پرسه‌ها و پرسش‌ها

زبان‌باز، جامعه‌باز

• **پانیـذ تهرانی:** «زبانِ بـاز» اثرِ داریوش آشـوری که پژوهشـی اسـت درباره زبان و مدرنیت، از همان اواخر دهه ۸۰ که منتشـر شـد نقدهـا و جدل‌های بسـیار برانگیخت اما جز چند نقد به مسئله اساسی کتاب که از سـر خوش‌بینی بود باقی نقدها در همان ایـرادات ابتدایی مانده اسـت از این قـرار که عنوان کتاب که «زبان باز» باشـد نارسا است و عنوان «زبان پویا» بهتر اسـت. حال آن‌که آشوری در همان اوایل کتابش به‌کارگیریِ این تعبیر را چنین شـرح می‌دهد: «نام این رساله را زبانِ باز گذاشته‌ام، به‌قیاسِ جامعه باز. زیـرا میان زبان بازَ و جامعه باز نسـبتی ضروری هست. به عبارت دیگر، میان زبان باز و جامعه مدرن، یـا مدرنیـت در کل، رابطه‌ای جدایی‌ناپذیر هسـت. میان دسـت‌آوردهای عظیم و شـگفت‌انگیزِ انسان مدرن در این همه زمینه‌های برون - از- شـمارِ علم و فن‌شناسـی و فن‌آوری و ساختارهای مدرنِ زیست نسـبت و رابطه‌ای سرراست و ناگزیر هست، ازجمله میان سـاخت - و- سازهای بسـیار پیچیده زندگانیِ شـهری با نمادهای زندگی مدنی و سیاسی مدرن، و نیز تمامی دست‌آوردهای فرهنگ و هنر و اندیشه در این‌همـه زمینه‌های پهناور و رو به گسـترش و زبانی که می‌باید بُردار آن‌ها باشـد و بـه نیازهای بی‌پایانِ واژگانی آن‌ها پاسـخ دهد.» داریوش آشـوری خود تفاوت زبان به‌عنوان مسـئله‌ای همبسته با فرهنگ و سیاسـت را می‌داند و ادعاهایی از این دست که او زبان را با واژگان یکی گرفته اسـت، نه‌تنها به‌میانجیِ این کتاب بلکه به‌خاطر تلاش سالیان او در واژه‌سازیِ فلسـفی و اجتماعی مردود است و نیز، به‌گواهِ تالیفِ «فرهنـگ علوم انسـانی» که به‌قولِ خود آشـوری واژه‌های سـاخته و پرداخته آن در فهرستِ واژه‌های تصویب‌شده فرهنگستان آمده است بی‌آن‌که نامی از این مرجع بیاورد!

منتقـدانِ «زبـان بـازِ» آشـوری کـه اغلب از زبان‌شناسـانِ سرشـناس معاصرند، با نفـیِ اوضاع وخیم زبـان که آشـوری آن را بحران زبان فارسـی خوانده اسـت، این اخطارِ آشوری را بی‌مبنا می‌دانند که «جهان فرهنگی‌ای که این منطق را درنیابد (یعنی مانندِ جهـان مدرن با زبان رفتـاری انقلابی نکند) و خود را با آن سازگار نکند، هرگز از چاهِ واپس‌ماندگیِ فرهنگی و تاریخی بیـرون نخواهد آمد.» اما به‌تعبیرِ مولف «زبان باز» مسئله محوری کتاب که در صفحات میانی آن آمده و پرورانده شـده، این اسـت که تمدنِ مدرن نسبت به زبانِ خود نگره‌ای و رفتاری دیگر، جز نگره و رفتـارِ «ما»، دارد. زیراکه بـرای کاربردِ ابزاری زبـانِ خود روش‌ها و تکنیک‌هایی را در کار آورده تا با

زبانِ باز

پژوهشی درباره زبان و مدرنیت

داریوش آشوری

نشر مرکز

کاربردِ سازمایه‌های زبانی ویژه‌ای به نیازهای فوری و پیوسته گسترنده علوم و تکنولوژی و همه قلمروهای بی‌شمارِ شکلِ مدرنِ زندگانی انسان پاسخ دهد.

«زبـان باز» دو بخش دارد با عناوینِ «پژوهشـی درباره زبان و مدرنیت» و نیز زبان فارسـی روباروی مُدرنیت و زبـانِ آن». یکـی از فصل‌های خواندنیِ کتـاب که «زبان و فرهنگ» نام دارد، با این پرسـش آغـاز می‌شـود: «چـرا هر چیـزی را به هـر زبانی نمی‌شود گفت؟» آشوری در این فصل با پرداختن به مفهومِ «گفتمان» فوکویی و نسبت آن با «فرهنگ» نشان می‌دهد کاربردِ زبان‌ها در یک فضای گفتمانی و عالم معنایـی ویژه از نظر پرورش واژگان، شـیوه بیـان و بارهای معنایی فراورده گفتمان‌ها هسـتند. در فضای گفت‌وشـنودِ هـر فرهنگ گفتمان‌های چیره بر فضای روابط انسـانی در یک جامعه شکل می‌گیرند. از این‌رو هر زبانی از آنِ یک عالم فرهنگی یا یک زیسـت‌جهان اسـت و عالم معنایی آن را در خـود بازتاب می‌دهـد. «معنـا از آنِ عالم فرهنگ اسـت و زبان بُرداری‌ست برای معنا و نقشی جز آن نـدارد که معنا از آن می‌طلبد. زبـان بیرون از عالمِ فرهنگی به خودیِ خود معنادار نیست... اما واژه‌ها به‌تنهایی بُردار معنا نیسـتند، بلکه واژه در جمله و جمله در متن معنا می‌یابد. معنایِ متن نیز وابسـته به عالم معنایی یک فرهنگ اسـت که روح زبان را پدید می‌آورد. و در این بسترِ معنایی برآمده از تاریخ فرهنگ و روابط دیرینه استَ که واژه‌ها و عبارت‌ها و جمله‌ها می‌توانند بارهای معنایی و اشاراتیِ چندلایه پیچیده‌ای داشـته باشـند.» کتابِ «زبان باز» در پی روشنگری این نکته اسـت که هیچ زبانِ طبیعی، از جمله زبانِ فارسـی، به دلیلِ تنگناهای ساختاری و فرهنگی همه زبان‌های طبیعی، با مایه زبانِ گفتاری و ادبی خود نمی‌تواند از پسِ پاسـخگویی به چنین نیازِ عظیمِ واژگانی بـرای زندگانی مدرن برآید، مگر این‌که بـا درکِ این نکته اساسـی بتواند قلمروهای زبانی مدرنِ خـود را آگاهانه سـازمان دهد. تمدنِ مدرن نسـبت به زبانِ خود نگره‌ای و رفتاری دیگر، جز نگره و رفتارِ «ما»، دارد. داریوش آشـوری در این کتاب با به‌کارگیری فلسـفه و مفاهیم زبان‌شناختی و سیاسـتِ فرهنـگ می‌کوشـد تـا نشـان دهـد دسـت‌آوردهای زبانیِ جهان مدرن از چه مایه‌اند، و ما با کوشش‌های خودآگاهانه و ناخودآگاهانه خود در برخورد با آن تاکنون چه کرده‌ایم و از کجا به کجا رسیده‌ایم. ویراستِ تازه «زبان باز» اخیرا در نشر مرکز منتشر شده است.

مفهوم‌ها و تناقض‌ها

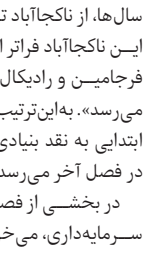
نثر بورژوایی، شعر سرمایه‌داری

• **نسیم‌آصف:** «بورژوا در میانه تاریخ و ادبیات» عنوان کتابی اسـت از فرانکـو مورتی که مدتی پیـش با ترجمـه مهران مهاجـر و محمد نبوی در نشـر آگه منتشـر شـد. فرانکو مورتی یکی از مشـهورترین منتقـدان ادبی و از پژوهشـگران تاریـخ رمان اسـت کـه آثـار مختلفـی درباره نقش و جایـگاه رمان در تاریـخ و فرهنگ اروپا نوشته است.

«بـورژوا در میانه تاریخ و ادبیات» یکی از آثار مهم مورتی اسـت که در آن به بررسی بورژوا در ادبیات مدرن اروپایـی پرداخته و در بخش‌های مختلف این کتـاب تصویـری از فرازوفرودهای فرهنـگ بورژوایـی ارایه کـرده اسـت. مورتی در ایـن کتـاب در میان سـبک‌ها و داسـتان‌ها، بورژوا را جسـتجو و ترسـیم می‌کند: «... گذشته فقـط به میانجی فـرم با ما سـخن می‌گوید، به میانجی داسـتان و سـبک: آری در داسـتان‌ها و سـبک‌ها بود که مـن بورژوا را یافتـم. به‌ویژه در سـبک‌ها... مـن انتظار داشـتم وجه معرف ادبیـات بورژوایـی پیرنگ‌های نـو و غیرمنتظره باشـد، پیرنگ‌هایی که به تعبیر السـتر در مورد نوآوری‌های سرمایه‌داری، تیری است در تاریکی. اما چنان‌که در سده جدی گفته‌ام، قضیه عکس آن اسـت: ابداع روایی بزرگ اروپای بورژوا نظم و ثبات بود».

«بورژوا در میانه تاریخ و ادبیات» در پنج فصل به همراه درآمدی مفصل نوشته شده که عناوین آنها عبارتنـد از: «درآمد: مفهوم‌ها و تناقض‌ها»، «ارباب-کارگر»، «سده جدی»، «مه»، «کژدیسگی ملی: دگردیسـی در نیمه- پیرامون» و «ایسـن و روح سـرمایه‌داری». مورتی بررسـی‌اش را با بورژوایی شروع می‌کند که هنوز به قدرت نرسیده است. فصل اول کتاب، ارباب- کارگر، گفت‌وگویی میان دفو و وبر اسـت پیرامون مردی تنها در یک جزیره که از باقی انسـان‌ها جدا افتاده است. او البته مردی اسـت که می‌خواهد الگویی را برای زندگی خـود بیازماید و ضمنـا می‌خواهد کلام درستی برای بیان آن پیدا کند.

مورتی در «سـده جدی» به این می‌پردازد که جزیره به نیم‌قاره‌ای بدل شده است: به لحظه‌ای که بورژوا در اروپای غربی پروبال گسترده، و نفوذ خود را در بسـیاری جهات گسترده است؛ به بیان مورتی این «هنری‌ترین لحظه این تاریخ» اسـت: «سـربرآوردن ابداعات روایی، انسـجام سبکی، شـاهکارهای ادبی». در فصل‌های بعدی کتاب،



بورژوا در میانه تاریخ و ادبیات

فرانکو مورتی

ترجمه مهران مهاجر

و محمد نبوی

نشر آگه

به تغییـر چهره بـورژوازی و تغییروتحولات آن توجه شـده اسـت: «در بریتانیای عصر ویکتوریا، مه داسـتان دیگری حکایت می‌کنـد: بورژوازی، پس از دهه‌ها موفقیت چشم‌گیر، دیگر نمی‌تواند صرفا خودش باشـد؛ اینک اسـتیلای او بر بقیه جامعه - هژمونی او- در دسـتور کار قرار گرفته اسـت؛ و در همین لحظه، بـورژوازی ناگهان از خود احساس شـرم می‌کند؛ او به قدرت رسیده اما وضوح دید خود را - سبک خود را- از دست داده است.

این نقطه عطف کتـاب و لحظه تصمیم‌گیری اسـت: بورژوا درمی‌یابد کـه در اعمال قدرت در حوزه اقتصـاد بهتر عمـل می‌کند تـا در تثبیت حضـور سیاسـی و صورت‌بنـدی یـک فرهنگ عمومی. سپس، خورشید بر سده بورژوازی تابیدن می‌گیرد: در مناطق جنوبی و شرقی این کژدیسگی ملی، و به واسطه مقاومت رژیم کهن، یک چهره بزرگ پـس از چهره‌ای دیگر از پـا درمی‌آید و به ریشـخند گرفته می‌شـود؛ درحالی‌که در همان سال‌ها، از ناکجاآباد تراژیک آثار ایبسن (البته یقینا ایـن ناکجاآباد فراتر از نروژ اسـت) انتقاد از خود فرجامیـن و رادیکال زندگـی بورژوایی به گوش می‌رسد». به‌این‌ترتیب، کتاب از ارباب- کارگر فصل ابتدایی به نقد بنیادی ایبسن بر فرهنگ بورژوایی در فصل آخر می‌رسد.

در بخشـی از فصل پایانی کتاب، ایبسن و روح سـرمایه‌داری، می‌خوانیم: «پیـش از هر چیز، به جهان اجتماعـی مجموعه آثار ایبسـن بنگریم: کشتی‌سـازان، صاحبان صنایـع، صاحبان پول و سـرمایه، بازرگانان، بانک‌داران، بسـازبفروش‌ها، رئیسان، قاضیان، مدیران، وکیلان، پزشکان، مدیران مدرسه، استادان دانشـگاه، مهندسان، روحانیان، روزنامه‌نگاران، عکاسـان، طراحان، حساب‌داران، کارمنـدان، چاپگـران... هیچ نویسـنده دیگری این‌چنین مصمـم به جهان بورژوایـی نپرداخته اسـت. البتـه توماس مـان هسـت؛ در آثار مان دیالکتیک پیوسته‌ای میان بورژوا و هنرمند وجود دارد (تومـاس و هانو، لیبک و کروگر، زایت‌بلوم و لورکین)، اما در آثار ایبسـن زیـاد به چنین چیزی برنمی‌خوریم؛ هنرمند بـزرگ او - همان روبک مجسمه‌سـاز در ما مردگان که برمی‌خیزیم، که تا دم مرگ کار می‌کند و عاشق آن است که ارباب و صاحب مصالح کارش باشد- بورژوایی است عینا شبیه دیگران».

ردای پدرخواندگی ادبی را چه کسانی بر تن نویسندگان ما پوشانده اند؟

پولشوییِ ادبی

شیما بهره‌مند

بیراه نیسـت اگر ادعا کنیم سیاست دسـت‌کم در کشور ما نسبت به فرهنگ دسـت بالا را داشته است. به‌این مفهوم که تحولاتِ فرهنگی در هر دو معنای فراز و فرودِ آن تابعی از دسـتاوردهای سیاسی و اجتماعی بـوده و خاصه از دهه هفتاد به این طرف، سیاسـت و فرهنگ نسـبتِ سرراستی با هم داشـته‌اند. منازعات فرهنگ در مفهوم عام آن و نیز در معنای جاافتاده که هنر خلاقه ازجمله ادبیات و فلسـفه و هنرها باشد، حول محورِ پارادایم سیاسی شـکل می‌گیرد. دوران اصلاحات، به‌عنوانِ مهم‌ترین دوره فرهنگی در چهار پنج دهه اخیر نمادِ روزگاری اسـت که با چرخش مفاهیم سیاسـی و میل به‌سمتِ نوعی بازنگری ساختاری و داعیه توسعه سیاسی به توسـعه فرهنگی بسنده کرد و گرچه روزنه‌ای در فرهنگ ما باز کرد، از تبعاتِ آن، یکی پاگرفتن فرهنگِ بدون سیاسـت یا فرهنگِ سیاست‌گریز شد که روایت‌هایش ادبیات داستانیِ ما را تسخیر کرد و حاصلش رکودِ تورمی نشر بود به‌اضافه افتِ کیفی اَدبیات و تیراژ هر کتاب.

هشت‌سـال دولت مهرورزی که در سیاسـت و فرهنگ ایران به قرارِ دیگـر بود، تبعـات یکه خود را در فرهنگ ما به‌جا گذاشـت. نقیب قومِ فرهنـگ در ایـن دوران، سـرمایه‌داریِ انحصاری بود کـه جای رقابت را یکسـر گرفت در تمام ابعاد. مخرب‌تر آن‌که، این جانشـینی به‌شـکلِ شکوفایی خود را قالب می‌کرد. پروژه انهدام فضاهای شهری و فرهنگی (مانند تغییر بافت خیابان انقلاب) با داعیه نوسـازی، از دسـتاوردهای ایـن دوران بـود که در قریب‌به دویسـت کتابفروشـی را تختـه کرد تا کالا/کتابفروشـی‌ها، شـهرکتاب‌ها جای صدها کتابفروشـی تاریخ‌دار را بگیرد و از مرکزیت و مرجعیتِ راسته انقلاب هم کاسته شود. با تأسیسِ مکان‌های فرهنگی که کمی پیش‌تر از دوران اصلاحات آغاز شـده و در دوران اصلاحات با ایده دیگری ادامه یافت - نمونه‌اش، جانشینی خانه هنرمندان با انبار مهمات یا مرکز نظامی نیمه‌متروک، یا تبدیلِ کشـتارگاه به فرهنگسـرا- فرهنگ بر ویرانه‌ها نشسـت، تا بعدتر، در دولت نهم و دهم به «نوسازیِ ویرانگر»[1] استحاله پیدا کند. این‌بار مکان‌های نوساخته فرهنگی، تسخیر یا به مکان‌هایی انحصاری تقدیم شد که بازار نشر را در دسـت گرفتند. از اینجا به بعد، «ادبیـات» نیز در قامتِ کالا به نظم بازار سپرده شد. فشرده کلام اینکه سیاستِ فرهنگیِ این دوران، تبدیل فرهنگ بـه امر تولید و توزیع بود و انبوه‌سـازی، که دولـت مهرورزی پیش‌تر با ساخت مسکن مهر آن را در سیاست، اجرایی کرده بود.

از تبعات فرهنگـی دولت تدبیر و امید جز امتدادِ وضعیت پیشـین، رونمایی‌ها و کارناوال‌های ادبی اسـت کـه کار چندانی به خودِ ادبیات و فرهنگ ندارد و در غالبِ موارد دورهمی یا محافلی اسـت در خدمت چرخه بازار نشـر. از این‌ها که بگذریم دسـتاوردِ محوری دوران تدبیر و امید، جابه‌جایی مفاهیم یا به‌تعبیر درسـت‌تر جایگاه گفتن است. چندی اسـت که دولت خود در مسـند منتقد نشسته و رئیس دولت خطاب به مردم از بودجه‌ای می‌پرسـد که در دست و اختیار او است، گیرم به‌طعن و بـا این ادعا که نهاد دولـت در کنار مردم و از مردم اسـت. اگر مردم به‌مثابه جامعه سیاسـی این مدعا را باور کردند، ما نیز در عرصه فرهنگ می‌توانیم داعیه رویکردِ انتقادی کسـانی را باور کنیم که خود دست در جیب نهادهای دولتی و رسمی دارند و با رانتِ همین نهادها در فرهنگ نامی به‌هم زده‌اند و اسـم و رسـمی یافته‌اند. با این تفاوت که دولت و رئیس آن با همان سِمت و از جایگاه خود دسـت به انتقاد می‌زند اما مریدانِ این مسـلک در فرهنگ، با نقاب بر چهره و در مسـندِ منتقدانی که مسـتقل‌اند و برحق. مصداق حرف راستی هم نیستند که از هرکس می‌توان شـنید، چون ادعای آنان برائت از «رمه‌گی» است و اندیشه آزاد به‌دور از تشکیلات و سلسله‌مراتبی که خود گرفتار آن‌اند. «پدرخواندگان ادبی» و تعابیری از این‌دسـت در چنین فضایی پدید آمده اسـت، گرچه تبارِ چنین تسویه‌حسـاب‌هایی در فرهنگ ما به کمی پیش‌تر می‌رسـد. یک روزنامه‌نگار ادبی و کارشـناس نشـر و نویسنده، که سالیانی است از فاشیسـم ادبی دفاع می‌کند و بر مسـند انتخاب آثار ادبی هم نشسـته، مدعیِ افشای دسـتِ منتقدان یا جریانی اسـت که جانب نقد و تئوری ادبی را می‌گیرد و معتقد اسـت ستایش و نوشـتن از ادبیات قدیم‌تر ما، از هوشـنگ گلشـیری و رضا براهنی و صادق هدایت و احمد محمود و محمد مختـاری و دیگران، یعنی ادبیاتِ پیش از دهه هفتاد -که جریان مستقر ادبی اخیر بعدِ آن پا گرفت- به‌قصدِ خط‌زدن ادبیات کنونی است. ما نیز با تصدیق این مدعا می‌گوییم که نوشتن از بزرگان ادبیات ما که دور از تلقیِ روزشمارانه تاریخی ازقضا «معاصرانِ» ما هستند، بر امکان‌های ادبی دست می‌گذارد و خواسته ناخواسته بضاعت اندک ادبیات امروز ما را معلوم می‌کند و از این منظر مدعای این جریان بر حق است!

از پسِ این مدعا بود که دوزاریِ جریان مسـلط افتاد و ماجرا به قرار دیگر شـد. اگر تا دیروز نقطه پرش این جریان، نقدِ گذشته ادبی یا همان ادبیات همگرا با سیاسـت و تاریخ بود و می‌خواسـت ادبیات را از شَـر هرآنچه به‌زعم آنان بیرونی است یعنی تاریخ و سیاست و اجتماع بیرون بکشـد، امروز دسـتاوردهای ادبیات ما را هم نشـانه رفته، تا با مصادره تاریـخ ادبیات خودْ را امتدادِ این تبار جا بزند و حاشـا اگـر با این حد از وابستگی به نهادهای رسمی و خصولتی و خصوصی مانندِ نشرها بتواند کاری از پیـش ببرد! انتقاد به ادبیات سیاسـی یا متعهدِ دهه‌های چهل تا اواخر هفتاد مایه بازیافت جریانِ ادبی مسـلط موسـوم به «فاشیست ادبی» یا «مافیای ادبی» شد که هنوز هم شریان‌های نشر ادبیات داستانی را در دست دارند. چسـبیدن به میراث و ماترکی که هیچ نسبتی با فهم آنان از ادبیات و منشِ فرهنگی‌شان نداشته و ندارد. شبیه‌سازی‌های پرتِ این جریان که پدیداریِ براهنی ثانی و گلشیری دیگر و سلین و چخوف و براتیگانِ وطنی را نوید می‌داد، نزدِ مخاطبان حاصلی نداشت جز رجعت به اصلِ این میراث ادبی. همسـان‌کردن یا یکدسـتیِ ادبیات داستانی ما برایندِ تفکری اسـت که فاشیسم ادبی خود به آن معترف است. ادبیات غیرسیاسـیِ اخیر در نسـبت با تاریخ خود را آگاه‌تر از گذشته می‌داند و با روایتِ ادبارِ گذشـته، اکنون کشـداری را نصیـب مخاطب می‌کند که هیچ تغییری در آن ممکن نیسـت یا نباید که باشد. «نویسنده حرفه‌ای» و «تکثرِ ادبی» مهم‌ترین داعیه این جریان نیز به «فاشیسـم ادبی» رسید که همسانان را پدید آورد.

سویه دیگر این رویکرد اما، برخاستن جریانی است به انتقام از نسلی که تا هنوز نسـل تازه ادبیاتی‌ها نتوانسـته خود را از زیر سایه آنان بیرون بکشـد. پارادایمی که می‌توان آن را پارادایم «انتقـام» خواند، با طرد و نفیِ ادبیات قدیم‌تر آغاز کرد. رئالیسـم اجتماعی را خط زد و در پیشروی غریبی به دوران درخشـان ادبیات رسـید تا تکلیف خود را با گلشیری و براهنی و شاملو و حتا هدایت و جلال معلوم کند و نسخه هرچه ادبیات را که نسبتی با بدنه اجتماع دارد بپیچد به‌خیالِ جانشینی، با این ایده که هرچه متأخرتر است لابد «معاصر»تر و «نو»تر هم هست!

جریانِ انتقام‌جو (مُنتقم) اخیر با منتقد دهه شصت و هفتادِ آل‌احمد و گلشـیری و براهنی تفاوت بنیادی دارد. ادبیات پساانقلابی ما «جلال» را بازخوانی کرد و به‌طرزی سـختگیرانه بـر آن خُرده گرفت و ماحصل آن متن‌هایی شد هم‌چون «ما و مدرنیت» داریوش آشوری، «ابن‌خلدون و مقدمـه‌ای بر علوم اجتماعی» سـیدجواد طباطبایی، «جدال نقش با نقاش» گلشـیری، «حکایت‌حال» احمد محمود و انبوه مقالات دیگر که وجه‌غالب‌شـان از مواجهه با آل‌احمدِ داسـتان‌نویس طفره می‌رفت و «غرب‌زدگی» و «در خدمت و خیانت روشنفکران» را مبنا می‌گرفت. این رویکرد اینک واردِ فاز تازه‌ای شـده که تعبیر «ترقیِ معکوس» درخور آن است. منتقمانِ کنونی برخلافِ منتقدانِ موصوف، پیشروترین جریان‌های ادبیـات مدرنِ ما را نشـانه رفته‌انـد، آن‌هم نَه از منظرِ نقـد ادبی. آنان به‌مصـافِ «توانِ» ادبی و جذبه مشـی و منشِ این چنـد چهره رفته و با نشـاندنِ آنان در قامـتِ «مرجع ادبی» و «پدرخوانده»، با تشـبث به فیگورِ مفتشـان دوران هدایت، گویی مقصرانِ وضعیت موجود ادبیات را شناسـایی و فاش کرده است: در این سیاهه، رضا براهنی متهمِ ردیف اول اسـت چون از «بحران رهبری نقد ادبی» سخن گفته، انگار نَه انگار براهنـی به‌اجمـاع اهل فن از موسسـانِ نقد ادبی مدرن مـا بوده و در زیرزمینِ خانه‌اش مدرسـه‌ای می‌سـازد که درس‌هایش به تربیت چند نسـلِ منتقد ادبی می‌انجامد! هوشنگ گلشـیری متهم ردیفِ اول است در جرم دیگری که معلمی او اسـت و جلساتی که به‌خاطر «ادبیات» در خانه‌اش یا مکان دیگری برپا می‌کرد بدون هیچ چشمداشـتی. همین‌جا درنگـی کنیم بر مفهوم «بحران رهبری نقد ادبی» که براهنی یک سـال پیش از چاپِ کتاب «بحرانِ رهبری نقد ادبی و رسـاله حافظ» در سـالِ ۱۳۷۵، آن را همزمان با «ناموزونی تاریخی» به‌عنوان مسـایل اساسـی فرهنگ تفکـر انتقادی معاصـر مطرح کرد. براهنی معتقد اسـت یک موقعیت تاریخی باید توازی ادبی و هنری خودش را در سـاخت ادبیات پیدا کند و اگـر آن را پیدا نکند، آن مضمون خـارج از ادبیات می‌ماند و اگر یک مضمون اصیل باشـد حتما خودش را در ادبیات رسوخ می‌دهد و ادبیات را هم در جهتِ خودش شـکل می‌دهد و هم شکل‌های ادبی تازه محصولِ ایـن فرایند را می‌پذیرد. «ما در دنیای متحول شـکل‌های ادبی زندگی می‌کنیم.» همین‌جاست که براهنی از «مدعیان فراوانِ» این شـکل‌های ادبی تثبیت‌نیافته سـخن می‌گوید. انگار براهنی از پسِ دید تاریخیِ خود امروز ما را می‌دیـد با مدعیان فراوانی که نه‌تنها در ترتیب و اداره نقـد و انتقاد و فلسـفه ادبی دچار بحران‌انـد بلکه مفهوم نقد و انتقـاد را نیز با خفیه‌نویسـی و کین‌توزی اشـتباه گرفته‌اند. براهنی در مقدمه بیسـت‌صفحه‌ای خود بر این کتاب و نیز در آثار دیگرش از نسبتِ تاریخ با ادبیات می‌نویسد و پیدایش شکل‌های مختلف ادبی را در ارتباط با تحولات بنیادیِ تاریخ فهم می‌کند. او در تمام این پروژه سـعی دارد تا «استمرار در تماشا، دخالت، اشراف بومی و جهانی و پرسش از بحران» را

از تبعات فرهنگی دولت تدبیر و امید، جابه‌جایی مفاهیم یا به‌تعبیر درست‌تر جایگاه گفتن است. چندی است که دولت خود در مسند منتقد نشسته و رئیس دولت خطاب به مردم از بودجه‌ای می‌پرسد که در اختیار او است، گیرم به‌طعن و با این ادعا که نهاد دولت در کنار مردم و از مردم است. اگر مردم به‌مثابه جامعه سیاسی این مدعا را باور کردند، ما نیز در عرصه فرهنگ می‌توانیم داعیه رویکردِ انتقادی کسانی را باور کنیم که خود دست در جیب نهادهای رسمی دارند و با رانتِ همین نهادها در فرهنگ اسم و رسمی یافته‌اند.

جا بیندازد، بحرانی که تاکید می‌کند مختصِ ایران نیست و بُعدی جهانی دارد. براهنـی بـاور دارد که بحران بزرگ نقد و انتقـاد ادبی در ایران به رابطه تاریخ و اجتماع با مقوله ادبیات برمی‌گردد و نیز بحران تفکر ادبی و تئوری ادبی که از سـال ۱۹۶۸ تا سـال ۱۹۸۵ در جهان پدید آمد. بعد، براهنی با تسلط بر تاریخ ادبیات و تئوری ادبی در روزگار خودش، تبار این بحران را از دهه شـصت میلادی و «فرمالیسم روس» دنبال می‌کند و به سال‌های معاصرش می‌رسد و بعد از مقدماتِ مفصل می‌نویسد، خطور اندیشـه بحران نقد و تفکر و تئوری ادبـی در صورتی که بحران تنها در یکی از حوزه‌های جهانی خود را به‌رخ می‌کشـید نمی‌توانست برای این صاحب‌قلم جنبه عینی پیدا کند، مگر آن‌که بخشی از آن درونی شکل و محتوای فرهنگ ما می‌شد.

آن‌چه براهنی بحران می‌خواند هیچ ربطی به اداره و تمشـیتِ امور نقـد ادبی ندارد و البته این‌دسـت بدفهمی‌ها هم‌چنان در ادبیات ما جا خوش کرده و هر بار جامه‌ای تازه می‌پوشـد. تئوری‌هراسـی و طردِ نقد ادبی از دهه‌های هفتاد و هشـتاد یکی از صورت‌های این بدفهمی است که ما را به ادبیاتی کشاند که در وجهِ غالبش به‌قول براهنی یا به خرافه «نبـوغ فردی» باور داشـت و یا «جنون پادرهوایـی» در آن موج می‌زد. عیار هوشنگ گلشیری هم که با تک‌جمله‌ای که به‌طعن در مصاحبه‌ای گفته است به سـنجش درنمی‌آید و آن‌قدر از آزادیِ بیان و تفکر در آثار و گفتارش هست و سـراغ داریم که چسباندنِ وصلهِ پدرخواندگی به او محال باشد.

از آثار این شـخصیت‌ها که بگذریم، سـخن‌گفتن از منش و سـلوکِ این نسـل نیز اطاله کلام اسـت، چراکه در اسـتقلال رأی و باور آنان به آزادیِ اندیشـه شـکی نیست و هیچ شـبهه‌ای هم در مورد قرابت آنان به دم‌ودسـتگاه فرهنگ وجود ندارد، که حکایت‌های بسیاری از پیشنهاد خرقه و سِـمت به اینان هست و از انکار و رَدشان. مصداقِ آن پیشکش مقام سـفیر فرهنگی به جلال اسـت تا دسـت از نقد و عتاب بکشد که او گذران زندگی در اسـالم را ترجیح می‌دهد و از این‌دسـت حکایات که در نسـل ادبیِ موصوف کم نیست و می‌توان تا چند مقاله فهرست‌شان کرد. جز کردار و منش این شـخصیت‌های ادبیِ متهم، آثارشـان نیز این اتهامات و برچسـب‌ها را به‌سـخره می‌گیرد. با مرورِ آثار این چند چهره، نیک پیداسـت که هر داعیه‌ای داشـتند مدعیِ مرجعیت و یکه‌تازی در ادبیـات نبودند، گیـرم در اعتقاداتِ خود به مفهـوم ادبیات و تلقی که از زیباشناسـی داشـتند متفاوت و متضاد بودند و در دورانی جدل‌های آنتاگونیستی به‌راه می‌انداختند تا از ایده خود دفاع کنند.

بـا ایـن اوصاف، این هیاهو بر سـر هیـچ جز «انحـراف» مقصود و ماحصلـی ندارد. بحث بر این اسـت که این جریان قصـد دارد چه‌چیز را پنهـان کند یا با انحرافِ واقعیت بر آن سـرپوش بگـذارد. از قرائن و امارات پیداسـت که یک جای کار می‌لنگـد. ردِ برخی از منتقمان را که بگیریم به دم‌ودسـتگاه‌های رسـمی یا نهادهایی می‌رسیم که با اقتصاد نشـر و بازار سـروکار دارند. انداختنِ ردای مرجعیت ادبی بر شانه‌های چنـد تن از بزرگان ادبیات آن‌هم با لحنی متفرعن و نگاهی فرادسـت از مظاهرِ تازه پدیده رَدگم‌کردن‌هایی اسـت که ایـن اواخر در قالب انتقاد به گذشـته ادبی که از قضا از معدود دورانِ افتخار ادبی ما است، دست خـود را رو می‌کند. باید از آنان که ضـد مرجعیت ادبی، و پدرخواندگان ادبی می‌نویسـند پرسـید که محلِ واقعی بحث کجاست؟ به‌قولِ ناصر زراعتی «پرسـش اصلی این است که این ردای رهبری ادبی را چه کس یا کسـانی بر تن این افراد پوشـانده اسـت؟» برخلافِ تصـور منتقمان، براهنـی و گلشـیری هرگز به‌کفایت قَـدر ندیدنـد و در هیچ مجلس و مکتوبِ خود داعیه پدرخواندگی نداشـتند. آنان کـه بنا دارند از براهنی و جلال و گلشـیری بگذرند، خود در سلسـله‌مراتبِ تشکیلاتی گرفتارند که در تمام جهان سـنت‌گراترین نهاد فرهنگی اسـت و جانبدارِ ایستایی فرهنگ و حفاظت از زبان است، به‌قیمتِ ازدست‌رفتن توان‌ها و اَمکانات و انقلاب‌های زبانی. منتقمان، دسـتی در نقدِ رادیـکال دارند و پایی در دستگاه‌های فرهنگی، از نشر و فرهنگستان تا موسسات وابسته به ارشاد.

کسـانی که از مکتوبات و اقوالِ این چند پرتره مهم ادبی «بوی تعفنِ قدرت» می‌شـنوند، «قدرت» را با «توان» ادبی خلط کَرده‌اند. پوشـاندنِ دستی که در جیب نهادهای دولتی است با ردا انداختن بر شانه‌های این چند نفر ممکن نیسـت. جز این، سالیانی اسـت که بسیاری از اهالی فن از چرخه تباهِ سـرمایه در نشر سـخن می‌گویند که هیچ نسبتی با عرصه و تقاضای کتاب ندارد و سـرمایه‌ای که در لوای معافیت‌های مالیاتی و انواع امکانات و تسـهیلات دیگر دور می‌زند و چند جای دیگر می‌چرخد تا به نَشر بازگردد. از این است که می‌توان این چرخه مخدوش سرمایه و ایده‌های غریب را به‌تمثیل «پول‌شویی ادبی» خواند.

آن‌چـه موجب می‌شـود انقلاب‌های ادبی مـا - نمونه‌اش جلال و گلشـیری در نثر و براهنی در نقد- نادیده گرفته شـوند و صاحبانِ تفکر ادبـی ارتجاعی خوانده شـوند، دلیل دیگری جـز ناتوانی و بی‌بضاعتی ادبیات ما و مُقلدان ناشـیِ کنونی این شـخصیت‌ها ندارد. در عین حال با ارجاع به معنای لغویِ «مرجع» به معنای «محل رجوع» می‌رسـیم که از توانِ ادبی نویسندگانی برخاسته که هیچ در کارِ مریدپروری نبودند و اگر بودند دسـت‌کم مریدانی داشتند تا به اعاده «اَدبیات» برخیزند که جریان‌هایی از سـرِ منفعت و به‌قصدِ سـر گرداندن مخاطبان به جهت دیگـر و کتمان واقعیـت و اخفای عواید خـود از اماکـن فرهنگی، به بدنامی‌شان برخاسته‌اند.

آثار این چند شـخصیت، منـش و تفکر آنان و متونـی هم‌چون «ما نویسنده‌ایم» برای خرده‌گیران خُردشان کفایت می‌کند و این متن در حدِ بضاعت و با لکنتِ بسیار تنها بنا دارد وضعیتی را ترسیم کند که شرم‌آور است و به‌قولِ والتر بنیامین «شَرم از وضعیتی اجتماعی ناشی می‌شود» و نیز، ادبیات مدرن با شرمساری از وضعیت موجود آغاز شده است.

۱. *دیوید هاروی در آثار خود، «تاریخ مختصر نئولیبرالیسم» و نیز «تجربه شـهری» از مفهوم انباشت منعطف از راهِ شهری‌شدن سخن می‌گوید و از «نوسـازیِ ویرانگر» یا «ویران‌سـازی خلاق» که فرایند نئولیبرال‌سازی مسـتلزم آن اسـت. هاروی مانندِ مارکس اصرار دارد که سرمایه را باید هم‌چون نوعـی فرایند تصور کرد. «فرایندی که نه‌تنها سـاختارها بلکه تقسـیم کار، روابط اجتماعـی، تأمین رفاه، شـیوه‌های زندگـی و تفکر را نیز منهدم سـاخته اسـت.» به‌تعبیـر هاروی این فرایند می‌کوشـد تا تمام کنش‌های انسـانی را وارد قلمرو بازار کند. در این فرایند، شـهر با سیاسـت‌های تـازه دگرگون می‌شـود و متصدیان امر «بـرای جذاب‌تر ساختن شـهرها به‌سـان مراکز فرهنگی و مصرف دسـت به نوآوری و سـرمایه‌گذاری زدند.» روالی که هـاروی آن را «فرایند منعطف‌شـدن شـهر» می‌خواند. در مونتاژِ ایده‌های دیوید هـاروی با فرهنگ می‌توان گفت همزمان با تحولات سیاسی که دامن‌گیر شهرها شد، فرهنگ نیز به انباشـت منعطف تن داد و کارکردی نمایشی پیدا کرد. انهدامِ فضاهای فرهنگی/شـهری در راسـتای همین نَرم یا منعطف‌شدنِ ش