجا شدند، و این امر خود موجب شیوع وحشت و تسریع فرار از منطقه شد. احداث آزادراه، در عین حال، موجب تخریب بسیاری از بلوکهای تجاری شده بود، کسبه و

---

1. grand concourse 2. sublime

۳. جامباتیستا پیرانسی G. Piranesi، ۷۸ــ۱۷۲۰، معمار و نقاش ایتالیایی. ــم.

مغازه‌دارانی که از مشتریان خویش جدا شده بودند، علاوه بر خطر ورشکستگی باید، به‌دلیل انزوایی که بر آنان تحمیل شده بود، با خطر روزافزون سرقت و جنایت روبرو می‌شدند. بازار بزرگ و سر باز منطقه، در طولِ خیابان باث‌گیت[1]، که در اواخر دهۀ ۱۹۵۰ هنوز پررونق بود، زوال یافت؛ یک سال پس از افتتاح آزادراه، آنچه از بازار باقی مانده بود در آتش سوخت. بدین ترتیب، محلۀ برونکس که از جمعیت تهی، به‌لحاظ اقتصادی فلج، و به‌لحاظ عاطفی خرد گشته بود ــ و البته زخمهای درونی حتی از این صدمات فیزیکیِ فجیع نیز بدتر بودند ــ کاملاً برای سقوط در گرداب هولناک فلاکت و تباهی شهری آماده بود.

موزز ظاهراً از تباهی و ویرانی لذت می‌برد و بدان افتخار می‌کرد. وقتی، کمی پس از اتمام آزادراه کراس-برونکس، در مقابل این پرسش قرار گرفت که آیا این‌گونه آزادراههای شهری موجد مشکلات انسانی خاصی نیستند، به‌تندی پاسخ داد: «این کار ناراحتی و زحمت چندانی ایجاد نمی‌کند. فقط آسایش مردم کمی مختل می‌شود که تازه این هم بیشترش اغراق است». در قیاس با بزرگراههایی که پیشتر در مناطق روستایی و حومۀ شهرها ساخته بود، یگانه تفاوت احداث آزادراه این بود که «خانه‌های بیشتری سر راه است... و آدمهای بیشتری ــ همین و بس». او با افتخار افزود «وقتی در کلانشهری پوشیده از بناهای اضافی کار می‌کنید، باید راه خود را با ساطور باز کنید».[۱] در این عبارت موزز به‌طرزی نیمه‌آگاه «آدمهای سر راه» را با لاشۀ دامهایی که باید قطعه‌قطعه و خورده شوند، برابر می‌کند، چنین نگرشی براستی خوفناک است؛ حتی آلن گینزبرگ هم نمی‌توانست با خیال راحت چنین استعاره‌هایی را در دهان بت اعظم خویش، مولوک، بگذارد. بدون شک، این‌گونه سخنان صرفاً گزاف می‌نمود. قریحۀ موزز برای افراط در قساوت، همراه با تخیل درخشان، انرژی وسواسی و جاه‌طلبی جنون‌آمیزش، او را قادر ساخت تا، طی چند سال، نوعی شهرت و اعتبار شبه‌اسطوره‌ای برای خویش فراهم آورد. بدین ترتیب، او در هیئت آخرین فرد صف طولانی سازندگان و مخربان کبیر، در متن اسطورۀ فرهنگی و تاریخ بشریت، ظاهر می‌شد: لویی چهاردهم، پطر کبیر، بارون هوسمان، ژوزف استالین (موزز، علی‌رغم ضدیّت متعصبانه‌اش با کمونیسم، عاشق تکرار این

1. Bathgate

حکم استالینیستی بود که «بدون شکستن تخم‌مرغ، نمی‌توان املت درست کرد»)، باگزی سیگل[1] (استاد هدایت عوام‌الناس و خالق لاس وگاس)، تیمور لنگ (یا تامبورلین[2]) قهرمان تراژدی کریستوفر مارلو، فاوست گوته، کاپیتان اهب [قهرمان ملویل در موبی دیک]، آقای کورتس [قهرمان کنراد در دل تاریکی]، و همشهری کین. موزز تمام سعی‌اش را کرد تا در قد و قواره‌ای غول‌آسا ظاهر شود، دست آخر او حتی از شهرت فزایندهٔ خود به‌عنوان یک هیولا لذت می‌برد، شهرتی که به‌گمان او برای زهر چشم گرفتن از مردم و دور نگهداشتن مخالفانِ بالقوه، مفید بود.

اما سرانجام ــ پس از چهل سال ــ افسانه‌ای که خود پرورده بود، به‌سقوط او کمک کرد: این افسانه هزاران دشمن شخصی برایش به‌ارمغان آورد، که بعضی از آنان در نهایت به‌اندازهٔ خود وی مصمم و نیرومند بودند، و جملگی به‌نحوی وسواسی عزم خویش را جزم کرده بودند تا این مرد و دم و دستگاهش را متوقف سازند. در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ آنان سرانجام موفق شدند؛ جلوی کار او گرفته شد و قدرت ساختن از او سلب گشت. اما کارها و بناهای او هنوز هم ما را احاطه کرده‌اند، و شبح او همچون گذشته بر زندگی عمومی و خصوصی مردمان مستولی است.

بحث و جدلِ بی‌انتها دربارهٔ قدرت و سبک شخصی موزز کار سختی نیست. اما تأکید نهادن بر این نکته، تشخیص یکی از منابع اصلی اقتدار بی‌حد و حصر موزز را دشوار می‌کند: توانایی او در قانع ساختن تودهٔ مردم که شخص او حامل نیروهای عظیم غیر شخصی در مقیاس تاریخ جهانی، و تجسم روح پرتحرک مدرنیته است. او توانست برای چهل سال خیال یا بینش مدرن را قبل از همه در اختیار خود گیرد. مخالفت با پلها، تونلها، آزادراهها، طرحهای خانه‌سازی، سدها و نیروگاهها، استادیومها، و فرهنگسراهای او، به‌معانی مخالفت با تاریخ، پیشرفت، و خود مدرنیته بود ــ یا دست‌کم چنین به‌نظر می‌رسید. و البته فقط تعداد معدودی، به‌ویژه در نیویورک، حاضر به‌چنین کاری بودند. «آدمهایی هستند که همه چیز را همان‌طور که هست دوست دارند. من برای آنها مژده‌ای ندارم. آنها هم بهتر است به‌دور شدن از اینجا ادامه دهند. این ایالت خیلی بزرگ است، تازه ایالتهای دیگری هم هست. بگذارید به‌کوهستانهای راکی بروند».[۲] موزز بر جایی انگشت گذارده بود که از یک

1. B. Siegel
2. Tamburlaine

قرن پیش در شکل‌گیریِ خُلق و خو و نگرش نیویورکیها نقشی حیاتی داشته است: احساس یکی بودن و تعلق به‌پیشرفت، به‌احیا و اصلاح، به‌دگرسازی مداوم خود و جهان خود ــ همان خصیصه‌ای که هارولد روزنبرگ آن‌را «سنت [پرستش] امر نو» نامیده است. چه تعداد از یهودیان اهل برونکس، این زادگاه همهٔ انواع رادیکالیسم، حاضر بودند برای پاسداری از تقدسِ «همه چیز آن‌طور که هست» مبارزه کنند؟ موزز سرگرم انهدام جهان ما بود، و لیکن چنین به‌نظر می‌رسید که او تحت لوای همان ارزشهایی فعالیت می‌کند که ما خود هوادارش بودیم.

هنوز می‌توانم به‌یاد آورم که برفراز محوطهٔ عملیات ساختمانی آزادراه کراس-برونکس ایستاده بودم و برای محله‌ام (که سرنوشت آن‌را با دقتی موحش پیش‌بینی می‌کردم) می‌گریستم، و برای به‌خاطر سپردن و انتقام گرفتن سوگند می‌خوردم، ولی در همان حال با ابهامات و تناقضات دردسرآفرینی که در کار موزز تجلی یافته بود، دست و پنجه نرم می‌کردم. گراند کانکورس، همان مکان مرتفعی که جایگاه مشاهده و تعمق من بود، بیش از هر خیابان دیگر در منطقهٔ ما به‌بلواری پاریسی شباهت داشت. یکی از ویژگیهای بارز این خیابان ردیفهای خانه‌های آپارتمانی بزرگ و باشکوه دههٔ ۱۹۳۰ بود: این خانه‌ها به‌لحاظ شکل معماری، چه شکلهای هندسی تیز و چه شکلهای بیومورفیکِ خمیده، ساده و واضح و روشن بودند؛ با رنگهای درخشان آجرهای گوناگون، در تعادل با رنگ زرد کروم، که به‌طرزی زیبا با سطوح وسیعی از شیشه ترکیب شده بود؛ خانه‌هایی چنان دلواز و سرشار از نور و هوا که گویی مبشر زندگی نیکی بودند که دَرش نه‌فقط به‌روی اقلیت نخبهٔ ساکنان که به‌روی همهٔ ما باز بود. سبک این ساختمانها، که امروز به‌آرت دکو[1] مشهور است، در روزگار رونق و شکوه آنها، سبک «مدرن» نام داشت. از دید والدین من، که خود را با افتخار خانواده‌ای «مدرن» توصیف می‌کردند، ساختمانهای خیابان کانکورس معرف نقطهٔ اوج مدرنیته بود. ما به‌لحاظ مالی توان زندگی در آنها را نداشتیم ــ اگرچه ما نیز نه خیلی پایینتر از کانکورس در ساختمانی کوچک و میانه‌حال، ولی محققاً «مدرن» زندگی می‌کردیم ــ اما تماشا و تحسین آنها مجانی بود، درست مثل تماشای صف کشتیهای مجلل اقیانوس‌پیما در بندرگاه. (امروزه

1. Art Deco

همان ساختمانها بیشتر شبیه رزم‌ناوهای سوراخ‌سوراخ‌شده‌ای‌اند که در بندرگاهی خشک‌شده به‌گل نشسته‌اند، و البته از خود کشتیهای اقیانوس‌پیما نیز تقریباً هیچ نشانی برجا نمانده است).

هنگامی که شاهد تخریب یکی از زیباترین این ساختمانها برای احداث آزادراه بودم، اندوهی را حس کردم که، اینک بخوبی می‌دانم، مختص زندگی مدرن است. در بسیاری موارد قیمت تداوم و گسترش مدرنیته، نه‌فقط نابودی و تخریب محیطها و نهادهای «سنتی» و «ماقبل مدرن»، بلکه همچنین نابودی همه آن چیزهایی است که در خود جهان مدرن بسی زیبا و حیاتی بوده‌اند ــ و تراژدی واقعی نیز در اینجاست. در محلهٔ برونکس، به‌لطف رابرت موزز، مدرنیتهٔ بلوار شهری به‌منزلهٔ امری منسوخ از سوی مدرنیتهٔ بزرگراه میان‌شهری محکوم و تکه و پاره می‌شد. چنین است گذر اعصار! سرانجام معلوم شد مدرن بودن بسی بیش از آنچه من آموخته بودم، مسئله‌ساز و خطرناک است.

چه جاده‌هایی به‌آزادراه کراس-برونکس منتهی می‌شدند؟ آن طرحهای عمومی که موزز از دههٔ ۱۹۲۰ به‌بعد سازماندهی آنها را به‌عهده داشت، بیانگر نوعی بینش ــ یا به‌عبارت بهتر، مجموعه‌ای از بینشها ــ در قبال این پرسش بود که زندگی مدرن چه می‌تواند باشد و چه باید باشد. قصد من تدقیق و بیان اشکال مشخصی از مدرنیسم است که توسط موزز تعریف گشته و تحقق یافتند، می‌خواهم تناقضات درونی و کورانهای پنهان و شوم این اشکال ــ که در برونکس برملا شد ــ و همچنین معنا و ارزش پایدار آنها برای بشر مدرن را مورد بررسی قرار دهم.

نخستین دستاورد بزرگ موزز، در پایان دههٔ ۱۹۲۰، خلق فضای عمومی جدیدی بود که عمیقاً با هر آنچه پیشتر در هر کجا وجود داشت، متفاوت بود: پارک ایالتی ساحل جونز در لانگ‌آیلند، درست در آن‌سوی محدودهٔ نیویورک سیتی به‌موازات ساحل اقیانوس اطلس. این ساحل، که در تابستان سال ۱۹۲۹ افتتاح شد، و اخیراً نیز مراسم پنجاهمین سالگرد آن برگزار شد، چنان فراخ است که به‌راحتی می‌تواند در یکشنبه‌های داغ تابستان نیم میلیون نفر را، بدون احساس ازدحام و تنگی، در خود جای دهد. بارزترین ویژگی آن در مقام یک چشم‌انداز، روشنی شگفت‌آور فضا و شکل آن است: گسترهٔ فراخ ماسه که مطلقاً صاف و به‌طرز

کورکننده‌ای سپید است و در هر دو سو تا افق ادامه دارد: نواری پهن و سرراست میان آبیِ زلال و ناب و بی‌پایان دریا در یک‌سو، و خط قهوه‌ای و صاف و ممتد پیاده‌رو چوبی در سوی دیگر. کل این گسترهٔ افقی عظیم توسط دو حمام شکیل به‌سبک آرت دکو، که از چوب و آجر و سنگ ساخته شده‌اند، علامت‌گذاری شده است، و در فاصله میان آن دو، درست در مرکز پارک، برج یا ستونی از آب، که از همه‌جا دیده می‌شود، چونان آسمانخراشی بلند قد برافراشته است، فواره‌ای که شکوه و عظمت آن، شکلها و بناهای شهری قرن بیستم را تداعی می‌کنند که این پارک در آن واحد مکمل و نافی آنهاست. ساحل جونز نمایش خیره‌کننده‌ای از اشکال بنیانی طبیعت ــ زمین، خورشید، آب، آسمان ــ ارائه می‌دهد، و لیکن در اینجا طبیعت با صافی و خلوصی افقی و انتزاعی و روشنی و وضوحی تابان نمایان می‌گردد که فقط فرهنگ قادر به‌خلق آن است.

مسلماً قدردانی و تحسین ما نسبت به‌این مخلوق موزز باز هم بیشتر خواهد شد اگر (همان‌طور که کارو به‌روشنی توضیح می‌دهد) دریابیم چه مقدار از این فضا قبلاً مرداب، برهوت، دور از دسترس، و نقشه‌برداری‌نشده، بوده است، تا سرانجام سر و کلهٔ موزز پیدا شد و در کمتر از دو سال چنین استحالهٔ چشمگیری تحقق یافت. نوع دیگری از خلوص نیز وجود دارد که در ساحل جونز نقشی اساسی ایفا می‌کند. در این ساحل هیچ نشانی از هجوم تجارت و کسب و کار مدرن به‌چشم نمی‌خورد: هتل، کازینو، چرخ و فلک، سرسره، فوتبال دستی، بلندگو، دکهٔ ساندویچ‌فروشی، چراغهای نئون، از هیچ‌کدام خبری نیست؛ آشغال و زباله، سر و صدای بیخود و شلوغی و بی‌نظمی هم در کار نیست[1]. در نتیجه، حتی وقتی جمعیتی برابر جمعیت شهر پیتزبورگ[2] ساحل جونز را پر می‌کند، باز هم حال و هوای آن به‌طرز شگفت‌آوری آرام و بری از هیاهو است. تقابل ژرفی میان این ساحل و کانی آیلند، در فاصلهٔ چندمایلی آن، وجود دارد؛ ساکنان کانی آیلند که جملگی از طبقهٔ متوسط‌اند،

---

۱. اما کسب و کار آمریکایی هیچ‌گاه تسلیم نمی‌شود. در روزهای تعطیل آخر هفته صف پیوسته‌ای از هواپیماهای کوچک درست بر فراز نوار ساحلی به‌پرواز درمی‌آید که هر یک با استفاده از پیامهایی که با دود بر آسمان نوشته می‌شود یا با حمل پرچمهای تبلیغاتی، دربارهٔ محاسن انواع سودا یا ودکا، کلوپها و رستورانها، و مواضع و قولهای سیاستمداران محلی داد سخن می‌دهند. حتی موزز هم نتوانسته راهی برای طرد تجارت و سیاست از آسمان ابداع کند.

۲. مقصود شهر پیتزبورگ در آمریکا است، نه سن پترزبورگ روسیه.ــم.

به‌محض گشایش ساحل جونز جذب آن شدند. بدین ترتیب، تمامی ازدحام و تنش، تحرک و سر و صدای فاقد نظم، و آن شور حیاتیِ فرسوده و مندرس که در عکسهای وی‌جی و حکاکیهای رجینالد مارس تجلی یافته است، یعنی همه آن چیزهایی که به‌طرزی نمادین در مقالهٔ لارنس فرلینگتی، «کانی آیلندِ ذهن»، مورد ستایش قرار گرفته است، در متن چشم‌انداز خیالی ساحل جونز به کلی محو و ناپدید می‌گردد.

به‌تقلید از نوشتهٔ فرلینگتی می‌توان پرسید: ساحل جونزِ ذهن چگونه جایی خواهد بود؟ ارائه تصویری از آن به‌زبان شعر، یا هر نوع زبان نمادینی که بر تحرک و تقابل دراماتیک مبتنی است، بسی دشوار است. ولی می‌توان جنبه‌هایی از آن‌را در نقاشیهای ساده و هندسیِ موندریان، و در سبک مینیمالیستی[1] دههٔ ۱۹۶۰، مشاهده کرد. طیف رنگی آن نیز به‌سنت نئوکلاسیک نقاشی مناظر تعلق دارد، از نیکلا پوسن گرفته تا ماتیس جوان تا میلتون آوری. در روزهای آفتابی، ساحل جونز حال و هوای رمانسِ مدیترانه‌ای را به‌آدمی القاء می‌کند، همان رمانسِ روشنی و وضوح آپولونی، نور کاملِ بدون سایه، هندسهٔ کیهانی، و چشم‌اندازی ناگسسته که تا افقی بی‌انتها امتداد می‌یابد. این رمانس دست‌کم به‌اندازهٔ خود افلاطون قدمت دارد. و البته پرشورترین و بانفوذترین هوادار مدرن آن کسی نیست جز لوکوربوزیه. او در همان سال افتتاح ساحل جونز، درست قبل از وقوع بحران بزرگ[2]، رؤیای مدرن کلاسیک خویش را چنین تشریح می‌کند:

> اگر نیویورک را با استانبول مقایسه کنیم، می‌توانیم بگوییم که اولی نوعی فوران و انقلاب بزرگ است، و دومی نوعی بهشت زمینی.
>
> نیویورک هیجان‌آور و آزاردهنده است. درست مثل سلسله‌جبال آلپ، یا طوفان، یا نبردی عظیم. نیویورک زیبا نیست، و با آنکه محرک فعالیتهای عملی ماست، به‌حس سعادت و شادمانی ما صدمه می‌زند...
>
> شهر می‌تواند با خطوط شکسته‌اش بر ما مسلط شود؛ شکل مضرس شهر آسمان را تکه‌پاره می‌کند. در کجا به‌آرامش دست خواهیم یافت؟...
>
> همچنان که به‌سمت شمال می‌روی، مناره‌های تزئین‌شدهٔ کلیساهای جامعْ

---

1. Minimalist

۲. منظور بحران عظیم اقتصادی اوایل دههٔ ۱۹۳۰ است که آمریکا و کل جهان سرمایه‌داری را به‌شدت لرزاند.ـم.

عذاب جسم را منعکس می‌کنند، رؤیاهای اندوهبار روح، دوزخ و برزخ، و جنگلهای کاج که از خلال مهی سرد و نوری پریده‌رنگ دیده می‌شوند.
تن ما نیازمند آفتاب است.
شکلهای خاصی وجود دارند که سایه می‌افکنند.[۳]

لوکوربوزیه خواهان ساختارهایی است که افسانهٔ فضای افقی و آرام و روشن جنوب را در برابر واقعیات تیره و تار و پرتلاطم شمال تحقق می‌بخشند. ساحل جونز، درست در ورای افق آسمان‌خراشهای نیویورک، مثال ایده‌آل تحقق این افسانه یا رمانس است. این نکتهٔ طنزآمیزی است که به‌رغم وابستگی و علاقهٔ موزز به طوفان و تنش[۱] و مبارزه و تخاصم همیشگی، نخستین پیروزی او، همان دستاوردی که نیم‌قرن بعد ظاهراً مایهٔ اصلی مباهات و افتخار او بوده است، در واقع مبین پیروزیِ تنعم، رخوت و شهوت[۲] بود. ساحل جونز در قلب این همشهری کین نمونهٔ غول‌آسای همان اسباب‌بازی و یادگار محبوب دورهٔ کودکی بود.

پارک‌وی‌های ایالتی شمالی و جنوبی موزز، که از منطقهٔ کوئینز[۳] شروع شده تا ساحل جونز و ماورای آن ادامه می‌یافت بُعد دیگری را به‌روی پاستورال مدرن گشود. این جاده‌ها با شیب نرم و چشم‌انداز مناسب، به‌رغم آنکه پس از نیم‌قرن کمی فرسوده شده‌اند، هنوز هم از زیباترین جاده‌های جهانند. اما زیبایی آنها برخلاف نمونه‌های دیگری چون بزرگراه ساحلی کالیفرنیا، یا جادهٔ آپالاچیان تریل از محیط طبیعی اطرافشان نشأت نمی‌گیرد: سرچشمهٔ این زیبایی محیط خود جاده‌هاست که مصنوعاً آفریده شده است. این پارک‌وی‌ها حتی اگر به‌هیچ‌جا وصل یا ختم نمی‌شدند، باز هم فی‌نفسه جذاب می‌نمودند. این نکته به‌ویژه در مورد پارک‌وی شمالی صادق است که مسیر آن از میان منطقهٔ اغنیا و املاک و کاخهایی عبور می‌کند که اسکات فیتز جرالد کمی پیشتر آنها را در رمان گتسبی بزرگ (۱۹۲۵) جاودانی کرده بود[۴]. نخستین مناظر جاده‌ای موزز در لانگ آیلند، معرف تلاشی مدرن برای

---

1. *Sturm und Drang*
2. *Luxe, Calme et volupté*
3. Queens

۴. این امر موجب بروز نزاعی سخت با صاحبان املاک شد، و موزز را قادر ساخت در مقام قهرمان دفاع از حق مردم نسبت به‌هوای تازه، فضای باز و آزادی حرکت، شهرتی برای خود دست و پا کند. یکی از مهندسان او نیم‌قرن بعد، ضمن بیان خاطراتش گفت: «کار کردن برای موزز هیجان‌آور

بازآفرینی همان چیزی است که راوی رمان فیتز جرالد، در آخرین صفحهٔ کتاب، آن‌را چنین توصیف می‌کند: «همان جزیرهٔ قدیمی که زمانی چشم ملاحان هلندی به‌جمالش روشن شد ــ پستان تازه و سبز دنیای نو». اما موزز کاری کرد که دسترسی به‌این پستان فقط به‌میانجی آن نماد دیگری ممکن گردد که گسستی بدان علاقهٔ بسیار داشت: چراغ سبز. تجربه و تماشای پارک‌وی‌های موزز فقط از درون ماشین سواری ممکن بود: گذرگاههای زیرزمینی آنها عمداً با ارتفاعی کم ساخته شده بودند که عبور اتوبوسها را ناممکن می‌ساخت، و در نتیجه وسایل نقلیه عمومی نمی‌توانستند توده‌های مردم را از شهر به‌ساحل انتقال دهند. این ساحل، باغی مشخصاً تکنو-پاستورال بود که فقط صاحبان ماشینهای مدرن آخرین مدل حق ورود بدان را داشتند، شکل خصوصی‌شده‌ای از فضای عمومی که در نوع خود منحصر به‌فرد بود. بدین ترتیب، موزز طراحی فیزیکی و مهندسی راه و ساختمان را به‌منزلهٔ ابزاری برای جداسازی و غربال اجتماعی به‌کار گرفت؛ غربال همهٔ آنهایی که فاقد چهارچرخه‌ای خصوصی بودند. موزز، که خود هیچ‌گاه رانندگی نیاموخت، رفته‌رفته مرد شماره یک دیترویت [مرکز صنایع اتومبیل‌سازی] در نیویورک شد. اما برای اکثریت قاطع اهالی نیویورک دنیای نوین و سبز او حاصلی جز یک چراغ قرمز در بر نداشت.

ساحل جونز و نخستین پارک‌وی‌های موزز در لانگ آیلند را باید در زمینهٔ رشد چشمگیر فعالیتها و صنایع معطوف به‌سرگرمی اوقات فراغت مورد بررسی قرار داد، رشدی که خود محصول شکوفایی اقتصادی دههٔ ۱۹۲۰ بود. هدف نهایی از اجرای این طرحها در لانگ آیلند خلق جهانی پاستورال، درست در ورای محدودهٔ شهر بود، جهانی ساخته‌شده برای تعطیلات، بازی و تفریح ــ مخصوص کسانی که وقت و امکانات ورود بدان را داشتند. استحاله‌های خود موزز در دههٔ ۱۹۳۰ را باید در پرتو دگرگونی ژرفی درک کرد که معنای نفس عمل سازندگی را تغییر داد. طی دورهٔ رکود

بود. او باعث می‌شد حس کنی جزئی از یک رخداد بزرگ هستی. حس می‌کردی داری برای مردم علیه این ملاکهای بزرگ و قانون‌گزاران ارتجاعی مبارزه می‌کنی... تقریباً شبیه یک جنگ بود». (کارو، ۲۲۸، ۲۷۳) ولی در واقع، همان‌طور که کارو اثبات می‌کند، همه زمینهایی که موزز مصادره کرد عملاً متشکل از خانه‌های کوچک و مزارع خانوادگی بود.

بزرگ اوایل دهۀ ۱۹۳۰، همزمان با فروپاشی صنعت و تجارت خصوصی و افزایش رکود و بیکاری توده‌ای، ساخت و ساز نیز ماهیت خصوصی خود را از دست داد و به‌فعالیتی عمومی، و مهمتر از آن، به‌یک نیاز فوری و فوتی عمومی، بدل گشت. همه طرحهای ساختمانی جدّی که در دهۀ ۱۹۳۰ اجرا شدند ــ پلها، پارکها، جاده‌ها، تونلها و سدها ــ عملاً با پول دولت فدرال و تحت نظارت نهادها و عوامل نیودیل ساخته شدند[۱]. این طرحها حول محور اهداف اجتماعی پیچیده و کاملاً مشخصی برنامه‌ریزی شدند. اولاً ایجاد رونق در کسب و کار، افزایش مصرف و برانگیختن بخش خصوصی. ثانیاً ایجاد مشاغل جدید برای میلیونها بیکار، و کمک به‌برقراری صلح و آرامش اجتماعی. ثالثاً، مدرنیزه کردن، متمرکز ساختن و سرعت بخشیدن به‌اقتصاد مناطقی که محل اجرای این طرحها بود، از لانگ آیلند گرفته تا اوکلاهما. رابعاً، این طرحهای سازندگی می‌بایست معنای واژۀ «عموم مردم» را گسترش بخشد، و به‌طرزی نمادین نشان دهد که چگونه می‌توان زندگی آمریکایی را به‌واسطۀ طرحها و فعالیتهای عمومی به‌لحاظ مادی و معنوی، هر دو، غنا بخشید. و دست آخر آنکه طرحهای بزرگ نیودیل می‌بایست با به‌کارگیری تکنولوژیهای جدید و مهیج، تصویری از آیندۀ پرشکوه موعود ارائه دهد که هم‌اینک در افق دید ما در حال ظهور است، شروع عصری نو، آن هم نه‌فقط برای معدودی از نخبگان ممتاز، بلکه برای همۀ مردم.

موزز احتمالاً نخستین کسی در آمریکا بود که به‌امکانات عظیم نهفته در تعهد حکومت روزولت به‌طرحهای عمومی پی برد. او این نکته را نیز دریافت که از این پس سرنوشت شهرهای آمریکا تا حد زیادی در واشنگتن تعیین می‌شود. او که اینک متصدی هر دو مقام سرپرست پارکهای شهر و سرپرست پارکهای ایالتی بود، روابط نزدیک و پایداری با مبتکرترین و فعالترین طراحان بوروکراسی نیودیل برقرار کرد. او آموخت چگونه در فرصتی بس کوتاه، میلیونها دلار از بودجۀ دولت فدرال را به‌جریان اندازد. سپس، با استخدام گروهی از طراحان و مهندسان درجه یک (عمدتاً از میان صفوف بیکاران)، ارتش کاری متشکل از ۸۰،۰۰۰ کارگر را بسیج کرد و

---

۱. برمن با استفاده از حروف اختصاری به‌تعدادی از این نهادها اشاره می‌کند که تعیین اسامی اصلی آنها ناممکن است: CCC, PWA, CWA, TVA, FSA.ــم.

بر اساس یک برنامهٔ کاری فشرده، مشغول احیای ۱۷۰۰ پارک نیویورک (که در نقطهٔ حضیض رکود اقتصادی وضعشان حتی از امروز هم بدتر بود) و احداث صدها پارک جدید شد، همراه با صدها زمین بازی و تعدادی باغ‌وحش. موزز کار را در پایان سال ۱۹۳۴ به‌انجام رساند. او نشان داد که نه‌فقط در مدیریت و اجرای این‌گونه طرحها استعداد فراوان دارد، بلکه به‌ارزش فعالیت عمومی مداوم به‌مثابه نمایشی از روحیهٔ عمومی نیز واقف است. او هفته‌ای هفت روز، بیست و چهارساعته، مشغول ترمیم و بازسازی پارک مرکزی، و احداث مخزن آن و باغ‌وحش آن بود: در تمامی طول شب پروژکتورها نورافشانی می‌کردند و بیلهای مکانیکی زمین را به‌لرزه می‌انداختند، و این تمهیدات علاوه بر سرعت بخشیدن به‌پیشرفت کار، موجد صحنهٔ نمایش جدیدی بود که مردم را مسحور می‌کرد.

ظاهراً این شور و اشتیاق حتی به‌خود کارگران هم سرایت کرده بود: آنان نه‌فقط خود را با ضرب‌آهنگ بی‌رحمانهٔ تحمیل‌شده از سوی موزز و دستیاران و ناظران وی وفق دادند، بلکه عملاً از خودِ کارفرمایان سبقت جستند، ابتکار عمل را به‌دست گرفتند، ایده‌هایی تازه ارائه دادند و در مراحل مختلف کارها را جلوتر از برنامهٔ پیش‌بینی‌شده به‌اتمام رساندند، آن هم به‌نحوی که مهندسان مکرراً ناچار شدند به‌سر میز خود بازگردند و نقشه‌ها را با توجه به‌پیشرفت ایجادشده از سوی کارگران دوباره طراحی کنند.[۴] این رخداد معرف عالیترین شکل رمانس مدرن سازندگی است ــ رمانسی که فاوست گوته، کارلایل و مارکس، کانستراکتیویستهای دههٔ ۱۹۲۰، فیلمهای تبلیغاتی شوروی دربارهٔ سازندگی در دورهٔ برنامهٔ پنج‌ساله، و فیلمهای مستند و خبری ساختِ FSA, TVA و WPA در اواخر دههٔ ۱۹۳۰، جملگی هوادار و ستایشگر آن بودند. آنچه در این مورد [یعنی بازسازی پارک مرکزی نیویورک] واقعیت و اصالتی خاص به‌رمانس سازندگی عطا کرد، نقش خود این رمانس در تشویق مردانی بود که اصل کار را انجام می‌دادند. ظاهراً کارگران توانسته بودند در این کار ــ که به‌لحاظ فیزیکی طاقت‌فرسا و فاقد دستمزد بالا بود ــ معنا و هیجانی بیابند، زیرا تصور روشنی از کل کار در ذهن داشتند، و به‌ارزش آن برای اجتماعی که خود بخشی از آن بودند، باور داشتند.

شهرت و اعتبار فوق‌العاده‌ای که موزز از کار خود در بازسازی پارکهای شهر کسب کرد، تخته‌فنری شد برای جهش او به‌سوی چیزی که برایش بسی مهمتر از

پارکها بود: شبکه‌ای از بزرگراهها، پارک‌وی‌ها و پلها که کل منطقهٔ کلانشهر [نیویورک] را به‌هم گره می‌زد. این شبکه متشکل بود از: بزرگراه بالاتر از سطح زمین وست ساید، که سراسر طول منهتن را درمی‌نوردد، و از فراز پل جدید هنری هادسون[1]، به‌درون برونکس امتداد یافته و با گذر از آن به‌وچستر می‌رسد؛ پارک‌وی کمربندی از ایست ریور[2] تا آتلانتیک، که پیرامون بخش بروکلین را دور می‌زند، و از طریق تونل بروکلین-باتری (البته موزز ساخت پل را به‌تونل ترجیح می‌داد) به‌منهتن و ایالت جنوبی متصل می‌شود؛ و نهایتاً ــ قلب یا مرکز کل نظام ــ پروژهٔ ترای‌بارو که خود شبکهٔ به‌غایت پیچیده‌ای است از پلها و راههای فرعی و پارک‌وی‌ها که منهتن، برونکس و وچستر را به‌کوئینز و لانگ آیلند متصل می‌کنند.

هزینهٔ اجرای این طرحها بسیار گزاف بود، ولی موزز توانست بخش اعظم آن‌را به‌دوش واشنگتن بیندازد. این طرحها به‌لحاظ فنی عالی بودند: مهندسی شبکهٔ ترای‌بارو تا به‌امروز یک نمونهٔ کلاسیک درسی است. این طرحها، به‌گفتهٔ موزز، کمک کردند تا «رشته‌های ازهم‌گسسته و لبه‌های پارهٔ شبکهٔ شریانهای کلانشهری نیویورک به‌هم دوخته شوند» و کل این منطقهٔ به‌غایت پیچیده سرانجام به‌وحدت و انسجامی دست یابد که همیشه بدان نیاز داشته است. طرحهای موزز مجموعه‌ای از نماهای ورودی جدید و جذاب برای شهر نیویورک به‌وجود آوردند، و شکوه و عظمت منهتن را از بسیاری زوایای جدید به‌نمایش گذاردند ــ از پارک‌وی کمربندی، بزرگراه مرکزی، و بخش بالایی بزرگراه وست ساید ــ و بدین طریق به‌ظهور نسل جدیدی از افسانه‌ها و خیالپردازیهای شهری دامن زد[3]. منظره کرانهٔ رود هادسون در قسمت شمالی شهر، که یکی از زیباترین مناظر شهری موزز است، در

---

1. Henry Hudson
2. East River

۳. از سوی دیگر این طرحها شبکهٔ شطرنجی خیابانهای منهتن را به‌شدت مختل کردند. کولهاس در کتاب خود (*Delirious New York*, 15) با تیزبینی اهمیت این سیستم را برای محیط نیویورک توضیح می‌دهد: «انضباط دوبُعدی شبکهٔ شطرنجی آزادی تصورناپذیری برای بی‌نظمی سه‌بُعدی فراهم می‌آورد. این شبکه موجد تعادل جدیدی میان کنترل و عدم کنترل است... به‌لطف استقرار آن، منهتن برای ابد از هرگونه نفوذ و دخالت خودکامه یا توتالیتر [بعدی] مصون است. این شبکه در هر بلوک واحد ــ یعنی وسیعترین محوطه‌ای که به‌لحاظ معماری می‌تواند تحت کنترل قرار گیرد ــ برای حداکثر آحاد نفوس مستقل شهری (Urbanistic Ego) جا بازمی‌کند». و دقیقاً همین محدوده‌های متعلق به‌نفوس شهری است که نفس [امارهٔ] موزز خواهان محو و نابودی آنها بود.

قیاس با وضع آن پیش از سر رسیدن موزز (بنا به‌تصاویری که کارو ارائه می‌دهد، بیابانی پوشیده از آشغال و زباله و کلبه‌های گودنشینها) براستی چشمگیر و تکان‌دهنده است. می‌توانید با عبور از پل جرج واشنگتن، وارد پیچ نرم بزرگراه وست ساید شوید، و ناگهان چراغها و برجهای منهتن با درخشش تابناک در برابرتان ظاهر می‌شود، درست بر فراز پارک سبز و خرم ریورساید، و در اینجاست که دشمنان قسم‌خوردهٔ رابرت موزز ــ یا حتی دشمنان خود نیویورک ــ هم تحت تأثیر قرار می‌گیرند: اکنون می‌دانید که بار دیگر به‌خانه رسیده‌اید، و شهر در اختیار شماست، و این را مدیون موززید.

درست در پایان دههٔ ۱۹۳۰، زمانی که موزز در نقطهٔ اوج خلاقیت خود بود، کتابی به‌چاپ رسید که به‌شأن و مقام او رسمیت بخشید، کتابی که بیش از هر اثر دیگری، قواعد و قوانین حاکم بر نهضت مدرن در معماری، طراحی، و برنامه‌ریزی شهری را معین ساخت: فضا، زمان و معماری اثر زیگفرید گیدیئون کتاب گیدیئون، که نخست به‌صورت مجموعه‌ای از درسنامه‌ها در هاروارد (۳۹ــ۱۹۳۸) ارائه شد، تاریخ سه قرن طراحی و معماری مدرن را بسط داد ــ و کارهای موزز را در نقطهٔ اوج فعالیتش معرفی کرد. او در کتابش تصاویر بزرگی از بزرگراه وست ساید که به‌تازگی اتمام یافته بود، تقاطع شبدری راندال آیلند[1]، و تقاطع مرتفع پرتزل[2] در پارک‌وی مرکزی، ارائه داد. این آثار، به‌گفتهٔ او، «مؤید آن است که امکاناتی در مقیاس عظیم در بطن دورهٔ ما نهفته است». گیدیئون پارک‌وی‌های موزز را با نقاشیهای کوبیستی، مجسمه‌های آبستره و متحرک، و فیلمهای سینمایی مقایسه کرد. «به‌مانند بسیاری از مخلوقاتی که زادهٔ روح این عصرند، معنا و زیبایی پارک‌وی را نیز نمی‌توان از یک زاویهٔ دیدِ واحد درک کرد، حال آنکه معماری کاخ ورسای را می‌شد از پنجره یک خانه تماشا و درک کرد. اکنون این معنا فقط از طریق حرکت نمایان و مکشوف می‌شود، با جلو رفتن در جریانی یکنواخت، مطابق قواعد مجاز ترافیک. رانندگی یکی از تجارب نادری است که به‌ما اجازه می‌دهد حسِ فضا-زمان خاص دورهٔ خودمان را چنین روشن و شفاف تجربه کنیم».[۵]

بنابراین طرحهای موزز نه‌فقط نشانگر مرحلهٔ جدیدی در مدرنیزاسیون فضای

---

1. Randall's Island 2. Pretel

شهری، بلکه در عین حال مبیّن جهشی در اندیشه و خیال مدرنیستی بود. برای گیدیئون، و برای کل نسل دههٔ ۱۹۳۰ ــ هواداران لوکوربوزیه، فرمالیستها و تکنوکراتهای مکتب باهاوس، مارکسیستها، و حتی نسل جدید پوپولیستهای روستایی ــ این پارک‌وی‌ها دروازه‌ای برای ورود به‌قلمرویی جادویی بود، نوعی آلاچیق رمانتیک که در آن مدرنیسم و پاستورالیسم می‌توانستند در هم بیامیزند. و به‌نظر می‌رسید موزز یگانه شخصیت اجتماعی در جهان است که «مفهوم فضا ـ زمان خاص دورهٔ ما» را درک می‌کند؛ به‌علاوه، «انرژی و اشتیاق او با هوسمان برابری می‌کرد». و همین امر باعث شد تا او بتواند «درست مثل خود هوسمان، به‌طرزی منحصر به‌فرد پاسخگوی نیازها و فرصتهای عصر خویش باشد»، یگانه فرد صاحب صلاحیت برای ساخت «شهر فردا» در عصر ما. هگل در سال ۱۸۰۶ ناپلئون را چنین توصیف کرده بود: «جان جهان[1] سوار بر اسب». برای گیدیئون در ۱۹۳۹ نیز موزز در حکم روح جهان[2] سوار بر اتومبیل بود.

در نمایشگاه جهانی نیویورک (۴۰ــ۱۹۳۹) موزز افتخار دیگری کسب کرد. شعار این نمایشگاه، که خود جشنی عظیم به‌افتخار صنعت و تکنولوژی مدرن محسوب می‌شد، چنین بود: «ساختن جهان فردا». دو تا از محبوبترین غرفه‌های نمایشگاه ــ غرفهٔ جنرال موتورز موسوم به فیوچراما[3] که جهتگیری تجارت داشت، و غرفهٔ آرمانشهری دموکراسیتی[4] ــ هر دو تصاویری از آزادراههای شهری مرتفع و پارک‌وی‌ها میان شهر و روستا را، دقیقاً به‌همان اَشکالی که موزز ساخته بود، به‌نمایش گذاردند. بازدیدکنندگان به‌هنگام رفت و آمد به‌نمایشگاه، با عبور از جاده‌ها و پلهای موزز، بخشی از این آیندهٔ خیالی را مستقیماً تجربه می‌کردند، و شاهد عملکرد ظاهری آن بودند[5].

---

1. *Weltseele*
2. *Weltgeist*
3. *Futurama*
4. *Democracity*

۵. والتر لیپمن ظاهراً یکی از معدود کسانی بوده است که ملتفت پیامدهای درازمدت و هزینه‌های مخفی این آینده باشکوه شد. او نوشت: «جنرال موتورز هزینه‌ای برابر با کل ثروت یک خانوادهٔ متوسط را صرف کرده است تا مردم آمریکا را قانع سازد که اگر می‌خواهند از تمام مزایای کسب و کار آزاد در صنایع تولید موتور برخوردار شوند، باید شهرها و بزرگراههای خود را با بودجهٔ دولتی بازسازی کنند». این پیشگویی بجا در مقالهٔ جذاب وارن سوسمن (W. Susman)، «نمایشگاه مردم: تناقضات فرهنگی یک جامعهٔ مصرفی»، نقل شده است. ر.ک. به کاتالوگ موزهٔ کوئینز:
Dawn of a New Day: *The New York World's Fair*, 1939/40 (NYU, 1980). 85.

موزز، در مقام سرپرست پارکها، محوطهٔ برگزاری نمایشگاه را با اتصال قطعات مختلف آماده کرده بود. او به‌سرعت برق، با حداقل هزینه، و طبق معمول با ترکیب ظرافت و تهدید، مجموعه‌ای از املاک به‌وسعت بخش مرکزی منهتن را از چنگ صدها مالک خارج کرده بود. پرافتخارترین دستاورد او در این ماجرا، نابودی پدیدهٔ معروف کپه‌های زباله و خاکستر فروزان بود که اسکات فیتز جرالد آن‌را به‌عنوان یکی از نمادهای بزرگ صنعت مدرن و ضایعات انسانی جاودانی ساخته بود:

دره‌ای از خاکستر ــ مزرعه‌ای شگفت‌انگیز که در آن خاکستر مثل گندم در کرتها و تپه‌ها و باغهای عجیب و غریب رشد می‌کند؛ جایی که خاکسترها شکل خانه‌ها را به‌خود می‌گیرد، با دودکشها و رشته‌های چرخان دود، و در نهایت، با تلاشی متعالی، به‌هیئت آدمیانی نمایان می‌شود که گیج و منگ، افتان و خیزان از خلال هوای غبارآلود گذر می‌کنند. هرازگاهی صفی از ماشینهای خاکستری‌رنگ در مسیری نامرئی به‌جلو می‌خزد، و با صدای غژغژی خوفناک متوقف می‌شود، و بلافاصله مردانی خاکستری‌رنگ با بیلهایی سربی از هر گوشه و کنار گرد می‌آیند و ابری نفوذناپذیر به‌هوا می‌فرستند که همچون حجابی ضخیم عملیات تیره و گنگشان را از انظار مخفی می‌کند.

[گتسبی بزرگ، فصل ۲]

موزز این صحنهٔ خوفناک را از بین برد و این مکان را به‌هستهٔ مرکزی محوطهٔ نمایشگاه، و بعدها به‌**پارک چمنزار فروزان**، بدل ساخت. این عمل بر احساسات و طبع او شدیداً اثر گذاشت و موجب بروز فیضان نادری از سخنان غنایی و شاعرانه به‌سبک کتاب مقدس شد. موزز به‌قطعهٔ زیبایی از کتاب اشعیاء نبی (باب ۶۱، آیات ۴ــ۱) استناد جست: «پروردگار مرا تطهیر کرده است تا از برای مصیبت‌زدگان مژده‌ای به‌ارمغان برم؛ او مرا فرستاده تا به‌دل‌شکستگان قوت بخشم، اسیران را آزاد سازم، و درهای زندان را برای آنانی که در بندند بگشایم... به‌آنان به‌عوض خاکستر زیبایی عطا کنم... [بدین وسیله] آنان شهرهای ویران‌شده، خرابیهای نسلهای

این مجلد، که حاوی تصاویر جذاب، و مقالات ارزنده‌ای به‌قلم افراد مختلف است، بهترین کتاب در مورد نمایشگاه جهانی است.

متمادی، را مرمت خواهند کرد». چهل سال بعد، در آخرین مصاحبه‌هایش، موزز هنوز هم با غروری خاص از این ماجرا یاد می‌کرد: من همان کسی هستم که درهٔ خاکسترها را نابود ساخت و زیبایی را جایگزین آن کرد. با همین مضمون ــ یعنی ایمان راسخ به‌قدرت سازماندهی اجتماعی و تکنولوژی مدرن در خلق جهانی بری از خاکستر ــ بود که مدرنیسم دههٔ ۱۹۳۰ به‌پایان رسید.

اما کجای کار براستی خراب بود؟ چه شد که خیالهای مدرن دههٔ ۱۹۳۰ طی فرایند تحقق خویش فاسد شدند و گندیدند؟ کشف کل ماجرا مستلزم صرف زمانی بس بیشتر، و بازگو کردن آن نیازمند فضایی بس بیشتر از آنی است که من اینک در اختیار دارم. اما می‌توانیم این پرسشها را به‌شیوه‌ای محدودتر مجدداً صورتبندی کنیم تا با الزامات این کتاب تطبیق یابند: چگونه کار موزز ــ و نیویورک و آمریکا ــ از نابودی درهٔ خاکسترها در ۱۹۳۹، پس از یک نسل، به‌توسعه و بسط ویرانه‌های مدرنی[1] انجامید که فقط چند کیلومتر با درهٔ خاکسترها فاصله داشتند، اما به‌مراتب هولناک‌تر و ترمیم‌ناپذیرتر بودند؟ باید سایه‌های تیره را در بطن خود خیالات تابناک دههٔ ۱۹۳۰ جستجو کنیم.

این سویهٔ تاریک از آغاز در خود موزز وجود داشت. گوش کنید به‌شهادت فرانسواز پرکینز، نخستین وزیر کار آمریکا در کابینهٔ روزولت که برای سالها همکار نزدیک موزز بود و همواره او را تحسین می‌کرد. او عشق صمیمانهٔ مردم به‌موزز در سالهای اول نیودیل را به‌خاطر می‌آورد، یعنی زمانی که موزز سرگرم ساخت زمینهای بازی در هارلم و ایست سایدِ سفلی بود؛ ولی خانم پرکینز از کشف این نکته ناراحت شده بود که موزز در عوض «علاقه‌ای به‌مردم ندارد»:

> این مسئله برایم تکان‌دهنده بود، زیرا او همهٔ این کارها را برای رفاه مردم می‌کرد... از دید او آنها مردمی کثیف و بی‌بند و بار بودند، و کارشان انداختن بطری و زباله در سراسر ساحل جونز بود. «دخلشان را می‌آورم! ادبشان می‌کنم!» او عاشق عموم مردم (Public) است، اما نه به‌عنوان مردم (People). برای او جمهور یا عموم مردم... یک تودهٔ عظیم بی‌شکل است که به‌حمام، هواخوری، و استراحت و سرگرمی نیاز دارد، باید نیازهایش را برطرف کرد، ولی نه به‌دلایل شخصی ــ فقط برای تبدیل آن به‌یک جمهور بهتر.[۶]

---

۱. منظور مؤلف اشاره به‌ویرانه‌های برجای‌مانده از محلهٔ برونکس پس از احداث آزادراه است که در صفحات قبل بدان اشاره شد. ــ م.

«او عاشق عموم مردم است، اما نه به‌عنوان مردم»: داستایوسکی مکرراً به‌ما هشدار داد که ترکیب عشق به«بشریت» با نفرت از مردم واقعی یکی از خطرات مهلک نهفته در سیاست مدرن است. طی دورهٔ نیودیل، موزز توانست تعادلی ظریف و لرزان میان این دو قطب برقرار سازد، و نه‌فقط برای محبوب خود، «عموم مردم»، بلکه برای مردمی که تحقیرشان می‌کرد، سعادتی واقعی به‌ارمغان آورد. ولی هیچ‌کس نمی‌تواند چنین تعادلی را برای ابد حفظ کند. «دخلشان را می‌آورم! ادبشان می‌کنم!» این صدا بی‌شک همان صدای آقای کورتس [قهرمان کنراد] است.

به‌گفتهٔ راوی داستان کنراد «فکر بسیار ساده‌ای بود، و در پایان هر موج عواطف ایده‌آلیستی همچون آذرخشی در آسمانی صاف، درخشنده و خوفناک، بر آدمی هجوم می‌آورد: همهٔ اراذل را قلع و قمع کنید!»، حال باید دریابیم معادل موزز برای تجارت عاج آقای کورتس چه بود، چه بختهای تاریخی و کدام نیروهای نهادیْ درِ سیل‌بندهایی راگشود که خطرناکترین غرایز موزز را مهار کرده بودند. کدامین راه بود که او را از درخششِ «به‌آنان به‌عوض خاکستر زیبایی عطا کنم» به«باید راه خود را با ساطور باز کنید» و تاریکی ژرفی رهنمون شد که برونکس را خرد کرد؟

بخشی از تراژدی موزز آن است که یکی از بزرگترین دستاوردهایش نه‌فقط او را به‌فساد کشاند، بلکه زیر پایش را خالی کرد. این پیروزی، برخلاف کارها و طرحهای عمومی موزز، عمدتاً نامرئی بود: فقط در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ بود که خبرنگاران متجسس رفته‌رفته متوجه آن شدند. این پیروزی یا دستاورد بزرگ، خلق شبکه‌ای از «مراجع و مقامات عمومی» قدرتمند و متصل به‌هم بود که می‌توانست مبالغ عملاً نامحدودی پول و سرمایه برای ساخت و ساز فراهم کند، بی‌آنکه در برابر هیچ نهاد و مرجع اجرایی، قضایی، یا قانون‌گذار مسئول باشد.[۷]

نهاد انگلیسی «مقام یا مرجع عمومی» در اوایل قرن بیستم به‌نظام اداری و حکومتی آمریکا پیوند خورده بود. این مرجع قانوناً اجازه داشت برای ساخت بناهای عمومی ــ نظیر پلها، بندرگاهها، خطوط راه‌آهن ــ اوراق بهادار دولتی بفروشد. پس از تکمیل طرح، این مرجع می‌توانست با اخذ عوارضِ استفاده از بنای ساخته‌شده، اصل و فرع اوراق بهادار را پرداخت کند. پس از اتمام این دوره، مرجع فوق معمولاً منحل می‌شد و بنای عمومی نیز به‌دولت واگذار می‌گشت. اما موزز متوجه شد دلیلی وجود ندارد که چنین مرجعی فعالیتهای خود را به‌لحاظ زمانی و

مکانی محدود سازد: تا زمانی که جریان پول برقرار بود ــ مثلاً از محل عوارض پل ترای‌بارو ــ و تا زمانی که بازار اوراق بهادار وضع مناسبی داشت، این مرجع می‌توانست اوراق قدیمی خود را با اوراق جدید مبادله کند، پول بیشتری فراهم آورد، و بناهای بیشتری بسازد؛ تا زمانی که پول (که کل آن معاف از مالیات بود) جریان داشت، بانکها و سرمایه‌گذاران با طیب خاطر پای اوراق عرضه‌شدهٔ جدید را امضا می‌کردند، و مرجع فوق نیز می‌توانست تا ابد به‌ساختن ادامه دهد. پس از پرداخت اصل و فرع اوراق اولیه، مراجعه به‌شورای شهر، دولت محلی یا دولت فدرال، یا به‌مردم، برای فراهم آوردن پول اجرای طرحهای بعدی، دیگر لازم نبود. موزز در دادگاه اثبات کرد هیچ دولتی واجد هیچ حق قانونی حتی برای نگاه کردن به‌دفاتر این مرجع نیست. در فاصلهٔ اواخر دههٔ ۱۹۳۰ تا اواخر دههٔ ۱۹۵۰، موزز یک دوجین از چنین مراجعی را ــ برای احداث پارکها، پلها، بزرگراهها، تونلها، نیروگاههای تولید برق، نوسازیِ مناطق شهری و غیرهٔ و غیره ــ خلق یا تصاحب کرد؛ و بتدریج آنها را در قالب دستگاهی فوق‌العاده نیرومند در هم ادغام کرد، دستگاهی مرموز و پیچ در پیچ که مهره‌های خود را به‌میلیونرهای نوپا تبدیل می‌کرد، و هزاران تاجر و دلال و سیاستمدار را در خط تولید خود به‌کار می‌گرفت، و میلیونها نیویورکی را به‌درون چرخهٔ گسترش‌یابندهٔ خود فرومی‌کشید.

کنت برک در دههٔ ۱۹۳۰ به‌این نکته اشاره کرد که صرفنظر از عقیده و برداشت ما از ارزش اجتماعی شرکتهای استاندارد اویل و یو. اس. استیل [دو شرکت عظیم نفت و فولاد]، تلاش راکفلر و کارنگی برای خلق این مجتمعهای غول‌آسا را باید در حد دستاوردهای هنر مدرن ارج نهاد. شبکهٔ مراجع عمومی ساخت موزز نیز یقیناً به‌همین دار و دسته تعلق دارد. این شبکه یکی از رؤیاهای قدیمی علم مدرن را تحقق می‌بخشد، رؤیایی که به‌صور گوناگون در هنر قرن بیستم تجدید شده است: خلق سیستم یا دستگاهی که پیوسته حرکت می‌کند. اما سیستم موزز، درست همان‌طور که موجد دستاوردی برای هنر مدرن است، در برخی از ژرفترین ابهامات این هنر نیز شریک است. این سیستم تناقض میان «جمهور» و مردم را تا بدان حد بسط می‌دهد که در نهایت حتی آن کسانی که در مرکز سیستم قرار دارند ــ حتی خود موزز ــ نیز مرجعیت و اقتدار لازم برای شکل بخشیدن به‌سیستم و کنترل حرکات هماره رو به‌گسترش آن‌را از دست می‌دهند.

اگر به‌سراغ «کتاب مقدس» گیدیئون بازگردیم، متوجه برخی از معانی عمیقتر کار موزز خواهیم شد که او خود هرگز آنها را درک نکرد. در نظر گیدیئون پل ترای‌بارو، بزرگراه ایست سایدِ و پارک‌وی مرکزی، تجلیات «شکل نوین شهر» بودند. این شکل مستلزم به‌کارگیری «مقیاسی متفاوت از مقیاس شهر موجود است، با آن کوچه‌های تنگ و روش خشک تقسیم‌بندی به‌بلوکهای کوچک». اَشکال شهری جدید نمی‌توانستند در چارچوب شهر قرن نوزدهمی آزادانه عمل کنند: از این‌رو «آنچه باید عوض شود ساختار موجود شهر است». حکم یا فرمان نخست این بود: «دیگر هیچ جایی برای خیابان شهری وجود ندارد؛ ادامه بقای آن به‌هیچ‌وجه جایز نیست». لحن صدای گیدیئون در اینجا حالتی سلطنتی به‌خود گرفت که شدیداً یادآور لحن کلام خود موزز بود. اما برای گیدیئون تخریب خیابانهای شهر فقط در حکم شروع کار بود: بزرگراههای موزز «به‌آینده چشم دوخته‌اند، به‌زمانی که پس از انجام جراحی لازم، شهرِ مصنوعاً متورم‌شده به‌اندازه طبیعی‌اش تقلیل خواهد یافت».

صرفنظر از پرسشهای موجود در خیال و بینش خود گیدیئون (چه چیزی باعث می‌شود فلان اندازه برای شهر از باقی اندازه‌ها «طبیعی‌تر» باشد؟) در اینجا مشاهده می‌کنیم که چگونه مدرنیسم قدم به‌راهی کاملاً جدید می‌نهد: توسعه مدرنیته، خود شهر مدرن را کهنه و منسوخ کرده است. این درست است که مردمان، بینشها و نهادهای شهر مدرن بزرگراه را آفریده‌اند ــ «افتخار آفرینش پارک‌وی بی‌شک... متعلق به‌نیویورک است».[۸] ولی اکنون، به‌واسطهٔ دیالکتیکی سرنوشت‌ساز، شهر باید کنار گذاشته شود، زیرا شهر و بزرگراه با هم جور درنمی‌آیند. هاوارد و شاگردان او که مدافع «شهر باغی» بودند، از ابتدای قرن حاضر نظیر همین پیشنهاد را مطرح کرده بودند (ر.ک. به‌مطالب فصل چهارم). از دیدگاه این بینش، رسالت تاریخی موزز آفرینش نوعی واقعیت جدید مافوق شهری بوده است که مسئله منسوخ شدن شهر را آشکار می‌کند. در نظر گیدیئون، عبور از پل ترای‌بارو، به‌معنای ورود به«پیوستار زمانی-مکانی» جدیدی است که کلانشهر مدرن را برای ابد پشت سر می‌نهد. موزز نشان داده است که انتظار کشیدن برای آینده‌ای دور، کاری غیر ضروری است: ما تکنولوژی و ابزارهای سازماندهی لازم را در اختیار داریم و می‌توانیم هم‌اکنون و در همین‌جا شهر را دفن کنیم.

ولی موزز هرگز قصد انجام چنین کاری را نداشت: برخلاف متفکران هوادار

«شهر باغی»، او براستی ــ به‌شیوه کور خاص خودش ــ عاشق نیویورک بود و هرگز مایل نبود بدان صدمه بزند. غایت طرحها و کارهای عمومی او، صرفنظر از عقیده ما نسبت به‌آنها، افزودن چیزی به‌شهر بود، نه از میان برداشتن خود شهر. او مسلماً از تصور این امر به‌شدت ناراحت می‌شد که نمایشگاه جهانی سال ۱۹۳۹ خود او، یکی از درخشانترین لحظات تاریخچهٔ شهر نیویورک، حامل بینشی خواهد شد که معنای صاف و ساده‌اش نابودی کل شهر است. ولی آیا چهره‌های تاریخ جهانی هیچ‌گاه به‌معنای درازمدت کارها و اعمال خویش واقف بوده‌اند؟ با این حال، ساخت و سازهای عظیم موزز در نیویورک و اطراف آن در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰، فی‌الواقع در حکم تمرینی بود برای امری بی‌نهایت بزرگتر: بازسازی کل پیکرهٔ جامعه آمریکا پس از جنگ جهانی دوم. نیروهای محرک این بازسازی عبارت بودند از برنامهٔ چند میلیارددلاری دولت فدرال برای ساخت بزرگراهها و فعالیتهای گستردهٔ سازمان خانه‌سازی فدرال برای خانه‌سازی در حومهٔ شهرها. این نظام جدید کل ملت را در جریانی واحد ادغام کرد که خون یا عصارهٔ حیاتی‌اش همان اتومبیل بود. در این نظام جدید شهرها اصولاً موانعی بر سر جریان ترافیک محسوب می‌شدند، و همین‌طور زباله‌دانها و سقط‌فروشیهایی متشکل از خانه‌های زیر استاندارد و محلات رو به‌زوال که بخت فرار از آنها باید نصیب هر فرد آمریکایی شود. هزاران محله توسط این نظام جدید ویران شدند؛ آنچه در محلهٔ خود من، برونکس، رخ داد فقط بزرگترین و چشمگیرترین مورد فرایندی بود که در سراسر کشور وقوع می‌یافت. ساخت بزرگراهها و خانه‌سازی در حومه شهرها با صرف بودجه‌های سنگین طی سه دههٔ متوالی، موجب خروج میلیونها انسان، میلیونها شغل، و میلیاردها دلار سرمایه از شهرهای آمریکا شد و این شهرها را به‌آشوب و بحران مزمنی دچار ساخت که تا به‌امروز سکنهٔ این شهرها را عذاب می‌دهد. موزز به‌هیچ‌وجه چنین قصدی در سر نداشت؛ اما ناخواسته و سهواً به‌تحقق آن یاری رساند[1]. طرحهای موزز در دههٔ

۱. موزز لااقل آن‌قدر صادق بود که ساطور را ساطور بنامد، و وجود خشونت و تباهی در بطن کارها و طرحهای خویش را تصدیق کند. اما حال و هوای برنامه‌ریزی شهری دورهٔ پس از جنگ بیشتر مطابق خلق و خوی کسی چون گیدیئون است که از دید او «پس از انجام جراحی لازم، شهر که مصنوعاً متورم شده است، به‌اندازهٔ طبیعی خود تقلیل می‌یابد». این نوع خودفریبیِ بری از خشونت که می‌پندارد می‌توان بدون خونریزی یا زخم یا فریادهای ناشی از درد، شهرها را تکه‌تکه

۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ عملاً به‌تمامی فاقد زیبایی طراحی و حس انسانی خاصی بود که ویژگی کارهای اولیه او محسوب می‌شد. حدود سی کیلومتر در مسیر پارک‌وی نورترن استیت[1] ــ ساخت دههٔ ۱۹۲۰ ــ رانندگی کنید و سپس دور بزنید و مسیر موازی آن‌را در آزادراه لانگ آیلند ــ ساخت دهه‌های ۱۹۶۰ــ۱۹۵۰ ــ طی کنید، آنگاه با شگفتی و اندوه بسیار متوجه تفاوت آنها خواهید شد. تقریباً همه بناهایی که موزز پس از جنگ ساخت، به‌سبکی سرد و بی‌عاطفه و خشن، و به‌قصد مبهوت و درمانده ساختن آدمی، بنا شده‌اند: صخره‌هایی از سیمان و فولاد، بری از هرگونه خیال یا سایه‌روشن یا بازی اشکال، که فضاهایی برهنه و خالیْ چونان خندقهایی عظیم آنها را از محیط شهری اطرافشان جدا می‌سازند، تو گویی این بناها با نفرتی خشم‌آلود نسبت به‌هرگونه حیات طبیعی و انسانی بر این چشم‌انداز میخکوب شده‌اند. اینک به‌نظر می‌رسید موزز نسبت به کیفیت انسانی کارهای خود کاملاً بی‌اعتنا شده است: انگیزه‌ای که او را به‌پیش می‌راند، ظاهراً در کمیت محض خلاصه می‌شد ــ کمیت ماشینها، سیمان، و دلارهایی که دریافت و خرج می‌شد. آخرین، و بدترین، مرحلهٔ کار موزز سرشار از طنزی تلخ و اندوهبار است.

طرحهای بی‌رحمانه‌ای که محلهٔ برونکس را شقه‌شقه کردند («آدمهای بیشتری سر راه‌اند ــ همین و بس»). خود بخشی از فرایندی اجتماعی بودند که در برابر ابعاد غول‌آسای آن حتی جنون خودبزرگ‌بینی و ارادهٔ معطوف به‌قدرت موزز هم ناچیز می‌نمود. با فرارسیدن دههٔ ۱۹۵۰، او دیگر بر طبق خیال و بینش خود کار نمی‌کرد، بلکه صرفاً بر اساس الگوی از پیش تعیین‌شدهٔ بازسازی ملی و ادغام اجتماعی، قطعات و بلوکهای عظیم را سر هم می‌کرد، الگویی که موزز نه در طراحی آن سهیم بود و نه می‌توانست تغییری اساسی در آن ایجاد کند. او در نقطهٔ اوج کارش، خلاق حقیقی امکانات جدید مادی و اجتماعی بود. و در دورهٔ افول کارش، بیش از آنکه یک ویرانگر باشد ــ هرچند ویرانی بسیاری به‌بار آورد ــ مجری فرامین و دستورالعملهای صادره از بالا بود. او با ایجاد اَشکال و رسانه‌های جدیدی که تجربهٔ

کرد، سرآغاز همان راهی است که بعدها به‌بمباران آلمان و ژاپن و ویتنام «به‌روش دقیق و ظریف جراحان» انجامید.

1. Northern State

مدرنیته را به‌ماجرایی مهیج بدل کردند، به‌قدرت و افتخار دست یافته بود؛ او این قدرت و افتخار را به کار گرفت تا مدرنیته را در قالب نظامی تیره و تار نهادینه سازد، نظامی از ضروریات تغییرناپذیر و عادات خردکنندهٔ حاکم بر زندگی روزمرهٔ مردمان. طنز قضیه در اینجاست که او درست زمانی در کانون توجه و نفرت شخصی توده‌ها، از جمله خود من، قرار گرفت که بینش و ابتکار شخصی‌اش را از دست داده و به‌یک مدیر اجرایی صرف بدل گشته بود. ما درست در لحظه‌ای لقب کاپیتان اهب نیویورک را به‌او بخشیدیم که، به‌رغم در دست داشتن سکان، کنترل کشتی را از دست داده بود.

تکامل موزز و کارهایش طی دههٔ ۱۹۵۰، بیانگر واقعیت مهم دیگری دربارهٔ تکامل فرهنگ و جامعه در دورهٔ پس از جنگ است: گسست ریشه‌ای مدرنیسم از مدرنیزاسیون. در سراسر این کتاب کوشیده‌ام تا کنش و واکنش دیالکتیکی میان مدرنیزاسیونِ بسط‌یابندهٔ محیطهای مدرن ــ به‌ویژه محیطهای شهری ــ و تحول اندیشه و هنر مدرنیستی را آشکار سازم. این دیالکتیک، که در سراسر قرن نوزدهم عاملی تعیین‌کننده بود، برای مدرنیسم دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ نیز نقشی حیاتی داشت: این دیالکتیک، عنصری مرکزی در اولیس جویس، برهوت الیوت، برلین، میدان الکساندر دابلین و تمبر مصری ماندلشتام است، و همچنین در آثار و اندیشه‌های لژه و تاتلین و انشتین، در اشعار ویلیام کارلوس ویلیامز و هارت کرین، در آثار هنری جان مارین و ژوزف استلا و استوارت دیویس و ادوارد هاپر، و در داستانهای هنری روت و ناتانیل وست. اما با شروع دههٔ ۱۹۵۰، یعنی در دورهٔ مابعد آشوویتس و هیروشیما، این فرایند گفت‌وگو [میان مدرنیسم و مدرنیزاسیون] متوقف شده بود.

این امر بدان معنا نیست که فرهنگ دچار رکود یا واپس‌گرایی شده بود: شمار زیادی از هنرمندان و نویسندگان برجسته در حد اعلای توانایی خود، یا نزدیک بدان، سرگرم خلق آثاری ارزنده بودند. تفاوت اصلی در اینجاست که مدرنیستهای دههٔ ۱۹۵۰ از محیط مدرن گرداگرد خویش انرژی یا الهامی اخذ نمی‌کردند. از دستاوردهای اکسپرسیونیستهای تجریدی گرفته تا ابداعات ریشه‌ای دیویس، مینگوس و مانک در موسیقی جاز، تا سقوط آلبر کامو، در انتظار گودو بکت، شبکهٔ جادویی مالامود، و نفس پاره‌پاره‌اثر ر. د. لینگ، مشخصهٔ بارز جذابترین آثار این دوره، فاصلهٔ عمیق آنها از هرگونه میحط همگانی و مشترک است. برخلاف بسیاری از آثار مدرنیسمهای قبلی، در آثار این دوره محیط [اجتماعی] مورد حمله قرار نمی‌گیرد،

بلکه صرفاً به‌منزله امری غایب نادیده گرفته می‌شود.

این غیبت به‌شیوه‌ای غیر مستقیم در دو رمان دههٔ ۱۹۵۰، که احتمالاً غنی‌ترین و عمیقترین رمانهای این دوره‌اند، به‌نمایش گذارده می‌شود: مرد نامرئی اثر رالف الیسون و طبل حلبی به‌قلم گونتر گراس. این دو کتاب، هر دو، حاوی تصاویری درخشان از حیات معنوی و سیاسی شهرها در گذشتهٔ نزدیک بودند ــ هارلم و دانزیگ در دههٔ ۱۹۳۰ ــ ولی اگرچه هر دو نویسنده داستان خود را بر اساس ترتیب تاریخی وقایع روایت کردند، هیچ‌یک از آن دو قادر نبودند به‌زمان حال بپردازند و حیات شهرها و جوامع دورهٔ بعد از جنگ را که زادگاه آثار آنان بود، در تخیل خویش بازسازی کنند. این غیبت خود می‌تواند بارزترین مدرک اثبات فقر معنویِ محیط جدید دورهٔ پس از جنگ باشد. و این فقر نیز ممکن است به‌نحو طنزآمیزی عملاً به‌رشد مدرنیسم کمک کرده باشد. زیرا تحت فشار این فقر معنوی، هنرمندان و متفکران ناچار شدند به‌منابع و امکانات درونی خود متوسل شوند و اعماق جدیدی را در فضای درونی خویش مورد کاوش قرار دهند. ولی این فقر در عین حال، با جدا ساختن زندگی تخیلی [یا حیات فکری و هنریِ] مدرنیسم از زندگی و جهان روزمرهٔ مدرن ــ که مردان و زنان واقعی در آن زندگی و حرکت می‌کنند ــ درست مثل خوره به‌جان ریشه‌های مدرنیسم افتاد.

شکاف میان روح مدرن و محیط مدرنیزه منشأ اصلی رنج و عذاب و تأمل و بازاندیشی در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ بود. طی این دهه، همراه با گذشت زمان، اصحاب فکر و خیال هر روز بیش از پیش عزم خویش را جزم کردند تا علاوه بر فهم [ماهیت و علل] این شکاف بزرگ، به‌یاری اندیشه و هنر و عمل از فراز آن بجهند. این همان آرزویی بود که به‌آثار گوناگون جان می‌بخشید، آثاری چون وضعیت بشری هانا آرنت، تبلیغات برای خودم نورمن میلر، زندگی علیه مرگ نورمن اُبراوان، و رشد و نموّ بی‌معنا نوشتهٔ پل گودمن. آرزو یا نوعی میل وسواسیِ سوزان و ارضانشده‌ای که دو تن از زنده‌ترین قهرمانان خیالی ادبیات اواخر دههٔ ۱۹۵۰ در آن شریک بودند: آنا ولف مخلوق دوریس لسینگ، که دفترها و یادداشتهایش سرشار از اعترافات نیمه‌تمام و بیانیه‌های چاپ‌نشده برای آزادی و رهایی بود، و موزز هرتزوگ مخلوق سال بیلو که رسانهٔ ارتباطی‌اش نامه‌های نیمه‌تمام و پست‌نشده به‌همهٔ قدرتهای بزرگ این جهان بود.

ولی عاقبت، نامه‌ها براستی تمام و امضا شدند و به‌مقصد رسیدند؛ وجوه جدیدی از زبان مدرنیستی بتدریج ظاهر شدند، وجوهی که در قیاس با زبان دههٔ ۱۹۵۰ هم شخصی‌تر و هم سیاسی‌تر بودند، و زنان و مردان مدرن می‌توانستند از طریق آنها با ساختارهای اجتماعی و فیزیکی جدید که گرداگردشان رشد کرده بود، رویاروی شوند. در این مدرنیسم جدید، موتورها و سیستمهای غول‌آسای ویژهٔ سازندگی در دورهٔ پس از جنگ، نقش نمادین مرکزیی ایفا می‌کردند. در این‌باره بشنوید از شعر «فغان» آلن گینزبرگ:

کدامین هیولای سیمان و آلومینیوم جمجمه‌هاشان را شکافت و مغز و تخیل‌شان را خورد؟...
مولوکْ زندان درک‌ناشدنی! مولوکْ اسارت‌گاه مهلک بی‌روح و مجلس غمها! مولوک که بناهایش حکم نهایی‌اند!...
مولوک که چشمهایش هزار پنجرهٔ کورند! مولوک که آسمان‌خراشهایش در طول خیابانهای دراز همچون یهوه‌های بی‌پایان ایستاده‌اند! مولوک که کارخانه‌هایش در مه غلیظ خواب می‌بینند و قورقور می‌کنند! مولوک که دودکشها و آنتنهای بلندش تاج سر شهرهاست!
مولوک! مولوک! آپارتمانهای روبات! حومه‌های نامرئی! خزانه‌داریهای اسکلتی! سرمایه‌های کور! صنایع شیطانی! ملتهای شبح‌وار! دیوانه‌خانه‌های تسخیرناپذیر! خروسهای سنگی!
پشت‌شان شکست تا مولوک را به‌ملکوت آسمان برکشند! پیاده‌روها، درختها، رادیوها، هزاران تُن! شهر را برکشند به‌ملکوت آسمان که وجود دارد و همه‌جا گرداگرد ماست!...
مولوک که چه زود به‌جانم رسوخ کرد! مولوک که در او من ذهنی بدون جسمم! مولوک که خلسهٔ طبیعی‌ام را از سرم پراند! مولوک که من ترکش کردم! بیدار شو در مولوک! نوری که از آسمان سرازیر می‌شود!

در اینجا وقایع خارق‌العادهٔ بسیاری رخ می‌دهد. گینزبرگ ما را تشویق می‌کند زندگی مدرن را نه به‌منزلهٔ برهوتی خشک و خالی، بلکه به‌مثابه نبردی حماسی و تراژیک میان غولها تجربه کنیم. این شهود خیالیِ انرژی و قدرتی شیطانی به‌محیط مدرن، و مقام و مرتبه‌ای همچند قهرمانان تاریخ جهانی به‌سازندگان این محیط، نسبت می‌دهد که احتمالاً حتی بیش از آنی است که رابرت موززهای این جهان

ممکن بود مدعی‌اش شوند. در عین حال، قرار بر آن است که این شهود خیالیِ ما، خوانندگان، را برانگیزد تا بکوشیم خود را به‌همان اندازه بزرگ سازیم، و امیال و قدرت تخیل اخلاقی‌مان را آن‌قدر توسعه بخشیم تا شهامت درگیر شدن با غولها را به‌دست آوریم. ولی این کار تنها زمانی از ما ساخته است که حضور امیال و قدرتهای ایشان را در درون خودمان ــ«مولوک که چه زود به‌جانم رسوخ کرد!»ــ تشخیص دهیم. گینزبرگ بدین طریق ساختارها و فرایندهایی را در زبان شعری بسط می‌دهد ــنوعی کنش و واکنش میان جرقه‌های درخشان و فورانهای تصاویر تیرهٔ یأس‌آور و تلنبار شدن تکراری، وردگونه، و موقرانهٔ بیت بر بیت ــ که یادآور و رقیب آسمان‌خراشها، کارخانه‌ها و آزادراههایی‌اند که او از آنها بیزار است. و اگرچه تصویری که شاعر از جهان آزادراه ترسیم می‌کند نمایانگر مرگ مغزها و قوهٔ تخیل است، ولی خیال شعری او، به‌صورتی طنزآمیز، آگاهی هوشمند و نیروی تخیل نهفته در بطن این جهان را جان می‌بخشد. فی‌الواقع، در قیاس با مؤثرترین اقدامات سازندگان این جهان، گینزبرگ به‌نحو کاملتری به‌نیروهای درونی این جهان جان می‌بخشد.

زمانی که من و دوستانم مولوکِ گینزبرگ را کشف کردیم، و آناً به‌یاد موزز افتادیم، صرفاً مشغول تبلور بخشیدن و بسیج کردن نفرت خویش نبودیم؛ بلکه در عین حال داشتیم مقام و منزلت قهرمان تاریخ جهانی را به‌خصم خویش اعطا می‌کردیم، همان جلال و جبروت خوفناکی که او همواره سزاوارش بود، ولی هرگز آن‌را از عشاق و شیفتگان خویش دریافت نکرد. بی‌شک نگریستن به‌درون آن مغاک نیهیلیستی، که توسط بیلها و دستگاههای مکانیکی او گشوده شده بود، برای آنان تحمل‌ناپذیر بود؛ نتیجتاً اعماق وجود او از چشم ایشان پنهان ماند. بدین ترتیب مشاهدهٔ همهٔ ابعاد واقعی جهان آزادراه فقط هنگامی میسر شد که مدرنیستها رویارویی با اَشکال و سایه‌های [نیمه‌پنهان] آن‌را آغاز کردند[1].

آیا موزز چیزی از این نمادپردازی دریافت؟ پاسخ دادن به‌این پرسش دشوار

---

۱. برای آشنایی با برداشت و روایتی کمی جدیدتر از این رویارویی، روایتی که به‌لحاظ حال و هوا بسیار متفاوت، ولی به‌لحاظ قدرت فکری و شهودی همسنگ روایت گینزبرگ است، رجوع کنید به‌شعر «برای مردگان متحد» اثر رابرت لاول، چاپ ۱۹۶۴.

است. در چند مصاحبهٔ نادری که رابرت موزز طی سالهای مابین بازنشستگی اجباری[۹] و مرگش در نود و دوسالگی انجام داد، هنوز می‌توانست طوفانی از خشم علیه بدخواهان خویش به‌راه اندازد، با کلامی سرشار از هوش و انرژی طرحهایی بزرگ ارائه دهد، و مثل آقای کورتس، خروج خود از بازی را نپذیرد («من باز هم ایده‌هایم را پیاده خواهم کرد... به‌شما نشان خواهم داد کار یعنی چه... من بازخواهم گشت... من...»). راننده‌اش او را در مسیر جاده‌های خودش در لانگ آیلند بی‌وقفه بالا و پایین می‌برد، سوار بر لیموزینی که یکی از معدود امتیازات محفوظ‌مانده از سالهای قدرتمندی وی بود، و موزز نیز در رؤیای ساخت جادهٔ صدمایلی باشکوهی بر فراز امواج اقیانوس، یا بنای بزرگترین پل عالم میان لانگ آیلند و رود آیلند فرومی‌رفت.

این پیرمرد یقیناً صاحب جلال و شکوهی تراژیک بود؛ ولی معلوم نیست که آیا او سرانجام بدان خودآگاهی و بصیرتی که به‌قولی ثمره یا زوج همراه این جلال است، دست یافت یا نه. در پاسخ به کتاب دلال قدرت، موزز با لحنی گلایه‌آمیز دست به‌دامن همهٔ ما شد: آیا من همان کسی نیستم که درهٔ خاکسترها را از صفحهٔ روزگار زدود و به‌جای آن برای نوع بشر زیبایی به‌ارمغان آورد؟ این امر حقیقت دارد، و همه ما به‌خاطرش باید به‌او درود بفرستیم. با این حال، او واقعاً خاکسترها را پاک نکرد، فقط آنها را به‌محوطه‌ای دیگر انتقال داد. زیرا هر قدر هم که ساحلها و آزادراههایمان را مستقیم و صاف بسازیم، هر قدر هم که ــ پشت فرمان یا در صندلی عقب ــ سریع برانیم، و هر قدر هم در لانگ آیلند به‌پیش برویم، باز هم خاکسترها جزئی از خودمان‌اند.

۲. دههٔ ۱۹۶۰: فریادی در خیابان

ــ استیفن گفت، تاریخ کابوسی است که من می‌کوشم از آن بیدار شوم.

پسرها در زمین بازی فریادی سر دادند. صدای سوتی هووی‌کنان: گُل.

چی می‌شد اگر آن کابوس تپایی نثار ماتحتت می‌کرد؟

ــ آقای دیزی گفت، راههای خالق هستی راههای ما نیست. کل تاریخ به‌سمت یک هدف[1] حرکت می‌کند، تجلی خداوند.

---

1. goal

استیفن انگشت شصتش را به‌سمت پنجره چرخاند و گفت:
ـ خدا این است.
هورا! یوهوو!
ـ آقای دیزی پرسید، چی؟
ـ استیفن پاسخ داد، فریادی در خیابان.

جیمز جویس، اولیس

من طرفدار هنری هستم که به‌شما بگوید ساعت چند است، یا فلان خیابان در کجاست. من طرفدار هنری هستم که به‌خانمهای مسن برای رد شدن از عرض خیابان کمک کند.

کلاس اولدنبرگ[1]

جهان آزادراه، همان محیط مدرنی که پس از جنگ جهانی دوم ظاهر شد، در دههٔ ۱۹۶۰، در آمریکای مرزهای نو، آن جامعهٔ بزرگ، آپولو بر سطح ماه، به‌نقطهٔ اوج قدرت و اعتماد به‌نفسِ خود رسید. من روایت خویش را بر رابرت موزز در مقام کارگزار نیویورک و تجسد عینی آن جهان، متمرکز ساخته‌ام؛ اما مک‌نامارا وزیر دفاع، آدمیرال ریکاور گیلروت سرپرست ناسا، و بسیاری دیگر، با همین انرژی و بی‌رحمی، بسی دورتر از رودخانه هودسون، یا حتی به‌دور از کره زمین، درگیر نبردهایی مشابه بودند. شیفتگان و سازندگان جهان آزادراه آن‌را به‌منزله یگانه شکل ممکن جهان مدرن عرضه می‌کردند. مخالفت با آنان به‌معنی مخالفت با خود مدرنیته، و جنگیدن علیه تاریخ و پیشرفت بود، کاری شایستهٔ هرج و مرج‌طلبها، خیالبافها و کسانی که از زندگی، ماجراجویی، تغییر و رشد می‌ترسند. اتخاذ این استراتژی [علیه مخالفان] مؤثر بود، زیرا فی‌الواقع اکثریت قاطع زنان و مردان مدرن خواهان مقاومت در برابر مدرنیته نیستند: آنان هیجان نهفته در مدرنیته را حس می‌کنند و به‌وعده‌هایش ایمان دارند، حتی وقتی که خودشان صرفاً موانعی بر سر راه مدرنیته محسوب می‌شوند.

پیش از آنکه بتوان به‌طرزی مؤثر علیه مولوکهای جهان مدرن جنگید، بسط واژگان و زبانی مدرنیستی برای بیان اعتراض و مخالفت، امری ضروری است. و این همان کاری است که استاندال، بوخنر، مارکس و انگلس، کی‌یرکگور، بودلر، داستایوسکی، و نیچه یک قرن پیش مشغول انجامش بودند؛ جویس و الیوت،

1. C. Oldenburg

دادائیستها و سوررئالیستها، کافکا، زامیاتین، بابل و ماندلشتام نیز در اوایل قرن حاضر همین راه را دنبال می‌کردند. ولی از آنجا که اقتصاد مدرن واجد ظرفیتی بی‌انتها برای توسعه مجدد و دگرگون‌سازی خود است، تخیل مدرنیستی هم باید بارها و بارها جهتگیری‌اش را تغییر دهد و خود را احیاء کند. برای مدرنیستهای دهۀ ۱۹۶۰ رویارویی با جهان آزادراه یکی از وظایف حیاتی بود؛ رسالت دیگر آنها اثبات این امر بود که چنین جهانی یگانه شکل ممکن جهان مدرن نیست، و روح می‌تواند در جهات و مسیرهایی دیگر، و بهتر، بسط یابد.

در پایان بخش قبل به‌شعر «فغان» آلن گینزبرگ متوسل شدم تا نشان دهم چگونه در اواخر دهۀ ۱۹۵۰ مدرنیستها رفته‌رفته رویارویی و مبارزه با جهان آزادراه را آغاز کردند. ولی این مبارزه نمی‌توانست چندان ادامه یابد، مگر آنکه نسل جدید مدرنیستها تصاویر خیالی مثبتی از دیگر صور ممکن زندگی مدرن عرضه می‌کردند. گینزبرگ و حلقۀ هواداران او به‌هیچ‌وجه در موقعیتی نبودند که قادر به‌انجام چنین کاری باشند. شعر «فغان» به‌لحاظ برملا ساختن نیهیلیسم اهریمنی نهفته در بطن جامعۀ مستحکم ما، و آشکار ساختن آن «بی‌نظمی آشکاری» که به‌قول داستایوسکی «در حقیقت حد اعلای نظم بورژوایی است»، اثری درخشان به‌شمار می‌رود. ولی کل آنچه گینزبرگ به‌عنوان بدیلی برای برکشیدن مولوک به‌ملکوت آسمان ارائه می‌دهد، روایت شخصی خودش از نیهیلیسم است. «فغان» با نیهیلیسمی پریشان و درمانده آغاز می‌شود، با تصویری از «مطرودانِ[1] فرشته‌گون... بهترین ذهنهای نسل منْ قربانیان تباه‌شدۀ جنون، قحطی‌زده برهنه عاصی /سپیده‌دمان در محله‌های سیاهان افتان و خیزان در پی تزریقی از سر خشم». اما شعر گینزبرگ با نیهیلیسمی آبکی و احساساتی، با نوعی تأیید کورکورانه و فراگیر، پایان می‌یابد: «جهان مقدس است! روح مقدس است!... زبان و... دست و ماتحت مقدس است! همه چیز مقدس است! همه کس مقدس است! همه جا مقدس است!» و غیره و غیره. ولی اگر قرار بود مدرنیستهای سر از تخم درآوردۀ دهۀ ۱۹۶۰، جهان مولوک و موزز را زیر و رو کنند، می‌بایست چیزی بیش از اینها در چنته داشته باشند.

اما اندکی بعد آنان به‌چیزی بیشتر دست یافتند، به‌یک منبع حیات و انرژی و تأیید

1. hipsters

که درست به‌اندازه خود جهان آزادراه مدرن بود، و لیکن به‌طرزی ریشه‌ای با شکلها و حرکتهای آن جهان تضاد داشت. آنان این منبع جدید را در جایی یافتند که تصورش برای اکثر مدرنیستهای دههٔ ۱۹۵۰ ناممکن بود: در زندگی روزمرهٔ کوچه و خیابان. این همان زندگیی است که استیفن ددالوس قهرمان رمان جویس، با انگشت بدان اشاره می‌کند و در تقابل با تاریخ رسمی بدان توسل می‌جوید، همان تاریخی که آقای دیزی، نماینده کلیسا و دولت، تدریس آن‌را به‌عهده دارد. استیفن به‌این نکته اشاره می‌کند که خداوند از این تاریخ کابوس‌وار غایب است، ولی ظاهراً در فریادهای تصادفی و گنگی که از خیابان به‌گوش می‌رسد، حضور دارد. این برداشت از حقیقت و معنا در نظر ویندهم لویس مبیّن تباهی و رسوایی بود، برداشتی که او آن‌را به‌قصد تحقیر «عامی‌گری» نامید. ولی نکته مورد نظر جویس دقیقاً همین بود: کند و کاو در اعماقِ کشف‌ناشدهٔ شهرهای زمین[1]. از روزگار دیکنز و گوگول و داستایوسکی گرفته تا عصر ما، کل موضوع و مضمون انسانگرایی مدرنیستی در همین امر خلاصه می‌شود.

اگر فقط یک کتاب وجود داشته باشد که مدرنیسم خیابانی دههٔ ۱۹۶۰ را به‌نحوی کامل بیان کند، بی‌شک مرگ و زندگی شهرهای بزرگ آمریکااثر جین جاکوبز همان کتاب است. این کتاب غالباً به‌سبب نقشش در تغییر کل جهتگیری برنامه‌ریزی شهری و اجتماعی مورد تحسین قرار گرفته است. این قضاوت یقیناً درست و ستودنی است، ولی فقط بخش کوچکی از محتوای کتاب را دربر می‌گیرد. در صفحات بعدی با ارائه نقل قولهایی مفصل از جاکوبز، سعی خواهم کرد غنای اندیشهٔ او را آشکار سازم. به‌گمان من کتاب او در تحول و رشد مدرنیسم نقشی حیاتی ایفا کرده است: پیام کتاب جاکوبز آن بود که بخش عمدهٔ معنایی که زنان و مردان مدرن چنین با تب و تاب در جستجویش بودند، در واقع به‌طرز شگفت‌آوری نزدیک خانه و کاشانه و زندگی بی‌واسطهٔ آنان بود؛ این معنا درست در کنار ما بود، فقط می‌بایست راه کشف آن‌را می‌آموختیم.[۱۰]

جاکوبز بینش خود را با فروتنی و تواضعی گول‌زننده بسط می‌دهد: کار او کلاً در

---

۱. بازی زبانی مؤلف با دو معنای واژه Plain ــ«ساده و عامی»، «دشت و زمین باز»ــ در قالب دو اصطلاح Plainmanism (عامی‌گری) و cities of the plain (شهرهای زمین)، غیر قابل ترجمه به‌زبان فارسی است.ــم.

توصیف زندگی روزمرهٔ خودش خلاصه می‌شود. «آن بخشی از خیابان هودسون که محل زندگی من است، هر روز صحنهٔ وقوع رقصی ظریف و پیچیده در پیاده‌رو است». او سپس بیست و چهار ساعت از زندگی این خیابان را، البته همراه با زندگی خودش در این خیابان، توصیف می‌کند. نثر او غالباً ساده، و تقریباً زمخت به‌نظر می‌رسد. ولی حقیقت آن است که او سرگرم کار در چارچوب یکی از ژانرهای مهم هنر مدرن است: مونتاژ هنری. همچنان‌که در مسیر حلقهٔ بیست و چهارساعتهٔ زندگی او پیش می‌رویم، احتمال دارد حسی از Déjé vu[1] را تجربه کنیم. آیا قبلاً با همین مطالب در جایی دیگر روبرو نشده‌ایم؟ آری، شده‌ایم، به‌ویژه اگر «بلوار نوسکی» گوگول، اولیس جویس، برلن، سمفونی شهری بزرگ اثر والتر راتمن، مردی با دوربین فیلمبرداریِ زیگا ورتوف، یا در جنگل شیریِ دیلن تاماس را خوانده باشیم. درواقع، هر چه این سنت ادبی را بهتر بشناسیم، استفادهٔ جاکوبز از آن‌را بیشتر تحسین خواهیم کرد.

جاکوبز مونتاژ خود را صبح زود آغاز می‌کند: او به‌قصد بیرون گذاردن کیسهٔ زباله‌اش و جارو کردن لفافهای شیرینی و شکلات که دانش‌آموزان دورهٔ راهنمایی سر راه خود به‌مدرسه بر زمین می‌ریزند، به‌خیابان می‌آید. این مناسک روزانه موجب رضایت خاطر اوست، و همچنان‌که جارو می‌کند، «دیگر مناسک صبحگاهی را تماشا می‌کنم: آقای هالپرت چرخدستی مغازه لباسشویی را که به‌در زیرزمین زنجیر شده است، باز می‌کند، دامادِ جو کورناچیا جعبه‌های خالی را بیرون در مغازهٔ اغذیه‌فروشی روی هم می‌چیند، سلمانی صندلی تاشواش را باز می‌کند، آقای گولدشتاین حلقه‌های سیم را مرتب می‌کند که نشانهٔ باز شدن مغازهٔ افزارفروشی است، زن سرایدار ساختمان بچهٔ تپل سه‌ساله‌اش را همراه با یک ماندولینِ اسباب‌بازی در سرسرای ساختمان مستقر می‌سازد، جایگاهی مناسب برای آموختن زبان انگلیسی که مادر بچه آن‌را بلد نیست».

و در میان این چهره‌های آشنا و صمیمی، چهرهٔ صدها رهگذر غریبه: مادران خانه‌دار همراه با کالسکهٔ نوزادشان، نوجوانان حرّافی که موهایشان را با هم مقایسه

---

۱. دِژاوو، اصطلاحی فرانسوی است برای توصیف حالتی روانشناختی که در آن آدمی حس می‌کند آنچه را هم‌اکنون رخ می‌دهد قبلاً دقیقاً به‌همین شکل تجربه کرده است.ـــم.

می‌کنند، منشیهای جوان و زوجهای میانسال خوشپوشی که به‌سر کارهایشان می‌روند، کارگرانی که هنگام بازگشت از شیفت شب در بار گوشهٔ خیابان لبی تر می‌کنند. جاکوبز با تعمق و لذت به‌همهٔ آنان می‌نگرد: او همان حالتی را تجربه و بازگو می‌کند که بودلر آن‌را «مشارکت و مراودهٔ همگانی» می‌نامید، تجربه‌ای سهل‌الوصول برای هر زن یا مردی که راه «گرفتن حمامِ جمعیت» را بلد باشد.

اینک تقریباً زمان رفتن به‌سر کار فرارسیده، جاکوبز روایت خویش را چنین ادامه می‌دهد: «مناسک خداحافظی با آقای لو فارو را به‌انجام می‌رسانم، لو فارو میوه‌فروشی کوتاه‌قد و خپل است که با پیشبند سپیدش، جلو در مغازه‌اش، کمی بالاتر از خانهٔ ما، دست به‌سینه و شق و رق، به‌مانند کوهی استوار، می‌ایستد. ما هر دو سری تکان می‌دهیم، به‌سرعت به‌بالای خیابان نیم‌نگاهی می‌اندازیم، سپس دوباره به‌یکدیگر می‌نگریم و لبخند می‌زنیم. طی ده سال گذشته، صبحهای بی‌شماری این مناسک را انجام داده‌ایم، و هر دو نیز بخوبی به‌معنای آن واقفیم: همه چیز روبراه است». بدین ترتیب روایت جاکوبز ادامه می‌یابد، روز پایان می‌یابد، شب سر می‌رسد، بچه‌ها از مدرسه به‌خانه بازمی‌گردند و بزرگترها از سر کار، و ما با انبوهی از شخصیتهای جدید آشنا می‌شویم ــ کسبه و تجار، ماهیگیران ساحلی، لذت‌جویان پیر و جوان، افراد منزوی و تنها ــ که جملگی در جستجوی غذا، مشروب، سرگرمی یا عشق به‌خیابان می‌آیند و از آن عبور می‌کنند.

حیات خیابان به‌تدریج فروکش می‌کند، ولی هرگز متوقف نمی‌شود. «پیاده‌روی پس از نیمه‌شب به‌قصد رفتن به‌خانه‌ای که باید در آن از کودکی نگهداری کنم، نشستن در تاریکی، خیره شدن به‌سایه‌ها و گوش سپردن به‌صداهایی که از پیاده‌رو برمی‌خیزد، مرا به‌بهترین نحو با حال و هوای رقص شبانهٔ خیابان آشنا کرده است». جاکوبز به‌صداهای خیابان عمیقاً گوش می‌سپارد. «گاهی اوقات صداها تند و خشم‌آلودند، یا صدای اندوهبار گریه... حدود ساعت سه صبح صدای آوازخوانی، با صدایی خیلی خوب». آیا صدای سازدهنی از بیرون به‌گوش می‌رسد؟ کسی که آن‌را می‌نوازد از کجا آمده است، به‌کجا می‌رود؟ او هرگز نخواهد دانست؛ ولی آگاهی به‌این واقعیت که حیات خیابان او واجد غنایی بی‌حد و حصر است، غنایی ورای قدرت درک او (یا هر کس دیگر)، به‌او کمک می‌کند آرام و راحت بخوابد.

درواقع ستایش از شور حیاتی، تنوع و غنای زندگی شهری، همان‌طور که سعی

کرده‌ام نشان دهم، یکی از قدیمی‌ترین مضامین فرهنگ مدرن است. طی عصر هوسمان و بودلر، و تا اوایل قرن حاضر، این رمانس شهری گرد پدیدهٔ خیابان تبلور یافت که اینک یکی از نمادهای اصلی زندگی مدرن محسوب می‌شد. از «خیابان اصلیِ» شهرهای کوچک گرفته تا «شاهراه سپید» و «خیابان رؤیایی» کلانشهرها، خیابان به‌مثابهٔ رسانه‌ای تجربه شد که در آن کلیت نیروهای مادی و معنوی مدرن با یکدیگر برخورد و تصادم می‌کردند، در هم می‌آمیختند و معانی و تقدیر غایی خود را تحقق می‌بخشیدند. منظور استیفن ددالوس از آن عبارت مرموز مبنی بر حضور خداوند در «فریادی در خیابان» نیز همین بود.

اما سازندگان «نهضت مدرن» در معماری و شهرسازی دورهٔ پس از جنگ جهانی اول، شدیداً مخالف این رمانس مدرن بودند: آنان به‌پیروی از لوکوربوزیه این شعار را سر دادند: «باید خیابان را بکشیم». و همین بینش مدرن آنان بود که در موج عظیم بازسازی و توسعهٔ مجدد که پس از جنگ جهانی دوم آغاز شد، دست بالا را گرفت. طی بیست سال، خیابانها در همه‌جا منفعلانه به‌حال خود رها شدند، یا بدتر از آن، غالباً (نظیر مورد برونکس) فعالانه تخریب گشتند. پول و انرژی صرف ساختن بزرگراههای جدید و شبکهٔ وسیع پارکهای صنعتی، فروشگاههای بزرگ و توسعهٔ مناطقی در حومهٔ شهرها شد که بزرگراهها دسترسی بدانها را ممکن می‌ساختند. بدین ترتیب، طی عمر یک نسل، خیابان که پیشتر همواره نماد مدرنیتهٔ پویا و ترقی‌خواه محسوب می‌شد، به‌نحوی طنزآمیز، به‌نماد فقر و بی‌نظمی و رکود و همهٔ عناصر فرسوده و منسوخ بدل گشت ــ نمادی از همهٔ آن چیزهایی که می‌بایست به‌لطف پویایی و پیشرفت مدرنیته پشت سر گذارده می‌شدند.[۱]

در متن این زمینهٔ تاریخی است که ماهیت رادیکال و اصالت کار جاکوبز آشکار

---

۱. در نیویورک این طنز به‌شکلی خاص تحقق یافت. احتمالاً هیچ سیاستمدار آمریکایی به‌اندازهٔ آل اسمیت تجسم زندهٔ رمانس شهر مدرن و امیدهای آن محسوب نمی‌شد. او بود که در انتخابات ریاست جمهوری سال ۱۹۲۸، آوازی مشهور در ستایش از پیاده‌روهای نیویورک را به‌سرود اصلی تبلیغات انتخاباتی خویش بدل کرد. ولی همین سیاستمدار، رابرت موزز را سر کار آورد و از او شدیداً حمایت کرد، و موزز بیش از هرکس دیگری برای تخریب همان پیاده‌روها تلاش کرد. نتایج انتخابات سال ۱۹۲۸ نشان داد که آمریکاییها حاضر یا مایل به‌پذیرش و حفظ پیاده‌روهای نیویورک نبودند. از سوی دیگر، گذشت زمان نشان داد که آمریکا با کمال میل حاضر است «بزرگراههای نیویورک» را در آغوش کشد و تصویر آنها را در همه‌جا سرمشق توسعهٔ خویش قرار دهد.

می‌شود. به‌گفتهٔ او «در پس بی‌نظمی ظاهری شهر قدیمی» ــو در اینجا منظور از «قدیمی» همان شهر مدرن قرن نوزدهم و بقایای شهر دورهٔ هوسمان است ــ

> در پس بی‌نظمی ظاهری شهر قدیمی، نظمی شگفت‌آور نهفته است، نظمی برای حفظ امنیت خیابانها و آزادی کل شهر. این نظمی پیچیده است. جوهر آن پیچیدگی درونی عملکرد پیاده‌رو است که توالی پیوسته‌ای از چشمها را به‌ارمغان می‌آورد. این نظم بتمامی متشکل از حرکت و تغییر است، و اگرچه بخشی از زندگی است، نه هنر، می‌توانیم در خیال خویش آن‌را شکل هنری شهر بنامیم، و آن‌را به[هنر] رقص تشبیه سازیم.

از این‌رو باید بکوشیم تا این محیط «قدیمی» را زنده نگه داریم، زیرا این یگانه محیطی است که می‌تواند تجارب و ارزشهای مدرن را تغذیه کند: آزادی زندگی شهری، نظمی که وجودش همواره با تغییر و حرکت عجین است، مشارکت و ارتباط متقابل چهره به‌چهره که رابطه‌ای زودگذر ولی عمیق و پیچیده است، آزادی نهفته در آنچه بودلر خانوادهٔ چشمها نامیدش. نکتهٔ اصلی مورد نظر جاکوبز آن است که این به‌اصطلاح نهضت مدرن رقمی معادل میلیاردها دلار را برای «نوسازی شهری» فراهم آورده است، اما پیامد تناقض‌آمیز این «نوسازی» تخریب و انهدام یگانه نوعی از محیط بوده است که ارزشهای مدرن می‌توانند در آن تحقق یابند. نتیجهٔ عملی کل این ماجرا ــکه در وحلهٔ نخست متناقض به‌نظر می‌رسد، ولی در واقع کاملاً منطقی است ــ آن است که در متن زندگی شهری ما، برای حفظ امر مدرن باید از امر قدیمی محافظت کرد و در برابر نو مقاومت ورزید. تحقق این دیالکتیک، پیچیدگی و ژرفای جدیدی به‌مدرنیسم می‌افزاید.

امروزه به‌هنگام قرائت مرگ و زندگی شهرهای بزرگ آمریکا درمی‌یابیم که این اثر سرشار از پیشگوییها و هشدارهای بجا در مورد جهتگیری و مقصد مدرنیسم طی سالهای بعدی است. زمانی که کتاب جاکوبز منتشر شد، این مضامین توجه عموم را جلب نکرد و، در واقع، شاید خود او نیز متوجه آنها نبوده است؛ مع‌هذا این مضامین در کتاب او حضور دارند. جاکوبز حرکات رقص را به‌عنوان نمادی برای سیلان پرتلاطم زندگی خیابان برگزید: «می‌توانیم... آن‌را شکل هنری شهر بنامیم، و آن‌را به‌هنر رقص تشبیه سازیم»، خصوصاً «به‌آن بالهٔ ظریف و پیچیده‌ای که در آن افراد و گروههای رقصنده جملگی نقشهایی مشخص به‌عهده دارند که به‌نحوی معجزه‌آسا

یکدیگر را تقویت می‌کنند و کلیتی منظم را شکل می‌بخشند». ولی این تصویر در واقع عمیقاً گمراه‌کننده بود: این شکل از رقص مستلزم سالها آموزش و تمرین گروهی از نخبگان است، و ساختارها و فنون دقیق حرکت، و طراحی پیچیدهٔ آن، جملگی نقطهٔ مقابل خودانگیختگی، گشودگی و حال و هوای دموکراتیک خیابان جاکوبز است.

با این‌همه، درست در همان زمانی که جاکوبز زندگی خیابان را به‌نوعی رقص گروهی تشبیه می‌کرد، رقص مدرن می‌کوشید از خیابان تقلید کند. در سراسر دههٔ ۶۰ و بخشی از دههٔ ۷۰، مرسه گانینگهام و طراحان رقص جوانتری چون تویلا تارپ و اعضای گروه گراند یونیون[1] کار خود را گرد حرکات و الگوهای عدم رقص (یا آنچه بعدها «ضد رقص» نامیده شد) سامان دادند؛ طراحان رقص غالباً حرکات تصادفی و الابختکی را در کار خود ادغام می‌کردند، به‌نحوی که رقاصها در آغاز رقص خویش از چگونگی پایان گرفتن آن آگاه نبودند؛ گاهی اوقات صدای موسیقی خاموش می‌شد تا سکوت، صدای پارازیت رادیو یا صداهای تصادفی خیابان جایگزین آن شود: اشیاء تصادفاً یافت‌شده ــ و گاه حتی اشخاص تصادفاً یافت‌شده ــ نقشی مرکزی در صحنه‌پردازی ایفا می‌کردند؛ گاهی اوقات رقاصها مستقیماً به‌خیابانها، پلها و بامهای نیویورک پا می‌گذاردند و به‌طرزی خودانگیخته با هرکس یا هر چیزی که در آنجا بود، تعامل می‌کردند.

این قرابت جدید میان حیاتِ هنر رقص و حیات خیابان صرفاً یکی از ابعاد انقلاب عظیمی بود که در سراسر دههٔ ۱۹۶۰ تقریباً همهٔ ژانرهای هنر آمریکایی را فراگرفت. درست زمانی که جاکوبز سرگرم به‌پایان رساندن کتابش بود، در نقطهٔ مقابل محلهٔ او، در بخش سفلای منطقهٔ ایست ساید، گروهی از هنرمندان خیالپرور و ماجراجو، که جاکوبز ظاهراً از وجود آنان بی‌خبر بوده است، دست‌اندرکار خلق شکل جدیدی از هنر بودند که به‌قول آلن کاپرو[2] «سرگرم و حتی شیفتهٔ اشیاء و فضای زندگی روزمره بود: بدنها، لباسها و اتاقهای ما، یا در صورت لزوم، فضای فراخ خیابان چهل و دوم».[۱۱] در این دوره، کاپرو، جیم داین، رابرت ویتمن، رد گرومز، جرج سیگال، الدنبرگ و بسیاری هنرمندان دیگر، سعی داشتند نه‌فقط از

1. Grand Union

2. A. Kaprow

اکسپرسیونیسم تجریدی رایج در دههٔ ۱۹۵۰، بلکه از فضای محدود و دوبُعدی نقاشی نیز فاصله بگیرند.

آنان طیف وسیعی از شکلهای هنری را تجربه کردند: شکلهایی که مواد غیر هنری نظیر آت و آشغال و اشیاء یافت‌شده در خیابان را در خود جذب و دگرگون می‌کردند؛ محیطهای سه‌بُعدی که نقاشی، معماری و مجسمه‌سازی ــ و گاه همچنین تئاتر و رقص ــ را با هم ترکیب می‌کردند و تصاویری مخدوش و اکسپرسیونیستی، ولی کاملاً تشخیص‌پذیر، از زندگی واقعی را به‌وجود می‌آوردند؛ و همچنین شکل هنری موسوم به«رخداد»[1] که استودیوها و گالریها را پشت سر می‌گذاشت تا مستقیماً به‌خیابان پا گذارد و با حضور خود به‌حیات خودانگیخته و باز خیابان غنا بخشد و آن‌را در خود جذب کند. ساختمان سوزان (۱۹۵۹) اثر گرومز و خیابان: یک نقاشی دیواری استحاله‌ای (۱۹۶۰) اثر الدنبرگ، که اکنون فقط فیلم آن باقی مانده است، از جملهٔ مهیج‌ترین آثار آن روزهای داغ و پرشورند. الدنبرگ در یادداشتی به خیابان، با طنزی تلخ و شیرین که مشخصهٔ این هنر است، نوشت: «شهر منظره‌ای است که می‌توانید از آن لذت ببرید ــ در واقع اگر در شهر زندگی می‌کنید، حتماً باید از آن لذت ببرید». تلاش او برای دستیابی به‌لذت شهری، او را به‌جهاتی خاص سوق داد: «کثافت واجد عمق و زیبایی است. من عاشق دوده و سوختن اشیاء هستم». او با تمام وجود به«کثافت شهر، مفاسد تبلیغات، بیماری موفقیت، و فرهنگ عوام» تن سپرد.

به‌گفتهٔ الدنبرگ مسئلهٔ اساسی «جستجو برای زیبایی در جایی است که گمان نمی‌رود زیبایی در آنجا یافت شود».[۱۲] این دستور از روزگار مارکس و انگلس، دیکنز و داستایوسکی، بودلر و کوربه، یکی از احکام پایدار مدرنیسم بوده است. این حکم در نیویورک دههٔ ۱۹۶۰ طنینی خاص یافت زیرا، برخلاف شهرهای رو به‌گسترشی که الهام‌بخش نسلهای قبلی مدرنیستها بودند، نیویورک شهری بود که کل بدنهٔ آن در حال زوال بود. ولی همین دگرگونی که به‌شهر ظاهری فرسوده و کهن می‌بخشید، به‌ویژه در قیاس با رقبای مدرن آن در حومه، موجب شد تا نیویورک در چشم نسل جدید آفرینندگان هنر مدرن جذابیت و درخششی خاص یابد.

الدنبرگ در سال ۱۹۶۱ نوشت: «من طرفدار هنری هستم که

1. happening

سیاسی-عشقی-عرفانی است، هنری که در موزه لم نمی‌دهد. من طرفدار هنری هستم که خود را با خرت و پرتهای زندگی روزمره درگیر می‌سازد و بر آنها چیره می‌شود؛ هنری که به‌شما می‌گوید ساعت چند است یا فلان خیابان کجاست. من هوادار هنری هستم که به‌خانمهای مسن کمک می‌کند از عرض خیابان عبور کنند».[۱۳] این سخنان بواقع پیشگویی عجیبی بود دربارهٔ استحاله‌های مدرنیسم در دههٔ ۱۹۶۰، زمانی که بخش عظیمی از آثار هنری ارزنده در بسیاری از ژانرها هم دربارهٔ خیابان بود و هم، در بعضی موارد، مستقیماً در خیابان. در زمینهٔ هنرهای بصری، پیشتر از الدنبرگ، سیگال، گرومز و غیره یاد کردم؛ در حوالی اواخر این دهه رابرت کرومب هم به‌این جمع پیوست.

طی همین دوره ژان لوک گودار خیابانهای پاریس را به‌شخصیت فعال و مرکزی فیلمهای خود بدل ساخت، و نوسان نور و ضرب‌آهنگ سیّال آنها را با چنان روشهایی به‌تصویر کشید که موجب شگفتی همگان گشت و بُعد جدیدی به‌هنر سینما افزود. بسیاری از شاعران آمریکایی این دوره نیز به‌رغم تفاوتهایشان، خیابانهای شهری (خصوصاً، هرچند نه منحصراً، خیابانهای نیویورک) را در مرکز مناظر تخیلی خویش قرار دادند: در واقع می‌توان گفت که خیابانها در لحظه‌ای حیاتی، یعنی درست پیش از ظهور ناگهانی‌شان در عرصهٔ سیاست آمریکا، در قلمرو شعر آمریکایی ظاهر شدند.

حتی در حیطهٔ موسیقی عامیانه دههٔ ۱۹۶۰ نیز، که پیچیدگی و جدیت آن هر روز فزونی می‌یافت، خیابانها نقشهای دراماتیک و نمادین تعیین‌کننده‌ای ایفا کردند: در آوازهای خوانندگانی چون باب دیلن، پل سایمون، لئونارد کوهن، جیم موریسون و بسیاری از سرایندگان و سازندگان موسیقی پاپ.

طی همین سالها شمار انبوهی از هنرمندان به‌قصد نواختن و خواندن انواع گوناگون موسیقی، رقصیدن، اجرای نمایش یا بدیهه‌سازی، و خلق نقاشیهای دیواری به‌خیابانها ریختند و آنها را در مجموعه‌ای از تصاویر و اصوات «سیاسی-عشقی-عرفانی» غرقه ساختند، آنان خود را به‌آغوش «گنداب زندگی روزمره» افکندند، و دست‌کم در برخی موارد نیز از آن با دست پر بیرون آمدند، هرچند گاهی اوقات کارهایشان چنان رازآمیخته و گیج‌کننده بود که نه خودشان و نه هیچ‌کس دیگری قادر به‌ارزیابی آنچه در دست داشتند نبودند. بدین ترتیب مدرنیسم

بار دیگر گفت‌وگوی یکصدسالهٔ خویش را با محیط مدرن، با جهانی که محصول مدرنیزاسیون بود، از سر گرفت.[۱]

جنبش چپ نو، که در حال ظهور بود، از این گفت‌وگو چیزهای بسیاری آموخت، و به‌نوبهٔ خود به‌بسط و تداوم آن یاری رساند. بسیاری از تظاهرات و برخوردهای بزرگ دههٔ ۱۹۶۰ در واقع نمونه‌های بارز آثار هنری بودند، آثاری متعلق به‌عرصهٔ هنر جنبشی[۲] و محیطی[۳] که میلیونها تن از مردمان گمنام در خلق آنها سهیم بودند. این نکته غالباً مورد توجه قرار گرفته است، اما در عین حال باید توجه داشت که مثل همیشه در آنجا نیز هنرمندان ــ این شارعان و قانونگذاران غیر رسمی و تأییدنشدهٔ جهان ــ پیشگام مردمان بودند. آنان با ابتکار عمل خویش نشان دادند که همهٔ آن مکانهای قدیمی تیره و تار و رو به‌زوال را می‌توان به‌فضاهای عمومی جذاب بدل ساخت؛ آن خیابانهای شهری آمریکایی قرن نوزدهم نیز، که برای ترافیک پرجنب و جوش قرن بیستم به‌هیچ‌وجه مؤثر و کارا نبودند، برای دلها و اذهان پرجنب و جوش قرن بیستم رسانه‌ای ایده‌آل بودند. این مدرنیسم [دههٔ ۱۹۶۰] تکاپو و غنای خاصی به‌حیات عمومی ما بخشید، حیاتی که با گذشت سالها به‌طرزی فزاینده خطرناک و مصیبت‌بار می‌شد.

بعدها، یعنی زمانی که انقلابیهای نسل من سر راه قطارهای ویژهٔ حمل سربازان بر زمین نشستند، کسب و کار را در صدها تالار شهر و اتاق اصناف متوقف کردند، اسکناسها را بر کف بازار بورس پراکندند و سوزاندند، ساختمان پنتاگون را به‌هوا فرستادند، در شلوغترین ساعات ترافیک در وسط خیابان به‌یادبود قربانیان جنگ

---

۱. البته این ادعا که مضمون خیابان، که در مدرنیسم دههٔ ۱۹۵۰ جایی نداشت، در دههٔ ۱۹۶۰ به‌یکی از عناصر فعال مدرنیسم بدل گشت، در مورد همهٔ رسانه‌ها صادق نیست. حتی در دههٔ سوت و کور ۱۹۵۰ نیز هنر عکاسی مثل امروز از حیات خیابانها تغذیه می‌کرد. در ادبیات آمریکایی نیز بهترین صحنه یا صحنه‌های خیابانی در دههٔ ۱۹۳۰ نوشته شد: صحنهٔ مربوط به‌خیابان ششم شرقی در رمان بخوانش خواب *(Call it Sleep)* اثر هنری روت. رتبهٔ دوم نیز به‌رمان مرد نامرئی اثر رالف الیسون تعلق دارد که در دههٔ ۱۹۵۰ نوشته شد، هرچند که زمان وقوع داستان همان دههٔ ۱۹۳۰ است. مضمون خیابان درست در آخر دههٔ ۱۹۵۰ در جوّ کاملاً متفاوت آثار فرانک اوهارا و آلن گینزبرگ حضوری بارز و حیاتی دارد، برای مثال در شعر «کادیشِ» گینزبرگ و «روزی که بانو مُرد» نوشتهٔ اوهارا که هر دو به‌دورهٔ گذار، یعنی سال ۱۹۵۹، تعلق دارند. توجه به‌این‌گونه موارد استثنایی ضروری است، ولی به‌اعتقاد من وجود آنها استدلال مرا دربارهٔ وقوع تغییری بزرگ نفی نمی‌کند.

2. kinetic 3. environmental

مراسمی سنگین و باوقار اجرا کردند، هزاران بمب مقوایی را در دفاتر مرکزی شرکت سازندهٔ بمبهای واقعی پخش کردند، و به‌صدها عمل ابتکاری یا ابلهانه از این نوع دست یازیدند، بخوبی می‌دانستیم که تجارب و آزمونهای هنرمندان مدرن نسل ما راه کار را به‌ما نشان داده است: راه و روش بازآفرینی آن گفت‌وگوی عمومی که، از عهد آتن و اورشلیم باستانی، اصیل‌ترین دلیل و حجت برای وجود شهر بوده است. بدین‌سان مدرنیسم طی دههٔ ۱۹۶۰، همپای تجدید حیات خود، به‌تجدید حیات شهر مدرن، شهری جنگ‌زده و متروک، کمک می‌کرد.

کتاب جاکوبز حاوی مضمون پیشگویانهٔ بغایت مهم دیگری است که ظاهراً در آن زمان هیچ‌کس بدان توجه نکرده است. از زمان انتشار آثار [فمینیست مشهور] جین آدامز به‌بعد، کتاب جاکوبز نخستین نمونه از نگرش زنان نسبت به‌شهر است که به‌صورتی کاملاً شکل‌یافته و مدون عرضه شده است. دیدگاه جاکوبز به‌یک معنا حتی زنانه‌تر از دیدگاه آدامز است: پشتوانهٔ کتاب او تجربه‌ای عمیق و دست اول از زندگی محلی است که آدامز فقط به‌طور غیر مستقیم با آن آشنا بود. جاکوبز به‌دقت از همهٔ جزئیات زندگی شبانه‌روزی محلهٔ خود باخبر است، زیرا در همهٔ ساعات این زندگی حضور داشته است، درست همان‌طور که بیشتر زنان به‌طور طبیعی در همهٔ ساعات حضور دارند، به‌ویژه وقتی مادر می‌شوند، در حالی که حضور مردان، جز در مواقعی که به‌بیکاری مزمن دچار می‌شوند، به‌ندرت چنین فراگیر است. جاکوبز با همهٔ مغازه‌دارها، و شبکهٔ وسیع روابط اجتماعی غیر رسمی میان آنان، آشناست، زیرا او مسئول مراقبت از امور خانهٔ خویش است. او با صداقت و حساسیتی غریب شرایط زیستی و پدیدارشناسیِ پیاده‌روها را به‌تصویر می‌کشد، زیرا سالهای بسیاری را صرف هدایت کودکان (نخست در کالسکهٔ بچه‌ها و سپس سوار بر دوچرخه) از میان این آبهای متلاطم کرده است، البته همزمان با حمل کیسه‌های سنگین خرید، خوش و بش با همسایه‌ها و تلاش برای سر و سامان دادن به‌زندگی خویش. بخش اعظم اقتدار و مرجعیت فکری او از آشنایی کاملش با ساختارها و فرایندهای زندگی روزمره ناشی می‌شود. او این حس را به‌خواننده القا می‌کند که زنان به‌معنای زندگی در شهرها، خیابان پس از خیابان، روز پس از روز، بخوبی واقف‌اند، آن هم بسی بیشتر از مردانی که طراح و سازندهٔ این شهرهایند.

جاکوبز هرگز اصطلاحاتی چون «فمینیسم» یا «حقوق زنان» را به‌کار نمی‌برد ــ

در ۱۹۶۰ کمتر واژه‌ای به‌اندازهٔ این دو اصطلاح از مسائل جاری روز فاصله داشت. مع‌هذا جاکوبز با بسط دیدگاهی زنانه نسبت به‌یک مسئلهٔ عمومی مهم، و با غنی، پیچیده، مؤثر، و جذاب ساختن این دیدگاه، راه را برای ظهور موج بزرگ انرژی فمینیستی گشود، موجی که در پایان دههٔ ۱۹۶۰ همه‌جا را فراگرفت. فمینیستهای دههٔ ۱۹۷۰ برای اعادهٔ حیثیتِ دنیاهای محلی و خانگی زنان تلاش بسیار کردند، دنیاهایی «پنهان از دید تاریخ» که زنان طی قرنها برای خویش آفریده و حفظ کرده بودند. آنان همچنین این استدلال را مطرح ساختند که بسیاری از الگوهای سنتی زنان در امور تزیینی نه‌فقط فی‌نفسه به‌لحاظ زیباشناختی واجد ارزش‌اند، بلکه همچنین قادرند به‌هنر مدرن عمق و غنی بخشند. این دعوی برای هرکسی که با چهرهٔ ادبی جاکوبز در مقام نویسندهٔ کتاب مرگ وزندگی آشنا باشد ــ چهره‌ای که در آن واحد هم برخوردار از محبت و صفای خانگی است و هم واجد پویایی مدرن ــ بامعنا و پذیرفتنی است. از این‌رو جاکوبز علاوه بر یاری رساندن به‌احیاء فمینیسم، در گسترش روزافزون این باور در میان مردان نیز سهیم بود که، آری، زنان هم در باب شهر و زندگی مشترک ما در شهر حرفی برای گفتن دارند، و ما با گوش ندادن به‌این سخنان فی‌الواقع زندگی خودمان و آنان را فقیر ساخته‌ایم.

اندیشه و عمل جاکوبز مبشر ظهور موج بزرگ جدیدی از فعالیت ــ و فعالانِ ــ اجتماعی در همهٔ ابعاد حیات سیاسی جامعه بود. این فعالان در بسیاری موارد زنان و مادرانی چون خود جاکوبز بوده‌اند؛ آنان زبانی را که او با زحمت فراوان آفرید، فراگرفته‌اند: زبان ستایش از خانواده و محله و دفاع از آنها در قبال نیروهای خارجی که در جهت تخریب حیات این نهادها عمل می‌کنند. هرکسی که مرگ و زندگی شهرهای بزرگ آمریکا را به‌دقت بخواند، درخواهد یافت که جاکوبز خانواده و بلوک (یا مجموعهٔ آپارتمانی) را به‌شیوه‌ای مشخصاً مدرنیستی مورد ستایش قرار می‌دهد: خیابان ایده‌آل او پر است از غریبه‌های رهگذر و مردمانی از طبقات و گروههای قومی و سِنی گوناگون با عقاید و شیوه‌های متفاوت زندگی؛ در خانوادهٔ ایده‌آل او زنان برای کار از خانه بیرون می‌روند، مردان وقت زیادی را در خانه می‌گذرانند، والدین هر دو در واحدهای کوچک و سادهٔ نزدیک خانه کار می‌کنند، تا بچه‌ها بتوانند با جهانی آشنا و مأنوس شوند که هر دو جنس [مؤنث و مذکر] در آن حضور دارند، جایی که کار نقشی مرکزی در زندگی روزمره ایفا می‌کند.

خیابان و خانوادهٔ جاکوبز نمونه‌ها یا جهانهای صغیری از کلیّت دنیای مدرن‌اند، همراه با تمامی تنوع و غنای این دنیا. اما از دید برخی کسان که در وحلهٔ نخست ظاهراً به‌زبان او سخن می‌گویند، خانواده و محله در واقع نمادهایِ حادّی از ضدیت با مدرنیسم‌اند: به‌خاطر حفظ قوام و یکپارچگی محله، همهٔ اقلیتهای نژادی، منحرفان جنسی و ایدئولوژیک، کتابها و فیلمهای بحث‌انگیز، سلیقه‌های غیر عادی در موسیقی و لباس، جملگی باید طرد شوند؛ آزادی اقتصادی، جنسی و سیاسی زنان باید به‌نام خانواده سرکوب شود ــ زن باید عملاً بیست و چهارساعته در جای خودش در خانه بماند. این ایدئولوژی جنبش راست نو[1] است، جنبشی ذاتاً متناقض، ولی بسیار قدرتمند که قدمتش برابر با خود مدرنیته است، جنبشی که از تمامی تکنیکهای مدرن تبلیغات و بسیج توده‌ها سود می‌جوید تا مردمان را به‌سوی مخالفت با آرمانها و ایده‌آلهای مدرن سوق دهند، آرمانهای مربوط به‌شیوهٔ زندگی، نحوهٔ تمتع از آزادی و جستجوی خوشبختی.

اما نکتهٔ بامعنا و مسئله‌سازی که باید در اینجا بر آن تأکید گذاشت، آن است که ایدئولوگهای جنبش راست نو بارها گفته‌های جاکوبز را به‌عنوان قدیس حامی خود نقل کرده‌اند. آیا ارتباط آنها با جاکوبز تماماً مبتنی بر حیله و نیرنگ است؟ یا آنکه چیزی در جاکوبز وجود دارد که راه را برای این نوع سوء استفاده باز می‌گذارد؟ به گمان من در پس متن مدرنیستی جاکوبز نوعی زیرمتنِ[2] ضدمدرنیستی نهفته است، نوعی دلتنگی پنهان برای خانواده و محله‌ای که نفس فردی می‌توانست با امنیت و آرامش در بستر آن جای گیرد، نوعی پناهگاه در برابر همهٔ جریانهای خطرناک آزادی و ابهام که همهٔ مردان و زنان مدرن درگیر آنهایند. جاکوبز نیز همچون بسیاری از مدرنیستها از روسو و وردزورث گرفته تا دی. اچ. لارنس و سیمون ویل، در منطقه‌ای سایه‌روشن یا فضایی بینابینی حرکت می‌کند که در آن مرز میان پیچیده‌ترین و غنی‌ترین شکل مدرنیسم و متعفن‌ترین نوع ریاکاری و سوء نیت[3] نهفته در ضد مدرنیسم مدرنیستی بسیار باریک و لغزنده است، البته اگر چنین مرزی اصلاً وجود داشته باشد.

---

1. the New Right
2. Subtext
3. bad faith

دیدگاه جاکوبز مشکلاتی از نوع دیگر را نیز دربر دارد. بینش و خیال او گاهی اوقات مشخصاً پاستورال به‌نظر می‌رسد: برای مثال، او بر این نکته اصرار می‌ورزد که در یک محلهٔ زنده و پویا، متشکل از مغازه‌ها و خانه‌های مسکونی، با پیاده‌روهای همیشه سرشار از جنب و جوش، و امکان نظارت آسان بر خیابان از درون خانه‌ها و مغازه‌ها، هیچ جرم و جنایتی رخ نخواهد داد. در حین خواندن این عبارت از خود می‌پرسیم جاکوبز دربارهٔ کدام سیاره سخن می‌گوید. اگر با اندکی شکاکیّت به‌تصویر خیالی او از محله نگاهی دوباره بیفکنیم، شاید بتوانیم عیب کار را مشاهده کنیم. فهرست و تصویری که او از مردم محلهٔ خویش ارائه می‌دهد، واجد حال و هوای روایتی هالیوودی از خدمهٔ یک هواپیمای بمب‌افکن در جنگ جهانی دوم است: افرادی از هر نژاد، مذهب و رنگ پوست که جملگی متحداً می‌کوشند آمریکا را برای من و شما آزاد نگه دارند. ما حتی می‌توانیم فراخوان خدمت و اسامی این رزمندگان را بشنویم: «هولمشتروم... اُلی‌یری... اسکالیانو... لوی... واشنگتن».[1] ولی صبر کنید ــ مسئلهٔ اصلی در همینجاست: در بمب‌افکن جاکوبز هیچ «واشنگتنی»، یعنی هیچ سیاهپوستی وجود ندارد. و همین امر است که به‌تصویر خیالی او از محله، ظاهری پاستورال می‌بخشد: این تصویر از شهر متعلق به‌دوره‌ای پیش از سر رسیدن سیاهان است. طیف جهان جاکوبز از طبقهٔ محکم و استوار کارگران سپیدپوست در لایهٔ تحتانی آغاز می‌شود و تا سپیدپوستان اسم و رسم‌دار طبقهٔ متوسط در لایهٔ فوقانی ادامه می‌یابد. بالاتر از آنها نیز هیچ چیز و هیچ‌کس نیست؛ اما نکتهٔ اصلی آن است که در پایین لایهٔ تحتانی این طیف نیز هیچ چیز و هیچ‌کس وجود ندارد ــ در روایت جاکوبز از خانوادهٔ چشمها هیچ نشانی از فرزندخواندگان دیده نمی‌شود.

اما طی دههٔ ۱۹۶۰ میلیونها تن از سیاهپوستان و اسپانیایی‌تباران به‌شهرهای آمریکا روی آوردند ــ آن هم درست در لحظه‌ای که مشاغل مورد نظر آنان، و فرصتهایی که نصیب نسل قبلی مهاجران فقیر شده بود، رفته‌رفته ناپدید می‌شدند. بسیاری از این مهاجران جدید بناچار به‌فقر و بیکاری تن سپردند. آنان در آن واحد

---

۱. این اسامی به‌دلیل رواج خود در واقع ماهیتی نمادین و نمونه‌وار دارند و معرف نژادها و اقوام گوناگونی‌اند که بدنهٔ اصلی ملت آمریکا را تشکیل می‌دهند. واشنگتن اسمی رایج در میان سیاهپوستان آمریکاست، بقیهٔ اسامی به‌ترتیب معرف اقوام اسکاندیناویایی، ایرلندی، ایتالیایی و یهودی‌اند. ــم.

هم به‌لحاظ اقتصادی و هم به‌لحاظ نژادی مطرود و آواره شدند: سپاه انبوهی از لومپن پرولتاریا بدون هیچ امید یا آینده‌ای. تعجبی ندارد که تحت چنین شرایطی، خشم و درماندگی و خشونت همچون طاعون گسترش یافت ــ و در سراسر آمریکا صدها محلهٔ شهری باثبات به‌کلی مضمحل شدند. بسیاری از محله‌ها، از جمله محلهٔ خود جاکوبز، وست ویلج، نسبتاً دست‌نخورده باقی ماندند، و حتی برخی از سیاهان و اسپانیایی‌تبارها را در خانوادهٔ چشمان خود ادغام کردند. اما در پایان دههٔ ۱۹۶۰ دیگر تردیدی نبود که با توجه به‌گسترش اختلافات طبقاتی و ستیزهای نژادی در متن زندگی شهری آمریکایی، هیچ محلهٔ شهری در هیچ کجا، حتی سالمترین و سرزنده‌ترین آنها، نمی‌توانست از آسیب جنایت، خشونت بی‌هدف و خشم و ترس فراگیر در امان باشد. ایمان جاکوبز به‌سرشت خیر و بی‌خطر صداهایی که نیمه‌شب از خیابان می‌شنید، در بهترین حالت، نمی‌توانست چیزی جز یک رؤیا باشد.

خیال و بینش جاکوبز چه نوری بر حیات محلهٔ برونکس می‌افکند؟ به‌رغم غفلت او از برخی سایه‌های تیرهٔ زندگی در محله، توانایی او در به‌تصویر کشیدن درخشش این زندگی فوق‌العاده است، درخششی باطنی و در عین حال ظاهری که تخاصم طبقاتی و قومی می‌تواند آن‌را پیچیده سازد، ولی قادر به‌نابودی آن نیست. هر یک از بچه‌های محلهٔ برونکس که به‌یاری روایت جاکوبز از خلال خیابان هادسون عبور کند، بسیاری از خیابانها و کوچه‌های ما را بازخواهد شناخت، و به‌یاد آنها غصه خواهد خورد. ما هنوز هم به‌یاد می‌آوریم که چگونه خود را با مناظر، صداها و بوهای این خیابانها وفق می‌دادیم و حس می‌کردیم با آنها هماهنگ گشته‌ایم ــ هرچند می‌دانستیم، شاید حتی بهتر از خود جاکوبز می‌دانستیم، که این خیابانها تا چه حد انباشته از تضاد و ناهماهنگی است. ولی امروزه بخش اعظم این برونکس، برونکس ما، از میان رفته است، و ما می‌دانیم که دیگر هرگز هیچ کجا خانهٔ ما نخواهد شد. ولی چرا چنین شد؟ آیا باید چنین می‌شد؟ آیا هیچ کاری از ما برای زنده نگه داشتن آن ساخته بود؟ اشارات معدود جاکوبز به‌برونکس نشانگر جهل و فیس و افادهٔ اهالی محلهٔ گرینیچ ویلج است [که ظاهراً شأن خود را بالاتر از اهالی محلاتی چون برونکس می‌دانند]: اما نظریهٔ او بروشنی گویای این امر است که محلات فرسوده اما زنده و پویا نظیر بخشهای مرکزی برونکس باید بتوانند برای حفظ و تداوم حیات خویش به‌منابع و امکاناتی درونی دست یابند. آیا این نظریه درست است؟

و در اینجاست که رابرت موزز و آزادراهش به‌صحنه وارد می‌شوند: او زوال و انتروپیِ[۱] بالقوه در درازمدت را به‌فاجعه‌ای حتمی و ناگهانی بدل کرد؛ او با نابود کردن دهها محله از بیرون، این پرسش را برای همیشه بی‌پاسخ باقی گذارد که آیا این محلات بدون دخالت عوامل خارجی نیز ویران می‌شدند یا آنکه خود را از درون احیا می‌کردند؟ اما رابرت کارو با استدلالی قوی از این نکته دفاع می‌کند که برونکس مرکزی، اگر فقط به‌حال خود رها می‌شد، می‌توانست به‌اتکای قدرت درونی‌اش تجدید حیات یابد.

در دو فصل کتاب دلّال قدرت، که عنوان هر دوی آنها «یک مایل»[۲] است، رابرت کارو فرایندِ تخریب محله‌ای در فاصلهٔ حدوداً یک‌مایلی محلهٔ مرا توصیف می‌کند. او توصیف خویش را با ترسیم یک تصویر سراسری زیبا از این محله آغاز می‌کند، ترکیبی احساساتی اما قابل تشخیص از خیابان هادسونِ جاکوبز با ویلون‌زن دوی بام. کارو با قلم‌گویای خویش زمینه را برای شوک و دهشت مهیا می‌سازد، دهشت ناشی از رؤیت موزز که در افق دید ما ظاهر می‌شود و با عزمی مقاومت‌ناپذیر به‌پیش می‌رود. ظاهراً آزادراه کراس-برونکس می‌توانسته با اندکی چرخش محلهٔ مورد نظر کارو را دور بزند. حتی مهندسان موزز نیز این تغییر مسیر را کاری ممکن و عملی می‌دانستند. اما مرد بزرگ حاضر به‌قبول آن نبود: او هر نبرد، حیله، دسیسه و دروغی را که در اختیار داشت به‌کار گرفت تا با عزمی جنون‌آمیز این جهان کوچک را خرد و خراب کند. (وقتی بیست سال بعد کارو دلیل تسلیم شدن یکی از رهبران جنبش اعتراض مردمی را از او جویا شد، پاسخ مرموز اما تکبرآمیز موزز این بود: «فقط پس از آنکه با تبر به‌سرش کوفتند»).[۱۴] نثر نوشتهٔ کارو به‌تدریج سوزان و ویرانگر می‌شود، به‌ویژه هنگامی که نشان می‌دهد چگونه این آفتْ محله به‌محله، و سال به‌سال، از آزادراه به‌کل منطقه گسترش یافت، در حالی که موزز، به‌مانند تجسدی از ژنرال شرمن، خیابانهای منطقهٔ شمالی را درمی‌نوردید و شطی از ویرانی و ترس را از هارلم تا ساند[۳] روان می‌ساخت.

هرآنچه کارو در این‌باره می‌گوید ظاهراً درست و حقیقی است. و با این حال،

---

۱. entropy، یکی از مفاهیم بنیانی علم ترمودینامیک که براساس آن در هر سیستم بستهٔ فیزیکی، یا اصولاً در هر سیستمی، انرژی، نظم و قانونمندی ضرورتاً کاهش می‌یابد و انتروپی سیستم تا حد بی‌نظمی، یکسان شدن سطوح انرژی و مرگ (حرارتی) کامل افزایش می‌یابد.ـــم.

2. One Mile 3. Sound

این همهٔ حقیقت نیست. پرسشهای بیشتری وجود دارد که باید از خود بپرسیم. چه می‌شد اگر برونکس دههٔ ۱۹۵۰ نیز ابزار مفهومی، واژگان، همدردی گستردهٔ عمومی، و فوت و فن تبلیغات و بسیج توده‌ای را در اختیار داشت، همان وسایلی که ساکنان بسیاری از محلات آمریکایی در دههٔ ۱۹۶۰ بدانها دست یافتند؟ چه می‌شد اگر ما نیز می‌توانستیم، مثل مبارزهٔ چند سال بعد همسایگان جاکوبز در منهتن سفلیٰ، از ساخته شدن این جادهٔ هولناک جلوگیری کنیم؟ در این صورت چه تعدادی از ما هنوز هم در برونکس ساکن بودیم و از آن به‌عنوان مایملک خود مراقبت و دفاع می‌کردیم؟ بی‌شک برخی از ما باقی می‌ماندیم، اما به‌گمانم نه همه یا بیشتر ما، و به‌هرحال ــ اگرچه گفتنش سخت است ــ خود من هم می‌رفتم. زیرا رؤیای مدرن و پرشکوه تحرک، منبع الهام و روح حاکم بر برونکسِ دورهٔ جوانی من بود. زندگی بهتر به‌معنای صعود و حرکت اجتماعی بود و این نیز به‌نوبهٔ خود مستلزم حرکت فیزیکی بود؛ گذران عمر در نزدیکی خانه و زادگاه اصولاً به‌معنای زندگی نکردن بود. والدین ما، که ترقی و حرکت خود را از ایست سایدِ سفلیٰ آغاز کرده بودند، مثل خود ما با تمام وجود به‌این امر اعتقاد داشتند ــ هرچند می‌دانستند که با رفتن ما دلهایشان خواهد شکست. حتی رادیکالهای دورهٔ جوانی من نیز این رؤیا را نفی نمی‌کردند ــ و برونکس دورهٔ کودکی من پر از جوانان رادیکال بود ــ یگانه شکایت آنها این بود که چرا رؤیا هم‌اینک تحقق نمی‌یابد، چرا مردم قادر نیستند با آزادی، سرعت یا عدالت کافی حرکت کنند. و البته در متن چنین دیدی نسبت به‌زندگی، هیچ محله یا محیطی نمی‌تواند چیزی بیش از مرحله‌ای گذرا در مسیر حرکت زندگی باشد: سکوی پرتابی برای پرواز و رسیدن به‌مداری بالاتر. ذهنیت ما به‌گفتهٔ لئونارد میکیلز «ذهنیت آن بچه‌محلهایی بود که می‌خواهند هر چه سریعتر از شرّ محله‌های خود خلاص شوند». بدین‌سان ما به‌هیچ‌وجه نمی‌توانستیم در برابر حرکت چرخهایی مقاومت کنیم که رؤیای آمریکایی را به‌پیش می‌بردند، زیرا آنها خود ما را هم به‌جلو می‌راندند ــ هرچند بخوبی می‌دانستیم که ممکن است زیر همین چرخها له شویم. طی تمامی دهه‌های دورهٔ شکوفایی اقتصادی پس از جنگ، انرژی تب‌آلود این خیال، یعنی همان فشار پرتنش اقتصادی و روانی برای حرکت به‌بالا و به‌بیرون، صدها محله نظیر برونکس را درهم شکست، حتی در مناطقی که نه رابرت موززی برای رهبری خروج در کار بود و نه آزادراهی برای تسریع آن.

بدین ترتیب برای پسران یا دختران جوان اهل برونکس هیچ راهی برای پرهیز از نیرو یا غریزه‌ای که همه را به‌پیش می‌راند، وجود نداشت: این غریزه در بیرون و درون ما ریشه دوانده بود. موزز چه زودهنگام به‌روح و جان ما رسوخ کرد. ولی دست‌کم هنوز هم می‌شد دربارهٔ جهت و سرعت حرکت به‌اندیشه نشست، و همچنین دربارهٔ تقلا و زحمتی که باید صرف آن می‌شد. به‌یاد دارم شبی در سال ۱۹۶۷، در یک گردهمایی آکادمیک، به‌یکی از بچه‌های مسن‌تر برونکس معرفی شدم که کارش خلق سناریوهای مختلف در مورد جنگ هسته‌ای بود و آینده‌شناسی[1] سرشناس محسوب می‌شد. او بتازگی از ویتنام بازگشته بود، و من عضو فعال یکی از جنبشهای ضد جنگ بودم. ولی آن شب حال و حوصلهٔ بحث و جدل را نداشتم، درعوض از او خواستم از سالهای زندگی‌اش در برونکس برایم بگوید. گفت‌وگوی نسبتاً آرام و دلپذیری بود، تا آنکه به‌او گفتم جادهٔ ساخت موزز یقیناً همهٔ آثار بازمانده از دورهٔ کودکی هر دوی ما را نابود خواهد کرد. او در پاسخ گفت: «چه خوب، هر چه زودتر، بهتر؛ آیا هنوز نمی‌فهمی که نابودی برونکس به‌معنای تحقق اصلی‌ترین فرمان اخلاقی خود برونکس است». پرسیدم، کدام فرمان اخلاقی؟ او خندید و رو به‌من داد زد: «می‌خواهی اخلاق برونکس را بدانی؟ "در رو، احمق‌جان، در رو!"» برای نخستین‌بار در زندگی‌ام حرفی برای گفتن نداشتم. حقیقت تلخی بود: من هم، درست مثل او، و درست همان‌طور که بار آمده بودیم، برونکس را ترک کرده بودم، و حالا برونکس در حال فروپاشی بود، نه‌فقط به‌خاطر کارهای موزز بلکه همچنین به‌خاطر کارهای همهٔ ما. حقیقت این بود، ولی آیا لازم بود بخندد. از جا بلند شدم و به‌خانه رفتم، هم‌محلی قدیمی من تازه شروع کرده بود به‌ارائهٔ توضیحات دربارهٔ ویتنام.

چرا خندهٔ آن آینده‌شناس باعث شد بخواهم گریه کنم؟ او به‌چیزی می‌خندید که در چشم من یکی از تلخترین واقعیات زندگی مدرن است: این‌که شکاف نهفته در ذهنها و زخم نهفته در دلهای زنان و مردانی که ــ مثل او، مثل من ــ هماره در حال حرکت‌اند، دقیقاً همان‌قدر واقعی و عمیق است که امیال و رؤیاهایی که آنان را به‌حرکت انداخت. خندهٔ او تمامی اعتماد و اطمینانِ الکی فرهنگ رسمی ما را در بر

1. Futurologist

داشت، تمامی ایمان شهریِ شهروندان به‌این‌که آمریکا می‌تواند بر تناقضات درونی خود غلبه کند، آن هم صرفاً با راندن به‌پیش و به‌دور از آنها.

فکر کردن در این‌باره باعث شد تا با روشنی و وضوح بیشتری دریابم معنا و هدف واقعی من و دوستانم از دست زدن به‌اقدامات اعتراضی، نظیر بستن خیابانها و توقف ترافیک، در سراسر دهۀ ۱۹۶۰ چه بوده است. ما در واقع تلاش می‌کردیم تا زخمهای درونیِ جامعۀ خود را بگشاییم، و نشان دهیم که این زخمها هنوز وجود دارند، زخمهایی سربسته که هرگز درمان نشده‌اند. ما می‌خواستیم نشان دهیم که این زخمها گسترش می‌یابند و چرک می‌کنند، و اگر به‌سرعت با آنها روبرو نشویم، وضع بدتر خواهد شد. ما می‌دانستیم که زندگی پرزرق و برق مردمانی که همواره در مسیر ویژۀ سرعتهای بالا حرکت می‌کنند، همان‌قدر عمیقاً معیوب است که زندگی درب و داغان مردمان سر راه. ما می‌دانستیم، زیرا خودمان تازه داشتیم زندگی در آن مسیر ویژه و عشق به‌سرعت را یاد می‌گرفتیم. ولی این بدان معنا بود که طرح و برنامۀ ما از همان آغاز سرشار از معما و تناقض بود. ما سعی داشتیم به‌مردم، و به‌مردمان و اقوام ــ سیاهان، اسپانیایی‌تبارها، سپیدپوستهای فقیر، ویتنامیها ــ کمک کنیم تا برای حفظ خانه‌های خود بجنگند، آن هم درست زمانی که خودمان در حال فرار از خانه‌هایمان بودیم. ما، که خود خوب می‌دانستیم ریشه‌کن شدن چه مزه‌ای دارد، علیه نظام اجتماعی و دولتی قد علم کرده بودیم که به‌نظر می‌رسید می‌کوشد ریشه‌های همۀ جهان را از خاک بیرون کشد. ما با بستن راهها، در واقع راه خود را می‌بستیم. تا زمانی که به‌گسستهای درونی خودمان آگاه بودیم، آنها نیز نوعی حس عمیق طنز را به‌جنبش چپ نو عطا می‌کردند، نوعی طنز تراژیک که حضور آن در همۀ نمایشها و اجراهای چشمگیر ما از انواع کمدی و ملودرام و مضحکۀ سیاسی بارز بود. هدف اصلی تئاتر سیاسی ما گشودن چشم تماشاگران به‌این واقعیت بود که آنان نیز در نوعی تراژدی بسط‌یابندۀ آمریکایی شرکت دارند: همۀ ما، همۀ آمریکاییها، همۀ آدمیان مدرن، در مسیری مهیج، اما فاجعه‌آمیز، به‌پیش می‌رفتیم. ما می‌بایست، به‌لحاظ فردی و جمعی، از خود می‌پرسیدیم: ما که هستیم و می‌خواهیم چه باشیم، چنین شتابان به کجا می‌رویم، و به‌چه قیمتی؟ اما تحت فشار ترافیکی که همۀ ما را به‌پیش می‌راند، هیچ راهی برای اندیشیدن و پاسخگویی به‌این پرسشها وجود نداشت: و به‌همین دلیل ترافیک باید متوقف می‌شد.

بدین‌گونه دههٔ ۱۹۶۰ سپری شد، جهان آزادراه موتورهای خود را برای رشد و گسترشی عظیم و عظیمتر به‌راه انداخت، اما خود را در معرض حملهٔ شمار انبوهی از فریادها یافت که از دل خیابان برمی‌خاستند، فریادهایی فردی که می‌توانستند به‌ندایی جمعی بدل شوند، بناگهان از دل ترافیک فوران کنند، و موجب توقف موتورهای غول‌آسا شوند، یا دست‌کم تا حد زیادی از سرعت آنها بکاهند.

۳. دههٔ ۱۹۷۰: بازگشت همه چیز به‌خانه

من یک وطن‌پرستم ــ وطن من، جایی که در آن بزرگ شدم، منطقهٔ چهاردهم بروکلین است. باقی ایالات متحده از دید من وجود ندارد، مگر به‌مثابهٔ ایده، یا تاریخ، یا ادبیات...
در رؤیاهایم همواره به‌بخش چهاردهم بازمی‌گردم. درست همان‌طور که یک دیوانه به‌وسواسهای خویش بازمی‌گردد. پلاسما[۱]یِ رؤیا همان درد جدایی است. رؤیا به‌حیاتش ادامه می‌دهد، حتی پس از دفن بدن.

ــ هنری میلر، بهار سیاه

خود را از ریشه کندن؛ خوردن آخرین شام در محلهٔ قدیمی خودت...
بازخوانی توصیه‌ها بر کف دستت، کشف این‌که چگونه خط زندگی، گسسته و منفصل، جهت خود را حفظ می‌کند.

ــ آدریان ریچ، «سناریو»

فلسفه بواقع دلتنگی برای خانه است، اشتیاقی درونی برای در خانه بودن در همه‌جا. پس ما به کجا می‌رویم؟ همواره به‌خانهٔ خویش.

ــ نوالیس، پاره‌ها

من در این فصل، جدالهای دههٔ ۱۹۶۰ را به‌مثابهٔ مبارزه‌ای میان صور متضاد مدرنیسم به‌تصویر کشیده‌ام، صوری که تحت عناوین نمادین «جهان آزادراه» و «فریادی در خیابان» توصیف گشتند. بسیاری از ما که در آن خیابانها تظاهرات می‌کردیم، حتی زیر حملات پلیس، به‌این امید دلخوش بودیم که از درون همهٔ این مبارزات سرانجام روزی ترکیب جدیدی زاده خواهد شد، نوع جدیدی از مدرنیته که همهٔ ما می‌توانستیم در متن آن به‌طور هماهنگ حرکت کنیم و احساس کنیم در خانهٔ خود

---

۱. plasma، مادهٔ حیاتی و لزج درون هر سلول.ــم.

هستیم. این امید یکی از نشانه‌های حیاتی دهۀ ۱۹۶۰ بود. اما چندان دوام نیاورد. حتی پیش از آنکه این دهه به‌پایان رسد، روشن بود که هیچ‌گونه ترکیب یا سنتز دیالکتیکی در کار نیست، و این‌که بناچار باید این‌گونه امیدها را برای زمانی دراز کنار بگذاریم، تا بتوانیم از پس سالهای پیش رو برآییم.

البته مسئله فقط در فروپاشی جنبش چپ نو خلاصه نمی‌شد، یعنی در این واقعیت که ما هم، مثل همۀ مدرنیستهای شجاع دهۀ ۱۹۶۰، دیگر نمی‌توانستیم در آنِ واحد هم به‌حرکت [در مسیر پیشرفت و ترقی] ادامه دهیم و هم سر راه این حرکت بایستیم، و در نتیجه سرانجام تسلیم شدیم. مشکل اصلی عمیقتر از اینها بود: خیلی زود روشن شد که جهان آزادراه، که ما همیشه روی قوۀ ابتکار و پویایی آن حساب کرده بودیم، خود در حال فروپاشی است. دورۀ شکوفایی اقتصادی، که برخلاف انتظار همگان، ربع قرن پس از جنگ جهانی دوم دوام آورده بود، اینک به‌پایان خود نزدیک می‌شد. ترکیب تورم و رکود تکنولوژیک (که جنگ پایان‌ناپذیر ویتنام مسئول اصلی آن بود)، به‌علاوۀ تشدید بحران جهانی انرژی (که ما آن‌را بعضاً به‌موفقیت چشمگیر خود نسبت می‌دادیم)، یقیناً زیان‌آور بود ــ هرچند در اوایل دهۀ ۱۹۷۰ هیچ‌کس نمی‌توانست میزان آن‌را تخمین زند.

پایان دورۀ شکوفایی برای همگان خطری حاد محسوب نمی‌شد ــ افراد بسیار ثروتمند، طبق معمول، از آسیب آن در امان بودند ــ ولی نگرش باقی افراد نسبت به‌جهان مدرن و امکانات نهفته در آن، عوض شد. افقهای بازِ رشد و گسترش ناگهان محو شدند: پس از چندین دهه مصرف انرژی ارزان و فراوان برای آفرینش و بازآفرینی جهان به‌صور جدید و بی‌شمار، اینک جوامع مدرن باید به‌سرعت می‌آموختند چگونه از انرژیهای رو به‌زوال خویش برای حفاظت از منابع محدودی که در اختیار داشتند، سود جویند و مانع توقف و سکون کل نظام خویش شوند. طی دهۀ پررونق پس از جنگ جهانی اول، نماد اصلی مدرنیته چراغ سبز بود؛ طی دورۀ طولانی شکوفایی اقتصادی که پس از جنگ جهانی دوم آغاز شد، نماد مرکزی مدرنیته نظام سراسری بزرگراهها بود، که به‌رانندگان اجازه می‌داد بدون برخورد با هرگونه چراغ ترافیک، از ساحل شرقی آمریکا به‌ساحل غربی آن روند. ولی جوامع مدرن دهۀ ۱۹۷۰ بناچار می‌بایست در سایۀ علامت توقف و حد سرعت زندگی کنند. در این سالها که مشخصه‌شان کاهش تحرک بود، زنان و مردان مدرن در همه‌جا

می‌بایست عمیقاً در این‌باره اندیشه کنند که می‌خواهند تا به‌کجا و در چه جهاتی به‌پیش روند، و می‌بایست رسانه‌ها و بسترهای جدیدی برای حرکت خویش بیابند. از درون همین فرایند اندیشه و جستجو است ــ فرایندی که تازه آغاز گشته است ــ که انواع مدرنیسم دههٔ ۱۹۷۰ سر برآورده‌اند.

برای اثبات وسعت تغییراتی که رخ داده است، مایلم مناظرهٔ گستردهٔ دههٔ ۱۹۶۰ در باب معنای مدرنیته را به‌اختصار مورد بررسی قرار دهم. مقالهٔ «تاریخ ادبی و مدرنیتهٔ ادبی» نوشتهٔ پل دو من، یکی از آخرین صور جذاب دخالت در این مناظره، و در حکم یادبودی برای آن بود. به‌اعتقاد دو من «تمامی قدرت ایدهٔ مدرنیته» در «میل به‌محو ساختن همهٔ چیزهایی» نهفته است که «قبل از مدرنیته وقوع یافتند»، تا بتوان از این طریق به«نقطهٔ شروعی تماماً جدید» دست یافت. «نقطه‌ای که بتوان آن‌را نوعی لحظهٔ حال حقیقی دانست». دو من یکی از ایده‌های نیچه را به‌عنوان سنگ زیربنای مدرنیته به‌کار گرفت، بر اساس این ایده (که نیچه آن‌را در فواید و مضار تاریخ، ۱۸۷۳، بسط داد) به‌منظور آفرینش یا دستیابی به‌هر چیزی در زمان حال، آدمی باید به‌عمد گذشته را فراموش کند. «فراموشی سنگدلانهٔ نیچه، آن عزم کوری که با آن خود را به‌آغوش عملی می‌افکند که رها از همهٔ تجارب گذشته است، بواقع مبیّن روح راستین مدرنیته است». از این منظر «مدرنیته و تاریخ کاملاً مخالف یکدیگرند».[۱۵] در آن زمان دو من هیچ مثالی از دورهٔ معاصر عرضه نکرد، ولی طرح او براحتی می‌توانست انواع گوناگون کنش مدرنیستیِ دههٔ ۱۹۶۰ را در قالب طیف متنوعی از رسانه‌ها و ژانرها در بر گیرد.

پیش از همه می‌توان از رابرت موزز یاد کرد که جهان آزادراه او دل شهرها را می‌شکافت و همهٔ آثار حیاتی متعلق به‌ادوار قبل از خود را محو و نابود می‌کرد؛ رابرت مک‌نامارا نیز جنگلهای ویتنام را صاف می‌کرد تا یک‌شبه شهرها و فرودگاههای نو بسازد و با بمباران و تخریب کامل جهان سنتی روستاییان ویتنامی (استراتژی «مدرنیزاسیون اجباریِ» آقای ساموئل هانتینگتون) میلیونها تن از آنان را به‌درون جهان مدرن سرازیر سازد؛ مایز فان در روه (رهبر سبک معماری بین‌المللی) که جعبه‌های شیشه‌ای‌اش، با شکل و شمایلی واحد و بی‌توجه به‌هرگونه شرایط محیطی، در همهٔ شهرهای بزرگ ظاهر شدند، درست مثل آن تخته‌سنگ صیقلی بزرگی که در فیلم اودیسهٔ ۲۰۰۱ استانلی کوبریک بناگهان وسط جهان انسانهای بدوی

ظاهر شد. ولی در این فهرست نباید جناح آخرالزمانی جنبش چپ را فراموش کنیم که در هذیان غایی خود در حدود سالهای ۱۹۶۹ و ۱۹۷۰، شیفتهٔ تصاویر حملهٔ بربرها و نابودی شهر رم شده بودند، روی همهٔ دیوارها می‌نوشتند «دیوارها را ویران کنید»، و با شعار «با مردم بجنگید» به‌سراغ مردم می‌رفتند.

البته، این کل ماجرا نبود. پیشتر نشان دادم که برخی از خلاقترین انواع مدرنیسم دههٔ ۱۹۶۰ مبتنی بر «فریادهایی در خیابان» بود، مبتنی بر تصاویری از جهانها و ارزشهایی که رژهٔ پیروزمند مدرنیزاسیون آنها را له می‌کرد یا پشت سر می‌گذاشت. مع‌هذا، آن هنرمندان، متفکران و فعالانی که جهان آزادراه را به‌مبارزه طلبیدند، چنین می‌پنداشتند که انرژی این جهان پایان‌ناپذیر است و نیروی حرکت آن هیچ‌گاه نقصان نمی‌یابد. آنان مبارزه و فعالیت خود را آنتی‌تزی می‌دانستند که درگیر دوئلی دیالکتیکی با نظریه یا تزی است که می‌کوشد همهٔ فریادها را خاموش سازد و همهٔ خیابانها را از نقشهٔ جهان مدرن پاک کند. بخش اعظم انسجام و هیجان دههٔ ۱۹۶۰ از مبارزه میان این دو نوع مدرنیسم کاملاً متضاد ناشی می‌شد.

واقعه‌ای که در دههٔ ۱۹۷۰ رخ داد آن بود که همزمان با خاموش شدن موتورهای غول‌آسای رشد و گسترش اقتصادی، و نزدیک شدن ترافیک به‌حالت توقف کامل، جوامع مدرن نیز بناگهان قدرت خود در کنار زدن گذشتهٔ خویش را از دست دادند. در سراسر دههٔ ۱۹۶۰ پرسش آن بود که آیا باید گذشته را کنار زنند یا خیر؛ حال، در دههٔ ۱۹۷۰، درمی‌یافتند که اصلاً توان انجام این کار را ندارند. مدرنیته دیگر قادر نبود که (به‌گفتهٔ دو من) خود را به‌آغوش «عملی افکند که رها از همهٔ تجارب گذشته است»، مدرنیته دیگر نمی‌توانست به‌امید دستیابی به«نوعی لحظهٔ حال حقیقی... یا نقطهٔ شروعی تماماً جدید»، «همهٔ چیزهایی را که قبل از مدرنیته وقوع یافتند» محو سازد. آدمیان مدرن دههٔ ۱۹۷۰ دیگر توان آن‌را نداشتند که به‌منظور آفرینش جهانی نو از هیچ، گذشته و حال را نابود کنند؛ آنان ناچار بودند راه کنار آمدن با جهان خود را فراگیرند، و این تجربه را مبدأ کار خود قرار دهند.

بسیاری از مدرنیستهای دهه‌های قبل هویت خود را با فراموش کردن به‌دست آوردند؛ مدرنیستهای دههٔ ۱۹۷۰ ناچار شدند هویت خویش را با به‌یاد آوردن پیدا کنند. مدرنیستهای ادوار قبلی برای رسیدن به‌نقطهٔ شروعی جدید، گذشته را محو کردند؛ اما سرچشمهٔ نقاط شروعِ جدید دههٔ ۱۹۷۰ تلاشی برای بازیابی شیوه‌های

قبلی زندگی بود، شیوه‌هایی که به‌رغم مدفون شدن، زنده مانده بودند. این پروژه فی‌نفسه امر تازه‌ای نبود؛ اما در دههٔ ۱۹۷۰، یعنی دورهٔ زوال پویایی اقتصاد و تکنولوژی مدرن، ماهیتی اضطراری یافت. در این برهه از تاریخ، زمانی که جامعهٔ مدرن ظاهراً قابلیت خلق آینده‌ای نو را از دست داده بود، فشار شدیدی بر مدرنیسم وارد می‌شد تا از طریق برخوردهای خلاقانه با گذشته سرچشمه‌های جدیدی از حیات را کشف کنند.

در این بخش آخر، سعی خواهم کرد ماهیت بسیاری از این برخوردهای خلاق را، در قالب رسانه‌ها و ژانرهای گوناگون، مشخص سازم. این‌بار نیز بحث خویش را گرد شماری از نمادها سامان خواهم داد: نماد خانه و نماد اشباح. مدرنیستهای دههٔ ۱۹۷۰ غالباً نسبت به‌خانه‌ها، خانواده‌ها، و محله‌هایی که پشت سر گذاشتند ــ آن هم به‌قصد مدرن شدن به‌شیوه‌های رایج در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ ــ علاقه‌ای وسواسی داشتند. و به‌همین دلیل نیز عنوان «بازگشت به‌خانه» را برای این بخش برگزیدم.

خانه‌هایی که مد نظر مدرنیستهای امروزی‌اند، در قیاس با آزادراه یا خیابان فضاهایی به‌مراتب شخصی‌تر و خصوصی‌ترند. به‌علاوه، نگاه معطوف به‌خانه، نگاهی به«عقب» است، نگاهی به‌عقب در بُعد زمان ــ که با حرکت به‌جلویِ مدرنیستهایِ بزرگراه، یا حرکت آزاد مدرنیستهایِ خیابان در همهٔ جهات، عمیقاً متفاوت است ــ نگاهی معطوف به‌کودکی و گذشتهٔ تاریخی جامعهٔ خودمان. در عین حال، مدرنیستها نمی‌خواهند با گذشتهٔ خویش درآمیزند یا در آن حل شوند ــ و همین امر مدرنیسم را از سانتی‌مانتالیسم متمایز می‌کند ــ بلکه هدف آنان بیشتر بردن حال به‌درون گذشته و سنجش آن از دید شخصیت امروزی خودشان است، آنان می‌خواهند ارزشها و بینشهایی را به‌درون خانه‌های قدیمی خویش ببرند که ممکن است عمیقاً با فضای آن خانه‌ها ناسازگار باشند ــ و شاید حتی موجب تکرار همان جدالهای تراژیکی شوند که آنان را از خانه‌هایشان بیرون راند. به‌عبارت دیگر، تماس مدرنیسم با گذشته، صرفنظر از نتایجش، کار سهل و آسانی نخواهد بود. نماد دوم نیز مضمر در عنوان کتاب است: هرآنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به‌هوا می‌رود. این بدان معناست که گذشتهٔ ما، هر چه که بود، گذشته‌ای در جریان زوال و فروپاشی بود؛ ما مشتاق درک آنیم، ولی این گذشته امری فرّار و بی‌پایه است؛ ما به‌عقب می‌نگریم تا

تکیه‌گاهی سخت و استوار بیابیم، ولی هر بار خود را در میان اشباح بازمی‌یابیم. مدرنیسم دههٔ ۱۹۷۰، مدرنیسمی انباشته از اشباح بود.

یکی از مضامین مرکزی فرهنگ دههٔ ۱۹۷۰ احیای خاطرات و تاریخ قومی به‌مثابهٔ بخشی حیاتی از هویت شخصی مردمان بود. این امر گویای تحولی اساسی در تاریخ مدرنیته بوده است. مدرنیستهای امروز، برخلاف رسم رایج در میان مدرنیستهای دیروز، دیگر اصرار نمی‌ورزند که برای مدرن بودن آدمی باید از یهودی، سیاهپوست، یا ایتالیایی بودن دست کشد. اگر جوامع در کل قادر به‌یادگیری‌اند، پس باید قبول کرد که جوامع مدرن دههٔ ۱۹۷۰ یاد گرفته‌اند به‌هویت قومی همهٔ افراد احترام گذارند و آن‌را شرط اساسی غنا و عمقِ نفس یا فردیتی بدانند که زندگی مدرن حصولش را به‌همهٔ ما وعده داده است. همین آگاهی موجب شد تا نظر شمار انبوهی از تماشاگران ــ که در تاریخ تلویزیون بی‌سابقه بود ــ به ریشه‌ها اثر الکس هالی و هالوکاست اثر جرالد گرین جلب شود، آن هم تماشاگرانی که حقیقتاً تحت تأثیر قرار گرفتند. واکنش مردم به ریشه‌ها و هالوکاست، نه‌فقط در آمریکا بلکه در سراسر جهان، گویای این واقعیت است که، صرفنظر از همهٔ خصایصی که انسان معاصر فاقد آنهاست، قابلیت ما برای همدلی بسیار بالاست. متأسفانه برنامه‌هایی نظیر ریشه‌ها و هالوکاست آن‌قدر عمیق نیستند که بتوانند همدلی را به‌فهم و درک واقعی بدل کنند. هر دو آنها روایتی بغایت آرمانی‌شده از گذشتهٔ قومی و خانوادگی قهرمان ارائه می‌دهند، روایتی که در آن همهٔ نیاکان او زیبا و شریف و شجاع‌اند، و هر چه درد و نفرت و بدبختی است از اَعمال گروههای ستمگر «خارجی» ناشی می‌شود. چنین برداشتی بیشتر به‌گسترش ژانر داستانهای خانوادگی یاری می‌رساند تا به‌تقویتِ آگاهی مدرن از مسائل قومی و نژادی.

اما دههٔ ۱۹۷۰ در عین حال شاهد خلق آثاری اساسی در این زمینه بود. به‌اعتقاد من، مؤثرترین اثر این دوره در زمینهٔ کاوش در خاطرات قومی، جنگاور مؤنث نوشتهٔ ماکسین هونگ کینگستون بود. از دید کینگستون تصویر یا نماد اصلی گذشتهٔ قومی و خانوادگی تصویر اشباح است، نه ریشه‌ها: «خاطراتی از نوجوانی دختری در میان اشباح» عنوان فرعی کتاب اوست.[۱۶] تخیل کینگستون سرشار از تاریخ، ادبیات عامیانه، اساطیر و خرافات چینی است. او تصویر روشنی از زیبایی و تمامیت زندگی در یک دهکدهٔ چینی دورهٔ پیش از انقلاب ــ یعنی همان زندگی والدین خود ــ ارائه

می‌دهد. او در عین حال ما را وامی‌دارد دهشتهای نهفته در این زندگی را با تمام وجود حس کنیم: کتاب با وصف ماجرای زجرکش شدن خالهٔ حاملهٔ او شروع می‌شود، و با مجموعهٔ هولناکی از انواع صور قساوت اجتماعی، خیانت، قتل و رها کردن کودکان ادامه می‌یابد. او حضور سنگین اشباح قربانیان گذشته را حس می‌کند، و با نگارش وقایع آن دوران در واقع بار آنان را به‌دوش می‌گیرد. او شریک تصور اسطوره‌ای والدین خویش از آمریکاست: سرزمین اشباح و شمار انبوه سایه‌های سپیدی که در آن واحد هم غیر واقعی و هم به‌نحوی جادویی قدرتمندند. در چشم او حتی والدین خودش نیز اشباحی ترسناک‌اند ــ پس از گذشت سی سال، او هنوز هم از آشنایی خویش با نامهای واقعی این مهاجران مطمئن نیست، و نتیجتاً نسبت به‌نام خود نیز هنوز مردد است ــ و کابوسهای اجدادی، که بیداری از آنها عمری به‌درازا خواهد کشید، رهایش نمی‌کنند. او شاهد استحاله و تبدیل خویش به‌یک شبح است. واقعیت مجسم او از دست می‌رود، آن هم درست زمانی که در جهان اشباح [سپیدپوست] جای پایی برای خود یافته است و می‌تواند «کارهای اشباح را حتی بهتر از خود آنها انجام دهد» ــ کارهایی نظیر نگارش این‌گونه کتابها.

کینگستون قادر است با روشنی و وضوحی تابناک صحنه‌هایی منفرد بیافریند، صحنه‌هایی واقعی یا اسطوره‌ای، متعلق به‌گذشته یا حال، تخیلی یا تجربه‌شده. اما پیوند میان ابعاد متفاوت وجود او هرگز تحقق یا قوام نمی‌یابد. همچنان‌که از ساحتی به‌ساحتی دیگر گذر می‌کنیم، حس می‌کنیم جریان زندگی و هنر هنوز جاری است، و او هنوز از خلال این جریان، همراه با انبوه اشباحی که احاطه‌اش کرده‌اند، به‌پیش می‌رود، به‌امید یافتن نظمی بامعنا که سرانجام بتواند بدان تکیه کند.

هویت شخصی، جنسی و قومی او تا پایان [کتاب] مبهم و فرّار باقی می‌ماند ــ درست به‌همان شیوه‌ای که هر هویت مدرنی، همان‌طور که مدرنیستها همواره نشان داده‌اند، ضرورتاً مبهم و نامعین باقی می‌ماند ــ اما او به‌اتکای شجاعت و قدرت تخیل خویش با اشباح خود رودررو می‌شود و برای کشف نام حقیقی آنها می‌جنگد. چهرهٔ کینگستون، به‌مانند نقابی کوبیستی یا نقاشی دختر در برابر آینهٔ پیکاسو، شکافته یا پراکنده و پخش در جهات عدیده باقی می‌ماند. اما او، به‌پیروی از سنت کوبیستی، تجزیه و پراکندگی را به‌شکل جدیدی از نظم بدل می‌کند که جزء ذاتی هنر مدرن است.

نمونهٔ دیگری از برخورد با [مضمون] خانه و اشباح که به‌همین اندازه قدرتمند است، در نمایش سه‌قسمتی گروه پرفورمانس[1] تحقق یافت، نمایشی موسوم به سه مکان در رود آیلند که در فاصلهٔ سالهای ۱۹۷۵ تا ۱۹۷۸ بسط یافت. مضمون مرکزی این سه نمایشنامه زندگی یکی از اعضای گروه، موسوم به اسپالدینگ گری[2]، است. رشد و تحول او به‌مثابهٔ یک فرد، یک شخصیت، یک بازیگر، و یک هنرمند در این سه نمایش به‌نحوی دراماتیک بیان می‌شود. این اثر بواقع نوعی جستجوی زمان گم‌شده در سنت پروست و فروید است. موضوع اصلی دومین و قدرتمندترین بخش این اثر، موسوم به خیابان رامستیک،[۱۷] که نخستین‌بار در ۱۹۷۷ اجرا شد، بیماری و فروپاشی تدریجی مادر گری، الیزابت، است که با خودکشی او در ۱۹۶۷ به‌اوج خود می‌رسد؛ این نمایش توصیفی است از تلاشهای گری برای درک مادر و خانواده‌اش، و همچنین درک خودش در کودکی و بزرگی، و زیستن با آنچه می‌داند و با آنچه هرگز نخواهد دانست.

اسلاف برجستهٔ این جستجوی دردناک [برای درک خویشتن] عبارت‌اند از شعر بلند «کادیش» (۱۹۵۹) اثر آلن گینزبرگ، و رمان کوتاه اندوهی ورای رؤیا (۱۹۷۲) به‌قلم پیتر هاندکه. آنچه خیابان رامستیک را مشخصاً جذاب می‌سازد و حال و هوای خاص دههٔ ۱۹۷۰ را بدان می‌بخشد، نحوهٔ استفادهٔ این اثر از تکنیکهای بازیگری گروهی و صور هنری چندرسانه‌ای خاص دههٔ ۱۹۶۰ به‌قصد آشکار ساختن اعماق جدیدی در فضای درونی نفس انسانی است. خیابان رامستیک صور و تکنیکهای هنری ذیل را دربر می‌گیرد و آنها را درهم ادغام می‌کند: موسیقی زنده و ضبط‌شده، رقص، نمایش اسلاید، عکاسی، حرکات تجریدی، نورپردازی مرکب، مناظر و اصوات ویدئوئی. همهٔ اینها در خدمت بیان وجوه متفاوت اما متقاطع وجود و آگاهی است. حوادث روی صحنه نیز موارد ذیل را شامل می‌شود: سخنانی که گری مستقیماً خطاب به‌تماشاگران بیان می‌کند؛ بازسازی دراماتیک خاطرات و رؤیاهای گری (که در آنها او گاه نقش یکی از اشباح دنیای درونی خویش را ایفا می‌کند)؛ مصاحبه‌های ضبط‌شدهٔ او با پدر، مادربزرگها، دوستان قدیمی و همسایگانش در رود آیلند، مصاحبهٔ او با روانپزشک مادرش (که در آن، او کلمات ضبط‌شدهٔ خویش را با دهان

1. *Performance Group* 2. Spalding Gray

تقلید می‌کند)؛ یک نمایش اسلاید از خانوادهٔ گری و زندگی آنان طی سالها (در اینجا گری هم یکی از شخصیتهای نمایش اسلاید است و هم نوعی راهنمای توریستی یا گزارشگر)؛ بخشی از قطعات موسیقی مورد علاقهٔ الیزابت گری، همراه با رقص و قطعات روایی.

همهٔ این وقایع در محیطی غریب رخ می‌دهد. صحنهٔ نمایش به‌سه بخش مساوی تقسیم شده است. در طول اجرای نمایش حوادثی به‌طور همزمان در دو، و گاه در هر سه بخش، رخ می‌دهد. در مرکز صحنه، به‌سمت جلو، یک محفظهٔ کنترل صوتی-تصویری قرار دارد که هیکل مبهم کارگردان فنی آن‌را پُر کرده است. درست زیر این محفظه، نیمکتی قرار دارد که گاه به‌عنوان نیمکت روانپزشک به‌کار می‌رود، جایی که گری متناوباً نقش درمانگر (یا «بازجو») و بیماران گوناگون را ایفا می‌کند. در سمت چپ تماشاگران، در یک فرورفتگی عمیق اتاق‌مانند، تصویر بزرگ‌شده‌ای از خانهٔ خانوادهٔ گری در خیابان رامستیک، یعنی محل وقوع بسیاری از حوادث نمایش، به‌چشم می‌خورد. گاهی اوقات این تصویر محو می‌شود و چنین به‌نظر می‌رسد که اتاق یکی از محفظه‌های درون ذهن گری است که صحنه‌های شوم متعددی در آن اجرا می‌گردد؛ ولی حتی هنگامی که تصویر خانه محو می‌شود، هالهٔ آن بر جای می‌ماند. در سمت راست تماشاگران اتاق عمیق دیگری وجود دارد با یک پنجرهٔ بزرگ یکدست که در واقع معرف اتاق خود گری در خانهٔ قدیمی است. در بخش اعظم زمان اجرای نمایش، یک چادر سرخ بزرگ که از درون روشن شده است، همه چیز این اتاق را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. حضور جادویی و تهدیدگر این چادر (که ممکن است معرف شکم نهنگ، زهدان مادر، یا مغز آدمی باشد) بسی گویاست. وقایع بسیاری در درون یا کنار این چادر رخ می‌دهد که خود فی‌نفسه به‌مثابهٔ شخصیتی شبحگون چشمها را خیره می‌کند. در اواخر نمایش، پس از گفت‌وگوی گری و پدرش دربارهٔ مادر گری و خودکشی او، هر دو آنها چادر را بلند می‌کنند و آن‌را از پنجره به‌بیرون اتاق انتقال می‌دهند. چادر هنوز هم مرئی، و همچون ماه، به‌طرزی غریب تابناک است، اما اینک در فاصله‌ای دورتر و در چشم‌انداز استقرار یافته است.

خیابان رامستیک حاکی از آن است که این یگانه شکل ممکن رهایی و آشتی برای ابنای بشر در جهان است. برای گری، و برای ما تا جایی که بتوانیم خود را با او یکی

کنیم، رهایی هرگز کامل و همه‌جانبه نیست؛ اما این رهایی واقعی و محصول کوشش خود اوست: او نه‌فقط به‌درون مغاک نگریسته است، بلکه به‌درون آن پا گذارده و اعماق آن‌را برای همهٔ ما روشن ساخته است. همهٔ بازیگران گروه یاور گری بوده‌اند: صمیمیت و روابط متقابل میان آنان، که طی سالها همکاری نزدیک و گروهی بسط یافته است، عاملی مطلقاً حیاتی در تلاش او برای کشف خویشتن و رویارویی و یکی شدن با خویشتن بوده است. کار مشترک آنان توصیف دراماتیکی است از شیوه‌های تکامل گروههای تئاتری طی دههٔ گذشته. در جوّ شدیداً سیاسی دههٔ ۱۹۶۰، زمانی که گروههای تئاتری گوناگون جذابترین عناصر جهان تئاتر آمریکا را تشکیل می‌دادند، کار و زندگی مشترک آنان نمونه و مثال بارز شیوهٔ فرار از دام فردیت بورژوایی و جهان خصوصی، و الگوی جامعهٔ کمونیستی آینده محسوب می‌شد. اما در فضای نسبتاً غیر سیاسی دههٔ ۱۹۷۰، این گروهها از فرقه‌های کمونیست به‌چیزی نظیر اجتماعات درمانی بدل شدند، اجتماعاتی که قدرت گروهی آنها یکایک اعضا را قادر می‌ساخت ژرفای زندگی فردی خویش را درک کنند و با آن یکی شوند. آثاری چون خیابان راهستیک نشان می‌دهند که این تکامل در چه جهات خلاقی می‌تواند به‌پیش رود.

یکی از مضامین اصلی مدرنیسم دههٔ ۱۹۷۰ ایدهٔ زیست‌محیطیِ[1] بازیابی بود: بازیابی معانی و امکانات جدید در اشیاء و صور قدیمی حیات. بعضی از خلاقترین بازیابیهای دههٔ ۱۹۷۰، در سراسر آمریکا، در همان محله‌های خراب و فرسوده‌ای به‌وقوع پیوست که جین جاکوبز در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ آنها را می‌ستود. اما گذشت یک دهه این تفاوت را ایجاد کرده است که آنچه در ادوار پررونق دههٔ ۱۹۶۰ ابتکار و بدیلی دلپذیر به‌نظر می‌رسید، اکنون ضرورتی اضطراری به‌شمار می‌رود. بزرگترین و احتمالاً دراماتیک‌ترین بازیابیهای ما دقیقاً در همان محلی تحقق یافته است که چرخهٔ زندگی اسپالدلینگ گری برای نخستین‌بار در برابر عموم اجرا شد: بخش سفلای محلهٔ منهتن که امروزه سوهو[2] خوانده می‌شود. این محلهٔ قرن‌نوزدهمیِ متشکل از کارگاهها، انبارها و کارخانه‌های کوچکِ مابین هوستون و خیابانهای کانال عملاً بی‌نام بود: تا یک دههٔ قبل این محله هیچ نامی نداشت. پس از جنگ جهانی

1. ecological 2. SOHO

دوم و با رشد و توسعهٔ جهان آزادراه، این محله کلاً قدیمی و کهنه محسوب شد و برنامه‌ریزیهای دههٔ ۱۹۵۰ نوبت تخریب آن‌را تعیین کردند.

قرار بود این محله برای اجرای یکی از مهمترین طرحهای رابرت موزز به‌کلی ویران شود: آزادراه منهتن سفلی. این جاده درست از وسط جزیرهٔ منهتن می‌گذشت، از ایست ریور تا هادسون، و ساخت آن مستلزم تخریب و محصور شدن بخشهای وسیعی از محلات اطراف بود. همراه با پیشرفت طرحهای ساخت آزادراه، بسیاری از مستأجران صنعتگر، که حدس می‌زدند چه چیزی در انتظارشان است، منطقه را ترک کردند. ولی آنگاه، در اوایل و نیمهٔ دههٔ ۱۹۶۰، ائتلاف عجیبی از گروههای متفاوت و عموماً متخاصم ــ پیر و جوان، انقلابی و ارتجاعی، یهودیان، ایتالیاییها، پورتوریکوییها و چینیها ــ شکل گرفت که برای سالها سرسختانه جنگید و سرانجام، در نهایت شگفتی، پیروز شد و طرح موزز را لغو کرد.

این پیروزی حماسی بر مولوک بناگهان فضای شهری وسیعی با نرخ اجاره‌ای پایینتر از معمول فراهم آورد که از قضا برای جمعیت رو به‌رشد هنرمندان نیویورکی بسیار مناسب بود. در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ ۱۹۷۰، هزاران هنرمند به‌این محله رو آوردند، و ظرف چند سال، این فضای بی‌نام را به‌یکی از مراکز پیشروِی تولید هنری در جهان بدل کردند. در نتیجهٔ این تغییر و تحول عجیب، خیابانهای فرسوده و دلگیر سوهو سرشار از تکاپو و نیروی حیاتی گشت.

بخش اعظم حال و هوای این محله از کنش و واکنش میان خیابانها و ساختمانهای مدرن قرن‌نوزدهمی آن و هنر مدرن قرن‌بیستمی ناشی می‌شود که در این ساختمانها و خیابانها خلق و به‌نمایش گذارده می‌شود. شکل دیگر بیان همین مطلب، اشاره به‌دیالکتیک میانِ شیوه‌های تولید کهنه و جدید در این محله است: کارخانه‌هایی که طناب، جعبه مقوایی، موتور کوچک و قطعات مکانیکی تولید می‌کنند، و بدین منظور کاغذهای مستعمل و قطعات کهنه را جمع‌آوری و پردازش می‌کنند، و شیوه‌های تولید هنری که از راههای خاص خود همین مواد را جمع‌آوری، ترکیب و بازیابی می‌کنند.

سوهو در عین حال عرصهٔ ظهور آزادی زنان هنرمندی بوده است که در تعدادی بی‌سابقه و با اعتماد به‌نفس و استعدادی بی‌سابقه پا به‌صحنه گذاردند و برای تثبیت هویت خویش جنگیدند، آن هم در محله‌ای که برای حفظ هویت خود می‌جنگید.

حضور فردی و جمعی آنان یکی از عناصر اصلی هاله یا جوّ سوهو است. ولی متأسفانه، سر و کلهٔ یکی دیگر از چهره‌های ازلی مدرنیته نیز از گوشه و کنار محله پیدا شده است: مالک زمین و مستغلات، که معاملات پرتب و تاب او در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ منبع بسیاری از ثروتهای بادآورده در سوهو بوده است، و بسیاری از هنرمندان را از خانه و کاشانهٔ خود آواره کرده است. زیرا آنان قادر به‌پرداخت قیمتهایی نبودند که به‌واسطهٔ حضور خودشان تا این حد ترقی کرده بود. در اینجا نیز، نظیر بسیاری صحنه‌های مدرن دیگر، ابهامات نهفته در فرایند توسعه اجتناب‌ناپذیرند.

درست در پایین خیابان کانال، که مرز پایینی محلهٔ سوهو را تشکیل می‌دهد، هر عابر پیاده‌ای که به‌سمت جنوب یا شمال برود، یا از ایستگاه قطار زیرزمینی در خیابان فرانکلین بیرون بیاید، از دیدن آنچه در وحلهٔ نخست شبح یک ساختمان به‌نظر می‌رسد، شگفت‌زده خواهد شد. این بنا یک تودهٔ بزرگ سه‌بُعدی و عمودی است؛ ولی زمانی که بدان نزدیک می‌شویم، درمی‌یابیم که با تغییر زاویهٔ دید ما بنا نیز ظاهراً حرکت می‌کند. در یک لحظه به‌نظر می‌رسد همچون برج کج پیزا اندکی به‌یک سمت مایل شده است؛ اگر به‌سمت چپ برویم به‌نظر می‌رسد تقریباً بر فراز سر ماست؛ و با کمی چرخش به‌کشتی بزرگی شبیه می‌شود که در راستای خیابان کانال پیش می‌رود. این بنای عجیب در واقع مجسمهٔ فولادی ریچارد سرا است که به‌افتخار اتحادیهٔ کارگران حمل و نقل[1]، TWU نامیده شده است، زیرا به‌هنگام نصب مجسمه در بهار ۱۹۸۰، کارگران این اتحادیه اعتصاب کرده بودند.

این مجسمه متشکل از سه مکعب‌مستطیل فولادی عظیم است، که هر یک حدوداً ده پا عرض و سی و پنج پا بلندی دارد، و به‌صورت یک H کج و تیز به‌هم متصل شده‌اند. این مجسمه کاملاً سخت و محکم است. با این حال از بسیاری جهات شبحگون به‌نظر می‌رسد: قابلیت آن در تغییر شکل، بسته به‌زاویهٔ دید بیننده؛ استحاله‌های رنگی آن، از طلایی برنزی درخشان در لحظه و زاویه‌ای خاص تا نوعی خاکستری سربی شوم در لحظهٔ بعدی و زاویه‌ای کمی متفاوت؛ تقلید گویای آن از اسکلت فولادی همهٔ آسمانخراشهای گرداگردش، از آن جهش دراماتیک به‌سمت آسمان که معماری و مهندسی مدرن حصولش را ممکن ساخته‌اند، از وعدهٔ سعادت

1. Transit Worker's Union (TWU)

و بهروزی که همهٔ این ساختمانها در مرحلهٔ کوتاهی از ساخت خود مبیّن آن بودند، ولی تقریباً هیچ‌کدام پس از کامل شدن آن‌را برآورده نکردند. هنگامی که این مجسمه را لمس می‌کنیم، در گوشه‌ها و زوایایِ شکل Hمانند آن لم می‌دهیم و خود را درون شهری در شهر حس می‌کنیم، فضای شهری اطراف و فراز سر خودمان را با روشنی و شفافیت خاصی درک می‌کنیم، هرچند که نیرو و حجم مجسمه به‌نحوی ما را از ضربه‌های شهر ایمن می‌سازد.

TWU در میدان مثلثی‌شکل کوچکی جای گرفته که در آن هیچ چیز دیگری وجود ندارد ــ بجز درختی کوچک، که ظاهراً به‌هنگام نصب مجسمه کاشته شده است، و اینکه اندکی به‌سمت آن کج شده است، درختی پربرگ اما کم‌شاخه که هر سال در پایان تابستان یک گل سپید بزرگ و زیبا به‌بار می‌آورد. این اثر در فاصلهٔ کوتاهی از مسیری پررفت و آمد بنا شده است، اما حضور آن موجب خلق مسیر جدیدی شده است، و اینک همچون آهن‌ربا مردمان را به‌گرد مدار خود جذب می‌کند. و مردمان نیز زمانی که به‌آنجا می‌رسند، نگاه می‌کنند، لمس می‌کنند، تکیه می‌دهند، می‌نشینند و لم می‌دهند. گاهی اوقات مردم اصرار دارند به‌نحو فعالتری در این اثر مشارکت کنند، و از این‌رو نام یا اعتقاد خویش را بر بدنهٔ آن حک می‌کنند ــ همین اواخر عبارت «آینده‌ای در کار نیست» با حروف بزرگ بر آن حک شده بود، سطوح پایینی مجسمه به‌چیزی شبیه کیوسک مجلات تبدیل شده‌اند، تمام این قسمت پوشیده از انبوه آثار و علایم تلخ و شیرین روزگار ماست.

برخی افراد از این کار که به‌نظر ایشان نوعی توهین به‌یک اثر هنری است، خشمگین می‌شوند. اما، به‌نظر من، همهٔ آنچه شهر به TWU افزوده است ژرفای خاص آن‌را آشکار ساخته است، چیزی که در صورت دست‌نخورده ماندن مجسمه هرگز عیان نمی‌شد. لایه‌های متراکم علایم متناوباً پاک یا سوزانده می‌شوند (معلوم نیست عامل این کار شهرداری است یا خود ریچارد سرا یا تماشاگران دل‌نگران) اما آنها همواره تجدید می‌شوند، و در نتیجه این امر پیکربندی جدیدی خلق شده است که طرح کلی آن مبیّن خط مضرسی با ارتفاع شش یا هفت پا است که می‌توان آن‌را نوعی حد فوقانی شهری دانست. سطوح زیر این خط به‌مراتب تیره‌تر و سنگینتر از فضای وسیع بالایی است. فشردگی و تراکم سطوح پایینی (یعنی بخشهایی که در دسترس مردم است) این قسمت را به‌روایتی نمادین از فرایند ساختن خود شهر

مدرن بدل کرده است. مردم همواره می‌کوشند به‌قسمتهای بالاتر دست یابند و علایم خود را بر آنها حک کنند ــ آیا برای این کار روی شانه‌های یکدیگر می‌ایستند؟ ــ حتی در ارتفاع دوازده یا پانزده‌پایی هم یک دوجین لکه‌های رنگی سرخ و زرد به‌چشم می‌خورد که احتمالاً از پایین پرتاب شده‌اند ــ به‌تقلید از تکنیک هنری موسوم به«نقاشی کنشی»؟

ولی هیچ‌یک از این تلاشها نمی‌تواند چیزی بیش از بارقه‌ای کم‌سو در آسمان فراخ و برنزی سرا باشد که بر فراز سر همهٔ ما قد علم کرده است، آسمانی که در تقابل با جهان تیره‌تری که ما در زیر آن ساخته‌ایم بیش از پیش شکوهمند می‌نماید. TWU زایندهٔ دیالوگی میان طبیعت و فرهنگ است، میان گذشته و حال شهر نیویورک ــ و آیندهٔ آن، همان ساختمانهایی که هنوز فقط اسکلتی فلزی‌اند و هنوز توانهای بالقوهٔ بی‌شماری در خود نهفته دارند ــ میان هنرمند و مخاطبانش، میان همهٔ ما و آن محیط شهری که خطوط زندگی همهٔ ما را به‌هم گره می‌زند. این فرایند گفت‌وگو یا دیالوگ همان مضمونی است که مدرنیسم دههٔ ۱۹۷۰ در بهترین حالتْ شکلی از تجلی آن بود.

حال که تا اینجا پیش آمده‌ایم، مایلم با استفاده از این مدرنیسم، دیالوگی با گذشته‌ام، خانهٔ ازدست‌رفته‌ام، و اشباح خاص خودم برقرار سازم. می‌خواهم به‌جایی بازگردم که نقطهٔ شروع این فصل بود، به‌محلهٔ خودم برونکس که تا همین دیروز سرزنده و پررونق بود، و امروز فقط برهوت ویرانی است پر از خاک و خاکستر. آیا مدرنیسم می‌تواند این استخوانها را زنده کند؟ به‌معنایی غیر مجازی، مسلماً خیر: فقط سرمایه‌گذاری هنگفت دولت فدرال، همراه با مشارکت فعال مردم، قادر است برونکس را حقیقتاً دوباره به‌زندگی بازگرداند. اما تخیل و خیال مدرنیستی می‌تواند به‌شهرهای مثله‌شدهٔ ما هدفی برای زیستن عطا کند، می‌تواند به‌اکثریت غیر شهرنشین ما یاری رساند، یا آنها را وادارد، پیوند سرنوشت خویش با سرنوشت شهر را درک کنند، و می‌تواند زیبایی و حیات وافر شهر را فراآورد، زیبایی و حیاتی که مدفون شده‌اند، ولی نمرده‌اند.

حال که به‌برونکس می‌نگرم، فکر می‌کنم بهترین راه بیان سرنوشت آن به‌کارگیری و ترکیب دو رسانه (هنری) است که هر دو در دههٔ ۱۹۷۰ شکوفا شدند، هرچند یکی از آنها بتازگی، یعنی در روزگار خود ما، ابداع شده است، و دیگری

رسانه‌ای بس قدیمی است که در عصر ما تدقیق و توسعه یافته است. رسانهٔ نخست «آثار هنری خاکی» یا «هنر خاکی»[1] خوانده می‌شود. شروع آن حدوداً به‌اوایل دههٔ ۱۹۷۰ بازمی‌گردد، و خلاقترین چهرهٔ آن رابرت اسمیتسون بود که به‌طرزی اسفناک در سن سی و پنج‌سالگی در حادثهٔ سقوط هواپیما کشته شد. اسمیتسون شیفتهٔ ویرانه‌های برجای‌مانده از مصنوعات دست آدمی بود: پس‌مانده‌های غیر فلزی معادن، اسقاط‌فروشیها، حفاریها و معادن متروکه، رودها و آبگیرهای آلوده، و آن تودهٔ انبوه زباله که پیش از سر رسیدن اُلمستد در محل فعلی پارک سنترال قرار داشت. در سراسر سالهای اولیهٔ دههٔ ۱۹۷۰ یگانه کار اسمیتسون سفر به‌نقاط مختلف کشور و تلاش بیهوده برای جلب علاقهٔ بوروکراتهای دولت و شرکتهای خصوصی به‌این ایده بود که

> یک راه‌حل عملی برای بهره‌وری از مناطق ویران‌شده، بازیابی زمین و آب برحسب «هنر خاکی» است... هنر می‌تواند به‌منبعی برای میانجی‌گری میان کارشناسان محیط زیست و صاحبان صنایع بدل شود. اکولوژی و صنعت جاده‌هایی یک‌طرفه نیستند. درواقع آنها باید با هم تلاقی کنند. هنر می‌تواند به‌فراهم آوردن دیالکتیک لازم میان آن دو یاری رساند.[۱۸]

اسمیتسون ناچار شد مسافاتی طولانی را در بیابانهای جنوب غربی آمریکا سفر کند؛ او آن‌قدر زنده نماند تا درست جلوی درب خانهٔ خود شاهد ظهور برهوتی گسترده در برونکس باشد، منظره‌ای ایده‌آل برای هنر او. اما اندیشهٔ او سرشار از رهنمودها و اشارات آشکار و پنهان در مورد چگونگی برخورد با این مسئله است. او یقیناً اصرار می‌ورزید که پذیرش فرایند تجزیه و فروپاشی به‌مثابهٔ چارچوبی برای انواع جدید ترکیب و ادغام عناصر پراکنده، و همچنین استفاده از زباله‌ها به‌منزلهٔ بستر یا رسانه‌ای برای ساخت شکلهای جدید و تعیین نکات مثبت تازه، اموری مهم و اساسی‌اند؛ بدون چنین چارچوب و چنین رسانه‌ای تحقق هرگونه رشد واقعی ناممکن است.[2]

---

1. earth art

۲. سرانجام، در اواخر دههٔ ۱۹۷۰، برخی از مقامات محلی و دست‌اندرکاران امور هنری به‌این ندا پاسخ گفتند، و ساخت آثار برجسته‌ای در زمینهٔ هنر خاکی آغاز گشت. اما ظهور این فرصت بزرگ مسائل بزرگی نیز به‌همراه دارد، موجب بروز تخاصم میان هنرمندان و هواداران محیط زیست

دومین رسانهٔ هنری که باید به‌کار گرفته شود، نقاشی دیواری[1] تاریخی است. سفارشهای گوناگون برای به‌تصویر کشیدن عقاید سیاسی و عموماً انقلابی، موجب شکوفایی نقاشی دیواری در دههٔ ۱۹۶۰ شد. دههٔ ۱۹۷۰ نیز شاهد رشد نقاشی دیواری بود. بر اساس جوّ عمومی حاکم بر این دهه، نقاشیهای دیواری متأخر بیشتر بر تاریخ محلی و قومی تأکید می‌گذاردند تا بر ایدئولوژیهای جهانی. به‌علاوه ــ بنا به‌یکی دیگر از ابتکارات دههٔ ۱۹۷۰ ــ این نقاشیهای دیواری غالباً توسط اعضای همان اجتماعی ترسیم می‌شدند که تاریخ آن مضمون اصلی تصاویر نقاشی‌شده بود، بدین ترتیب، مردمان در آن واحد سوژه (خالق)، ابژه (موضوع) و مخاطب این آثار هنری بودند و به‌پیروی از بهترین سنت مدرنیستی نظریه و عمل را وحدت می‌دادند. هنر خاکی و نقاشی دیواری رسانه‌های لازم برای تحقق رؤیای مدرنیستی من دربارهٔ برونکس را فراهم می‌آورند: نقاشی دیواری برونکس.

نقاشی دیواری برونکس، آن‌طور که من آن‌را در خیال خود مجسم می‌کنم، باید بر روی دیوارهای آجری و سیمانی‌ای ترسیم شود که تقریباً به‌طور پیوسته و به‌طول هشت مایل در حاشیهٔ آزادراه کراس-برونکس برپا شده‌اند. بدین ترتیب، گذر هر اتومبیلی از خلال برونکس، سفری خواهد بود به‌گذشته و اعماق مدفون‌شدهٔ این محله. در آن مناطقی که دیوارها عقب می‌نشینند و ارتفاع جاده نزدیک یا بالاتر از سطح زمین است. راننده می‌تواند همراه با تصاویر نقاشی‌شدهٔ زندگی گذشتهٔ برونکس، مناظر وسیعی از ویرانه‌های امروزی آن‌را نیز مشاهده کند. این نقاشی دیواری می‌تواند مقاطعی از خیابانها، خانه‌ها و حتی اتاقهای پرجمعیت را درست همان‌طور که بودند، به‌تصویر کشد ــ پیش از آنکه آزادراه همهٔ آنها را با خاک یکسان کند.

اما این نقاشی باید به‌گذشته‌ای دورتر نیز بنگرد، به‌سالهای اولیهٔ قرن حاضر، نقطهٔ اوج مهاجرت یهودیان و ایتالیاییها، سالهای رشد محلهٔ برونکس در میان خطوط

می‌شود، و هنرمندان را با این اتهام روبرو می‌سازد که کارشان صرفاً خلق نوعی زیبایی تزیینی است که خشونت و طمع اقتصادی و سیاسی صاحبان قدرت و منفعت در پس آن پنهان می‌شود. برای تحلیلی روشن از مواضع هنرمندان خاکی و واکنش آنان به‌این مسائل و مشکلات ر.ک. به:
Kay Larson, «It's the Pits», *Village Voice*, 2 September 1980.

1. mural

سریعاً رو به‌گسترشِ قطارهای زیرزمینی، سالهایی که (به‌گفتهٔ مانیفست کمونیست) انبوه مردمان همچون لشکر جنها احضار می‌شدند: دهها‌هزار کارگر لباس‌دوز، چاپچی، قصاب، نقاش، عضو مبارز اتحادیه، سوسیالیست، آنارشیست، کمونیست. اینجا مکان استودیوی فیلمبرداری گریفیث است که ساختمان آن هنوز در لبهٔ آزادراه پابرجای مانده است؛ در اینجاست که تروتسکی در خیابان ۱۶۴ به‌انتظار انقلاب جهانی خویش نشسته است (آیا او بواقع در یکی از فیلمهای صامت آن دوره نقش یک مرد روس را بازی کرد؟ ما هرگز نخواهیم دانست). اینک شاهد ظهور بورژوازی متواضع اما نیرومندی هستیم که در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ سر بلند می‌کند، برای دوره‌ای کوتاه شکوه و جلال خویش را در گراند کانکورس به‌نمایش می‌گذارد، و در پارک کروتونا ماجراهای رمانتیک خود را تجربه می‌کند؛ و در فاصله‌ای نه‌چندان دور، شبکهٔ وسیع مناطق مسکونی کارگرنشین قرار دارد، کارگرانی که مشترکاً سرگرم خلق جهانی جدید در کنار برونکس و پارکهای وان کورتلند[1] هستند. حال در مسیر تاریخ کمی پیشتر می‌رویم تا به‌سالهای تیره و تار دههٔ ۱۹۳۰ برسیم، سالهای صفهای بیکاران و کمکهای دولتی، انفجار انرژیها و امیال افراطی، نزاعهای خیابانی میان تروتسکیستها و استالینیستها، و کافه‌هایی که در تمامی طول شب سرشار از بحثهای داغ بودند. سپس نوبت می‌رسد به‌هیجان و اضطراب سالهای پیش از جنگ، موج جدید رفاه و فراوانی، محله‌هایی پررونق‌تر از همیشه، و همراه با آن ظهور دنیاهای جدیدی در ورای این محلات، و مردمانی که ماشین می‌خرند و شروع به‌حرکت می‌کنند؛ موج جدید مهاجران از پورتوریکو، کارولینای جنوبی، و ترینیداد به‌برونکس سرازیر می‌شود، طیف جدیدی از لباس و رنگ پوست در خیابانها، موسیقی و ریتمهای جدید، تنشها و تب و تابهای جدید؛ دست آخر می‌رسیم به‌رابرت موزز و آزادراه هولناک او که حیات درونی برونکس را ویران ساخت، و تکامل را به‌ضد تکامل، و انتروپی را به‌فاجعه تبدیل کرد، و ویرانه‌ای را به‌وجود آورد که این اثر هنری بر آن بنا شده است.

نقاشی دیواری مورد نظر من باید به‌چندین سبک عمیقاً متفاوت اجرا شود، تا بتواند تنوع خارق‌العادهٔ تصاویر خیالی و بینشهایی را بیان کند که از دل این خیابانها،

1. Van Cortlandt

خانه‌ها، مدارس، قصابیها و قنادیهای ظاهراً یکسان سر برآوردند. بچه‌های محلهٔ برونکس جملگی تشویق خواهند شد که به‌محلهٔ سابق خویش بازگردند و خود را در این تصویر جای دهند: دیوار حاشیهٔ آزادراه برای جای دادن همهٔ آنها به‌اندازهٔ کافی بزرگ است؛ شلوغی فزایندهٔ دیوار موجب شباهت آن با روزهای اوج شلوغی و تراکم برونکس خواهد شد. رانندگی در کنار و از میان این‌همه مناظر گوناگون، تجربه‌ای غنی و عجیب خواهد بود. رانندگان ممکن است حس کنند اسیر افسون چهره‌ها، محیطها و خیالات این نقاشی دیواری شده‌اند. اشباح والدین، دوستان قدیمی، و حتی خودشان، به‌مانند پریانی افسونگر، آنان را فرامی‌خوانند تا خود را به‌درون مغاک گذشته پرتاب کنند.

ولی از سوی دیگر، بسیاری از این اشباح آنان را به‌ادامهٔ حرکت ترغیب خواهند کرد، اشباحی که می‌خواهند به‌هر نحو ممکن به‌درون آینده‌ای ورای دیوارهای برونکس بجهند و همراه با جریان ترافیک آن‌را پشت سر گذارند. نقاشی دیواری برونکس می‌بایست در انتهای خود آزادراه، یعنی محل تغییر مسیر آن به‌سوی لانگ آیلند، به‌پایان رسد. علامت مشخصهٔ این نقطهٔ پایانی، یا مرز میان برونکس و جهان، تصویر طاق‌نصرتی عظیم و تشریفاتی خواهد بود، آن هم به‌سبک بناهای یادبود غول‌آسایی که کلاس الدنبرگ در دهه ۱۹۶۰ طراحی کرده بود. این طاق حالتی حلقوی و لوله‌مانند خواهد داشت، چیزی شبیه دونات و لاستیک اتومبیل، هر دو. زمانی که کاملاً باد شود، به‌عنوان دونات بسی سخت و هضم‌ناپذیر به‌نظر خواهد رسید، ولی به‌عنوان لاستیک برای یک فرار سریع ایده‌آل خواهد بود؛ و زمانی که نرم باشد، به‌عنوان لاستیک سوراخ و خطرناک به‌نظر خواهد رسید، و به‌عنوان دونات اشتهاآور و خوردنی.

تصویری که از برونکس امروزی ترسیم کرده‌ام، گویای صحنه‌ای مصیبت‌بار و یأس‌آور است. مسلماً همهٔ اینها در آنجا وجود دارد، ولی در کنار بسیاری چیزهای دیگر. از آزادراه خارج شوید، حدود یک مایل به‌سمت جنوب، یا نیم مایل به‌سمت شمال به‌طرف باغ وحش بروید، از پیچ و خم خیابانهایی که نامشان به‌گوش جان آشناست، گذر کنید، آنگاه خود را در کنار بلوکهایی خواهید یافت با حال و هوایی بسیار شبیه آنهایی که سالها پیش ترکشان کردید و گمان داشتید برای همیشه گم شده‌اند. در این حال گمان خواهید کرد با اشباح گذشته برخورد کرده‌اید ــ و یا شاید

شما خود شبحی هستید که همراه با ارواح سرگردان شهر درونی خویش به‌این خیابانهای واقعی پا گذاشته‌اید. علامات و چهره‌ها اسپانیایی‌اند، اما دوستی و نشاطی که در هوا موج می‌زند ــ پیرمردان در آفتاب، زنان با ساکهای خرید، و کودکانی که در خیابان توپ‌بازی می‌کنند ــ چنان آشنا و صمیمی است که براحتی ممکن است حس کنید به‌خانه و محلهٔ قدیمی خود بازگشته‌اید، توگویی هرگز آنجا را ترک نکرده‌اید.

بسیاری از این بلوکها چنان عادی و طبیعی‌اند که آدمی براحتی با آنها اُخت می‌شود و تقریباً با لالایی آنها به‌خواب می‌رود ــ تا ناگهان چند گام دورتر سر یک پیچ با کابوسی تمام‌عیار از تباهی و ویرانی روبرو می‌شود ــ ساختمانهای سوخته و سیاه، و خیابانی مملو از سنگ و کلوخ و شیشه که هیچ‌کس بدان پا نمی‌گذارد ــ و بدین‌سان آدمی با ضربه‌ای ناگهانی از خواب بیدار می‌شود. تازه در این موقع است که شروع به‌درک چیزهایی می‌کنیم که پیشتر در خیابان دیدیم. حفظ این خیابانهای عادی و طبیعی از چنگال مرگ، و شروع دوبارهٔ زندگی روزمره از صفر، مستلزم کار و زحمتی فوق‌العاده بوده است. این کار مشترک جمعی از ترکیب پول دولت با تلاش و روحیهٔ مردم نشأت می‌گیرد. این تلاش گروهی آمیخته به‌خطرات و مشکلات بسیاری است ــ نگاهی کوتاه به‌کابوس خوفناک آن‌سوی پیچ برای درک این خطرات کافی است ــ و به‌ثمر رساندن آن مستلزم شجاعت، نیرو، و بینش و خیالی فاوستی است. اینان براستی مردمان شهر جدید فاوست‌اند، و بخوبی می‌دانند که باید هر روز از نو زندگی و آزادی خویش را به‌چنگ آورند.

هنر مدرن نیز یکی از عناصر فعال این تلاش برای احیا و بازسازی است. در میان مناظر دلچسب خیابانهایِ تجدید حیات‌یافته، با یک مجسمهٔ فولادی عظیم روبرو می‌شویم که به‌ارتفاع چندین طبقه به‌آسمان قد کشیده است. این مجسمه بسان دو درخت نخل است که به‌نحوی اکسپرسیونیستی به‌یکدیگر تکیه داده‌اند و مشترکاً دروازه‌ای طاقی‌شکل را به‌وجود آورده‌اند. این اثر هنری که تازه‌ترین درخت در جنگل نمادهای نیویورک محسوب می‌شود، ساختهٔ رافائل فرر است و «خورشید پورتو ریکویی» نام دارد. دروازهٔ طاقی‌شکل ما را به‌سوی شبکه‌ای از باغچه‌ها، موسوم به‌باغ مردمی خیابان فاکس، هدایت می‌کند. این مجسمه در آن واحد پرهیبت و بازیگوش به‌نظر می‌رسد؛ اگر کمی عقب بایستیم، می‌توانیم ترکیب اشکال حجیم و نیرومند اثر با پیچ و خمهای محسوس آن‌را تحسین کنیم. اما آنچه به‌این اثر فرر

عمق و طنینی خاص می‌بخشد، رابطهٔ آن با محیط اطرافش است. در این محله که بیشتر ساکنانش پورتو ریکویی و اکثریت قریب به‌اتفاق آنان از اهالی جزایر کارائیب هستند، مجسمهٔ فرر نوعی بهشت گم‌شدهٔ استوایی را تداعی می‌کند. این اثر که از مواد صنعتی ساخته شده است، گویای این واقعیت است که شادمانی و لذتی که اینجا، در آمریکا، در برونکس، تجربه می‌شود، باید از طریق بازسازی صنعتی و اجتماعی تأمین شود ــ و بواقع نیز چنین است. این مجسمه از ماده‌ای سیاه‌رنگ ساخته شده است، اما بدنهٔ آن با نوارها و لکه‌های عریض و شفاف به‌سبک اکسپرسیونیسم تجریدی رنگ شده است ــ سرخ، زرد و سبز در یک‌سو، رو به‌غرب، و در سوی دیگر صورتی و آبی آسمانی و سپید رو به‌شرق و طلوع خورشید ــ این اثر بیان نمادینی است از روشهای متفاوت ولی شاید به‌یک اندازه معتبر اهالی برونکس جنوبی برای زندگی بخشیدن به‌جهان. این مردم، برخلاف تماشاگران و مخاطبان مجسمهٔ رابرت سرا، هیچ نوشته‌ای یا نشانه‌ای بر مجسمهٔ رافائل فرر حک نکرده‌اند؛ اما به‌نظر می‌رسد که این اثر برای عموم مردم شیئی باشکوه و تعمق‌برانگیز است. این اثر می‌تواند به‌مردمی که هم‌اینک دوره‌ای حیاتی و پرتنش از تاریخ خود ــ و تاریخ ما ــ را تجربه می‌کنند، کمک کند تا با روشنی بیشتری دریابند به‌کجا می‌روند و که هستند. امیدوارم این اثر یاور آنان باشد؛ زیرا می‌دانم که یاور من نیز هست. و به‌گمان من مدرنیسم کلاً چیزی جز این نیست.[۱۹]

می‌توانستم به‌بحث دربارهٔ نمونه‌های مهیج‌تر آثار مدرنیستی دههٔ قبل ادامه دهم. درعوض بر آن شدم تا بحث را با برونکس، یا ملاقاتی با برخی از اشباح گذشتهٔ خودم، به‌پایان برم. حال که به‌پایان این کتاب رسیده‌ام، درمی‌یابم که چگونه این طرح، که کلی از وقتم صرف آن شد، با مدرنیسم دوره و زمانهٔ من درهم می‌آمیزد. در این مدت سرگرم نبش قبر و رها ساختن برخی از ارواح مدرن و مدفون‌شدهٔ ادوار گذشته بوده‌ام، سعی کرده‌ام دیالکتیکی میان تجربهٔ آنان و تجربهٔ خودمان برقرار سازم، آن هم به‌امید یاری رساندن به‌مردمان روزگار خودم برای خلق مدرنیته‌ای متعلق به‌آینده که در قیاس با زندگیهای مدرنی که تاکنون شناخته‌ایم، غنی‌تر و آزادتر خواهد بود.

ولی آیا اصولاً می‌توان آثاری را که تا این حد مجذوب گذشته‌اند، مدرنیست نامید؟ در نظر بسیاری از متفکران، کل معنا و غایت مدرنیسم عبارت است از پاک

کردن صحنه از همهٔ این گره‌ها و پیوندها به‌منظور خلق مجدد نفس و جهان. برخی دیگر بر این باورند که صور حقیقتاً متمایز اندیشه و هنر معاصر با جهشی کوانتومی همهٔ انواع گوناگون سلایق و دیدگاههای مدرنیستی را پشت سر گذارده‌اند، و از این‌رو سزاوار آن‌اند که خود را «پست‌ـمدرن» بنامند. قصد دارم با مروری بر آن خیالی از مدرنیته که نقطهٔ آغاز این کتاب بود، به‌این دعاوی متضاد اما مکمل پاسخ گویم. پیشتر گفتم که مدرن بودن یعنی تجربهٔ زندگی شخصی و اجتماعی به‌مثابهٔ گردابی عظیم، و رویارویی با این واقعیت که آدمی و جهان او پیوسته در حال فروپاشی و تجدید حیات و آمیخته به‌رنج و عذاب، و تناقض و ابهام است: مدرن بودن یعنی تعلق داشتن به‌جهانی که در آن هرآنچه سخت و استوار است، دود می‌شود و به‌هوا می‌رود. و مدرنیست بودن یعنی خوگرفتن با این گرداب، پیروی از ضرب‌آهنگهای آن، و حرکت در بطن جریانهای درونی آن به‌قصد یافتن آن صوری از واقعیت، زیبایی، آزادی و عدالت که چرخش توفنده و مهلک گرداب مجاز می‌شمارد.

جهان مدرن طی دو قرن گذشته از بسیاری جهات عمیقاً تغییر کرده است؛ اما وضعیت انسان مدرنیست که در آغوش این گرداب برای حفظ بقا و خلاقیت خویش تلاش می‌کند، اساساً ثابت باقی مانده است. این وضعیت زبان و فرهنگی مبتنی بر گفت‌وگو به‌وجود آورده است که مدرنیستهای گذشته و حال و آینده را گرد هم می‌آورد و فرهنگ مدرنیستی را قادر می‌سازد حتی در بدترین شرایط و دهشتناکترین ادوار به‌حیات خود ادامه دهد. در سراسر این کتاب کوشیده‌ام تا علاوه بر توصیف دیالوگ یا گفت‌وگویی که مبنای حیات مدرنیسم است، خود آن‌را نیز ادامه دهم. اما اولویت دیالوگ در تداوم حیات مدرنیسم عملاً بدین معناست که مدرنیستها هرگز نمی‌توانند پیوند خود با گذشته را به‌کلی قطع کنند: سایهٔ گذشته برای همیشه همراه آنان خواهد بود، و آنان نیز به‌رهاسازیِ اشباح گذشته و بازآفرینی آن ادامه خواهند داد، حتی به‌هنگامی که سرگرم دوباره‌سازی نفس و جهان خویش‌اند.

اگر زمانی مدرنیسم بتواند ژنده‌ها و پاره‌ها و بندهای فرسوده‌ای که آن‌را به‌گذشته گره می‌زنند از خود دور سازد، تمامی وزن و عمق خود را از دست خواهد داد و گرداب زندگی مدرن آن‌را همچون پر کاهی با خود خواهد برد. مدرنیسم فقط در صورتی می‌تواند به‌آزاد شدن انسانهای مدرنِ حال و آینده یاری رساند که پیوندهای خویش با مدرنیته‌هایِ گذشته را زنده نگه دارد، پیوندهایی که همزمان مهرآمیز و خصمانه‌اند.

این درک از مدرنیسم قاعدتاً به‌ما کمک می‌کند تا برخی از معانی دوپهلو و طنزآمیز مقولهٔ پررمز و راز «پست‌ـمدرنیسم» را، که در زمانهٔ ما رواج یافته است، روشن سازیم.[۲۰] بنا به‌استدلالی که در این فصل عرضه کرده‌ام، وجه مشخصهٔ مدرنیسم دههٔ ۱۹۷۰ میل و قدرتِ به‌یاد آوردن بود، به‌یاد آوردنِ بسیاری از آن حقایقی که جوامع مدرن ــ صرفنظر از طبقات و ایدئولوژیهای حاکم بر آنها ــ می‌خواهند به‌دست فراموشی بسپارند. اما زمانی که مدرنیستهای عصر ما منکر مدرنیتهٔ خاص خود می‌شوند و تماس خود با این مدرنیته را از دست می‌دهند، سخنانشان به‌پژواک و تقلیدی صرف از خودفریبی و توهمات طبقهٔ حاکم بدل می‌شود، طبقه‌ای که گمان می‌کند بر تمامی مشکلات و خطرات گذشته غلبه کرده است. ولی آنان با این کار عملاً موجب قطع پیوند خویش، و پیوند ما، با یکی از سرچشمه‌های اصلی نیرو و قدرت خویش می‌شوند.

در مورد مدرنیستهای دههٔ ۱۹۷۰ پرسش مسئله‌انگیز دیگری نیز وجود دارد: نتیجهٔ کلی جمع همهٔ آنها با هم چیست؟ پیشتر نشان دادم که چگونه شماری از افراد و گروههای کوچک با اشباح گذشتهٔ خویش روبرو شدند، و چگونه از بطن این جدالهای درونی، برای خویش معنا، حیثیت و زیبایی آفریدند. تا اینجای کار همه چیز عالی است. ولی آیا این دستاوردهای شخصی، خانوادگی، محلی و قومی می‌توانند سرمنشأ بینشی وسیعتر یا امیدی جمعی برای همهٔ ما باشند؟ در توصیف خود از برخی راه‌حلهای ابتکاری دههٔ گذشته کوشیدم هستهٔ مشترک آنها را آشکار سازم و به‌شماری از انبوه افراد و گروههای منزوی نشان دهم که چندان تنها و بی‌کس نیستند و تعداد برادران معنوی آنان بسی بیشتر از آنی است که گمان می‌کنند. ولی این‌که آیا آنان بواقع این پیوندهای انسانی را تصدیق می‌کنند یا نه، و این‌که آیا تصدیق آنان به‌هرگونه کنش اجتماعی یا جمعی منجر خواهد شد یا نه، نکته‌ای است که نمی‌توانم مدعی وقوف بدان باشم. شاید مردمان مدرن دههٔ ۱۹۷۰ به‌زندگی در پرتو نور مصنوعی گنبدهای متورم درونی خویش رضایت دهند.[۱] یا شاید، یکی از همین روزها، این گنبدها را از پنجرهٔ اتاق خویش بیرون اندازند، پنجره‌های خویش را

۱. احتمالاً اشارهٔ مؤلف به‌چادر متورم و سرخ‌رنگی است که پیشتر در بررسی نمایش جادهٔ رامستیک بدان اشاره شد.ــم.

به‌روی یکدیگر بگشایند، و برای خلق سیاستی مبتنی بر اصالت تلاش کنند که همهٔ ما را در بر خواهد گرفت. هر زمان چنین واقعه‌ای رخ دهد، البته اگر رخ دهد، مدرنیسم دههٔ ۱۹۸۰ به‌راه خواهد افتاد.

بیست سال پیش، در پایان یک دههٔ غیر سیاسی دیگر [دههٔ ۱۹۵۰]، پل گودمن از ظهور موج بزرگی از رادیکالها و راه‌حلهای رادیکالی خبر داد که تازه جوانه زده بودند. رابطهٔ این رادیکالیسم نوظهور، از جمله رادیکالیسم خود گودمن، با مدرنیته چه بود؟ گودمن چنین استدلال می‌کرد که اگر زندگی جوانان امروزی «پوچ» شده است و هیچ آیندهٔ پرافتخار یا حتی بامعنایی در انتظار آنان نیست، دلیل اصلی این مسئله «روح جامعهٔ مدرن نیست»، بلکه برعکس، علت اصلی آن است که «این روح هنوز به‌قدر کافی تحقق نیافته است».[۲۱] مجموعهٔ پرسشهایی که گودمن ــ تحت عنوان «انقلابهای ازدست‌رفته» ــ دربارهٔ امکانات بالقوهٔ جامعهٔ مدرن مطرح کرد، امروزه هنوز به‌قوت خود باقی است و چیزی از اهمیت و اضطرار آنها کاسته نشده است. تلاش من بر آن بوده است تا در توصیف خود از مدرنیته‌های دیروز و امروز، به‌برخی از راههایی اشاره کنم که روح جامعهٔ مدرن فردا می‌تواند با گذر از آنها خود را تحقق بخشد.

ولی تکلیف پس‌فردا چه می‌شود؟ احب حسن، ایدئولوگِ پست‌ـمدرنیسم، افسوس می‌خورد که چرا مدرنیته چنین لجوجانه از محو شدن سر باز می‌زند: «دورهٔ مدرن کِی به‌پایان خواهد رسید؟ آیا هیچ دوره‌ای تا این حد کش آمده است؟ رُنسانس؟ باروک؟ دورهٔ کلاسیک؟ رمانتیک؟ عصر ویکتوریا؟ شاید فقط دورهٔ تاریک قرون وسطیٰ. مدرنیسم کِی متوقف می‌شود، و چه چیز جای آن‌را می‌گیرد؟»[۲۲] اگر استدلال کلی این کتاب درست باشد، کسانی که منتظر به‌پایان رسیدن عصر مدرن‌اند باید شکیبایی پیشه کنند. اقتصاد مدرن به‌احتمال قوی به‌رشد خود ادامه خواهد داد، هرچند شاید در جهاتی جدید، و خود را با بحرانهای مزمن مربوط به‌انرژی و محیط زیست، که محصول موفقیت همین اقتصادند، تطبیق خواهد داد. یقیناً در آینده این‌گونه تطبیقها با تلاطمهای شدید اجتماعی و سیاسی همراه خواهد بود؛ اما مدرنیزاسیون همواره از مشکل و بحران، از جوّ «آشوب و عدم اطمینان دائمی» تغذیه کرده است، جوّی که در آن، به‌قول مانیفست کمونیست، «همهٔ روابط ثابت و منجمد... کنار زده می‌شود». در چنین فضایی، فرهنگ مدرنیسم نیز

به‌خلق خیالها و تجلیات جدید زندگی ادامه خواهد داد. زیرا همان نیروهای اقتصادی و اجتماعی که بی‌وقفه جهان اطراف ما را، در جهاتی خیر یا شرّ، دگرگون می‌کنند، حیات درونی زنان و مردان ساکن این جهان را نیز تغییر می‌دهند. فرایند مدرنیزاسیون، در همان حال که ما را استثمار می‌کند و عذاب می‌دهد، به‌تواناییها و تخیلات ما جان می‌بخشد، و ما را به‌سوی درک و رویارویی با جهانی می‌راند که محصول مدرنیزاسیون است، و به‌سوی تلاش برای تصاحب این جهان. من بر این باورم که ما، و کسانی که بعد از ما می‌آیند، به‌مبارزه برای یافتن خانه و کاشانه‌ای در این جهان ادامه خواهیم داد، هرچند که در این ضمن خانه‌هایی که ساخته‌ایم، همراه با خیابان مدرن و روح مدرن، همچنان دود می‌شوند و به‌هوا می‌روند.

منابع و مآخذ

■ مقدمه ■

مدرنیته ــ دیروز، امروز، فردا

1. *Emile, ou De l'Education*, Rousseau's *Oeuvre Completes* (Paris, Gallimard, 1959ff.), vol. IV.
2. *Julie, ou Nouvelle Heloise* in *Oeuvre Completes*, vol. II, 231-36, 255-56.
3. *The Marx-Engels Reader*, ed. R. C. Tucker (Norton, 1978), 577-78. Hereafter Cited as *MER*.
4. *MER* 475-76.

۵. به‌نقل از بخشهای ۲۶۲، ۲۲۳ و ۲۲۴ از ترجمهٔ Marianne Cowan (Gateway, 1967), pp. 210-11, 146-50.

6. *Futurist Manifestos*, ed. Umbro Apollonio (Viking, 1973), 25.
7. *Futurist Manifestos*, *22*.
8. *Marinetti: Selected Writings* (Farrar, Straus and Giroux, 1972), 90-91.
9. *Understanding Media: The Extensions of Man* (McGraw-Hill, 1967), 80.
10. «The Modernization of Man» in Myron Weiner, editor, *Modernization: The Dynamics of Growth* (Basic Books, 1966), 149.
11. M. Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, (Scribner, 1930), 181-83.
12. *One-Dimensional Man* (Beacon Press, 1964), 9.
13. Ibid., 256-57.
14. «Modernist Painting» in Gregory Battcock, editor, *The New Art* (Dutton, 1966), 100-110.
15. *Writing Degree Zero* (Jonathan Cape, 1967), 58.

16. *The Tradition of the New* (Horizon, 1959), 81.

17. *Beyond Culture*, Preface (Viking, 1965).

18. *The Theory of Avant-Garde* (Harvard, 1968), 111.

19. «Contemporary Art» in *The New Art*, 27-47.

20. «The Idea of the Modern» as the introduction to Irving Howe's anthology, *Literary Modernism* (Fawcett Premier, 1967).

21. See Morris Dickstein, *Gates of Eden: American Culture in the Sixties* (Basic Books, 1977), 266-67.

22. D. Bell, *Cultural Contradictions of Capitalism* (Basic Books, 1975), 19; «Modernism and Capitalism», *Partisan Review*, 45 (1978), 214.

23. J. Cage, «Experimental Music» in *Silence* (Wesleyan, 1961), 12. See also Fiedler's *Collected Essays* (Stein and Day, 1971), vol. 2. Susan Sontag, *Against Interpretation* (Farrer, Straus & Giroux, 1966).

24. L. Fiedler, *Collected Essays*, vol. II, I. Hassan, *The Dismembermeant of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (Oxford, 1971).

25. Samuel Huntington, «The Challenge to Change: Modernization, Development and Politics» in *Comparative Politics*, 3, (1970-71), 286-322.

26. *The History of Sexuality* (Pantheon, 1978), vol. I, 144, 155.

27. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (Pantheon, 1977), 217, 226-28.

28. *Alternating Current* (Viking, 1973), 161-62.

■ فصل اول ■

فاوست گوته: تراژدی توسعه

1. *The New Yorker*, 9 April 1979, «Talk of Town», 27-28.

2. *Captain America* # 236, Marvel Comics, August 1979.

۳. به‌نقل از George Lukacs, *Goethe and His Age* (Merlin Press, 1968), 157.

۴. برای تاریخچهٔ مختصر مراحل متعدد نگارش و چاپ فاوست ر.ک. به *Faust*, Critical edition by W. Arndt and C. Hamlin (Norton, 1976), 346-55.

۵. اعداد مربوط به‌نقل قولهای فاوست معرف شمارهٔ سطورند. مأخذ اکثر این نقل قولها ترجمهٔ انگلیسی والتر کافمن ((New York, Anchor Books, 1962) است.

۶. صحت این نظر کامل نیست. گوته در ۱۷۹۸ و ۱۷۹۹ دو پیش‌درآمد، در مجموع حدود ۳۵۰ سطر، را مقدم بر این صحنهٔ نخست («شب») به‌متن افزود.

۷. در مورد قدرت این‌گونه تجارب و تأثیر جادویی آنها در دوران بزرگسالی رجوع کنید به‌مقالهٔ زیبای «خاطره و نسیان طفولیت» در

Ernst Schachtel, *Metamorphosis: On the Development of Affect, Perception, Attention and Memory* (Basic Books, 1959), 279-322.

8. See Raymond Williams, *Culture and Society* (Anchor Books, 1960).

۹. در اینجا لوکاچ رسالهٔ درخشان دوران جوانی مارکس، «قدرت پول در جامعهٔ بورژوایی» (۱۸۶۴)، را مد نظر دارد که قطعهٔ فوق از فاوست در آن نقل شده است. ر.ک. به

Marx-Engels Reader, 10-05.

10. *Goethe and His Age*, 191-2.

11. *Ibid.*, 196-200, 215-16.

۱۲. برای تحلیلی جذاب از این جنبش ر.ک. به

Frank Manuel, *The New World of Henri Saint-Simon* (Notre Dame, 1963), and *The Problems of Paris* (Harper Torchbooks, 1965).

13. *Conversations of Goethe with Eckermann* (Everyman's Library, 1973), 173-74.

14. Andrew Schonfield, *Modern Capitalism* (Oxford, 1965).

15. «Goethe as a Representative of Bourgeois Age» in *Essays of Three Decades*, (Knopf, 1953), 91.

16. In *Isaac Babel: The Lonely Years, 1925-1939* (Noonday, 1964), 10-15.

17. *Life Against Death: The Psychoanalytic Meaning of History* (Wesleyan, 1959), 18-19, 91.

18. «A Course in Film-Making» in *New American Review* # 12 (1971), 241.

19. Guther Steat, *The Coming of the Golden Age: A View of the End of Progress* (Natural History Press, 1969), 83-87, 134-38.

20. Bernard James, *The Death of Progress* (Knopf, 1973), XIII, 3-10, 55, 61.

21. See E. F. Schumacher, *Small Is Beautiful* (Harper & Row, 1973); L. S. Stavrianos, The Promise of the Coming Dark Age (W. H. Freeman, 1976).

22. See Barry Commoner, *The Closing Circle* (Knopf, 1971); *The Poverty of Power* (Knopf, 1976); *The Politics of Energy* (Knopf, 1979).

23. Rubert Jungk, *Brighter Than a Thousand Suns: A Personal History of the Atomic Scientists* (Harcourt Press, 1958).

24. «Social Institutions and Nuclear Energy» in *Science*, 7 (July, 1972), 27-34.

▪ فصل دوم ▪

هرآنچه سخت و استوار است، دود می‌شود و به‌هوا می‌رود

1. See W. W. Rostow, *The Stages of Economic Growth: A Non-Communist Manifesto* (Cambridge, 1960). See also S. Avineri, *The Social and Political Thought of Karl*

Marx (Cambridge, 1968), and A. Giddens, *Capitalism and Modern Social Theory* (Cambridge, 1971).

۲. یک استثنای بارز مقالات هارولد روزنبرگ است که من به‌سه‌تای آنها دین بسیار دارم. ر.ک. به

Harold Rosenberg, *The Tradition of the New* (1956), and *Act and the Actor: Making the Self* (Meridion, 1972).

۳. ر.ک. به‌تصور مارکس از «فعالیت عملی‌ـانتقادی و فعالیت انقلابی» در «تزهای فویرباخ»: *Marx-Engels Reader*, 143-45

۴. مضمون توسعهٔ اجباری و مخدوش (تابع مقتضیات رقابت) نخستین‌بار توسط روسو بسط داده شد: J. J. Rousseau, *Discourse on the Origins of Inequality*

همچنین ر.ک. به کتاب من *Politics of Authenticity*, pp. 145-59.

۵. به‌نقل از «دستنوشته‌های اقتصادی و فلسفی ۱۸۴۴» در: *MER*, 74.

6. *The German Ideology*, Part 1, translated by R. Pascal; *MER*, 191, 197.

7. *Capital*, vol. 1, Chapter 15, Section 9; *MER*, 413-14.

8. *The Persian Letters* (1721), translated by J. Robert Log (Meridion, 1961), Letters 26, 63, 88.

9. E. Burke, *Reflections on the Revolution in France* (1790).

10. *Capital*, vol. 1, Chapter 1, Section 4, *MER*, 319-29.

۱۱. در مورد «هنر برای هنر» نگاه کنید به

Arnold Hauser, *The Social History of Art* (1949; Vintage, 1968), vol. III; Cesar Graña, *Bohemian Versus Bourgeois* (Basic Books, 1964).

۱۲. برای تحلیلی مشابه از رسانه‌های توده‌ای ر.ک. به‌مقالهٔ درخشان انزنبرگر دربارهٔ «صنعتی شدن ذهن»:

Hans Magnus Enzensberger, *The Consciousness Industry* (Seabury, 1970), 3-5.

13. A. Gramsci, «The Modern Prince», reprinted in *Prison Notebooks* (International Publishers, 1971), 173.

۱۴. مورد لوکاچ عجیبترین نمونه از این موارد است. او زیر فشار کمینترن مجبور شد همهٔ آثار مدرنیستی دوران جوانی خویش را محکوم کند. برای مثال، نگاه کنید به‌مقالهٔ «ایدئولوژی مدرنیسم» در *Realism in Our Time* (Harper & Row, 1964)

۱۵. در مورد حملهٔ محافظه‌کارانه به‌مدرنیسم به‌مثابهٔ «اغواگر» نگاه کنید به:

Daniel Bell, *Cultural Contradictions of Capitalism*, 19.

16. See Martin Jay, *The Dialectical Imagination* (Little, Brown, 1973), 57.

17. H. Marcuse, *Eros and Civilization* (Vintage, 1962), 146-47.

18. H. Arendt, *The Human Condition: A Study of the Central Dilemmas Facing Modern Man* (Anchor, 1959), 101-02, 114-16.

■ فصل سوم ■
بودلر: مدرنیسم در خیابان

۱. به‌نقل از مقالهٔ ورلن در مجلهٔ *L'Art*. ر.ک. به
Baudelaire: Oveures Completes, ed. Marcel Ruff (Editions de Seuil, 1968), 36-7.

2. See Enid Starkie, *Baudelaire* (New Directions, 1958), 530-1.

3. *The Painter of the Modern Life, and Other Essays* (Phaidon, 1965), 1-5, 12-14.

4. Pontus Hulten, *Modernolatry* (Stockholm, Modena Musset, 1966); Fritz Stern, *The Politics of Despair* (University of California, 1961).

5. *Art in Paris, 1845-62* (Phaidon, 1965), 41-3.

6. See Cesar Graña, *Bohemian Versus Bourgeois*, 90-124.

7. D. D. Egbert, «The Idea of Avant-Garde in Art and Politics» in *American Historical Review*, 73 (1967), 339-66; and M. Calinescu, *Faces of Modernity*, 46-58.

8. *The Painter of Modern Life*, 11.

9. *Ibid.*, 24.

10. See T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-51* (New York Graphic Society, 1973), 141-77.

11. *Art in Paris*, 121-9.

12. *Ibid.*, 125-7.

13. *Salon of 1859*, Part II. *Art in Paris*, 149-55.

14. *Ibid.*, 125, 127.

15. *Art in Paris*, 31-2.

16. «Heroism of Modern Life», *Ibid.*, 116-20.

17. *Painter of Modern Life*, 9, 18.

18. W. Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (NLB, 1973).

19. *Paris Spleen* (New Directions, 1970).

۲۰. در مورد پاورقی و پیوند آن با ادبیات قرن نوزدهم ر.ک. به
W. Benjamin, *Baudelaire*, 27ff., and Donald Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism* (University of Chicago Press, 1965).

21. See S. Giedion, *Space, Time and Architecture* (Harvard, 1966), 744-775; Robert Moses, «Haussmann» in *Architectural Forum*, July 1942, 57-66; David Pinkney, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris* (Princeton, 1972); Leonardo Bnevolo, *A History of Modern Architecture* (MIT, 1971), I, 61-95, F. Choay, *The Modern City* (George Braziller, 1969), 15-26; and Louis Chevalier, *Laboring Classes and Dangerous Classes* (Howard Fertig, 1973).

22. Giedeon, *Space, Time and Architecture*, 757-59.

23. *Art in Paris*, 127.

24. Irving Wohlfarth, «*Petre d'Aureole* and the Emergence of the Dandy», *Modern Language Notes*, 85 (1970), 530-71.

25. Pinkney, *Napoleon III*, 151-54.

26. See Delmore Schwartz, «T. S. Eliot as International Hero» in Howe, *Literary Modernism*, 277-85.

27. *The City of Tomorrow* (MIT, 1971), 3-4.

28. *Ibid.*, 123, 131.

29. *Towards a New Architecture* (Praeger, 1959), 56-9.

30. Quoted in Sybil Moholy-Nagy, *Matrix of Man: An Illustrated History of Urban Environment* (Praeger, 1968), 274-75.

■ فصل چهارم ■

پترزبورگ: مدرنیسم توسعه‌نیافتگی

1. Hugh Seton-Watson, «Russia and Modernization» in *Slavic Review*, 20 (1961), 583.

۲. تقریباً همهٔ نویسندگان روسی از ۱۸۳۰ تا ۱۹۳۰ روایتی از این مضمون ارائه داده‌اند. برای بهترین بررسیهای کلی از این مضمون به‌زبان انگلیسی ر.ک. به:

T. G. Masaryk, *The Spirit of Russia* (2 Vols., Allen & Unwin, 1919); James Billington, *The Icon and the Axe* (Knopf, 1966).

3. See I. Egorov, *The Architectural Planning of St. Petersburg* (Ohio University Press, 1969); Fernand Braudel, *Capitalism and Material Life, 1400-1800*, 418-24.

4. *Social Contract*, Book I, Chapter 6, *Oeuvres Completes*, III, 361.

5. D. S. Mirsky, *History of Russian Literature* (Vintage, 1958), 91 ff.

6. Edmund Wilson, *The Triple Thinkers*, (Penguen, 1962), 63-71.

7. Quoted in Michael Cherniavsky, *Tsar and People: Studies in Russian Myths* (Yale, 1961), 151-52.

8. A. Gerschenkron, «Agrarian Policies and Industrialization: Russia, 1861-1917», in *Cambridge Economic History of Europe* (Cambridge, 1966), 706-800.

9. Gerschenkron, «Economic Development in Russian Intellectual History of the 19th Century» in *Economic Backwardness in Historical Perspective* (Praeger, 1965), 152-97.

10. Quoted in D. Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism*, 149-50.

۱۱. در مورد بازسازی نوسکی ر.ک. به

Egorov, *Architectural Planning of St. Petersburg*, 204-08.

12. V. Sadovinkov, *Panorama of the Nevsky Prospect* (Leningrad, Pluto Press, 1976).

۱۳. ر.ک. به‌ترجمهٔ Beatrice Scott (London: Lindsay Drummond, 1945). و همچنین

David Magarshack (Gogol, *Tales of Good and Evil*, Anchor, 1968).

14. See Nabokov, *Nikola Gogol* (New Directions, 1944).

۱۵. در مورد سانسور و حذف بخشهایی از این داستان ر.ک. به:

Laurie Asch, «The Censorship of Gogol's *Diary of a Madman*», in *Russian Literature Triquarterly* # 14 (Winter 1976), 20-35.

16. «Petersburg Notes of 1836», Trans. Linda Germano, *Russian Literature Triquarterly* # 7 (Fall 1973), 177-86.

17. See Leonid Grossman, *Dostoevsky: His Life and Work* (Bobbs-Merill, 1975). and *Balzac and Dostoevsky* (Ardis, 1973).

18. *Three Short Novels of Dostoevsky*, Trans. Andrew MacAndrew (Bantam, 1966).

۱۹. هیچ درجه‌ای از اعتماد و اطمینان برای حفظ یک قربانی از دست یک تروریست واقعی کافی نیست. تزار آلکساندر دوم در ۱۸۸۱ پس از عبور از بلوار نوسکی در کالسکهٔ خویش به‌قتل رسید.

20. *The Double*, in *Three Short Novels of Dostoevsky*.

21. See Mirsky, *History of Russian Literature*, 184, 337.

22. *Civilization and Its Discontents* (Norton, 1962), 71.

23. See Eugene Lampert, *Sons Against Fathers* (Oxford, 1965); and Fraco Venturi, *Roots of Revolution* (Knopf, 1961).

24. Venturi, *Roots of Revolution*, 247.

25. *Ibid.*, 227.

26. See Venturi, 35.

۲۷. برای بهترین توصیف از زندگی و آثار چرنیشفسکی ر.ک. به‌فصل پنجم کتاب ونتوری و فصل سوم کتاب Eugene Lampert, *Sons Against Fathers*

28. Translated by B. Tucker, 1913; Reprinted, Vintage, 1970. The Passage quoted from Book III, Chapter B.

۲۹. این ازخودراضی بودنِ معنوی برخی از بهترین تفاسیر یادداشتهای زیرزمینی را مخدوش کرده است؛ برای مثال:

J. Frank, «Nihilism and *Notes from Underground*» in *Sewanne Review*, 1961, 1-33; Robert Jackson, «Dostoevsky» in *Russian Literature* (The Hague: Mouton, 1958).

30. Quoted in Lampert, *Sons Against Fathers*, 132, 164-65.

31. *Notes from Underground*, Book II, Chapter 1, (Dutton, 1860), 42-49.

۳۲. دو تن از چهره‌های برجستهٔ رادنوچینتسی دههٔ ۶۰، دوبرولیوبف و پیسارف از زمرهٔ ستایشگران داستایوسکی بودند:

Seduro, *Dostoevsky in Russian Literary Criticism*, 15-27.

33. See Venturi, *Roots of Revolution*, 716-20.

۳۴. در مورد مقایسهٔ داستایوسکی و بودلر از دیدگاههایی متفاوت ر.ک. به:

Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism*, 253-58, and Alex de Jonge, *Dostoevsky and the Age of Intensity* (St. Martin's Press, 1975), 33-65, 84-5, 129-30.

35. Cerschenkron, *Economic Backwardness in Historical Perspective*, 119-25.

۳۶. این داستان در کتاب ونتوری روایت شده است:

Roots of Revolution, 544-46, 585-86, 805.

37. *Ibid.*, 585.

38. See Albert Soboul, *The Sans-Culottes: Popular Movements and Revolutionary Government*, 1793-94 (Anchor, 1972).

۳۹. برای بررسی مفصل «کاخ بلورین» به‌صورت بصری ر.ک. به:

Patrick Beaver, *The Crystal Palace, 1851-1936: A Portrait of Victorian Enterprise* (London: Hugh Evelyn, 1970).

40. See Franz Mehring, *Karl Marx: The Story of His Life* (London: Allen and Unwin, 1951), 342-49.

۴۱. توصیف بوخر از سوی Benevolo, 101-02, Griedion, 252-54 به‌عنوان روایت معیار پذیرفته شده است.

42. *Winter Notes on Summer Impressions* (Criterion, 1955), 39-41.

۴۳. این صحنه که از ترجمهٔ تاکر حذف شده است، همراه با سایر صحنه‌های چرنیشفسکی‌وار، در یادداشتهای زیرزمینی، ویرایش راف ماتلا آمده است.

44. See Anatol Kopp, *Town and Revolution*, (Braziller, 1970).

۴۵. داستان ماائر زامیاتین توسط برنارد گیلبرت ترجمه شده است:

Russian Literature in the Soviet Period (Random House, 1960).

۴۶. ظاهراً آلن هارینگتون نخستین کسی است که در رُمان خود به‌این رابطه یا پیوند صراحت بخشیده است:

A. Harrington, *Life in the Crystal Palace* (Knopf, 1958).

47. Quoted in Zelnik, *Labour and Society in Tsarist Russia*, 60.

۴۸. از این سند چندین روایت وجود دارد که هیچ‌یک قطعی نیستند. روایت مطرح‌شده در اینجا مبتنی بر کتاب زیر است:

Bertram Wolfe, *Three Who Made a Revolution* (Beacon, 1957), 283-86.

49. Wolfe, 286; Trotsky, *1905*, trans. Anya Bostock (Vintage, 1972), 253.

50. *Ibid.*, 104-05, 252-53.

51. See Wolfe, Chapter 16, and 301-04.

52. See B. Nicolaevsky. *Aseff the Spy* (Doubleday, Doran, 1934); Michael Florinsky, *Russia: A History and an Interpretation* (Haemillan, 1966).

۵۳. من از ترجمهٔ Maguire-Malmstad سود جسته‌ام. آنچه در داخل متن در پرانتز آمده است به‌ترتیب شمارهٔ فصل و شمارهٔ صفحات است.

54. See D. Fanger, «The City of Russian Modernist Fiction» in *Modernism*, ed. Malcolm Bradbury (Penguin, 1976), 467-80.

55. Harcave, *First Blood*, 168-262.

۵۶. در مورد روایت عمیقتر گورکی از انقلاب نگاه کنید به:

Mathewson *The Positive Hero in Russian Literature*, 172.

57. See Cerschenkorn, *Economic Backwardness*, 124-33.

58. Billington, *The Icon and the Axe*, 534-36.

59. See L. Haimson, «The Problem of Social Stability in Urban Russia, 1905-1917» in *Slavic Review*, 23 (1964), 621-43; Marc Ferro, *The Russian Revolution of February 1917* (Prentice-Hall, 1972).

۶۰. اکثر اشعار ماندلشتام فاقد عنوان‌اند و از این‌رو بر اساس چاپ روسی مجموعهٔ اشعار او شماره‌گذاری شده‌اند.

۶۱. «نیمه‌شب در مسکو» در گزیدهٔ اشعار ماندلشتام (Atheneum, 1974) نیامده است. این شعر را می‌توان در ترجمهٔ مجموعهٔ اشعار او پیدا کرد:

Complete Poetry of Osip Mandelstam, trans. Burton Raffel and Alan Burago (State University of New York Press, 1973).

62. *Prose of Osip Mandelstam*, ed. Clarence Brown (Princeton, 1967).

63. Clarence Brown *Mandelstam* (Cambridge, 1973), 125, 130.

۶۴. هشت سطر اول این شعر با استفاده از ترجمهٔ ماکس هیوارد در خاطرات همسر ماندلشتام، *Hope Against Hope*، ترجمه شده است:

65. *On Socialist Realism* (Pantheon, 1961).

66. Alexander Zinoviev, *The Yawning Heights*, Published in *Samizdat* in 1974-75, translated by G. Glough (Random House, 1979), 25.

67. Cornelia Cerstenmaier, *The Voices of the Silent* (Hart, 1972), 127.

68. Quoted in N. Gorbanevskaya, *Red Square at Noon* (Winston, 1972), 11-12, 221-22.

■ فصل پنجم ■
جنگل نمادها

1. Quoted by Rober Caro in *The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York* (Knopf, 1974), 849-876.

2. Quoted in Caro, 275.

3. *The City of Tomorrow*, 64-66. See Koolhaas, 199-223.

۴. برای جزئیات این اپیزود ر.ک. به: Caro, 368-72

5. *Space, Time and Architecture*, 823-32.

6. Frances Perkins, *Oral History Reminiscences*. Quoted in Caro, 318.

7. See Annemarie Walsh, *The Public's Business* (MIT, 1978), especially Chapters 1, 2, 8, 11, 12.

8. *Space, Time and Architecture*, 831-32.

9. See Morris Dickstein, *Gates of Eden*.

۱۰. توصیف مفصل این ماجرا در کتاب کارو آمده است: Caro, 1132-44.

11. *The Death and Life of Great American Cities* (Random House and Vintage, 1961).

12. Quoted in Barbara Rose, *Claes Oldenburg* (MOMA/New York Graphic Society, 1970), 25, 33.

13. Note to *The Street* Exhibition, quoted in Rose, 46.

14. Quoted in Rose, 190-91.

15. Quoted in Caro, 876.

16. in *Blindness and Insight*, 147-48.

17. *Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* (Knopf, 1976; Vintage 1977).

18. See *Performing Arts Journal*, III, 2 (Fall 1978).

19. Untitled Proposals, 1971-72, in *The Writings of Robert Smithson: Essays and Illustrations* (NYU, 1979), 220-21.

20. See *Devastation/Resurrection: The South Bronx*.

21. See Carter Ratcliff, «Ferrer's Sun and Shade» in *Art in America* (March, 1980), 80-86.

22. *Paracriticisms: Seven Spectulations of the Times*, 40.

نمایه

آدورنو، تئودور ۳۱، ۱۵۳
آرنت، هانا ۱۵۲، ۱۵۵، ۲۰۶، ۳۸۰
آزف، اونی ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۳، ۳۲۸

استالین، ژوزف ۹۴، ۹۵، ۱۴۷، ۲۸۷، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۴۲، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۵۹
اسمیتسون، ر. ۳۵، ۴۱۸
افلاطون ۱۲۱، ۳۶۴
اُلدنبرگ، ک. ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۴۲۱
الکساندر اول ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۶، ۲۳۲، ۲۵۲
الکساندر دوم ۲۶۰
اُلمستد، ف. ۳۰۰، ۴۱۸
الیسون، رالف ۳۸۰، ۳۹۴
الیوت، تی. اس. ۳۲، ۱۵۷
انگلس، فردریش ۱۲۲، ۱۷۸، ۱۸۵، ۳۸۴، ۳۹۲
ایزنشتاین، سرگئی ۳۱۰، ۳۳۰
اینکلس، آلکس ۲۹

بابل، ایساک ۹۶
بارت، رولان ۳۳، ۳۴
باروز، ویلیام ۱۴۹
بالزاک، اونوره دو ۱۶۹، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۵، ۲۴۳
بانویل، تئودور ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۵
بایلی، آندرئی ۲۲۱، ۲۶۳، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۴، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۳، ۳۳۷، ۳۳۸
براون، نورمن. ا. ۹۸، ۹۹
برک، ادموند ۵۴، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۹۱
بل، دانیل ۳۵، ۱۴۹
بلینسکی، و. ۲۳۳، ۳۲۹
بنیامین، والتر ۳۱، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۹۰
بودلر، شارل ۱۱، ۲۵، ۳۵، ۳۶، ۴۲، ۱۱۰، ۱۳۸، ۱۴۷، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۱، ۲۸۰، ۲۸۲، ۲۸۳،

۲۸۸، ۳۱۲، ۳۳۲، ۳۸۴، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۲

پاز، اُکتاویو ۴۱، ۱۵۲
پاکستون، ج. ۱۱، ۲۹۰، ۲۹۷، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳
پروست، مارسل ۵۳، ۵۴، ۳۱۱، ۴۱۱
پطرکبیر ۲۱۶، ۲۲۱، ۲۳۱، ۲۳۳، ۳۱۲، ۳۱۷، ۳۲۶، ۳۲۹، ۳۵۹
پلخانف، گئورگی ۲۸۵، ۳۰۸
پوشکین، آلکساندر ۴۶، ۱۱۰، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۲، ۲۴۳، ۲۴۹، ۲۵۹، ۳۱۳، ۳۳۰، ۳۳۲
پیکاسو، پابلو ۳۵، ۴۱۰

تافلر، آ. ۲۹
تروتسکی، لئون ۲۶۳، ۳۰۶، ۳۰۷، ۴۲۰
تریلینگ، ل. ۱۰، ۳۴
تورگنیف، ایوان ۱۲۴، ۲۵۴، ۲۶۱، ۲۸۱، ۲۹۹
تولستوی، لئو ۲۱۸، ۲۳۵، ۲۶۴، ۳۰۸
تونیس، فردیناند ۷۴

جاکوبز، جین ۲۰۷، ۳۵۴، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۱۳
جویس، جیمز ۳۵، ۹۹، ۱۷۵، ۲۴۲، ۳۱۱، ۳۷۹، ۳۸۴، ۳۸۶، ۳۸۷
چرنیشفسکی، نیکلای ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۳، ۲۷۵، ۲۸۴، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۱، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۲۸، ۳۳۲، ۳۳۵

حسن، احب ۴۲۶

داستایوسکی، فیودور ۱۲، ۱۳، ۲۵، ۴۲، ۱۵۸، ۱۷۳، ۱۷۸، ۲۱۰، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۳۴، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۹، ۳۰۳، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۴، ۳۲۲، ۳۳۲، ۳۳۹، ۳۵۰، ۳۷۴، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۹۲
دو من، پل ۴۰۶
دیدرو، د. ۱۷۷، ۲۱۶، ۲۱۸
دیکنز، چارلز ۱۵۸، ۱۷۸، ۱۹۳، ۲۴۳، ۳۳۲، ۳۸۶، ۳۹۲

رمبو، آرتور ۲۵، ۱۱۱، ۱۴۶
روزنبرگ، هارولد ۳۶۱، ۴۳۱
روسو، ژان ژاک ۱۷، ۱۳۳، ۲۱۷، ۲۲۰، ۳۹۷، ۴۳۱
ریچ، آ. ۴۰۴
ریلکه، ر. م. ۵۶، ۱۱۱، ۱۵۳

زامیاتین، ی. ۲۲۱، ۳۰۲، ۳۸۵، ۴۳۵
زیمل، گئورگ ۳۱
زینوویف، آلکساندر ۳۴۶

سرا، ریچارد ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷
سن سیمون، لویی ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۱۱۶، ۲۹۵
سو، اوژن ۱۷۷، ۱۸۶
سولژنیتسین، آ. ۹۵
سونتاگ، سوزان ۳۶، ۳۷
سیگال، ج. ۳۹۱، ۳۹۳

شاه ایران ۳۷، ۹۷
شکسپیر، ویلیام ۲۱، ۹۶، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۹۱
شلی، ماری ۱۲۵
شولم، آلیچم ۷۳
شیلر، یوهان ۵۶، ۱۱۹

فالکونه، اتین ۲۱۷، ۲۲۷، ۳۳۰
فرر، رافائل ۴۲۲، ۴۲۳
فروید، زیگموند ۳۲، ۵۳، ۵۴، ۱۸۴، ۲۵۹، ۴۱۱
فلوبر، گوستاو ۱۱۰، ۱۴۵، ۱۴۹
فوکو، میشل ۳۹، ۴۰، ۲۰۶
فیتزجرالد، اسکات ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۷۲

کاترین کبیر ۲۱۶، ۲۱۸، ۲۳۲، ۲۳۶
کارلایل، توماس ۲۵، ۳۰، ۳۵، ۶۳، ۱۵۸، ۳۶۸
کارو، رابرت ۳۶۳، ۳۶۵، ۳۷۰، ۴۰۰
کافکا، فرانتس ۱۱۲، ۳۱۱، ۳۳۸، ۳۸۵
کانت، امانوئل ۱۶۷، ۳۲۳
کاندینسکی، و. ۱۶۹، ۳۱۱
کانینگهام، م. ۲۵
کوربه، گوستاو ۱۶۵، ۳۹۲
کیتون، باستر ۱۹۱
کیج، جان ۳۶، ۳۷
کینگستون، ماکسین هونگ ۲۵، ۴۰۹، ۴۱۰
کی‌یرکگور، سورن ۱۲، ۲۵، ۳۰، ۱۱۰، ۱۴۰، ۱۷۳، ۳۸۴

گاپون، گئورگی ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۸، ۳۰۹
گافمن، اروینگ ۳۹
گراس، گونتر ۲۵، ۳۸۰
گرامشی، آنتونیو ۱۴۶
گرومز، رد ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳
گری، اسپالدینگ ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳
گرینبرگ، کلمنت ۳۳
گرین، جرالد ۴۰۹
گوته، ی. و. ۱۱، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۶، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۵، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۴، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۲، ۸۳، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۳، ۹۷، ۱۰۴، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۴، ۱۱۹، ۱۲۵، ۱۴۳، ۱۵۷، ۱۵۸، ۳۵۸، ۳۶۰، ۳۶۸
گودار، ژان لوک ۲۰۴، ۳۹۳

گودمن، پل ۳۸۰، ۴۲۶
گورکی، ماکسیم ۳۲۸
گوگول، نیکلای ۱۷۸، ۲۲۱، ۲۳۴، ۲۳۸، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۸۴، ۳۱۴، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۳۲، ۳۳۷، ۳۳۹، ۳۸۶، ۳۸۷
گیدیئون، زیگفرید ۳۷۰
گی، کنستانتین ۱۶۲، ۱۶۵، ۱۷۲، ۲۱۹، ۳۱۳
گینزبرگ، آلن ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۹، ۳۸۱، ۳۸۵، ۳۹۴، ۴۱۱

لارنس، دی. اچ. ۳۵، ۳۶، ۳۹۷
لسینگ، دوریس ۳۸۰
لنین ۲۲۱، ۲۶۴، ۲۸۷، ۳۰۸، ۳۳۰
لوئیس، ویندهم ۱۶۹، ۱۷۵، ۳۸۶
لوبیچ، ارنست ۱۷۶
لوکاچ، گئورگ ۳۱، ۵۸، ۵۹، ۷۸، ۸۹، ۱۱۰
لوکوربوزیه، فرانسوا ۲۹، ۳۵، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۹۷، ۳۰۲، ۳۵۲، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۷۱، ۳۸۹
لویی چهاردهم ۲۱۵، ۳۵۹

مارکس، کارل ۱۱، ۱۲، ۱۴، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۳۰، ۳۲، ۳۳، ۳۵، ۴۲، ۴۸، ۵۶، ۷۲، ۷۹، ۹۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۶۲، ۱۷۳، ۱۷۸، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۷، ۲۰۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۸۳، ۲۸۸، ۲۹۲، ۲۹۳، ۳۶۸، ۳۸۴، ۳۹۲، ۴۳۰، ۴۳۱
مارکوزه، هربرت ۳۲، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۲۰۶
مارلو، کریستوفر ۴۴، ۳۶۰
مان، توماس ۹۳
ماندلشتام، اوسیپ ۲۱۱، ۲۲۱، ۳۲۵، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۷۹، ۳۸۵
ماندویل، برنار دو ۵۸
مایاکوفسکی، و. ۳۵، ۳۶، ۲۰۶، ۳۱۱، ۳۳۷
مایز وان در روهه، ل. ۲۹
مایستر، ژوزف دو ۲۱۰، ۲۱۸
مک‌لوهان، مارشال ۲۹، ۳۶، ۲۰۶
مک‌نامارا، رابرت ۹۳، ۳۸۴، ۴۰۶
موزز، رابرت ۱۱، ۹۳، ۱۸۲، ۲۰۵، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۶، ۴۱۴، ۴۲۰

مونتسکیو، شارل ۱۳۳، ۱۷۷
موندریان، پیت ۱۶۹، ۳۶۴
میل، ج. ا. ۳۰، ۱۳۸، ۱۶۲
میلر، نورمن ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۳۸۰

ناباکف، و. ۱۱۰، ۲۲۱، ۲۴۸، ۳۱۱
ناپلئون سوم ۹۲، ۱۶۴، ۱۷۷، ۱۸۱
نوالیس ۴۰۴
نیکلای اول ۲۱۹، ۲۲۳، ۲۳۱، ۲۶۲، ۲۸۲، ۲۸۶، ۲۹۴، ۳۲۹، ۳۳۹، ۳۴۶
نیکلای دوم ۲۶۳، ۳۰۴، ۳۲۹

وبر، ماکس ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۴۰
ورلن، پل ۱۵۸، ۴۳۲
ولف، آنا ۳۸۰
وُلف، برترام ۳۰۶
ونتوری، رابرت ۳۶، ۲۰۷، ۴۳۴، ۴۳۵
وولف، کریستیان ۲۱۶
ویلسون، ادموند ۲۲۱، ۲۲۲
ویلسون، رابرت ۲۵
ویل، سیمون ۳۹۷
ویلیامز، ویلیام کارلوس ۳۶، ۳۵۵، ۳۷۹

هرتزن، الکساندر ۱۵۸، ۲۱۹، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۶۳
هگل، گ. و. ف. ۱۵۸، ۲۵۹، ۳۷۱
هوسمان، ژرژ اوژن ۱۱، ۱۷۷، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۹۲، ۱۹۹، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۳۶، ۲۸۰، ۳۷۱، ۳۸۹، ۳۹۰

این کتاب از خلال شماری از انواع و انحایِ قرائت پیش می‌رود و بسط می‌یابد: قرائت متونی چون *فاوست* گوته، *مانیفست کمونیست*، *یادداشتهای زیرزمینی*، و بسیاری دیگر؛ ولی من در عین حال می‌کوشم محیطهای جغرافیایی و اجتماعی را نیز قرائت کنم، محیطهایی چون شهرهای کوچک، محوطهٔ ساخت و سازهای بزرگ، سدها، بلوارهای پاریسی، تفرجگاههای پترزبورگ، بزرگراههای نیویورک؛ و بالاخره قرائت زندگیِ آدمیان خیالی و واقعی، از دورهٔ گوته گرفته تا عصر مارکس و بودلر و در نهایت، دوره و زمانهٔ خودمان.

مدرن بودن یعنی زیستنِ یک زندگی سرشار از معمّا و تناقض. مدرن بودن یعنی اسیر شدن در چنگ سازمانهای بوروکراتیک عظیمی که قادر به کنترل و غالباً قادر به تخریب همهٔ اجتماعات، ارزشها و جانها هستند؛ و با این همه دست بسته نبودن در پیگیریِ عزم راسخ خویش برای مقابله با این نیروها، جنگیدن به قصد تغییر جهانِ این نیروها و تصاحب آن برای خودمان.

برای مدرن بودن باید هم انقلابی و هم محافظه‌کار بود: مهیای تحقق امکانات جدید در عرصهٔ تجربه و حادثه و ماجرا، هراسان از آن اعماق نیهیلیستی که فرجام بسیاری از ماجراجوییهای مدرن‌است، و مشتاق و جویایِ آفرینش و در آویختنِ به امری واقعی، آن هم درست در زمانی که همه چیز دود می‌شود و به هوا می‌رود.

این کتاب می‌کوشد غنای معنوی فرهنگ مدرنیستی را برای مردان و زنان کوچه و بازار و همهٔ انسانهای مدرن احیا کند، و نشان دهد چگونه، برای همهٔ ما، مدرنیسم همان رئالیسم است.

ISBN 964-5625-89-0