سنجش وفاداری کامو به ایده داستایفسکی با نگاهی به «تسخیرشدگان» آلبر کامو

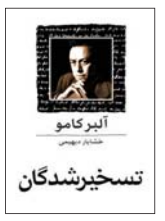
کامو روباه است یا خارپشت

نادر شهریوری (صدقی)

آلبر کامو «تسخیرشدگان» را مهم‌ترین رمان سیاسی و آن را یکی از چهار، پنج رمانی می‌داند که فراتر از همه آثار ادبی قرار دارد. کامو در ۱۹۵۹ متنی نمایشی با عنوان «تسخیرشدگان» می‌نویسد که اقتباسی از رمان «تسخیرشدگان» (شیاطین) داستایفسکی است. کامو در این نمایش به مضامین اصلی اندیشه‌های داستایفسکی می‌پردازد. او در نمایش‌نامه خود «از جان‌هایی پاره‌پاره و مرده سخن می گوید که نمی‌توانند عشق بورزند و از این ناتوانی رنج می‌برند».[1] علاوه‌بر این کامو در یادداشت‌هایش به‌دفعات از داستایفسکی و قهرمان‌های داستانی‌اش سخن می‌گوید. کامو در مهم‌ترین مقاله‌های فلسفی‌اش که آنها را در کتاب «افسانه سیزیف» گرد آورده به تحلیل شخصیت‌های تسخیرشده می‌پردازد. کامو در این کتاب مقاله‌ای را به کیریلوف اختصاص می‌دهد و به تحلیل مهم‌ترین شخصیت‌های تسخیرشده یعنی اِستاو روگین می‌پردازد. حتی مضامینی که کامو در بعضی از رمان‌هایش مانند «سقوط» به آن می‌پردازد، مضامینی مسیحی و به‌تعبیری داستایفسکی‌گونه است: «وجدان معذب» و در پی آن «اعتراف»، محوری‌ترین ایده رمان «سقوط» است. ژان باتیست کلمانس تنها شخصیت رمان «سقوط» به‌خاطر امتناع از یک جهش، جهشی از روی پل که می‌توانست جان زنی جوان را نجات دهد خود را گناهکار و معذب می‌داند، گو اینکه زن جوان هیچ آشنایی قبلی با کلمانس ندارد اما «حس گناه» در کلمانس تثبیت شده است. ژان باتیست کلمانس لب به «اعتراف» می‌گشاید. درست از جنس اعترافاتی که مرد زیرزمینی داستایفسکی می‌کند. اعترافات کلمانس که تمامی رمان «سقوط» را شامل می‌شود او را همواره به نقطه آغاز، به «منشأ» بازمی‌گرداند، تا با یادآوری امتناع از جهشی که می‌توانست جان زن جوانی را نجات دهد فی‌الواقع خود را سرزنش و یا به‌تعبیر دقیق‌تر خود را «ویران» کند. حس گناه می‌تواند ناشی از ایده مسیحی «هبوط» باشد. «بیگانه» مشهورترین رمان آلبر کامو است. عنوان «بیگانه» و حتی مضامین آن باز بی‌ارتباط با حال وهوا و زندگی و رفتار پرنس میشکین، شخصیت اصلی رمان «ابله» نیست. در هر دو رمان با آدم‌هایی روبه‌رو می‌شویم که گویی در این دنیا زندگی نمی‌کنند و از دنیای دیگر آمده‌اند،آنان در عالم تصورات خود زندانی‌اند و به همین‌دلیل با جهان و مناسبات آن «بیگانه»اند. بااین‌حال بیگانه‌بودن‌شان از وجوهی متفاوت رخ می‌دهد. پرنس میشکین «روحی» است که از فراسوی آسمان‌ها فرود آمده است و «بیگانه»بودنش وجهی متافیزیکی پیدا می‌کند. او بیشتر شبیه به روحی می‌ماند که کالبد گرفته و مورسو - مورسوی کامو- از قضا کالبدی است که روحی ندارد و از این نظر از هر متافیزیکی بَری است: آنچه انگیزه مورسو برای قتل می‌شود خورشیدی است که عمود می‌تابد، خورشید وجهی کاملا طبیعی (فیزیکی) دارد، بدین‌سان دو شخصیت تیپیک عالم ادبیات نسبت به محیط اطراف خود بیگانه می‌مانند. مقصود از بیگانه‌بودن نامتعارف‌بودن است، به‌بیانی ساده‌تر رفتار و سخنان آنان گوشی برای شنیدن پیدا نمی‌کند و از این نظر همواره بیگانه می‌مانند، در همه این موارد تأثیرات داستایفسکی بر کامو روشن است. میخائیل باختین، نظریه‌پرداز ادبی روس از سه الگو سخن می‌گوید که به‌طور کلی ساختار رشد شخصیت را شامل می‌شود، یعنی آنکه هر متنی در ذیل یکی از این سه الگو و یا در فصل‌های مشترک آن قرار می‌گیرد. این سه الگو عبارتند از: «من برای خودم»، «دیگری برای من»، «من برای دیگری». باختین سپس به بررسی این هر سه می‌پردازد. از این طریق باختین می‌کوشد تا احساس درکی را که هر انسان از توانایی‌های درونی‌اش توسط ضمیر ناخودآگاه دارد با مفهومی که «دیگری» از شخصیت او دارد مقایسه کند. از نظر باختین بین دو مفهوم «من» و «دیگری»، فاصله وجود دارد اما این فاصله می‌تواند به سرمنشأ «مکالمه» یا حیاتی پویا تبدیل شود.

باختین الگوی «من برای خودم» را منشأ نامطمئنی برای شکل‌گیری هویت تلقی می‌کند. اساسا از نظر باختین فردیت مستقل سرابی بیش نیست، زیرا ما همواره خود را در مناسبات با دیگری درک می‌کنیم و به‌تعبیری بازتاب حضورمان را در دیگران پیدا می‌کنیم. مسئله «انسان‌های دیگر» صرفا ایده‌ای تخیلی و یا احیانا شعارگونه نیست، بلکه مسئله‌ای هستی‌شناسانه برای ایده‌های باختینی است. الگوی «دیگری برای من» از نظر باختین، فروکاستن جهان چندصدایی به جهان تک‌صدایی است. در این شرایط فضا کمتر برای گفت‌وگو مستعد می‌شود. در میان این سه الگو اما آنچه باختین بر آن تأکید می‌کند، الگوی «من برای دیگری» است. در این الگو گفت‌وگو هیچ به پایان نمی‌رسد و اساسا معنا در مکالمه ساخته می‌شود و این مکالمه می‌تواند بی‌پایان باشد و به‌تعبیری هرگز نهایی نشود، مانند شخصیت‌های داستایفسکی که اگرچه همواره در «اکنون» هستند اما به آینده رو دارند. باختین زبان داستایفسکی را چندآوایی و مستعد گفت‌وگو و مکالمه بی‌پایان تلقی می‌کند.

ازقضا فلسفه داستایفسکی نیز مبتنی بر ایده «من برای دیگری» است. از نظر داستایفسکی میانجی «من برای دیگری» به‌واسطه «عشق» رخ می‌دهد. عشق به‌نظر داستایفسکی مرکزی‌ترین ایده مسیحی است. معشوق نه صورتی خیالی که واقعیتی کاملا «ملموس» است: آنکه عشق می‌ورزد، معشوق را می‌شناسد و به وجودش شک ندارد. عشق در فلسفه داستایفسکی فرایندی است که پایان نمی‌پذیرد. نه اینکه معشوق خیالی و وهم باشد و یا آنکه عاشق با رسیدن به معشوق فلسفه وجودی‌اش «پایان» پذیرد که بالعکس، «دیگری» پایان نمی‌پذیرد. «دیگری» در حین آنکه در مسیح تجسد یافته و بنابراین ملموس است اما بی‌انتها و جاودانه نیز است، زیرا خدا جاودانه است. در این شرایط عشق مقوله‌ای می‌شود زاینده که اگرچه همواره محقق می‌شود اما شعله‌اش هرگز خاموشی نمی‌گیرد. تعبیر داستایفسکی از عشق اگرچه تعبیری کاملا ملموس است اما تعبیری یگانه نیز است. عشق به نظر داستایفسکی یعنی تأثیر متقابل بالفعل در زندگی بالفعل. به کامو بازگردیم، کامویی که بسیار تأثیربرگرفته از داستایفسکی است اما تأثیرپذیری‌اش لزوما به‌معنای هم‌رأیی با داستایفسکی نیست. فی‌المثل به‌نظر نمی‌آید که «عشق» در جهان‌بینی کامو دارای همان جایگاهی باشد که در جهان داستایفسکی است. اساسا «پوچی» که کامو در فلسفه خود به آن بُعدی رهایی‌گونه می‌بخشد برآمده از تلاشی یک‌سویه از طرف «من» و بی‌پاسخی از طرف «دیگری» است. به‌نظر کامو پوچی به‌طور کلی زاده مواجهه میان انسان و سکوت نامعقول جهان است. در این صورت تلاش آدمی برای دریافت پاسخی درخور برای «تمنای معنای زندگی» بی‌نتیجه می‌ماند و حداکثر تلاشی سیزیف‌وار



تسخیرشدگان

آلبر کامو
خشایار دیهیمی
نشر ماهی

می‌شود: «خدایان سیزیف را محکوم کرده بودند که پیوسته تخته‌سنگی را تا قله کوهی بغلتاند و از آنجا، آن تخته‌سنگ با تمامی وزن خود تا پایین می‌افتد، خدایان به‌حق اندیشه بودند که از برای گرفتن انتقام، تنبیهی دهشتناک‌تر از کار بیهوده و بی‌امید نیست.»[2] با این حال سیزیف شخصیت مورد علاقه کامو است. کامو به آن لحظه‌ای می‌اندیشد که سیزیف سنگ را به قله می‌برد و به فروغلتیدن صخره‌ای می‌نگرد که وی باید آن را دوباره به قله بازگرداند. در آنجا سیزیف مکث می‌کند. این مکث مورد توجه کامو قرار می‌گیرد. به‌نظر کامو سیزیف در آن لحظه خدایان محکوم‌کننده‌اش را تحقیر می‌کند. علاوه‌بر آن کامو از «مکثِ» سیزیف، یکی از بنیادی‌ترین ایده‌های خود را نیز نتیجه می‌گیرد: «سرنوشتی نیست که آدمی به یاری تحقیر بر آن چیره نشود» در حالی که به‌نظر داستایفسکی «سرنوشتی نیست که آدمی به یاری عشق بر آن چیره نشود.»

به نظر ژرمن بره، «تسخیرشدگانِ» کامو کتابی است که اهمیتی حیاتی دارد، تا بدان حد که او آن را «چرخه تازه‌ای» در آثار کامو تلقی می‌کند. «تسخیرشدگان نوعی تخلیه نهایی پیش از حرکت به‌سوی چرخه تازه‌ای است که طراحی کرده بود و با آدم اول آغاز می‌شد، چرخه‌ای که موضوع آن نوع خاصی از عشق بود و تصادف اتومبیل در جاده پاریس آن را ناتمام گذاشت».[3] و اگر کامو تصادف نمی‌کرد این چرخه ممکن بود منتهی به فصل تازه‌ای در نوشته‌های کامو بشود.

واقعیت آن است که «تسخیرشدگان» کامو به اساسی‌ترین مضامین کتاب «تسخیرشدگان» داستایفسکی وفادار می‌ماند. کامو در این کتاب سه چهره اصلی نمایش خود: استاو روگین و دو شاگردش کیریلوف و شاتوف را مورد کنکاش قرار می‌دهد و آنان را در «برهوت» و «انزوای روح» که نتیجه ناتوانی در عشق‌ورزیدن است به‌نمایش می‌گذارد. او در نوشته خود همان ایده مرکزی داستایفسکی را پی می‌گیرد: دوزخیان روی زمین و در رأس آنها استاو روگین همان کسانی‌اند که ناتوان در عشق‌ورزیدن هستند. دوزخ از نظر داستایفسکی یعنی ناتوانی در عشق‌ورزیدن. هنگامی که ژرمن بره از «نوع خاصی از عشق» سخن می‌گوید، فی‌الواقع اشاره به همان ایده‌ای دارد که باختین آن را در متن‌های ادبی داستایفسکی تحت‌نام الگوی «من برای دیگری» می‌یابد. در «تسخیرشدگان» کامو، همچون «تسخیرشدگان» داستایفسکی «عشقِ قائم به ذات» توهمی بیش نیست. عشق، بدون وجود دیگری معنا ندارد. همچنان که گفته شد همه چیز در داستایفسکی به میانجی عشق رخ می دهد، فی‌الواقع عشق همه چیز است. در حالی که کامو در یادداشت‌هایش (سپتامبر ۱۹۴۳) می‌نویسد «هیچ‌چیز را نمی‌توان به عشق استوار کرد»[4] عشقی که داستایفسکی از آن سخن می‌گوید عشقی است که از «خود» می‌گذرد تا زهر را از نیش‌های افعی (اصل فردیت) بگیرد، تا خود را در پیوند با «دیگری» یا «کل» قرار دهد. این آن عشقی است که می‌خواهد به تمامی انسان‌ها وحدت ببخشد تا یکی شوند: «من در دیگری». تنها در این صورت است که در پی آن «دیگری در من» همچون تالی پیوسته آن نیز محقق خواهد شد. مسئولیت موردنظر داستایفسکی که آن نیز اساسا در قبال دیگری معنا می‌یابد نیز به همین‌گونه توجیه پیدا می‌کند. از نظر داستایفسکی هرکس مسئول همه است و این ایده بنابر روایت مسیحی به این معنا تعبیر می‌شود که «فرد» در گناه «همه» مسئول است و بالعکس. داستایفسکی همواره نویسنده‌ای است که چندان با صراحت و خیالی آسوده نمی‌توان درباره‌اش سخن گفت. او اگرچه از نظر سیاسی متمایل به استبداد تزاری روسیه بود، اما باور او به ایده «دیگری» و به یک تعبیر به ایده «کل»[5] او را مستعد برداشت‌های سیاسی و فکری متضاد از طیف چپ و راست می‌کند.

آلبر کامو به‌رغم عمر کوتاهش در حوزه‌های مختلف کار کرد و همین‌طور متأثر از ایده‌های متفاوت و گاه متضاد قرار داشت. بخش مهمی از ویژگی‌های کامو به‌خاطر حساسیتش به جریانات پیچیده عاطفی، سیاسی و روشنگری و اساسا زمانه‌ای است که او در آن دوره زندگی کرده است. کامو رمان، نمایش‌نامه و همین‌طور مقالات مختلفی نگاشته بود. به اگزیستانسیالیسم و مارکسیسم تعلق خاطر داشت و در کوران سیاست فعال بود. درباره وی همیشه این سؤال مهم مطرح است که آیا او در فعالیت و نوشته‌های خود مضمونی مشخص پی‌گرفته و فی‌الواقع مطلبی واحد گفته است؟ آیزایا برلین به‌نقل از آرخیلوخوسِ یونانی می‌گوید: «روباه بسیار چیزها می‌داند اما خارپشت یک چیز بزرگ می‌داند.» برلین سپس بسیاری از اندیشمندان و نویسندگان را جزء یکی از دو دسته در نظر می‌گیرد: نویسندگانی مانند دانته، داستایفسکی، ایبسن، پروست را شبیه به خارپشت می‌داند، یعنی یک ایده یا یک اصل سازمان‌دهنده، کلی آنهاست و بسیاری دیگر مانند مولیر، پوشکین، بالزاک و جویس را روباه می‌داند. در نویسندگان گروه اخیر بیشتر میل به پراکندگی می‌بیند، آنها به «جوهر انواع فراوانی از تجارب و اشیا به‌موجب ماهیت‌شان می‌چسبند.»[5] در این میان کامو در کدام دسته قرار می‌گیرد؟** حالا کامو روباه است یا خارپشت؟ منظور تا حدودی آن است که کامو اساسا تا چه حد به ایده‌های داستایفسکی وفادار است؟

پی‌نوشت‌ها:

* ایده «کل» را در فلسفه معمولا به هگل منتسب می‌کنند. خود هگل مستعد تفسیرهای متفاوت و گاه متضاد قرار دارد و جالب آن است داستایفسکی در نامه‌ای از زندان به برادرش می‌نویسد: «برای من کتاب‌های هگل بفرست، همه زندگی من در گروه آنهاست.» (جدال شک و ایمان، ادوارد هلت‌کار، ترجمه خشایار دیهیمی)

** برلین بر این نظر است که روباه با همه حیله‌هایش در برابر یگانه دفاع خارپشت شکست می‌خورد.

۱. تسخیرشدگان، آلبر کامو، خشایار دیهیمی
۲. افسانه سیزیف، آلبر کامو، محمدعلی سپانلو و علی صدوقی
۳. فلسفه کامو، ژرمن بره، خشایار دیهیمی
۴. یادداشت‌ها، جلد ۲ ، آلبر کامو، خشایار دیهیمی
۵. متفکران روس، آیزایا برلین، نجف دریابندری

ساکنان قصر

بهاءطاهر از مهم‌ترین نویسندگان معاصر مصر و جهان عرب است که گرچه رمان «واحه غروب» او برنده اولین دوره جایزه بوکر عربی در سال ۲۰۰۸ شده؛ اما تا چند سال پیش در ایران ناشناخته بود و هیچ اثری از او به فارسی منتشر نشده بود تا اینکه رحیم فروغی «واحه غروب» او را در نشر نیلوفر به چاپ رساند و او را به جامعه ادبی ایران معرفی کرد. جز این، بهاءطاهر رمان‌ها و داستان‌های دیگری هم نوشته که آنها نیز آثاری قابل‌توجه‌اند و با استقبالی فراتر از جهان عرب مواجه شده‌اند. یکی از این رمان‌ها، «عشق در تبعید» است که این نیز چندی پیش با ترجمه فروغی در نشر نگاه به‌چاپ رسید. رحیم فروغی، به‌تازگی کتاب دیگری از بهاءطاهر به فارسی ترجمه کرده که «زمستان ترس» نام دارد و توسط انتشارات ناهید منتشر شده است. «زمستان ترس»، البته کتابی مستقل در میان آثار بهاءطاهر نیست و گزیده‌ای است از داستان‌هایی که او در دوره‌های مختلف کاری‌اش نوشته و فروغی در این کتاب آنها را گردآوری و ترجمه کرده است. این مجموعه یک رمان و چهار داستان کوتاه از بهاءطاهر را در برگرفته که دراین بین رمان کوتاه یا به‌تعبیری داستان بلند «خاله صفیه‌ام و دیر» هم وجود دارد. این اثر در سال ۱۹۹۱ به صورت کتابی مستقل چاپ شده بود و جزء داستان‌های مشهور نویسنده مصری به‌شمار می‌رود. اما چهار داستان کوتاهی که در «زمستان ترس» ترجمه شده‌اند، هریک از یکی از مجموعه‌های این نویسنده انتخاب شده‌اند. داستان «خواستگاری» از مجموعه‌ای به همین نام در سال ۱۹۷۲ منتشر شده است، داستان «دیشب خوابت را دیدم» از مجموعه‌ای به همین نام در سال ۱۹۸۴ منتشر شده است، داستان «زمستان ترس» از مجموعه‌ای به نام «به آبشار رفتم» در سال ۱۹۸۸ منتشر شده و داستان «ساکنان قصر» نیز از مجموعه «نمی‌دانستم طاووس‌ها پرواز می‌کنند» در سال ۲۰۰۹ به چاپ رسیده است. فروغی در بخشی از مقدمه کوتاه کتاب، درباره دلایل انتخاب این داستان‌ها نوشته است: «نگاهی به تاریخ انتشار داستان‌های این مجموعه، هدف مرا از این گزینش و ترجمه روشن می‌کند. نمی‌توانم مطمئن باشم، اما به‌گمانم با این کتاب برنامه من برای معرفی و ترجمه کارهای این نویسنده به آخر می‌رسد؛ زیرا اکنون خواننده فارسی‌زبان به نمونه‌های گوناگونی از کارهای این نویسنده دسترسی دارد و می‌تواند سیر تکاملی‌اش را از منظرهای مختلف در آغاز تا اکنون، پیگیری کند و درباره افت‌وخیزهای احتمالی‌اش بیندیشد». همچنین در بخشی از توضیح پشت جلد کتاب درباره داستان‌های بهاءطاهر می‌خوانیم: «دنیای داستانی بهاءطاهر بازتاب تجربه‌های پر افت‌وخیز زندگی اوست. این نویسنده مصری به فراخور موقعیت‌های گوناگونی که در عمر تا اکنون هشتادویک‌ساله‌اش، در آنها قرار گرفته است، از منظرهای متفاوت به جهان نگریسته و با نوشتن -که به گفته خودش، در جوانی می‌پنداشته جهان را تغییر می‌دهد- ما را نیز در این منظرها می‌نشاند». بهاءطاهر، نویسنده‌ای اجتماعی است و در داستان‌هایش تصویری از وضعیت اطرافش به‌دست می‌دهد و همچنین پرسش‌هایی درباره جهان موجود را پیش‌روی خواننده می‌گذارد. او در «واحه غروب» به سراغ دو دهه پایانی قرن نوزدهم رفته؛ یعنی زمانی که مصر در اشغال انگلستان است و حکومتی ضعیف و دست‌نشانده در آنجا بر سر کار است. وقوع انقلابی ضدانگلیسی، روزنه‌هایی از تغییر فضا را به وجود می‌آورد و رگه‌هایی از امید را به جامعه تزریق می‌کند، اما سرنوشت انقلاب آن چیزی نیست که انقلابیون می‌خواسته‌اند. انقلاب به شکست می‌انجامد و بعد از آن، موجی از سرکوب و دستگیری آغاز می‌شود.

زمستان ترس / بهاءطاهر/ ترجمه رحیم فروغی / نشر ناهید

عطف کتاب

انگاره ماقبل آخر

«یک روز در نوامبر ۱۹۷۷، لنی نشست و فقط در هفت ساعت داستانی نوشت درباره ریاضی‌دانی به اسم ناخمن. برخلاف معمول، بدون اینکه چندان تغییری در آن بدهد، ناخمن در بهار سال بعد در مجله تری‌پنی ریویو چاپ شد.» بدین‌ترتیب داستان‌های «ناخمن» شکل گرفت و به‌گفته همسر و ویراستارِ این مجموعه‌داستان تمام هفت داستان در یک نشست و در هفت ساعت متوالی نوشته شدند. داستان‌های بعدی درباره شخصیت ناخمن نیز در پارتیزان ریویو و نیویورکر چاپ شدند. مایکلز وقتی در سال ۲۰۰۳ از دنیا رفت، داستان‌های ناخمن را برای چاپ در کتاب آماده کرده بود. «در سال ۱۹۸۰، رافائل ناخمن، سخنران مهمان رشته ریاضیات دانشگاه کراکو، برنامه بازدیدش از آشویتس را، که پدربزرگ و مادربزرگش در آن‌جا مرده بودند، لغو کرد و در عوض درخواست بازدید از گتویی را کرد که آن‌ها در آن زندگی کرده بودند. کنسول امریکا، درک سالیوان تعجب کرد. مگر همه نمی‌خواستند آشویتس را ببینند؟» این آغاز داستان اولِ مجموعه «ناخمن» است که نام مجموعه را نیز دارد. «ناخمن اهل لس‌آنجلس»، «ناخمن در مسابقه اسب‌دوانی»، «انگاره ماقبل آخر»، «سوختن ناخمن»، «معما که تمامی ندارد» و «رمزشناسی» داستان‌های این مجموعه‌اند. «این داستان‌ها اوج قصه‌نویسی او و از مهم‌ترین نمونه‌های داستانی نوشته‌شده در ادبیات آمریکا و مهم‌ترین گواه بر تشخص تکنیکی و زبانی مایکلز هستند.» آن‌طور که در مقدمه یا «به‌جای مقدمه» کتاب آمده است؛ ناخمن، قهرمان این داستان‌ها، از بسیاری جهات خود مایکلز است. این دیگر تعجبی ندارد وقتی حرف‌های مایکلز را در مقاله‌اش «شخصی و فردی» خوانده باشیم.

ناخمن

لئونارد مایکلز
ترجمه مهتاب کلانتری
نشر ناهید

ناخمن مثل خود مایکلز استاد دانشگاه است؛ یهودی است و پدر و مادرش مهاجران لهستانی؛ بعضی خاطرات مایکلز را می‌توان عینا در این داستان‌ها دید. ازقضا این مقاله در آخر همین مجموعه داستان هم آمده است، همراه با دو مقاله دیگر: «درآمدی بر زندگی در داستان» و «بیدیش من». او در مقاله «شخصی و فردی» از مصائب نوشتن می‌نویسد. از این دشواری که از خود ننویسد. «هیچ‌چیز نباید ساده‌تر از صحبت از روش‌هایی باشد که من با آن‌ها از خودم می‌نویسم، اما من پی برده‌ام که اصلا این‌طور نیست. درواقع قبل از هر چیز می‌خواهم بگویم که یکی از مشکلات بزرگ من، هنگام نوشتن از خودم این است که چطور فقط و فقط از خودم ننویسم.»و بعد برای بسط نظریاتش در این باب سروقت اسپینوزا، شکسپیر، مونتنی و دیگران می‌رود. بعد صورت‌بندی خود را با فرق‌گذاشتن میان جنبه فردی و شخصی ارائه می‌دهد: «هنگام نوشتن از خودم درمی‌یابم که بیشتر به ارزش‌های بیانی فرم و ارتباط آن با جنبه شخصی علاقه‌مندم تا به رازگشایی خاص از زندگی فردی‌ام.» خودِ مایکلز داستان‌هایش را نوعی توصیف از واقعیت می‌داند.

او در مقاله «درآمدی بر زندگی در داستان» می‌نویسد، وقتی از او می‌پرسند فلان یا بهمان داستان او یعنی چه، به نظرش می‌رسید که معنایی ندارد. «واقعیتی را توصیف می‌کند، یا خیلی کلی بگویم انگار درباره فضای رایج است.» اما نه داستانی بازنمایانه از زندگی موجود. «داستانی درباره اینکه زندگی در آخر قرن بیستم چگونه است.»

مرور

زیبایی‌شناسی از منظر هایدگر

نسیم آصف‌زاده: «زیبایی‌شناسی هایدگر» عنوان کتابی است از ایئن تامسون که به‌تازگی با ترجمه سیدمسعود حسینی در نشر ققنوس منتشر شده است. این کتاب، جزء مجموعه «دانشنامه فلسفه استنفورد» است، دانشنامه‌ای که اجرای آن در سال ۱۹۹۵ در دانشگاه استنفورد شروع شد و همچنان نیز ادامه دارد. «زیبایی‌شناسی هایدگر» در چهار بخش تدوین شده و عناوین فصل‌ها عبارتند از: «مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی هایدگر: برگذشتن از ناسازواری»، «نقد فلسفی هایدگر بر زیبایی‌شناسی: مقدمه»، «دفاع هایدگر از هنر، مقدمه: سه رکن دریافت هایدگر از هنر» و «نتیجه‌گیری: حل‌وفصل مناقشه در باب تفسیر هایدگر از ون‌گوگ». در بخش نخست کتاب مروری مختصر بر موضع‌گیری فلسفی هایدگر در برابر زیبایی‌شناسی و در دفاع از هنر صورت گرفته است. در بخش دوم نقد فلسفی هایدگر بر زیبایی‌شناسی تبیین شده و ضمنا نشان داده شده که چرا هایدگر «بر این اندیشه است که زیبایی‌شناسی پیامد سوبژکتیویسم مدرن است و به جهان‌بینی‌های هیئت‌بخش (یا چهارچوب‌بخش) تاریخی متعلق به مقطع متأخر عصر مدرن منتهی می‌شود، جهان‌بینی‌هایی که او می‌کوشد- تا اندازه‌ای از طریق تفسیرهای پدیدارشناسانه‌اش از هنر- از درون آن‌ها از آنها برگذرد». در بخش سوم، این کوشش که ناظر به برگذشتن از زیبایی‌شناسی مدرن از درون آن است، تبیین شده و بر این امر تمرکز شده که هایدگر چگونه می‌کوشد «از یک اثر هنری موجودشناسانه جزئی به قلم ونسان ون‌گوگ به حقیقت وجودشناسانه هنر به طور کلی، پلی پدیدارشناسانه بزند. چنان‌که مشاهده خواهیم کرد، هایدگر بدین طریق درصدد برمی‌آید که نشان دهد چگونه هنر می‌تواند ما را به عصر پسامدرن حقیقتا بامعنایی رهنمون شود». در بخش چهارم که بخش پایانی کتاب هم هست، نشان داده شده که چگونه این دریافت از طرح هایدگر به ما مجال می‌دهد مناقشه قدیمی درباره تفسیر او از نقاشی ون‌گوگ را حل‌وفصل کنیم. در بخش دوم کتاب درباره رساله مشهور هایدگر درباره هنر آمده: «سرآغاز اثر هنری -رساله‌ای که هایدگر (درسگفتارهای آن را) بارها در فاصله سال‌های ۱۹۳۵ تا ۱۹۳۶ ایراد کرد و آن‌ها را در قالب سه درسگفتار بازنویسی کرد و گسترش داد (این درسگفتارها مبدل به سه بخش اصلی صورت طبع‌شده این رساله شدند که هایدگر بعدها، اواخر دهه ۱۹۳۰، مؤخره‌ای مجمل و در سال ۱۹۵۷ تکمله‌ای اندکی طولانی‌تر به آن افزود)- به مراتب مهم‌ترین منبع برای فهم کوشش او جهت تشریح بدیلی به‌جای فهم زیبایی‌شناسانه از هنر است، اگرچه چند اثر دیگر (چه مقارن با این اثر و چه مؤخر از آن) نیز سررشته‌های مهمی درباره دیدگاه او به دست می‌دهند.»

زیبایی‌شناسی هایدگر
ایئن تامسون
ترجمه سیدمسعود حسینی
نشر ققنوس

جنسیت و زیبایی‌شناسی

«زیبایی‌شناسی فمینیستی» عنوان کتاب دیگری از مجموعه دانشنامه فلسفه استنفورد است که این نیز به‌تازگی و با ترجمه نوشین شاهنده در نشر ققنوس به چاپ رسیده است. این کتاب در هفت بخش با این عناوین نوشته شده: «هنر و هنرمندان: پس‌زمینه تاریخی»، «خلاقیت و نبوغ»، «مقولات زیبایی‌شناختی و نقدهای فمینیستی»، «شیوه عمل فمینیستی و مفهوم هنر»، «بدن در هنر و فلسفه»، «زیبایی‌شناسی و زندگی روزمره» و بخش پایانی که نتیجه‌گیری مباحث مطرح‌شده در کتاب است. در درآمد کتاب برای ورود به مباحث کتاب، نخست به شیوه مواجهه فمینیست‌ها با زیبایی‌شناسی پرداخته شده و به این نکته اشاره شده که فمینیست‌هایی که در حوزه زیبایی‌شناسی کار می‌کنند این موضوع را می‌کاوند که جنسیت از چه راه‌هایی بر شکل‌گیری ایده‌هایی درباره هنر، هنرمندان و ارزش زیبایی‌شناختی تأثیرگذار است. به این اعتبار این مسائل در این حوزه مطرح می‌شود که: هنر چگونه شکل‌گیری اجتماعی جنسیت، امور جنسی و هویت را بازتاب می‌دهد و درعین‌حال تداوم می‌بخشد، و این‌که چگونه تمامی این خصوصیات را عواملی مانند نژاد، خاستگاه ملی، وضعیت اجتماعی و موقعیت تاریخی شکل می‌دهند و تنظیم می‌کنند. بخش اول کتاب به پس‌زمینه مواجهه نظریه‌های فمینیستی با زیبایی‌شناسی پرداخته و اشاره کرده که چشم‌اندازهای فمینیستی در حوزه زیبایی‌شناسی ابتدا در دهه ۱۹۷۰ از دل ترکیبی از فعالیت‌های سیاسی در زمینه دنیای معاصر هنر و نقادی سنت‌های تاریخی فلسفه و هنرها پدید آمدند. در بخشی از این فصل می‌خوانیم: «غنی‌ترین آماج تاریخی نقادی‌های فمینیستی در حوزه فلسفه‌های هنر، مفهوم هنر زیبا بوده است، مفهومی دال بر هنری که در اصل برای لذت زیبایی‌شناختی خلق می‌شود. هسته هنر زیبا شامل نقاشی، موسیقی، ادبیات و مجسمه‌سازی است، و صنایع‌دستی، هنر مردم‌پسند و سرگرمی را در برنمی‌گیرد. ایده‌هایی درباره نبوغ خلاقانه هنرمند، که اغلب تصور می‌شود بینشی منحصربه‌فرد دارد که در آثار هنری بیان می‌شود، ارتباط نزدیکی با مفهوم هنر زیبا دارد». در بخشی از فصل چهارم کتاب، به این موضوع پرداخته شده که جنبش‌های ضدهنر و آوانگارد که به‌کرات مورد بررسی فلاسفه تحلیلی معاصر قرار گرفته‌اند همان‌قدر زیر سلطه مردان بوده‌اند که موسیقی کلاسیک یا مجسمه‌سازی رنسانس چنین بودند. «افزون بر این، ارزش‌های پیرامون نبوغ هنری مثل همیشه پرزور بودند. بنابراین، شیوه‌های عمل هنر فمینیستی به صورت جنبش‌هایی طرفدار عمل آغاز شدند (مانند دختران چریک نیویورک) تا زنان را در دنیای هنر رؤیت‌پذیر کنند و باعث شوند که آنها را به رسمیت بشناسند. هنرمندان فمینیست نه‌فقط خواستار این بودند که کارهایشان جدی گرفته شود، بلکه در آثار خود نقدی بر تفکر سنتی‌ای اقامه می‌کردند که در پس مطرودسازی ایشان از مراکز قدرتمند فرهنگی قرار داشت.» ازاین‌رو، هنر فمینیستی خود مجهز به نمونه‌های زیادی است که الگوهای قدیمی‌تر هنر زیبا را واژگون می‌سازند، اما با افزودن لایه‌هایی از معنا که آن را از جنبش‌های بت‌شکنانه پیش‌تر متمایز می‌سازد. به این‌اعتبار فمینیسم آن‌طور که لوسی لیپارد می‌گوید، تمامی ادراکات ما را از هنر آن‌چنان که می‌شناسیم زیر سؤال می‌برد. مباحثی که تحت عنوان زیبایی‌شناسی فمینیستی قرار دارند از میان فلسفه، تاریخ، رشته‌های انتقادی و شیوه‌های هنری بسط پیدا می‌کنند.

زیبایی‌شناسی فمینیستی
کرولین کورسایمر
ترجمه نوشین شاهنده
نشر ققنوس