

## تیلور؛ جامعه‌شناسی فرهنگ

### و مدرنیسم\*

اندرو لاول

برگردان: مهدی صفار دستگردی

اندرو لاول، استادیار کرسی «زبان انگلیسی و علوم انسانی» در دانشگاه کلمسون<sup>(۱)</sup> است. پژوهشهای او در موضوعات مرتبط با ادبیات، فلسفه‌ی اخلاق، علوم سیاسی، رماتیسیسم و مدرنیسم انجام گردیده‌است. لاول در این مقاله تفسیر چارلز تیلور درباره‌ی مدرنیسم ادبی را توضیح می‌دهد. گرچه اصالت می‌تواند مفهوم انتقادی مفیدی باشد، اما در عین حال ربطی که تیلور میان مدرنیسم و فلسفه‌ی اخلاق برقرار می‌کند سؤال برانگیز است.

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.

امروزه باوری وجود دارد که هرچند بسیاری آن را پذیرفته‌اند مورد مناقشه و چون و چراست، مبنی بر اینکه هنر و ادبیات صرفاً به عنوان ابژه‌های زیباشناختی، دیگر به خودی خود

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 بی حاصل 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 زیباشناختی 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 در حالی که بر وجود اجتماعی<sup>(۲)</sup> و حتی بر تأثیر اجتماعی<sup>(۳)</sup> 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»<sup>(۴)</sup> در باب هگل انجام داده و نقدهایی که او با رویکردی عمدتاً هگلی بر لیبرالیسم مبتنی بر حقوق فردی<sup>(۵)</sup> و لیبرالیسم رویه‌ای<sup>(۶)</sup> 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<sup>(۷)</sup>، تاریخی و اجتماعی<sup>(۸)</sup> را بنا می‌نهد که در برابر Moralität کم‌مایه، انتزاعی و اتمیستی (اصطلاح مورد استفاده هگل برای اشاره به برداشتهایی از اخلاق 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، پوزیتیویسم؛ 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»<sup>(۹)</sup> غیر تاریخی که همه چیز را به قالب مفاهیم ریاضی درمی‌آورد و ابژه‌های خود را به گاه تحلیل، از

سایر ابژه‌ها مجزا می‌سازد، و دیگری «خرد»<sup>(۱۰)</sup> به معنای واقعی کلمه، به مثابه امری تاریخی، عمدتاً وابسته به موقعیت و زمینه<sup>(۱۱)</sup>، 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 از فردیت 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»<sup>(۱۲)</sup> (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»<sup>(۱۳)</sup> (۱۹۹۱) و «چند فرهنگ‌گرایی و سیاست به رسمیت شناسی»<sup>(۱۴)</sup> (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.

از آنجا 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 خواهیم کرد؛ سپس سعی خواهیم کرد برداشت وی از ارتباط بین مدرنیسم ادبی و اخلاق را توضیح دهیم؛ دست آخر نقدهایی را مطرح خواهیم کرد؛ بخشی از این 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 بررسی مان] 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 تخصص با احساساتی‌گری<sup>(۱۵)</sup> مباحث می‌کند (همان نگرش پوزیتیویستها)، و هم بیانگر

نگرشی که دقیقاً نوعی احساساتی‌گری است (مثلاً مانند آنچه از عبارت «نگرش مثبت»<sup>(۱۶)</sup> فهم می‌شود). در اولی، «پوزیتیو» در مقابل هر امر ذهنی<sup>(۱۷)</sup>، نظری و مبهم است؛ دردومی 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 شیء انگاری اجتماعی‌ای که پوزیتیویسم فرد اعلائی آن و بسط‌دهنده آن است، مدرنیسم در واقع در بیشتر جوانب، جنبه‌ای پوزیتیویستی دارد. ضد احساساتی‌گری، گاهی اوقات وضوح افراطی ایماژ<sup>(۱۸)</sup>، و پرداختن به جزئیات بی‌اهمیت، که به شکلی در آثار نویسندگانی چون پاوندا<sup>(۱۹)</sup>، لیوت<sup>(۲۰)</sup> و جویس<sup>(۲۱)</sup> 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 «پوزیتیو» کاملاً از بحثهای تکراری درباره «تفکر پوزیتیو» فراتر رفته و امروزه متضمن این دیدگاه است که هرگونه جهت‌گیری به سوی «وجود»<sup>(۲۲)</sup> خام و ناپخته است. با این همه، شماری از موضوعات مربوط به کارکردهای

عام ادبیات و موضوعات مربوط به سبکهای خاص این دوره را می‌توان در قالب 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<sup>(۲۳)</sup> 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 مانند یاکوبسن<sup>(۲۴)</sup> که آن را ارتباطی بی‌مرجع<sup>(۲۵)</sup> می‌داند. رمان را می‌توان وجودی شاداب دانست، تجلی نگرشهایی که به طبقه متوسط یعنی تازه مسلط اختصاص دارد (چنان که برای مثال وات<sup>(۲۶)</sup> این گونه می‌نگرد)، یا می‌توان آن را عدم تلقی کرد، مرگ نیستند ادبیات حماسی که کانون آن را به راحتی نمی‌توان حفظ کرد (لوکاچ<sup>(۲۷)</sup>)، باختین<sup>(۲۸)</sup>. این قرائتها لزوماً متضاد نیست ولی غالباً مدلهای پژوهشی ناسازگاری را پیش رو می‌نهند.

مدرنیسم از این 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<sup>(۲۹)</sup> 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<sup>(۳۰)</sup> خلاق و اصیل از محرومیت ناشی

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 شیء‌انگاری بر آنها غالب آید. (ص. ۸۱).

در اینجا مدل تفسیری مشترک موجود در خودداری مدرنیستی از بازنمایی، دلیل بر عدم‌هایی گرفته می‌شود که به طور جمعی تجربه شده است. با وجود این، در این سنجدگی و جدیت مهیب در این عبارت، رگه‌هایی از ستایش غیرعادی از «نیاز» نیز به چشم می‌خورد: در این تالووها رشادتی مبهم و زاهدانه را می‌توان احساس کرد که از آن خصیصه‌ی رماتیک سابقاً پوچ‌انگارانه 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<sup>(۳۱)</sup> «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 این گونه، 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<sup>(۳۲)</sup>، مان<sup>(۳۳)</sup>، جویس و

الیوت توجه را به اهمیت زمان) آگاهی جلب می‌کند. اینجا به تاسی از برگسن<sup>(۳۴)</sup> یا هایدگر<sup>(۳۵)</sup>، 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<sup>(۳۶)</sup> در «قصر اکسل»<sup>(۳۷)</sup> با چنین حال و هوایی سخن می‌گوید؛ حتی پیش‌تر از آن، ویندام لویس<sup>(۳۸)</sup> در «زمان و انسان غربی»<sup>(۳۹)</sup> 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<sup>(۴۰)</sup> زمان زیسته را در مرکز اثر جدیدترش «ترسیم نقشه مدرنیسم ادبی»<sup>(۴۱)</sup> قرار داده است.

مدل منفی‌ای که در اوایل، فرمالیست‌های روسی درباره مدرنیسم ارائه کردند نیز سودمندی دیر پای 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 به کرات می‌توان نسخه‌ای احیا شده و تغییر یافته از مدل منفی را مشاهده کرد که حتی قدیم‌تر است: تعریف فردریش اشگل<sup>(۴۲)</sup> درباره رماتنیسیسم. بنابراین مدرنیسم را همچون رماتنیسیسم می‌توان امری تصویر کرد ناتمام و پایان ناپذیر، عموماً بی‌حد و مرز، بی‌قانون، متجزی و «جالب» و نه زیبا. گرچه رئالیسم قرن ۱۹ رفته رفته کلاسیسیسم (به عنوان

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 Eysteinnsson).

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 بر آنم 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<sup>(۴۵)</sup> و فوکو<sup>(۴۶)</sup>؛ دیدگاه‌هایی که از نظر او آنچه را که وی «بعد تجلی»<sup>(۴۷)</sup> (Self: p. 487) 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

مدل «محرومیت» جیمسون در بردارنده سنت نقد فرهنگی مارکسیستی است که بر تشخیص «شی‌انگاری» استوار است، که این مفهوم، خود بسط و گسترش تمایزگذاری هگلی پیش گفته بین «فهم» تجزیه‌کننده و «خرد» کل‌نگراست. لوکاچ در «رمان تاریخی»<sup>(۴۳)</sup> نسخه‌ای از استدلال مبتنی بر شی‌انگاری 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<sup>(۴۴)</sup> 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 تجزیه‌فزاینده است. سوژه‌ها و ابژه‌ها، شخصیتها و زمینه‌ها از هم منفک و قیاس‌ناپذیر می‌شوند: شی‌انگاری، جهانهای طبیعی و اجتماعی را به سمت جلوه‌های خشک و کاملاً غریبه قانون ریاضی وار معطوف می‌دارد و بدین ترتیب ذهنیت سیال و آزاد کنونی را به دست مسئولیت ناشناسی‌ای محکمه‌پسند نسبت به هر آنچه

می‌دارد: تیلور به مانند تونیس<sup>(۴۸)</sup>، زیمل<sup>(۴۹)</sup> و لوکاچ از تجزیه فرآینده اجتماعی، از دست رفتن اجتماع<sup>(۵۰)</sup>، محو شدن معنای مشترک و تشدید ذهنی‌گرایی<sup>(۵۱)</sup> 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 ذهنی‌گرایی مدرن را به باد انتقاد، می‌گیرد، سنتی که در برگرنده هایدگر و لوکاچ، و همین اواخر الن بلوم<sup>(۵۲)</sup> (*The Closing of the American mind*)، رابرت بلا<sup>(۵۳)</sup> (*Habits of the Heart*) و کریستوفر لاش<sup>(۵۴)</sup> (*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<sup>(۵۵)</sup> نفی می‌کنند. او همچون 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*)». 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 لاش با تشریبی 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<sup>(۵۶)</sup> 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<sup>(۵۷)</sup> در قالب نسبی‌گرایی کم‌مایه‌ای است که ذهنی‌گرایی مدرن به آن منتهی می‌شود، نه مستقیماً با خود ذهنی‌گرایی. 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).

تیلور در «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 شیء‌انگاری و ذهنی‌گرایی عنان‌گسیخته 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

طریق تداوم معنادار ارجاع<sup>(۶۰)</sup> 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 و فرعی برای تیلور اهمیت دارد (هر چند با حرکت وی از شعر رماتیک به شعر مدرن رقیق تر 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

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

به نظرتیلور، یکی از مهم‌ترین خاستگاههای اخلاقی نهفته در مدرنیته، «اصالت» است. به گفته او این مفهوم در آرای هر در<sup>(۵۸)</sup> به ایده اخلاقی‌ای تمام عیار مبدل گشت، کسی که در واکنش به از هم گسیختن زنجیره وجود که زمانی جایگاه و معنای 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 به علت اتخاذ موضعی ابرازگرایانه 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 بانداهای 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<sup>(۵۹)</sup> اقتباس شده است. امری تعریف، خلق و همچنین ابراز می‌شود» (p. 85 The Ethics of Authenticity). توجه کنید که در اینجا ذهن، متن و آفرینش با چه دقتی از



فلسفی خویش به سان داستانها، پیچ و تاب مشابهی می دهد). 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 نمی کنند و آنها را می توان بیانگر شخصیتی خاص دانست، ولی می توانند در نظر خواننده قانع کننده نیز باشند: «این زبان... در حساسیت شخصی شاعر ریشه دارد و فقط برای کسانی قابل فهم است که حساسیتی نزدیک به حساسیت شاعر دارند» (8) *of Authenticity: p.8* (The Ethics). تا به اینجا اصالت شیوه ای است برای ایجاد ویژگی زیباشناختی. با وجود این، ظاهراً مدعای تیلور این نیست که هر چیزی به سادگی به ادبیات تبدیل می شود، چون خاستگاههای متقدم دینی و فلسفی همگی هنوز باقی است (بلکه ادبیات علی القاعده شکل و قالب تنها و مهم ترین خاستگاههای جدید اخلاقی است که در دسترس ما قرار دارد).

هر چند به نظر می رسد تیلور قرائت قابل قبولی از رمانتیسم را همراه با امور مورد علاقه در آن (که به سهولت قابل شناسایی است) از قبیل طبیعت، ملت و آزادی ارائه می کند، زمین مدرنیسم برای این گونه رویشها حاصل خیز نیست. بنابراین، قرائتهای منفی بر عدمها و گسستگیها (ی تاریخ، سنتها، موارد قابل فهم) متمرکز می شود، در حالی که قرائتهای مثبت به انرژیها و حسهایی پیشافردي شده و

متجزی و ذهنیتهایی بدون سوژه دست یافته که با اصرار تیلور بر خویشتن اصیل یا تام<sup>(۶۱)</sup> به عنوان کانون مسئولیت اخلاقی چندان سازگار نیست. در مقابل به نظر می رسد که چنین مسئولیتی سر و کارش بیشتر با شخصیتهای به ظاهر خشک در داستانهای قرن ۱۹، و به تعبیری با ندهایی است که در داستانهای مشتمل بر درگیری اخلاقی، شخصیتها را مهار می کند، نه با هر آنچه باید در تردیدها و کلی بافیهای مدرنیسم کشف شود.

در واقع موضع تیلور مستلزم برخی هماهنگیهای دشوار است: تعلقات اخلاقی ای که سوژه (سوژه ای که ویژگیهای زیباشناختی ایجاد می کند) می آفریند و کشف می کند؛ شعر بی مرکز<sup>(۶۲)</sup> و غالباً نابازنما<sup>(۶۳)</sup> که قادر باشد مطالباتی اخلاقی از افراد مطرح سازد. با این همه تیلور بین خویشتن تام، ایده های اخلاقی و مدرنیسم ادبی ارتباطهایی را برقرار می کند. تلقی او از خویشتن هرمنوتیکی است، خویشتن با مثابه تفسیر<sup>(۶۴)</sup> خود یا «هویت» و امری مقرر<sup>(۶۵)</sup> (نه به معنایی که طبیعت گرایان قصد می کنند مبنی بر وجود آن در «آنجا» و مقدم بر هر گونه تأمل، بلکه به معنای لحظه ای اجتناب ناپذیر از خودآگاهی). بدین ترتیب تیلور به رغم اینکه مایل است به چیزی تن دهد که آن را «مسئله دار شدن» خویشتن<sup>(۶۶)</sup> می خوانند (مفهومی که از نظر وی در هر حال، بیشتر به پست مدرنیسم رو به زوال تعلق دارد تا به مدرنیسم سرزنده) با محدودیت نسبتاً سختی

مواجهه است. پست مدرنیسم (دست کم در فرانسه) به پدیدارشناسی سارتر<sup>(۶۷)</sup> و نسل او واکنش نشان داد؛ تیلور بدون شرمساری بر پدیدارشناسی باقی ماند. وی در برابر منتقدان این سنت، در صدد ابطال آنها بر نمی آید بلکه اظهار می دارد که می تواند به بیان خود، گزارشی منسجم از پروژه های آنان ارائه دهد و نشان دهد که این پروژه ها 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 امکان پذیری این پروژه، خودشان درگیر تلاش برای ساخت هویت‌هایی اصیلند، هویت‌هایی که پیرامون برداشتی ویژه (افراطی و به نظر تیلور، ناخوشایند) از آزادی شکل می گیرند.

به باور تیلور ایده های اخلاقی برای ساختار «هویت» ضرورت دارند: «دانستن اینکه من کیستم گونه ای است از دانستن اینکه من در کجا ایستاده ام، هویت من را تعهدات و یکی انگاریهایی تعیین می کند که چارچوب یا افقی را در اختیارم می نهد و من در درون آن چارچوب یا افق می توانم 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 می توانم موضعی اتخاذ کنم» (Sources of the Self: p. 27) او دست به کار می شود تا از زیر تجزیها و پراکندگیها و نفیهای ظاهری مدرنیسم، تعهدات

هویت سازی را بیرون بکشد که مدرنیسم آشکار می سازد. دست کم امکان چنین تعهداتی را می توان پذیرفت، چرا که خویشتهای مدرن (که نمی توانند یک سره برکنار از پایندهای اخلاقی زندگی کنند) شباهتی فزاینده به آثار هنری دارند. تیلور نشان می دهد که خویشتهای مدرن و هنر مدرن هر دو، در وضعیت اصالت پدیدار می شوند و هر دو، در نبود معانی واقعاً اجباراً و همگانی، کاملاً ویژگی ای زیبا شناختی می یابند و از درجه بالایی از فردیت برخوردار می گردند.

از این بعد، تیلور مدرنیسم را استمرار رمانتیسیسم می داند هر چند به یک معنا حتی بیشتر از آن فردی - احتمالی<sup>(۶۸)</sup> است: بینشهای مدرنیستی در باب نظم با هر چیز «خارجی» تطابق ندارد، به گونه ای که طبیعت یا ملت یا خدای متعلق به رمانتیسیسم را می توان امری بیرونی دانست. به نظر تیلور رئالیسم لحظه ای رسواگر است که می تواند 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 می کند. کوربت<sup>(۶۹)</sup> هنرمند در نظر تیلور نمونه ای از این ارزیابی مجدد «رئالیستی» است (Sources of the Self: p. 432)؛ در ادبیات، او ممکن است به پیشگفتار آدلبرایت استیفت<sup>(۷۰)</sup> بر کتابش «بونت استین»<sup>(۷۱)</sup> استناد

کند، که این کار شاهد بارزی بر نوعی پارسایی نسبت به امور معمولی به نظر می‌رسد. تیلور در ادامه اظهار می‌دارد که شوپنهاور<sup>(۷۲)</sup> و بودلر<sup>(۷۳)</sup> در نهایت، اقتدار [مفهوم] طبیعت در رمانتیسیسم و سودمندی آن را بر هم می‌زنند. با این همه، این برهم زندگی 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<sup>(۷۴)</sup> فاصله دارد، تابندگی محض امر مثالی را تشدید و تقویت می‌کند. جذابیتهایی که در اثر این امر در ناطیعت<sup>(۷۵)</sup> یا امر

مصنوعی وجود دارد، یک دلیل این خاصیت اصالت مدرن است که به طور فزاینده‌ای 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 و علاقه را به زبان یا خود تبدیل و تبدلات شعری منتقل می‌کند» (Sources of the Self: p. 456). گر چه شاید این مرکز زداییها تامیت عامل<sup>(۷۶)</sup> 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<sup>(۷۷)</sup>، 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 (p. 89).

#### (The Ethics of Authenticity):

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 و گسترش خویش گرایش دارد (که به یک معنا استمرار خودستاییهای فوتوریسم است)، و نه خویشتن شیء 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 بودن که موجب 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 حیات بخش ولی ناشناخته؛ «سیاست بوم‌شناختی که از انسان مداری فراتر رود» (91) *The Ethics of Authenticity: p.* پذیرش هایدگری نسبت به «شفافیت»<sup>(۷۸)</sup>؛ 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» (*of the Self: p. 485*) *Sources*. 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 تحریف حتی مضمون مرتبط با تجلی در اثر 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 جزئیات پردازانه در اخلاقیات مدرنیستی را از طریق فشردن بی‌جهت‌های ظریف و از طریق ترکیب بی‌ظرافت قطعات و مجاورتها، دچار ابهام و تیرگی سازد. برای مثال طبق قرائت تیلور از فن شعر پائوند درباره «امور واقع»؛ واقعیتی که قرار است آن را به دقت 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 رمانتیک 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»<sup>(۷۹)</sup> آدرنو<sup>(۸۰)</sup> به کار می‌گیرد؛ آدرنوبه جای نام‌گذاری برای امور، برای فضایی که اشغال کرده‌اند چارچوبی تعیین می‌کند. دلواپسی که مبدا ویژگی‌ای از دست برود، در عین حال [به معنای] نفی امور صرفاً ذهنی است (چون دقیقاً در برابر همین شیء‌انگاریهای ذهنیت مدرن است که باید از این امور فی‌نفسه محافظت کرد) و

[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<sup>(۸۱)</sup> 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 «شی‌انگاری»، تمام بارتیین را بر آنها نمی‌گذارد بلکه نشان می‌دهد که این مفاهیم چطور انواع واکنشهای فلسفی و ادبی را بر مبنای روابط سلسله‌مراتبی<sup>(۸۲)</sup> 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 حد‌اعلای 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»<sup>(۸۳)</sup> و «افق» می‌داند. هر چند مدرنیسم و اصالت با درونی بودن بارز و مشهود آغاز می‌شوند اگر از «درونی بودن» «مجزا بودن»<sup>(۸۴)</sup> 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 مادر مبادله با دیگران است که با این زبانها آشنا می‌شویم. هیچ کس زبانهای مورد نیاز برای تعریف خود را به تنهایی به دست نمی‌آورد. این (The Ethics of Authenticity: p.33) 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»<sup>(۸۵)</sup> فقط با تکیه به اشتراک در «پیش‌زمینه فهم‌پذیری»<sup>(۸۶)</sup> یا «افق» امکان‌پذیر است. به همین دلیل، در فرهنگ ما این واقعیت که «من احتمالاً تنها کسی هستم که دقیقاً ۳۷۳۲۲ تا موبایل بر سر دارم، یا اندازه قدم دقیقاً به بلندی درختی در جلگه سیبری است»

(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<sup>(۸۷)</sup> است که اعتقاد دارد هویتها الزاماً اشکالی از ریشه‌دار بودن<sup>(۸۸)</sup> است: «خود فهمی فقط در فهم 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»<sup>(۸۹)</sup> 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<sup>(۹۰)</sup> 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 اقتضانات اخلاقی اصالت است.

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

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<sup>(۹۱)</sup> باشد... شاعر باید دنیای خاص ارجاعات خویش را بسازد و آنها را باورپذیر سازد» (Authenticity: p. 84- 85) «The Ethics of» 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 پیشافقی<sup>(۹۲)</sup> 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 بیابند بدون اینکه راجع به اقتضائات مستقل ساختاری واسطی همچون افقها، اندیشه خاصی داشته باشند. بنابراین، این امکان هست که بینش مدرنیستی شاعر از نظم که «در زبانهای پژوهاک 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، ریشه دار بودن را که «افق» و «زبان» پیش می‌کشد (و اقتضائات اخلاقی ای را که می‌توان گفت به بار می‌آورد - یک سره از میان برمی‌دارد).

تیلور بی‌افقی آشکار، ارزشهای تازه خلق شده، قدری ابداع و قدری رازگشایی را به جای اشکال ریشه‌داری می‌نشانند، 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 اخلاق ساز 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<sup>(۹۳)</sup>، بنابر 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

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 چه بسا 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<sup>(۹۴)</sup> 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 پابندیها را دربرگیرد (3 of the Self: p. Sources). حتی با فرض پذیرش این توسعه،



- Man**", Boston, Beacon, 1957.
- 10- Lukacs, Georg, "**History and Class Consciousness**", Trans. Rodney Livingstone, Cambridge, MIT, 1971.
- 11- Lukacs, Georg, "**The Historical Novel**" Trans. Hannah and Stanley Mitchell, Harmondsworth, Penguin, 1962.
- 12- Quinones, Ricardo J., "**Mapping Literary Modernism; Time and Development**" Princeton, Princeton UP, 1985.
- 13- Rorty, Richard, "**Philosophy in America Today**", *The American Scholar* 51 (1982), 183- 200.
- 14- Schlegel, Friedrich, "**Kritische Schriften**", Manchen, Hanser Verlag, n.d.
- 15- Taylor, Charles, "**The Ethics of Authenticity**", Cambridge, Harvard UP, 1992.
- 16- Taylor, Charles, "**Sources of the Self: The Making of the Modern Identity**", Cambridge, Harvard UP, 1989.
- 17- Wilson, Edmund, "**Axel's Castle; A Study in the Imaginative Literature of 1870- 1930**", New York, Norton, 1984.

## پانویسها

- 1- Clemson University
- 2- Social locatedness
- 3- Social participation
- 4- Communitarian
- 5- Rights- based liberalism
- 6- Procedural liberalism
- 7- Thick
- 8- Communal
- 9- Understanding
- 10- Reason
- 11- Contextualizing
- 12- Sources of the Self
- 13- The Ethics of Authenticity
- 14- Multiculturalism and the Politics of

رابطه بین شعر و تعهدات هویت ساز، رابطه ای غیر قطعی و غیر قابل اتکا است: بیان وفاداری لزوماً همان داشتن وفاداری نیست. ممکن است گفته شود وفاداری، جوهره اخلاق را تشکیل می دهد، ولی صدق این موضوع در مورد بیان وفاداری، قابل بررسی است. این نهایت چیزی است که مدرنیسم تیلور در اختیار ما می نهد. با این همه، او تلاش خیره کننده ای به خرج داده تا از طریق تحلیل نحوه شکل گیری هویت اصیل، اخلاق را به زیباشناسی پیوند زند.

## منابع

- 1- Bakhtin, M.M., "**The Dialogic Imagination**", Austin, U of Texas P, 1981.
- 2- Bloom, Alan, "**The Closing of the American Mind**", New York, Simon, 1987.
- 3- Bloom, Harold, "**The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry**", New York, Oxford UP, 1973.
- 4- Eysteinnsson, Astradur, "**The Concept of Modernism**", Ithaca, Cornell UP, 1990.
- 5- Gadamer, Hans-Georg, "**Truth and Method**", New York, Crossroads, 1982.
- 6- Gadamer, Hans-Georg, "**Philosophical Hermeneutics**", Trans. David Linge, Berkeley, U of California p. 1976.
- 7- Jameson, Fredric, "**Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist**", Berkeley, U of California p. 1979.
- 8- Kant, Immanuel, "**Kritik der praktischen Vernunft**", Stuttgart, Reclam, 1961.
- 9- Lewis, Wyndham, "**Time and Western**

- 55- The good  
 56- Self-understanding  
 57- Trivialization  
 58- Herder  
 59- Shelley  
 60- Referentiality  
 61- Integral  
 62- Decentered  
 63- Nonrepresentational  
 64- Self-interpretation  
 65- Given  
 66- Problematization of the self.  
 67- Sartre  
 68- Individual-contingent  
 69- Courbet  
 70- Adalbert Stifter  
 71- Bunte Steine  
 72- Shopenhauer  
 73- Baudelaire  
 74- The ideal  
 75- Not-nature  
 76- Agency  
 77- Rilke  
 78- Clearing.  
 79- Constellations  
 80- Adorno  
 81- Version  
 82- Interfiliations  
 83- Dialogical  
 84- Isolation  
 85- Significance  
 86- Intelligibility  
 87- Hans- Georg Gadamer  
 88- Embeddedness  
 89- Dialogism  
 90- Connectedness  
 91- Articulated sensibility  
 92- Pre-horizonal  
 93- Rational.  
 94- Harold Bloom
- Recognition.  
 15- Sentimentality  
 16- Positive  
 17- Speculative  
 18- Image  
 19- Pound  
 20- Eliot  
 21- Joyce  
 22- Presence  
 23- Schiller  
 24- Jakobson  
 25- Communication without reference.  
 26- Watt  
 27- Lukacs  
 28- Bakhtin  
 29- Fredric Jameson  
 30- Speech  
 31- Pre-individuated  
 32- Proust  
 33- Mann  
 34- Bergson  
 35- Heidegger  
 36- Edmond Wilson  
 37- Axel's Castle  
 38- Wyndham Lewis  
 39- Time and Western Man  
 40- Ricardo Quinones  
 41- Mapping Literary Modernism  
 42- Fredrich Schlegel  
 43- The Historical Novel  
 44- Context  
 45- Derrida  
 46- Foucault  
 47- Epiphanic dimension  
 48- Toennies  
 49- Simmel  
 50- Community  
 51- Subjectivism  
 52- Alan Bloom  
 53- Robert Bellah  
 54- Cristopher Lasch