دست‌آخر

مرگ، فلسفه و ادبیات در «خیلی کم... تقریبا هیچ» اثر سایمون کریچلی

زیستن در زمانه‌ای سربی

● **پارسا شهری:** «فلسفه می‌تواند ادبیات شود و باز خود را بشناسد اما نه به‌مثابه فلسفه». سایمون کریچلی، نظریه‌پردازِ اهل انگلستان در کتاب خود با عنوانِ «خیلی کم... تقریبا هیچ» بر ارتباط ادبیات و فلسفه تاکید دارد. او می‌نویسد: «اگرچه مرگ پدرم هسته تجربی کتاب است اما من درباره آن فلسفه‌پردازی نمی‌کنم... اگر چیزی این هسته تجربی را بیان کند ادبیات است و کار بکت ادبیات به اعلادرجه است و بدل به جایگاه تجربه مرگ در خیلی کم... تقریبا هیچ می‌شود». بنابراین به تعبیر سایمون کریچلی، بکت به‌راستی قهرمانِ «خیلی کم... تقریبا هیچ» است. در نظرِ کریچلی خودآگاهی فلسفیِ حاد نوشته‌های بکت فلاسفه را هنگام تفسیر آن گیج و منگ می‌کند و درست ازاین‌رو آثارِ بکت آزمونی قطعی برای ارتباط میان فلسفه و ادبیات است: «تفسیرهای فلسفی از بکت، یا از متن عقب می‌مانند و یا از آن پیشی می‌گیرند، یا بسیار کم و یا بسیار زیاد می‌گویند و یا با بسیارگفتن، اندک‌گویی می‌کنند». از دیدِ سایمون کریچلی مسئله این است که چگونه می‌توان از پیش‌پاافتادگیِ فرازبان آکادمیک دوری جست و به‌واقع تجربه زبان بکت را تجربه کرد یا به‌تعبیر دیگر چگونه می‌توان به زبان بکت اجازه «زبانیدن» داد. اما کتابِ «خیلی کم... تقریبا هیچ» با عنوانِ فرعی «مرگ، فلسفه، ادبیات» جز پرداختن به بکت، مباحثِ دیگری نیز دارد که در چهار گفتار آمده است. کریچلی با مرور انتقادی معنای مرگ از رمانتیک‌های مکتب ینا تا نظریه‌پردازان فرانسوی معاصر نشان می‌دهد که دست‌برقضا ادبیات چنان‌که در گفتمانِ غالب تصور می‌رود از پسِ معنادادن به زندگی برنمی‌آید و بیش از آن در طرفِ مرگ است: «معنای نهایی تناهی انسان این است که نمی‌توانیم سرانجام معناداری برای امر متناهی بیابیم. به این معنا مردن بی‌معنا است و در نتیجه سوگواری بی‌پایان است». پس گویی ادبیات، نوعی مواجهه زبان با پدیده مرگ است. کتاب با مقدمه مترجم آغاز می‌شود که در آن ناامیدی را سرآغاز فلسفه می‌خواند و بعد هیچ‌انگاریِ نیچه‌ای و دگرگونی هیچ‌انگاریِ نیچه توسط هایدگر و آرای آدورنو در بابِ هیچ‌انگاری را صورت‌بندی می‌کند. تا می‌رسیم به گفتار اول؛ «ایلیا» که کریچلی سروقتِ موریس بلانشو می‌رود تا از دو مفهومِ «مرگ» و «مردن» در نظریات او بگوید. اینکه بلانشو مرگ را غیاب بازنمایی و امکان بازنمایی می‌داند و مردن چنین نیست. «خواندن بلانشو»، «ادبیات چگونه ممکن است؟»، «تبارشناسی اخلاق بلانشو»، «(نا) ممکنی مرگ - یا بلانشو چگونه بلانشو می‌خواند اگر بلانشو نبود؟» از دیگر بخش‌های گفتار نخست است. در گفتارِ دوم بحث بر سر «رمانتیسم» است. «تخیل به‌مثابه مقاومت: والاس استیونس» و «رمانتیسم کاول» از بخش‌های محوری این گفتارند. کریچلی بحث پیرامون مکتب رمانتیسم را با این پرسش آغاز می‌کند که: «ساده‌اندیشی رمانتیسم چیست؟» و نشان می‌دهد که مسئله اساسی رمانتیک‌ها، ادغام دوباره فلسفه و شعر بوده است. رمانتیک‌ها ساده‌اندیش‌اند چون می‌خواهند از خلالِ تلفیق زندگی مدرن در هنر و ادبیات بر بحران نهیلیسم فائق آیند، کریچلی در این فصل از نوعی سیاست سخن می‌گوید که به هیچ منبع قدرتی وصل نیست. گفتار سوم یا به‌تعبیر کریچلی بخشِ محوری کتاب به «بکت» می‌پردازد: بکت و تفسیرِ فلسفی، و نقدهایی بر «مالوی، مالون می‌میرد» و «نام‌ناپذیر» ازجمله بخش‌های محوری این گفتارند. کریچلی در این فصل آرای فلاسفه مهم از دریدا تا آدورنو و بلانشو را احضار می‌کند تا نشان دهد اهمیت بکت چیزی نیست جز مقاومت در برابر گفتار

خیلی کم... تقریبا هیچ
مرگ، فلسفه، ادبیات
سایمون کریچلی
ترجمه لیلا کوچک‌منش
نشر نی

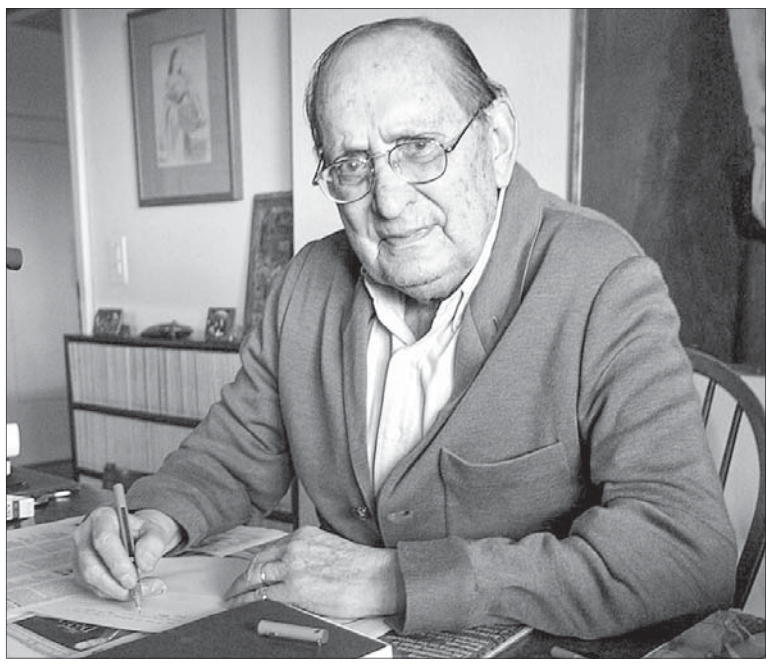
فلسفی. «بکت فرش را از زیر پای فلسفه می‌کشد». گفتار چهارم که پایان‌بخشِ «خیلی کم... تقریبا هیچ» است به اهمیت فلسفیِ والاس استیونس پرداخته است. در نظرِ کریچلی، والاس استیونس برای بیان اندیشه‌های فلسفی خود، به‌جای فلسفه، «شعر» را انتخاب می‌کند و این ناشی از دلبستگی خودآگاهانه او به زیبایی‌شناسی رمانتیسم است. باور به اینکه «هنر بهترین وسیله برای دست‌یافتن به اساس زندگی است و مشکلات مدرنیته را می‌توان از طریق آفرینش هنری منتقدانه و خودآگاه مطرح و حتی حل کرد». در نظرِ استیونس، اگر ساده‌اندیشی رمانتیک را رها کنیم شکلی از مقاومت در برابر «فشار واقعیت» را از دست داده‌ایم و این یعنی «خصوصی‌سازی کامل ادبیات و تمامی تولیدات هنری» و حرفه‌ای‌کردن سیاست و بعد هم مبتذل‌سازی زندگی روزمره. پس مفهوم «تخیل به‌مثابه مقاومت» والاس استیونس که به‌تعبیرِ «راه‌حل استیونسی» است؛ همان مقاومتِ تخیل فلسفی، شعری و سیاسی در برابر وضعیت معاصر، یا به‌تعبیر استیونس «زیستن در زمانه‌ای سربی». کتابِ «خیلی کم... تقریبا هیچ» با ترجمه لیلا کوچک‌منش پیش از این در سال ۹۳ در نشر رخدادنو منتشر شده بود و اخیرا در نشر نی درآمده است.

نوری در قلبِ تاریکی

علی شروقی

وقایعی هستند که نقلِ بی‌کم‌وکاست‌شان آن‌گونه که واقعا اتفاق افتاده‌اند به خودی‌خود آن‌چنان تکان‌دهنده است که نویسنده برای روایت‌شان خود را بی‌نیاز از هرگونه افزودنی می‌بیند. اما از قضا همین وقایع‌اند که گاه پاشنه آشیل نویسنده‌ای می‌شوند که نقلِ بی‌کم‌وزیادِ آن‌ها را به مثابه اثری داستانی ارائه می‌دهد. به بیانی نویسنده حقیقی آن است که درست در مواجهه با چنین رویدادهایی تخیل‌اش را با شدت و حدّتی هرچه بیشتر به کار گیرد و مکانیزم‌هایی را فعال کند که به‌واسطه آن‌ها یک رویداد واقعی به ادبیات بدل می‌شود. در این تبدیل، آن‌چه در نهایت رخ می‌دهد تعمیم‌پذیری یک رویدادِ خاص در زمان و مکانی مشخص و محدود به امری کلی و جهانی است. داستانی که صرفا بازتابی از شرایط اجتماعی و تاریخیِ پیرامونِ نویسنده‌اش باشد داستانی ماندگار نیست و چه‌بسا اگر به زبانی دیگر ترجمه شود برای مخاطبی در زمان و مکانی متفاوت هیچ جذابیتی نداشته باشد. تعمیم‌پذیری آن‌چه به‌عنوان اثر ادبی نوشته می‌شود یکی از شروطِ جهانی‌شدن ادبیات است و این به‌واسطه تخیلِ متکی بر تفکری امکان‌پذیر می‌شود که قادر باشد ضمنِ دیدنِ درست و دقیق شرایط پیرامون به‌عنوان نقطه آغازِ اثر داستانی، به تاریک‌جاهای یک رویداد جزئی، به عمیق‌ترین لایه‌ها و وجوه ناشناخته آن، راه یابد و از این طریق آن رویدادِ جزئی را به گستره‌ای وسیع تعمیم دهد. رویدادهای بیش از حد تکان‌دهنده اما گاه این تصور نادرست را در نویسنده پدید می‌آورند که برای روایت‌شان نیازی به کمک‌گرفتن از تخیل ندارد و کافی است همان رویداد را آن‌گونه که واقعا رخ داده است نقل کند. جنگ از جمله این رویدادهاست. رویدادی چنان موحش و فاجعه‌بار که آن‌که این رویداد را از سر گذرانده و حال می‌خواهد از آن قصه بسازد گاه به این اشتباه می‌افتد که نقلِ عین‌به‌عینِ آن، عمق فاجعه را به تمامی پیشِ چشم می‌آورد. اما نویسنده‌ای واقعا موفق است که از این دامِ فریبنده حذر کند و درست در مواجهه با چنین رویدادهایی ضرورتِ هرچه بیشتر به کار بستن تخیل را دریابد؛ تخیلی که با پشتوانه تفکر چنان غنی شده باشد که بتواند مسئله‌ای خاص را به بنیادی‌ترین مسائل هستی و انسان تعمیم دهد. البته نقلِ عین‌به‌عینِ فاجعه می‌تواند خواننده را برای لحظه‌ای میخکوب کند. میخکوب‌شدن خواننده اما هدف غایی ادبیات نیست. هدف رسوب واقعیت فاجعه‌بار در ناخودآگاه خواننده و تغییر و جابه‌جایی بنیادین باورهایی در اوست. کریس آبانی، نویسنده اهلِ نیجریه، در رمان «نغمه‌ی شبانه» به گمان من نویسنده‌ای است که به خوبی توانسته است در مواجهه با فاجعه جنگ از دامِ مستندنگاریِ صِرف حذر کند و از جنگ داخلی در نیجریه قصه‌ای پدید آورد که از شرح لحظاتِ فاجعه‌بار جنگ و تبعات وحشتناک آن آغاز می‌شود و به اسطوره، رویا، کابوس، ناخودآگاه قومیِ یک سرزمین و در نهایت به دغدغه‌های بنیادین آدمی، مانند عشق، مرگ، زندگی و جاودانگی، پیوند می‌خورد. آبانی در گامِ نخست، برای برگذشتن از مستندنگاری، ترفندی متناقض‌نما را برای روایتِ این رمان به کار می‌بندد. ترفندِ سپردن رشته سخن به دست یک راویِ بی‌زبان. راوی «نغمه‌ی شبانه» نوجوانی زبان‌بریده است. نوجوانی که یک جوخه مین‌یابی را فرماندهی می‌کند و حنجره‌اش را طبق قانونی جنگی بریده‌اند چون سربازان مین‌یاب نباید حینِ انجام عملیات فریاد بزنند. این زبان‌بریدگی خود وجهی فراواقعی به روایتِ جنگ می‌دهد و روایت را از بیرون هرچه بیشتر متوجهِ صداها و تصاویری می‌کند که در تاریک‌جاهای درون جا دارند و یک سرشان به ناخودآگاه می‌رسد. رمان از لحظه‌ای آغاز می‌شود که راوی از پسِ یک انفجار به‌هوش می‌آید و خود را جداافتاده از جوخه‌اش می‌یابد. جست‌وجوی او برای یافتن جوخه او را به سفری در سرزمین‌اش می‌کشاند. سفری در سرزمینی ویران و شبح‌زده با رودخانه‌ای که اجساد کشتگان بر آن شناور است. سفری که زمان واقعی در آن متوقف شده است و بهانه داستانی این توقف ازکارافتادن ساعت راوی است. این سفر نه یک سفرِ طولیِ رو به جلو که سفری است که گویی در مرز خواب و خیال و واقعیت اتفاق می‌افتد، آن‌چنان‌که هرچه پیش‌تر می‌رویم خیال و واقعیت نیز بیشتر به هم می‌آمیزند و آن‌چه در این آمیزش اهمیت دارد فعال‌شدن خاطره از طریق تخیل است. راوی در طول این سفر مدام به گذشته‌اش رجوع می‌کند. به خاطره پدرش که به دست گروهی متعصب سلاخی شده است، به خاطره مادر که پس از قتل پدر به عقدِ عموی خشن و جانورخوی راوی درآمده بوده است، به خاطره ایجنوما، دختری که هم‌رزم راوی و معشوق او بوده است و تنها نیروی حیات که زنده و تپنده در میان کشتار و وحشت به راوی یاری می‌رسانده که وضعیتِ هولناک را تاب آورد و همین خاطره‌ها هستند که راوی را از یک ماشین کشتار به جانی معذب بدل کرده‌اند که اگرچه جاهایی از لذت کشتن سخن می‌گوید، این سخن‌گفتن اما سخن‌گفتن یک راوی شرور نیست بلکه واگویه‌ی خاموشِ یک روحِ معذب است. بی‌شک رمانی از این دست پا می‌دهد به شرح افراطی سیاهی و دهشت، حال آن‌که «نغمه‌ی شبانه» چنین نیست. این رمان هرچند در نگاه اول سفری در قلبِ تاریکی است اما در میان این تاریکی گویی ستارگان روشنی هستند که آتش زندگی و شورِ زیستن را در جوارِ مرگ روشن و زنده نگه می‌دارند. همچون مردی که وسط ویرانه‌ها موسیقی گوش می‌دهد و ساز می‌زند، زنی که تابوتی را حمل می‌کند و همین تابوت می‌شود وسیله نقلیه راوی، پدرِ راوی که نخواسته مثلِ دیگران باشد، پدربزرگ راوی که حاملِ ناخودآگاه و باورهای قومی است، مادرِ راوی که تجسم حیاتِ جاری در متنِ مرگ و نیستی و بی‌ثباتی است و ایجنوما که گرمای عشق است. این‌ها همه در حافظه راوی به صورتِ خاطره انباشته می‌شوند و راوی نیروگرفته از این خاطرات پیش می‌رود. آن‌که همه‌چیز را از دست داده به خاطره نیاز دارد نه برای گریز از اکنونِ فاجعه‌بار و پناه‌گرفتن در خاطره بلکه برای خلقِ حقیقتی دیگرگونه در دلِ این اکنون به‌واسطه‌ی خاطراتی قوام‌یافته از اسطوره، آیین، تخیل، حیاتِ جاریِ زندگی روزمره، عشق، تأمل و شورِ تنانه‌ی زیستن در برابر شقاوت و کشتارِ دهشتناکی که خود را به‌جای امرِ مسلّم، لازم و بدیهی جا زده است. این زبان‌بریدگی و نقص جسمی راوی است که او را به زنده‌کردن آن خاطرات و تجسم‌بخشیدن به آن‌ها توانا می‌کند. او از جداافتادگی و بی‌زبانی، زبانی بسیط و سیال خلق می‌کند که زبان زندگی است در برابر زبانِ کشتار. این زبان ماحصلِ تخیل است. ماحصلِ زنده‌بودنِ تخیل در دلِ واقعیتی هولناک.

نغمه‌ی‌شبانه
کریس آبانی
ترجمه امیر یداله‌پور
نشر آگه



از زخمِ شهر

شیما بهره‌مند

«داستان‌های قدیمی از کاستیا لا بیه‌خا» اثرِ میگل دلیبس نویسنده معاصر و مطرح اسپانیایی است که بیشتر عمرِ خود را در دورانِ سلطه فاشیسم سپری کرد اما به یک اندازه از فاشیسم و کمونیسم بیزار بود. او در بیشتر آثارِ خود به سیر تاریخی اسپانیا در دوران دیکتاتوری فرانکو و جنبش فالانژ پرداخته است. او که نویسنده‌ای منزوی و به‌قولِ خودش وفادار به خانواده و به اشتیاق به روزنامه‌نگاری و شکار بوده است، در «داستان‌های قدیمی از کاستیا لا بیه‌خا» که مجموعه هفده داستانِ به‌هم‌پیوسته است نیز به‌نوعی وفاداری خود به زادگاهش یعنی روستای کاستیا لا بیه‌خا را نشان می‌دهد. هفده داستان یا روایتِ دلیبس از زادگاهش حاکی از رویکردِ متناقض او به مفهومِ روستا و شهر است. داستانِ اول با عنوانِ «روستا در قاب» با ترک روستا آغاز می‌شود. «چهل‌وهشت سال پیش از این، زمانی که روستا را ترک می‌کردم...» و داستانِ آخر حکایتِ بازگشت راوی به روستاست. گریز از روستا و بازگشت دوباره به‌سوی آن، همان آونگی است که روایتِ دلیبس را پیش می‌برد. راوی از روستا می‌گریزد با اینکه نمی‌تواند از واژه‌ها و خطاب‌هایی چون «اهل کدام روستایی؟» یا «این‌که دهاتی‌یه!» خلاصی یابد. به‌رغمِ اینکه پدر به او گفته بود: روزی که تصمیم به رفتن گرفتی، فراموش کن پدری داری. او این کار را کرده بود تا از روستایی‌بودن یا روستایی‌ماندن فرار کند. اما روستا دست از سر راوی برنمی‌دارد و تمامِ داستان‌ها حکایاتی است از روستا که با جزئیات دقیق و موبه‌مو فضای ساده سرسختِ روستا را توصیف می‌کند. «داستان‌های قدیمی از کاستیا لا بیه‌خا» برخلافِ دیگر داستان‌هایی که به پدیده مهاجرت می‌پردازند، به دغدغه‌ها و مصائبِ جاکن‌شدن یا خوکردن به مکان جدید چندان کاری ندارد و مایه حرکتِ داستان‌ها تداعی خاطرات راوی از روستاست که اغلب نسبتی هم با روزمره او ندارد. به‌تعبیر دیگر تداعی در ذهنِ راوی ناشی از روندی پروستی و تداعی حافظه به‌میانجی چیز دیگری نیست. هرچه هست، خاطراتی است از روستا همان‌طور که انتظار می‌رود روستا باشد: اهمیتِ زمین و مالکیت که در روستا معنای دیگری دارد و خرافه و باورهای غریب و مقاومتِ ابتدایی اهالی روستا در مواجهه با پدیده‌های تازه هم‌چون برق و سیم‌کشی که به پیدایش نظام سرمایه‌دارانه توسعه و ایجاد نیازهای جدید در روستا اشاره دارد که تنش‌ها و تضادهایی را برمی‌انگیزد. راوی در عینِ گریز از «موهبتِ ده‌نشینی در تقابل با زندگی کم‌رنگ شهری» می‌گوید: «لانه لک‌لک‌ها، قامت سپیدارها، جویبار و بیشه همیشه بر جا بودند، در حالی که توده‌های آجر و بلوک‌های سیمانی و حتا کوهستانِ سنگی شهر مدام چهره عوض می‌کردند و در گذرِ سال‌ها حتا یک شاهد از تولد هیچ‌کس باقی نمی‌ماند. قریه بود که غبار قدمت هیبت‌اش را بزک می‌کرد و شهر، در تقلای توسعه و تلاطم چشم‌اندازهای آینده، شکاف می‌خورد و تکه‌تکه زخم برمی‌داشت.» تنها چند صفحه آن‌طرف‌تر راوی خاطره‌ای از پدرش بازگو می‌کند که خشونت غریب دارد و با تصویرِ راوی از تضاد روستا به‌مثابه مأمن و شهر در قامتِ زخمِ جور در نمی‌آید یا به‌قولِ راوی بزک روستا را کنار می‌زند: ماجرا از این قرار است که یک روز پدر راوی او را با خودش به نهالستان می‌برد و خطاب به او می‌گوید، این‌جا هیچ‌کس شاهد ما نیست، جواب بده؛ می‌خواهی که درس بخوانی؟ «گفتم: نه! گفت: روستا را دوست داری؟ جواب دادم: بله! پرسید: کارکردن در روستا را هم؟ و من پاسخ دادم: ... نه! پس پدرم به‌نرمی گرد و خاک لباس مرا تکاند و بدون هیچ حرفی به‌سمت خانه بازگشتیم. وقتی رسیدیم، کوکی را رها کرد تا برود و بعد مرا چهل‌وهشت ساعتِ تمام به زنجیر سگ بست، با قوتِ لایموت...».

روستای کاستیا لا بیه‌خا، حکایات غریب دیگری هم دارد. آمدن برق به روستا از پدیده‌هایی است که در چند داستان کش می‌آید تا راوی نشان دهد اهالی روستا تا چه حد با مظاهر مدرن و هرآنچه نظمِ روستا را برهم بزند، مخالف‌اند. «از انتهای زمین بایر، دست‌کم تا جایی که چشم کار می‌کرد، سیم‌های برق بود که به‌سمتِ دشتِ هموار سرازیر می‌شد و پیش از ورود به روستا از فراز درختِ گردوی خاله بیبیانا عبور می‌کرد.» همین گذرِ سیم‌های برق، روستا را از تک‌درختِ گردوی موجود محروم می‌کند زیراکه خاله بیبیانا، صاحبِ درخت دیگر از گردوهایش به کسی نداد چون باور داشت تمام گردوهای درخت برق دارند! او قاطعانه اعتقاد داشت که دلیل ناباروری درختِ گردو عبور سیم برق است، انگار نه انگار که به‌قول راوی سابقه رفتار نامعمولِ فصل و تگرگِ بی‌موقع به پیش از آمدن برق به روستا می‌رسید. وهمِ روستا اما بیش از همه، در داستانِ سوم «گردوها، جغد و پرنده‌ی زنبورخوار» عیان می‌شود. در طول تابستان جغدی بر فراز شاخه درخت گردو می‌نشست و تمام شب را «هوهوکنان و خیره در ماه به صبح بخیه می‌کرد» در افواهِ عوام بود که جغد در آشیانه‌های متروک در بیشه یا حفره‌های برج کلیسا خانه می‌کند، اما هرگز معلوم نشد که جغدِ روستا در کجا لانه کرده بود. «نهالستانِ بی‌حاصل» تمثیلی از وضعیت روستاست. زمین بایر بی‌کرانی «که نه آغازی داشت و نه پایانی، دریغ از یک فرسخ‌شمار یا سنگی نشان. بی‌انتهایی بود عبث و طاقت‌فرسا که فقط نگاه را خسته می‌کرد» و تا سالیان بعد که راوی از مادرید به روستا بازمی‌گردد هم‌چنان همین‌طور است که بود. «به روستا که رسیدم متوجه شدم که تنها آدم‌ها هستند که جا عوض کردند و چیزهای مهم برقرارند... همه چیز و همه چیز همان‌طور بود که در تاریخی دور رهاشان کرده بودم...» هرچند راهِ روستا دیگر سنگلاخ نبود و یکدست آسفالت شده بود و روستا پُر شده بود از انواع‌واقسامِ ماشین خرمن‌کوب و تراکتور و گاوآهن. گرچه «داستان‌های قدیمی از کاستیا لا بیه‌خا» با بازگشتِ راوی به ریشه خود، به زادگاهش تمام می‌شود اما این بازگشت مترادف با رجعت نیست. همان‌طور که خودِ میگل دلیبس در مصاحبه‌اش[1] می‌گوید، گم‌گشتگی و تشویش از موثرترین محرک‌های نویسنده‌هاست. حسِ سرگشتگی، بر وفق مُراد پیش‌نرفتنِ امور و اینکه کم‌تر چیزی آن‌طور که ما می‌پنداریم اتفاق می‌افتد، که به‌دست نویسنده بهانه‌ای می‌دهد برای نوشتن و شکوه‌کردن. «داستان‌های قدیمی از کاستیا لا بیه‌خا»ی دلیبس نیز که بار نخست در سالِ ۱۹۶۴ منتشر شده است، حکایتِ سرگشتگی است و تشویشی که در زخمِ شهر نمود می‌یابد.

داستان‌های‌قدیمی ازکاستیالابیه‌خا
میگل دلیبس
آرش فنائیان و فرناز فروتنی
نشر آگه

پی‌نوشت:

۱. از مصاحبه خوان کروز با میگل دلیبس در سال ۱۹۹۹، که در آخر کتاب آمده است.

ما از جنس رویاها هستیم

«روی نقشه پیدایش نمی‌کنی؛ مکان‌های درست‌وحسابی هیچ‌وقت روی نقشه نیستند»، مصداقِ این نقل‌قول از ملویل، «کامچاتکا» است. یکی از همین لامکان‌های ملویل که در نظر راویِ رمان «کامچاتکا» اثر مارسلو فیگراس، مکانی است «دور از همه‌جا، دست‌نیافتنی»، پناهگاهی برای جان به‌دربردن. جایی که در نقشه جغرافیا نیست و راوی نوجوانِ رمان و برادر پنج‌ساله‌اش در پی شرایط سیاسی آرژانتین، از زندگی عادی و محیطی که به آن خو کرده‌اند، به جایی پرتاب می‌شوند که در نظر راوی مانند سیاره‌ای ناشناخته است. راوی آن مکان را کامچاتکا می‌نامد: «من مدت‌زمانی در مکانی زیسته‌ام که نام‌اش را کامچاتکا می‌گذارم، مکانی که به کامچاتکای واقعی خیلی شبیه است، برای سرما و کوه‌های آتشفشان‌اش، برای انزوایش، اما چنین مکانی در دنیای واقعیت وجود ندارد... من دیگر نیازی به کامچاتکا ندارم، مکانی که پناهگاه‌ام شد چون دور از همه‌جا بود، دست‌نیافتنی، درون یخ ابدی». راویِ «کامچاتکا» از اوضاع وخیم سیاسی حاکم بر کشورش می‌گوید. والدین‌اش شغل‌هاشان را از دست می‌دهند و ناگزیرند با دو پسرشان به جایی حوالی بوئنس‌آیرس پناه ببرند تا مخفی شوند. فیگراس در رمانش تلاش می‌کند تا هیاهوی تاریخ را در دوران پرتلاطم سیاسیِ آرژانتین، از خلالِ روایت زندگیِ پسربچه‌ای ثبت کند. «نقال فیلم» ارنان ریورا لتلیئر مانند دیگر رمان‌های نسل تازه نویسندگان آمریکای لاتین در پی پیوند با ادبیات جهانی است. فراتر از آن لتلیئر در رمانش خوانشی از پیوندِ ادبیات با سینما به‌دست می‌دهد. این نویسنده شیلیایی این جمله معروفِ شکسپیر «ما از جنس رؤیاها هستیم» را با تغییری ناچیز به «ما از جنس فیلم‌ها هستیم» بدل کرده و رویای تازه‌ای برای مردم آمریکای لاتین می‌سازد. راوی، دخترک ده‌ساله‌ای است از خانواده‌ای فقیر با چهار پسر و یک دختر و پدری علیل و ازکارافتاده و مادری که خانواده را ترک کرد و چندرغاز مستمری فلاکت‌بارِ پدر که فقط کفاف سیرکردن شکم اهالی خانه را می‌داد در خانه‌های سازمانی معادن نیترات در صحرایی پرت‌افتاده. اما پای جادوی سینما که به میان می‌آید، روایتِ دیگری آغاز می‌شود. «کامچاتکا» و «نقال فیلم» با ترجمه درخورِ بیوک بوداغی چندی پیش در نشر آگه درآمده و اینک در قطعِ تازه‌ای منتشر شده‌اند.

جمهوری ادبیات

منشور ادبیات و «بورژوا در میانه‌ی تاریخ و ادبیات» فرانکو مورتی

بورژوایِ ناپدید

● **پانیذ تهرانی:** «بورژوا در میانه‌ی تاریخ و ادبیات» اثرِ فرانکو مورتی به‌تعبیر خودِ او بنا دارد بورژوا را در منشور ادبیات تجزیه کند. «در مقامِ مورخ ادبیات بیش از آن‌که بر رابطه واقعی میان گروه‌های مشخص اجتماعی- بانکداران، و کارمندان عالی‌رتبه، صاحبان صنایع، پزشکان و غیره- تمرکز کنم، به انطباق میان اشکال فرهنگی و واقعیت‌های طبقه جدید توجه دارم، و مثلا می‌پرسم چگونه واژه‌ای چون آسایش ویژگی‌های مصرف مشروع بورژوایی را مشخص می‌کند؛ یا چگونه سرعت داستان‌گویی با نظم نوین زندگی سازگار می‌شود. و به این ترتیب، من بورژوا را در منشور ادبیات تجزیه می‌کنم.» او کار را با بورژوایی شروع می‌کند که هنوز به قدرت نرسیده است: «گفت‌وگویی میان دفو و وبر پیرامون مردی تنها در یک جزیره، جداافتاده از باقی انسان‌ها؛ البته مردی که می‌خواهد الگویی را برای زندگی خود بیازماید، و می‌خواهد کلامِ درستی برای بیان آن بیابد.» فرانکو مورتی در درآمدِ کتاب در مقامِ شرح مفهوم‌ها و تناقض‌ها برآمده است و در بخشی از این درآمد؛ از سیر تاریخی بورژوازی صورت‌بندی خود را به‌دست می‌دهد. «بورژوا در اروپای غربی پروبال گسترده، و نفوذ خود را در بسیاری جهات گسترش داده است؛ این هنری‌ترین لحظه تاریخ است: سر بر آوردنِ ابداعات روایی، انسجام سبکی، شاهکارهای ادبی- ادبیات بورژوایی بزرگ- البته اگر اساسا چنین ادبیاتی موجود بود.» به بریتانیای عصر ویکتوریا که بورژوازی پس از دهه‌ها موفقیت چشمگیر دیگر نمی‌تواند خودش باشد و اینک استیلای او بر بقیه جامعه در دستور کار قرار گرفته است و در همین لحظه بورژوازی ناگهان از خود احساس شرم می‌کند؛ او به قدرت رسیده است اما سبکِ خود را از دست داده است. و این درست نقطه عطف کتاب است: جایی که بورژوا درمی‌یابد که در اِعمال قدرت در حوزه اقتصاد بهتر عمل می‌کند تا در تثبیت حضور سیاسی و صورت‌بندی یک فرهنگ عمومی. از اینجاست که مورتی پلی می‌زند بینِ این مفهومِ بورژوازی در تاریخ و ادبیات. البته مورتی پیش‌تر در کتابِ «ادبیات و جهان» - ترجمه شاپور اعتماد، نشر آگه- موضع خود را نسبت به وضعیت اخیر ادبیات به‌روشنی اعلام کرده بود: «امروزه دیگر ادبیات ملی معنای چندانی ندارد: آغاز عصر ادبیات جهان است و همه باید برای تسریع ظهور آن مشارکت کنند.» او باور دارد که این تلقی از ادبیات که چندان هم جدید نیست، به گوته و مارکس و انگلس می‌رسد. مورتی جمله‌ای از ماکس وبر را پیش می‌کشد تا پرسش بنیادی کتاب خود را طرح کند. وبر در سالِ ۱۸۹۵ نوشت: «من عضوی از طبقه بورژوا هستم، خود را بورژوا احساس می‌کنم، و با آرمان‌ها و ایدئال‌های آن بزرگ شده‌ام.» بعد، مورتی این پرسش را مطرح می‌کند: «امروزه چه کسی می تواند از آرمان‌ها و ایدئال‌های بورژوایی سخن بگوید؟ - این آرمان‌ها و ایدئال‌ها چه هستند؟»

کتابِ «بورژوا در میانه‌ی تاریخ و ادبیات»، یک درآمد مفصل و پنج فصل دارد: در درآمد، مورتی از مفهوم‌ها و تناقض‌ها می‌نویسد: «من عضوی از طبقه بورژوا هستم»، «بورژوازی، طبقه متوسط»، «در میانه‌ی تاریخ و ادبیات»، «قهرمان انتزاعی» و «بورژوا ناپدید شده است...». فصل یک، با عنوانِ «ارباب و کارگر» چند کلید واژه مرتبط با مفهومِ بورژوازی را طرح و تعریف می‌کند ازجمله «مفید»، «کارآمدی»، «آسایش». او با داستان دفو را تمثیلی می‌آورد تا از نوعی سرمایه‌داری حرف بزند که «سرمایه‌دارِ ماجراجوی» وبر می‌خواند: گونه‌ای خاص از سرمایه‌داری که خواهان حفظ وضع موجود نیست

بورژوا در میانه‌ی تاریخ وادبیات
فرانکو مورتی
ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی
نشر آگه

و خوش‌آیندِ رابینسون کروزوِ جوان است. «سده‌ی جدی»، بخش دوم کتاب است که مورتی در آن از اصل واقعیت و محافظه‌کاری و نسبت آن با مفهومِ رئال‌پولیتیک و فرایند عقلانی‌سازی سخن می‌گوید. «مه» و «کژدیسگی ملی» و سرانجام «ایبسن و روح سرمایه‌داری» بخش‌های دیگر این کتاب‌اند، و بخشِ آخر از خواندنی‌ترین‌های این کتاب است. مورتی تلقی خود را نسبت به شخصیتِ محوری نمایش‌نامه «جان گابریل بورکمان» می‌نویسد و همین تک جمله به‌تمامی تصویرِ ایبسن از جهان سرمایه‌داری را نشان می‌دهد: «بورکمان کسی است که دیگر نمی‌تواند بگوید حدس، میل، رویا، خیال و فریب محض، ساده چه فرقی با هم دارند.» مورتی می‌پرسد: «بورژوازی چه بر سر جهان آورد؟ این شکافِ جنون‌آمیز حکمرانی عقلانی و حکمرانی ناعقلانی بر جامعه را»، که مورتی «بورکمانِ» ایبسن را آینه تمام‌نمای این شکاف می‌داند. در نظر فرانکو مورتی، ایبسن نمایش‌نامه‌نویسی است در جست‌وجوی تضادی عینی تا اثرش را بر پایه آن بنا کند و از این‌رو از تناقضات درون‌بورژوایی نیز در آثارش بهره گرفته است و درسِ بزرگ ایبسن برای دنیای امروز این است: «تشخیص اهمیت رئالیسم بورژوایی در برابر خودبزرگ‌بینیِ سرمایه‌داری».