دقایق

متن ـ روشنفکر چیست؟

امیر احمدی‌آریان

■ عـده‌ای (از جمله صاحب این قلم) معتقدند از دلایل انزوای نویسـنده ایرانی در عصر ما و حذف شدن او از سطوح بالای تاثیرگذاری در جامعه، یکی حذف وجه روشنفکری او و تقلیل یافتن نویسنده ـ روشنفکر به نویسنده محض است. آن آماتوریسمی که برای هر شکلی از کار خلاق فکری ضرورت دارد، کـه به تبع آن فرد باید جسـارت ورود و درگیری با حوزه‌های غیرتخصصی کـارش را داشته باشد، درباره موضوعات مختلف از منظری نو سخن بگوید و تلاش کند در عرصه عمومـی تاثیرگذار باشد و علاوه بر نویسنده یا فیلمساز یا نقاش «حرفه‌ای»، روشنفکر عرصه عمومی هم باشد، امروز در ادبیات ما کم‌رنگ اسـت و به شکلی بی‌سـابقه فراموش شده است. عجیب‌تر آنکه نه فقط این فقدان حس نمی‌شود، نه تنها تقلیل یافتن نویسنده ـ روشنفکر به نویسنده محض، چندان آزارنده به نظر نمی‌آید، بلکه بسیاری به آن افتخار می‌کنند و این وضعیت را گامی به جلو در راه رها کردن ادبیات از قید و بند سیاست و جامعه می‌دانند، انگار ادبیات و رمان ذات نابی دارد که به واسطه گفتمان‌های دیگر خدشه‌دار می‌شـود و اگر این «دیگری»های مزاحم را بیرون برانیم مشکل حل می‌شود و آن ناب‌بودگی انتزاعی و نامشخص رخ می‌نماید. بی‌تردید چنین نیست و ادبیاتی اگر هست در گفت‌وگوی خلاق و سازنده با دیگر گفتمان‌ها شکل می‌گیرد و بخشی از ضرورت آغاز این گفت‌وگو بی‌تردید منوط است به درگیری نویسنده با گفتمان‌های دیگر.

در این‌بـاره کـم و بیش بحث شده اسـت، اما عمدتا نکته‌ای از قلم می‌افتد: آیا تغییر سطح حضور نویسـنده در عرصه نمادین از نویسنده محض به نویسـنده ـ روشنفکر، کافی اسـت و مشکلات را حل خواهد کرد؟ آیا زمانی که نویسندگان ما، مثلا، در مطبوعات فعال شوند و در باب مسایل مختلف مملکـت اظهارنظـر کنند و چه بسـا حرف‌های درسـتی هم بزنند اما کار خودشان تکان نخورد، آن انزوای عمومی که نویسـندگان ما را مضطرب کرده اسـت و به فکر چاره‌اندیشـی انداخته است، برطرف خواهد شد و بار دیگر مردم به نویسندگان و شاعران به عنوان کانون‌های بارآور فرهنگی جامعه روی خواهند آورد، کمااینکه در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ چنین بود؟

بی‌شـک کفایت نمی‌کند. ایـن رابطه دوطرفه است، به این معنا که علاوه بر نویسنده ـ روشنفکر، به متن ـ روشنفکر هم محتاجیم. نویسندگان مورد بحـث ما حتی اگـر در تمام عرصه‌هـای عمومی دخالـت موثر داشته باشند و بـه عنوان روشنفکر رسالت خویش را تا آخرین مرزهایش دنبال کنند، باز هم بخشـی از بار بر زمین می‌مانـد و آن باری است که متون ادبی باید به دوش بکشد. نویسنده‌ای که داستان و رمان آبکی بنویسد، هرقدر هم حضور پررنگ در عرصه عمومی داشته باشد، طرفی نخواهد بست. سطحی که انتظار داریم نویسنده به آن ارتقا دارد، بیش از آن برای متن ضروری اسـت و همین است که تعریف نویسنده ـ روشنفکر لزوما به حضور فیزیکی فرد در عرصه‌های عمومی اطلاق نمی‌شود، مسـاله اصلی آن چیزی اسـت که فرد می‌نویسد. آن سـوی ماجرا به همین اندازه مهم اسـت، چه بسا مهم‌تر. اما صورت‌بندی نظری متن ـ روشنفکر چگونه می‌تواند باشد؟

اسـتاندال رمان را به آینه‌ای تشبیه کرد که در جـاده‌ای به پیش می‌رود، گاه مناظر سـبز و خرم را منعکـس می‌کند و گاه گـل و لای و کثافت را. تعبیر او برای رمان قرن نوزده، برای عصر رئالیسم که بازنمایی، مهم‌ترین و نوترین دستاورد ادبی آن است، کاملا صدق می‌کند و پاسخگو است. اما امروز که بازنمایی حکم انحطاط ادبیـات را دارد، تعبیر استاندال را باید بازخوانی کرد.

سیاه‌چاله‌ها اجرام عظیمی در فضای کهکشان هسـتند که به واسطه جاذبه‌شان هیچ چیز، حتی نور، نمی‌تواند از آنها بگریزد و در فاصله مشخصی از خود همه چیز را جذب می‌کنند. در بازخوانی تعبیر استاندال، می‌توان گفت رمان امروز سیاه‌چاله‌ای باید باشـد که در جاده‌ای پیش مـی‌رود و همه چیز را جذب و هضم می‌کند، چه سرسبزی و زیبایی باشد و چه پلشـتی و گـل و لای. مهم‌ترین توان رمان، که جایگاه آن را کماکان در صدر شکل‌های خلاق نوشتار محفوظ نگه داشتـه، همین قدرت جذب هولناک آن اسـت. از همان طلیعه رمان مدرن، از عصر دن‌کیشوت به بعد، رمان همواره مجموعه‌ای از نوشتارهـای غیررمانـی، چه‌بسـا غیرادبی بوده اسـت. در رمان همه چیز می‌تواند احضار شود، از فهرست خرید یک زن خانه‌دار تا ناب‌ترین شعرها تا پیچیده‌ترین مباحث علمی، رمان این قابلیت را دارد که همه اینها را در خود جذب کند.

متن- روشنفکر به نوعی در خلاف جهت حرکت نویسنده-روشنفکر پیش می‌رود. نویسنده-روشنفکر در حال بسط خود به دیگر گفتمان‌هاست، او مرزهای تن خود را گسترش می‌دهد تا بر تاثیرگذاری‌اش در عرصه عمومی بیفزاید. اما متن-روشنفکر خود در نقطه‌ای می‌ایسـتد و دیگر گفتمان‌هـا را به خود می‌خواند و در خود می‌بلعد. جاذبه متن-روشنفکر و قدرت بالای بلع آن اسـت که در تلفیق با فیگور نویسنده-روشنفکر، می‌تواند مجموعه‌ای تاثیرگذار برای لرزاندن ستون‌های عرصه عمومی فراهم آورد.

عکس: میلاد پیامی، شرق

گفت‌وگو با جعفر مدرس‌صادقی درباره ژورنالیسم ادبی

همین فردا صبح

گزارش به نسل بی‌سن فردا

شیما بهره‌مند

یادم هست در گفت‌وگویی از شما خواندم که در سال‌های دور، پیش از آنکه اولین مجموعه داسـتان‌تان منتشـر شود، روزنامه‌نگاری هم کرده‌اید و روزنامه‌نگاری بر داستان‌نویسی‌تان تاثیر گذاشته. تاثیری که از آن گفته‌اید، از چه نوعی است؟

روزنامـه آدم را از تـوی خلوت خـودش بیرون مـی‌آورد و درگیر می‌کند. برای نویسنده این اتفاق هم خوب است و هم بد. نویسـنده‌ای که زیاد توی خلوت خودش می‌ماند شروع می‌کند بـه تکرار مکررات و درجـا زدن و اگر بخواهد یک فکری به حال خـودش بکند، باید از توی ایـن خلوت بیاید بیرون. یک تعادلی میان این دو عرصه لازم هست و تازه در مورد همه نویسنده‌ها هم این شرایط یکسان نیست. نویسنده‌هایی هستند که توی خلوت خودشان راحت‌تر کار می‌کنند و نویسنده‌هایی هستند که وقتی که درگیر باشند بهتر کار می‌کنند. خود نویسنده بهتر از هر کس دیگـری می‌داند که در یک لحظه خاص خودش را باید توی چه شرایطی قرار بدهد. اگر زیادی توی خلوت خودت بمانی، نمی‌توانی ارتبـاط برقرار کنی و اگر هم زیادی خودت را درگیر ماجرا کنی، آن انگیزه فردی و پشتوانه و استعداد شخصی و ذاتی خودت را که فقط مال تو بوده است از دست می‌دهی.

این روزها چقدر نشریات ادبی و صفحات ادبی روزنامه‌ها را دنبال می‌کنید؟

کم و بیش دنبال می‌کنم. نه اینکه همه مطالب را از دم بخوانم. اما یک مروری می‌کنم به هر حال.

تعریف و انتظار شما از ژورنالیسم ادبی چیست؟ آیا اصلا به تاثیر ژورنالیسم ادبی بر ادبیات، سلیقه ادبی مخاطبان و ایجاد جریان‌های ادبی معتقدید؟

من فکر می‌کنم مجله‌های ادبی می‌توانند جریان درست کنند و اصلا مجله ادبی برای همین کار است. مجله‌ای که فقط کشکولی باشد از مقاله‌ها و مطالب پراکنده‌ای که سردبیر موفق شده است جمع کند، به چه درد می‌خورد؟

با توجه به اینکه هم در سال‌های دور در مطبوعات بوده‌اید و هم در سـال‌های اخیر در سـتون‌های هفتگـی روزنامه‌ها نوشـته‌اید، به نظرتان سـیر ژورنالیسـم ادبی از آن دوران تا مطبوعـات بعد از دوم خرداد چگونه بـوده و آیا دوره اخیر را از ایـن نظر بهتر از دهه‌های ۴۰ و ۵۰ می‌بینید یا معتقدید که این منحنی سـیر نزولی داشـته و در دهه ۴۰ و ۵۰ ادبیات در مطبوعات حضوری حرفه‌ای‌تر داشـته است؟ چراکه کسانی معتقدند دهـه ۴۰ دوران طلایی ژورنالیسـم ادبی بـوده و تا اواخر دهه ۵۰ هم ادامه داشته و بعد دچار انقطاع شده و نسل روزنامه‌نـگاران بعد از دوم خرداد هم نتوانسـته‌اند دوباره آن جریان را احیا کرده و ادامه دهند. آیا شما هم چنین اعتقادی دارید؟

اینکـه می‌گویند دهـه ۴۰ دوران طلایی مطبوعات و حتی ادبیات معاصر بوده است، به این دلیل است که در دهه ۴۰ جامعه ما از یک ثبات و آرامش نسبی برخوردار بود که در دهه‌های قبلی و بعـدی نداشت. فقط در یک شرایط ثبات و آرامش اسـت که می‌شـود مجله ادبی بیـرون داد و به شعر و داسـتان و ادبیات و این چیزها پرداخت. اما سانسـور هم توی همین دهه بود که جا افتاد و هم به مطبوعات خیلی لطمه زد و هم تاثیر خیلی مخربی روی داستان‌نویسی گذاشت. بخش عمده‌ای از داستان‌نویسی این دوره برای اینکه از سد سانسور عبور کند، متوسل شد به ابهام و پیچیده‌نویسـی و استعاره‌بافی و یک زبان الکن و نارسایی به این ترتیب به وجود آمد که مسری هم بود و دوام زیادی هم داشت و تا همین امروز هم آثار مخرب این زبان فاسد را در داستان‌نویسی روزگار ما می‌شود دید. در مورد مطبوعات هم شما مجله‌های اوایل دهه ۴۰ را مقایسـه کنید با مجله‌هایی کـه در اواخر دهه ۴۰ و اوایل دهه ۵۰ درمی‌آمد. هر چه سانسور بیشتر جا می‌افتاد و فشار سانسور بیشتر می‌شد، مجله‌ها آبکی‌تر می‌شد و کار به جایی رسید که مجله‌های مستقل یکی‌یکی میدان را خالی کردند و عرصه هر چـه بازتر شد برای مجله‌های خنثی و بی‌بو و خاصیتی که هیچ کاری انجام نمی‌دادند. این یک تحلیل علمی نیسـت البته. برای یک تحلیل علمی و یک نتیجه‌گیری مستند باید همه مجله‌های آن دوره را بررسی کرد. من فقط حس و برداشت خودم را می‌گویم. بعضی از مجله‌هایی که در دهه ۴۰ منتشر می‌شدند - مجله‌هایی مثل «کتاب هفته»، «خوشه»، «جهان نو»، «آرش»، «اندیشـه و هنر» - هنوز هم بهترین مجله‌هایی هسـتند که در ۵۰ سال اخیر منتشر شده‌اند و دیگر هرگز مجله‌هایی تاثیرگذارتر و مهم‌تر از ایـن مجله‌ها درنیامد که درنیامد و هنوز هم در نیامده اسـت. بیشـتر مجله‌هایی را که این روزها درمی‌آیند روزنامه‌نگارها اداره می‌کننـد و به همین دلیل خیلی شبیه روزنامه‌اند. این روزها به دلیل اینترنت و اینکه به راحتی می‌شود با ترجمه مطالبی که توی سایت‌های ادبی پیدا می‌کنی صفحه‌ها را پر کنی، کیفیت مجله‌ها و صفحه‌های لایی روزنامه‌ها خیلی افت کرده است، مطالب تکراری زیاد می‌بینید و مطالب اوریجینال خیلی به ندرت. صفحه پر کردن در روزگار قبل از اینترنت به این سـادگی نبود. البته صفحه‌های ادبـی خواندنی و مجله‌های خواندنی هم داریم، نه اینکه نداشته باشیم، اما فکر می‌کنم این روزها نه روزنامه‌نگار و نه روزنامه‌خوان هیـچ کدام هیچ دل و دماغی برای اینکه وقت خودشان را صرف ادبیات کنند ندارند. روزنامه‌خوان‌ها هم فقط صفحه‌های بیرونی را می‌خواننـد و تازه توی همان صفحه‌ها هم فقط به دنبال اصل قضیه‌اند - یعنی فقط مسائل روز.

بیشتر نویسندگان و شـاعران مطرح و تاثیرگذار دهه ۴۰ گرایش‌های سیاسی داشتند و نویسندگان سیاسی-اجتماعی بودند. به نظرتان این گرایش‌هـا چه تاثیری بر صفحات ادبی داشته؟

یک‌جوری درباره دهه ۴۰ می‌پرسـید، مثل اینکه من خودم یکـی از بر و بچه‌های دهـه ۴۰ بودم‌و و همـه روزنامه‌ها و مجله‌هـا را هم مرتب می‌دیدم. من اوایل دهه ۴۰ سن و سالی نداشتم و چیزی حالیم نبود. تازه از اواخر دهه ۴۰ بود که شـروع کردم به روزنامه خوانـدن و مجله خوانـدن. اما بعد رفتم مجله‌هـای قدیمی را پیـدا کردم و یک مقایسـه‌ای کردم و دیدم بدجوری داریم می‌ریم به قهقرا. اما در مورد گرایش‌های سیاسـی... کامـلا درسـت می‌فرمایید. معلوم اسـت که هر نویسنده و شاعری گرایش سیاسـی خاصی داشـت و دارد. بدون گرایش سیاسـی که نمی‌شود. اما مسـاله اینجاست که آیا این گرایش سیاسـی به چه شکلی در آثار او تجلی پیدا می‌کند. در یک جامعه بسته و گرفتار سانسور، نمی‌شود حرف خودت را راحت و سرراسـت بزنی و ناچاری پناه ببری به تمثیل و استعاره و ابهام. البته فقط در صورتی که اصرار داشته باشی که گرایش‌های سیاسی خودت را وارد آن چیزی که داری می‌نویسی بکنی. بزرگ علوی در دهه ۲۰ ناچار نبود با یک سانسور جاافتاده دست و پنجه نرم کند، بنا بر این خیلی راحت‌تر و سرراست‌تر می‌نوشت تا غلامحسین سـاعدی که در زمانه‌ای می‌نوشت که سیطره سانسور حسابی برقرار شده بود و ناچار بود پیام‌های خودش را در لفافه ابلاغ کند. حضور سـنگین سانسور در دهه ۴۰ کار را به جایی رسـانده بود که بعضی نویسنده‌های اواخر این دهه به این نتیجه رسـیده بودند که «تکنیک» یعنی اینکه بتوانی سانسـور را دور بزنی و این سوءتفاهم باعث شد که یک زبان پیچیده و الکن هذیانی و حدیث نفسی و بی‌انضباط به وجود آمد که هیچ کاری از دستش ساخته نبود و مهم‌تر از همه اینکه نمی‌توانست قصه بگوید. با یک چنین برداشتی از زبان و از «تکنیک»، معلوم است که نمی‌شود یک ارتباط سالم برقرار کرد و پیداست که تاثیر یک چنین جریانی روی صفحه‌های ادبی و روی مجله‌های ادبی چه تاثیری بود. شما یک صفحه ادبی یا یک مجله را بدهید دست نویسنده‌ای که بلد نیست ارتباط برقرار کند و فقط ادعای روشنفکری دارد و فقط خودش و دوستان خودش را قبول دارد. نتیجه به جز یک فاجعه چیزی نخواهد بود.

ظاهرا اولین داستان‌های شما در نشریات ادبی چاپ شده و در سـال‌های اخیر هم بیشـتر به عنوان داسـتان‌نویس در مطبوعات حضور داشتید. وقتی برای ستون هفتگی روزنامه می‌نویسـید آیا اقتضائات روزنامه را رعایت می‌کنید یا فرقی نمی‌کند کجا می‌نویسید و سبک‌تان را بر اساس اینکه روزنامه است یا کتاب تغییر نمی‌دهید؟

معلوم است که فرق می‌کند. همه اقتضائات را در نظر می‌گیرم. حتی تعداد کلمه‌هایی را که باید نوشت همیشه در نظر می‌گیرم و سعی می‌کنم یک کلمه هم بیشتر از آن چیزی که باید نوشت ننویسم، چون که خوب می‌دانم که دبیر سرویس از دست مطالب وارده‌ای که محدودیت‌ها را رعایت نمی‌کنند چه حرصی می‌خورد، با اینکـه شاید اصـلا بـه روی خودش نیاورد. نویسنده‌ای که دارد برای روزنامه می‌نویسـد، باید حواسـش را جمع کند که شلنگ و تخته‌هـای اضافی نیندازد. همین چیزهای روزنامه است که دوست دارم. روزنامه به نویسنده یاد می‌دهد که خودش را جمع و جور کند و با یک نظم و انضباط مشـخصی کار کند. چون که اینجا باید بتوانی در یک فرصت خیلی کم بـا خواننده ارتباط برقرار کنی و توی این فرصت کم هیچ جایی برای شلنگ و تخته انداختن و تفنن نیست. مخاطب روزنامه با مخاطب کتاب فرق می‌کند. خوبی روزنامه این اسـت که ارتباط به سـرعت برقرار می‌شود، اما این ارتباط به همان سرعتی که برقرار می‌شود از دست می‌رود. هیچ وقتی برای تلف کردن نیست. باید بجنبی و توی این فرصتی که دارد به سرعت از دست می‌رود فقط همان چیزی را بگویی که باید بگویی و هیچ چیز اضافی و پرت و پلایی هم نگویی. آن شور و هیجانی که هر روز عصر و اول شب توی تحریریه روزنامه‌ای که قرار است فردا صبح دربیاید موج می‌زند دارد به ما می‌گوید که ما اینجا با یک موجود زنده‌ای سر و کار داریم که همین جا و در کنار ماست. قرار نیست که در یک آینده نامعلوم منتشر بشود و بعد از یکی دو هفته‌ای که توی ویترین بماند و روی میز بماند برود توی قفسه‌ها و سال‌های سال خاک بخورد. همین فردا صبح قرار است بیاید روی بساط و فقط هم یک روز روی بساط می‌ماند.

در مطبوعات ادبی دهه ۴۰ و ۵۰، نگاه انتقادی روزنامه‌نگاران در مصاحبه‌ها و مقاله‌هایشـان پررنگ‌تر بـوده. روزنامه‌نگار، نویسنده‌ای مشهور از نسل پیش از خود را به صراحت و بدون ترس از جایگاه آن نویسنده، نقد می‌کرده. اما در سال‌های اخیر صراحت نقدهای ادبی جای خود را بیشـتر به نوعی برگزاری بزرگداشت برای نویسندگان مشهور داده است و حتی نقدها بر آثار این نویسندگان مشهور بین تعارف‌ها پنهان می‌ماند...

به نکته خیلی درسـتی اشاره کردیـد. فکر می‌کنم دلیلش محافظه‌کاری بیش از حد و بی‌برنامگی باشد. وقتی که هیچ برنامه مشخصی وجود نداشته باشد و فکری پشت ماجرا نباشد، می‌افتیم توی روزمرگی و روزمرگی یعنی اینکه فقط دنبال این باشیم که صفحه‌ها را پر کنیم و هر کاری که دلمان می‌خواهد بکنیم - از دوسـتان خودمان تعریف کنیم و رقبا را بکوبیم. و آن هم نه یک رقیب قدر و یک نویسنده سرشناس. فقط نویسنده‌های تازه‌کار یا تک‌افتاده‌ای که زورمان به آنها می‌رسـد که تازه دوست ما هم نباشند. اصل اولیه از این قرار اسـت که چون که طرف دوسـت ماسـت و از خودمان اسـت، پس هر چی که نوشته است خوب است و باید هوای او را داشت. و اگر هم طرف اسم و رسمی داشته باشد و سن و سالی هم از او گذشته باشد، احتیاط می‌کنیم، فکر می‌کنیم که اگر مطلبی چاپ کنیم که از کتاب او تعریف نکرده باشد، به او برمی‌خورد و از دست ما دلخور می‌شود و اگر بخواهیم پس‌فردا از او مطلبی بگیریم یا با او مصاحبه کنیم، به ما مطلب نمی‌دهد و مصاحبه نمی‌کند. نه توی صفحه‌های ادبی روزنامه‌ها و نه توی مجله‌هایی که نصف بیشـتر صفحات‌شان را با ترجمه از اینترنت پر می‌کنند، هیچ انگیزه‌ای برای پیش بردن یک فکر خاص یـا یک جریان ادبی وجود ندارد و هیچ دانش و پسـند و اعتقـاد خاصی وجود ندارد که بخواهد یک جریانی را پیش ببرد و وقتی که این طور باشد، دلمان می‌خواهد فقط یک جوری کار خودمان را راه بیندازیم، یعنی اینکه یک مطالب متنوعی کنار هم قرار بگیرد و صفحه‌بندی آبرومندی هم داشته باشد و خود مطالب هم یک جوری باشد که نه سیخ بسوزد و نه کباب. فقط همین. شما این طرز برخورد را مقایسه کنید با نقد کتاب‌هایی که شمیم بهار می‌نوشت در مجله «اندیشـه و هنر» اوایل دهه ۴۰ یا قاسم هاشمی‌نـژاد می‌نوشت در روزنامه «آیندگان» سـال ۱۳۴۸. در همان شماره ویژه‌ای که مجله «اندیشـه و هنر» در سال ۱۳۴۴ برای جلال آل‌احمد منتشر کرد (و این کاری بود که هیچ مجله دیگری تا وقتی که زنده بود برای او نکرد و همه تازه از وقتی که مرد به یاد او افتادند و پشت سر هم شماره ویژه و یادنامه برای او منتشـر کردند)، یک مقاله از شمیم بهار چاپ شده است به نام «جلال آل احمد و مدیر مدرسـه و نون والقلم» و با مقایسه این دوتا رمان آل احمد، بدون تعارف نشـان داده اسـت که نویسنده چه‌طور در آخرین رمانی که چاپ کرده است (یعنی «نون والقلم») دارد پـرت مـی‌رود و توانایی‌های خودش را کـه در رمان قبلی («مدیر مدرسه») نشان داده بود نادیده می‌گیرد. یا مقاله داریوش آشوری درباره «غرب‌زدگی» در مجله «بررسی کتاب» که در سال ۱۳۴۶ چاپ شد. و این مال وقتی بود که آل احمد قطب والامقام جامعه روشنفکری این مملکت بود. هر دو نویسنده بدون ملاحظه پیشکسوتی و با یک دیدگاه مستقل و بدون واهمه از عواقب این کار، نظـر خودشان را در مورد دو جنبه مختلف از نویسـندگی آل‌احمد بیان کرده‌اند و البته در معرض انتقادات شدیدی هم قرار گرفتند که با وجود محبوبیت آل‌احمد در آن زمان طبیعی هم بود.

اصـولا برای «نقـد» و «نظریه ادبی» چـه جایگاهی قایل هسـتید؟ بـه نظر شـما آیا نقدهـا و به خصـوص نظریه‌های ادبی، دسـت‌کم به طور غیرمسـتقیم، روی داستان‌نویسان و نوشته‌هایشان تاثیر می‌گذارد؟

به نظر من، همه‌چی با خود اثر شروع می‌شود و نه با «نقد» و «نظریـه ادبی». وقتی که مجله ادبی درنمی‌آید و «نقد»ی در کار نیست، مثل این است که‌داری توی خلأ کار می‌کنی. این درست. اما نویسـنده‌ای هم که از «نظریه ادبی» الهام می‌گیرد و از همان لحظه‌ای که دارد می‌نویسد به «نقد»هایی که قرار است بگیرد فکر می‌کند، به این ترتیب بدجوری دارد دست و بال خودش را می‌بندد و از توی دایره بسته‌ای که به دور خودش کشیده است نمی‌تواند بیاید بیرون.

به عنوان نویسـنده، چه قدر نقد ادبی را جدی می‌گیرید و نقدهایی که در مطبوعات درباره آثارتان نوشته می‌شود چه قدر برایتان جدی و مهم است؟

فکر می‌کنم هیچ نویسنده‌ای دوست ندارد توی خلأ کار کند و دلـش می‌خواهد واکنش‌ها را ببینـد. چه از طرف خواننده‌های علاقه‌مندی که فقط می‌گویند خوشمان آمد یا بدمان آمد و چه از طرف منتقدین دانشمندی که می‌خواهند ثابت کنند که به این دلیل خوب است و به این دلیل بد است و چه مسائل و مشکلاتی وجود دارد. این اظهار نظرها البته گاهی وقت‌ها خوشحالم می‌کنند و گاهـی وقت‌ها هم خوشحالم نمی‌کنند، اما هیچ کـدام از این حرف‌ها و اظهار نظرها هیچ وقت هیچ تاثیری توی کاری که دارم می‌کنم نداشته‌اند و ندارند و همیشه فقط همان کاری را کرده‌ام که دوست دارم و خودم فکر می‌کنم درست است.

خوبی روزنامه این است که ارتباط به سرعت برقرار می‌شود، اما این ارتباط به همان سرعتی که برقرار می‌شود از دست می‌رود. هیچ وقتی برای تلف کردن نیست. باید بجنبی و توی این فرصتی که دارد به سرعت از دست می‌رود فقط همان چیزی را بگویی که باید بگویی و هیچ چیز اضافی و پرت و پلایی هم نگویی

ترس از خطا خودش خطاست

«ژورنالیسـم ادبی» ترکیبی پارادوکسـیکال از همنشینی دو رژیم بازنمایی متضاد اسـت یا به عبارتی یک رژیم و استثنای برسازنده‌اش. اینجا مساله همواره بر سر حقیقت؛ خطا (انحراف) و واقعیتی است که حدود و ثغورش توسط نهادهای ایدئولوژیک گفتار فرادست تعریف/ تولید می‌شود. در ژورنالیسم با واقعیت سر و کار داریم و در ادبیات با خطا. اولی را همیشه می‌شود نوعی میانجی محوشونده در نظر گرفت. رسانه‌ای که قرار است در ابتدا تنها شامل گزارش‌هایی بی‌کم و کاست از واقعیت پیرامون ما باشـد و درست در همین نقطه اسـت که تبدیل به رسانه‌ای سراپا ایدئولوژیک می‌شود. چون کارکردی کاملا بازتابی دارد. ژورنالیسم باید «بازتاب» واقعیت باشد، حال آنکه ادبیات حتی در شکل رئالیستی‌اش همواره در نوعی فضای بینابینی واقعیت و فانتزی شکل می‌گیرد. حالا چگونه با این تعریف، «ژورنالیسم ادبی» به مثابه یک فرم می‌تواند حامل حقیقت باشد؟ خطا نه تنها لازم، بلکه شرط ضروری حقیقت است. همان‌طور که از هگل و فروید آموخته‌ایم، حقیقت تنها در قالب یک دروغ (خطا) می‌تواند خود را عرضه کند و همیشه قسمی جعل کردن، لازمه حقیقت است. پس در اینجا، وقتی «ادبی» به «ژورنالیسم» اضافه شود، آشوب آغاز می‌شود. «ادبی»، می‌تواند بازگشت همان «هسته تروماتیک» و تنش‌زا به بدنه ژورنالیسم باشد. ژورنالیسم بدون خطا (ادبیات)، همان ژورنالیسم بدون ژورنالیسم است. اما ژورنالیسم ادبی یک رژیم بازنمایی دیگر نیست، بلکه فرمولی است برای آفرینش. برای همین «روزنامه‌نگار» و «داستان‌نویس» همواره دو فیگور مشابه/ متضادند، همچون قدیس و جنایتکار. هر دو با واقعیت مواجهند، منتها یکی با «تخطی» و دیگری با «بازتاب». و حقیقت همواره نیازمند تخطی است. برخلاف نگاه پوزیتیویستی که همواره با فاکت‌ها و داده‌های خدشه‌ناپذیر واقعیت سروکار دارد.

جعفر مدرس‌صادقی نویسنده‌ای است که در دوران روزنامه‌نگاری‌اش، با جعل واقعیت، به جای بازتاب آن، دست به آفرینش ادبـی می‌زنـد تـا راوی بی‌طرف یک واقعیت صرف نباشـد، واقعیتی که همواره تنها بخشـی از واقعیت برسـاخته نهادهای مسـتقر است و درسـت برخلاف نگره‌ای که واقعیت را پدیداری خنثی و بی‌طرف می‌پندارد، واقعیت همواره جهت‌دار است. مدرس‌صادقی به جای آنکه آینه واقعیت باشد، به میانجی جعل (خطا) آینه شکسته‌ای در برابر واقعیت می‌سازد. به عبارتی دیگر، او در جایگاه ژورنالیست هم دست به داستان‌نویسی زده است. برعکس مسیر نویسندگان این روزهای ما، که در فقدان «ادبیات» در داستان‌هایشان به بازنمایی و گزارش‌نویسی روی آورده‌اند. این است که با جعفر مدرس‌صادقی در دومین گفت‌وگو از مجموعه «گزارش به نسل بی‌سن فردا» درباره ژورنالیسم ادبی گفت‌وگویی کردیم که می‌خوانید.

راه پنجم

در باب ضرورت روزنامه‌نویسی ادبی

علیه فرهنگ‌پیشگی

حسین ایمانیان

۱ روزنامه‌نویسی ادبی پیش از هرچیز یک ضرورت است؛ این بدان معناست که ساخت‌بندی کنش روشنفکری امروز، با توجه به وضعیت انضمامی اینجا و اکنون، بیشـتر از هرچیز، بستر شکل‌گیری خود را در برسـاختن نوع به‌خصوصی از ژورنالیسـم می‌یابد. آن ژورنالیسمی که مدنظر است، نه به مثابه یک پیشه که به مثابه یک کنش‌گری ناگزیر جلوه‌گر می‌شود. وضعیت به‌طریقی اسـت که در یک‌سـو روزنامه‌نویسی با همه محدودیت‌ها و خطراتش وجود دارد و در سـوی دیگر برهوت انفعال روزنامه‌نویسی تنها مجرای تنفسی حیات روشنفکری ایرانی اسـت و رویگردانی از محدودیت‌ها و دشواری‌های آن یا مهاجرت و غربت‌نشـینی اسـت که گریزگاهی امن، پرسـروصدا و اخته را به «رمغان» می‌آورد، یا غرق‌شدن در وسواسی آکادمیک که حاصل تلاش‌هـای «عمیـق»اش هیچ‌گاه بر «سـطح» حوزه عمومی عمل‌گر نمی‌شود و صرفا نوعی امنیت و تفاخر توخالـی را موجب می‌شود. روزنامه‌نویسـی در شرایط کنونی ایران در مرز باریک دو نوع رسمیت فرهنگی - که هردو تا مغز استخوان مضحک و سترون به نظر می‌آیند - حرکت می‌کند؛ یکی رسـمیت آکادمیـک و جاه و مقامی است که «استاد»های دانشگاه «کسب» می‌کنند و دیگری پادرسـمیت فضای مجازی و پرسه‌زنی‌های فرهنگی در دنیای وب است. روزنامه‌نویسی مرز این دو نوع رسمیت/پادرسمیت است؛ عرصه‌ای که تنها بالقوگی موجود برای کلیشه‌ای عمل نکردن است. روزنامه تنها جایی اسـت که هم فاقد آن منافع موجود در رسمیت آکادمیک و هم نوشتن در آن حامل نوعی مسوولیت و انضباط روشنفکری است.

۲ همـه اینهـا اما تـا جایـی برقـرار می‌ماند که روزنامه‌نـگاری به شغلی بـرای امرارمعاش بدل نشـود و نوشتن در روزنامه حاصل یک انتخاب نباشد. روزنامه‌نویسی فقط تا آنجایی خاصیت سیاسی خویش را حفظ می‌کند که کاملا آماتور باشد. روزنامه‌نویسی نوعی سیاسـت‌ورزی اسـت و به محض انتخاب آن همچون یک پیشه، یکسره به «سیاست‌پیشگی» تقلیل می‌یابد. پـس حرفه روزنامه‌نگاری درواقع چیزی جز اضمحلال کنش روزنامه‌نویسی نیست. آکسیونی سیاسی را درنظر بگیرید، همه آنهایی که در آن شرکت می‌کنند مشغول سیاسـت‌ورزی‌اند جز آنهایی که درحال سازماندهی و ارایه خدمات به شرکت‌کنندگان در آکسیون هستند. نه اعضای حزبی که دعوت به برپایی آکسـیون کرده، برپادارنده کنش سیاسـی‌اند و نـه آنهایی که به‌خاطر حرفـه و دیگر ملاحظات مادیشـان در متن جمعیت قرار گرفته‌اند. تنها آنهایی که ضرورت روزنامه‌نویسـی را دریافته‌اند و به آن ضرورت «تن می‌دهند»، مصداقی برای روزنامه‌نویسی در این یادداشت هستند. محدودیت تعداد کلمـه اجازه نمی‌دهد که محتوای نوشته، حجم آن را مشـخص کند و «ستون‌نویسی» عملا به عذابی ویرانگر بدل می‌شود؛ همیشه به سطحی‌نویسی متهم می‌شوی و هیچ‌گاه «حق مطلب» ادا نمی‌شود؛ مجبوری حرف‌هایت، حتی آنهایی که کلی و همه‌نگر هستند را به موضوع یا کتابی «تازه» محدود و چارچوب «روزنامه» را رعایت کنی؛ همه اینهـا نوشتار انتقادی را به متنی پراسـترس و پرشتاب بدل می‌کند، متنی که از سویی از وسـواس‌های آکادمیـک و تخصص‌گرایـی افراطی رهایی یافته و از سـویی دیگر زیر تیغ سطحی‌نویسی قرار می‌گیرد.

۳ چنین دیدگاهـی به روزنامه‌نویسـی عملا به برساختن یک استراتژی روشنفکری یا بهتر، یک الگوی زیستی خاص منتهی می‌شود. خواست نغلتیدن بـه ورطه فرهنگ یا اجتناب از «فرهنگ‌پیشـگی» در جامعه ما، با توجه به شرایط خاصی که در دانشـگاه‌ها و مراکز فرهنگی حاکم است، الگوی زیستی روشنفکر غربی را ناممکن می‌کند و آلترناتیو «کارگر-روشنفکر» را پیـش می‌گذارد. این الگوی زیسـتی نباید همچون کارگر روشنفکر، یعنی کارگری که مدرن می‌اندیشـد، به ادبیات و فلسـفه علاقه‌مند است، اوقات فراغتش را بـا کتاب‌خواندن و تماشای فیلم‌های هنری می‌گذراند و بعضـا طبع‌آزمایی هم می‌کند، تعبیر شود. روشنفکرِ کارگر نیز مراد نیسـت، کسـی کـه فعالیت اصلی‌اش نویسـندگی است و برای امرار معاش ترجمه و ویرایش و... می‌کند. هر دو این الگوها در جامعه امروز، به طرزی غم‌انگیز، یافتنی هستند؛ اولی، کارگر روشنفکر کم‌کم به اخلاقی طبقه متوسـطی خو می‌گیرد و دچار نوعی بیگانگی با طبقه اجتماعی خویش می‌شود، او از سوی اطرافیانـش طرد و یکسـره سـودایی و مالیخولیایی پنداشته می‌شود. دومی، روشنفکر کارگر نیز، آنقدر سر در «آب‌هـای آرام اما عمیقا گندیده فرهنگ» دارد که جز اطرافیان فرهنگ‌زده‌اش با کسی در ارتباط نیست و بدنه جامعه و مناسبات مادی حاکم بر زندگی انسان‌ها را از یـاد می‌برد. کارگر- روشنفکـر اما، در هر لحظه و مکان، هم کارگر و هم روشنفکر اسـت؛ او از یک سـو، حین کارگری، روشنفکری است که «کارش» را نقادانه می‌نگرد و مناسـبات مادی آن را مساله‌دار می‌کند و به این ترتیب در محیط آن کار خاص، منظور صرفا محیط فیزیکی نیست و همه مسایل پیرامونی یک پیشه خاص مدنظر است، ویروسی روشنفکری می‌پراکند؛ از سوی دیگر، حین کنش‌گری روشنفکری، کارگری است که مسـایل انتزاعی را طوری لمس می‌کنـد که «مردم» بـا آن مواجـه می‌شوند و این‌بار نوعی تعهد سیاسـی منحصربه‌فرد را در مسـایل فرهنگـی و انتزاعی، که تا مغز اسـتخوان به اخلاقیات طبقه متوسط آلوده است، اعمال می