همخوانیِ مقاله «گدار» سانتاگ با مستند «جمعه می‌بینمت رابینسون»

سیاست گدار

شیما بهره‌مند

«به خود جرئت می‌دهم و می‌گویم که احتمال می‌رود روزی عصر ما در معرض شگفت‌ترین و دشوارترین آزمون کل تاریخ فرهنگ بشر قرار گیرد، یعنی کشف و تعلیم ساده‌ترین افعال: دیدن، شنیدن، حرف‌زدن، چیزخواندن -افعالی که آدم‌ها را به کارهایشان پیوند می‌زنند، و به آن کارهایی که سر راهشان قرار می‌گیرد، انواع‌واقسام فقدان کار». («قرائت سرمایه»، لویی آلتوسر). به تعبیر رانسیر[1] پروژه آلتوسر، بر مبنای آموختنِ معنای «دیدن، شنیدن، حرف‌زدن، چیزخواندن» استوار است، دقیقاً همان پروژه‌ای که گدار در فیلم‌هایش خاصه در «چینی» به روی صحنه می‌آورد. درباره نسبت ادبیات و سینما سخن‌های بسیار رفته است، اما مواجههٔ گدار با زبان بدعتی در سینما است که سوزان سانتاگ در مقاله‌ای با عنوان «گدار»[2] بر آن تأکید می‌گذارد. گدار، ادبیات را توأمان برای فیلم و هم به‌عنوان بدیلی برای فیلم به کار می‌برد. قهرمان فیلمِ «گذران زندگی» در کافه با بریس پاران در مورد زبان و صدق بحث می‌کند، در فیلم «چینی» دختر طرفدار مائو با فرانسیس جنسون در قطار درباره اصول اخلاقی تروریسم جدل می‌کند، در فیلم «تحقیر»، فریتز لانگ در نقش خودش، قرار است فیلمی اقتباسی از اثر هومر بسازد که متمرکز است بر فرم همسرایی بازیگران با بهره‌گرفتن از اشعار آلمانی و از کمال معنوی او حکایت می‌کند. به همین ترتیب، سانتاگ مواجهات زبان و سینما و تجسم ایده‌های انتزاعی در فیلم‌های گدار را فهرست می‌کند و دست آخر می‌نویسد: «بسیاری از شخصیت‌های گدار به تنهایی با خود و به شیوه گزین‌گویه مجادله می‌کنند یا با دوستانشان صحبت می‌کنند یا با آنها درگیر موضوعاتی بر سر تفاوت مابین جناح چپ و راست هستند». از نظر سانتاگ، ماهیت سینما، راز زبان و خلأ معنوی است که در پس رضایت از جامعهٔ مصرفی ریشه دوانده و فیلم‌های گدار نه‌تنها ایده‌آمیز هستند، بلکه بسیاری از شخصیت‌های او ادیبانی خودنمایند. ارجاعات متعدد به کتاب‌ها و آثار ادبی و ذکر نام نویسندگان و نقل‌قول‌ها و گزیده‌های طولانی از متون ادبی، در فیلم‌های گدار این تصور را ایجاد می‌کند که گدار «درگیر کشمکشی» پایان‌ناپذیر با حقیقت ادبیات است و چه‌بسا سعی دارد با الصاق ادبیات و هویت‌های ادبی به آثارش این کشمکش را فیصله دهد. سانتاگ باور دارد که گدار با تلقی سینما به‌عنوان تمرینی در هوش و ادراک، هرگونه تمایز دقیق بین ادراک ادبی و بصری را رد می‌کند. آنچه در نظر گدار اهمیت دارد این است که ادبیات مانند بقیهٔ چیزها دستخوش دگرگونی به محتوایی دیگر است و تنها چیزی که می‌توان ارائه داد «مفردات ادبی و رشحاتی از ادبیات» است. بنا بر تفسیر سانتاگ، ادبیات در مسیر مجذوبِ سینما شدن، باید اوراق یا درهم‌شکسته شود تا به بخش‌های بی‌پروا دست یابد؛ «آن‌وقت است که گدار می‌تواند بخشی از محتوای فکری هر کتابی را تصاحب کند، لحن متضاد را از حوزه فرهنگ عمومی به عاریت بگیرد، به کشف معایب دوران معاصر بپردازد که به طور موضوعی به داستان‌سرایی او مربوط است». سانتاگ از غبطهٔ گدار به ادبیات سخن می‌گوید؛ غبطه‌ای که ربطِ چندانی به نوآوری‌های فرمی ادبی در قرن بیستم ندارد، بلکه به خاطر بار سنگین ایده‌پردازی صریح در قالب‌های منثور است. «گدار سینمایی غیرشاعرانه ساخته است که یکی از جستارهای اصلی ادبی آن نثر است. گدار حتی گفته است: خودم را جستارنویس می‌دانم، جستارهایی را در قالب رمان می‌نویسم یا رمان‌هایی را در قالب جستار». سانتاگ برای فهمِ شیفتگی گدار به زبان، به فیلمِ «پی‌یرو خله» او ارجاع می‌دهد و معتقد است هنگامی که ساموئل فولر می‌گوید «سینما هیجان است» اندیشه گدار نیز در آن سهیم است. «هیجان برای گدار همیشه به زینت طنازی همراه است، نوعی دگردیسی احساسی که او به‌وضوح در متن سیر آفرینش هنر قرار می‌دهد. این بخشی از شیفتگی گدار به زبان است که بر روی پرده هم شنیده می‌شود و هم دیده می‌شود». در اینجا زبان به‌عنوان تمهیدی برای فاصله‌گذاری احساسی از حوادث عمل می‌کند. همان‌قدر که عنصر تصویری احساسی و بی‌واسطه است، کلمات و نشانه‌ها و داستان‌ها و گفتارها و متون شفاهی و نقل‌قول‌ها، شور و هیجان کمتری دارند و از این طریق وقفه می‌اندازند. اگر تصاویر مخاطب را به همذات‌پنداری فرامی‌خواند، حضور کلمات تماشاگر را به منتقد بدل می‌کند. سانتاگ همچنین گدار را در نوع مواجههٔ با زبان وامدارِ برشت می‌خواند و البته معتقد است که نحوهٔ رویارویی گدار با زبانِ پیچیده‌تر و پرابهام‌تر است و بیشتر به تلاش نقاشانی پهلو می‌زند که کلمات را به کار می‌گیرند تا تصویر را ریشه‌کن کنند یا نابخردانه بنمایند. به تعبیر سانتاگ، جایگاهی که گدار برای زبان قائل می‌شود تا پیش از او در سینما سابقه نداشته است. زبان‌مندیِ فیلم‌های گدار به ترتیبی است که زبان خود به یکی از سوژه‌های سینما ارتقا می‌یابد. از دیدِ سانتاگ، زبان تنها زمانی می‌تواند به سوژه سینما تبدیل شود که فیلم‌ساز درگیر سرشتِ مسئله‌ساز زبان باشد، همان درگیری که گدار با سرشتِ زبان دارد.

رانسیر نیز در نقدی که بر «چینی» نوشته است، این فیلم را نوعی «تصویر واضح بخشیدن به فکرهای مبهم» می‌خوانَد و معتقد است فیلم‌هایی از این‌دست به عملکرد هرروزهٔ ارتباط و انتقال معانی وابسته می‌مانند، کلمات تصویر می‌سازند و ما را به دیدن وامی‌دارند. «هر جمله تصویری نیمه‌مرئی به ما عرضه می‌کند که هرگز به وضوح تصویری کامل نمی‌رسد. تصویرها هم گفتاری می‌سازند. در آنها می‌توان به نیمه‌زبانی گوش سپرد که تابع قواعد کلام نیست. مسئله اینجاست که وقتی کلمه‌ای را می‌بینیم، دیگر آن را نمی‌شنویم. همین امر در مورد تصویر نیز صدق می‌کند؛ یعنی وقتی تصویری را می‌شنویم، دیگر آن را نمی‌بینیم». اینجاست که رانسیر کار مشترک هنر و سیاست را «وقفه انداختن در رژهٔ کلمات و تصاویر، در تناوب بی‌وقفهٔ کلماتی که ما را به دیدن وامی‌دارند و تصاویری که سخن می‌گویند» می‌خوانَد. از نظر رانسیر، گدار از ما می‌خواهد که کلمات را بشنویم و نکته اینجاست که مارکسیسم، همانند هر نظریه‌ای، پیش و بیش از هر چیز مجموعه‌ای سرهم‌شده از کلمات است، و واقعیت مجموعه‌ای سرهم‌شده از تصاویر است. به کشفِ مکرر ساده‌ترین افعال برگردیم که به تعبیر دلوز، گدار همواره در حال آفریدن آن‌هاست: چیزهای ساده‌ای که باید از سر نو آموخته شوند. سیاستْ از دیدِ رانسیر، در یک نقطهٔ اساسی به هنر شباهت دارد: «سیاست نیز مانند هنر شکافی در استعارهٔ عظیم یعنی واقعیت، ایجاد می‌کند که در آن کلمات و تصاویر دائماً به درون هم می‌لغزند و جای هم را می‌گیرند تا برای جهانی که نظم و ترتیب دارد شاهد و مدرک حسی فراهم سازد. و مانند هنر، سیاست ترکیب‌های بدیعی از کلمات و اعمال می‌سازد، کلماتِ زادهٔ جسم‌های دارای حرکت را نشان می‌دهد تا آنها را قابل شنیدن سازد و پیوندی دیگر میان دیدنی‌ها و شنیدنی‌ها پدید آورد». این پیوندِ میان دیدنی‌ها و شنیدنی‌ها، این مونتاژِ تصاویر و کلمات و سرهم‌بندی دوباره آنها، در فیلم مستند «جمعه می‌بینمت رابینسون» به کارگردانی میترا فراهانی هم از طرف گدار صورت می‌گیرد؛ وقتی در ایمیل‌هایش به ابراهیم گلستان که رگه‌ای از طنز و جدی‌نگرفتن یا به قولِ گلستان «بازی» دارد، کلمات و تصاویری می‌فرستد که تنها به کارِ وقفه در فکر و واقعیت توپُری می‌آید که گویی قرن‌هاست در خانه-قصرِ گلستان جا خوش کرده است و برعکس، در خانه-آپارتمان محقرِ مؤلفِ بزرگ سینما، گدار، چیزهای ساده‌ای از سر نو آموخته می‌شوند، اینجا از نظم و نسقِ خانهٔ نویسنده شرقی خبری نیست؛ گدار پیراهن‌های شسته را روی بند رخت یا میزمانندی، روی هم می‌اندازد و جوراب‌ها روی قالیِ خوش‌رنگ‌ولعاب کوچک چنان پراکنده‌اند که گدار بعد از راه‌رفتن روی آنها متوجهِ حضورشان می‌شود و دست آخر، تی‌شرتِ بر تنِ گدار برای تمیزکردن میز از ردِ جام به کار گرفته می‌شود. اینجا، در خانه گدار، همه چیزها در حالِ سرهم‌بندی از سر نو هستند و فضای ثقیل و دشخوارِ آن طرف در کار نیست. به تعبیر دیگر، در تکهٔ گدارِ مستند، استعارهٔ عظیم یا واقعیت در حال بازسازی است.

۱. مقاله «رنگ سرخ چینی: سیاست گدار»، ژاک رانسیر، ترجمه صالح نجفی، در کتاب «پایان یک آغاز» (گروه ژیگا-ورتوف: ۱۹۶۷-۱۹۷۶)، ژان لوک گدار و ژان پی‌یر گورن، گزینش و ویرایش اردوان تراکمه و کیانوش اخباری، انتشارات علمی و فرهنگی.
۲. مقاله «گدار» ترجمه زهره رحمانی، در کتاب «عصرانه با توماس مان»، سوزان سانتاگ، گزینش و ویرایش پویا رفویی، انتشارات ناهید.

شکل‌های زندگی: بودلر و شعر چیست؟

نوعی رئالیسم ذهنی

نادر شهریوری (صدقی)

پل والری در مقام شاعر می‌گوید «آنچه برایم جالب است همیشه برایم مهم نیست». والری با این سخن از دو جهان متفاوت سخن می‌گوید؛ جهان تصاویر که اگرچه جالب‌اند اما می‌توانند مهم نباشند و دنیای مفاهیم که اگرچه نه‌چندان جالب اما مهم به حساب می‌آیند. در اینجا والری میان تصویر و مفهوم فرق قائل می‌شود و این دقیقا همان فرقی است که میان زیبایی و حقیقت یا معادل دیگر آن شکل و محتوا وجود دارد.

سرشت جالب که بیشتر در طیفی از هنرمندان یافت می‌شود، با دیدن و دیده‌شدن و به‌واقع با تصویر پیوندی ناگسستنی دارد. او بیننده‌ای است که می‌خواهد شیفته زیبایی شود و زیبایی در اصل به نظر بودلر همان چیز غریبی است که شگفتی برمی‌انگیزد: «ای زیبایی، ای غول عظیم و هراسناک و ساده‌دل!/ خواه از بهشت آمده باشی و خواه از دوزخ، برای من یکسان‌ست/ آیا نگاه و لبخند و گام‌های تو، دروازه ابدیتی را بر روی من می‌گشاید/ که دوستش دارم اما هرگز نشناخته‌ام».[1]

آنچه برای شاعر اهمیت دارد، نه نیک و بد موضوع یا تبار آن بلکه آن لحظه‌ای است که زیبایی دروازه خود را به روی شاعر می‌گشاید. شاعر در این چشم‌انداز تنها بر اثر زیبایی است که هیجان‌زده می‌شود، به تلاطم می‌افتد و چنان مجذوب می‌شود که دیگر این چیزهای زیبایند که بر او حکمروایی می‌کنند. در اینجا شاعر خود را از قید محتوا، جوهر، درون‌مایه و... در حقیقت از بار هستی می‌رهاند تا قدم به ابدیتی بگذارد که در آن دیگر از سنگینی مفاهیم خبری نباشد. اما آن چیزی که شاعر را در این سفر پرماجرا به تحرک وامی‌دارد، زیبایی است؛ امری که به چنگ درنمی‌آید و نیز هرگز شناخته نمی‌شود. بودلر گویا در وصف زیبایی به کنایه می‌گوید «همه برای چشم و هیچ برای گوش». در اینجا شاعر از میان حواس پنج‌گانه به «چشم» اهمیت بیشتری می‌دهد، زیرا زیبایی با چشم دیده می‌شود، اما این به آن معنا نیست که شاعر خود را از دیگر حواس تهی می‌کند. زیبایی بخش مهمی از موضوع است، اما بخش دیگر شخصیت هنرمند است که با زیبایی روبه‌رو می‌شود. به نظر بودلر هنر از یک نظر چیزی نیست جز درونی‌ترین خصیصه هنرمند، چون تنها اوست که می‌آفریند؛ گویی هنرمند ابرمردی است که جهانی را خلق می‌کند که می‌خواهد.

بودلر به‌عنوان شاعر مدرنیسم که در زمانه اوج‌گیری رئالیست‌هایی ماند کوربه -نقاش- بالزاک، دیکنز، گی دوموپاسان و بعدها زولا شعر می‌سرود، هرگز از راه رئالیسم یعنی از «واقعیت مشخص» و «بازنمایی» آن به هدف خود نرسید. اساسا چالش او با رئالیست‌ها -چالشی مهم که تاکنون ادامه دارد- به‌واقع بخشی از پروبلماتیک مدرنیستی او برای درکی تازه از ادبیات و شعر بود و این در حالی بود که او مثلا بالزاک را می‌ستود و او را از بزرگ‌ترین آفرینندگان به شمار می‌آورد، اما ستایش او از بالزاک نه از باب واقع‌گرایی بالزاک برای بیان واقعیت مشخص یا توصیف آن یا بیان روند کلی جامعه‌ای است که بالزاک در رمان‌های خود مبادرت به انعکاس آن کرده بود، بلکه ستایش بودلر از بالزاک ستایش از هنرمندی خلاق بود که توانایی آفریدن دارد. جز این «بازنمایی»های نویسنده از آنچه هست به نظر بودلر کاری بیهوده و کسالت‌بار است، چون زشتی واقعیت موجود شاعر را ارضا نمی‌کند. به‌خصوص آنکه بودلر از این نیز فراتر می‌رود و می‌گوید که حتی «هیولای زاده خیالش را به آنچه ایجابا مبتذل و بی‌مایه است ترجیح می‌دهد».[2] این موضع‌گیری آشکار علیه رئالیسم موجود در رویارویی با ناتورالیسم باز شدت بیشتری می‌گیرد. بازنمایی طبیعت کاری که بعدها زولا مبادرت به انجام آن کرد، از نظر بودلر در اصل کار هنرمند نیست؛ چون هنرمند اگر هم بخواهد طبیعت را دستمایه کار خود قرار دهد حداکثر می‌تواند بخش‌هایی از آن را گزینش کند. جز این هنرمند در طبیعت هضم می‌شود و بخشی از چرخه آن می‌گردد، در حالی که ایده بودلر بر برتری کنش هنرمند بر طبیعت استوار است.

بسط ایده بودلر شکل جدیدی از شعر، ادبیات و به طور کلی تعریفی تازه از آن ارائه می‌دهد که تا قبل مسبوق به سابقه نبوده و آن ارائه نوعی «رئالیسم ذهنی» است به این معنا که اگر شاعر بخواهد مخلوقات ذهن خود را تجسم بخشد به ناگزیر ایده‌های ذهن خود را از بیرون دریافت می‌کند، به‌خصوص آنکه شاعر کاوشگری چون بودلر باشد که زندگی روزانه خود را با وسواس بیمارگونه با اتفاقات و وقایع جاری در شهر و خیابان پیوند زده است. زیرا این «ایده وسواس بیش از هر چیز از دل کاوش در شهرهای عظیم و از بطن همگرایی پیوندها و اتصالات بی‌شمار آنها زاده می‌شود».[3] علاوه بر آن تنها در پی این پرسه‌گردی است که زیبایی حضور نابهنگام خود را آشکار می‌کند. تعریف بودلر از زیبایی قابل تأمل است. به نظر بودلر زیبایی در اصل چیزی نابهنگام است که در جایی دیده می‌شود که انتظارش نمی‌رود و این شوک نابهنگام -زیبایی- فی‌الواقع همان تعریفی است که بودلر از سازوکارهای جهان نو -مدرن- می‌کند. به نظر بودلر جهان مدرن نیز شوکی نابهنگام است که شاعر -هنرمند- را وارد سازوکاری می‌کند که تا قبل از آن به چشم نیامده است.

موضوع شعر از نظر بودلر هر بار می‌تواند موضوعی دیگر و نو باشد. منظور آن است که هنگامی که شاعر چشم خود را به جهان برمی‌گرداند، فی‌الواقع نباید جز برای آن باشد که به تأثرات و تألمات خود شکل دهد تا به کمک تصورات خود به کشف دوباره واقعیت -واقعیتی که همچون موج‌های دریا می‌آید و می‌رود اما به چنگ درنمی‌آید- نائل آید و این البته به واسطه آن است که شاعر هر بار مسحور زیبایی می‌شود: «گه خیره در تصویر خود بر آب بی‌تاب/ با چشم و دست خود، به آغوشش کشانی/ گه‌گاه، دل خود را به بانگ موج وحشی از چنگ غوغای درونی وارهانی».[4]

درک هنر به طور کلی و شعر به طور خاص از نظر بودلر درکی نو است و این بدان علت است که زندگی مدرن نیازمند شعری نو است؛ شعری که بیش از هر چیز از دل کاوش در شهرهای عظیم و از بطن پیوندها زاده می‌شود و این دیگر به عهده شاعر است که خود را به درون زبانی نو بیفکند تا از ماده خام و ناسازگاری‌هایی که سراسر جهان مدرن را در بر گرفته، شعری نو بسازد. در اینجا شاعر می‌کوشد تا با پیوند میان اتصالات، شعر خود را همچون بنایی نو برپا سازد؛ شعری که بر پاهای خود استوار است. به نظر بودلر همان که شعر به خود متکی باشد کافی است، منطق شعر به‌تنهایی برای کلیه دعاوی اخلاقی، فلسفی و... کفایت می‌کند.

۱. شعر «نیایش زیبایی» بودلر، ترجمه حسن هنرمندی
۲، ۳. «تجربه مدرنیته» مارشال برمن، ترجمه مراد فرهادپور
۴. «انسان و دریا» بودلر، ترجمه حسن هنرمندی

کورش صفوی، زبان‌شناس و مترجم معاصر درگذشت

آشنایی با تاریخ زبان‌شناسی

شرق: کورش صفوی در آلمان زبان آموخت و به مدرسه رفت و با اینکه به قولِ خودش گوته را به زبان آلمانی می‌خواند و به تماشاخانه‌هایی می‌رفت که در آن «فاوست» اجرا می‌کردند، تا وقتی که در سال ۱۳۵۰ به وطن بازگشت هنوز نمی‌دانست که گوته «دیوان غربی-شرقی» دارد. پدر او دکتر احمد عمادالدین صفوی، عضو هیئت‌علمی گروه حقوق دانشگاه تهران بود و در همان سال ۱۳۳۵ برایش مأموریت تدریس دوساله پیش آمد و ازاین‌رو کورش صفوی همراه خانواده‌اش به اروپا رفته و ابتدا در سوئیس و بعد آلمان و اتریش اقامت می‌کند، تا اینکه در سال ۱۳۵۰ به ایران بازمی‌گردد و بعد از آن در رشته زبان‌شناسی تحصیل می‌کند و سال‌ها در زمینه معناشناسی، نشانه‌شناسی، رابطه زبان‌شناسی و ادبیات و تاریخ زبان‌شناسی به تحقیق و ترجمه می‌پردازد. صفوی، زبان‌شناس و مترجم و استاد دانشگاه علامه طباطبایی بیستم مرداد در ۶۷سالگی از دنیا رفت. از ترجمه‌های او می‌توان به «دیوان غربی-شرقیِ» گوته اشاره کرد که آشنایی و ترجمه این کتاب حکایتی خواندنی دارد و صفوی آن را در مقدمه ترجمه‌اش از این کتاب تعریف کرده است. «پنجاه سال پیش، زمانی که جهانیان دویستمین سالگرد تولد گوته را جشن می‌گرفتند، برگزیده‌ای از اشعار دیوان غربی-شرقی این نابغهٔ بزرگ غرب به دست پرتوان شجاع‌الدین شفا به فارسی برگردانده شد؛ ترجمه‌ای قابل ستایش که امروزه ترجمه آزاد یا حتی اقتباس نامیده می‌شود و افزون بر این تنها بخش‌هایی از دیوان را شامل می‌شد... . برای من و مسلما تمامی آن‌هایی که در کشورِ گوته به مدرسه رفته‌اند، گوته همانی بود که اینجا فردوسی است، حافظ است، سعدی می‌نامندش، و مولانا. برگزیده‌ای از نوشته‌های او را در دبیرستان می‌خواندیم، از حفظ می‌کردیم و گوته را به آلمانی می‌خواندیم، ولی شاید باور نکنید که تا وقتی به وطن بازگشتم و در دوره لیسانس به خواندن ادبیات آلمانی مشغول شدم، نمی‌دانستم که او دیوان غربی-شرقی دارد و شعر عشق سروده، همچو آنکه در شرق آتش عشق به دل دارد». کورش صفوی وقتی به ایران بازمی‌گردد معلوم می‌شود که باید دوباره دیپلم بگیرد، زبان مادری را درست بلد نیست و ناگزیر می‌شود دوباره در ایران فارسی بخواند. از آن روزها نزدیک به ۳۰ سال می‌گذرد تا کورش صفوی تصمیم می‌گیرد دیوان غربی-شرقیِ گوته را از زبان آلمانی به فارسی ترجمه کند، اگرچه به قول خودش ترجمه هیچ‌گاه نخواهد توانست ارزش دیوان او را نشان دهد.

کورش صفوی ترجمه‌های ارزشمندی از مبانی و نظریه‌های مطرح زبان‌شناسی از متفکران مهم این عرصه همچون فردینان دو سوسور و نوام چامسکی و یاکوبسن دارد. صفوی در مقدمه کتاب «دوره زبان‌شناسی عمومی» فردینان دوسوسور، از جاناتان کالر نقل می‌کند که به تبعیت از میشل فوکو، متفکران تاریخ علم و اندیشه را در دو گروه طبقه‌بندی می‌کند: گروهی که همچون نیوتن بنیان‌گذار رشته‌ای علمی‌اند و گروهی دیگر ازجمله مارکس یا فروید که اندیشه تازه‌ای را بنیان نهاده‌اند. نیوتن بنیان‌گذار دانش نوین فیزیک معرفی می‌شود اما علم فیزیک مستقل از او است؛ به این معنا که می‌توان به مطالعه فیزیک پرداخت بدون آنکه نیازی به بازبینی آرای نیوتن باشد، اما مارکس بنیان‌گذار اندیشه‌ای است که مارکسیسم نامیده می‌شود و مارکسیسم مستقل از مارکس نیست و مطالعه در این زمینه، بازبینی و بازخوانی آرای مارکس است و بس، و در روان‌کاوی نیز بیرون از آرای فروید و بدون بازخوانی نگرش او معنایی ندارد. کورش صفوی بر اساس این طبقه‌بندی، سوسور را از زمره بنیان‌گذارانی همچون نیوتن می‌داند اما از سوی دیگر باید به بازخوانی اندیشه او در زبان‌شناسی پرداخت و زمینه طرح نگرش‌های بعدی در زبان‌شناسی را در دیدگاه‌های سوسور جست‌وجو کرد. ازاین‌روست که صفوی سراغ ترجمه کتاب «دوره زبان‌شناسی عمومی» می‌رود که در زمینه دانش زبان‌شناسی کتابی کلاسیک و ارزشمند است و از دیدِ مترجمش، آرایی در خود نهفته دارد که زمینه پیدایش این علم را در قالب «زبان‌شناسی نوین» فراهم ساخته و مبنای پیدایش تمامی مکاتب زبان‌شناسی پس از خود شده است.

«زبان و اندیشه» نوشته نوام چامسکی از دیگر ترجمه‌های ارزشمند کورش صفوی در حوزه زبان‌شناسی است که در انتشارات هرمس به چاپ رسید. چنان‌که مترجم در مقدمه‌اش بر کتاب می‌نویسد، «زبان و اندیشه» شکل مکتوب بحثی است که به سال ۱۹۳۳ در میزگردی با حضور نوام چامسکی، استاد زبان‌شناسی و فلسفه انستیتو تکنولوژی ماساچوست (MIT)، آکیل بیگرامی، استاد فلسفه دانشگاه کلمبیا، جورج میلر، استاد روان‌شناسی دانشگاه پرینستون و جیمز شوارتس، استاد زیست‌شناسی اعصاب دانشکده پزشکی دانشگاه کلمبیا برگزار شد. صفوی می‌نویسد: «چامسکی در این میزگرد مسائلی را مطرح کرده که بسیار ارزشمندند، ازجمله مخالفت با روشی که پس از آنچه به‌اصطلاح انقلاب در علم شناخت نامیده می‌شود، در زبان‌شناسی و روان‌شناسی متداول گشت و جالب اینجاست که اکثریت این افرادی که به گفته او به بیراهه رفته‌اند، پیروان متعصب روش ابداعی خود او بوده‌اند. وی در بخش پایانی از پاسخ‌گویی به چند پرسش عمده به‌ویژه پرسش آکیل بیگرامی درباره روش تحلیل معنی طفره می‌رود، در حالی که به اعتقاد نگارنده این سطور آنچه در اصل عامل پیوند میان زبان و اندیشه است، همانا معنی است. زیرا به نظر نمی‌رسد دست‌کم در حال حاضر بر اساس شناخت موجود، بتوان ادعای دیگری را جز این مطرح ساخت که اندیشه چیزی جز عمل لایه معنایی زبان نیست». چامسکی همچنین به تمایز میان «مسئله» و «رمز و راز» می‌پردازد و معتقد است که درک رمز و رازها ورای ظرفیت شناختی انسان قرار دارد اما در اینجا مشخص نمی‌سازد که مرز بین مسئله و رمز و راز کجاست. «زبان و ذهن» یکی دیگر از تأملات نوام چامسکی در زمینه زبان‌شناسی است که کورش صفوی ترجمه کرده و چند سال پیش از سوی نشر هرمس منتشر شد. این کتاب به گفته مترجم یکی دیگر از آثار کلاسیک زبان‌شناسی است که با گذشت زمان شاید به سیاق دیگر آثار از این دست، اعتبار علمی خود را از دست داده باشند اما حلقه‌ای از زنجیره تلاش انسان در راه اندیشه و شناخت نادانسته‌ها را تشکیل می‌دهند.

«آنچه چامسکی در این مجموعه مقالات مطرح می‌سازد با آرای امروز او تفاوت‌های بارز دارد. پویایی او در بازبینی آرای گذشته‌اش و جرح‌وتعدیل آنها ستودنی است، اما شاید همین نکته باعث می‌شود که بتوان به‌لحاظ روش‌شناسی تاریخی بر او خرده گرفت. با نگاهی گذرا به آثار زبان‌شناختی وی که دوره‌ای چهل‌ساله را در برمی‌گیرد، پرسش عمده‌ای در شناخت وی پیش‌رو قرار می‌گیرد و در نهایت مشخص نیست که دیدگاه چامسکی چیست و جایگاه وی در تاریخ این علم کجاست». از میان شش مقاله این مجموعه، سه مقاله نخست مجموعه با عناوینِ «دستاوردهای زبان‌شناختی در مطالعه ذهن: گذشته»، «دستاوردهای زبان‌شناختی در مطالعه ذهن: حال» و «دستاوردهای زبان‌شناختی در مطالعه ذهن: آینده»، که در سال ۱۹۶۸ به چاپ رسید، سعی دارد ثابت کند که زبان‌شناختی شاخه‌ای از روان‌شناسی خاصه روان‌شناسی شناخت محسوب می‌شود. صفوی معتقد است بر او مسلم نیست که این دیدگاهِ چامسکی بتواند امتیازی برای دانش زبان‌شناسی به‌حساب آید و پس از دوران سوسور یا بلومفیلد که بر استقلال این دانش تأکید می‌کنند و پویایی آن را تضمین کردند، این نظر بتواند حیثیت دانش زبان‌شناسی را حفظ کند. از دیدِ مترجم، مقاله آخر کتاب با عنوان «زبان‌شناسی و فلسفه» شاهکار این مجموعه به شمار می‌رود. چامسکی در این مقاله علایق مشترک به زبان‌شناسی و فلسفه، به‌ویژه معرفت‌شناسی را برمی‌شمارد و نقاط تلاقی این دو رشته را نشان می‌دهد.

کورش صفوی، چندی پیش در مصاحبه‌ای با «ایسنا»، وضعیت زبان‌شناسی ایران را مثبت ارزیابی کرد و معتقد بود «در زمینه زبان‌شناسی اگر از خیلی جاها سر نباشیم، چیزی هم کم نداریم. فکر نکنید در آمریکا همه دانشگاه‌ها از دانشگاه علامه طباطبایی بهتر هستند یا هرکس از انگلیس یا کانادا یا آمریکا فارغ‌التحصیل شده، حتما یک سر و گردن از ما بالاتر است. رشته‌هایی هستند که دستگاه خاصی می‌خواهند که ما آن دستگاه را نداریم و برای یادگرفتن آنها باید به آمریکا رفت، اما در علوم انسانی و به‌ویژه زبان‌شناسی این‌طور نیست».

از جمله دیگر آثار کورش صفوی در حوزه ترجمه می‌توان به کتاب‌های «بوطیقای ساختگرا» کالر، «درآمدی بر معنی‌شناسی زبان» لاینز، «درآمدی تازه بر فلسفه زبان»، «دنیای سوفی» لایکن، «روندهای بنیادین در دانش زبان» یاکوبسن اشاره کرد و در زمینه تألیفاتِ پرشمار صفوی نیز می‌توان از کتاب‌های «استعاره از نگاهی دیگر»، «سرگردان در فلسفه ادبیات»، «آشنایی با تاریخ زبان‌شناسی»، «آشنایی با نظام‌های نوشتاری»، «منطق در زبان‌شناسی» و «نگاهی به پیشینه زبان فارسی» نام برد.