روزنامه شرق

ادبیات

روایت آلفرد یعقوب‌زاده از عکاسی زنان ایزدی — صفحه ۱۰

به ظواهر اهمیت نداده‌ام؛ گفت‌وگو با بیژن امکانیان — صفحه ۱۱

شعر کسب‌وکار مرگ است، نگاهی به شعر ژان کوکتو — صفحه ۱۲

دست‌آخر: حاشیه‌ای بر مفهوم «رئالیسم جدید»

ادبیات بی‌محل

شیما بهره‌مند

هرروز که می‌گذرد، «نوشتن» بیشتر به بدهی نپرداخته یا معوقه بدل می‌شود. نویسندگان جریان غالب ما نیز در این تعبیر بدهکاران فرهنگی‌اند. نشانه‌های این اتفاق را می‌توان در مفهوم «رئالیسم جدیدِ» ژیل دلوز پیدا کرد. مفهومی که در مقاله «فلسفه رمان‌های جنایی» دلوز مطرح شده است. ناگفته نماند که رئالیسم جدید مطرح، هیچ ربطی به نئورئالیسم سینمای ایتالیا ندارد، جریانی که علیه فاشیسم حاکم بود و از این‌رو با قاب‌های ناآراسته و نمایش واقعیت موجود به مقابله با تصویر زیبای ناراست جعل‌شده می‌پرداخت. درعین‌حال هیچ ربطی به عناوین مشابه با آن در عرصه هنرهای تجسمی نیز ندارد. رئالیسم جدیدِ دلوز، رئالیسمی است که «بی‌تردید از خلق ادبیات خوب ناتوان است. در ادبیات بد هم، واقعیت -به معنای اخص کلمه- طعمه‌ای برای کلیشه‌ها، تصوراتی مهمل و توهماتی حقیر می‌شود، و سرانجام ادبیات به چیزی تبدیل می‌شود که هیچ دیوانه هذیان‌زده‌ای از عهده تخیل آن برنمی‌آید». بدنه ادبیات ایران نیز مدت‌هاست که «رئالیسم جدید» را دستور کار خود قرار داده است. و جز حدیث‌نفس‌گویی و کلیشه‌سازی مداوم دستاوردی نداشته است. ادبیاتی که این‌چنین دودستی خود را به رئالیسم جدید تقدیم کرده، دیگر دغدغه مواجهه با «زبان» ندارد و تنها به توصیفِ جهان اطراف با زبان بسنده کرده است. رئالیسم جدید میل غریبی به ماجراآفرینی دارد و سراسر، کوششی است برای تعریف دوباره فرد در فضایی که «هویت» را پس می‌زند و سرگذشت آدم‌هایی را رقم می‌زند که نمی‌توانند زندگی کنند و تنها امیدشان این است که در داستانی جا بیفتند و به‌نوعی تکنولوژی نفس مجهز شوند. پس نا گزیرند در داستانی که اول و وسط و آخر دارد، خودشان را تعریف کنند. اینکه چه می‌شود میل غریبی به جنایت و خون‌بارکردن رمان‌ها در ادبیات سر بر می‌کند، مسئله‌ای است که دلوز آن را نکته انحرافی رئالیسم جدید می‌خواند، او معتقد است جامعه سرمایه‌داری نسبت به جنایت؛ جرم‌هایی چون قتل و آدم‌ربایی و از این‌دست به‌مراتب بیشتر از چک برگشتی اغماض می‌کند. و درواقع «چک برگشتی، جنایتی علیه روح، تنها جرم چنین جامعه‌ای به حساب می‌آید». در دورانی که معوقات و چک‌های برگشتی، جرم‌های واقعی به‌شمار می‌آیند، جنایت دیگر تابو نیست و بیشتر به مسئله‌ای جذاب بدل شده که سر از رمان‌های ورشکسته اخیر درمی‌آورد. اگر روزگاری مطرح‌ترین رمان مدرن ما، «بوف کور» بر مبنای یک مفهوم جنایی شکل گرفت و «ادبیات» در مفهوم مدرن آن را برای ما پدید آورد، امروز جنایت به‌عنوان امری تزئینی و کلیشه‌ای و اخته به ادبیات فراخوانده می‌شود.

یکی دیگر از خصیصه‌های «رئالیسم جدید» این است که ادبیات را با حوزه بوروکراسی خلط می‌کند و بدین منوال داستان‌ها به سریال‌های تلویزیونی یا حتی صورت‌جلسه‌ها شباهت پیدا می‌کند «زبان بالزاک و استاندال متعلق به دورانی است که هنوز بوروکراسی به نیروهای روایی مجهز نشده بود». پس رئالیسم جدید تابع منطق بازار است و می‌خواهد به حداقل عرضه و حداکثر تقاضا برسد. هر قدر ماجراها طول‌وتفصیل بیشتر پیدا کنند و کتاب‌ها قطورتر باشند، توجیه بیشتری پیدا می‌کنند. از این‌روست که در یک دهه گذشته به‌ناگهان غالب داستان کوتاه‌نویسانِ ما رمان‌نویس شدند و ادبیات ما یکباره چرخشِ معناداری کرد.

با ظهور مفهوم «رئالیسم جدید» در ادبیات اخیر، می‌توان گفت پارادایم تازه ادبیات ما، «چک برگشتی» است. متن‌های بدون پشتوانه که فضای ادبی را تسخیر کرده‌اند و خیل نویسندگانی که در ازای دریافتِ «هویت»، بر متن‌هایی بدون پشتوانه امضا می‌زنند. فضای ادبی که مدام وعده روایتِ تازه، نویسنده تازه، جهانِ تازه، را می‌داد، حالا به کارخانه کلیشه‌سازی تبدیل شده است که ناتوانی‌اش را از خلقِ صدای تازه، پشت تعداد نویسندگان و حجمِ کتاب‌هایش پنهان می‌کند و دیگر چیزی به‌جا نمانده مگر وعده استعدادهای نوظهور و کشف‌های تازه. این است که ادبیات ما خود به چک برگشتی بدل شده است، ازآن‌رو که از پس وعده‌هایش برنمی‌آید. در چنین فضایی است که «جنایت» به‌عنوان یک کلیشه در داستان‌های اخیر دست‌به‌دست می‌شود. درست مانند چک‌های برگشتی در دست شرخرها که بناست به هر تقدیر نقد شوند. از این منظر دلوز می‌نویسد در «ادبیات جنایی» مسئله دیگر نفسِ جنایت نیست، که نظم اقتصادی جنایت است و جدال اصلی حول‌محورِ معاهده‌ها و قرارومدارهایی است که بر هم خورده است. هر روز که می‌گذرد، «نوشتن» بیشتر به بدهی نپرداخته یا معوقه بدل می‌شود. ادبیات این‌روزها می‌خواهد دین خود را ادا کند اما داستان‌هایی که بدنه ادبیات ما را ساخته‌اند، نسبت چندانی با سنت ادبی خود ندارند. سنتی که هر آینه می‌توانست ضمانتی باشد برای امتداد «ادبیات» از هر نوع گسست یا پیوست با سنت. در موادی از قانون امور حسبی آمده است که «با مرگ مدیون دین مؤجل حال می‌شود»، دین‌های «مؤجلِ» (مدت‌دار) ادبیات ما نیز گویا با مرگِ این پیوندها «حال» شده است. در غیاب ادبیاتی که از مواجهه با تاریخ خود طفره می‌رود و در کار کلیشه‌سازی است، بازار سهم خود را می‌خواهد، سهمی که حال شده، از ادبیات بی‌محلی که دیری است پشتوانه خود را از دست داده است.

در باب ناتمامی ادبیات مدرن

زیباترین شش‌دقیقه

امیر جلالی

«سانچو پانزا به سینمایی واقع در شهرستانی وارد می‌شود. در جستجوی دن‌کیشوت است و او را در گوشه‌ای، حین تماشای پرده گیر می‌آورد. سالن کم‌وبیش پر شده است؛ بالکن- که از آن تراس‌های درندشت است - مملو است از بچه‌های تخس. سانچو، بعد از تقلاهایی بیهوده به قصد رسیدن به دن‌کیشوت، بی‌خیال در یکی از صندلی‌های ردیف پایینی، کنار دخترکی (دولسینا؟) که به او بستنی چوبی تعارف می‌کند، می‌نشیند کف زمین. اکران شروع شده است؛ از آن فیلم‌های پرزرق‌وبرق است: بر پرده، شوالیه‌های حاضریراق اسب‌سواری می‌کنند. ناگهان سروکله زنی پیدا می‌شود؛ زن در معرض خطر است. دن‌کیشوت یکهو از جایش بلند می‌شود، شمشیرش را از غلاف بیرون می‌آورد، هجوم می‌برد به سمت پرده و با چند خیز پی‌درپی می‌افتد به جان پارچه. زن و شوالیه‌ها را همچنان بر پرده می‌شود دید، اما شکاف سیاه دهان بازکرده، با شمشیر دن‌کیشوت هی بزرگ‌وبزرگ‌تر می‌شود، خصمانه تصاویر را می‌بلعد. در پایان، چیزی از پرده به‌جا نمی‌ماند، مگر چارچوب نگه‌دارنده‌اش. تماشاچیان ذله سالن را ترک می‌کنند، اما بچه‌ها از روی بالکن به هواداری از دن‌کیشوت پیوسته هورا می‌کشند. فقط آن دخترکی که کف زمین نشسته بود با دلخوری به او چشم دوخته است.

ما با تخیلات خود چه می‌کنیم؟ به آنها عشق می‌ورزیم آن‌قدر باورشان می‌کنیم تا نابود شوند و غلط از آب دربیایند (از کجا که معنی فیلم‌های اورسن ولز همین باشد). ولی دست‌آخر بدانگاه که خود را تهی‌مایه و مایه ناکامی آشکاره می‌کنند، بدانگاه که نشان می‌دهند از عدم برآمده‌اند، تنها آن‌گاه ما از عهده پرداخت بهای حقیقت آنها برمی‌آییم و درمی‌یابیم که دولسینا - همانی که نجاتش داده‌ایم- به ما عشق نمی‌ورزد».

مطلب کوتاه جورجو آگامبن درباره «دن‌کیشوتِ» اورسن ولز، به‌دور از مقدمه‌چینی‌هایی که از اندیشمندی مثل او انتظار می‌رود، ظاهرا تکرار و یادآوری لحظاتی از فیلمی دوست‌داشتنی است. اما در همین چند سطر هم آگامبن پرسش سهل‌وممتنعی را مطرح کرده است: «ما با تخیلات خود چه می‌کنیم؟» درعین‌حال، این شش‌دقیقه‌ای که فیلسوف از تاریخ سینما برگزیده است، محل تلاقی ادبیات و سینما نیز هست. اورسن ولز، در پایان فیلم «دن‌کیشوت» - مثل بسیاری دیگر از صحنه‌های این فیلم- صرفا به اقتباس و برقراری تناظر جزء‌به‌جزء با متن رمان سروانتس متوسل نشده است. به‌عبارتی، او می‌خواهد تجربه سروانتس را با سینما تکرار کند. شاید به همین دلیل بود که ولز به‌رغم مصائب و شدائدی که حین ساختن این فیلم تحمل می‌کرد، دست نمی‌کشید و با سماجت ادامه می‌داد. از این بابت اورسن ولز، مصداق «پیرمنارد» بورخس است. مردی که نمی‌خواست از دن‌کیشوت تقلید کند، بلکه درصدد آن بود تا انضباطی را به زندگی‌اش تحمیل کند که خودبه‌خود دن‌کیشوت محصول نهایی آن بشود. پیرمنارد مدام شکست می‌خورد و پیوسته با مشکلات تازه‌ای روبرو می‌شد. جالب اینجاست که «دن‌کیشوتِ» ولز فیلم ناتمامی است. او هیچ‌وقت مطمئن نبود که محصول نهایی را از تلویزیون پخش کند یا سینما. از ۱۹۵۷ که ولز ساخت فیلم «دن‌کیشوت» را آغاز کرد تا ۱۹۷۲ منقطع در فکر ساختن این فیلم بود. در دو نوبت فیلمبرداری کرد. یک‌بار ۱۹۵۷ تا ۱۹۶۹. و بار دوم در ۱۹۷۲. همان‌طور که گفتیم فیلم ولز به هیچ سرانجامی نرسید. اسناد و گواهی شاهدان زنده حاکی از آن است که ولز از ۱۹۵۵ دغدغه‌اش ساختن این فیلمِ ناممکن بوده است. «دن‌کیشوت» در کشورهای مختلفی فیلمبرداری شده است. از مکزیک تا ایتالیا، ولز هرجا که در کار ساخت فیلمی بود از «دن‌کیشوت» غفلت نمی‌کرد. نگرانی‌اش بیشتر از هرچیز دشواری تدوین بود. بارها به دیگران گفته بود که به‌جز خودش هیچ‌کس از پس تدوین این فیلم برنمی‌آید. دست‌آخر هم که ولز در ۱۹۸۵ درگذشت، فیلم همچنان ناتمام بود و در جشنواره کن سال بعد ۴۷ دقیقه از آن را نمایش دادند. تنها فایده این توضیحات دانشنامه‌ای یا زندگی‌نامه‌ای شاید این باشد که تا حدی دلیل تاکید آگامبن بر شش‌دقیقه انتخابی‌اش از «دن‌کیشوت» ولز را روشن می‌کند. دن‌کیشوتِ اقتباسی ولز، با شمشیرش پرده سینما را پاره می‌کند و از صحنه بیرون می‌رود. درست مثل خود ولز که نمی‌تواند فیلمش را کامل کند. ادبیات و هنرِ مدرن مملو از کارهای ناتمام یا بیش از حد اتمام‌یافته است. کافکا هم بخش قابل‌توجهی از آثارش ناتمام مانده است. پیش از کافکا، احتمالا «مردگان زرخرید» گوگول و «برادران کارامازوف» داستایفسکی، مستعد آن بود تا آثاری ناتمام را بپرورد و بر صدر بنشاند.

حال این سؤال پیش می‌آید که چرا ناتمام‌ماندن آثار ادبی در ایران این‌قدر دردناک و نپذیرفتنی است. احتمالا «مردگان زرخرید» گوگول مثال خوبی برای پیشبرد این بحث است. در یکی از ترجمه‌های فارسی این کتاب ماجرا ناتمام نیست. مترجم بنا به صلاحدید خودش داستان نیمه‌تمام را خاتمه داده بود، و وقتی برخی مخاطبان کتاب علت این کار را جویا شدند، در پاسخ گفته بود که نمی‌توانسته خواننده ترجمه فارسی را بین زمین و آسمان رها کند. و به همین دلیل، جناب مترجم آستین‌ها را بالا زده بود و با تکیه بر قریحه داستان‌نویسی خود، «مردگان زرخرید» گوگول را پایان داده بود. اینجاست که می‌توان پرسش آگامبن را دوباره تکرار کرد:«ما با تخیلات خود چه می‌کنیم؟» اگر اورسن ولزِ کارگردان، صرفا به اقتباس ساده‌ای از دن‌کیشوت بسنده کرده بود، حاصل کار چیزی بیشتر از فیلمی پرزرق‌وبرق در ژانر تاریخی نبود. بیننده تجانسی بین رمان و نسخه سینمایی آن احساس نمی‌کند. ازاین‌رو «دن‌کیشوت» ولز به‌جای حمله به آسیای بادی، به پرده سینما حمله می‌کند. استفاده از این تمهید، به معنای آن نیست که پرده سینما جای آسیای بادی را پر کرده است. ولز از این هم فراتر می‌رود، او ناتوانی‌اش را پاره پاره می‌کند. از سینما با میانجی سینما فاصله می‌گیرد. آن‌طور که از پژوهش شگفت یوسف اسحاق‌پور در کارنامه «اورسن ولز» برمی‌آید، کارگردان پیشاپیش قبول کرده بوده که این فیلم به پایان نمی‌رسد. درواقع، آگامبن شش‌دقیقه محبوب خود را از فیلمی برگزیده است که ساخت آن ۲۸ سال طول کشیده است.

در فارسی محاوره‌ای چنددهه اخیر یکی از معنی‌های «تمام‌کردن»، مردن است. اما رمان‌ها و آثار ناتمام هنر مدرن، حتی با «تمام‌کردن» خالق آنها، همچنان ناتمام می‌مانند. مشهور است که «شیشه بزرگ» پروژه بیست‌ساله مارسل دوشان حین انتقال به محل نمایش آن ترک می‌خورد. متصدیان حمل‌ونقل اثر و اطرافیان دوشان سخت نگران بودند که چطور این اتفاق ناگوار را به اطلاعش برسانند. اما دوشان به محض اطلاع از این اتفاق، خونسرد و آرام ترک خوردن «شیشه بزرگ» را مرحله پایانی خلق اثر تلقی می‌کند و خم به ابرو نمی‌آورد. اثر دوشان برحسب اتفاق تمام می‌شود. به‌عبارتی، اثر هنری مدرن خواه ادبیات باشد، خواه اثری سینمایی تمام نمی‌شود. حتی وقتی هنرمند اتمام کار را اعلام می‌کند، تجربه ثابت کرده هرآن ممکن است اتمام دیگری برای آن رقم بخورد. در رمان «طوطی فلوبر» جولین بارنز، صحنه‌ای وصف شده است که سربازانِ مجسمه برنزی فلوبر را در کوره می‌گذارند تا با فلز ذوب‌شده پوکه فشنگ تولید کنند. در روایت بارنز، فلوبر -که خود از سردمداران ناتمام‌نویس‌های ادبیات مدرن است و «بووار و پکوشه»اش از همان آغاز ماجرا به ناتمامی سرانجام خود واقف‌اند- ذره‌ذره حرارت می‌بیند و آب می‌شود. بعد در ادامه راوی جای خالی مجسمه فلوبر را در روئن نشان می‌دهد. هرچه باشد این فلوبری که آثارش را امروز می‌خوانیم دو جنگ‌جهانی را پشت‌سر گذاشته است.

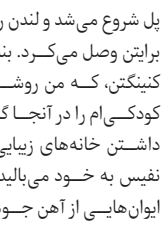
با اندکی دقت در برنامه شبه- درسی کلاس‌های ادبیات خلاقه، کارگاه‌های قصه‌نویسی و توابع آنها می‌بینیم که پایان‌بندی، یکی از دردسرهای علاقه‌مندان و استعدادهای نوظهور ادبیات فعلی به‌شمار می‌آید. در کتاب‌های راهنما و کمکی هم این مسئله به‌جد مطرح است. در یکی از همین کتاب‌ها که ماحصل تجربه بسالیان یکی از داستان‌نویسان متأخر است، به مخاطبان توصیه می‌شود که در صورت وقوع مشکلاتی مثل مصیبت مرگ نزدیکان چطور رمان ناتمام را به انتها برسانند. یکی دیگر از استادان صاحب‌نام آموزش داستان‌نویسی، راه میان‌بری یافته است تا هنرجویان خود را از مخمصه پایان‌بندی نجات دهد. طبق روش ایشان، کتاب راهنمای فیلمنامه‌نویسی «سید فیلد» در حکم نوشدارویی است که به بحران پایان‌بندی خاتمه می‌بخشد. این شیوه‌های تجویزی روی پرسش مهمی سرپوش می‌گذارند: چه می‌شود اگر روایت از شخصیت داستانی پیشی بگیرد؟ و یا برعکس: چه می‌شود اگر شخصیت تن به روایی‌شدن ندهد؟ این پرسش‌ها به‌منزله فرض‌هایی محال نیستند، بلکه عارضه دورانی به‌شمار می‌آیند که روایت‌ها شخصیت‌های خود را به بیرون پرتاب می‌کنند و یا این‌که شخصیت‌ها از روایت حذر می‌کنند. این رویکرد صرفا مختص فضای ادبی ایران نیست، ظرف دودهه اخیر کم‌وبیش عالمگیر شده است. رامان سلدن به‌روشنی برای ما توضیح می‌دهد که برحسب چه رویکردی در دوران تاچر و ریگان کلاس‌های ادبیات خلاقه بازار داغی پیدا کرد. مسئله اصلی این بود که داستان‌نویس‌ها باید در عرصه اقتصاد کاری را به‌عهده می‌گرفتند و از «بیکارگی» مطابق با تعریف ریگانیسم و تاچریسم دست می‌کشیدند. مقارن با همین دوران است که تئوری ادبی در فضای آکادمیک به شکل مقاومتی در برابر کلاس‌های ادبیات خلاقه درمی‌آید. یکی از نتایج تئوری ادبی در فضاهای تحقیقی پژوهشی این بود، که از تبدیل‌شدن دانشکده‌های ادبیات به آموزشگاه‌های فنی-حرفه‌ای جلوگیری کند. بماند این‌که تئوری ادبی در مراحل بعدی خود به معضل تخصصی‌شدن و کارشناسی‌کردن دچار آمد و زور سیاسی خود را از دست داد. اما ناتمامی در عرصه ادبیات ایران ازاین‌رو دردناک‌تر و آزارنده‌تر است، که بنا به مقتضیات تاریخی، یا آثار اتمام‌یافته ناتمام اعلام می‌شوند و یا این‌که برای آثاری از این‌دست اتمام دیگری رقم می‌خورد. به‌راستی چه کسی فکرش را می‌کرد که برای آثار تناولیِ «هیچ‌آفرین» هم اتمام دیگری رقم بخورد. ترجیحا از آثار مکتوب این سال‌ها سخنی به میان نمی‌آوریم.

ادامه در صفحه ۱۲

عطف کتاب

ظهور آغازین

«داستان کودکی من» زندگی‌نامه خودنوشت چارلی چاپلین است که سال‌ها پیش محمد قاضی آن را به فارسی برگردانده بود و مدتی است که چاپ مجددی از آن در نشر ثالث منتشر شده است. چارلی چاپلین در این کتاب، همان‌طور که از عنوانش هم برمی‌آید، به شرح زندگی خود در دوران کودکی‌اش پرداخته. چاپلین از مهم‌ترین چهره‌های سینمای جهان به شمار می‌رود و به‌واسطه آثارش تأثیر زیادی بر سینما گذاشته است و این کتاب سیر تکامل او را در دوران کودکی‌اش به تصویر می‌کشد. زندگی‌نامه‌ها و خاطرات هنرمندان و نویسندگان، هم تصویری از زندگی آنان به دست می‌دهد و هم کمک می‌کند تا آثار هنری آنها دقیق‌تر درک شود و پشت‌پرده بسیاری از ایده‌های آنها برای مخاطب روشن شود. قاضی در بخشی از پیش‌گفتار کوتاهی که برای ترجمه‌اش از این کتاب نوشته، به اهمیت زندگی‌نامه‌هایی از این دست که به دوران کودکی هنرمندان مربوط است، اشاره کرده و آورده: «از آن دوره از زندگی بسیاری از بزرگان علم و ادب و هنر اطلاعی چنان‌که باید در دست نیست، چنان‌که هم‌اکنون به‌درستی نمی‌دانیم دوران کودکی و گمنامی نامدارانی چون فردوسی و غزالی و رازی و فارابی و خیام و حافظ چگونه گذشته و این بزرگان برای نیل به مقامی که بدان دست یافته‌اند،



داستان کودکی من

چارلی چاپلین

ترجمه محمد قاضی

نشر ثالث

چه مراحلی را طی کرده‌اند. زندگی هنرمند بزرگ دنیای سینما، چارلی چاپلین، نیز که بی‌اغراق از مشهورترین هنرمندان این فن است از این قاعده مستثنی نیست و امروز همه کم‌وبیش از دوران شکوفایی و عظمت او اطلاع دارند اما کمترکسی می‌داند که این هنرمند بزرگ برای «چاپلین»شدن از کجا آغاز کرده است». چاپلین زندگی‌نامه‌اش را با فرمی داستانی نوشته و از این نظر می‌توان «داستان کودکی من» را به عنوان داستان‌هایی به‌هم پیوسته هم خواند. کتاب در بخش پیش‌گفتارش این‌طور شروع می‌شود: «پیش از ساختن پل وست‌مین‌ستر، خیابان کنینگتن فقط یک کوچه‌باغ مال‌رو بود. از سال ۱۷۵۰ به بعد، جاده جدیدی کشیدند که از پل شروع می‌شد و لندن را یکراست به برایتن وصل می‌کرد. بنابراین خیابان کنینگتن، که من روشن‌ترین دوران کودکی‌ام را در آنجا گذرانده‌ام، از داشتن خانه‌های زیبایی با معماری نفیس به خود می‌بالید. این خانه‌ها ایوان‌هایی از آهن جوش‌داده رو به خیابان داشتند و از فراز آنها ساکنان خانه‌ها زمانی ژرژ چهارم را دیده بودند که با کالسکه خود به سمت برایتن می‌رفتند. در نیمه‌های قرن نوزدهم، بیشتر این خانه‌ها به منازل اجاره‌ای و آپارتمان تبدیل شده بودند. با این همه، بعضی از آنها هنوز به چنین سقوطی دچار نشده بودند و در آنها پزشکان و بازرگانان عمده و بازیگران تماشاخانه منزل داشتند».

تن کلمه

سیاست ادبیات (۶)

به سخن درآمدن سنگ‌ها

ژاک رانسیر . ترجمه پویا رفویی

تنها کاری که لازم است آدم از عهده‌اش برآید، برخورداری از قابلیت خواندن مطلب چاپی است، قابلیتی که کارگزاران دولت‌های مبتنی بر رأی و مالیات رواج آن را در بین مردم بر ذمه خود می‌دانستند.دمکراسی نوشتار در گرو گرایش به سکوتی زیاده‌گو است که به الغای تمایزی می‌انجامد که بین صاحبان کلام کنش‌مند و صاحبان صداهایی گوشخراش برقرار بود، تمایزی بین آنهایی که کاری می‌کنند و آنهایی که فقط به حیاتشان ادامه می‌دهند.دمکراسی ادبیات، عبارت از رژیم کلام موسعی است که همگان از آن طرفی می‌بندند، خواه روال زندگی قهرمانان مرد یا زن رمان‌ها را از آن خود بیندارند، خواه خود را به شکل نویسنده‌ها درآورند، و خواه در مباحث مربوط به امور جاریه خود را دخیل کنند. بحث بر سر تأثیرات حاد اجتماعی نیست، بر سر توزیع تازه ادراک‌پذیری‌هاست، بحث بر سر رابطه‌ای تازه میان کنش کلام، جهان متجلی در آن، و ظرفیت‌های آنانی است که در این جهان ساکن‌اند.

در عصر ساختارگرایی برآن بودند تا ادبیات را برحسب خصیصه‌ای ویژه تثبیت کنند، که کاربست مشخصی از نوشتار ذیل نام «ادبیت» بود. اما ادبیات با زبانی که خلوص مادیت دلالت‌گر خود را احیا می‌کند، کم‌وبیش متفاوت است. نوشتار، متضاد با هرگونه استفاده مشخص از زبانی بجاست، نوشتار عرصه عدم تمایزیافتگی، عرصه نابجایی‌هاست. بنابراین چنانچه «ادبیت» را به‌منزله وضعیت زبانی در نظر بگیریم که ادبیات را محقق می‌سازد، فهم ما از آن درست در تقابل با تصور ساختارگرایان قرار می‌گیرد. ادبیتی که ادبیات را محقق می‌کند، فرم تازه‌ای از هنر کلام به شمار می‌آید و نه خصیصه ویژه‌ای متعلق به زبان ادبی. درست برعکس، دمکراسیِ رادیکالِ سخن، عبارت از آن است که همگان می‌توانند از آن طرفی بَربندند. از قضا، برابری بین سوژه‌ها و فرم‌های بیانی معرف ادبیات جدید، با ظرفیتی به فراخور مخاطبانی از همه قشرها پیوند خورده است. شرط خصیصه ادبی، ادبیت دمکراتیک است. ولی این شرط هم‌زمان خصیصه ادبی را در معرض ویرانی قرار می‌دهد؛ زیرا خصیصه ادبی مستلزم غیاب هر نوع وابستگی زبان هنر به زبان مردمان عادی است. به منظور رفع خطر ناپدیدشدن در قدرت تازه ادبیات، به‌ناچار سیاست ادبیات دوباره شده است. در سیاست ادبیات مجدانه سعی بر آن بوده است تا وابستگی درونی را از هم بگسلند، تا نوشتار ادبی را از ادبیت وابسته به آن منفصل کنند. این‌که چرا ادبیاتِ «مطلق‌شده»، غالبا صحنه حرمان‌های مردان و زنانی است که کتاب‌های بسیاری خوانده‌اند، دلیل قانع‌کننده‌ای دارد، آنها به هر جان‌کندنی می‌کوشند تا کلمات و داستان‌های کتاب‌ها را به مضمون زندگی خودشان تبدیل کنند: ورونیک گراسلین، روی بلا، اما بواری، بووار و پکوشه، و جود گمنام در زمره خیل کثیر شخصیت‌های ادبیتی به‌شمار می‌آیند که توأمان و هم‌زمان مطلق‌انگاری ادبی را تحکیم و تخریب می‌کنند. اما این قضیه صرفا با توسل به حال‌وهوای افسانه‌ای فیصله نمی‌یابد که از حرمان‌های مستتر در آدم‌هایی حکایت می‌کند که دسترس‌پذیری کلمات را ملعبه خود ساخته‌اند. دعوای ادبیات با تصرفات ادبیت دمکراتیک بر سر نیروی متفاوتی از جانب زبان است که دلالت می‌کند و کنش می‌ورزد، دعوا بر سر رابطه متفاوت میان کلمات از یک طرف و در طرف دیگر اشیا و سوژه‌هایی است که معرفی می‌کنند و رواج می‌دهند. مخلص کلام این‌که، ماحصل ادبیات شبکه حسی متفاوتی، شیوه متفاوتی است از ارتباط میان قدرت تأثیر ادراکی و قدرت دلالت‌گری. اینک از اجتماع متفاوت حس‌ها و ادراک‌پذیری‌ها، از رابطه متفاوت میان کلمه‌ها و هستی‌ها، جهان مشترک متفاوت و مردمانی متفاوت نیز مستفاد می‌شود.

از این‌رو ادبیات علیه برتری کلام زنده‌ای اقامه دعوی می‌کند که پیش‌تر، و برحسب نظم بازنمایی، با برتری کنش بر حیات متناظر بود، نوشتن به‌منزله ماشینِ به سخن‌واداشتن زندگی نگریسته می‌شد: کلام مکتوب بر بدن اشیا را، از زبان پسران و دختران عوام‌الناس نقل می‌کردند؛ علاوه بر این کلامی که خطاب به هیچ‌کس نبود، میل به معنابخشی را بی‌پاسخ می‌گذاشت و در عوض حقیقت اشیا را به همان نحو بیان می‌کرد که فسیل‌ها یا خطوط صخره‌ها محمل تاریخ مکتوب خود می‌شدند. مفهوم ثانویه «سنگ‌شدن» ادبی یعنی همین. جملات بالزاک و فلوبر به‌حق مصداق سنگ‌های خاموش بودند. ولی آنها که چنین قضاوتی داشتند، خود نیک می‌دانستند که در عصر باستان‌شناسی، دیرینه‌شناسی و لغت‌شناسی، سنگ‌ها نیز سخن می‌گویند. از آنها مثل شاهزاده‌ها، ژنرال‌ها و خطیب‌ها صدایی درنمی‌آمد. ولی همین که به سخن درمی‌آمدند به‌مراتب نتیجه بهتری حاصل می‌شد. آنها بر تن‌شان صحیفه تاریخ خود را حک می‌کردند. و چنین صحیفه‌ای موثق‌تر از تمام سخنانی است که از دهان آدمی بیرون می‌آید.