سیاست ادبیات

ژاک رانسیر
ترجمه‌ی امیر احمدی آریان

چکیده:
این مقاله در باب مفهوم سیاست ادبیات است، به‌معنای تازه‌ای که نویسنده مد نظر دارد. سیاست ادبیات دیگر تعهد نویسندگان یا متون یا چیزی از این دست نیست، بلکه خود عمل سیاسی نوشتار است. نویسنده نشان می‌دهد که چگونه فلوبر با بدل‌کردن کلمات به سنگ‌ریزه، و بالزاک با روایت نوشتار بر تن زمین، شکل‌های گوناگونی از سیاست ادبیات را خلق کرده‌اند. در این بین، اغلب منتقدان هم‌دوره‌ی اینان، حتی چهره‌ی تعیین‌کننده‌ای نظیر سارتر، در تشخیص نحوه‌ی عمل سیاسی در نوشتار آنان به راه خطا رفته‌اند.
کلیدواژه‌ها: سیاست، ادبیات، معنا، امر محسوس، نوشتار، بوطیقا، فلوبر، بالزاک، سارتر

با توضیح معنای عنوان مقاله‌ام شروع می‌کنم و پیش از آن، با توضیح این که این عنوان به چه معنا نیست. سیاست ادبیات، سیاست نویسندگان ادبیات نیست. به تعهد شخصی آنان به مباحث اجتماعی و سیاسی، و مناقشات دوران حیات‌شان ربطی ندارد. این عنوان، همچنین به شیوه‌های بازنمایی وقایع سیاسی یا ساختارهای اجتماعی و مبارزات طبقاتی در کتاب‌هایشان نیز ربطی ندارد. ترکیب اضافی «سیاست ادبیات» به این معناست که ادبیات در مقام ادبیات «سیاست می‌ورزد». به‌بیان دیگر، رابطه‌ی خاصی بین سیاست به‌منزله‌ی راهی معین برای عمل کردن، و ادبیات به‌منزله‌ی شکل معینی از عمل نوشتن، وجود دارد.

برای معنا بخشیدن به این گزاره، ابتدا به‌طور خلاصه معنایی از سیاست را که در این‌جا مد نظر است، شرح خواهم داد. سیاست را معمولاً عمل قدرت، یا تجسم اراده‌ها و منافع

جمعی و تصویب ایده‌های جمعی دانسته‌اند. حال، این تصویب‌ها یا تجسم‌ها تلویحاً به این معناست که شما به‌منزله‌ی سوژه به‌شمار آمده‌اید و در جهان همگانی مشارکت دارید، در آن ادعا می‌کنید و فقط منشأ اصوات نامفهوم نیستید، در باب آنچه در این جهان مشترک وجود دارد بحث می‌کنید، نه در باب فانتزی شخصی‌تان. آنچه واقعاً لایق نام سیاست است، انبوهی از ادراک‌ها و اعمال است که این جهان مشترک را می‌سازند. سیاست، پیش از هر چیز، راهی برای چارچوب یافتن و مشخص کردن قالب در میان داده‌های حسی است، فضایی خاص برای تجربه است. سیاست بخش‌بندی امر محسوس است، از امر مرئی و امر گفتنی، که اجازه می‌دهد (یا نمی‌دهد) داده‌هایی مشخص نمود یابند. سیاست به سوژه‌هایی خاص اجازه می‌دهد یا نمی‌دهد که به این داده‌ها اشاره کنند یا درباره‌شان حرف بزنند. سیاست شکل خاصی است از درهم‌تنیدگی راه‌های بودن، عمل کردن و حرف زدن.

بنابراین، سیاست ادبیات به این معناست که ادبیات به‌منزله‌ی ادبیات در این بخش‌بندی امر مرئی و امر گفتنی دخیل است، در این در هم تنیدگی بودن، عمل کردن و گفتن، که جهان مشترک پرجدلی را شکل می‌دهد.

نکته این‌جاست: منظور از «ادبیات به‌منزله‌ی ادبیات» چیست؟ شگفت آن که عده‌ی قلیلی از مفسران سیاسی یا اجتماعی ادبیات به تاریخی‌گری خود ادبیات توجه نشان داده‌اند. در هر حال، می‌دانیم که طبقه‌بندی هنر نوشتن تحت عنوان «ادبیات» سابقه‌ی چندانی ندارد. می‌توان رد این طبقه‌بندی را تقریباً تا آغاز قرن نوزدهم دنبال کرد. اما منتقدان از این امر هیچ‌وقت نتیجه‌ی خاصی نگرفته‌اند. برخی از ایشان مذبوحانه کوشیده‌اند ادبیات (در مقام نامی غیرتاریخی برای هنر نوشتار به‌طور کلی) را با سیاست به‌منزله‌ی مجموعه‌ای تاریخی از نیروها، وقایع و مباحث مرتبط سازند. برخی دیگر کوشیده‌اند محتوایی خاص به مفهوم ادبیات ببخشند. متأسفانه این کار بر بنیانی بسیار ضعیف صورت گرفته است، بر نسبت دادن مدرنیته‌ی ادبیات به جست‌وجویی برای زبانی ماندگار و ناگذرا. بر این مبنا، ارتباط از همان ابتدا سست و ناقص است. فرض بر این بوده که یا راهی وجود نداشته برای گره زدن ماندگاری ادبی و کنش سیاسی، و این فرض به هیأت در تقابل قرار دادن «هنر برای هنر» با کنش سیاسی ظاهر شده، یا این که می‌توان رابطه‌ای کاملاً مبهم فرض کرد بین ماندگاری ادبی (که در دل خود اولویت ماتریالیستی دال را نهفته است) و عقلانیت ماتریالیستی سیاست انقلابی. پیشنهاد سارتر نوعی توافق آقامنشانه است از طریق در تقابل قرار دادن ماندگاری و ناگذرایی شعر با گذرایی نثر. به‌زعم او، شاعران کلمه‌ها را همچون چیزها به کار می‌گرفتند، و تعهدی در استفاده‌ی سیاسی از کلام ارتباطی نداشتند. اما نثرنویسان، برعکس، کلمات را همچون ابزاری برای ارتباط به کار گرفتند و خواه ناخواه در ساختن جهانی مشترک

نقش داشتند. این تمایز اما انسجام ندارد. پس از نسبت دادن این تقابل به تمایز بنیادین بین دو وضعیت از زبان، سارتر باید توضیح می‌داد که چرا نثرنویسانی همچون فلوبر، مثل شاعران، کلمات را به‌همان شیوه‌ی «ماندگار» به کار بردند. و همچنین او باید این منطق را تا انتها دنبال می‌کرد، هم در واقعیات دردناک مبارزات طبقاتی در دهه‌ی ۱۸۵۰ و هم در روان‌رنجوری گوستاو فلوبر جوان. به‌بیان دیگر، او باید در خارج از ادبیات به دنبال تعهد سیاسی ادبیات می‌گشت، تعهدی که او مدعی بود بنیانش بر خاص‌بودگی زبانی است. این شکست نه اتفاقی است و نه شخصی. در واقع، یکی دانستن ادبیات با وضعیتی خاص، یا با شیوه‌ای خاص از به‌کارگیری زبان، به‌هیچ وجه ارتباطی زبان‌شناختی را سامان نمی‌دهد، و نمی‌تواند هیچ شکلی از خاص بودن ادبیات یا دخالت سیاسی‌اش را تبیین کند. به‌علاوه، این ایده در مورد کاربرد عملی ادبیات بسیار مبهم است، و باید با این ابهام کنار بیاییم اگر می‌خواهیم در درک ادبیات به‌منزله‌ی نظام نوینی از هنر نوشتن، و همچنین در رابطه‌اش با بخش‌بندی سیاسی امر محسوس، پیش برویم.

با مقایسه‌ی دو قرائت سیاسی از کار یک رمان‌نویس، که او را مظهر و تجسم «هنر برای هنر» و خودمختاری ادبیات می‌دانند، این نکته را برجسته می‌کنم. به تحلیل سارتر از کار فلوبر اشاره‌ای کردم. از منظر او، فلوبر قهرمان حمله‌ی اشرافیت به ماهیت دموکراتیک زبان منثور بود. او کلمات را در نثر شفاف کرد تا شکل جدیدی از ابهام و کدر بودن را خلق کند. به‌قول سارتر، «فلوبر ابژه را احاطه می‌کند، تصرف می‌کند، از حرکت می‌اندازد و کمرش را می‌شکند، خود به سنگ بدل می‌شود و به‌همراه خود، ابژه را نیز محجور می‌کند». سارتر این تحجر و سنگ‌شدگی را همچون مداخله‌ی نویسندگان بورژوا در استراتژی طبقه‌شان شرح می‌دهد. فلوبر، مالارمه و امثال آنان مدعی‌اند شیوه‌ی تفکر بورژوایی را به چالش کشیده‌اند، و در عین حال رؤیای اشرافیتی نوین را دیده‌اند، رؤیای زندگی در جهانی از کلمات ناب، که همچون باغی مخفی است پر از گل‌ها و سنگ‌های قیمتی. اما بهشت خصوصی آنان هیچ‌چیز نبود مگر فرافکنی زمینی ذات مالکیت خصوصی. برای شکل دادن به این بهشت، آنان باید کلمات را از چنگ کسانی درمی‌آوردند که می‌توانستند کلمات را به‌منزله‌ی ابزاری برای مباحثه و مبارزه‌ی اجتماعی به کار برند. بنابراین، تحجر ادبی کلمات و ابژه‌ها همخوان با استراتژی ضد دموکراتیک بورژواها بود.

اما استدلال «تحجر زبان» تاریخی طولانی دارد. مدت‌ها پیش از سارتر، مفسران معاصر فلوبر نیز چنین استدلالی را آورده بودند. آنان اشاره کرده بودند به گرایش شدید نثر فلوبر به جزئیات و بی‌تفاوتی آن نسبت به‌معنای انسانی کنش‌ها و شخصیت‌ها، که در نتیجه او برای چیزهای مادی و انسان‌ها ارزش یکسانی قائل می‌شد. باربی دورِویی در نتیجه‌گیری‌اش از

این نقد می‌گوید که فلوبر جمله‌هایش را همچون کارگری حمل می‌کند که سنگ‌هایش را در فرغونی به جلو هل می‌دهد. این منتقدان، همه اتفاق نظر داشتند که نثر فلوبر تحجر کنش انسانی و زبان بشری است. همچنین همه‌ی آنان، مثل سارتر در صد سال بعد، گمان می‌کردند این تحجر صرفاً ابزاری ادبی نیست، بلکه دلالت سیاسی عمیقی دارد. اما نکته در این است که منتقدان قرن نوزده این دلالت را به‌شیوه‌ای متفاوت می‌فهمیدند. برای آنان، تحجر، سیمپتوم دموکراسی بود. بی‌توجهی فلوبر به تفاوت بین سوژه‌های والا و پست، و هرگونه رابطه‌ی سلسله‌مراتبی بین پیش‌زمینه و پس‌زمینه، و در نهایت، بین انسان‌ها و چیزها، نشان دموکراسی بود. در واقع، فلوبر هیچ تعهد سیاسی‌ای نداشت. او به‌یک اندازه از دموکرات‌ها و محافظه‌کاران بدش می‌آمد، و بر این باور بود که نویسنده نباید قصد اثبات هیچ‌چیز را در هیچ موردی داشته باشد. اما همین رویکرد «بی‌تعهدی» نیز برای آن مفسران نشانه‌ی دموکراسی بود. اگر دموکراسی داشتن توانایی واحد برای دموکرات بودن، ضد دموکرات بودن یا به‌عبارت دیگر، بی‌تفاوتی به دموکراسی و ضد دموکراسی نیست، پس چیست؟ فرق نمی‌کند فلوبر درباره‌ی مردم عادی و شکل جمهوری حکومت چه در سر داشت، نثر او تجسم دموکراسی بود.

اما اثبات این که سارتر رویکردی انفعالی را به‌جای رویکردی انقلابی اشتباه گرفته بود، کار مهمی نیست. نکته‌ی مهم‌تر آن است که نگاهی نزدیک‌تر بیندازیم به رابطه‌ی بین «بی‌تفاوتی» یک شیوه از نوشتن، و گزاره‌هایی که در تقابل با این شیوه ظهور می‌کنند. مشخص می‌شود که در این بین، سه چیز به هم گره می‌خورند: شیوه‌ی نوشتن بدون «معنا» داشتن، و شیوه‌ای برای خواندن این نوشتار به‌منزله‌ی سیمپتومی که باید تفسیر شود، و دو راه متقابل برای بدل ساختن این عمل به خوانش سیاسی. می‌خواهم نشان دهم که درست همین ارتباط بین یک شیوه‌ی نوشتن، یک شیوه‌ی خواندن و دو شیوه‌ی تفسیر، ما را به مرکز و هسته‌ی این پرسش هدایت خواهد کرد. «بی‌تفاوتی» نوشتار، عمل خواندن سیمپتوماتیک و ابهام سیاسی این خوانش، در چارچوبی واحد به هم تنیده شده‌اند. این چارچوب می‌تواند خود ادبیات هم باشد: ادبیات نه هنوز نوشتار به‌طور کلی است و نه وضعیت خاصی از زبان، ادبیات حالت تاریخی مرئی بودن نوشتار است، ارتباطی است خاص بین نظامی از معانی کلمات و نظامی از مرئی بودن چیزها.

این شیوه‌ی مرئی بودن شامل نظامی خاص از بهره‌وری کلمات نیز می‌شود، که نظامی دیگر را عزل می‌کند و کنار می‌نهد. تفاوت چشم‌گیر «ادبیات» محض، ادبیات به‌منزله‌ی نظامی مدرن از هنر نوشتار، با جهان کهن بازنمایی و بلس-لترس[1]، تقابل بین دو وضعیت زبانی نیست. تقابل بین برده‌صفتی محاکات (میمسیس) و خودمختاری نوشتار خودارجاع نیز

نیست. تقابل در این جا بین دو شیوه‌ی مرتبط ساختن معنا و کنش است، دو شیوه‌ی ساختن رابطه بین امر گفتنی و امر مرئی، دو شیوه‌ی مجهز کردن کلمات به قدرت شکل دادن بـه جهان مشترک. این تقابل بین دو راه انجام کارها به‌وسیله‌ی کلمات است.

این تقابل در نقادی بزرگان فرانسوی نظام ادبی قدیم همواره حضور داشت، نه فقط علیه فلوبر، بلکه علیه تمام نویسندگان جدید: آنان حس کنش انسانی و معنای انسانی را از دست داده بودند. برای ما، این حرف به این معناست که آنان حس شکل کاملاً خاصی از «کنش» و شیوه‌ی خاصی از درک رابطه‌ی کنش و معنا را از دست داده بودند. این حس چه بود؟ برای درک آن، باید این اصل کهن ارسطویی را به‌خاطر بیاوریم که حکـم تـحکیم‌کننده‌ی بـنیان بازنمایی را داشت. به‌زعم ارسطو، شعر شکل خاصی از به کار بردن زبان نیست. شعر همان خیال است، و خیال محاکات اعمال انسان‌هاست. ما می‌دانیم که این اصل بوطیقایی نیز خود اصلی سیاسی بود. این اصل، سلسله مراتبی تشکیل می‌داد که در آن، عقلانیت علی معلولی کنش‌ها در تقابل با تجربه‌گرایی زندگی قرار می‌گیرد. به‌قول ارسـطو، شـعر «فـلسفی‌تر» از تاریخ است، چرا که شعر طرح‌هایی علی برمی‌سازد که وقایع را در قـالب یک کـل بـه هـم مرتبط می‌کنند، حال آن که تاریخ فقط سیر وقایع را می‌گوید. مزیت کـنش بـر زنـدگی، آن چیزی است که شعر خوب را از تاریخ دقیق متمایز می‌کند، و این تقابل تا آن‌جا پیش می‌رود که آنان که دست به کنش می‌زنند، از آنان که جز «زیستن» کاری نمی‌کنند و در چرخـه‌ی زندگی تکراری و بی‌معنا گرفتارند، برتر می‌شوند. در نتیجه، نزد ارسـطو خـیال بـه دو ژانـر متفاوت محاکات تفکیک می‌شود. ژانرهای والا وجود داشـتند، کـه اخـتصاص داشـتند بـه محاکات کنش‌ها و شخصیت‌های والا، و ژانرهای پست که مختص بودند به محاکات مردم عادی و موضوعات روزمره. این سلسله‌مراتب ژانرها همچنین سبک را به نـوعی آسـودگی سلسله‌مراتبی مبتنی بر اصول واگذار می‌کند: شاهان باید همانند شـاهان سـخن بگـویند و عمل کنند، و مردم عادی همچون مردم عادی. قرارداد صرفاً مـحدودیتی آکـادمیک نـبود. همتایی و همگنی‌ای بود بین عقلانیت خیال شاعرانه و هـوشمندی کـنش‌های بشـری، و همچنین در حکم مکملی بود برای شیوه‌های بودن، انجام دادن و سخن گفتن.

از این زاویه دید، می‌توانیم با همان نگاه اول بفهمیم که در کار نویسندگان نو، چه چیز بود که مدافعان بلس لترس را ناراحت می‌کرد. عامل ناراحتی، بی‌توجهی آنان به‌هر نوع اصل سلسله‌مراتبی بین شخصیت‌ها و موضوعات، وهرگونه اصـل وجـود تـناسب بـین سـبک و موضوع، بود. اصل جدید را، با تمام نپختگی و ابـتدایـی بـودنش، فـلوبر وضـع کـرد: هـیچ موضوعی فی‌نفسه والا یا پست نیست. فراتر از آن، موضوع اصلا وجود ندارد، چرا که سبک تنها راه مطلق دیدن چیزهاست. این مطلق کردن سبک شاید بعدها با موضعی غیرسیاسی یا

اشرافی گره خورده باشد، اما در زمان فلوبر، این امر را فقط می‌شد به‌منزله‌ی اصل مساوات‌طلبانه‌ی رادیکالی فرض کرد که کل نظام بازنمایی، نظام کهن هنر نوشتار، را واژگون کرد. این اصل هنجار جاافتاده و مسلمی را زیر و رو کرد، هنجاری که همچون مکملی برای بین شیوه‌های بودن، عمل کردن و حرف زدن ایفای نقش می‌کرد. اصل جدید همین مکمل بودن را شکست. مطلق شدن «اشرافی» سبک همگام شد با اصل «دموکراتیک» بی‌تفاوتی. اصل جدید همراه شد با واژگونی نظام سلسله‌مراتبی کهن بین کنش والا و زندگی عادی.

بر این بنیان به‌سادگی می‌توانستیم سیاست ادبیات را برسازیم، با برجسته کردن اصل مساوات‌طلبانه‌ی بی‌تفاوتی نسبت به قانون سلسله‌مراتبی رژیم کهن. چنین «سیاست ادبیات»ی را می‌توان در تطابق با ایده‌ی دموکراسی توکویل دانست، که اساس آن بر «برابری شرایط» است. اما ماجرا به‌همین سادگی پایان نمی‌پذیرد. دموکراسی فراتر از وضعیتی اجتماعی است. دموکراسی شکل خاصی از بخش‌بندی امر محسوس است، نظام خاصی از سخن گفتن است که تأثیر آن زیر و رو کردن روابط گسترده و فراگیر موجود بین شیوه‌های حرف زدن، شیوه‌های عمل کردن و شیوه‌های بودن است. در این معناست که ادبیات، «دموکراسی» خود را در تقابل با سلسله‌مراتب بازنمایی قرار می‌دهد. زمانی که ولتر به‌قدرت تراژدی‌های کورنی اشاره می‌کرد، دلیل محکمی برای حرفش داشت. ولتر می‌گفت که این تراژدی‌ها در برابر مخاطبانی اعم از سخنور، قاضی، موعظه‌گر و ژنرال اجرا می‌شد. مقصود او، مخاطبانی بود که برایشان حرف زدن همان کنش بود. اما ولتر معتقد بود که متأسفانه در عصر او، مخاطبانش دیگر آن متخصصان کلام کنش‌گر نیستند. این مخاطبان، چیزی نبودند جز «مشتی آقا و خانم جوان». و این یعنی هرکس، پس یعنی هیچ‌کس، یعنی بی‌مخاطب ماندن. نظام بازنمایانه‌ی نوشتار مبتنی بود بر ایده‌ی مشخصی از کنش کلامی، نوشتن، حرف‌زدن؛ و حرف‌زدن همچون کنش سخنوری دانسته می‌شد که مردم را ترغیب به گرد هم آمدن می‌کرد (حتی اگر در عمل جمعی تشکیل نمی‌شد). سخنرانی، همچون کنش موعظه‌گری که جان‌ها را می‌پالاید، و همچون کنش ژنرالی که سربازانش را تشجیع می‌کند، درک می‌شد. قدرت بازنمایانه‌ی هنرورزی با کلمات، به قدرت سلسله‌مراتبی اجتماعی گره خورده بود که بر قابلیت کنش‌های کلامی مناسب در خطاب قرار دادن شنوندگان مناسب استوار بود.

فلوبر و امثال او، درست همان مخاطبانی را مدنظر داشتند که ولتر داغ ننگ بر آنان زده بود: گروهی آقا و خانم جوان. ادبیات همین نظام نوین نوشتار است که در آن نویسنده و مخاطب هر کسی می‌تواند باشد. همین است که جملات فلوبر «ریگ‌های خاموش» هستند. خاموش‌اند به‌همان معنایی که مدت‌ها پیش افلاطون گفت، زمانی که حرف یتیم سرگردان را

با لوگوس حی و حاضر قیاس کرد، و معتقد بود لوگوس حاضر آن چیزی است که استاد همچون بذری در جان شاگردش می‌کارد تا در آن‌جا ببالد و بزید. «حرف خاموش» حرفی بود که راه خود را می‌رفت بی‌آن که از راهنمایی پدری بهره برد. این حرف با همه سخن می‌گفت بی‌آن که بداند با که باید حرف بزند و با که نباید. حرف «خاموش» حرفی بود که بیش از حد سخن می‌گرفت و همگان را از قدرت سخن گفتن بهره‌مند می ساخت. در کتابم، «نام‌های تاریخ»، پیشنهاد کردم نام «ادبیت» به این «حرف خاموش» کذایی اطلاق شود، حرفی که معین‌کننده‌ی بخش‌بندی امر ادراک‌پذیری است که در آن دیگر تفاوتی نیست بین آنان که سخن می‌گویند و آنان که فقط صدایی تولید می‌کنند، آنان که عمل می‌کنند و آنان که فقط زندگی می‌کنند. این همان انقلاب دموکراتیکی است که هدف منتقدان منفعل بود. اشرافیت فلوبری سبک در اصل گره خورده بود با دموکراسی حرف خاموش، حرفی که هر کس می‌تواند تصاحب کند و به‌شیوه‌ی خاص خود به کار برد.

ادبیات در درونی‌ترین هسته‌ی خود ارتباطش را با آشوب دموکراتیک ادبیت کشف کرد. ادبیات آن نوع از هنر نوشتار است که به‌خصوص کسانی را خطاب قرار می‌دهد که نباید بخوانند. این رابطه‌ی متناقض موضوع بسیاری از رمان‌های قرن نوزدهم بود. به‌عنوان نمونه رمان کشیش دهکده‌ی بالزاک را برگزیده‌ام، که به‌جرأت می‌توان گفت حکایت دموکراسی به‌مثابه ادبیت است. رمان فاجعه‌ای را روایت می‌کند که فقط یک واقعه‌ی ساده مسبب آن است: کسی کتابی را می‌خواند که نباید بخواند. رمان، حکایت دختر جوانی است به‌نام ورونیک که پدرش آهن‌فروش است. او در فقیرنشین‌ترین محله‌ی شهرستان کوچکی به‌نام لیموژ زندگی می‌کند، در فضایی اشباع‌شده از کار، مذهب و پرهیزگاری. یک روز که ورونیک به‌همراه والدینش قدم می‌زند، در پیشخوان کتاب‌فروشی، طرح جلد کتابی توجهش را جلب می‌کند. کتاب پل و باکره نام دارد، رمانی که به‌خاطر معصومیت کودکانه‌اش شهرت یافته است. دختر کتاب را می‌خرد و می‌خواند. همه چیز زیر و رو می‌شود: آن کتاب پاک و زاهدانه در دست و ذهن آن دختر پاک و زاهد همچون مرگبارترین سم عمل می‌کند. از آن روز به بعد، ورونیک قدم به زندگی تازه‌ای می‌گذارد، و آنچه را بالزاک «آیین ایده‌ال بودن، مذهب مرگ‌آور» می‌نامد، کنار می‌نهد. دختر با رؤیای دیدن «پل» خویش زندگی می‌کند و و در رؤیا، زندگی پاک و زاهدانه‌ای را در کنار پل ادامه می‌دهد. فاجعه ادامه دارد. ورونیک به ازدواجی خالی از عشق با بانک‌دار ثروتمند شهر تن می‌دهد و پول‌دار می‌شود. این بار در جایگاه اربابی ثروت‌مند، با جوان کارگر هوشمند و متدینی آشنا می‌شود. عاشق هم می‌شوند. جوان به‌خاطر این عشق بی‌سرانجام به ورطه‌ی جنون می‌افتد، و برای آن که بتواند با دختر فرار کند، پیرمردی را می‌کشد و اموالش را به سرقت می‌برد. جوان دستگیر، محکوم به قصاص، و

در نهایت اعدام می‌شود، بی‌آن که نامی از ورونیک بر زبان بیاورد.

اما باید از این شر رها شد. پس در آخرین بخش از کتاب، ورونیک که اینک بیوه‌ی ثروتمندی است، به دهکده‌ای می‌رود و تلاش می‌کند آمرزیده شود، و در این راه کشیش دهکده راهنمای اوست. اما راه‌ها و وسایل رستگاری بسیار عجیب‌اند. کشیش روح دختر را با موعظه‌های زاهدانه و توسل به کتاب مقدس پاک نمی‌کند. دلیل کار کشیش روشن است: شری که کل این فاجعه را به دنبال داشته نتیجه‌ی مداخله‌ی کتابی بوده است در زندگی کسی که نباید به جهان نوشتار قدم می‌گذاشت. شری که از طریق «حرف خاموش» عمل کرده است، با هیچ کلامی رستگار نخواهد شد، حتی با کلام خدا. رستگاری باید در نوع دیگری از نوشتار نوشته شود، باید در گوشت و خون چیزهای واقعی حک شود. همین است که کشیش ورونیک را راهبه نمی‌کند، برعکس، او را بدل می‌کند به زنی تجارت‌پیشه. به او یاد می‌دهد چطور بخت و اقبالش را بیازماید، و چطور از طریق سد زدن بر آب‌های جاری از جانب جنگل و هدایت آب به کرت‌های کشاورزان، کسب و کار مردم ده را رونق بخشد. آن زمین‌های هرز بدل شدند به بیشه‌زارهایی پربرکت که دام‌های پرواری در آن‌ها می‌چرید. بنابراین پیش از مرگ، ورونیک توبه‌نامه‌اش را بر زمین نوشت. او می‌گوید: «توبه‌ی خود را، همچون سندی ابدی، بر این زمین حک کرده‌ام طوری که زدودنی نباشد. توبه‌ام در هر نقطه ثبت شده است، از این علفزار سبز بگیر تا رودهایی که از کوهستان سرچشمه می‌گیرند و پس از طی مسیر به دشت می‌ریزند، آن آب‌ها که زمانی سرکش و سیلاب‌وار می‌آمدند و اینک زاینده و بارآوراند.»

به این ترتیب، نتیجه‌گیری منسجمی ممکن است. علت شر دقیقاً بخش‌بندی امر مدرک بر بنیان ادبیت دموکراتیک بود. رهایی از شر بخش‌بندی دیگری از امر مدرک است: دیگر نه سلسله‌مراتب کهن رده‌ها، نه برتری کلام کنش‌گر که کلام ارباب، کشیش یا ژنرال است، بلکه قدرت جدیدی خلق شده، معنایی که در دل چارچوب «چیزهای واقعی» نوشته شده است. آن چه می‌تواند شری را برطرف سازد که حرف «خاموش» به‌همراه آورده، نوع دیگری از نوشتار خاموش است: نوشتاری که بر تن چیزها حک می‌شود و محصول تلاش‌های حریصانه‌ی پسران و دختران مردم عامی است.

بنابراین، «ریگ‌های خاموش» معنای دیگری دارند. پیامد فروپاشی پارادایم بازنمایی، فروپاشی نظام سلسله‌مراتبی خطاب‌ها نیست. کل نظام معنایی نیز فرو می‌پاشد. قواعد و سلسله‌مراتب بازنمایی متوسل شدند به رابطه‌ای مشخص بین گفتن و عمل کردن. اگر شعر با خیال یکی بود و خیال با محاکات انسان کنش‌گر، به‌این دلیل بود که مهم‌ترین دستاورد کنش بشری، قرار بود کنشی باشد که نتیجه‌ی سخن گفتن است. قدرت کلمه‌ی کنش‌گر، درست همان چیزی است که سخنوران محبوب انقلاب کبیر از نظام سلسله‌مراتبی فرهنگ

بلاغی کنارش گذاشتند و به‌منظور دست یافتن به اهدافی غیرمنتظره به کارش گرفتند. اما این ایده‌ی کنش کلامی خود متکی بود بر ایده‌ی مشخصی از معنایی که باید از «معنا» مدنظر باشد: معنا رابطه‌ی خطاب بود از اراده‌ی یکی به اراده‌ی دیگری. کانون این نظام، این ایده بود که سخن گفتن، به کار گرفتن کلمات است برای رسیدن به اهدافی مشخص: جنبشی خاص در جان‌ها و تحرک بدن‌ها.

نظام نوین ادبیات به این ارتباط بین معنا و اراده بی‌توجه است. کشیش دیگر نمی‌توانست کلمات را برای اصلاح اخلاق آن دختر عامی به کار گیرد. منتقدان منفعل نیز نتوانستند برای اصلاح اخلاق فلوبر نویسنده از کلمات بهره‌ای ببرند، و یادش دهند درباره‌ی چه موضوعات و چه نوع شخصیت‌هایی بنویسد. اما دختر عامی، شاعرکارگرها و کارگران مسلح به یک اندازه تحت انقیاد تبعات این نظام نوین معنا بودند. در دهه‌ی ۱۷۹۰ پدران‌شان کلمات و جملات بلاغت باستانی را از آن خود کردند. اما عصر بلاغت تمام شد. معنا دیگر رابطه‌ی بین اراده‌ی یکی با اراده‌ی دیگری نبود. معنا رابطه‌ای بود بین نشانه‌ها با نشانه‌های دیگر.

وجه وارونه‌ی دموکراسی ادبیات همین بود. حرف‌های خاموش که در معرض حرص فرزندان مردم عادی قرار گرفتند، به‌واسطه‌ی شکل دیگری از سکوت و خاموشی از چنگشان درآمدند. منتقدان منفعل، خود این قید مضاعف خاموشی ادبی را دریافتند. به‌همین دلیل بود که هیچ‌کدام به فلوبر یاد ندادند که چه باید بکند. آنان برای خوانندگانشان توضیح دادند که فلوبر نمی‌توانست طور دیگری بنویسد، چرا که او نویسنده‌ی «عصر دموکراتیک» بود. آنان به‌هیچ وجه همچون مدافع قواعد یا معلمان ذوق صحیح رفتار نکردند. آنان مثل مفسران سیمپتوم‌ها رفتار کردند. در این راه، تأکید کردند بر این ایده که کتاب‌هایی که به‌خاطر گناه «خاموشی» مورد حمله‌ی آنان‌اند، به طریقی دیگر«سخن می‌گفتند»، این کتاب‌ها با خاموشی‌شان سخن می‌گفتند. «خاموشی» ادبیات راه دیگری برای حرف زدن است، ارتباط دیگری است بین چیزها و کلمات. جملات فلوبر یا هوگو از «ریگ‌های خاموش» تشکیل شده بودند. در عصر باستان‌شناسی، دیرینه‌شناسی و فقه‌اللغه، که عصر رمانتیسیسم آلمانی هم بود، هر کسی این ریگ‌ها را می‌شناخت، و با این حال، به‌شیوه‌ی خود حرف می‌زد. ریگ‌ها صدا نداشتند، اما تن خود را با پوششی از گواه و شهادت تاریخ خود پوشانده بودند. این گواه از هر گفتاری وفادارتر و نجیب‌تر بود. این گواه حقیقت صادقانه و دست‌کاری‌نشده‌ی چیزها بود در مقابل دروغ‌ها و فریب سخنوران. زبان ادبیات، و نظام معنایی آن، چنین بود. معنا دیگر رابطه بین اراده‌ی یکی و اراده‌ی دیگری نبود، بدل شده بود به رابطه‌ی بین نشانه‌ها با نشانه‌های دیگر. کلمات ادبیات باید نشانه‌ها و سیمپتوم‌هایی را عیان می‌ساختند و

رمز می‌گشودند که حین «نوشتاری خاموش» بر تن چیزها و در چارچوب زبان ثبت شده بود.

از این منظر، خاموشی ادبیات معنای دیگری یافت، و این معنا «سیاست»ی متفاوت را در بر داشت. پدر این ایده‌ی نوین نوشتار خاموش را باید ویکو دانست، زمانی که بنیان‌های بوطیقای ارسطویی را با فاش کردن شخصیت «حقیقی» هومر به لرزه درآورد. این «هومر حقیقی» شاعر به‌معنای بازنمایانه‌ی کلمه نبود، که همان آفریننده خیال، شخصیت‌ها، استعارت و قوافی است. خیال هومر برای خود او خیال نبود، چرا که او در عصری زندگی می‌کرد که تاریخ و خیال از هم قابل تشخیص نبودند. شخصیت‌های او، اخیلوس دلیر یا نستور زیرک، آنچه امروز می‌فهمیم نبودند، بلکه انتزاعاتی تشخص‌یافته بودند، چرا که انسان‌های عصر هومر هیچ تصوری نه از فردیت داشتند و نه از قابلیت انتزاع. استعاره‌های او شواهدی هستند بر عصری که در آن تفکر و تصویر، ایده‌ها و چیزها از هم تفکیک‌پذیر نبودند. حتی ریتم‌ها و معیارهای او انعکاسی بودند از زمانی که در آن سخن گفتن و آواز خواندن را می‌شد به جای هم گرفت. خلاصه این که شعر هومری، که همان ذات شعر است، زبان کودکانه بود. ویکو معتقد بود که این زبان شبیه به زبان ابلهان است. ایده‌ای دیگر در باب خاموشی ادبیات به این نظام نوین معنایی مرتبط بود که خاموشی و دلالت، شاعرانگی و تاریخی‌گری را به هم پیوند می‌داد. در این‌جا شکل دیگری از ایده‌ی سیاست وارد می‌شد که تاریخی بودن نهفته در حرف را در برابر دسترس‌پذیری دموکراتیک آن برجسته می‌کرد.

می‌توان گفت از این طریق است که نام ادبیات، در معنای جدید آن، جایگزین «بلس لترس» کهن می‌شود. معمولاً می‌گویند این اتفاق در حوالی سال ۱۸۰۰ رخ داده است، و کتاب ژرمن دواستال، درباره‌ی ادبیات را، که سال ۱۸۰۰ منتشر شد، به‌عنوان نقطه‌ی عطف می‌شناسند. اما این نقطه‌ی عطف، دو ویژگی تعجب‌آور دارد. نخست، این کتاب هیچ اشاره‌ای به نوآوری در زمینه‌ی عمل نوشتار ندارد. آنچه تغییر یافته بود، مرئی بودن نوشتار بود. ژرمن دواستال گفته بود که هیچ‌کدام از قواعد بلس لترس را تغییر نخواهد داد. تنها دغدغه‌ی او نشان دادن رابطه بین انواع جوامع و انواع ادبیات بود. اما همین افزوده‌ی مختصر برای بر پا کردن نظام نوینی از مرئی بودن نوشتار کفایت می‌کرد. همچنین، این نظام نوین در حکم پاسخی بود به یک بحث سیاسی معین. مادام دواستال پس از انقلاب فرانسه متنش را نوشت، و او قهرمان راه سوم بود، گروهی که هم مقابل انقلابیون بودند و هم مقابل ضد انقلابیون. او می‌خواست نشان دهد ایده‌های پیشرفت و تکامل‌پذیری، که فیلسوفان روشنگری مدعایش را داشتند، موجب خون‌ریزی و وحشت انقلابی نشده است. این چنین نبود، چرا که «ایده‌ها»ی نویسندگان آن دوران به مرتبه‌ی «اراده» نرسیدند. به‌علاوه، آنان زبان گویای جنبش‌هایی در جامعه و تمدن بودند که به اراده‌ی هیچ‌کس وابسته نبود.

ادبیات، بیش‌تر از طریق عیان ساختن شخصیت یک دوره‌ی زمانی یا یک جامعه عمل می‌کند تا از طریق بیان ایده‌ها و اراده‌ها. در این زمینه، ادبیات در آن واحد هم مانند نظام نوشتاری نوینی نمود می‌یابد و هم به‌منزله‌ی راه دیگری برای ارتباط با سیاست، و بر مبنای این اصل، نوشتار دیگر تحمیل اراده‌ی یکی به دیگری، همانند سخنرانی ژنرال یا کشیش، نیست. ادبیات، رمزگشایی و آشکار کردن سیمپتوم‌های وضعیت چیزهاست. ادبیات نشانه‌های تاریخ را فاش می‌کند، به‌همان شیوه‌ای که زمین‌شناس می‌کنند: ادبیات سطح گفتار سخنوران و سیاستمداران را می‌خراشد و قشرها و لایه‌های زیرین آن را، که بنیان حرف سخنوران‌اند، می‌کاود. چهل سال پس از درباره ادبیات، ژول میشله اقدام به نوشتن تاریخ انقلاب فرانسه کرد. او بی‌شک جمهوری‌خواه معتقدی بود، اگرچه جمهوری‌خواه «اعصار ادبی» بود. زمانی که به فستیوال‌های انقلابی در روستاهای کوچک می‌پرداخت، مشتاقانه به متونی اشاره می‌کرد که سخنرانان محلی نوشته بودند. اما میشله هیچ نقل قولی از آنان نیاورد. او به آن چیزی پرداخت که در خلال حرف‌های سخن‌وران گفته می‌شد: صدای خاک در زمان درو، یا گل و لای و سر و صدای خیابان شهری صنعتی. در اعصار ادبیات، چیزهای خاموش بهتر از هر سخن‌وری حرف می‌زدند.

مسئله بر سر مشغله‌های سیاسی نیست. این سیاستی است که خود ادبیات همراه آورده است. مورخ جمهوری‌خواه این سیاست را فعال می‌کند، رمان‌نویس منفعل نیز چنین می‌کند. این نظام و «سیاست» جدید ادبیات هسته‌ی مرکزی رمان رئالیستی است. اصل بنیادین آن، بر خلاف ادعای منتقدان، بازتولید فاکت‌ها به‌همان‌گونه که هستند نبود. این نظام جهان فعالیت‌های منثور را به‌منزله‌ی شعری عظیم عیان می‌ساخت: مجموعه‌ای غول‌آسا از نشانه‌ها و ردپاها، از نشانه‌های مبهمی که باید عیان و رمزگشایی می‌شد. بهترین نمونه‌ی این وضعیت را می‌توان در چرم ساغری بالزاک دید. در آغاز رمان، قهرمان بالزاک، رافائل، وارد مغازه‌ی عتیقه‌فروشی می‌شود. بالزاک می‌نویسد که آن‌جا، «اقیانوسی از لوازم خانه، اختراعات، مدل‌ها، آثار هنری و اشیاء عتیقه، در مقابل چشمانش همچون شعری بی‌پایان بودند.» مغازه، در واقع ترکیبی از جهان‌ها و اعصار بود: انفیه‌دان سرباز در کنار محراب کلیسا، شمشیر اعراب در کنار کفش‌های راحتی حرمسرا. مارهای بوآ، نیشخندزنان از پشت پنجره‌های زنگاربسته. پرتره‌ای از مادام دوبری که در چپقی هندی تأمل می‌کند. ماشینی بادی کاری می‌کرد چشم‌های امپراتور اگوستوس از حدقه بیرون زند، و الی آخر.

ملغمه‌ای که در این مغازه به نمایش درآمده بود تمام اشیا و تصاویر را هم‌ارز می‌کرد. به‌علاوه، این‌جا ابژه بدل به عنصری شاعرانه می‌شد، به‌شکلی حسی که خود چارچوبی برای نشانه نیز هست. تمام این ابژه‌ها تاریخ حک‌شده‌ای بر تن خود داشتند. آنان مجموعه‌ای

بودند از نشانه‌هایی که یک دوره و یک شکل از تمدن را در خود خلاصه کرده بودند. گرد هم آمدن تصادفی آن‌ها شعری عظیم ساخته بود که هر سطر از آن بالقوگی نامتناهی هر داستان جدیدی را در خود داشت و می‌توانست از آن نشانه‌ها در زمینه‌هایی جدید پرده بردارد. عتیقه‌فروشی دایرةالمعارف تمام اعصار و تمام جهان‌ها بود، آمیزه‌ای از ادغام تمام آن فسیل‌ها. کمی بعد در همین کتاب، بالزاک در مقابل بایرون قرار می‌گیرد. بایرون شاعری بود که با کلمات برخی از حالات آشوب معنوی را بیان کرد، حال آن که در مقابل او، بالزاک به کوویه روی می‌آورد، شاعر حقیقی عصر خویش، شاعری از نوعی جدید: کوویه‌ی «ناتورالیست»، که «شعر حقیقی» را خلق کرده است: او شهرها را از دل پس‌مانده‌ی مشتی دندان باز ساخته است، جنگل‌ها را از دل ردپاهایی سنگ‌شده، و در بقایای پای یک ماموت، نژادهایی از غول‌ها را شناخته است. نویسنده‌ی رئالیست چنین می‌کند. او فسیل‌ها و هیروگلیف‌های تاریخ و تمدن را آشکار می‌کند. او شعریت و تاریخیت نوشته شده بر تن چیزهای عادی را فاش می‌سازد. در نظام کهن بازنمایی، چارچوب فهم‌پذیری کنش‌های بشری بر مبنای الگوی عقلانیت علی معلولی کنش‌های آگاهانه و خودخواسته شکل می‌گرفت، کنش‌هایی که به یکدیگر مرتبط بودند و همگی به اهدافی مشخص منجر می‌شدند. حال که معنا تبدیل شده است به رابطه‌ی «خاموش» نشانه‌ها با نشانه‌ها، کنش‌های بشری دیگر به‌منزله‌ی اعمالی موفقیت‌آمیز یا ناموفق برای دست یافتن به هدف از سوی اشخاص بااراده نیستند. همچنین، اشخاص نیز دیگر بر اساس اهدافشان فهمیده نمی‌شوند. آنان از طریق لباسی که به تن می‌کنند، نمای خانه‌شان، و کاغذ دیواری اتاق خوابشان فهمیده می‌شوند.

این امر منجر می‌شود به رابطه‌ای بسیار جذاب بین ادبیات، علم و سیاست. ادبیات در هیأت نوعی سیاست جنبی یا فراسیاست عمل می‌کند. اصل این «سیاست»، رها کردن صحنه‌ی همگانی نبرد اراده‌ها به‌منظور پژوهش در اعماق اجتماع و خواندن سیمپتوم‌های تاریخ است. این سیاست، موقعیت‌ها و اشخاص اجتماعی را از واقعیت روزمره و خاکی‌شان دور می‌کند و نشان می‌دهد که آنان حقیقتاً کیست‌اند. سیاست چارچوب فانتاسماگوریایی نشانه‌های شاعرانه است، که خود سیمپتوم‌های تاریخی نیز هستند، چرا که ماهیت آنان در مقام نشانه‌های شاعرانه با ماهیت‌شان در مقام محصولات تاریخی و سیمپتوم‌های سیاسی، یکی است. این «سیاست» ادبیات در مقام طردکننده‌ی سیاست سخنوران و نظامیان آشکار می‌شود، سیاست آنان که سیاست را به‌منزله‌ی نبرد اراده‌ها و منافع درک می‌کردند.

به پاسخ نخستین سؤالمان درباره‌ی سیاست ادبیات «به‌منزله‌ی ادبیات» نزدیک می‌شویم. ادبیات به‌خودی خود سیاستی دووجهی را آشکار می‌سازد، رفتاری دوگانه برای

پیکربندی مجدد داده‌های حسی. از یک سو، ادبیات آشکارکننده‌ی قدرت ادبیت است، قدرت حرف «خاموش» که نه تنها سلسله‌مراتب نظام بازنمایانه را به هم می‌زند، بلکه همچنین هرگونه اصل تکمیل راه بودن و راه حرف زدن را زیر سؤال می‌برد. از سوی دیگر، ادبیات نوع دیگری از سیاست حرف خاموش را به صحنه می‌آورد: سیاست جنبی یا فراسیاست که به‌عنوان جایگزین، رمزگشایی از معنای خاموش نوشته‌شده بر تن چیزها، به‌منظور دست یافتن به صدای دموکراتیک حرف را ارائه می‌کند.

تضاعف و دووجهی بودن «حرف خاموش» دو پیامد دارد. پیامد نخست به توصیف «سیاسی» یا «علمی» ادبیات مربوط می‌شود. نقص استدلال سارتر درباره‌ی فلوبر، اشتباهی شخصی یا منطقی نبود. عمیق‌تر از آن، این نقص شاهدی است بر منزلت عجیب گفتار انتقادی در باب ادبیات. بیش از صد و پنجاه سال، منتقدان جسور ادعا کردند که اهمیت سیاسی ادبیات را فاش ساخته‌اند، گفتار ناخودآگاه آن را رمزگشایی کرده‌اند، ادبیات را واداشته‌اند اعتراف کند که چه چیز را پنهان کرده و وادارش کرده‌اند آشکار کند که چگونه الگوها و تخیلات نوشتار، ناخواسته قوانین ساختار اجتماعی، بازار کالاهای نمادین و ساختار حوزه‌ی ادبی را رمز نهاده است. اما تمام این تلاش‌ها برای گفتن حقیقت درباره‌ی ادبیات، چه با واژگان مارکسی و فرویدی، و چه با واژگان بنیامینی و بوردیویی، در نهایت دچار همان مشکل‌اند که همیشه با آن دست به گریبان بوده‌ایم. الگوهای توضیح انتقادی آن‌ها در باب «آن چه ادبیات می‌گوید»، مبتنی است بر همان نظام معنایی که پشتوانه‌ی خود فعالیت ادبی است. عجیب نیست که همه‌ی آنان در نهایت به مشکلی مشابه با مشکل سارتر برخوردند. به‌همین ترتیب، آنان به‌عنوان بینش‌های نوین انتقادی درباره‌ی ادبیات، در نهایت بر همان تفسیرهای «اجتماعی» و «سیاسی» محافظه‌کاران قرن نوزدهم صحه نهادند. علاوه بر آن، الگوهایی که آنان به کار گرفتند تا حقیقت ادبیات را فاش کنند، الگوهایی بود که ادبیات، خود در اختیارشان نهاد. استفاده از واقعیت‌های دم‌دستی نظیر فانتاسماگوریا به‌عنوان شاهدی برای نشان دادن حقیقت پنهان یک جامعه، استفاده از همان الگوی فاهمه‌ای است که ادبیات ساخته است. گفتن حقیقت در سطح از طریق سفر در لایه‌های زیرین، و رمزگشایی از آن متن اجتماعی ناخودآگاه که در زیر نهفته است این طرح را هم ادبیات خود ابداع کرده است.

بنیامین ساختار تخیل بودلر را از طریق فرایند کالایی شدن و شرح فیگورهای مکان‌شناختی پاساژها و پرسه‌زنی توضیح داد. اما توضیح او زمانی معنا دارد که بر زمینه‌ی الگویی مشخص از فاهمه باشد الگوی رمزگشایی از هیروگلیف ناخودآگاه، شکل‌گرفته در ادبیات قرن نوزده، کامل‌شده به‌دست پروست، و در نهایت، این بنیامین است که از پروست

قرض می‌گیرد. بنیامین به تحلیل مارکسیستی کالا به‌مثابه بت‌واره ارجاع می‌دهد. اما پارادایم بالزاکی مغازه به‌منزله‌ی شعر باید پیش از او وجود می‌داشت تا فضا برای تحلیل کالا به‌مثابه فانتاسماگوریا باز شود، ایده‌ای که شاید در نگاه اول واضح به نظر برسد، اما می‌توان نشان داد که در عمل چارچوبی است از هیروگلیف‌ها و پازلی است از لفاظی‌های الهیاتی. کالای مارکس ریشه در فروشگاه بالزاک دارد. تحلیل بت‌وارگی را نیز می‌توان برای شعر بودلر به کار برد، چرا که پرسه‌زن بودلر بیش از آن که در پاساژهای پاریس جای داشته باشد، در همان مغازه یا کارگاه بالزاکی جای دارد. قرائت سیمپتوماتیکی که بنیان تفسیر تاریخی یا جامعه‌شناختی را استوار ساخت، پیش از هر چیز انقلابی شاعرانه بود. همچنین، این علوم باید از ادبیات «ساده‌لوحانه» الگوهایی وام می‌گرفتند تا بتوانند ساده‌لوحی این ادبیات را نشان دهند و حقیقت را درباره‌ی اوهامش بگویند.

اما پیامد دوم به خود ادبیات ربط دارد. سیاست ادبیات، جدال دو سیاست «حرف خاموش» است: سیاست ادبیت و سیاست قرائت سیمپتوماتیک. کشیش دهکده بالزاک، در این‌جا هم مورد مناسبی است. رهایی از شری که ادبیات دموکراتیک در پی دارد، به‌واسطه‌ی قدرت نوشتاری ممکن است که بر تن و گوشت چیزها حک شده باشد. زمانی که ارزش صوری این نوشتار برجسته شد، در همان دم نویسنده باید از نوشتن دست بکشد، ساکت بماند و عرصه را به مهندسان واگذار کند که راه‌های بهتری برای وصل کردن آدم‌ها به یکدیگر بلدند، راه‌های بهتری برای نوشتن بر گوشت چیزها، بدون استفاده از کلمات، می‌دانند. این فقط ابداعی خیالی نیست، بیانی از هسته‌ی اصلی آرمان‌شهری است که در دهه ۱۸۳۰، چند سال پیش از آن که بالزاک رمانش را بنویسد شیوع یافت، و پیشروانش سن‌سیمونی‌ها و «کشیشان» بودند: کلمه کافی است، مقاله و ادبیات بس است. آنچه برای مرتبط ساختن مردم به یکدیگر لازم است، راه‌آهن و مسیر آبی است.

بالزاک از نوشتن دست نکشید، اما پنج سالی طول کشید تا کتابش را کامل کند. او کتاب را بازنویسی کرد و ترتیب فصل‌ها را به هم ریخت تا طرح هرمنوتیکی کتاب با طرح روایی‌اش هم‌خوان باشد. اما در نهایت، در حل این تناقض شکست خورد. این تناقض، قرار گرفتن نویسنده‌ی رئالیست در برابر اخلاق‌گرایی مسیحی نبود، تناقض درونی سیاست ادبیات بود. رمان‌نویس برای مردمی می‌نویسد که نباید رمان بخوانند. رهایی از شری که او روایت می‌کند، نوع دیگری از نوشتار است. اما این نوع دیگر نوشتار را اگر تا نهایت بسط دهیم، به‌معنای سرکوب ادبیات خواهد بود. سیاست ادبیات تناقضی را در خود دارد که فقط از طریق سرکوب نفس قابل حل و رفع است.

این تناقض، چه در مورد نویسنده‌ی غیرسیاسی، و چه در مورد نویسنده‌ای که می‌خواهد

حامل پیامی سیاسی باشد و معضلات اجتماعی را حل کند، وجود دارد. زمانی که فلوبر مادام بوواری را نوشت، به‌هیچ وجه نمی‌خواست وجود هیچ‌کدام از مشکلات اخلاقی یا اجتماعی را انکار کند. اما عمل ادبیات به‌معنای زدودن تفاوت‌های کهن بین موضوعات والا و پست بود، به‌معنای بی‌توجهی به هر نوع زبان خاص بود. هدف نویسنده، نامرئی کردن هنر بود. اما برخلاف نویسنده، اشتباه اما بوواری، اراده‌ی او برای مرئی کردن هنر، و وارد کردن آن به زندگی‌اش بود: تزیینات خانه‌اش، پیانویی در اتاق پذیرایی، و روی آوردن به شعر. فلوبر هنر خود را از هنر شخصیتش منفک می‌کند، از طریق گنجاندن هنر در کتابش، و نامرئی کردن آن. به‌منظور یافتن مرزی که هنر او را از هنر شخصیتش جدا می‌کند، نثر او باید از مرز خاموشی زندگی عادی می‌گذشت. این شکل جدید از نوشتار خاموش، دیگر آن زبان ساکتی که بر تن چیزهای مادی حک می‌شود نبود. این نوشتار متناسب بود با خاموشی رادیکال چیزهایی که نه اراده دارند و نه معنا. این نوشتار با شکوه عالی خود، بی‌معنایی زندگی به‌طور کلی را بیان می‌کرد. نثر هنرمند خود را از نثر زندگی روزمره متمایز کرد، به این طریق که خود را خاموش‌تر و از «شعر» خالی‌تر کرد.

این نوع دیگر از نوشتار خاموش به نوعی دیگر از سرکوب نفس ختم می‌شود. در آخرین رمان فلوبر، بووار و پکوشه، دو نسخه‌بردار در تمام تلاش‌هایشان برای هدایت زندگی براساس اصول نوشته شده در کتاب‌های پزشکی، کشاورزی، باستان‌شناسی، جغرافیا، فلسفه، تعلیم و تربیت، و غیره شکست می‌خورند. در پایان، تصمیم می‌گیرند به‌همان شغل قدیمی خودشان که نسخه‌برداری است بازگردند، و به‌جای تلاش برای اعمال کلمات کتاب‌ها بر زندگی واقعی، فقط آن‌ها را کپی کنند. این داروی خوبی است برای بیماری ادبیت و آشفتگی سیاسی آن. اما این داروی خوب، سرکوب نفس خود ادبیات است. خود رمان‌نویس نیز دیگر کار چندانی جز کپی کتاب‌ها نمی‌کند، و همین است که شخصیت‌هایش نیز فقط باید کپی کنند. در پایان او باید طرح رمانش را رها کند و آن مرزی را که نثر «هنر برای هنر» را از نثر متداول جدا می‌سازد، مشخص سازد. زمانی که «هنر برای هنر» می‌خواهد رابطه‌ی خود را با دموکراسی خنثی کند، ابتدا باید خود خنثی شود.

اینجا نیز مسئله شکست شخصی نیست. تعهد مسیحی محافظه‌کارانه‌ی بالزاک، مثل نهیلیسم فلوبر، به بن‌بست تناقضات برمی‌خورد. همین ماجرا برای تلاش‌های انقلابی به‌منظور ساختن زبانی که زندگی را روشن‌تر کند، البته از طریق قدرت هرمنوتیکی ادبیات، تلاش برای ساختن زبانی که تفسیر زندگی را تغییر دهد و آن را به‌گونه‌ی تازه‌ای از شعر بازگرداند، شعری که در ساختن جهان نو و زندگی جمعی نو مشارکت می‌جوید، نیز رخ می‌دهد. در عصر کمون انقلابی پاریس، رمبو به دنبال شعر جدیدی بود که ضرباهنگ خود را

با ضرباهنگ انقلاب تنظیم نکند، بلکه پیشرو آن باشد. او سراغ شعرهایی رفت که پراند از اعداد و هارمونی، زبانی گشوده به هر پنج حس، زبانی که از جان برای جان بگوید، و همه چیز را در بر گیرد: بوها، صداها، رنگ‌ها. ایده‌ی «شعر آینده» در امتداد ایده‌ی رمانتیک یونان باستان، یعنی شعر به‌مثابه موسیقی بدنی جمعی، بود. شاید عجیب به نظر برسد که چنین ایده‌ای از شعر در دورانی مطرح شد که وزن‌های شکسته و آزاد و شعرهای منثور به میدان آمده بودند، زمانی که شعر کم‌تر و کم‌تر به ریتم و متر تن می‌داد، و بیش‌تر و بیش‌تر به سوی تصاویر حرکت می‌کرد. اما این عدم انسجام، پیوسته بود با سیاست ادبیاتی که مغازه‌ی بالزاکی را جایگزین هم‌سرایان تراژیک می‌کرد. طبق منطق ادبیات، ضرباهنگ آینده باید در دل کالاها و فسیل‌های مغازه‌ی عتیقه‌فروشی ابداع می‌شد. مغازه‌ی عتیقه‌فروش، مغازه‌ی مردی فقیر بود، مغازه‌ی پس‌مانده‌ها و تکه پاره‌هایی بود که رمبو در آغاز «کیمیای کلمه»ی خویش فهرست می‌کند: نقاشی‌های احمقانه، حکاکی‌های عامه‌پسند، کتاب‌های جنسی کوچک، چارچوب در، سرودهای بند تنبانی از رمبو می‌خواست دو ایده از شعر را به هم مرتبط سازد: شعر به‌منزله‌ی ریتم تن زنده، و شعر به‌منزله‌ی باستان‌شناسی نشانه‌های خاموشی که بر تن چیزهای عادی خفته‌اند. اما از مغازه‌ی نشانه‌های خاموش و شاعرانگی سرودهای ازمدافتاده تا شعر آینده و چکامه‌ی بدن مشترک هیچ راهی نیست.

ادبیات بدل شده است به ماشینی نیرومند برای زندگی تا خود را تفسیر کند و شاعرانه جلوه دهد، و هر تکه‌ای از زندگی روزمره را بدل کند به نشانه‌ای از تاریخ، و هر تکه‌ای از تاریخ را به عنصری شاعرانه. این سیاست ادبیات به رؤیای بدن جدیدی دامن زد که به از آن خود ساختن دوباره قدرت شعر جمعی، و تاریخیت نوشته شده بر هر چارچوب در، یا در هر سرود مبتذلی، صدا بخشد. اما این قدرت حرف خاموش نمی‌تواند ختم به «بازگرداندن» این بدن زنده شود. آن «بدن زنده» که سرود جمعی را می‌خواند، باید آرمان‌شهر نوشتار باقی بماند. در عصر شعر فوتوریستی و انقلاب شوروی، پروژه‌ی رمبو هماهنگ و سازگار شد با ایده‌ی زندگی‌ای نو، که در آن هنر و زندگی کمابیش یکی باشند. پس از آن سال‌ها، به شعر مغازه‌ی عتیقه‌فروشی بازگشته‌ایم، شعر آن گذرگاه‌های اینک ویران‌شده‌ی پاریس که آراگون در حومه‌ی پاریس خود به ستایش‌شان می‌پردازد. بنیامین به‌نوبه‌ی خود سعی کرد آن شعر را از نو بنویسد، و مسیحا را از قلمرو مرگ کالاهای از مد افتاده برخیزند. اما شعر آینده دچار همان تناقضی بود که رمان زندگی بورژوایی، و سرود مردم همان تناقضی را تجربه کرد که ادبیات ناب. زندگی ادبیات، زندگی همین تناقض است.

مفسران «انتقادی»، «سیاسی» یا «جامعه‌شناختی» ادبیات که تحلیل من به‌شان برخورده است، ممکن است جواب دهند تناقض ادبیات به‌همان توهم قدیم بازمی‌گردد،

توهم اشتباه گرفتن تفسیر زندگی با استحاله‌ی آن. کار من تلاشی بوده برای به پرسش کشیدن این تقابل از هر دو راه. نخست، سعی کرده‌ام این ایده را اثبات کنم که چنین تفسیرهایی تا آن‌جا سیاسی هستند که در حکم پیکربندی مجددی برای مرئی بودن جهانی مشترک عمل می‌کنند. دوم، حرف من این است که گفتاری که تغییر تفسیری و تغییر «واقعی» را در مقابل هم قرار می‌دهد، خود بخشی از همان طرح هرمنوتیکی است که تفسیرهایی که او زیر سؤال می‌برد متعلق به آن‌اند. نظام نوین معنا که بنیان ادبیات و علوم اجتماعی را محکم می‌کند، دقیقاً همان چیزی است که تقابل «تغییر جهان» و «تفسیر جهان» را بدل به معما می‌کند. پژوهش در این «سیاست ادبیات»، که چیزی فراتر از مسئله‌ی خود نویسندگان است، ممکن است به ما کمک کند که این ابهام و برخی از تبعات آن را درک کنیم. بعد سیاسی ادبیات، اغلب از طریق علوم اجتماعی و تفسیر سیاسی شرح داده شده است. با واژگون کردن این راه، نشان داده‌ام که نمی‌خواهم به سیاست و علوم اجتماعی از طریق استحاله‌ی مقولات بوطیقایی بپردازم. قصد من، صرفاً پیشنهاد نگاهی نزدیک‌تر به درهم‌تنیدگی این دو است.

* این مقاله ترجمه‌ای است از:
internet magazine MUSE PROJECT: http:\\www.muse.jhu.edu.

پی‌نوشت:

۱. belles-lettres: در زبان فرانسه به‌معنی نوشته‌ی زیبا و هنرمندانه است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی