روزنامه شرق

ادبیات

فونیکس چرا فیلم مهمی است و چرا کریستین پتزولد آن را ساخت — صفحه ۱۰

نگاهی به آثار متأخر کورش شیشه‌گران — صفحه ۱۱

ایده‌هایی درباب «هارپاگونیسم»، توطئه مقلدان — صفحه ۱۲

یادداشتی درباره «کامچاتکا» رمانِ مارسلو فیگراس با ترجمه بیوک بوداغی

من‌هایی که ما بودیم

امیر جلالی

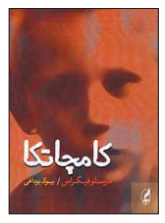
اثری از رزبین

از ۱۹۶۳ که خوان کارلوس اونگانیا با کودتای نظامی زمام امور آرژانتین را در دست می‌گیرد تا اواخر دهه ۸۰ خبری از دمکراسی نیست. اونگانیا به اسم «انقلاب آرژانتین» خونتای نظامیان را بر این کشور حاکم کرد. با این همه اوج درگیری نیروهای متخاصم با کودتای دیگری در ۱۹۷۶ به اوج خود رسید. «عملیات استقلال» برنامه‌ای بود که ایزابل پرون به‌منظور حذف نهایی تمام معترضان و مخالفان سیاسی آرژانتین تدارک دید. درگیری بین شورشیان موسوم به «مونتروسو» و نیروهای دولتی در فاصله ۱۹۷۴ تا ۱۹۸۳ دست‌کم ۶۰۰۰ تلفات به‌جا گذاشت. اما این همه ماجرا نبود. «ائتلاف آنتی‌کمونیستی آرژانتین» (که در بین آرژانتینی‌ها و با نام« AAA» بر سر زبان‌ها بود)، سیاست حذف را از طریق «ناپدیدسازی» دانشجویان، اساتید دانشگاه، روزنامه‌نگاران و روشنفکران پی گرفت. در کشتار خونتای نظامیان در آوریل ۱۹۷۷ دست‌کم ۷۱۵۸ نفر ناپدید شدند. بسیاری از آنان در گورستان‌های پنهان دفن شدند و اجساد برخی در رودخانه‌ها خوراک کروکودیل‌ها شدند. در کتاب‌های تاریخ از درگیری‌های داخلی آرژانتین در دهه ۷۰ با عنوان «جنگ کثیف» یاد می‌کنند. در دوران ریاست‌جمهوری رائول آلفونسین کمیته رسیدگی به ناپدیدشدگان رسما اعلام کرد که در سال‌های ۱۹۷۵ تا ۱۹۷۸، «ائتلاف» ۲۲۰۰۰ نفر را ناپدید کرده است. هرچند آمارهای غیررسمی این آمار را تا ۳۰ هزار نفر افزایش می‌دهند. پس از کنارگرفتن پینوشه در شیلی از اسناد تیپ اطلاعاتی ۶۰۱ معلوم شد که فقط در یک روز ۷۱۵۸ نفر ناپدید شده‌اند. ماجرای ناپدیدشدگان و پیگیری سرنوشت آنان هم‌چنان از طرف خانواده‌ها و بستگان آنها دنبال می‌شود. این رویدادها دستمایه بسیاری از آثار ادبی و فیلم‌های سینمای اخیر آرژانتین است.

«کامچاتکا»، رمانِ مارسلو فیگراس حوادث این دوران را از زبان نوجوانی روایت می‌کند که ظاهرا خیلی از سیاست سر در نمی‌آورد. ساختار رمان، کل حوادث روی‌داده را شبیه به یک روز مدرسه بازگو می‌کند. به همین دلیل فصل‌بندی کتاب به‌نحوی است که ماجراها در پنج زنگ روایت می‌شوند. در بین هر زنگ درسی، یک زنگ تفریح نیز «موضوع» و «قلمرو» فصل بعدی را تعیین می‌کند. شخصیت‌های اصلی کتاب محدودند: خانواده‌ای چهار نفری که پدر، وکیل و حقوقدان حامی مخالفان سیاسی است. مادر که راوی به او لقب «صخره» داده است، استاد دانشگاه و فیزیکدانی است که چندان در قیدوبند اداره خانه نیست. فرزند کوچک خانواده را «جغله» صدا می‌کنند. اما فیگراس زبان کودکانه‌ای برای روایت اختناق حاکم بر آرژانتین انتخاب نکرده است. راوی همزمان ماجراها را بازگو می‌کند. بسیاری از تجربه‌ها و دانسته‌های سال‌های بعد در مرور خاطره‌های دوران کودکی نفوذ می‌کنند و نویسنده به‌دور از نظارت بر لایه‌بندی زمانی، از وداع با پدرش آغاز می‌کند و مرحله به مرحله سیر زندگی پنهانی در منطقه‌ای دورافتاده در اطراف بوئنوس‌آیرس را نقل می‌کند.

وجه تسمیه کامچاتکا در رمان فیگراس به فراخور وضعیت شخصیت‌ها دلالت‌های مختلفی پیدا می‌کند. در آغاز درمی‌یابیم که پدر راوی حین خداحافظی با او در گوشش کلمه کامچاتکا را زمزمه کرده است. در ادامه معلوم می‌شود که این کلمه نام منطقه‌ای دورافتاده و پرت در نقشه جغرافیایی جهان است که راوی و پدرش در بازی TEG بر سر تصاحب آن با هم رقابت می‌کرده‌اند. روال بازی به این نحو است که طرفین تاس می‌ریزند و بر سر قلمروهای جهان با هم رقابت می‌کنند. از این‌رو کامچاتکا نوعی تقلید کودکانه از رفتار سیاستمداران نیز به‌حساب می‌آید. علاوه بر این، بازی بر سر این نقطه دوردست و ناشناخته در نظر راوی، کل رمان را به سفری اکتشافی شبیه می‌کند. به‌خصوص در فصل اول رمان می‌بینیم که راوی خود را شبیه به یکی از دریانوردان رمان «موبی دیک» ملویل می‌بیند. سرلوحه رمان هم نقل‌قولی از «موبی دیک» است: «روی نقشه پیدایش نمی‌کنی، مکان‌های درست‌وحسابی هیچ‌وقت روی نقشه نیستند». در فصل اول رمان، «زنگ زیست‌شناسی»، راوی ناآشنایی اسپانیایی‌زبان‌ها با کلمه کامچاتکا را با غرابت دریانوردان رمان «موبی دیک» مقایسه می‌کند و بعد با خطاب مستقیم مخاطب شرح می‌دهد که «چنان براندازم می‌کنند که انگار کویکوئگ مقابل چشمانشان ایستاده است، همان مرد خالکوبی‌شده کتاب ملویل، که مجسمه بی‌ریختی را می‌پرستید. چقدر هیجان‌انگیز می‌شد اگر «موبی دیک» از زبان کویکوئگ روایت می‌شد. اما داستان‌ها را بازماندگان روایت می‌کنند». (ص۱۷) کامچاتکا، دلالت‌های دیگری هم دارد. راوی و پدرش وقتی در بازی GET شکست می‌خورند به کامچاتکا بازمی‌گردند. از این بابت این کلمه اسم رمز پایداری و مقاومت در برابر ناملایمات سیاسی حاکم بر آرژانتین است. این وجه را راوی به‌صراحت در پایان رمان آشکار می‌کند: «... آن‌گاه که اوضاع خراب می‌شد، ما در کامچاتکا منتظر می‌ماندیم، و آخر سر همه چیز خوب می‌شد. چون کامچاتکا مکانی بود که باید در آنجا می‌بودی. چون کامچاتکا دژ مقاومت بود». (ص۲۷۰) درنهایت می‌توان گفت که کامچاتکا آرژانتین کودتازده‌ای است که خانواده راوی به نقطه‌ای پرت‌افتاده در اطراف پایتخت آن پناه آورده‌اند.

سبک روایت‌پردازی فیگراس در «کامچاتکا» به‌نحوی است که در آن بیش از هر چیز از تکنیک نقل‌قول غیرمستقیم آزاد استفاده شده است. القای این جنبه از سبک نویسنده در ترجمه کار ساده‌ای نیست و مترجم، بیوک بوداغی در موارد بسیار از عهده القای آن به مخاطب فارسی زبان برآمده است. در «نقل غیرمستقیم آزاد» داستان‌نویس نه ماجراها را جزءبه‌جزء، از قول راوی یا شخصیت‌ها بازگو می‌کند، و نه مستقیما اظهارات آنها را نقل می‌کند. نقل‌قول غیرمستقیم آزاد (free indirect speech) با هماهنگ ساختن دو چشم‌انداز متفاوت فاصله بین راوی و شخصیت داستانی را به حداقل می‌رساند. این شگرد باعث می‌شود که در آن واحد هم مداخله‌های ناگهانی راوی را درک کنیم و هم از مکنونات ذهنی راوی باخبر شویم. به بیان دیگر، از متن صداهایی به گوش مخاطب می‌رسد که مخاطب نمی‌داند مرجع آن کجاست. معلوم نمی‌شود که شخصیت سخن می‌گوید یا راوی. در «کامچاتکا» به‌کرات با جمله‌هایی مواجه می‌شویم که صدای راوی و شخصیت‌ها درهم می‌آمیزد. از یک منظر راوی ده‌سالگی خود را روایت می‌کند. اما زبانش نه مثل زبان بزرگسالان است و نه کودکانه است. از منظری دیگر او در نقل تصورات ذهنی «جغله» نیز همین شیوه را مضاعف‌سازی می‌کند. از این‌رو، سیر روایت به‌نحوی تنظیم شده است که در میانه بازی دو کودک کم‌سن‌وسال با چنین جملاتی روبه‌رو می‌شویم: «در عرض چند ثانیه جغله کشف کرد که او مهاجم نیست و فرزند ابوالبشر است». (ص ۱۲۶) در نقل‌قول‌های غیرمستقیم فیگراس گذشته از تکنیک دلیل ساختارمند دیگری هم مستتر است. در صفحات آغازین رمان، راوی موقعیتی دو جایگاهی را برای خود انتخاب می‌کند: «در این برهه ده سال‌ام است. ظاهر اجق وجقی ندارم، شاید فقط کمی موهای لخت و آشفته‌ام توی ذوق می‌زند که...» (ص۱۴) این‌طور به نظر می‌رسد که کسی در سنین بزرگسالی‌اش عکس‌ها و فیلم‌های دوران کودکی را مرور می‌کند و درباره هر کدام از تصاویر توضیحاتی ارائه می‌دهد. او نه‌کاملا مثل بالغ‌ها می‌تواند حرف بزند و نه‌کاملا در جهان کودکانه ده‌ساله‌اش محدود است. راوی فیگراس همزمان از دوکانون دور از هم یک ماجرا را بازگو می‌کند. هر قدر رمان پیش می‌رود این منطق روایی بیشتر آشکار می‌شود. تجربه شکست سیاسی در محیط شوخ‌وشنگ کودکی ترومایی را ایجاد کرده است که از حواشی ماجراها درمی‌یابیم راوی نه از آن دوران کنده می‌شود و نه دقیقا می‌تواند آن ایام را به یاد بیاورد. اساسا کامچاتکا مکانی است بی‌مکان که در آن صداهای گمشده در زمان به‌هم می‌پیچند و روایت سهل‌وممتنع فیگراس را شکل می‌دهند. به همین دلیل حین خواندن رمان، لحظه‌های سردرگمی بسیاری را پشت سر می‌گذاریم. فیگراس این روحیه را چنان در



کامچاتکا
مارسلو فیگراس
ترجمه بیوک بوداغی
نشر آگه
چاپ اول: ۱۳۹۴

تاروپود کتابش تنیده است که متقاعد می‌شویم بچه‌های دوران اختناق سیاسی، نه دقیقا از جهان کودکانه‌ای برخوردارند و نه کاملا به دنیای بلوغ اشراف دارند. در صحنه‌ای از رمان که همکلاسی هری، برتوچیو به ماجرا ورود پیدا می‌کند، با کودکی آشنا می‌شویم که سر کلاس زیست‌شناسی دغدغه‌های فلسفی خود را مطرح می‌کند و حتی موقع تفریح هم به تماشای فیلم‌هایی می‌رود که مخصوص بزرگسالان است. وقتی کنترلچی سینما مانع از ورود این دو کودک به سالن می‌شود، از زبان برتوچیو چنین جملاتی را می‌شنود: «آقای محترم! من بکت، جن‌گیر و معشوق لیدی چترلی را خوانده‌ام (حداقل بخش‌هایی از آن را)، و این‌ها کتاب‌هایی نیستند که حتا بسیاری از آدم بزرگ‌ها خوانده باشند، غیر از این است؟» (ص۲۷) به‌تبع فضای حاکم بر جامعه بچه‌ها مجبورند شرایطی را درک کنند که ظاهرا مقتضی سن آنها نیست. در نتیجه در دوران بزرگسالی مثل راوی فیگراس نمی‌دانند کودک‌اند یا بزرگسال. به‌عبارتی، لحظه‌ها به توالی سپری نمی‌شوند، بلکه گذشته و اکنون در کنار هم و مثل هم «همبود» می‌شوند. در تحلیل نهایی،کامچاتکا مکانی است فرضی که زمان اکنون توأمان گذشته و آینده را در خود جای داده است: «زمان پدیده عجیبی است. اغلب فکر می‌کنم همه چیز همزمان اتفاق می‌افتد. همه چیز همان نیست که می‌بینم و به‌مراتب عجیب‌تر است. کسی که ادای زندگی در زمان حال را درمی‌آورد متأسف‌ام می‌کند». (ص۱۵) در ادامه راوی برای ما شرح می‌دهد که هر رویداد کودکی‌اش توأمان چند رویداد با احتمالات متفاوت است. این رویکرد را در آثار دیگر نویسنده معاصر آرژانتین، سزار آیرا نیز می‌بینیم. مثلا در رمان «چگونه طلبه شدم»، وقتی راوی تلاش می‌کند تا تجربه راوی پروست را در آرژانتین تکرار کند، مابازای شیرینی پتی مادلنی که مارسل از دست مادرش می‌گیرد و موتور حافظه‌اش به‌کار می‌افتد،کودک رمان آیرا همراه با پدرش به گردش می‌رود، پدر برای او بستنی میوه‌ای می‌خرد و از آنجاکه مواد نگه‌دارنده بستنی به دلیل فساد دولتی حاکم بر آرژانتین فاسد شده است، بیمار می‌شود و پس از مدتی اغما و هذیان، همین که به خود می‌آید جهان را طور دیگری می‌بیند. در «کامچاتکا»ی فیگراس هم این تجربه به‌شکل دیگری بازگو می‌شود.کودکی و بزرگسالی به دلیل زندگی پنهانی والدین درهم می‌آمیزد. بچه‌ها در فرایندی شبیه به یک بازی خانوادگی هویت خود را تغییر می‌دهند. به همین خاطر راوی با الهام از هری هودینی که در نظرش استاد هنر فرار کردن است، نام هری را برای خود برمی‌گزیند. از طرز روایت هری چنین برمی‌آید که او کتابخوان قهاری است، اما در ترومای کودکی گیر افتاده است. به همین دلیل وقتی می‌خواهد پدرش را غرق در تماشای تلویزیون توصیف کند، او را شبیه به هملتی می‌بیند که به شبح پدرش گوش سپرده است. در جای دیگری از رمان در «زنگ زبان»، با رجوع به توضیح لغت‌نامه ذیل کلمه «پدر»، شروع می‌کند به ایرادگرفتن و اپیزودی را به تحول معنای پدر در بافت تاریخی فرهنگ غرب اختصاص می‌دهد. پدر کودتازده آرژانتینی او با پدر در عهد عتیق و پدر در آثار قرون وسطی و پدر نمایشنامه‌های عصر الیزابت فرق می‌کند. این پدر با توضیح لغت‌نامه، «حیوان نری که بچه دارد» (ص۱۶۶) هم نمی‌خواند. اما همین بچه که ظاهرا عین نوابغ از وسعت اطلاعات زیادی برخوردار است، از عهده فهم دلیل مرگ عمو رودولفواش برنمی‌آید. رودولفو که از زمینه داستان درمی‌یابیم یکی از فعالان سیاسی و مخالفان حکومت است، در «جنگ کثیف» به قتل رسیده است. اما راوی ضمن حضور در مراسم تشییع جنازه او هنوز از دلیل مرگ وی مطلع نیست: «من از پدر هیچ وقت نپرسیدم عمو رودولفو چرا و چگونه مرد. لزومی هم نداشت. چون هیچ کس در سی سالگی به علت سالخوردگی نمی‌میرد». (ص۲۱) در ادامه معلوم می‌شود که عمو رودولفو به راوی پیراهنی هدیه کرده است که او نه جرأت پوشیدنش را دارد و نه حتی می‌تواند در کمد لباس‌هایش از وحشت آن مصون بماند.

فصل‌بندی رمان فیگراس بسیار سنجیده است. وسط کلاس زیست‌شناسی مادر او را از مدرسه بیرون می‌برد. اما ذهن او در مدرسه و در کنار همکلاسی محبوبش، برتوچیو جا می‌ماند. در ادامه رمان، او کل دوران فرار و اقامت پنهانی در خانه پرت‌افتاده را به‌شکل ادامه کلاس‌های مدرسه تداعی می‌کند. خانه و مدرسه در هم ادغام می‌شوند و به ناچار می‌نشینند در خانه و بازی می‌کنند. برنامه خیالی مدرسه و چینش فصل‌ها به‌شکلی است که زندگی در آرژانتین دهه ۷۰ به کل ماجرای حیات بشر قلب ماهیت پیدا می‌کند. راوی وداع با پدرش را از زنگ اول، زنگ زیست‌شناسی تا زنگ‌های بعدی، جغرافیا، زبان، نجوم، و تاریخ به ترتیب بازگو می‌کند. در هر زنگ مدرسه خیالی، راوی، بحران سیاسی ناگفته را با دشواری‌های اقامت در محیطی نامأنوس به‌هم می‌آمیزد. شگفتی نقل‌قول‌های غیرمستقیم تا صفحه پایانی رمان ادامه دارد. گزارش کودک ده ساله از دوران جنگ کثیف آرژانتین با آرشیو بی‌حدوحصر مکتوبات و ادبیات جهان آغشته است. مخاطب با این راوی ناممکن -که از دیکنز تا شکسپیر و گوته همه را خوانده است- به‌تدریج خو می‌گیرد. در کنار اجزای انداموار رمان، کامچاتکا و بازی TEG در پس‌زمینه نقشی ساختاری ایفا می‌کند. در یکی از اپیزودهای کلاس زیست‌شناسی با تاریخچه پیدایش بازی تولا آشنا می‌شویم. چه می‌شود که لیدیایی‌های قحطی‌زده مجبور به اختراع بازی می‌شوند و بعد به قید قرعه جمعیت شهر دوباره می‌شود، عده‌ای می‌مانند و از پادشاه ایرانی شکست می‌خورند، اما آنها که رفته‌اند از مصائب لیدیا در امان می‌مانند. در این اپیزود، روای به «آینه‌داری» (foreshadowing) متوسل می‌شود. ماجرای لیدیا و اختراع بازی با وضعیت خانواده و غیاب اجباری پدرش همخوانی دارد. آرژانتینی‌ها هم مثل لیدیایی‌ها ناچارند بازی کنند تا شرایط تغییر کند.

همان‌طور که اشاره کردیم راوی در زمان حالی به‌سر می‌برد که گذشته و آینده در آن همبود شده‌اند. در کنار این دوپارگی، ذهنیت کودک‌مرد قصه‌گو، بین پدر حقوقدان و خیال‌پرداز و مادر دانشمند و تحلیلگرش توزیعی ناهمگون پیدا کرده است. به‌عنوان مثال مادر در فصل «زنگ نجوم» از پدیده شهاب‌سنگ‌ها توجیهی علمی به دست می‌دهد، اما پدر معتقد است که شهاب‌ها، آسمان را شخم می‌زنند و آرزوهای آدمیان را برآورده می‌کنند. انتظار اولیه مخاطب آن است که بچه به تناقض دچار بیاید و گیج بشود. ولی او از خیلی پیش‌تر تناقض‌های زندگی در وضعیت ناممکن را پذیرفته و دشواری درک آنها را بر خود هموار کرده است. این است که مسئله شهاب‌سنگ‌ها را به این صورت برای خود حل‌وفصل می‌کند: «شهاب‌ها تجزیه سنگ‌ها هستند که در برخورد با جو زمین آتش می‌گیرند. در این مورد حق با مادر است. شهاب‌ها وقتی که آسمان را شخم می‌زنند، با آرزوهای آدم و برآورده‌شدن آنها یک جورهایی رابطه دارند. در این مورد حق با پدر بود. من آن‌قدر نگاه کردم که چشمان‌ام تیر کشید، اما چیزی ندیدم. برای همین شاید آرزوهای من برآورده نشد». (ص۲۳۳) چنان‌که در همین نقل‌قول می‌بینیم راوی حین بازگفت توضیحات مادرش از فعلی در زمان حال استفاده می‌کند؛ اما توجیه پدیده شهاب‌سنگ‌ها را از زبان پدرش با فعل گذشته شرح می‌دهد. هری رمان فیگراس نه کودکی نادان که کودک‌مانده بحران‌زده‌ای است که جهنم اختناق را از سر گذرانده است. در چند صباحی که خانه و مدرسه را همزمان از دست می‌دهد، ماجراهای کودکانه و دهشت تاریخ را چون ملغمه‌ای جادویی می‌بیند. او به وضعیت خود کاملا آگاهی دارد و از همان آغاز می‌داند که اوضاع پیرامونش به‌نحوی پیش رفته که زندگی روزمره برایش ناممکن شده است: «زندگی روزمره به‌نحوی از خیلی چیزها باخبرمان می‌کند. حس می‌کنیم که در درون ما، تمام این من‌ها در کنار هم هستند، من‌هایی که ما بودیم». (ص۱۶)

عطف کتاب

داستان و موسیقی

به‌تازگی رمانی از رناته ولش با عنوان «کونستانتسه موتسارت» منتشر شده است. رناته ولش از نویسندگان آلمانی‌زبان اتریشی است که در سال ۱۹۳۷ متولد شده. از این نویسنده اتریشی تاکنون آثار زیادی منتشر شده که پیش‌تر برخی از داستان‌های او ترجمه شده بودند. بخشی از آثار رناته ولش داستان‌هایی برای کودکان و نوجوانان است اما او به‌جز این آثار، داستان‌های دیگری هم نوشته است که در آنها به زندگی واقعی و مسائل و دغدغه‌های انسان‌ها پرداخته است.

«کونستانتسه موتسارت» با تصویری از میدانی پهناور و خالی شروع می‌شود؛ میدانی که گویا قرار است مجسمه‌ای در آن نصب شود اما چیزی مانع نصب آن می‌شود: «میدان پهناور سوت و کور و خالی بود. پیرزن بیرون را نگاه کرد. باران تندی می‌بارید و قطره‌های پرهیاهوی آن به سنگ‌فرش می‌کوبید، حباب می‌شد و بالا می‌جهید. درست همان‌جا، وسط میدان، قرار بود مجسمه نصب شود. همه‌چیز اگر خوب پیش رفته بود، مجسمه حالا آن‌جا نصب شده بود. اما موزاییک رمی مانع شد. درست همان‌جا پیدایش کردند. هنگام حفر پی‌ها. موزاییک رمی دیگر از کجا پیدایش شد؟ انگار توی دنیا قحطی سنگ‌های عهدبوق بود. ماه مه ۱۸۴۱ در کارگاه ریخته‌گری سلطنتی مونیخ قالب مجسمه را ریختند؛ در حضور علیحضرت، شاهزاده سوفی، و خیلی‌های دیگر. خود کونستانتسه هنوز مجسمه را ندیده بود. البته چون عضوی از خانواده وبر بود می‌توانست آن را ببیند. وسط میدان را کنده بودند، مثل این‌که شخم زده باشند. کارگرها طوری کار می‌کردند که انگار تمام مردم دنیا هنوز به‌قدر کافی وقت دارند تا منتظر بمانند. بالاخره اگر تکانی به خود ندهند دیر می‌شود. برای او دیر می‌شود. بعضی روزها سوز سرما چنان به جان‌اش چنگ می‌انداخت که نه پتوی اضافه به دردش می‌خورد و نه منقل زغال‌های گداخته، و نه شال‌های گرم و چای داغ. اصلا عجیب نبود که هوای امروز بارانی باشد، اما روزهایی هم که چتر آفتاب بر سر شهر پهن می‌شد ناگهان سرما همراه با ترس می‌آمد، یک‌جور ترس خفه کننده. حتی ورد و دعا هم مؤثر نبود». رناته ولش، آثاری تاریخی و زندگی‌نامه‌ای نوشته است و به‌این‌ترتیب آثار او در حوزه‌های مختلفی نوشته شده‌اند. در بخشی دیگر از رمان می‌خوانیم: «موتسارت این‌جوری بود. با روحیه منحصربه‌فرد. در تلاطم شورانگیزترین حس‌ها، یک‌وقت جدی و واقع‌بین بود یا حس‌وحال‌اش کاملا از این‌رو به آن‌رو می‌شد. همه را گیج‌وگول می‌کرد، تمام آن‌هایی را که می‌شناختندش. در عالم موسیقی اما آدم دیگری بود، فقط در این مورد بود که حد و اندازه سرش می‌شد. اعتدال یکی از محبوب‌ترین واژه‌های نیسن بود.»

کونستانتسه موتسارت
رناته ولش
ترجمه بیوک بوداغی
نشر آگه

تنِ کلمه

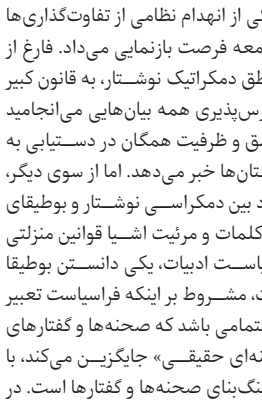
سیاست ادبیات (۱۰)

نقب‌زدن به ژرفای جامعه

ژاک رانسیر . ترجمه پویا رفویی

ادبیات عبارت است از دو جزء جدایی‌ناپذیر دانش جامعه و خلق اساطیر تازه. بر این مبنا شباهت میان بوطیقا و سیاست تعریف می‌شود. رژیم تازه دلالت که بری از اراده به دلالت‌ورزی و کنش -در-گفتار برگزیدگان است، در عین‌حال از صحنه سیاست دمکراتیک نیز فاصله می‌گیرد. در واقع، صحنه سیاست دمکراتیک با غصب کلمات، تعبیرات و صورت‌بندی‌های متون مبنایی و بلاغت غالب جای خود را باز می‌کند. ادبیات در برابر این میزانسن دمکراتیک، از سیاست متفاوتی جانبداری می‌کند. اصل چنین سیاستی، رجعت به بطالت هیاهوی بسیاری است که برساخته خطیبان خلایق و دست‌پرورده بلاغت قدما است، و همین‌طور، ترک‌گفتن صحنه سخنی است که از محمل صداهایی پرطمطراق، به رمزگشایی عهدنامه‌هایی می‌انجامد که جامعه خود خواندن آنها را به ما محول می‌کند، با احیای این امور، جامعه ناخواسته و به اکراه در خلاب‌های تاریک خود رسوب می‌کند. صحنه پرسروصدای خطیبان خلاف‌آمد سفر در گذرگاه‌هایی زیرزمینی است که حقیقت مکتوم را در خود جای می‌دهد.

این سیاست ادبیات، که در حکم آلترناتیوی برای آن سیاستی است که پیاده‌نظام «جمهوری» از آن صیانت می‌کند، عینا در «بینوایان» به شکل یک پرتره درآمده است، ژان والژان سنگری را که آنزلرا و رفقایش در آن جان داده‌اند، به این قصد ترک می‌کند تا با ماریوس مجروح بر دوشش، ژرفای فاضلابی را بکاود و پیش برود که در آن با آمیزه‌ای از بقایای فقر و غنا، بقایای ابهت اجتماعی و عمارات فاخر بر مساواتی متفاوت در زبانی متفاوت شهادت دهد. شکی نیست که رمان‌نویس با جمهوری‌خواهانی که به خاطر باورشان مرده‌اند، همدردی می‌کند. اما منطق رمان از مردمان متفاوتی متضاد با آنها، از رژیم سخنی متفاوت، از جامعه متفاوتی متشکل از زندگان و مردگان جانبداری می‌کند. میشله «تاریخ انقلاب فرانسه» خود را در چنین حال‌وهوایی نوشته است. هنگامی که میشله جشن‌هایی به مناسبت فدراسیون را در شهرها و روستاهای فرانسه توصیف می‌کند، مشتاقانه از رسائل مکتوب خطیبان محلی الهام می‌گیرد. ولی او از هیچ‌یک از این رساله‌ها نقل قول نمی‌آورد. دلیل این امر روشن است: بلاغت جمهوری‌خواهان روستانشین ماحصل کلمات و تصاویری وام‌گرفته از خطیبان پایتخت‌نشین است، که آن‌هم وام‌گرفته از بلاغتی باستانی است که در کالج‌های استبداد تعلیم داده‌اند. میشله، این صدای وام‌گرفته‌شده را که صدای شبه‌نظامیان جمهوری‌خواه را نیز شامل می‌شد، با صدایی دیگر، با صدای جمهوری‌خواهی تکی، با هماهنگی میان بدن‌ها و معنی‌ها جایگزین کرد. او در نقل فحوای سخن آثار مکتوب خطیبان روستانشین، صدای زمین و صدای خرمن‌ها، یا جنگ نسل‌ها را برای ما بازگو می‌کند. میشله جمهوری‌خواهی پرشور است. اما او جمهوری‌خواه عصر ادبیات است، و در عصر ادبیات اشیای صامت به‌مراتب بهتر از خطیبان جمهوری‌خواه به سخن درمی‌آیند.



از این‌رو، «یک» سیاست ادبیات وجود ندارد. چنین سیاستی دست‌کم دو سیاست ادبیات است. «سنگ‌شدگی» که منتقدان مرتجع قرن نوزدهم و منتقدان مترقی قرن بیستم آن را به باد انتقاد می‌گرفتند، در حقیقت بافته‌ای است از تاروپود این دو منطق. از یک سو، سیاست ادبیات حاکی از انهدام نظامی از تفاوت‌گذاری‌ها است که به سلسله‌مراتب جامعه فرصت بازنمایی می‌داد. فارغ از استاد و فارغ از هدف، به منطق دمکراتیک نوشتار، به قانون کبیر برابری همه سوژه‌ها و دسترس‌پذیری همه بیان‌هایی می‌انجامید که از تبانی بین سبکی مطلق و ظرفیت همگان در دستیابی به همه کلمه‌ها، تعبیرها و داستان‌ها خبر می‌دهد. اما از سوی دیگر، سیاست ادبیات قائل به تضاد بین دمکراسی نوشتار و بوطیقای تازه‌ای است که بین دلالت کلمات و مرئیت اشیا قوانین منزلتی دیگرگونه‌ای وضع می‌کند. سیاست ادبیات، یکی دانستن بوطیقا و سیاست یا فراسیاست است، مشروط بر اینکه فراسیاست تعبیر درستی به منظور توصیف اهتمامی باشد که صحنه‌ها و گفتارهای سیاست را با قوانین «صحنه‌ای حقیقی» جایگزین می‌کند، با قوانینی که چه‌بسا در حکم سنگ‌بنای صحنه‌ها و گفتارها است. در عمل، ادبیات هیاهوها را به خطیبان وامی‌نهد تا در ژرفای جامعه نقب بزند؛ با ابداع هرمنوتیک بدن اجتماعی، چنین خوانشی از قوانین حک‌شده بر بدن اشیاء این‌جهانی و نیز، حک‌شده بر کلماتی که از منظر تاریخ و جامعه‌شناسی بی‌ارزش‌اند به منزله میراث مشترک دانش مارکسیستی و دانش فرویدی محسوب می‌شود. هنگامی که مارکس از مخاطبانش دعوت می‌کرد تا همراه با او به شیوه اکتشافی علمی، در جهان زیرزمینی تولید سرمایه‌داری رخنه کنند، به متنی مأخوذ از کمدی الهی دانته ارجاع می‌دهد. اما او به جنبه‌ای هرمنوتیکی نیز تحقق می‌بخشد که مأخوذ از بوطیقای «کمدی انسانی» بالزاک است.