

می‌توانیم ادامه دهیم، ادامه می‌دهیم

گفت‌وگوی سمیرا رشیدپور، فرهاد حیدری گوران و فاضل محمود

درباره‌ی ادبیات اقلیت



کتاب‌های پروبلماتیکا

۱۰

پروبلماتیکا

می‌توانیم ادامه دهیم، ادامه می‌دهیم

گفت‌وگوی سمیرا رشیدپور، فرهاد حیدری گوران و فاضل محمود
درباره‌ی ادبیات اقلیت

کاری از واحد نشر اینترنتی سایت پروبلماتیکا
هرگونه استفاده از این کتاب با ذکر منبع مجاز است.

www.problematicaa.com

نمی‌توانیم ادامه دهیم،

ادامه می‌دهیم

گفت‌وگوی سمیرا رشیدپور، فرهاد حیدری گوران و فاضل محمود

درباره‌ی ادبیات اقلیت

پروپلماتیکا؛ ایده‌ی «ادبیات اقلیت» را اولین بار دولوز و گتاری در کتاب «کافکا: به سوی ادبیات اقلیت» (۱۹۷۵) مطرح کردند. در واقع شاید بتوان گفت این کتاب محصول اوج همکاری دولوز و گتاری است. آنها در این بخش شاخص‌هایی را برای ادبیات اقلیت برمی‌شمارند که در این گفتگو به موضوع اصلی بحث ما بدل شده است. سعی ما بر آن بود تا مفاهیمی مانند زبان اکثریت، زبان اقلیت، زبان بومی، قلمروزدائی، قلمرویابی، بیان جمعی، سیاسی بودن ادبیات اقلیت را به بحث در زبان فارسی و ادبیات فارسی بکشانیم. بخش «ادبیات اقلیت چیست؟» دولوز و گتاری در سال ۱۳۷۴ در کتاب سرگشتگی نشانه‌ها (نمونه‌های نقد پست‌مدرن؛ گزینش و ویرایش مانی حقیقی) با ترجمه‌ی بابک احمدی به فارسی ترجمه شد. متن اصلی این کتاب هم دو دهه بعد یعنی در سال ۱۳۹۲ تقریباً به صورت همزمان با دو ترجمه به دست خواننده‌ی فارسی‌زبان رسید. متن حاضر اولین بخش از سلسله مباحثات پیرامون مساله‌ی «اقلیت» است که حول گفت‌وگویی میان فرهاد حیدری گوران، نویسنده و پژوهشگر؛ سمیرا رشیدپور، نویسنده و مترجم، و فاضل محمود، مترجم و محقق ادبیات فارسی شکل گرفته. در واقع این گفت‌وگوی سه نویسنده‌ی کُرد به زبان «فارسی» است.

سمیرا رشیدپور: پیرامون ادبیات اقلیت حرف و حدیث‌های بسیاری هست. به خوبی آگاه هستیم که مسأله‌ی "اقلیت" صرفاً بر سر تعداد کمتر نیست. بلکه فرایند تبعیض و به حاشیه راندن یک عده‌ی خاص، بیشتر مربوط به سلسله مراتب‌ها و ساختارهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی است. حال ترجیح می‌دهم از همین ابتدا بدون هیچ مقدمه‌ای به این پرسش اصلی بپردازیم که "ادبیات اقلیت" (Minor literature/littérature mineure) در موقعیت زبانی و زیستی ما چگونه شکل می‌گیرد؟ آیا ادبیات اقلیت صرفاً ادبیاتی است که برای یک اقلیت خاص، با زبان همان اقلیت خاص می‌نویسد؟ یا می‌تواند بازنمایی‌کننده‌ی وضعیت کلی و فراهوبتی باشد؟ یا هر دو؟ به چه معنا؟

فاضل محمود: از نظر من ادبیات اقلیت حضور و مفهوم خودش را در برابر چیزی به دست می‌آورد که همان ادبیات اکثریت است به همین دلیل قبل از این که به زوایای مسأله ادبیات اقلیت بپردازم، لازم می‌دانم به این مسأله بپردازم که واقعا درک ما از ادبیات اکثریت و مفهوم اصلی آن چیست. زیرا یکی از مسائلی که در وهله‌ی اول ذهن را در رابطه با ادبیات اکثریت منحرف می‌کند اعتقاد به این موضوع است که ادبیات اکثریت ادبیاتی است که دارای یک اکثریت زبانی مطلق است! درک موضوع به چنین شیوه‌ای منحرف‌کننده است، چون زبان اکثریت یا زبان رسمی زبانی است که گفتمان قدرت در دوره‌های تاریخی آن را تبدیل به زبان اکثریت، و ادیبان را ناچار به کارگیری این زبان برای خلق آثار ادبی خویش

کرده‌است، اگر نه زبان فارسی که الان در ایران به عنوان زبان اکثریت شناخته شده‌است و با این نقاب ادبیات فارسی را نیز بدل به یک ادبیات اکثریت کرده است، خود زبان اقلیت بوده است. امروزه هم چنین است، البته این موضوع تنها به مسأله آفرینش آثار ادبی به این زبان محدود نمی‌شود بلکه ترجمه‌ی آثار ادبی به زبانی فارسی را نیز به امری اجتناب‌ناپذیر بدل کرده‌است. برای نمونه مترجمان آثار ادبی به ناچار به زبانی رجوع می‌کنند که امروزه به زبان ادبیات اکثریت بدل شده است، حتی بعضی از مترجمان ایرانی که متون کلاسیک و قرون وسطی را ترجمه می‌کنند برای اینکه بتوانند زبانی برای ترجمه آثار خود پیدا کنند، زبانی درخور زبان مبداء، به آثاری رجوع می‌کنند که در طول تاریخ به زبان فارسی نوشته شده است. به نظر من، ادبیات را نمی‌توان دارای خاستگاهی زبانی و تاریخی فرض کرد که مترجم یا نویسنده‌ی آثار ادبی به آن رجوع کند. اما در فلسفه این موضوع فرق می‌کند و نویسنده و مترجم مفاهیم را در برابر گفت‌وگو با متن‌های فلسفی دیگر عرضه می‌کند. شوپنهاور در جایی کسانی را که زبان لاتین و یونانی نمی‌دانند عوام خطاب می‌کند. خب این موضوع از لحاظ مفهوم‌پردازی و تاریخ تفکر در غرب که تاریخی پیوسته دارد می‌تواند صدق کند زیرا فلسفه دارای تاریخ و منشاء مفهومی است و به عبارتی دیگر سیر تاریخی تفکر را می‌توان گسست‌ناپذیر نامید، چون هر مفهوم یا مکتب فلسفی پیدایش خود را در نقد و نفی یا در همخوانی با فلسفه قبل از خود به دست می‌آورد. در ایران امروز گفتمان قدرت برای زبان فارسی یک مسیر ارجاعی را در رابطه با ادبیات - تالیف یا ترجمه - تعیین کرده است و رجوع به تمامی جوانب زبان فارسی، از جمله زبان ادبیات کلاسیک، زبان کوچه بازار و زبان افسانه‌ها و اسطوره‌ها را، در برابر خالقان آثار ادبی گذاشته است. در چنین وضعیتی است که ادبیات دیگر اقوام و ملل مقیم ایران خود به خود تبدیل به ادبیات اقلیت می‌شود. و

اینجاست که اقلیت بودن این ادبیات ربطی به اقلیت زبانی آن ندارد، هر چند که یکی از ویژگی‌های ادبیات اقلیت نیز مربوط به زبان است. ادبیات اقلیت از لحاظ زبانی نمی‌خواهد دارای هیچ تعهدی باشد و هدف آن تعهدزایی از زبان ادبیات اکثریت است. در این زمینه می‌توانیم به ادبیات جهان هم رجوع کنیم، اولین کاری که کافکا برای خلق آثارش انجام داد کنار گذاشتن نوشته‌های استادی بود که خیلی هم برای او احترام قائل بود (زبان آلمانی که گوته برای نوشتن آثارش به کار برده است). زیرا به گفته‌ی خود کافکا، زبان آلمانی یهودی‌های چک توانایی بسیار بیشتری برای کار ادبیات داشته است. به همین دلیل کافکا زبان گوته و زبان اداری آلمان را رها می‌کند و زبان آلمانی پراگ را انتخاب می‌کند تا در دل ادبیات اکثریت به قلمروزایی برسد. نویسنده دیگری که اکنون به یکی از چهره‌های بزرگ جهانی تبدیل شده و در ایران هنوز ناشناخته مانده است آهارون آپلیفیلد است.^۱ او در خانواده‌ای یهودی در بوکیفینا در رومانی به دنیا می‌آید. زبان او زبان آلمانی است. آهارون در دوره‌ای زندگی می‌کند که یهودیان اروپا بحرانی‌ترین وضعیت زندگانی خود را تجربه می‌کنند. او کشتار یهودیان و اردوگاه‌های مرگ را با چشمان خود می‌بیند و زندگی در لبه‌ی مرگ را نیز تجربه می‌کند؛ حتی خبر کشته شدن مادرش به گوشش می‌رسد. در جایی می‌گوید: «گرچه مرگ مادرم را ندیدم اما تنهایی و فریاد آخرش را شنیدم.» زبان آلمانی نمی‌تواند تجربه‌ی مرگ یهودیان را در ادبیات برای او بازگو کند. او نمی‌خواهد فاجعه را به زبانی بازگو کند که از ترس سایه‌ی آنها نیز در تنهایی خویش به خود می‌لرزد به همین دلیل شروع به یادگیری زبان عبری می‌کند و تا آخر زندگیش همیشه کابوس فراموش کردن زبان عبری رهایش نمی‌کند. او بر هر ترتیب زبان عبری را یاد می‌گیرد، و تجربه‌های خود را از

طریق این زبان به تجربه‌ای فرا شخصی بدل می‌کند و رمان‌هایش، حتی اتوبیوگرافی‌ترین رمانش یعنی سرگذشت یک زندگی^۲، بازگوکننده‌ی وضعیت پهلودیان اروپایی در آستانه جنگ جهانی دوم است.

در اینجاست که من با این گفته‌ی دلوز همدلی دارم که ادبیات اقلیت، ادبیاتی است که کارکرد سیاسی دارد. ادبیاتی که می‌خواهد شکافی عمیق را در دل ادبیات اکثریت بیندازد. همچنین ادبیات اقلیت یک کارکرد جمعی را دارد یعنی نماینده گروه یا اقلیتی است که از طریق زبان به بیرون رانده شده است. ادبیات اقلیت می‌خواهد خود را از دست ارزش‌هایی رها سازد که اربابان^۳ به او تحمیل کرده‌اند. ماشین محرک ادبیات اقلیت اراده‌ی معطوف به قدرت به معنای نیچه‌ای آن است. اراده‌ی آفرینشگری که طی آن یک اقلیت اجتماعی یا آیینی یا زبانی سعی دارند با خلق آثار ادبی تسلط کامل بر قلمرو زیستی - اجتماعی و درونی خود به دست آورند و خود را از زبان ادبیات اکثریتی آزاد کنند که جزئی از زبان بوروکراسی و ژورنالیسم و تجارت شده است به همین دلیل ادبیات اقلیت به دنبال این نیست که خود به ادبیات اکثریت تبدیل شود. بلکه می‌خواهد به ابزارهایی بازگردد که می‌توانند مهم‌ترین ابزارهای ممکن برای تثبیت تشخص ادبی آن باشند و به آن اصالت بخشند. ادبیات اقلیت اگرچه در داخل یک مرز جغرافیایی و سیاسی مشخص و معین ظهور می‌کند، اما از طریق ترجمه، این امکان را دارد که به یک فیگور جهانی تبدیل شود.

^۲ Histoire d'une vie

^۳ Des Maitres

فرهادج. گوران: خب، این پرسشی مکرر اما همواره ضروری است. می‌دانیم ادبیات اقلیت از نظر دلوز و گتاری واجد این سه ویژگی است؛

یک - از ادبیات اکثریت قلمرو دایمی می‌کند، حاشیه محور است. زیست بوم اقلیت‌ها را در برمی‌گیرد و به درون ادبیات اکثریت نقب می‌زند و آن را می‌کاود. نه در مقام باستان شناس که همچون یک موش.

دو - طبیعت سیاسی دارد و هر چیزی را به مثابه‌ی امر سیاسی به خود می‌خواند. منفعل و نظاره‌گر نیست. باید به کاری بیاید نه اینکه صرفاً نظام دلالت‌ها را تقویت کند و دال‌ها و مدلول‌ها را فربه‌تر. در رمان‌های کافکا، نمادگرایی‌ها، استعاره‌ها و نظام‌های دلالتی از هم می‌پاشد. بذر زبان او در نزدیک‌ترین ساحات جهان مادی خود او افشاند می‌شود. و عجیب اینکه این زبان موجد نوعی نیروی اسطوره‌ای و باطنی می‌شود که دیگر نه از درون متون مقدس و آیین قبلا بلکه از تولید ادبیات نشأت می‌گیرد. پس او می‌تواند در یکی از یادداشت‌های روزانه‌اش خطاب به کسی که دوست دارد بنویسد: "صفحات کتاب‌های مقدس در برابر من تکان نمی‌خورند".

سه - ادبیات اقلیت واجد بیانی جمعی (Collective Enunciation) است به گونه‌ای که حتی روایت‌های فردی در آن سریعاً به امر جمعی متصل می‌شود. کارکرد اتوپایی دارد و درون ماندگار است. از همین رو راهی به انقلاب می‌گشاید. انقلابی در درون زبان که همانا انقلاب برون از زبان نیز هست. کار نویسندگان در این جا به کار انداختن ماشین بیان جمعی است. کار سلین و بکت و لوکلزیو در زبان فرانسه، کار والته ویتمن، ویرجینیا وولف و جیمز جویس و ویلیام باروز و فالدکتر و رالف لیسون در زبان انگلیسی.

آنچه دلوز با عنوان «زبان قلمرو دایم» و «زبان بومی» از آن یاد می‌کند ما را به مجموعه‌ای از نفی‌ها و نشاید‌ها می‌رساند. کافکا به این دلیل نویسنده‌ی این نوع

ادبیات است که می‌کوشد زبان اکثریت را از کار بیندازد و جهان «هلاخا» بی‌نوشتار را نفی کند. به این خاطر که رمان‌های غیربازنما (non-representative) نوشته‌است. در عین حال آثار او پهلو به پهلو همان متون قدسی می‌زند. خدا نخواسته او بنویسد اما نوشته است. به نوشته‌ی دلوز و گتاری، او می‌توانست دو راه در پیش گیرد؛ یا به تغذیه و ارتقای زبان آلمانی از طریق کاربست اسطوره‌ها، مصرف نمادها و کهن‌الگوهای عبری و قبالیایی بپردازد یا اینکه زبان آلمانی پراگ را با تمام ناتوانی و تهی‌دستی‌اش بپذیرد. کافکا این راه دوم را در پیش می‌گیرد. آن هم نه زبانی که بایستد و در سرحدات کار نویسنده متوقف شود بلکه زبانی که در قلمرو خودش هم همچنان کوچ‌گر باقی می‌ماند. رمان‌های کافکا همواره در حال شدن‌اند. درست از همین رو بی‌پایان می‌نمایند. کتاب دلوز را همچون یک فانوس دریایی در نظر آوریم. یک علامت، که نه فقط رمان‌های رازآمیز کافکا که «طبیعت سیاسی» پاره‌هایی از ادبیات پیش و پس از او را هم روشن می‌کند. به نظرم بهتر است در این گفت‌وگو طوری پیش برویم که مثلاً ببینیم در غیاب نظریه‌ی ادبیات اقلیت چه اتفاقی برای ادبیات می‌افتد؟ اما آشکار است که این مواجهه کار من نیست. کار یک محقق و «حفار» تمام عیار است. الان سه ترجمه از «ادبیات اقلیت...» در دسترس خواننده فارسی زبان است. اما باید پرسید که این ترجمه‌ها به چه کاری آمده است؟ «فرهنگ‌سازی» یا امکان تولید ادبیات؟!

از سوی دیگر، مسأله این است که هر گونه تلاشی برای نوشتن به زبان «فارسی» خودش نوعی فراموشی ادبیات اقلیت و تهدید آن است، مگر اینکه اثری همانند «ایمان بیابوریم...» فروغ فرخزاد نوشته شود، رخنه‌ی او به درون زبان مذكر شعر، فرم و بوطیقا و دست‌ورزبان سلطه‌گر را به هم می‌زند. رضا براهنی در «خطاب به

پروانه‌ها» و بخش‌هایی از رمان «آزاده خانم و نویسندہ‌اش» زبانی دیگر درون زبان اکثریت به وجود می‌آورد.

دیگر اینکه؛ ادبیات اقلیت، «ادبیات اقلیت‌ها» نیست. یعنی صرف نوشتن به یک زبان بومی (Vernacular language) و به کارگیری ساخت و ساحت و محتوای آن زبان بومی نیست، بلکه سرهم‌بندی و ترکیب مجدد کارکردهای آن است. این همان چیزی است که ادبیات را از دام «بومی نویسی» و تعابیر تقلیل‌دهنده‌ی دیگر می‌رہاند. در واقع دوگانہ‌ی اکثریت/ اقلیت در این جا از کار می‌افتد. میان این دو رابطہ‌ی شدیدتر وجود دارد که «شدن» را امکان‌پذیر می‌کند؛ شدن امر ناممکن. زبان بومی یک ریزوم است که از جایی بیرون از خودش سر برمی‌آورد. از نقطه‌ای به نقطه‌ای دیگر می‌رود؛ سیال و گریزنده است و هیچ کجا متوقف نمی‌شود. یک وضعیت نیست، بلکه فراشد و سیوروت است. حامل خطوط گریز و نشانگر آن است. و مهم‌تر اینکه ادبیات اقلیت نه با تودہ‌های تسلیم‌شده و امانده در زیست بوم خویش که با «مردمی که می‌آیند» رابطہ دارد؛ مردم شادان اقلیم‌های آینده، نه اندوہ‌زدگان قلمروهای سلطه‌پذیر گذشتہ؛ همان کله‌های خمیده و پشت‌های قوز برداشتہ؛ مردمانی که به لحاظ اجتماعی و تاریخی در اقلیت‌اند اما تسلیم متافیزیک و ماشین سرکوبگر اکثریت شده‌اند؛ همانند «ایزدی»هایی که چند سال قبل دختری را که عاشق یک پسر مسلمان شدہ بود به طرزی فجیع به قتل رساندند؛ همان کاری که جهادبست‌های داعشی در شنغال و کوبانی و جاهای دیگر با دختران و زنان اسیر کرده‌اند. ادبیات اقلیت به آن زنی نظر دارد که در «شنغال» علیه داعش می‌جنگد؛ دست به بازنمایی اسطوره نمی‌زند، بلکه آن را با تمام نیرویش به مکان و امکان کنش سیاسی تبدیل می‌کند.

سمیرا رشیدپور: با این اوصاف، ادبیات اقلیت در نهایت دو هدف می‌تواند داشته باشد که به نظر من هر دو به نقض غرض منجر می‌شوند؛ یا ادبیات اقلیت باید سعی کند که دیگر اقلیت نباشد، یعنی اکثریت را تحت‌الشعاع قرار دهد، در دل گفتمان حاکم جا شود و خواسته‌های خودش را محقق سازد که خب، در این صورت دیگر ادبیات «اقلیت» نیست و فی‌نفسه دچار پارادوکس می‌شود. یا اینکه برای فرار از این وضعیت، که اغلب هم همین‌طور است، بر اقلیت‌بودگی خود در مقام اقلیت پافشاری کند، که خب این هم به پارادوکسی ختم می‌شود که به ایده‌آل‌سازی اقلیت می‌انجامد و همواره به مثابه‌ی ژستِ نوعی سرپیچی، نوعی نفی، نوعی تلنگر نسبت به سیستم حاکم عمل می‌کند. اما در عین حال، برای تصدیق اقلیت‌بودن خود نمی‌خواهد نظم حاکم را براندازد. طبق تجربه‌ی ما، همین در خودپسندگی، به لاس زدن با اقلیت‌بودگی‌ای منجر می‌شود که از زیر بار تغییر وضعیت و از آن خود ساختن آن‌شانه خالی می‌کند؛ چیزی که نه تنها در زبان بلکه حتی عمدتاً در رفتار اقلیت‌های مختلف قومی، مذهبی، زبانی، نژادی و جنسی به چشم می‌خورد.

نکته دیگر اینکه ادبیات اقلیت با قلمروزدایی و نقب زدن چگونه می‌تواند خود را از دام «هویت‌ی جدید» برهاند؟ برای مثال خود فرهاد گفت که «هر گونه تلاشی برای نوشتن به زبان «فارسی» خودش نوعی فراموشی ادبیات اقلیت و تهدید آن است» – باید این را هم روشن کنیم وقتی می‌گوییم زبان فارسی، منظورت کدام زبان فارسی است؟ زبان رسمی بوروکراتیک؟ زبان فارسی کوچه و بازار؟ زبان فارسی فردوسی؟ – آیا خود همین رویکرد، به جای یافتن شکاف‌ها، امکانات و پتانسیل‌های زبان فارسی، نشان‌دهنده‌ی نوعی هویت‌گذاری جدید نیست؟ مگر یک زبان، فی‌نفسه ساختار سلطه است که با نفی کلی آن بتوان از ادبیات اقلیت دفاع کرد؟ و اگر زبان، خود ماهیتاً سلطه‌گر است، پس آیا ادبیات اقلیت، باید نوعی «زبان

بی‌زبانی» باشد؟ فرهاد خودت می‌بینی این رویکرد ما را به کجا می‌برد؟ از طرف دیگر، اگر خود ذات زبان هدف حمله ما نباشد، بلکه فقط زبان مسلط (برای مثال در اینجا فارسی) را هدف حمله قرار دهیم، آیا ادبیات اقلیت را با نوعی اقلیت قومی و زبانی خلط نکرده‌ایم؟ چرا زبان فارسی را به طور کلی واجد ضریب بالایی از قلمروزدایی نمی‌دانید؟ زبان فارسی در حالی به زبان رسمی کشور ما بدل شده است که زبان گفتاری و روزمره‌ی اکثریت مردمی که در ایران زندگی می‌کنند، نیست. این زبان برای بخش قابل توجهی از جمعیت ما، زبان دوم، زبان دستوری و اجرایی، زبان کتاب‌های درسی، نامه‌ها و بخشنامه‌های اداری است. زبانی که اغلب اقوام ترک، کرد و عرب در ایران قادر به فهم دقیق آن نیستند و آن را زبان بوروکراتیک تلقی می‌کنند و همواره با خواندن یا شنیدن صدای آن خود را مخاطب اصلی‌اش نمی‌دانند و همین بر شکاف بین صدایی که بلندگو را در اختیار دارد و مخاطبی که کلمات و لحن خطایی آن گفتمان را به سوی خود نمی‌بیند دامن می‌زند. چرا از همین شکاف‌ها شروع نکنیم به نوشتن؟ با سوال پیچ کردن زبان استاندارد، به تته‌پته انداختن و فلج کردن‌اش (مثل کاری که سلین در رمان‌های اول‌اش یعنی «سفر به انتهای شب» و «مرگ قسطی» کرد، یعنی در رمان‌هایش، آن زبان فرانسه‌ی فخیم و غنی و مفتخر به نویسندگان و شاعران بزرگش در طی قرن‌ها را با زبان زنده‌ی مردم عامه -تلفیقی از آرگوی پارسی و زبان عامیانه‌ی رایج - جایگزین کرد که به نظر ژید بیشتر سیاه‌نمایی‌ای از وضعیت موجود بود تا ادبیات)، با واری و حفاری کردن‌اش، با برداشتن بار سنگین و طاقت‌فرسای عصاقورت‌داده‌اش، چرا امکانات تازه‌ای را به روی‌مان نگشاییم؟ یعنی دو وجه متضاد زبان: چرا وجه سرکوبگر و درعین‌حال سرکوب شده‌اش را در مواجهه‌ای قرار ندهیم تا در آن، تمامی نظام‌های دلالتی تسلط از هم بپاشد؟ من فکر می‌کنم ادبیاتی از این دست بی‌آنکه به دام

ابتدال و کلیشه‌گویی بیافتد، به شدت سیاسی و رهایی‌بخش خواهد بود. من بر این عقیده‌ام وقتی زبانی سرکوب‌گر باشد، این سرکوب «همه» را در برمی‌گیرد، هم اقلیت‌هایی که زیست بوم‌شان با آن زبان پیوند نخورده (و همواره مخاطب آن را «نه-ما» که دیگران فرض می‌کنند) و از زبان رسمی فهم تام‌وتمامی ندارند و با فاصله‌گذاری خود را در اقلیت‌شان محدودتر می‌کنند، و هم کسانی که با همان زبان حاکم حرف می‌زنند و با همان زبان سرکوب هم می‌شوند. هر کدام از این دو طرف می‌تواند با نوشتارش همه‌ی سرکوب‌شدگان را برای حفاری و نقب‌زدن‌های بسیار در زیر قلمرو زبان مسلط فراخواند، اما نه صرفاً برای قلمروزدایی و گریز از مرزهای سفت و سختِ زبان، بلکه برای از آن خودسازی قلمرو آن.

فرهاد ج. گوران: ادبیات اقلیت یک مفهوم برساخته در اندیشه دلوز و گتاری و فرارونده از آن است. وقتی از این نوع ادبیات حرف می‌زنیم، از آنچه دلوز و گتاری نگفته‌اند و رمان‌هایی که نخوانده‌اند نیز باید حرف بزنیم اگر نه این مفهوم را به یک دوره خاص تاریخی تقلیل داده‌ایم. همان‌طور که به قول سمیرا اگر سوبه‌های رهایی‌بخش‌اش را نادیده بگیریم در نهایت کاری غیر از تایید استحاله‌اش به خواست اکثریت نکرده‌ایم. از آن سو این پرسش نیز مطرح می‌شود که آیا مثلاً دستگاه خلافت اسلامی (داعش) هم می‌تواند خود را در برابر دنیای سرمایه‌داری، و چیره‌گی مسیحیت و سرمایه، به عنوان اقلیت جا بزند؟ خب، می‌دانیم که زبان اکثریت همواره این قدرت را دارد که حقیقت را با مضحکه جا به جا کند.

این هراس نیز همیشه وجود دارد که ادبیات اقلیت در این دو مغاک که سمیرا اشاره کرد مدفون شود، یعنی وانهادن قلمروی حقیقی‌اش. در این جا چاره‌ای ندارم جز نقل از کتاب دلوز: نزد کافکا «تنها دو راه ممکن وجود دارد. یا غنی‌سازی آلمانی

به گونه‌ای مصنوعی یا متورم کردن آن از طریق دست‌آویزهای نمادگرایی، وهم و رویا. بینش باطنی و نوعی دال پنهان - همان کاری که مکتب پراگ می‌کند. یعنی گوستاو میرینک و بسیاری دیگر از جمله خود ماکس برود. اما این اقدام و تلاشی نومیدانه است در بازقلمروگذاری نمادین بر پایه‌ی کهن الگوها. کابالا و کیمیاگری که بر گسست از مردم تاکید می‌کند و نتیجه‌ی سیاسی‌اش چیزی جز صهیونیسم نیست؛ چیزی نظیر رویای صهیون. کافکا به سرعت راه دیگری در پیش می‌گیرد. یا به بیان بهتر آن را ابداع می‌کند: انتخاب زبان آلمانی پراگ. همان گونه که بود. یعنی در فقر زبانی‌اش و پیشتر رفتن دائمی در قلمرو زدایی...^۴

این یعنی نفی هر دو حالتی که به آن اشاره کردی. پیش گرفتن یک راه سوم و صیانت از ضرورت در اقلیت بودگی، که نه هرگز به نژاد و قومیت برمی‌گردد و نه در درون زبان و زیست اکثریت محو می‌شود. ادبیات اقلیت یک مسأله است؛ قلمرو نیروگذاری‌های درون ماندگار و ریزوموار است در برابر استعلاء و استقرار. این نوع ادبیات از طریق نیروهایی که خودش به کار می‌اندازد پیش می‌رود. از رمان‌های کافکا به کتاب‌های لولکلزیو و از آنجا به رمان‌های جی. ام. کوتسی. بگذار کمی روی این نام آخر درنگ کنیم.

کوتسی در رمان «کودکی مسیح» هم اخلاق اتوپیک و سیاست را به نقد می‌کشد و هم تار و پود زبان استعماری را برملا می‌کند که در زبان اومانیسیم پنهان شده. زوزه‌ی انسان - حیوان در رمان‌های او نیز شنیده می‌شود؛ جایی که همه‌ی شخصیت‌ها محکومند به یک زبان مشترک حرف بزنند، زبان اسپانیایی در سرزمینی من‌درآوردی که شخصیت‌های رمان بدان پرتاب شده یا کوچیده‌اند به صورت «قانون» خود را تحمیل می‌کند. آنها یا باید قانون را بپذیرند یا در خاموشی

^۴ ادبیات اقلیت، دلوز و گتاری، ترجمه رضا سیروان و نسترن گوران، انتشارات رخداد نو، ص ۴۴.

و تنهایی هولناک‌شان نابود شوند. در این رمان شخصیت‌ها نامی ندارند. بی‌نامی‌شان در واقع با فراموشی زبان‌های مختلف‌شان و پذیرفتن یک زبان مشترک تداعی می‌شود!

همین‌جا، لحظه‌ای از فضای ادبیات بیرون بیاییم و نگاهی بیندازیم به جهان واقعیت: چند ماه پیش خبرگزاری‌ها اعلام کردند که «حدود ۸۰ کودک و نوجوان که از یک اردوگاه تحت کنترل بوکوحرام در کامرون نجات یافته‌اند، حتی نمی‌توانند اسم خود یا زادگاه‌شان را به یاد آورند. آنها همه چیز را فراموش کرده‌اند...». رمان کوتسی در سال ۲۰۱۳ منتشر شده و جنایت بوکوحرام یک سال بعد اتفاق افتاده! این هم‌زمانی همچون یک دال توپیر تا ابد رو در روی خواننده کتاب «کودکی مسیح» ایستاده است. نه اینکه کتاب کوتسی پیشگویانه باشد – که حتی به منزله‌ی یک شگفتی چندان اهمیتی ندارد – بلکه واجد نیرویی غریب است و نشان می‌دهد که اقلیتی به نام داعش و بوکوحرام وجود ندارد و آنها قطعات منفصله‌ی همان اکثریت‌اند.

سمیرا رشیدپور: اما من مایل‌م بیشتر بر این گفته متمرکز شوم که: «ادبیات اقلیت نه با توده‌های تسلیم شده و امانده در زیست بوم خویش که با «مردمی که می‌آیند» رابطه دارد»، چرا باید چنین چیزی باشد؟ چرا ادبیاتی که از *devenir* و برمی‌آید، نباید تکانی به همین توده‌های تسلیم‌شده و امانده در زیست‌بوم خویش بدهد؟ چرا باید بر طبل «مردمان آینده» بکوبد؟ کدام آیندگان؟ آیندگان آرمانی؟ مگر ما آیندگان کافکا نبوده‌ایم؟ آیا واقعا ما همان مردمان آینده‌ی کافکا هستیم؟ مردم شادان اقلیم‌های آینده؟

فرهاد ح. گوران: خب، در این جا خودکنش‌گری ادبیات مراد ماست، نه گاه‌شمار و اثرگذاری تقویمی‌اش. تاثیر ادبیات که خطی و زمان‌بندی شده نیست. ادبیات در هر حال نوعی بی‌زمانی را نیز پیش می‌کشد؛ برای همین است که هنوز شعر هومر و نامه‌های عین القضاة همدانی معاصر ماست. یا چنین می‌پنداریم که ما با آن‌ها معاصریم. چون آن متن‌ها هنوز در حال شدن و سیورورت‌اند. این معاصریت مقوله‌ای ورای زمان ماضی و مستقبل است. از این گذشته ادبیات اقلیت همان طور که «زبانی بیگانه درون زبان رسمی به وجود می‌آورد»، زمانی ناهم‌زمان با مخاطب و خواننده را هم برمی‌سازد. زمان درون متن. صحنه‌ی پایانی آخرین نوار کراپ را به یاد آوریم. زمان روایت هم ادامه دارد و هم ندارد. نیروی تأثیرش نیز در همین کنش‌گری خلسه‌گونه‌ش است:

"بهترین سال‌های عمر من احتمالاً گذشته‌اند. سال‌هایی که احتمال خوشبختی وجود داشت. ولی حاضر نیستم دوباره برگردند با آن آتشی که حالا در وجود من است. حاضر نیستم. نه. حاضر نیستم دوباره برگردند!"

کراپ مات و مبهوت به جلو نگاه می‌کند. حلقه‌ی خالی نوار به آرامی می‌چرخد. در این نمایشنامه گذشته با وراجی پیوند خورده و به طرز تراژیکی لحظه به لحظه ثبت شده. شاید همین شدت وراجی راوی است که خوشبختی او را ناممکن کرده است. همین سکوت است که باید ما را در مقام متن و نمایش بکت به سوی آینده براند.

برگردم به ادبیات ایران؛ زمانی ما مخاطب بوف کور بودیم. بوف کور را صادق هدایت می‌نویسد که از جانب پدری وصل می‌شود به دربار قاجار. یعنی جایی که زبان فارسی، به عرصه‌ی قلمروییابی (Territorialization) حاکمیت و میل تبدیل شده است. رمان هدایت ناپهنگامی بزرگی درون این دستگاه تعیین میل است. چرخ و چنبر آن را از کار می‌اندازد. از همین منظر توپ مرواروی او یک ضد‌ادیپ ایرانی

است. اما اکنون ما مخاطب کدام رمان‌ها هستیم؟ رمان‌هایی که در بهترین حالت دارند زبان فارسی و دستگاه حاکمیت / میل را به پیش از توپ مرواری و بوف کور برمی‌گردانند؟

فاضل محمود: من مایل‌م قبل از اینکه به این سوال پاسخ دهم که آیندگانی که مخاطب ادبیات اقلیت هستند، چه کسانی هستند؟ رجوعی کوتاه به مسئله ادبیات اقلیت نزد دلوز داشته باشم. ایده‌های دلوز چه در چارچوب نگاهش به مسأله‌ی ادبیات و چه در چارچوب نگرش‌اش به سینما رابطه‌ای تنگاتنگ با ایده‌های فلسفی‌اش دارد. دلوز کار فلسفه را آفریدن مفهوم «concept» و شخصیت مفهومی «personnage conceptuel» می‌داند. مفهوم ادبیات اقلیتی که برساخته‌ی اوست برای اینکه بتواند در این چارچوب ایده‌ها را منتقل سازد نیاز به یک شخصیت مفهومی دارد. چون در کتاب «فلسفه چیست؟» خودش به خوبی به این موضوع اشاره می‌کند که مفاهیم نیاز به یک شخصیت مفهومی دارند تا بشود از طریق آن ایده‌ها را منتقل کرد. به همین دلیل رجوع مدام به ایده‌های دلوز در باب اقلیت می‌تواند ما را به بن بست بکشاند کافکا یک شخصیت مفهومی است که دلوز می‌خواهد ایده‌های خودش را در باب مسأله ادبیات اقلیت را از طریق او بیان کند. به همین دلیل اگرچه من با بیش‌تر ایده‌های دلوز در رابطه با کافکا و حتی کلی کردن این مفاهیم در رابطه با مسأله ادبیات اقلیت دیگر ملل مشکلی ندارم، اما معتقدم که ما با رجوع به آثار ادبی دیگری می‌توانیم به یک مرحله پسا - دلوزی در باب مفهوم ادبیات اقلیت برسیم. که این فرایند هم در رد و گسترش اندیشه‌های دلوز و یا انکشاف مقولات دیگری در درون این ادبیات برای ما تحقق می‌یابد. خوب در رابطه با این سوال که این آیندگان چه کسانی هستند؟ و چرا اصلاً ادبیات اقلیت

نگاهش به آینده است لازم می‌دانم به یکی از شاعرانی بازگردم که متاسفانه در کتاب‌های تاریخ ادبیات ایران هیچ اسمی از او آورده نشده است. متاسفانه اغلب کسانی که تاریخ ادبیات ایران را نوشته‌اند تقسیم بندی شعر زنان را بر این اساس انجام داده‌اند که سراینده و شاعران آن زن بوده‌اند نه اشعاری که ویژگی‌های زنانه داشته باشد. یعنی زبان و اندیشه و محتوای آن بازتاب جهان بینی و احساسات زنانه باشد. شاعری که می‌خواهم در این باره به او بپردازم ژاله قائم‌مقامی است. در رابطه با ادبیات و کلیت ساختاری^۵ آن، بین آفریننده ادبی و اثرش و زندگی فردی و زندگی اجتماعی یک رابطه‌ی تاریخی - دیالکتیکی وجود دارد. زندگی ژاله میان سه قطب قرار دارد یکی اواخر سلطه‌ی قاجار و دیگری فعالیت‌هایی که به انقلاب مشروطه منجر شد و سوم اوایل دوره‌ی رضا شاه. اما شعرهایش را در همان دو دوره‌ی اول سرود. با نگاهی به ساختار دولت قاجار و فعالیت‌های شاهان قاجار درمی‌یابیم که آنها در مجموع گرایش دینی داشته‌اند و با انجام فرایض دینی و ساخت و ساز مکان‌های مذهبی و احترام به مقامات روحانی، اظهار دینداری و خداشناسی می‌کرده‌اند و به همین منظور شاعران را نیز به سرودن اشعار دینی و مذهبی ترغیب می‌کردند. جامعه دوران قاجار که شالوده‌های خود را بر اساس دین و نگرش‌های مردسالارانه بنیاد نهاده است دارای یک نگرش تبعیضی و انقیادی نسبت به زن نیز بود. چنان که در رابطه با مسأله ادبیات اقلیت در سوال اول هم ذکر شد که «مسأله‌ی "اقلیت" صرفاً بر سر تعداد کمتر نیست، بلکه فرایند تبعیض و به حاشیه راندن یک عده‌ی خاص، بیشتر مربوط به سلسله مراتب و ساختارهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی است» شعر ژاله هم به عنوان «ادبیات اقلیت» شعری است که بیرون از نگرش‌های متداول نسبت به زن که در شعر کلاسیک تنها در

⁵totalité structurelle

چارچوب گفتمان دینی و اخلاقی مطرح شده است، شکل می‌گیرد و این اشعار حقوق اجتماعی زنان را با توجه به ساختارهای جدید اجتماعی و فرهنگی که در دوره‌ی مشروطه در حال شکل گرفتن بوده مطرح می‌کند. به همین دلیل کلیت ساختار ادبی و شعری ژاله با توجه به شرایط تاریخی - اجتماعی گذشته و رو به آینده^۶ معنادار می‌شود، یعنی اینکه ژاله با نقد اوضاع اجتماعی و حقوقی زن در دوره‌ی قاجار، دوره مشروطه را که نگاهش به آینده است متجلی می‌کند.

او در یکی از شعرهایش مفهوم «شهر»^۶ را به کار گرفته است. شهر را مکانی برای نبرد می‌بیند، نبردی اجتماعی که باید از سوی زنان انجام گیرد، توجه این چنین به معنی شهر و قابلیت این که گروه‌های زنان بتوانند متحد شوند اندیشه‌ای کاملاً مدرن و جدید است و در اشعاری که زنان قبل از ژاله نوشته‌اند هیچ اثری تا این حد از اندیشیدن به تحول را نمی‌بینیم. شهر تنها مکانی است که می‌توان در آن به انقلاب اجتماعی پرداخت چون در شهر روابط سنتی خانوادگی کمرنگ می‌شود و جای خود را به روابط مدرن‌تری می‌دهد، روابط اداری، یا روابط میان گروه‌های خاص، و همچنین بارز شدن نقش فردی. زیرا هر شهروندی در جامعه حامل یک بار حقوقی است و به معنی گذر از دیگر ساختارهای زندگی جمعی است یعنی ساختارهای زندگی روستایی و قبیله‌ای و رسیدن به ساختار جدیدی از زندگی که سنت‌ها باید کمتر در آن دخالت کنند به شرط آنکه جامعه زیر نفوذ یک سلطه‌ی ارتجاعی و استبدادی نباشد. ژاله با شکاف عمیقی که در دل ادبیات مذکر می‌اندازد مخاطبانی را خطاب قرار می‌دهد که در آینده قرار دارند، ادبیات و شعر زنانه‌ای که او آغازگرش بوده روز به روز غنی‌تر شده و تعهدش را نسبت به مسائل زنان بیشتر

^۶ دست و پای، همتی، شوری، قیامی، کوششی / شهر هستی، جان من جز عرصه ناورد نیست
من ز دنیا رفته‌ام ای نازنین آیندگان / رفتگان را جز کتاب و گفته، راه آورد نیست

کرده‌است. در این رابطه باید بیفزاییم که دلوز و گتاری «زن» و «زن شدن» را به عنوان امری اقلیتی توصیف می‌کنند. «این توصیف به این سبب نیست که زنان در اقلیت‌اند، بلکه به این دلیل است که عمداً معیار یا هنجارهایی برای زن بودن وجود ندارد. اگر ما واقعا این امکان را تأیید کنیم که چیزی مثل زن شدن وجود دارد، به تبع آن تأیید خواهیم کرد حقیقتاً چیزی جز مرد وجود دارد: این که ایدئال‌های مردانه‌ی عقل، قدرت، سلطه، و فعالیت حیات انسانی را تعریف نمی‌کنند. زن امکاناتی جدید به روی انسانیت می‌گشاید».^۷ پس زن بر خلاف مرد همیشه در برابر «صیوروت» گشوده است و چیزهایی را در آینده به وجود می‌آورد که اقلیتی است.

خب در رابطه با رمان هم می‌توانم مثالی را بیاورم؛ مثالی از رمان نفس تنگی. این رمان با تمام زوایایی که می‌تواند در چارچوب یک ادبیات اقلیت قرار بگیرد، یک ویژگی را در رابطه با مسائل آیندگان دارد که آن هم بعد آیرونیک آن است نسبت به ساحت‌های زبانی ادبیات در دانشگاه و همین‌طور ساحت‌های زبان حقوقی و بازرگانی. نظیر این مسئله را نیز در ادبیات اروپا چنانکه آدورنو هم به آن پرداخته است مشاهده می‌کنیم. اروپایی‌ها برای این مسئله از واژه‌ی «jargon» استفاده کرده‌اند. این واژه در زبان فرانسوی کهن به معنای چهچه‌ی پرندگان بوده است، اما بعد از آن این واژه به نشانه‌ی تحقیر در مورد زبان ویژه‌ی صنف، پیشه، فرقه یا یک مکتب به کار رفته است قبل از آن حتی به زبان‌های بیگانه و نامفهومی دلالت می‌کرد که اروپایی‌ها با همان نگاه برتری طلبی، آنها را زبان بررها می‌دانستند؛ برای نمونه زبان عربی.

^۷ کلا کولبورک، ژیل دلوز، ترجمه رضا سیروان، تهران نشر مرکز، ۱۳۸۷، ص ۱۶۸

در «نفس تنگی» صحنه‌ای است^۸ که در یکی از کلاس‌های ادبیات دانشگاه اتفاق می‌افتد، راوی رمان در چند جمله فضای حاکم بر کلاس را معرفی می‌کند که البته یک فضای مضحک است، سپس یکی از شخصیت‌های رمان رو به استاد شعری را با عنوان «جمجمه‌های به‌روز نشده» می‌خواند و بعد کرکره پنجره را کنار می‌زند و به حیاط دانشگاه نگاه می‌کند. یک آمبولانس توی حیاط خلوت می‌بیند که حامل جسد یکی از دانشجوهاست که در خوابگاه با قرص خودکشی کرده است. خب استاد به این شعر دانشجوی پرخاش می‌کند و خواهان گنجاندن «مانندگی آمیگی» در شعر او می‌شود و می‌گوید: «گوش هوش بدین یاهوها نتوان نداشت. از این پس چکامه سنگین و رنگین بخوانید. با آوردن مانروی آرایه‌ای را در سخن خویش بگنجانید. آنچه خواندید بهره‌ای از مانواژ ندارد.»

خب شعرخوانی این دانشجو در برابر استادش که «اهل قلم» به حساب می‌آید جنبه‌ای کاملاً ایرونیک دارد. با دقت در الفاظ و لحنی که استاد به کار می‌برد معلوم می‌شود که چه کسی است. شعر «جمجمه‌های به‌روز نشده» که زبان و لحنی طنزآمیز دارد با نگاه دانشجو از پنجره به بیرون پیوند می‌خورد و با این اتصال درون به بیرون، فقدان ادبیات انتقادی - و مربوط به مسائل اجتماعی روز - را به خوبی نشان می‌دهد، فضای ادبی حاکم بر دانشگاه را به سخره می‌گیرد و روی نقاط بحرانی ادبیات رسمی و آکادمیک در ایران انگشت می‌گذارد. خب هر اعتراضی نسبت به وضعیت موجود، در عین حال آیندگان را نیز خطاب قرار می‌دهد. اما آنچه راوی در اینجا به آن واکنش نشان می‌دهد آینده‌ی دوران خودش است. زیرا به قول سارتر هر دورانی - مانند هر انسانی - بیش از هر چیز آینده‌ای است. این

^۸ فرهاد حیدری گوران، نفس تنگی، نشر آگه، تهران، ۱۳۸۷، ص ۵۹، و در متن کامل رمان: نشر پاریس، ۱۳۹۴، ص ۵۴

آینده عبارت است از امور جاری این دوران، کارها و کوشش‌ها، طرح‌های کم و بیش طولانی، انقلاب‌ها، مبارزه‌ها و امیدهای این دوران! با تاختن به وضعیت موجود است که می‌توان آینده را از آن خود کرد و خوانندگانی را نیز چه انتزاعی و چه انضمامی و آرمانی در آینده تصور کرد!

سمیرا رشیدپور: فاضل، من فکر نمی‌کنم صرفاً با «تاختن به وضعیت موجود» بتوان آینده را از آن خود کرد! حداقل تاریخ مشروطه این را به ما نشان داد که مشخصاً با واکنشی شدن و با تاختن به وضعیت بدون شناخت و نقد آگاهانه‌ی گذشته‌ی خود- یعنی نقد سنتی که از آن برخاسته‌ایم و تنها با تکیه بر خواست و میل شدید به سرتاپا غربی شدن (که خواست اغلب مشروطه‌خواهان از جمله ژاله هم بود) - تا چه اندازه برایمان زیان‌بار بود. در حقیقت، به نظرم در دوران مشروطه نه شناخت درستی از سنت وجود داشت که آن را دشمن تجدد و مدرن شدن ایران تلقی می‌کردند (چون مای ایرانی به چیزی همچون آگاهی و خودآگاهی غربی نرسیده بودیم که حاصل اندیشه‌ی غربی از رنسانس به بعد بود. دورانی که ما از این طرف، در تاریکی و جمود فکری فرورفته بودیم) و نه شناخت درست و انتقادی‌ای نسبت به مدرنیته‌ی غربی و ماهیت استعماری آن برای کشورهای جهان سوم. زیرا اروپایی‌ها همواره ما را به چشم «دیگری»/غیر/ فرودست می‌دیدند. و حداقل حالا که داریم از مشروطه حرف می‌زنیم نباید فراموش کنیم که شروع فرایند مدرنیزاسیون ما هم در آن زمان بخشی از پروژه‌ی عظیم هژمونی غربی بود. برای همین در آن دوران، بدون آنکه فهم درستی از اصول مدرنیته‌ی غربی داشته باشیم، به مدرنیزاسیونی تصنعی و سطحی دلخوش کردیم که پیامدها و عواقب آن نه تنها به استبداد پهلوی اول و دوم ختم شد بلکه تبعات آن تا سال‌های سال باقی ماند. به

گونه‌ای که همان خواست مشخص آزادی و پیشرفت و مدرن شدن جامعه‌ی ایران با به قدرت رسیدن رضاشاه و شکست مشروطه و فضای خفقان سیاسی به یاسی بزرگ بدل شد و دیدیم که در دهه‌ی چهل و پنجاه چگونه بر ضد خودش عمل کرد و جامعه را به سوی نوعی بازگشت به سنت به مثابه‌ی امری نوستالژیک و رمانتیک سوق داد.

اما برگردیم به موضوع اصلی بحث‌مان، البته این را هم فراموش نکنیم که دلوز برای تبیین ایده‌اش در مورد ادبیات اقلیت، به نویسندگان دوزبانه علاقه‌ی بیشتری دارد: مازوخ (نویسنده‌ی آلمانی که در قلب استان گالیسی امپراطوری اتریش زندگی می‌کرد)، کافکا (یهودی اهل پراگ که به آلمانی می‌نویسد)، بکت (نویسنده‌ی ایرلندی‌ای که به فرانسه می‌نویسد)، از همین رو تو گویی شرط ضروری برای هر ادبیات اقلیتی دوزبان بودگی یا چند زبان بودگی است. حال این پرسش پیش می‌آید برای فروغ فرخزاد که تهرانی است و فقط به فارسی می‌نویسد این نقب زدن در زبان حاکم مذکر چگونه اتفاق افتاده؟ یا مثلاً برای هدایت با آن پیشینه‌ی زبانی که فقط به زبان فارسی تهران می‌نویسد؟

این را هم اضافه کنم که خوانشی را که دلوز از رویکرد کاربردی چندزبانه‌بودن دارد و از آن طریق به مباحث قلمرو‌دایی و بازقلمروگیری به مثابه‌ی تنش‌های پروبلماتیک زبان می‌رسد از هانری گوبار، زبانشناس و استاد زبان انگلیسی در ونسن می‌گیرد. ریخت‌شناسی گوبار با ریخت‌شناسی دوگانه‌ی سوسوری تفاوت دارد. در واقع گوبار این ریخت‌شناسی را حول چهار نقش زبانی سازمان‌دهی می‌کند: اوست که زبان بومی، مادری یا روستایی را (که برای کافکا می‌شود زبان چک که زبان بخش عظیمی از جمعیت کشور چک است) متمایز می‌کند از زبان شهری (زبان انتقالی) دولتی یا حتی بین‌المللی (که هم بر روی قلمرو‌دایی اولیه‌ی زبان بومی

اعمال می‌شود و هم به طور همبسته‌ای بر بازقلمروییابی در معنای اقتصادی و سیاسی آن؛ به عنوان زبان تبادلات تجاری و نقل و انتقالات بوروکراتیک که برای کافکا می‌شود زبان آلمانی) و از زبان ارجاعی و فرهنگی (که زبان احساس‌ها و فرهنگ است که نسبت به نقش‌های پیشین، در نقش قلمروزدایی اعمال شود که به طور همبسته‌ای «بازقلمروییابی فرهنگی» را هم در پی دارد که برای کافکا زبان اکادمیک آلمانی چنین است، زبان گوته) و نیز در «یک افق چند فرهنگی» این زبان اسطوره‌ای و مذهبی (ایدیش: شاخه‌ای از زبان عبری که نسبتی هم با آلمانی کهن دارد) است که از همه‌ی کارکردهای قبلی قلمروزدایی می‌کند. و در عین حال بازقلمروییابی را بر روی زمینه‌ی معنوی و مذهبی اعمال می‌کند. در واقع زبان بومی یا محلی در هنگام نوشتن جایی در تقاطع این کارکردها جای می‌گیرد. پس قلمروزدایی، بازقلمروییابی را در پی دارد. گوبار این مباحث را در کتابش (aliénation linguistique) مطرح می‌کند. همان کتابی که خود دلوز مقدمه‌ای بر آن نوشت. این کتاب در سال ۱۹۷۶ منتشر شد. یک سال بعد از انتشار کتاب کافکای دلوز. اما گوبار این مباحث را پیش‌تر در سال ۱۹۷۲ در مجله‌ی (langues modernes) مطرح کرده بود. این دست مباحث در محافل فرانسوی آن دوران که اوج تحلیل‌های زبان‌شناسی بود توسط کسان دیگری هم مطرح شده بود: مثلاً تحلیل‌های بوردیو در مورد روابط قدرت/نیروی^۹ سمبولیکی که «اقتصاد مبادلات زبان‌شناسی» را ایجاد می‌کرد، یا جمله‌ی معروفی که رولان بارت در سگفتارهای کلژ دو فرانس اش را با آن شروع کرد: «زبان، فاشیست است» تا سخنان فوکو در مورد «پلیس‌های

⁹ force

گفتمانی»^{۱۰}، یا مطالعات میشل دوسرتو در مورد سرکوبِ گویش‌های بومی در زمان انقلاب فرانسه!

برای همین بهتر است به جای محدود کردن بحث‌مان به نظریات دلوز در مورد تعریف ادبیات اقلیت و تعیین این که بر مبنای آن چه اثری ادبیات اقلیت هست یا نیست، برگردیم به خود ادبیات. به نظر من چیزی که کافکا به ما می‌دهد خود ادبیات است. من ایرانیِ فارسی‌زبان یا کردزبان یا ترک‌زبان و ... وقتی ترجمه‌های آثار کافکا را می‌خوانم دستگیرم نمی‌شود که کافکا به جای زبان آلمانی گوته با زبان فقیر آلمانی پراگ، محاکمه و قصر و مسخ و دیگر آثارش را نوشته است. من مسحور دنیایی می‌شوم که او در اثرش بازنمایی کرده و برگردانده شدن‌اش به زبانی دیگر از قدرت و نفوذش بر ذهن من آسیاییِ خاورمیانه‌ای ایرانی نکاسته است. بنابراین بحث «فقط» بر سر قلمروزدایی از زبان نیست. و در این معنا اتفاقاً ادبیات با کلیت پیوند می‌خورد. این امر به برداشت ما از حقیقت بازمی‌گردد، اینکه حقیقت در نظر هگل «کل است» یا از نظر لکان حقیقت، یک شکاف یک برون‌افتاده است؟ وقتی مارکس به ما یادآور می‌شود که بهترین راه برای غلبه بر برون‌ماندگی آمدن به درون است، وقتی از نیچه آموخته‌ایم که بهترین راه برای ضعیف نبودن، قوی بودن است نه تاکید بر ضعیف بودن و فضیلت ساختن از آن که از شاخصه‌های اخلاق بردگان است. چرا ادبیات را به مثابه‌ی یک کل نگیریم که حقیقت هر نوع نوشتاری اعم از اقلیت و ... را در برمی‌گیرد؟ وقتی «ادبیات رنج را با قوام بخشیدن آن به صورت شیء عینیت می‌بخشد. درد را بیان نمی‌کند، بلکه در وجه دیگری به آن وجود می‌بخشد، بدان مادیتی می‌دهد که مادیت جسم نیست، بلکه مادیت واژه‌هایی است که، از

¹⁰ Polices discursives

طریق آن، دگرگونی دنیا که رنج مدعی آن است معنا می‌یابد»^{۱۱} من بر این باورم که این موتورِ پر قدرتِ ادبیات است که خواب از سر نویسندگان - و حتی خوانندگان - ربوده و همچون کافکا آنها را به حاشیه رانده است: «تسلای نوشتن که شایان توجه و مرموز است شاید خطرناک و شاید نجات‌بخش باشد: این یعنی بیرون پیریدن از صف آدم‌کشان»^{۱۲} همین جمله کافی است تا بدانیم ما در درون کل هستیم. ادبیات ادبیات اقلیت نمی‌تواند ادعا کند که بیرون از این کلیت ایستاده و می‌تواند با رویکردی سلبی با نقد وضعیت حاکم، چه در حیطه‌ی زبان، چه در وضع موجود خود را «اقلیت» بنامد و با تاکید بر اقلیت بودگی خودش قلمرو دایی کند. زیرا همین رویکرد سلبی نسبت به کلیت، خودش نوعی ایجابیت با خود دارد.

بلانشو در نوشتار فاجعه می‌گوید آنچه کافکا به ما می‌دهد و ما دریافت نمی‌کنیم «نوعی مبارزه برای ادبیات از طریق ادبیات»^{۱۳} است. مبارزه‌ای که ما غایت آن را درک نمی‌کنیم. و آنقدر با آنچه که تحت نام‌های دیگر می‌شناسیم تفاوت دارد که تحت عنوان «امر ناشناخته» هم نمی‌توانیم ذهن‌مان را معطوف به آن کنیم. «زیرا همان قدر برایمان آشناست که بیگانه». حال مساله این جاست که مبارزه برای ادبیات از طریق ادبیات چه می‌تواند باشد؟ آیا این همان چیزی نیست که ادبیات که آن را با صفت «اقلیت» ممتاز می‌کنند در خود دارد؟ مبارزه‌ای برای ادبیات شدن! زیرا اگر مبارزه‌ای در کار نباشد به راحتی می‌توانیم از خود بپرسیم اصلا کدام نوشتن به ادبیات می‌انجامد؟ اصلا چرا می‌نویسیم؟ ادبیات برایمان به چه معناست؟

^{۱۱} بلانشو، ۱۳۸۵، از کافکا تا کافکا، ترجمه: مهشید نونهالی، ص ۸۴.

^{۱۲} همان، ص ۱۱۵. (ترجمه جرح و تعدیل شده است.)

^{۱۳} بلانشو، ۱۳۸۵، از کافکا تا کافکا، ص ۵.

چرا آن را با صفات دیگر می‌خواهیم تعریف کنیم؟ ادبیات اقلیت!! مگر ادبیات راستین، خود فی‌نفسه سیاسی نیست؟ برانداز نیست؟ قلمروзда نیست؟ بهتر نیست خود ادبیات را به پرسش بگیریم تا در همان چالش به پرسش کشیده شدن، ادبیات خود بی‌آغازد؟

بهتر نیست حقیقت را نه در اقلیت‌بودگی و هویت‌های جزء‌گرایانه، بلکه در کل ادبیات، در رسالت راستین‌اش در پیوند با کل زبان بشری بجویم؟ در واقع بپذیریم که حقیقت ادبیات در جایی محقق می‌شود که توانسته تمامی برون‌افتادگان و سرکوب‌شدگان، و کسانی را به درون خود (به مثابه‌ی حقیقت کلی) بکشد که در دنیا هیچ صدایی ندارند.

فرهاد ج. گوران: این پرسش‌ها هم می‌تواند مساله ادبیات اقلیت را گشوده نگه دارد و هم ما را به بیرون از آن حواله دهد؛ یعنی نظر داشتن به یک حقیقت کلی - که ادبیات همواره باید معطوف به آن باشد - به خودی خود تثبیت آن حقیقت کلی و از این رو مشروعیت دادن به آن است در حالی که سوژه‌ی جهان شمول حقیقت وجود ندارد.

این مساله‌ی هویت (identity) هم آن‌جا که ادبیات به راستی به کار می‌افتد هیچ معنایی نمی‌دهد مگر تعلق داشتن به یک قلمرو زیستگانی. مثلاً آیا می‌توان شخصیت‌های رمان‌های فاکنر را به این دلیل که زیستگاه آن‌ها «یوکناپاتوفا» است «هویت‌مند» نامید، آن هم با تلقی عام و رسانه‌ای از هویت؟ یا «پدرو پارامو» خوان رولفو را صرفاً به منزله جست‌وجوی یک هویت از دست رفته دانست؟

اینکه می‌گویی «من ایرانی فارسی‌زبان یا کردزبان یا ترک‌زبان و ... وقتی ترجمه‌های آثار کافکا را می‌خوانم دستگیرم نمی‌شود که کافکا به جای زبان آلمانی گوته با زبان

فقیر آلمانی پراگ، محاکمه و قصر و مسخ و دیگر آثارش را نوشته است. من مسحور دنیایی می‌شوم که او در اثرش بازنمایی کرده و برگردانده شدن‌اش به زبانی دیگر از قدرت و نفوذش بر ذهن من آسیایی خاورمیانه‌ای ایرانی نکاسته است» خب، این یعنی ادبیات یک زبان مشترک جهانی و میانجی بازنمایی زندگی است، من هم موافقم. اما در این موافقت ما بر سر تفاوت‌ها چه می‌آید؟ اتفاقاً تفاوت کافکا و گوته در همین هویت‌های متفاوت نوشتاری‌شان است اگر نه هیچ اتفاق دیگری از سوی آن‌ها نیفتاده است جز تولید ادبیات با هدف مسحور کردن مخاطب. حالا گیریم که غنای زبانی گوته در برابر فقر و تهی دستی زبان کافکا، چشمگیرتر باشد.

ببینید، مساله به هیچ وجه تقسیم ادبیات به اقلیت و اکثریت نیست. بلکه پافشاری بر وجود نوعی از ادبیات نام‌ناپذیر است. به چنگ آوردن نیرویی است که فقط در وضعیت اقلیت‌بودگی فراچنگ می‌آید. مثل وضعیت نامه‌های عین‌القضات، شطحیات منصور حلاج و دفاتر کلام یارسان. دن کیشوت، ژاک قدری، و تریسترام شندی.

این‌ها فقط تعدادی عنوان کتاب در تاریخ ادبیات نیست. بلکه همان نیروهایی‌اند که در گام اول ادبیات اکثریت را از کارانداخته‌اند. چون این بحث ما از اول متمرکز بر ترمینولوژی ادبیات اقلیت بوده، بنابراین در همین چارچوب دارم نام می‌برم.

جوده. ار. مچه (Jude R. Meche) در جستار «...مولوی و رابطه‌ی غریب بکت با ایرلند»، جنبه‌های پسااستعماری این رمان را نشان می‌دهد؛ مواجهه‌ی مولوی و موران با واقعیت خود نشانگر مواجهه‌ی به مراتب عمیق‌تر با تاریخ است: «می‌ترسم، ترس برم داشته. تمام زندگی ام در هول و هراس سپری شده...».

ایرلند نه فقط کشور بکت که جغرافیای نوشتار سکوت است، استعمار انگلیس می‌بلعد و می‌خورد و سرخوشی مدنیت مدرن را هم که رهایی‌بخش می‌نماید، اعطا

می‌کند اما راویان رمان بکت به آخر دنیا رسیده‌اند به قعر نیهیلیسمی که مماس با کولونیاالیسم است؛ مچ‌ه، نشان می‌دهد که وفاداری بکت به حقیقت را باید در درون مرزهای زبان و نوشتار خود او پی‌گرفت و البته او نویسنده‌ای است که به قول دریدا «مرزهای زبان را جابه‌جا می‌کند»، پیچیده و رازآمیز، همان که نور زبان را به ظلمت صحنه می‌افکند.

آلن رنه در مستند «شب و مه» به بایگانی روی آورد؛ عکس‌ها و تصاویری که یگانه امکان نمایاندن‌اند؛ آنجا که بازنمایی ناممکن است؛ نشانگری رد (trace) آشویتس و به تصویر کشیدن تروما و حافظه، خستگی و از پافتادگی. از این رو در "شب و مه" تصویر - زمان را می‌بینیم. نشاندن تصویر مجازی (زمان - فضای ذهنی) به جای تصویر کنشی (زمان واقعی). مستند آلن رنه را باید سیاست یادآوری چشم‌انداز گذشته نامید. ما نمی‌توانیم به یاد آوریم ما حافظه را بازنویسی می‌کنیم. همچنان که تاریخ «بازنوشته» است. این حرف دلوز است درباره فیلم شب و مه. یا مثلا مساله صیرورت و شدن در آثار وولف؛ وولف با پرسش از ویژگی‌های نوشتار زنانه، ایده‌ی نوشتار «به مثابه‌ی زن» را پیش کشید. زن شدگی نوشتار را. نه پرسش از اندام (Organism)، تاریخ و سوژه‌ی بیان، که با به کار افتادن ماشین‌های بزرگ دوگانه باوری، زینگی را در برابر مردینگی می‌نشانند، بلکه پرسش از بدن بوده شده، و ابژه‌ی میل زنانه، و اسازی بدن به مثابه‌ی بدن بی‌اندام.

به گفته دلوز در «هزار فلات: سرمایه‌داری و شیزوفرنی» تنها راه بیرونگی از دوگانه باوری، در میان بودگی است. این همان چیزی است که ویرجینیا وولف، با همه‌ی توان، در همه‌ی آثارش آن را زیست. بی‌آنکه هرگز از شدن، دست بکشد.

وولف، «رمان نانوشته» را در سال ۱۹۲۰ نوشت، پهلو به پهلو «اولیسیس» و «زمان از دست رفته»، رمان‌های شگفت‌دو نویسنده‌ی معاصرش؛ جیمز جویس و مارسل

پروست. هر سه جایی بیرون از «فرم‌های بیرونی» رمان ایستاده بودند، در میانه‌ی «وزیدن توفان‌های اساطیری از اعماق هستی و تاریخ».

وولف «رمان نانوشته» را در همان سال نوشته شدن‌اش، در نشریه «لندن مرکوری» منتشر کرد و بعد در آن دفترچه‌ی جلد چرمی «خاطرات جنون و بیماری» نوشت: «یک کشف بزرگ». او یک لکه را برای همیشه پاک کرده است. به قول خودش «یک جور لکه‌ی پاک نشدنی».

نویسنده ادبیات اقلیت یا به قول شما «ادبیات راستین» دست به چنین کاری می‌زند؛ زبان را از آن لکه پاک می‌کند. حقیقت از پیش وجود ندارد. کشف می‌شود. ریزوم وار از جایی سر بر می‌آورد که درخت‌ها محاصره‌اش کرده‌اند.

سمیرا رشیدپور: سلبیت منهای ایجابیت نوعی شعارزدگی و خود را به تغافل زدن دلوزی است. این که کلیتِ حاکم مخدوش است چه ربطی به این دارد که حقیقت باید ذاتاً مفهومی مخدوش باشد. اتفاقاً تمام حرف من این است که برای نفی کلیتِ حاکم نابرابر و نامطلوب کاری نمی‌توان کرد جز تلاش برای برساختن کلیتی دیگر با نقد این کلیت. اما رویکرد دلوزی شما این را نمی‌خواهد. به نظرم همان نقد قبلی من همچنان وارد است که این برداشت از ادبیات اقلیت در نهایت گویی به نحوی مازوخیستی دوست دارد اقلیت را همچنان اقلیت نگه دارد تا خود را به مثابه‌ی سوژه‌ی رنجور و نوعی جان زیبا از تمام انتقادات وارد بر کلیت میرا کند. تو مسئول کلیت‌ات هستی. و با نقد کلیت نمی‌توانی از خودت سلب مسئولیت کنی.

فرهاد. ح. گوران: خوب، روشن است که من در این گفت و گو، همه جا از نفی و ایجابیت حرف زده‌ام. طبعاً کار ادبیات در ایجابیت‌اش معنا پیدا می‌کند؛ و نه فقط در سلبیت و امتناع. ضمن این که ادبیات اقلیت از نظر ژانرهای نوشتاری فقط به شعر و رمان محدود نمی‌شود، همان‌طور که از نظر تاریخی پدیده‌ای مربوط به قرن

بیستم نیست. بگذار از یک مواجهه‌ی فکری و تاریخی مثال بیاورم؛ «کشف المحجوب» هجویری تقریباً همزمان با «که‌لام دوره شاخوشین» نوشته شده است. ما روایت مسلط هجویری را داریم؛ کتابی در شرح تصوف و طریقت، اما «که‌لام شاخوشین» - که از مهم‌ترین بزنگاه‌های تاریخ پدیداری یارسان و «دوره‌ی حقیقت» از منظر این جریان اجتماعی و آیینی است - از زندگی و تاریخ بیرون گذاشته شده است؛ اگر هم در قلمرو دالاهوو باقی مانده به خاطر این بوده که در آنجا به لحاظ تاریخی از سوی مردم «معنای هستی» بر «سیاست مرگ» پیروز شده است. در آن جا با نوعی ادبیات اقلیت تاریخمند سروکار داریم که پیوسته و گسسته از متنی به متن دیگر در «صیرورت و شدن» بوده است؛ از کلام بهلول ماهی به کلام شاخوشین و «هفتن»، در قرن هشتم و کلام نوروز سورانی و تیمور بانیارانی در قرن دوازدهم. که‌لام بایرک قوشچو اوغلو که معاصر با «دوره‌ی پردیوه‌ری» است به زبان ترکی نوشته شده، که‌لام قوشچو اوغلو از نمونه‌های آشکار نفی کلام صوفیانه و تحقق کلام حقیقت به روایت گوینده و کاتب آن دوره است، اما تاریخ رسمی که شوربختانه با نهاد آکادمی گره خورده این همزمانی را اساساً نادیده می‌گیرد، چنین است که ناگهان «یک باباطاهر جصاص» کشف می‌شود، کسی که اهل تصوف و «ملامتی» بوده، اما هیچ اشاره‌ای به آن باباطاهر که خودش می‌گوید «م دوسی چوی شاخوشین دمساز دیرم» نمی‌شود، یعنی جریانی حقیقت‌مند که همزمان با مولف «کشف المحجوب» به وجود آمده، اما نه به ادبیات انتزاعی صوفیه تن می‌دهد و نه روایت غالب حکومت را می‌پذیرد، هنوز نیز از منظر کار آکادمیک «حقیقت» ندارد!

فاضل محمود: در ادامه بحث سمیرا، بگویم که اهمیت دنیایی که کافکا در رمان‌هایش بازآفرینی کرده است تنها به این دلیل نیست که نویسنده بر خلاف

اسلافش زبان آلمانی پراگ را برای خلق آثارش به کار برده است چون اگر کافکا را تنها به عنوان نویسنده‌ای پراگی بفهیم به ارزش کارهای او پی نبرده‌ایم. رمان از مکان و از زمان تبعیت نمی‌کند و نباید جهان رمان را ذیل تاریخ تقویمی بسنجیم، چون زمان و مکان در رمان نمی‌تواند کاملاً بازتاب آن واقعیتی باشد که نویسنده در آن جهان رمانش آفریده است. رمان ابزاری است در دست نویسنده برای آشکار ساختن بعضی از جنبه‌های تجربه‌ی بشر که تاکنون فاش نشده‌اند، به ویژه در مورد تردید، دودلی و تناقض، و رنج که گفتار تاریخ نویسان نمی‌تواند در آن نفوذ کند و این مسائل است که باعث می‌شود رمان از مرزها عبور کند و با مخاطبانی رابطه پیدا کند که اگرچه زبان آنها با زبان نویسنده و شخصیت‌های رمان و حتی فرهنگ و تاریخ آن کاملاً متفاوت است اما احساس‌های مشترکی میان آنها به وجود می‌آید که می‌توان گفت یک کلیت را میان انسان‌ها رقم می‌زند و این ارزش‌ها هستند که رمان را به اثری تبدیل می‌کنند که در این جهان ما تن به موقعیت کالایی نمی‌دهد. در مورد کافکا هم باید بگوئیم جهانی شدن آثار او به گونه‌ای به نبوغ ادبی او بر می‌گردد، رمان‌هایی که توانسته‌اند مرزها را درهم بشکنند و مسائل بزرگ انسانی را نمایان کنند. اگر بخواهیم هر ادبیاتی را قلمروزدا و انقلابی بنامیم مفهومی را که ادبیات اقلیت حامل آن است از دست خواهیم داد و دچار نوعی ارزش‌گذاری خواهیم شد که بیرون از کارکردهای اصلی ادبیات اقلیت است. به نظر من برخی ارزش‌های بزرگی که ادبیات اقلیت به آن دست می‌یابد در همین قلمروزدایی و انقلابی بودن و سیاسی بودن آن است. زیرا موجب به وجود آمدن هویتی در آینده خواهد شد که شکاف بزرگی را میان ادبیات اکثریت و هویتی را که خودش سازنده‌ی آن است به وجود می‌آورد. به همین دلیل ما وقتی از ادبیات اقلیت سخن می‌گوییم باید بفهمیم که منظورمان از آن چیست و طبق ترجمه‌ی این آثار

درباره‌ی آنها قضاوت نکنیم بلکه در درون تاریخ ادبیات ارزش‌های آن را ارزیابی کنیم. در دوره‌ی قاجار یک نوع اشرافیت به وجود آمد که این اشرافیت قبل از هر چیز در معماری این دوره ظهور پیدا کرد. کاخ‌ها و بناهای مهمی در این دوره ساخته شده‌اند که از نظر کالبدی و نوع تزئینات، متفاوت از ساختمان‌های دوره‌های قبلی هستند. آنچه در این بناها به چشم می‌خورد، تلفیقی از عناصر معماری سنتی و معماری نئوکلاسیک غرب است و نقاشی درون خانه‌ها هم به عنوان بخش مهمی از تزئینات فضای معماری خانه‌های اشرافی قلمداد می‌شود. اما این اشرافیت در رابطه با ادبیات فاجعه به بار آورد چون طبقه‌ی اشرافی و شاهان قاجار برای ادبیات نیز راه و چاهی مناسب‌تر از بازگشت به زبانی که درخور اشرافیت باشد پیدا نکردند و شاعران نیز به دلیل حضور در دربار نیازمند سبک و زبانی در خور دربار بودند، و این میسر نمی‌شد مگر از طریق بازگشت به شیوه شاعران هر دو سبک خراسانی و عراقی چون در آن دوره زبان سبک هندی را عامیانه و مبتذل می‌پنداشتند و آن را در خور شعر اشرافی و مداحی نمی‌دانستند. اغلب شاعران این دوره نیز از وابستگی دربارها و از خانواده‌ی حاکمان شهرها بودند و از کودکی با ذهنیتی درباری و اشرافی پرورش یافته بودند. برای مثال اجداد صبای کاشانی، اغلب مشاغل دولتی داشته‌اند. پدر بزرگ نشاط اصفهانی حاکم اصفهان بود، پدر هاتف اصفهانی از مردان دربار بوده است. این شاعران توانستند زبانی را دوباره احیاء کنند که مخاطبان اصلی آن تنها طبقه‌ی اشراف و شاهان قاجار بودند، و از رجوع به هرگونه واژه‌های عامیانه در اشعارشان خودداری می‌کردند و آن را مایه‌ی انحطاط ذوق ادبی خود می‌دانستند. - البته باید بگویم عوامل دیگری نیز در ظهور شعر بازگشت نقش داشته‌اند و مضامین شعری دیگری نیز وجود دارد - اولین کسی که قبل از شاعران به اهمیت این قلمروزدایی در نثر و شعر پی برده بود میرزا فتحعلی آخوندزاده است. او با یاد

گرفتن زبان روسی هم با فرهنگ و ادبیات روسی آشنا می‌شود و هم با فرهنگ و ادبیات اروپایی. و از طریق ترجمه‌ها و تالیفاتی که به زبان روسی انتشار می‌یافت با نوشته‌های نویسندگان فرانسوی آشنایی پیدا کرد. او به یمن آشنایی با ادبیات و فرهنگ اروپایی توانست افق‌های تازه‌ای را به روی اندیشه‌وران ایرانی بگشاید. آخوندزاده درباره‌ی زبان در ادبیات «نظم و نثر» می‌گوید: «باید زبان نوشتار به زبان گفتار نزدیک باشد، سیاق انشاء را باید برهم زد که اختصار و سهولتی در آن ایجاد شود، نیز در نثر به قافیه اهمیت ندهید تا معانی غیر واجبه وقع نیابد، زیرا این جور مغلق نویسی چه در نثر و چه در نظم جهالت خالص است».^{۱۴} در دوره‌ی مشروطه برخلاف تمام ادوار دیگر انتشار ادبیات و شعر در ایران در قالب کتاب و دیوان نبود بلکه در قالب روزنامه و مجله تبلور یافت و این اشعار مطبوعاتی ممکن است از لحاظ ادبی ارزش چندانی نداشته باشند، اما چون بیشتر در رابطه با اوضاع روز بودند و زبان آنها زبانی ساده و عامیانه بود و از فرهنگ خود مردم برمی‌خاست تأثیرات فراوانی داشت. در این دوره چرخش بزرگی در ادبیات به وجود می‌آید و راه را برای ابزارهای دیگری باز می‌کند که این ادبیات جدید را از ادبیات رسمی و اکثریت قبل از خود جدا می‌کند، دیگر اینجا زبان فارسی فردوسی نیست که گفتمان شعری را به سوی کمال ادبی سوق بدهد یا زبان حافظ و سعدی و یا زبان طنز عبید زاکانی، در این دوره خنده هم در ادبیات فکاهی از اعماق نشریات بیرون آمد و مرزهای میان ادبیات رسمی و غیر رسمی را درهم شکست، البته ممکن است چنین خوانشی با رویکردی که ادبیات مشروطه را فقط در چارچوب مساله اعتراض و تعهد و وطن و انقلاب بازخوانی کرده‌است همخوانی نداشته باشد، اما در این دوره آنچه قبل از هر چیز مهم است این چرخش بزرگ است که در زبان و قلمروی شعر و نثر

^{۱۴} اندیشه‌های آخوندزاده، فریدون آدمیت، تهران، نشر خوارزمی، ۱۳۴۹، ص ۲۵۳.

به وجود می‌آید. ادبیات اقلیت قبل از این که وسیله‌ای باشد برای بیان هویت، ابزاری است که هویت را می‌آفریند هویتی که هنوز در حال شدن است و صورت کامل و شامل خود را باز نیافته است و این صیورت است که به عنوان ماهیت اصلی ادبیات اقلیت قلمداد می‌شود حتی اگر گمان آن به وجود بیاید که این ادبیات اقلیت به ادبیات اکثریت تبدیل شده‌است، باز ادامه پیدا خواهد کرد و مدام در حال شدن است و فرم و صورت‌های دیگری را به خود می‌گیرد برخلاف ادبیات اکثریت، که در پایان عهد ناصری کم‌کم متوقف شد. پس ادبیات اقلیت به دنبال الگوهای تثبیت شده نیست و چیزی را پدید می‌آورد که از قبل قابل شناسایی نیست. این ادبیات فقط اثر دیگری را به سنت عظیم ادبی اضافه نمی‌کند، بلکه این سنت را بر هم می‌زند و در آن اختلال به وجود می‌آورد.

سمیرا رشیدپور: دقیقاً بحث من هم همین است. همان‌گونه که در ابتدای گفت‌وگو گفتم، ادبیات اقلیت هر آن ممکن است به ادبیات اکثریت بدل شود. مسأله بر سر این است که اگر بخواهیم همواره در شکاف و نفی و به رسمیت نشناختن و به رسمیت شناخته نشدن و اقلیت بودگی دست و پا بزنیم، هدف اصلی خود را که تغییر چارچوب‌های ادبیات اکثریت یا کلیت حاکم است فراموش کرده‌ایم و این نقض غرض است. اگر هم بخواهیم جایگاه اکثریت را اشغال کنیم، بیم آن می‌رود که خود ما قلمرو را و در نتیجه سرکوب‌گر شویم. به نظر من باید تکلیف‌مان را با خودمان روشن کنیم. ما با نقد کلیت حاکم می‌خواهیم اقلیت باشیم، اما در عین حال سرکوب‌گر هم نباشیم. به نظر من شاید بهتر باشد به جای آنکه والاترین ادبیات را با نگاهی دژوزی با صفت اقلیت قلمرو را بنا کنیم، اصلاً به جای قائل شدن به این دوگانه‌های اکثریت/اقلیت که ادبیات را از مبارزه‌ای که در پیش دارد دور می‌کند و در دام منطق‌های دوگانه‌انگاری می‌اندازد که هیچ کاری هم از پیش

نمی‌برند، و همچنین به جای محصور کردن خودمان در تعریف‌های ادبیات اقلیت به واسازی هر شکلی از گفتمان‌های موجود بیان‌دیشیم: گفتمانی که به تن دادن به شرایط موجود و نشوریدن بر علیه آن به خاطر یافتن جایی امن و راحت در قفسه‌ی کتاب‌فروشی‌ها و جوایز ادبی خلاصه شده است، و نزد برخی دیگر این گفتمان صرفاً با نفی مطلق وضع موجود، بدون آوردن بدیلی برای آن معنا می‌یابد. برای همین به نظرم وقتی ادبیات را به دو بخش «اقلیت» و «اکثریت» تقسیم می‌کنیم در واقع داریم با مرز‌گذاری به دام هویت‌گرایی‌ای می‌افتیم که آن سیالیت و جنب‌وجوش را از ادبیات می‌گیرد و بر علیه‌اش عمل می‌کند. زیرا ادبیات می‌تواند با تأکید بر همین هویت برساخته، سازوکارهای قدرت را بازتولید کند. و این راه به همان شاهراه مسائل هویتی ختم می‌شود که فرجامش پیشاپیش مشخص است. به نظر من ادبیات راستین، همان ادبیاتی که کافکا را از صف آدم‌کشان بیرون آورد، برآمده از صدا‌های سرکوب‌شده و مسکوت مانده است. این ادبیات است (بدون هیچ ترکیب اضافی‌ای) که به صدای آنها جان می‌دهد و آنها را به مقاومت فرامی‌خواند. فراموش نکنیم که مقاومت «برون‌افتادگان» در برابر سازوکارهای سرکوب‌گر قدرت نه از طریق تأکید بر اقلیت‌بودگی خودشان بلکه با انگشت گذاشتن بر «تفاوت»شان و باز‌نمایی آن در ادبیات ممکن می‌گردد؛ امری که می‌تواند سویه‌های رهایی‌بخشی داشته باشد. «تفاوت» به معنای در‌بدایی آن، یعنی تفاوتی فرارونده، تفاوتی که حکم نمی‌کند، بر چیزی سلطه نمی‌ورزد و در هیچ‌جایی در پی اعمال قدرت نیست، اما می‌تواند قدرت را در دست بگیرد. (و چنانچه ادبیات واجد چنین پتانسیل‌هایی نبود دیگر اصلاً تاریخ سانسور بر ادبیات وجود نداشت!) و شاید همین مسأله از نظر در‌بدا آن را به امری تهدیدآمیز بدل می‌کند. من فکر می‌کنم این تفاوت را نمی‌توان به ادبیاتی خاص با مختصاتی که مثلاً دلوز ترسیم می‌کند محدود کرد. این تفاوت

کثرت‌هایی را دربرمی‌گیرد که در عین تفاوت می‌توانند بدون دادن هیچ ترکیب وصفی‌ای به ادبیات، خود ادبیات باشند. اما شاید این ادبیاتی باشد که نتوان با صدای بلند به آن خندید. آخر مگر می‌توان به رمان «آتش» طاهر بن جلون خندید وقتی رنج و خشم بوعزیزی را بازنمایی می‌کند؟ مگر می‌توان به کوتسی خندید وقتی از زبان فراموش‌شده‌ی اسیرانی می‌نویسد که زیر فشار ترس و سرکوب زبان مادری‌شان را از یاد برده‌اند؟ اصلاً مگر می‌شود به خودِ کافکا خندید؟