چگونه واژه‌ای مسخ می‌شود

تغییرات مهلکی که مفهوم و ایدهٔ فرهنگ از سرگذرانده است

ماریو بارگاس یوسا
ترجمهٔ عبدالله کوثری*

کم‌وبیش با اطمینان می‌توان گفت که در هیچ دوره‌ای از تاریخ زندگی بشر این‌همه رساله، جستار، نظریه، و تحلیل دربارهٔ فرهنگ نوشته نشده است. این نکته آن‌گاه عجیب‌تر می‌نماید که بدانیم فرهنگ، به معنایی که از دیرباز به این واژه اطلاق می‌شد، امروز در مرحلهٔ زوال است. شاید هم دیگر زوال یافته و به گونه‌ای نامحسوس از درون‌مایه تهی شده و چیزی جای آن درون‌مایه را گرفته که معنای پیشین را مخدوش می‌کند.

در این جستار کوتاه، قصد ندارم چیزی بر شمار تفسیرهای فراوان فرهنگ معاصر اضافه کنم، بلکه مرادم این است که روند مسخ شدن آن چیزی را رد بگیرم که وقتی نسل ما در مدرسه و دانشگاه بود فرهنگ نامیده می‌شد و در عین حال تعاریف رنگارنگی را بررسی کنم که جای تعریف سابق را گرفته، یعنی روند تقلبی که انگار خیلی آسان، بی‌آن‌که با مقاومتی روبه‌رو شود، این تعریف‌های جدید را جا انداخته است.

پیش از شروع بحث خود، مناسب می‌بینم به‌اختصار برخی از رساله‌هایی را بررسی کنم که در دهه‌های اخیر دربارهٔ این موضوع از دیدگاه‌های مختلف نوشته شده و در برخی موارد به جدال‌های مهمی در عرصهٔ تفکر و سیاست دامن زده است. این رساله‌ها، هرچند تفاوت بسیار با هم دارند و تنها نمونه‌هایی اندک از افکار و عقایدی هستند که دربارهٔ این موضوع بیان شده‌اند، در یک چیز مشترکند و آن این است که جملگی توافق دارند فرهنگ گرفتار بحران شدیدی شده و روی به تنزل نهاده. در مقابل این نمونه‌ها، تحلیل نهایی در این نوشته از فرهنگ جدیدی سخن می‌گوید که بر ویرانه‌های چیزی بنا شده که خود جای آن را گرفته است.

بررسی را از بیانیهٔ مشهور و جدل‌انگیز تی. اس. الیوت آغاز می‌کنم. اگرچه فقط ۶۷ سال از زمان انتشار رسالهٔ الیوت با عنوان نکته‌هایی دربارهٔ تعریف فرهنگ[1] در سال ۱۹۴۸ می‌گذرد، امروز که آن را می‌خوانیم، گویی به دورانی بسیار دور اشاره می‌کند و هیچ رابطه‌ای با اکنون ندارد.

* مترجم؛ مشهد. تازه‌ترین ترجمهٔ ایشان: **خلیل ملکی، سیمای انسانی سوسیالیسم ایرانی**، نوشتهٔ همایون کاتوزیان. نشر مرکز، ۱۳۹۸.

تی. اس. الیوت به ما اطمینان می‌دهد که مقصودش فقط کمک به ماست، به منظور رسیدن به تعریفی برای مفهوم فرهنگ، اما در واقع هدفی بس بلندپروازانه‌تر دارد، زیرا علاوه بر مشخص کردن معنی این واژه، نظام فرهنگی زمانهٔ خود را به باد انتقادی کوبنده می‌گیرد، چرا که به نظر او این نظام روزبه‌روز از آن الگوی آرمانی که در گذشته عرضه می‌کرده دورتر شده است. او، با کلامی که احتمالاً در زمان خودش افراطی می‌نمود، می‌گوید: «من هیچ دلیلی نمی‌بینم که تنزل فرهنگ از این هم فروتر نرود، و چرا نباید دوره‌ای را پیش‌بینی کنیم که می‌توانیم بگوییم اصلاً فرهنگی ندارد.» (Eliot، ص.۱۹) (در بحث خود در کتابِ نکته‌هایی دربارهٔ مرگ فرهنگ، خواهم گفت دوره‌ای که الیوت اشاره می‌کند همین دوره‌ای است که ما در آن زندگی می‌کنیم.)

الگوی آرمانی قدیم، به عقیدهٔ الیوت، فرهنگی است متشکل از سه «وجه» این کلمه: فرد، گروه یا طبقه، و جامعه به‌طور کلی. هرچند روابط متقابلی میان این سه عرصه وجود دارد، هرکدام تا حدی مستقل‌اند و تحول و تکامل آن‌ها با تنش مدام با عرصه‌های دیگر همراه است و این تحول در چارچوب نظمی صورت می‌گیرد که به کلِ جامعه امکان می‌دهد ببالد و انسجام خود را حفظ کند.

تی. اس. الیوت تأکید می‌کند که آن‌چه «فرهنگ والا» می‌نامد قلمرو نخبگان است و در توجیه این انحصار می‌گوید: «شرط اساسی برای حفظ کیفیتِ فرهنگ اقلیت همین است که این فرهنگ همچنان فرهنگ اقلیت بماند» (همان، ص.۱۰۷). طبقهٔ اجتماعی نیز، مانند نخبگان، واقعیتی است که باید حفظ شود، زیرا آن کاست یا گروهی که وجودش تضمینی برای حفظ فرهنگ والاست، از همین اقشار برمی‌خیزد، یعنی قشری از نخبگان که نباید آن را صرفاً با طبقهٔ ممتاز یا اَشراف یکی بگیریم، هرچند بسیاری از این نخبگان از این طبقه برخاسته‌اند. هر طبقه‌ای فرهنگی دارد که خود پدید می‌آورد و متناسب با آن است و این فرهنگ‌ها اگرچه بنا بر طبیعت با هم هم‌زیستی می‌کنند، تفاوت‌های نمایانی نیز با هم دارند که به وضع اقتصادی هریک مربوط می‌شود. برای مثال، تصور این‌که فرهنگ اَشراف و فرهنگ روستاییان یکی باشد محال است، هرچند این دو طبقه در بسیاری از چیزها مانند مذهب و زبان مشترک هستند.

برداشت الیوت از طبقه خشک و بی‌انعطاف نیست، باز است و راه بر تعدیل نبسته است. هر فردی از هر طبقه می‌تواند به طبقهٔ بالاتر یا پایین‌تر منتقل شود، هرچند این استثناست و قاعده نیست. این نظام هم نشانهٔ نظمی اجتماعی است و هم این نظم را تضمین می‌کند. اما امروز رخنه‌هایی در این نظم افتاده که اعتماد به آینده را متزلزل می‌کند. این تصور ساده‌دلانه که می‌توانیم از طریق آموزش فرهنگ را به کل جامعه منتقل کنیم، به‌راستی ویرانگر «فرهنگ والا» است، زیرا تنها راه دموکراتیزه کردن فرهنگ در سطحی چنین وسیع، بی‌مایه کردن فرهنگ است که سبب می‌شود فرهنگ از آن‌چه امروز هست باز هم سطحی‌تر بشود. همچنان که وجود نخبگان ضرورتی بنیانی در برداشت الیوت از «فرهنگ والا»ست، این‌که هر جامعه فرهنگ‌هایی منطقه‌ای داشته باشد نیز ضرورتی اساسی است. این فرهنگ‌های منطقه‌ای هم فرهنگ ملی را غنا می‌بخشند و هم برای خود حق موجودیت دارند و از حدی از استقلال برخوردارند. «مسئلهٔ مهمی است که هر انسان نه فقط خود را شهروند کشوری بداند، بلکه شهروند بخش خاصی از آن کشور نیز باشد و وفاداری محلی نیز احساس کند. این نوع وفاداری، مانند وفاداری به طبقه، از وفاداری به خانواده سرچشمه می‌گیرد.» (همان، ص.۵۲)

فرهنگ از طریق خانواده منتقل می‌شود و هرگاه این نهاد کارکردش را از دست بدهد «باید انتظار داشته باشیم که فرهنگ‌مان روی به تنزل بگذارد» (همان، ص.۴۳). جدا از خانواده مهم‌ترین راه انتقال فرهنگ از نسلی به نسل دیگر کلیساست نه مدرسه. نباید فرهنگ را با دانش به خطا بگیریم. «فرهنگ صرفاً مجموعهٔ چند فعالیت نیست، بلکه نوعی شیوهٔ زندگی است (همان، ص.۴۱)، شیوهٔ زندگی‌ای که

برای قالب همان‌قدر اهمیت قائل است که برای درون‌مایه. دانش با تکامل تکنولوژی و علوم سروکار دارد و فرهنگ چیزی دیرینه‌تر از دانش است؛ فرهنگ منتسب به روح است، نوعی هوشمندی [یا حساسیت] است که قالب‌هایی تعبیه می‌کند که به ساحت‌های مختلف دانش معنی و جهت می‌بخشد.

ماریو بارگاس یوسا

فرهنگ و مذهب چیز واحدی نیستند، اما از هم جداناشدنی‌اند، چرا که فرهنگ از مذهب زاده می‌شود و اگرچه در طی روند تکامل تاریخی بشر فرهنگ تا حدی از مذهب دور شده، همچنان با چیزی چون بندِ ناف به سرچشمهٔ خود که از آن تغذیه می‌کند، متصل است. مذهب «تا زمانی که برجاست، در حد خود معنایی آشکار به زندگی می‌بخشد، چارچوبی برای فرهنگ می‌سازد و انبوه مردمان را از ملال و نومیدی در امان می‌دارد.» (همان، ص.۳۴)

الیوت وقتی از مذهب حرف می‌زند، اساساً به مسیحیت نظر دارد که به عقیدهٔ او اروپا را به این چیزی که هست بدل کرده است:

هنر ما در چارچوب مسیحیت تکامل یافته، قوانین اروپا ــ تا همین اواخر ــ در مسیحیت ریشه داشته است. سرتاسر افکار ما بر زمینهٔ مسیحیت معنا می‌یابد. یک فرد اروپایی شاید به حقانیت ایمان مسیحی باور نداشته باشد، با این همه هرچه می‌گوید، هرچه می‌سازد، و هر کار که می‌کند، جملگی از میراث فرهنگ مسیحی او سرچشمه می‌گیرد و معنای خود را وامدار فرهنگ مسیحی است. تنها فرهنگ مسیحی است که می‌تواند ولتر یا نیچه را بپروراند. من باور نمی‌کنم که فرهنگ اروپا می‌توانست در غیاب کامل ایمان مسیحی دوام بیاورد. (همان، ص.۱۲۲)

تصور الیوت از جامعه و فرهنگ ما را به یاد ساختار بهشت و برزخ و دوزخ در کمدی الاهی دانته می‌اندازد که چرخه‌هایی لایه‌لایه و تقارنی بی‌انعطاف و سلسله‌مراتبی خشک دارد و در این چارچوب خداوند بنا بر نظمی درک‌ناشدنی هر شری را مکافات و هر خیری را پاداش می‌دهد.

کم‌وبیش بیست سال بعد از انتشار کتاب الیوت، جورج استاینر در سال ۱۹۷۱ در جستاری با عنوان در قلعهٔ ریش‌آبی: نکته‌هایی دربارهٔ تعریف مجدد فرهنگ[۲] به آن کتاب پاسخ داد. استاینر در این جستار فشرده و پرمغز سخت برآشفته است از این‌که شاعر بزرگِ Waste Land [تی.اس.الیوت] درست سه سال بعد از پایان جنگ جهانی دوم توانسته رساله‌ای دربارهٔ فرهنگ بنویسد بی‌آن‌که بحث خود را به هر نحوی که شده با کشتارهای هولناک دو جنگ جهانی پیوند دهد و، فراتر از هرچیز دیگر، بی‌آن‌که به هولوکاست، یعنی کشتار شش‌میلیون یهودی که در واقع اوج سنت دیرپای ضدیت با یهود در فرهنگ مسیحی بود، اشاره‌ای بکند. استاینر می‌کوشد برای جبران این نقیصه تحلیلی از فرهنگ به دست دهد که ملازمت فرهنگ با خشونت سیاسی و اجتماعی را در اولویت قرار می‌دهد.

در گزارش استاینر، بعد از انقلاب فرانسه و ناپلئون و جنگ‌های ناپلئونی و بازگشت سلسلهٔ بوربون و سلطه یافتن بورژوازی بر اروپا، این قارهٔ کهن دچار «کسالت عظیم» شد، یعنی نوعی احساس درماندگی، ملال و مالیخولیا، درآمیخته با اشتیاقی پنهان به خشونتی ویرانگر و فاجعه‌آمیز که می‌توان آن را در بهترین ادبیات اروپا و آثاری چون *Civilization and Its Discontents* نوشتهٔ فروید مشاهده کرد. جنبش دادا و سوررئالیست‌ها در واقع لبهٔ تیز این پدیده و بارزترین شکل تجلی آن بودند.[۳] از نظر استاینر، فرهنگ غرب نه فقط پیشاپیش از این انفجار خونین تطهیرکننده که در انقلاب‌ها و جنگ‌ها تجلی کرد خبر می‌داد، بلکه مشتاق این چشم‌انداز بود. فرهنگ به‌جای این‌که از این حمام‌های خون جلوگیری کند، بر آتش آن‌ها دامن می‌زد و از آن‌ها تقدیر می‌کرد.

استاینر با لحنی طعنه‌آمیز می‌گوید شاید علت این‌که الیوت به «پدیدهٔ کشتار جمعی که بین سال‌های ۱۹۳۶ و ۱۹۴۵ در اروپا، از جنوب اسپانیا تا بخش آسیایی روسیه، به راه افتاد» اشاره نمی‌کند، گرایش ضدیهود اوست که مدتی پنهان مانده بود اما با انتشار برخی مکاتبات او در سال‌های بعد از مرگش توجه عموم را جلب کرد. اما ماجرای الیوت استثنا نیست، زیرا «اندک بوده‌اند کسانی که بکوشند پدیدهٔ غالب بربریت غرب در قرن بیستم را با نظریه‌ای عام‌تر دربارهٔ فرهنگ پیوند دهند». استاینر می‌افزاید:

> **هر نظریه‌ای دربارهٔ فرهنگ و هر تحلیلی از وضعیت کنونی ما که محور اصلی آن توجه به قساوت و توحشی نباشد که از نخستین روز جنگ اول تا پایان جنگ جهانی دوم، با جنگ و گرسنگی و قتل عام تعمدی، اسباب مرگ کم‌وبیش هفتاد میلیون انسان را در اروپا و روسیه فراهم آورد، از نظر من غیرمسئولانه است.** (Steiner، صص.۳۱-۳۲)

تفسیر استاینر ملازمت نزدیکی با مذهب دارد که به نظر او هستهٔ اصلی فرهنگ است، و این همان عقیدهٔ الیوت است بی‌آن‌که مثل الیوت به دفاعی تنگ‌نظرانه از «نظم مسیحی» که «آسیب‌پذیرترین جنبهٔ بحث اوست» (همان، ص.۷۱) مقید باشد. در بحث استاینر «شوق ماندگاری»[۴] که هنر و اندیشهٔ آزاد از تعلقات فردی را پدید می‌آورد، «در قماری بر سر فرارفتن [از خود][۵] ریشه دارد» (همان). این همان جنبهٔ مذهبی هر فرهنگ است. فرهنگ غرب از دورانی بس دور به ننگ یهودستیزی آلوده شده و علت آن هم مذهب است. این، واکنش کین‌توزانهٔ دنیای غیریهودی در برابر مردمی است که آیین وحدانیت خدا را ابداع کردند، یعنی مفهوم خدایی یگانه که به چشم نمی‌آید و در تصور نمی‌گنجد و قادر متعال است و فراتر از ادراک و تخیل آدمی است. این خدای موسی جانشین ایزدان و ایزدبانوهای چندگانه‌ای شد که به شکل‌های مختلف در دسترس انسان بودند و مرد و زن از هر سنخ، در رابطهٔ خود با آنان آسوده و راحت بودند و هرطور شده با ایشان کنار می‌آمدند. مسیحیت، به عقیدهٔ استاینر، با آن همه قدیس و تثلیث رمزآمیز و کیش مریم باکره، همواره آمیزه‌ای از آرمان‌های مبتنی بر توحید و کردار مبتنی بر چندخدایی بوده (همان، ص.۳۷) و بدین ترتیب توانسته تا حدودی کثرت خدایان را که آیین توحید موسی از میان برداشته بود از نو احیا کند. خدای واحد و دور از ادراک یهودیان از حیطهٔ خرد آدمی بیرون است و دسترسی به او فقط به واسطهٔ ایمان میسر می‌شود. این خدا به دست فیلسوفان عصر روشنگری برافتاد که معتقد بودند فرهنگی سکولار و غیرروحانی می‌تواند به خشونت و کشتاری که از تعصب مذهبی و تفتیش عقاید و جنگ‌های مذهبی سرچشمه می‌گرفت، پایان بدهد. اما مرگ خدا به پیدایش بهشت روی زمین نینجامید، بلکه دوزخی پدید آورد که پیشاپیش در کابوس دانته در کمدی الاهی یا در عشرت‌سراها و شکنجه‌خانه‌های مارکی د. ساد تصویر شده بود. دنیا که از قید خدا رسته

بود، رفته‌رفته قلمرو ابلیس شد و روح شرارت و قساوت و ویرانگری آن را فرا گرفت و اوج این فاجعه در دو جنگ جهانی، در کوره‌های آدم‌سوزی نازی‌ها و در گولاگ اتحاد شوروی تجلی یافت. در پی این تباهی، فرهنگ به پایان آمد و عصر پسافرهنگ آغاز شد.

استاینر تأکید می‌کند که احساس «محکوم کردن» خود یا پشیمانی، در کانون سنت غرب وجود دارد:

> **کدام نژاد را سراغ دارید که از هرچه بوده توبه کرده باشد و به نژادهایی روی آورده باشد که زمانی آنان را بردهٔ خود کرده بود؟ کدام تمدنی را سراغ دارید که به لحاظ اخلاقی درخشش گذشتهٔ خود را محکوم کرده باشد؟ این خودکاوی که به بهانهٔ مطلق‌های اخلاقی صورت می‌پذیرد، باز هم به‌گونه‌ای مشخص خصیصهٔ غرب پسا ولتر است. (همان، ص.۵۵)**

یکی از ویژگی‌های عصر پسافرهنگ این است که به پیشرفت باور ندارد و مسیر تاریخ را یک منحنی فرارونده نمی‌داند. به جای آن ما نوعی KULTURPESSIMISMUS (فرهنگ بدبینی) یا نوعی رئالیسم رواقی جدید داریم. جای شگفتی است که این گرایش همزمان و هم‌زیست با این واقعیت شده که در عرصهٔ تکنولوژی و ادراک علمی، دوران ما دوران معجزاتی است که هر روز شاهد آن هستیم. اما پیشرفت مدرن که امروز می‌شناسیم، اغلب به بهای نابودیِ چیزی تمام می‌شود، برای مثال، آسیب جبران‌ناپذیری که به طبیعت و زیست‌بوم وارد شده، و دیگر این‌که این پیشرفت همواره ملازم با کاهش فقر نیست بلکه به گسترش خلاء نابرابری میان کشورها، طبقات و مردمان انجامیده است.

عصر پسافرهنگ این اسطوره را که انسانیات (علوم انسانی) عامل انسانی شدن است باطل کرده است. این باور خوش‌بینانهٔ آموزشگران[۶] و فیلسوفان که آموزش لیبرال[۷] اگر در دسترس همگان باشد می‌تواند پیشرفت و صلح و آزادی و برابریِ فرصت در دموکراسی‌های مدرنِ آینده را تضمین کند، مطابق با واقعیت نیست. «کتابخانه‌ها، موزه‌ها، تئاترها، دانشگاه‌ها و مراکز تحقیقاتی که علوم انسانی در آن‌ها و از طریق آن‌ها منتقل می‌شود، در کنار اردوگاه‌های کار اجباری رشد می‌کنند» (همان، ص.۶۳). امکان آن هست که فرهنگ والا و حساسیت و شعور والا گاه در افراد و در جوامع بشری با تعصب شکنجه‌گران و آدمکشان در یک جا گرد آید. هایدگر نازی بود، اما آثار سترگ خود را دربارهٔ فلسفه و زبان در چند قدمی اردوگاه‌های مرگ تألیف کرد. «قلم هایدگر از کار نایستاد، ذهن او هم از حدَت نیفتاد.» (همان)

آن امنیتی که برخی تفاوت‌ها و ساختارهای ارزشیِ مرتبه‌بندی‌شده به افراد اعطا می‌کرد، در بدبینی رواقی عصر پسافرهنگ وجود ندارد. «خطی فارق فراتر را از فروتر و بزرگ‌تر را از کوچک‌تر و تمدن را از بَدَویتِ عقب‌افتاده، و آموختن را از جهل و برتری اجتماعی را از کهتری و پختگی را از خامی و مرد را از زن جدا می‌کرد» (همان، ص.۶۶). فروریختن آن تمایزات بارزترین ویژگی فرهنگ معاصر است.

عصر پسافرهنگ، که گاه به درستی عصر ضدفرهنگ نامیده می‌شود، می‌تواند فرهنگ را به خاطر نخبه‌گرایی‌اش ملامت کند و نیز به این سبب که هنرها و ادبیات و علم پیوندی دیرینه با خودکامگی سیاسی داشته است. «آن اومانیسم والا چه سودی به حال تودهٔ ستمدیدهٔ اجتماع داشته؟ وقتی بربریت فرارسید از اومانیسم چه کاری ساخته بود؟» (همان، ص.۶۹)

استاینر در فصل آخر کتاب تصویری کم‌وبیش تیره از چگونگی تحول فرهنگ ترسیم می‌کند و نشان می‌دهد که در این مسیر، سنت که دیگر اعتباری برایش نمانده، در فضای آکادمیک محصور می‌ماند: «امروز بخش بزرگی از شعر و اندیشهٔ مذهبی و هنر به جای آن‌که چیزی مطلقاً فردی باشد در صندوق

اهل تخصص محبوس شده است» (همان، ص.۸۳). آن چیزی که پیش از این حیاتی فعالانه بود بدل به حیات تصنعی بایگانی‌ها می‌شود. و از این بدتر آن‌که فرهنگ قربانی چیزی خواهد شد ــ در واقع همین حالا هم شده است ــ که استاینر «گریز از کلام» می‌خواند. او می‌گوید از دیرباز «گفتمانی که به تکلم در می‌آمد، یادآورد می‌شد و نوشته می‌شد، ستون استوار آگاهی بود.» امروز کلام بیش از پیش تابع تصویر می‌شود. نیز تابع موسیقی، یعنی تابع «گویش همگانیِ» نسل‌های جدید که با موسیقی راک و پاپ و فولک فضایی فراگیر خلق کرده است، دنیایی که در آن نوشتن، مطالعه، و ارتباطِ خصوصی «اکنون در زمینه‌ای از صداهای گوشخراش» صورت می‌پذیرد (همان، ص.۹۰). این موسیقایی کردن فرهنگ چه تأثیری بر مغز ما و توانایی‌های ذهنی ما داشته؟

استاینر، علاوه بر تأکید بر تنزل مداوم جایگاه کلام، یکی از ویژگی‌های نمایان زمانهٔ ما را دلمشغولی ما به طبیعت و زیست‌بوم و پیشرفت شگفت‌آور علوم ــ به‌طور عمده ریاضیات و علوم طبیعی ــ می‌داند، یعنی عواملی که جنبه‌هایی پیش‌بینی‌ناشده از حیات آدمی و عالم طبیعی و فضای اتمی و کیهانی را برای ما آشکار و تکنیک‌هایی برای دستکاری مغز و رفتار بشر ابداع کرده است. فرهنگِ «کتابی» که الیوت در کتاب خود انحصاراً به آن می‌پردازد، به‌تدریج سرزندگی و نشاط خود را از کف داده و امروز به حاشیهٔ فرهنگ معاصر رانده شده که خود را از انسانیات کلاسیک ــ عبرانی، یونانی، و لاتین ــ جدا کرده و در عین حال آن انسانیات خود پناهگاه اهل تخصص شده که دیگر به‌سبب زبان رمزآمیز و انبوه معلومات خفقان‌آور و نظریه‌های اغلب گیج‌کننده‌شان از دسترس مردمان خارج شده‌اند. چیزی که در رسالهٔ استاینر جای بحث جدی دارد این گفتهٔ اوست که در جامعهٔ پسامدرن همهٔ مردان و زنان فرهیخته می‌بایست دانشی بنیادی دربارهٔ ریاضیات و علوم طبیعی داشته باشند تا بتوانند پیشرفت‌های نمایان دنیای علم را دریابند، پیشرفت‌هایی که در سراسر قلمرو علم شیمی و فیزیک و اخترشناسی نیز ادامه یافته و همان‌قدر شگفت‌آور است که ابداعات حیرت‌انگیز در ادبیات خیال‌پردازانه. این حکم به اندازهٔ آن احکامی که استاینر در رسالهٔ خود از آن‌ها انتقاد می‌کند، آرمانی است، زیرا اگر در گذشته‌ای نه چندان دور برای ما غیرقابل تصور بود که آدم معاصری پیدا شود که مانند پیکو دلا میراندولا[۸] به تمام دانش‌های زمانهٔ خودش احاطه داشته باشد، در دوران ما نیز حتی کامپیوترهایی با ظرفیت بی‌نهایت در ذخیرهٔ داده‌ها، که استاینر این‌قدر ستایش‌شان می‌کند، قادر به چنین کاری نیستند. این احتمال هست که امروز فرهنگ امکان‌پذیر نباشد، اما این به دلایلی که استاینر مطرح می‌کند ربطی ندارد، چون نفس مفهوم فرهنگ هیچ‌گاه ملازم با فلان مقدار دانش نبوده، بلکه بیشتر بر کیفیت و حساسیتی خاص دلالت می‌کند. این رساله هم مانند سایر نوشته‌های استاینر در اول کار پایی بر زمین دارد، اما در نهایت کارش به انفجار تأملات عنان‌گسیختهٔ روشنفکرانه می‌کشد.

چند سال پیش از انتشار رسالهٔ استاینر، در نوامبر ۱۹۶۷، گی دبور کتابی با عنوان جامعهٔ نمایشی[۹] در پاریس منتشر کرد که عنوانش مشابه عنوان فرعی مجموعه مقاله‌های من است، هرچند او رویکردی متفاوت به موضوع فرهنگ دارد. دبور که مردی خودآموخته و متفکری پیشرو و از رهبران رویدادهای ضدفرهنگ دههٔ ۱۹۶۰ است، اصطلاح «نمایش» (spectacle) را به معنایی می‌گیرد که مارکس در دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی (۱۸۴۴) برای بیگانگی (alienation) قائل است یعنی وضعیتی که به علت پرستش کالا (commodity fetishism) پدید آمده و در جوامع سرمایه‌داری پیشرفته چنان نقش کانونی در زندگی مصرف‌کنندگان یافته که جای هر واقعیت فرهنگی، فکری یا سیاسی را گرفته

است. حرص تملک کالاهای تولیدشده که سبب افزایش مدام تولید شده، شیءوارگی افراد را در پی داشته، یعنی افراد را بدل به چیز کرده است. همهٔ افراد، از زن و مرد، مصرف‌کنندهٔ فعال چیزهایی (که بسیاری‌شان بی‌فایده و زائد هستند) می‌شوند که مد و تبلیغات بر آن‌ها تحمیل کرده و بدین‌سان آنان را از علایق معنوی و حتی انسانی تهی کرده و به انزوا کشیده و آگاهی از دیگران، از طبقه و از خودشان، را چنان از میان برداشته که برای مثال، پرولتاریا که در اثر بیگانگی «ناپرولتاریا» شده، دیگر خطری برای طبقهٔ حاکم ندارد که هیچ، حتی در شمار اپوزیسیون هم جای نمی‌گیرد.

تی. اس. الیوت (۱۸۸۸-۱۹۶۵)

این افکار مارکس جوان، که هیچ‌گاه در نوشته‌های پختهٔ بعدی‌اش فرصت تکامل نیافت، در واقع شالودهٔ نظریهٔ دبور در دوران ماست. تز اصلی او این است که در جامعهٔ صنعتی مدرن، که سرمایه‌داری در آن پیروز شده و طبقهٔ کارگر (دست‌کم موقتاً) شکست خورده، بیگانگی ــ توهم دروغی که بدل به حقیقت می‌شود ــ بر هستی اجتماعی چیره شده و تصویری از آن ساخته که در آن هر چیز خودجوش، اصیل و معتبر ــ حقیقت بشریت ــ جای خود را به تصنع و کذب داده است. در این جهان، چیزها ــ کالاها ــ به معنای واقعی بر زندگی آدمی تسلط می‌یابند و زن و مرد به خدمت این ارباب درمی‌آیند تا تداوم تولید را تضمین کنند، تولیدی که سبب توانگر شدن مالکان دستگاه‌ها و صنایع سازندهٔ این کالاها می‌شود. دبور می‌گوید: «نمایش یا همان spectacle همانا دیکتاتوری توهم در جامعهٔ مدرن است.» (Debord، گزارهٔ ۲۱۳)

دبور اگرچه در سایر زمینه‌ها به هر نحو که می‌پسندد از نظریه‌های مارکسیستی استفاده می‌کند، نظریهٔ تاریخ به مثابه مبارزهٔ طبقاتی و شیءوارگی زن و مرد در اثر سرمایه‌داری را چون حقیقتی بنیانی می‌پذیرد، یعنی این را که سرمایه‌داری نیازها و مدها و آرزوهای ساختگی و زاید می‌آفریند تا بازاری همواره گسترنده برای کالاهای تولیدی را حفظ کند. کتاب او که با زبانی انتزاعی و خشک نوشته شده نُه فصل و ۲۲۱ گزاره دارد که بعضی از گزاره‌ها به کوتاهی کلمات قصار است و کم‌وبیش همه‌شان فاقد مثال‌هایی ملموس. با توجه به سبک پرتکلفی که دارد دنبال کردن بحث‌هایش گاه به‌راستی دشوار می‌شود. خاصه بدین سبب که موضوع‌های فرهنگی، در آن‌جا که به ادبیات و هنر مربوط می‌شود، فقط در حد مسائل حاشیه‌ای مطرح می‌شود. تز او اقتصادی، فلسفی، و تاریخی است نه فرهنگی. دبور، با اعتقاد به مارکسیسم کلاسیک، این جنبه از حیات آدمی را به روساختی فرومی‌کاهد که بر روابط تولید که شالودهٔ هستی اجتماعی است بنا شده است.

این مقاله، برخلاف کتاب دبور، در قلمرو فرهنگ است، فرهنگ نه به معنای پدیده‌ای ثانوی در حیات اجتماعی و اقتصادی، بلکه همچون واقعیتی مستقل که متشکل از افکار و ارزش‌های زیباشناختی و اخلاقی و آثار هنری و ادبیات است که با سایر جنبه‌های حیات اجتماعی روابط متقابل

دارند و اغلب نه فقط بازتاب، بلکه سرچشمهٔ پدیده‌های اقتصادی، سیاسی، و حتی مذهبی هستند.

دبور در کتاب خود به بینش و شهودی رسیده که برخی از آن‌ها با برخی مضامین مورد بحث در مقالهٔ من مطابقت دارد، مثل این فکر که بازنمایی زندگی به جای خودِ زندگی و تبدیل زندگی به تماشاگرِ (spectator) زندگی نتیجه‌اش بی‌مایگی هستی آدمی است (گزارهٔ ۳۰). همچنین تأکید او بر این‌که در محیطی که در آن زندگی دیگر زیسته نمی‌شود، بلکه به نمایش درمی‌آید، آدمی زندگی عاریتی دارد، مانند بازیگرانی که زندگی دروغینشان را بر صحنه تصویر می‌کنند: «مصرف‌کنندهٔ واقعی بدل به مصرف‌کنندهٔ توهّم می‌شود» (گزارهٔ ۴۷). سال‌هایی که بعد از انتشار کتاب دبور فرا رسید صحت این ملاحظات را تأیید کرد.

دبور معتقد است این فرایند نوعی احساس بیهودگی پدید می‌آورد «که بر جامعهٔ مدرن سایه می‌افکند» و این از یک سو به علت کثرت کالاهایی است که مصرف‌کننده می‌تواند انتخاب کند و از سوی دیگر به این علت که آزادی او از میان می‌رود، زیرا هیچ یک از تغییرات اجتماعی و سیاسی که رخ می‌دهد وابسته به انتخاب آزادانهٔ افراد نیست بلکه تحت تأثیر «نظامِ اقتصادی و دینامیسم سرمایه‌داری است.»

دبور، که ساختارگرایی را «رویای سرد» می‌خواند و هیچ پیوندی با آن ندارد، می‌گوید هر نقدی بر جامعهٔ نمایشی فقط در صورتی میسر می‌شود که بخشی از نقد «عملی» بر وضعیتی باشد که این جامعه را ممکن کرده است. «عملی» بدین معنی که این نقد کنشی انقلابی را برانگیزد که به حیات این جامعه پایان می‌دهد (گزارهٔ ۲۰۳). در این‌جاست که بحث او درست متضاد با عقیدهٔ من می‌شود.

در سال‌های اخیر، بسیاری از مطالعات در پی آن بوده که ویژگی‌های فرهنگ معاصر را در چارچوب جهانی شدن سرمایه‌داری و بازار و نیز انقلاب خارق‌العاده در فناوری تعریف کنند. یکی از شفاف‌ترین این مطالعات کار گیلس لیپووتسکی و ژان سروی با عنوان فرهنگ‌ـجهان: پاسخ به جامعهٔ سرگردان[۱۰] است. در این مطالعه این فکر مطرح می‌شود که امروز یک فرهنگ جهانیِ تثبیت‌شده ــ نوعی فرهنگ‌ـجهان ــ پدید آمده که در نتیجهٔ امحای روزافزون مرزها تحت تأثیر نیروهای بازار و انقلاب علمی و فناوری (خاصه در عرصهٔ ارتباطات)، برای نخستین بار در تاریخ نوعی ارزش‌های فرهنگی خلق کرده که جوامع و افراد در پنج قاره آن‌ها را پذیرفته‌اند، ارزش‌هایی که، به‌رغم تفاوت در سنت‌ها و اعتقادات و زبان‌ها، می‌تواند به نحوی برابر در سراسر عالم به اشتراک نهاده شود. این فرهنگ، برخلاف آن‌چه قبلاً به نام فرهنگ می‌شناختیم، دیگر نخبه‌گرا و عالمانه و انحصاری نیست، بلکه به معنای واقعی «فرهنگ توده‌ای» است.

فرهنگ توده‌ای که به کلی متضاد با جنبش‌های [فرهنگی] رمزآمیز و نخبه‌گرای پیشتاز است، می‌کوشد به نوآوری‌هایی دست بزند که بیشترین حد از مخاطبان ممکن به آن دسترسی داشته باشند و بدین ترتیب بیشترین شمار مصرف‌کنندگان را سرگرم کند. هدف این فرهنگ سرگرمی و شادمانی است و فراهم کردن راه فراری آسان برای هرکس، بی‌آن‌که نیاز به آموزشی خاص داشته باشد و بی‌آن‌که مرجعی معتبر و عالمانه را ضروری کند. چیزی که صنعت فرهنگ ابداع کرده فرهنگی است بدل‌شده به اقلامی از کالاها برای مصرف توده‌وار. (Serroy، Lipovetsky، ص.۷۹)

بنا بر گفتهٔ این نویسندگان، شالودهٔ این فرهنگ توده‌ای چیرگی تصویر و صدا بر کلام است. صنعت فیلم، خاصه سینمای هالیوود، فیلم را «جهانی می‌کند» و آن را به سراسر جهان می‌فرستد و در هر کشور نیز آن را به تمام گروه‌های اجتماعی می‌رساند، زیرا فیلم هم مانند موسیقی و تلویزیون که به واسطهٔ تجارت در دسترس همگان قرار گرفته، برای همگان دسترس‌پذیر است، بی‌آن‌که لذت بردن از آن نیاز

به دانش تخصصی داشته باشد. انقلاب سایبرنتیک و ایجاد شبکهٔ اجتماعی و فراگیر اینترنت این فرایند را شتاب بخشیده است. امروز نه‌تنها اطلاعات از هر مانعی می‌گذرد و در اختیار همگان قرار می‌گیرد، بلکه هر جنبه‌ای از ارتباطات، هنر، سیاست، ورزش، مذهب، و نظایر آن‌ها، به‌ناچار از الزامات پردهٔ کوچک تأثیر پذیرفته است. «دنیای پردهٔ کوچک تقارن و قاعده‌مندی رابطهٔ مکان‌ـزمان فرهنگ را به‌هم زده است.» (همان، ص.۸۸)

بی‌تردید همهٔ این حرف‌ها درست است. اما چیزی که روشن نشده این است که آیا آن چیزی که لیپووتسکی و سروی «فرهنگ‌ـجهان» یا فرهنگ توده‌ای می‌خوانند (و برای مثال حتی «فرهنگِ برندها»ی کالاهای تجملی را هم در شمار آن می‌آورند) به معنای دقیق کلمه فرهنگ است، یا اگر ما وقت صحبت به چیزهایی اساساً متفاوت، مثلاً اپرایی از واگنر یا فلسفهٔ نیچه، یا از طرف دیگر به فیلم‌های آلفرد هیچکاک و جان فورد (دو کارگردان محبوب خودم) و فیلمی تبلیغی برای کوکاکولا اشاره کنیم، همهٔ این‌ها در شمار فرهنگ قرار می‌گیرند؟ نویسندگان می‌گویند آری، هر دو این مقولات فرهنگ هستند، در حالی‌که من فکر می‌کنم نوعی جهش کیفی هگلی رخ داده که این مقولهٔ دوم را به چیزی متفاوت با اولی بدل کرده.

علاوه بر این، برخی از دعاوی این «فرهنگ‌ـجهان» به نظر من جای تردید دارد. مثلاً این گزاره که این فرهنگ جهانی فردگرایی افراطی را در سراسر عالم گسترده است. مطلب درست عکس این است. شیوهٔ عمل تبلیغات و مد در شکل دادن به کالاهای فرهنگی و تبلیغ آن‌ها امروز مانعی اساسی در شکل‌گیری افراد مستقلی است که قادر باشند برای خود تصمیم بگیرند که در میان این کالاها چه چیزی را دوست دارند و تحسین می‌کنند یا با چه چیزی مخالفند، از چه چیزی بدشان می‌آید یا چه چیزی را زیانبار می‌شمرند. در واقع این «فرهنگ‌ـجهان» افراد را منکوب می‌کند، آنان را از ارادهٔ آزاد و شفافیت محروم می‌کند و سبب می‌شود با ذهنیتی شرطی‌شده و گله‌وار، مانند سگ پاولوف، در برابر «فرهنگ» مسلط واکنش نشان بدهند.

دعوی دیگر لیپووتسکی و سروی ــ که باز جای تردید دارد ــ این است که از آن‌جا که میلیون‌ها نفر از کاخ لوور و آکروپولیس و آمفی‌تئاترهای یونان بازدید می‌کنند، فرهنگ هیچ یک از ارزش‌هایش را از دست نداده و هنوز «مشروعیت فراوان» دارد (همان، ص.۱۱۸). گویی این نویسندگان متوجه نیستند که این بازدیدهای توده‌وار از موزه‌های بزرگ و یادمان‌های کلاسیک و تاریخی به هیچ‌وجه نشانهٔ علاقه‌ای اصیل به «فرهنگ والا» (اصطلاحی که خودشان به‌کار برده‌اند) نیست، بلکه نوعی فخرفروشی است، زیرا نفس حضور در این‌گونه مکان‌ها از ملزومات توریست پسامدرنِ تمام‌عیار شده است. این بازدیدها به‌جای این‌که علاقه به گذشتهٔ کلاسیک و هنر این دوره را تشویق کند، جای هر مطالعه و کندوکاو جدی را گرفته است. نگاهی سریع و گذرا کافی است تا مردم خرسند شوند و دلخوش به این‌که وجدان فرهنگی‌شان آسوده شده است. این دیدارهای توریستیِ «ببین و برو» اهمیت و معنای واقعی آن موزه‌ها و یادمان‌ها را از میان می‌بَرد و آن‌ها را تا حد سایر ملزومات توریستِ تمام‌عیار تنزل می‌دهد، یعنی چیزهایی مانند خوردن پاستا یا رقصیدن به فلان شیوه در ایتالیا، ابراز احساسات برای موسیقی فلامنکو و آواز کولی‌های اندلس و دیدار از لوور و فولی برژه در پاریس.

در سال ۲۰۱۰، انتشارات فلاماریون کتاب *Mainstream* نوشتهٔ فردریک مارتل جامعه‌شناس را منتشر کرد. این کتاب نشان می‌دهد که «فرهنگ جدید»، یا همان «فرهنگ‌ـجهانِ» مورد نظر لیپووتسکی و سروی، دیگر چیزی مربوط به گذشته است و تنداب‌های بنیان‌کن دوران ما آن را از دور خارج کرده.

کتاب مارتل با توصیف «فرهنگ سرگرمی» که جای چیزی را گرفته که کم‌وبیش در هر جای عالم، در نیم‌قرن پیش فرهنگ شناخته می‌شد، به‌راستی جذاب و نیز هراس‌آور است. این کتاب در عمل مطالعه‌ای بلندپروازانه است دربارهٔ آن‌چه از برکت جهانی شدن و انقلاب شنیداری‌ـدیداری، امروز، به‌رغم تفاوت زبان و مذهب و عرف و عادت، مورد پذیرش مردم پنج قاره بوده است. این مطالعه از دل صدها مصاحبه که در گوشه و کنار عالم صورت گرفته استخراج شده است.

بررسی مارتل از کتاب حرف نمی‌زند ــ تنها کتابی که در صدها صفحهٔ این کتاب مورد اشاره است، کتاب دان براون *The Da Vinci Code* (رمز داوینچی) و تنها نویسندهٔ زنی که نامش برده می‌شود پائولین کائل است. از نقاشی و مجسمه‌سازی یا موسیقی کلاسیک یا فلسفه یا علوم انسانی به‌طور کلی هم حرف نمی‌زند. در عوض فقط و فقط از فیلم و برنامه‌های تلویزیونی و ویدئوگرام و مانگا و راک و پاپ و کنسرت‌های رَپ و تبلت و «صنایع خلاق» که این چیزها را رونق می‌بخشد حرف می‌زند. یعنی از لذت سرگرمی برای اکثریت مردم که جای فرهنگ گذشته را گرفته (و دیر یا زود کَلَک آن را می‌کَند).

نویسنده این تحول را تأیید می‌کند، چون پیامد آن این است که جریان اصلی فرهنگ (mainstream) زندگی فرهنگی اقلیت کوچکی را که قبلاً فرهنگ را در انحصار خود گرفته بود، پاک روفته و به کناری رانده است. این تحول فرهنگ را دموکراتیزه کرده و در دسترس همگان قرار داده و محتوای این فرهنگ جدید به اعتقاد او کاملاً همنوا با مدرنیته و نوآوری‌های سترگ علمی و فناورانهٔ دوران ماست.

گزارش‌ها و مصاحبه‌هایی که مارتل گرد آورده، همراه با تحلیل‌های خودش، بسیار آموزنده است و به‌خوبی نمایانگر واقعیتی که تا امروز هیچ یک از بررسی‌های جامعه‌شناختی و فلسفی جرئت نکرده‌اند به آن بپردازند. اکثریت عظیمی از مردم نه در تولید و نه در ترویج و تشویق هیچ شکلی از فرهنگ درگیر نمی‌شوند و چیزی که از فرهنگ می‌شناسند همان است که افراد فرهیخته با نگاهی تحقیرآمیز آن را وقت‌گذرانیِ محض می‌شمارند و هیچ ربطی به فعالیت‌های فکری و هنری و ادبی، که زمانی در کانون فرهنگ جای داشت، ندارد. این فرهنگ دیروزین، امروز مُرده است، هرچند هنوز در حوزه‌های اجتماعی محدود نفسی می‌کشد بی‌آن‌که اثری بر جریان اصلی داشته باشد.

تفاوت بنیادین میان فرهنگ گذشته و سرگرمیِ امروز این است که فراورده‌های فرهنگ دیروز می‌کوشید از زمان حال فراتر برود، دوام بیاورد و برای نسل‌های آینده همچنان زنده باشد، در حالی‌که محصولات سرگرمی امروز برای آن ساخته شده که در همان دم مصرف شود و بعد از میان برود، مثل کیک یا ذرّت بوداده. تولستوی، توماس مان و همچنین جویس و فاکنر کتاب‌هایی می‌نوشتند که می‌خواست مرگ را شکست دهد، بعد از نویسنده برجا بماند، و همچنان خوانندگان آتی را مجذوب کند. سریال‌های آبکی تولیدشده در برزیل یا در بالیوود و کنسرت‌های شکیرا[11] اصلاً با این هدف ساخته نشده که زمانی بیش از زمان اجرای آن‌ها دوام بیاورد. این‌ها بلافاصله از میان می‌روند و جا را برای محصولاتی باز می‌کنند که به همان اندازه موفق و در عین حال بی‌دوام هستند. فرهنگ یعنی سرگرمی و چیزی که سرگرم‌کننده نیست فرهنگ نیست.

بررسی‌های مارتل نشان می‌دهد که آن‌چه گفتیم امروز پدیده‌ای جهانی است، چیزی است که برای نخستین بار در تاریخ روی می‌دهد و کشورهای توسعه‌یافته و توسعه‌نیافته هر دو در آن سهیم هستند، بی‌توجه به سنت‌ها، باورها یا نظام‌های حکومتی‌شان. هرچند هر کشور و جامعه‌ای فیلم‌ها، سریال‌ها، ترانه‌ها و انیمیشن‌هایی دارد که برخی تفاوت‌های نمایان را آشکار می‌کند.

چیزی که این فرهنگ جدید لازم دارد تولید صنعتی انبوه و موفقیت تجاری است. تفاوت قیمت و

ارزش از میان رفته است. حالا دیگر این دو یکی است و قیمت ارزش را جذب خود کرده و چیزی از آن باقی نگذاشته است. هر چیز که فروش خوبی دارد خوب است و هر چیز که نمی‌تواند عموم مردم را جلب کند شکست خورده و بنابراین بد است. تنها ارزش، ارزش تجاری است. از میان رفتن فرهنگ قدیم تلویحاً به معنای از میان رفتن مفهوم قدیمی ارزش است. تنها ارزش موجود امروز همان چیزی است که بازار تعیین می‌کند.

از تی.اس.الیوت تا فردریک مارتل، مفهوم و ایدهٔ فرهنگ چیزی فراتر از تحولی تدریجی را از سر گذرانده: این مفهوم دستخوش تغییراتی مهلک بوده که سبب شده واقعیتی جدید پدید آید که فقط نشانه‌هایی ناچیز و پراکنده از فرهنگی دارد که جانشین آن شده است. **کتاب نو**

پی‌نوشت‌ها

1. T. S. Eliot, ***Notes Towards the Definition of Culture***, Paperback edition, London: Faber&Faber, 1962.

2. G. Steiner, ***In Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Re-definition of Culture***, London: Faber&Faber, 1971.

۳.رک: **سرگذشت سوررئالیسم: گفت‌وگو با آندره برتون**، ترجمهٔ عبدالله کوثری، نشر نی، چاپ‌های متعدد. ــ م.

۴. thrust of will این معادل شاید در این متن مناسب باشد. یعنی با توجه به آن‌چه در پانوشت ۵ توضیح داده شده. مفهوم این اصطلاح همان شوق یا امید یا انگیزهٔ فرا رفتن از زمان و برجا گذاشتن نشانه‌ای است که بعد از فرد دوام بیاورد و برجا بماند. ــ م.

۵. transcendence این معادل را با توجه به مقصود نویسنده برگزیدم. استاینر در مقالهٔ خود، در ادامهٔ بحث، توضیح می‌دهد که هر فرد، خاصه شاعر و هنرمند، آن‌گاه که آفریدهٔ خود را به دیگران انتقال می‌دهد به این امید است که آن آفریده عمری بیشتر از خود او داشته باشد یا به عبارت دیگر مستقل از وجود او در طول زمان باقی بماند. ــ م.

6. educationalists

۷.شامل آموزش کلیاتی از زبان، فلسفه، تاریخ، ادبیات و علوم طبیعی. ــ م.

۸. Pico della Mirandola (۱۴۶۳–۱۴۹۴) اومانیست ایتالیایی، از پیشگامان رنسانس ایتالیا. به زبان‌های لاتین و عبری و عربی تسلط داشت و رساله‌های متعدد در منطق، الاهیات، ریاضی، و... نوشت. به ارتداد متهم شد و کمی بعد به دست منشی‌اش مسموم شد و به قتل رسید. ــ م.

9. G. Debord, ***La sociètè du spectacle***, Paris: Gallimard, 1992.

برای درک مراد نویسنده از واژهٔ spectacle و جامعهٔ نمایشی، خواننده می‌تواند به مقالهٔ «جامعهٔ نمایشی» نوشتهٔ ماریو بارگاس یوسا به ترجمهٔ همین قلم در نشریهٔ **اندیشهٔ پویا** (شمارهٔ ٦٠) رجوع کند. ــ م.

10. G. Lipovetsky, J. Serroy, ***La cultura – mundo:Respuesta a una sociedad desorientada***, Barcelona: Anagrama, 2010.

۱۱. ایزابل مبارک ریپل، خواننده و طراح مد و تهیه‌کنندهٔ لبنانی‌تبار کلمبیایی، که به نام شکیرا شهرت یافته. ــ م.

منبع

Mario Vargas Llosa, ***Notes on the Death of Culture***, «Metamorphosis of a word», Picador, 2012, pp. 1-21.