مرور

آشنایی با رمانتیسیسم

● **شرق:** «رمانتیسیسم» نوشته آیرا مارک میلن و ترجمه اکرم رضایی‌بایندر سومین کتاب از مجموعه «مکتب‌ها و جنبش‌های ادبی» است که در نشر سفیر منتشر شده است. در کتاب «رمانتیسیسم» از این مجموعه ابتدا تاریخچه‌ای کوتاه از پیدایش این مکتب به دست داده شده است و بعد از آن نویسندگان شاخص آن معرفی شده‌اند. نویسندگانی نظیر جین آستن، ویلیام بلیک، لرد بایرون، الکساندر پوشکین، پرسی بیش شلی، ویلیام وردزورث و... . بعد از این بخش آثار شاخص مکتب رمانتیسیسم معرفی شده‌اند. این آثار چنان‌که در این معرفی آمده عبارتند از: «سفر زیارتی چایلد هارولد» از لرد بایرون، «یوگنی آنگین» از پوشکین، «فرانکنشتاین» از مری شلی، «غرور و تعصب» از جین آستن، «پرومتئوس رها از بند» از پرسی بیس شلی، «سرودهای معصومیت و تجربه» از ویلیام بلیک و «پاییز» از جان کیتس. بعد از این بخش آثار اقتباسی از برخی از آثار نامبرده معرفی شده‌اند، مثل اقتباس‌های سینمایی از «فرانکنشتاین» مری شلی و اقتباس تلویزیونی از «غرور و تعصب» جین آستن. در بخش بعدی کتاب به درونمایه آثار رمانتیک‌ها پرداخته شده است. این درونمایه‌ها با این عناوین در این قسمت از کتاب بخش‌بندی شده‌اند: وهم و خیال، پانته‌ایسم، فردیت، عواطف و احساسات. «سبک» موضوعی است که بخش بعدی کتاب «رمانتیسیسم» به آن اختصاص دارد. در این بخش سبک آثار رمانتیک‌ها ذیل این دو عنوان به اختصار معرفی شده است: رهایی شعر از چارچوب‌ها و قواعد خشک و تمرکز بر شعر. «شاخه‌های دیگر مکتب» عنوان بخش بعدی کتاب است. در این بخش به رمانتیسیسم آمریکایی، رنسانس سلتی، افلاطونیسم و پیشارافائلی‌ها به عنوان شاخه‌های دیگر مکتب رمانتیسیسم پرداخته شده است. بعد از این بخش به بستر تاریخی مکتب رمانتیسیسم پرداخته شده و به رویدادهای تاریخی و عقایدی که بر افکار و آثار رمانتیک‌ها تأثیر گذاشته‌اند. در بخش بعدی کتاب با عنوان «تاریخ در گذر زمان» به اجمال مقایسه‌ای شده است بین قرن نوزدهم و زمان حاضر، به لحاظ اجتماعی و فرهنگی و ادبی. بعد از این بخش در بخشی با عنوان «نگاه نقادانه» مروری شده است بر نقدهایی که به رمانتیک‌ها شده است و بعد از آن در بخشی با عنوان «دیگر چه بخوانم؟» آثاری برای مطالعه تکمیلی در زمینه رمانتیسیسم معرفی شده است. «در بوته‌ی نقد» عنوان بخش پایانی کتاب است. در این بخش دو مقاله درباره رمانتیسیسم آمده. مقاله اول مقاله‌ای است با عنوان «تقدس طبیعت» از کلی وینترز که در آن به مفهوم طبیعت در نزد رمانتیک‌ها و تأثیر رویکرد آنها به طبیعت بر نظرات کنونی محیط‌زیستی پرداخته شده. در بخشی از این مقاله قسمتی از یک شعر وردزورث نقل شده که در آن شاعر به بیگانه‌شدن انسان با طبیعت اشاره می‌کند. کلی وینترز بعد از نقل این قسمت از شعر وردزورث به مقاله‌ای از جیمز پینکرتون ارجاع می‌دهد که در عصر حاضر نوشته شده و در آن از نابودی طبیعت به دست نظام‌های اقتصادی مبتنی بر صنعت سخن رفته است. وینترز سرچشمه چنین نقدی را در دوره‌ای از شکل‌گیری انقلاب صنعتی می‌داند که در آن «کارخانه‌های زغال‌سنگ دود سیاه خود را بر دشت‌های وسیع و سبز انگلستان گستردند و ضایعات سمی خود را وارد آب‌های پاک رودخانه‌ها کردند». پس چنان‌که وینترز نشان می‌دهد

رمانتیسیسم

آیرا مارک میلن
اکرم رضایی‌بایندر
نشر سفیر

نگرانی بابت ازبین‌رفتن طبیعت و محیط زیست که امروزه به یک نگرانی مهم بدل شده با دیدگاه‌های رمانتیک‌ها که بخشی از آن واکنش به انقلاب صنعتی نیز بود بی‌ارتباط نیست و از آن دیدگاه‌ها تأثیر گرفته است. در بخشی از این مقاله درباره تأثیر رمانتیک‌ها در علاقه‌مندکردن مردم به طبیعت و از جمله تأثیر وردزورث شاعر بر این علاقه‌مندی آمده است: «نویسندگان رمانتیک در علاقه‌مندکردن مردم عادی به کشف طبیعت بی‌تأثیر نبودند. به طور مثال، وردزورث، که در اشعارش زیبایی طبیعت و نیروی معنوی آن را می‌ستاید، یکی از شعرای موفق زمانه‌ی خودش بود؛ او حتی در سال ۱۸۴۳ موفق به کسب عنوان ملک‌الشعرا شد. البته او محبوبیتش را بیشتر از آن که مدیون مجموعه اشعارش باشد مدیون نوشته‌هایی است که در آن به معرفی محل زندگی‌اش پرداخته است. وردزورث در لیک دیستریکت انگلستان زندگی می‌کرد و نوشته‌هایش درباره‌ی جاذبه‌های طبیعی آن منطقه عده‌ی زیادی را در اواسط دهه‌ی ۱۸۰۰ برای بازدید به آن‌جا کشاند. مسافرانی که از آن ناحیه بازدید می‌کردند امیدوار بودند زیبایی‌های طبیعت را همان‌طور که او در نوشته‌هایش به تصویر کشیده درک کنند و به همان شکل از طبیعت الهام بگیرند و روح خود را از آلودگی‌ها پاک کنند. پناه‌بردن به طبیعت برای تصفیه‌ی روح امروزه امری عادی است، اما در آن دوره تازگی داشت و برای مردم جذاب بود که در لیک دیستریکت قدم بزنند و شاعر محبوب‌شان را هم مشغول پیاده‌روی ببینند». در مقاله دوم با عنوان «علیه تفسیر» از سوزان جی.ولفسون سه شعر دوره رمانتیک بررسی شده است.

در حاشیه «رویداد ادبیات» تری ایگلتون

ادبیات و نظم آرمانی

پیام حیدرقزوینی

تری ایگلتون در «رویداد ادبیات» از موضع قبلی‌اش مبنی بر تعریف‌ناپذیربودن ادبیات فاصله می‌گیرد و ادبیات را رویدادی در نظر می‌گیرد که می‌توان مؤلفه‌هایی مشترک برایش در نظر گرفت. ایگلتون در «پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی» با موضعی ذات‌ستیزانه معتقد بود که ادبیات چیزی به نام ذات یا جوهر ندارد و هر نوشته‌ای که با عنوان متن ادبی شناخته می‌شود، هیچ صفت مشترکی با متن ادبی دیگری ندارد. او در «رویداد ادبیات» اگرچه نظر قبلی‌اش را به‌طورکامل رد نمی‌کند، اما چند مؤلفه را به‌عنوان مؤلفه‌های متن ادبی شناسایی می‌کند.

منظور ایگلتون از رویداد، امری تاریخی است که نوعی پیوستگی در آن دیده می‌شود. او می‌گوید «اودیسه»، «بچه اشتباهی» و «ماجراهای آکی‌مارچ» همگی به دلایلی مشابه ادبیات به شمار می‌روند و اینکه در زمان خودشان چه عنوانی داشته‌اند، اهمیتی ندارد. مهم این است متن‌هایی که به‌عنوان ادبیات شناخته می‌شوند، نوشته‌هایی خیال‌انگیزند و فاقد سودمندی عملی روزمره‌اند و به‌لحاظ زبانی نیز بدیع و خلاقانه‌اند و از سوی دیگر اخلاقا پرسشگرند. مؤلفه‌هایی که ایگلتون برای ادبیات در نظر می‌گیرد، برخلاف باور نظریه‌های پست‌مدرن، در طول تاریخ و فرهنگِ دوره‌های مختلف استمرار و پیوستگی قابل توجهی داشته‌اند: «چنین پیوستگی و استمرار فرهنگی‌ای صرفا می‌بایست هشداری باشد به آن دسته از پست‌مدرن‌هایی که به دلایل عجیب‌وغریب، هرگونه تغییر و گسست را به نشانه پیشرفت، و هر نوع استمرار و پیوستگی را واپس‌گرایی تعبیر می‌کنند». ایگلتون البته این نکته را هم در نظر می‌گیرد که ملاک‌ها و مؤلفه‌های ادبیات به اقتضای زمان و مکان دچار دگرگونی می‌شوند و به عبارتی تمام جنبه‌های ادبیات متغیر، سیال و مستعد تأثیرند و در مقوله‌های متضاد خود و در خودشان ادغام می‌شوند. پنج مؤلفه‌ای که ایگلتون برای متن ادبی در نظر می‌گیرد خیالی‌بودن، خیال‌انگیزبودن، زبان‌محوربودن، اخلاقی‌بودن و پراگماتیک‌نبودن است. از میان این پنج مؤلفه، امروز شاید وجه اخلاقی‌بودن ادبیات بیش از مؤلفه‌های دیگر بحث‌برانگیز به نظر برسد.

ایگلتون در بخشی از «رویداد ادبیات» به سراغ وجه اخلاقی آثار ادبی رفته و توضیحات او پیرامون اخلاقی‌بودن ادبیات از بخش‌های قابل‌توجه کتابش هم هست. او صفت اخلاقی‌بودن ادبیات را نه در محدوده مقولاتی نظیر الزام و قانون و وظیفه، بلکه در قلمرو معنا، ارزش و کیفیت زندگی انسان تعریف می‌کند و می‌گوید این چهره‌های ادبی سده نوزدهم انگلیس بودند که معنای واژه اخلاق را از حوزه رمز و هنجار به ساحت ارزش و کیفیت برکشیدند. او این فرایند را پروژه‌ای می‌داند که توسط برخی از منتقدان مهم قرن بیستم مثل باختین تکمیل شد.

ایگلتون می‌گوید در جهانی که ارزش‌های سابقش را از دست داده بود، این ادبیات بود که به الگوی تام و تمام اخلاق بدل شد: «ادبیات، با حساسیت به ظرایف رفتار و سلوک متغیر انسان، بازشناسی مجدانه ارزش‌های بشری و تأمل در چگونه‌زیستنی پربار و خودبنیاد، مثال اعلای کنش اخلاقی بود. دشمنی ادبیات، به خلاف آنچه افلاتون می‌پنداشت، نه با اخلاق، که با موعظه‌ای اخلاقی بود. در جایی که موعظه اخلاقی، داوری‌های اخلاقی را از بقیه هستی انسانی جدا می‌کرد، آثار ادبی آن داوری‌ها را به زمینه پیچیده حیات انسان عودت می‌دادند». ایگلتون برخلاف تصور کلیشه‌ای از اخلاقی‌بودن ادبیات، معتقد است که فرم ادبی همان‌قدر حامل ارزش‌های اخلاقی است که محتوای آن. ادبیات و به‌طورکلی اثر هنری در قلمروی مرزهای خود خالی از هر نوعی از سلطه است و اگرچه قانونی عام بر آثار هنری و ادبی حاکم است، اما این قانون از بیرون به آن تحمیل نشده، بلکه دقیقا با جزئیات حسی اثر همسو است. این قانون با «سامان‌بخشیدن به عناصر ابژه ادبی و مجموع‌کردن آنها»، هریک از این عناصر را به بالاترین درجه خودشکوفایی می‌رساند و به تعبیر ایگلتون همین نکته حاکی از نظم آرمانی آثار هنری است که در آن تعارض میان فرد و جامعه از میان می‌رود.

او می‌گوید اگر می‌توان ادبیات و اثر هنری را به‌عنوان سرمشقی اخلاقی در نظر گرفت، این مشخصه بیش از هرچیز به‌دلیل استقلال درونی و عجیب آنهاست که می‌توانند بدون فشار بیرونی آزادانه حد و مرز خود را تعیین کنند. «اثر هنری، به‌جای سرفرودآوردن در برابر قدرت بیرونی، به قانون حاکم بر هستی خودش وفادار است و به این معنا، در حکم یک الگوی واقعی و کارآمد برای آزادی انسان عمل می‌کند. اینجاست که پای اخلاق و سیاست فرم به میان می‌آید؛ یعنی همان چیزی که در فلسفه ادبیات عمدتا مغفول مانده است». در اثر ادبی و هنری، خودِ خلاق نویسنده یا هنرمند با تخیل پیوند می‌خورد و به‌واسطه قدرت تخیل خودمحوری از بین می‌رود و امکان دیدن جهان از منظری دیگر فراهم می‌شود. از این منظر، وجه اخلاقی ادبیات لزوما به این معنا نیست که متن ادبی حاوی احساسی اخلاقی باشد، بلکه از اساس می‌توان آن را به‌عنوان پروژه‌ای اخلاقی در نظر گرفت. البته آن‌طورکه پیش‌تر گفته شد، تلقی ایگلتون از وجه اخلاقی ارتباطی با بحث وظیفه‌شناسی ندارد، بلکه منظور او بیشتر نوعی از اخلاق فضیلت است. به این ترتیب منظور از اخلاق در ادبیات خصلت یا کیفیت شکلی از زندگی است. ایگلتون این پرسش بنیادی و قدیمی را که از زمان ارسطو تا مارکس وجود داشته، دوباره مطرح می‌کند که انسان چگونه می‌تواند به شکوفایی و تحقق خواسته‌هایش دست پیدا کند و چنین چیزی در چه شرایط ملموسی امکان تحقق پیدا می‌کند. او می‌نویسد: «آثار ادبی تجلی نوعی عمل یا معرفت عینی‌اند و از این حیث، مشابه به تلقی فیلسوفان باستان از فضیلت‌اند. آثار ادبی اشکال معرفت اخلاقی‌اند، اما نه به مفهوم نظری و انتزاعی، بلکه به معنای عینی و عملی آن». ازاین‌رو نمی‌توان آثار ادبی را به پیام موجود در آنها فروکاست. به عبارتی هدف آثار ادبی نه در پیام آنها بلکه همچون فضیلت در خود آنهاست.

رویداد ادبیات

تری ایگلتون
ترجمه مشیت علایی
نشر لاهیتا

ایگلتون براساس نگاهی تاریخی و تعلقش به سنت چپ، تخیل را بی‌حدومرز یا به عبارتی بیرون از تاریخ نمی‌داند. آثار ادبی و هنری به شرایط تاریخی‌شان پیوست شده‌اند و از این منظر ادبیات ذهنیت صرف هم نیست، بلکه بخشی از جهان واقعی است. در داستان‌ها و به‌طورکلی متن ادبی می‌توان ردی از تجربه زیسته را دید، اما این ویژگی به شکل برگردان ساده تجربه‌های زیسته رخ نمی‌دهد. به عبارتی ادبیات متفاوت از گزارش‌های تاریخی و خاطره‌نویسی است. تأکید ایگلتون بر اینکه وجه اخلاقی ادبیات نه فقط به محتوای اثر بلکه به فرم آن هم مربوط است، بار دیگر اینجا اهمیت پیدا می‌کند؛ چراکه در متن ادبی قرار نیست چیزی و از جمله تجربه‌های زیسته به همان شکلی که بوده‌اند، گزارش شوند. ایگلتون می‌گوید حقایق اخلاقی ادبیات عمدتا غیرمستقیم بیان می‌شوند، «یعنی نویسنده به‌طورکلی، بیش از آنکه صراحتا آنها را بیان کند، آنها را نمایش می‌دهد. آثار ادبی بیشتر به تلقی هایدگر از حقیقت به‌منزله گفتمان یا نوعی پرده‌برداری و روشنگری نزدیک‌اند تا به دفترچه‌های راهنمایی که گزارش‌وار حرفشان را می‌زنند. آثار هنری، مثل فرونسیس ارسطو، تجسم نوعی معرفت اخلاقی تلویحی‌اند که نمی‌توان آنها را دقیقا به قالب‌های کلی یا گزاره‌ای درآورد و البته غرض این نیست که چنین معرفتی را اصلا نمی‌توان در چنان قالبی ریخت. این قسم از شناخت یا معرفت را نمی‌توان از فرایندی که موجد آن معرفت است، به آسانی جدا کرد و این از جمله دلایلی است که تفکیک‌ناپذیربودن شکل و محتوای آثار ادبی را نشان می‌دهد».

ادبیات چیست؟

«فلسفه ادبیات» عنوان کتابی است از پیتر لامارک که دو سال پیش با ترجمه میثم محمدامینی در نشر نو منتشر شد و به‌تازگی چاپ جدیدی از آن منتشر شده است. پیتر لامارک استاد فلسفه دانشگاه یورک است و در سال ۱۹۴۸ متولد شده است. او از کالج مالبرو لیسانس ادبیات انگلیسی گرفته و در کوینزکالج آکسفورد نیز فلسفه خوانده است. لامارک از سال ۱۹۷۲ تا ۱۹۹۵ در دانشکده فلسفه دانشگاه استرلینگ تدریس کرده و بعد از آن تا سال ۲۰۰۰ صاحب کرسی فلسفه فرنز در دانشگاه هال بوده است. او در حوزه فلسفه هنر تحلیلی مطالب متعددی نوشته است و دیدگاه جدیدی نیز درباره پارادوکس داستان مطرح کرده که به نام نظریه اندیشه مشهور شده است.

در میان آثار لامارک، «فلسفه ادبیات» کتابی مهم و شناخته‌شده است و او در اینجا بار دیگر این پرسش قدیمی؛ اما بنیادی را مطرح کرده که ادبیات چیست و چه چیزی را می‌توان ادبیات خواند. او در این کتاب پرسش‌های دیگری هم مطرح کرده است؛ ازجمله اینکه: توجه به ادبیات به‌مثابه هنر دقیقا چه معنایی دارد؟ چرا جمله‌های منظوم روی کارت‌های تبریک یا هزلیات یا رمان‌های عامه‌پسند را جزء اثر هنری اصیل نمی‌دانند و اساسا چه متونی را می‌توان اثر هنری یا ادبی اصیل دانست؟ آیا در این تقسیم‌بندی‌ها صرفا سلیقه نقش دارد یا می‌توان مقوله‌ها و معیارهای مشخصی را به‌عنوان الگو و اصول در نظر گرفت؟ لامارک در کتابش کوشیده تا از منظری فلسفی به این پرسش‌ها و پرسش‌هایی مشابه پاسخ دهد.

لامارک در پیشگفتار کتابش درباره پژوهش فلسفی درباره ادبیات نوشته: «تحقیق فلسفی درباره ادبیات عبارت است از بررسی دقیق فعالیت‌ها و رویه‌های موجود در ادبیات؛ اما چنین پژوهشی تاریخچه‌ای از این فعالیت‌ها یا تحلیلی جامعه‌شناختی از آنها ارائه نمی‌دهد؛ بلکه به قراردادها و پیش‌فرض‌های پنهانی که به این فعالیت‌ها هویت متمایز خود را می‌دهد، توجه می‌کند و در پی یافتن نظرگاه منسجمی است که بتواند معنای معقولی به آنها بدهد». لامارک البته تأکید می‌کند که اگر چنین پژوهشی بیش از اندازه انتزاعی شود و ارتباطش را با آثاری که در آغاز قصد پرداختن به آنها را داشته، از دست بدهد، چندان سودمند نخواهد بود. او مخاطبان اصلی پژوهش خود را نه‌فقط علاقه‌مندان به فلسفه؛ بلکه منتقدان ادبی و حتی خوانندگان عادی ادبیات دانسته است. روش لامارک در این کتاب عمدتا تحلیلی است و مستقیم به مسائل فلسفی مرتبط با ادبیات پرداخته و به دنبال تاریخ مسائل و بحث‌ها نبوده است. او با این روش قصد داشته تا ضمن پاسخ‌دادن به پرسش‌های بحث، برخی جنبه‌های خاص آفرینش ادبی را روشن کند و به طور کلی درک ادبی را از حالت معماگونه خارج کند.

«فلسفه ادبیات» شامل هفت فصل است. در فصل اول ماهیت تحقیق، روش‌ها و اهداف آن، روشن شده است. در این بخش به این پرسش‌ها پرداخته شده که: فلسفه ادبیات چه مباحثی را در بر می‌گیرد؟ با نظریه ادبی یا نظریه نقد چگونه ارتباط پیدا می‌کند؟ اندیشیدن درباره ادبیات به‌مثابه هنر چه معنایی دارد؟ آیا می‌شود ادبیات را در بحث زیبایی‌شناسی جای داد یا چنین نظری بر پیش‌فرض قدیمی و منسوخ زیبانویسی استوار است؟ آیا در ادبیات هیچ جایی برای سخن‌گفتن از تجربه زیبایی‌شناختی یا کیفیات زیبایی‌شناختی یا لذت زیبایی‌شناختی هست؟

در فصل دوم، سنجشی دقیق و انتقادی از کوشش‌هایی که برای تعریف ادبیات انجام شده، به دست داده شده است. برخی از پرسش‌های مهم این فصل عبارت‌اند از: وجه ممیز هنر ادبی کدام است؟ آیا امر ادبی جوهری دارد و مثلا می‌توان استفاده از زبان را جزء جوهر ادبیات دانست؟ اگر آثار ادبی هیچ ویژگی ذاتی‌ای که نشانه ادبی‌بودن‌شان باشد، نداشته باشند؛ پس شاید عوامل «نهادی» وجه ممیز آنها باشد. در این فصل به این مباحث پرداخته شده و درباره مفهوم وجه وجودی آثار ادبی بحث شده است.

فصل سوم کتاب به بررسی مفهوم مؤلف اختصاص دارد. لامارک می‌گوید در نقد ادبی قرن بیستم، با طرد نقدهای زندگی‌نامه‌محور، ترویج شخصیت‌زدایی و تأکید بر خودآیینی، به مؤلف ضربه سختی وارد شد؛ تاجایی‌که سخن از مرگ مؤلف به میان آمد. او سپس می‌پرسد که این‌گونه پایین‌آوردن مرتبه مؤلف چه دلایلی داشته و آیا تناقض‌آمیز نیست، آثاری که آشکارا آفریده مؤلفان هستند، دارای حیاتی کاملا مستقل از مؤلفان‌شان تصور شوند؟ در این فصل استدلال‌ها درباره نقش قصد و نیت در نقد نیز بررسی شده‌اند.

فصل چهارم کتاب جایگاهی محوری دارد چراکه به اصول بنیادین خواندن آثار ادبی می‌پردازد که ظاهرا باید مبنای هرگونه برداشتی از مفهوم ادبیات به مثابه هنر باشد. این فصل بی‌آنکه هیچ‌گونه رویکرد تجویزی در پیش بگیرد، صرفا به دنبال شناسایی علایق عمیق و مشترک خوانندگان است هنگامی که با آثار ادبی هنری، در مقام اثری هنری مواجه می‌شوند. در این فصل همچنین به مفهوم تفسیر توجه شده است.

فصل پنجم کتاب به وجوه متعدد داستانی‌بودن پرداخته است. در اینجا این پرسش‌ها مورد بررسی قرار گرفته‌اند که: آیا مرز روشنی میان داستان و غیرداستان وجود دارد؟ داستان تعریف‌کردن یا شخصیت‌پردازی چیست؟ درباره رویدادهای داستانی چگونه می‌توانیم بامعنا سخن بگوییم؟ شخصیت‌های داستانی چه واقعیتی دارند و آیا اصلا واقعیتی دارند؟ شخصیت‌های داستانی چه اندازه به انسان‌های واقعی شباهت دارند؟ چگونه می‌شود که خوانندگان با شخصیت‌هایی که می‌دانند فقط چیزهای ساختگی هستند پیوند عاطفی برقرار می‌کنند؟

فلسفه‌ادبیات

پیتر لامارک
ترجمه‌میثم محمدامینی
نشر نو

فصل ششم کتاب، به رابطه صدق با ادبیات مربوط است. آیا صدق یا حقیقت در شعر یا حتی داستان به‌عنوان آرمان ادبیات مطرح است؟ آیا صدق یک گزاره با ادبیات بی‌ارتباط است؟ آیا می‌توان از یک داستان هم درباره واقعیات و هم درباره شیوه‌های نگریستن به جهان چیزهایی آموخت؟

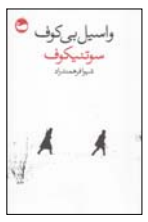
فصل پایانی کتاب به بررسی مستقیم برخی از ارزش‌هایی که معمولا برای ادبیات قائل هستند می‌پردازد. در اینجا این پرسش مطرح می‌شود که نشان یک اثر ادبی بزرگ چیست و آیا می‌شود درباره این‌گونه موضوعات داوری عینی داشت؟ منظور از مجموعه آثار معتبر و اصیل ادبی چیست؟ آیا آثار ادبی به واسطه شایستگی‌های ذاتیِ ادبی‌شان اصالت و اعتبار می‌یابند یا عوامل سیاسی هم در این میان دخیل است؟ ارزش ادبی و تفسیر چه ارتباطی با هم دارند؟ آیا ممکن است اثری غیراخلاقی از منظر ادبی ارزشمند باشد؟

اینها فقط بخشی از پرسش‌هایی است که در فلسفه ادبیات قابل طرح است و لامارک کوشیده در کتابش به کندوکاوی دقیق در این پرسش‌ها بپردازد. در بخشی از فصل چهارم کتاب با عنوان «مطالعه اثر ادبی» می‌خوانیم: «گاهی تصور می‌شود که وظیفه اساسی نقد ادبی جست‌وجوی معنا است و موضوعات مربوط به این‌که معنا در کجا واقع شده و بهترین شیوه بازیابی آن کدام است نقشی بنیادی در هرگونه نظریه‌پردازی درباره ادبیات دارد. به همین دلیل است که برای موضوع نیت چنین اهمیت فراوانی قایل می‌شوند. اما بررسی دقیق‌تر نشان می‌دهد که این تصویر چندان هم روشن نیست و جست‌وجوی معنا، هم در نقد هم در نظریه، نقشی آن‌چنان محوری یا مشخص ندارد. پرسش‌های مربوط به معنا با جنبه‌های گسترده‌تر کار نقد پیوندی جدایی‌ناپذیر دارند. بااین‌همه شاید در ظاهر عجیب به نظر آید که هدف اصلی نقد باید رسیدن به درکی از معنای اثر باشد. معمولا وقتی که درباره معنای چیزی سوال می‌کنیم، هدف غایی‌مان صرفا معنا نیست، بلکه اهداف دیگری را در نظر داریم: مثلا می‌خواهیم معنا راهنمای عملمان باشد یا واکنش مناسب را تسهیل کند یا صرفا موجب رفع سوءتفاهم شود. مسلما معنا مفهومی انعطاف‌پذیر و چندکاره است که می‌تواند گاهی دال بر هدف چیزی باشد، یا آن‌چه چیزی به دنبال دستیابی به آن است. البته ممکن است چنین مفهومی در کار نقد نقش محوری داشته باشد. اما کسانی که در نقد بر جست‌وجوی معنا پافشاری می‌کنند، و بر معنای معناشناختی با کاربردشناختی تاکید دارند، چنین القا می‌کنند که آثار ادبی معماهایی هستند که باید حل شوند نه تجربه‌هایی که باید از سر گذراند. اگر بخواهیم این‌گونه آثار را به عنوان آثاری هنری درک و ارزیابی کنیم نباید صرفا بر معنا متمرکز شویم».

شیرازه

دوراهی‌های وجدان و اخلاق

● **شرق:** زمستان ۱۹۴۲ است؛ بحبوحه جنگ جهانی دوم. ارتش آلمان نازی به شوروی حمله و بلاروس را اشغال کرده است. در این گیرودار فرمانده یک گروه پارتیزانی به دو نفر از نیروهایش مأموریت می‌دهد که برونِ دنبال آذوقه و این ماجرایی را رقم می‌زند که واسیل بی‌کوف، نویسنده اهل بلاروس، در داستان بلند «سوتنیکوف» آن را روایت کرده است؛ داستانی که ترجمه فارسی آن نخستین بار در سال ۱۳۸۲ با ترجمه شیوا فرهمندراد و با عنوان «عروج» در نشر دنیای نو منتشر شد و اکنون بار دیگر با همان ترجمه و البته با ویرایش دوباره در نشر وال منتشر شده است. چنان‌که در یادداشت مترجم بر ترجمه فارسی این داستان آمده عنوان «عروج» بر چاپ نخست این ترجمه، برگرفته از عنوان فیلمی بوده که لاریسا شپیتکو، کارگردان روسیه شوروی، براساس این داستان ساخت؛ فیلمی که با موفقیت روبه‌رو شد و جایزه خرس طلایی برلین را برای این کارگردان به ارمغان آورد. واسیل بی‌کوف در داستان «سوتنیکوف»، چنان‌که در توضیح پشت جلد ترجمه فارسی این داستان آمده «از درگیری‌های درونی انسان‌ها، قرارگرفتن بر سر دوراهی‌های وجدان و اخلاق و زندگی و مرگ می‌گوید، از زشتی و پلیدی جنگ و تباه‌شدن ارزش‌های انسانی در جنگ و فداکاری‌ها و ازخودگذشتگی‌هایی که در سایه جنگ به ضد خود بدل می‌شوند». جنگ درونمایه اصلی آثار واسیل بی‌کوف است و داستان «سوتنیکوف» نیز از این قاعده مستثنا نیست. اما واسیلی بی‌کوف در آثارش از زاویه‌ای به جنگ می‌نگریست که زمامداران شوروی را چندان خوش نمی‌آمد و به همین دلیل چاپ آثارش در روسیه شوروی با دردسرهایی همراه بود. البته بنا به آنچه در یادداشت مترجم بر ترجمه فارسی «سوتنیکوف» آمده، این دردسرها در دوران پس از فروپاشی شوروی هم به نحوی ادامه داشت. در بخشی از این یادداشت درباره حال‌وهوای آثار واسیل بی‌کوف و نوع مواجهه مقامات شوروی با این آثار آمده است: «در آثار او از توصیف و تمجید قهرمانی‌های ارتش سرخ نشانی نیست و در عوض شخصیت‌های داستان‌های او (از جمله در اثر حاضر) انسان‌های عادی هستند که در برابر معضلات بغرنج اخلاقی و وجدانی قرار می‌گیرند. فرماندهان ارتش و رهبران حزبی این شیوه او را نمی‌پسندیدند و از همین‌رو انتشار آثار او در مینسک، پایتخت جمهوری بلاروس به‌کلی ممنوع بود و تنها ماهنامه ادبی نووی میر در مسکو برخی از آثار او را منتشر می‌کرد. به‌ویژه در فاصله سال‌های ۱۹۶۵ و ۱۹۷۰ از جانب دستگاه سانسور دولتی شوروی موانع بی‌شماری بر سر راه انتشار آثار او تراشیده می‌شد، از آن میان کتاب معروف او به نام مردگان درد نمی‌کشند که در آن برخی از جوانب سیاست استالینی را به نقد می‌کشید، به‌شدت مورد انتقاد قرار گرفت. اما محبوبیت او و نوشته‌هایش در میان مردم بلاروس آن‌چنان گسترده بود که سازمان‌های نشر دولتی چاره‌ای جز انتشار آثارش نمی‌یافتند و تنها به انتقاد یا برخی تمهیدهای دیگر بسنده می‌کردند. برای نمونه، برای انتشار اثر حاضر او را واداشتند طی بیانیه‌ای در کنار آن توضیح دهد که چرا (شاید برای نخستین‌بار در تاریخ ادبیات شوروی) از آن عده از مردم مناطق اشغال‌شده در شوروی نام برده که با اشغالگران آلمانی همکاری می‌کردند. این‌چنین بود



سوتنیکوف

واسیل بی‌کوف
ترجمه شیوا فرهمندراد
نشر وال

که از یک‌سو جایزه دولتی لنین را به او دادند و از سوی دیگر آلکساندر سولژنیتسین او را برای محتوای افشاگرانه آثارش تحسین کرد». مترجم آن‌گاه در این یادداشت اشاره می‌کند به اینکه دردسرهای واسیل بی‌کوف برای انتشار آثارش با فروپاشی شوروی هم تمام نمی‌شود و او بعد از فروپاشی هم از سوی دولت جدید وقت مورد بی‌مهری قرار می‌گیرد.

آنچه در ادامه می‌آید، قسمتی است از داستان بلند سوتنیکوف: «سوتنیکوف بی‌حال و به پهلو روی برف‌ها افتاده بود، خود را جمع کرده بود و پای زخمیش را توی شکمش کشیده بود. ریباک لحظه کوتاهی پیش او ایستاد. احساسات ضدونقیضی نسبت به او در دل داشت. از یک‌سو دلش برای او می‌سوخت و فکر می‌کرد: بی‌چاره چه دردی می‌کشد؛ سرماخوردگی بسش نبود، زخمی هم شد. از سوی دیگر گاه احساس می‌کرد که از او بدش می‌آید و فکر می‌کرد که این سوتنیکوف هردوشان را به کشتن خواهد داد. در کشاکش این احساسات ضدونقیض، احساس صیانت نَفس هرچه بیشتر در او قوّت می‌گرفت و بر دیگر احساسات چیره می‌شد. البته می‌کوشید که این احساس را از خود براند و آرامش خود را حفظ کند. خوب می‌دانست که ترس از مرگ و اندیشیدن به زندگی خویشتن به تنهایی، نخستین گام به‌سوی سراسیمگی است: کافی است ذرّه‌ای ترس به دل راه بدهی تا بدبختی پشت بدبختی بر تو نازل شود. آن‌وقت کار دیگر تمام است. اما اکنون گرچه خیلی بد آورده بودند، اما هنوز کار تمام نبود و شاید راه نجاتی می‌یافتند».