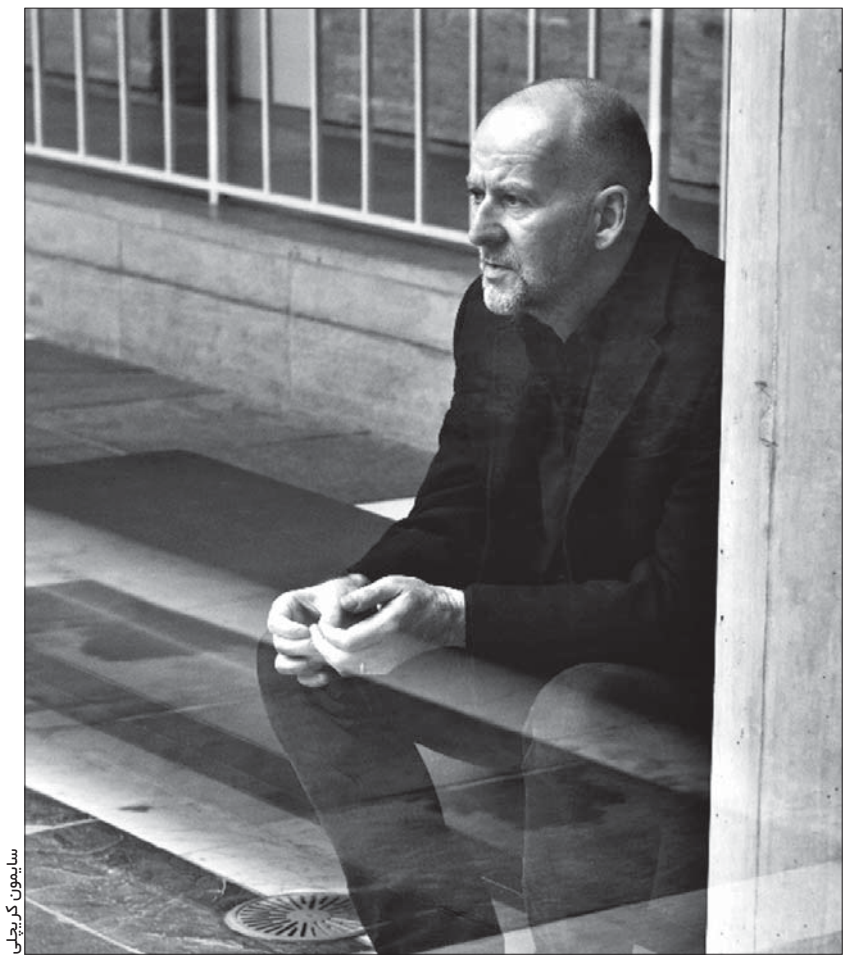
روزنامه شرق

ادبیات

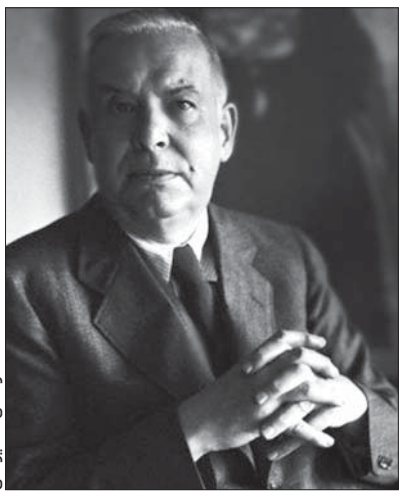
از «اتحادیه» تا «شورا»، گفت‌وگو با محسن حکیمی — صفحه ۸

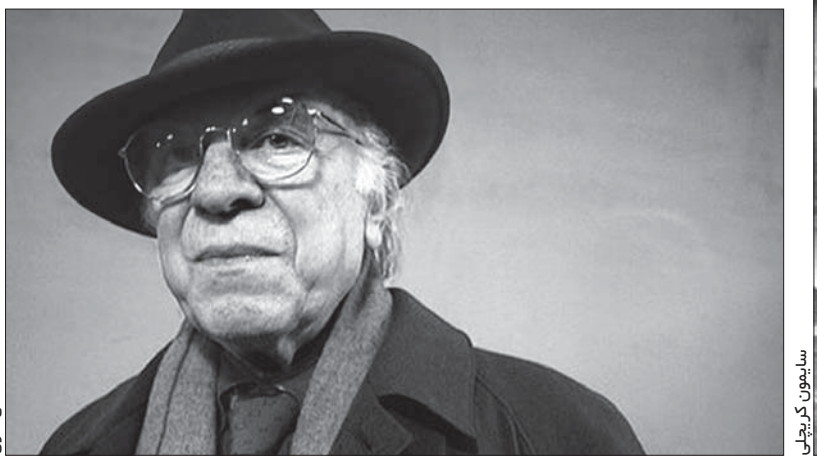
نگاهی به کتاب پل پوت (کابوس سرخ) — صفحه ۸

روزنامه — صفحه ۱۰


سایمون کریچلی

ساموئل بکت


والاس استیونس


استنلی کاول

علی‌رغم این‌همه: یادداشتی درباره «خیلی‌کم... تقریبا هیچ» سایمون کریچلی

بی‌خواب روز

امیر جلالی

در ادبیات ایران به‌طورعام و در عرصه نقد ادبی، سال‌ها است که بنابر یکی از فرمان‌های صادره از جانب عقل سلیم، مرگ‌اندیشی را مذموم و نابجا فرض می‌گیرند و شبه-وظیفه‌ای موسوم به ستایش از زندگی را در صدر اولویت‌های خلق، بررسی و تحلیل آثار ادبی قرار می‌دهند. اما گویا لیلا کوچک‌منش با ترجمه کتاب «ادبیات و مرگ» و اخیرا «خیلی‌کم... تقریبا هیچ» در مسیر این جریان حرکت نمی‌کند. این دو کتاب گذشته از مضمون مرگ، از جنبه‌های دیگری نیز در طول هم قرار دارند.

سایمون کریچلی در «خیلی‌کم... تقریبا هیچ» با مروری انتقادی بر تطور معنای مرگ از رمانتیک‌های مکتب ینا گرفته تا نظریه‌پردازان فرانسوی معاصر بر آن است تا به پرسش خاصی پاسخ دهد. اما قبل از بررسی اجمالی پاسخ‌های متفاوت در بستر تحول تاریخی مفهوم مرگ، درک پرسش اهمیت بیشتری دارد. برخلاف تصور رایج ادبیات از عهده معنابخشیدن به زندگی برنمی‌آید. از این منظر ادبیات لحظه ملاقات زبان با اتفاقی به اسم 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 مساله ناتوانی از قصدیت پدیدارشناختی در برخورد با مرگ است. در اینکه ما به‌سوی مرگ روانیم، شکی نیست. ولی به‌سوی‌مرگ‌رفتن، حاکی از تحقق‌یافتن یا به بیان درآمدن چیزی نیست. دامنه مفهوم مرگ در کتاب کریچلی وسیع‌تر از مرگ طبیعی است. می‌توان به تمایز هایدگری مرگ و وفات (یا فوت) متوسل شد. لازم به توضیح است که ساده‌ترین تلقی از مرگ هایدگری عبارت از آن است که مرگ یکی از امکان‌های هستی است. یا بهتر است بگوییم مرگ نوعی رفتار مشخص با امکان‌های فراهم‌آمده در هستی است. حال آنکه وفات پدیده‌ای طبیعی است که میان انسان و غیرانسان مشترک است و در عرصه زندگی روزمره با مشارکت دو گفتمان پزشکی و سیاسی به تایید می‌رسد. فوت برخلاف مرگ، پدیده‌ای پزشکی-سیاسی (medicopolitical) است.

کریچلی در مقدمه‌ای مفصل، کتابش را با شعری از بودلر آغاز می‌کند. در این مقدمه، ناامیدی را سرآغاز فلسفه می‌داند. سپس اشکال ناامیدی را تعریف می‌کند و معضل معنا در زندگی مدرن را با مروری تاریخی پیش می‌کشد. از مقدمه کریچلی چنین برمی‌آید که از حوالی قرن‌نوزدهم به‌بعد، شرایطی پیش آمده است که مثل قبل نمی‌توان زندگی معنادار و معناهای زیسته را در کنار هم و با هم در نظر گرفت. مولف، سیر تحول این نگره را در منابع مختلف تفکر اروپایی از هگل و نیچه گرفته تا هایدگر و آدورنو تعقیب می‌کند.

در فصل اول به‌سراغ بلانشو می‌رود. در زبان بلانشو تمایز مرگ و وفات هایدگری شکل عوض می‌کند و جای خود را به تمایز مرگ و مردن می‌دهد. از منظر بلانشو مرگ فقط غیاب بازنمایی و امکان بازنمایی است. اما این حکم درباره مردن صادق نیست. در این معنی، نوشتن یعنی تقبل به‌دوش کشیدن مرگ خود، که در کتاب نقطه تقاطع اندیشه‌های لویناس، باتای و بلانشو است. به همین مناسبت، لویناسی «ایلیا» طنین خاصی پیدا می‌کند: «فرد انباشت جسمانی شب را همچون هزاران زخم دردآلود نادیدنی در طول روز با خود می‌برد و چشم‌هایش در زیر پلک‌هایی افتاده، آرام می‌سوزند. ایده نوی بلانشو، که در این کتاب به‌طور وسواس‌آلودی تکرار می‌شود، آن است که تجربه این شب، که تجربه مردنی نیرومندتر از مرگ است و لویناس آن را «ایلیا» می‌نامد، خاستگاه ناممکن شوقی است که بر نوشتار حکم می‌راند... به همین دلیل بلانشو نویسنده را «بی‌خواب روز» می‌نامد.» (صص۸۵-۸۴)

خیلی‌کم... تقریبا هیچ
سایمون کریچلی
ترجمه‌ی لیلا کوچک‌منش
نشر رخداد نو

از بخش‌های خواندنی کتاب کریچلی تشریح مفهوم «مرگ مضاعف» بلانشو است. از نظر بلانشو آدمی به محض اینکه به توانایی خود بر مردن وقوف پیدا می‌کند، درست به‌خاطر همین وقوف‌یافتن امکان مرگ را از کف می‌دهد. به این ترتیب مرگ به شکل ناممکنی تجلی می‌کند، اما همین تجربه برای نویسنده نیز اتفاق می‌افتد. نویسنده در حین نوشتن می‌کوشد خود را به شکل کسی به یاد بیاورد که در حال نوشتن است. از این بابت نوشتن و مردن شبیه به هم‌اند. در حین نوشتن امکان‌ها نویسنده را فریب می‌دهند و او هیچ‌گاه در قلمرو خود صاحب قدرت یا اختیار نخواهد بود. علاوه بر این مرگ را نمی‌توان بازنمایی کرد.

در گفتار دوم، کریچلی به سراغ میراث رمانتیک‌ها رفته است و تلقی لاکو-لابارت و ژان‌لوک نانسی را مجددا به شکل سوال مطرح می‌کند: «ساده‌اندیشی رمانتیسم چیست؟» ولی این پرسش چه ربطی با مضمون اصلی کتاب دارد؟ کریچلی گام‌به‌گام برای ما شرح می‌دهد که پروژه اصلی رمانتیک‌ها، ادغام مجدد فلسفه و شعر بوده است. رمانتیک‌ها از این‌رو ساده‌اندیش‌اند که با هنر و یگانه‌سازی دوشقگی‌های زندگی مدرن در هنر و ادبیات می‌خواهند بر بحران نهیلیسم غلبه کنند. کریچلی سیر این تلاش تاریخی را از کانت تا شلینگ و برادران اشلگل پی می‌گیرد. در کنار کوشش برای اتحاد مجدد جهان، سودایی سیاسی نیز مستتر است. کریچلی با رجوع به کارل اشمیت، تمایز عمل سیاسی و رمانتیسم سیاسی را مشخص می‌کند. خصلت رمانتیسم سیاسی که دودلی و تذبذب است با وقوع وضعیت حاد سیاسی منهدم می‌شود و جای خود را به چیز دیگری می‌دهد. البته نویسنده در فصل مربوط به استنلی کاول نیز دوباره نسبت میان ادبیات و سیاست را مطرح می‌کند.

اما در این گفتار دوم، مساله اصلی تصوری از سیاست است که به هیچ منبع قدرتی متصل نیست

تا اینجا کتاب به نیمه رسیده است، اما کریچلی با تسلطی شورآفرین ساده‌اندیشی رمانتیک‌ها و همه منتقدان آن را با مفهوم «مقاومت تخیل» والاس استیونس مقایسه می‌کند. مقاومت تخیل، به‌منزله دفاع از ساده‌اندیشی رمانتیکی در برابر فشار واقعیتی است که ادبیات و همه آثار هنری را خصوصی می‌کند. ساده‌اندیشی سدی است در برابر تخصصی‌کردن و به ابتذال کشاندن سیاست و فرهنگ. به‌نظر تا حدی غرض کریچلی از طرح مساله رمانتیک‌ها و نسبت آن با نهیلیسم زندگی مدرن معلوم شده است.

در گفتار سوم کریچلی سروقت بکت رفته است و با رجوع به آثار دریدا، آدورنو و بلانشو، مفهوم «خوشبختی» را در ذیل آثار او بررسی کرده است. اهمیت بکت در نظر کریچلی مقاومت آثار او در برابر گفتار فلسفی است. بکت «فرش را از زیر پای فلسفه می‌کشد.» مراد از خوشبختی بکتی، رهایی از رهایی‌یافتن است. کریچلی بر پایه همین گفتار نام کتاب خود را برگزیده است. پس از مروری تفصیلی و موشکافانه از نقد آدورنو بر آثار بکت و رجوع به آثار تنی چند از منتقدان دیگر، راه برای طرح مساله خوشبختی باز می‌شود. خوشبختی بکتی صرف‌نظرکردن از کوشش بیهوده برای رهایی است. به بیان بهتر، تنها راه رهایی، زیستن توام با ابداع است. بکت نه با کلمه ابداع میانه خوبی دارد و نه با «زندگی». او «ادامه‌دادن» را ترجیح می‌دهد. شناختن خوشبختی چیزی نیست مگر صرف‌نظرکردن از آن.

در گفتار چهارم که به همراه مقدمه کتاب، افزوده‌های کریچلی در چاپ دوم‌اند، با دستمایه قراردادن شعر «ایده نظام در کی‌وست» به جمع‌بندی نهایی از نسبت معنا و زندگی در تفکر مدرن می‌رسیم. کریچلی از این‌رو استیونس را انتخاب کرده است که او «آگاه‌ترین و به‌طور فلسفی عمیق‌ترین شاعر مدرن است.» استیونس کریچلی از جنبه‌های زیادی مابه‌ازایی برای مالارمه در بین نظریه‌پردازان فرانسوی است. شعر برای استیونس رسانه‌ای است که به کمک آن می‌تواند با آفرینش هنری، تفکری انتقادی را شکل بدهد و به دنبالش مشکل زندگی مدرن را مطرح کند. از جنبه‌ای دیگر تکمله کتاب کریچلی به دیالکتیک میان واقعیت و تخیل اختصاص می‌یابد. از یک طرف باید سطح توقع از تخیل را کاست و بار معنابخشی به جهان را از روی دوش آن برداشت. از طرف دیگر نباید از مقاومت زبان در برابر زندگی چشم‌پوشی کرد. تخیل مسوول پاسخ‌گویی به ارزش و معنای زندگی نیست، اما می‌تواند واقعیت را دگرگون کند. تجربه جهان با تجربه کلمات یکسان است. اما استیونس شعر را نه ظرفی برای بیان تخیل که راهی برای تماس‌یافتن تخیل و واقعیت قلمداد می‌کند. همین‌که جهان را با کلمات ادا کنیم، تصور یا حتی توهمی از نظام‌یافتگی نیز به همراهش می‌آید. این نظام‌یافتگی همان چیزی است که استیونس به آن «افسانه» می‌گوید. از این‌رو «کار شعر مضاعف است.» اگر تنها نظام ممکن واقعیت، افسانه باشد، شعر باید وجه افسونگر جهان نظام‌یافته را برای ما افشا کند. آنچه را که واقعیت می‌دانیم افسانه‌ای بیش نیست و البته باید این افسانه را باور کرد. بنابراین از یک طرف قدرت تخیل را مهار می‌کنیم و از طرف دیگر با تمام توان خود بدان پناه می‌بریم. درنهایت تخیل‌شده همان تخیل‌کننده است.

دست آخر: ایده شعری والاس استیونس به روایت سایمون کریچلی

معنای ساده چیزها

شیما بهره‌مند

تجربه جهان تجربه کلمات است — والاس استیونس

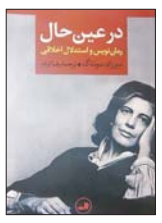
ارتباط میان کلمات و جهانی که این کلمات به آن بازمی‌گردند، در نظر سایمون کریچلی از پرسش‌های مرکزی فلسفه است که آن را به انحای مختلف و متناسب با لحظه تاریخی مورد خطاب یا پارادایم نظری خاص می‌توان بازتوصیف کرد. کریچلی این ارتباط را در گفتار چهارم «خیلی‌کم... تقریبا هیچ»، با خوانش شعری از والاس استیونس طرح می‌کند؛ اینکه ارتباط میان کلمات و جهان، یا اندیشه و چیزها در قاموس استیونس، در ارتباط میان تخیل و واقعیت صورت‌بندی تازه‌ای پیدا می‌کند. او به‌واسطه شعر «ایده‌های نظام»، اهمیت فلسفی ممکنِ شعر را نشان می‌دهد. استیونس برای بیان اندیشه‌های فلسفی‌اش، به جای فلسفه، شعر را انتخاب می‌کند و این بر دلبستگی خودآگاهانه او به زیبایی‌شناسی رمانتیسم دلالت دارد. یعنی این باور که «هنر بهترین وسیله برای دست یافتن به اساس زندگی است و مشکلات مدرنیته را می‌توان از طریق آفرینش هنری منتقدانه و خودآگاه مطرح و حتی حل کرد.» پس استیونس آگاهانه خود را در سنت رمانتیک تفکر جای می‌دهد زیرا معتقد است، هنر وسیله‌ای برای دستیابی به بنیان اساسی زندگی است و مهم‌تر اینکه می‌توان جهان را (واقعیت را) در و با اثر هنری دگرگون ساخت. این است که تجربه ما از امر واقعی به تخیلِ شاعرانه وابسته است. تخیلی که کریچلی آن را «قدرت شکل دادن به مفاهیم پس از انشقاق آنها از ابژه‌های بیرونی» تعریف می‌کند. اینجاست که والاس استیونس - همان «عمیق‌ترین شاعر مدرن» در نزد کریچلی- بدون پذیرش دربست و بی‌چون‌وچرای پیش‌فرض‌های سنت رمانتیک، به‌نوعی از ساده‌اندیشی رمانتیسم دفاع می‌کند. از منظر استیونس بنابر روایتی که کریچلی به‌دست می‌دهد، 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 بوراکراتیزه یا حرفه‌ای‌کردن سیاست و بعد هم مبتذل‌سازی زندگی روزمره. «تخیل به‌مثابه مقاومت»، این است راه‌حل استیونسی که با ساده‌اندیشی رمانتیک ممکن می‌شود. البته این حقیقت که رمانتیسم کار نمی‌کند، محملی است برای کریچلی که نسخه‌ای دیگر از رمانتیسم را ردیابی کند: «رمانتیسم ناکاری‌شده». چنین رمانتیسمی که در شعر استیونس نیز مطرح می‌شود، هنوز ساده‌اندیشانه است اما در خودآگاهی از ساده‌اندیشی ریشه دارد. و «این به‌معنای هوشیاری روشن‌بینانه نسبت به ناکامی و محدودیت اندیشه است» و البته کمتر دل‌مشغول متحول ساختن یا انقلاب زیبایی‌شناختی زندگی و فرهنگ است و تفسیر کمتر درخشان اما محتمل‌تر از رابطه اندیشه و زندگی روزمره به‌دست می‌دهد. همان مقاومتِ تخیل فلسفی، شعری و سیاسی در برابر وضعیت معاصر، یا به تعبیر استیونس «زیستن در زمانه‌ای سربی». از همین‌روست که استیونس شعر را «تخیل زندگی» می‌خواند. و همان‌طور که استنلی کاول، فلسفه را تلاشی برای به تخیل درآوردن زبان و زندگی می‌دانست، وظیفه شعر نیز تغییر شکل دادن تخیلی و دایمی واقعیت از راه زبان است. این تلقی والاس استیونس از شعر، که در سنت رمانتیک ریشه دارد، درست معکوس دیدگاه کارل اشمیت، از منتقدان رمانتیسم است که تغییر در واقعیت را منوط به نوعی اتوریته یا منبعی از قانون را بیرون از بازی تخیل می‌داند. «در رمانتیسم هر اتوریته متافیزیکی عینی رها می‌شود و سوژه انسانی مرکز صحنه را اشغال می‌کند.» و حالا کریچلی با طرح این دوگانه و انتقادات مطرح‌شده درباره ساده‌اندیشی رمانتیسم، نشان می‌دهد که رمانتیسم، ساده‌اندیشی ما است، یعنی ما هنوز به دورانی تعلق داریم که رمانتیسم گشوده است. پس رمانتیسم نه چیزی مربوط به گذشته، بلکه ردی از گذشته است که ادامه می‌یابد تا اکنون ما را به تسخیر درآورد. او دست‌آخر با جانبداری از رمانتیسمی که از مقاومتِ تخیل می‌گوید، (و آن را در تلقی شعری استیونس دنبال می‌کند) تعریفی تعیین‌کننده از رمانتیک‌ها به‌دست می‌دهد: «اگر رمانتیسم به‌طور ساده‌اندیشانه‌ای ساده است، بنابراین آگاهی از ناکامی زیباشناختی درونی رمانتیسم، تقدیر سیاسی واکنشی آن و قدرت بیرونی نقدهای اشمیتی می‌تواند ما را به این تعریف از رمانتیک‌ها بکشاند که: رویای انقلاب و قلبی شکسته دارند.» والاس استیونس نیز با تاکید بر مقاومت تخیل، شعر را حاصل دیالکتیک واقعیت و تخیل می‌داند، طوری که تخیل برای معناپیداکردن کلمات شاعرانه، به واقعیت چسبیده بماند. استیونس معتقد است در نهایت یک جهان توهمی سودی ندارد، اما از طرفی تخیل باید در برابر واقعیت مقاومت کند. و این اتفاق شعری، ما را به واقعیت، به سادگی امر روزمره بازمی‌گرداند، به چیزی که استیونس آن را «معنای ساده چیزها» می‌خواند. اما «این بازگشت، بازگشت به پیش‌پاافتادگی، یا جهان معمول نیست، بلکه بازگشت- یک برگردان، یک جهت‌گردانی- به معنایی از چیزهاست که پیش از این، زبان شاعرانه با خشونتِ تخیل آن را دگرگون ساخته است.» پس شعر ما را به امر عادی همچون چیزی غیرعادی و وهم‌آلود بازمی‌گرداند. واقعیتی که به‌واسطه تخیل، ناواقعی شده است. پس زبان در شعر نه‌تنها از واقعیت جدا نمی‌شود بلکه در افسانه‌های برتری که به اعتقاد استیونس زندگی بدون آن‌ها ممکن نیست، به واقعیت می‌چسبد. «کار شعر تماس با تخیل، از سمت واقعیت است» و البته این نیروی جهان-ساز خلاق شاعرانه است که ایده نظام را فراهم می‌آورد. شعر فرآیند افسانه‌سازی جهان است «افسون‌کردن جهان با طلسم تخیل». پس جهانِ شکل‌یافته به دست هنر/شعر، به منزله واقعیتی بازشناختنی می‌شود که در واقعیت موجود از ریخت‌افتاده شده است. و نیروی خلاقانه جهان- ساز تخیل، در کلمات و با شعر جهان می‌سازد، پس تجربه جهان، تجربه کلمات است.

اما در اتصال کوتاه با وضعیت شعری ما به‌نظر می‌رسد جریان غالب شعر ما، دست‌کم جریان موسوم به شعر ساده، تلقی اشمیتی را دستورکار خود قرار داده است. و برخلاف تلقی والاس استیونس -که شعر را تخیل از سمت واقعیت، یا حاصل تلاقی یا تنش تخیل و واقعیت می‌داند- جریان‌های شعری ما هرکدام سراغ یکی از این دو جزء رفتند، پس یا از شعرشان چیزی جز وهم نمانده و یا در کار بازنمایی روزمره مانده‌اند. از این‌روست که شعر اخیر ما از طرفی دچار ابتذال روزمرگی است و از طرفی گرفتار تخصصی یا حرفه‌ای‌کردن سیاست. بگذریم از چند نمونه در شعرمان، مانند رویایی که در شعرهایش این تنش را تجربه کرده و هنوز هم تجربه می‌کند. شعر ما مدت‌هاست که کمتر درگیر مدل استیونسی از شعر، یعنی تنش درون و بیرون در شعر است و بیشتر به تلقی اشمیتی که نوعی اتوریته را ضروری می‌داند، وابسته است. در ادبیات ما، افسانه و واقعیت در هم ادغام یا یکی شده‌اند. و بازگشت به معنای ساده چیزها برای ما، چیزی است از جنس خودِ بازگشت و نه یک جهت‌گردانی برای دگرگونی. حالا چندی است که شعر ما، یا بر واقعیت منطبق است و یا هیچ تماسی با واقعیت ندارد. و تداوم این اوضاع، یا سیاست را زیبایی‌شناختی می‌کند، یا شعر (=ادبیات) را به ابتذال امر روزمره دچار می‌سازد.

عطف کتاب

ادبیات آزادی است

«در عین حال» با عنوان فرعی «رمان‌نویس و استدلال اخلاقی» مجموعه‌ای از مقالات سوزان سانتاگ است که با ترجمه رضا فرنام، از سوی نشر ثالث منتشر شده است. سوزان سانتاگ که قریب به نیم‌قرن در زمره روشنفکران طراز اول آمریکایی بود، در حوزه‌های بسیاری قلم زده است؛ از ادبیات و تئاتر و سینما گرفته تا جامعه و سیاست و اخلاق. کتاب «درباره عکاسی» او تا به حال دوبار به زبان فارسی منتشر شده است و مقاله مشهور او «علیه تفسیر» را بیش ۱۰ بار به فارسی ترجمه کرده‌اند. سانتاگ فیلمساز و رمان‌نویس هم بود. بیش از دودهه با بیماری، سرطان دست‌وپنجه نرم کرد و تاملات او درباب بیماری بسیار خواندنی است. در این باب، داستان کوتاهی از او با عنوان «حالا این هم از زندگی ما» پیش از این به فارسی ترجمه شده است. از این‌رو، کتاب «در عین حال» -چنان که انتظار می‌رود- مقولات متعددی را دربر می‌گیرد. وجه غالب مقالات درباره ادبیات است. در بین این مقالات دومقاله «۱۹۲۶... پاسترناک، تسوتایوا، ریلکه» و «دوست‌داشتن داستایفسکی» فوق‌العاده خواندنی‌اند. گذشته از ادبیات، چندمقاله از کتاب نیز به ۱۱ سپتامبر و



در عین حال
سوزان سانتاگ
ترجمه‌ی رضا فرنام
نشر ثالث
چاپ اول ۱۳۹۳

مقولاتی از قبیل شکنجه، آزادی بیان و اخلاق، اختصاص دارد. متن برخی از سخنرانی‌های سانتاگ نیز در کتاب آمده است. سه‌بخش از کتاب -«وجدان کلمات»، «درباره جرات و مقاومت» و «ادبیات آزادی است»- متن سخنرانی است که سانتاگ به هنگام دریافت جوایز ادبی ایراد کرده است. مقدمه کتاب متعلق به دیوید ریف فرزند سانتاگ است که پیش از این گزارش، او از نبرد جانفرسای مادرش با بیماری به فارسی ترجمه و منتشر شده است. در این مقدمه، دیوید ریف مادرش را زنی معرفی می‌کند که به همه مقولات اشتیاق داشته است و در برابر سد محکمی به اسم تخصص سر تسلیم فرود نمی‌آورده است. علاوه بر این، سیر تحول اندیشه‌های سانتاگ در نسبت بین اخلاق و هنر نیز در همین مقدمه به تفصیل آمده است. جذابیت مقدمه آمیختگی آن با لحظه‌ای از زندگی شخصی سانتاگ است. سانتاگ گذشته از شأن نظری‌اش، فعال سیاسی هم بود. در دوره‌های مختلف سیاست آمریکا در قبال ویتنام، فلسطین و عراق از مهم‌ترین دغدغه‌های سانتاگ به‌حساب می‌آید. مقدمه پسر در مجموعه مقالات مادر با جملاتی برگرفته از مقاله «جهان به‌مثابه هند» خاتمه می‌یابد: «نویسنده در وهله اول خواننده است. از خواندن است که من معیارهایی را که با آن کار خود را می‌سنجم و مطابق با آن به‌طرز اسفناکی احساس عقب‌ماندن می‌کنم، استخراج می‌کنم. حتی پیش از نوشتن، از خواندن بود که من بخشی از جامعه ادبی شدم، جامعه‌ای که نویسندگان مرده‌اش بیش از نویسندگان زنده آن هستند.»

در باب سبک -۶

هنر، همان اخلاق است

سوزان سانتاگ . ترجمه‌ی پویا رفویی

«اخلاقیات» به معنای سنخی مزمن و متمادی از رفتارها است (که عواطف و اعمال را در برمی‌گیرد). اخلاقیات، اسم رمز کنش‌ها، داوری‌ها و احساس‌هایی است که با محمل آن، به شیوه‌ای خاص عادات کنشی خود را تحکیم می‌بخشیم، که با محمل آن معیاری تجویز می‌کنیم تا در قبال «عموما» آدمیان (یعنی همه آنهایی که در زمره آدمیان به‌حساب می‌آوریم) برحسب آن رفتار می‌کنیم یا می‌کوشیم که برحسب آن رفتار کنیم، چنان‌که انگار الهام‌بخش ما عشق است. چه‌حاجت به بیان که ما فقط با معدودی از ابنای بشر، حقیقتا به عشق دچار می‌آییم، که با همان‌ها هم در واقعیت یا خیال از در آشنایی درمی‌آییم... .

با چنین فهمی از اخلاقیات-که به‌منزله یکی از دستاوردهای اراده آدمی، حالات کنش یا درجهان‌بودن را بر خود فرض می‌شمرد- می‌شود بین فرم آگاهی، خواست کنش، که به عبارتی همان اخلاقیات باشد و نمو آگاهی معلوم که به‌عبارتی همان تجربه زیبایی‌شناختی است، هیچ ستیز دامن‌گستری در کار نیست.

هرگاه آثار هنری را به گزاره‌هایی به قصد مضمونی خاص تقلیل دهند و هرگاه اخلاقیات را با اخلاقیاتی خاص یکی بپندارند (و هر اخلاقیاتی، از قاذورات، از ارکانی خاص خودش برخوردار است، که جز حفاظت از منافع اجتماعی و ارزش‌های طبقاتی محدود کار دیگری نمی‌کند) -در این‌صورت می‌شود چنین پنداشت که آثار هنری در پی براندازی اخلاقیات است. در واقع، فقط در این صورت است که تمایزی تام میان زیبایی‌شناسی و اخلاق شکل می‌گیرد.

ولی اگر اخلاقیات را فقط «یک» اخلاقیات، به منزله تصمیمی جامع بر سر پاره‌های آگاهی فهم کنیم، پاسخ به اثر هنری، دقیقا از این بابت که به شعور و آگاهی ما روح تازه‌ای می‌دهد، به جلوه «امری اخلاقی» درمی‌آید. زیرا ظرفیت ما برای انتخاب‌های اخلاقی از شعور ما تغذیه می‌کند و با ما کاری می‌کند تا برای کنش مهیا باشیم، فرض بگیرید که ما به انتخابی دست بزنیم، که پیش‌نیاز مبادرت به عملی اخلاقی است و آن نه انتخاب که سرسپردگی کورکورانه و نسنجیده‌ای بیش نباشد. هنر عهده‌دار چنین «اخلاقی» است، زیرا کیفیت‌های ذاتی تجربه زیبایی‌شناختی (بی‌غرضی، تعمق‌برانگیزی، هشیاری، بیداری عواطف) و ابژه زیبایی‌شناختی (شکوهمندی، هوشمندی، بیانگری، سرزندگی، خواهندگی) در عین حال مولفه‌های بنیادین واکنش اخلاقی به زندگی نیزهستند.

در هنر، «محتوا» در حکم بهانه، غرض و سودایی بوده و هست که آگاهی را در چنبره فرآیندهای فرم-بنیاد دگرگونی‌گیر می‌اندازد.

این است که ما با نیت خیر از آثاری به ذوق می‌آییم که برحسب محتوایشان، از منظر اخلاقی محل مناقشه‌اند. (به همین منوال، ستایش از اثری هنری مثل «کمدی الهی» که مفروضات آن با عقل جور درنمی‌آید، قرین با دشواری است.) یادکردن از شاهکارهای لنی ریفنشال، «پیروزی اراده» و «المپیاد»، به معنی دستاویزی زیبایی‌شناختی به منظور سرپوش گذاشتن بر تبلیغات نازی‌ها نیست. بلکه در این فیلم‌ها چیز دیگری درکار است، که زبان از بیانش درمی‌ماند.

این فیلم‌ها حرکت پیچ‌درپیچی از هوشمندی، شکوهمندی و خواهندگی را نمایش می‌دهند، این دو اثر از ریفنشال (که در بین آثار هنرمندان نازیست بی‌نظیراند) از حد تبلیغات سیاسی یا حتی گزارش خبری فراتر می‌روند. و ما- با قاطعیت، هرچند به اکراه- «هیتلر را می‌بینیم و نه هیتلر را و «المپیک ۱۹۳۶» را می‌بینیم نه المپیک ۱۹۳۶ را. به لطف نبوغ ریفنشال فیلمساز- گیریم که برخلاف مقاصد او- محتوا، نقشی را ایفا می‌کند که از جنس فرم ناب است.

اثر هنری تا آنجا که اثری هنری باشد- مستقل از نیات شخصی هنرمند- به هیچ‌روی جانبداری نمی‌کند. هنرمندان بزرگ به بی‌طرفی والایی نایل می‌آیند. به هومر و شکسپیر بیندیشید که نسل‌اندرنسل فرهیختگان و منتقدان به عبث در تفحص «بینشی»هایی خاص درباب طبیعت بشری، اخلاق و جامعه تن فرسوده‌اند.

مجددا به مورد ژنه رجوع می‌کنیم -هرچند در این فقره مستندات، مزید بر مطلبی است که من مدنظر دارم، زیرا نیات هنرمند معلوم است. چنین که برمی‌آید ژنه در نوشته‌های خود از ما می‌خواهد تا با خشونت، خیانت، لاقیدی و جنایت کنار بیاییم. اما تا مادامی که ژنه در کار ایجاد اثری هنری است، از هیچ‌چیز به‌جز اثر هنری جانبداری نمی‌کند. او به ثبت، بلع و تجلی تجربیاتش می‌پردازد. از قضا، در کتاب‌های ژنه او به صراحت، نفس همین فرایند را دستمایه خود قرار می‌دهد؛ کتاب‌های او گذشته از اینکه آثار هنری است، آثاری در باب هنر نیز هست.