روزنامه شرق

ادبیات

تنهایی پرهیاهو — صفحه ۱۰
فضیلت سکوت — صفحه ۱۱
هزارویک شب غیرممکن — صفحه ۱۲

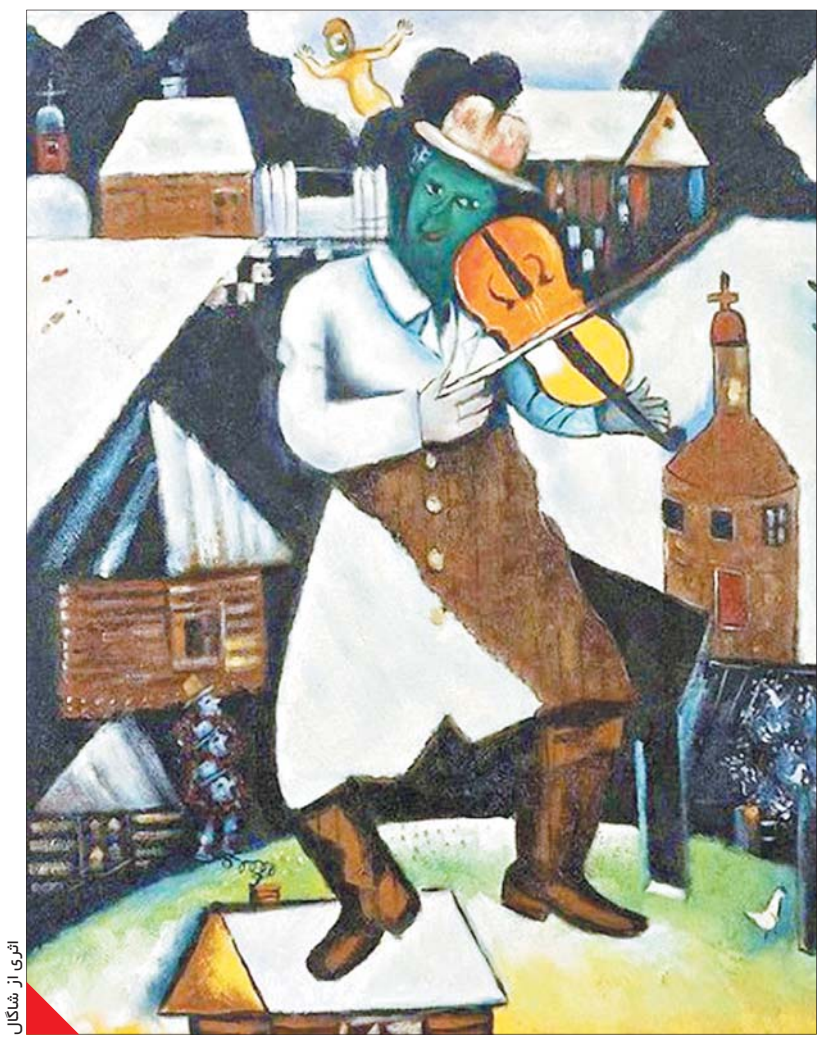
پاسخی به یک یادداشت یا وقتی رولان بارت فوتبالیست مشهوری است!

فرید قدمی

روز چهارشنبه دهم تیرماه ۹۴ در صفحه ۹ روزنامه «شرق» یادداشتی از آقایی به نام «پویا رفویی» با تیتر «نُه قدم تا جابه‌جایی پنیر» درباره کتاب «سیاست ادبیات: تزهایی درباره‌ی نوشتار» (فرید قدمی، نشر روزنه، ۱۳۹۳) منتشر شده بود که سراسر آن چیزی نبود جز توصیفی توهین‌آمیز از کتاب، توأم با درکی مغلوط و بیانی هیستریک. سطح سواد نگارنده آن یادداشت و انگیزه‌اش از نوشتن آن موهن بر مخاطب جدی ادبیات پوشیده نیست، اما به اصرار دوستان پاسخی کوتاه بر آن یادداشت نوشته‌ام تا شاید جویندگان شهرت و اعتبار کمی به خود بیایند و قبل از آنکه به انتشار مشق‌هاشان در فضای عمومی مبادرت ورزند، مختصر توشه‌ی دانشی آماده کنند و دو بار پیش خود بیندیشند!شاید برخی می‌خواهند مثال‌هایی از «قورباغه‌ات را قورت بده» یا «چه کسی پنیر مرا جابه‌جا کرد؟» بیاورم، و بعد هم بگذارم کنار قطعاتی از «سیاست ادبیات» تا نشان بدهم که برخلاف ادعای پویا رفویی شباهتی میان آنها نیست!رفویی در ریویویی که با اظهارنظرهایش همراه شده، اول ادعا می‌کند که «سیاست ادبیات» حرف تازه‌ای برای گفتن ندارد، و بعد: «تمایز میان ادبیات سیاسی و سیاست ادبیات که یکی از رهیافت‌های تفکر ژاک رانسیر درباره «ادبیات» است، به‌نحوی بازنگری و دستکاری می‌شود که مخاطب ناآشنا گمان می‌کند از بدعت‌ها و خلاقیت‌های نویسنده کتاب است». اشتباه رفویی اینجاست که گمان می‌کند حالا که رانسیر هم رساله‌ای با نام «سیاست ادبیات» دارد، پس «سیاست ادبیات» قدمی همان «سیاست ادبیات» رانسیر است، اما بعد با خودش می‌گوید چرا هیچ شباهتی در متدولوژی و مفاهیم میان آنها نیست؟ حتما قدمی رانسیر را بد فهمیده! آنها که «سیاست ادبیات» رانسیر و من را خوانده‌اند، می‌دانند که تفاوتی بنیادین در مفاهیم و متدولوژی این کتاب‌ها هست. اشتباه رفویی درست از دانش بسیار اندک‌اش ناشی شده: او فریب یک تشابه نام را می‌خورد. ارجاع من به رانسیر در تز اول «سیاست ادبیات» صرفاً به تمایزی برمی‌گردد که رانسیر در کتابِ «Dix Thèsessur la politique» میان «سیاست» و «اعمال قدرت» می‌گذارد، میان سیاست (Politics-Politique) و پلیس (Police). رانسیر در تز هفتم کتاب‌اش صراحتاً این دو (سیاست و پلیس) را مقابل هم قرار می‌دهد. در پایان تز ششم نیز رانسیر از دو شیوه برای حساب کردن بخش‌های اجتماع سخن می‌گوید: اولی پلیس، و دومی سیاست.

«Il y a deuxmanières de compter les parties de la communauté. La première ne compteque des partiesréelles, des groupeseffectifsdéfinis par les différencesdans la naissance, les fonctions, les places et les intérêts qui constituent le corps social, à l'exclusion de tout supplément. La secondecompte « en plus » une part des sans-part. On appellera la première police, la secondepolitique»

رفویی اما با شوقی ساده‌اندیشانه از «دولت‌شهر» (Polis) حرف می‌زند و با خود می‌اندیشد که مچی گرفته گرفتنی! لابد خیلی هم خوشحال شده که از مشق‌هایش تیری برای شلیک به کتاب ساخته؛ غافل از آنکه تیرش مشقی است. حالا سعی کنید بی‌آنکه بلندبلند بخندید ادامه یادداشت رفویی را بخوانید: «یاری‌جستن از رانسیر معنایی جز این ندارد که تعبیر «polis» را با «police» هم‌کاسه کنیم. این درست که رانسیر در پس‌زمینه نظری خود به سیستم پلیسی نیز طعنه می‌زند، اما غرض اصلی اشاره به مدل خاصی از اداره جامعه است که برحسب تعیین مکان و منزلت بدن‌ها، جایگاه سخن هریک را تعیین می‌کند. پولیس رانسیر با ارجاع به معنای شهر در نزد یونانیان باستان، سعی در تبیین این مطلب دارد که چطور در قرن نوزدهم «سخن زیبا» به مفهوم نوینی به اسم «ادبیات» گذار می‌کند. حال آنکه فرید قدمی این گذار را نه بررسی تاریخی می‌کند و نه با ارجاع به شاهنامه و مثنوی و شهید بلخی و محمد بن‌عمر رادویانی به چنین گذاری پایبند است».خب، شاید رفویی فکر می‌کند چون او چیز دیگری جز «سیاست ادبیات» از رانسیر نخوانده، حتما رانسیر هم کتاب و رساله دیگری ندارد و هر ارجاعی به او حتما ارجاعی به همان «سیاست ادبیات» است.رفویی در ادامه با اظهارنظرهایی به‌مراتب ساده‌اندیشانه و کلی‌گویانه‌تر از پیش «سیاست ادبیات» و مرا با کلماتی این‌چنین وصف می‌کند: میلیتاریست، ضدفرهنگ، تکراری و البته نفی‌کننده‌ای تند و تیز. من نمی‌دانم (و البته رفویی می‌داند) که آنچه مکرر است چطور می‌تواند ضدفرهنگ باشد و آنچه ضدفرهنگ است چطور می‌تواند میلیتاریست باشد و...؟البته نباید از حق گذشت که رفویی نام‌های زیادی را از بر است: بارت، دلوز، آگامبن، رانسیر و .... اما متأسفانه او نمی‌داند که با فهرستی از نام‌ها (هر چقدر هم که بزرگ باشند) نمی‌توان اندیشید. او در یادداشت‌اش مدام بی‌هیچ ربطی به اسامی اشاره می‌کند و نمی‌دانم یکهو چطور می‌شود که می‌نویسد: «فرید قدمی تمایلی به طرح شوند زن شدن در مانیفست خود ندارد. در عوض دلوز حرفی از «انسان‌شدن» و یا «مردشدن» به میان نمی‌آورد. اینکه چرا مرد یا انسان، شوندی ندارند از حوصله این مطلب خارج است». گویا رفویی گمان کرده «سیاست ادبیات» کتابی درباره دلوز است، یا دایره‌المعارفی است در ۱۱۲ صفحه که قرار است از همه‌چیز بگوید. بله، همان‌طور که می‌دانید فرید قدمی در «سیاست ادبیات» نه تمایل دارد از «زن‌شدن» دلوز حرف بزند، نه از قانون دوم نیوتن، نه از اصل حساب تغییرات اولر و لاگرانژ، و نه البته از «اتاق روشن» بارت. چراکه رفویی دوباره می‌نویسد: «فوکوی فرید قدمی، کاری به کار تکنولوژی نفس ندارد. بارت او هم، در جست‌وجوی پونکتوم‌ها و استادیوم‌ها نیست».من در «سیاست ادبیات» به نقادی مرگ مؤلف بارت و فوکو پرداخته‌ام، و واضح است که قرار نبوده کتاب به نقد و بسط تفکرات بارت در باب عکس‌ها بپردازد که بخواهد از پونکتوم و استودیوم (و نه «استادیوم» به قول رفویی!!!) حرف بزند. رفویی حتا نمی‌داند که بارت از استودیوم (studium) نوشته است، نه از استادیوم یا ورزشگاه (stadium). شاید رفویی فکر می‌کند رولان بارت فوتبالیست بوده! نمی‌دانم. او باز هم با چند تا نام بازی کرده، بی‌آنکه بداند چه ارتباط ضروری‌ای ممکن است بین «سیاست ادبیات» و تکنولوژی نفس فوکو یا پونکتوم و استودیوم بارت وجود داشته باشد. شیفتگی بیش از حد رفویی به نام‌های خارجی بدجور کارد دستش داده!و حالا به نتیجه‌گیری درخشان رفویی می‌رسیم. مشق او در روزنامه «شرق» اینجا تمام می‌شود: «ساختار کتاب هم بیش از آنکه حس مانیفست‌خوانی به مخاطب القا کند، یادآور کتاب‌های شبه-روان‌شناسی «رازهای زنان» و «پنیر» و «قورباغه» است. چه‌جای گلایه که وقتی «بی‌شعوری» کتاب پرفروش باسوادهای سرزمینی باشد، از نقد ادبی آن نباید انتظار زیادی داشت».فکر نمی‌کنم ترکیبی این‌چنینی از بی‌سوادی، وهم و (...) به راحتی در هیچ کجای این کره خاک پیدا شود! این (...) اخیر را مخاطب آگاه خودش پر خواهد کرد.



اثری از شاگال

محمود حدادی

در باب ترجمه فاوست و ترجمه دیباچه گوته بر این نمایش‌نامه*

گوته، فاوست و مشغله عمر

گوته، کوتاه زمانی پیش از هشتادودوسالی‌اش، در تاریخ ۲۳ جولای ۱۸۳۱ در دفتری یادداشت می‌کند که بخش دوم تراژدی فاوست را هم به فرجام رسانده است. این یادداشت بسیار کوتاه است و گویا: «مشغله عمرم را در این ساعت به آخر رساندم. کلام آخر پاک‌نویس شد». وی از آن پس در باقی‌مانده اندک عمر خود، چندباری با منشی روزهای پیری‌اش، اِکرمان، در شرح این نمایش‌نامه گفت‌وگوهایی دارد. اما آخرین اشاره‌اش به فاوست در نامه‌ای می‌آید که در ۱۷ ماه مارس سال ۱۳۸۲، یعنی تنها پنج روز پیش از مرگ، به دوست طبیعت‌پژوه خود ویلهلم هومبُلد می‌نویسد: «بیشتر از ۶۰ سال است که چهارچوب فکری فاوست در تازگی و روشنی جوانانه‌اش در سلسله‌ای از مضامین همپای من می‌آید. این مضامین همیشه تفصیلی غایی نداشته‌اند. اما من در طول این سال‌ها هرباره و خوش‌خوشک کوشیده‌ام با یک چشم نگاه‌شان کنم و پیوندی میان آنها برقرار سازم».

گزارش این نامه به‌علاوه دیگر توضیحات گوته درباره فاوست آن‌هم در آستانه وداع با زندگی، نشان می‌دهد این شاعر کلاسیک دغدغه داشته است که درک این اثر را، ازآنجاکه بسیار چندوجهی است، به سهم خود برای آیندگان آسان کند. نپرسیم چرا فاوست چندوجهی است. اثری حاصل ۶۰ سال عمر مردی اندیشمند، آن هم در دوران یکی از جنبش‌های بزرگ فکری، اجتماعی و صنعتی تاریخ، جز چندوجهی نمی‌تواند باشد؛ اما این کار ۶۰ ساله کی آغاز شد؟

گوته در سال ۱۷۷۵ بود که طرح نخستین فاوست را -در بخش اول آن- به روی کاغذ می‌آورد و این در اوج جوانی او، در بیست‌وپنج سالگی‌اش بود و در سال‌های شوری که از اندیشه‌های فیلسوفان فرانسوی، بیش از همه از تفکرات روسو، ولتر و دیدرو برمی‌خاست و خاصه برپایه جمهوری‌خواهی، روشنفکران اروپایی را به امکان‌پذیری برچیدن بساط نظام‌های کهنه فئودالی، و درانداختن طرحی نو و انسانی‌تر از جهان، امیدوار می‌کرد. بیهوده نیست که نهضت ادبی آن زمان آلمان «طوفان و طغیان» لقب گرفته است.

گوته به طرح اولیه فاوست یک‌بار در سال ۱۷۹۰، یعنی در ۴۰ سالگی صیقل می‌بخشد، و یک‌بار هم، به‌طور نهایی در سال۱۸۰۸. دراین‌میان مردی ۶۰ساله است و دیری است که به همراه شیلر، هردر و کانت نهضت ادبی کلاسیک را پایه‌گذاری کرده است. و این به معنای آن است که شور انقلابی او در این سال‌های پرتجربه، بدل به جهان‌نگری خونسرد، فلسفی و تاریخ‌مند شده است. این شرایط سنی و فکری او فاوست را، در هم‌روزگاری گوته با کانت و هگل، بدل به اثری عمیقِ دیالکتیکی کرده است. چون وقتی از تراژدی فاوست سخن می‌گوییم، می‌دانیم که شخصیت انسانی آن، در این نمایش‌نامه، با حریفی مکمل و درعین‌حال متضاد خود درگیر است: با مفیستو، یا شیطان. به‌این‌ترتیب این اثر نمادی از کنش و واکنش نیک و بد در ساحت فردی و اجتماعی انسان است و بازتابی از پویایی طبیعت در چرخه دگردیسی جاویدان و کائناتی آن، در دم و بازدم، بست و گشاد و مرگ و زایش همه عناصر.

باری گوته در یک بازه زمانی ۶۰ ساله است که حاصل هنر، اندیشه و تجربه خود را در قالب کلامی منظوم در تراژدی فاوست گرد می‌آورد.

اما مضمون فاوست در ادبیات اروپایی سابقه‌ای ۴۰۰ ساله دارد. این مضمون در ریشه برمی‌گردد به زندگی محققی به نام گئورگیوس فاوست که شاید در سال ۱۴۶۰ در سرزمین آلمان به دنیا آمده است و در سال ۱۵۳۹ درگذشته است و براساس شواهد تاریخی، مدتی را در هایدلبرگ درس می‌خوانده است. گزارش‌های هم‌روزگارانش - از نگاهی مذهبی- او را ماجراجویی شارلاتان معرفی می‌کند. این گزارش‌ها چه عینی باشند چه غرض‌آلود، به‌زودی زندگی وی را با افسانه آمیخته می‌کنند. چندان که دیری نمی‌کشد در روزگاری که هرگونه طبیعت‌پژوهی و دانش‌ورزی از نگاه جزمی کلیسا تعرض به کارگاه آفرینش تلقی می‌شده است، کتابی عامیانه درباره او به چاپ می‌رسد با این مضمون کانونی که فاوست روح‌اش را به شیطان فروخته است. این کتاب که در سال ۱۵۸۷، یعنی در اواخر قرن شانزدهم نوشته شده است، بدیهی است که در پایان قصه فاوست را به جهنم می‌فرستد، حتی مارتین لوتر، پیشاهنگ جنبش اصلاحی دین در قرن شانزدهم، به سهم خود این محقق مشکوک را متحد شیطان می‌خواند. حال اما قرن شانزده و هفده در پرتو زندگی کسانی چون کریستف کلمب، کپرنیک، گالیله، ماژلان، ویلیام هاروی و...، عصر فوران دانش‌های گوناگون بوده است. با توجه به این امر، بازتاب گسترده کتابی که در آن مردی پژوهشگر متهم به فروختن روح خود به شیطان می‌شود، گویای آن است که در تاریخ، جنبش‌های اصلاحی گاه در درون خود با چه تضادها و حرکت‌های قهقرایی درگیرند.

از فاصله کتاب عامیانه فاوست، در آستانه قرن هفدهم تا فاوست گوته، نویسندگانی دیگر، از جمله مارلو، لسینگ و هاینه نیز به این موضوع پرداخته‌اند. و اما بعد از گوته هم فاوست‌سرایی ادامه یافته است. مشهورترین فاوست پس از گوته، دکتر فاستوس، رمان پرحجم توماس مان است که نوعی حسابرسی این نویسنده پرآوازه با هم‌وطنان آلمانی‌اش تلقی می‌شود که در پیش درآمد جنگ جهانی دوم روح خود را به شیطانی به نام هیتلر فروخته بودند. زیرا برخلاف نویسندگان چپ‌گرایی چون برشت که بیش از همه سرمایه‌داری را باعث رواج ویرانگرانه فاشیسم در آلمان برمی‌شمردند، توماس مان برعکس «آلمانیت» را آمیزه‌ای خطرناک از نبوغ هنری و بی‌رحمی پنهان می‌دانست و برهمین‌اساس جامع ملت آلمان را هم در رجوع این ملت به هیتلر، مقصر می‌شمرد.

فاوست گوته، در کنار ورتر او، بیشترین ترجمه را در زبان‌های زنده دنیا به خود دیده است. از فاوست در ایران یک‌بار ترجمه‌ای از آقای اسدالله مبشری به بازار آمده است و یک‌بار هم - ترجمه‌ای منطبق‌تر- از آقای به‌آذین، و این هر دو هم به گمانم از زبان فرانسه. حال چرا یک برگردان دیگر؟

خطاست به آن دو ترجمه صرفا از این دید تردید روا بدارند که از زبانی واسط به فارسی درآمده‌اند. بسیاری اثر از زبان واسط به فارسی درآمده است و محکم و ماندگار بوده است. بااین‌حال اگر اجازه باشد می‌گویم و حتی تصریح می‌کنم که این هر دو ترجمه لغزش‌هایی دارند. اما مشکل عمده، این لغزش‌های کمابیش نیست. عمده‌ترین نقص و کمبود این دو ترجمه این است که به بافت سراسر بینامتنیِ این اثر اعتنایی نکرده‌اند. فاوست در بنیاد خود کتابی بینامتنی است، حاصل گفت‌وگوی گوته با همه اندیشه‌ها، مذاهب، اسطوره‌ها، فلسفه‌ها و حتی قصه‌های عامیانه‌ای است که در عمری دراز به اندیشه و عاطفه او جان‌مایه بخشیده‌اند. بیش‌وکم هر سطر این نمایش‌نامه اشاره‌ای است به اثری. بدون پیگیری در این اشارات، و ردیابی در این دادوستد صدگانه اندیشه، که آمیزه‌ای از مجادله، اقتباس، نقیضه و... به دست می‌دهد، باری بدون رفتن به سرچشمه متونی فراوان و گوناگون، ترجمه این کتاب برای مترجم، و درک آن برای خواننده راه چندانی به عمق نمی‌برد. ترجمه فاوست کاری است که باید همپای با تحقیق و ارائه پیوست و پانوشت پیش برود. من براساس همین ارزیابی است که قدم در راه ترجمه دوباره آن برداشته‌ام. و این کاری است وقت‌گیر و حوصله‌طلب. و اگر روزی ببینم که، به قول مسعود سعد، این ذهن و قلمِ «ضعیف و بد ره را» نمی‌توانم که «اندر دم رفته کاروان بندم»، البته که عذر خواهم خواست.

و اما فاوست گوته سه پیشگفتار یا دیباچه دارد. پیشگفتار اول پیشکش کتاب است نه به خواننده، بلکه به خود شاعر. چون که در میان‌سالی می‌بیند طرحی را که از جوانی ناتمام رهایش کرده، اینک در آستانه پیری، با شوری دوباره به دست گرفته است و این‌بار عزمی جزم دارد که به آن صیقل نهایی بدهد. انگاری با خود گفته است، خوب، مهلتی که مولوی به خود داد، ما هم دادیم و حال «خون، شیر شد.» اما روزی که برای نگارش عملی دست به قلم می‌برد، احساسی دوگانه دارد. از یک‌سو یاد روزگار جوانی و همراهی یارانی که بر نخستین سطر و سرودهای فاوست او گوش سپرده بودند، درد بر جان‌اش می‌نشاند، زیرا بسیاری از آنان دراین‌میان درگذشته بودند، از سوی دیگر اما از پختگی نهایی کار خود شادمان است. این پختگی حاصل چیست؟ حاصل آن «دارایی‌ها»، یا واقعیت‌های تجربه‌شده‌ای که دراین‌میان «از پیش چشم او ناپدید» شده و به گذشته رفته بودند، تا که چنین، میدان به واقعیت نو، یا «واقعیت هنری» بدهند و دست‌مایه نگارش این نمایش‌نامه شوند. راست چنان که بگویی گوته هم اشاره می‌رساند «در زیر این گنبد دوار، تنها صداست که یادگار می‌ماند». اینک متن این تقدیم‌نامه:

پیش‌کش

(بازگشت شاعر پیر از پس «تأخیر شدی» دراز بر سر موضوع روزگار جوانی‌اش فاوست، و پیش‌کش این نمایش‌نامه- به گواهی آن که این‌بار عزم به اتمام آن دارد).

شمایان بار دیگر نزدیک می‌آیید، ای نقش‌های پر دگردیسی، ای هیاکلی که در گذشته‌ای دور بر این نگاه تار ظاهر شدید.

این‌بار آیا حفظتان خواهم کرد؟

آیا هنوز دل در گرو آن خیال دارم؟

می‌بینم که آرامش را از من می‌گیرید! باشد.

حال که چنین از عمق بخار و مه به گرد من برمی‌آیید، پس تدبیر با شما. خاصه از آنکه از این نفخه سحرآمیز که قافله‌تان را در هاله گرفته است، سینه من به لرزی جوانانه در می‌آید.

شمایان تصویرهای روزگار شادمانی را با خود به همراه می‌آورید، و همراه با شما، برخی جان‌های گرامی سر برمی‌دارند،

همچون افسانه‌ای کهن و از پژواک افتاده

رنج، رنجِ راهِ هزارتو وار گم‌درگم زندگی تازه می‌شود، و شکوهِ از سرمی‌گیرد و چنین، از آن عزیزان یاد می‌کند، که در شوق وقتی خوش، فریفته بازی بخت، کاروان‌شان از پیش رفت.

گوش آن جان‌ها که در حلقه‌شان نخستین این سرودها را خواندم، اینک دیگر نوایی نمی‌شنود.

حلقه آن دوستان در این میان پراکنده شده است.

و آن طنین نخستین از پژواک افتاده است.

اینک ترانه من برای توده‌ای ناآشنا طنین برمی‌دارد.

و اگر از آن یاران هنوز کسی هست که بر این ترانه شادی کند،

خود در دوردست‌ها گم پرسه می‌زند.

آن شوق دیری از سرافتاده از نو مرا دستخوش خود می‌کند.

شوق آن دیار خاموش و وزین.

پس، ترانه‌ام گنگ‌وار، گنگ چون چنگی بادی، به زمزمه در می‌آید.

لرزی در جان‌ام می‌دود، اشک از پی اشک فرو می‌چکد.

قلب سختگیر نرمی و لطافت می‌یابد.

آنچه در دست دارم، از پیش چشم ناپدید می‌شود.

و آنچه ناپدید شده است، برایم واقعیت می‌یابد.

*** از «فاوست» گوته دو ترجمه فارسی وجود دارد، یکی ترجمه م.ا. به‌آذین و دیگری ترجمه اسدالله مبشری. این روزها محمود حدادی، مترجم ادبیات آلمانی‌زبان، مشغول ترجمه‌ای تازه از این نمایش‌نامه از روی متن آلمانی آن است. آنچه می‌خوانید بخشی است از این ترجمه که مربوط است به دیباچه گوته بر این نمایش‌نامه.**

عطف کتاب

«دیه‌گوو فریدا» اثر لوکلزیو

انقلاب تا پایان کار

«در۱۹۲۳، هنگام کار روی دیوارنگارهایی به سفارش وزیر آموزش برای دبیرستان پرپاراتوریا، دیه‌گو نخستین بار فریدا را دید... بعدها دیه‌گو ماجرای این دیدار را به شیوه خودش روایت کرد؛ ماجرایی که سراسر زندگی او را تغییر داد و مهم‌ترین لحظه زندگی فریدا را در خود داشت». رمان «دیه‌گو و فریدا» نوشته ژان-ماری گوستاو لوکلزیو، این‌طور آغاز می‌شود. رمانی درباره مشهورترین نقاش‌های انقلابی مکزیک که جدا از هنر، زندگی افسانه‌ای آنها نیز شهرت یافت. دیه‌گو و فریدا، آن‌طور که در پیش‌گفتار رمان نیز آمده است، تمام زندگی‌شان را وقف جست‌جوی دنیای آرمانی آمریکای سرخ‌پوستی کردند. دنیایی که به آنها ایمان انقلابی داد و در کشاکش جنگ‌های داخلی مکزیک روبه‌ویرانی، همچون بارقه‌ای بی‌مانند از گذشته و نور درخشانی بود که نگاه همه آمریکا را به خود خیره می‌کرد و وعده عظمتی دوباره می‌داد. مکزیکوی دوران دیه‌گو و فریدا شهری گسترده و گشوده بود که به آنها همه‌چیز عرضه می‌کرد.

دیه‌گووفریدا

ژان/ماری گوستاو لوکلزیو
ترجمه‌ی مریم چهرگان
نشر نظر

نمایشگاهی بود که خیابان‌های شهر، آثار در حال انجام آن بودند. حکایت دیه‌گو و فریدا، داستانی عاشقانه و جدایی‌ناپذیر از ایمان انقلابی‌شان تا امروز همچنان زنده است؛ چراکه با حال‌وهوای خاص مکزیک، همهمه روزانه مردم، عطر کوچه و بازار، کودکان زیبا در خانه‌های قدیمی، ملال نوستالژیک، بناهای قدیمی و درختان کهن‌سال درآمیخته است. از این‌روست که «شاهکارهای حقیقی هیچ‌گاه کهنه نمی‌شوند و هرگز رنگ نمی‌بازند. امروز در دنیایی که سرخوردگی‌های بسیاری به خود دیده است و هر روز لباس بدمنظر امپراتوری‌های بزرگ کالا، زیبایی فرهنگ آمریکای سرخ‌پوستی را به سخره می‌گیرد، تصاویری که دیه‌گو و فریدا برای ما به‌جا گذاشته‌اند، تصاویری از عشق و جست‌جوی حقیقت است که همواره با رنج درآمیخته است و نیرومند و ضروری به نظر می‌رسد. این آثار همانند بارقه‌هایی پر شور در تاریخ مکزیک خواهند درخشید و طراوت و شادابی آنها، به‌سان خوشی‌های ناب کودکان محروم خواهد بود». هنر و انقلاب تنها وجوه مشترک میان دیه‌گو و فریدا بود که از فرم‌هایی متفاوت و خارج از منطق معمول بهره می‌بردند. لوکلزیو، نویسنده مطرح و برنده نوبل ادبی سال ۲۰۰۸، در این رمان سراغ زندگی دو نقاش مشهور رفته و زندگی آنها را در «آمریکای در حال انقلاب» روایت کرده است. «دیه‌گو و فریدا» از نخستین دیدار این دو آغاز می‌شود و با مرگ فریدا یا به‌قول خودش «رهایی از صندلی چرخدار با نیروی مقتدر کمونیسم» و سه سال و چهارماه بعد؛ مرگ دیه‌گو تمام می‌شود.

تنِ کلمه

سیاستِ ادبیات (۱)

زمانی برای کلام

ژاک رانسیر . ترجمه پویا رفویی

سیاست ادبیات نظیر چیزی شبیه به سیاست نویسندگان نیست. به تعهدات شخصی نویسندگان در کشمکش‌های اجتماعی یا سیاسی دورانشان نمی‌پردازد. به شیوه‌ای نیز نمی‌پردازد که نویسندگان ساختارهای اجتماعی، جنبش‌های سیاسی، یا هویت‌های گوناگون را در کتاب‌هایشان بازنمایی می‌کنند. تعبیر «سیاست ادبیات» حاکی از آن است که ادبیات به صرف ادبیات‌بودنش سیاست می‌ورزد.

فرض بر این است که لزومی ندارد دغدغه خاطر ما این باشد که آیا نویسندگان باید به سراغ سیاست بروند یا اینکه به جایش، به ناب‌بودن هنر خود متوسل شوند، بلکه فرض بر این است که همین ناب‌بودن با سیاست خط و ربطی دارد. فرض بر این است که بین سیاست به‌منزله فرم مشخصی از کنش جمعی، و ادبیات به‌منزله کنش متعارف هنر نوشتار پیوند محکمی وجود دارد.

با طرح مسئله بدین نحو، اینک واجب می‌آید تا اصطلاحات را به روشنی موشکافی کنیم. نخست به اختصار بسیار، مقصود از سیاست را شرح خواهم داد. غالبا سیاست را با تمرین قدرت یا کشمکش بر سر قدرت خلط می‌کنند. ولی وجود قدرت، شرط کافی برای وجود سیاست نیست. حتی وجود قوانینی به منظور قاعده‌مندکردن حیات جمعی نیز شرط کافی نیست.

شرط لازم پیکربندی فرم مشخصی از اجتماع است. سیاست، برساخته عرصه مشخصی از تجربه است که در آن ابژه‌هایی خاص را به‌منزله امری مشترک می‌انگارند و سوژه‌هایی خاص را درخور طرح این ابژه‌ها و بحث بر سر آنها تلقی می‌کنند. ولی چنین برساخته‌ای، ثابتی فرضی نیست که مبتنی بر نامتغیری انسان‌شناختی باشد. مفروضی که سیاست بر آن مبتنی است همواره محل مناقشه است. فرمول پرآوازه ارسطو گویای آن است که آدمیان از این‌رو موجوداتی سیاسی‌اند که از کلامی برخوردارند، که به آنها اجازه می‌دهد تا در حق و ناحق سهیم باشند. حال آنکه حیوانات فقط از صدایی برخوردارند که لذت یا الم آنها را بیان می‌کند. اما همه بحث بر سر احراز صلاحیت کسی است که بین کلام معقول و بیان تالمات قضاوت می‌کند.

به‌عبارتی، همه فعالیت‌های سیاسی جدالی است به قصد تصمیم بر سر اینکه چه چیز کلام یا زوزه محض است، به بیان دیگر برحسب آنچه از ظرفیت سیاسی بروز پیدا می‌کند، جدالی است به قصد دوباره‌پیمودن مرزهایی مرئی. «جمهور» افلاطون از آغاز، نشان از آن دارد که پیشه‌وران فرصت ندارند تا به جز شغل‌شان به چیز دیگری بپردازند: مشغله‌شان، زمان‌بندی‌شان، و قابلیت‌هایی که با آنها خو می‌گیرند، ایشان را از دسترسی به مکملی از این‌دست که مقوم فعالیت سیاسی است، باز می‌دارد. در این حال، سیاست دقیقا زمانی آغاز می‌گردد که در این ناممکنی، چون و چرا کنند، وقتی آن مردان و زنانی که فرصتی ندارند تا به جز شغل‌شان به چیز دیگری بپردازند فرصتی را که از آن محروم‌اند به دست بیاورند، ثابت می‌کنند که در واقع موجوداتی ناطق‌اند، که در جهانی مشترک ذی‌سهم‌اند، و نه اینکه حیواناتی نالان و غران باشند. این توزیع و بازتوزیع فضا و زمان، مکان و هویت، کلام و صدا، مریی و نامریی، به چیزی شکل می‌دهد که من آن را توزیع امر محسوس[1] می‌نامم. فعالیت سیاسی، شکل‌گیری مجدد امر محسوس است. سوژه‌ها و ابژه‌های تازه‌ای را در صحنه‌ای مشترک معرفی می‌کند. آنچه را که نامریی بود، مریی می‌کند، آنهایی را که پیش‌تر صدایشان چون حیواناتی غران به گوش می‌رسید، به‌سان موجوداتی ناطق شنیدنی می‌کند.

بدین منوال، تعبیر «سیاست ادبیات» دال بر آن است که ادبیات بماهو ادبیات، در این پارەپارگی فضا و زمان، مریی و نامریی، کلام و صدا مداخله می‌کند. در ارتباط فیمابین کنش‌ها و فرم‌های مرئیت از یک‌سو و وجوه تکلم از سوی دیگر، طوری مداخله می‌کند که یک یا چند جهان مشترک را پاره‌پاره می‌کند.

حال سؤال این است: «مراد ما از «ادبیات بماهو ادبیات» چیست؟» «ادبیات» اصطلاحی فراتاریخی نیست که آن را به هرچه از دیرباز زاییده هنرهای کلامی و مکتوب است، اطلاق کنند. معنای مصطلحی که هم‌اینک از این کلمه مستفاد می‌شود تنها به دوران اخیر تعلق دارد. در اروپا حرفی از آن نبود تا قرن نوزدهم که معنای قدیمی آن، یعنی دانشی که ادبا متصرف آن بودند، کنار رفت و به جایش به نفس هنر نوشتار ارجاع پیدا کرد.

۱- توزیع امر محسوس که در اغلب ترجمه‌های فارسی آثار رانسیر با همین کلمات یا کلماتی مشابه به کار رفته است، ممکن است موجد این سوءتفاهم باشد که امر محسوس در وضعیتی فرضی یا خیالی برحسب وقوع سیاست جمع‌آوری و سپس از نو میان آحاد جامعه پخش می‌شود. این تلقی از منظور رانسیر ناشی از بی‌دقتی مترجمان انگلیسی رانسیر است که (le partage du sensible) را به (distribution of the sensible) ترجمه کرده‌اند. مراد رانسیر از کلمه پارتاژ (partage)، توزیع یا تقسیم به نسبت نیست. بلکه رانسیر به معنای دیگر این کلمه یعنی «شقه شقه»، «پاره پاره» یا «از هم دریده» نظر دارد. به عبارتی، امر محسوس برحسب زمان به دست‌آمده، آرایش قبلی خود را از دست می‌دهد و به تبع آن، بیش از آنکه بازنمایی کند، بیانگر می‌شود. رانسیر در مصاحبه‌ها و سخنرانی‌های اخیر خود از این خطای مترجمان انگلیسی آثارش به کرات گلایه کرده است.