روزنامه شرق

ادبیات . کتاب

انتشار «جهان زندگان»، رمانی از محمد محمدعلی پس از سال‌ها صفحه ۱۰

گفت‌وگو با ترویانف، نویسنده آلمانی، در آستانه حضورش در ایران صفحه ۱۱

«نمک زمین»، مستندی درباره کارنامه درخشان سالگادو صفحه ۱۲

عطف کتاب

تحلیل تاریخ بیهقی

تاریخ بیهقی جزء آن دسته از پشتوانه‌های ادبی است که نه‌فقط بابت نثرش که به دلیل رویکرد جزءنگارانه‌ای که بیهقی در نگاه به رویدادها و گزارش آنها برگزیده، همواره مورد توجه بوده است. «حدیث خداوندی و بندگی»، کتابی است از دکتر محمد دهقانی درباره تاریخ بیهقی، که از طرف نشر نی منتشر شده و دکتر محمد دهقانی در این کتاب تاریخ بیهقی را از دیدگاه ادبی، اجتماعی و روان‌شناختی تحلیل کرده است. این تحلیل که با شرح و توضیح مهم‌ترین بخش‌های متن تاریخ بیهقی همراه است، شامل سه بخش و یک پیش‌گفتار است. نویسنده در بخشی از این پیش‌گفتار درباره روش خود در تألیف این کتاب این‌گونه توضیح داده است: «زبان بیهقی برای خوانندگان امروزی طبعا تا حدودی کهنه و دشوار به نظر می رسد. علاوه بر واژگان و نحو زبان، بعد و غرابت زمان و مکان هم بر دشواری آن افزوده است. کم نیستند نام‌های تاریخی و جغرافیایی ناآشنا و عجیبی که خواننده ممکن است نخستین‌بار آنها را در تاریخ بیهقی ببیند. شیوه تاریخ‌نگاری بیهقی هم که، برخلاف رسم معمول روزگارش، از زمان خطی پیروی نمی‌کند و پیوسته در رفت‌وبرگشت میان گذشته و حال است بر سردرگمی خواننده می‌افزاید. برای اینکه تا حد امکان از این سردرگمی کاسته شود و آشنایی با تاریخ بیهقی به شیوه‌ای آسان‌تر صورت بگیرد، نخست ماجراها و داستان‌های اصلی و مهمی را که مربوط به پادشاهی غزنویان است استخراج و به ترتیب تاریخی دنبال هم آورده‌ام. سپس روایت‌های فرعی را در بخشی که مربوط است به سلسله‌های پیشین، و از هخامنشیان تا سامانیان را دربر می‌گیرد، منظم کرده‌ام. آنچه مربوط به تاریخ خلفای اموی و عباسی می‌شده نیز در همین بخش اخیر آمده است. واژه‌ها و عبارت‌های دشوار متن را در حاشیه توضیح داده‌ام...» بخش اول کتاب، شامل مقدمه‌ای است مفصل که خود از چندین بخش تشکیل شده و در آن به زندگی بیهقی، جهان در عصر بیهقی، سیستم حکومتی غزنویان، روش بیهقی در تاریخ‌نگاری، بلاغت بیهقی، زن در تاریخ بیهقی و موضوعاتی دیگر که به نوعی با تاریخ بیهقی و زمان نوشته‌شدن آن ربط پیدا می‌کنند، پرداخته شده است. پس از این مقدمه، نویسنده در دو بخش بعدی کتاب به شرح و توضیح مهم‌ترین بخش‌های تاریخ بیهقی پرداخته است؛ اول، به شرح و توضیح بخش‌هایی از متن که مربوط به دوره غزنویان است و بعد از آن به بخش‌هایی که مربوط به روزگاران گذشته مثل دوره هخامنشیان، ساسانیان و... است.

حدیث خداوندی و بندگی

دکتر محمد دهقانی

نشر نی

چاپ اول: ۱۳۹۴

سایه‌روشن

در حاشیه کتاب «جریان چهارم»

خلأ تئوریک در مواجهه با یک نسل

مانی سپهری: وقتی از نسلی از نویسندگان سخن می‌گوییم، دو چیز را باید مدنظر قرار دهیم: اول، یک‌کاسه‌کردن مجموع آثار هریک از نویسندگان نسل مورد نظر به قصد دستیابی به عصاره و جوهره کارشان و جهانی که هرکدام از آنها ساخته‌اند و دوم، یافتن آن نخ نامرئی که آثار نویسندگان یک نسل را در عین تفاوت‌هایی که هریک از این نویسندگان با هم دارند، به یکدیگر متصل می کند. با این نگاه می‌توان گفت کتاب «جریان چهارم (مروری بر آثار نویسندگان نسل چهارم)»، کتاب موفقی نیست، چراکه انتظار خواننده را در هیچ‌کدام از دو مورد فوق برآورده نمی‌کند و دلیل این عدم توفیق هم دو چیز است: اول اینکه نسل چهارم نویسندگان ایران، هنوز به مرحله تثبیت نرسیده است تا بتوان از مجموعه آثار هر یک از نویسندگان این نسل، دستاوردی نهایی را به‌عنوان عصاره کارشان استخراج کرد و در این مورد هم ایراد بیش از آنکه متوجه نویسندگانی باشد که در این کتاب به آنها پرداخته شده، متوجه شتاب‌زدگی مولفان است که زودهنگام به سراغ نسلی از نویسندگان رفته‌اند که بسیاری‌شان هنوز در میانه راه نویسندگی‌شان هستند. دومین عامل عدم توفیق کتاب که باز هم به رویکرد مؤلفان بازمی‌گردد، شیوه نه‌چندان‌دقیق پرداختن به موضوع است. وقتی تک‌تک نقدها و مصاحبه‌های منتشرشده در کتاب را می‌خوانیم و آن‌گاه آنها را کنار هم می‌گذاریم، می‌بینیم در این کتاب به هریک از نویسندگان موسوم به نسل چهارم، به‌عنوان سیاره‌ای تک‌افتاده و بی‌ارتباط با دیگری پرداخته شده، چنان‌که حتی گاه می‌بینیم در نقدهایی هم که بر آثار هر نویسنده نوشته شده، مؤلفه‌های گوناگون آثار او نه به عنوان اجزاء برسازنده یک کل، که به‌صورت اجزای مجزا و پراکنده‌ای که هیچ نخی آنها را به هم متصل نمی‌کند، بررسی شده‌اند. تقسیم‌بندی آثار یک نویسنده به زبان، موضوع، شخصیت‌پردازی و... بی‌آنکه هریک از این عناصر درنهایت یک کل واحد و مرتبط را بسازند، ناشی از همین رویکرد تجزیه‌گرایانه در نقد آثار نویسندگان مورد نظر است و دلیلش هم بیرون‌کشیدن زمینه‌های اجتماعی، سیاسی، تاریخی، اقتصادی و فرهنگی از زیر پای اثر و قراردادن اثر ادبی در یک خلأ است. البته در مقدمه کتابِ جریان چهارم، رویکردی خلاف این رویکرد تجزیه‌گرایانه اتخاذ شده که همین نشان از یک بلاتکلیفی تئوریک در مواجهه با موضوع مورد بحث دارد. در مقدمه کتاب، جریان چهارم داستان‌نویسی ایران، جریانی برآمده از دوم خرداد ۷۶ و کفتمان اصلاحات معرفی شده است؛ اما این رویکردِ مبتنی بر زمینه تاریخی-سیاسی در کل کتاب حفظ نمی‌شود و همین یکی از عوامل نامنسجم‌بودن کتاب به لحاظ تئوریک است. چنان‌که انگار نقد آثار هر نویسنده، سازی جدا می‌زند و یک رویکرد تئوریک واحد بر کتاب حاکم نیست. شاید این تأکید بر رویکرد تئوریک واحد، حمل بر دموکراسی‌ستیزی نگارنده شود، اما وقتی مجموعه مقالات و مصاحبه‌هایی با موضوعی واحد در یک کتاب گردآورده می‌شوند، انتظار این است که نخی نامرئی آنها را به هم متصل کند و این به صرف گفتن اینکه تمام این نویسندگان متعلق به یک نسل هستند میسر نمی‌شود. در بیشتر نقدهای کتاب می‌بینیم که مجموعه‌ای از ویژگی‌های آثار هر نویسنده به‌صورت فهرست‌وار بیان می‌شود اما هریک از ویژگی‌ها مستقل از دیگری و نه به‌صورت اجزای برسازنده یک کل معرفی می‌شوند و گاه حتی به‌دلیل همان خلأ تئوریک و یا هم‌زمان چند رویکرد مختلف نقد را به کار بستن، آشفتگی‌هایی در نوشته‌های انتقادی هر بخش از کتاب پدید آمده است و نقد را به «از هر دری سخنی...» بدل کرده است. مثلا می بینیم که منتقد از بررسی جامعه‌شناسانه اثر وارد بحث‌های فنی و تکنیکی شده و بعد ناگهان بحث دیگری را مطرح کرده است و اینها هیچ‌کدام در نهایت به هم مرتبط نمی‌شوند و به‌صورت پراکنده و مجزا از یکدیگر باقی می‌مانند و گاه دراین‌میان تناقض‌هایی هم پدید می‌آید که حاصل همین خلأ یا ضعف تئوریک و مجزادیدن وجوه مختلف کار یک نویسنده است. مثلا آنجا که در نقد داستان‌های مهسا محب‌علی می‌خوانیم: «در رمان نگران نباش، نویسنده تلاش نمی‌کند که داستان پست‌مدرن بنویسد، بلکه انسان را در وضعیت و موقعیت پست‌مدرن به تصویر می‌کشد...» هیچ معلوم نیست که براساس چه قاعده‌ای داستان پست‌مدرن از قرارگرفتن انسانِ یک داستان در وضعیت پست‌مدرن مجزا می‌شود، مگر اینکه بگوییم: داستان پست‌مدرنی نوشته شده که پست‌مدرن نیست و یا بالعکس. در ادامه همان سطرهایی که مثال آورده شد، می‌خوانیم: «تزلزل شرایط بیرونی و شخصیت درونی آدم‌ها، طنز سیال در روایت و استفاده از بعضی عناصر و المان‌هایی که تا پیش از این به بهانه ژورنالیستی‌بودن از حضورشان در داستان‌ها اجتناب می‌شد، همه و همه از این جهان داستانی برمی‌خیزند.» که این نقض حکم اول است، چراکه بنا به این حکم دوم، نویسنده داستانی پست‌مدرن نوشته است. نمونه‌ای دیگر از خلأ یک پایه تئوریک روشن و منسجم در پشت کتاب جریان چهارم را آنجا می‌توان دید که در معرفی نوع روستانگاری یوسف علیخانی و تفاوت آن با روستانگاری‌های دهه‌های چهل و پنجاه، گفته می‌شود: «در آثار علیخانی، مسایل روستا، نه به عنوان آسیبی اجتماعی که به‌مثابه واقعیتی موجود پذیرفته می‌شود. روستا در آثار علیخانی، از دستاویزی برای به نقدکشیدن شرایط سیاسی و اجتماعی یا مکانی نمادین و قابل تعمیم به تمام مملکت، به «مکان» وقوع داستان تبدیل می‌شود.» پرسشی که در مواجهه با این حکم می‌توان مطرح کرد، این است که آیا مثلا در آثار ساعدی، روستا نه مکان وقوع داستان، بلکه صرفا مکانی برای طرح آموزه‌های سیاسی و اقتصادی بود و دیگر اینکه چه‌چیز یک مکان را قابل تعمیم می‌کند و چه چیز آن را از تعمیم‌پذیری بازمی‌دارد و آیا از هر نوشته‌ای -جدا از اینکه نویسنده‌اش چنین نگرشی داشته باشد یا نه- به‌صورت سلبی یا ایجابی نمی‌توان تصویری از وضعیت سیاسی و اجتماعی یک دوران به دست آورد؟

به خوش آمد «یاپی»ها

پویا رفویی

طرحی از آنجل بولیگن

ظاهرا اصطلاح «یاپی» (yuppie) را نخستین‌بار در سال ۱۹۸۲ جوزف اپشتاین بر سر زبان‌ها انداخت. هرچند دو سال قبل‌تر، دَن روتنبرگ در مجله شیکاگو از این تعبیر استفاده کرده بود. یاپی سر-نامی است خلاصه عبارت young urban professional که معادل فارسی آن «شهرنشین حرفه‌ای جوان» است. از معنای تحت‌اللفظی آن که بگذریم، یاپی‌ها از منظر جامعه‌شناسی لایه‌ای از جامعه‌اند که نخستین بار بر اثر سیاست‌های تاچریسم و ریگانیسم ظهور کردند. لازم به توضیح است که «یاپی»ها به هیچ وجه از مشخصات طبقات اجتماعی برخوردار نیستند. یاپی ممکن است از سطح درآمدهای متفاوتی برخوردار باشد. ویژگی منحصر به فرد آن‌ها از منظر اپشتاین علاقه‌شان به جذابیت‌های فرهنگی است. اما فرهنگ در نظر اینان در درجه نخست، راهکاری است برای پرهیز از میدان‌های تعارض و بحران‌های سیاسی و اقتصادی. یاپی‌ها با آنکه خود متعلق به هیچ طبقه‌ای نیستند، از هر طبقه‌ای که دچار مشکل بقا نباشد، سر بر می‌کنند. به بیان ساده‌تر، یاپی‌ها شکل دگردیسی‌یافته روشنفکر کلاسیک در دوران نئولیبرالیسم‌اند. علاوه بر این یاپی‌های هر منطقه‌ای روحیات و رفتارهای خاص خود را بازتولید می‌کنند. مثلا در روسیه یاپی‌ها، به یوگا، فرهنگ، غذاها و لباس‌های آسیایی علاقه دارند. یاپی‌های روسی شیفته فرهنگ هندوستان‌اند. به‌زعم فیل رابرتسون، یاپی‌ها از دل نوسانات ناگهانی اقتصاد و بر اثر ادغام بخش‌هایی از طبقه متوسط و طبقات فقیر جامعه تولد می‌یابند.

همان‌طور که پیشتر اشاره کردیم یاپی بی‌اندازه شیفته مفهومی از فرهنگ است که هیچ اصطکاک و تلاقی بحران‌زایی با سیاست و اقتصاد ندارد. تلقی یاپی از هنر فرایندی است که اضطراب‌ها و دلهره‌های زندگی در کلان-شهرها و جهان-شهرهای معاصر را به تصوری هنری و زیبایی‌شناختی مبدل می‌کند. در عرصه ادبیات آمریکا، تام ولف بیشتر از همه بر شخصیت‌پردازی و روایت از یاپی‌ها اهتمام ورزیده است. رمان‌های او غالبا مکنونات و عوالم ذهنی یاپی را واکاوی می‌کند. البته نگرش ولف به یاپی‌ها به‌شدت انتقادی و گزنده است. یاپی‌های آثار او در عین مصرف‌گرایی، به شدت آسیب‌پذیراند. آن‌ها از هر شکست و ناکامی خود تراژدی‌های آبکی خلق می‌کنند. به‌شدت ریاکاراند و مبنای زندگی‌شان، تعطیلات و اوقات فراغتی طولانی است. به پوست خود اهمیت زیادی می‌دهند. مشتریان پروپاقرص جراحی زیبایی‌اند. فلسفه می‌خوانند و مستمع آزاد آخرین تئوری‌های فلسفی اروپایی‌اند. در عین‌حال یاپی‌ها آرام و قرار ندارند. مدام شغل عوض می‌کنند.

درکشورهای توسعه‌نیافته، یاپی‌ها اهل مهاجرت‌اند. برخلاف یاپی‌های آمریکایی که معمولا فارغ‌التحصیلان رشته‌های حقوق یا تجارت‌اند، در مناطق توسعه‌نیافته یاپی پیوند معینی با دانشگاه یا آکادمی ندارد. و ظهور این جماعت در هر منطقه‌ای از جهان گویای آزمون موفق یا شکست‌خورده پروژه مالی‌سازی است. از منظر زیبایی‌شناختی یاپی، واسطه‌ای است که مرز میان «سلیقه» و «مد» را از بین می‌برد. جهان یاپی‌ها با تمرکز بر سه خصیصه «جوانی»، «حرفه‌ای» و «شهرنشینی» بازنمایی می‌شود. در نتیجه، بیش از آنکه تغییر یا خلق ایده، مفهوم یا «زندگی بهتر» مد نظرشان باشد، با وسواس و خود-شیفتگی، بی‌وقفه خود را به دیگران معرفی می‌کنند. در جلسات نقدوبررسی حضور به‌هم می‌رسانند و یک پای ثابت محافل و ضیافت‌های فرهنگی هستند. یاپی‌ها در مصاف با ناملایمات زندگی خصوصی یا از هم می‌پاشند و یا به خشونت‌ورزی جنون‌آمیزی متوسل می‌شوند. از دیگر نویسندگان معاصر آمریکایی که به یاپی‌ها می‌پردازد می‌توان «برت ایستن الیس»، نویسنده «روانی آمریکایی» را نام برد.پرسش این است که آیا می‌توان از پدیده شبیه به «یاپی‌های ایرانی» سخن به میان آورد. آیا تحولات ناشی از فرهنگی‌سازی دوران اصلاحات و نابسامانی‌های اقتصادی دوران احمدی‌نژاد شبیه به دو بال پرنده پروبال‌آراسته «یاپیسم ایرانی» نیست؟ لازم به توضیح است که یاپی‌ها، فرهنگ را به‌منزله ظرفی برای مظروفی می‌بینند که آمیزه‌ای است از اوقات فراغت، جذابیت و اندکی هنر. از این‌رو، مفهومی از فرهنگ که حاصل برهم‌کنش فرآیندهای اجتماعی و تلاقی، برخورد و برش ساحت‌های زیسته آدمی است، چندان باب طبع یاپیست‌ها نیست. کمی به عقب برگردیم، در دوران اصلاحات با گشایشی که در عرصه نظارت دولتی بر فعالیت هنری دست داد، تولید کمی آثار هنری به‌شدت افزایش یافت. مطبوعات در آن دوران رویدادهای فرهنگی را همسنگ اتفاقات سیاسی در کنار هم قرار می‌دادند. ولی چه کسانی می‌توانستند در این رویداد فرهنگی ذی‌سهم باشند. از آنجا که فرهنگ در این صورت‌بندی نوین با اوقات فراغت گره خورده بود، بدیهی است که اهل فرهنگ باید از وقت کافی برای «فرهنگی شدن» و «فرهنگی ماندن» برخوردار می‌بودند. مضافا اینکه تروماهای تاریخی جایی در این صحنه فرهنگی نداشت. از این‌رو دو لایه اجتماعی جوانان و زنان مهم‌ترین کاندیداهای فضای فرهنگی شدند. هرچند به جوانی اهمیت بیشتری مبذول می‌شد. هرچه باشد یاپی‌ها غالبا مذکراند. تاکید بر این امر هم ضروری است که وجه غالب آثار نویسندگان زن در این دوران ربط چندانی با ادبیات زنان و نوشتار زنانه نداشت. مقارن با ایامی که تعبیر احتمالی «یاپیسم ایرانی» نشوونما می‌کرد، «جوانی» نه یک مشخصه گذرا یا حالتی از حالات حیات انسانی که به شکل ارزشی زیبایی‌شناختی درآمد. جوانی امتیازی بود که بسیاری از موانع را از سر راه مرتفع می‌کرد و جایگزینی برای مهارت یا چیره‌دستی در نوشتن و هر شکل دیگری از خلق هنری بود. پس از خلق مفهوم ارزشی و توضیح‌ناپذیر جوانی، ادبیات شهری نقل محافل شد. با مروری بر مطبوعات و نشریات آن دوران به سادگی می‌توان دریافت که چگونه «شهری‌نویسی» و «ادبیات شهری» به یکی از عمده ارزش‌های بازتولید ادبیات مبدل شد. در این فاصله شهرداری‌ها با توسعه سازمان‌های فرهنگی-هنری، زیباسازی، فرهنگسراها و شهرکتاب‌ها بر ضرباهنگ این تحول شتاب می‌بخشیدند. بی‌تردید ارزش‌های شهرنشینی به معنای کلاسیک آن در متون جامعه‌شناسی به هیچ‌روی مطمح نظر قرار نداشت. «شهر» در معنای مطلوب یاپیسم ربط زیادی با دوبلینِ جویس یا دانتزیگِ گونترگراس نداشت. یاپی‌ها شهر را به معنای محیطی کوچک‌تر یا بزرگ‌تر از دولت-ملت به‌کار می‌بستند. شهری شدن میانجی محوشونده‌ای بود برای صرف‌نظر از تامل و مداخله در مفصل‌های سیاست و فرهنگ. درک یاپیستی از شهر نه مکانی انضمامی و واقعی که تصور یا توهمی است که گاه با اسطوره‌سازی پهلوبه‌پهلو می‌شود. مصداق بارز این رویکرد در رمزگشایی و رمزگزاری دوباره آثار محمدعلی سپانلو رخ داد. جای هیچ تردیدی نیست که سپانلو تعلق‌خاطر ویژه‌ای به تهران دارد و در آثارش این شهر حضور برجسته‌ای دارد. اما آن‌ها که با شعر سپانلو مانوس‌اند خود به خوبی می‌دانند که تاریخ و ملیت ظرف مدتی قریب به نیم‌قرن دغدغه‌خاطر وی بوده است. در اوان نضج‌گرفتن یاپیسم سپانلو تنها و تنها شاعر تهران است و مابقی کارنامه آثارش گویی حشو و زوائدی است که باید هرس شود. این است که در مقام شاعر تهران از وی تمجید می‌شود اما وقتی در دفاع از تمامیت ارضی ایران و علیه تجزیه‌طلبی شعری می‌سراید مطبوعات از انتشار آن ابا می‌کنند. بحث بر سر این نیست که سپانلو را بی‌جهت شاعر تهران می‌خوانند. اما از منظری با توسع بیشتر وی در زمره یکی از شاعران ملی ایران است. بازنگری در آثار تحقیقی و منثور سپانلو، خود گواهی است بر این مدعا که او یکی از شاعران ملی ایران است. تا این جای کار یاپی‌های نه‌هنوز یاپی، دو خصیصه عمده خود را از محیط پیرامون خود اکتساب کردند: «جوانی» و «شهری شدن». ضلع سوم مثلث یاپیسم «حرفه‌ای شدن» است. از اواخر دهه هشتاد شمسی به ناگهان عده‌ای آستین بالا می‌زنند و با دوگانه نویسنده روشنفکر/حرفه ای در پی حرفه‌ای کردن کار فرهنگی برمی‌آیند. کار به جایی می‌کشد که یکی از اهالی محترم قلم، نوشتن داستان کوتاه را مانعی بر سر راه حرفه‌ای شدن به شمار می‌آورد و صراحتا به اطلاع همگان می‌رساند که اگر نویسندگان ایرانی به جای داستان کوتاه رمان بنویسند، ادبیات زودتر حرفه‌ای می‌شود. چنین بود که سیل رمان‌های یاپیستی ویترین و پیشخوان کتابفروشی‌ها را قبضه کرد. در کارگاه‌های قصه‌نویسی که اینک به کارخانه‌های قطورنویسی شبیه‌تر بود، یاپی‌ها خواسته‌وناخواسته بسیاری را خانه‌نشین کردند. ناشران سختگیر و مشکل‌پسند دو دهه قبل در این زمان با افتخار به اطلاع می‌رسانند که عن‌قریب صدجلد رمان فارسی به بازار می‌دهند. جای تعجب نیست. یاپی‌ها پیشاپیش «کارشناسی کتاب» را خلق کرده بودند و «مکتب‌نرفته» و «خط‌ننوشته»، «ماه مجلس» بودند (و هستند). به دلایل بسیاری که طرح و تحلیل آن را به بعد موکول می‌کنیم، یاپی ایرانی به جلوه رمان‌نویس ظاهر شد. رمان‌نویسی که مناسبات خود را بر مبنای چینش نسل‌ها تنظیم می‌کند و خود را دهه شصتی و دهه هفتادی می‌نامد. مدعی آن است که رمان نوعی ایده‌آل خود را نه برحسب آرمان‌های سیاسی و اجتماعی، که با تاکید بر فردیت شکل داده است. اما فردیتِ یاپیستی هیچ شخصیت داستانی چشمگیری خلق نمی‌کند. در بازنگری سیاهه آثار یاپی‌ها درمی‌یابیم که آن‌ها یا به شخص بدون فردیت علاقه دارند و یا به فرد بدون شخصیت. مصداق آن هم مکان‌های موقتی و گذرای برخوردهای انسانی در رمان‌ها و داستان‌های یاپیستی است: کافه‌ها، مرکزخریدها،گالری‌ها و آتلیه‌های هنری. جالب اینجا است که درست در زمانی که حاشیه‌نشینی سنت کم‌رمق شهرنشینی ایرانیان را دستخوش تغییر می‌کرد، یاپی‌ها سودای ادبیات شهری در سر می‌پختند و در جابلقا و جابلسای خود به کار فرهنگی مشتغل بودند. و در ادامه نیز، همین که به حرفه‌ای کردن ادبیات و رمان کمر همت بستند، تیراژ نصف شد. این بار نه از قضا که لاجرم، سرکنگبین صفرا فزود. هرچه باشد یاپی‌ها کلیی‌مسلک‌اند و بلغم فرهنگ را درمان سودای هنر می‌دانند. با این‌همه ماجرای یاپی ایرانی -مشروط بر اینکه اساسا چنین پدیده‌ای وجود داشته باشد- رشته‌ای است که سر دراز دارد.

چین و ماچین ادبیات ما

شیما بهره‌مند

مدخلی از دانشنامه چینی در متنِ بورخس، ایده‌ای از اوضاع جهان معاصر را در ذهن فوکو شکل می‌دهد، که اسباب نوشتن «نظم اشیا» را فراهم می‌آورد. یکی از قطعات بورخس که توصیف فشرده‌ای از آشفتگی مفهومی در جهان معاصر به دست می‌دهد، نقلی است از دانشنامه‌ای چینی که موجودات را به‌طرزی طنزآمیز طبقه‌بندی کرده است. در این مدخل، موجوداتِ متعلق به امپراطور به موجوداتِ مومیایی، اهلی، خوش‌صدا، افسانه‌ای یا تخیلی، شمارش‌ناپذیر، آنها که هم‌اکنون کوزه آب را شکسته‌اند و مابقی موجودات، تقسیم شده‌اند. گذشته از طنزِ این طبقه‌بندی، قطعه بورخس در نظر فوکو حامل نشانه‌هایی است که به‌طرزی حیرت‌آور با دورانِ ما و تفکر ما پیوند دارد، و با سطوح و پلان‌های مختلف زندگی معاصر منطبق است. مقولات این دانشنامه درست برخلاف روش متداول صورت‌بندی مقولاتِ متمایز، گاه هم‌پوشانی دارند و گاه با یکدیگر ناسازگارند. البته این رده‌بندیِ ناسازگار را نشان از گسست‌های معرفت‌شناختی دارد و موقعیت‌های پارادوکسیکال را به نمایش می‌گذارد. از این‌رو است که فوکو در «نظم اشیا»، با نقد نظام‌های طبقه‌بندی که خود را راستین می‌خوانند، به این ایده می‌رسد که در عصرِ ما هرگز نمی‌توان به خودِ پدیده‌ها نگاه کرد، مگر آنکه گسست‌های نظمِ آن چیز را شناخت. اما مسئله‌ای که فوکو مطرح می‌کند فراتر از اینها است. او نشان می‌دهد که نظام‌های طبقه‌بندی چطور جهش‌ها را به شکل دانشنامه جا می‌اندازند، و هر نظام معرفتی با چه مکانیسمی بر ناتوانی‌هایش سرپوش می‌گذارد. افسانه‌سازی، بی‌شک از ابزارهای بنیادینِ این مکانیسم‌ها است.

میشل فوکو برای درکِ قواعد حاکم بر یک گفتمان، همیشه آثار ادبی/هنری را در کنار گزاره‌های دیگر نشانده تا صورت‌بندی‌های گفتمانی یک دوره تاریخی را شناسایی کند. هم از این‌روست که فوکو بر مبنای دانشنامه چینی در متنِ بورخس، مدلی به دست می‌دهد که در غالبِ طبقه‌بندی‌های ادبی و هنری، سخت به کار می‌آید. یکی از طبقه‌بندی‌ها در ادبیات ما، کتاب تازه منتشرشده «جریان چهارم» با عنوان فرعی «مروری بر آثار نویسندگان نسل چهارم» است. طبقه‌بندی نویسندگانِ -به زعم مولفان متعلق به جریان چهارم، بیش از آنکه بخواهد تحلیلی از وضعیتِ موجود ارائه کند، جهش‌ها و عدم توازن را نشان می‌دهد. هدف چنین مکتوباتی نه طرح مشکل و نه حل مسئله‌ای است. همان‌طور که فوکو معتقد بود «دایره‌المعارف، نیروی سرایت را مکان‌مند می‌کند»، این متن‌ها نیز سرایتِ ادبیاتی را ترسیم می‌کند که اینجا با عنوان «جریان چهارم» نام‌گذاری شده است. البته این نام‌گذاری، خود روایت دیگری از نام‌گذاری این جریان با عنوان «جریان غالب داستان‌نویسی» است، بگذریم از اینکه خودِ این جریان آن زمان نام‌گذاری‌اش با عنوان «جریان» را نمی‌پذیرفت و بر «تک‌کتاب‌ها» تأکید می‌کرد. مسئله این است: ادبیاتِ جریان چهارم یا همان جریان غالب، وضعیتی اپیدمیک پیدا کرده است. و حالا می‌خواهد خود را در افسانه‌ای مکان‌مند کند. این است که «حکایت» جای تحلیل می‌نشیند و برآن است تا خود را جای تفکر و تاریخِ ادبیات جا بزند. حال آنکه از همان مقدمه کتاب -که سعی دارد مبنا یا روشیِ برای خود دست‌وپا کند- به عیان پیداست که متن فاقد هرگونه روش تاریخی است. به معنای دیگر، این کتاب بیش از آنکه تاریخ‌نگاری باشد، تاریخ‌نگری (کرونولوژی) است. زیرا وقایع رفته بر ادبیات ما را همچو تاریخ می‌داند، و به تبیین روشی برای تاریخی‌شدنِ گذشته، قائل نیست. نه روشِ نظری مشخصی را دنبال می‌کند و نه تصویری از جریان‌های اول و دوم و سوم و ارتباطش با جریان موسوم به چهارم ارائه می‌کند.

نقطه عزیمتِ طبقه‌بندی کتاب، سال هفتادوشش عنوان شده است که «تغییر گفتمان غالب سیاسی جامعه ایرانی مبدا تحولات و تغییرات زیادی در ساختارها و نهادهای این جامعه شد». پس تا اینجا مولفان نشان می‌دهند که تعلق‌خاطری به مفاهیم روش‌شناختی «گردش بازدهی» و از این‌دست ندارند. انگار جریانِ چهارم به‌طور خلق‌الساعه از تاریخ اعلام نتایج انتخابات دوم خرداد ظهور کرده است و حاصل هیچ پیشینه و فرایندی هم نیست. دست بر قضا آنچه از فردای دوم خرداد تحت‌عنوان ادبیات بروز می‌کند حاصل رویدادهای پیش از این تاریخ است، منتها حالا در قامت مفهوم تازه‌تاسیس «فرهنگ» ظاهر شده و حکایتی پرداخته، که خود را به شکلِ دایره‌المعارف نشان می‌دهد. حکایتِ جریان چهارم از نظر محتوایی هم ادبیات دهه‌های شصت و هفتاد را وام‌دار ادبیات چپ‌گرا و درگیر مکتب واقع‌گرایی اجتماعی می‌داند که در سال‌های بعد از دوم خرداد به‌تدریج نام‌گذاری، خود روایت دیگری از نام‌گذاری این جریان با عنوان «جریان غالب داستان‌نویسی» است، بگذریم از اینکه خودِ این جریان آن زمان نام‌گذاری‌اش با عنوان «جریان» را نمی‌پذیرفت و بر «تک‌کتاب‌ها» تأکید می‌کرد. مسئله این است: ادبیاتِ جریان چهارم یا همان جریان غالب، وضعیتی اپیدمیک پیدا کرده است. و حالا می‌خواهد خود را در افسانه‌ای مکان‌مند کند. این است که «حکایت» جای تحلیل می‌نشیند و برآن است تا خود را جای تفکر و تاریخِ ادبیات جا بزند. حال آنکه از همان مقدمه کتاب -که سعی دارد مبنا یا روشیِ برای خود دست‌وپا کند- به عیان پیداست که متن فاقد هرگونه روش تاریخی است. به معنای دیگر، این کتاب بیش از آنکه تاریخ‌نگاری باشد، تاریخ‌نگری (کرونولوژی) است. زیرا وقایع رفته بر ادبیات ما را همچو تاریخ می‌داند، و به تبیین روشی برای تاریخی‌شدنِ گذشته، قائل نیست. نه روشِ نظری مشخصی را دنبال می‌کند و نه تصویری از جریان‌های اول و دوم و سوم و ارتباطش با جریان موسوم به چهارم ارائه می‌کند.

نقطه عزیمتِ طبقه‌بندی کتاب، سال هفتادوشش عنوان شده است که «تغییر گفتمان غالب سیاسی جامعه ایرانی مبدا تحولات و تغییرات زیادی در ساختارها و نهادهای این جامعه شد». پس تا اینجا مولفان نشان می‌دهند که تعلق‌خاطری به مفاهیم روش‌شناختی «گردش بازدهی» و از این‌دست ندارند. انگار جریانِ چهارم به‌طور خلق‌الساعه از تاریخ اعلام نتایج انتخابات دوم خرداد ظهور کرده است و حاصل هیچ پیشینه و فرایندی هم نیست. دست بر قضا آنچه از فردای دوم خرداد تحت‌عنوان ادبیات بروز می‌کند حاصل رویدادهای پیش از این تاریخ است، منتها حالا در قامت مفهوم تازه‌تاسیس «فرهنگ» ظاهر شده و حکایتی پرداخته، که خود را به شکلِ دایره‌المعارف نشان می‌دهد. حکایتِ جریان چهارم از نظر محتوایی هم ادبیات دهه‌های شصت و هفتاد را وام‌دار ادبیات چپ‌گرا و درگیر مکتب واقع‌گرایی اجتماعی می‌داند که در سال‌های بعد از دوم خرداد به‌تدریج سفری به درون را پیگیری می‌کند. در این حکایت، ادبیات با شدت و حدت به سمت شخصی‌نویسی و دوری از ایدئولوژی پیش می‌رود. اما آنچه در واقعیت اتفاق افتاد هیچ نسبتی با حکایتِ ادای احترام به فردیت و شخصی‌شدن ادبیات نداشت. اتفاقا همین‌ها بودند که می‌خواستند مافیا راه بیندازند و در نشرها و کارگاه‌های تضمینی داستان‌نویسی، ادبیات را از امری خلاقه و فردی به امری جمعی و همگانی بدل کردند، و با ایستادن در برابر فیگور نویسنده/روشنفکر، داعیه‌دار جریان حرفه‌ای‌کردن ادبیات شدند و با همین رویکرد، ایدئولوژی خود را برساختند.

اما اینکه در دو خط، مبنای تاریخی طبقه‌بندیِ نویسندگان را چند مقطع تاریخیِ مشروطه و کودتای سی‌ودو و انقلاب پنجاه‌وهفت و دوم خرداد در نظر بگیریم، چندان قابل پذیرش نیست. زیرا در فرض پذیرفتنی‌بودن این مقطع‌ها، هیچ رد و نشانی از امتداد یا انقطاع و یا هرگونه ارتباط جریان‌های ادبی در این دوره‌ها به دست نمی‌دهد. برای لحظاتی مبنای جعلی حکایتِ جریان چهارم را فراموش کنیم و از نام‌هایی چون رضا قاسمی، ابوتراب خسروی، حسین سناپور، علی خدایی، حمیدرضا نجفی، شهرام رحیمیان و برندگان جوایز ادبی معتبر آن دوران و دیگران -که بسیاری‌شان نوشتن را پیش‌ترها شروع کرده بودند اما در دوران اصلاحات در قامت نویسنده شناخته شدند- و البته در کتاب به آینده و مجلدات بعدی احاله داده شده‌اند، درگذریم تا مبنا و اساس دیگری برای این حکایت بازشناسیم. دانشنامه چینی در صورت‌بندی دیگر، موجودات را به دو دسته کلی‌تر تقسیم کرده بود: موجوداتی که در دسترس امپراطوراند و موجوداتی که در دسترس نیستند. که اولی انگار نظام طبقه‌بندی «جریان چهارم» را شکل می‌دهد. مولفان کتاب سراغ نویسندگانی رفته‌اند که در دسترس‌شان بوده‌اند. این است که چنین متن‌هایی نه‌فقط راهی یا روزنه‌ای باز نمی‌کنند، که ناتوانی از فکرکردن به مسئله را نیز آشکار می‌کنند.

دست آخر اینکه، به تعبیر ریموند ویلیامز، ادبیات وقتی به شکلِ کالای فرهنگی عرضه می‌شود در معرض سه نوع ایدئولوژی یا آگاهی کاذب قرار می‌گیرد: ایده واپس‌نگر که می‌خواهد گذشته را امتداد دهد، ایده پیشرو که در شرف شکل‌گیری است به فراخور شرایط از اکنون فاصله می گیرد، و ایده غالب که خود را به شکل مُد نشان می‌دهد و چیزی نیست جز دلیل‌تراشی به قصد سرایت و تداوم هرچه بیشتر، که حالا با تغییر نام به جریان چهارم، بر آن است تا دوباره خود را احیا کند.

جریان چهارم

مروری بر آثار نویسندگان نسل چهارم

نشر نگاه

چاپ اول: ۱۳۹۴