6-katb7-35.qxd 10/02/1384 10:50 Page 451

تیلور؛ جامعه‌شناسی فرهنگ و مدرنیسم*

اندرو لاو

برگردان: مهدی صفاردستگردی

اندرو لاو، استادیار کرسی «زبان انگلیسی و علوم انسانی» در دانشگاه کلمسون[1] است. پژوهشهای او در موضوعات مرتبط با ادبیات، فلسفه‌ی اخلاق، علوم سیاسی، رمانتیسیسم و مدرنیسم انجام گردیده‌است. لاو در این مقاله تفسیر چارلز تیلور درباره‌ی مدرنیسم ادبی را توضیح می‌دهد. گر چه اصالت می‌تواند مفهوم انتقادی مفیدی باشد، اما در عین حال ربطی که تیلور میان مدرنیسم و فلسفه‌ی اخلاق برقرار می‌کند سؤال برانگیز است.

امروزه باوری وجود دارد که هرچند بسیاری آن را پذیرفته‌اند مورد مناقشه وچون و چراست، مبنی بر اینکه هنر و ادبیات صرفاً به عنوان ابژه‌های زیباشناختی، دیگر به خودی خود شایسته توجه نیست و از این رو اهمیت واقعی آنها را باید در ربط آنها با ابعاد زندگی اجتماعی و سیاسی جستجو کرد، آن ابعادی که ضرورت بیشتری در مورد آنها احساس می‌شود. این امر به یک معنا موضوعی بسیار «آکادمیک» است، چون مستقیماً بر قالبهای نهادی و تعاریف رشته‌های علمی مربوطه اثر می‌گذارد. در عین حال، این امر چیزی بیش از مفاد این عبارت نیز هست: استدلالهای مطرح شده درباره

*. متن حاضر، برگردان نوشتار زیر است:

Andrew Low (1996), "The ethics of modernism: The contribution and limitations of Charles Taylor", in "Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature", Winnipeg: Jun 1996. Vol.29, Iss. 2; pp. 111-119.

6-katb7-35.qxd 10/02/1384 10:50 Page 452

مشروعیت مطالبات اجتماعی و سیاسی از متون و ابژه‌هایی که زمانی شایسته توجهی عمدتاً زیبا شناختی تلقی می‌شدند، صحنه آکادمیک «جنگهای فرهنگی» در سطحی گسترده‌تر است؛ جنگهایی بر سر حجیت و اعتبار هر آنچه از اشکال اجتماعی سنتی باقی می‌ماند.

این جنگها فرصتی را فراهم آورده تا درباره مقولات سنتی از قبیل امور «زیباشناختی» و امور «اخلاقی» لفاظیهای فراوان، و البته گاهی هم با ارزیابیهای اندیشمندانه، صورت پذیرد. مطمئناً مجادلات غالباً بی‌حاصل درباره اصالت امور زیباشناختی از یک طرف، یا سهم اجتماعی آن از طرف دیگر را می‌توان کنار گذاشت؛ این در صورتی امکان‌پذیر است که بتوانیم نشان دهیم که در دوره‌های معینی، امور زیبا شناختی به خودی خود بر فرمول‌بندی خواسته‌ها و تمایلات تواناست. این همان نقطه مقابل استدلال شهودی چارلز تیلور در مورد اهمیت اخلاقی مدرنیسم است. هرچند واضح است که وی از ارتباط استدلالش با مباحثات آکادمیک و سیاسی جاری آگاه است، مواضع وی را به راحتی نمی‌توان با ارجاع به آن مباحثات توضیح داد: وی درحالی که بر وجود اجتماعی[۲] و حتی بر تأثیر اجتماعی[۳] ابژه‌های زیباشناختی اصرار می‌ورزد، دغدغه‌اش نسبت به آنها بر علایق رایج رهایی بخشی استوار نیست.

کار تیلور که از جمله، دربرگیرنده نظریه سیاسی، اخلاق، تاریخ و نقد فرهنگی است در واقع منبعی از چشم‌اندازهای میان رشته‌ای در باب مطالعه ادبیات و علوم انسانی را نوید می‌دهد که در مقایسه با آنچه تاکنون می‌شناسیم از غنای بیشتری برخوردار است. کاری که تیلور به عنوان یکی از نظریه‌پردازان سیاسی برجسته «اجتماع‌گرا»[۴] در باب هگل انجام داده و نقدهایی که او با رویکردی عمدتاً هگلی بر لیبرالیسم مبتنی بر حقوق فردی[۵] و لیبرالیسم رویه‌ای[۶] وارد ساخته کاملاً شناخته شده است. در بحث تیلور، روشهای هگل عموماً شکل روشنی از هرمنوتیک به خود می‌گیرد، هر چند که بسیاری از موضوعات اصلی مورد بحث وی آشکارا رنگ و بوی خاص هگلی خود را حفظ می‌کند. وی به سان هگل نوعی از Sittlichkeit یعنی اخلاقی پرمایه [۷]، تاریخی و اجتماعی[۸] را بنا می‌نهد که در برابر Moralitat کم‌مایه، انتزاعی و اتمیستی (اصطلاح مورد استفاده هگل برای اشاره به برداشتهایی ازاخلاق که کانتی است و تحت پارادایم لیبرالی قرار می‌گیرد) قرار دارد. در واقع، بخش اعظم کار تیلور از نفی و انکار وی درباره مظاهر گوناگون اتمیسم (در روانشناسی، رفتارگرایی؛ در فلسفه، پوزتیویسم؛ در نظریه سیاسی و اخلاق، علم‌گرایی و لیبرالیسم افراطی) تأثیر پذیرفته است. این جهت‌گیری همچنین انعکاسی است از سنت هگلی، سنتی که بین دو چیز تمایز می‌گذارد: یکی وضوح سطحی «فهم»[۹] غیر تاریخی که همه چیز را به قالب مفاهیم ریاضی درمی‌آورد و ابژه‌های خود را به گاه تحلیل، از

6-katb7-35.qxd 10/02/1384 10:50 Page 453

سایر ابژه‌ها مجزا می‌سازد، و دیگری «خرد»[۱۰] به معنای واقعی کلمه، به مثابه امری تاریخی، عمدتاً وابسته به موقعیت و زمینه[۱۱]، و ناسازگار با مرزبندیهای صریح و شفاف.

با این همه، از آنجا که تیلور نمی‌خواهد و به لحاظ فلسفی نمی‌تواند (بنا به ادله هگلی یا هرمنوتیکی) به راحتی به تاریخ چند قرنه اخیر غرب با تأکید مداومش بر آزادی و فردگرایی پشت کند، می‌کوشد نشان دهد که چطور حتی برداشتهایی ازفردیت و آزادی که به ظاهر، بیش از همه این مفاهیم را در خلاء و مجزا از سایر پدیده‌ها در نظر می‌گیرند، در واقع تلویحاً بر ریشه مستمر اجتماعی و مهم اخلاقی دلالت دارند. او در «خاستگاههای خویشتن»[۱۲] (۱۹۸۹) تاریخ فرهنگی بسیاری از مؤلفه‌های مفهومی . یا «خاستگاههای» . خویشتن را که اکنون در دسترس ماست ترسیم می‌کند و می‌کوشد که اشکال ارتباط اخلاقی‌ای را که تلویحاً بر آنها دلالت دارند نشان دهد. گرچه «اخلاق اصالت»[۱۳] (۱۹۹۱) و «چند فرهنگ‌گرایی و سیاست به رسمیت شناسی»[۱۴] (۱۹۹۲) هر دو بر برداشتی آشکارا اتمیسی از «اصالت» متمرکز است، تیلور برخلاف دیگران، به دنبال خاستگاههایی ناشناخته می‌گردد که می‌توانند پشتوانه برداشتی مناسب از مسئولیت اخلاقی و حیات سیاسی مشترک قرار گیرند.

ازآنجا که فلسفه، یگانه عرصه ایجاد ایده‌های دارای بار اخلاقی، که اشکال خویشتن پیرامون آنها تبلور یافته است، نیست تیلور آرام آرام به سمت مباحث مربوط به هنر و ادبیات روی می‌آورد؛ سرشت رابطه بین مدرنیته و مدرنیسم در هنرها موضوعی است که به نحوی خاص در اثر اخیر وی تکرار می‌شود. در این مقاله خواهیم کوشید رویکرد وی به سرشت و اهمیت اخلاقی مدرنیسم و نتیجه‌گیریهای وی درباره آن را توضیح و ارزیابی کنیم. کار را با گنجاندن طرز تلقی تیلور از مدرنیسم در سنت دامنه‌دارتر نقد مدرنیسم آغاز خواهم کرد؛ سپس سعی خواهم کرد برداشت وی از ارتباط بین مدرنیسم ادبی و اخلاق را توضیح دهم؛ دست آخر نقدهایی را مطرح خواهم کرد؛ بخشی ازاین نقدها مربوط به روش او است ولی عمدتاً به فهم وی از اهمیت اخلاقی ادبیات بر می‌گردد .

یک راه برای ارزش‌داوری درباره کمک تیلور به فهم ما از مدرنیسم این است که ابتدا به اختصار، دو جریان در سنت نقادی را که به بررسی ادبیات این دوره می‌پردازد از هم باز شناسیم (گرچه تأکید می‌کنم که این را تمایزگذاری صرفاً در مقام عمل است و فقط تا جایی ارزش دارد که تنظیم زمینه‌ای پیچیده [برای بررسی‌مان] برایمان مقدور سازد). شاید بتوان این دو جریان را رویکرد «پوزیتیو» و «نگاتیو» به مدرنیسم نام نهاد.

اصطلاح «پوزیتیو» به علت خصلت معناشناسانه‌اش، هم بیانگر نگرشی است که به تخاصم با احساساتی‌گری[۱۵] مباهات می‌کند (همان نگرش پوزیتیویستها)، و هم بیانگر

6-katb7-35.qxd 10/02/1384 10:50 Page 454

نگرشی که دقیقاً نوعی احساساتی‌گری است (مثلاً مانند آنچه از عبارت «نگرش مثبت»[۱۶] فهم می‌شود). در اولی، «پوزیتیو» در مقابل هر امرذهنی[۱۷]، نظری و مبهم است؛ در دومی در مقابل منفی است همان‌گونه که وجود در مقابل عدم قرار دارد. بی‌شک کاربرد اول («پوزیتیویسم») در مورد بیشتر اعمال و روشهای مدرنیستی به جا است. در حالی که مدرنیسم غالباً واکنشی درونی محسوب می‌شود به شئ‌انگاری اجتماعی‌ای که پوزیتیویسم فرد اعلای آن و بسط دهنده آن است، مدرنیسم در واقع در بیشتر جوانب، جنبه‌ای پوزتیویستی دارد. ضد احساساتی‌گری، گاهی اوقات وضوح افراطی ایماژ[۱۸]، و پرداختن به جزئیات بی‌اهمیت، که به شکلی در آثار نویسندگانی چون پاوند[۱۹]، الیوت[۲۰] و جویس[۲۱] قابل مشاهده است.

در این مقاله برآنم که صورتی از معنای دوم «پوزیتیو» را دنبال کنم و همین جا بحث را با تذکر این نکته آغاز می‌کنم که معانی ضمنی منفی نهفته در «پوزتیو» کاملاً از بحثهای تکراری درباره «تفکرپوزتیو» فراتر رفته وامروزه متضمن این دیدگاه است که هرگونه جهت‌گیری به سوی «وجود»[۲۲] خام وناپخته است. با این همه، شماری از موضوعات مربوط به کارکردهای عام ادبیات و موضوعات مربوط به سبکهای خاص این دوره را می‌توان درقالب اصطلاحات وجود و عدم فرمول‌بندی کرد، به گونه‌ای که تفاوت بین این دو رویکرد، صرف بازی با الفاظ نباشد. برای مثال، امر زیباشناسانه را می‌توان، همچون شیلر[۲۳] امری عادی دانست که نوعی تشدید وجود و تجلی استثنایی مضمون در شکلی کاملاً متناسب، آن را فوق عادی ساخته است؛ یا اینکه می‌توان آن را امری عادی دانست که مشخصه آن عدمی استثنایی است: مثلاً مانند کانت که آن را لذتی فاقد نفع می‌داند، یا مانندیاکوبسن[۲۴] که آن را ارتباطی بی‌مرجع[۲۵] می‌داند. رمان را می‌توان وجودی شاداب دانست، تجلی نگرشهایی که به طبقه متوسط یعنی تازه مسلط اختصاص دارد (چنان که برای مثال وات[۲۶] این گونه می‌نگرد)، یا می‌توان آن را عدم تلقی کرد، مرگ نیستند ادبیات حماسی که کانون آن را به راحتی نمی‌توان حفظ کرد (لوکاچ[۲۷]، باختین[۲۸]). این قرائتها لزوماً متضاد نیست ولی غالباً مدلهای پژوهشی ناسازگاری را پیش رو می‌نهند.

مدرنیسم ازاین جنبه، موضوع بغرنجی است. سنتهای پرسابقه، مدرنیسم را منفی و عدمی توصیف می‌کنند؛ سایر سنتها با همان سابقه، آن را مثبت و به نوعی وجود جدید فهم می‌کنند. فردریک جمیسون[۲۹] دیدگاه منفی‌گرا را به گونه‌ای جالب توجه فرمول‌بندی کرده و اظهار می‌دارد که کارکرد ادبیات مدرنیستی دیگر این نیست که:

امور واقعی را باز تولید می‌کند، بلکه کاملاً به عکس، این است که از عجز ما از این کار و از عدم خلوص گریزناپذیر ذهن جمعی و خود زبان حکایت کند. در عین حال، در زمانه مدرن هر گفتار[۳۰] خلاق و اصیل از محرومیت ناشی

6-katb7-35.qxd 10/02/1384 10:50 Page 455

می‌شود نه از وفور: انرژیهای دو چندان شده آن بسی فراتر از بهره‌برداری از منابع کهنه یا ناشناخته انرژی با موانع انبوه و کما بیش عبور ناپذیری تناسب دارد که تولید زیباشناختی باید در عصر شئ‌انگاری بر آنها غالب آید. (ص.۸۱).

در اینجا مدل تفسیری مشترک موجود در خودداری مدرنیستی از بازنمایی، دلیل بر عدمهایی گرفته می‌شود که به‌طورجمعی تجربه شده است. با وجود این، در این سنجیدگی و جدیت مهیب دراین‌عبارت، رگه‌هایی ازستایش غیرعادی از «نیاز» نیز به چشم می‌خورد: در این تلألؤها رشادتی مبهم و زاهدانه را می‌توان احساس کرد که‌ازآن خصیصه‌ی رمانتیک سابقاً پوج‌انگارانه بسی دور است.

مطلب بحث‌انگیز جیمسون در مورد مدل رایج دیگری در باب مدرنیسم است، مدلی که بر ادراک وجود متمرکز است و مطابق آن، وجه تمایز ادبیات اوایل قرن بیستم در این است که امیالی را که تا آن زمان عمدتاً نادیده انگاشته می‌شد و امیال ناخودآگاه و پیش از فرآیند تفرد[۳۱] («منابع کهنه یا ناشناخته انرژی») را به تفصیل بازگو می‌کند؛ این مدل بی‌شک بدون آگاهی از و همراهی با فروید و یونگ شکل گرفته است. گونه‌ای از این مدرنیسم «مثبت» چون این‌گونه، همچنین مدرنیسم را به صفت ترغیب یا دلالت بر حساسیتی به ویژه ظریف نسبت به خاستگاههای تجربه زیسته می‌شناسد (که با [گونه پیش گفته] ارتباطی نزدیک دارد، برای مثال در آثار پروست[۳۲]، مان[۳۳]، جویس و الیوت توجه را به اهمیت زمان) آگاهی جلب می‌کند. اینجا به تأسی ازبرگسن[۳۴] یا هایدگر[۳۵]، معلوم می‌شود که زمان زیسته، خود انرژی‌ای اخلاق است که قبلاً شناخته نبود. این مدلهای مثبت، برخی از اولین مدلهای ابداع شده برای درک چیزی است که اکنون مدرنیسم خوانده می‌شود. ادموند ویلسن[۳۶] در «قصر اکسل»[۳۷] با چنین حال و هوایی سخن می‌گوید؛ حتی پیش‌تر از آن، ویندام لویس[۳۸] در «زمان و انسان غربی»[۳۹] هر چند به اجمال و در ضمن ابراز مخالفت، طرح کلی آن را ترسیم کرد. این مدلها بی‌آنکه توان خود را از دست دهند همچنان کاربرد دارند؛ برای مثال ریکاردو کوینونز[۴۰] زمان زیسته را در مرکز اثر جدیدترش «ترسیم نقشه مدرنیسم ادبی»[۴۱] قرار داده است.

مدل منفی‌ای که در اوایل، فرمالیستهای روسی درباره‌مدرنیسم‌ارائه‌کردند نیزسودمندی دیر پایی داشت. این رویکرد عمدتاً بر انکار مضمون شعری و متعاقباً بر برجسته‌سازی اشکالی سطحی یا «صناعات» استوار بود. در درون مباحث مربوط به مدرنیسم که بر عدمها و نفیها تأکید می‌ورزد به‌کرات می‌توان نسخه‌ای احیا شده و تغییر یافته از مدل منفی را مشاهده کرد که حتی قدیم‌تر است: تعریف فردریش اشلگل[۴۲] درباره‌رمانتیسیسم. بنابراین مدرنیسم را همچون رمانتیسیسم می‌توان امری تصویر کرد ناتمام و پایان ناپذیر، عموماً بی‌حد و مرز، بی‌قانون، متجزی و «جالب» و نه زیبا. گرچه رئالیسم قرن ۱۹ رفته‌رفته کلاسیسیسم (به‌عنوان

6-katb7-35.qxd 10/02/1384 10:50 Page 456

اصلاحی متضاد در مقام مقایسه) را کنار زده و جایگزین آن شده، از جنبه‌های دیگر چندان تغییر نیافته است. نسخه‌ای ساده ولی سودمند و ملهم از نیچه از این استدلال، مدرنیسم را به فراموشی سپاری سنت می‌داند (p.52 :Eysteinsson).

مدل «محرومیت» جیمسون در بردارنده سنت نقد فرهنگی مارکسیستی است که بر تشخیص «شئ‌انگاری» استوار است، که این مفهوم، خود بسط و گسترش تمایزگذاری هگلی پیش گفته بین «فهم» تجزیه‌کننده و «خرد» کل‌نگراست. لوکاچ در «رمان تاریخی»[۴۳] نسخه‌ای از استدلال مبتنی بر شئ‌انگاری را ارائه می‌کند و اظهار می‌دارد که رئالیسم قرون ۱۹ که آگاهی سرنوشت‌ساز و تاریخی، آن را بارور ساخت و انقلاب فرانسه آن را به وجود آورد و در هگل و مارکس جلوه‌گر شد، قادر بود دیالکتیک معنا داد و ستد بین سوژه و ابژه، بین شخصیت و زمینه[۴۴] را در خود جای دهد. با این حال، در نتیجه ناکامیهای بعدی انقلاب، روندهای مسلط در ادبیات غرب در اواخر قرن ۱۹ و در قرن ۲۰ صرفاً بازتاب و تجلی تجزیه فزآینده است. سوژه‌ها و ابژه‌ها، شخصیتها و زمینه‌ها از هم منفک و قیاس‌ناپذیر می‌شوند: شئ‌انگاری، جهانهای طبیعی و اجتماعی را به سمت جلوه‌های خشک و کاملاً غریبه قانون ریاضی‌وار معطوف می‌دارد و بدین ترتیب ذهنیت سیال و آزاد کنونی را به‌دست مسئولیت ناشناسی‌ای محکمه پسند نسبت به هر آنچه خارج از اوست می‌سپارد. طبیعت‌گرایی در ادبیات نخستین بازتاب این نقاط عطف است و سمبلیسم و مدرنیسم دومین آن. هر دو نشانگر دسترس ناپذیری معنایند.

شاید با توجه به این پیش زمینه است که قرائت چارلز تیلور از مدرنیسم به بهترین وجه قابل ارزیابی است. موضع او پرخاشگرانه و شاید تا حدی نامعمول (در واقع به گونه‌ای منفی) «مثبت» است. نمی‌خواهم صرفاً بگویم که او برخلاف لوکاچ آثار مدرنیستی را تأیید می‌کند (چون او چه بسا این آثار را دقیقاً به دلیل عدمهایی که آشکار ساخته‌اند ارزش می‌گذارد) بلکه برآنم که وی آنها را مولد معانی اصالتاً جدید می‌داند و شیوه‌های درک آنها و واکنش به آنها را ارزیابی می‌کند. وی در این فرآیند، مدلهای منفی را می‌پذیرد و حتی از بسیاری از آنها استفاده می‌کند، ولی این کار وی به منزله نوعی عملیات نجات است که با احتیاط، معانی زنده دفن شده در زیر آوار را بیرون می‌آورد. با وجود این، او دو دسته از این مدلها را آشکارا نفی می‌کند: فرمالیسم روسی و پساساختارگرایی دریدا[۴۵] و فوکو[۴۶]؛ دیدگاههایی که از نظر او آنچه را که وی «بعد تجلی»[۴۷] (Self: p. 487 Sources of the) یا دقیقاً «وجود» در مدرنیسم می‌خواند به نحوی برگشت ناپذیر تیره و تار می‌سازند.

گفته می‌شود که ادبیات تجلی از جایگاه تاریخی خاصی برخوردار است که معمولاً اصطلاح «مدرنیته» خطوط کلی آن را بیان

6-katb7-35.qxd 10/02/1384 10:50 Page 457

می‌دارد: تیلور به مانند تونیس[۴۸]، زیمل[۴۹] و لوکاچ از تجزیه فزآینده اجتماعی، از دست رفتن اجتماع[۵۰]، محو شدن معنای مشترک و تشدید ذهنی گرایی[۵۱] سخن به میان می‌آورد. رویکرد او به ادبیات مدرنیستی تا حدی پیگیری و دنباله‌گیری است و تا حدی نقد سنت نقد فرهنگی‌ای است که این ذهنی گرایی مدرن را به باد انتقاد، می‌گیرد، سنتی که در برگیرنده هایدگر و لوکاچ، و همین اواخر الن بلوم[۵۲] (The Closing of the American mind)، رابرت بلا[۵۳] (Habits of the Heart) و کریستوفرلش[۵۴] (Culture of Narcissism) The) است.

تیلور بیشتر با این سنت همراه است: او نیز با گرایشهای مدرن، اعم از لیبرال، علم‌گرا یا پسا ساختارگرا مخالف است، گرایشهایی که منزلت وجود شناختی را از خیر[۵۵] نفی می‌کنند. او همچنن تشخیص می‌دهد که نتیجه فردگرایی عبارت است از «تمرکز توجه بر خویشتن و توأم با آن، بی‌اعتنایی یا حتی ناآگاهی از موضوعات یا دغدغه‌های مهم‌تری که خویشتن، اعم از خویشتن دینی، سیاسی یا تاریخی را تعالی می‌بخشد. در نتیجه، دایره زندگی مضیق یا موسع می‌شود (Ethics of Authenticity: p. 14 The). از آنجا که امری بسیاری شبیه آنچه گفته شد، گاهی اوقات در عمل برنامه مدرنیسم قلمداد شده است احتمالاً انتظار می‌رفته که تیلور همانند بلوم، بلا و لش با ترشرویی با آن مخالفت کند. ما چنین انتظاری نداریم، چون او احساس می‌کرد که هر چند تشخیص عامی که داده بودند به حد کافی از دقت برخوردار است، برای یافتن منابع لازم برای اصلاح وضع موجود، تا حدی بنا به ادله ناظر به عمل، بهتر است در میان همان اشکال مدرن خودیابی[۵۶] جستجو شود، نه در بدیل مورد نظر بلوم یا به تعبیری در انسان‌گرایی کلاسیک که امروزه بی‌ربط و نابجا است. (در واقع می‌توان گفت آنچه بلوم در سر دارد امری متفاوت و شاید مدرن‌تر است: ظاهراً مخالفت وی بیشتر با ابتذال[۵۷] در قالب نسبی گرایی کم‌مایه‌ای است که ذهنی گرایی مدرن به آن منتهی می‌شود، نه مستقیماً با خود ذهنی گرایی. در برخورد نسبتاً همدلانه وی با نیچه بازتابی از پروژه وی را می‌توان مشاهده کرد: احیای احساسی مبهم‌تر از ایده‌هایی که در تقابلهای سرنوشت‌ساز به شدت باهم می‌ستیزند).

تیلوردر «خاستگاههای خویشتن» و «اخلاق اصالت» می‌کوشد بیان کند که مدرنیسم و مدرنیته هر دو، «خاستگاههای» اخلاقی را در اختیار ما می‌نهند که اگر به خوبی به آنها راه بریم، می‌توانند پاسخهای مناسبی به شئ‌انگاری و ذهنی گرایی عنان گسیخته ملازم با آن باشند. این خاستگاههای اخلاقی، دربرگیرنده «تجلیاتی» است که می‌توان دریافت که مدرنیسم آنها را آشکار می‌سازد، و توصیفهای صرفاً منفی فرمالیسم و پسا ساختارگرایی آنها را نمی‌بیند. استدلال او این نیست که ادبیات از طریق این تجلیات، ناجی حیات اجتماعی معیوب یا

6-katb7-35.qxd 10/02/1384 10:50 Page 458

ترمیم‌کننده آن است، بلکه وی بر آن است که ادبیات امکانهایی را که در ذات این حیات اجتماعی است بیان می‌کند.

به‌نظر تیلور، یکی از مهم‌ترین خاستگاههای اخلاقی نهفته در مدرنیته، «اصالت» است. به گفته او این مفهوم در آرای هردر[۵۸] به ایده اخلاقی‌ای تمام عیار مبدل گشت، کسی که در واکنش به از هم گسیختن زنجیره وجود که زمانی جایگاه ومعنای شخص را تعیین می‌کرد، آرمان فرمانبری از طبیعت خویش را تا جایگاه شایسته‌اش ارتقا داد. این طبیعت را همچون تیلور می‌توان در معرض تهدید دانست؛ «تا حدی از خلال فشارها در جهت همنوایی با عالم بیرون، بلکه همچنین به‌علت اتخاذ موضعی ابزارگرایانه نسبت به خود، ممکن است توانایی گوش فرادادن به این ندای درونی را از دست بدهم» (The Ethics of Authenticity p. 29). رمانتیسیسم از آنجا که با نداهای درونی دمساز است، پیشاهنگ اصالتی پرمعنا است که در نبود معانی مشترک، معطوف به معانی‌ای است که شخصاً تدوین یافته است. وظیفه خطیر عموم شاعران مدرن همین است: «آنان ما را از امری در طبیعت آگاه می‌سازند که تاکنون لغاتی معادل آنها وجود نداشته است. شعرها لغات را برای ما پیدا می‌کنند. در این (زبان ظریف). این اصطلاح از شلی[۵۹] اقتباس شده است. امری تعریف، خلق و همچنین ابراز می‌شود» (The Ethics of Authenticity: p. 85). توجه کنید که در اینجا ذهن، متن و آفرینش با چه دقتی از طریق تداوم معنادار ارجاع[۶۰] به توازن و تعادل می‌رسند: شعر امری «از طبیعت» را در پیش چشم ما مجسم می‌کند که به هنگام تعریف، ابراز و ارائه می‌شود (این بیان اندکی رنگ و بوی هایدگری دارد).

این ارجاع طفیلی وفرعی برای تیلور اهمیت دارد (هر چند با حرکت وی از شعر رمانتیک به شعر مدرن رقیق‌تر می‌شود) چون وی در تلاش است که از اصالتی که اکنون تحقیر می‌شود منبع اخلاقی بکری را بیرون آورد: از نظر او اصالت اگر طبق معمول، ذهنی‌گرایی‌ای تماماً بی‌تعلق و آزاد قلمداد شود قادر نیست این کارکرد را داشته باشد. اصالت را باید شیوه‌ای به ویژه مدرن محسوب کرد که در آن، امکان و سرشت تعلقات خود را آشکار می‌سازد، نه مضمونی اخلاقی و به ویژه مدرن که سد راه تعلقات می‌شود. تا جایی که بینشهای اخلاقی به وضوح فردی باشند شعرند؛ تا جای که این بینشها، بینشهایی اخلاقی باشند از مسئولیتها نسبت به امری در «طبیعت» پرده بر می‌دارند. بنابراین، نقشه تاریخی خاستگاههای اخلاق و تحولات آنها را که تیلور در «خاستگاههای خویشتن» در اختیار ما می‌نهد در وهله اول بر دین و فلسفه متمرکز است، ولی عمدتاً نقاط عطف زیباشناختی در طول دوره رمانتیسیسم را برجسته می‌سازد: تاریخ و فرهنگی که از اهمیت اخلاقی برخوردار است در قرون ۱۹ و ۲۰ تقریباً به کلی به تاریخ ادبی مبدل می‌شود (ریچارد رورتی گاهی اوقات به روایتهای

6-katb7-35.qxd 10/02/1384 10:50 Page 459

فلسفی خویش به سان داستانها، پیچ و تاب مشابهی می‌دهد). آنچه در باب ادبیات در نظر تیلور بسیار مهم است، انکار معمول ارجاع یا خود ارجاعی زیرکانه نیست؛ مهم ظرفیت همسازی آسان تجلیات اخلاقی است که تا حدی رقیب یکدیگرند ولی ذاتاً یکدیگر را طرد نمی‌کنند و آنها را می‌توان بیانگر شخصیتی خاص دانست، ولی می‌توانند در نظر خواننده قانع‌کننده نیز باشند: «این زبان... در حساسیت شخصی شاعر ریشه دارد و فقط برای کسانی قابل فهم است که حساسیتی نزدیک به حساسیت شاعر دارند» (**The Ethics of Authenticity: p.8**). تا به اینجا اصالت شیوه‌ای است برای ایجاد ویژگی زیباشناختی. با وجود این، ظاهراً مدعای تیلور این نیست که هر چیزی به سادگی به ادبیات تبدیل می‌شود، چون خاستگاههای متقدم دینی و فلسفی همگی هنوز باقی است (بلکه ادبیات علی‌القاعده شکل و قالب تنها و مهم‌ترین خاستگاههای جدید اخلاقی است که در دسترس ما قرار دارد).

هر چند به نظر می‌رسد تیلور قرائت قابل قبولی از رمانتیسیسم را همراه با امور مورد علاقه در آن (که به سهولت قابل شناسایی است) از قبیل طبیعت، ملت و آزادی ارائه می‌کند، زمین مدرنیسم برای این‌گونه رویشها حاصل‌خیز نیست. بنابراین، قرائتهای منفی بر عدمها و گسستگیها (ی تاریخ، سنتها، موارد قابل فهم) متمرکز می‌شود، در حالی که قرائتهای مثبت به انرژیها و حسهایی پیشافردی شده و متجزی و ذهنیتهایی بدون سوژه دست یافته که با اصرار تیلور بر خویشتن اصیل یا تام[۶۱] به عنوان کانون مسئولیت اخلاقی چندان سازگار نیست. در مقابل به نظر می‌رسد که چنین مسئولیتی سر و کارش بیشتر با شخصیتهای به ظاهر خشک در داستانهای قرن ۱۹، و به تعبیری با نداهایی است که در داستانهای مشتمل بر درگیری اخلاقی، شخصیتها را مهار می‌کند، نه با هر آنچه باید در تردیدها و کلی بافیهای مدرنیسم کشف شود.

در واقع موضع تیلور مستلزم برخی هماهنگیهای دشوار است: تعلقات اخلاقی‌ای که سوژه (سوژه‌ای که ویژگیهای زیباشناختی ایجاد می‌کند) می‌آفریند و کشف می‌کند؛ شعر بی‌مرکز[۶۲] و غالباً نابازنما[۶۳] که قادر باشد مطالباتی اخلاقی از افراد مطرح سازد. با این همه تیلور بین خویشتن تام، ایده‌های اخلاقی و مدرنیسم ادبی ارتباطهایی را برقرار می‌کند. تلقی او از خویشتن هرمنوتیکی است، خویشتن با مثابه تفسیر[۶۴] خود یا «هویت» و امری مقرر[۶۵] (نه به معنایی که طبیعت‌گرایان قصد می‌کنند مبنی بر وجود آن در «آنجا» و مقدم بر هرگونه تأمل، بلکه به معنای لحظه‌ای اجتناب‌ناپذیر از خودآگاهی). بدین ترتیب تیلور به رغم اینکه مایل است به چیزی تن دهد که آن را «مسئله‌دار شدن» خویشتن[۶۶] می‌خوانند (مفهومی که از نظر وی در هر حال، بیشتر به پست مدرنیسمِ رو به زوال تعلق دارد تا به مدرنیسم سرزنده) با محدودیت نسبتاً سختی

6-katb7-35.qxd 10/02/1384 10:50 Page 460

مواجه است. پست مدرنیسم (دست کم در فرانسه) به پدیدارشناسی سارتر[۶۷] و نسل او واکنش نشان داد؛ تیلور بدون شرمساری بر پدیدارشناسی باقی ماند. وی در برابر منتقدان این سنت، در صدد ابطال آنها بر نمی‌آید بلکه اظهار می‌دارد که می‌تواند به بیان خود، گزارشی منسجم از پروژه‌های آنان ارائه دهد و نشان دهد که این پروژه‌ها ابهام دارند و در خصوص اهداف آنان کارگشا نیستند (و اینکه به همین دلیل، مواضع آنان به یک معنا ایدئولوژیک است). از دید تیلور، دریدا و فوکو حتی به هنگام نفی امکان‌پذیری این پروژه، خودشان درگیر تلاش برای ساخت هویتهایی اصیلند، هویتهایی که پیرامون برداشتی ویژه (افراطی و به نظر تیلور، ناخوشایند) از آزادی شکل می‌گیرند.

به باور تیلور ایده‌های اخلاقی برای ساختار «هویت» ضرورت دارند: «دانستن اینکه من کیستم گونه‌ای است ازدانستن اینکه من در کجا ایستاده‌ام، هویت من را تعهدات و یکی انگاریهایی تعیین می‌کند که چارچوب یا افقی را در اختیارم می‌نهد ومن دردرون آن چارچوب یا افق می‌توانم سعی کنم تا مورد به مورد تعیین کنم که چه چیزی خوب است، یا ارزشمند است، یا چه کاری را باید انجام داد، یا چه چیزی را باید تأیید یا با آن مخالفت کرد. به سخن دیگر، در درون این افق است که می‌توانم موضعی اتخاذ کنم» (Sources of the Self: p. 27) او دست به کار می‌شود تا از زیر تجزیها و پراکندگیها و نفیهای ظاهری مدرنیسم، تعهدات هویت‌سازی را بیرون بکشد که مدرنیسم آشکار می‌سازد. دست‌کم امکان چنین تعهداتی را می‌توان پذیرفت، چرا که خویشتنهای مدرن (که نمی‌توانند یک‌سره برکنار از پایبندیهای اخلاقی زندگی کنند) شباهتی فزآینده به آثار هنری دارند. تیلورنشان می‌دهد که خویشتنهای مدرن و هنر مدرن هر دو، در وضعیت اصالت پدیدار می‌شوند و هر دو، در نبود معانی واقعاً اجبارآورهمگانی، کاملاً ویژگی‌ای زیبا شناختی می‌یابند و از درجه بالایی از فردیت برخوردار می‌گردند.

از این بعد، تیلور مدرنیسم را استمرار رمانتیسیسم می‌داند هر چند به یک معنا حتی بیشتر از آن فردی - احتمالی[۶۸] است: بینشهای مدرنیستی در باب نظم با هر چیز «خارجی» تطابق ندارد، به گونه‌ای که طبیعت یا ملت یا خدای متعلق به رمانتیسیسم را می‌توان امری بیرونی دانست. به نظر تیلور رئالیسم لحظه‌ای رسواگر است که می‌توانند مدرنیسم را نیز توصیف کند؛ این اثبات از راه نفی را نباید صرفاً منفی تلقی کرد (چون رئالیسم خاستگاههای اخلاقی خاص خود را دارد) بلکه باید آن را نوعی صداقت و بزرگداشت برابری طلبی خاص دانست که هر امر بزرگی را تحقیر و هر کوچکی را تأیید می‌کند. کوربت[۶۹] هنرمند در نظر تیلور نمونه‌ای از این ارزیابی مجدد «رئالیستی»است (Sources of the Self:p.432)؛ درادبیات، اوممکن است به پیشگفتار آدالبرایت استیفتر[۷۰] بر کتابش «بونت استین»[۷۱] استناد

6-katb7-35.qxd 10/02/1384 10:50 Page 461

کند، که این کار شاهد بارزی بر نوعی پارسایی نسبت به امور معمولی به نظر می‌رسد. تیلور در ادامه اظهار می‌دارد که شوپنهاور[۷۲] و بودلر[۷۳] در نهایت، اقتدار [مفهوم] طبیعت در رمانتیسیسم و سودمندی آن را بر هم می‌زنند. با این همه، این برهم زنندگی از نفی محض نجات می‌یابد؛ این امر از طریق کشش اخلاقی آشکار صورت می‌گیرد، یعنی از طریق نوعی افلاطون‌گرایی که دقیقاً با تحقیر امر دنیوی، امر طبیعی، که بسیار با امر مثالی[۷۴] فاصله دارد، تابندگی محض امر مثالی را تشدید و تقویت می‌کند. جذابیتی که در اثر این امر در ناطبیعت[۷۵] یا امر مصنوعی وجود دارد، یک دلیل این خاصیت اصالت مدرن است که به طور فزآینده‌ای ایجاد ویژگی زیباشناختی می‌کند، به گونه‌ای که حتی خاستگاههای اخلاقی‌ای که در اختیار می‌نهد به یک معنا، خودآگاهانه «ساختگی» است.

مطابق نظر تیلور تجلیات مدرنیستی، از تجلیات رمانتیک متفاوت است و حتی به ویژه آن را نفی می‌کند، چرا که از سوژه مرکززدایی می‌کند، «هنری» را تولید می‌کند که «آشکارا ابراز وجود قلمداد نمی‌شود، هنری که مرکز توجه وعلاقه را به زبان یا خودِ تبدیل و تبدلات شعری منتقل می‌کند» (**Sources of the Self: p. 456**). گر چه شاید این مرکز زداییها تامیت عامل[۷۶] را که در تفکر اخلاقی ضروری است به ظاهر تضعیف می‌کند، در عوض به نظر تیلور، دقیقاً با دغدغه‌های اخلاقی هم شکلی دارد، دغدغه‌هایی که، مادام که دغدغه است، به نوعی موجب مرکززدایی از خویشتن نیز می‌شود. دستور کار بزرگ‌ترین مدرنیستها خویشتن نیست بکله امری فراتر از آن است. ریلک[۷۷]، الیوت، جویس و دیگران از جمله آنانند. مثال این افراد نشان می‌دهد که این امر گریزناپذیر را که زبان شعری در حساسیت شخصی ریشه دارد، نباید بدین معنا گرفت که شاعر، دیگر فراتر از خویشتن نظمی را جستجو نمی‌کند... ما ممکن است همچنان محتاج این باشیم که خود را بخشی از نظمی بزرگ‌تر بدانیم، نظمی که می‌تواند در خواستهایی از ما داشته باشد (**The Ethics of Authenticity: p. 89**).

خویشتن مرکزیت یافته که بهترین مدرنیستها در آن چون و چرا می‌کنند همان خویشتن به مثابه «هویت» نیست، چون هویت نمایانگر لحظه‌ای گریزناپذیر از خودآگاهی است؛ نه آن گونه که در وحدت وجود رمانتیکی مطرح می‌شود آن خویشتنی است که به بسط وگسترش خویش گرایش دارد (که به یک معنا استمرار خودستاییهای فوتوریسم است)، و نه خویشتن شئ انگاشته شده‌ای که در علم و اقتصاد مدرن دیده می‌شود. به نظر می‌رسد این خویشتنها نماینده حدهای افراطی متضادند: برای فرار از یکی می‌توان به سوی دیگری تغییر جهت داد. در مکتب ارسطو، احتمالاً فضیلت را باید نوعی حد وسط [بین این دو] دانست.

گر چه تیلور در خلال توضیح آن نوع مضمونی که در کاربست رویکردش می‌توان انتظار داشت قرائتهایی را از پاوند و ریلک ارائه

می‌دهد، آدمی گمان می‌برد که مضمونی که بیش از همه بدان علاقه‌مند است در واقع همان مدل ذهنیت مدرنیستی است که ارائه کرده است: درونی بودنی که موجد ویژگیهای زیبا شناختی است و قادر به آشکارسازی تعهدات است. تعهدات خاصی که از نظر او در آثار برجسته آشکار شده تعهداتی نامأنوس نیست: طراوت تجربه فراتر از قلمرو خرد ابزاری؛ ویژگیهای حیات‌بخش ولی ناشناخته؛ «سیاست بوم‌شناختی که از انسان مداری فراتر رود» (**The Ethics of Authenticity: p. 91**)؛ پذیرش هایدگری نسبت به «شفافیت»[۷۸]؛ پرورش خود زبان (بازیابی معانی لغات). طبق نظر تیلور «درک واقعیتی در شعر که بیش از همه تحقیر یا تخریب شده متضمن تجلی است که از طریق آن بدون واهمه می‌توان با آن مواجه شد و تحملش کرد... یافتن زبانی برای وحشت و تخریب می‌تواند بخشی از مبارزه برای ادامه حیات معنوی باشد» (**Sources of the Self: p. 485**). با وجود این، دقیقاً همین معنای درخواستهای اخلاقی زبان از ماست که تیلور را نسبت به امکان تفکیک واقعی پایبندی اخلاقی از ظهور آن در شعر دچار شک می‌کند؛ برای شرح کردن و کلیت بخشیدن [به معنا] لزوماً باید دست به تخریب و تحریفِ حتی مضمون مرتبط با تجلی دراثر زد، چون بینشهای اخلاقی مدرن، بالطبع پدیده‌هایی کاملاً زیباشناختی - شخصی است.

اشکالی که در مقام شرح پیش می‌آید این است که شرح ممکن است طبیعت جزئیات‌پردازانه در اخلاقیات مدرنیستی را از طریق فشردن بی‌جهتیهای ظریف و از طریق ترکیب بی‌ظرافت قطعات و مجاورتها، دچار ابهام وتیرگی سازد. برای مثال طبق قرائت تیلور از فن شعر پاوند درباره «امور واقع»: واقعیتی که قرار است آن را به‌دقت گزارش کنیم، صحنه‌ای ساده و خالی نیست بلکه صحنه‌ای است که عاطفه چهره آن را تغییر داده است. و عاطفه به نوبه خود فقط شخصی یا ذهنی نیست، بلکه واکنشی است به الگوی موجود در اموری که به درستی، این احساس را در کنترل دارند... نحوه عمل واقعیت همچون تجلیات قدیم وجود، یعنی تجلیات رمانتیسم نیست که در آن، ابژه تصویر شده بیانگر واقعیتی عمیق‌تر است. واقعیت در قالب ابژه یا ایماژ یا لغات بیان شده، نزد ما حاضر نمی‌شود بلکه بهتر است بگوییم واقعیت بین آنها رخ می‌دهد؛ گویی لغات یا ایماژها میدانی از نیرو را بین خود ایجاد کرده‌اند که می‌تواند انرژی گران‌تری را به تسخیر درآورد. (**Sources of the Self: p. 475**) تیلور همین مدل را در مورد «مجموعه‌ها»ی[۷۹] آدرنو[۸۰] به‌کار می‌گیرد؛ آدرنو به‌جای نام‌گذاری برای امور، برای فضایی که اشغال کرده‌اند چارچوبی تعیین می‌کند. دلواپسی که مبادا ویژگی‌ای از دست برود، در عین حال [به معنای] نفی امور صرفاً ذهنی است (چون دقیقاً در برابر همین شئ‌انگاریهای ذهنیت مدرن است که باید از این امور فی نفسه محافظت کرد) و

6-katb7-35.qxd 10/02/1384 10:50 Page 463

[به معنای] تشدید ذهنی‌گرایی است (چون در مقام خودداری از اصطلاحات و مقولات تکراری و قالبی می‌توان فقط به درون عطف توجه کرد).

در تقریر[۸۱] تیلور از مدرنیسم «مثبت» مطالب بیشتری هست که گیرایی دارد. تاریخ‌نگاری کمابیش ایده‌آلیستی آن (که به خودی خود جالب است) از گونه‌ای دیگر است. تقریر تیلور در عین اذعان به سودمندی مقوله‌های فرهنگی فراگیری چون «مدرنیته» و «شئ‌انگاری»، تمام بارتبیین را بر آنها نمی‌گذارد بلکه نشان می‌دهد که این مفاهیم چطور انواع واکنشهای فلسفی و ادبی را بر مبنای روابط سلسله مراتبی[۸۲] بین ایده‌های بنیادین در فرهنگ غرب برانگیخته‌اند. تیلور چنان اهمیتی برای هنرها قائل می‌شود که در غیر این صورت شاید به نظر نرسد آن قدر مهم باشند. او بیشتر در برابر منتقدان تسلیم می‌شود ولی در عین حال به شیوه‌ای به ظاهر متعادل، امکانهای آن را اثبات می‌کند: ذهنی‌گرایی عنان گسیخته خطرناک است، ولی مدرنیسم در حد اعلای خود از آن دوری می‌کند.

با این همه، پروژه تیلور مشکلات خاص خود را پدید می‌آورد. به نظر او سرنوشت مدرنیسم و اصالت به هم گره خورده است: مدرنیسم یک شکل، شکلی نسبتاً افراطی، از اصالت است. تیلور در صدد نشان دادن این مطلب است که به برکت تعلقاتی که مدرنیسم و اصالت آشکار می‌سازند، اگر درست فهم شوند، هر دو را می‌توان در جهت تسکین نگرانیهای اخلاقی از این مشکلات رهانید. به نظر می‌رسد تیلور این تعلقات را به گونه‌ای بحث برانگیز، از مقوله «گفتگو»[۸۳] و «افق» می‌داند.

هر چند مدرنیسم و اصالت با درونی بودن بارز و مشهود آغاز می‌شوند اگر از «درونی بودن» «مجزا بودن»[۸۴] فهم شود نمی‌توان درک معقولی از این دو به دست آورد:

> خصلت عام حیات انسانی که در صدد بیان آنم، خصیصه اساساً گفتگویی بودن آن است. ما در صورتی عاملان انسانی کاملی با توانایی فهم خود و در نتیجه با توانایی تعریف هویت [برای خود] می‌شویم که زبانهای غنی انسانی برای ابراز و اظهار... از جمله، «زبانهای» هنر، ایما و اشاره، عشق و امثال آن را کسب کنیم. ولی ما در مبادله با دیگران است که با این زبانها آشنا می‌شویم. هیچ کس زبانهای مورد نیاز برای تعریف خود را به تنهایی به دست نمی‌آورد. **(The Ethics of Authenticity: p.33)** این فرآیند تعریف خود، به معنای کشف تفاوت خود با دیگران نیست بلکه عبارت است از «یافتن تفاوت معنادار من نسبت به دیگران» (ص.۳۵). این «معناداری»[۸۵] فقط با تکیه به اشتراک در «پیش زمینه فهم‌پذیری»[۸۶] یا «افق» امکان‌پذیر است. به همین دلیل، در فرهنگ ما این واقعیت که «من احتمالاً تنها کسی هستم که دقیقاً ۳۷۳۲ تار مو بر سر دارم، یا اندازه قدم دقیقاً به بلندی درختی در جلگه سیبری است»

6-katb7-35.qxd 10/02/1384 10:50 Page 464

(ص.۳۶)، نمی‌تواند مبنای هویت قرار گیرد؛ چون آنچه در گفتگوهای میان ما روی می‌دهد چنین چیزهایی نمی‌تواند در آن اهمیتی در جهت تشکیل هویت یا حفظ آن داشته باشد (هر چند شاید جایی دیگر به ادله دینی چنین چیزی امکان‌پذیر باشد). پس حتی اصالت، ضرورتاً جایگاهش در محاوره در درون اجتماع است.

این استدلال، بیشتر یادآور هرمنوتیک فلسفی هانس گئورگ گادامر[۸۷] است که اعتقاد دارد هویتها الزاماً اشکالی از ریشه‌دار بودن[۸۸] است: «خود فهمی فقط درفهم موضوعی تحقق می‌یابد و خصلت خود شکوفایی آزادانه را ندارد. خویشتن ما مالک خود نیست» (ص.۵۵). ظاهراً تیلور استعاره‌ی گادامری «افق» را که هر تفسیری، از جمله تفسیر خود را در بر می‌گیرد، در «گفتگوگرایی»[۸۹] باختین ادغام می‌کند، و این هر دو مدلهایی را ارائه می‌کنند که طبق آنها گریزی از این واقعیت نیست که خویشتن، حتی خویشتن «اصیل»، ریشه‌ای زبان شناختی دارد. با وجود این، در واقع روشن نیست که گفتگوگرایی باختین و هرمنوتیک گادامر را به همین آسانی می‌توان با هم وفق داد. به نظر می‌رسد باختین کمتر دل مشغول تولید هویتی کمابیش با ثبات در درون افق فرهنگی است و بیشتر دغدغه نحوه زوال هویتها به هنگام تخالف و برخورد بین خود افقها را دارد. «چندزبانی» او به جای آنکه نحوه به ظهور رسیدن یک زبان بین طرفهای محاوره را نشان دهد، قوت زبانهای مختلف را نسبت به یکدیگر می‌سنجد. بنابراین به نظر می‌رسد باختین ارتباط[۹۰] ناشی از افق مشترک را سست می‌کند نه، چنان که ظاهراً تیلور درصدد آن است، این ارتباط را با فرمول‌بندی‌ای با طراوت برقرار کند.

در کار تیلور، مدل گادامر بروز بیشتری دارد: هم «خاستگاههای خویشتن» و هم «اخلاق اصالت» [نگارش] تاریخ از درون است، تاریخ به مثابه تفسیر این که ما چه کسی شده‌ایم. گادامر به عنوان هرمنوتیسینی وظیفه شناس امتناع می‌کند از اینکه به پیروی از لوکاچ و دیگران صرفاً ذهنی‌گرایی مدرن را نفی کند، کاری که به بخش تمام عیاری از افق یا زبان مشترک ما مبدل شده است؛ ما فاقد موضعی هستیم تا بتوانیم از آن موضع این ذهنی‌گرایی را یک‌سره نفی کنیم. با وجود این، می‌توانیم خاستگاههای اخلاقی‌ای را که ذهنی‌گرایی به ظهور می‌رساند، تعهداتی را که آشکار می‌سازد بازیابیم و همچنین بر قابلیت آن در مقام چالش و ملزم‌سازی اصرار ورزیم. در کار تیلور، با خود این تعهدات به گونه‌ای هرمنوتیکی برخورد می‌شود: حتی اصالت، مستلزم افقهای مشترک است؛ اصالت فقط در درون اجتماع معنا می‌یابد و ریشه‌دار بودن آن نهایتاً، همان منبع اقتضائات اخلاقی اصالت است.

از این رو، تعریف تیلور از مدرنیسم به عنوان زوال افقهای مشترک، دچار مسئله‌ای

6-katb7-35.qxd 10/02/1384 10:50 Page 465

جدی است: «جایی که زبان شعری قبلاً می‌توانست بر نظمهای معنایی معینی تکیه زند که دردسترس عمومی است، اکنون باید مشتمل بر زبان حساسیت بیان شده[۹۱] باشد... شاعر باید دنیای خاص ارجاعات خویش را بسازد و آنها را باورپذیر سازد» (The Ethics of Authenticity: p. 84- 85) به نظر می‌رسد «نظمهای معنایی دردسترس عموم» تقریباً با «افق» مترادف است؛ ولی اگر مدرنیسم را عدم این نظمها می‌سازد، پس هرمنوتیک مدرنیسم امری است که بسیار دچار عدم قطعیت است. این تقریر از هرمنوتیک گاه به مثابه امری پیشاافقی[۹۲] یا رمانتیک، یعنی امری مستقیماً شخصی شده مطرح می‌شود؛ مطابق با این هرمنوتیک، خوانندگان متن، صرفاً آن را فرصتی تلقی می‌کنند تا خود را مستقیماً درون اندیشه و شخصیت شاعر بیایند بدون اینکه راجع به اقتضائات مستقل ساختاری واسطی همچون افقها، اندیشه خاصی داشته باشند. بنابراین، این امکان هست که بینش مدرنیستی شاعرازنظم که «در زبانهای پژواک شخصی... باید به دنبال آن گشت» (The Ethics of Authenticity: p.89) «از آن ما شود، صرفاً از این طریق که در حساسیت هر خواننده جدید از نو تصدیق شود» (ص.۸۷). با وجود این، این رویکرد، ریشه‌دار بودنی را که «افق» و «زبان» پیش می‌کشد (و اقتضائات اخلاقی‌ای را که می‌توان گفت به بار می‌آورد - یک سره از میان برمی دارد).

تیلور بی‌افقی آشکار، ارزشهای تازه خلق شده، قدری ابداع و قدری رازگشایی را به جای اشکال ریشه‌داری می‌نشاند، و آنها را به گونه‌ای در نظر می‌گیرد که سوژه را کاملاً مجزا نسازد بلکه آن را در درون برداشتی از نظم طراحی می‌کند، نظمی که توانایی الزام‌بخشی به آن را داشته باشد. از این رو دیدگاه تیلور فراتر از هومنوتیک غیرقطعی‌ای که به کار می‌بندد دچار مشکلاتی است. رابطه بین بینش زیباشناسانه در باب نظم و مسئولیت واقعی، رابطه‌ای مبهم است؛ این نکته که ایجاد برداشتهای اخلاق‌ساز در باب نظم، خود به هر معنا اخلاقی است روشن نیست. در باب ادعای تیلور نکته‌ای از کانت صادق است و آن اینکه: الزام اخلاقی در هر دو مورد خود دانسته و خود خواسته است. طبق نظر کانت، هرکس الزام به ملزم ساختن خود دارد: ما به عنوان موجوداتی عاقل[۹۳]، بنا بر تعریف، در برابر خود مسئولیت داریم، یعنی احکامی را که خرد بر ما دارد باید بشناسیم و نسبت به آنها مسئولیم. هر چند در تقریر تیلور نمی‌توان گفت کسی ملزم است که بینشهایی الزام‌آور در باب نظم را ایجاد کند. از آنجا که شعر به یک معنا فعالیتی رایگان باقی می‌ماند، مشکل می‌توان مسئولیتی را که باید به نحوی برعهده افراد بگذارد تبیین نمود.

از این گذشته چنان که دیده‌ایم، آن نوع الزامهایی که طبق فهم تیلور از شعر مدرن به ظهور می‌رسد، غالباً از تعمیم مضایقه دارد؛ این

6-katb7-35.qxd 10/02/1384 10:50 Page 466

الزامها همواره تابع جزئیات مستعجل است و ذاتاً مقید به زبان و سکوتهای اثری خاص است. صحبت از مسئولیت ممکن است به علت این نوع ناپایداری، کمی سنگین و عجولانه به نظر برسد. چنان که فرمالیستهای روسی اصرار دارند، از آنجا که کارکرد زیباشناختی عموماً به توجه به تازگی گرایش دارد، ظاهراً دلیل قانع‌کننده‌ای در کار نیست تا شاعر به عنوان شاعر احساس الزام کند که فرمول‌بندیهای اثر قبلی خویش را رعایت کند؛ چنین عزم راسخی چه‌بسا صرفاً خود بازگویی‌ای شل و وارفته تلقی می‌شود.

اگر از تولید به پذیرش عطف توجه کنیم سؤال دیگری پیش می‌آید: برای خواننده چگونه این معنا حاصل می‌شود که فرمول‌بندی شاعر در باب نظم .که بتواند درخواستهایی را بر او تحمیل کند .او را قانع کرده است؟ در این هرمنوتیک نامبتنی بر افق، قانع‌سازی از مقوله تصدیق باطراوت «در حساسیت هر خواننده جدید است». با وجود این به نظر محتمل می‌رسد که اگر کسی آن قدر آماده پذیرش پروژه اصالت باشد که در جستجوی برداشتهای خود از نظم اخلاقی به شعر توجه کند، باید شاعر که لزوماً غیر اصیل است او را قانع سازد.

برداشت زیباشناسانه شاعر «اصیل» از نظم به نظر می‌رسد با اقتدار کاریزماتیک سازگاری نداشته باشد؛ هر جا چیزی شبیه این اقتدار به واقعیت بپیوندد، به نظر می‌رسد بیشتر ناشی از تحسین بلندمدت معانی همگانی است، نه هرگونه اقتدار برخاسته از اصالت. در واقع، چنان که هارولد بلوم[۹۴] بیان می‌دارد، عرصه ادبیات در تسخیر روحیه مبارزه‌جویانه و زیاده‌خواهانه است که گرایش به تضعیف هر چیزی دارد که به شکل درخواستهای فرا ذهنی‌ای است که قصد بیانش را دارد: «موضع شاعر، کلام او، هویت خلاق او، کل وجود او، باید در نظر او یگانه باشد و یگانه بماند، یا اگر حتی زمانی موفق شده باشد ظهور شاعرانه‌اش را احیا کند او به عنوان شاعر فانی خواهد شد. اما این موضع بنیادین پیش درآمد کار او نیز هست» (ص.۷۱). بنابراین، واکنش به مطالباتی که شاعر از آنها پرده برداشته از کجا آغاز می‌شود، چه شکلی به خود می‌گیرد، چه کسی باید آن را آشکار سازد؟ . دانستن همه اینها دشوار است.

تیلور برخی ادله عالی را اقامه کرده مبنی بر اینکه نباید مدرنیسم را در وهله اول بر مبنای عدمها و نفیهای آن قرائت کرد؛ این استدلال وی که آرایشهایی که مدرنیسم برمی‌انگیزد و آشکار می‌سازد کارگزار اخلاقند کمتر قانع‌کننده است. به نظر او تمرکز فلسفه اخلاقی بر عمل به جای وجود، آن را بیش از حد محدود ساخته است و او تلاش می‌کند که گستره کارایی آن را وسعت ببخشد تا دلبستگیها و پایبندیها را دربرگیرد (**Sources of the Self: p. 3**). حتی با فرض پذیرش این توسعه،