

دموکراسی ادبی در آوازه‌های مالدورور

حسن زختاره*

* استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران.

اسماعیل فرنود**

** مدرس گروه مترجمی فرانسه، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت: ۹۹/۰۶/۰۶، تاریخ تصویب: ۹۹/۰۸/۲۶، تاریخ چاپ: بهار و تابستان ۱۴۰۱)

چکیده

به باور ژاک رانسییر، فیلسوف هم‌روزگار فرانسوی، دموکراسی ادبی در سده نوزدهم و به‌ویژه در پیوند با ژانر رمان به‌وجود آمده است. این جستار می‌کوشد تا با تکیه بر تعریفی که برخی فیلسوفان معاصر از دموکراسی می‌دهند، این انگاره را در *آوازه‌های مالدورور*، یکی از متن‌های شاعرانه نیمه دوم سده نوزدهم بررسی کند. پژوهش حاضر نشان می‌دهد این متن تاج قدرت را از سر چه انگاره‌هایی پایین می‌کشد، چه انگاره‌هایی را در کانون توجه قرار می‌دهد، و پیامد چنین اقدامی چه خواهد بود. در حقیقت، این متن می‌تواند نمونه بارزی از یک متن ادبی دموکراتیک به‌شمار رود چه با گستراندن انگاره‌هایی چون برابری، آزادی و گفتگو به قدرت بسیاری از انگاره‌های ادبیات اقلیت «نخبه» پایان می‌دهد و طرح ادبیاتی نو را درمی‌اندازد. این متن هرگونه مرزبندی میان ژانرهای ادبی، از یک سو، و ادبیات خواص و ادبیات عوام، از سوی دیگر، را از میان برمی‌دارد و خوانشی فعالانه از خواننده خود می‌طلبد.

واژگان کلیدی: دموکراسی ادبی، *آوازه‌های مالدورور*، نقد ادبی، نظریه ادبیات، ژانر، نوشتار، خوانش

* Email: h.zokhtareh@basu.ac.ir (نویسنده مسئول)

** Email: farnoud13@gmail.com

۱- مقدمه

آوازهای مالدرور^۱، نوشته شاعر سده نوزدهم لوتره‌آمون^۲، از جمله نوشته‌هایی به‌شمار می‌رود که در کشور فرانسه اجازه چاپ نیافت و نقد ادبی، هر بار به بهانه‌های گوناگون، از بررسی آن سر باز زد. از زمان انتشارش در بلژیک، در سال ۱۸۶۹، تا پیدایش سورئالیسم گمنام باقی ماند. هر چند شاعران سورئالیست آن را الگوی خود ساختند اما خود به شیوه‌ای متفاوت در انزوای این اثر ادبی سهیم شدند. اولین بررسی‌های عینی و غیرجانبدارانه این اثر را می‌توان در *لوتره‌آمون* (۱۹۳۹)، اثر گاستون باشلار^۳، و *لوتره‌آمون و ساد*^۴ (۱۹۴۹)، به قلم موريس بلانشو^۵، یافت؛ نوشته‌هایی که کوشیدند تا افزون بر نفی هرگونه پیش‌داوری‌های پیشین پیرامون این کتاب و نویسنده‌اش، جنبه‌های نوآورانه‌اش را خاطر نشان سازند. از آن زمان تاکنون، بی‌شمارند منتقدان، نویسندگان و حتی پژوهش‌های دانشگاهی‌ای که با رویکردهای گوناگون این اثر را مطالعه می‌کنند. بی‌تردید، می‌توان در پس تمامی این تلاش‌ها ریشه‌های نادیده‌گرفتن این اثر و محکومیت به انزوای آن را نیز ردیابی کرد.

نوشته پیش رو بر این باور است که یکی از خاستگاه‌های مخالفت با این کتاب را باید در باور این نوشته به دموکراسی ادبی و ترویج این انگاره دانست. بی‌هیچ تردیدی، *آوازهای مالدرور* مهم‌ترین اثر ادبی است که در عمل به اجرا و ترویج دموکراسی ادبی می‌پردازد. از همین ابتدا باید چندین مورد را یادآوری کنیم. این جستار به هیچ‌وجه در پی آن نیست که پیوند ادبیات و سیاست را بررسی کند و بگوید که کتاب لوتره‌آمون جزئی از ادبیات متعهد، در مفهوم سیاسی آن، جای می‌گیرد. همچنین پژوهش کنونی نمی‌خواهد میان این متن و بافت تاریخی و سیاسی آن ارتباطی ایجاد کند. چه همان‌گونه که می‌توان ادبیات را در ارتباط با بافت تاریخی و اجتماعی‌اش بررسی کرد، به همان طریق می‌توان این اصل را که بر اساس آن یک متن ادبی ترجمان مستقیم اندیشه‌ای خاص است تقلیل‌گرا قلمداد کرد و به چالش کشید. بنابراین، رویکرد ما در پژوهش کنونی به هیچ‌روی جامعه‌شناختی و برون‌متنی نیست و کاملاً متن‌گرا و درون‌مان به‌شمار می‌رود.

^۱ *Les Chants de Maldoror*

^۲ Lautréamont

^۳ Gaston Bachelard

^۴ *Lautréamont et Sade*

^۵ Maurice Blanchot

این مقاله درصدد است معادل‌ها و نمودهای ادبی یک مفهوم حقوقی و سیاسی را در یک متن ادبی بیابد. در حقیقت، اگر بپذیریم که انگاره دموکراسی، از میان مفهوم‌های گوناگونی که به ذهن متبادر می‌سازد، از یک سو، انگاره‌هایی چون فردگرایی، برابری و آزادی را دربرمی‌گیرد (رانسی، *نظرت از دموکراسی* ۷۹)، و از سوی دیگر، به معنای هرگونه تلاشی است که اکثریت برای به چالش کشیدن اصول، معیار و هنجارهای وضع شده توسط اقلیت «نخبه» انجام می‌دهد (۷۹)، در آن صورت می‌توان گفت که متن لوتره‌آمون تجسمی است از یک دموکراسی ادبی تمام‌عیار. البته باید به‌خاطر داشت که، برخلاف تصور بسیاری از پژوهش‌هایی که پیرامون *آوازه‌های مالدرور* صورت پذیرفته است، این پژوهش بر این باور است که این تلاش و مبارزه هرگز به نیهیلیسم، یعنی «ابطال تمایزات، یعنی ابطال معانی و ارزش‌ها» (رانسی ۴۲) منجر نمی‌شود بلکه نظم و ارزش‌هایی یکسر جدید پدید می‌آورد.

نوشته حاضر می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که چگونه *آوازه‌های مالدرور* به دموکراسی ادبی عینیت می‌بخشد. به دیگر سخن، متن لوتره‌آمون می‌کوشد به چه انگاره‌هایی آزادی و قدرت ببخشد، میان چه انگاره‌هایی برابری بیافریند، با اقتدار چه انگاره‌هایی درافتد و به چه هدف‌هایی دست یابد. این پژوهش نمی‌تواند به پرسش‌هایش پاسخ دهد مگر آنکه نشان دهد چگونه این متن به تحقق هدف‌های خود می‌پردازد. نتیجه‌های این بررسی نشان می‌دهند که چگونه *آوازه‌های مالدرور* با اعمال دموکراسی ادبی به بازتعریف انگاره‌هایی بنیادین چون ژانر ادبی، اثر و متن ادبی، نوشتار، خوانش و ادبیات دست می‌زند تا طرح ادبیاتی نو دراندازد.

۲- پیشینه پژوهش

همان‌گونه که در بالا گفتیم، نوشته‌های بسیاری، به زبان لاتین، از رویکردهای گوناگون برای بررسی متن لوتره‌آمون بهره جستند اما هیچ‌کدام به وجود انگاره دموکراسی در این متن اشاره‌ای نکرده‌اند. برای نمونه به دو کتاب مهم بالا اشاره می‌کنیم که به‌نوعی با این جستار در پیوندند. باشلار خاستگاه «شعر» لوتره‌آمون را گونه‌ای عقده فرهنگی می‌داند. در حقیقت، او با بررسی حیوان‌های موجود در متن، به آن خشونت حیوانی، خلاق و زایش‌گر در کتاب لوتره-آمون دست می‌یابد که خود به امری انسانی بدل می‌گردد چه در اختیار تعقل و تفکر درآمده، انسانی گشته و به «فردیت» می‌گراید. نوشته باشلار به‌خوبی اشاره می‌کند که تمامی توان نوشتار لوتره‌آمون در دوری جستن از این خشونت است که آن را به نوع حیوان پیوند می‌دهد. باشلار اما در ادامه برای درک و توضیح خشونت لوتره‌آمون، متن را با زندگی‌نامه نویسنده

پیوند می‌دهد. همین امر موجب می‌شود که ده سال بعد، بلانشو، با وجود آنکه پیرامون وجود اعتراض در متن لوتره‌آمون با باشلار هم‌عقیده است، بر ارجاعات فراوان باشلار به برون‌متن و زندگی‌نامه لوتره‌آمون خرده بگیرد. بلانشو کاستی تلاش باشلار را در این می‌داند که چندان به خود متن توجه نکرده و از متن برای درک آن بهره نگرفته است (هوگوت ۱۱۸-۱۱۹). این پژوهش، برخلاف تلاش باشلار در پی حاصل آن تفکر فردگرایی است که باشلار به آن اشاره می‌کند. افزون برین، همانند نوشتار بلانشو می‌کوشد در متن باقی بماند و پیامدهای اعتراض و طغیانی را که باشلار و بلانشو از آن نام می‌برند را با بررسی انگاره دموکراسی ادبی در رویکرد لوتره‌آمون به ادبیات بجوید.

یادآوری کنیم که تنها یک مقاله با نام «تب‌وتاب نویسنده در سروده‌های مالدرور اثر لوتره‌آمون» (قنادپور ۱۱۳-۱۲۶) به زبان فارسی وجود دارد که پژوهش‌های زبان خارجی آن را چاپ کرده است. این جستار بیشتر به معرفی لوتره‌آمون، اثرش و مضمون‌های اصلی آن می‌پردازد و ما را از معرفی دوباره لوتره‌آمون و آوازه‌های مالدرور در این جستار برحذر می‌دارد. پیرامون پیوند ادبیات و دموکراسی نیز می‌توان به دو نوشته اشاره کرد. نخست کتابی است با عنوان *نقد ادبی و دموکراسی. جستارهایی در نظریه ادبی و نقد ادبی جدید*، به قلم حسین پاینده که در سال ۱۳۸۵ انتشار یافته است. این کتاب مجموعه‌ای است از مقاله‌های گوناگون که بیشتر در سه حوزه نقد ادبی، نظریه ادبیات و مطالعات فرهنگی جای می‌گیرند. عنوان کتاب نیز از مقاله‌ای با نام «نقد ادبی و دموکراسی» گرفته شده است که در آن پاینده با گنجاندن نقد ادبی در حوزه علوم گفتمانی، به نوعی دموکراسی آرمانی، یعنی هم‌زیستی رویکردهای گوناگون نقد ادبی، می‌پردازد. باور او به هم‌زیستی رویکردهای گوناگون نقد ادبی دست‌کم با تاریخ تحول رویکردهای گوناگون نقد در کشور فرانسه به هیچ‌وجه هم‌خوانی ندارد تا جایی که شفر^۱، فیلسوف فرانسوی، در بحبوحه بحران معاصر پژوهش‌های ادبی در فرانسه، در کتابی با نام *محیط‌شناسی موجز پژوهش‌های ادبی. چرا و چگونه باید ادبیات را بررسی کرد*، حتی پا را فراتر گذاشته و تمامی شاخه‌های علوم انسانی را همچون قبیله‌هایی دور از هم می‌انگارد که هر یک می‌کوشد تا از خود در برابر هجوم دیگری محافظت کند (۱۷-۱۹). پس اشتباه نیست

^۱ Schaeffer

اگر رویکردهای نقد ادبی را اسیر نوعی خودشیفتگی بدانیم. در این باره، خواننده را به مقاله‌ای با نام «روند افول نقد نو در فرانسه» (زختاره) ارجاع می‌دهیم.

مقاله‌ای با عنوان «دموکراسی ادبی: مفهوم مرکزی دیباچه‌ی یکی بود یکی نبود جمالزاده (با نقدی بر تاریخ‌نگاری ادبیات داستانی ایران)»، نوشته‌ی ایران‌زاده و دادخواه تهرانی، در مجله‌ی نقد ادبی به بررسی و تبیین مفهوم دموکراسی ادبی که جمالزاده در پیرامتن^۱ داستانش به کار برده است می‌پردازد. به نظر می‌رسد جمالزاده، با اتخاذ رویکردی تجویزی، می‌خواهد به تمایز میان ادبیات عوام و ادبیات خواص، به‌ویژه در سطح کاربرد زبان و واژگان، پایان دهد تا بدین-ترتیب، دامنه‌ی مخاطبان ادبیات را گسترش دهد.

رویکرد لوتره‌آمون در متش تجویزی نیست و حتی نمی‌توان واژه‌ی دموکراسی را در آن یافت. به دیگر سخن، ما می‌خواهیم نشان دهیم چگونه برداشت *آوازه‌های مالدرور* از انگاره-هایی چون ادبیات، نویسنده، خواننده، ژانر ادبی، نوشتار و خوانش، به‌گونه‌ای یکسر ضمنی، مفهومی چون دموکراسی ادبی را به ذهن متبادر می‌سازد. در حقیقت، این پژوهش با بررسی یک اثر ادبی به‌سوی مطالعه‌ی انگاره‌های مهم نظریه‌ی ادبیات گام برمی‌دارد و بدین ترتیب، در دو حوزه‌ی نقد ادبی و نظریه‌ی ادبیات جای می‌گیرد. افزون برین، این پژوهش به بررسی یک متن «شاعرانه» می‌پردازد که در نوع خود نوآورانه است چه هم سارتر در تعریف خود از «ادبیات» شعر را در آن نمی‌گنجاند و هم ژاک رانسییر^۲، فیلسوف هم‌روزگار فرانسوی، دموکراسی را بیشتر در پیوند با رمان بررسی می‌کند.

کوتاه یادآور شویم که پس از پایان جنگ سرد، دست‌کم در کشورهای اروپایی، پیوند میان ادبیات و سیاست دست‌خوش تغییری بنیادین شده است و دیگر در ارتباط با انگاره‌ای چون «تعهد سیاسی» نویسنده مورد بررسی قرار نمی‌گیرد. از آن زمان به این سو، به‌ویژه در دهه‌ی نخست سده‌ی بیست و یکم، بررسی پیوند میان دموکراسی و ادبیات به یکی از موضوعات مهم مورد مطالعه‌ی فیلسوفان بدل شده است (وگ ۱۰۱). این پژوهش‌ها را می‌توان در دو رویکرد غالب تاریخ‌گرا و ژانرگرا طبقه‌بندی کرد. رانسییر در پژوهش‌های نوع اول نقشی کلیدی دارد و اصولاً از سده‌ی نوزدهم به این سو «ادبیات»، یعنی هنر نوشتار، را دمکراتیک می‌داند چه چنین هنری را برهم زنده‌ی هرگونه سلسله‌مراتب می‌داند. چنین ادبیاتی در زمینه‌ی موضوع ادبیات دمکراتیک است به این معنی که در انتخاب موضوع نوشتار محدودیتی برای خود قائل نیست،

^۱ Paratexte

^۲ Jacques Rancière

چه آنچه مهم است نه موضوع بلکه تبدیل آن موضوع به هنر و شیء زیباشناختی است. رویکرد دوم، دموکراسی را در پیوند با پیدایش رمان بررسی می‌کند چه بر این باور است که با ظهور این ژانر دموکراسی ادبی ممکن شد. به هر روی، این دو رویکرد در نوشته‌های رانسی‌یر پیوندی تنگاتنگ با یکدیگر دارند (۱۰۳).

نوشته کنونی، در تعریف انگاره دموکراسی، به دو فیلسوف فرانسوی، یعنی رانسی‌یر و ژان-لوک نانسی^۱، ارجاع می‌دهد و در حوزه نقد ادبی و نظریه ادبیات، از اندیشه‌های نظریه-پردازانی چون ژاک دریدا، ژرار ژنت^۲، تزوتان تودوروف^۳، آنتوان کمپانیون^۴، و ژان-ماری شفر در حیطه‌های ژانر ادبی و بینامتنیت بهره می‌گیرد.

۳- بحث و بررسی

۳-۱ نابودی ژانر و پیدایش ژانریت

خوب می‌دانیم که هر متن ادبی معمولاً در یک ژانر ادبی مشخصی جای می‌گیرد. به‌زعم، رانسی‌یر، انگاره ژانر را در پیوند تنگاتنگ با موضوع آن تعریف می‌کند و موضوع ژانر نیز موجب پیدایش نوعی سلسله‌بندی میان ژانرها می‌شود. به دیگر سخن، نظام ژانرهای ادبی وابسته به همین سلسله‌مراتب ژانرهاست. موضوع ژانر، خود تعیین‌کننده نوع بازنمایی خاص آن و در نهایت کنش‌ها و سطح و نوع زبان شخصیت‌هاست (رانسی‌یر، کلام خاموش. جستار درباب تضادهای ادبیات ۲۲). پس می‌توان گفت که هر ژانر ادبی غالب مجموعه‌ای از قوانین و محدودیت‌ها را در دو مرحله آفرینش و خوانش یک متن ادبی به نویسنده و خواننده تحمیل می‌کند. به پیروی از بوطیقای ارسطو، در سده هفدهم میلادی، نویسندگان کلاسیسیم قوانین مربوط به جدایی ژانرهای ادبی و همچنین قوانین هر یک از ژانرها را موبه‌مو رعایت می‌کردند. پس از پیروزی رمانتیسیم در سده نوزدهم، اصل جدایی ژانرهای ادبی به‌چالش کشیده شد و در برخی از ژانرها، مانند درام رمانتیک، به ادغام دو ژانر ادبی برمی‌خوردیم. با این وجود، ژانر ادبی جدید خود قوانین مشخص داشت و مقوله جدیدی را در طبقه‌بندی ژانر ادبی شکل می‌داد.

^۱ Jean-Luc Nancy

^۲ Gérard Genette

^۳ Tzvetan Todorov

^۴ Antoine Compagnon

اما آوازه‌های مالدرور به کدام ژانر ادبی تعلق دارد؟ کدام ژانر ادبی در این متن غالب است؟ اثری است حماسی، غنایی یا تعلیمی؟ روایی یا منظوم؟ چرا با اینکه منثور است در حوزه شعر جای می‌گیرد؟ باید آن را شعری منثور قلمداد کرد یا نثری منظوم؟ آیا می‌توان رد تئاتر را در آن جست؟ هیچ‌یک از پژوهش‌هایی که تاکنون پیرامون این متن انجام شده است نمی‌تواند آن را در حیطه یک ژانر ادبی مشخصی جای دهد. بنابراین، پاسخ تمام پرسش‌های بالا هم بلی می‌تواند باشد و هم خیر. در حقیقت، از تمامی ژانرهای ادبی موجود ردی در این متن پیدا می‌شود بی‌آنکه بتوان هیچ‌کدام از آن‌ها را غالب دانست. به دیگر سخن، لوتره‌آمون با خلق متنی که مرزهای تمامی ژانرهای ادبی را درهم می‌شکند، نه تنها ساختگی بودن این انگاره را نمایان می‌سازد، بلکه به‌گونه‌ای خواننده را در فضای بی‌ژانری وارد می‌کند که دیگر اسیر هیچ محدودیت و قانونی نباشد چه هر بار که نویسنده می‌خواهد آسوده‌خاطر خود را در ژانری آشنا بازیابد، به‌ناگاه وارد ژانری دیگر می‌شود. بدین ترتیب، نوعی نگرش باروکی در حوزه ژانر ادبی پدیدار می‌گردد که بر اساس آن هر لحظه هر ژانری می‌تواند به ژانر دیگر بدل شود و دیگری را در خود ذوب سازد به‌گونه‌ای که نتوان متن را در ژانر خاصی جای داد. متن از زیر یوغ انگاره سنتی ژانر‌رهایی می‌یابد و ژانرهای گوناگون، متفاوت و گاه متضاد در این متن به نوعی هم‌زیستی صلح‌آمیز دست می‌یابند. به‌عنوان نمونه، در ادامه، به سه قطعه از متن لوتره-آمون اشاره می‌کنیم از سه لحن غنایی، روایی و ملودرام که در آوازه‌های مالدرور پس از همدیگر قرار می‌گیرند و سه جور خوانش متفاوت می‌طلبند:

نمونه ۱:

«کهن اقیانوس بلورموج، تو به تناسب به نشان‌های لاجوردی شبیهی که بر پشت کوفته-ی زنگار دیده می‌شود؛ تو کبودی عظیمی هستی، زده بر جسم خاک: از این قیاس خوشم می‌آید. چنین است که در نخستین جلوه‌ات، دم ممتدی ازغم می‌گذرد که به نسیم مطبوعت می‌ماند و رد نازدودنی‌اش بر جان تا عمق منقلب، باقی می‌ماند. تو در خاطر فاسقانت، بی‌آنکه همیشه متوجهش باشیم، آغاز سخت انسان را یادآور می‌شوی، وقتی با دردی آشنا شد که دیگر ترکش نگفت. بر تو درود می‌فرستم کهن-اقیانوس!»^۱ (لوتره‌آمون ۸۰)

(i) On ne me verra pas, à mon heure dernière (j'écris ceci sur mon lit de mort), entouré de prêtres. Je veux mourir, bercé par la vague de la mer tempétueuse, ou debout sur la montagne... les yeux en haut, non : je sais que mon anéantissement sera complet. D'ailleurs, je

نمونه ۲:

«واپسین ساعت عمرم (این را بر بستر مرگ می‌نویسم) مرا در میان کشیشان نخواهند دید. خوش‌تر دارم با لالایی موج دریای توفانی یا ایستاده بر یک کوه بمیرم... چشم‌ها رو به بالا، نه! می‌دانم که انهدامم کامل خواهد بود. وانگهی، هیچ‌امیدی به بخشش ندارم. کیست که در اتاقی را که در آن می‌میرم باز می‌کند؟ گفته بودم کسی وارد نشود. هر که هستی دور شو. اما اگر می‌پندارید بر چهره‌ی گفتارماندم (این قیاسی است که به کار می‌برم اگرچه گفتار از من هم خوش‌سیماتر است و هم به‌چشم دلپذیرتر)، نشانی از درد یا ترس خواهید دید، در اشتباه‌اید: نزدیک شو.»^۱ (۸۳-۸۴)

نمونه ۳:

«خانواده‌ای دور چراغی که بر یک میز قرار دارد جمع‌اند:

- پسر، قیچی را از روی صندلی به من بده.
- مادر، اینجا قیچی نیست.

n'aurais pas de grâce à espérer. Qui ouvre la porte de ma chambre funéraire? J'avais dit que personne n'entrât. Qui que vous soyez, éloignez-vous ; mais, si vous croyez apercevoir quelque marque de douleur ou de crainte sur mon visage d'hyène (j'use de cette comparaison, quoique l'hyène soit plus belle que moi, et plus agréable à voir), soyez détrompé : qu'il s'approche.

جز دو مورد که به قلم نویسندگان این جستار است، تمامی متن‌های فارسی *آوازه‌های مالدورور* که این مقاله به آنها ارجاع می‌دهد ترجمه مرحوم مدیا کاشیگر است و می‌توان آن را در سایت شخصی آن زنده‌یاد (<http://mediakashigar.ir/Lautreamont/Default.htm>) یافت.

- (ii) ^۱ Vieil océan, aux vagues de cristal, tu ressembles proportionnellement à ces marques azurées que l'on voit sur le dos meurtri des mousses ; tu es un immense bleu, appliqué sur le corps de la terre : j'aime cette comparaison. Ainsi, à ton premier aspect, un souffle prolongé de tristesse, qu'on croirait être le murmure de ta brise suave, passe, en laissant des ineffables traces, sur l'âme profondément ébranlée, et tu rappelles au souvenir de tes amants, sans qu'on s'en rende toujours compte, les rudes commencements de l'homme, où il fait connaissance avec la douleur, qui ne le quitte plus. Je te salue, vieil océan !

- پس برو آن را از آن یکی اتاق بیاور.
- آقای مهربانم، روزگاری را به یاد می‌آوری که آرزو می‌کردیم صاحب فرزندی شویم که برایمان تولد دوباره باشد و یاور کهنسالی؟
- به یاد می‌آورم و خدا آرزوی‌مان را برآورده کرد. نباید از سهم‌مان در این کره‌ی خاک گله‌ای داشته باشیم. هر روز، شکر خدا را به‌خاطر نیکی‌هایش به‌جا می‌آوریم. دوار همه‌ی لطف مادرش را دارد.
- و هم خصایل مردانه‌ی پدرش را.
- این هم قیچی مادر. بالاخره پیدایش کردم.»^۱ (۸۵)

شاید بتوان بخشی از این پدیده را با انگاره‌ی ژانریت^۲ توضیح داد. کوتاه یادآور شویم که آدام^۳ در سال ۲۰۰۴ از این انگاره صحبت می‌کند حال آنکه نمونه‌ی ملموس آن در سال ۱۸۶۹ *آوازه‌های مالدرور* نمود یافته است. آدام بر این باور است که یک متن ادبی به‌خودی خود به یک ژانر مشخصی تعلق ندارد و می‌توان آن را در پیوند با یک یا چند ژانر ادبی بررسی کرد (آدام ۶۲). به باور او، اکثر متن‌های ادبی فرآورده‌ی گفتگو و نزاع هم‌زمان چندین ژانرند (۲۷) و نمی‌توان آن را در مقوله‌ای خاص طبقه‌بندی کرد بلکه باید هم‌زمان حضور چندین ژانر را در

-
- (iii) ^۱ Une famille entoure une lampe posée sur la table
 - (iv) - Mon fils, donne-moi les ciseaux qui sont placés sur cette chaise.
 - (v) - Ils n'y sont pas, mère.
 - (vi) - Va les chercher alors dans l'autre chambre. Te rappelles-tu cette époque, mon doux maître, où nous faisons des vœux, pour avoir un enfant, dans lequel nous renaîtrions une seconde fois, et qui serait le soutien de notre vieille ?
 - (vii) - Je me la rappelle, et Dieu nous a exaucés. Nous n'avons pas à nous plaindre de notre lot sur cette terre. Chaque jour nous bénissons la Providence de ses bienfaits. Notre Édouard possède toutes les grâces de sa mère.
 - (viii) - Et les mâles qualités de son père.
 - (ix) - Voici les ciseaux, mère ; je les ai enfin trouvés.

^۲ généricité
^۳ Adam

آنها مطالعه کرد. او این حضور هم‌زمان ژانرها در یک متن و گفتگو و نزاع آنها با هم را ژانریت می‌خواند و بدین ترتیب، به تعلق یک متن به ژانر خاصی پایان می‌دهد. بنیان اندیشهٔ آدام را، که چندان هم به مزاق زبان‌شناسان خوش نمی‌آید، باید نزد ژاک دریدا جست. دریدا هر متن را زائیدهٔ تجربه‌ای یگانه و منحصر به فرد می‌داند که شامل چندین ژانر می‌شود و هرگز نمی‌توان آن را در مقوله‌ای خاص گنجانند. در نوشته‌ای با نام «قانون ژانر»، دریدا به واکاوی متنی از موريس بلانشو می‌پردازد که تمامی طبقه‌بندی‌های زیباشناختی سنتی را به چالش می‌کشد. در حقیقت، بلانشو، از مهم‌ترین مفسران و خوانندگان لوتره‌آمون، هیچ‌گاه به اعتبار انگارهٔ ژانر باور نداشته است چه، به‌زعم این اندیشمند، چیستی و یکی از کارکردهای ادبیات بی‌اعتبار ساختن انگارهٔ ژانر، مقابله با هر گونه قید و بند، و درنهایت، دست یازیدن به یگانگی و آزادی است. دریدا یادآوری می‌کند که چنین باوری موجب می‌شد که بلانشو هر بار هنگام بازنشر نوشته‌هایش^۱ ژانر آن را تغییر دهد (دریدا ۲۶۷).

۲-۳ ادبیات خواص و ادبیات عوام

از دیگر طبقه‌بندی‌های بنیادین که از بوطیقا به این سو از اعتبار بسیاری برخوردار است و با انگارهٔ ژانر ادبی پیوندی تنگاتنگ دارد، تقسیم‌بندی ادبیات به دو مقولهٔ ادبیات خواص و نخبگان و ادبیات عوام است. این اصل در مکتب ادبی کلاسیسیسم بسیار نمود پیدا کرده بود چه حتی شخصیت‌ها، مضمون‌ها و سطح زبانی در دو ژانر تراژدی و کمدی کاملاً از یکدیگر متفاوت بودند که بی‌شک، همین امر تمایز مخاطبان ژانرها را نیز در پی داشت. رمانتیسم در سدهٔ نوزدهم به ادغام در چنین حوزه‌ای دست زد و توانست نوعی دموکراسی میان شخصیت‌ها و به‌ویژه واژگان برقرار سازد. با این وجود، پس از این مبارزه با هنجاری که از سوی یک اندیشمند به ادبیات تحمیل شده بود و برقراری برابری، در اواسط سدهٔ نوزدهم شکل جدیدی از تمایز میان ادبیات خواص و عوام پدیدار شد که خود نویسندگان و بالطبع آنان منتقدان در پیدایش آن سهیم بودند. تردیدی نیست که خاستگاه چنین تمایزی را باید در تعریفی جست که هر نویسنده یا منتقد ادبی از انگارهٔ ادبیات ارائه می‌کند.

^۱ *L'Arrêt de mort* و *La Folie du jour*

شاید اوج چنین تمایزی را باید در پیدایش مکتب ادبی هنر برای هنر جست که بعدها جریان‌هایی چون صورت‌گرایی روس و ساختارگرایی فرانسوی در سده بیستم به آن دامن می‌زنند. ریشه این تمایز را باید در انگاره امر والا^۱ در سده هجدهم (زختاره، "نقدی بر کتاب وداع با ادبیات" ۱۹-۲۰) و در نتیجه در تقابل میان ناگذرایی^۲ و شفافیت زبان جست. پیامد چنین برداشتی از زبان موجب شکل‌گیری گونه‌ای از ادبیات شد که هیچ پیوندی با جهان واقعی نداشت و یکسر خودمختار، خودبازنگر^۳ و خودشیفته بود. چنین ادبیاتی می‌توانست دنیایی مستقل از دنیای واقعی بیافریند، دنیایی که برخی نویسندگان چون مارسل پروست^۴ آن را تنها دنیای حقیقی قلمداد می‌کردند (مارکس ۷۴). مضمون چنین ادبیاتی، خود ادبیات، مصائب نوشتار، جستجو در زبان و مشکل‌های زبانی و فرمی بود.

چه این استقلال خودخواسته و حاصل بزرگ‌بینی ادبیات باشد یا پیامد باور به ناتوانی ادبیات و در نتیجه از بیرون به ادبیات تحمیل شده باشد، به هر روی، عموم خوانندگان دیگر نمی‌توانستند با آن ارتباط برقرار کنند و تنها اندک نخبگانی قادر به درک آن بودند. تمایز میان ادبیات نخبگان و میان ادبیات عوام این بار تا جایی پیش رفت که شاید حتی دشواری فهم متن به یکی از معیارهای تشخیص ادبیات ناب بدل گشت. بی‌تردید، رد چنین تمایزی را می‌توان نزد صورت‌گرایان روس، در انگاره ادبیت^۵، تمایز میان کارکردهای گوناگون زبان، تمایز میان زبان شعرانه و زبان عادی، و نزد نظریه‌پردازان فرانسوی ادبیات نیمه دوم سده بیستم چون بارت^۶ و کریستوا، در انگاره‌هایی چون متن نوشتنی^۷ و متن خواندنی^۸، بینامتنیت، درون‌مانی^۹ و متن‌گرایی^{۱۰} بازیافت.

اما آوازه‌های مالدرور در برابر چنین تمایزی یکسر متفاوت عمل کرده است چه در این متن ادبیات عوام در کنار ادبیات خواص جای می‌گیرد و آنچه باختمین از آن با نام «منطق

^۱ le Sublime

^۲ intransitivité

^۳ réflexif

^۴ Marcel Proust

^۵ littérature

^۶ Barthes

^۷ texte scriptible

^۸ texte lisible

^۹ immanence

^{۱۰} textualisme

گفتگوی^۱ یاد می‌کند شکل می‌گیرد. در حقیقت، اتفاقی که رخ می‌دهد این است که شبهه ادبیات^۲ که رویکرد نخبه‌گرا به ادبیات تمایل دارد آن را «به دلایل ایدئولوژیکی و جامعه‌شناختی در حاشیه فرهنگ ادبی» (آنژو ۱۰) به حاشیه رانده و در آنجا نگه دارد، به هیچ‌وجه از منظر اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی در حاشیه جای ندارد. حضور این نوشته‌ها که از آنها با نام «مادون ادبیات»^۳ (۱۱) نیز یاد می‌کنند، چه همانند مادون‌قرمز از چشم نگاه علمی بدور می‌ماند، رفته‌رفته در متن لوتره‌آمون پرننگ می‌شود و حجم بالایی از متن را دربر می‌گیرد تا جایی که رمان پاورقی و رمان سیاه^۴ تمام آواز ششم را به خود اختصاص می‌دهد و بدین ترتیب، ادبیات حاشیه‌ای غالب می‌گردد. برای نمونه می‌توان به اوایل آواز ششم اشاره کرد. همانند رمان‌های پاورقی، داستان در فضای شهری رخ می‌دهد و ترس آغازین و تعلیق به خواننده می‌فهماند که حادثه هولناکی به‌قوع خواهد پیوست (ناتان ۷۷):

«ساعت میدان بورس ساعت هشت به‌صدا درآمد: دیروقت نیست! همین‌که صدای آخرین ضربه به‌گوش رسید، خیابان ویویان شروع به لرزیدن کرد، [...] رهگذران به گام‌های‌شان شتاب بخشیده و متفکرانه به‌سوی خانه‌های‌شان گریختند. زنی از هوش رفت و روی آسفالت نقش بر زمین شد. کسی او را از جای خود بلند نکرد؛ هر کس در پی آن بود که سراسیمه از آنجا بگریزد. پنجره‌های چوبی محکم بسته می‌شوند و ساکنان شهر به زیر پتوها می‌خزند. گویا طاعون چین حضورش را اعلام کرده است.»^۵ (لوتره‌آمون ۲۸۸)

^۱ dialogisme

^۲ paralittérature

^۳ infralittérature

^۴ roman noir

(x) Huit heures ont sonné à l'horloge de la Bourse : ce n'est pas tard ! À peine le dernier coup de marteau s'est-il fait entendre, que la rue, dont le nom a été cité, se met à trembler, [...]. Les promeneurs hâtent le pas, et se retirent pensifs dans leurs maisons. Une femme s'évanouit et tombe sur l'asphalte. Personne ne se relève : il tarde à chacun de s'éloigner de ce parage. Les volets se referment avec impétuosité, et les habitants s'enfoncent dans leurs couvertures. On dirait que la peste asiatique a révélé sa présence.

(xi) (نویسندگان مقاله کنونی این قطعه را به فارسی برگردانده‌اند.)

در حقیقت، ادبیات عوام^۱ در کنار ادبیات حماسی و غنایی نخبه قرار می‌گیرد، آن را به کنار زده و جای آن را می‌گیرد. متن لوتره‌آمون، با نشان دادن توانایی‌های زیباشناختی و ادبی چنین ادبیاتی، روند تحول ادبیات را به تصویر می‌کشد چه آنچه در گذشته در شبه‌ادبیات^۲ جای می‌گرفت ممکن است امروزه در دل ادبیات گنجانده شود^۳.

تلاش‌های آوازه‌های مالدرور در مقابل سلطه ادبیات خواص و برداشتن تاج قدرت از سر آن به همین جا ختم نمی‌شود و در اقدامی عجیب، نه شبه ادبیات، بلکه ضد ادبیات وارد یک متن ادبی می‌شود. به دیگر سخن، این بار متنی که به هیچ‌وجه نه در ادبیات می‌گنجد و نه در شبه‌ادبیات، در دل متن لوتره‌آمون پدیدار می‌شود. بی‌شمارند قطعه‌هایی که لوتره‌آمون تکه‌ای از دانشنامه تاریخی طبیعی نوشته دکتر شنو^۴ را در متن خویش وارد کرده و از آنها در دل تشبیه و استعاره بهره می‌گیرد. تمایز میان زبان شاعرانه و زبان کاربردی، میان ناگذرایی و گذرایی زبان، میان ادبیت و غیرادبیت، محو می‌شود و یک متن علمی در بطن یک شعر جای می‌گیرد. استفاده از یک متن علمی در مهم‌ترین و حساس‌ترین بخش متن، یعنی پیشگویه^۵ آغاز می‌شود که در آن لوتره‌آمون برای هشدار دادن به خواننده‌اش چنین می‌گوید:

« [...] کمتر کسانی این میوه تلخ را بی‌خطر مزه خواهند کرد. پس ای جان پرحجب، پیش از آنکه در این خلنگزار نامکشوف جلوتر روی، پاشنه‌ها به پس برگردان نه به پیش. به آنچه می‌گویم خوب گوش بده: پاشنه‌ها به پس برگردان نه به پیش، همچون چشمان پسری که از سر احترام از تماشای جلال صورت مادر روی برمی‌گرداند، یا بهتر، همچون زاویه تا چشم می‌کاود نابسته درناهایی بسیار اندیشه‌ورز و سرمایایی که در سکوت زمستان، بادبان‌ها همه برافراشته، با قدرت به سوی نقطه معینی در افق در پرواز

^۱ برای مطالعه بیشتر پیرامون شبه‌ادبیات می‌توان مقاله‌ای با نام «بررسی شبه‌ادبیات و انواع ادبی آن» به قلم طهمورث ساجدی را خواند.

^۲ تودوروف در ادبیات در مخاطره (۲۰۰۷)، با بازتعریف انگاره ادبیات و کارکردهای آن، به دامنه آن وسعت می‌بخشد و خاطرات روزانه، یادداشت‌ها، نامه‌ها و غیره را جزئی از ادبیات برمی‌شمرد (۱۴-۱۵) و حتی خواندن آثار پرفروشی چون سه تنگنادر و هری پاتر را که نقد حرفه‌ای واقعی به آنها نمی‌دهد توصیه می‌کند (۷۸).

^۳ به‌عنوان نمونه می‌توان به تاریخ تحول رمان پلیسی اشاره کرد که در گذشته بخشی از شبه ادبیات بوده اما امروزه در مقوله ادبیات می‌گنجد.

^۴ Dr. Chenu
^۵ incipit

است که ناگهان از آن بادی عجیب و پرزور برمی‌خیزد، طلایهٔ توفان. با دیدنش، پیرترین درناها، تنها پیش‌قراول، همچون شخصی منطقی سر می‌جنباند و بنابراین منقار که بر هم می‌کوبد. خوشحال نیست (من هم جای او بودم خوشحال نمی‌بودم) و گردن پیر پرپیراسته‌اش که هم‌روزگار سه نسل درناست، به موجاموجی خشمگین تکان می‌خورد، پیش‌آگهی توفان. نخستین درنا (زیرا اوست که امتیاز نمایش پره‌ای دمش را به دیگر درناهای به‌هوش زیرین دارد)، خونسرد و با چشمانی نگهبان تجربه، چندین بار به هر سو می‌نگرد و آنگاه، محتاطانه و با جیغ هشدار دیده‌بان مالخولیایی، سر شکل هندسی را (که چه‌بسا مثلث باشد اما ضلع سومی که این مرغان عجیب عبوری در فضا می‌سازند دیده نمی‌شود)، با انعطاف و همانند ناخدایی ماهر به راست یا چپ برمی‌گرداند تا دشمن مشترک به پس راند و چون ابله نیست، به فرمان بالهایی که بزرگتر از بال

گنجشگ نمی‌نمایند، راهی دیگر پیش می‌گیرد، به فلسفه‌تر و مطمئن‌تر.^۱ (لوتره‌آمون ۶۹-۷۰)

تردیدی نیست که ورود هر متنی به یک بافت متنی جدید دلالت جدیدی به آن می‌بخشد. بی‌گمان، در هم تنیدن متن‌هایی با ژانرها و لحن‌های گوناگون و از حوزه‌های متفاوت تعریف ادبیات، متن، نوشتار و باطبع آن خوانش را دگرگون می‌سازد.

۳-۳ نوشتار دموکراتیک، متن دموکراتیک

نتیجه‌سطور پیش رو را می‌توان در جمله‌ای از دومین و آخرین کتاب لوتره‌آمون، یعنی *اشعار*^۲ خلاصه کرد: «شعر را همگان باید بسرایند نه یک تن.» (دوکاس ۳۵۶) بر پایه چنین

(xii) [...] quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger. Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant. Écoute bien ce que je te dis : dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle ; ou, plutôt, comme un angle à perte de vue de grues frileuses méditant beaucoup, qui, pendant l'hiver, vole puissamment à travers le silence, toutes voiles tendues, vers un point déterminé de l'horizon, d'où tout à coup part un vent étrange et fort, précurseur de la tempête. La grue la plus vieille et qui forme à elle seule l'avant-garde, voyant cela, branle la tête comme une personne raisonnable, conséquemment son bec aussi qu'elle fait claquer, et n'est pas contente (moi, non plus, je ne le serais pas à sa place), tandis que son vieux cou, dégarni de plumes et contemporain de trois générations de grues, se remue en ondulations irritées qui présagent l'orage qui s'approche de plus en plus. Après avoir de sang-froid regardé plusieurs fois de tous les côtés avec des yeux qui renferment l'expérience, prudemment, la première (car, c'est elle qui a le privilège de montrer les plumes de sa queue aux autres grues inférieures en intelligence), avec son cri vigilant de mélancolique sentinelle, pour repousser l'ennemi commun, elle vire avec flexibilité la pointe de la figure géométrique (c'est peut-être un triangle, mais on ne voit pas le troisième côté que forment dans l'espace ces curieux oiseaux de passage), soit à bâbord, soit à tribord, comme un habile capitaine ; et, manœuvrant avec des ailes qui ne paraissent pas plus grandes que celles d'un moineau, parce qu'elle n'est pas bête, elle prend ainsi un autre chemin philosophique et plus sûr.

^۲ *Poésies*

اندیشه‌ای، لوتره‌آمون در *آوازهای مالدرور* متن‌هایی از نویسندگان گوناگون، از ادبیات کشورهای متفاوت، از ژانرهای متفاوت را در کنار یکدیگر و در یک متن می‌گنجانند. این‌گونه است که هومر در کنار دانته، میلتن، شکسپیر، بایرون، شاتوبریان، لامارتین، بودلر، هوگو، اوژن سو^۱، پونسون دو ترای^۲ و خود لوتره‌آمون^۳ قرار می‌گیرد. گورستانی بی‌تاریخ به وجود می‌آید. بدین ترتیب، پدیده متن به معنای واقعی آن، یعنی بافته، پدیدار می‌شود؛ متنی همگن بر ساخته از متن‌هایی ناهمگن. افزون برین، متن به شبکه و نظامی بی‌زمان و هم‌زمان^۴ از متن‌های گوناگون بدل می‌گردد و انگاره زمان را به چالش می‌کشد. چنین برداشتی از متن و ادبیات با انگاره بینامتنیت که کریستوا در دهه هفتاد سده بیستم می‌آفریند یکسان است چه با باور کریستوا «هر متنی مانند آمیزه‌ای از نقل‌قول‌ها است، هر متنی با جذب و دگرگونی متنی دیگر شکل می‌گیرد.» (کریستوا ۱۴۵)

برداشت لوتره‌آمون از متن و ادبیات را باید در پیوند، یا بهتر بگوییم در تقابل با تعریفی که رمانتیسم از انگاره ادبیات و نوشتار می‌دهد بررسی کرد. در این صورت، دیگر انگاره‌هایی چون نوآوری، فردیت، خلاقیت، نبوغ و مولف، آن‌گونه که سده هجدهم و به‌ویژه سده نوزدهم در پیدایش آن کوشیده بودند تقدس، قدرت و اعتبار خود را از دست می‌دهند. پیرامون این موضوع دو نکته را کوتاه یادآور شویم. نخست اینکه نویسندگان رمانتیک، با باوراندن این اندیشه که یک اثر ادبی فرآورده الهام است، همواره تلاش می‌کردند تا ساختگی بودن آن و در نتیجه روند تولید آن را پنهان کنند گویی که اثر ادبی کاملاً منسجم و تمام‌شده به هنرمند الهام می‌شود. اما متن لوتره‌آمون برخلاف چنین باوری عمل می‌کند و هر بار با اشاره کردن به مرحله تولید یک متن به خواننده‌اش یادآوری می‌کند که یک متن ادبی حاصل کار یک نویسنده با زبان و واژگان است و به بازنمایی واقعیتی که بر آن پیشی می‌گیرد نمی‌پردازد (میدال ۱۳۰). بی-شمارند قطعه‌هایی که راوی متن، *آوازهای مالدرور* را نتیجه کار و نگارش خود به‌شمار می-آورد:

^۱ Eugène Sue

^۲ Ponson de Terrail، نویسنده فرانسوی سده نوزدهم و خالق نامی رمان پاورقی و شخصیت داستانی مشهور رکامبول (Rocambole) است.

^۳ لوتره‌آمون تنها از متن‌های دیگر وام نمی‌گیرد بلکه گاهی تکه‌ای از متن خود را در بافت جدیدی وارد می‌کند.

^۴ synchronique

«قلمی را که قرار است دومین آواز مالدرور را بسازد در دست می‌گیرم... قلمی که از بال یک عقاب دریایی حنایی جدا شده. اما... چه بلایی بر سر انگشتانم آمده؟ به محض اینکه کارم را شروع می‌کنم، مفصل‌هایم از کار می‌افتند. با این وجود، به نوشتن نیاز دارم... غیرممکن است! خب پس تکرار می‌کنم که به نوشتن نیاز دارم: من مانند هر فرد دیگری حق دارم بر این قانون طبیعی گردن نهم... اما نه، گویی قلم بی‌حرکت می‌ماند! [...] باران می‌بارد... هنوز باران می‌بارد... چه باران شدیدی است!... برقی زد! به پنجره نیمه‌بازم خورد، به پیشانی‌ام اصابت و مرا فرش روی زمین کرد. مرد جوان بی‌نوا!»^۱ (لوتره‌آمون ۹۸)

و اما دوم اینکه در پی باور به گذرایی زبان، نویسنده از چنان قدرت و تقدسی برخوردار شد که در سده نوزدهم، به‌ویژه به چشم نویسندگان رمانتیک، به پیام‌آوری بدل گشت و حتی به پیامبر تشبیه شد^۲ که قادر است حقیقت را بر همگان برملا سازد. خاستگاه آفرینش هنری الهامی بود از سوی دنیایی دیگر به انسانی برگزیده و نابغه. این خودباوری و خودبزرگ‌بینی تا جایی پیش رفت که هنرمند-آفریننده می‌توانست خردجهانی منسجم و منظم بیافریند سراسر بی‌نیاز از جهان واقعی که حتی رقیبی واقعی برای آن، و گاهی حتی منکر آن، به‌شمار می‌رفت. اما چنین باوری به هیچ‌وجه با متنی که خود را نه فرآورده الهام بلکه برساخته از متن‌های دیگر می‌انگارد هم‌خوانی ندارد. بدین ترتیب، یک متن نه زائیده یک فرد بلکه محصولی است جمعی که می‌توان رد متن‌های دیگر را در آن بازیافت. دیگر نویسنده نه آفریننده اثر که بسان کاتبی می‌شود که بیش از خلق یک اثر سرگرم تکه‌چسبانی^۳ متن‌ها است. بدین ترتیب، آوازه‌های

(xiii) *Je saisis la plume qui va construire le deuxième chant... instrument arraché aux ailes de quelque pygargue roux ! Mais... qu'ont-ils donc mes doigts ? Les articulations demeurent paralysées, dès que je commence mon travail. Cependant, j'ai besoin d'écrire... C'est impossible ! Eh bien, je répète que j'ai besoin d'écrire ma pensée : j'ai le droit, comme un autre, de me soumettre à cette loi naturelle... Mais non, mais non, la plume reste inerte !... Tenez, voyez, à travers les campagnes, l'éclair qui brille au loin. L'orage parcourt l'espace. Il pleut... Il pleut toujours. Comme il pleut !... La foudre a éclaté... elle s'est abattue sur ma fenêtre entr'ouverte, et m'a étendu sur le carreau, frappé au front. Pauvre jeune homme !*

(ترجمه فارسی این قطعه به قلم نویسنده این جستار است.)

(xiv)

^۲ به‌عنوان نمونه می‌توان به شعر معروف ویکتور هوگو با نام «رسالت شاعر» نام برد که در آن هوگو نویسنده را هدایت‌گر اجتماع قلمداد می‌کند و برای زبان قدرتی الهی می‌انگارد.

^۳ collage

مالدورور به قدرت نویسنده و اثر او پایان می‌بخشد. این اقدام دموکراتیک، یعنی تلاش در راستای برقراری برابری و مقابله با قدرت اقلیت، آنجایی به اوج خود می‌رسد که لوتره‌آمون، افزون بر اینکه نویسندگان دیگر را بی‌اعتبار می‌سازد، به خود نیز یورش می‌برد. اما چگونه؟ این اقدام خود به دو روش متفاوت صورت می‌پذیرد. نخست اینکه تکه‌هایی از *آوازه‌های مالدورور* در بافت‌های متنی جدید دیگر در همان متن گنجانده می‌شوند و نویسنده به تفسیر نوشته‌های خود می‌پردازد:

«اگر اعتماد به ظاهر پدیده‌ها بتواند گاهی منطقی باشد، آواز اول در همین جا به پایان می‌رسد. بر آنکه تازه تمرین بریط می‌کند سخت‌نگیر: آخر صدای بسیار عجیبی دارد! با این همه، البته اگر بخواهید بی‌طرف باشید، به وجود نشانی قوی در میان نارسایی‌ها اذعان خواهید کرد من هم کار را از سر می‌گیرم تا آواز دومی منتشر کنم، در زمانی که زیاد دیر نباشد. پایان سده نوزده شاعرش را خواهد دید (اما شاعر نباید کار را از همان ابتدا با یک شاهکار آغاز کند بلکه به قاعده‌ی طبیعت برود).»^۱ (۹۶)

دوم اینکه لوتره‌آمون نام نویسنده واقعی *آوازه‌های مالدورور* نیست! در حقیقت، نام واقعی نویسنده این متن ادبی ایزیدور دوکاس^۲ است که روی جلد دومین کتابش، یعنی *اشعار*، پدیدار می‌شود و لوتره‌آمون تخلصی است که او روی جلد نخستین کتابش قرار می‌دهد. لوتره‌آمون خود وارواژه‌ای^۳ است که دوکاس با جابجایی حروف لاتره‌آمون^۴، نام شخصیت اصلی رمانی تاریخی با همین نام، نوشته اوژن سو، می‌سازد. پیام و پیامد چنین اقدام نامتعارفی این است که به هیچ‌روی یک متن ادبی زاییده یک شخص واقعی به‌شمار نمی‌رود و بلکه برعکس متن ادبی،

(xv) ^۱ *S'il est quelquefois logique de s'en rapporter à l'apparence des phénomènes, ce premier chant finit ici. Ne soyez pas sévère pour celui qui ne fait encore qu'essayer sa lyre : elle rend un son si étrange ! Cependant, si vous voulez être impartial, vous reconnaîtrez déjà une empreinte forte, au milieu des imperfections. Quand moi, je vais me remettre au travail, pour faire paraître un deuxième chant, dans un laps de temps qui ne soit pas trop retardé. La fin du dix-neuvième siècle verra son poète (cependant, au début, il ne doit pas commencer par un chef-d'œuvre, mais suivre la loi de la nature).*

^۲ Isidore Ducasse

^۳ anagramme

^۴ Latréamont

نه تنها نویسنده، یعنی لوتره‌آمون را، بلکه شخص واقعی، یعنی ایزیدور دوکاس را می‌آفریند. بدین ترتیب، نه یک شخص، بلکه همگان در تولید یک متن سهیم‌اند. اما معنای واژه همگان را در آوازه‌های مالدرور تنها زمانی می‌توان به‌درستی درک کرد که عنصرهای خوانش و خواننده را نیز در آن دخیل دانست چه تنها ادبیاتی می‌تواند خود را دمکراتیک بداند که بتوان در آن تعامل نویسنده و خواننده را دید، تعاملی که به پذیرش هیچ معیار یا قراردادی تن نمی‌دهد.

۳-۴ خوانش دموکراتیک

با وجود تقابل تاریخ‌گرایی^۱ (توضیح اثر در پیوند با بافت تاریخی‌ای که در آن شکل گرفته است) و صورت‌گرایی (درون‌مانی در توصیف متن) پیرامون نیت مولف، این دو رویکرد اما در یک نکته اشتراک داشتند: همواره قطب خوانش و خواننده را در نقد ادبی و نظریه ادبیات نادیده می‌گرفتند (کمپانیون ۱۷۲). در حقیقت، انگاره مدرن مولف، که بارت آن را فرآورده فردگرایی حاصل از تجربه‌گرایی و خردگرایی می‌داند (بارت ۶۱-۶۲)، با ناپدید شدن سنت ادبیات شفاهی و پیدایش آنچه «متن‌محوری»^۲ (ویان ۱۱) در ادبیات می‌خوانند، رفته‌رفته در جامعه بورژوا از اهمیت بسزایی برخوردار شد به‌گونه‌ای که توضیح اثر تنها در پیوند با خاستگاه تولید آن شدنی بود. حتی زمانی که نویسندگانی چون مالارمه^۳، والری^۴ و پروست، و زبان-شناسی مدرن توانستند انگاره مولف را بی‌اعتبار سازند و انگاره زبان و متن را به کرسی قدرت بنشانند، باز هم انگاره خوانش نادیده گرفته شد. در بهترین حالت، ورود انگاره خوانش به نقد ادبی و نظریه ادبیات به نیمه دوم سده بیستم بازمی‌گردد. اما خواننده در آوازه‌های مالدرور نقشی بسیار کلیدی ایفاء می‌کند. متن لوتره‌آمون این‌گونه آغاز می‌شود:

«خدا کند خواننده، دل‌یافته و همچون متنی که می‌خواند موقتاً ددخو، راه ناهموار و وحشی خود، بی‌آنکه جهت از دست دهد، در میان تالاب‌های متروک این برگ‌های تاریک و زهرآگین بیابد چرا که مگر آنکه خواندن خویش با منطقی استوار و فشاری ذهنی همرا کند، دست‌کم با تردیدهایش هم‌تراز، تراوش‌های مرگ‌بار این کتاب جاننش

^۱ historicisme

^۲ textocentrisme

^۳ Mallarmé

^۴ Valéry

خواهند اندود، همچنان که آب شکر را. خوب نخواهد بود همه کس برگ‌هایی را بخواند که در پی می‌آیند.»^۱ (لوتره‌آمون ۸۰)

و راوی در پایان آواز نخستین این‌گونه با مخاطب متنی خود سخت می‌گوید: «بدرود پیرمرد، اگر مرا خوانده‌ای، یادم کن. و تو، مرد جوان، نومید نشو. اگرچه خلاف‌اندیشی، اما خون‌آشام دوست تو است. با احتساب کنه‌ی آکاروس که موجب جرب است، تو دو دوست داری.»^۲ (۹۶)

در حقیقت، خواننده در دو جایگاه کلیدی و مهم هر شش آواز، یعنی در پیش‌گویه و پس-گویه‌های^۳ آنها حضور دارد و متن لوتره‌آمون را به نوعی گفت‌وگو بدل می‌کند چه چستی هر متن و کتابی، بنا به گفته ژان-لوک نانسی، تنها در پیوند با هم‌سخن آن درک خواهد شد:

«یک کتاب درباره چیزی سخن نمی‌گوید بلکه با کسی سخن می‌گوید، به دیگر سخن، مادام که کتاب با کسی سخن نگوید چیزی نمی‌گوید به نحوی که نمی‌توان هم‌سخن کتاب را از آنچه که درباره آن سخن می‌گوید جدا دانست.» (نانسی ۲۲)

گرچه خواننده در روند تولید متن با نویسنده همکاری می‌کند و ادبیات به تعامل و ارتباطی دوسویه میان این دو قطب بدل می‌گردد، اندیشه‌ای که بنیان جریان‌هایی چون گفته‌پردازی^۴ و کاربردشناسی زبان^۵ در دهه‌های پایانی سده بیستم به‌شمار می‌رود، اما با این وجود، نباید پنداشت که خواننده می‌تواند به قدرتی نامحدود دست یابد و به هر خوانشی دست زند. دموکراسی خود را در خوانش متن نیز نشان می‌دهد. نخست آنکه وجود ژانرهای متفاوت

(xvi) ^۱ *Plût au ciel* que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison ; car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre. Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre.

(xvii) ^۲ Adieu, vieillard, et pense à moi, si tu m'as lu. Toi, jeune homme, ne désespère point ; car, tu as un ami dans le vampire, malgré ton opinion contraire. En comptant l'acarus sarcopte qui produit la gale, tu auras deux amis !

^۳ excipit

^۴ énonciation

^۵ pragmatique

خوانش‌های گوناگون می‌طلبند و خواننده نمی‌تواند در یک قالبی مشخص به خوانشی واحد دست زند. در حقیقت، نامتجانس بودن متن سبب می‌شود تا خواننده در هر بخشی از متن شگفت‌زده شود، و عمل خوانش، درست بسان عمل نوشتار، به نوعی ماجراجویی بدل گردد که هرگز خواننده پیروز از آن بیرون نخواهد آمد چه متن هر بار افق انتظار خواننده را به چالش می‌کشد، درست همان‌گونه که در بالا پیشگویی متن لوتره‌آمون به آن اشاره می‌کند، تا جایی که خواننده دیگر به هیچ افق انتظاری توسل نجوید.

در حقیقت، هنگام خواندن *آوازه‌های مالدرور*، خواننده خود را اسیر هزارتویی می‌بیند و هر بار می‌اندیشد که کورسویی در دوردست بالاخره او را از راهروهای تودرتو و تاریک رهایی خواهد بخشید اما سرانجام درمی‌یابد که برای همیشه گم شده است. هر بار که خواننده به معنایی دست می‌یابد و می‌خواهد به آن توسل جوید، متن آن را نفی می‌کند. این روند تا بدان‌جا ادامه خواهد یافت که خواننده دریابد که نباید در پی معنایی واحد باشد. معنای این متن در تکرار معنایی آن و نفی معنای واحد نهفته است.

۴- نتیجه‌گیری

جستار کنونی دو هدف اصلی را در پی داشت. نخست آنکه کوشید تا پیامد اعتراض و طغیانی را که بسیاری از منتقدان از جمله باشلار و بلانشو در *آوازه‌های مالدرور* می‌دیدند با رویکردی متن‌گرا و درون‌مان در برداشت لوتره‌آمون به ادبیات جستجو کند. طبیعی است که این رویکرد از هرگونه ارجاع به زندگی‌نامه نویسنده دوری خواهد جست. پیامد این اعتراض در قالب دموکراسی ادبی در سراسر متن لوتره‌آمون تجلی می‌یابد. دوم اینکه برخلاف ژاک رانسییر، فیلسوف هم‌روزگار فرانسوی، که پیدایش دموکراسی در ادبیات را با پیدایش ژانر رمان در سده نوزدهم ممکن دانسته است، این مقاله نشان می‌دهد که متنی مدرن چون *آوازه‌های مالدرور* که اغلب آن را در حوزه شعر جای می‌دهند، می‌تواند نماد بارزی از دموکراسی ادبی به‌شمار رود.

درگیری، تقابل و تناقض از ویژگی‌های برجسته *آوازه‌های مالدرور* به‌شمار می‌روند چه این متن می‌کوشد با برقراری برابری و عدالت در تمام سطوح متن، به هر آنچه تا پیش از او خاموش بوده و به حاشیه رانده می‌شد صدایی رسا ببخشد، به تعریفی که اقلیتی محدود و «نخبه» از «ادبیات» ارائه کرده و بر کرسی نشانده بودند پایان دهد، ادبیات را از قید نابرابری و

بی‌عدالتی برهاند و شاید برای نخستین بار در تاریخ ادبیات، چستی واقعی و حقیقی ادبیات، یعنی رهایی از هرگونه معیار و بند و رهابخشی و آزادی، را نشان دهد. بیهوده نبود که به درازنای نیم قرنی، پاسداران سنت‌ها و ارزش‌های ساختگی و قراردادی، به بهانه‌های گوناگون انگ‌های متفاوتی به این متن و نویسنده زدند تا آن را در خاموشی و حاشیه نگهدارند.

در حقیقت، متن لوتره‌آمون تلاشی است برای گستراندن اصل دموکراسی در سطح پنج انگاره بنیادین ادبیات^۱، یعنی ادبیت، نیت، بازنمایی، پذیرش و ژانر: از یک سو، مبانی رویکرد سنتی به ادبیات به چالش کشیده می‌شود، از سوی دیگر، تمامی انگاره‌هایی که مدت‌ها به حاشیه رده شده بودند، قدرت می‌یابند. اصل گفتگو و برابری خود را در متن می‌گستراند. برای نخستین بار، در متنی شاعرانه، ادبیات عوام بر ادبیات خواص چیره می‌شود و توانایی‌های زیبایی‌شناختی آن نشان داده می‌شود چه نگاهی گذار به تحول ادبیات نشان می‌دهد این تحول به‌مدد چنین سازوکاری صورت می‌پذیرد. وقتی یک متن در نظامی هم‌زمان از متن‌های گوناگون جای بگیرد، فارغ از هرگونه تفاوت‌های زمانی، زبانی و ژانری، آن‌گاه یک متن برساخته از متن‌های دیگر و زبان است، ساختگی و جمعی بودن آن برملا می‌شود، به واقعیتی بیرونی ارجاع نمی‌دهد، و بدین ترتیب، دو انگاره سنتی نیت و بازنمایی را که سده‌ها آفرینش آثار ادبی را با آن توضیح می‌دادند یکسر بی‌اعتبار می‌شوند.

افزون بر این، *آوازه‌های مالدرور* با ارجاع فراوان به خواننده، متن ادبی را به گفتگو و ارتباطی میان نویسنده و خواننده بدل می‌کند و دیگر برای رویکرد سنتی به اثر ادبی که تمام توجه‌اش جلب قطب نویسنده بود اعتباری قائل نیست چه در متن لوتره‌آمون خوانش به کنشی فعالانه بدل می‌گردد و خواننده در فرآیند تولید معنا شرکت می‌جوید. خواننده نیز خود را در برابر متنی می‌یابد که به هیچ‌وجه با تجربه‌های پیشین او از اثر ادبی شباهتی ندارد چه متن متشکل از تکه‌متن‌های گوناگونی است از ژانرهای متفاوت که دم‌به‌دم او را شگفت‌زده کرد و به نفعی افق انتظارش می‌پردازد تا جایی که درمی‌یابد که باید خود را به جریان متنی بسپارد.

References

^۱ هر گفتمانی پیرامون ادبیات تلاشی است برای پاسخ دادن به یکی از پرسش‌های زیر: ادبیات چیست؟ چه پیوندی میان ادبیات و مولف وجود دارد؟ چه ارتباطی میان ادبیات و واقعیت برقرار می‌شود؟ چه مناسباتی میان ادبیات و خواننده تنیده می‌شود؟ ارتباط میان ادبیات و زبان کدام است؟

- Angenot, Marc. "Qu'est-ce que la paralittérature?". *Erudit*. vol. 7, no. 1 (1974): 9-22.
- Adam, Jean-Michel, and Ute Heidmann. "Des Genres à la Généricité. L'Exemple des Contes (Perrault et les Grimm)". *Langages*, no. 153 (2004): 62-72.
- . "Six Propositions Pour l'étude de la Généricité". *La Licorne*, no. 79 (2006): 21-34.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- Compagnon, Antoine. *Le Démon de la Théorie*. Paris: Seuil, 1998.
- Derrida, Jacques. "La Loi du Genre". *Parages*. Paris: Galilée (1998) : 249-287.
- Genette, Genette. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Ghanadpour, Azin. "Author's Passions: A Glance at Maldoror's Songs Written by Conte de Lautréamont". *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 13, no. 50 (2009): 113-126.
- Hugotte, Valéry. *Lautréamont, Les Chants de Maldoror*. Paris: PUF, 1999.
- Iranzadeh Nematollah and Mehdi Dadkhah Tehrani. "On the Notion of Literary Democracy in Jamlzadeh's Forward to Yeki Bud Yeki Nabud". *Literary Criticism*, vol. 9, no. 33 (2016): 109-128
- Kristeva, Julia. "Le Mot, le Dialogue, le Roman". *Sémiotikè, Recherches pour une Sémanalyse*. Paris: Seuil, 1961.
- Lautréamont, Ducasse Isidore. *Œuvres Complètes*. Paris: GF Flammarion, 1990.
- Marx, William. *L'Adieu à la Littérature. Histoire d'une Dévalorisation XVIII^e-XX^e Siècle*. Paris: Minuit, 2005.

- Midal, Fabrice. *Comprendre l'Art Moderne*. Paris: Agora, 2007.
- Nathan, Michel. *Lautréamont, Feuilletoniste Autophage*. Seyssel: Champ Vallon, 1992.
- Nancy, Jean-Luc. *Sur le Commerce des Pensées. Du Livre et de la Librairie*. Paris: Galilée, 2005.
- . *Vérité de la Démocratie*. Paris: Galilée, 2008.
- Payandeh, Hossein. *Literary Criticism and Democracy. Essays in Literary Theory and New Literary Criticism*. Tehran, Niloufar, 2006.
- Rancière, Jacques. *La Parole Muette. Essai sur les Contradictions de la Littérature*. Paris: Hachette littératures, 1998.
- . *La Haine de la Démocratie*. Paris: La Fabrique, 2005.
- Sajedi, Tahmoures. "A Study of Paraliterature and its Genres". *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 10, no. 25 (2005): 21-34.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Petite écologie des études Littéraires; Pourquoi et Comment étudier la Littérature*. Paris: Thierry Marchaisse, 2011.
- Todorov, Tzvetan. *Littérature en péril*. Paris: Flammarion, 2007.
- Vaillant, Alain. *La Crise de la Littérature. Romantisme et Modernité*. Grenoble: ELLUG, 2005.
- Veg, Sébastien. "La Démocratie, un Objet d'étude pour la Recherche Littéraire?". *Revue de Littérature Comparée*, no. 329 (2009): 101-121.
- Zokhtareh, Hassan. "Decline of New Criticism in France". *Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences and Council for the Study of Humanities Texts and Books*, vol. 18, no. 8 (2018a): 167-186.
- . "Tzvetan Todorov and Literature Crisis". *Book Review Journal of Foreign Languages*, vol. 1, no. 1 (2018b): 5-10.

---. "Review of the Book *Farewell to Literature*". *Book Review Journal of Foreign Languages*, vol. 1, no. 2 (2018c): 17-24.